

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Dialógusban

A színházi diskurzus(ok) néhány aktuális kérdéséről

Ki lenne az, aki a saját hangjára hallgat? És ki ért, ha csupán hallgat?
(Hans-Georg Gadamer: *Dekonstrukció és hermeneutika*)

A kilencvenes évek második felének immár vitathatatlan hozadéka, hogy a magyar színházi gondolkodás alakulástörténetébe komoly fejleményként kezd beépülni a tudományos vizsgálódásnak az a formája, amely nem a *Jetzzeit* történéseitől (persze csak látszólag) elválasztott színház-történeti hagyomány feltárásában, hanem a kortárs törekvések történeti keretbe illesztésében, múlt és jelen hatástörténeti összefüggéseinek analizálásában, s az előadások értelmezése során körvonalazódó elméleti felismerések megfogalmazásában érdekelt. „Vitathatatlan hozadékról” van szó, hiszen a tudományos megközelítés által iniciált újragondolt fogalmak, komplex interpretációs eljárások, kardinális megfontolások az utóbbi években megszapordó szakmai lapok által közölt jó pár olyan írásban, többnyire kritikákban is megfigyelhetők, amelyek az előadás elemzésén túl másodlagos célként ugyan nem tűzik maguk elé a diszciplína látásmódjainak tágítását, a megértés mozdulatlan horizontjainak elmozdítását, de (legalább annyira öntudatlan, mint tudatos módon) a bizonyos esetekben eleve kudarcra ítélt megközelítések leváltását hajtják végre. Ugyanakkor „komoly fejleményről” is van szó, hiszen ebben az évtizedben jött létre az országban az első önálló színházstudományi tanszék, s (fontos kiemelni) számos egyetemen folyik a specializált szakirányú képzés, működnek színházi programok, valamint – egy színház anyagi támogatásával – a *Theatron* című színházstudományi periodika, sőt elindult a „színházról, kritikáról, a praxis, a recenzión és az elmélet kapcsolatáról”¹ szóló vita, amelybe ugyan még csak kevesen kapcsolódtak be, de (jobbára látens) alakulása meghatározni látszik a színházról való beszéd módjait, s a beszédmódok

között kialakuló párbeszéd kezdeményezésére vagy lezárására irányuló törekvéseket.

A színházról elméleti igényességgel értekező írásokat megjelentető lapok persze korábban is léteztek, noha tisztavirág életűnek bizonyultak; több színházstudományos kutatás eredménye olvasható különböző kötetekben és folyóiratokban, bár ezek nem teremtettek olyan hagyományt, amelyben (egy-egy követőtől eltekintve) a megőrzés és megújítás együttes feladatát ismerték volna fel a későbbi szakemberek; szakmai viták mindig is zajlottak, de nemigen jártak olyan következményekkel, amely a (gyakran hatalmilag kieszközölt) kényszerű konszenzus vagy a feloldhatatlanként kezelt ellentét alternatíváin túl a saját igazságok egymással szembeni kijátszása közben megszülető „mélyebb”, azaz a sajátot más és/vagy tágabb horizontba emelő igazság (f)elismerésében lett volna érzékelhető. Ezzel szemben a közelmúltban végre lehetővé vált Magyarországon a színházi stúdiumok intézményes keretek között, tanszéki munkában történő folytatása, ami a szerteágazó ismeretek összefogását, a diszciplína határainak elvi kijelölését indukálta; egy külön folyóiratban reprezentációs lehetőség kínálkozott (többek között) a nyugati színházstudomány nagy hatású művelői által írt tanulmányok hazai forgalmazására, s – valószínűleg a színházi gondolkodásban bekövetkező változások szempontjából ez a legfontosabb – a tudományos beszédmód „termelése” és a „termékek” cseréje olyan területre is betört, amely eddig az elmélet kifejezés alatt főleg neves színházi emberek manifesztumait és (ön)reflexív írásait értette, a tudományos eszköztár alkalmazását pedig, főképp a *fogalmiság* miatt, lehetetlennek tartotta az alapvetően *érzéki*nek gondolt színházra.

¹ Kritikai párbeszéd? *Ellenfény*, 1998/3. (Nyár) 2.

Mivel a jobbra elszigetelt tudományos törekvések hatóköre mindezidáig erősen korlátozott volt, a most alakulófélben lévő színháztudományi diskurzus szükségképp egy olyan erőterbe ékelődik, amelynek szabályai radikálisan eltérnek az általa kialakított és a belépőket idejekorán kondicionáló szabályoktól. S éppen ez a tény kényszerít minket az erővonalak felmérésére, a dialógusba bocsátkozás *sine qua non*jaként szolgáló alapállások körülhatárolására, a pozitív értelemben vett elő-ítéletünk kockára tevésére, hiszen „a másik személy igazságigényét [mindenki] egyáltalán csak akkor képes tapasztalni, ha kijátssza saját kártyáját, s csak így teszi lehetővé a másiknak, hogy ő is kijátssza a magáét”.² A megértés feltételeinek tudatosítása azonban nemcsak az értelmes és termékeny párbeszédnek alapja lehet, hanem a színházi gondolkodás alakulástörténetében a másikhoz, a beszélgetőpartnerhez viszonyítva elfoglalt saját helyünket is megvilágíthatja. Elvégre „a szubjektivitás fókusz görbe tükör. Az egyén önreflexiója csak villanás a történeti élet zárt áramkörében. Ezért az egyén előítéletei alkotják, sokkal inkább, mint ítéletei, létének történeti valóságát.”³

