

## KÖRÜLTEKINTŐ KILÉPÉS

P. Müller Péter: *Színház önmagán kívül*

A pécsi színháztudós legújabb könyvének már a címlapja megkapó. Egy kaskát látunk, szolid napsugarak pásztázta barna földön, benne rozsdálló falevelek, mögötte a távoli homályba vesző allé. Fölötte a szintén figyelmet keltő cím: *Színház önmagán kívül*. A képnek és a címnek nincs köze egymáshoz, mégis Müller Bálint fotója és P. Müller Péter könyve is a dolgokra fókuszáló, a dolgokon elidőző tekintet szép példája. S hogy mit takar a találó cím, azt a Derrida inspirálta előszó rögtön megmagyarázza: *A disszemináció* magyar fordításának nyitányaként szolgáló *Könyvkívület* ad lehetőséget az „önkívületben lét” és az „önmagán kívül lét” különbségének megfogalmazására. A bevezető nem a színház önkívületét állítja, hanem önmagán-kívüliségét boncolgatja, (kimondatlanul ugyan, de) megidézve az individualitás, az identitás posztmodern teóriáit. Eszerint esetükben olyan „instabil, folytonosan változó alakulatról” van szó, amelyet „hívhatunk például színháznak, ám amit ezen a néven – alkalomról alkalomra, korszakról korszakra, kultúráról kultúrára, műfajról műfajra – értünk, annak lényege nem az állandóság és az azonosság, hanem az eltérés, a különbözőség, az átváltozás” (8.). A szerző a Dionüosz-kultuszra visszavezetett nyugati színházra a *différence* jegyében tekint: úgy, mint ami hosszú története során önmagán kívülre került. Leválasztva a mindennapi élet egyéb cselekvéseiről, intézményesült keretek közé szorítva, speciális helyszínekre, alkalmakra koncentrálna. Erre azonban számos olyan reakció érkezett, amely kiléptette „a színház lényegét adó cselekvő történet” (9.) a történetileg rögzült határokon túlra: termékeny önmagán-kívüliségbe taszította. A könyv ezeket a reakciókat állítja előtérbe, nem szisztematikus szemrevételezésével szinkrón és diakrón folyamatoknak, hanem olyan jelenségek megvilágításával, amelyekben tetten érhető „a kívül levés, az intézményen, hagyományon, kereteken túlra történő önkiterjesztés” (9.). Az itt röviden kivonatolt folyamat leírása is mutatja a bevezetővel együtt tizenhat írást felvonultató munka azon jellegzetességét, hogy képes egy-két oldalba, sőt bekezdésbe sűríteni nagy ívű színháztörténeti eszmefuttatásokat, miközben elméletileg is mindvégig árnyalt meglátásokkal szolgál. (Így szembesülünk például a Ben Jonson és Shakespeare műveinek 17. század eleji kiadásait vizsgáló fejezet elején azzal, ahogyan a performatív cselekvésekre visszavezethető drámák az évszázadok során leváltak a színrevitel gyakorlatáról, majd átkerültek az irodalom intézményrendszerébe.) E sűrítés megvalósításához pedig, mint tudjuk, évtizedes tudományos szakírói tapasztalatra van szükség.

Műfaját tekintve a könyv a tanulmánykötet és a monográfia között helyezkedik el. Egyrészt olyan szövegek gyűjteménye, amelyek önállóan már napvilágot láttak, így érthető,

Kronosz Kiadó  
Pécs, 2021  
344 oldal, 3200 Ft



hogy az azonos témákat érintő írásokban olykor szó szerint ismétlődik egy-két mondat vagy paragrafus. Másrészt az elkülönülő tanulmányokat és recenziókat olyan szoros gondolatiság szervezi, olyan sok szál kapcsolja egybe, hogy végig kimutatható a monografikus igény. Utóbbit erősíti, hogy a *Színház önmagán kívül* végén irodalomjegyzék és névmutató is helyet kapott, amely most inkább helyénvaló, mint a szerző olyan két korábbi, hasonló felépítésű, de némileg széttartóbb önálló kötetei esetében, mint *A szín/tér meghódítása* (2015) vagy a *Hamletgépig* (2008). Minden bizonnyal ezért nem szerepel most alcímként az azokon olvasható *Színházi tanulmányok*, illetve *Színházi írások*. Ez a könyv szinte igényli, hogy egyben olvassuk, ne csak szemezgessünk belőle, mert így bontakoznak ki azok a szálak, amelyek végigfutnak benne, egyre markánsabban és sokrétűbben. S közben egyre jobban érlelődik az a felismerésünk, hogy P. Müller Péter munkáján kiválóan szemléltethető volna a (főként stilisztikai vonatkozásban) roppant nehezen tanítható tudományos írás csínja-bínja. A fortélyok között (az argumentáció ökonómiaja, a meg-megcsillanó humor, az általánosítások feltűnő kerülése mellett) feltétlenül megemlítené a tanulmányok mindig nagyszerű felütése: az olykor kissé távolinak tetsző, de aztán helyükre kerülő példák, mint a Mészöly Miklós drámáiról szóló szöveg élén álló *Wilhelm Meister*-idézet, vagy Artaud *Színház és pestis* címmel tartott performansa a NAMES-projekttel foglalkozó részben, amely a járvány természetét magára öltő emlékezteti gesztust tárgyalja. S így lesz *Az elkallódott fiú* című (régebben *Amerikaként* ismert) Kafka-regényből kiemelt passzus az Oklahomai Természeti Színházról az első nagytanulmány felvezetője.

