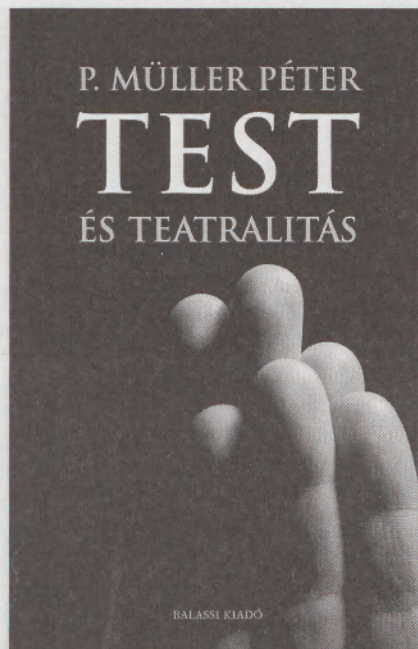


Galgóczi Krisztina

Descartes-tól Walt Disneyig: Testek a porondon

P. MÜLLER PÉTER: TEST ÉS TEATRALITÁS



A címben szereplő, látszólag csak halvány szálakon kapcsolódó két nevet az köti össze az elmúlt kétezer-ötszáz év európai kultúráját meghatározó számtalan alkotóival és gondolkodóival, hogy valamilyen módon hozzájárultak P. Müller Péter új kötetének témájához: *testhez* és *teatralitáshoz*, vagy e kettő kapcsolatában teremtettek új összefüggéseket. Mint a könyv bevezetőjéből megtudjuk, mindkét fogalom a köz- és filozófiai gondolkodás megkerülhetetlen, ugyanakkor ambivalens érzéseket kiváltó, sőt gyanús mostohagyereke volt a XIX. század második feléig, amikortól aztán megkezdődik az előbbi emancipálása és az utóbbi radikális újraértelmezése. Egymáshoz rendelésüket egyrészt éppen a gyanú árnyéka, ez a mind a mai napig közös pozíció indokolja, másrészt elemi és eredeti kapcsolatuk, mely szerint nem képzelhető el szín-

ház/teatralitás valamiféle test(ek) nélkül. S nem utolsósorban az, hogy a két téma külön-külön és együtt is a legdivatosabbak közül való a mai kulturális gondolkodásban.

Aktuális és izgalmasnak ígérkező könyvet kap kezébe tehát az olvasó. Szeretjük ugyanis újra- és újraolvasni az emberiség történetét, főleg, ha új szempont kerül látóterünkbe, hátha megérthetünk megint valamit abból, hogy mit miért is csinálunk.

P. Müller Péter egyrészt folytatja előző, *Hamlettől a Hamletgépig* című kötete halál–test–teatralitás tematikáját és gondolati íveit, és felvázolja elméleti hátterét. Az egyes fejezetek összekapcsolása elsősorban a szerző asszociációin alapul, s a szerkezet így szigorú belső logikát követ, amely noha a teatralitás–performativitás–testiség kérdéskörében keresi az összefüggéseket, végül mégis drámai szövegek elemzésére fut ki.

Másrészt azonban nagyon más ez a kötet, mint a korábbiak: mint ha mindaz, ami a szerzőt eddig is megszállottan érdekelte, most juttott volna a rendszerezés, a kategorizálás, az ívek megrajzolásának stádiumába. A feladat nehézsége és egyben illékonyasága abból is fakad, hogy nem magától értetődő, ki merre indulna el egy ilyen összetett és szerteágazó téma feldolgozásakor, egyáltalán hol kezdene bele, és milyen ösvényen haladna tovább. Számtalan okból lehetünk tehát elégedetlenek a szerző választotta úttal, felróva, hogy miért nem kanyarodott be egy elágazásnál, hiszen az annyira kínálta volna magát (például táncszínház, fizikai színház, hisztéria-performanszok a XIX. század végén stb.),

és miért választotta azt a kacskaringós hegyi utat, mely igazából önmagába tér vissza (Bécsy-fejezet). De hiszen tudjuk, hogy egy történetet pontosan annyiféleképpen lehet elmesélni, ahányan belevágunk. Hiába vágyunk arra, hogy elmondja nekünk valaki az emberi kultúra történetének autentikus változatát, hogy végre tudjuk, honnan jövünk és hová tartunk. Sokat megtudunk erről megint, más aspektusból tekintünk eddigi ismereteinkre, de igazából egy kultúra-tudományi kurzuson vehetünk részt, mely szisztematikusan elméleti bevezetéssel indul fegyelméleten, hogy majd lazítva kötelékjein oda futhasson ki, ahol ő maga szívesen elidőz: a XX. századi és kortárs angol drámánál.

