IMRE VÉ ZOLTÁN

ELMÉLET ÉS GYAKORLAT

HOZZÁSZÓLÁS EGY VITÁHOZ

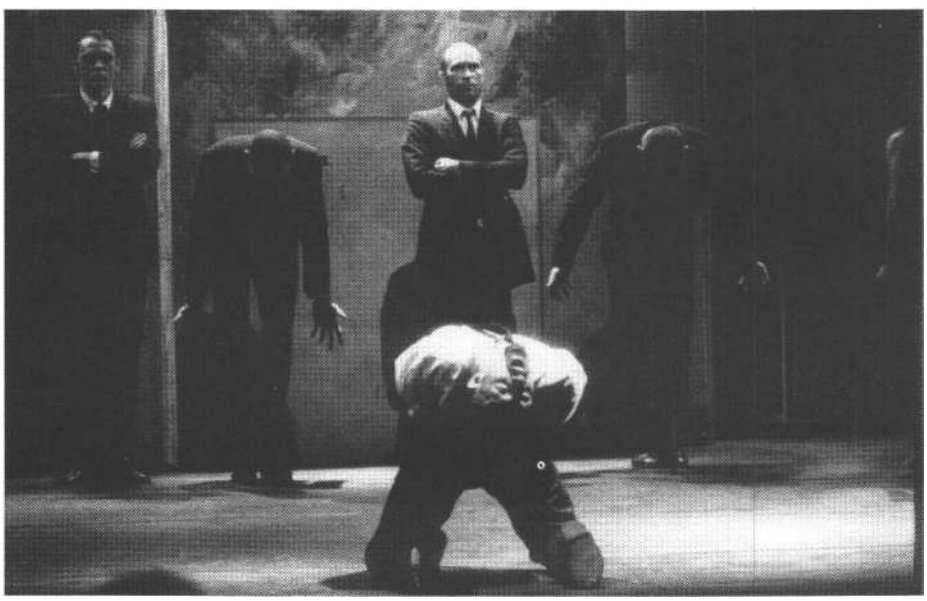
A SZÍNHÁZ *1997.* szeptemberi számában, *Az új teatralitás és a kritika* című tanulmányában Koltai Tamás Kékesi Kun Árpád A *reprezentáció játékai* (SZÍNHÁZ, 1997. július) című tanulmányáról fejti ki véleményét, amelyre egyetlen ok késztette: „Az a tény, hogy [Kékesi Kun] tudományos elméletként megfogalmazott, illetve abból leszűrt tételeket *közvetlenül* [Koltai kiemelése] alkalmaz az élő színházra."

Koltai kijelentésének horizontján olyan bináris oppozíciók rejtőznek, mint tudomány-gyakorlat, elmélet-gyakorlat és élő-halott. Ezekben az oppozíciókban a tudomány, amely a tudós vagy a tudóskodó jelzővel írható le, mint egy elvonatkoztatott vagy leszűrt, a realitástól elzárt, elszigetelt, tehát halott elméleti nyelvjáték jelenik meg, szemben a realitást kézben tartó, kreáló és azt teljes egészében birtokló, élő gyakorlattal. Tudományelmélet és gyakorlat ebben az értelemben való szétválasztása és értelmezése nem új keletű, és nem is csak hazánkra jellemző.

Bővebben taglalja az angol színházi szakma színházszemiotika-ellenes megnyilvánulásait például Elanie Aston és George Savona a *Theatreas Sign-System: A Semiotics of Text and Performance* (1991) bevezető fejezetében, míg Jill Dollan cikkében, *Geographies of Leaming: The atre Studies. Performance and the „Performative"* (Theatre Journal, 1993. vol. *45.* no. 4.) az amerikai szakma elméletellenes nézőpontjáról számol be. De angol lapokat olvasgatva, másrészről az is nyilvánvaló, hogy az angol napi-havi kritika (például Michael Billington - The Guardian; Sheridan Morley - Spectator; Charles Spencer - Daily Telegraph) nemigen zavartatja magát a különböző szemiotikai, dekonstruktív, posztmodern vagy feminista elméletektől. Ebből a szempontból tehát nyugat-európai mintára alapozva nem kérhető számon a hazai napi-havi kritika és színházi gyakorlat (színház)elmélettel való felvértezettsége.