A színházról szóló beszéd forgalmazói nálunk főként a kritikusok, így a tudományos diskurzus azon a terepen kénytelen helyet foglalni (magának), amelyet a színikritika ural. Valószínűleg e kritikusok többsége tiltakozna az ellen, hogy különálló diskurzusnak tekintsük az egyébként szűkebben csak egy szerkesztőség, tágabban egy céh keretei között összetart(oz)ó egyének alkotta beszédrendet, és azt a (gyakran hangoztatott) álláspontot képviselné, hogy egész egyszerűen egymástól nagyban különböző világlátással, ideológiai motivációkkal, képzettséggel és színházi érzékenységgel rendelkező személyek, s erősen szubjektív értéktételeik néha közös tapasztalatot artikuláló csoportjáról van szó. Ha azonban komolyan vesszük Foucault figyelemztetését, miszerint „ne gondoljuk, hogy a világ olvasható arccal fordul felénk, amelyet csupán meg kell fejtenünk; a világ nem tudatunk cinkosa; a diskurzus előtt nincs prediszkurzív gondviselés, amely a világot kedvünk szerint valóvá alakítaná”⁴, akkor beláthatjuk, hogy nem létezik „spontán”, ki-

zárólag az én és a világ (a dolgok) kapcsolatából születő, minden egyébtől, így mások beszédétől is érintetlen beszéd. Sőt nincs olyan megszólalás, amely a megszólaló intencióitól függetlenül ne tagozódna be a beszéd valamely rendjébe. Jóllehet hajlamosak vagyunk azt hinni, hogy nemcsak „átetsző térben”, hanem „átetsző tudattal”, semmilyen előzetes feltevéstől sem befolyásolva, pusztán a „belső hang” által vezérelve, a józan ész, az ízlés és az ítélőerő egyszemélyes képviselőjében szólalunk meg – hiszen „a nyugati gondolkodás a látszat szerint elsősorban arra ügyelt, hogy a lehető legkisebb hely jusson a diskurzusnak a gondolkodás és a beszéd között; [...] arra vigyázott, hogy a diskurzus csak olyan színben tűnjön fel, mintha csupán segédeszköz volna a gondolkodás számára a beszédhez”⁵ –, a diskurzus valósága mégis (kénytelen-kelletlen) legalább annyira meghatározza a megszólalás mi-kéntjét, mint annak helyzetét.

A kortárs színikritikák diskurzív analízise bizonyosan feltárná mindazokat az előfeltevéseket, amelyek rögzített, bár időnként tévútra vezető támpontokat jelentenek az előadások bírálatában. Érdemes azonban hangsúlyozni, hogy nem téveszmékről van itt szó, hanem (Paul de Man kifejezéseivel élve) a „vakság” retorikája által működtetett olyan ideológiákról, *nem tudatosított, de mégis elméleti fogódzók*ról, amelyek néha kevésbé termékeny „belátásokhoz” vezetnek. Mindazonáltal csak részben jelentené a közösség és elválasztottság tapasztalatának felderítését, ha az egymás mellett helyet foglaló diskurzusokat a színháztudomány és a színikritika kontesztálásával íránk le, hiszen sokkal inkább a színházi előadások és tendenciák megértésének reflektált és nem reflektált módjai alakítanak ki ténylegesen szembenálló beszédmódokat. A színháztudomány berkeiben elhangzó egyes megszólalásokban épp annyi reflektálatlanság fedezhető fel, mint amennyi reflexió egyes színikritikákban. Persze a reflektálatlanság sem az előfeltevések hiányára utal, hanem arra, hogy ezeket nem vonják játékba, nem teszik próbára, ami kétségkívül „védettséget” ad. Dialógusba bocsátkozni viszont csak akkor lehet, ha – anélkül, hogy szimplán alávetnénk magunkat a másik igazságának, vagy fel-

² Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Bp., Gondolat, 1984. 212.

³ Uo. 198. (Kiemelés a szövegben.)

⁴ Michel Foucault: A diskurzus rendje. In: *A fantasztikus könyvtár*. Bp., Pallas Stúdió–Attraktor Kft., 1998. 65.

⁵ Uo. 63.

emészténénk azt a sajátunkéban – a partner (beszéd)helyzetébe való behelyezkedésre törekszünk, s noha az ő igénye nélkül monológnak (mi több: folyamatos önismétlésnek) tűnhet amit mondunk, a kölcsönös megértés lehetősége szempontjából talán nem hiábavaló, hiszen a hallgatásban is érdemes feltételezni az értő oda-hallgatást. Egyszerűség kedvéért a saját pozícióra – Patrice Pavis találó kifejezésével élve – „kisebbségi elméletként” fogok hivatkozni, szemben azzal a pozícióval, amely lehetőleg megpróbál kikerülni a (dolgokkal szemben erőszakosnak vélt) elmélet és az általa használt fogalmak hálójából, ám ettől még nem mentesül saját elméleti előfeltételezettségétől, így jobb híján „többségi elméletként” aposztrofálható.

Az említett francia szemiológus szerint „a többségi elmélet az elméletnélküliség elmélete, vagyis azé a meggyőződésé, hogy a színházi gyakorlatról alkotott elképzeléshez nincs szükség globális reflexióra, és csak a minden a priori feltevést nélkülöző intuitív értékelés nélkülözhetetlen az előadás megértéséhez és élvezetéhez. Az elméletnélküliség elmélete annyiban többségi, hogy látszólagos közmegegyezésen alapul, gyakran a kritikusoktól támogatva, és szerinte az előadás minden előkészület, rendezett elemző technika és explicit metanyelv nélküli, azonnal fogyasztható árucikk. Az ilyen elmélet a józan ész és az ártatlanság benyomását kelti, és megengedi magának, hogy viccelődjön a teoretikusok absztrakt és bőbeszédű zsargonján. Röviden, mindig sikerül a nevetőket maga mellé gyűjtenie.”⁶ Pavis tehát a „globális reflexió” hiányában véli felfedezni a többségi elmélet legjellemzőbb vonását, amely alighanem abból a felfogásból származtatható, hogy az élvezet és megértés aktusa pusztán a „minden a priori feltevést nélkülöző intuitív értékelést”, azaz kizárólag a stabil, a „jó” és a „rossz” megítélésében önmaga és mások számára elégséges és mérvadó befogadói szubjektivitást igényli. A kisebbségi elmélet természetesen nem vitatja az értékítéletek megalkothatóságát (tévedés azt hinni, hogy nincs értéktudata), csak azt teszi kérdésessé, hogy „tisztán” intuitív módon lehetne értékítéletekre jutni. Továbbá az értéket nem a tökéletesség vagy a koherencia fogalmai alapján ítéli meg, hiszen ezekben épp a többségi elméletnek azokat az előzetes feltevéseit látja, amelyek egy

meghatározott színházi felfogás (sőt eszmény) alapján születnek, s rendszerint öntudatlanul befolyásolják az értékelését, vagyis kikezdik annak intuitív történéseit.

