

eseményszerűsége közötti viszonyt 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 ráirányítja-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 ügyel-bajjal 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-

tásának kapcsolatát felfüggeszti, és megtagadja mindazon ihlető hatásokat, amelyeket a drámai formák a színház felé sugároztak.

A posztdramatikus színháznak tehát két különböző dimenziója van: már nem tartja magát a drámai szöveg megvalósítójának, és a színészi ábrázolást illetően tagadja a drámai szituáció struktúráját. Ehelyett a posztdramatikus színház az önmagához való hangsúlyos viszonyon alapul.

A MIMÉZIS ÉS A POSZTMODERN

A színház eddigi funkciója jól leírható a megfogalmazással, miszerint a színház a világ mimézise. Ezt a meghatározást a világképtől és az esztétikai korszellemtől függően különbözőképpen értelmezték, de az ábrázolás jelei mindig egy, az ábrázoláson túli világra vonatkoztak. Legkésőbb a modernség kezdete óta a mimézis fogalmát a vonatkoztatás funkciója mellett a produkcióra való hivatkozásra is kiterjesztették. A világ mimézisét immár önállóan megjelenő munkaként értelmezik. A munka lényege az, hogy egy második valóságot teremtsen, amely a valóságot művészi formába öltözteti. A mimézis egyidejűleg két irányban hat: specifikus formában ábrázolja a valóságot, és ezt az ábrázolást önálló valósággal ruhazza fel. A mimetikus tevékenység történelmi állapontjai egyaránt tükrözik az ábrázolt világot és az ábrázolási formáját.

A kilencvenes években összegyűjtötték a legalább húsz évvel korábban aláaknázott diskurzus szétrobbanásának szilánkjait. A strukturalizmus és posztstrukturalizmus hatására az egész világ jellé vált, minek következtében sajátos formájú elméleti probléma született. Ha minden jellé válhat, és ezek a jelek önmagukon túl már semmilyen vonatkoztatást nem tartalmaznak, akkor a világ többé nem írható le, és az emberi cselekvés többé nem kommunikálható. A meghatározó életérzés a szimuláció lesz. Idézetek, kölcsönvett identitások, esetleges elrendezések és önkényes értelmezések között élünk. Kiselejtezik mindazon mesternarratívákat, amelyek felépítmény, ideológia, paradigmák vagy világnézetek formájában az önkényest leírható és értékelhető eseményekké rendezték. Mimézisre immár nincs szükség, mivel már maga a világ is önmaga lehetséges értelmezéseinek tükörcsarnoka lett. A narráció helyébe a szimuláció lép. A jelek már nem szólnak arról, ami rajtuk kívül áll, hanem csak más jelekre, avagy önmagukra mint jelre utalnak. A korszak emblémája és a kettős jelfogalom modellje az „a rózsza az rózsza az rózsza” lett. A rózsza egyfelől a „rózsza” szón kívül nem jelent semmi mást, másfelől a fenti sorozat önálló valóságot teremt. Mint a régi társasjáték, amelyben egy szót addig ismételnék, míg minden értelmét elveszíti, a sorozatban a rózsza is elveszti azt a képességét, hogy az illető virágra utaljon. E képességet kiszorítja az a performatív értelem, miszerint a szavaknak csak annyi jelentésük van, amennyit kimondásuk közben önállóan megteremtenek. A performatív jelhasználat legköznapibb fordulatai közé tartoznak az olyan kijelentések, mint: „Önöket ezennel férjé és feleségé nyilvánítom.” A valóságot, melyet a mondat leír, csupán a mondat kimondása teremti meg.

Az önreferencia csábító gondolata lélegzetelállító gyorsasággal terjed el a művészetekben. Az ábrázolóművészetek „performálni” kezdenek, ami annyit tesz, hogy az ábrázolás aktusát akarják ábrázolni.

