

Szemle

Jákfalvi Magdolna*

A VISSZANÉZÉS ESETEI

– P. MÜLLER Péter. *Színház önmagán kívül*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2021, 345 lap –

P. Müller Péter legújabb könyvét érdemes egyben, vagy (legyünk realisták) néhány ülésben elolvasni, mert arra emlékeztet bennünket, hogy a tudományban öröme és játékos helyzetekre lelhetünk. Mindehhez természetesen szükség van a szerző gördülékény íráskészségére, az értekező esszé angolszász műfajával összekapcsolt, kiközkenthetetlen angol humorára és a szakma akadémiai élbolyában eltöltött évtizedek után még mindig őrzött kutatói kíváncsiságára. A *Színház önmagán kívül* című kötet látszólag tanulmányokat kínál olvasásra, mintha kiválaszthatnánk egy-egy érdekesebbnek tűnő szöveget, s hanyagolhatnánk a körötte levőket. A tanulmányok valóban megjelentek már külön is az elmúlt években, a kötet azonban a *kívülről* kérdéseit végigelemezve monográfiává alakul: mint egy spirálban a járdára rajzolt ugróiskola, sorban haladva vezet minket a külső indulópontból befelé, az origóba, ahol letehetjük végre mindkét lábunkat, s visszanézhetünk: mi is volt az út, amit megtettünk. Amikor ezt az utat végigjárjuk – és P. Müller Péter iskolájának vannak nehéz szakaszai –, a visszatekintésben nyilatkozik meg a koncepció. A kötet címe, bevezetése, fejezetei a színház *mibenlétét*, sokszor a *hollétét* firtatják, és összeköti őket, hogy a hagyományos színházdefiníciókon *kívüli* jelenségek felől tesz fel a kérdéseiket. Az elsőben a színházi téren *kívüli*, a másodikban a színházi szövegen *kívüli*, a harmadikban a dramatikus hagyományon *kívüli* (és a prózagyakorlaton *belüli*) perspektívát mutatja meg a szerző: azokat a külső erőket és folyamatokat, amelyek átformálják a létkereteket és átrendezik a színház jelenségét.

Az első fejezetben, mely a *Színházi(as) akciók társadalmi szerepben* címet viseli, a szerző a színházépületből a városi közterekre költöző színház látható és láthatatlan akcióit értelmezi. P. Müller a performanszkultúra több mint hat évtizedes történetét eleveníti fel, s pár bekezdéssel összegzi az ismert narratívákat, majd néhány állítással stabilizálja saját értelmezői pozícióját. Ennek kezdő eleme, hogy emlékezteti az olvasót Augusto Boal láthatatlan színházának cselekvő-néző (*spect-actor*) fogalmára, majd az ismert színházi nevelési rutintól eltérve Boal Arisztotelész-kritikáját tárja elének és színháztudósként köti össze Brecht nem arisztotelészi téziseivel. Ezután

* A szerző színháztörténész, a Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának egyetemi tanára.

követi a színházépületből a városi térbe, majd a városból a színházba visszaáramló játékgyakorlatot, végül levonja a következtetéseket: a lázadó színház nem esztétikai, hanem politikai gyakorlat, elsősorban nem kulturális, hanem társadalmi jelenség, s a társadalmi színház saját jelen idejében felismerhetetlen, pontosabban: félrenézhető. A szerző itt olyan színházi eseményeket tár elénk, melyeket sem olvasói, sem ő maga nem élt át közvetlenül, de akik átélték, azok túlnyomó többsége sem tekintett rájuk színházként a maguk jelen idejében. Megvilágosító P. Müller elemzése az 1968-as párizsi forradalomról, hiszen megértjük, hogy a lázadó diákok által elfoglalt Théâtre de l'Odéon színházi státuszának megváltozása nem egyszerűen forradalmi térfoglalás, melybe a színház igazgatója, Jean-Louis Barrault egyébként belebukott, hanem társadalmi akarat, visszafordíthatatlan áradás, mely magát a színházi esemény kereteit is átírja.

