

Metanézőség

KRICSFALUSI BEATRIX: *ELLENÁLLÓ SZÖVEGEK. A SZÍNHÁZ NEM DRAMATIKUS MEGSZAKÍTÁSAI*

Miközben a színház mint művészi forma egyre több eseménnyel és számos kulturális kontextus bevonódásával van jelen a közéletben Magyarországon, addig a színházról, a színháztörténetről, a színházelméletről való értekezések tömegéről aligha tehetünk említést. Adódhat ez a színház sajátosságából, amennyiben a műalkotás egyszerűsége ellenáll a rögzítésnek, s így a kimerevítésben létrejövő tanulmányozásnak, vagy éppen a tudományág interdiszciplinaritásából adódó módszertani-szaknyelvi nehézségekből, a honi, az irodalomtudománytól immár függetlenedő színháztudomány rövid történetéből. Ezzel párhuzamosan viszont pontosan érthető, hogy a kortárs művészeti jelenségeket kísérő kritika a színház vonatkozásában a legélénkebb és a leggyorsabb: nemcsak a szinte azonnali reagálást biztosító online felületek, hanem a kevés életben maradt nyomtatott színházi szakfolyóirat mellett néhány hetilap is állandó helyet biztosít a színházi eseményeknek. Kricsfalusi Beatrix első kötete, az *Ellenálló szövegek* ebbe a sajátos kulturális-közéleti-tudományos térbe érkezik, s amellett, hogy a szerző tudományos pályájának nyilvánvalóan egy szimbolikus állomását jelöli, kiválóan hasznosítható a színháztudományi kutatásokban és az oktatásban. A szerző eddigi pályáját ismerők számára talán meglepő, hogy az első önálló könyvének kiadására csupán nemrégiben került sor, hiszen magyar, német és angol nyelven publikált tanulmányai, előadás-elemzései, kritikái, illetve színháztudományos szakfordítói tevékenysége évek óta hozzájárul a magyarországi színháztudományi diszciplína erősödéséhez.

Önmeghatározása szerint a kötet tanulmánygyűjtemény, mindazonáltal ellen is áll a szemezgető olvasásnak, amennyiben a két nagyobb fejezetbe rendezett tanulmányok és előadáselemzések egymást is olvassák, illetve természetesen az előszóban rögzített elméleti keretből kiindulva futják be gondolatmeneteiket. A *Test – tér – medialitás* című első szakasz három nagytanulmánya a színházi medialitás témája köré rendeződik, közös alapjukat a dráma és a színház (történetileg dinamikusan változó) kapcsolatrendszerének vizsgálata is biztosítja, míg az öt előadás-elemzést tartalmazó második rész a dramatikus önreflexió és a posztmodern színház működésmódját vizsgálja a kortárs német nyelvű színházban. Összetartozásukat és elválaszthatatlanságukat az előszó is kiemeli, amely szerint a második fejezetben elemzett metadramák és posztdramatikus színházi darabok mediális előtörténetét az első fejezet tanulmányainak tárgyában, a történeti avantgárd színházi reformtörekvéseiben és Brecht színházgyakorlatában lehet megjelölni. Bár az előszó mentegetőzik annak a tézisnek a közhelyességét exponálva, hogy a drámát csakis intermediálisan és interdiszciplinárisan érdemes tanulmányozásnak alávetni, úgy gondolom, nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy a dráma egyszerre hagyományosan irodalmi műalkotás, valamint a színházi előadás pretextusa, így elégtelen marad mind a pusztán irodalomtudományi vagy színháztudományi értelmezői apparátus. Ha viszont a drámát olyan „mediális berendezésként” értjük mind törté-

neti, mind pedig kortárs valójában, „amely saját ábrázolási és észlelési hagyományokkal bíró saját intézménnyel, részben kirögzített szubjektumpozíciókkal, részben sajátos szubjektumalkotó eljárásokkal rendelkezik” (23.), akkor a színház és a dráma történetileg változó intenzitású kapcsolatát tanulmányozva az is megtapasztalhatóvá válik, hogy az európai színjátszási gyakorlatot mennyire elementárisan határozza meg az ismeretelméleti és társadalmi implikációkat is hordozó dráma-modell, amelynek elsődleges állandója a polgári szubjektumkonceptió (198.). Ez lehet az az origó, amelyhez képest a 20. századi színházi reformtörekvések, a kortárs posztdramatikus színház, illetve a metadráma elmozdulásai („ellenállásai”) a hermeneutikai interpretáció lehetőségét kínálják.