A társadalmi színházat tematizáló szöveg elején P. Müller Péter *A per* utolsó fejezetének és Walter Benjamin esszéjének bevonásával hosszan tárgyalja Kafka elgondolását a társadalom egészét magába olvasztó színházról, a hétköznapi élet színház általi megszállásáról. Arról a kölcsönhatásról, amelynek nem az embert és az életvilágot a színházon keresztül megragadó, nagy múltú metaforához, a *theatrum mundi* hagyományához van köze, hanem hétköznapi élet és színpad olyanfajta átjárhatóságához, „amelyre a színházművészet mindig is vágyott” (19.), s amelyben „nincsenek külön játékosok és nézők, a szituációnak csak résztvevői vannak” (18.). Megfeleltetésről, analógiáról van tehát szó, amely – tér rá bő négyoldalas elemzés után a szerző – a Nyikolaj Jevreinov által képviselt nézetet pandant-já. Azé az all-round orosz színházi emberé, aki „kitágítja a színház fogalmát a színházszerűségre, azaz a teatralitásra, és annak irányából mutatja fel, fogalmazza meg a színház(iasság) és a társadalom, a hétköznapi élet kapcsolatát” (19.). Jevreinov nyitja azon múlt századi újítók sorát, akiket P. Müller Péter a társadalom és színház kapcsolatának szubverzív szemlélete jegyében tárgyal, megint csak tanítani valóan ékes példáját adva annak, hogyan lehet alapszerzőket (mint Artaud, Brecht stb.) a belőlük kivonatolt ismeret-közhelyek mellőzésével újraolvasni a kulcsfogalommá emelt társadalmi színház felől. S joggal fénylik fel e megközelítésében a brechti tandarab, amely „korántsem didaktikus, nem propagandisztikus” (27.), hanem a színház által a produkcóra gyakorolt hatalmi kontroll alól kiszabadulva a benne résztvevők társadalmi cselekvésének megalapozójává lesz. Ezt követően a színházat a társadalmi kísérletezés eszközeként elgondoló Georges Gurvitch szociológiai indíttatású nézetei kerülnek fókuszba, mintegy előfutárként Augusto Boal a színházat a forradalom (azaz a társadalmi cselekvés) próbájaként láttató nézeteinek. P. Müller Péter érzékeny és részletes leírását adja a Boal híres *spect-actor* (cselekvőnéző) fogalma mögött álló elméletnek és gyakorlatnak, mielőtt éles szemmel elhatárolja az addig kimutatott célzatosságot, a tetterre kész néző előállítását egyrészt Grotowski törekvéseitől, amelyek a nézőnek a nézői mivoltából történő emancipálását kísérlik meg, másrészt Erving Goffman, Victor Turner és Richard Schechner felfogásától, amelyben (eltérő módon, de egyaránt) a színházi fogalomtár társadalmi jelenségekre való alkalmazása történik meg, akár a színház, akár a társadalom mérvadó átalakításának igé-

