



Nagy András

# Színház mint/vagy politika

## EGY LONDONI KONFERENCIA

Az a nemzetközi konferencia, amelyet 2011. szeptember végén rendezett a University of London, a *Posztdramatikus színház mint/vagy politikai színház* címet kapta szervezőitől, akik a nottinghami és lancasteri egyetemek kutatóiként a *reprezentáció, mediatisáció és fejlett kapitalizmus* – alcímbe emelt – jelenségei mentén vizsgálták színház és politika nagyon is kortársi viszonyát. Maga a terminus pedig annak az elméletalkotónak a szellemi keze nyomát viselte magán, aki az egész drámán „túli” – pontosabban: utáni – színházi horizontnak a felvázolásában olyannyira fontos szerepet játszott: Hans-Thies Lehmannét. Ha híres könyve, a *Posztdramatikus színház* megírása és megjelenése nyomán eltelt évtizedek nem változtatták volna meg alapvetően ezt a bizonyos horizontot, s a változás ne volna folyamatos, olykor igencsak radikális, és persze befejezetlen, mint erre a konferencia szervezői is ráirányították felhívásukban a figyelmet. A közös és dialogikus gondolkodásban ez azonban csak annyiban játszott szerepet – fontosat, természetesen –, amennyiben a kortárs színház jelenségeinek értelmezéséhez kulcsot ad. Bár talán nem is az értelmezés lenne ebben a drámán és modernitáson túli időben a legmegfelelőbb attitűd a színházakkal kapcsolatban, hanem az élmény, az átélés, a művészet azon funkció- és paradigmaváltása kapcsán, amely drámai erővel alakítja át a *per-formát* magát mint mindenféle színpadi szituáció alapját.

És ha mindez nem kínálna elegendő gondolkodni- és megértenivalót, a konferencia szervezői csakugyan globális térbe helyezték a posztdráma kérdéseit, s amit valaha *internacionálisnak* – nemzetközinek – láttunk, azt most ebben az újabb totalitásban kellett megpillantanunk és értelmeznünk. Nem a nemzetek *közé*, de mintegy *főlé* irányítva tekintetünket – ha ennek optikája és perspektívája még nem olyannyira ismerős is, mint a korábban alkalmazotté. Így az elhangzott előadások között az „arab tavasz” színházi sajátossága és reflektálása ugyanolyan fontos szerepet kapott, mint a lengyel vagy osztrák múltfeldolgozása, más elemzésekben pedig az Ausztráliába bevándorlók vagy a németországi vendégmunkások sajátos aspektusból láttatott (poszt)drámája mutatkozott meg, olykor olyasféle történeti előzményekkel, mint az 1968-as mámor és trauma – ahogy az egyik előadás, a *Rocky Dutschke* címe is sejteti. És míg egyfelől a „globálisan” tagolatlan tér utalt a különféle *performatív* jelenségek analógiáira, addig nagyon is eltérő etnikai, kulturális és színházi tradíciók kommunikáltak egymással a „posztdráma” nyelvéen: ír

és amerikai, görög és szerb, magyar és kínai, angol és német, izlandi és olasz; a sor folytatható.

Miért éppen a politika? Itthonról persze könnyű volna a válasz, éppen most, amikor a Paulay Ede utcabeli kínos események zajlanak, ha ez éppenséggel nem teremtene ismét zárványt Magyarországból, amolyan időutazásra alkalmas skanzen – azzal a számottevő különbséggel, hogy nem ámuló turisták vagy múltba révedő látogatók kedvéért jön létre valamiféle kuriózum, hanem politikailag elfogadhatatlan nézetek hirdetőinek. Mert hát új életre kelt a szóösszetételében is visolyogtató „kulturpolitika”, amit pedig okkal hittünk halottnak: részben tartalmát tekintve (náciizmus), részben megjelenésének alkalmát (arrogáns kézi vezérlés).

