



Darida Veronika

Színpadok, színterek

Marvin Carlson neve szinte ismeretlen a hazai olvasóközönség számára, a neves színháztudós, a City University of New York professzorának mindaddig kevés írása jelent meg magyarul (*A színház közönsége és az előadás olvasása*¹ és *Mi a performansz?*²). Ahogy a Kurdi Mária és Csikai Zsuzsa szerkesztésében megjelent tanulmánykötet előszavában olvashatjuk, a magyar válogatás ötlete egy pécsi konferencia során született, melynek díszvendégeként Carlson *Tér és színház* címen tartott előadást. Ez a kurrens színháztudományi kutatásokhoz kapcsolódó szöveg a könyv záró tanulmánya. Kezdjük mi is innen az ismertetést! Vitathatatlan tény az, hogy a színház mint művészeti és kulturális tevékenység már a görögök óta a tudományos gondolkodás egyik fontos tárgyát képezi, a színháztudomány önálló diszciplínaként való megjelenése mégis egészen a XIX. századig váratott magára, amikor is elsődleges feladata az lett, hogy felszámolja azt az el-

gondolást vagy inkább téveszmét, mely szerint a színház csupán az irodalom kiszolgálójaként, a szövegek színpadi megszólaltatásaként értelmezhető, és ezáltal megkezdi az irodalomtudománytól való függetlenedési folyamatát. A XX. században egyre erőteljesebb figyelem irányult a korábban kevésbé vizsgált kérdésekre, így ettől a paradigmaváltástól kezdve, Carlson idézve: „a modern színháztudomány a tér újraorientálására épül”. A térkutatás nehézsége abban áll, hogy a színpadi terek egyszerre lehetnek létező és elképzelt terek. Az imaginárius terek közé tartoznak a szövegekben megidézett, diegetikus terek (ilyen például az a hármás útkereszteződés, amelynél a saját származásának titkáról mit sem sejtő Oidipusz megöli az apját). A színpad valóságos terén belül is elképzelt terek elevenednek meg, hiszen a színpadi térben semmi nem az, ami (minden színpadi tárgyra ki lehetne írni Magritte mondatát: „*ce n'est pas une pipe*” – ahol a pipa tetszés szerinti főnévvel helyettesíthető). Arról sem feledkezhetünk meg, hogy a színházi térnek nem csupán a színpad, de a nézőtér, sőt a színpadon túli terek is alkotórészei (idetartoznak a színpadi előterek, a közösségi terek, valamint a nézők elől elzárt részek: az öltözők, a próbatermek, a műhelyek, a színházi alkotómunka terei). Továbbá, ahogy Carlson pontosan megjegyzi, a színház építészeti formái is szociális értékkel és funkcióval bírnak: teljesen más egy nyugati és egy keleti színháztér (gondoljunk a nó-színház szakrális helyszínére), egy hagyományos kőszínház és egy alternatív színháztér vagy akár egy performansz esetleges helyszíne. Végül a színházi terek fogalmát is újradefiniálták az elmúlt évtizedek technikai vívmányai, az új médiumok (videó, digitális képkalkotás) betörése a hagyományos színháztérbe, melyek eddig ismeretlen térbeli dimenziókat és térkonceptiókat tártak fel. Különbséget kell persze tennünk a között, hogy az előadásokban használt felvételek már egy előzetesen rögzített képanyag lejátszásaként jelennek meg a színen, vagy élő produkcióként (amikor a forgatás szimultán időben, egy, a nézők számára látható vagy látthatatlan térben zajlik). Ez utóbbira lehetnek példák Frank Castorf Dosz-tojevszkij-rendezései, melyek közül Carlson a *Megalázottak és megszorítottak* házszerű díszletét emeli ki, ahol a forgószínpad mozgása során mindig más és más szobák tárultak a nézők elé, míg a további helyszínek a háttérben, vetített képként jelentek meg. Ez az „élő kubizmus” azonban végig megmaradt tördelt és töredékes perspektívák sorozatának, nem állt össze egységes látvánnyá. Carlson konklúziója arra mutat rá, hogy az új médiumok használatával a színház együtt halad a kortárs tapasztalatokkal és az új észlelési, érzékelési formákkal. A videó és a digitális technikák alkalmazása mindazonáltal nem csökkent a színház elevenségét és közvetlen hatását, épp ellenkezőleg: a virtuális tér kiterjeszti a színpadi tér lehetőségeit.

