

Értelmezésen túl – hatáson innen

Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater.
Frankfurt, Verlag der Autoren, 1999. 510 p.

Bestseller-írók sikertörténeteiben olvashatunk arról, hogy egy-egy könyv már a megjelenés előtt elfogyott, és a második kiadást is percek alatt elkapták a boltok polcairól. Hans-Thies Lehmann munkáját a német könyvpiacra is szokatlan várakozás előzte meg, s ennek jelei már 1998 őszétől érzékelhetők voltak¹. A felfokozott érdeklődést (többek között) az is magyarázza, hogy – bár az elmúlt években igen sok és sokféle kísérlet született a nyolcvanas-kilencvenes évek színházi tendenciáinak leírására és értelmezésére – a frankfurti egyetem Színháztudományi Tanszékének vezető professzora az összefoglalás és a rendszeres áttekintés igényével közeledett a kortárs színház széles panorámájához². Ily módon Hans-Thies Lehmann munkája egyaránt nagy hangsúlyt fektet arra, hogy kritikusan értékelve áttekintse a kortárs színházról írt eddigi elemzéseket, és hogy a nyugat-európai fesztiválok és találkozók legnépszerűbb rendezőinek munkáit a színházi kommunikáció hatvanas évek végére kialakult szokásrendjének változása felől vizsgálja.

A *Postdramatisches Theater* középpontjában több szempontból is a befogadás áll. „Felhasználóbarát” jellege a magyar nyelven olvasható elméleti munkák közül leginkább Culler 1997-ben az Osiris Ki-

dónál megjelent *Dekonstrukciójához* hasonlítható: a „prológnak” nevezett (alig negyven oldalas) bevezető szerkezetét például az a diszkurzív játék határozza meg, ahogy Lehmann mintegy játékosan reagálva követi a témában tájékozott olvasó kollektív asszociációit. Miközben a leírás szintjén jelzi a posztdramatikus színház legfontosabb jegyeit, röviden kitér a kortárs színházelméletek három legfontosabb orientációs pontjára és az általuk felvetett kérdéscsoportokra: azaz a vizsgálandó tendenciáknak a posztmodern állapothoz (Lyotard), a médiatársadalom szimulációs valóságfogalmához, illetve a színházi avantgárdhoz fűződő viszonyára. A címválasztást pontosan az magyarázza, hogy a lehmanni megközelítés – a megteremthető párhuzamok ellenére – elutasítja a „posztmodern színház” kategóriáját, mivel a lyotard-i értelemben vett jelző egyrészt egy „állapotot” minősít, azaz bizonyos értelemben a korszakmeghatározás igényével lép fel, másrészt alapvetően a modernitás lezártságát deklarálja³. Ezzel szemben a posztdramatikus színházat hangsúlyozottan az a (szociológiailag is megvilágított) tény definiálja, hogy egy a sok tendencia közül (27–29), s így a dramatikus színház tradíciója sem a negáció és az elutasítás jegyében tűnik fel, hiszen „a dráma >utáni< állapot azt jelenti, hogy [a dramatikus színház – KG]– egyre gyengülve és egyre inkább a fogyasztás tárgyaként – a „normális” színház struktúrájaként, azaz a közönség jelentős

¹ A könyv 1999 májusában került könyvesbolti forgalomba, és ettől a hónaptól kezdve az egyik leggyakrabban meghivatkozott színházelméleti és -történeti szakkönyv lett.

² Utólag e könyv megjelenése (is) indokolhatja, hogy az Erika Fischer-Lichte vezetésével működő és a frankfurti egyetemen folyó kutatásokkal élénk kommunikációt folytató kutatócsoport „lemondott” az „ezredforduló küszöbén álló színházzal” foglalkozó, és a 20. század színháztörténetét feldolgozó projektet „befejező” tanulmánygyűjtemény megírásáról. (A projekt elkészült két munkájáról lsd. *Theatron*, 1999/1. 91–93.)

³ „A legitimitáció metanarratív apparátusának elavulása egybeesik a metafizikus filozófiának (...) a válságával. Az elbeszélő-funkció elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt. Szétoszlik az elbeszélő, és egyben denotatív, előíró, leíró stb. nyelvelemek felhőiben, ahol minden elem a maga gyakorlati sui generis vegyértékével mozog. Ezeknek a felhőknek a keveredési pontjaiban élünk mindannyian.” Jean-Francois Lyotard: *A posztmodern állapot*. Bp., Századvég, 1993. 8.

részének elvárásában, ábrázolásmódjai sokféleségének alapjaként, dramaturgiájának kvázi-automatikusan működő normájaként tovább él.” (30).

