



Karen Jürs-Munby

„Erre gondoltál: poszttraumatikus színház?” A traumatikus emlékezet megjelenítése kortárs posztdramatikus előadásokban*

Néhány éve, amikor Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater* című művének angol fordításán dolgoztam, különös élményem volt. Amikor rákerestem a „posztdramatikus színház” kifejezésre, a Google megkérdezte: „Erre gondoltál: »poszttraumatikus színház?«” Ma már a Google nem teszi fel ezt a kérdést. Mára a „posztdramatikus színház” fogalma – olyan kortárs színház, amelyből hiányzik a drámai cselekmény, a fiktív univerzum és a pszichológiailag jellemzett karakterek közötti konfliktus mimézise – már bekerült a keresőmotorok szótárába. Mégis, nincs-e valami igazság a Google egykori „freudi elszólásában”? Nem tűnik-e úgy, hogy kapcsolat van a posztdramatikus és a poszttraumatikus között a 20. és 21. századi kortárs színháznak legalábbis egy jelentős részében?ⁱ És nem lehet, hogy van valami hasonlóság a trauma összehasonlíthatatlansága, elérhetetlensége és a narratív megjelenítésnek való ellenállása, illetve a posztdramatikus színház reprezentációellenes szándéka között, amelyhez társul a fragmentáltság iránti vonzalma és a hangsúly a közönség és a színészek közös jelenlétén? Ebben a tanulmányban néhány közelmúltbeli példán azt próbálom bemutatni, hogyan kapcsolódhatnak a színház posztdramatikus formái a 21. század elejének poszttraumás emlékezetéhez.

A trauma intenzív pszichés zavar jelenségeit írja le. Az iparosodás kezdete óta különböző definíciók és elméletek születtek rá Freudtól, Breuertől és másoktól, először a vasúti szerencsétlenségek és a szexuális erőszak okozta női hisztéria kontextusában, később az I. világháború által kiváltott háborús neurózissal és különösen a

* Eredeti megjelenés. Karen Jürs-Munby: ‘Did You Mean Post-Traumatic Theatre?’: The Vicissitudes of Traumatic Memory in Contemporary Postdramatic Performances. *Performance Paradigm*, 2009, 5(2): 201-223. Karen Jürs-Munby a Lancasteri Egyetem kortárs művészeti tanszékének tanára. Kutatási területe az újfajta dramaturgiák a kortárs európai és észak-amerikai színházművészetben, beleértve a színészet és előadás új módjait, a szöveg és az előadás kapcsolatát, illetve a média alkalmazását a kulturális, történelmi és technológiai változásokhoz kapcsolódóan. Írásai többek között a *Theatre Research International*, a *Performance Research*, valamint német nyelvű szaklapok hasábjain jelentek meg. 2006-ban az ő fordításában és előszavával jelent meg angolul Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház* című könyve.

holokauszttal kapcsolatban. Az 1980-as években, a vietnami háború utóhatásait vizsgálva, és elismerve a traumatikus élmények tartós hatását az egyénre, amerikai klinikai pszichológusok kombinálták Freud egyes gondolatait saját klinikai tapasztalataikkal, és megalkották a „poszttraumás stressz-szindróma” (PTSD) diagnosztikus kategóriáját.

Cathy Caruth definíciója szerint a trauma „egy gyakran késleltetett válasz egy vagy több sokkoló eseményre, amelynek megjelenési formái az ebből az eseményből eredő ismétlődő, betörő hallucinációk, emlékek, gondolatok vagy viselkedések, illetve egyfajta bénultság, amely az esemény során vagy azt követően kezdődik, és esetleg fokozott izgalmi reakció az eseményre emlékeztető ingerekre (és ezek kerülése)” (Caruth, 1995b, 4).

Freud és Lacan elméleteire alapozva Caruth azt állítja, hogy a trauma patológiáját nem maga az esemény definiálja, amely „nem feltétlenül katasztrofális, és nem mindenkit egyformán traumatizál”, hanem „pusztán az esemény *megtapasztalásának struktúrája* vagy ismétlődése; az eseményt történése idején a személy nem asszimilálja vagy éli meg teljes egészében, csak utólag, mikor az ismételt *birtokba veszi őt*” (Caruth, 1995b, 4).

Ezért nem lehet a traumát narratív formában megjeleníteni: „Mivel nem integrálódott teljes mértékben úgy, ahogyan megtörtént, az esemény nem válhat [...] »narratív emlékké«, amely a múlt egy befejezett történetének része” (Caruth, 1995a, 153). Caruth számára ennek hatása túlmutat az egyéni szenvedés patológiáján (vagyis a PTSD-n), és „egy olyan történelem része, amely krízisei során csak asszimilálhatatlan formákban érzékelhető” (1995a, 156). Jelentős váltás ez: a traumatikus emléket potenciálisan egy egyéni túlmutató, kollektív jelenségnek tételezi, bár – mint alább kifejtem – ez erősen mediált és a média által közvetített formában jut el hozzánk.

Caruthot és más posztfreudiánus, posztstrukturalista traumateoretikusokat sok kritika érte azért, hogy túlhangsúlyozzák a disszociáció jelenségét és a trauma „megjeleníthetetlenségét” és „elérhetetlenségét” a narratív feldolgozás lehetőségével szemben.ⁱⁱ Ugyanakkor irodalom-, film- és színháztudósok az ő elméleteikre alapozva igyekeznek megmagyarázni, hogy a posztmodern művészek miért a narratív megjelenítés elkerülésével válaszolnak a múltbéli traumákra. Így például Jeanette Malkin így érvel *Memory-Theater and Postmodern Drama (Emlékszínház és posztmodern dráma)* című könyvében:

„Az emlékezet narratív formái természetüktől fogva integratív jellegűek; mint Saul Friedlander írja, »helyreállítják vagy létrehozzák a koherenciát, a lezárást és a felszabadító állapotot«, ezáltal elkerülve az emlékezet mocsarának mélységeit. A trauma valódi emléke, az úgynevezett mély emlékezet azonban ellenáll az ilyen racionális rendnek, amely nem hat rá. A trauma közvetíthetetlen és kifejezhetetlen, így a narratív konstrukciók sem mutathatják be.” (Malkin, 1999, 31-32.)

Malkin könyve ugyanabban az évben jelent meg, mint Lehmannról a *Postdramatisches Theater* (Malkin, 1999), és számos, ebben a kontextusban releváns megállapítást tartalmaz, ugyanakkor nem tesz különbséget a dráma és a színház között. Lehmann

szerint ez a két jelenség Nyugat-Európában régen szorosan összekapcsolódott, ám a 20. század során egyre inkább távolodott egymástól, mivel világunk egyre inkább túllép a dráma rendezési mechanizmusain. Malkin nem teszi föl a kérdést, hogy a „dráma” és „drámai” szavak, amelyek zárt fiktív világot és teleológiai narratívát feltételeznek, megfelelőek-e az általa tárgyalt művek leírására. Ezek többségét (Beckett, Heiner Müller és mások alkotásait) én „már nem drámai” szövegeknek mondanám, amelyeknek színpadra állítása nagy valószínűséggel posztdramatikus előadást eredményez. Malkin maga is tudatában van, hogy miközben a „szövegalapú narratívákra” koncentrál, kizárja az emlékeket feldolgozó színház más formáit, például Robert Wilson színházát, Pina Bausch táncszínházát vagy Tadeusz Kantor színházát. A színházi *előadás* szemszögéből nézve azonban mind a szövegalapú, mind a nem-szöveges „emlékszínház” elemezhető a „posztdramatikus színház” megjelenési formájaként.

Amellett, hogy az európai és észak-amerikai színházban és képzőművészetben az 1960-as évektől kezdve az előadási szituációra került a hangsúly, a kortárs posztdramatikus színház kialakulásának másik fontos tényezője a „médiatársadalom cezúrája”. Ennek hatása nem feltétlenül a technológiai elemeket felvonultató „multimédiás színházban” mutatkozik meg, hanem néha „épp ennek az ellenkezője: minimalista, lecsupaszított esztétika, amely azonban csak úgy értelmezhető, ha összekapcsoljuk a mediatizálódott társadalomban való élettel” (Jürs-Munby, 2006, 10). A tömegmédiá uralta társadalom a traumatikus emlékezet jelenségét is megbonyolítja, hiszen „a legtöbb ember a médián keresztül találkozik a traumával, ezért fontos foglalkozni az úgynevezett mediatizált traumával” (Kaplan, 2005, 2). Ezért érdekes annak a vizsgálata, hogyan reagálnak a színház posztdramatikus formái erre a média által közvetített traumára. Hogyan értelmeznek a művészek egy olyan világot, amelyben azokat a traumatikus élményeket, amelyeknek „tanúi vagyunk”, szinte soha nem élőben tapasztaljuk meg?