nye nélkül. Ezt követően a szerző nem bocsátkozik bele az elmúlt négy évtizedben az érintettek bevonásával egyes közösségek, csoportok, egyének életében változásokat elérni próbáló, alkalmazott színházi formák labirintusába, de jelzi a társadalmi színházzal összefüggő kezdeményezések mára kikerülhetetlenné lett disszeminációját, némi bibliográfiai eligazítás kíséretében. A tanulmány finom distinkciókkal kialakított íve és a pillérek megmunkálása is mutatja, hogy P. Müller Péter olyan tisztánlátással, könnyedséggel, közben persze makulátlan hivatkozástechnikával, minden leegyszerűsítő esszéisztikusságtól mentesen ír súlyos elméleti, történeti kérdésekről, hogy arról bestsellerek szerzőivé lett tudósok nagyhatású írásai jutnak az olvasó eszébe. Umberto Eco, Harold Bloom, Stephen Greenblatt könyvei. Miközben minden során érződik, hogy nem pusztán kutató, hanem oktató boncolgat itt összetett problémákat, az alaposág és világosság olyan igényével, ahogy mesterszakos hallgatónak, doktoranduszoknak magyaráz valaki. Ez teszi lényeges elemmé a szakirodalmi áttekintéseket (mint az 50. lábjegyzetben), sőt a könyv egészét, illetve a szerző önálló köteteit szem előtt tartva, a recenziók, könyvkritikák jelenlétét is, amely a bibliografikus eligazítás fokozott igényéből válik érthetővé.

Ráadásul a recenziók alapjául szolgáló munkák olyan témákkal foglalkoznak, amelyek átszövik a tanulmányokat is. A könyv végére került írás Vida Cerkvenik Brennek a szabadtéri interaktív színházhoz írt jópofa személyes kalauzáról például visszaidézi a *Színház önmagán kívül* második, a lázadók színházáról szóló tanulmányát, amelyben Jean-Jacques Lebelnek az 1968-as párizsi eseményekhez kapcsolódó, *Megjegyzések a politikai utcaszínházról* című művét ismerteti a szerző. A kapcsolat nem válik explicitté, de tisztán érzékelhető, fokozza az olvasás élményét, és a tanulmánykötet mint monográfia egyedi műfajának előnyére szolgál, hiszen aktív befogadót feltételez, aki maga kapcsolhat össze dolgokat anélkül, hogy minden a szájába lenne rágva. Sőt kiegészítheti magában az első tanulmány gondolatmenetét is, hiszen a színházat részvételinek, a közönséget tette késznek látni akaró Lebel és társai akcióiban, a „csinálók” és a „szemlélők” közötti új kapcsolat előállításának kísérleteiben felsejlik mindaz, amit Boal ír a „cselekvőnézőről”. Noha elsőre talán nem nyilvánvaló, 1968 külön írásban való tárgyalását mégis az legitimálja a *Színház önmagán kívül* kontextusában, hogy a szóba hozott párizsi-avignoni akciók a hap-peningnek az életvalóság részévé, sőt alakítójává válását célozták nagy elánal, P. Müller Péter fontos tézise szerint pedig „’68 májusa előtt erre ilyen jelentőségű és hatású lehetőség nem kínálkozott” (54.).

Az első fejezet harmadik, a flash mob jelenségének szentelt tanulmánya is úgy tűnik elsőre, hogy kilóg a sorból, ám gondosan számbavett története és típusai után megleti az olvasó a kapcsolódási pontot: „a *performatív jelleg* magától értetődő tényezője” (71.) valamennyi flash mobnak, amelyek ráadásul „a *dokumentálás elsődlegességével*” (71.) is bírnak, akárcsak a performanszok jó része. A terek villámcsődület általi ideiglenes megszállása hozzákapcsolja e tanulmányt nemcsak az 1968-ra fókuszáló elemzéshez, az abban leírt térfoglalásokhoz, de a P. Müller Péter említett 2015-ös önálló kötetét nyitó íráshoz is a szín/tér meghódításáról. A két jellegzetesség abban a gondolatban fonódik össze, hogy „az elfoglalt városi terek gyakran eleve performatív helyszínek” (72.), a flash mobok kollektív cselekvésre ösztönző, a szociális tudatosságot fokozó társadalmi akciókként való beállítása pedig az első tanulmány témájával nyit közös határt. Pár oldallal később az AIDS áldozatainak emléket állító NAMES-projekt kapcsán olvashatunk arról, hogy nem pusztán „színrevitelről, performatív akciókról” (79.) beszélhetünk a sírkőlap méretű szóttesek közszemlére tétele esetében, hanem „performatív térfoglalásról” (81.), tekintve egy nyilvános tér szertartásosan megkoreografált igénybevételét. Miként a villámcsődület, a NAMES-projekt is összefüggésbe hozható a járványként terjedéssel, ily módon „közösségi »népművészeti« alkotással” (79.) válik, amely szemlélőit látogatókból (ha nem is a korábbi fejezetek értelmében, de) résztvevőkké avatja. S térteremtésről, térfoglalásról van

