

RICHARD SCHECHNER

# A színház új paradigmája a tudományos intézményekben

*Multikulturális*

Először is, engedjék meg, hogy széteszlassak egy illúziót. A multikulturális amerikai társadalom annyira bajos és lehet, hogy olyannyira beteljesíthetetlen ideál mint az „olvasztótégely” volt. A multikulturalizmus, ahogy azt mostanában ünneplik, az olvasztóedény pontos ellentéte. A multikulturális Amerika egyfajta nagyvárosi felvonulás, amelyben minden egyes közösség nyilvánosan és büszkén mutatja be különböző jellemzőit és leglényegesebb énjét úgy mint afrikai, ír, navaho, hispániai, haszid, koreai, jamaikai amerikai... és így tovább. Ezek miatt méltányolják a közösségeket, míg az egyéneknek „egyenlő lehetőséget” ajánlanak. Az 1990-es Los Angeles-i fesztivál multikulturális volt. A világot vagy legalábbis a Pacific Rimet<sup>1</sup> állították ki, egyszerre egy nációt. De vajon a fesztiválon ki idézte elő a lövöldözést? A társaságok vagy az állami ügynökök, akik pénzelték a fesztivált? A résztvevő művészek? Az ott élő vagy oda utaztatót, megfigyelő, tanácsot adó és véleményt mondó etnográfusok, kritikusok vagy más kulturális értelmiségiek? A nézők? Azok a legnagyobb társaságokat üzemeltető emberek, akik döntenek Amerika főbb kiadásainak sorrendjéről és akik a külügyekben is döntenek: igazán akarják-e, hogy a chicanóknak, a koreai amerikaiknak, az indiánoknak, az afrikai amerikaiaknak, a melegeknek vagy a feministáknak ugyanannyi hitelük és hatalmuk legyen, mint amennyi nekik van? Még 1992-ben is, amikor ez idáig csak egyetlen katolikus elnökünk volt, sem zsidó, sem fekete, sem indián, sem hispániai, sem ázsiai amerikai. Hány amerikai képes elképzelni az elnökét fekete lesbikusként? És ha nem, miért nem? Még ha a kulturális stílusok különbözőségét ösztönzik is a művészetekben, a divatban, az étkezésben és a populáris szóra-

koztatásban, a hatalom, a politika és az értékek kérdéseire nem kapunk választ.

*Interkulturális*

Az interkulturális különbözik a multikulturálistól. Az interkulturális alany azokból a nehézségekből áll, amelyeket a multikulturalizmus, a félreértések, a megtört nyelvek és a sikertelen tranzakciók hoznak felszínre, s amelyek akkor következnek be, amikor kultúrák ütköznek össze, fedik át egymást, vagy választódnak szét. Ezek nem tekinthetők úgy, mint átlépendő akadályok, hanem mint megtermékenyítő hasadások vagy kitörések, amelyek tele vannak kreatív energiával. Az interkulturalizmus nem lezárt ügy és nem csodaszer. Úgy gondoljunk rá, mint a problémák fókuszára vagy a harc arénájára.

Az interkulturális konfliktusok mindenhol megtalálhatók a mai Amerikában, és magukba foglalják a vitákat arról, hogy mit kellene tanítani a felsőoktatásban. Mielőtt kifejténém amit ajánlok: egy kis történelem. Először is, az oktatás falai között a színház az irodalom függeléke vagy iskolán kívüli elfoglaltság volt. A hangsúly a drámára, azaz a szövegre helyeződött. Aztán az 1950-es évek végén, a hivatásos regionális színház emelkedésével, a főiskolák és az egyetemek áttették a hangsúlyt a „hivatásos” vagy „hivatás előtti” képzésre. Egy ideig, a színházmesterség gyakorlati munkája a „szakmában” való elhelyezkedés implicit ígéretével a színház tanszékek fő tevékenysége volt. Programok százai ajánlanak hivatásos felkészítést – ez a fő vonzerejük. Csak nézzék meg a hirdetőket a *Theatre Journal*ben!