A *színpadtól a színpadig* (a cím is a színházi tereket idézi) válogatáskötet, melynek összeállításában a szerző is segédkezett, ezen az először itt publikált szövegen kívül még tíz másik tanulmányt is tartalmaz, melyek mind 1990 és 2010 között íródtak, és nem csupán a közel nyolcvanéves tudós utolsó húsz évének legfontosabb munkáit összegzik, hanem az elmúlt évtizedek színháztudományi diskurzusának átalakulására is rámutatnak. Elég Carlson könyvcímeit felsorolnunk, hogy lássuk az általuk kijelölt fő gondolkodási irányokat: *Színház-szemiotika: az élet jelei* (1990), *A kísértetjárta színpad: a színház mint memóriagépezet* (2001), *A performansz: kritikai bevezetés* (2004), *Nyelveken szólás: játék a nyelvvel a színházban* (2006), *A színház szebb, mint a háború* (2009).

Ezekben a művekben szó esik a színház-szemiotika, a kulturális emlékezet, a posztmodern performansz kérdéseiről, ahogy az interkulturális és posztkoloniális elméletek által kirajzolt új problémahorizontokról is. Fontos azonban megjegyeznünk, hogy habár Carlson figyelemmel kíséri a kor tendenciáit, az új teóriákat pontosan ismeri, mégis megőrzi hagyományos színháztörténeti szerepkörét, mely tisztán látszik abból, ahogy egy megragadó és pontos alkotói portrét rajzol – a szintén konzervatívnak vagy inkább „a színház archeológusának” nevezhető rendezőről – Peter Steinről.

Ha az egyes tanulmányokban felmerülő gyakorlati kérdéseket vesszük

¹ Imre Zoltán fordítása, *Critikai Lapok*, 2000/3 – 4. 22 – 33.

² Boronkay Soma, Mátrai Diána, Solt Róbert fordítása, *Theatron*, 2008. tavasz-nyár, 84–88.

sorba, az első elemzés a szerzői utasítások (didaskáliák) szerepét tárgyalja, melyek megnövekedett fontosságát mutatja például az a heves felháborodás, amellyel Samuel Beckett tiltakozott az ellen, ha darabjait nem az ő pontos instrukciói szerint állították színre. A szerzői utasítások, főképp az elmúlt század gyakorlatát tekintve, már a drámaszöveg speciális részét alkotják, ezért a darabok értelmezése feletti harc (mely a kortárs rendező és az élő vagy akár halott szerző között folyik) fontos elemeiként tekinthetünk rájuk. Ez a küzdelem pedig még távolról sem ért véget. Ugyancsak érdekes kérdés lehet, hogy a kortárs előadások vagy performanszok „partitúráját” hogyan olvassa majd az utókor.

Itt máris egy másik fontos problémához jutunk, hiszen a kötet több tanulmánya is foglalkozik a színház és az emlékezet kapcsolatával. A színházra mint intézményes formára tekinthetünk az emlékezés egyik kitüntetett helyeként, ugyanakkor „a múlt eljátszása” lehet egy közösségi, a színháztól független játék is (ahogy ez az amerikai olvasóközönség számára a polgárháború eseményeinek újrarájátszása, az ún. „élő történelem” kapcsán ismert). Mindazonáltal nem feledkezhetünk meg arról, hogy még a leggondosabb előkészületek és a legkidolgozottabb szövegek nyomán sem lehetséges a múlt holisztikus felidézése, az „élő történelem” eleven tablói sem vállalkozhatnak arra, hogy egy tévedéstől mentes, teljes igazságot tárjanak a későbbi nemzedékek elé. Ugyanakkor, ahogy Carlson hangsúlyozza, ezek a kollektív események a műfeldolgozás részei lehetnek, hiszen az újrarájátszás során egyfajta „testi emlékezet” lép működésbe, így válhat a játékos számára valóban személyes, önálló cselekvésként megélt élménnyé a közös múlt rekonstruálása.

Visszatérve a színházi emlékezés kérdéséhez, hozzá kell tennünk, hogy minden dramatikus szöveg önmagában is számos más szöveget hordoz és idéz fel, így (Derrida egy kifejezését kölcsönvéve) minden színpadi szöveg „kísértetjárta” szöveg, melyben ott kísértenek más, tudatosan vagy tudattalanul előhívott szövegelemek. Ám éppen ezek a felismerhető referenciák adják a néző számára az újrafelismerés vagy az ismétlés örömét, aki így egyfajta „kettős látással” tekinthet a szövegre vagy az előadásra: felfedezve azt, hogy az egyszer már tapasztalt, valamint a jelenben bemutatott történet (gondoljunk akár *Hamlet* és a *Hamletgépezet* példájára) egyszerre azonos és teljességgel más. A néző az újraértelmezett archetipikus történetek által kérdezhet rá a tradícióhoz és a múlt-hoz való saját viszonyulására.

