

P. Müller Péter

Színház és emlékezet

Zeusz az emlékezet istennőjével, Mnemoszünével nemzette a Múzsákat. Kilenc éjszakát töltöttek együtt, s a nász nyomán Mnemoszüné „kilenc egyforma természetű lányt szült, akik csak az éneklésre gondoltak, semmi egyébbe”.¹ A lányok közös elnevezésére a Múzsák szó mellett használtak egy másik kifejezést is, a Mneiait, amely Emlékezeteket jelent. Ily módon a művészetek és az emlékezet, ezen belül Thaleia (Thália) és Mnemoszüné a görög mitológiában hozzátartozók, rokonok. E nézet szerint az emlékezet hozta világra a színházat.

De a mitológia mond mást is. A Múzsák voltak azok, akik lehetővé tették, hogy az emberek képessé váljanak a felejtésre, amelynek megtestesítője a mitológiában Léthé. „Mesélik, és ez az enigma, hogy a boiótiai Trophónois jósdája közelében két forrás várt a látogatókra, és inniuk kellett egyikből is, másiból is, mind az emlékezet, mind a felejtés forrásából.”² Mnemoszüné és Léthé – és közöttük a Múzsák – együvé tartoznak, feltételezik egymást. A Múzsák anyja az emlékezet és lánya a felejtés. Hármójuk kapcsolata inherens viszony: benne foglaltatnak egymásban. Ahol emlékezet van, ott felejtés is van, s emlékezet és felejtés között válik jelenvalóvá a művészet. A görög mitológia mindezeket az istenségeket, mindezeket a tapasztalati tereket (emlékezet, felejtés, művészet) női természetűnek látja, ebben is az együvé tartozásunkat hangsúlyozva. Emlékezet és színház, Mnemoszüné és Thália: anya és lánya.

Az emlékezet nem mindenható, nem egyetemes. Természete szelektív, hatóköre viszonylagos. Miként Gadamer írja, „az emlékezet nem általában vett és bárminek számára való emlékezet. Bizonyos dolgok számára van emlékezetünk, mások számára nincs, van, amit meg akarunk őrizni az emlékezetünkben, mást viszont száműzni akarunk belőle. (...) A megőrzés és az emlékezés viszonyához hozzátartozik a felejtés, mely nem csupán hiány és fogyatékoság, hanem, ahogy Nietzsche hangsúlyozta, a szellem egyik életfeltétele. Csak a felejtés révén válik lehetővé a szellem teljes megújulása, az a képessége, hogy mindent friss szemmel nézzen, úgy, hogy a rég ismert sokrétű egységgé olvad össze az újonnan látottal. A „megőrzés” ugyanis kétértelmű. Mint emlékezet (mnémé) összefüggésben áll az emlékezéssel (anamnézis).”³

A színház kétféle értelemben is az emlékezetre épül. Egyfelől az antikvitásban a színházi előadások (ami belőlük fennmaradt, azok az ókori görög drámák) az emlékeztetés szerepét (is) játszották, újraszcenírozták a mitológia feszültségekkel teli jeleneteit. Másfelől ez a művészeti ág attól az időtől mindmáig arra a tevékenységre épül, hogy a színjátékosok emlékezetből reprodukálnak mozgást és szöveget az előadás során. Hogy milyen volt az antik drámaversenyeken egy-egy színházi előadás, arra a feledés homálya borult. A szövegek esetében is inkább beszélhetünk felejtésről, mint

emlékezetről, hiszen a bő egy évszázad (körülbelül i.e. 520-400) során bemutatott évi tizenkét színdarabból – az összesen több mint ezerkétszáz drámából – a jelen tudásunk szerint csupán harmincnégynek a teljes szövege hagyományozódott tovább napjainkig. Címe 525 antik görög tragédiának maradt fenn, s tudjuk, hogy csak Szophoklész től 130 drámát őriztek Alexandriában. Ezek az adatok azonban nem maguk a művek, hanem csupán számok és címek.