A posztdramatikus szituációban azonban a politikának egészen eltérő a jelentése, mert megjelenési formája is az – legalábbis azokban az országokban, ahol nem kívánják ilyen konok kitartással visszafelé forgatni a történelem, úgymond, kerekét. Magának a dramatikus formának a kerülése ugyanis – Lehmann logikája szerint – az olyan, immár a drámatörténet részét jelentő szerzőknek az életművében, mint Samuel Beckett vagy Heiner Müller, elsősorban abból következett, hogy a történelem „teleologikus implikációi”<sup>1</sup> miatt óvakodtak ennek bármiféle poétikai lenyomatától. Márpedig a dramatikus konvenciók tradicionálisan és strukturálisan is tartalmazták mindezt, még az 1950-es és ’60-as években is. Másfelől pedig maga a „politika” mind bajosabban jeleníthető meg színpadon, hiszen ha azokat a kérdéseket jelenti, amelyeknek „közük van a társadalmi hatalomhoz”,<sup>2</sup> úgy demokratikus és alkotmányos államokban ezek mindinkább a jog „testében” fogalmazódnak meg, erről szólt a XX. század megannyi küzdelme és vívmánya. Másfelől, és nyilván ettől nem függetlenül, maga a hatalom különös „szövedékké” alakult, amelyben mindinkább a gazdasági folyamatoké a fő szerep, ezeken pedig olykor a politikai vezetőknek sincs hatalmuk; ellenkezőleg: a konferencia idején is jócskán recsegett-ropogott nem egy bársonyszék, ennek a megfordított uralmi szerkezetnek tulajdoníthatóan. Ha pedig a politika a maga konvencionális jelentésében már nem mutatható meg, akkor maradnak azok a mozzanatok, amelyek a „normálistól” való eltérést formálják meg; ezek azonban inkább pszichotikusak, mentálisak, tisztán esz-

<sup>1</sup> Lehmann, H.-T.: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2010, 38.

<sup>2</sup> I. m. 211.



tétikaiak vagy anarchisztikusak, tehát már nemigen politikai jellegűek, még ha annak ihletésére jönnek is létre.

Ennek a gondolatmenetnek nyomán választották a konferencia szervezői – közöttük a Lehmann-könyv angol fordítója, a lancasteri egyetem oktatója, Karen Jürs-Munby, nottinghami kollégáival, Jerome Carrollal és Steve Gilesszal – alcímül a *reprezentáció, mediatisáció és a fejlett kapitalizmus* terminusait, mint amelyek tartalommal tölthetik meg a kortárs politika, illetve a posztdramatikus színház *mint/vagy*-ának jelentését. Így is „komponálták meg” a konferencia szerkezetét és menetét, az angolszász közegben nem kevés polémiaival interpretált lehmanni gondolatok újraértelmezése kedvéért – s ezt igencsak kínálózóvá tette, hogy a mindvégig jelen levő német színház-teoretikus jelenleg a kenti egyetem vendégtanára.

Magának az indításnak a politikai „elkötelezettség” változó terminusa adott különös jelentőséget: előbb a színház „politikai aktivizmusának” újraértelmezése révén, a posztdramatikus gondolatmenet történeti előzményeit különös módon villantva fel a német '68-ban, s az indítatásnak ez az igencsak politikai – és ekként: szellemi, eszmei, esztétikai – szükségessége közvetlenül is megfogalmazódott a „címszereplő” későbbi előadásában. A közelmúltidézés konkrét epizódja Christoph Schliegensief német rendező művére épült, a *Rocky* film és a *Dutschke*-történet provokatívan virtuóz kompilációjával, amelynek az értelmezése és elemzése Antje Dietze lipcsei kutató előadásában pontosan mutatta



Rocky Dutschke

meg a '68-as tavasztól a '77-es német őszi vezető, igencsak (poszt)drámai utat – azt a folyamatot tehát, amikor a valamikori lázadók egy részének reményvesztettsége a terror alakját öltötte. Ennek színpadi krónikájában pedig maga a rendező is színre lépett, hogy míg művével provokatívan és radikálisan kérdezzen rá a társadalmi aktivizmus lehetőségére – ugyanilyen erőteljesen óvjon bármiféle következtetés levonásától, illetve az ítélkezéstől.