Különlegesen érzékeny – és az olvasó számára izgalmas – értelmezői figyelemről árulkodik a kötet egésze azzal is, hogy a fenti drámaelméleti (és elsősorban szűkebben szaktudományos, semmint a kulturális köztudat részeként értett) evidenciát egy olyan heterogén vizsgálati anyagon bizonyítja, amely összességében mégis a színház önálló médiumként való elgondolását hirdeti. A kötet pozicionálásának elvégzésén túl az előszó az önreflexív szöveg és a metafikció foglmainak irodalomtudományi tisztázásából kiindulva a metadráma és a metaszínház terminusait veszi górcső alá, de nem azzal a céllal, hogy a létező és sokszor félrevezető tipológiák mellé újabb fogalmi struktúrát vezessen be. Ez az összefoglaló mindekelőtt problémafelvetés, amely majd az előadáselemzésekben fordul át a részletes vizsgálódásba, kérdésfeltevését pedig az határozza meg, hogy a metadramatikus gyakorlat miként strukturálja át „a dráma és a színház hagyományos viszonyrendszerét” (22.).

A *Test – tér – medialitás* című fejezet első tanulmánya a színház történetileg változó testfogalmát teszi vizsgálatá tárgyává, amely témaválasztás nemcsak az 1970-es évek óta tapasztalható, a testre irányuló szerteágazó diszciplináris figyelem miatt, hanem a test popkulturális jelentőségének megnövekedése nyomán is indokolt. A tanulmány által segítségül hívott tézis Wladimir Krysinskitől („a test problematizálása a színházban mindig összhangban volt a filozófiai gondolkodás testről alkotott koncepciójával”, 33.) azt a meggyőződést erősíti, hogy a mindenkor színházban tanulmányozhatóvá válik az adott korszak testképe. Adott tehát az a kortárs jelenség, hogy a „testi jelenlét túlzott hangsúlyozásának, illetve a virtuális térben történő feloldódásának kettőssége egyszerre meghatározója a mindennapi élettapasztalatunknak és a kultúratudománynak” (32.). A mai színház vonatkozásában ezt a jelenséget a megtestesülés, a színrevitel, a performativitás és a teatralitás fogalmai és gyakorlata közvetítik, ugyanakkor a tanulmány ennek „csak” közvetlen történeti előzményét, „a testiség funkciótörténetének felvázolását” (33.) vállalja. Nagyszerűnek tartom, hogy az összefoglalás nem csupán az elméletek logikus kivonatolását és összefüggéseik pontos megmutatását végzi el, hanem a tárgyalt szerzők recepció- és hatástörténetét is megfogalmazza. Kiindulásában a tanulmány a polgári illúziószínháznak, mint az európai színjátszás kétségkívül legjelentősebb paradigmájának a testre vonatkozó téziseit exponálja elsőként Diderot színházesztétikai írásai, Hans Robert Jauss Diderot-olvasata, továbbá Lessing *Hamburgi dramaturgiája* segítségével. A két 18. századi szerző tézise a színészi játékról és a színész testéről kétségtelenül határpontot jelent az európai színjátszási gya-

korlatban, hiszen mindketten eltávolodnak a karteziánus testmodelltudatnak való alárendeltségtől. Bár eltérő belátásokat fogalmaznak meg, amennyiben Diderot számára a színész teste által egyértelműen közvetített érzelmek csupán a nézőben váltanak ki valós érzelmeket, Lessingnél pedig az imitáció a színészben is képes érzelmi reakciókat kiváltani, mégis kijelenthető, hogy gondolatmeneteik a test uralhatóságának problémáját mutatják fel, ami megelőlegezi a modernség színházi paradigmáját. A színészi játékmódot vizsgáló és megújítani szándékozó 20. század eleji elméletek közül Georg Simmel, Antonin Artaud és Georg Fuchs koncepciója állítja középpontba a színész fizikai testének önreferenciális jelentéseit, amelyek egyúttal a színház (és a színész) művészeti autonómiáját is afirmálják.