És noha e fennmaradt, az (írásos) emlékezetben megőrzött drámák a szövegbe fagyott színház példái, magáról a színházi műalkotásról csak igen közvetett módon tudósítanak, hiszen a megjelenítés hogyanját nem tartalmazzák. A megjelenítés mozzanatai ugyanis „(tűnékeny-változékony jellegüknél fogva) nem rögzíthetők, nem hagyományozhatók, s ily módon nem hozzáférhetők a történész számára. (...) Semmiképp sem vagyunk abban a helyzetben, hogy megvizsgáljuk azokat a performatív cselekvéseket, amelyekkel a Dionüszosz-színház, a Globe, a commedia dell'arte vagy Molière társulata vitte színre a szerepek identitását.”⁴ Az emlékezést még az sem segíti, ha tudjuk, hogy a 17. század elején az antik színház előadásainak rekonstrukciójára tett kísérletekből jött létre az opera. Azt ugyanis nem az emlékezet hozta létre, hanem a felejtés: az, hogy bő kétezer év során teljesen feledésbe merült az egykori tragédia-előadások mikéntje. Hasonlóképpen a felejtés érhető tetten Dante azon gesztusában is, hogy fő művét komédiának nevezi. Az ő korára ugyanis már elfelejtődött, hogy a komédia eredetileg, az antikvitásban színházi (drámai) műszó volt. Íme, emlékezet és felejtés összjátéka a színház(történet) közegében.

Noha a színházi előadás (mint műalkotás, a maga egyediségében) a korábbi évszázadokban mindörökké feledésbe merült, a színházi emlékezet nagyon sokat köszönhet az előadások közreműködőinek. Shakespeare esetében például azok a szövegek, amelyeket az utókor az ő drámáiként azonosít, elsősorban a színészek szereppéldányaiból, az előadások után, emlékezetből kerültek összeállításra, gyakran a színészek által. Ezek a drámák ily módon egy színházi előadás (és egy színházi gyakorlat) rögzítései (is). Az is közismert, hogy az első Shakespeare „összeszt”, az 1623-as fóliót a drámaköltő két színésztársa állította össze. Ők –még – emlékeztek. Azt a kompilátort viszont, aki az első *Hamlet*-kiadás szövegét készítette, többször cserbenhagyta a memóriája. Ez az 1603-as első kvartó a – csak az 1930-as években kanonizált – második kvartónak mintegy a felét tartalmazza, számos leegyszerűsítéssel és hibával. Benne a filozofikus részek meg vannak kurtítva, a szöveg lejegyzője csak a kulcsszavakra emlékszik, s a többi szövegrészt közhelyekkel tölti ki. Aki ezt a változatot lejegyezte, összeállította, az ismerte a mű cselekményét, és vélhetőleg felhasznált szerep- vagy sűgópéldányt, de nem volt a szöveg egészének birtokában. Shakespeare drámáinak fennmaradása arra is példa, hogy miként kapcsolódik össze a színház-történetben az emberi emlékezet személyes dimenziója az emlékezés intézményesült formáival.

Habár a színházi előadásról minden néző egyéni emlékeket őriz, az előadás folyamata kollektív befogadói helyzetben jön létre, amelynek az együttes élmény is szerves része. A színházi előadás hatástörténete egyesíti magában az egyéni és a kollektív

emlékezetet. Az áthagyományozódás, az egymásra következő emlékezetek láncolata először az alkotók oldaláról jön létre. Talán nincs még egy művészeti ág, amelynek történetében az egymást követő generációknak, esetenként a dinasztiáknak ekkora jelentősége volna. Az egyik első példa a színház családon belüli áthagyományozódására Szophoklész, akinek i.e. 406-ban bekövetkezett halála után az *Oidipusz Kolónoszbán* című utolsó drámáját azonos nevű unokája vitte színre (rendezte meg) i.e. 401-ben. A magyar hivatásos színjátszásban is sok-sok példája van ennek a sajátos emlékezetnek Egressy Gábortól és fiától a Latabárokig. Ebben a tovább öröklődésben, amely színjátszók esetében gesztusokat, intonációt, egyéb színészi eszközöket egyaránt tartalmaz, az alkotói munka szakmai eszközei és fogásai kerülnek átadásra, illetve elsajátításra. Ez a sokáig a családi közegben, a magánszférában megvalósuló áthagyományozódás a különböző színházi kultúrákban eltérő időpontokban kezd intézményesülni. Magyarországon a 19. század közepén kezdődik meg a színészképzés iskolai (tanodai) keretek közé vonása. A színházi tapasztalat átadásának – a megmutatás, a felidézés mellett – az egyik leggyakoribb eszköze a különféle színházi tárgyú történetek (élmények, emlékek) elbeszélése, e narratívák felhasználása. Ennek kapcsán ki kell térnünk a narrációnak az emlékezetben játszott szerepére, ami átvezet az alkotók személyes és családi emlékezetéből a befogadás és a kollektív emlékezet közegébe.