A színház politikai szerepének *mint* az ellenállás és ellenzékiesség eszközeinek egy újabb és közelebbi évszak: az arab tavasz adott másként aktuális jelentést. Itt ugyanis a létező hagyományok – egyként tradicionálisak és az európai gyarmatosítóktól átvettek – kerültek a váratlanul kibontakozó politikai „dráma” terébe, illetve a társadalmi változások színpadára, s ennek nyomán döbbenetesen új módon „teatralizálódott” maga a forradalom – a nagyon is színszerű Tahrír téren például –, és kínált artikulációs sémákat és modelleket azok számára, akik nem szoktak hozzá semmiféle „nyilvános” dialógushoz. És tartotta napirenden – pontosabban: repertoáron – azokat a kérdéseket is, amelyeket semmiféle társadalmi változás nem hagyhat figyelmen kívül: a fiatalok között járványszerűen terjedő öngyilkosságot, a kilátástalanságot, a kényszerítő erejű családi viszonyok anakronizmusát – egybeként.

A harmadikféle orientációs pont – még a konferencia „felütésében” – a történelem és a színház-történet sajátos kölcsönhatásának logikáját villantotta fel, a dialektika megmutatkozásáról szövegezt „a bizonytalanság korában”, s ennek logikája szerint elemezte a „poszt-brecht” és „poszt-dramatikus” jelenségek analógiáit és különbségeit David Barnett, a sussexi egyetem tanára. Brecht amúgy is folyamatos viszonyítási pontként, kontrasztként vagy előfutárként bukkan fel időről időre; ez az előadás pedig rendkívüli invencióval olvasta újra Brecht műveit és tanulmányait – éppen színházi gyakorlatán keresztül, a Berliner Ensemble „brecht” évadait eszmétörténeti, filológiai és színház-történeti szempontból felidézve és analizálva.

A plenáris előadásokat és azok eleven vitáit szekcióülések követték, illetve váltották, s ezek nemcsak az egyes – döntő – részkérdések felvetésére és megvitatására voltak alkalmasak, de pontosan utaltak további dilemmákra és ellentmondásokra, elsősorban – ez pedig rendkívül jelentős volt a teoretikus kiindulás ellenpontjaként és „próbajaként” – konkrét műalkotások bemutatásával és értelmezésével. A „már nem dramatikus” szöveg politikai implikációi így például az egyik legtöbbször megidézett szerző, Elfriede Jelinek „posztdrámái” révén öltöttek nagyon is konkrét testet, s ebben a kontextusban a rendre felbukkanó Heiner Müller már szinte „klasszikusnak” számított. Hasonló jelentőséggel fogalmazódott meg elemzések és előadások sorozatában az új típusú drámai szubjektivitás értelmének, terjedelmének és tartalmának változása, amit azonban rendre felülír a percepció drámai metamorfózisa, az értés nagyon is újféle „politikája”. Hiszen erről is szó van, amikor politikáról beszélünk – hangsúlyozta az experimentális színház dilemmáinak kapcsán több előadás –, például a „realitásszínház” különféle megjelenési formái révén, vagy a dokumentumdrámákban, ahol a politikai implikációk nagyon is szembeötlőek. A valóság „prezentálása” ugyanis a sajátosan újratereztett – vagy kölcsönzött, vagy átalakított, vagy felülírt stb. – színházi(asított) térben már szükségképpen veti fel a „társadalmi hatalom” kérdéseit, többnyire ennek a hatalomnak a kárvallottjai felől. A megidézett és elemzett produkciók szerint ilyenek például a jóléti világ kapuján dörömbölő vagy csak besurranó bevándorlók, továbbá kényelmünk és fényűzésünk néma és láthatatlan szol-



gáiként a vendégmunkások – például egy színelőadás helyszínévé változó szálloda működtetésében. Mindazok, akiknek a jelenléte – „presence” – nem tűnik, vagy éppen nem tűnhet fel a gyanútlan „néző” számára; és éppen ezért olyan fontos „re-presence”-uk, hogy ráébredjünk megmutat(koz)ásuk hiányában is érvényesülő totális kiszolgáltatottságukra.