Míg az első tanulmány hasznosíthatósága kifejezetten széleskörű, hiszen alap- szöveggént használható színháztudományi kurzusokon mind oktatói, mind hallgatói részről a tanításban és a kutatásban egyaránt, addig a *Formakánon versus színházkonceptió* című második szöveg első látásra bizonyosan a legszorosabb értelemben vett szaktanulmány. Témaválasztásának csapásiránya (az alcímben megjelöltek szerint: *Lukács György és Balázs Béla korai írásainak színházelméleti összefüggéseiről*) látszólagosan szűkös, hiszen a gondolatmenet arra vállalkozik, hogy magyarázatot adjon a fiatal Lukács azon – a közvélekedéssel teljes mértékben szembemenő – kijelentésére, hogy Balázs Béla színházi munkái fordulatot jelentenek nemcsak magyar, hanem európai vonatkozásban is. Hogy mégsem érdektelen (Balázs és/vagy Lukács vonatkozásában) a laikus olvasó számára sem Balázs Béla *Dialógus a dialógusról* című drámaszövegének elemzése (Balázs és Lukács színházelméleti írásainak bevonásával), arra nyilván a tanulmány vállalása ad magyarázatot. Kricsfalusi Beatrix olvasata ugyanis a dialógus és a jelenlét fogalmaira koncentrálna mutatja be, hogy az 1910-es években hogyan kerülnek ezek a terminusok a színházművészet önállóságának elismeréséről szóló disputa középpontjába. A tanulmány médiaelméleti és -történeti perspektíváját tágitja a *Dialógus* elemzésében a (Balázs Béla által is teoretizált) némafilm irányába tett kitérő, ami a színház korabeli válságát, megújulási lehetőségeit és önmeghatározásának újrarájzolódását kontextualizálja. Az a tény, hogy Balázsnak csupán *A Kékszakállú herceg vára* vált sikeres színpadi munkájává, azt is bizonyítja, hogy a polgári illúziószínház zárt struktúráját megnyitni próbáló korabeli színházelméletek mennyire nem fordíthatók át automatikusan a drámaírói-rendezői gyakorlatba, a markáns színházi paradigma lebontása nem vihető végbe konszenzuális elemek egyszerű mellőzésével vagy néhány színházi jel újszerű alkalmazásával.

A megújítási kísérletek és a hagyományhoz való viszony a tárgya az első fejezetet lezáró tanulmánynak is, amely a huszadik századi német és összességében az európai színjátszásra is markáns hatást gyakorló Bertolt Brecht úgynevezett tandarabjait (részletesebben pedig *Az óceánjáró* címűt) vizsgálja médiaelméleti összefüggéseiben, a Brecht-hagyomány terheivel is számot vetve. A német színházcsináló magyar értelmezői kontextusban alig ismert műfajának vizsgálatában Kricsfalusi annak a (Brecht által már az 1930-as években érzékelt!) médiaelméleti belátásnak adja kiváló illusztrációját, miszerint az új technomédiumok átírják a régiiek kommunikációs és esztétikai rendjét, így a befogadók észlelési szokásait is. A tandarabok olyan kísérletként értendők tehát, amelyek a rádió és a film terjedésével meg-

változó fogyasztási gyakorlat terében próbálják újratervezni „a színház mint diszpozitívum kulturális, mediális és persze politikai működésmódját” (83.), és amelyek egyértelmű kísérletet tesznek a reprezentációs színház hagyományos nézőszerepének felszámolására. Innen válik a kötet egyértelmű kicsinyítő tükrevé a borítón is olvasható felirat („Glottz nicht so romantisch”), amely egy Brecht-darab első bemutatójának színpadi kellékén, a játéktérbe lógatott plakáton volt olvasható – ami egyben példa Kricsfalusi értelmezői nyelvének sűrítettségére és a finom referenciahálózatok szövésére a kötet egészében.