Az emlékezetkutatásban az elmúlt évtizedekben előtérbe került a kollektív emlékezet és a narratív jelleg vizsgálata, valamint az a kérdés, hogy a múltról tett kijelentések mennyiben tartoznak a fikció körébe. Mivel „a múlt eseményeit sem látni, sem hallani vagy érezni nem lehet, így valamennyi róluk megfogalmazott állításnak szélsőségesen indirekt eszközökre kell támaszkodnia”.⁵ A történettudományban Hayden White elemzése nyomán került előtérbe az a nézet, hogy a múltról tett (történelmi) beszámolók voltaképpen elbeszélések, s mint ilyenek tulajdonképpen fikciók. E nézet szerint a történetíró tevékenysége inkább irodalmi jellegű, semmint tudományos, mivel a történelmi narratívák tartalma „legalább annyira *kitalált*, mint amennyire *talált*”.⁶ Ugyanakkor David Carr tagadja a történetírói elbeszélés/narráció fiktív voltát. Az ő álláspontja szerint az emberi tapasztalatok maguk is narratív formájúak.⁷ E nézet szerint az egyéni tapasztalat és emlékezet, valamint a kollektív emlékezet is – természeténél fogva – narratív szerkezetű. Az emlékezet eleve értelemmel bírónak látja azt, amit a múltból felelevenít, mint ahogy a jelenre irányuló gondolkodás is ilyennek tekintti azt, amit tapasztal.⁸ Mint tudjuk, az emlékezet szelektív, a múltból mindig a jelen válogat. E válogatást pedig – egyéni és kollektív érdekek mentén – a jelen folyamatosan újra-rendezi, ezért tehát a múlt – bármilyen múlt – szakadatlanul változik.

Lefordítva a fentieket a színházművészet és színháztörténet közegére, a színháztörténeti emlékezet (legyen közeli vagy távoli) esetében azt tapasztaljuk, hogy szinte kizárólagos reprezentációs formája a narráció. Példák erre a tudományos igényű kézikönyvektől a színháztörténeti monográfiákon át a színészportrékig a legkülönfélébb műfajú írások. Az sem véletlen, hogy az elbeszélésformák közül a magyar színház(történet)i gyakorlatban a leggyakoribb típus az anekdota. Amely azonban

bármely színházi feladatkör betöltőjének állít is emléket, minduntalan összekeveri a magánembert és a művészt, sokszor nagyobb jelentőséget tulajdonítva a privát személynek, mint a megformált szerepnek, megkomponált előadásnak stb. Úgy tűnik, a narráció mint az emlékezés formája, legitimálja az ebben a keretben felidézett mozzanatok, implikálja a „szemtanú” hitelességét, amivel nem vetekedhet a tudományos igényű elemzés és az elméleti általánosítás, amennyiben lemond az elbeszélésről mint szövegszervezési módról.

A kis és nagy elbeszélések ugyanakkor legtöbbször nem arról szólnak, ami a voltaképpeni tárgyuk. A megidézés, az emlékezés nem a színházi műalkotást, nem az előadás(oka)t beszéli el, hanem valami közvetettet, valami másodlagost.

Amennyiben egy színházi (színész) anekdota egy előadásból meríti tárgyát, sok esetben éppen azt tematizálja, hogy miként hágtá át az elbeszélés „hőse” a műalkotás határait (többek között színészugratással, egy a műbe bele nem komponált – váratlan – helyzet megoldásával, a memória megfeneklésével stb.) A nagy elbeszélések pedig – legyen az Fischer-Lichtée, Simhandlé, Innes-é stb.⁹ – társadalomtörténetet, intézménytörténetet, élettörténetet (-rajzot), drámatörténetet kínálnak, a színházi előadások (vagyis a művek) története, illetve elemzése helyett. Ugyanis nemigen tehetnek mást, hiszen aminek az elemzés („elbeszélés”) voltaképpeni tárgyának kellene lennie, vagyis maga az előadás, az létrejöttének pillanatával el is enyészik.