A kisebbségi elmélet értékítéletei általában tudatosan elővezetett, a megértés folyamatának reflektálása során körvonalazott elgondolások, vagyis olyan – nyilván előfeltételezett, de nem mindig automatikusan alkalmazott – fogalmak mentén történnek, amelyek az előadás érzékelése és megértése közben „születnek”, mert ott és akkor ezek tűnnek a „legalkalmasabbnak”, aminek oka az értelmezésben belátásra (magyarázatra) kerül. A doktrínéség vádja azért utasítható el, mert nyilván „belelátunk” bizonyos dolgokat az előadásba, ám a „belelátott dolgok” készlete nem szilárd és változatlan, épp csak applikációra váró módon áll a rendelkezésünkre, inkább olyan segédeszközöket kínál, amelyek a mindenkori „belelátások” által folyamatosan alakulnak. Ráadásul gyakran más előadásokban látott, váratlanul az emlékezetünkbe idéződő képeken, mozzanatokon, megoldásokon stb. keresztül értünk meg valamit, amelyek így az újabb kép, mozzanat, megoldás stb. által „fömlíródva” a megértés történéseit kiváltó, s ezért értékes emlékként jelennek meg (újra) a számunkra. Vagyis nemcsak előadások nyerhetnek *általunk* értéket, hanem azok valamely részletei is, de – s voltaképp ez a lényeg – az értékek nem állandók, mert a színházi emlékezet szüntelen változó tapasztalatában a *tulajdonítás* korántsem egyszeri, hanem velünk együtt és történetileg módosuló aktusában kerülnek indexálásra.

Pavis továbbá kiemeli, hogy a többségi elmélet szerint „az előadás minden előkészület, rendezett elemző technika és explicit metanyelv nélküli, azonnal fogyasztható árucikk”. A „fogyasztható árucikk” kifejezés itt nem annyira (a határainktól nyugatra egyre inkább, határainkon belül még alig érzékelhetően) az előadásoknak a piacgazdaság feltételei által determinált forgalmazását implikálja, mint inkább azt a felfogást, hogy a színházi előadások jó része nem tekinthető „művészi produktumnak”, csupán bizonyos elvárásokhoz igazított, adott körülményeknek eleget tevő „eladásra szánt terméknek”. Ezzel nem a szórakoztató színházi előadások (ismert és gyakran bírálattal illetett) növekvő tér-

⁶ Patrice Pavis: Az elméletről mint a szépművészetek egyikéről és a kortárs drámára gyakorolt korlátozott hatásáról – akár többségi, akár kisebbségi értelemben. *Theatron*, 1998/1. 54.

nyerésére szeretném felhívni a figyelmet, hanem arra, hogy – még ha gyakran érzékelhető vagy tudható is egy produkció „külső” szempontok alapján történő bemutatása: például minden színésznek jó szerepet kínál, a bérletes előadások között valamilyen igényt kielégít stb. – miért ne volna feltehető és alapos vizsgálat kiindulópontjaként szolgáló kérdés, hogy az adott színházi előadásban mi mozgatja a *mise en scène*-t (s nem feltétlenül mozgatta az alkotókat). Miért ne volna „belső”, a megformáltság mikéntjére vonatkozó „esztétikai” szempontok alapján (is) megítélhető, más előadásokkal összevethető, és a színházi történések folyamatába helyezve elemezhető? Tehát miért ne lehetne akár „előkészület”, „elemző technika”, illetve „metanyelv” alapján vizsgálni – s mint látjuk olyan fogalmak kerülnek itt elő, amelyeket általában a többségi elmélet használ a kisebbségi elmélet eljárásainak megnevezésére, bár ezek kevésbé szerencsések, mert egy fix módszer „föltötes” nyelven történő alkalmazásának műveletére utalnak. Ezzel szemben a színházi előadások megközelítésének nincs rögzített metodológiája (ismeretelmélete), még ha tudunk is olyan teoretikus trendekről, amelyek az elemzés kidolgozott (persze itt sem fix) *keretét*, de *nem a menetét* próbálják biztosítani az elemzők számára. Következésképp nincs „metanyelv”, amely (a fogalom szempontjából) „tárgynak” tekintett előadásról a megfelelő előkészületek végrehajtása után a kellő „rálátás” biztos tudatával értekezne. A kisebbségi elmélet megközelítései különféle teóriákból származó különféle irányvonalakat követnek – így a „kisebbségi elmélet” is fiktív (de jelen esetben talán operatív) konstrukció –, s ezek együttes vagy egymás ellen kijátszott alkalmazása értelmezői nyelvek olyan játékát teszi lehetővé, melyeknek elsődleges célja nem az előadás *helyes* megszólaltatása, mintegy a fölötte lebegő nyelv által, hanem a megszólítása, mintegy a nyelvbe vonása. *Tájékozottság, elsajátított tapasztalatok*, illetve *nyelv* nélkül viszont tényleg nem szólítható meg egyetlen előadás sem, hiába is próbálna ezzel akár a többségi, akár a kisebbségi elmélet.

