



Kiss Gabriella

Előszó helyett, utószó gyanánt, recenzió ürügyén

HANS-THIES LEHMANN: POSZTDRAMATIKUS SZÍNHÁZ

A könyveknek köztudomásúlag sorsuk van. Tudományos-elméleti munkák esetében csak a legritkább esetben történik meg, hogy valódi bestsellerré válnak, s ily módon nemcsak egy szűk elit, hanem a lehető legtágabb értelemben vett szakmai nyilvánosság is olvassa – de legalábbis hivatkozik rá, illetve vitatkozik vele. Hans-Thies Lehmann két német kiadást megélt és számos nyelvre lefordított munkáját már tizenegy évvel ezelőtt is szokatlan várakozás előzte meg. A megjelenés időterében ezt az indokolta, hogy (bár a kilencvenes években sok és sokféle kísérlet született a „poszt” színházi topográfiajának megalkotására) a frankfurti Goethe Egyetem Színház-, Film- és Médiatudományi Intézetének vezető professzora elsőként tett kísérletet a kortárs színház újszerű tendenciáinak elméleti és történeti igényű leírására és értelmezésére.¹ A 2009-ben megjelent magyar kiadás kapcsán azonban érdemesebb azon elgondolkozni, milyen tudománytörténeti, illetve a nemzeti hagyományokkal összefüggő tényezők befolyásol(hat)ták ezt az európai színháztudomány alapvető modalitásáról árulkodó siker-, illetve botránytörténetet.

E kérdésfeltevést látványosan indokolja az a tény, hogy a magyar fordítás alapját képező szöveg tényleges kiadványként (önálló kötetként) nem létezik, s a Routledge Kiadó gondozásában 2006-ban megjelent angol fordítás számára elkészített rövidített változat (pontosabban annak használata) magától értetődően hozza létre a húzások vélt, illetve valós koncepciójára kérdező olvasói horizontot. Kiváló példa erre Elinor Fuchs recenziója, amely – határozottan felvállalva az „amerikai perspektívát” – értetlenül áll a „Médiások” címet viselő alfejezet megkurtítása előtt, továbbá az Elizabeth LeCompte-i hatás jelentőségét hangsúlyozva teszi zárójelbe a Robert Wilson-i formakánonnak tulajdonított paradigmatisz szerepet.² Az Erika Fischer-Lichte vezetésével Berlinben működő kutatócsoport viszont a központi fogalom keletkezéstörténetéből vezeti le azokat a koordinátákat, amelyek segítségével megítélhető a posztdramatikus színház elmé-

letének hatásfoka.³ Tekintettel arra, hogy a magyar színházi hagyomány kisrealista jellegénél fogva valószínűsíthetően a hazai recepciót is a dráma vélt vagy valós halálának kérdése foglalkoztatja majd, a továbbiakban a *Posztdramatikus színház* azon lehetséges olvasatait körvonalazzuk, amelyek a mű recepciótörténete során negatív vagy pozitív elrugaszkodási pontnak (ha tetszik: botránykőnek) bizonyultak.