P. Müller Péter olyan példákat emel fel és állít fókuszba, melyek közismertségükből adódóan régóta nem váltak elemzések tárgyává, s így az aprólékos újranézés a történelemírás gyakorlatát is tanítja a (diák)olvasónak. Ilyen mozzanat, amikor Jean-Jacques Lebel happeningművészre irányítja a figyelmünket, aki nem egyszerűen hírt adott a Living Theater párizsi akciójáról, de megalkotta a Sorbonne körüli lázadások teátrális formáját, kivitte a színházból az utcára a teátrális eseményeket. De értelmezői perspektívájánál fogva P. Müller olyasmit is tud, ami a francia történelem narrációján kívül áll: elegánsan emlékezteti az olvasót, hogy Lebel forradalmi manifesztuma *Megjegyzések a politikai utcaszínházról* címmel a magyar olvasókhoz már 1974-ben eljutott (az Ungvári Tamás szerkesztette *A dráma művészete* ma kötetben). Ez az a pont, ahol P. Müller több évtizedes pedagógiai rutinja is felszínre tör, mert miközben átvezeti az olvasót az 1968-as párizsi utca forradalmi eseményein, a tömegpszichózis revelatív és katartikus pillanatain, megmutatja, miként szólal meg mégis, a cenzúrázott kiadáspolitikai viszonyok ellenére magyar nyelven Jean-Jacques Lebel kiáltványa. Ez a (bizonyos pontjain irányított, asszociatív) forráskezelés engedi az olvasót szabadon gondolkodni a politikai valóságról, s benne az államszocialista Magyarország nyilvánosságának szabadságáról. P. Müller írástechnikájának lényegéhez tartozik a perspektíva elfogulatlansága: miközben a társadalmi cselekvés lehetőségének Brecht-, Grotowski- és Artaud-féle provokatív variációit tárja fel, módot talál rá, hogy megismertesse az olvasót az akkori fiatalok, például Patrice Chéreau későbbi vélekedésével is: színházi emberek politikai elméleteket ne ültessenek át a gyakorlatba, mert nevetségessé válnak (63).

A kötet első szakaszában elrendezett írások kiemelik, hogy a színház jelen idejű művészet, s ugyan a társadalmi színházi gyakorlat is jelen idejű, de színházként való észlelése csak visszanezve, rá kizárólag múltként tekintve lehetséges. Míg a színházi folyamat része a rákészülés az előadásra, a program kiválasztása, jegyvásárlás, utazás stb., addig a társadalmi színház inspiratív és improvizatív, ismételteremtő gyakorlat. A tanulmányok párbeszédbe emelése hallhatóvá teszi, hogy a tette kész, a cselekvő, a lázadó, a (villám)csődülő aktor foglalja el a városi tereket, s akciói a színházi forma megidézésével teremtenek hihető környezetet, megkonstruált valóságot. A színház

„a fizikai tér és a fikciós tér megkülönböztetésére vagy megkülönböztethetőségére épül” (84) – fogalmazza meg a fejezet zárótanulmánya, tehát ugyan a forradalom politikai akarátát a költözés, az utazás, a vándorlás mozzanatai zárják esztétikai formába, színházként csak a történetíró politikai narratívája rögzíti.

De vajon mi rögzíti a színházak történetét? Minden érettségiző kapásból tudja a választ: a drámák, tehát az irodalom története őrzi a nyomokat, s a szereplők számából, a dialógusokból élénk kerülő térkonstellációból, a megszólalások ritmusából következtetünk a színpad méreteire, a járásokra, a szerepkettőzésekre. A kötet második, *Shakespeare a színházon belül és kívül: Színrevitel, szerzőség, irodalom* címet viselő szakasza a dramatikus szövegek mibenlétét gondolja tovább. A gondolkodás útja kétirányú: először a színházi szöveg írott változatának 17. századi, első kiadásgyakorlatát követjük, majd a másik oldalról, 21. századi példákön keresztül nézzük az írott szöveg színpadi újraalkotását – előadások elemzésével. Ez a fejezet Shakespeare alkotói státuszára, a shakespeare-ségre fókuszál, s a színház mibenlétét a dramatikus szöveg irodalmi szöveggé alakulásával definiálja. Írástechnikailag ez a szakasz is az asszociatív forrásidézés, az analógiákra való rámutatás már ismert mintáját követi. Kedvenc példában látszólag távolról indít a szerző, amikor az *Antigoné* játékgyakorlatát elemezve mutatja meg az antik színpadon szükségszerű szerepátvétel dramatikus ritmusát, azért, hogy elérjen Shakespeare 1623-as föliójához, mely a drámákban fellépő színészek nevével büszkélkedik, s nem az *üres* szerepeket sorolja fel, hiszen „a gyűjtemény még magától értetődően a színház közegében látja és láttatja Shakespeare drámáit, és nem az irodaloméban.” (119.) A példa a színház fizikai terének és irodalmasított ideájának állandó kettősségére is felhívja a figyelmünket, de engedi, hogy a történelemértésünk szabadon kezelje az analógiát.