S épp e három feltétel minimális megvalósulása, tudatos mozgósítása nyithat utat a kisebbségi elmélet által áhitott, mert a valódi dialógust lehetővé tevő kontextualizált tudás és önreflexív diskurzus követelménye felé. Végeredményben ezek elutasítása veszélyezteti leginkább a beszédnek a másik felé irányultságát, mert nem teszi ténylegesen közölhetővé, párbeszédképessé saját igazságun-

kat. Az egyik legismertebb magyar színházi szakember, a Barabás Tamás által a legjobb mai kritikusként aposztrofált Koltai Tamás például így érvel az Osiris Kiadó tájékoztató kiadványának 1999 első félévére beharangozott, többek között Hans-Robert Jauß, Paul de Man és Paul Ricoeur kötetei mellett az „Irodalomtörténet, irodalomelmélet” sorozatban megjelenő, *Árnyék és képzelet* című könyvből kiemelt – összegyűjtött színházi írásainak profilját, fontosságát és érdeklődési körét összefoglaló – citátumban: „A kritika nem a színházról szól, hanem rólam. A nézőről. Ha ezt bárki merő alanyiságnak, szubjektív ömlenynek, impresszionista fecsegésnek tartja, amely képtelen elméletitudományos szinten megragadni a 'metanarratív diskurzust', az kifejezetten boldoggá tesz. Egy aszketikus irányzattal szemben, amely deklaratív módon nem tart igényt arra, hogy elolvassák, szeretném hinni, hogy amit írok, az olvasható. Mélységesen egyetértek Petrovics Emillel, aki nemrégiben azt mondta, hogy a művészetkritika egyes képviselői 'tovajnyelven fogalmaznak, tudálékosan, olyan szavakkal dobálózva, amelyeket értelmezni kell'. Ennek következtében 'a tömérdek elmélet, amely a művészetek köré épült', áthatolhatatlan falat emel az alkotó és a befogadó közé, a homály és a rejtélyesség hamis látszatát keltve. Maradok Kosztolányinál, aki egyszerűen *érzékeny* volt a színházra; a fal dolgában pedig Shakespeare mesterembereinél, akik árnyékból és képzeletből építkeztek.” Ha vitában állunk valakivel, különös figyelmet fordítunk a beszédére, de nem egyszerűen azért, hogy kiválóassuk és megsemmisítsük annak egyes, véleményünkkel ellentétes kijelentéseit, hanem azért, hogy (természetesen a magunk módján) megérthessük annak valós mondandóját.

Az idézet olvasható az elméletnélküliség elméletének frappáns megszövegezéseként, amely (végre) kijátssza, még ha önmaga nem is reflektálja, saját előfeltevéseit – feltűnő ugyanis, hogy az igen „erős” kijelentések mellől hiányoznak az őket „legitimáló” érvek –, s így lehetőséget kínál azoknak a másik általi reflexiójára. Az első két mondat – ha jóindulatúan értelmezzük – sarkítva fogalmazza meg azt a kisebbségi elméletben sem vitatott, kardinális felismerést, amely a befogadói aktivitásnak a jelentésképzésben betöltött nélkülözhetetlen szerepét érinti. Itt azonban sokkal inkább arról a megfoghatatlan dologról van szó, amit a szerző máshol „a szubjektum személyes hitelének”⁷ nevezett, ami alapján (szerinte) megmérettetésre kerül

a kritikus egész teljesítménye. A kritika tehát ilyen értelemben szól (nem az előadásról, hanem) róla, vagyis a nézőről. Feltehetően azonban még a többségi elmélet is (felismeri, hogy a kritika „igazságát” nem ildomos kiszolgáltatni pusztán az önmagát egyenesen a nézővel azonosító kritikus személyének, hiszen ez súlyos redukciója volna az esztétikai tapasztalatnak. Mégpedig egész egyszerűen azért nem, mert az „igazság” nem az értelmezőben van, hanem az értelmező és az előadás interakciójában, a megértés aktusában történik. Az „én” nem azonosítható „a nézővel”, azaz valamiféle szuperpozícióval, ahogy a színházi előadás sem valamiféle tárgyiaság, amelyből az értelmező pozitív ismeret-többletbe jut. Az előadás inkább olyan instanciát jelent, amely a vele folytatott *dialogusban képződő igazságokat* (s ezek jelentik a valódi többletet) érvényesíti, avagy érvényteleníti. Sőt az értelmező igazsága nemcsak az előadás tapasztalatának alávetve kerül ellenőrzésre (igazolásra), hanem az argumentáció, illetve a feltevéseket és eljárásokat megerősítő vagy megkérdőjelező értelmezői közösség által. A diskurzus és annak szabályai már csak azért sem léptethetők ki a játékból, mert elvileg nincs olyan igazság, amely pusztán önmagában és önmagáért való módon képes volna helytállni az értelmezések sorában. Nem a szubjektum hitelesíti tehát, hanem több olyan kontrolláló tényező, amely még véletlenül sem vonható az egyén fennhatósága alá, ha csak mondjuk nem törünk a diskurzus uralmára, hatalmi úton koordinálva mind a megszólalók beléptetését, mind megszólalásait. A befogadó szerepe ezért nem fordítható át szubjektívizmusba, a megértés ezért nem írható le pusztán annak teljesítményeként. Radikálisan fogalmazva: nem én értek meg valamit, hanem a megértés (vagy) megtörténik (vagy nem) az én és a másik között. Következésképp az, amit értelemnek (jelentésnek) hívunk, nem a (színházi előadás)szövegből kerül kiolvasásra, sőt nem is csak én alkotom meg – még ha a megértést a sajátunknak tudjuk is –, hanem „a szöveg és a recepció konvergenciájában konstituálódik”, s ezért lesz inkább „történetileg alakuló totalitás” (de