szó a fejezetet lekerekítő, az úton lévő, vándorló színészekről, társulatokról, előadásokról írt tanulmányban is, ahol ugyanaz a kettősség kerül játékba, mint a társadalmi színházról szóló részben. Egyik oldalról a színház változékonysága, mozgékonyága, a benne résztvevők hétköznapi életével való aktív kapcsolat megőrzése, másik oldalról a letelepedése, intézményes kiépülése és teljesítményeinek átörökítése. A tanulmány fő állítása, hogy az állandó helyszínhez kötődő előadásoknak a színházi intézményrendszer kiépülésével együtt történt túlsúlyba kerülése nem jelenti azt, hogy „ez a színháznak valamiféle kizárólagos ismérve, szükséges velejárója lenne” (96.), amelyet P. Müller Péter számos hazai és külföldi példával illusztrál.

Az előbb említett kettősség visszaköszön a második fejezet elején, más szempontból és megfogalmazásban: a színház és a dráma (megszilárdult, a szöveg felől) szűken értett, illetve (flexibilis, a performativitás jegyében) tágan értett felfogásában. Ezekre építve az első két tanulmány azt vizsgálja, hogyan került Shakespeare a színházon kívülre, azaz a művei hogyan váltak az irodalom részévé. P. Müller Péter előbb Ben Jonson azon tettét járja körül, hogy összes műveit 1616-ban föliókiadásban jelentette meg, ráadásul egy patronus helyett az olvasónak ajánlva, s ez vízválasztónak bizonyult a dramatikus szövegeknek „a színháziból az irodalmiba való átkeretezése” (117.) szempontjából, továbbá a Shakespeare 36 darabját tartalmazó 1623-as föliókiadás legfőbb előzményének. A vizsgálat tehát az első fejezet több tanulmányában fontossá vált, sőt az egész könyvön végigvonuló témához, az intézményesüléshez kapcsolódik, részletezve „az olvasmánnyá tett Shakespeare-drámák [...] irodalmiasodását” (137.), a kiadók és a filológusok ez irányú lépéseit. Különösen érdekes az a nyomozás, amelyet egyrészt P. Müller Péter folytat a drámaíró szerzőségének kibontakozása, majd kanonizálódása után, tipográfiai vizsgálatnak vetve alá a szerző nevét a Shakespeare-darabok első kiadásainak borítóján. Másrészt amelyet bemutat a Shakespeare szerzőségét elvitatók törekvései kapcsán, arra a következtetésre jutva, hogy a színházi emberből irodalmi alakká tett Shakespeare szerzőségével kapcsolatos vita mélyén „az olvasás megváltozott módozatai” állnak. Az a 18. század végétől terjedő nézet, amely „az írást az önkifejezés eszközének, az én színrevitelének tekinti, s ekként is fogja fel az irodalmat” (178.). Ezt követően a fejezetet lezáró tanulmány három olyan kortárs magyar Shakespeare-bemutatót elemez, amely dobozszínpadi viszonyok között lépteti ki az előadásokat „a polgári színházjátszás térbeli feltételei” (183.) által teremtett lehetőségeken túlra.

Azt a tényt pedig, hogy alig van P. Müller-könyv magyar drámákról szóló tanulmány nélkül, a harmadik fejezet erősíti meg, amely egy-egy nagy ívű írást szentel Pilinszky János, Mészöly Miklós és Nádas Péter színpadi műveinek. A különálló írásokat megint csak megállapítások egész sora fogja össze. Az elemzések rávilágítanak arra, hogy mindhárom író szűknek érezte a polgári illúziószínház kereteit, műveikkel és elméleti szövegekkel radikálisan szembefordultak „a Pilinszky által »mimikri-színháznak« nevezett gyakorlattal” (207.), és (többek között) Grotowski hatására olyan színházeszményt alakítottak ki, amely az intenzív jelenlét igényére épül. Ugyanakkor egyik szerző drámáinak sem történt meg a színházi kanonizációja, nem épültek be a hazai színházi életbe. P. Müller Péter visszakeresi a nevezetes Wilson-hatás előzményeit Pilinszky színházi cikkeiben, és aprólékosan rekonstruálja annak a felfogásnak a kialakulását, amelyet aztán az író belevetít *A süket pillantásába*. Közben kimutatja, hogyan keveri Pilinszky a dráma és a színház fogalmát, illetve hogyan változtatja másodlagossá a színház művészeti specifikumait, „épp a reveláló erejű Wilson-élmény kapcsán hangsúlyoz[va] az irodalom primátusát” (224.). Mészöly esetében (is) a paradoxonok kerülnek előtérbe, azokban a drámáiban téve vizsgálat tárgyává, amelyek „nem egy fikciót”, hanem „a valós színházat” (251.) célozzák meg, Gertrude Stein tájképdramá-elgondolásán keresztül akár Wilson színházával is rokonítható módon, „a tájban jelenlévő színszerűséggel” (256.) operálva. Egyként figyelem-

