

Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*¹

Szeretném röviden felvázolni a posztdramatikus színház fogalmának főbb vonásait, mielőtt részletesebben is rátérnék a fogalom körüli vita egyik központi kérdésére: a szöveg alapvetően megváltozott helyzetére a kortárs színházban.

Sokszor és sokan elmondták már, hogy a dráma ('írott drámai szöveg' értelemben) és a mai társadalom egyre nehezebben tudnak egymásra találni. Természetesen a drámai színház továbbra is létezik, emellett azonban annyi új színházi nyelv keletkezik (Tadeusz Kantortól Robert Wilsonig, Jan Fabre, Jan Lauwers, Forced Entertainment, Rimini Protokoll, Christoph Marthaler, René Pollesch stb.), hogy aligha tagadhatjuk, hogy a színházban a drámai narráció lendülete meggyengülőben van. Gyakran van narráció a kortárs színházban, de érdekes módon sokszor monologikus formában, mint Alvis Hermanis egyik legutóbbi munkájában (*Hosszú élet*² – ford.), ahol a szereplők monológokban mesélnek az életükről. Fontos megfigyelni azt is, hogy sok előadásban a fizikai tárgyak és a testek fizikalitása messze túlragyogják a történetet. Gondoljunk többek között a litván Eimuntas Nekrošiusra vagy a német Einar Schleefre, akik a színházukat a fizikai hatásra alapozzák, és csak másodsorban érdekli őket a dráma. Az egyik legmarkánsabb kortárs német rendező, Michael Thalheimer klasszikus szövegekkel dolgozik, de színházának legfontosabb jellemzője mégis az a megkoreografált játékmód, mellyel ezeket a szövegeket párosítja.

Idáig olyan példákat soroltam fel, ahol a szövegnek fontos szerepe van a színházban, de természetesen számtalan olyan színházi forma létezik ma, melyek teljesen nélkülözik a szöveget, illetve a színház hagyományos irodalmi aspektusát. Gondoljunk a Gob Squad nevű angol-német formációra, akiknek az egyik performansa (*Super Night Shot*³ – a ford.) úgy zajlott, hogy a közönség belépett a színházba, a színházteremhez vezető folyosóra vezettek bennünket, ahol kis zászlócskákat osztottak ki, hogy azzal köszöntsük a hamarosan belépő hőseket. Azok bejöttek futva, utánuk beléphettünk mi is a terembe, de színészek helyett csak néhány kivetítő volt a színpadon, ahol azt nézhettük meg, mit csináltak ezek a színészek egy órával azelőtt Frankfurt belvárosában. Egy videós stáb követte őket, amint járókelőkkel elegyednek szóba, pl. megkérdezik, szükségük van-e segítségre. Maga az előadás tehát egyáltalán nem használt színészeket, ehelyett lehetővé tette, hogy elgondolkodjunk a jelenlét-hiány kérdéséről vagy a színháznak a városi térben elfoglalt helyéről.

A legtöbb eddig felsorolt előadásban tehát van valamifajta narráció, de szinte teljesen hiányzik a drámai narráció. Helyét monologikus, ú.n. „posztepikus“ stratégiák veszik át, vagy olyan multimedialis environmentek, melyek egy történetnek csak töredékeit közvetítik. Ezek a példák is egyre inkább arra hívják fel a figyelmünket, hogy a dráma már nem tekinthető a színház alapvető, természetes formájának.