nem úgy, hogy valaha is egészé lenne formálható), mintsem „időfeletti szubsztancia”.⁸ Ennek tudata még nem jelenti a (minden bizonnyal nem is létező) „metanarratív diskurzus” „elméleti-tudományos szinten” történő „megragad[ását]”, ahogy e tudat hiánya sem szükségképpen vezet „merő alanyiség[hoz], szubjektív ömleny[hez], impresszionista fecsegés[hez]”. Viszont épp ez jelentheti az „olvashatóság” kritériumának való megfelelést, amely (tűnjék bármily furcsának, de) nem a nyelv „érthetővé tételében”, valamiféle fiktív „közérthetőségben” áll, hanem abban, hogy a szöveg mennyire kezeli partnerként az olvasóját. Ha lehetőséget sem ad számára, hogy bekapcsolódjék abba, mint egy beszélgetés részébe⁹, akkor hiába „érthető”, hiába „olvasható”, valójában mégsem tart igényt az olvasásra, így nem is érdemesíthető arra. A többségi elmélet az „érthető” jelzőt áttetszőségként érti, amit viszont a kisebbségi elmélet szerint a nyelv sohasem kínál. Ugyanis nemcsak a „tolvajnyelv” használ olyan szavakat, „amelyeket értelmezni kell”, hanem mindenfajta nyelv, eleve kényszerítve *a beszélőt és a hallgatót* is a szavak értelmezésére.

A legnagyobb véleménykülönbség valószínűleg abban áll a kisebbségi és a többségi elmélet között, hogy az előbbi nem tekinti a megértést eleve adottnak, hanem mindenkor végrehajtandó feladatnak: olyan dolognak, amelyre mindig törekedni kell. Mindez abból a hermeneutikai felismerésből származik, hogy a nyelv nem fedi le teljes egészében a dolgokat, és nem is közvetíti egyértelműen a gondolatokat, vagyis nem a tudat és a világ kapcsolatát biztosító közvetítőelem, inkább olyan „eleve elrendeltség”, amely a megnevezés által formát ad a dolgoknak és a gondolatoknak, amelyek így nélküle nem alkotják a közölhető világtapasztalat részét. „Mert csak a kimondottal kötött / szövetség tesz minden dolgot dologgá” – amint Heidegger, a megértés és a nyelviség egzisztenciálfelfogásának megfogalmazója írja *A szó* című versében.¹⁰ A megnevezés (és az elnevezések) azonban semmiféle garanciát nem szolgáltat(nak) arra, hogy beszélő és hallgató *valamit ugyanúgy* értsenek, még ha

⁷ Koltai Tamás: Az új teatralitás és a kritika. *Színház*, 1997/9. 1.

⁸ Hans-Robert Jaufß: A recepcióesztétikai megközelítés részlegessége. In: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp., Osiris, 1997. 88.

⁹ Vö. Zsótér Sándor példáját Ivan Frunzáról, a már idézett „Kritikai párbeszéd?” című szerkesztett beszélgetésben. *Ellenfény*, 1998/3. (Nyár) 2.

¹⁰ „[...] weil nur der Bund / mit dem Gesagten / jeglich Ding zum Ding bestückt [...]” (*Das Wort*) Martin Heidegger: *Költemények a gondolkodás tapasztalatából*. (Németül és magyarul) Bp., Societas Philosophia Classica, 1995. 30–31.

valamit valahogy meg is értenek. A megértésre való törekvés, az állandó értelmezés ezért nem olyan sajátosság, amelynek csak bizonyos nyelvi formák esetében „kell” működésbe lépnie, hanem (ha tudomást veszünk róla, ha nem) szüntelen történik minden esetben, ahol a nyelviség (pontosabban: valamilyen nyelviség) szerepet kap, márpedig ez alól általában nemigen tudjuk kivonni magunkat. A kisebbségi elmélet „tolvajnyelve” valójában egy olyan fogalmiság megteremtésén való munkálkodás, amely a megértés tapasztalatának továbbadását szolgálja, nem pedig a homályt és a rejtélyességet, sőt még csak nem is az egzakttságot. Épp hogy nem egy „áthatolhatatlan fal” építése, avagy – Gadamer kifejezésével élve – a szöveg félbeszakítása és az interpretáló „közbe-szólása” (Dazwischenreden) a cél, hanem a szöveget kísérő „együtt-szólás” (Mitreden), a megértetés „teljessé tétele”.¹¹ A megértetés saját mondandóink (értelmezésünk) lehető leginkább szabatos megfogalmazására irányul abból a célból, hogy az minél inkább át- vagy továbbgondolható legyen az olvasó által, akit a homály és a rejtély érzése akkor kerít hatalmába, ha ugyan „megérti” (el tudja olvasni), ami írva áll, de esélye sincs a „valódi megértésre”, mert a szöveg a megértetés minimális (nemcsak nyelvi) feltételeinek sem tesz eleget. Az írások (így a színikritikák) kijelentései ugyanis nem beszélnek önmagukért, s ha még reflektálatlan eljárások sem jelennek meg bennük, amelyekből legalább következtetni lehetne arra, hogy a szerző miként jut el bizonyos következtetéseikig, milyen ismereteket és hogyan mozgatt meg, akkor valóban csak odavetett megjegyzésekké válnak. S itt már tényleg „szubjektív ömlenyről” van szó, amely annyiban szól rólunk, hogy masszívan minősíti megértésünk szegényességét.