Az alábbiakban három nagyon különböző kortárs produkcióban vizsgálom a posztdramatikus színházi formák és a traumatikus emlékezet sokféle összefonódását. Ugyanis, ahogyan a „posztdramatikus színház” fogalma is heterogén formák széles tárházát foglalja magában, a posztdramatikus és a poszttraumatikus is számos módon kapcsolódhat egymáshoz. Ezért ez az írás az első lépés egyfajta skála feltérképezése felé, amelyen elhelyezhetők a traumatikus emlékezetet különböző módokon feldolgozó posztdramatikus előadások.

Abban az időben, amikor a fent említett társalgást folytattam a Google tudattalanjával, láttam a Goat Island társulat előadását ezzel a címmel: *When will the September roses bloom? Last night was only a comedy* (Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt; 2005). A mű fragmentált, ismétlődő posztdramatikus formákkal próbál kommunikálni valamit a trauma és a traumatikus emlékezet természetéről. Homályosan, de erőteljesen mutatja a történelmi trauma okozta visszatérő károsodást. Ezt az előadást Lacan és Žižek elméleteire alapozva elemzem, és igyekszem megállapítani, hogyan közvetíti és formálisan hogyan tárgyalja a „valódi” traumát.

2007 októberében láttam az *After Dubrovka* (Dubrovka után) című, színházi épületek számára készült installációs performanszt, amelynek alkotói Neil Mackenzie és Mole Wetherell, és amely közvetlenebbül reagált egy közelmúltbeli konkrét traumatikus eseményre: egy moszkvai színház ostromára és az azt követő vérfürdőre 2002-ben. Ennek az előadásnak is szerves része volt az ismétlés, és ez hatással volt arra, ahogyan megpróbálta megismételni/felidézni a korábbi eseményt azáltal, hogy a néző hiányzó emberek helyét testesítette meg egy üres színházban. Annak idején nyugtalanított, hogy az előadás mint az emlékezet aktusa egy olyan „vakfoltot” tartalmaz, amelynek hatására „torzított emlékek” keletkezhetnek – ám reflektálva úgy látom, épp ez adta a trauma magját.

Ez továbbvisz annak az átgondolásához, hogyan mutatja be és mediálja a kortárs színház a traumát, és hogyan dolgozza fel azt a tényt, hogy korunkban a trauma egyre inkább *mediatizált* formában jelenik meg. A Forced Entertainment társulat *Void Story* (Üres történet, 2009) című előadásával illusztrálom ezt, amely közvetlenül ezzel a mediatizálással foglalkozik. Mint az említett két másik előadásban, itt is kerülnek a traumatikus események drámai megjelenítését, ehelyett inkább elmesélik őket; ugyanakkor a két másik előadással ellentétben közvetlenül szó esik a média szerepéről, és az előadás megpróbálja a televízió, az internet és a film hatásait a színpadon újramediatizálni.

Nem kívánom azt állítani, hogy a posztdramatikus színház alkalmasabb arra, hogy felidézze, tanúsítsa vagy valamilyen formában „*előadja*” a *történelmet*, mint a drámai színházi formák (vagy más műfajok és médiumok).ⁱⁱⁱ Noha az itt tárgyalt előadásokban kulcselem a tanú szerepe, aki koncentrált figyelemmel, tudatosan látja az eseményeket, ettől még ezek nem közvetítik „jobban” azokat a traumatikus történeteket, amelyekre hivatkoznak. Épp ellenkezőleg: azáltal, hogy kerülnek vagy megkérdőjelezzik a megjelenítést, fennáll a veszélye, hogy elvesz a specifikum, és a történelem feledésbe merül vagy torzul, mivel a megemléített traumatikus esemény(ek) nincs(enek) egyénítve. Ezáltal viszont az előadások nemcsak a traumatikus emlékezet temporalitását tükrözik, hanem a tömegmédia korát átítató emlékezet, fantázia és feledés átfedéseit is.

„Van egy lyuk ebben az előadásban”: a Traumatikus Valós a *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák?*-ban

A Goat Island produkciójának kétéves tervezési folyamata ezzel a kérdéssel kezdődött: „hogyan lehet valamit megjavítani?” Az eredmény egy sokrétegű, mozgásra, költői szerkezetre és beszédre alapuló alkotás, amely számos különböző forráson alapul: többek között régi javítási kézikönyvek; Paul Celan költészete, aki szerette volna „megjavítani” a náci által megrongált német nyelvet a II. világháború után; W.G. Sebald elbeszélése arról, hogyan kínozták meg Jean Améryt az SS börtönében; Simone Weil *Gravity and Grace* című írása; és *A szél* című német film, amelynek törékeny hősnőjét Lillian Gish játssza (Goulis, 2004). A színpadon használt kellékek fizikailag tapinthatóvá teszik a javítás tematikáját: fából faragott mankók és kartondarabok,

amelyeket az egyik színésznek össze kell illesztenie, hogy megtámasszon egy másikat; egyaránt faszékek, amelyeken az előadók egyensúlyoznak; kartonpapír asztalok, amelyek bármikor összedőlhetnek. A szándékosan könnyű súlyuk miatt kiválasztott anyagok, mint Mark Jeffery elmondja, „beleolvadtak és integrálódtak az előadásba; a javítás, összeomlás, törekenység, elesés, bizonytalanság, sikertelen bűvésztükkök, a komédia és a sötétség szembeállítás, a perverzítés és a kihallgatások – mind arra reakciók, hogyan dolgozunk az anyagok könnyűségével (Jeffery, 2004).

Az előadást több ponton megszakítják azok a kijelentések, amelyek hangsúlyozzák, hogy a darabból hiányzik a drámai teljesség. Az este kezdetén belép az egyik színész, Bryan, és a terem két oldalán ülő nézőket először az egyik, majd a másik oldalon szólítja meg. Dadog, keresi a szavakat, pozíciót vált és újrakezdi. Akadozva, bizonytalanul elnézést kér, amiért a társulat „elvesztette... ööö... az elejét”. Az előadás közepe táján egy másik színész, Litó hirtelen közli, hogy „van egy lyuk ebben az előadásban”, és a színészek ezen keresztül el fognak menekülni – ezután minden színész eltűnik egy nagy kartonpapír korong mögött, amelynek a közepén kis lyuk van, majd test nélküli, szürreális fejekként bukkannak fel ismét egy fekete-fehér filmben, amelyet a korongra vetítenek ki. Az előadás vége felé ismét Bryan magyarázza el, hogy a darabnak még nincs befejezése. Beszédében (amelynek előképe Lillian Gish nyitó monológja *A szél* című filmből) szárazon megjegyzi, hogy „a kiállítók” azt kérték tőlük, csináljanak happy endet, „de ez még nincs kész, a másik befejezés, a happy end. Még dolgozunk rajta. Amint elkészült, tudatni fogjuk önökkel. Figyeljék a honlapunkat.” És noha Mark később bejelenti, hogy „megtalálták” a hiányzó kezdést, az igazgató lelkesítő beszédét újra és újra ismétlő monológból (amely a 42. *utca* című musicalből származik) minden ismétléskor egyre több minden marad ki.

Így a társulat nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy előadása befejezetlen, folyamatosan alakulóban levő projekt, de arra is, hogy nem tudnak vagy nem akarnak a színház mint dráma követelményének megfelelni, amely Arisztotelész tragédia-definíciója szerint „komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása [...], drámaian kell megszerkeszteni, vagyis az egységes és teljes cselekmény köré, amelynek eleje, közepe és vége van” (Arisztotelész, 1996, 13). A Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? komplex posztdramatikus szerkezete nem alkot fiktív drámai *egységet*, hanem tele van *lyukakkal*. Ezek a lyukak és hiányok nemcsak az előadás hiányzó elejében, közepén és végében nyilvánulnak meg, hanem az egyes szakaszokban is, például a Fibonacci-sorozat szerkezetében (2, 3, 5, 8, 13, 21, 43, 55 stb.), amely a koreográfia ütemét adja. Végül magában a szövegben vagy annak előadásában is jelentkeznek ezek a hiányok: a színészek dadognak, kihagynak vagy átugranak részeket, időnként motyognak vagy zavarosan beszélnek, máskor kínos csöndek követik egymást.