A színházi történetek sem akarnak lemaradni a jelek illetően kinyilvánított jelentéshiánya, a performatív elv és az eltűnőben lévő ember újrafelfedezése mögött, és ezért posztdramatikus alakulnak. A színész hangjának például többé nem az a dolga, hogy a konfliktusban az érveit szolgálja: inkább szabaduljon fel, és ennek során nyerve el a maga önálló értékét. Ilyenkor a hang anyagi értékét szokás emlegetni, a hang pedig önmaga jelvévé válik. A korszak esztétikai vezérfogalma a jelek, az érzéki ingerek, a test, a tér, az idő és minden egyéb önálló értéke lesz. A szöveget lihegve adják elő, miáltal a lihegés elnyomja az értelmet. A néző türelmét kemény próbának vetik alá, hogy a múlt időt minél fájdalmasabban élje meg. A testek iszapban csúszkálnak, vízbe esnek, falaknak rohannak, a mozdulatokat minden mértéken túl, számtalanszor ismétlik, miáltal a nézők körében beáll a „dialektikus túlingereeltség” reakciója. Először úgy érzik, nem megy tovább (unalom), majd felfogják, mi a cél (azt akarják, hogy unatkozzam), és végül voyeurré válnak (na jó, nézzük csak, meddig bírják, és közben hogyan változnak).

A szóban forgó, önmagukkal is beéror események hatása rokon a való világ érzékelésével. Mint ahogy a világ mindenkorai eseményei is csak a megfigyelő közvetítésével kapnak perspektívát és értelmezést, úgy az ilyen műalkotás esetében is szükség van a néző alkotó közreműködésére. Akárcsak mindennapi életében, ezúttal is önálló történetet kell alkotnia, amelyhez saját észlelései csak esetleges elemeket szolgáltatnak. E világábrázolás művészi hatása megfelel az egész posztmodern világlélményének. A mimézis immár nem a világot, hanem a világ bizonyos érzékelési módját ábrázolja. A cél, hogy az ábrázolás éppoly áttekinthetetlen legyen, mint a világ maga. A műalkotás oly módon alakítja megfigyelő és megfigyelt viszonyát, hogy a megfigyelő – azaz a néző – vagy játészó- és alkotótársnak tekinti magát, vagy pedig idegenkedve elfordul.

Nem meglepő, hogy ez a világszemlélet az emberi szubjektumot különösen rafinált önperformanszként leplezi le: történelmi konstrukciónak tekinti, amelynek szétesését élvezet végignézni. Az én – pusztán konstrukció. A kérdésre, hogy „mi az ember?”, megszületik a végérvényes és nem minden hübrisz nélkül való válasz: „kitaláció!”

A FIGURA –

SZTANYISZLAVSZKIJ ÉS BRECHT KÖZÖTT

A színháznak az emberábrázolásra való igényét a posztdramatikus esztétika különös vehemenciával vitatja. A posztdramatikus színház az ábrázolás semmilyen eszközét nem nyilvánítja olyan elavultnak, mint a figurát, és nem száműzi ennyi heveséggel a színpadról. A drámai konfliktusnak ezt a központi hordozóját a posztdramatikus elmélet képviselői éppoly akadémikus szenvedéllyel üldözik, mint egykor, a XVIII. században Harlekint a szigorú Gottsched. Azt, aminek



a korszerű színpadon nincs helye, a tudományosság-
nak kell megneveznie és kitiltania, különösen akkor,
ha napjaink színháza oly nagy iramban közeledik egy,
az elmélettel összeegyeztethető kifejezési forma felé.

A színiiskolák – a drámai színház e mentsvárai –
titokzatos kihívást intéznek a bontakozó színészekhez:
tanulják meg, hogyan védjék meg figuráikat. Ezen a
követelményen két dolog értendő. Először is, ha egy-
egy új figura előkészítése és kidolgozása van soron, is-
merkedjenek meg vele alaposan, akár vitatkozzanak is
vele, hogy megérthessék és eljátszhassák a figura bo-
nyolult, ellentmondásos indítékait és kifejezési formáit.
Másfelől a kihívás arra is kiterjed, hogy a figurát sa-
ját játékkal szemben megvédjék. Az egyes színész-
hallgatók kifejezési lehetőségeinek virtuozitása, a
beszéd megformálásának modorosságai, a megjelenítés
egyéni eszközei nem nivellálhatják a figura sajátosság-
gát, egyszerűségét. Az ábrázolóképeség akkor fejlődik,
ha a színész célja túllép a pusztá önábrázoláson.