Az ilyen-olyan benyomások előszámálása persze azt a látszatot keltheti, mintha a színház érzéki volta (amelynek elhanyagolását oly gyakran a kisebbségi elmélet szemére hányják) kerülne a figyelem előterébe, holott egyszerűen csak az érzékiség, a pusztá hatás értelmezésbe, funkcionális vizsgálat alá nem vont konstatálásáról van szó. Magyarán arról, hogy ki milyen élményben részesült az előadás alatt. Ha viszont – Jauß fogalmait használva – meg-

elégsszünk az észlelő megértés rögzítésével (s többnyire ez is úgy történik, hogy a kritikus regisztrálja, az előadás hatása mennyire „túlno” rajta, mennyire szavakba nem önthető módon nyilatkozik meg), és annak „rekonstruált” tapasztalatát nem emeljük be a reflektáló értelmezésbe, akkor az érzékiséget ugyan hatni engedjük önmagunkra, de nemhogy mások, még magunk számára sem analizáltuk annak működését: vajon miért, hogyan és mire tudott hatni. Márpedig az érzékenység, kivált a művészettel, így a színházzal szemben is (ami Koltai szerint Kosztolányinál volt csak meg igazán), nem a benyomások összetettségének költői megfogalmazását jelenti, hanem annak leírását (feltéve, hogy a hatást nem azonosítjuk azzal, ami leírhatatlan), hogy e benyomások miként jutnak „belém”, s mivé válnak „bennem”, azaz hogyan lép játékba az előadás hatásmechanizmusa. Ez pedig nem ugyanúgy történik meg különböző előadásokban, bár a többségi elmélet szerint kivételes esetekben a benyomás rendre ugyanaz – valami szavakba nem/alig önthető (s emiatt értékesnek tartott), a befogadóban szükségképp kavargásban maradó, „bensőséges” érzés¹² –, amint a *katarzis* kifejezés pszichologizáló (de nem freudi) értelmezésének nálunk növekvő népszerűsége is mutatja. A kisebbségi elmélet épp az ilyen túláltalánosításoktól próbál óvni, s arra tesz kísérletet, hogy az adott vagy egyes eljárásai révén azzal rokonítható előadás(ok)ban gondolódjék újra és kerüljön kiaknázásra annak (azok) kommunikatív potenciálja.

Hasonlóképp közelíthető meg a színészi játék is, akkor szintén nem tekinthető fenomenológiailag konstans képződménynek, minden esetben a színész személyisége, átható jelenléte által érzékivé és plasztikussá tett szerepformálásnak, jöllehet Koltai Tamás épp ezzel vél kioktatni nemcsak engem, de minden színházról gondolkodó embert, amikor a Robert Wilson *Danton halála*-rendezéséről írt recenziómból kiragadja az *abban megfigyelhető* színészi játékra vonatkozó észrevételt – „az előadás valamennyi szereplője képes erőfeszítés nélkül hangzó képpé, világítási felületté vagy akár a díszlet pusztá összetevőjévé válni”¹³ –, s azt (valószínűleg szándékolat félreértéssel) úgy kommentálja,

¹¹ Hans Georg Gadamer: Szöveg és interpretáció. Szerk. Bacsó Béla. Bp., Cserépfalvi, é.n. 36.

¹² „E bensőségeknek azonban egy nevezetes veszélye is van: maga az a tartalom, amelyről általánosan elfogadott, hogy kívülről egyáltalán nem látható, egy szép napon egyszer csak elillanhat, de kívülről ez éppúgy nem volna észrevehető, mint korábbi megléte.” Friedrich Nietzsche: *A történelem hasznáról és káráról*. Bp., Akadémiai, 1989. 51.

¹³ Kékesi Kun Árpád: *Térképek*. Salzburger Festspiele 1998. *Ellenfény*, 1999/1. (Tavaszi) 74.

mintha a (durva redukcióval) *an sich* vett színészi játékra volna érthető.¹⁴ Az ilyen megértésmód nyilván nem segíti a szerepformálás – általában mindig csak egy paradigmába tartozó játéknyelv(ek) felől értelmezett – tényleges „sokszínűségének” belátását, különösen nem akkor, ha (mint az említett cikkben Koltai teszi) kvázi etalonként hivatkozunk Jerzy Grotowskira (akinek tanulmányai nemsokára felsőoktatási tankönyvként szponzorálva, de remélhetőleg nem az igazán érvényes tapasztalat közlésének szándékával, napvilágot látnak), mondván „minden kellék/felszerelés eltörpül a színész jelenlétének fontossága mögött”. Nem lehet, hogy Wilsonnak és Grotowskinak a színészi játékról alkotott elgondolása mögött két alapvetően különböző ember- és világértelmezés húzódik meg? Lehet, hogy egyik sem tekinthető „mérvadónak”, elvégre (talán) egyikünk sem abban érdekelt, hogy a színészi játék minden idő számára egyforma üzenetet hordozó emlékművébe betonozza az egyes előadásokban, egyes kiemelkedő rendezők munkáiban interpretált eljárásokat? A probléma persze abból adódik, hogy a kisebbségi elmélet nem úgy tekint a nagy formátumú színházi emberek írásaira, mint kinyilatkoztatásokra (amelyekben végre valóban hatalmas tapasztalati háttérrel fogalmazódik meg, hogy mi is a színház), hanem úgy, mint eltérő játéknyelvek megfogalmazásaira, amelyek eltérő színházfelfogásokat artikulálnak. Ennek következtében például a Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmusra – vagy a nálunk emellett még (ritkán ugyan, de) alternatívaként kezelt brechti játéktechnikára, és a Grotowski-féle, csak a színész-néző viszonyra koncentrált előadásmódra – is úgy tekint, mint „színházi szótárak” halmazának három (szintagmatikus és nem paradigmatisztikus) elemére.¹⁵ A kisebbségi elmélet nem látja diabólikusnak a lélektani realizmust, és nem kíván (nyilván nem is

tudna) leszámolni vele, csak azon felfogás ellen tiltakozik, amely fundamentális kiindulópontként tételezi azt minden színházról alkotott elgondoláshoz. Ahogy a figuratív festészetet sem lehet a képzőművészet egyedülálló teljesítményeként értékelni, úgy a „magyar színházi közgondolkodás” határait kijelölő lélektani realizmust sem érdemes a „teljes” játéknyelvi repertoárból egyedül méltányolandó, esetleg annak ügyis minden formáját lehetővé tevő produkcióként.