A *dramatikus önreflexió játékmódjai a kortárs német nyelvű drámában* című második részben a szerzőnek egyértelműen erőfeszítéseket kell tennie arra, hogy a magyar színjátszási gyakorlatból majdnem egészében hiányzó metadráma, illetve a kiválasztott német és osztrák darabok előadáselemzések formájában hozzáférhető legyenek a szakmai olvasóknak. A szükségképpen személyes élményből kiinduló analízisnek a nyelvi-kulturális átfordítást is el kell végeznie emellett, hogy a színdarabokat szöveggé kell alakítania a kommentárookban, bár a nehézségeket mindazonáltal segít leküzdeni az az ismerős kulturális közeg, amelyet a tárgyalt darabok a reflexió tárgyává tesznek (fogyasztói társadalom, tömegkultúra vs. elit-kultúra, emlékezetgyakorlat stb.). A metadráma fogalmának definiálásában, továbbá a magyar szakmai olvasói közeg számára alapszövegnek tartom a Peter Handke *Közönséggyalázás* című darabjának elemzését (*Metadráma vagy színházi esemény*), amely az 1966-os botrányos premiert rekonstruálva vet számot a korabeli Brecht-recepcióval a színházelméletben és -gyakorlatban, illetve magával az előadással a dramatikus és a posztdramatikus színház fogalmi készlete felől. Abból a szempontból is különleges státuszú ez az analízis, hogy a Lehrstücköket tárgyaló tanulmányt követve kibővíti annak megállapításait Brecht színházi tézisei vonatkozásában, illetve párhuzamba állítja azokat Handke kísérleteivel, aki hasonlóképpen a hagyományos dramaturgia, a beleélés, a szcenikus illúzió, a koherens fabula és a dialógusok formájában színre vitt figurális beszéd ellen küzd – hiszen a posztbrechti évtizedekben Brecht újításai sokszor pusztá effektusokká, saját maguk múzeumává silányultak. A Lukács és Balázs színházelméletét és -gyakorlatát tárgyaló második tanulmányból már ismerős lehet az a diszkrepancia, amely teória és rendezési gyakorlat (továbbá a befogadói reakció) között kiszámíthatatlanul megképződik: erre látunk egy újabb példát, de ezúttal már a metadráma műfaja és a posztdramatikus színház megszületésének időszakából. Handke darabja arra tesz kísérletet, hogy a dramatikus kategóriák rendszerét megpróbálja hatályon kívül helyezni, ráadásul azzal, hogy a dráma strukturális elemeit tematikus szinten is viszszautasítja, többek között úgy, hogy a dramaturgia alapszövegeinek tekintett téziseket Arisztotelésztől, Diderot-tól vagy éppen Shakespeare-től tagadó formában recitálja. Ez a metadramatikus karakter a diskurzus szintjén valóban érvényesül, ám az előadás tétje mégiscsak az, hogy a játékban létrejön-e az eseményyszerűség a reprezentáció működésmódjának megszakításával. A szerző azzal nem vetett azonban számot, hogy „a dramatikus paktum felmondásával a színházi folyamat előreláthatatlan és kontrollálhatatlan eseménnyé változhat” (121.) az előre nem kalkulált nézői aktivitás következtében. Handke téziseinek, illetve a darab lezajlásának érzékeny elemzésében Kricsfalusi figyelme arra is kiterjed, hogy a provokált

nézők viselkedését („túlzásba vitt önszínrevitelét” 120.) miként dinamizálja a kamera jelenléte a második előadás alkalmával, amely technomediális contextus hatásáról és következményeiről a Brecht-fejezetben részletesebben is értekezik.

A másik előadáselemzés, amely – megint csak kizárólag a honi szakmai hasznosíthatóság szempontjából érve – szintén kiemelt figyelmet érdemelhet az öt közül, Elfriede Jelinek *Robonc. Az öldöklő angyal* című darabjára fókuszál. A szűkebb színháztudományos hozadékon felül, amely ezzel a szöveggel, illetve egy másik Jelinek-darab analízisével hozzáférést biztosít általában is az osztrák író nő pályájához, a *Robonc* tárgyalása az emlékezetpolitika, a kollektív trauma, a kulturális identitás és természetesen a holokauszt kutatás diszciplináris területei irányába tágitja az interpretációt. Az 1945 márciusában, máig tisztázatlan körülmények között lezajlott tömegmészárlásban a birtokon elszállásolt kétszáz magyar zsidó munkaszolgálatos esett áldozatul, akiket a gróf Batthyány Margit kastélyában vendégül látott náci tisztok gyilkoltak le – feltételezhetően pusztán szórakozásból. Jelinek fel dolgozásának vizsgálata azért is lehet különösen fontos a fent elősorolt tudományágak számára – ugyanis bizonyos vagyok abban, hogy ez a tanulmány a kötet leginkább széles körben hozadékkal bíró szakasza –, mert „voltaképpen történelmi tények, valamint áldozatok és tettesek hiányában a rohonci tömeggyilkosság a holokauszt olyan fejezetének tekinthető, amely elemi erővel képes rámutatni tanúságtétel és medialitás egymásba fonódó problémakörére” (184.). Kricsfalusi elemzése arra épül, hogy Jelinek drámájában a hírnökök figurái játékba hozzák a Sybille Krämer-féle átvitelként értett medialitás koncepciójának elemeit (távolság, heteronómia, harmadikság, materialitás, indifferencia), amit a szöveg intertextuális eljárásai és a Wiener-féle rendezés személytelenített színpadi diskurzusa is erősít. Ráadásul a hírnökök alakjainak az idegen hanggal történő beszéddel létrejövő heteronómiája és az önneutralizálásként megvalósuló indifferenciája „a holokausztanúságtétel mediális és emlékezetpolitikai dimenziói szempontjából lényegi jelentőségűnek bizonyulnak” (186.). Ez az egyetlen olyan előadáselemzés, amelynek a lezárásában a szerző nézőként is reflektál saját magára, pontosabban a nézőség nézőjeként számol be a darab egy bizonyosan érvényes értelmezéséről a 2009-es budapesti bemutató alkalmával. Az idős nézők egy részét véleménye szerint „annak lehetősége [vonzotta a színházba], hogy egy esztétikai színrevitel keretei közt tanúságot tehessenek barátaik és családtagjaik mellett – és ezáltal hozzásegíthessék őket életük és haláluk igazságához –, akikről máig csak sejteni vélük, hogy a rohonci mészárlásban veszthették életüket” (195.). A további három előadáselemzés közül Jelinek *Nóra*-átirata (*Mi történt, miután Nóra elhagyta férjét, avagy a társaságok támaszai*) tárgyában Kricsfalusi kétségbe vonja a korai marxista-feminista olvasatok érvényességét, így a dráma tandarabként való olvashatóságát, elemzésében pedig mindenekelőtt a nyelvi megalkotottságra, az idézett diskurzusok kontaminálódására és a referencialitás folyamatos sérülésére koncentrálna. Marlene Streeruwitz *New York. New York.* című drámája interpretációjának középpontjába az erőszak színrevitelének problémája kerül, amit a kritika nem a polgári illúziószínház reprezentációs struktúrájának felnyitásaként, hanem a színház intézményének megbecstelenítéseként értelmez, vagyis nem vesz tudomást az erőszak idézettségéről, hanem a darabban annak megerősítését és kiterjesztését látja. Ugyanis a mű