Hogyan kapcsolódnak ezek a lyukak és hiányosságok a trauma és a javítás témájához? Úgy vélem, a néző váratlan találkozása a Valóssal, amelyet Lacan a „*tuché*” szóval ír le és kihagyott találkozásként definiál (Lacan, 1981, 55), éppen az előadás lyukain, résein, repedésein és tökéletlenségein keresztül történik meg. Eleinte ez megjelenhet egy összehasonlításként a drámai szerkezet tökéletességével a Valós felfedezésének érdekében – ez a dimenzió a dráma filozófiai ideáljából per

definitionem hiányzik (bár a dráma előadásaiból soha!), de ebben a posztdramatikus előadásban meg tapasztalható.^{iv} A posztdramatikus színházról írott művében Hans-Thies Lehmann többször felhívja a figyelmet Arisztotelész különös összehasonlítására a drámai cselekmény szerkezete és egy állat között, illusztrációként arra, hogy a drámának komolynak és meghatározott terjedelműnek kell lennie.^v Lehmann szerint a felmérhető terjedelem és a néző ebből fakadó érzése, hogy uralni tudja az „állatot” (vagyis a drámai szerkezetet) és ezáltal a világot is, a dráma egyik kulcsfontosságú jellemzője (Lehmann, 2006). Ha azonban a Goat Island előadása állat lenne, egyszerre lenne túl nagy és túl kicsi ahhoz, hogy a néző „befogadhassa”. Túl kicsi, hiszen az előadásban nem történik semmi – nincs drámai cselekmény, gyakran csak apró, finom cselekvések, mozgások és monológok – és túl nagy, mert az imitált, megismételt és intertextuálisan idézett szövegek, képek és filmjelenetek – mintegy féreglyukak gyanánt – annyi világot, műfajt, médiumot és perspektívát nyitnak meg, hogy az előadás teljesen felmérhetetlenné válik. A közönség székeinek egymással szembeni elhelyezése vizuálisan és térbelileg is lehetetlenné teszi, hogy bárki teljes egészében áttekinthesse az előadást – amint ezt Bryan demonstrálja is egy monológban, amelyben felhívja a figyelmet, hogy ami a jelenlevők felének „az óramutató járásával egyező”, az a másik felének „az óramutató járásával ellentétes”. Attól függően, hol helyezkedünk el a térben, érzékelésünk mindig csak részleges.

A Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt tovább fokozza a felmérhetetlenséget az időbeni síkon azáltal, hogy másnap este ugyanennek a darabnak egy másik változatát is előadják, és erre meginvitálják a közönséget (bár nem mindenki megy el). Ez az ismétlés még jobban hangsúlyozza, hogy a darab az *emlékezésről* szól. Utánozza az emlékezet ismétlődő szerkezetét, az utólagosság pedig (a freudi *Nachträglichkeit*) hirtelen felismerésekhez vezetett bennem mint nézőben. Nem tudom, hogy ezt az előző este óta eltelt idő okozta (amelynek során elolvastam az előadás szórólapját és utánanéztem néhány hivatkozásnak), az ismétlések közötti finom eltérések, az, hogy Matthew Goulish zavaróan kicsavart mozdulatai intenzívebbekké váltak a megkínzott férfi zavaros monológja során, vagy az, hogy a darab középső részeit fordított sorrendben játszották – de hirtelen rádöbbsentem (csak most, a második estén!), hogy a darab és „tökéletlen” szerkezete mögött a trauma húzódik meg.

A pszichoanalízisben először a trauma kontextusában kezdtek elméleteket alkotni a Valósról, amely – mint Lacan hangsúlyozza – nem azonos a valósággal. A *Valóság*, mint Slavoj Žižek kifejti, szimbolikusan konstruált, és a *fikció* formájában jelenik meg (Žižek, 1992, 50-54). A lacani *Valós* ugyanakkor ellenáll a szimbolizálásnak, nem nevezhető és jeleníthető meg, és csak azáltal érzékelhető, hogy „hatások sorozatát hozza létre az alanyok szimbolikus valóságában” állítja Žižek (1989, 163). „A Valós önmagában egy lyuk, egy nyílás a szimbolikus rendben – maga a hiány, amely köré a szimbolikus rend szerveződik” (Žižek, 1989, 170). A Goat Island produkciója nézetem szerint értelmezhető úgy is, mint egy kísérlet a Valós megírására vagy előadására. Žižek szavaival:



1. kép: Litó Walkey, Karen Christopher és Matthew Goulish Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásában

„A Valós természetesen az első megközelítés, az, ami nem írható le, amely »nem hagyja abba önmaga nem-leírását [ne cesse pas de ne pas s’écrire]« – a kő, amelyben minden formalizálás megbotlik. De épp ezen a kudarcon keresztül tudjuk körbejárni, elhelyezni a Valós üres terét. Más szóval, a Valós nem leírható, de leírhatjuk leírhatatlanságát, meghatározhatjuk a helyét: egy traumatikus helyet, amely kudarcok sorozatát okozza.” (Žižek, 1989, 172-173.)

A *Mikor virágoznak...*-ban ez a körbejárás nemcsak a hiányzó jeleneteken és szerkezeti hiányokon keresztül nyilvánul azonban meg, hanem az áthidalhatatlan szakadékok sorozata által is. Ilyen elkerülhetetlen szakadék a fordítás – vagy Benjamin szavaival a „lefordíthatatlanság” –, amelyet azzal illusztrálnak, hogy Paul Celan versét először németül halljuk („Wann, / wann blühen, wann / wann blühen [...] ja sie, die September / rosen?”), majd egy furcsán más ritmusú angol fordításban (When do they flower, when / yes they, the Septembers / the Seven ambers / Roses, when when). Vizuális érzékelésünkben is hiány jelentkezik a vakfolt hatására; ez a szemünk hátsó részén a fényreceptorok rétegében található lyuk, amelyre a Goat Island azzal hívja fel a figyelmet, hogy megkéri a nézőket, takarják le egyik szemüket és fedezzék fel vakfoltjukat (természetesen Lacannál a kép és a tekintet, az érzékelés és a tudat közötti hasítás a Valós fontos megnyilvánulásai). Ezen felül, és talán ehhez kapcsolódóan, szakadék tátong az élő és a médián keresztül közvetített előadás között – amikor a színészek eltűnnek a kartonlemez közepén levő lyukon keresztül, majd test nélküli fejként jelennek meg ismét a némafilmben, mintegy azt sugallva, hogy a test elvész a mechanikus ismétlés során. Ott van továbbá a Giorgio Agamben-féle „cezúra, mely az embert az állattól elválasztja” (Agamben 2004, 16, idézi Goulish, 2004). A Goat Island előadói fájdalmasan valósá teszik ezt, amikor kutyaszerű mozdulatokat tesznek, de nem sikerül „kutyává” válniuk.

Szempontunkból fontosabb az előadó és az általa játszott figura közötti szakadék, az előadás során az ismétlések közötti szakadék. Heike Roms az előadásról írva megállapítja, hogy a Goat Island itt arra a „kettősségre” hívja fel a figyelmet, amely a színház alapvető eleme, és ez kapcsolódik ahhoz, ahogyan a traumát felidézzük:

„Ez az előadás olyan, mint a megkétszereződés megkétszereződése, az ismétlődés ismétlődése. Karent úgy mutatják be, mint »Simone Weil mint Lillian Gish *A szél* című filmben«. Matthew W.G. Sebaldot jeleníti meg, aki Jean Améryt jeleníti meg és a német szerző szavaival idézi vissza a zsidó filozófus által átélt és elmondott kínzásokat. A tapasztalás és annak emléke nem megjelenítődik, hanem úgy idéződik fel, mint egy sor visszhang az idő során.” (Roms, 2005)

Roms később hangsúlyozza – Søren Kierkegaardra és Samuel Weberre hivatkozva –, hogy az ismétlődésnek ez a felidézése nem azonos az emlékezéssel. Az emlékezés a múltba néz és ezért szomorúságot és veszteségérzetet okoz, viszont az ismétlődés „mint »újra megélés« örömet okoz, hiszen felveti annak lehetőségét, hogy visszakapjuk, ami elveszett” (Roms, 2005). Kierkegaard szerint „ezt az ígéretet keresi a színház a kettős idejében, ám hamarosan szembesül vele, hogy ez lehetetlen. A Goat Island ezt a lehetetlent próbálja felderíteni, amikor oda-vissza mozog az emlékezés szomorúsága és az újbóli megélés öröme között” (Roms, 2005). Számomra ez rokon azzal, amikor Žižek a traumatikus Valós „leírhatatlanságának leírásáról” beszél.

Žižek még egy találó megállapítást tesz a Valós és az írás kapcsolatáról. Bár „a Valós nem írható le [...], ugyanakkor a Valós maga az írás, szemben a jelölővel” (Žižek 1989, 171). Ha ebben a mondatban „előadást” mondunk „írás” helyett, ez rámutat arra, hogyan közvetíti a Goat Island a Valóst – nem annyira jelölőként (jelentésen) keresztül, hanem azzal, amilyen módon és figyelemmel előadják a darabot. Ezt egyáltalán nem csökkenti az a tény, hogy a Goat Island több ponton is felhívja a figyelmet az előadás mesterséges jellegére. Az, hogy másnap újra előadják a darabot, vagy az utolsó jelenet, amelyben Litó Walkey lassú táncot mutat be a „The Great Pretender” című dal torzított változatára, nyíltan jelzik, hogy a társulat csak „úgy tett” (*pretending*), mintha lennének lyukak és hiányzó jelenetek az előadásban – ám mindez nem ássa alá azt a tényt, hogy az előadáson keresztül a társulat a Valóst kommunikálja. Épp ellenkezőleg, még jobban belevonják abba a közönséget.