Revelatív olvasni, hogy P. Müller az Erzsébet- és Jakab-kori Anglia színházi praxisa és a restauráció alatti nagy színházi bezárás (1642–1660) közötti évtizedekre helyezi azt a kiadói gyakorlatot, mely az irodalom kommunikációs lehetőségeire és adottságaira formázza a színházat. Ennek a fejezetnek rendkívül tiszta a gondolatvezetése, mert a művészeti médiumváltás általánosságokban ismert folyamatát P. Müller precíz aprólékossággal az előadásokon elhangzó dramatikus szövegek különböző módon rögzített szövegváltozataihoz köti. A médiumváltás első stációja Ben Johnson 1600-as *Everyman Out of His Humor* című drámakiadásában érhető tetten, ahol is a szerző minden szerepet egy hosszabb bekezdésnyi jellemrajzzal lát el még a dialógusok megkezdése előtt. Minderre azért van szükség, mert „a színházi gyakorlat felbomlott, eltűnt a drámák mögül az az előadásforma, amelyen keresztül saját korukban a szövegek értelmezhetőek voltak.” (106.) A második stáció a jellem után a tér instruálása, tehát Johnson bemutatása után több ok miatt is Shakespeare kell következzen. Shakespeare az általános kulturális tudás része, a *Hamlet* különösen, tehát ennek a drámának a jelenetei minden magyarázat nélkül is elérnek az olvasóhoz, s könnyen lehet, hogy a *Hamlet* eleje a legismertebb drámai irodalmi kezdés a világon. A *Hamlet* nyitásával minden magyar érettségiző Arany János fordításában találkozik, ekképpen: „Helsingör. Emelt tér a kastély előtt. Francisco őrt áll.

Bernardo jön szembe.” (133). Ez a mondat az 1605-ös kvartóban így hangzik: „Enter Bernardo and Francisco two centinels”. Nem Arany János bővítette ki és értelmezte az első kiadás egy mondatnyi instrukcióját, hanem Malone, Shakespeare első szerkesztője. P. Müller ezzel a Malone-gyakorlattal mutatja be, hogy a fikciós tér leírása a színház irodalomává válásának második stációja, míg a harmadik stáció a szerzővé válás lesz.

A könyv szerkezeti ívét erősíti, hogy Johnson után Shakespeare-ről tud beszélni, mert egy Shakespeare formátumú alkotó példáján lehet és érdemes jól követni a dramatikusszerző státuszváltását, pontosabban státuszátlépéseit. P. Müller sem állítja, hogy Shakespeare irodalmi értelemben vett író lenne, azt azonban állítja, hogy drámaíró, akit a későbbi szerkesztői irodalmasítottak. S itt, már a könyv közepe felé, a szerző írásritmust vált, s más tempóban olvasva kezdetünk igazi viktoriánus nyomozásba. Innen borítómásolatokkal, első kiadások faksimile részleteivel tarkított úton követhetjük végig a szerző kutatásait, s elfogadhatjuk vele együtt, hogy Shakespeare maga írta a drámáit, a szerzősége bizonyított. A 17. századi szövegkiadásokon követhető nyomozás azonban szembesít azzal a rémületes kihívással is, hogy a Shakespeare körüli időkapuszulából őrzött másfél száz folyóméternyi kéziratos, egészében soha fel nem tárt dokumentumhalom az egyik lehetőség arra, hogy a státuszátlépések jelenségét tovább vizsgáljuk.