¹ Nyilvános előadás, elhangzott *Postdramatic Theatre and the Tradition of Tragedy* címmel 2007. nov. 25-én a 6. Kortárs Drámafesztivál Budapest keretében az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetben

² 2005, ápr. 27-28., Trafó, 5. Kortárs Drámafesztivál Budapest

³ 2007. márc. 2-3., Trafó

A színháztudományban sokan megpróbálják a dráma fogalmát olyannyira kitágítani, míg végül szinte minden belefér. Én azt hiszem, helyesebben járunk el, ha elfogadjuk, hogy valami új van keletkezőben, melyet új fogalmakkal kell megragadnunk. Nagyrabecsült tanárom, Peter Szondi az 50-es évek végén írt nagyhatású könyvében, *A modern dráma elmélete*-ben a dráma válságáról beszél és kidolgozza a 20. század elejétől kialakuló új stílusok (monologikus, epikus, ill. expresszionista stílus) elméletét. Szondi ugyanakkor egyértelműen leszögezi, hogy nem színháztudományi, hanem irodalmi vizsgálódásokat folytat. Őt a drámaírás érdekelte, a szöveg és annak strukturális változásai érdekelték. De az idő haladt tovább, és ma már kijelenthetjük, hogy az irodalmi szempontú vizsgálódás nem elég a színház megragadására. Olyasmiről van szó, aminek saját, önálló léte van.

Beszéljünk a dráma néhány aktuális vonatkozásáról. A dráma lényegi eleme a párbeszédben kifejeződő konfliktus, mely megszemélyesült szereplők között zajlik le. Ha megnézzük mai világunkat és társadalmunkat, akkor azt vesszük észre, hogy a konfliktusok és a döntések egyre kevésbé egyes *szereplők* között zajlanak le. A fontos döntések hatalmi tömbök között jönnek létre elvont gazdasági érdekek mentén, politikai hatalmak globális-regionális stratégiái és a piac logikája fejeződnek ki bennük, nem pedig egyes személyek szándékai. Ezek az erőjátszmák helyenként olyan robbanásokban nyilvánulnak meg, mint 2001. szeptember, melyeket azonban fogalmi rendszerünkkel nehezen tudunk megragadni. Hasonlóképpen van ez mindennapi társadalmi életünkben: nem hiszem, hogy sokan volnának Önök között, akik az életüket, történeteiket valamifajta drámai fejlődésként tudnák elmesélni. Sokkal inkább jellemző életünkre az, amit Hegel a 19. század elején „a polgári élet prózájának” („Prosa des bürgerlichen Lebens”) nevezett.

Összefoglalva: társadalmi vagy egyéni életünk drámai formában való leírása magában hordozza a valóság meghamisításának veszélyét. Heiner Müller megállapította, hogy egyre nehezebben tud drámai formában írni. Ugyanez a Heiner Müller mondta egyébként azt is, hogy csak egy valamiben hisz: a konfliktusban. Tehát nem arról van szó, amit első látásra gondolnánk, hogy a dráma hiánya egyben a dramatizálható konfliktusok hiányát is jelentené.

Ha hűek akarunk maradni élettapasztalatunkhoz, el kell, hogy fogadjuk azoknak a művészeknek a döntését, akik nem drámai formában jelenítik meg életünk konfliktusait. Ez természetesen általában is érinti a szöveg mint olyan kérdését. De gondoljunk csak vissza: a szöveg és a színház viszonya soha nem volt konfliktusmentes. Érdekes dramatizálnunk ezt a viszonyt. A szöveg nézőpontjából a színház olyan, mint az adu ász, mely mindent üt. Hisz ne felejtjük, legyen szó a legklasszikusabb szöveg legszöveghibb előadásáról, a szöveg eltűnik a színházban. Hanggá, gesztussá, mozdulattá, ritmussá alakul (kivéve persze a színpadon alkalmazott írásjeleket). Olykor nehéz ezt nekünk, irodalmat szerető embereknek elismernünk, de a színház szempontjából a szöveg pusztá alapanyag, egy a sok lehetséges közül. Az 1960-as, 70-es évek egyik legkiemelkedőbb, elméleti igényű színikritikusa, a francia Bernard Dort mondta azt, hogy a színpad és a szöveg egyesülése valójában soha nem történt meg. Szeretnék emlékeztetni Edward Gordon Craigre is, aki 1900 körül több helyütt hangoztatta, hogy lehetetlen Shakespeare-t színrevinni, mert az csak tönkretenné. Craig nem volt egyedül azzal a gondolattal, hogy a színház lerombolja a szöveg irodalmi, poétikus és mindennemű mélységeit. Említhetném Paul Claudelt, Maurice Maeterlinket és Max Reinhardtot, aki számos alkalommal szó szerint kijelentette, hogy maga a tiszta szöveg csekély jelentőséggel bír a színház számára. Ugyanakkor figyelembe kell vennünk, hogy az avantgarde