A kötet egyik erénye, hogy írója jelentős tudományos apparátussal óriási ismeret- és olvasmányanyagot mozgósít annak érdekében, hogy minél szélesebb látószögből világítsa meg a különböző korok és művészeti ágak testértelmezését és a teatralitással való kapcsolatát, mind történeti megközelítésben, mind a különböző tudományágak tükrében. Ám az állandó hivatkozások és idézetek túl sűrű, átláthatatlan erdejében nem mindig kap kellő hangsúlyt a szerző véleménye, illetve preferenciája. Mindezt egyensúlyban tartja a kötet világos tagolása, az öt nagy fejezet három alfejezetre bontása, és az egész szöveg prologussal és epilógussal való keretezése. Ez a formai strukturáltság azt az érzést kelti az olvasóban, hogy kerek történetet fog hallani világos kiindulási és végponttal. Erre azonban a szöveg belső, szubjektív logikájából adódóan kevés esély van. Nincs is ezzel különösebb probléma, hiszen cserébe kapunk ezernyi olyan útjelző táblát, mely eligazíthat abban, merre induljunk tovább saját kíváncsiságunknak megfelelően.

P. Müller Péter a történeti-elméleti előzményeket csak a XIX. század végétől követi nyomon, amikortól a testről és lélekről való európai gondolkodást meghatározó descartes-i filozófia megdőlni látszik. A filozófiai gondolkodás három mérföldkövét emeli ki és elemzi alaposan, Merleau-Ponty,

Foucault és Judith Butler vonatkozó téziseiből eredeztetve a XX. század végére megváltozó testképet és testértelmezéseket.

Interdiszciplináris témáról lévén szó, a filozófiai bevezetést a kulturális antropológia és a modern szociológia kutatásai alapján egyrészt a társadalmi jelenségek rituális és teátrális vonatkozásainak vizsgálata követi, másrészt azon, a modernitástól kezdve jelen lévő vizuális technikák (fotó, film, videó) számbavétele, melyek a tekintet irányításával radikálisan tudják manipulálni a test képi reprezentációit. Kérdés lehet azonban – hangsúlyozva, hogy minden nem fér bele egy kötetbe –, hogy a Descartes előtti filozófiai és teológiai gondolkodásban, illetve a művészetekben megjelenő testfel-fogás újraértelmezése nem helyezné-e más megvilágításba a mai kor ambivalens és szélsőséges testfel-fogását. Vajon a középkori színjátszás nem feszeget-e olyan alapkérdéseket testről és a színjátszás lényegéről, melyek majd elemmentáris erővel térnek vissza a XIX. század végi színházat és drámai műfajt radikális újítására irányuló törekvésekben, majd a XX. század rituális színházi koncepcióiban?

A szerző az angol reneszánsz színjátszás kapcsán kitér például a női ruhában fellépő férfi színészek társadalmi megítélésére és korabeli értelmezésére, melyek bizonyos értelemben tovább élnek azokban a performanszelméletekben, melyek a színész testét női testnek tekintik. Ha viszont a XIX. század végétől követi nyomon a gondolkodás és a test reprezentációjának átalakulását, nem volna-e érdemes részletesebben foglalkozni a modern orvostudomány és pszichológia témába vágó elméleteivel és kísérleteivel, melyek szintén meghatározóak a XX. századi testkonceptiók alakulása szempontjából?