Legtöbbször ezt a szakaszt olvastam át a könyvből. Átolvastam, bele-belelapoztam, visszánéztem, nagyítóval bogarásztam a faksimilét és utánakerestem az ismeretlen hivatkozásoknak. Ez a középső szakasz azt a színháztudóst mutatja be, aki érdeklődését egyre táguló koncentrikus körökben váltja tudássá (ahogy Kékesi Kun Árpád fogalmazza meg),² s aki ugyan nem klasszikus Shakespeare-kutató, mégis (éppen ezért?) a kortárs játékelenségek felől teszi fel kérdéseit a 17. századi szövegemlékekre vonatkozóan. S így járja végig azt az angolszász forrásokkal kijelölt utat, melyet egyébként a 17. századi francia forrásokból jobban ismerünk. Az Erzsébet-kori városi színházi praxis és a francia abszolutista monarchia párizsi színpadi eseményei között a médiumváltás gyakorlatában nem lelhetünk azonosságot, hiszen az 1650-es évektől a nyomtatás napi rutinja ezt a színházi beszédet már könnyebben és olcsóbban juttatta könyvformához. Tudjuk, hogy Racine-nak nemcsak több összkiadása látott napvilágot még életében, de bemutatóit megelőzte a rivális társulatok rajta gúnyolódó drámájának kiadása is. Azonban a színház irodalmasítása, az előadások hatástörténetében rejlő értelmezési hagyomány Shakespeare-nél éppúgy, miként Racine-nál, az olvasástörténetben rejtőzködő félrenézést erősíti. P. Müller kimutatja, hogy a játékkonvenció elfelejtésével az olvasás, a befogadás irodalmi alakzatai kerülnek a színházi alakzatok elé, s a drámaszöveg valami egészen más színpadi jelentés hordozójává válik, mint évszázadokkal korábban volt. Müller írása rá-rámutat, milyen összetett folyamat a szöveg olvasástörténetében és az előadás

² KÉKESI KUN ÁRPÁD, „Körültekintő kilépés. P. Müller Péter: *Színház önmagán kívül*,” *Jelenkor* 64, 6. sz. (2021): 715–719.

játéktörténetében eltérő értelmezéseket évszázadok múltával tetten érni. Ezzel teljesen egyetértek.

A *Színház önmagán kívül* olvasási folyamatában kívül kerültünk a színházi téren, a színházi szövegen, s haladunk egyre kisebb sugarú körben befelé az ugróiskola spirálján: a dramatikus hagyományon kívüli szöveghez. Remélem, nem túlértelmezés (vagy ha mégis az, „termékeny félreértés” – vö. 203) az az olvasatom, hogy a kötet harmadik, *Magyar írók a színház peremén* című szakaszával, mely a *nem drámaírók írta drámákról* szól, a dramatikus hagyományon kívülre kerülünk. Pilinszky, Mészöly és Nádas viszonylagos irodalmi közelsége, valamiféle gondolati rokonsága, s hasonló kezelése a színházi praxis által nemigen lehet vita tárgya, és P. Müller Péter éppen őket állítja figyelmünk terébe. Három eltérő technikájú színházi szerzőt mutat be egymás után, annak a neoavantgárd színházi közegnek a megkerülhetetlen alkotóit, akik a „jólmegcsinált” (*bien faite*) és a kőszínházi realista formanyelvtől eltérő színházat hoztak létre. Ennek a neoavantgárd gyakorlatnak szembeötlő különössége, hogy a játékok szöveg alapját rendszerint lírikus vagy epikus szerzőknél, de nem drámaíróknál lelték meg. Halász Péter, Gaál Erzsébet, Székely B. Miklós fedezte fel ezeket a költőktől-íróktól származó dramatikus szövegeket, és színházzá formálták őket, habár gyakran a szerzők elképzeléseitől elszakadó értelmezésben. P. Müller Péter azzal, hogy a három (dráma)író bemutatását egymás mellé helyezi, óhatatlanul megvilágítja a hetvenes és nyolcvanas évek játékgyakorlatát, s azt egyfelől Grotowski és Wilson, másfelől Artaud és Beckett színház-filozófiájával veti össze. Ez a színház lassú, képekből szerkesztődik, koreografikus (265), a színész hieroglifiként jelenik meg benne. A tér üres, fehér, csend és hallgatás tölti meg. A halál színháza ez, a szertartásé, mely ekként nézve pusztá teátralitás. P. Müller a drámákat író írókat mutatja be, mindhármuknál követi a színházi beszédbe való beletanulás folyamatát, s elhelyezi Pilinszkyt – Wilson okán – Gertude Stein, Mészölyt az abszurd szerzők, Nádas Beckett közelében. A pályaképek feldolgozzák a bemutatók történetét, a dramaturgiakritikákat, az életműelemzéseket, a lábjegyzetek és a hivatkozások az élénk és szinte azonnali irodalmi reflexiót, s ez az impozáns és tisztességes értelmezői háló megmutatja azt, ami hiányzik. Hiányzik a három szerző nagyszínpadi, kőszínházi állandó és biztos jelenléte: a szerzők mögül – akkor is és azóta is – hiányzik a színház. Különös tapasztalat, amire P. Müller írásai emlékeztetnek, hogy ezek a szerzők ugyan meg-megtalálták saját színpadjukat (leginkább Nádas *Takarítása* került játékba), de a repertoárszínházi gyakorlat elkerüli Pilinszky, Mészöly, Nádas szövegeit. A szerzők maguk is mondattá formálják felismeréseiket, ez „az elképzelt színház” „nem valósítható meg”, írja Mészöly, hiszen „egy színház sincs, mely alkalmas lenne erre az előadásra”, írja Nádas.