Ha a színházi emlékezetíró mégis arra vállalkozik, hogy konkrét előadások sajátosságairól, lefolyásáról mondjon valamit, akkor kénytelen másodlagos forrásokhoz fordulni, és a kritikai távlat lehetősége nélkül készpénznek venni az egykori szemtanúk beszámolóit. Vagyis kénytelen mások emlékezetét (és elbeszélését) közvetlenül átvenni. Erre a módszerre vagy megoldásra számtalan példát találhatunk, s ha most ideidézünk két előadást, akkor csak reprodukáljuk az előttünk már sokak által gyakorolt gesztust.

Christopher Innes a 20. századi színháztörténetről szóló könyvében idézi W.B. Yeats beszámolóját az *Übű király* ősbemutatójáról. Eképpen: „Elmentem Alfred Jarry *Übű királyának* első előadására és (a barátom) elmagyarázta, hogy mi is történik a színpadon. A színészek olyanok, mintha bábuk, játékok, marionettek lennének, úgy szökdécselnek, mint a paprikajancsi, és azt kell látnom, hogy a főszereplő – aki valamiféle király – jogar gyanánt olyasmit hord magával, amivel mi a vécét szoktuk tisztítani.”¹⁰ Az idézet előtt Innes a szimbolista *drámáról*, illetve Jarry *darabjáról* ír, az idézet után pedig az ősbemutató *hatásáról*, a botrányról, illetve ismét csak a darabról. Magát a színházi előadást tehát Yeats kurta beszámolója idézi meg, amelynek autentikusságát némiképp árnyalja, hogy mivel Yeats nem tudott franciául, ezért percepciójában (miként arra utalás történik) mások magyarázatára (is) hagyatkozik. Amire tehát a Yeatstól vett idézet *emlékeztet*, az szétbogozhatatlan összjátéka annak, amit az elbeszélőnek (egykori nézőnek) elmagyaráztak, és amit ettől függetlenül ő maga érzékelt. A Lugné-Poe rendezte előadásról fennmaradt rövidke beszámoló (pontossága vagy pontatlansága, közvetlensége vagy közvetettsége dacára) fontos példája a színházi emlékezet intézményesülésének és az áthagyományozódás gyakorlatának. Annál

jelentősebb hitelesítő erő ugyanis, mint a személyes szemtanúság (a nézői jelenlét), valamint – ebben a példában – az emlékezőnek az (irodalom)történeti kánonban elfoglalt helye, aligha képzelhető el. Nyilván nem véletlen tehát, hogy a fenti Yeats-idézet a színháztörténeti tanulmányokban tovább vándorol.¹¹

A következő emlék nem színházi előadásról való, hanem egy egyetlen alkalommal megtartott „egyetemi előadásról”. Az előadóterem első sorában ülő Anais Nin a következőképpen emlékezik az 1933. április 6-án este 9-kor *A színház és a pestis* címmel tartott előadásra: „Szinte észrevétlenül kezdte bemutatni, milyen az, ha pestisben haldoklik az ember. Senki nem tudta pontosan megmondani, mikor kezdődött. Hogy előadását érzékletessé tegye, eljátszotta a gyötrelmet... Semmilyen szóval sem lehetne azonban leírni, hogy mit is játszott el Artaud a Sorbonne katedróján. (...) Arca eltorzult a gyötrelmetől, látni lehetett, amint a verejtéktől csapzottá válik a haja. Szeme tágra nyílt, izmai görcsbe rándultak, ujjai megmerevedtek. Az ember maga is azt érezte, hogy kiszárad és ég a torka, hogy fájdalmai vannak, lázas, belseje tüzel. Gyötördött. Sikoltzott. Önkívületi állapotba került. Eljátszotta saját halálát és keresztre feszíttetését.