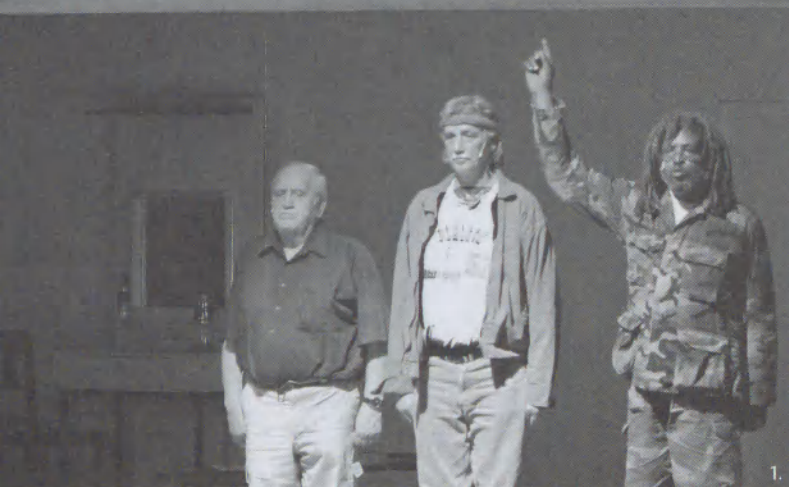
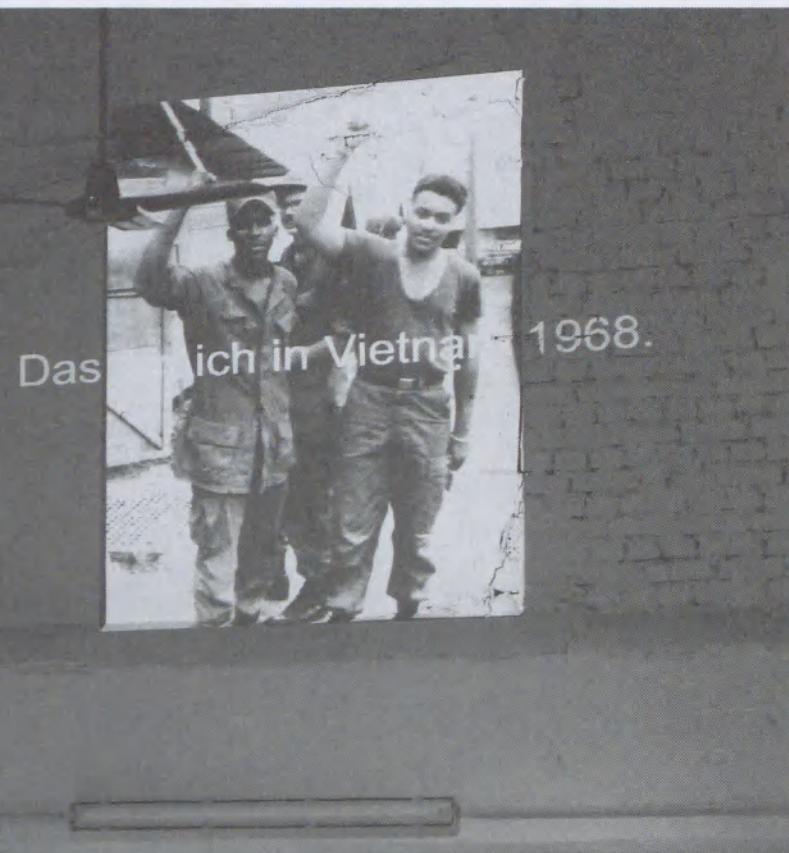
A lehmanni elmélet kiindulópontjának tekinthető 1987-es Andrzej Wirth-tanulmány annak a gießeni egyetemnek a lapjában jelent meg, amely a német nyelvterület legizgalmasabb színháztudományi intézetének ad helyet. A kortárs német színház egyik arcának legmeghatározóbb társulatait (például: Rimini Protokoll, Gob Squad, She She Pop, Showcase Beat Le Mot, Monster Truck) és darabíróit (René Pollesch, Tim Staffel, Jens Roselt, Moritz Rinke) kitermelő intézmény arról a feketedoboz-szerű próbaszínpadról vált híressé, amely huszonhét éve teszteli Brecht egyik legismertebb kijelentését, mely szerint „A színház mindent magába színháziasít”.⁴ Az intézetalapító Andrzej Wirth Heiner Müller, Robert Wilson, John Jesurun és George Tabori szemináriumainak segítségével, illetve Pina Bausch és Richard Foreman hatására tette a színháztudomány szakos hallgatók tapasztalatának tárgyává, hogy a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétében, s e jelenlét okán megszülető valóság mely dimenziói állnak ellent a „Jé, mint a Jenő!” színház hatásmechanizmusát garantáló reflek-

¹ Vö. Kiss Gabriella: Értelmezésen túl – hatáson innen (Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*). *Theatron*, 1999/4. 105–106.; K. G.: *A kockázat színháza*. Veszprém, PEK, 2006.