Ha a színészhallgatók fel akarnak készülni e feladat
ábrázolási lehetőségeire, úgy Konsztantyin Sztanyisz-
lavszkij módszere terjedelmes gyakorlatkollektívát kí-
nál nekik. Sztanyiszlavszkij a belső átélés és a fizikai
kifejezés közötti szerves összefüggésből indult ki.
Ezért a színész legfontosabb adottsága szerinte az,
hogy az emberi kifejezőképesség élményét átláthatóvá
tegye. A színpad azonban kivételes helyzetet teremt,
és ebben a helyzetben a belső átélés görcsös lesz; az
ember, ahelyett hogy átélne és cselekedne, viselkedni
kezd. A legfontosabb művészi eszköz, melyet
Sztanyiszlavszkij ilyen esetben javasol, a feltételezett
helyzet. Ha a színész ezt a kitalált szituációt plasztiku-
san maga elé képzele, akkor ismét képes lesz rá, hogy
e fiktív valóságban reálisan cselekedjen és érezzen.
Maga a dráma annyiban biztosítja ezt a szituációt,
amennyiben szavakba foglalva írja le a figurák cselek-
véseit. Megfelelő képzettség esetén a színész ki tudja
olvasni a szövegből a felkínált helyzeteket és fizikai
cselekvéseket, hogy aztán játékaival életet öntsön belé-
jük. Ha ezt sikerül megoldania, úgy belső átélése a szitu-
ációnak megfelelően fog alakulni. Fiktív helyzetről
lévén szó, játszani fog, de mivel átélése pontosan meg-
felel a helyzetnek, egyszersmind valóságos is lesz. Más
szóval figurát ábrázol, de a figura ábrázolását reálissá
teszi. Játéka alkalmas rá, hogy a valóságra vonatkoztat-
hassuk, miközben egyszersmind performansz is, amely
a játékon belül önálló értéket képvisel. Íme, ez volna a
Sztanyiszlavszkij nyomdokain haladó színészképzés
eszményi célja.

Brecht a színész és a figura szétválasztásával teremt
kiindulópontot egy új művészi kifejezőmóddhoz. A szí-
nésznek saját játékára nyíló perspektívája, az a mód,
ahogy a figura elbeszéli saját cselekvéseit, a cselekvések
szemtanúként való demonstrálása minden színpadi
történetet különlegessé, sajátzerűvé tesz, olyanná, amely
a nézőt továbbgondolásra ösztönzi. A gondolkodás
olyan mesét kísér végig, amely további perspektívát
nyit a történetre, és a közönség és a cselekmény között
kettős viszonyt létesít. A közönség egyfelől érzékeli a
különbséget a cselekmény, illetve az azt végrehajtó fi-
gura/színész között, másfelől követi a folyamatot, aho-
gyan a cselekmény elbeszélhető történeté formálódik.

A posztdramatikus színházban minden esemény
önmaga jelvéé vált, és ennek következtében mind
egyenértékűek. A performáló szubjektum jelhordozó,
aki tisztában van a maga jelszerűségével, és ezért töb-
bé nem öltheti fel hitelesen a valamit megélt és cse-
lekvő ember maszkját. A színházi eszközök arra valók,
hogy dekonstruálják a néző érzékelését, aki régi rossz
szokásához híven még mindig valamilyen összefüg-
gést keres a figura, a cselekmény és általában a mimé-
zis között; most azonban be kell gyakorolnia, hogy a
jelet elválassza a jelölttől. E tekintetben a színházi esz-
közöknek az a feladatuk, hogy a jelentést bizonytalan-
ná tegyék. Így aztán többé-kevésbé mindent elválasz-
tanak egymástól: a nyelvet az értelmétől, a testet a
hangjától, a hangot a beszédétől, a beszédet a jelentésé-
től, a jelentést a céljától, a célt az okától stb. Mivel
könnyen előfordulhat, hogy a néző még mindig vala-
milyen szintézisre törekszik, hatalmi diskurzusként
tálatják fel neki, és megesik, hogy ezért már a perfor-
mansz alatt megbüntetik. A túlnyújtott időtartam
megismerteti vele az idő önértékét; az érthetetlenül
előadott szövegek arra tanítják, hogy megcsodálja a je-
lek szépségét; az ismétlések hozzászoktatják, hogy fo-
gékony legyen a részletekre, amelyek egyszeri látásra
bizonyára elkerülték volna figyelmét, ugyanakkor pe-
dig ránevelik, hogy alázattal fogadja el az azonos ele-
mek örök ismétlődését.