Ilyen szempontból kiemelkedő az a jelenet, amikor az egyik színész, Litó, néma csendben egy lábon egyensúlyoz. Sara Jane Bailes így írja le, milyen érzés volt neki ennek a jelenetnek a próbáját nézni:

„Combja erős, egyenes, párhuzamos a talajjal, térde jól kiszámított feszültségben felfüggesztve, lábszára függőleges, a testhelyzet egyenessége meghazudtolja azt, ahogyan ebben a pozícióban teste szembeszáll a gravitációval, lábfeje centiméterekkel a talaj fölött lebeg majd remeg, a pontosan kiszámított hét perc végtelenségében.” (Bailes, 2004)

Azt írja, hogy valahányszor Litót nézte ebben a jelenetben, „különös szomorúság gyült fel [benne]”, míg végül megengedte magának a sírást. Ez elgondolkottatta, vajon a szomorúság a gyógyulást ösztönzi-e, ám lassan rádöbbent, mint írja, hogy „nem maga

a színészi feladat váltotta ki bennem ezt a reakciót, hanem az a figyelem, amellyel a társulat tagjai végrehajtják az előadást”.

Ez nem ugyanaz a reakció, mint a színpadi tragédia által megcélzott katartikus megtisztulás, amely mindig az adott történet függvénye, és az váltja ki, ahogyan a darab az előadás során szánalmat és félelmet kelt a nézőben. Eltér az első kézből származó beszámolók kiváltotta reakcióktól is. Mint Adrian Heathfield írja a *Goat Island* előző előadása, az *It's an Earthquake in My Heart* (Földrengés van a szívemben, 2001) kapcsán:

„Értelmezhetjük a *Goat Island* alkotását egyfajta fizikai tanúságtételnek, de ilyen értelemben nem felel meg a kortárs tanúságtétel-kultúra alapjainak és csapdáinak: annak a hitnek, hogy visszatérhetünk egy traumatikus esemény egyetlen lehetséges katartikus hatású narratívájához, és annak elmondásával megtaláljuk önmagunk igaz vagy alapvető változatát. [...] A *Goat Island* előadásában ez a végső igazság örökre elérhetetlen marad. Ez az a hiány, amelyet az előadás »földrengésnek« nevez. [...] Ez jó név, de maga a hiány megnevezhetetlen. Csendjük lehetővé teszi a nézőnek, hogy elképzelése legyen saját hiánya kitöltésére. Ezt a hiányt okozhatta egy valódi földrengés vagy egy elfeledett esemény, egy elveszített szerelem vagy egy autóbaleset; bármi legyen, itt helye van.” (Heathfield, 2001; lásd még Bottoms – Goulish, 2007, 101.)

Mint Heathfield hangsúlyozza, a *Goat Island*éhoz hasonló nyitott, fragmentált előadások más személyes és kollektív traumák emlékeit is felidézhetik, mint amelyekre az előadók az előadás tervezése során gondoltak. Ezek a reakciók nagymértékben függenek az előadás befogadásának kontextusától is. Például a *Földrengés van a szívemben* előadás (és Heathfield rá adott reakciója) a 2001. szeptember 11-i események előtt keletkezett, de a 9/11 utáni előadásokban a nézők reakciója erősen rezonált az ikertornyok katasztrófájára. Ez igaz a *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák?* előadásra is: ez a 9/11 után született, de nem hivatkozik rá közvetlenül. Mint a *Földrengés van...* esetében, a „kár” és sérülés traumatikus képei, amelyek körül az előadás homályosan hullámszik, nem annyira egy dekódolható politikai üzenethez vezetnek, inkább az egyéni és kollektív traumatizációra adott diffúzabb reakciókészséghez. Ez beletartozhat abba, amit Lehmann „észleléspolitikának” nevezett, és ami szerinte a színház politizálásának legjárhatóbb útja a tömegmédia uralta világban, ahol „nincs megszólítás-válasz viszony” (Lehmann, 2009, 224). Amikor a társulat tagjai felidéznek az előadás létrehozását (Bottoms, 2004), egyértelművé válik, hogy a Bush-kormány által okozott „helyrehozhatatlan károk” hatására kimondatlan vágyuk volt egy kulturális váltást létrehozni olyan irányba, amit Lehmann „a felelősség esztétikája” vagy németül *Verantwortung*, „felel-össég” kifejezéssel ír le (224).

„Ez színház is meg nem is”: a traumatikus vakfolt a *Dubrovka után* című előadásban

Szemben a *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák?* előadással, a *Dubrovka után*, Neil Mackenzie és Mole Wetherell színházépületek számára létrehozott, Spencer Marsden hangművésszel megvalósított installációja egyetlen traumatikus eseményre koncentrált. Aprópója a moszkvai színházi vérfürdő ötödik évfordulója volt, és a beharangozó hirdetésekben egyértelműen „poszttraumatikusként” hivatkoztak rá:

„2002. októberében csecsen lázadók betörték a moszkvai Dubrovka színházba a *Nord-Ost* című musical előadása során, és túsul ejtették a közönséget és az előadókat. A színház ostroma csaknem két és fél napig tartott, és csak akkor ért véget, amikor az orosz hadsereg gázzal elkábította a bent levőket, majd megrohamozta az épületet. 129 túszt veszítette életét.” (Nuffield Theatre)

Mielőtt a jegyszedő beterelné az előadás közönségét a lancasteri Grand Theatre kulisszái mögül a színpadra, gyorsan elmondja a moszkvai eseményeket, vagyis a következőket ezek fényében látjuk és halljuk. Amikor fellepünk a ferde színpadra, a nézőtéren csak pár ember ül egymástól távol, mintha kísértetek lennének – elsőre felmerült bennem, hogy csak viaszbabuk (vagy próbababák, mint Kantor színházában); fő funkciójuk azt kihangsúlyozni, hogy az összes többi szék üres.

Noha ezt az előadást tekinthetjük „hanginstallációnak” vagy „helyszínspecifikus színháznak” is, én posztdramatikus színházként fogom elemezni. Tény, hogy nincs benne dramatikus módon megjelenített történet vagy cselekmény, dialógus, látható karakterek, még élő színészek sem – legalábbis ezt hisszük, míg rá nem jövünk, hogy az előadók mi magunk vagyunk. A jegyszedő irányít minket, hogy a színpadon adott hangszórók alá álljunk, amelyekből egy bizalmas hang beszél hozzánk. A beszélt szöveg stílusa, az, ahogyan közvetlenül szólítja meg a közönséget, és a közvetítő személye azonnal Peter Handke *Közönséggyalázás* (1966) című darabját juttatja eszembe. Ám Handke élő beszélői ebben az előadásban láthatatlanok, csak hangszórókon keresztül kommunikálnak. Handke is megfordítja a hagyományos színházi tekintetet, és a közönséget tekinti alannak és főszereplőnek; itt ez azáltal valósul meg, hogy először a színpadon állunk, majd később – de még mindig reflektorfényben – a nézőtéren, és visszatekintünk a közönség „színész” szerepben lévő tagjaira.

„Ez színház is meg nem is. Egy színházban történik és egy másik színházban történt eseményre emlékezik – mintegy megemlékezésként” – hirdeti a darab előzetese, felkészítve a nézőt ezzel arra az ontológiai, időbeli és térbeli/földrajzi kuszaságra, amelybe belép. Saját színpadi jelenlétünket kísérti azoknak a színészeknek a jelenléte, akik valaha itt álltak, vagy akikről elképzelhető, hogy a metaforikus „itt”-ben álltak – hiszen valójában Lancasterben vagy Manchesterben vagyunk, nem Moszkvában. „Helyettünk vagy itt” – suttozja a hang a fejünk fölött. „Mindenki helyett, akik itt voltak, akik egy ilyen színpadon álltak, így sok szerepet kell eljátszanod. Talán színészt fogsz játszani vagy énekest vagy nacionalista vezetőt vagy terroristát.” Az, ahogyan ezeket a távol levő embereket – a színészeket, terroristákat,

majd később a közönség tagjait – helyettesítem, a megjelenítés és azonosulás egy kísérteties és lehetetlen formája. Hiszen hogy lehetnék egyszerre ártatlan áldozat és terrorista? Hogy lehetek egyszerre élő és halott? Lehet, hogy inkább a suttogó hang által adott utolsó opciót választom: „Vagy lehetsz egyszerűen te. Ezen a színpadon. Ebben a színházban.”