színház jórészt éppen azon munkálkodott, hogy megmentse a szöveget a felszínes kommercializálódástól, a hagyományos színházi felhasználástól. Történetünk két főszereplője, a dráma és a színház között tehát roppant bonyolult és történetileg változó kapcsolatrendszer áll fenn.

A történelmi áttekintésről most áttérnék egy másik fontos kérdésre. Németországban rendszeresen visszatérő viták tárgya a „rendező mint bűnöző“, ez a „destruktív alak“, aki a szövegeket személyes rögeszméinek és vágyainak ejti áldozatául. Ám az esetek túlnyomó részében a szövegűség (*Texttreue*) igénye valójában nem jelent mást, mint hogy a színház maradjon olyan, mint harminc-negyven évvel ezelőtt volt. Tudjuk, hogy a színház egy olyan művészeti tevékenységgé nőtte ki magát, melynek kulcsfogalma az invenció, a kitalálás. Ezt egy szöveg színrevitele esetében elméleti és gyakorlati szempontból is úgy fordíthatjuk le, hogy az adott szöveget újra ki kell találni a színház számára. Saját korunk embereiként találjuk ki újra, olyan emberekként, akik moziba járnak, internetet használnak és akik, ha őszinték magukhoz, belátják, hogy kollégáik elsősorban a kortárs filmrendezők, festők, vizuális művészek, zeneszerzők, nem pedig Szophoklész. Fontosnak tartom, hogy hangsúlyozzuk: a színház kortárs művészeti tevékenység, és csak másodsorban olyan hely, ahol korábbi korok szövegeit mutatjuk be. Ha nem az első aspektust hangsúlyozzuk, fennáll a veszély, hogy a színházból múzeum lesz. Érdekes eljátszani a színház mint múzeum gondolatával. Miért is ne emeljünk minden városban a turisták számára meglepetés nélküli színházakat? Folytassuk a Globe Színház eszméjét, szedjük össze minden rendelkezésünkre álló anyagot és rekonstruáljuk Shakespeare színházát. Belátják, hogy ez egy kísértet-show lenne, és egyébként is csak súlyos kompromisszumok árán lenne megvalósítható. Megismétlem tehát: a szöveget újra ki kell találni a színház számára, még a kortárs szöveget is, hisz új médiumba ültetjük át.

Hadd tegyek egy rövid elméleti kitérőt: a modern nyelv- és szövegelmélet megmutatta, hogy egy szöveg jelentése teljes egészében a kontextusától és annak értelmezésétől függ. Egy szöveg jelentését tehát a szövegből magából nem tudjuk megállapítani. Gondoljunk Austin és Searle beszédaktus-elméletére és a példára a főnökkel és beosztottjaival. A főnök azt mondja: „hideg van“. Ennek a jelentése nem az, hogy hideg van, hanem az, hogy keljen fel valaki és csukja be az ablakot. Ez egy nagyon kiélezett példa arra, ami igaz valamennyi nyelvi tényre. A probléma pedig az, hogy míg egy szöveget archiválhatunk, a kontextusát nem tudjuk archiválni. Mivel egy Shakespeare-darab jelentése is a kontextusától függ, az ennek hiteles rekonstruálására tett kísérlet a legbiztosabb út a darab meghamisításához. Nincs tehát más lehetőség, mint hogy vállaljuk az újra-kitalálás kockázatát.