Ugyanekkor azonban már megfigyelhető a törekvés,
hogy az effajta esztétikai gyámkodás alól felszabadul-
junk. A színész és a figura közti határban ismét és
mindinkább felfedezik a játék ihlető és zavarba ejtő
impulzusát. Gondoljunk Armin Petras és Fritz Kater
színházára, amelyben az egyes figurák nyújtotta elbe-
szélő perspektíva már nem az epikus kommentárt
szolgálja, hanem új és még újabb meglepő játékokat
és szituációkat tesz lehetővé. Gondoljunk Jürgen
Goschra, akinek színészei a szemünk láttára érke-
nek, és készülődnek fellépésükre, hogy az átváltozás
mágikus pillanatát egy szituatív játék kiindulópontjává
tegyék. Gondoljunk Michael Thalheimer magasnyo-
mású figuráira, akiknek gátlásai minden színészi kife-
jezőerőnél mélyebb betekintést engednek belviláguk-
ba, és ennek során a színészek agresszíven és virtuó-
zul védik a figura titkait saját közlési ingerüktől.
Gondoljunk Nicolas Stemann színjatszóiára, akik sike-
rült produkciójuk fölötti örömeikben a felvett figurát
egy kicsit tovább játsszák, és eközben, a drámának
megfelelően, a konfliktusok olyan slamasztikájába bo-
nyolódnak, amelyről az előadás kezdetén nem is ál-
modtak. Vagy gondoljunk a Rimini Protokollra, amely
a maga teatrális késztermékeiből önmaguk elbeszélte
figurákat állít elő, és ezeket olyan játékokba keveri,
amelyek a figurákat és elbeszéléseiket szituatív di-
menzióval gazdagítják. Mindezek a színházi formák
az est minden másodpercében új egyensúlyt teremte-
nek figura, színész és szituáció között, és kizárólag a
világ ábrázolásának mimetikus kidolgozásával hoznak
létre ábrázolás és ábrázolt viszonyból új meg új játé-
késképeket, szituációkat, dramaturgiákat és formákat.
Ha a posztmodernnel együtt a drámát is kiöntjük, a
színházi eszközök kiszabadulnak a világhoz való mi-
metikus kötődésükből. Meglehet, a színháztudomány



ezáltal érvényesebben írhatja le őket – de ha a jelenkori színház funkciója ebben merülne ki, valóban a világ küszöbén találnánk magunkat.

A DRÁMAI SZITUÁCIÓ

Ki beszél? Ezzel a kérdéssel a drámának minden korszakban újonnan kell szembenéznie. Az ókori tragédiában a világon végzett mimetikus munka ősfarmája a kórus éneke és tánca volt. A velük szembeállított színészeknek az volt a dolguk, hogy az egyént képviseljék, aki a maga hibrid, az isteneket makacsul provokáló álláspontjával a cselekmény hatásainak és ellenhatásainak összjátékán belül katarzist és hedont idézett elő. Shakespeare világszínházában a színészek és nézők minden szegmensének megvan a maga nyelve és szócsöve. A posztmodernben a színpadi beszéd drámai diskurzussá válik. Idegen szerzői státusa miatt tagadják az előadott szöveg érvényességét. Hogy szabad felmondani egy olyan szöveget, amelyet a beszélő csak betanult, ahelyett, hogy maga találta volna ki? És hogy szabad ezt a konvenciót egy, a szerep szövegében elrejtett figura állításával, illetve az ebből kialakuló szituációval indokolni? A posztdramatikus színház perspektívájából ez a konvenció kínos automatizmust szül, és önkényesen manipulálja a közönséget.

Egyáltalán miféle fogalma van a posztdramatikus színháznak a „szituációról”? Nos, szituáción ők a performer és nézője testének közös térbeli jelenlétét értik. Változatos játékaik és ingerei e közös jelenlétben szituálják a produkciót. Ez a szituáció azonban egyszersmind minden gondolkodás eleje és vége. Drámai szituáció többé nem létezik, és nem is létezhet, mert „amit drámaként élünk meg, és/vagy azzá stilizáljuk, az nem más, mint a cselekvésként felfogott történés belekényszerítése egy menthetetlenül megtévesztő perspektívába”.

Eme lesújtó ítéletbe torkollik a posztdramatikus elméletnek a drámáról való lemondása. Ez az elmélet iluzionista csalásnak és begyakorolt hazugságnak minősíti, ha embertársaink észlelési módját az a perspektíva vezérli, hogy életüket cselekvésnek tekintsék; és ezzel egyszersmind elvitat a drámai szituációtól minden jogot, hogy a világot elbeszélhető struktúrákban fejezze ki.