A könyv kutatásainak legátfogóbb témakörét mégis talán a performansz vagy még pontosabban a posztmodern performansz kérdései alkotják. Carlson tézise az, hogy a hatvanas évek performanszait még más igény hívta elő, mint kortárs változataikat, melyek egészen más esztétikai alapelvek szerint szerveződnek. Ez legpontosabban úgy fogalmazható meg, hogy a jelenlét esztétikája, a kollektív élmény, a teljességre törő tapasztalat felől egy erőteljes elmozdulás figyelhető meg a hiány esztétikája (a töredékességet, az elcsúszást feltáró szerkezetek) irányába. A kötetben külön fejezetek tárgyalják az identitás kérdésének előtérbe

helyeződését: az önéletrajzi, a feminista vagy a perzóna-performanszok kapcsán. Továbbá az ezredvég (és a XXI. század) performanszait a multikulturalizmus és a kisebbségek önkifejezése iránti erőteljes és elkötelezett érdeklődés is jellemzi, ez adja politikai tartalmukat és jelentőségüket. Carlson nézete szerint az etnikai származással vagy nemi identitással foglalkozó performanszok, vagyis a „subaltern” új kifejezési formái lehetnek azok, amelyek valóban radikális színházi nézőpontot vagy nézőpontváltást képviselnek. A kortárs színházi gyakorlatban (ahogy az irodalomelméletekben is) fontos szerephez jut a posztkolonialis perspektívák érvényesítése. Általánosságban elmondható, hogy míg korábban a performanszkutatások leginkább az Egyesült Államokra és Európára irányultak, addig az elmúlt évtizedekben ez a kutatási terület egyre inkább kiterjedt más kultúrákra, illetve a különböző kultúrák találkozásának határterületére is. Ez pontosan látszik azokon az előadásokon, amelyek jellegzetességét az adja, hogy egy különös, egyedi nyelvi kollázst hoznak létre. A posztdramatikus színházban az előadás nyelve már nem az értelem (logosz) kitüntetett hordozója vagy letéteményese: a kortárs színház heteroglosszikus kísérletezései (gondoljunk Peter Brook, Frank Castorf, Christoph Marthaler, René Pollesch, Luk Perceval rendezéseire) terepet biztosítanak arra, hogy az idegen, az alávetett, a Másik hangja szólalhasson meg. Ezekben az előadásokban ezek a disszonáns szövegek már nem elszigetelten hangzanak fel, hanem egyenértékűként, különböző hangok fúgaszerű kórusaként.

Hogyan értelmezhető ez az új színházi nyelv? Végkövetkeztetéseiben Carlson hű marad a színházzemiotikához; az újraértelmezett szemiotika feladatának azt tartja, hogy az interkulturális és posztkolonialis performanszokat értelmezze, rámutatva azok szokatlan, bonyolult és szövevényes jelentésbeli mintázataira.

Ebből a válogatáskötetből is kirajzolódik tehát egy erőteljes értelmezői elkötelezettség, egy kitartó ragaszkodás a kezdeti alapelvekhez, vagyis a gondolkodás következetessége és folyamatossága. Hozzá kell tennünk ugyanakkor, hogy habár a sokszínű válogatás izgalmas olvasmány, mégis a könyvekből kiemelt fejezetek magukon viselik a kiszakítás nyomait, így számos olyan előre- vagy hátrautalás található bennük, melyek referenciái üresen maradnak. Ezért csak reménykedhetünk abban, hogy ez után a gazdag bevezetés után egyszer talán egy teljes Carlson-kötet is megjelenik magyar nyelven. Hiánypótló kiadás lehetne, hasonlóan ahhoz, ahogy ez a számos egyetemi oktató, kutató, hallgató közös munkája révén létrejött kötet is fontos előrelépésnek tekinthető a kortárs színháztudományi diskurzusok magyarországi megismertetésében.

A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiából. Szerkesztette: Kurdi Mária, Csikai Zsuzsa. Fordította: Bach Ani, Balassa Zsófia, Csikai Zsuzsa, Göröcs Péter, Kromják Laura, Kurdi Mária, Nyisztor Miklós, Oroszlán Anikó, Rosner Krisztina, Surányi Ágnes, Szverle Ilona, Vasas Katalin. Americana Ebooks, 2014.