De hány „hivatásos képzési program” jó annyira, amennyire hirdetőik állítják? Az iskolák olyan diplomába zsúfolják be a tananyagaikat, amely „le-

<sup>1</sup> A Csendes-óceánt körülvevő országok, minden kontinentet beleértve. (A fordító megjegyzése.)

hetetlen, hogy teljesíthet legyen”-típusú keveréke a gyakorlati képzésnek, a drámairodalomnak és a színháztörténetnek. Olyan végzősöket állítanak elő, akik sem hivatásosan nem képzettek, sem egyetemi szinten nem kiműveltek. De a képzés minősége nem számít, amikor ahhoz viszonyítjuk, ami a legtöbb végzősre vár. A végzősök hány százaléka találja meg élete munkáját a regionális színházban, vagy a Broadwayon, a televízióban vagy a filmgyártásban? Hányan tanítanak a felsőoktatásban? Ha fiatal sebészek lennének színházi képesítésekkel, ilyen dolgokat mondanának: „Hé, miután megkaptam az diplomámat csak hat hónapig vártam arra, hogy egy nővér segédjeként egy hőmérőt odaadhassak. És a múlt évben kaptam egy injekciózást egy mandulakivételnél.” Ki ne ismerne tehetséges színészeket, akik sikeresnek gondolják magukat, ha egy vagy két évvel az iskola után magukénak mondhattak néhány reklámot, valamilyen rendszeres munkát egy sorozatban és két szerepet a regionális színházban? És mindannyian ismerünk kiábrándult, jó negyvenes színészeket vagy ex-színészeket, akik alig tudnak összehozni annyit, hogy megéljenek? És mennyire fizetik meg a színdarabírókat és a rendezőket? A technikusok és a tervezők valamivel jobban járnak, de az ő jövőjük sem mondható túl rózsásnak.

Ez művészet? Ez hivatás?

Ez az, amit a kezdőknek vagy az elsőéves hallgatóknak ajánlanak azok a csábító hirdetések?

Tény, hogy a színház – ahogyan azt ma ismerjük és műveljük, mint az írott drámák színpadra állítását – a huszonegyedik század vonósnegyese lesz: szeretett, de borzasztóan limitált műfaj, a performansz alosztálya.

Túl sok úgynevezett hivatalos programban a diákokat háromszorosan becsapják: nincs elég munka, sok diák nem eléggé képzett ahhoz, hogy harcoljon a meglévő munkákért, és nagyon kevesen kapnak szilárd, alapos akadémiai oktatást.

Ugyanakkor, a performanszt – ezt az erős és hasznos paradigmát az ember társadalmi cselekvésének megértésére, személyes és kulturális szinten egyaránt – soha nem tanították még és most sem tanítják sem egyetemi oktatóvá válható specialistáknak, sem leendő színházművészeknek vagy egyszerű diákoknak.

Ha a legtöbb színház tanszék nem igazán képez hivatásos művészeket; ha a végzetek nem találnak munkát azért, mert a piac telített; ha a legtöbb tanszék nem termel munkával ellátott hivatásos mű-

vészeket, újító kutatókat vagy releváns tanulmányokat; ha az élő előadás [performance] elitje, az úgynevezett „legitimált színház” a film és a TV mögé süllyed (még ha a populáris szórakoztatás növekszik is) – akkor miért van szükségünk olyan sok színházi tanszékre? Túl sok színház tanszék lett befagyasztva egy helyre túl hosszú időre. Részleteikben változtak, de elmulasztották vizsgálat tárgyává tenni, hogy mi lenne teljes potenciális szerepük a felsőoktatásban és az amerikai társadalomban. Nem egyedül a pénzkérdés sodorta a stanfordi dráma-tanszéket az eltűnés szélére. Hány mai színház tanszék lesz meg tíz év múlva?

Itt kapcsolódik [a fent említett] két témám.

A multikulturalizmus és interkulturalizmus által fémjelzett kulturális krízissel úgy lehetne kreatívan szembenézni, ha radikálisan megváltoztatnánk a színház tanszékek céljait és tanterveit. A legtöbb színház tanszéknek ki kellene lépnie a hivatásos képzés területéről és egyszerű módon újraegyesítenie – és megreformálnia – a humán tudományokat. Új paradigma kifejlesztése és kibontakoztatása szükséges a terület számára. A hivatásos képzés nem elég gazdaságos az ortodox színház számára – amely nagyon kis szelete a performansz tortájának – és tudományosan sem fogadható el. Az új paradigma a „performansz”, nem a színház. A színház tanszékeknek „Performansz-tanszékek” kellene válniuk. A performansz többről szól, mint az eurocentrikus dráma eljátszásáról. A performansz egyesíti a széles értelemben vett intellektuális, társadalmi, kulturális, történelmi és művészi életet. A performansz egyesíti az elméletet a gyakorlattal. Az interkulturálisan tanulmányozott és gyakorolt performansz a „kerek-egész-oktatás” alapja lehet, mert a kivitelezett cselekedetek [performed acts], legyenek bár aktuálisak vagy virtuálisak, az írott szónál jobban összekötik és egyeztetik a ma valóságait alkotó kulturális, személyes, csoportos, regionális és világ-rendszereket. A performansz természetesen magába foglalja a „művészeteket”, de meg is haladja őket. A performansz a szórakoztatás, a művészetek, a rítusok, a politika, a gazdaság és a személytől személyhez szóló interakciók széles spektruma. Ez a multikulturálisan és interkulturálisan eljátszott széles spektrum hozzájárulhat az emberi lét felemeléséhez.