P. Müller válaszul, magyarázatul erre a jelenségre a látnokok (Grotowski) és a képzeltgők (Artaud) világeszlelését fedezi fel a szövegek kompozíciós elveként, s a gondolat folytatható. Ha „a valóság színháza, a művészet diktatúráján kívüli színház” (254), akkor a művészeti intézményeken kívüli gyakorlat kísérletezhet vele. A gödöllői művelődési házban, a Lőrinc pap téren, a nyíregyházi színház kamrájában, a

Szentkirályi utca pincéjében, a sokféle amatőr (független) társulat tréning- és bemutatógyakorlatában él tovább e három szerző jó néhány darabja.

A színház peremén lévő magyar írók bemutatásával elérkeztünk a kötet gondolati spiráljának a közepére: a nem konvencionális színházi gyakorlatot feltételező drámák a szöveg felől képzelik el a színházi valóságot, s a maguk nyelvi eszközeivel törekszenek annak megteremtésére. S innen, a spirál közepéről visszanezve formálódnak a kérdések: lehet-e nyelvként elgondolni a teátralitást, lehet-e a reprezentációt bezáródásként (Artaud) rögzíteni, lehet-e kívül kerülni a színházon, de úgy, hogy még színházban legyünk.

P. Müller köteté szerkeszti írásait, s már az előszóban a kezünkbe ad egy fonalat az olvasáshoz. Derridára, mégpedig *A disszemináció* című kötet első, a bevezetővel foglalkozó bevezető írására hivatkozik, aki maga is három nagyobb szöveget vezet így be, *Könyvkívület* magyar címmel. A *Színház önkívületben* is majdnem ekként jár el, amikor a színházhoz való viszonyt a *kívüliség* különböző aspektusaiból vizsgálja, három fejezeten át. A negyedik fejezet azonban, amikor a szerző a nagyobb lélegzetű recenzióit rendezi egymás mögé, kizökken a derridai önkívülségből. Váratlan és nem igazán szerencsés pozicionálásnak tűnik ez a korábbi szerkesztési logika után, mert a becsatolt négy írás a kötet által leírt ívnek nem válik részévé: olvassuk őket függetlenül, tegyük el egy másik napra. Így nem ütnek rést azon a következetességen, amely mindaddig, három fejezeten át nem engedte elfelejteni, hogy a szerző itt, a színházon *kívül* veszi számba az eseményeket, sőt, az ő emlékezete építi vissza azokat az előadásokat, melyeket talán ő sem látott, de szövegek, politikai mozgalmak, emlékezeti hálók teszik lehetővé, hogy emlékezzünk rájuk. A továbbadással P. Müller kétségkívül megerősíti színházon és színháztörténeten kívüli létüket.

A kötet rendezett szimmetriájú borítójának váratlan allegorikussága is innen viszatekintve nyer gazdag magyarázatot. Müller Bálint fotóján a kamera elfogulatlan szeme egy kosárban színesedő őszi faleveleket lát egy még zöld allé közepén. A fák közül sugarakban át-áttör a napfény, mint kulisszajárásokon a reflektor, s tudjuk, hogy nem az őszt képét látjuk, hanem miként Adolphe Appia, a rendezői színház századeleji teoretikusa megfogalmazta: az elmúlás mozdulatlan atmoszféráját érezzük.