Az emberek először elképedtek. Azután nevetni kezdtek. Mindenki nevetett! Pisszegtek, füttyültek. Azután sorban távozni kezdtek, hangosan beszélve és tiltakozva. (...) De Artaud folytatta, amíg csak ki nem fogyott a szuszából. És ottmaradt a padlón. Azután, amikor barátai kis csapatát leszámítva kiürült a terem, egyenesen odajött hozzám, és megcsókolta a kezemet.”¹² A fenti beszámoló foglalkozik Artaud előadásával, annak a közönségre tett hatásával, valamint Artaud-nak és az emlékezőnek a kapcsolatával. E három tényező összefüggése kapcsán említést érdemel, hogy Nin kisasszony, akivel Artaud pár hónappal korábban ismerkedett meg, s akibe ekkor szerelmes volt, ebben az időben pszichoanalitikus tanulmányokat folytatott. Noha az emlékezés nem tartalmaz lélektani megállapítást, a szereplő (Artaud) magatartását leíró szöveg inkább egy távolságtartó megfigyelőé, egy diagnosztáé, semmint a közönség egyik tagjáé. Erre utal az is, hogy az elbeszélő a „szereplő” közönségre gyakorolt hatására, illetve a publikum magatartására éppúgy reflektál, mint az előadóéra. Csak a saját viszonya, reakciója, magatartása nem jelenik meg ebben a beszámolóban (ahogy az egy terapeuta számára egyszerre előírás és gyakorlat). Naplójában másutt azonban erről a viszonyról egyértelműen fogalmaz: „Hatalmas sajnálatot éreztem Artaud iránt, mert örökösen szenvedett. (...) Fizikailag képtelen voltam arra, hogy megérintsem, de szerettem a benne lakozó tüzet és géniust.”¹³ Akire és amire Nin kisasszony a fenti narratívában emlékezik és emlékeztet tehát, az egy ebből a viszonyból és nézőpontból megfogalmazott kép, amely nem a nézőé, nem a kritikuse, nem a baráté, nem a társ(alkotó)é, hanem az analitikus szempont alkalmazójáé. Vagyis bármennyire is színházi jellegű Artaud megnyilatkozása, a Nin-naplónak ez a részlete nem színházi emlékezet. Ennek ellenére, az „elbeszélés hőse” miatt, a színháztörténet ezt a szemtanúi beszámolót is eleven színházi emlékké avatja, amikor hivatkozik rá.¹⁴

Anais Nin naplója csak akkor emeltetett be a közös emlékezetbe, amikor a színház-

művészet és a drámairodalom néhány kiválósága (így Peter Brook, Jean Genet, Peter Weiss stb.) – már Artaud halála után – az ő elképzeléseinek írói-rendezői gyakorlatukba történő átültetésére törekedett. Így lett a kora színházában marginális szerepet játszó Artaud-ból – akinek ténykedése könnyen feledésbe merülhetett volna – az 1950-es, 60-as évek nyugat-európai színházművészetének egyik előfutára, akinek nézeteit és munkásságát a megsemmisítő felejtésből támasztotta fel a színháztörténeti emlékezet.

Az újraírt, újrakoncipiált múlt, az emlékezés konstruktív/alkotó jellege a színház esetében is érvényes. Annak dacára, hogy a látszat szerint a színház teljesen foglya a jelennek, s azon hiedelem ellenére, hogy a színházi értékrend (kánon) csakis a mindenkor jelenből eredeztethető és megítélhető. De épp Artaud példája mutatja és bizonyítja, hogy a színházművészetben egykor elfoglalt hely nem (feltétlenül) azonos az áthagyományozódás során betöltött pozícióval. Működik az emlékezet és felejtés közötti dinamika és dialektika.

Az áthagyományozódás (az újramondás, újraírás) fenti két esete (az *Übü király* és *A színház és a pestis* előadásról) az emlékezet intézményesülésének (és ezzel kanonizálásának) is példája, amelyek azt is jelzik, hogy az egyedi (nem kollektív) emlékezet döntő sajátossága annak viszonylagosságára és másodlagosságára. Yeats esetében a nyelv nem ismerete, Nin esetében a diagnosztikus nézőpont különössége. A színházi emlékezet döntő része feltehetőleg ilyen típusú – relatív és közvetett – elbeszélésekből áll, amelyekkel kapcsolatban azért nem vethető fel az autentikusság és inautentikusság kérdése, mert hiányzik mellőlük (mögülük) az a hiteles emlékezet, amellyel viszonyba lehetne őket állítani.