Ez nemcsak a különböző kultúrák különböző tudományos nézőpontokból történő tanulmányozásáról szól, hanem afrikai, ázsiai, európai, indián és latin amerikai rituálék, drámák, ünnepek és

fesztiválok megfigyelése és létrehozása. Folyamatban van néhány kísérleti munka az új kanadai Emberiség Múzeumában (Hullban) és a Brit Columbia Egyetemén Vancouverben. Ezek példaként szolgálhatnak arra, ahogyan el lehetne kezdeni az ilyen produkciók kutatását és létrehozását. A kurzusoknak meg kellene célozniuk azt, ahogy a performanszt a politikában, az orvostudományban, a sportban, a vallásban és a mindennapi életben használják. Komoly figyelmet kellene fordítani a populáris kultúrára. Olyan elméleteket kellene kifejleszteni, amelyek a performansz négy hatalmas területét fedeznék fel: a szórakoztatást, az oktatást, a rítusokat és a gyógyítást, valamint azt, ahogy ezek interakcióban állnak egymással. A performansz négy eleme – szerzők, előadók, rendezők és nézők – között fennálló komplikált és változó viszonyt kellene vizsgálni olyan eszközöket felhasználva, amelyek növekvő számban állnak rendelkezésre a performansz és az irodalom elméletirői, társadalomtudósok, történetírók, feministák és szemiotikusok részéről. A performansz aktivitásának teljes skáláját – képzés, felkészülés, bemelegítés, előadás [performing], levezetés és utóhatás – kell részletesen tanulmányozni. Mindezt a gyakorlati tapasztalat, a kutatás és a terepmunka kombinálásával szükséges végrehajtani.

Nyilvánvaló, hogy a tanításra szánt műfajokból és kultúrákból érkező, azokban szakértő embereknek kell tanítaniuk. A diákoknak különböző társadalmi szokásokat, ruházódásokat, vallási előírásokat és esztétikákat kell gyakorolni. A kulturális formatív gyakorlatokat legalább annyira össze kell hasonlítani, mint önmagukért tanulmányozni. A kabuki színház samurájharcos kódjait össze lehetne hasonlítani Aiszkhülosz *Heten Théba ellen* című darabjának értékeivel. Táncstílusokat lehetne nyomon követni Nyugat-Afrikától Brazíliáig, a Karib-szigetekig és az Egyesült Államokig, ahol olyan különböző koreográfiák domináns elemeivé váltak, mint a Fred Astaire vagy a break táncé. A mexikói és arizonai yaquisok húsvéti előadás-ciklusait össze lehetne hasonlítani az európai oberammergauai passióval – beleértve a yaquisok gyarmatosításának hatásáról és azokról a stratégiákról folytatott vitákat, amelyeket azért fejlesztettek ki, hogy boldoguljanak. Jeleneteket lehetne színpadra állítani szanszkrit drámákból, hogy a diákok tanulmányozzák a *Natyasastra* részeit, összehasonlítva a szanszkrit dramaturgiai megközelítést Arisztotelész *Poétikájával*.