azon karaktere, hogy folyamatosan idéz más dramatikus szövegekből, amelyek az erőszak és az individuum kapcsolatára reflektálnak, nehezen dekódolható a néző számára, így a metadramatikus műfaji karakter nem tud érvényesülni. René Pollesch darabjának elemzése (amely terjedelmében a teljes kötet egyötöde!) győzi meg arról az olvasót, hogy a metadráma képes az előadás folyamatában dinamizálódni, ráadásul úgy, hogy radikális reprezentációellenessége és médiakritikai elkötelezettsége nem a didaxis terhével érvényesül, és sem a szöveg, sem a színész nem tűnik el a színpadról.

Az előadáselemzésekben érvényesülő elmélyült szakmai figyelem hozadéka ideális esetben az lehet, hogy rendezők, dramaturgok, drámaszerzők forгатják át gyakorlatba az egyes megállapításokat – úgy vélem, hogy az utóbbi évek magyar nyelvű, lassan bővülő számú színháztudományi értekezéseinek ilyen gyakorlati tétje is lehetne. Szimbolikus példa erre Jákfalvi Magdolna reflexiója *A félrenézés esete*-ben arról, hogy Barthes Racine-tanulmányának tézise alapvető hatással van a 70-es évektől a klasszicista szerző darabjainak színpadra állításaira. Kricsfalusi Beatrix kötete több szempontból is sajátos: alig van benne magyar tárgyú tanulmány, sok esetben a magyarul olvasható drámaszöveg is hiányzik, mégis alkalmazható az elemzések fogalomkészlete és szemléletmódja. Nincs benne összegzés, ugyanakkor a kötet egészében összecsengő kulcsfogalmak, a más és más szempontok mentén összefoglalt alaptézisek, az egymást átszövő tanulmányok és elemzések azt mintha feleslegessé is tennék. Annyi bizonyos, hogy az *Ellenálló szövegek* mint cím helyenként megkísérti az olvasót, hogy azt ne csak a drámaszövegekre, hanem a kötet egészére vonatkoztassa, hiszen nincs könnyű helyzetben a diszciplináris sokféleség és az önmagában is metareflexív értelmezői nyelv követésében. Része lehet ugyanakkor annak, hogy a kötet egészét tekintve nemcsak az előszóban megjelölt tudományterületek, hanem többek között a történeti antropológia, a kultúratudományok, az emlékezetkutatások és a gender studies irányába is megnyílik a színház. (*Ráció*)

BÓDI KATALIN

Visszhangok könyve

KELE FODOR ÁKOS: *ECHOLÁLIA*

„Techno-ogranikus mű” a kísérleti hanginstalláció, a művészkönyv és a vizuális költészet között. Az *Echolália* három dimenzióból felépülő kísérleti műalkotás. Kele Fodor Ákos második „kötete” egy több mint tíz fős team együttműködéséből született meg, hosszú évek munkájával. Megjelenésében és tartalmában is újító, a magyar kortárs költészeti, tervezőgrafikai és a technozenei közegen belül is hiánypótló alkotás. Intermedialitásában egyenként is nehezen meghatározható műfajokat egyesít. A komplex mű elemzési szempontjai a különböző alkalmazott műformák körülírásával közelíthetők meg.