2. kép: A *Dubrovka* után a Manchester Dance House-ban

Ez a fajta folyamatos csúsztatás és zűrzavar az előadás központi eleme. Arra a konkrét színpadra kell gondolnom, amelyen állok (a lancasteri Grand vagy a manchesteri Dance House színpadára – ezen a két helyen adták elő a darabot), a képzeletbeli moszkvai színpadra, vagy „színház az egész világ” alapon a *teatrum mundi*ra? Egy színpadi előadót helyettesítek, vagy valaki olyat, aki épp terrorcselekményt készül elkövetni? Természetesen ez rendkívül különböző a „performativitás” szempontjából.^{vi} Ám a színpadi előadás és a performatív terrorcselekmény összekeveredése olyasmi, amit maguk a csecsen fegyveresek is átélhettek, mikor aznap este beléptek a Dubrovka Színházba a Nord-Ost című musical díszletein keresztül (amelyben ironikus módon fegyveres orosz katonák szerepelnek). A hangszóró pedig ezt súgja:

Ez a tér nem a tiéd.
Nem kellene itt lenned.
Nem ilyen embereket kellene nézniük, mint te.
Nem ilyen embereket akarnak nézni, mint te.
Itt nem látnak szívesen. Ez egy színház.
Ott vagy, ahol a szórakoztatásnak kellene lennie.
Ott vagy, ahol a színészeknek kellene játszania.
Ott vagy, ahol egy műsornak, egy darabnak, egy musicalnek kellene lennie...
Ott vagy, ahol minden csak káprázat.
Ott vagy, ahol a történetek csak a fantázia szüleményei.

Ahol nem történnek valódi dolgok.

Ahol a történetnek vége, a zene elhallgat, a közönség feláll és hazamegy.

A moszkvai színházi ostrom traumájának mélyen éppen az húzódik meg, ahogyan a „valódi dolgok” betörnek a színház világába. Ezt az erőszakos betörést érzékelteti velünk a *Dubrovka után* anélkül, hogy eljátszaná.

Évek óta folynak viták arról, hogy az emberiség legnagyobb traumáit lehet-e és szabad-e az irodalomban és a színpadon megjeleníteni; e viták középpontjában jellemzően a holokaust ábrázolása áll. A *Dubrovka után* előképét, a *Közönséggyalázást*, közvetetten ez a vita motiválta. Akkoriban, a háború utáni Nyugat-Németországban, az irodalmat és a színházművészetet az „új realizmus” uralta. Nem sokkal a *Közönséggyalázás* bemutatója előtt az ifjú Peter Handke botrányt keltett azzal, hogy a prominens német írók *Gruppe 47* nevű irodalmi társaságát a „*Beschreibungsimpotenz*” (Handke, 1972, 29) szóval jellemezte, vagyis azzal vádolta őket, hogy képtelenek leírást létrehozni, és reflektálatlanul úgy tekintik a nyelvet, mintha ablak lenne a valóságra.^{vii} Épp ezért a *Közönséggyalázás*ban Handke elutasítja a leírást és azt, hogy bármit is megjelenítsen a nézőknek: „Ez nem dokumentumszínház. Ez nem az élet egy szelete. Nem történetet mesélünk” (Handke, 1997, 8). Célja ehelyett, hogy „vitába szálljon a színházzal”, és tudatosítsa a nézőkben saját elvárásait.

A *Dubrovka után* is Handke stratégiáira és a reprezentációs színházzal szembeni kritikájára támaszkodik, és szintén elindít egy önreflexiós folyamatot, amelynek során átgondoljuk a traumatikus események megjelenítésével kapcsolatos elvárásainkat. Amikor már a nézőtéren ülök, a székem elejébe beépített hangszóró közli, hogy ne számítsak szenzációhajhász, drámai látványra, ez „nem a CNN”.

A színpad nincs tele maszkos katonákkal, akik valódi golyókkal megtöltött valódi fegyvereket szorongatnak.

A sor szélén, amelyben ülsz, nincs senki, aki egy kapcsolóval beindíthat egy házi készítésű bombát.

Még robbanás sem lesz. Még színpadi harc sem lesz.

Az események rekonstruálása. Egy gázzal telt helyiség.

Egy elkábított emberekkel teli helyiség.

Ezután a hangosbemondó hol arra szólít fel, hogy figyeljük a színpadon levő embereket (a közönség következő csoportját, akik utánunk mentek fel oda), hol arra, hogy képzeljük magunkat a moszkvai színház tűszainak a helyébe. Ez is ismétlés, ám a teljes előadás megismétlése helyett, a traumára jellemző kényszeres ismétlésre hajazva egy korábbi esemény ismétlődik meg öt évvel később egy másik helyen, egy másik országban, ahol az eredeti eseményt csak televízióban látták. Az ismétlődés az installáció „gépezetének” is része: a közönség tagjai „színészekké” válnak, majd „nézőkké”, amint új nézők lépnek a színpadra a „színészek” szerepében, és próbálják elképzelni, milyen volt ott lenni. A végtelenségig ismétlődhet a hiány és jelenlét ide-oda játéka, amelynek során egymást és önmagunkat kísérteties megtestesülésként

nézzük. (Az egyik lancasteri nézőtársam elmesélte, hogy kifelé menet a jegyszedő – valószínűleg nem utasításra, hanem saját kezdeményezésére – azt mondta neki: „Halott vagy!”)

Vagyis a *Dubrovka* után több szempontból is egy posztdramatikus, poszttraumatikus élmény, amely a Goat Island előadásához hasonlóan bevonhatja a nézőt az „észleléspolitikába” és ellensúlyozhatja a hírműsorok okozta anesztéziát. Utána azonban gyötrően kényelmetlen érzésem volt azzal kapcsolatban, hogy ez a performansz mennyiben „megemlékezés”. Az egyik előadás utáni beszélgetésen feltettem a kérdést: képes-e egy ilyen darab „felérni” a Dubrovka Színházban 2002-ben történt szörnyű eseményekhez, „tanúskodni” azokról, vagy akár csak „tudatosítani” őket a nézőben –nem több-e egyfajta köldöknézésnél, amelynek során a színház rácsodálkozik saját eszközeire? Ez elsőre igazságtalannak és ellentmondásosnak tűnhet, hiszen hogy is vádolhatnánk egy nem-reprezentációs színházi installációt azzal, hogy nem megfelelően adja vissza az eseményeket? Én azonban úgy éreztem, nem feltétlenül van elég tárgyi tudásunk a dubrovkai eseményekről ahhoz, hogy „kitöltsük a hézagokat”, amire ez az installáció meghív minket. Az ilyen eseményekről leginkább éppen a CNN csatornán és más globális médiumokon keresztül értesülünk. Nem áll-e fenn a veszélye annak, hogy a performansz hatására Dubrovka egy „téves” emlékezete alakul ki?

Ez annyira nyugtalanított, hogy az előadás után elmentem a könyvtárba, és további információkat kerestem a moszkvai színházi vérengzésről. Az előadás létrehozói és közönsége számára egyaránt problémát jelent, hogy nagyon keveset tudunk arról, mi történt valójában; az orosz kormány ügyes kommunikációjának hatására Nyugat-Európában sokan „elfelejtik”, hogy a halálos áldozatok (akik egyes források szerint jóval több mint kétszázan voltak) többségét a saját kormányuk által a nézőterre pumpált kábító gáz ölte meg; haláluk hivatalos oka ugyanis egyszerűen „terrorizmus” lett.^{viii} A *Dubrovka* után szövegében nem igazán találunk utalást arra, hogy a fő tettesek ebben az esetben az orosz kormányhivatalnokok voltak, akik lelketlenül feláldozták a túszoikat saját céljaik érdekében.^{ix}

Utólag megpróbáltam elemezni, hol jelent meg az előadásban ez az „elfeledés” vagy elfojtás, és arra jutottam, hogy az installáció térbeli elrendezéséből fakad: abból, ahogyan szembeállítja a színpadot és a nézőteret, a terroristákat/színészeket és a túszoikat/közönséget. Képzeletbeli azonosulásunk e szembeállítás körül forgott, mivel a szó fizikai értelmében ennek mentén találtuk meg utunkat az előadásban. Ebben a felállásban az eredeti esemény *harmadik* szereplője, az orosz hadsereg, észrevétlen maradhatott, mivel az előadás vakfoltján helyezkedett el: láthatatlanul, mint a Dubrovka Színházba beáramoltatott kábító gáz, amely annyi emberéletet követelt. Az elemzésemből fakadó, erősen megkésett reakción tehát: a *Dubrovka* után valódi traumatikus magját ez a szerkezeti, térbeli vakfolt adja – amely ezáltal az élmény nélkülözhetetlen része.