Két nagyon fontos kérdés vetődik fel. Mi fog a nyugati kánonnal történni? Illetve ki fogja ezt az új tantervet kifejleszteni és tanítani? A két, valójában ellenérvként felfogható kérdés, tulajdonképpen egy. A kihívás abban áll, hogy úgy foglalkozzunk a nyugati kánonnal, hogy relevánssá tegyük a ma és a holnap világa számára. Hol végződik ez a kánon? Hogyan léphet be valaki? Hogyan beszélhet valaki az amerikai kánonról anélkül, hogy belefoglalná az elmúlt negyven év kísérleti színházait? És hogyan lehet belefoglalni ezeket a színházakat anélkül, hogy a produkcióik létrehozásának módszereit tanítanák, azt, ahogy dekonstruálják a szövegeiket, ahogy dolgoznak és felkészülnek? Hány színház tanszék foglalkozik hatásosan a performansz művészetével? Hányan tanítják Csehovot egyszerre Peter Stein ortodox és mesteri *Cserecsnyéskertjének* és a Wooster Group *Három Nővére*-nek (más néven *Brace Up!*) vonatkozásában? Vagy összehasonlítják gyakorlatban és könyveken, videókon keresztül is Richard Foreman technikáját a Brechtével? Amennyire meg tudom ítélni, a legtöbb főiskolán és egyetemen alig történik meg a váltás az írott drámáról a színházra a kutatás és a performansz gyakorlata alapján. A gyakorlatot továbbra is uralják a sztanyiszlavszkijanizmus különböző leszármazásai. Alig szentelnek figyelmet arra, hogy embereket képezzenek a performanszművészet vagy más nem-naturalista gyakorlat technikájában.

Még rosszabb, amikor a populáris szórakoztatásra kerül a sor, amely igazából a mai Erzsébetkori színház. Az amerikai társadalom az előadások [performances] lázadása – a rock-koncertek, diszkók, választási kampányok, wrestlinglek, kisebb-nagyobb méretű becsapásos játékok (con games and stings), műkedvelő és hivatásos sportok, divatszerű felvonulások (vogueings), utcaszínházak, felvonulások, demonstrációk és vallásos rítusok teljes tárháza, amelyek nyugodt, öreg templomi ceremóniáktól a forró gospel éneklésig, az afrikai és ázsiai vallásokig és a New Age sámánizmusáig terjednek. A színház tanszékeken ennek a gazdag performansz-kultúrának alig néhány elemét veszik figyelembe. A performansznak ezeket a világait kellene az elmélet, a terepmunka és az élő szemináriumi prezentációk tárgyává tenni.

Természetesen a mai színház tanszékeknek nincsenek meg a tantestületei ahhoz, hogy a performanszt úgy tanítsák, ahogy azt most meghatároztam. Ilyen tantestületek képzését azzal kezdhetjük,

hogy bátorítjuk legokosabb fiatal professzorainkat az interkulturális, nem nyugati beállítottságú, experimentális előadások [performances] és a populáris szórakoztatás kutatására azzal a céllal, hogy tantervet alakítsanak ki és ezzel egy időben színpadra állítsanak, dokumentáljanak, illetve írjanak ilyen munkákról és eseményekről. Mi a NYU [University of New York – a fordító] Performansztanulmányok Tanszékén [Department of Performance Studies] szívesen fogadnánk „vendégoktatókat”, hogy részt vegyenek abban, amit felfedezünk, csinálunk és gondolunk.

De az új tantervek kifejlesztéséhez nemcsak megreformált tantestületre van szükségünk, hanem újakra is. Sokkal több színes bőrt és nőt kell sűrűn keresnünk azért, hogy csatlakozzanak tantestületeinkhez. Ugyanakkor természetesen szükség van arra is, hogy aktívan verbuváljuk a valóban különböző diákokat. A probléma itt ismét több mint a pénz, bár a pénz is nagyon fontos. A Reagan- és a Bush-adminisztráció ugyanúgy megsebesítette és megerőszkolta az oktatást, mint ahogy megsebesítettek mindenféle társadalmi és művészeti programot is. Ám a pénzen túl, a valóban különböző diákságnak szüksége lesz más kurzusokra is,

amelyeket a fiatal és „újat csinálni akaró” tantestület kínálni fog. Így a tantestület, a diákság és a tanterv színesebbé tétele egyszerre fog megtörténni.

Optimista vagyok ennek végrehajtását illetően. Egyetértek Joseph Chaikinnel, aki azt írta a *The Presence of the Actor* (A színész jelenléte) című könyvében: „A színpadon nem kell a végesség ugyanolyan fokával tekintened a szituációkat, mint az életben. Ott lehetséges életkörülményeid megteremtése és visszautasítása.” (Chaikin, 1972:69) Lehet, hogy a kreatív visszautasítás pillanatában gyűltünk ma össze, amely egy új kezdet megteremtésének pillanata is egyben.

### **Források**

Chaikin, Joseph (1972) *The Presence of the Actor*. New York, Atheneum.

(Elhangzott az Association for Theatre in Higher Education konferenciáján 1992-ben Atlantában. Megjelent: *The Drama Review*, 1992/4. 7–10.)

**Fordította: Imre Wé Zoltán**