

GERALD SIEGMUND

## A színház mint emlékezet

Kedvetben volt egy lakomaasztal rendje a régi Görögországban. A gazdag Szkópasz házában zajlott az ünnepi ebéd, amelynek során Szimónidész, a szónok dicsőítő énekkel tisztelte meg a ház urát. Amint a szokás előírta, a költő nem csak a vendéglátó, hanem a Dioszküroszok, Kasztór és Pollux dicséretét is zengte, ami igencsak dühítette Szkópaszt, aki azt hitte, így az ő hírneve csökken. Nem sokkal később Szimónidészt kihívták a tereméből, és odakinn két titokzatos úriember (talán Kasztór és Pollux?) várt rá. Alighogy kilépett az ajtón, a ház összeomlott, maga alá temetve az összes családtagot és vendéget. A katasztrófa véget vetett az összejövetelnek, és tönkretette a dolgok rendjét, amelyet azonban Szimónidész, aki megmenekült, helyre tudott állítani. A költő ugyanis megmondta a felismerhetetlen holttestek nevét, s így visszaadta őket a családjuknak a temetéshez. Megjegyezte az ülésrendet, és a vendégeket a helyük alapján azonosítani tudta: a terem meghatározott helyeivel társította az arcképeket. Gondolatban végiglépdelt a sorok között, és emlékezetébe idézte a neveket.

Lassan kirajzolódik az emlékezet antik művészetének hatásköre: halál, káosz és pusztulás az egyik oldalon, emlékezet, érzék(elés) és rend a másikon. Az emlékezet rendet teremt azáltal, hogy neveket, azaz jeleket társít a szétszabdalt holttestekhez, s így egészet formál abból, ami heterogén. Begyógyítja a sebet, amelyet a (többet)-nem-tudás okoz a kultúra rendjének, hiszen a holttestek megnevezése nélkül nem lehetséges rendes temetés, anélkül pedig a magukra maradtak gyászának nincs szimbolikus helye. Cicerót, aki a mnemotechnika alapító legendáját *A szónokról* című írásában elbeszéli, a történetből csak az érdeklí igazán, hogy Szimónidész

óta a mnemotechnika az értelem rendező tevékenysége. „Mivel az eset figyelmessé tette, valószínűleg felismerte, hogy elsősorban a dolgok elrendezése az, ami szerepet játszik az emlékezet kitisztulásában.”<sup>1</sup> Miután elfelejtődött, hogy a halotti kultusból ered, a mnemotechnika pusztán retorikai technikává vált.<sup>2</sup> Azzal, hogy az emlékezetet nyelvi technikává egyszerűsítették, épp azoktól a lehetőségeitől fosztották meg, amelyek színházi vonatkozásban a legjelentősebbek. Eltekintve attól, hogy a színház antropológiai gyökerei az ünneplésben, pontosabban a halottak tiszteletére rendezett ünnepségben találhatók, Cicero lapidáris tanulsága homályban hagyja a színház második rendjét, nevezetesen (a nyelv mellett) a testek elrendezését.

Az emlékezet művészetének alapító legendájából a színház mint emlékezet kétféle elgondolásának lehetősége következik. Az első az emlékezetnek azt a jellegzetességét emeli ki, hogy képes rendet teremteni. Olyan tárolóként funkcionál, amelyben minden sértetlenül megőrződik, hogy aztán később aktivizálódjon. Az emlékezetnek ez az archívumnak is nevezhető formája teremti meg a hagyományt, a kontinuitást és az identitást, s ezáltal a színház mint intézmény könnyen az emlékezet problémájának horizontjába kerül. Elvégre mi mást csinál az irodalmi színház, minthogy emlékezik az irodalmi kánonba bekerült dramatikus szövegekre, és közönségével együtt konfrontálódik a kortárs szövegekkel? Akár régi, akár új drámákkal, folyamatosan felmutatja egy csoport önmagáról alkotott bizonyos képét, például a polgárságét, amely a jelen horizontjában vizsgálja felül és kérdőjelezi meg önmagát. A csoport konstitutív értékein keresztül szembeesül önmagával, s ezen értékek folytonossága ily módon biztosítva van.