Ezzel kapcsolatban felmerül a reprezentáció és a referencialitás közötti különbség kérdése. Ha egy előadás nem jelenít meg vizuálisan vagy cselekményileg egy adott történeti vagy a színház világán kívül eső eseményt, még nem jelenti azt, hogy nem utal rá. A posztdramatikus színház nyitott formái, mint az általam elemzettek is, a

nézőre bízzák, hogy megtalálja saját összefüggéseit, behozza saját képzeiteit és tudását az előadásba – még sokkal inkább, mint amennyire ez bármilyen színházra jellemző. A hivatkozás kérdése a Goat Island előadásával kapcsolatban is felmerült, például Ric Allsopp reakciójában:

„Hogyan vehetne részt a néző [...] azokban az utalásokban, amelyeket az előadás folyamán történő »leleplezés« tartalmaz – »felfedeztünk egy előadást azáltal, hogy megalkottuk«? A nézőnek így az előadás aktív szerzőjévé/alkotójává kell válnia – ám annak formátuma ellenáll ennek, megtagadja tőlünk egy ilyen pozíció lehetőségét, mert eltávolítja azokat a referenciákat, amelyekből a darab formát öltene. A nézőnek mint munkásnak, írónak/olvasónak, társszerzőnek kevés munkója van, amelyekre támaszkodhat az aktív részvétel során.” (Allsopp, 2005)

A Goat Island – és a *Dubrovka után* alkotóinak – védelmében megemlíteném, hogy a referencia problémája valamilyen mértékben összefügg azzal a problémával, milyen esztétikai eszközök közvetíthetik a trauma elérhetetlenségét. Ez kapcsolódik ahhoz, amit Caruth mond a traumatikus történet és a hivatkozás kapcsolatáról: „Egy történet akkor válik traumatörténetté, ha csak épp annyira referenciális, amennyire megtörténnte pillanatában nem fogható fel teljesen; vagy más szóval, éppen megtörténtének elérhetetlenségében fogható csak fel.” (Caruth, 1995b, 8.)

Továbbá – és ebből a szempontból nem értek egyet Allsoppal, aki szerint az színháznak minden utalást egyértelművé kell tennie az előadás időkeretén belül – úgy látom, hogy mind a Goat Island, mind a *Dubrovka után* alkotói számítanak egyfajta utóhatásra, amely hasonló a látens módon megbúvó traumához. Mindkét produkció esetében a nézőnek utólag kell a kulturális vagy történeti utalásokat kinyerniük az előadásból (vagy hozzákapcsolni ahhoz). Jogos érv ugyanakkor, hogy a néző általi feldolgozásra hagyatkozni kockázatosabb abban az esetben, ha egy konkrét történeti eseményről „emlékezik meg” a darab, amelynek beszámolóí ráadásul szándékosan elkendőznek bizonyos tényeket, mint amikor a trauma hatását kevésbé meghatározott és többretegű megközelítéssel vizsgáljuk, ahogy a Goat Island performansa esetében.

Mediatizált trauma és a mediatizáció traumája: a Forced Entertainment társulat *Void Story (Üres történet)* című előadása

Utolsó példám nagyon eltér az eddig tárgyalt két előadástól. Azért vontam be elemzésembe, mert egy olyan jelenséggel foglalkozik, amelyet a másik két előadás csak érintett: a média szerepével a trauma közvetítésében. Az *Üres történet* kerete elsősre hasonlít a társulat egy korábbi, *Exquisite Pain (Rendkívüli fájdalom)* című „poszttraumatikus” produkciójára; ez Sophie Calles azonos című installációján alapul, amelyben egy nő úgy próbálja feldolgozni egy traumatikus szakítás fájdalmát, hogy saját „legsörnyőbb emlékét” összehasonlítja másokéval.^x A színészek itt is íróasztalok mögött ülnek és mikrofonba olvassák fel a szövegüket, míg a dialógust a mögöttük levő vászonra kivetített hatalmas képek illusztrálják. Ezek az óriási fekete-fehér képek traumatikus emléketöréseként funkcionálnak. Mindegyiken a történet két üldözött főszereplője, Kim és Jackson látható (akiknek arca nem azonos az élőben megjelenő

színészek egyikével sem) kivágott és összeragasztott kollázsokon, vázlatos tájakon és rémálomszerű jelenetekben. Ezen felül a színészek hangeffektusokat is létrehozhatnak vagy manipulálnak – olykor elviselhetetlen hangerővel –, és elmondják a további szereplők szövegét, amitől az az érzésünk támad, mintha egy rádiójáték élő felvételén lennénk.

Az *Üres történetet* talán túlzás posztdramatikus színháznak nevezni, hiszen van benne valamiféle történet és dialógus – ami a Forced Entertainment részéről újszerű kísérlet. A történetet azonban a színészek nem előadják, hanem felolvassák, és nem áll össze belőle egy strukturált drámai cselekmény; inkább csak halmozza a szörnyűségeket, amint a „főszereplők” egyik borzalmas helyzetből a másikba menekülnek. Arról beszélnek, hogy rájuk lönek, kilakoltatják őket, megrémülnek egy robbanástól, üldözik őket egy alagútban, szennycsatornában kénytelenek úszni, óriás rovarok csípi meg őket, fegyverkereskedők fogságába esnek, hűtőkamionba zárják őket stb. Az előadás ugyanolyan hirtelen ér véget, ahogy elkezdődött, nem feloldással, hanem a feszültség csúcspontján:

A: Oké, akkor várjunk. Ha bombát dobnak le, nekünk végünk.

B: De ha átrepülnek felettünk, akkor megfordult a szerencsénk.

A: Ölelj meg.

B: És jönnek.

Az egész történet meghatározatlan és zavaros időben és térben játszódik, és ténylegesen „üres”, amennyiben nem „tart” sehova. „Nem akarunk drámát” – ismételteti az egyik főszereplő, és valóban, a „drámának” mint koherens egységnek itt semmi nyoma, bár egyik „drámai” krízis követi a másikat. Mary Paterson kritikája a darabról felidézi azt, amit én a Goat Island előadásáról írtam: „A történet középpontjában nem teljesség, hanem hiány, űr található” (Paterson, 2009). Véleményem szerint az űr mindkét esetben a traumatikus valót jelzi – de különböző fajtát.



3. kép: Cathy Naden és Richard Lowdon a Forced Entertainment *Üres történet* című előadásában

Első pillantásra az *Üres történet* a „traumatikus emlékezet” kritériumát sem teljesíti, hiszen a traumatikus eseményeket a jelenben meséli el és mutatja meg a közönségnek. Véleményem szerint mégis értelmezhető úgy a darab, mint a média által keltett emlékek – híradórészletek és filmjelenetek – poszttraumás *felidézése*. A Forced Entertainment társulatot mindig is foglalkoztatta a média által átítatott társadalom. Michael Herr vietnami haditudósító híres mondatára reagálva – „ugyanolyan felelős vagy azért, amit láttál, mint azért, amit tettél” – Tim Etchells ezt nyilatkozta:

„Mindig lenyűgözött minket ez a gondolat – a látottakért való felelősségvállalás. A város, a végtelen tömegek, a félig megpillantott életek furcsa felelőssége, a média terében mindenhol, mindig készen álló képek felelőssége. Az a (szerencsés) helyzet, hogy valaki csak két igazi halottat látott, ám a tévében ezret és ezret – valódi és fiktív halálokat, mediatizált halálokat. Arról akartunk beszélni, milyen ebben a térben élni – a másod-, harmad-, negyedkézből megélt események között.” (Etchells, 1999, 20-21.)

Ezek a mediatizált, áttételes események az emlékezetre is hatással vannak, így hibrid mentális konstrukciókat hoznak létre. Victor Burgin szavaival: „A teletopologikusan megalkotott alany emlékezetében a valódi események válogatás nélkül keverednek nemcsak a fantáziával, hanem a fényképeken, filmekben és televízióban látott jelenetek emlékével is.” (Burgin, 1996, 226.)

Mióta Burgin és Etchell ezeket a szavakat leírták az 1990-es években, életünket még intenzívebben áthatja a média, még hozzá a korábbinál több formában. Az *Üres történet* képeit és dialógustöredékeit horror- és katasztrófafilmekből, tévéhíradókból, az interneten, illetve számítógépes és videójátékokban leírt vagy vizuálisan bemutatott történetekből állították össze. A valós és mediatizált tapasztalatok egybeolvadását, illetve az *Üres történet* céltalan menekülés-narratíváját segíthet értelmezni Etchell *The Broken World* (Összetört világ, 2008) című regénye, amelyet épp az előadás hatására olvastam el. A regény megszállott narrátora egy, az egész életet átható számítógépes játék, az *Összetört világ* „próbajátékát” igyekszik megírni, miközben valódi élete széthullik körülötte. Te, a játék avatár hőse, egyik városból/szintről a másikba lépsz, egyik küldetést a másik után teljesíted, egyik atrocitást a másik után nézed végig. A játéknak a túlélésen kívül nincs más célja: „Legalább hatszázszor jártam az *Összetört világban* (de valószínűleg többször), és bár számtalanszor holtan vagy súlyos sebesülten tértem vissza, most már jobban ismerem, és néha élve jövök ki belőle” (Etchells 2008, 1).