Igy részben félrevezető lehet az a beállítás is - legalábbis az általam ismertnek mondható angol színházi viszonyok tekintetében -, miszerint a nyugat-európai, illetve amerikai színházi trend már a posztmodernnél tart, míg Magyarország csak a realizmus korlátait feszegeti. Félrevezető lehet, mert például a West End legnépszerűbb darabja Agatha Christie *Az egérfogója (The Mousetrap)* immáron a negyvenhatodik évadjához közelít, s ennek ellenére nem igazán sorolható a posztmodern színház előadásai közé. Amit mi Magyarországon nyugat-európai színház néven ismerünk, azok az előadások az adott ország színházi kultúrájának elitjét képviselik (Theatre de Complicite, Cheek by Jowl, Robert Wilson vagy Jozef Nadj), amelyek kétségtelenül a posztmodern színházi diszkurzusban helyezkednek el, de messze nem utalnak az úgynevezett átlagelőadásokra, sőt a szemlélőben azt az érzetet keltik, hogy az átlagtrend hasonlóan posztrealista, illetve posztmodern. Londoni tapasztalataim és az olyan rendezőkkel, mint például Michael Bogdanov, Robert Lepage, Simon McBurney, Peter Brook, folytatott beszélgetéseken való részvételem alapján azonban az a benyomásom, hogy az úgynevezett *mainstream* színház Londontól Tokióig, New Yorktól Budapestig alapjában véve realista, míg az úgynevezett kísérleti előadások megpróbálják a realista tradíció létjogosultságát megkérdőjelezni és megváltoztatni az erőviszonyokat. Az okok és magyarázatok fejtegetése hosszabb tanulmányt igényelne, de az mindenesetre tény, hogy a Kelet-Nyugat paradigma ilyen beállítása azért nem szerencsés, mert eltereli a figyelmet arról a problémáról, amelyet a következő példa szemléltet.

A Theatre Journal 1996 telén külön számban foglalkozott *East European Transitions címmel a* kelet-európai színházzal, amelyben számomra ismeretlen okokból nem szerepelt egyetlen magyar színházi előadás, illetve színházi (szak)ember említése, de cikke sem. S bár a hazai színházi gyakorlat berzenkedése a tudományelmélet ellen tagadhatatlan, de ez nem volt mindig teljesen így. Még a magyar színház kezdeti korszakában Egressy Gábor elméleti összegzést írt a színészi játékról, felhasználva a korabeli német színházelmélet tanulságait (Egressy Gábor: *A színészet könyve,* 1866). Ezt az írást Paulay Ede is átvette a színészetről írott könyvében, amely messze túlmegy az egyes előadások színrevitele pragmatikus okainak, illetve saját pszichéjének, lelkiállapotának boncolgatásán (Paulay Ede: *A színészet elmélete,* 1871). Később ezt a tradíciót folytatta dr. Hevesi Sándor (például *Dráma és színpad,1896)* és dr. Németh Antal *(Az ember tragédiája a színpadon,* 1933; *Bánk bán száz éve a színpadon,* 1935). Mostanában ezek az elméleteileg megalapozott, nem „személyes néző-pontból" íródott, a kilencvenes évek nemzetközi színházelméleti szakirodalmára épülő, magyar kritikusok, illetve színházban praktizálók által írt könyvek és tanulmányok mind a hazai, mind a külföldi sajtóorgánumokból hiányoznak. Míg-nem a Theatre Journal, a The Drama Review vagy a Theater hasábjain például olyan elméleti, adott előadásokat elemző tanulmányok jelennek meg elméletíróktól, amelyek nem nélkülözhetik a



Habakuk-kommentárok - a Jel Színház előadását Nagy József rendezte (Dusa Gábor felvétele)

szerzők színházelméleti és gyakorlati jártasságát (például Herbert Blau, Sue-Ellen Case vagy Peggy Phelan). Merthogy a nyugati Drama Departmentekben - csak Londonban körülbelül húsz (l) van belőlük - a színházelméleti képzés párosul a gyakorlati oktatással és *viszont.* Igy a színházi emberek vagy színházról írók már képzési idejük alatt hozzászok(hat)nak ahhoz, hogy a gyakorlat nem lehet mentes az elméleti, ideológiai előfeltevésektől, még ha a dolog úgy is látszana. Mert ha, mint azt Koltai Tamás cikkében javasolja, csak a szubjektum személyes hitele, az előfeltevés-mentes és törvényt nem ismerő „zseni" az, aki számít, és a színházi ember csak saját belső törvényeinek engedelmeskedik, akkor ki és hogyan értelmezheti, netalán értékelheti a teljesítményt, és egyáltalán milyen alapon és miről lehet vitatkozni?