Egyáltalán mit értünk drámai szituáción? Ha egyszer vesszük a fáradságot, hogy a drámai fejlődés e bonyolult központi fogalmát alaposabban megvizsgáljuk, óhatatlanul felmerül ez a kérdés. Szituáció csak egy konkrét világban jöhet létre, abban, amelyet Hegel, a drámai szituációk e legkomplexebb elemzője „általános világállapotnak” nevez. Ebben az általános világállapotban legalább egy olyan ellentmondás rejlik, amelyet a felszíni életfolyamatok eltakarnak. Ennek az alapvető civilizációs ellentmondásnak a modelldrámáját Hegel az *Antigoné*-ban látja, amelyben a család igazsága csap össze a közösség igazságával, hogy aztán Antigoné és Kreón hibrid érvényesítési szándéka egymáshoz képest relativizálja és mindenkori tökélyüktől megfoszsa őket. A tragédia tehát csak akkor tragikus, ha mindkét félnek igaza van, és ehhez az igazsághoz mindkettő abszolút egyenlő mértékben ragaszkodik.

A tragikum alapja az eldönthetlenség, valamint a benne katartikusan jelen lévő érzelmi felismerés. A szituációt tehát olyan konfliktus alakítja ki, amelynek törésvonala a konfliktus helyszínétől szolgáló világ középpontját érinti. Ily módon a konfliktus tekinthető a világábrázolás legalkalmasabb formájának, mivel ebben a törésben a világ ellentmondásossága „olyan létformaként lepleződik le, amely más, mint amilyennek lennie kellene”. Ahhoz azonban, hogy ez a konfliktus drámai szituációvá fejlődjék, szükség van még egy pontosan ellenirányú mechanizmusra is. A konfliktushoz két személy kell, akik éppoly szorosan kötődnek egymáshoz, mint amilyen erővel, éppen konfliktusuk okán, menekülnének egymás elől, avagy el akarnák pusztítani egymást. Nem véletlen, hogy Kreón Antigoné nagybátyja. Az összeütközést azért kell vállalnia, hogy érvényesítse család- és államfői hatalmát, Antigoné pedig egyszerre kerül szembe a rokonnal és az uralkodóval. Csak a konfliktusban álló felek felbonthatatlan összetartozása avatja szembenállásukat drámai cselekménnyé. A szituáció kizárólag e belső, egyszerre szétválasztó és egyesítő dialektikája révén válhat a cselekmény indítékává.

A sztereotip kifogás, miszerint a világnak ez az ábrázolási módja mára érvényét veszítette, félreismeri a dráma és a színház potenciálját. Ez a művészet minden egyes sikerült megnyilvánulásában meghatározott, zárt világot teremt, éppen azért, hogy feltárja e világ belső ellentmondásosságát. A Rimini Protokoll egyik újabb keletű produkciójában, a *breaking news*-ban a színpadi világ valóban az egész világnak felelt meg, abban a formájában, ahogy önmagát a hírek formájában megjeleníti. A szituáció ez esetben azért jött létre, hogy ezeket a híreket szakértők osztályozták, aszerint, hogy mennyiben érintik a nagyközönséget. A hírszakértők eredetük vagy képzettségük alapján hozzátartoztak ahhoz a világhoz, ahonnan a hírek műholdak közvetítésével származtak. A színpadon mindegyikük élőben szemlélte a maga területéről érkező jelentéseket, és kiválasztotta azokat, amelyeket a nyilvánosság elé kívánt tárni. A színpadon ekként egy olyan hírszöveget, amely a világ minden részéből tálalta fel azokat az eseményeket, amelyeket az adott régiók képviselői a legfontosabbnak ítélték. Mármost ez a hírkollekció olyan heterogén, hogy mindenki megérti, az általános világállapoton belül (a hírek a globális világot tükrözik) mekkora különbségekre mutat rá a szituáció (szakemberek végzik a válogatást és az élőben való összeállítás). A szituáció a dráma olyan felismerési eszköze, amelynek segítségével az emberi cselekvés és élmények alapvető ellentmondásaikban ábrázolhatók, egyszerre komplex és érzéki módon.