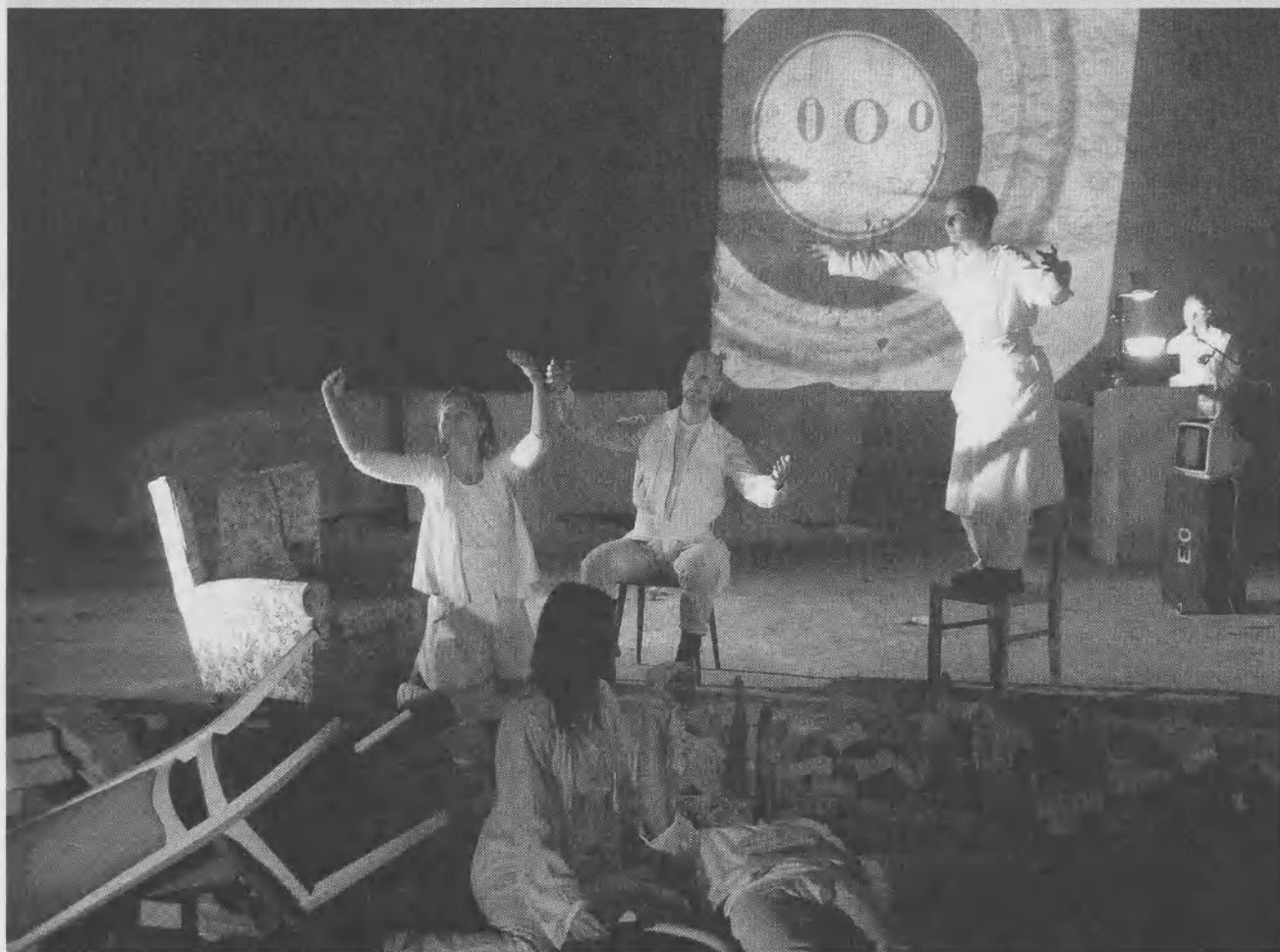
A reprezentáció válsága másféle drámákat is ihletett, egyebek mellett a történelmi traumák színpadi megformálása kapcsán – például a holokauszt „megjelenítésében”, mint ezt az ír kutató, Bernadette Cronin értelmez-

te. A megértés–feledés–közvetítés háromszögén belül azt mutatta meg, hogy efféle reprezentáció csakis az intézményesített (színházi) kereteken kívül gondolható el; esetleg éppen a valamikori megsemmisítés (reális) intézményeinek keretei között, vagyis abban az osztrák bányában, ahol a cím által is megszólaltatott *Beszélő kövek* narrálhatják a valamikor megtörténteit. Ott, ahol megtörtént, s azok között, akik – vagy akiknek a szülei, szomszédjai, iskolatársai – ennek néma nézői voltak, s most, másként, ismét azok lehettek.