<sup>1</sup> Marcus Tullius Cicero: *De Oratore/Über den Redner*. Stuttgart, Reclam (21991), 1976. 433.

<sup>2</sup> Vö.: Anselm Haverkamp: *Auswendigkeit: Das Gedächtnis der Rhetorik*. In: Anselm Haverkamp – Renate Lachmann (eds.) *Gedächtniskunst: Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1991. 25–52.

Ezzel szemben a színház mint emlékezet elgondolásának második lehetősége kihasználja a színház különleges időszerkezetét, s így elkerüli a meghatározott tartalom egyszerű színpadi reprezentációját. Épp azzal foglalkozik, amit az első variáns ignorál, mégpedig azért, hogy a színház különleges esztétikai funkciójára kérdezzen rá. Ebből kifolyólag a színházi avantgárdnak azokra a mozgalmaira összpontosít, amelyek Antonin Artaud-ra visszatekintve, a hatvanas évek óta megpróbálták a színházat kiszabadítani az irodalmiság bilincsei közül, hogy önálló esztétikai jelenségeként tegyék láthatóvá. Az emlékezet problémája túllép a tartalmi reprezentálás, a történetmesélés szintjén, hogy magának a reprezentációnak a lehetőségét, azaz a színháznak mint emlékezetnek a formáját ragadja meg.

A színház specifikus ideje a tiszta jelen. Ami a színpadon látható, az csak a közönség jelenlétében létezik közvetlen hatásösszefüggésként. Az előadás befejeztével a rendezés [Inszenierung] épp oly gyorsan szétesik, mint ahogy létrejött. Esztétikai szöveg lévén, nem tárolható, és csak a közönség, illetve az alkotók emlékezetében él. Elsőre ez meglehetősen triviálisnak tűnik, ám a tudatfilozófia szerint az idő folyamának minden egyes jelen pillanata az emlékezés pillanata is egyben, és ez a jelent inautentikus, ironikus és allegorikus kapcsolatba hozza önmagával. A jelen pillanat üres marad, mert az érzékelés pillanatában mindig már csak elmúlt jelen lehet, és kizárólag ennek az egyszer már reprezentált pillanatnak az emléken keresztül kaphat képet, amely így kettős képet jelent. A pillanat autentikussága és egyértelműsége, amelyből a színház él, valójában (saját) lehetetlenség(e). Mindig abba a hiányzó első képbe rejtőzik, amelyet az érzékelés megdupláz. Amiről azt hisszük, hogy látjuk, az csak az emlékezet árnyképe; csalóka kép, hiszen emléke nem más, mint egy másik emlék emlékezete.

Mint egy allegorikus képkirakós játékban, a múlt mindig csak hirtelen megjelenései által létezik a jelenben, s a jelen „maga” is csak jövőbeli visszhangja egy soha nem létező múltnak. Az elhalasztódás és ismétlés eme folyamatában a jelek elvesztik látszólag „természetes” jelentésüket, inautentikussá válnak, megváltoznak és új kapcsolatokba rendeződnek, így segítve elő az új születését. A dolgok zárt képe, amelyet olvasunk, és képesek vagyunk megérteni, jelentős törést szenved az emlékezet által, mert mindaz, amiről azt hisszük, hogy

itt és most látjuk a színpadon, mindig csak utólagosan jön létre. A test-képeknek ez az utólagossága érvényesül a színházban, mivel a színház ugyanolyan utópikus, inautentikus és szubsztanciát nélkülöző, mint a tiszta jelen.