A dráma posztdramatikus újfelfogalmazása tagadja ezt a szituáció-fogalmat, és a drámát többnyire polemikusan, „melodramaként” szemléli. Ennek során történelmietlen módon kezeli a fogalmat: giccses, érzelgős események köznyelvi megnevezésének tartja, és úgy gondolja, hogy az ilyen események dimenziója nem nő túl a kispolgárok lelki háztartásán. A drámából filléres regény lesz, amely a maga bombasztikus kiteljesedését a hollywoodi filmben éri el. Ha egyszer a drámának ezt a mumussá degradált fogalmát sikerült



elfogadtatni, természetesen senki sem lesz, aki az esti szórakozás e bomlási termékéért egyetlen könnycsep-pet is ontana.

A HITELESSÉG

Tegyük fel másként a kérdést. Mi teszi a nézők számára a színházat színházzá, azaz olyan eseménnyé, amelyet érdemes megnézni és figyelemre méltatni? Talán segítségünkre lehet egy fogalom, amely első látásra elavultnak tetszik. A közönség érdeklődését a színház hitelessége kelti fel.

A történet hihetőségének első paramétereit az arisztotelészi *Poétika* határozta meg. A görög filozófus mindenekelőtt azt firtatta: hogyan kell elmesélni és előadni egy történetet úgy, hogy az katartikusan hasson. A válasz egyszerre bonyolult és egyszerű. A cselekményt drámai szituációk formájában kell előadni – de elvárható, hogy a szituációk átélhetőek és ugyanakkor meglepőek legyenek. Átélhetőek, hogy felkeltsék a néző érdeklődését, és meglepőek, hogy az érdeklődés a mindennapi mértéken túl, mindvégig kitartson – azaz a szituációk legyenek egyszerre hihetőek és meghökkenítőek. E dialektika eszközeit nevezi Arisztotelész közös néven dramaturgiának, szabad fordításban a cselekmény felépítésének. A dramaturgia tehát akkor született meg, amikor valaki vállalta, hogy az előadás nézőpontjából elemezze az események hitelességét. Hogyan kell exponálni egy figurát, hogy felkeltsék iránta az érdeklődésemet? Min kell ennek a figurának keresztülmennie, hogy érdeklődésem fokozódjék? És végül: miképpen játszódjék le a története úgy, hogy az utolsó percig kövessem, és elégedetten váljak meg tőle? E kritériumok híján nem boldogulhat semmilyen forgatókönyvírói iskola és semmilyen realista dramaturgia. A hitelesség tehát nem a mindennapok jelensége, hanem olyan, a dráma által életre hívott hajlandóság, amely arra készlet, hogy a történetet mindvégig figyelemmel kövessem. A sikerült dramaturgia a leg-
hihetetlenebb eseményeket is hitelessé teheti, mint ahogy a való világ is tűnhet mindenestől hihetetlennek. A hitelesség tehát, éppúgy, mint a tragikum, azon múlik, sikerül-e a dramaturgiának úgy egymásra építenie a szituációkat, hogy hitelesen és/vagy tragikusan hassanak.

A posztdramatikus diskurzusból a figura és a cselekmény hitelességének helyébe a hatás tisztessége lép. A megszólalók egyaránt elutasítják a drámai szituációt mint az emberi cselekvések ábrázolásának és megértetésének eszközét, valamint azt a törekvést, hogy az embert cselekvései révén ábrázolják. A posztdramatikus ennek kapcsán azt ígérte, hogy megszabadít a mimézis minden problémájától. Vajon az magyarázza bámulatos konjunktúráját, hogy az a fajta színháztudomány, amely éppen ebben a színházban látta a maga posztstrukturalista elméleteinek megvalósulását, minden új jeljét megkettőzött? Mivel a művészet és a tudomány fölöttébb gyakorlatias módon ugyanazt az elméleti apparátust használta, leírás és találékonyság kéz a kézben járhatott. A színháztudomány ujjongott: a tudomány végre odatalált a színházhoz és a színház a tudományhoz! Ettől kezdve már csak az ábrázolás

nyűgétől megszabadult színházat tekintették emancipálnak, tisztességesnek és önértéke által meghatározottnak, míg az a színház, amely a világ mimézisének kötelezte el magát, és ehhez a drámai struktúrárt vette igénybe, korszerűtlenné minősült, lévén, hogy a konfliktusok szimulálása helyett a drámát tűzte zászlajára. Különbözően is, a dráma örökségét már rég átvette a mozi legtriviálisabb formája. Az új elmélet tehát ily módon a színház posztdramatikussá válását írja le és segíti elő; önmagát nevezi ki a művészet esztétikai princípiumává, miközben ugyanakkor azt hirdeti, hogy ezt a művészetet ő tükrözheti a legteljesebben és leghitelesebben. Bibliája az a bizonyos kis fekete könyv volt.