² Vö. Elinor Fuchs: Postdramatic Theatre (review). *The Drama Review*, 2008/2. 178–183.

³ Vö. Christel Weiler: Postdramatisches Theater. In Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstatt (szerk.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart–Weimar, Metzler, 2005, 245–248.

⁴ „Theater theatert alles ein.” In Bertolt Brecht: *Werke*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997. Bd. 24. (Schriften 4.) 58.



tálatlan azonosulás kényelmének.⁵ Következésképp *A színházban megjelenő valóság mint esztétikai utópia, avagy a színház átváltozásai a médiumok uralta térben* című írás kulcsmondata, mely szerint „a prózai színház a hang-kollázs, a beszédopera és a táncszínház posztdramatikus formáinak köszönhetően veszítette el monopolhelyzetét”, olyan színházi formakánonokra reflektált, amelyek megértése során mindig is kiemelt figyelem irányult dráma és színház szemünk láttára és fülünk hallatára radikálisan megváltozó viszonyára.⁶

⁵ „Genau-wie-Otto-Theater.” In Heiner Müller: *Bonner Krankheit. Theater der Zeit*, 2004/11. 4.

⁶ Andrzej Wirth: *Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien. Gießener Universitätsblätter*, 1987/2. 83–91.

Ebből a szempontból kap jelentőséget az a tény, hogy Lehmann önálló alfejezetet szentel az e kérdéskör jelzésére hivatott „poszt” előtag értelmezésének. A „posztmodern színház” fogalmának elutasítását mindenekelőtt azzal a (filozófiatörténetileg kétségkívül vitatható) ténnyel indokolja, hogy a korszak-meghatározás igényével fellépő jelző a modernitás lezártágát deklarálja (20–21.). Ily módon már csak azért sem lehet termékeny az önmagában véve is rendkívül sokrétű és sokszínű korpusz értelmezése során, mert az – bár „új paradigmaként” szerveződik – semmiképpen sem teoretizálható egy, „a már kialakultat normaként tételező” feladattudat jegyében (19–20.). Következésképp a dramatikus színház hagyománya sem a negáció és az elutasítás jegyében tűnik fel. Sőt, mivel a közönség jelentős részének elvárásában és az azt mind erőteljesebben formáló Hollywood-esztétika dramaturgiájának kvázi-automatikusan működő normájaként abszolút életképesnek bizonyul, egyelőre „vége sincs” (17.). Ugyanakkor, ha Lehmann kulcsmű-

1. A Rimini Protokoll Wallenstein című előadása
2. Ledaráltakeltüntem (Kamra)
3. Feketeország (Krétakör Színház)



vét az immár minden tekintetben önálló színházterület egyik alapművének tekintjük, akkor a „paradigma” segédfogalmának használata során az a belátás jut kifejezésre, mely szerint a színház olyan önszerveződő rendszer, amelynek (ön)reflexiója során folyamatosan mérlegelni kell, hogy mennyiben és legfőképp miért osztja az irodalomtudomány, a filo-



3.

Schiller Kata felvételei

zófia, a médiaelmélet vagy éppen a történeti antropológia elméleti előfeltevéseit. Következésképp a kortárs színházat szervező „esztétikai logika” kidolgozását nemcsak az a szándék vezérli, hogy „megkönnyítse a tájékozódást az új színház tarkabarka mezején”, hanem az az etikai kötelesség is, hogy reflektáljon az emberi érzékelés és magatartás társadalmi normáira, illetve azok változásaira (12–15.).