Mindebből következőleg vetődik fel a kérdés, hogy mi történik abban a pillanatban, amikor a nyelv testté válik, és a valóság elemei a színpadon beszéd és test-képek által szimbolikus ismétlésre kerülnek. Válasszal elsőként a jelelmélet kínálkozik. Az antik retorika szerint az emlék elsősorban kép, amelyre emlékeznie kell a szónoknak ahhoz, hogy jobban fel tudja idézni a szavakkal rögzített tényállást. Az érvelés menetét élénk képekre fordítja, amelyeket azután meghatározott helyeken alkalmaz. Szimónidészhez hasonlóan a szónok gondolatban végiglépdel a ház szobáinak során, és felidézi a képeket, hogy le tudja rólnak olvasni a mögöttes rejtett gondolatokat, és vissza tudja őket fordítani. A memóriának ez az eredeti felfogása, amely az egy az egyben történő emlékezetre épül, elvész az emlékezet által a reprezentáció felé vezető úton. Miközben ugyanis a jelrendszerek szavakról képekre cserélődnek, a memorizálandó tényállás a hozzá tartozó képpel együtt identitását veszti. A nyelvi jelek és az ikonikus jelek között hasadás keletkezik. Az egyik soha nem válhat teljes egészében a másikká, hiszen különbözik az anyagságuk. Így a képmásnak elvész az eredetije, amely belézárodik anélkül, hogy valaha is ki lehetne onnan szabadítani. A tartalom, amelyet egyszerűen csak elő kell(ene) hívni az archívumból, nem reprezentáltatik többé, és jelek veszik át a helyét. A hasonlóság helyébe az asszociáció lép, a képzeletbeli emlékkép pedig nem utal már szükségszerűen egy azt megelőző, eredetileg elgondolt dologra, csakis önmagára.<sup>3</sup>

A színházi kép egy olyan, nem jelenlévő, másik kép hasonmásaként funkcionál, amelyet ugyanakkor elrejtve magába zár [ver-birgt]: megszüntet és megőriz.

A kép kettős. Elsőként jelekből álló felszínét tárja elénk, amely olvasható és felfogható, értelmet alkot, és leírható a szerkezete. Ám mögötte egy másik kép rejtőzik, amely felsérti és felszakítja az első kép sima felületét. Ez a felelős azért a hatásért, amely nem redukálható a színházi szövegek fogalmakkal történő, strukturális és szemiotikai vizsgálatára. A hiányzó az emléke, amely maga a jelenlét, és amely a nyelven és testen keresztül a szín-

<sup>3</sup> Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1990. 29.

padon érzékelésre és reprezentációra törekszik anélkül, hogy meg tudná magát mutatni, voltaképp a megközelíthetetlennek, az örökre eltorzítotttnak és elhagyottnak az emléke.

A színház mint emlékezet eme második variánsa tehát megkérdőjelezi azt az egyszerű összehasonlítást, miszerint „az emlékezet olyan, mint az identitás”. E hasonlat azért nem tartható, mert semmit sem árul el a szövegek imaginatív eljárásairól, a hatásokról és arról, „hogyan” viszonyulnak az őket befogadó egyénhez. Az emlékezet problémája magának a reprezentációnak a problémája. Mi kerül egyáltalán reprezentálásra a színpadon, ha az, ami reprezentáltatik, csak a reprezentáció pillanatában, azaz valami utólagos dologként jön létre? Az emlékezet többé nem tárja elénk a múltat úgy, mint ami már megélt vagy leírt formában létezik, hanem meghatározható kezdet és vég nélküli nyomokat követ, s így a színházi jelek hatása meghaladja az összefüggő értelem alkotását. E nyomokban az egyén vágyakból, élvezetekből és képzelgésekből szőtt érzelmek hálójában találja magát. A felhasznált jelek sokasága, a színházi esemény konkrét érzékisége veszélyezteti a jelentések egyértelmű rendjét, és a színpadi jeleket saját szakadékukba taszítja.