Felvethető azonban velük kapcsolatban az a kérdés, amely emlékezet mivoltukra irányul. Hiszen az újrafelhasználás egyre távolabbra juttatja ezeket az emlékeket a tényleges emlékezőktől, az egyéni emlékeztől, s így vitatható, hogy „lehet-e egyáltalán a messze múltba nyúló kulturális emlékezetet emlékezetnek nevezni. Halbwachs egyenesen eltorzult emlékezetnek nevezte a hagyományt, mert nélküli azt az eleveenséget, amely az egyéni emlékezetek által fenntartott kollektív emlékezetre jellemző.”¹⁵ Az áthagyományozódás, újraírás, újramondás azonban (a fenti példákban is) minden esetben rekontextualizálja az adott elbeszélést, amely így sohasem egy múltbeli esemény (stb.) rekonstrukciója, önmagában való felidézése. Nem is lehet az, mivel „az emlékezés mindig válogat a múltban, s csak azt tartja meg, ami egy jelenben érvényes és releváns jelentést múltból származónak tud feltüntetni. A hagyományban adva lévő „emlék” eleveensége tehát nem közvetlenül a múltból ered, hanem a jelen sugározza át a múltba.”¹⁶

Az emlékezés lehetőségének korlátozott volta jól illusztrálható Jerzy Grotowski 1960-as évekbeli rendezéseinek azon vonásával, hogy a színházi előadásban extrém intimitásra való törekvés következtében a rendező radikálisan korlátozta a nézőszámot. *A Doktor Faustusban* (1963) ötven fő alatt volt a nézőszám, *Az állhatatos herceg* (1966) esetében legfeljebb harminc-negyven fő lehetett be a játékeretet övező fapa-

lánkon, az *Apocalypsis cum figuris* (1968) nézőszáma pedig egy-egy előadás alkalmával nem lehetett több huszonöt főnél. A lehetséges emlékezők számának ez a szélsőséges csökkenése nem korlátozza magát az emlékezést vagy annak intenzitását, csupán jobban láthatóvá teszi azt az evidenciát, hogy „az ember nem egyedül emlékezik, hanem mások emlékeinek segítségével, (...) a másoktól hallott elbeszéléseket saját emlékeiként kezeli.”¹⁷ A Grotowski-előadások kanonizálásában a nézőszámnak, a közvetlen szemtanúk és majdani emlékezők nagyságrendjének nem volt szerepe. Minél kisebb volt a közönség, annál inkább túlprezentált volt benne a szakmai néző. Akinek egyik dolga éppen az emlékezet intézményesítése, a kultúra kanonizálása.

E folyamat – a kanonizálás és intézményes(ített) emlékezés – egyik eszköze, a színházi előadás rögzítésének egyik lehetősége a kritika, mely a nyelv, pontosabban az írás közvetítésével próbál megragadni egy lényege szerint nem nyelvi produktumot. Noha vitatható, hogy vajon a nyelv mennyiben alkalmas a színházi előadás megörökítésére, a kritika ambíciója mindenesetre az, hogy ezt a szerepet betöltse. Ennek az aspirációnak a megvalósulása azonban igencsak kétséges a magyar színikritika esetében. Az ugyanis ebben a tekintetben (is) alapos megújításra szorul. Ugyanakkor „keserű paradoxon olyasvalaminek a reformjáról beszélni, ami – nincs. (...) Dramaturgiai méltatást adni a zszurnalisztikában mindennél könnyebb. Nem kell hozzá más, mint egy adag sztereotíp frázis. (...) A színészeti kritika a múlt (19. – PMP) században is, amikor még becsületes és jóhiszemű volt, és ma is, amikor már jórészt prostituálódott, és a hagyomány kedvéért nevezik „kritikának”, mindig olyanok kezébe volt letéve, akik általában nem tudtak ezzel a fegyverrel bánni, mert nem is tanulták meg a leírt szavak színészi szempontból való mérlegelését. Azt még belátták valahogy a zszurnalisztikában, hogy a zenéről csak zeneértő (...) mondhat véleményt, de azt sohasem akarták (és akarják) megérteni, hogy színészek játékát pedig csak olyan egyén képes méltatni, aki valamennyire otthonos a színészi alkotás műhelyitkaiban...”¹⁸ Németh Antal mindezt 1923-ban írta, *Színházi kritikánk reformjáról* című tanulmányában. A hazai kritikai állapotok sivárságát a némettel összevetve egy további megállapításra is jut, amely a színházi emlékezet megőrzése vagy eltűnése kapcsán igazán fontos. Így ír: „Aki a régi német színházi kritikát lapozgatja, megdöbbenve láthatja, hogy milyen rekonstruálhatóan hű és plasztikus leírását őrzik a nagy német aktorok alakításainak. Johann Franz Brockmann Hamletjéről például elevenebb képet rajzol Johann Friedrich Schink a XVIII. század utolsó negyedének elején, mint amennyit az összes magyar kritika mozaikjából Egressyéről összeállíthatunk. Monty Jacobs egész kötetre való ilyen elszórt mimográfiai töredéket gyűjtött össze német színészekről, a magyar kritikák sivár mezején viszont alig lelhető egy-egy szürke emlék, mely visszaidézné a kárpit legördültével a semmibe foszlott múltat.”¹⁹ A technikai rögzítés előtti időkből különösen fontos (volna) az előadásokra vonatkozó leírásoknak mint tárgyiasult emlékeknek a szerepe, hiszen ezek révén lehet(ne) visszakövetkeztetni a színházi műalkotás sajátosságaira, a színészi alakítások mikéntjére. Ahol azonban a kritika