Már csak ennek okán sem szabad figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy Lehmann a médiakor társadalmának és a technikai médiumok elterjedésének horizontjából s a színházi avantgárd hatástörténete felől magyarázza a színházi jelhasználat hatvanas–hetvenes években kialakuló újszerű és sokoldalú formáit. Brechtet Heiner Müller szivarfüstjébe burkolózva látja, Artaud-t Derrida szemüvegén keresztül olvassa, a kortárs színházat pedig a Gutenberg-galaxis végének tudatában nézi. S e rendkívül széles perspektívának köszönhetően sikerül dialógusba léptetnie egymással a színház újrateatalizálásának és irodalmiatlanításának (Georg Fuchs), illetve a dráma válságának (Peter Szondi) téziséit. E párbeszéd során viszont a „posztdramatikus” jelző nem a dráma műnémetének halálát deklarálja, hanem annak a kulturális modellnek a produktivitását kérdőjelezi meg, amely „a világot jelentő deszkákat a világot ábrázoló deszkákként akarta megjeleníteni” (17.).⁷ Ezt a tézist nemcsak a Hans-Thies Lehmann-nal készített interjúban állandóan visszatérő és önmagát lelkes drámaolvasóként, mi több: egy Racine-könyv írójaként definiáló mondatok támasztják alá, hanem épp így Heiner Müller, Rainald Goetz, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek, illetve Dario Fo, Bernard-Maria Koltès, Dea Loher és Urs Widmer (poszt)dramatikus szöve-

geinek kvázi-elemzései is. Vagyis legitimnek tekinthető az az értelmezői perspektíva, amely (az amerikai és a német recepcióval ellentétben) nem „A posztdramatikus színház panorámája” című fejezetet, illetve az erre épülő színházelméleti fejtegetéseket tartja a könyv lelkének, hanem azt az Arisztotelész- és Hegel-olvasatot, amely választ adhat arra a kérdésre, hogyan és miért olvasható egy szöveg az ezredfordulón drámaként, illetve hogy a kortárs színháztudomány pár évtizede miért nem foglalkozik a drámával.⁸

Bár Lehmann esszéisztikus stílusa megakadályozza, hogy e kérdésekre explicit választ találjunk, a *Posztdramatikus színház* implicit drámadefiníciója azokból a színházi és kulturális aktivitás viszonyában bekövetkező változásokból indul ki, amelyek az elmúlt huszonöt évben alapvetően átformálták a néző öndefiníciójának keretfeltételeit. A tét ugyanis – a „Prológus” szavaival élve – annak a kérdésnek a megfogalmazása, amely a Gutenberg-galaxis végén segíti elgondolni és elképzelni az individuális emberi szubjektum le-

⁷ A Lehmann által is többször hivatkozott „színház mint kulturális modell” koncepcióhoz lásd Erika Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell. *Theatron*, 1999/3. 67–80. Ford. Meszlényi Gyöngyi.

⁸ Itt kell megemlíteni, hogy Lehmann munkájának hatására egyértelműen megnőtt a „már nem dramatikusnak” tekintett posztdramatikus szövegekkel foglalkozó tudományos munkák száma: pl. Dagmar Jäger: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld, Aisthesis, 2007; Beatrix Kricsfalusi: *Vom Metadrama zum postdramatischen Theater. Spielarten der dramatischen Selbstreflexion im zeitgenössischen deutschsprachigen Drama*. Debrecen, 2010 (Kézirat); Schein Gábor: *Nevetők és boldogtalanok*. Budapest, Atlantisz, 2006, 179–226.