Az *Összetört világ* és az *Üres történet* egyaránt fekete humorral halmozza a végignézett szörnyűségeket, ám van egy traumatikus magjuk, amelynek középpontjában épp az események digitális korunkra jellemző mediatizációja áll. Mint Jean Baudrillard állítja, bár totálisabban, ez a mediatizáció paradox módon egyfajta furcsa amnéziához vezet, amint az események „megjósolhatatlanul sodródhatnak azon pont felé, ahol eltűnnek – a média periférikus ürje felé” (Baudrillard, 1994, 19). Nem arról van szó, hogy a televízióban vagy filmen látott trauma ne lenne ránk akár transzformatív hatással, hanem hogy a globális információs társadalomban olyan mennyiségű traumatikus kép és történet ömlik tánk, hogy az egyéni történet könnyen elveszítheti jelentőségét.^{xi} Véleményem szerint az *Üres történet* ezt a különös ürt

tárgyalja és tudatosítja bennünk azáltal, hogy lelassítja érzékelésünket, és kollázsokba rendezi a szintetizált elektronikus információkat, kézzel manipulált hangeffektekkel és az előadó hangjával kísérve, aki elmeséli, milyen szembesülni a felhalmozódó mediatizált traumákkal.

Összefoglalás

Tanulmányomat azzal a gondolattal kezdtem, hogy nincs egyetlen módja annak, ahogyan a posztdramatikus színház a traumához viszonyul. Ez részben annak köszönhető, hogy a trauma sem csak egyetlen formában létezik. Tanulmányomban megpróbáltam a posztdramatikus és poszttraumatikus formáknak egy skáláját felállítani: egy olyan előadástól, amely a traumatikus Valóst próbálja közvetíteni a strukturális traumán és a traumatikus élmény mozgásmaradványain keresztül, a veszteséget a néző egy közelmúltbeli traumatikus eseménybe való belehelyezésén át érzékeltető installáción keresztül egy olyan darabig, amely a közvetetten, médián keresztül megtapasztalt traumákkal játszik, és felteszi a kérdést: maga a globális mediatizáció mint forma nem vezet-e automatikusan traumatizációhoz?

Provizórikusan azt a következtetést is levonhatjuk, hogy ezek a posztdramatikus előadások nagyon is tudatosan alkalmazzák a trauma felderítéséhez használt színházi és performatív eszközeiket, és kerülik a dramatikus narratívák lezárásait és teleológiáját. Ugyanakkor implicit módon kritizálják a digitális korunkra jellemző tendenciát, hogy a média főszereplőjeként is sok traumatikus eseményt és történetet közvetít. Lelassítják és szokatlanná teszik az érzékelést, ezáltal aktívan bevonják a közönséget, és újraélesztik felelősségét a traumáért és a trauma okozta sérülésekért a 21. században.

Ez mindenképpen kockázatos vállalkozás, hiszen aktív társszerzőként vonja be a nézőket, akik ezáltal saját emlékeiket hozzák be, és saját asszociációikat alkotják meg. Ilyen értelemben ezek az előadások óhatatlanul is felhasználják azokat az erősen mediatizált, sőt dramatizált megjelenítéseket, amelyeket el akarnak kerülni.

Illusztrációk

1. kép: Litó Walkey, Karen Christopher és Matthew Goulsh Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásában. A Goat Island és Ivana Vučić fotográfus engedélyével.
2. kép: A *Dubrovka után* a Manchester Dance House-ban. Neil Mackenzie és Mole Wetherell engedélyével.
3. kép: Cathy Naden és Richard Lowdon a Forced Entertainment *Üres történet* című előadásában. A Forced Entertainment és Hugo Glendinning fotográfus engedélyével.

Béres-Deák Rita fordítása

Felhasznált irodalom

- Allsopp, R.** (2005). Tempting Failure: some repeating notes & 27 references. *Frakcija: Performing Arts Magazine*, 35. (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 2: Reflections on the Performance) oldalszámok nélkül.
- Arisztotelész.** (2004). *Poétika*. Ford. Sarkadi János. Szeged: Lazi. <https://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm>
- Bailes, S. J.** (2004). Report on a Process: Being in Waiting. *Frakcija Performing Arts Magazine* 32 (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 1: Reflections on the Process), oldalszámok nélkül.
- Baudrillard, J.** (1994 [1992]). *The Illusion of the End*. Angolra ford. Chris Turner. Stanford: Stanford University Press.
- Bottoms, S.** (2004). Waiting for the World to Come Around: An interview with Goat Island, *Frakcija Performing Arts Magazine* 32 (2004). (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 1: Reflections on the Process), oldalszámok nélkül.
- Bottoms, S. – Goulish, M.** (2007). *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*. New York: Routledge.
- Burgin, V.** (1996). *In/different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Caruth, C.** (1995a). Recapturing the Past: Introduction. In: C. Caruth (szerk.), *Trauma: Explorations in Memory* (151-157). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Caruth, C.** (1995b). Trauma and Experience: Introduction. In: C. Caruth (szerk.), *Trauma: Explorations in Memory* (3-12). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Dunlop, J. B.** (2006). *The 2002 Dubrovka and 2004 Belan Hostage Crises: A Critique of Russian Counter-Terrorism*. Stuttgart: Ibidem.
- Etchells, T.** (1999). *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment* New York: Routledge.
- Etchells, T.** (2008). *The Broken World*. London: Heinemann.
- Etchells, T.** (2009). *Void Story*. Kiadatlan szövegkönyv.
- Goulish, M.** (2004). Eight Memos on the Creation Process of Goat Island's *When will the September roses bloom? Last night was only a comedy*. *Frakcija Performing Arts Magazine* 32 (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi*

- rózsák? *A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 1: Reflections on the Process), oldalszámok nélkül.
- Handke, P.** (1997). *Offending the Audience* (1966). in *Plays I.* (1-32). Angolra ford. Michael Roloff. London: Methuen Drama.
- Handke, P.** (1972). *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Harris, G.** (2009). Watching Whoopi: The Ethics and Politics of the Ethics of Witnessing. *Performance Paradigm*, 5(1).
- Heathfield, A.** (2001). Coming Undone. Színházi füzet a *Földrengés van a szívemben* című előadáshoz, kiadta a Goat Island. http://www.goatlandperformance.org/writing_comingUndone.htm
- Jeffery, M.** (2004). The Materiality of Lightness. *Frakcija Performing Arts Magazine* 32. (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 1: Reflections on the Process), oldalszámok nélkül.
- Jürs-Munby, K.** (1999). Introduction. in H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre* (1-15). angolra ford. Karen Jürs-Munby. New York: Routledge, 2006.
- Kaplan, E. A.** (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Lacan, J.** (1973). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Szerk. Jacques-Alain Miller, angolra ford. Alan Sheridan. New York: Norton, 1981.
- Lehmann, H-T.** (2009). *Posztdramatikus színház*. Ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor. Budapest: Balassi.
- Mackenzie, N. – Wetherell, M.** (2007). *After Dubrovka*. Kiadatlan szövegkönyv.
- Malkin, J.** (1999). *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Masschelein, A.** (2007). Can Pain Be Exquisite? Autofictional Stagings of *Douleur exquise* by Sophie Calle, *Forced Entertainment* and Frank Gehry and Edwin Chan. *Image [&] Narrative*, 19. <http://www.imageandnarrative.be/autofiction/masschelein.htm>
- Nuffield Theatre.** (2007). Neil Mackenzie and Mole Wetherell: *After Dubrovka*. <http://www.nuffieldtheatre.com/archive/details.asp?eventIdentifier=20078613933962>
- Paterson, M.** (2009). Telling the telling of a tale. Kritika a *Forced Entertainment Üres történet* című előadásáról. <http://spilloverspill.blogspot.com/2009/04/telling-telling-of-tale-by-mary.html>
- Rokem, F.** (2000) *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.

- Roms, H.** (2005). What does Performance Fix? *Frakcija: Performing Arts Magazine* 35. (Színházi füzet a Goat Island *Mikor virágoznak a szeptemberi rózsák? A tegnap este csak egy komédia volt* című előadásához. Part 2: Reflections on the Performance), oldalszámok nélkül.
- Stoddard, C.** (2009). Towards a Phenomenology of the Witness to Pain: Dis/identification and the Orlanian Other. *Performance Paradigm*, 5(1). <https://www.performanceparadigm.net/index.php/journal/article/view/65/66>
- Trezise, B.** (2008). Reappearance and Erasure: Tragedy as After-Effect in Societas Raffaello Sanzio's *BR#04* (Brussels). Interrogating Trauma konferencia, Murdoch Egyetem. Kiadatlan kézirat.
- Zarrilli, P. B.** (2008). Embodying, Imagining, and Performing Displacement and Trauma in Central Europe Today. *New Theatre Quarterly*, 24(1): 24-40.
- Žižek, S.** (1989). *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso.