Egy folyamat kellős közepén járunk, melynek következményeként megváltozik a művészeti tevékenység megítélése mind az elmélet, mind a gyakorlat szempontjából. A vizuális művészetben és a színházművészetben is megfigyelhető a tendencia, hogy a művészek már nem „műként“ tekintenek a munkáikra. Céljuk egyre inkább, hogy szituációkat, találkozásokat hozzanak létre, hogy lehetőséget teremtsenek olyan típusú kommunikáció létrejöttére, melyet hétköznapijainkban nem tapasztalunk. Ez az elméletben is divatos vitatéma jelenleg. Könyvem egyik fejezetében én is beszélek a színházról mint szituációról, néhány éve pedig megjelent egy könyv, melynek az a beszédes címe, hogy *Relációesztétika* (Nicolas Bourriaud – ford.). A művészet-felfogásunkban lezajló váltás maga után vonja hagyományos esztétikai fogalomrendszerünk átértékelését is.

Mindnyájan tudják, a színház a többi művészeti ághoz képest kicsit lassú, mert nagyon sok anyagi, tárgyi feltételhez van kötve a létrejötte. A színház egyre inkább a pénz függvényévé válik, ami azt is jelenti, hogy el kell magát fogadtatnia egy bizonyos számú emberrel, akik hajlandók fizetni érte. Ebből kifolyólag az utóbbi kétszáz évben a többi művészeti ágban elért fejlődést a színház csak évtizedekkel később tudta behozni. Hasznos lehet tehát, ha színházi emberek is követik a vizuális művészetekben lezajló aktuális vitákat és folyamatokat. Az egyik legnagyobb hatású vitát az amerikai esztéta Michael Fried egyik szövege, a *Művészet és tárgyiség (Art and Objecthood)* váltotta ki. Ő vezette be a teatralitás fogalmát a művészeti diskurzusba. A 60-as évek minimal art-ja kapcsán azt kifogásolta, hogy művészek olyan alkotásokat hoznak létre, melyek művészi mivolta kizárólag a nézőhöz való viszonyban nyilvánul meg. Egy kiállított kocka jelentése pl. nem önmagában van, hanem abban, hogy a múzeumlátogató felteszi magának a kérdést, hogyan kerül ez ide. Itt tehát nem a műalkotás maga áll a művészeti tevékenység a középpontjában, hanem egy olyan szituációnak a létrehozása, melyben a néző rákérdez a műre. A szituáció fogalmával kapcsolatban érdekes szóba hozni a szituacionizmus mozgalmát és az általuk kidolgozott „konstruált szituáció” fogalmát is. Hatásukra számtalan kortárs művész hoz létre szituációkat, találkozásokat, ahol a néző döntheti el, esztétikai folyamatot lát-e, és ha igen, miben áll ez. Közel járunk ahhoz, hogy intenzívvé tett élethelyzetekről beszélhessünk.

A dráma és a színház viszonylatában a dráma a *műalkotást* testesíti meg. A drámai színház hajlamos arra, hogy zárt esztétikai struktúrát hozzon létre, mely a műalkotásokra jellemző. Kétségtelenül él bennünk egyfajta *drámavágy*. Ugyanakkor az az érzésem, hogy ez a drámavágy ma inkább a moziban találja meg kielégülését. Nemrég került a kezembe egy könyv: *Arisztotelész Hollywoodban* (Ari Hiltunen – ford.), melynek beszédes címe arra a tényre mutat rá, hogy a sikeres hollywoodi filmek receptje még ma is az arisztotelészi dramaturgián alapul. De szeretném meghúzni a határvonalat szórakoztatás és művészet között. Az egyik lehetséges különbségtétel az, hogy míg a szórakoztatás egyfajta valóságpótlékot nyújt, addig a művészet a valóság reflexiója. Reflexió kettős értelemben: tükrözi a valóságot és reflektál a valóságra. Nem akarom intellektualizálni a művészetet, de fontos felismerni, hogy a festészet színeiben és formákban való *gondolkodás*, ahogy a színház is *gondolkodás*: térben, időben, ritmusban, gesztusokban, szavakban. Ha mármost a színház a valóság reflexiója, és ha legitim döntésnek fogadjuk el, hogy a valóságot ne drámai totalitásként ábrázoljuk, akkor el kell fogadnunk, hogy elvben a posztdramatikus színházi formák is reflektálnak a valóságra, mégha nem is a hagyományos mély filozofikus formában teszik ezt.