Tartózkodni kell tehát attól, hogy egy kép emléket valamilyen pozitív tartalomra vagy elsődleges szcénára vezessük vissza. Ezek ugyan könnyen reprezentálhatók volnának, de hiányozna belőlük a színházi képekre jellemző, a reprezentálhatatlan általi megkettőzöttség. Amire emlékezünk, annak nincs „léte”: a sóvárgáshoz és a lehetetlen utáni vágyhoz hasonlóan élvezettel és képzelgéssel teli, állandóan új tárgyakat és konstellációkat kereső. A tudatalatti vágyaknak az emlékezet nyomaihoz fűződő kapcsolata vörös fonalként húzódik végig a Freud-féle pszichoanalízisen is. Freud szerint az emlékezet, mint ezeknek az egyébként hozzáférhetetlen emlékeknek a felszínre hozatala, mindig át- és újraírja azt, amire emlékezni kell. Az emlékezet csak olyan átírásokban létezik, amelyeknek az eredetije rég a feledés homályába veszett. Eredeti nélküli kép, amely emlékként épp azért tesz „rémisztő” hatást a szemlélőjére, mert néma marad. Ami nem reprezentálható, arra emlékezni kell. Amire emlékezünk, az nem tehető teljes egészében

a reprezentáció részévé. Ez a kiegyenlíthetetlen maradék teszi ki a színház emlékezetét és érzékiségét.

A nyelv és a kép elkülönülése, amely döntő szerepet játszott az emlékezet retorikájában, tovább erősödik a színész testében. A színész „beszél”, de amit a gesztusai elmondanak, az sohasem fordítható le egyértelműen. A színpadon látható test nyitja meg az emlékezet kapuját: afelé a második, egyszerűre jelen- és távollévő kép felé mutatja az utat, amely az érzékelést konstituálja. A test színpadi jelenléte határozza meg a film és a színház közötti döntő különbséget azáltal, hogy megteremti azt a nyelvtől való elkülönülést, amelyet a film illuzórikus-képzletbeli képekkel hidal át. A színház a test lehetőségeivel és jelenéseivel operál: azzal, ami a képzletbeli tükörkép egésze mögött van, ám anélkül, hogy e tükörképet „egészen” ki tudná kerülni. A színész sértetlen teste ugyanis mindig az útjába kerül. Jacques Lacan úgy írja le a test képzletbeli zárt képe mögötti képeket, mint „elfátyolozott arccokat”, amelyek „a szimbolikus hatásosság félhomályában” szenderegnek.<sup>4</sup> A fenomenológus Maurice Merleau-Ponty is ebben az összefüggésben beszél a test „(mint lap) két oldaláról vagy két szintjéről”.<sup>5</sup> A színpadon látható test tehát szintén kettős. Egyrészt látjuk azt a zárt test-képet, amellyel a színész a szerepét játssza. Másrészt e szerep-kép mögött található az a tapasztalat, amely a képben nem kap helyet, nevezetesen a formálhatóság, a fájdalom és a szexuális energia amorf tapasztalata, amelyet a színész a szerep megformálásakor felhasznál. Ez a második, láthatatlan test a szétszabdalt testek jelenéseként hat a nézőkre a képen és a cselekményen keresztül, ám a hatást nem lehet szavakba foglalni. Akkor viszont felfogható-e mindaz, amit a színpad reprezentál, a mindennapi szerepminták tükörképeként, vagy nem inkább arról van szó, hogy a színház átlép a tükrön azért, hogy a nézőtér és a színpad összjátékában képződő, jelszerűségén túli tapasztalat kirekesztettségére, heterogenitására és némaságára emlékezzen? A Cicero által a Szimónidész-legenda összefoglalásában figyelmen kívül hagyott pusztulás tapasztalata, amely nélkül sem az emlékezet, sem a nevek és a jelek, amelyekkel az emlékezet operál, nem léteznének, a színházban kijátszásra kerülhet. Így azonban a színház mint emlékezet nem annyira a „tel-

<sup>4</sup> Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: *Schriften I*. Weinheim, Berlin, Quadriga (21986) 61–70; itt: 65.