A probléma összetettségére jellemző azonban, hogy a nyugati képzés elméleti-gyakorlati jellege nem jelenti azt, hogy a színházat kizárólag elméletmentes gyakorlatként kezelő felfogás teljesen kiszorult volna a köztudatból (lásd Aston, Savona és Dollan kesergéseit). Ez a tradíció több száz éves hagyományra nyúlik issza, még abba az időbe. amikor a színház az oktatás intézményein kívül, csak mint mester ég létezett, de a jelen képzés lehetőséget ad az elmélet és gyakorlat szétválasztására épülő paradigma feloldására. Merthogy nemcsak az úgyn:vezett elmélettel foglalkozók, de a rendezők egy része is (például Augusto Boal, Peter Brook, Richard Schechner, de a kelet-európai Jerzy Groto ski is) munkája fontos részének tartja, hogy ne zetközi és hazai folyóiratokban (illetve könyv alakban) publikálja elméleti álláspontjait, állásfoglalásait nemcsak saját rendezéseiről, hanem a legfrissebb színházelméleti problémákról és paradigmákról is.

Talán érdemes lenne hosszabban eltűnődni eme hazai hiányok okain és ndokain, „érzékelhető diszkurzusszabályok" entén, a „történő *megértés"* reményében, .mihez a Kékesi Kun Árpád elméleti alapossägg.l megírt, habár konklúzióiban néhol vitatható agy „vitaképes" tanulmánya(i)ban feltett kérdés(ek) jó kiindulásul szolgálhat(nak).

NÁNAY ISTVÁN

ELVÉSZ A TÖRTÉNET

BESZÉLGETÉS KISS CSABÁVAL

Gyakran szoktunk beszélgetni. Csevegéseink általában nem szorítkoznak szakmai kérdésekre, bár az apropó többnyire a színház. Beszélgetésünk ürügye ezúttal a posztmodern. Pontosabban az, hogy mi a viszonya ehhez a nehezen definiálható stílus-hoz(?), világnézethez(?), alkotói módszerhez(?), gondolkodásmódhoz(?) vagy mihez annak a rendezőnek, akinek munkáiban számos olyan vonás fedezhető fel (szövegdekonstrukció, mozaikszerkesztés, a gesztusok jelentőségének felértékelése, idézettechnika stb.), amelyet a tudós elmék posztmodernnek titulálhatnak.

- Viszonyom kettős: szorongva elutasítom, ugyanakkor használom. Amikor rendezek, természetesen nem azért keresek és találok egy-egy megoldást, mert az „posztmodern", hanem azért, mert úgy érzem: ott és akkor éppen arra a posztmodern gesztusra van szükség ahhoz, hogy kiderüljön a darabról, a figurákról, amit fontosnak tartunk, amit szeretnénk kifejezni. Ugyanakkor mérhetetlen szkepszissel figyelem, hogy az úgynevezett posztmodern térhódítása következtében valami fontos vész el az egyetemes európai kultúrából, vagy legalábbis nő annak a veszélye, hogy ez bekövetkezhet. Féltem kultúránk egyik alapkövét, a történetet. Homérosztól kezdve a történet volt az alapja minden epikus és drámai műnek, amelyek aztán épp ezen felfogható, megérthető, átélhető történet segítségével maradtak fenn évszázadokon, évezredeken át. Ezekben a régi „mesékben" óriási jellemek, nagy célok, kiélezett, jelentős tétekért folyó küzdelmek, pokoli szenvedélyek által szült döntési helyzetek fogalmazódnak meg. Es olyan folyamatok rajzolódnak ki bennük, amelyekkel az egykori-mai ember nem akar, nem tud vagy nem mer szembenézni. S e felmutatás által - mondjuk ki -valamilyen katarzist hoztak létre. Ennek- úgy tűnik - vége. Ezt akkor éreztem meg először, amikor Wim Wenders *Berlin felett az ég* című filmjében az öreg „olvasó" egy grundról mesél, amelyen valaha a híres Alexanderplatz volt. A filmben azon a téren akkor már nem volt semmi, s ha az öreg meghal, ez a semmi marad az utókornak.

– *A történet térvesztése nem egyértelműen a posztmodern következménye, legfeljebb az utóbbi évtizedekben felgyorsult az a legalább egy évszázada tartó folyamat, amely ezt a devalválódást kiváltotta.*

– A múlt század végétől kezdve, már a modernizmusban is az alkotó ember mindinkább a mű elé, a mű helyébe tolakszik; ismerjük Duchamp gesztusait, ahogyan az alkotás részévé tette saját magát, s a kép azért műalkotás, mert azt ő, az Alkotó festette.

– S *színházi példával élve: Kan tor „szereplése" a saját előadásaiban hasonló attitűdből fakadt.*

- De ez az attitűd is csak következmény, hiszen e században „minden Egész eltörött", minden nagy forma fokozatosan háttérbe szorult. A ma embere már nem tud mit kezdeni a hősökkel,

Horváth Lajos Ottó, a* Macbeth *címszereplője