Ebben a közegben már drámaian mást jelent a tér, a szín – és a test, mint, úgymond, színpadon; s ennek a poétikai metamorfózisnak a jelentését és jelenségét további szekció-előadások sorozatában értelmezték a résztvevők. Magának a „korporalitásnak” az újraértelmezése vált döntővé az eltelt évtizedekben, mind a kortárs színházban, mind a táncban, s ennek nyomán a látványban; a fizikum és a biologikum radikális és sokszor politikailag konstruált expressziójában. A test egzotikumától kezdődően az érzékiség kultuszának intim nyilvánosságán keresztül az előadó testének narratív sajátosságaiig terjedt az a gondolati ív, amely mentén folyamatosan és pontosan kérdeztek rá az előadók ennek közösségi, olykor éppen politikai implikációira – hiszen maga a „nem” (gender) éppúgy társadalmilag konstruált, mint a szín-



BALRA: Christoph Schliegensief: Intolleranza  
LENT: Semiotics



ház megannyi egyéb mozzanata, s amint ezt megjeleníti, alkalmazza, érvényesíti, máris sűrűn behálózott publikus térbe kerül.

Amelynek egyébként színpadi jellemzői, illetve a tér megformálásának újfajta törvényszerűségei további előadások témái voltak, külön szekció foglalkozott a posztdramatikus színház „újfajta tereivel”, az „autentikusnak” véltől a virtuálisig; s olykor ezek különféle kollíziói segítettek a drámán túli színház sajátosságainak érzékeltetésében. Hasonlóan az előadásokban rendre döntő jelentőségre jutó képekhez, amelyek szerepe döntő fontosságúvá vált az elmúlt időszak színházaiban, s nem is elsősorban a vizuális művészetek törvényszerűségeinek engedő alkotásformákban. Hanem abban a pusztán tényben, hogy maga a kép lép a színházban a valóság helyére, sokszor éppenséggel az önálló életre és ontológiai rangra kelt „tükör” érvényessége írja felül a realitást, máskor pedig az illúziókeltés eszközeként játszik „tudatmódosító” szerepet. Mindez a konferencia alcímében szereplő mediációban is döntő jelentőségű, hiszen nemcsak az időbeliséget tudja felfüggeszteni – s ekként játszik időérzékünkkel –, de el is mozdítja magát a valóságot, s vele mozdul a néző is. Nem egy alkalommal a lineáris érzékelés helyére különös „komplexitás” lép, amit a képekkel bőségesen „bombázott” nézők öntudatlanul is érzékelhetnek; annak a technológiai fordulatnak nyomán, amit a képelőállításról a kép-befogadásig magunk is alkalmazunk és/vagy elszenvetünk. Ez írja át a konvencionális-reális érzékelési sémát, amivel a valóság és annak színpadi képe felé fordultunk, s egy nyilvánvalóan művi módon előállított világot sejtet, ám ennek törvényszerűségei már semmi egyébre nem utalnak, mint önmagukra. Ezzel a mindannyiunkat folyamatosan körülvevő virtualitással is magyarázható az a „realitáshűség”, amellyel a földhözragadtan, nyersen, dokumentálhatóan valóságos lények és események felé fordulunk, s „autenticizációs” stratégiákkal teremtünk ontológiailag nyilvánvaló státusú szereplőket, mert sem a színész, sem a mesterségesen előállított díszlet vagy az előre megírt szöveg nem „autentikus” többé. Így tehát ismét a befogadás, a percepció válik döntővé, a maga ihletett bizonytalankodásával és realitásfrusztrációjával.