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München, Fink, 1986. 181.

jes” élet megerősítéseként, hanem „a halottakkal folytatott dialógusként” (Heiner Müller) jelenik meg: halottgyalázásként, hiszen az antik tragédiában mindig is az volt.

Lacan szerint a zárt test-(tükör)kép szépsége erogén és anticipáló hatással bír. A testképen keresztül rajzolódik ki a szubjektum mint zárt társadalmi lény, ám e teljesség nem felel meg annak, ahogyan ő a saját testét megtapasztalja. A saját test tapasztalatának bizonytalansága száműzetik a kép mögé, és némán belezáródik annak emlékeként. Ha a kép identifikáló hatással bír, implikálja a közönség színpadra szegezett kukkoló tekintetét. Az, akik előttem játszik, mindig én (is) vagyok. Így azok a test-képek, amelyek egyrészt a színpadon láthatók, másrészt a nyelv által rajzolódnak ki, döntő tényezővé válnak az emlékezet szempontjából. Az emlékezet a nyelvi anticipálás és a térbeli érzékelés összjátékában történik meg. A közönségre tett hatás így identifikáló test-képeken keresztül jön létre: ezek érzékelés közben megnyitják az én határait olyan képzelgés által, amelyre emlékszünk.

Friedrich Nietzsche szerint a történelem folyamán a test jelentette az emlékezet teremtése számára a leginkább kedvelt hátteret: „az ember valamit beleéget az emlékezetébe, hogy aztán benne is maradjon; csak ami vég nélkül fáj, az marad meg az emlékezetünkben.”<sup>6</sup> A test csak akkor emlékezik, ha valamit beleégettek: ha jelekkel illetik, amelyek mindig az én alakulásának fájdalmára emlékeztetik. A test emlékezete: az alakíthatósága. A színházban a test azzal a hatással rendelkezik, hogy

láthatóvá tudja tenni saját alakíthatóságát. Az erőszak egyik formája, ha jellé változtatjuk a testet. A színházi gyakorlatnak ez az alapvető folyamata rendszerint a kész szerep mögé rejti erőszakosságát. Másrészt ez azt is jelenti, hogy a szerepen keresztül a színész egyéni történelme, saját sebei éppúgy, mint korábban eljátszott szerepei játékba jönnek és emlékezetünkbe idéződnek. A színház és a fájdalom kapcsolatba kerülésének mindenkor lehetősége kinyitja a színpad zárt tükörképét afelé, ami mögötte helyezkedik el, valamint megduplázza és felforgatja a képek totalitását mint emlékezetet. Az emlékezetnek éppen ebben a funkciójában különbözik a színpadi kép a médiaképek áradatától, amelyek megfelelnek a testről és annak történelméről, ezáltal pedig a legkegyetlenebb képet is hatástalanítják.

A színész és a néző közötti emlékező kapcsolat tehát (kulturális, történelmi és jelenésszerű-szubjektív) sebek és sérülések által jön létre. A színházban a test nem lehetőségeiben kerül megmutatásra, hanem a szétszabdaltság jelenéseként újra emlékezetünkbe idéződik. A színház lényege: az emlékezet. Ez jelenti a színház alapjait, de meg is szünteti, ha emlékezetben a tovább-nem-játszás határához vezet. A színházat emlékezetként szemlélni annyit tesz, mint egyrészt a történelem, a szerep és a játék, másrészt a történetről való lemondás, a phüszisz és a nem játszás csataterének tekinteni.

(Theater als Gedächtnis. *Theaterschrift*. No. 8. 1994. 214–235.)

**Fordította: Kékesi Kun Árpád**

---

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*. München, dtv (21988), 295.