Szűk évtizeddel a *Posztdramatikus színház* megjelenése után ez az újonnan szabályozott poétika visszhangra talált a fővárosi kulturális alap, valamint az előadó-művészeteket támogató grémiumok elképzeléseiben is. A politikáig természetesen csak a kiüresedett tartalmú frázisok hatoltak el. Aki ma kérelmével a projekteket támogató szervekhez folyamodik, anélkül, hogy a posztdramatikus színház fogalmaival tisztában volna, jobban teszi, ha rögtön bevonja a vitorláit. És eképpen szembeül egy teljes nemzedék egy olyan zsaronnal, amelyet kötelező átvenni. Végzetes helyzet ez a támogatásra utalt utánpótlás számára, amelynek egy letűnt posztmodern megoldásaival kell dolgoznia, miközben a jelenben, amely körülveszi, a konfliktusok ártalmatlan szimulálása távoli álom csupán.

Ha ezzel szemben sokan a tudomány felől közelítenének a színházhoz, amely eddig a férfi és női, rendezők és színészek vállán nyugodott, úgy másfajta diskurzusra volna szükség. Hogyan kötődnek a világhoz az ábrázolás megszámlálhatatlan formái? Miképpen lesz a világ valamely eseménye színházi eseményé, és mely aspektusra alapozhatja az ábrázolás a maga felismeréseit?

Míg más művészeteket alkotóik az örökkévalóságnak szánhatnak, a színházat az a sajátossága különbözteti meg, hogy az előadás jelen idejében kell eljutnia a közönséghez. Hatása tehát nem korlátozódhat egy szűk szakmai körre, amely eldönti a jövő és a fejlődés irányát. A színház nevű műalkotás alapvető eleme az előadás realitása. A posztdramatikus diskurzusból akkor lehet hasznos és megvilágosító erejű, ha olyan színházi jelenségekre reagál, mint amilyen a színház eseményjellege és kimeríthetetlen érzéki komplexitása, és olyan leírásokat talál, amelyek elősegíthetik a fenti jelenségek keletkezését és megértését.

Bosszantóvá ez a diskurzusból akkor válik, amikor esztétikai mércévé emeli magát, és ahelyett hogy a kortársi színházat elemezné, elő akarja írni, milyen irányban fejlődjen a továbbiakban. Ebből gyakran vezetnek le azt az állítást, miszerint a színház jövőjét a színháztudomány fogja meghatározni, ez az igény azonban figyelemre méltó meghamisítása a művészet és tudomány viszonyának. A tudománynak az az állítása, miszerint ő bővítette ki a színházat az önfenntartó jelek tartományával, nem más, mint a tudomány hübrisze, amely az egész világot teátrálisnak látja, és minden véletlenszerűséget színházi nemességgel tüntet ki. Ezzel szemben a mimetikus színház a maga művészetét a játék és



az általa közvetített jelentések érzékiségére alapozza. A színház teátrális és drámai elemei a maguk dialektikus kölcsönhatásában olyan komplexitáshoz vezetnek, amely a maga egyidejű érzékiségével és racionalizmusával csakis a színház sajátja, és felfoghatatlan, mit nyerhetnénk e dialektika széttörésével. A lehetséges színpadi eseményeknek az a végtelen szaporodása ugyanis, amelyet a posztdramatikus diskurzus lehetővé tesz, aligha tekinthető nyereségnek. Mire jó hát a teatralitás egyik oldalát annyira túlhangsúlyozni, hogy mindentől eloldódva csupán egyetlen játékpártnere maradjon: tudniillik önmaga?