Jegyzetek

Ennek a tanulmánynak egy részét előadtam a *Beyond Drama: Postdramatic Theatre (A drámán túl: a posztdramatikus színház)* című szimpóziumon (Huddersfield, 2006. február), a *Dubrovka után* című előadás panelbeszélgetésén (Manchester, 2007. október) és a *Goat Island: Lastness, raiding the archive, and pedagogical practices in performance (Goat Island: Az utolsóság, az archívum kifosztása és pedagógiai gyakorlatok a performanszban)* című szimpóziumon (Lancaster, 2008. március). Köszönettel tartozom Matthew Goulisznak és Lin Hixonnak, Mole Wetherellnek, Neil Mackenziének és Tim Etchellsnek a beszélgetésekért és azért, hogy az előadások szövegét és képeit rendelkezésemre bocsátották. Köszönöm továbbá Bryoni Trezise-nek, Caroline Wake-nek és Geraldine Harrisnek, hogy elolvasták a tanulmány korábbi változatait, és hasznos visszajelzéseket adtak.

ⁱ Kezdetnek gondolhatunk Tadeusz Kantor „halálszínházára”, amelyben az „emlékek szobája” a II. világháború traumájának nyomait viseli. Mint Lehmann megállapítja, Kantor művei „a folytonos emlékezés, az ismétlés és a halállal, a veszteséggel való szembesülés időstruktúrájában mozognak” (Lehmann, 2009, 81). Hasonlóképpen gondolhatunk Heiner Müller színházára, aki a színpadot a felrobbant emlékezet tájképének tekinti, valamint Samuel Beckett számos darabjára (mint a *Nem én* és az *Akkor*), amelyek középpontjában kimondhatatlan traumatikus emlékek állnak, és ezeknek hatását Beckett a kihagyás, széttörés és ismétlés újszerű szöveges és dramaturgiai eszközeivel jeleníti meg. Ha közelebbről megvizsgáljuk ezeknek a jelentős drámaíróknak és rendezőknek a munkásságát – akiket részletesen tárgyal Jeanette Malkin *Memory-Theater and Postmodern Drama* (Emlékszínház és posztmodern dráma, 1999) című könyvében –, felfedezhetjük, hogy megkérdőjelezték a „dramatikus színház” egész paradigmáját annak fényében, hogy a traumatikus történet narratív formában nem adható vissza. Az újabb példák között megemlíthetjük Sarah Kane-t, aki új szöveges és színházi eszközeivel felrobbantotta a dramatikus formát, hogy feltárhassa a kapcsolatot a családon belüli erőszak traumája és a háborús trauma (médián keresztül) megélése között, például a *Blasted* című darabban.

A színháztudósok és színházi alkotók ezen felül egyre inkább kapcsolatot találnak a posztdramatikus színház elmélete és a kortárs devised színház traumamegközelítése között. Phillip Zarrilli például egyik alkotója volt a *Speaking Stones (Beszélő kövek)* című performansznak, amely a közép-európai emberek traumáival és eltávolodásával foglalkozik, és úgy ír róla, hogy ez „egy »posztdramatikus« pszichológiai mag megalkotásának és előadásának” folyamata volt (Zarrilli, 2008, 24). A „fragmentált, narratívamentes, pszichofizikai előadás” posztdramatikus dramaturgiája megpróbálta „megidézni és provokálni a szinergiát az európai valóság és a történelmi emlékezet között” (25). Ezzel szemben Bryoni Trezise a Societas Raffaello Sanzio *Tragedia Endogonidia* című előadását nem annyira a traumatikus emlékezet, inkább a „kortárs traumakultúra képzeletgépezete” szempontjából elemzi (2008).

ⁱⁱ Ennek visszafogott kritikáját lásd pl. Kaplan (2005, 34-38).

ⁱⁱⁱ Olyan könyvekre gondolok itt, mint Freddie Rokem *Performing History* (Előadott történelem, 2000) című kitűnő elemzése, amely a Shoah történetének előadhatósága szempontjából vizsgálja mind a drámát, mind a (posztdramatikus) performanszt.

^{iv} Hans-Thies Lehmann szerint „a reális kizárása” Hegel drámafilozófiájának egyik alapelve (Lehmann, 2009, 43). Noha én kicsit más irányból, a lacani Valós fogalma felől közelítem meg ezt a jelenséget (Lacant követve nagybetűvel írva a szót), ugyanúgy érvényes, hogy a dráma szimbolikus struktúrája kizárja a valóságot. Lehmann szerint ugyanakkor (uo. 44-45) a dráma performatív dimenziója a maga érzékelhető, fizikai valóságában mindig magával hordozza a belülről történő szétesés és felbomlás lehetőségét. Ez a lehetőség a posztdramatikus színházban valósulhat meg teljes egészében.

^v Arisztotelész szerint: „A szépség ugyanis a megfelelő nagyságban és rendben van, s ezért sem a túl kicsi élőlény nem lenne szép, mert a szemlélet az érzékelhetetlenhez közeledve végül összezavarodik, sem a túl nagy, mert ekkor meg a szemlélet nem is tud működni, s a szemlélők elől az egység és teljesség eltűnik, mint például egy tízezer stadion nagyságú élőlény esetében. Amint a tárgyaknak és az élőlényeknek bizonyos, mégpedig jól áttekinthető nagyságúnak kell lenniük, ugyanúgy a történeteknek is megfelelő terjedelem szükséges, amelyet jól emlékeztetben lehet tartani.” (Arisztotelész 2004, oldalszám nélkül)

^{vi} Lehmann így ír az előadás és a terrorizmus közötti leegyszerűsített összehasonlításról: „Ha be is kell ismernünk, hogy van néhány strukturális hasonlóság a terrorizmus és a performansz között, mégis döntőnek látszik az a különbség, hogy az utóbbi nem egy rajta kívül álló (politikai) cél eszköze, a lényege éppen az »afformativitásban« van, semmiképpen sem egyszerű performatív cselekvés. A terrorista cselekmény viszont – bárhogyan is értékeljük – politikai vagy más jellegű célt tűz maga elé. A terrorista tett mindig intencionális, vagyis performatív, mégpedig teljességgel az, az eszköz és a cél logikájának területén végrehajtott cselekvés és állítás.” (Lehmann, 2009, 217.)

^{vii} Handke amorálisnak tartja Auschwitz felületes említését az irodalomban, és azt állítja, hogy „a formai kérdések valójában etikai kérdések”: „Ha valaki vitatott témákról reflektálatlanul ír, e témák vitatottsága elvész, ártalmatlannak tűnnek. Talán még elfogadható, ha a hírhedt A. nevét futólag megemlítjük. De ha bármely történetbe habozás nélkül beleszőjük, nem megfelelő stílusban és eszközökkel, átgondolatlan nyelvezettel, az etikátlan. Könnyen azt a reakciót válthatja ki, hogy most már elég volt [...] Auschwitzból [...], vagy hasonlót.” (Handke, 1972, 34.)

^{viii} A helyzetet körülvevő szándékos ködösítés része volt az is, hogy a Putyin-kormány párhuzamot vont a csecsen terroristák és az al-Káida típusú nemzetközi terrorizmus, illetve a Dubrovka Színház eseményei és a 9/11 között (lásd Dunlop, 2006, 136). Azáltal, hogy felidézte a 9/11 és a londoni bombázások emlékét, egy brit színházi előadásban a „terroristák” említése is hozzájárulhatott a moszkvai színházi ostrom emlékének eltorzításához.

^{ix} A Putyin-rezsim kritikusai azon gyanújukat hangoztatták, hogy az orosz kormány előre tudott a csecsenek túszejtő akciójáról, sőt saját beépített provokátorokat küldött a csecsen szélsőségesek közé, hogy csökkentse a mérsékelt csecsen szeparatisták befolyását. Ezeknek a kritikusoknak egy részét – köztük Szergej Jusenkovot, Anna Politkovszkaja újságírót és Alekszandr Litvinenkót – azóta meggyilkolták. John B. Dunlop az események kiegyensúlyozott és átfogó elemzését követően arra jut, hogy „a bizonyítékok alapján [...] a Dubrovka Színházban történt események során a csecsen szélsőségesek és az orosz vezetés egyes elemei jelentős mértékben együttműködtek” (Dunlop, 2006, 155). Dunlop arra is talált bizonyítékot, hogy a terroristáknál levő robbanószerek nagyrészt hamisak voltak (148), bár nem egyértelmű, hogy az orosz különleges egységek tudtak-e erről.

^x A *Rendkívüli fájdalom* című előadást a traumaelmélet szempontjából részletesen elemzi Anneleen Masschelein (2007).

^{xi} Jelen folyóirat előző számában Geraldine Harris és Christine Stoddard kifejti, hogy az élő előadást és az előadók és nézők egyidejű jelenlétét az utóbbi időben kritika nélkül a tanúság feltételének szokás tekinteni. Anélkül, hogy ellentmondanék nekik, felmerült bennem: vajon a színház mint a „média” egy ősi formája paradox módon nem játszik-e különleges szerepet a tanúságban, illetve a tömegmédia szerepére való reflektálásban.