Az olyan, nálunk jóformán ismeretlen vizsgálódás megteremtésén kellene munkálkodnunk – hiszen ez juttathat a diskurzusok eltérő tevékenységét, nem pedig a kizárólagosságát láttató hasznos felismerésekhez is –, amely a színháztörténetet és a színházelmélet történetét kritikai megközelítésben tárgyalja. Azaz nem egyszerűen történeti kontextusuktól eloldott (időtlen) zárt formák és végérvényes állásfoglalások összességének gondolja, amelyből figyelembe vesszük azt, ami jelenleg is releváns és alkalmazható, a többit pedig figyelmen kívül hagyjuk, hanem a mai és a történeti horizont(ok) komplex (nem valamelyiket negligáló) összejátszatása során ismeri fel az idegenben a sajátot. A színházi emlékezet olyan ismeretere van szükség, amely nem kisajátít magának valamely hagyományt, s aztán csak azt hajlandó (felismerni, mert csak azzal tud azonosulni, hanem amelyik a hagyományok folyamatos átrendez(őd)ését, az örökség szüntelen alakulását is képes reflektálni.¹⁶ A sokat emlegetett posztmodern színházi törekvések némelyike épp ezt valósítja meg – ezért tanulmányozásuk nem valami görcsös erőfeszítés a fősodorból „kitasított” előadások legitimálására, mint néhányan gondolják – az „egydimenziós” vizuális és játéknyelv multiplikálása, a teatrális tradíció aktív átalakítása, a gyakran egymásnak ellentmondó (hagyományosan: egymást kioltó) látás-

¹⁴ Koltai Tamás: Spila. *Élet és Irodalom*, 1999. április 16. 17.

¹⁵ Így értelmezi őket például Philip Auslander is, aki megállapítja, hogy „noha az ideológiai szakadék Brecht és Sztanyiszlavszkij között igen széles, a különálló játékelméleteik mögött felsejő *éthosz* ugyanaz: az előadásmód (performance) csak akkor lehet hű, ha a színészi én jelenlétét megidézi”. (34) Hasonló következtetésre jut Grotowskival kapcsolatban is, miközben az említett három színházi ember kijelentéseit (egymással összevetve) dekonstruálja. Ld. „Just be your self”: *logocentrism and différance in performance theory*. In: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1997. 28–38.

¹⁶ Mindez persze a szisztematikussá tehető voltát (az emlékezet teljességét) is felfüggeszti, (radikálisabban fogalmazva) lehetetlenné teszi. Amint Bonnie Marranca megfogalmazza: a színháztudomány „egyete mi stúdiómát többé már nem lehet arra alapozni, hogy koherens formába öntse a világot, vagy a gondolkodás és cselekvés közös történelmét állítsa elő. Nem ignorálhatjuk eme emlékeztetvesztés jelentőségét.” *Theatre and the University at the End of the Twentieth Century. Performing Arts Journal*, No. 2/3. 1995. 71.

módokat implikáló elemekből megalkotott formakanonok kidolgozásával. Izgalmas diszkusszió kiindulópontja lehet az a nézet, miszerint „a kultúra vizuális válsága és nem a textualitása teremti meg a posztmodernséget”¹⁷ – azaz a világ mint kép, s nem a világ mint szöveg, tehát a „képvilág”, nem pedig a „szövegvilág” által okozott (de nem negatív és nem megoldásra váró), a fikció és valóság problémáját érintő krízis –, következésképp pedig, hogy az oly sokáig elleplezett teatralitás (amely persze mindig is „ott volt”, csak a szemünk nem arra volt kondicionálva, hogy észre is vegye) játékos/burjánzó ismételt előtérbe kerülése hogyan idézi elő (avagy teljesíti be) a színház vizuális „válságát”.

Innen nézve az egyesek által elutasított, de használt, mások által megengedhetetlenül modernista/avantgárd kifejezésnek minősített¹⁸ „új teatralitás” fogalma sem konnotálja a totális újdonságot (bár ama tényleg modern előfeltevés felől igen, hogy meg lehet haladni bizonyos dolgokat, azaz ki lehet lépni belőlük), sokkal inkább azt az – antikváció és innováció összjátéka által igazolt – tapasztalatot, hogy nem mindig kerül reflexió alá a színház „színházias” aspektusa, nem mindig ezt célozza a teatralis eszköztár kijátszása, egyes mai előadásokban viszont (a korábbiaktól eltérő módon) újra ez érzékelhető. Amint az is, hogy a kortárs színház vizuális gazdagsága gyakran az előadásszövegek között kapcsolatot létesítő (intertextuális) utalásokból fakad, mondjuk amikor egy kép rámontírozódik egy korábbi előadásban látott képre (a színházi jelölők váratlanul „összecsengenek”), s bár az „utóbbi” másféle értelemhorizontot nyit meg, lehetséges jelentését mégis nagymértékben az „előbbire” való referálás ténye befolyásolja. Paul de Man szóhasználatával élve, ezzel a színházi nyelvnek „inkább [a] retorikai, mintsem [az] esztétikai szerepe” nő meg, s a kép- és játéknyelvi alakzatok önreferenciális működése épp azt teszi láthatóvá, hogy „a világ természetét illetően nem tartalmaz felelős kijelentést – bár képes arra, hogy ellenkező benyomást keltsen”.¹⁹ Ez a tapasztalat juttathat el ahhoz a kisebbségi elmélet által képviselt felismeréshez,