Nagyon izgalmas ugyanakkor a teatralitás vizsgálata a színházon kívüli, azaz a társadalmi nyilvánosság szférájában. Külön fejezet foglalkozik test és teatralitás kapcsolásával egy színháztudományi átte-

kintés keretében, melyben a XVIII. századi Garricktól nagyjából Robert Wilsonig azok a színházi alkotók szerepelnek, akik valami lényegeset tettek hozzá a színjátszók színpadi jelenlétének és szerepének interpretálásához. A rákövetkező fejezetben a szerző azokat a – nem szorosan a színház intézményéhez kötődő – megnyilvánulási formákat elemzi a politikai demonstrációktól a performanszművészetig, melyekben a teatralitásnak meghatározó szerepe van. A színház-történész számára ezek a legizgalmasabb fejezetek, és szívesen olvasna még róluk részletesebben, P. Müller azonban sajnos túl gyorsan zárja rövidre a témát, és rátér Bécsy Tamás színjátékelméletének ismertetésére, mely az előzőkhöz képest kevesebb szellemi izgalmat tartogat.

A IV. résztől kezdődően egyre inkább a dráma mint világot teremtő műfaj kerül a vizsgálódás előterébe, először csak egy Lessing-idézeten keresztül, mely a színpadi halál magától értetődőségére világít rá. Ettől a ponttól kezdve válik kérdéssé, hogy voltaképpen mire is fut ki a szerző gondolatmenete. Arra-e, hogy hogyan jelennek meg drámai szövegekben testreprezentációs problémák, vagy arra, hogy ugyanezek a problémák hogyan jelennek/jelenehetnek meg színpadon? Mintha ez a két kérdés nem válna el mindig világosan egymástól. Először, a 11–12. fejezetben, a halál színpadi megjelenítése áll a szerző vizsgálatának középpontjában. Tudjuk, hogy az eltérő színjátszási konvencióktól függetlenül a halálhoz való viszony a legizgalmasabb témaként jelenik meg minden színházi kultúrában, ám ennek súlya nem a reprezentáció módjától függ. Ha működik egy konvenció néző és előadó között, akkor a hitelességet az egész előadás koherenciája fogja megteremteni, nem pedig az előadásmód feltételezett hitelessége. Hasonló definíciós problémát vet fel például Halász Péter említett utolsó performansza, temetésének nyilvános színházi előadásá tétele is.

Ebben sem annyira a testreprezentáció áll a középpontban véleményem szerint, mint inkább egy olyan határátlépési kísérlet, egy olyan inverzió, melyben a protagonista válik nézővé, s nyerhet bepillantást oda, ahová élő ember a valóságban soha. Ebben a részben olvashatjuk újra André Tschajkowsky nagyon izgalmas reprezentációs problémákat felvető történetét is, aki halála után saját koponyáját kívánta kölcsönözni a *Hamlet* Yorickjának, ezt azonban a szerző előző kötetében is olvashattunk már, a későbbi Stoppard-fejezettel együtt. Az utolsó, V. részben már teljesen a drámáé a főszerep, s benne három angolszász szerző darabjain keresztül három példát kapunk arra, hogyan jelenik meg a test és színrevitelének problematikája a modern és posztmodern drámai szövegeken belül.

Annak ellenére, hogy olyan drámákról van szó, melyek folyamatosan jelen vannak a világ színházai-ban, mégis úgy érzem, itt nem annyira a teatralitás problémájáról, mint nyelvi, irodalmi kérdésekről van szó. Ennek ellenére számomra ezek a fejezetek voltak a legélvezetesebbek. Elfoglultságomnak nyilván az is oka, hogy magam is inkább drámákkal, mint bármi mással foglalkozom, de mindemellert ezekben a szövegekben éreztem a legkellemesebbnek a tudományos igény és a személyes érdeklődés, értékítélet, vonzalom kifejezésének arányát. Nyilvánvaló, hogy a szerző nagyon alaposan, egyre mélyebbre és mélyebbre ásta magát ezekben a szövegekben, és értelmezte őket immár annak a gazdag elméleti anyagnak a tükrében, melyeket velünk is megosztott a korábbi fejezetekben, s ezen új perspektívából szemlélve más megvilágításba helyezte őket. Müller Péter könyvét letéve nagy kedvem támadt, hogy Beckett, Stoppard és McDonagh drámáit újraolvassam. Érhet-e el egy könyv ennél többet?

Balassi Kiadó, 2009