A dramatikus diszkurzus alapvetően a (Derrida immár normaképző szerepet betöltő Artaud-értelmezésén alapuló) „logocentrikus színház” kategóriáján alapul⁴, s így Lehmann az elmúlt évtizedek színházát egyértelműen a dramatikus szöveg és a színházi nyelv viszonyában bekövetkező paradigmátikus változásoknak a színházi kommunikáció különböző faktoraira gyakorolt hatása felől értékeli. A színházi jelhasználat (a dráma diktálta) hierarchikus voltának megszűnte – szemben a színházi avantgárd leginnovatívabb sajátosságával – már nem annyira a színházi eszközök egyenrangúságának (s így rendezői formanyelvek kialakulásának) szempontjából, hanem azért bír jelentőséggel, mert alapvetően megkérdőjeleződik, sőt szertefoszlik az egyfajta fiktív kozmosz ábrázolásának a prózai színházban eddig domináns igénye (44). Ily módon a „poszt” jelző egyaránt vonatkozik a fikcióra és a kozmikusságra: az előbbi a reáliák, az érzékek és a test önálló és saját logikájából építkező autonóm teatralitásával szemben definiálódik és válik e színház centrumává, az utóbbi az utánzás, a cselekmény és a katarzis arisztotelészi alapkategóriáinak formációiként felfogott, illetve a valóság modelljeként működő dramatikusszövegek sorára vonatkozik (20). (Lehmann – Arisztotelész és Hegel kategóriáinak elemzése során – egyértelműen a színházi kommunikációban betöltött szerepe felől vizsgálja a drámát, ám e megállapítását a posztmodern drámairodalom olyan szövegeivel támasztja alá, mint például Heiner Müller, Rainald Goetz, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek, illetve Dario Fo, Bernard Maria Koltès, Dea Loher és Urs Widmer művei.) A hagyományos értelemben vett drámaiság megszűnte a logikus összefüggés és koncentrált szerkesztésmód hiánya következtében a színházi jelrendszerek szubverzív erejének ad helyet, azaz a cselekmény biztosította értelemössze-

függés felfüggesztődése elsősorban a nézői befogadást változtatja meg.

Lehman a Gertrude Steintől kölcsönzött „landscape play” aktusával jellemzi a posztdramatikusszínházi recepció folyamatát: „A mítosz nem olyan történet, amelyet balról jobbra, kezdetétől a végéig olvasunk, hanem olyasmiről, amit az olvasás során maga teljességében tartunk mindvégig szem előtt”. A Thornton Wildertől vett idézet⁵ különösen azért találó, mert világosan jelzi a színházi esemény másikat, a történetmesélésen⁶ túli és a posztdramatikusszínházi tendenciákban előtérbe kerülő (performatív) oldalát, ráadásul kiválóan érzékelteti a látás és a hallás mintegy tárgyába és önmagába feledkező, belső játékát. A jelek szimultán áramlása, a lassítás vagy a rizómaszerű telítettség és gyorsítás, az akusztikai és vizuális dramaturgia egyaránt azt értelemképződés és az érzéki észlelés folyamata közti hangsúlyeltolódást eredményezi. A „landscape play” ugyanakkor jól érzékelteti: az, hogy a jelentéskonstitúció állandósuló „csődje” stimulálja és aktivizálja az észlelési mechanizmust (196), a folyamat újszerűségének csak az egyik állomása, ugyanis ennek következtében maga az észlelés és az észlelhetőség tematizálódik. Lehmann a percepció önreflexív játéka felől közelíti meg a posztdramaturgikus kánon legeredetibb és legnagyobb méretű alakjának, Robert Wilson rendezéseit, mely előadásokban a tendenciák egyértelműen antropológiai horizontba kerülnek (129–139), azaz a színház éppen az élő test materialitásának és észlelésének tematizálásával képes arra, hogy az immateriális és szimulatív média-világgal szemben újradefiniálhassa önmagát (12). (Ennek jegyében helyezkedik szembe Andrej Wirth azon kijelentésével, miszerint a néző a színházi mechanizmus billentyűzete lenne⁷, hiszen éppen ellenkezőleg, az ő önállóságáról van szó: nem egy előre eldöntött játszmány bábuserű részese, hanem ő teremti meg a saját színpadi világát.) A dramatikusszínházi elváráshorizont áttörése tehát konkrét *színházesztétikai* problémákat is felvet: a befoga-

⁴ Ebből a szempontból Lehmann leginkább Elinor Fuchs és Philip Auslander munkáira épít.

⁵ Idézi Elinor Fuchs: *The death of character. Perspectives on theatre after modernism*. Indiana, Univ. Press, 1996. 93.