miszerint a színházi előadás ugyanúgy nem értelmezhető *pusztán* a dráma más formába öntött változataként, ahogy valamely világtérítés (s mint gyakran véljük: a rendező világtérítésének) esztétikailag megformált közléseként sem. A színházban alapvetően a színház működik (nem az élet lüktet tovább), és ha elsősorban ennek mikéntjét vonjuk értelmezésbe, az még nem feltétlenül jelenti egy halott dolog kipreparálását, bár kétségkívül többet mond el „a színházról”, mint „az életről”. Elvégre ha csak a dráma és „a valós (életbeli) formák” szolgálatják a referenciapontot, akkor hiába is próbálkozunk a manapság rohamosan terjedő sokréttű, több művészeti ág eljárásait applikáló átmeneti (színház)formák megértésével. Hiába provokálják ezek a „megszokott tekintetet” (the conventional gaze)²⁰, vagyis azt, amit és ahogyan érzékelünk, ha mégis csak azt vesszük észre, amit akarunk. Nyilván a figyelmünket egyaránt orientálják a már látott (hallott) és az éppen látott (hallott) dolgok, ezért az lehet igazán problematikus, hogy mennyire figyelünk csupán önmagunkra vagy az érzékelt jelenségre. S nem biztos, hogy a konvencionálistól eltérő látásmódot igénylő előadások befogadása során valóban releváns kérdések merülnek fel, ha a bevett látásmóddhoz kapcsolódó nyelven és struktúrában közelítünk hozzájuk. Persze az ellenkezője sem biztos, de az mindenképp, hogy a problémákat „új” horizontba helyező kérdések felvetéséhez a „rég” nyelv és struktúra nemigen alkalmas.

Kétségtelen, hogy „valamely gondolkodást éppoly kevésbé lehet lefordítani, mint a költeményeket”²¹, s itt most nem a gondolkodás és a nyelv összefüggéséről van szó, hanem arról, hogy bizonyos megfontolások mennyire tehetőak a másik tapasztalatává, mennyire lehet a megértetés sikeres. Nem abban az értelemben, hogy sikerül meggyőzni a másikat, elfogadtatni vele az „igazunkat”, mint inkább úgy, hogy hajlandók (sőt kénytelenek) vagyunk elfogadni: olyan igazságokkal szembe-sülünk, amelyekre saját megértésmódunkból közvetkezőleg mindeddig nem juthattunk. A színházi diskurzusok közötti dialógus is akkor bontakozhat

¹⁷ Nicholas Mirzoeff: What is Visual Culture? In: *The Visual Culture Reader*. Ed. by Nicholas Mirzoeff. London–New York, Routledge, 1998. 4.

¹⁸ Bagossy László: Adalék a színpadi szöveghűség moráljának genealógiájához. *Jelenkor*, 1999/4. 426.

¹⁹ Paul de Man: Ellenszegülés az elméletnek. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Bp., Cserépfalvi, é.n. 103.

²⁰ Bonnie Marranca: i. m. 65.

²¹ „Már csak egy Isten menthet meg bennünket...” (A *Der Spiegel* interjúja Heideggerrel 1926. szeptember 23-án) In: *Jegyzetek és szövegek Martin Heidegger Bevezetés a metafizikába című művéhez*. Bp., Ikon, 1995. 15.

ki igazán, ha a partner(ek) figyelembevételével, a lehető leginkább reflektált módon próbáljuk közölni mindazt, amit a magunkénak gondolunk. Ez még nem mond ellent a sokszor emlegetett „individuális stílus”, „kellő önirónia”, „átható személyiség” követelményének. Elvégre nincs az a melankolikus (hideg és száraz) beszédmód, amelyben ne lenne ott a személyesség, épp csak „kiolvasásra” várva, ha valakinek arra van szüksége. Ahogy nincs egyedül érvényes gondolkodásmód sem, viszont a beszéd „körforgásának” vannak olyan kívánalmai, amelyeket mindenkinek ajánlatos betartani, ha tényleg odahallgatásra, sőt replikára vár. Hiszen a kritikus sem a végső szót mondja ki a produkcióról, legalábbis a diskurzusra nézve hasznos volna, ha nem így értelmeznénk a naponta látott előadásokról való gondolkodást. Nem *én* vagy *mi* vagyunk a diskurzus, s – Lyotard prognózisát átvéve, amely az osztatlan egyetemesség eszméjének elbűcsúztatása utáni helyzetre vonatkozik – „a jelek szerint [...] a *mi* arra lesz ítélve (ám ez csak a modernség szemszögéből számít elítélésnek), hogy megmaradjon a partikularitásban (talán) a *tível* és az *énnel* együtt, hogy [egyelőre – tehetnénk hoz-

zá] sok harmadik rekedjen rajta kívül”.²² Ha továbbvisszük a gondolatot (s nem a komplexusunk miatt): mindannyian kisebbségben vagyunk, hiszen – s efölött nincs hatalmunk – olyan *egyenrangú* diskurzusok tagjaiként nyilatkozunk meg, amelyek *mindenképp* befolyásolják egymást. Természetesen lehet azt gondolni, hogy valamelyikre nincs szükség, sőt (kellő lobbizással vagy – pozíciótól függően – magunk hozta döntésekkel) korlátozható, esetleg lehetetlenné is tehető a másik tevékenysége, de ez (azon túl, hogy autoritást gyakorló félelemről árulkodik) csak a pillanatnyi érdekeinket szolgálhatja. Ha győzelemként, ha bukásként éljük meg, nem marad más választásunk, mint a nyelvek közötti szüntelen fordítás, még ha tudjuk is, hogy „a nyelv mindig csupán az az egy, amelyet másokkal, s amelyen másokhoz beszélünk. Ha más nyelven beszélünk, mint a sajátunk, akkor ez ismételten az, amelyet a másikkal beszélünk, s amelyen a másokra kell hallgatnom. Mindenkinek ismerős a tapasztalat, mily nehéz is ott beszélgetni, ahol az egyik az egyik nyelvet, a másik pedig egy másikat használ, akkor is, ha bizonyos mértékben értik egymást.”²³

²² Jean-François Lyotard: A történelem egyetemessége és a kultúrák közötti különbségek. In: *A posztmodern állapot*. Szerk. Bujalos István. Bp, Századvég, 1993. 254.

²³ Hans-Georg Gadamer: Dekonstrukció és hermeneutika. *Alföld*, 1997/12. 35.