hetőségeit (9–12.). A színháztörténeti vizsgálódások médiaelméleti horizontjából nézve viszont a dramatisz diskurzust szervező „logocentrikus színház” magját „az áttekinthetőség [arisztotelészi] ideálja” alkotja, amely arra hivatott, hogy a lehető legteljesebben lecsillapítsa a szabálynélküliségtől való félelmünket (39–41.). S ezen a ponton érdemes visszatérnünk Brechthez. A Lehmann-előadások egyik kedvelt Heiner Müller-idézete ugyanis, mely szerint a színházban az a különleges, hogy ott bármikor meghalhat valaki, pontosan érzékelteti annak a kockázatnak az erotikus természetét, amelyet a fiktív kozmosz reprezentálására törekvő színház képtelen „magába színháziasítani”.⁹ Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a színház „nem más, mint egy darabka *életidő*, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el, és *közösen használnak el*, mégpedig annak a *térnek* a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy” (10.), akkor az illúziószínház emésztési szokásaival szemben álló (posztdramatisz) ellenállásnak az a döbbenet a kulcsa, amikor az illúzióéhes néző szembesül azzal a ténnyel, hogy a „színház érdeklődésének előterében kezdettől fogva a test fizikai jelenléte állt, amely megsemmisítő érzelmi többletnek köszönhetően bármely szövegen és a színpad bármely verbális vagy non-verbális rendszerén képes uralkodni”. E szembesülés során törvényszerűen inog meg az a színházi jelek rendszereiből szerveződő architektúra, amelyet Lehmann szerint „az alap és a támasz, a hierarchia és az összekötő elemek, a szerkezet, a ráción alapuló artikuláció és a koherencia, a cél és a működés, a téloszból fakadó rend” tesz egységessé, kiszámíthatóvá, biztonságossá, s a megértés révén uralomra tör(ekv)ő vágy tárgyává.¹⁰ S ha az ellenállásnak a Reális betörésén (Hrvatín) alapuló esztétikáját egyfajta kreativitás kulcsának tekintjük, akkor az előadást elemző nézői magatartás olyan dimenziói válhatnak elsődlegessé, amelyek működésképtelenné teszik az olyan ellentétpároknak a „nem hanem” logikáján alapuló felfogását, mint a szubjektum (a megfigyelő, a néző) és az objektum (a megfigyelt, a színész), illetve a jelölő (a test anyagsága) és a jelölt (a jelentésképzés tudatossága).¹⁰

Ha tehát a posztdramatisz színház „poszt” karakterének mibenlétét nem a dráma irodalmi műnemének ontológiája, hanem az a felismerés határozza meg, hogy a Gutenberg-galaxist definiáló észlelés lineáris-szukcesszív módját modelláló kulturális aktivitásnak igenis vannak határai, akkor megérthetjük, miért vált Lehmann könyvének valóságos energia-centrumává az „Epilógus”. A színház politikusságáról és az észlelés politikájáról mondtak ugyanis nemcsak azt teszik egyértelművé, hogy a kortárs színházat a színpad és a nézők közötti párbeszéd jobban érdekli a színpadon létrejövő dialógusnál, hanem azt is, hogy a dramatisz színház bizonyos szempontból egész egyszerűen „lusta”. Vagyis a dramatisz tér, idő és alak illúziószínházi azonosításának elsődlegességén és a dramatisz cselekmény piramisszerű konstrukcióján (Gustav Freytag) alapuló színházi beszédmód nem egyszerűen „meghaladott” vagy „elméletileg tartahatatlant”, hanem felelőtlen, hiszen megelégszik azok-

nak a sztereotip képeknek a színpadi re-prezentációjával, amelyek a mindennapok akusztikai és vizuális diskurzusát szervezik, és mellesleg segítenek élni az életünket. A játékosok és a nézők együttes testi jelenlétéből fakadó lehetőségek kihasználása helyett élő mozivá teszi azt a helyet, ahol fel lehet(ne) hívni a figyelmet arra az antropológiai „betegségre”, amelyben a Gutenberg-galaxis és a Világfalu határán, továbbá a biológiai sokszorosíthatóság korában élő *homo sapiens* szenved. S képtelen megérteni annak a jelentőségét, ha egy rendezői formakánon belátja: „Fantáziaterek létrehozására kell használni az egészen kis csoportokat megszólító színházat (a tömegszínház különben is rég a múlté). Szabad tereket kell biztosítani a fantáziának, különben megszállja és megöli a média imperializmusa a maga előre gyártott kliséivel és normáival.”¹²