Tisztában vagyok vele, hogy az irodalomtudomány szempontjából a dráma nélküli színház furcsának tűnhet. Pedig nem az, ha kitágítjuk tájékozódásunkat: más kultúrák nem is ismerik azt a drámaközpontú színházat, ami Európában egy ideje meghatározó. Az indiai színházban van történetmesélés, de az általunk megszokott dramatikus ábrázolás nélkül. A japán nő színház sem dialógus formában mesél el egy történetet, hanem az emberi lény és a szellem közötti találkozás pillanatát mutatja be. De térjünk csak vissza az európai drámahagyományhoz: kialakulásától, a reneszánsztól kezdve a dráma egy szélesebb tevékenységi körbe ágyazottan, valamilyen rendezvénysorozat, ünnepély, táncmulatság, reprezentáció részeként jelent meg. A modern dráma kialakulása a kórus elhagyásával köthető össze. A modern dráma felől az ókori tragédiát nem igazán fogjuk megérteni, hisz ha közelebbről megnézzük, egy tragédia kezdetén már szinte minden drámai cselekmény lezajlott. Amikor Antigoné színre

lép, már eldőlt, mit fog tenni. A döntések nem folyamatosan, párbeszédnek során születnek. Az ókori tragédia nagyrészt nem más, mint érzelmek kifejezése, lamentáció, az ember-isten viszonyról való gondolkodás, múltbeli történetek epikus elmesélése-eléneklése. Annak, amit ma dráma alatt értünk, az ókori görögben *epeiszodion* volt a neve – azaz két kardal közötti párbeszédes epizód.

A színház drámai modelljének még ma is megvannak a sajátos lehetőségei, ugyanakkor a korlátai is. Korlátai a valóság ábrázolásának lehetőségét illetően és főleg a színházi kommunikációt illetően. Nem véletlen, hogy a színház akkor kérdezett rá először sajátos színházi minőségére, amikor a sokszorosíthatóság médiumai megjelentek. A fotográfia és a film megjelenésével a színház arra kényszerült, hogy definiálja saját mibenlétét és a csak rá jellemző tulajdonságokat. Hasonlóképpen a fotográfia megjelenésével vetődött fel az a kérdés, hogy miben is állhat a vizuális művészet a valóság ábrázolásán túl. A művészet fejlődésének mintegy törvényszerű velejárója az, hogy az új médiumok megjelenése a régi médiumokat önreflexióra kényszeríti.

A színház egyik központi kategóriája lett *élő művészet* (*live art*) mivolta. Az *event* (*esemény*) fogalma ma nagy jelentőséggel bír mindenfajta művészeti diskurzus számára, de legérdekesebb természetesen a színház számára. Hiszen a színház már eredendően és önmagában is eseményjellegű. Ahogy mondani szokták, a színház különlegessége abban áll, hogy ott az emberek tényleg *élnek*. Heiner Müller ezt kevésbé udvariasan így fogalmazta meg: a színházban az a különleges, hogy ott bármikor meghalhat valaki. Büszkén szoktuk hangoztatni, hogy a színház élő művészet, a performativitás művészete, melynek megvan a saját esztétikája. Ugyanakkor nem szabad elfelejtenünk, hogy ez a performatív, eseményjellegű szerkezet csak egy lehetőség. A színház nagyon le is tudja tompítani ezt az eseményjellegét. Erre példa a hagyományos színháznak az a gyakorlata, hogy a nézőt egy zárt, kerek műalkotással szembesíti, mintha egy háromdimenziós moziban ülne. A teljesség itt egyúttal érthetőség és jelentés, a jelentés pedig a mi esztétikai hagyományunkban Arisztotelész óta a szépség szinonímája. Mi pedig megszokásból mind arisztotelianusok vagyunk.