Mindezek a jelenségek, folyamatok és szenvedélyek már erőteljesen eltértek azoktól a színházi jelenségek-től, előadásoktól és tendenciáktól, amelyek Lehmann könyvét ihlették évtizedekkel ezelőtt; noha nyilvánvalóan az általa felvillantott tendenciákra és módszerre is épültek, s elmélete is alkalmasnak bizonyult többféle kortársi jelenség értelmezésére. Ugyanakkor maguk az elemzett előadások és az ezek nyomán érzékeltetett változások több ponton ellentmondtak magának a posztdramatikus koncepciónak; a konferencia indításában Steve Giles – maga is az egyik szervező – felvetette, hogy mindez talán csak újabb epizódja a dráma olykor ciklikus, olykor permanens válságának, mert talán a drámatörténet sem más, mint saját fogalmának felbomlása. Ennél is erőteljesebb polémiát fogalmazott meg előadásában a kaliforniai Brandon Woolf, aki tüzetesen és szenvedélyesen vetette össze Lehmann téziseit egyik

legfőbb kritikusának antitéziseivel, Elinor Fuchs jelentős könyve segítségével – utalva annak paradoxonára is, hogy Lehmann maga mennyire kerül az általa leírt jelenségek politikai értelmezését. Pedig az esztétikai formák már maguk is politikai implikációkat tartalmaznak, s aligha véletlen, hogy a dráma már jó ideje alkalmatlan a megélt valóság megformálására, megragadására, értelmezésére. Ahhoz inkább a jelenlét (*presence*) vezet, semmint a re-prezentáció, inkább a megosztott élmény és nem a kommunikált, mindezekben pedig sokkal erőteljesebb a folyamat (*process*) szerepe, mint a végeredményé (*product*), és inkább a kifejezés (*manifestation*) sikere a döntő, semmint a jelentés (*signification*). Voltaképpen a mai színházakban az energiaátadás impulzusa írja felül az információátadást, s itt a dráma már nem is igen statisztálhat, a szó szerepét ez az újfajta, esztétikai „dramaturgia” nemritkán minimálisra „húzza”.

A konferencia „arany metszésében” ugyanakkor nem kevesebb, mint a tragédia – igencsak idejétmúltnak tetsző – műfaja kapott jelentős figyelmet és érvényes jelentést Lehmann előadásában, alcíme szerint a politikai, az ideológiai és a posztdramatikus metszéspontján, és a jövőjét illető dilemmáinak felvetésével, amivel egyébként újabb könyve foglalkozik. Immár semmiképpen sem az úgynevezett „élet”, hanem csakis annak bemutatása tartalmazhatja a tragédia koncepcióját, amely bizonyosfajta konfliktusok természetére utal, nemegyszer túl az etika birodalmán – ez pedig a hegei koncepción keresztül a klasszikus, illetve hagyományos poétikákkal való vitát vagy akár szakítást is jelenti. Az antikvitas tradíciójából Lehmann Erósz hatalmát emelte ki, ami a „tragikus” istenségekenél is hatalmasabb, s erre utalhatott a maga módján Hölderlin is, amikor a rálátás, a távlatteremtés, a kizökkenés alkalmaént a nagyon is tág értelmű „megtört ritmus” fontosságáról szólt. Ezzel nemcsak a rituális eredet asszociációit ébresztette, de előlegezte azt is, amit Walter Benjamin Brecht kapcsán ír le, hogy tudniillik a megteremtett távolság és a megformálható reflexió csak így jöhet létre, hiszen tragikus hősök esetében sem dialógusról, sem vitáról nem lehet szó, s mintha ez volna éppen sorsuk – identitásuk: tragédiájuk – feltétele is. A művészet szerepét is ez definiálja újra, hiszen így képes valamiféle nagyon is antropomorf rendtelenséget teremteni a rendben, valamiféle „lényegi tisztátalanságot” vinni az etika és bölcsélet tisztaságába, s talán ezért is elégíti ki a színház alapvető társadalmi és esztétikai igényt, mert alakot kínál olyanfajta élménysémák számára, amelyek tisztán, klasszikusan, szabályosan, higadtan aligha lennének megformálhatók. Pedig lényegünkhöz tartoznak.

Milyen szép és tiszta is volt minden egykor „Wittenbergában”! Ahonnan vissza kellett jönni, s belegázolni a sokféle emberi mocsokba, ahogy a „kizökkenő idő” parancsolta. Vagy talán nincs is másféle idő, csak a „kizökkenő”? Legalábbis a dráma számára?

Heiner Müller 1989-ben úgy érezte, soha ennyire még nem volt aktuális a *Hamlet*. Röviddel utána vallani kezdett stasis múltjáról. Poszt-dráma.