S talán épp ez az értetlenség indokolhatja a könyv magyar fordításának kiadását. Az európai színháztudomány másik két doyenje, Erika Fischer-Lichte és Patrice Pavis legutóbbi munkáihoz hasonlóan ugyanis a könyvet (mindenekelőtt Borus Judit empátiájának és teherbírásiának köszönhetően) példamutatónak gondozó Balassi Kiadóban értelemszerűen felmerülhetett a kérdés: mit tud kezdeni a magyar olvasóközönség az olyan színházi előadásokra reflektáló írásokkal, amelyek nemcsak ismeretlenek, de meglehetősen idegenek is tőle? Egyfelől Lehmann munkája úgy teoretizálja a posztdramatisz színház fogalmát, hogy az európai színháztörténet legmeghatározóbb formakánonjai és rendezései impressziószerű, ám irigylésre méltóan plasztikus leírások révén válnak ismeretlen ismerőssé. Másfelől szinte nincs olyan mondat, amely ne nyújtana intellektuális élményt a kortárs színházelmélet ismerőinek, s ez (tekintettel a néha legközelebbi kifejezésekben ártatlanul megbúvó, majd két fejezettel később nevetve előugró terminusokra) nemcsak szakmailag, hanem logisztikailag is nagy feladat elé állította a szakfordítás különböző útjait járó, ám ezzel egyaránt korrekten, mi több: elegánsan megbirkózó fordítói csapat. S mivel ennek eredményeként 2009-től lehetővé vált, hogy magyar nyelven is elolvashassuk a német és francia színháztudomány legnagyobb hagyományú iskoláinak alapműveit, érdemes azon is elgondolkozni, mit tud majd kezdeni a magyar színháztörténet-írás ezekkel a munkákkal. Képes lesz-e érdemben emlékezni arra, hogy az 1920-as évek vibráló szellemi diskurzusában nemcsak Max Hermann, hanem a magyar Németh Antal is Európa elismert színháztörténészének számított, s mindketten a dráma írott volta és az előadás

⁹ Pl. Hans-Thies Lehmann: Posztdramatisz színház és a tragédia hagyománya. *SZÍNHÁZ*, 2008/5. Ford. Berecz Zsuzsa.

¹⁰ Hans-Thies Lehmann: A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia. *Theatron*, 2004/2 3. 29/26. Ford. Enyedi Éva.

¹¹ Vö. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztetikája*. Budapest, Balassi, 2009. Ford. Kiss Gabriella.

¹² Heiner Müller: „Az Althusser-eset érdekelt”. Egy beszélgetés jegyzőkönyve. In H. M.: *Képleírás*. Pécs, JAK – Jelenkor, 1997. 77. Ford. Kurdi Imre.

eseményszerűsége közötti viszonytal foglalkoztak, hogy teatralitás és irodalmiság eltérő medialitására irányítsák hallgatóik figyelmét? Az elemzés tárgyává tudja-e tenni azt a tényt, hogy míg az említettek közül a Humboldt Egyetem professzora 1923-ban a színházi avantgárd olyan rendezővel együtt hozza létre Európa első Színháztudományi Tanszékét, mint Leopold Jessner és Max Reinhardt, addig a Debreceni Egyetem magántanára 1935 és 1944 között a Nemzeti Színház igazgatója lett, az első magyarországi tanszék alapítására pedig csak 1994-ben került sor? S vajon ráírányítja-e a szakma figyelmét azokra a hatás-

történeti folyamatokra, amelyek képesek magyarázatot adni arra, hogy hazánkban miért csak a második évezred végére jött létre olyan szellemi közeg, amely megtűri a dráma tolmácsaként működő irodalmi (illúzió)színházétól eltérő, önnön teatralitására reflektálni képes jelhasználatot? A magyar színházi (és főleg színészi) hagyomány kisrealista jellegének, illetve a kortárs rendezések posztdramatikus vonásainak elemzéséhez ugyanis leginkább erre van/lenne szükség.