⁶ „a színházi előadás mindig történetet mesél. Más funkciói is vannak, és a történetmesélés különféleképpen látja el ezeket. De mindig van egy sztori. (...) Még a hagyományos avantgárd is ezt a mintát követi. Egy teljesen testetlen hang egy sötét színpadon, egy abszolút értelmetlen monológ is mindig cselekménnyel bír, minimum három eseménnyel: szokatlan hangtörténetünk először elkezd blablázni, majd egy ideig blablázik és végül befejezi a blablázást.” In.: Jean Alter: *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, 1991. 91.

⁷ Andrej Wirth: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte. Theater Heute*, 1980/1. 16–19.

dás szemiotizálhatón túli tartományának elemzését. A „poszt” előtag ily módon a színháztudomány és különösen a színházzemiotika megállapításaira, kategóriáira is vonatkozik, és – kis túlzással – pontosan azt az állapotot rögzíti, amelyben az eddig kimondhatatlannak minősített tartomány megfogalmazása és elemzése válik elsődrendű feladattá.

„Heves fogfájásom van, összeszorítom az öklömet, körmeim élesen belevágódnak a húsomba. Kétféle szereposztás. Azt jelenti-e ez, hogy a kéz gesztusa a fog szenvedéseit ábrázolja, azt reprezentálja? Vajon mi minnek a jele itt?”. Lyotard az „energetikus színházra” hozott híres példája⁸ pontosan jelzi a szemiotikát a posztdramatikus jellegből fakadóan érintő, legalapvetőbb változások irányát: kielégítően „értelmezzük”-e az érzékelt fizikai és pszichofizikai effektust, ha a reprezentált és denotált értelmet keressük, és nem a jel „jelenlétében keletkező erőt, energiát, intenzitást és affekciót”⁹ próbáljuk meg a befogadás tárgyává tenni. Kimerül-e a „kibernetikai gépezet” működése a jelentés (barthesi kontextusban egyedül mérvadó) kognitív folyamatok általi deszifrázásában, vagy pedig sokkal inkább az időbeliség érzéki megtapasztalásában való közös részvétel tematizálása a fontos? Lehmann könyvében részletesen tárgyalja a posztdramatikusság ezen alapvonásainak a színházi avantgárdban található gyökereit, a színházi tér- és időkezelésre, a színészi test szerepére gyakorolt hatását, az interkulturalitás és a politikusság újradefiniálásának folyamatát, és nem utolsó sorban az olyan, immár kánonalkotó rendezői nyelvekben megvalósuló formációit, mint Robert Wilsoné, Jan

Fabre-é, Johann Kresniké vagy Einar Schleefé. Ugyanakkor a könyv talán legfontosabb sajátossága, hogy (hol látensen, hol explicite rámutatva a szemiotikai megközelítések határait) a hihetetlenül gazdag és magas színvonalú leírások mintegy önmaguk ellen fordulnak, és maga a könyv teszi fel azt a kérdést, hogy kimondható-e, és ha igen, hogyan a Manfred Frank-i *kimondhatatlan* (Unsaybare) dimenziója.

Lehmann könyve csak egyetlen egy helyen mutat rá a pragmatikai dimenzió diszkurzív tematizálásának egy (még részletesebb kifejtésre váró) módszertani megoldására, amikor az antikvitás *epifánia* fogalmának értelmezésével az „intenzívebbé tett jelenlét” állapotát próbálja megragadni (368–370). Az a lelkesedés azonban, amellyel a Német Színháztudományi Társaság 4. konferenciáján Erika Fischer-Lichte konferálta fel a könyv debütálásának is felfogható nyitóelőadást, talán pontosan ennek a hozzáállásnak szólt, amely összekapcsolja a kortárs német színháztudomány Frankfurtban és Berlinben folyó kutatásait. A német színházzemiotikus vezetésével alakult immár ötödik posztgraduális kutatóprogram („A performativitás kultúrái”) középpontjában ugyanis a performativitás esztétikájának¹⁰ és módszertanának kidolgozása áll, mely tevékenység a XIX. század eleje óta hatalmon lévő, és hagyományosan az ítélet aktusán alapuló esztétikával szemben definiálódó „új esztétika” jegyében és a Gernot Böhme-i „atmoszféra” fogalmából¹¹ kiindulva keres választ ugyanerre a kérdésre.

Kiss Gabriella

⁸ Jean-Francois Lyotard: *Affirmative Ästhetik*. Berlin, 1982. 12.

⁹ Jean-Francois Lyotard: i. m. 21.

¹⁰ Ehhez a kérdéséhez írt tanulmányának Hermann Nitsch akcióival foglalkozó részlete ebben a számunkban olvasható.

¹¹ Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995.