re méltó, ahogyan P. Müller Péter kiemeli *Az ablakmosó* jelentőségét, amely „sorsközösséget tételez a nézőtér és a színpad között, ezzel pedig áttöri annak a diktatórikus nyilvánosságnak a falát, amelyet elutasít” (237.), illetve ahogyan kimutatja Mészöly későbbi drámáinak problematikusságát, főként *Az utolsó Beckett-bemutató* látványos pontatlanságát (kivált Beckett szövegeihez képest). Nádas drámáit P. Müller Péter egyrészt az író prózai munkáit is jellemző teatralitás iránti vonzalom és a leírás kompozíciós szemlélete és gyakorlata, másrészt az átmenet rítusainak a Nádas színjátékai mélyén felsejlő mozzanatai és sajátosságai, harmadrészt a (fényképpel és Nádas iránta való érdeklődésével is összefüggésbe hozható) halálkép és haláldramaturgia jegyében elemzi. A szerző úgy tárgyalja Nádas drámáit, mint színpadra helyezett rítusok leírásait, s a rítus, a test, a performativitás előtérbe helyezése révén olyan fordulat iniciálóját látja bennük, mint amelyet a Cambridge-i Ritualisták kezdeményeztek egy évszázaddal korábban a görögség szöveg alapú kultúra helyett performatív kultúraként történő szemléletében. S itt kapcsolunk vissza ahhoz a kultuszhoz, amely a kötet legelején az európai színház origójaként lett megemlítve, s amelyen kívülre kerültek a színházat rögzítő, majd teljesítményeit egyre inkább az irodalom közegébe átemelő törekvések.

A kötet négy recenzióval kerül önmagán kívül, amelyek a szaktudományos munkától kezdve az ismeretterjesztő könyvön át a kreatív alkotói szemléletet tükröző műig pásztázák a 2010-es évek közepétől megjelent színházi kiadványokat. Imre Zoltán egyik monográfiája kapcsán P. Müller Péter koncentrikusan épülőnek nevezi a kutató életművét, ám ez a *Színház önmagán kívül* szerzőjéről is elmondható, hiszen ő is egyre bővülő körökben kutat, elemez hasonló jelenségeket, és egyre mélyebb, tágabb összefüggéseket tárgyal. Frissen megjelent könyvének tanulmányai vonulattá szervezik a korábbi munkáit is meghatározó témákat. Felsejlik bennük a Shakespeare, az 1945 utáni magyar drámairodalom, a kortárs színelőadások, a szakirodalom iránti elszánt érdeklődés, talán csak a (máskor oly számottevő) lokálpatrióta elkötelezettség megnyilvánulása hiányzik belőle. S közben nemcsak a korábbi kötetekhez való odafordulásra késztet a *Színház önmagán kívül*, de egyes passzusaihoz való vissza-visszatérésre is. Gondolok például arra a szép párhuzamra, hogy a NAMES-projekt paplanlabirintusában (József Attila soraival eljátszva) „megtapasztalható, hogy a véletlen szálaiból szőtt életek mindig fölfeslenek, miként e foltvarrással összeillesztett takarók is idővel szétbomlanak, s miként performatív élményeink is mind elenyésznek” (82.). Vagy arra a találó meglátásra, hogy a „függetlenek”, az „alternatívok” a (Deleuze és Guattari kapcsán szóba hozott) nomád kategóriája felől is megközelelhetők. Vagy arra az eszmefuttatásra, hogy milyen következményekkel jár egy szerző (esetünkben Shakespeare) műveinek tematika vagy kronológia mentén történő csoportosítása. Vagy akár csak a Mészöly Miklós drámái kapcsán említett „színházi délibáb” (255.) kifejezésre. Tekintve, hogy a könyv csírájában már magában rejt jó pár új vizsgálódást, például a drámaíró és rendező Pilinszky kapcsán említett hierarchikus felfogását néhány magyar írónál (207.), nem lennék meglepve, ha a fent emlegetett témák hasonlóan feljegyzésre méltó megállapítások sokasága kíséretében térnének vissza és gazdagodnának tovább P. Müller Péter következő önálló kötetében.