Budapest, Balassi, 2009. 243 p. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor.



Bernd Stegemann

A posztdramatikus színház után

Szűk tíz évvel ezelőtt jelent meg Hans-Thies Lehmann a *Posztdramatikus színház* című műve, amely rövid időn belül alapvető kézikönyvvé vált. Néhány diáknemzedék a maga színháztudományi tanulmányait mindmáig ezzel a könyvvel kezdte, és részben vele fejezte be. A könyv, amelynek címe egyfajta esztétikai álláspont jelszavává vált, nyilvánvaló vonzerővel bír. Új esztétikai paradigmát ígér, és egyúttal a leírásához egész sor új fogalmat kínál, miközben azt is kilátásba helyezi, hogy megvalósítja a színház régóta áhított felszabadítását a dráma uralma alól. Manapság minden néző vagy színházi alkotó tudni véli, mit jelent a posztdramatikus színház fogalma. Az egyik azt hiszi, olyan esztétikai kísérletről van szó, amely lehetővé teszi, hogy egy színházi estét követhető történet nélkül is megtervezhessünk és megrendezzünk. Mások szerint olyan felhívásról van szó, amely a színházi történetekben való együttműködésre buzdít: ha már okvetlenül történetet akarsz, meséld el a magadét! Végül a színháztudós számára a posztdramatikus színház beteljesít egy régi színházi álmodat, amely végre a tulajdonképpeni szakma szókészletével írható le. De mit jelent valójában a „posztdramatikus” szó, és miféle színházi eseményeket jellemezhetünk általa?

Mindenekelőtt fordítsuk le a szót németre; ez esetben a jelentése így hangzana: cselekmény utáni. A szóban forgó új színházművészet mint társadalmi hangulat, ideológiai álláspont és esztétikai célkitűzés lehetséges kezdőpontját Heiner Müller érc keménységű megfogalmazása jelzi: „Az én drámám többé már

nem történik meg.” Itt válik nyilvánvalóvá az első nehézség, amely a „posztdramatikus” fogalmának kezelésével jár. Heiner Müller nyilatkozata ugyanis a drámának arra a válságára utal, amelynek lényege, hogy a drámai szituáció szemlátómást már nem alkalmas a modern világ komplexitásának tükrözésére – a jelen ábrázolásra váró problémái már meghaladták a drámai szituáció ábrázolóerejét. Úgy tetszik, a modernség folyamatának keretében egyre kevesebben kerülnek egymással olyan konfliktusokba, amelyek az intézményekkel való bonyolult harcot fejezhetnék ki. A bíró és a vádlott közt nem áll elő emberi, személyes helyzet; a bíró egy intézmény funkcióját jeleníti meg. Ezt a szorongató viszonyt például Kafka *A per* című regénye tudta kifejezni. A dráma ellenben csak nagy ügyvel találhat ennek megfelelő szituációt; foglya marad az emberi interakciónak, amely adott esetben különösen rosszindulatú bírót és különösen megátalkodott vádlottat eredményezhet – azaz éppen ahhoz a felismerhetőséghez vezet, amelynek tagadása Kafka nagyságát jelzi. A drámai szituációnak mint a szereplők által hordozható konfliktusnak a korlátaira a dráma már a XIX. század vége óta folyamatosan reagál. A naturalizmus, az epikus és a dokumentumszínház és számos egyéb dramaturgiai újítás új drámai formákkal kísérletezett. A posztdramatikus színház követeléseit túllépnek ezen a fejlődési folyamaton. Azt a próbálkozást, hogy drámai szituációval, figurákkal és cselekménnyel színházat teremtsünk, mindenestől elavultnak tekinti. A drámának és színházi megvalósí-