A posztdramatikus színház kánonjához tartozó, lenyűgöző műalkotásokat szívesen óvnánk meg attól, hogy egy egyoldalú esztétika kisajátítsa őket. Az érintettek narratívája, a mindennapok szakértőinek tanúszkodása, valamint a saját történetüket elbeszélők már rég kibontakoztak ebből az ölelésből. A megszólaló beszédének az az önperformansa, amellyel René Polleschnél találkozunk, arról tudósít, hogyan piacósítja el e törvények értelmében a szubjektumot az önfeledés. Jan Lauwers játsszó, éneklő és táncoló *allround* performerei a maguk bájjával és tudásával egy adott téren belül annyi motívumot, szituációt és történetet varázsolnak elő, hogy a néző kellemes szédülést érez. Önmaguknak azok a tanúi, akiket a Rimini Protokoll a színpadon mozgat, önmagukról tudósítva vallanak az előadás kontextusában arról a világról, amelyben a közönség velük együtt többféleképpen él. A dráma és a mimézis szembement a posztdramatikus színház utasításaival: ismét beavatkozott a világ észlelésének és az észleletekkel ábrázolt világnak az ábrázolásába.

Theater heute, 2008. október

Bernd Stegemann a berlini Ernst Busch Színművészeti Főiskola dramaturgiaprofesszora

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT



**KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!**

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06-1 210-5149, 210-5159;

Fax: 303-9241; e-mail: lapterjesztes@es.hu

SUMMARY

„Lost or Transformed?” – asks Tamás Jászay while presenting the new developments in the career of the highly gifted director Árpád Schilling. After having dissolved in 2008 his well-appreciated company Krétakör (Chalk Circle), he founded a new venue, called Bázis (The Base), where he experiments with new tendencies.

After the Katona Theatre’s highly successful *The Two Headed Beast*, a magnificent pseudo-historical play by poet Sándor Weöres, we publish István Ugrai’s review, preceded by György Vári’s analysis, comparing the play to Lessing’s *Nathan the Wise*.

Other critics contributing to the present issue are Andrea Stuber, Andrea Rádai, Tamás Jászay once more, László Sz. Deme, Róbert Markó, Tamás Tarján, Kornélia Deres, László Zappe, Judit Szántó, Andrea Rádai once more, Anikó Oroszlán and György Harmat who saw for us Shakespeare’s *King Lear* (National), the operetta *Maya* by Imre Harmath and Szabolcs Fényes (Eger), three different plays: *Aska and the Wolf* by Ivo Andrić and Tibor Zalán, *Trenk or the Wild Baronet* by Katalin Thuróczy and *Hallstatt* by Drago Jančar (Békéscsaba), *Everything About My Mother* by Pedro Almodóvar and Samuel Adamson (Pest Theatre), Shakespeare’s *A Midsummer Night’s Dream* (Kecskemét), György Spiró’s new version of József Katona’s *The Destruction of Jerusalem* (Budapest Chamber Theatre), Christian Morgenstern’s *The Gallow Songs* (Budapest Puppet Theatre), Carl Sternheim’s *The Knickers* (Veszprém), Jenő Heltai’s *Naphthaline* (Radnóti Theatre), Monoblock’s (a pseudonym) *Hello, Nazi!* (Colibri), Shakespeare’s *Richard III.* (Pécs) and Péter Horváth’s adaptation of Erich Kästner’s *Emil and the Detectives* (Colibri).

The State Opera House performed *Der Rosenkavalier* by Richard Strauss. Tamás Koltai reviews the production, while Judit Rácz talked to its Lettic director Andrejs Žagars and its German dramaturg Jochen Breiholz.

In our column on modern dance Csaba Kutszegi evokes the 2008 version of Pina Bausch’s *Kontakthof. Mit Teenagern ab '14'*, Glória Halász writes about Klári Pataky’s *Cloudman* (MU Theatre), Orsolya Kelemen reviews *Solo*, guest performance by Philippe Decouflé, seen at the Budapest Temps d’Images Festival, while Annamária Szoboszlai talked to dancer and choreographer Philippe Decouflé himself.

The column World Theatre offers a selection about theatre in the post-dramatic phase. Zsuzsa Berecz talked to Germany’s Hans-Thies Lehmann, one of the movement’s chief theoreticians, Gabriella Kiss reviews *Post-Dramatic Theatre*, the Hungarian language edition of Lehmann’s basic writings, while Bernd Stegemann, another German researcher sums up the newest tendencies following the post-dramatic era.

This time we publish two playtexts: *Bonnie and Clyde* by Péter Halász and Alice Müller’s *Elvira and Petunia*.