Arisztotelész azt mondta, hogy ami szép, annak teljesnek kell lennie, a teljesség pedig azt jelenti, hogy valaminek van kezdete, közepe és vége. Márpedig ilyen nincs. Arisztotelész itt egy szerkesztési eljárásról, egy konstrukcióról, egy keretről beszélt, és ez a keret határozza meg mindmáig a művészi szépségről alkotott elképzeléseinket. Sok színikritikus nehezen fogadja el az olyan előadásokat, melyek nem a kezdet, közép és vég rendszere szerint épülnek fel. Nagyon tetszik, amit Jean-Luc Godard mondott ezzel kapcsolatban, amikor a 60-as években egy nyilvános vitán egy kritikus szemrehányóan kijelentette: „De azt azért még Önnek is el kell ismernie, monsieur Godard, hogy egy filmnek kell, hogy legyen eleje, közepe és vége“. Godard erre ezt válaszolta: „Igaza van. De nem feltétlenül ebben a sorrendben“.

Miért van az, hogy a kezdet-közép-vég struktúrája ennyire meghatározza tudatunkat és képzeletünket? Honnan származik ez az alapvetően dramatikus modalitás? Az egyik lehetséges válasz erre keresztény hagyományunkban keresendő. Keresztény időkonceptiónk a kezdet, közép és a vég – teremtés, világtörténelem, utolsó ítélet – szekvenciáján alapul. Sokan meggyőzően érveltek amellett, hogy a keresztény időfelfogás nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az arisztotelészi teljesség-fogalom ilyen erősen beleivódott az európai hagyományba. Ebből adódóan nehezen vesszük észre, hogy nem holmi örült rendezők szeszélyei, hanem alapvető kulturális változások

állnak a háttérben az új színházi formáknak. Olyan alapvető kérdésekről van itt szó, mint a szubjektum kérdése, fogalomalkotásunk kérdése, időkonceptiónk stb.

A dráma kiutat nyújthat abból az időlabirintusból, amiben élünk. Menedéket, lezártágot, feloldást ígér az áttekinthetetlen valósággal szemben. De van remény, mert észlelésünk még akkor is biztosítja számunkra a megfelelő drámamennyiséget, ha azt a művészek már nem teszik. Vegyük példának hangérzékelésünket. Egy óra ketyegését például nem „tik-tik“-nek halljuk, hanem „tik-tak“-nak. Helyben is vagyunk: „tik“ – teremtés, szünet – világtörténelem, „tak“ - apokalipszis. Kimutatták, hogy tudtunkon kívül egységeket, *Gestalt*-okat konstruálunk. Érzékszerveink tehát valójában *drámaszervek*. Még a legabszurdabb, legtöredezetebb valóságban is megtaláljuk a magunk drámáit.

Ne próbáljuk tehát a tegnap ideológiai modelljeit a ma művészi gyakorlatára erőltetni. Ne követeljük meg a színháztól, hogy olyannak mutassa a valóságot, ahogyan azt látni szeretjük. A közönségigény felől megítélni a színházat mindig tévút. Hiszen a nézőket nap mint nap, az élet minden szintjén ezek a drámai szerkezetek formálják, és ha a színházban a dráma kudarcával szembesülnek, akkor azt azon nyomban a művészek fogják számonkérni. Nem kell lemondanunk a bennünk élő drámaigény kielégítéséről, de a valóságábrázolás új lehetőségeinek kereséséről sem. Ez utóbbi lehetőséget röviden posztdramatikusnak is nevezhetjük. A posztdramatikus színház egyszerűen azt jelenti: figyelj arra, ami holnap jön! Szeretném a dolgokat John Cage nyitottságával szemlélni, aki egyszer azt mondta: „Örömmel fogadok bármit, ami jön“. („I welcome what ever comes next“)