nem tudja betölteni ezt a szerepet, ahol az előadás leírására és elemzésére nem kerül sor, ott a kritika emlékezeti szerepe parciális, és gyakran még a színlapok informatív értékét sem éri el.

A színházi emlékezet különös és sajátos módon van kiszolgáltatva a kultúra közvetítésére alkalmas technikai eszközöknek. Ily módon a jelenből a múltba sugárzott „emlékek” játékba kerülésében meghatározó szerepet töltenek be az olyan közvetítő és megőrkítő eszközök, mint a nyomtatás, a fényképezés, a hang- és képrögzítés, a digitalizálás stb. A színház társadalmi szerepváltozása, a technikai fejlődés minden korszakban hatással volt/van a színházi emlékezetre, arra, hogy egy-egy kor társadalmi mit tartott érdemesnek a megőrkítésre, és hogy ehhez milyen eszközök álltak rendelkezésre. Az áthagyományozásban és az emlékezet működtetésében az alkotó művész, a közönség és a közvetítő intézmények (bennük a nyomtatott sajtó, az elektronikus média, a kritika, az oktatás, a közgyűjtemények stb.) eltérő szerepet játszottak. Ebben az eltérő szerepben is közös azonban az, hogy a folyamat nem egyszerű akkumulálódásként írható le, mivel „a kulturális emlékezet a hagyomány kánonok szerinti kiválogatásával, ennek nyomán keletkezik, ami viszont részleges hagyományvesztést idéz elő”,²⁰ vagyis az emlékezeti kiválasztódás együtt mozog a felejtésben megnyilvánuló kizáródással.

A technikai eszközök nemcsak a rögzítés (megőrkítés) módját, hanem annak tartalmát is meghatározzák, a mit és a hogyan kereteit egyszerre jelölik ki. A fényképezés például kirekeszt mindent az előadás hangzó világából, míg a hangrögzítés a színházi produkció képi világát teszi zárójelbe. A technikai rögzítés lehetőségeinek sorában a fényképezés – az objektív révén – a megőrkítés valóságosságának, hitelességének látszatát teremtette meg. Mindez a színházi fényképezés első időszakában (a 20. század derekáig) azért volt látszat, mert ekkor a színházi fotó nem a színházban készült, hanem a műteremben. A színész hosszú beállítás nyomán felvette szerepe jellegzetes pózát, gesztusát; a társulat beállt a színdarab egy látványos jelenetébe, állóképet hozott létre az előadás valamely részletéből. E jóhiszemű „manipuláció” oka a technika körülményessége és lassúsága volt, hiszen magnéziumfényvel nem lehetett egy éppen zajló előadásról pillanatképet készíteni. (Ez a műtermi gyakorlat a filmhíradók „haditudósításaival” rokon, melyeket nem a hadszíntéren, hanem a hátszágban forgattak.) Az objektivitás látszatát keltette a képkivágás és a színpadnyílás analógiája is, ha azonban színházi fotókat vizsgálunk, alig-alig fogunk olyat találni, amely a színpadnyílás „totálképét” reprodukálná. A fotó egyedisége a képkivágásban is egyedi beállításokat, nézőpontokat keres, nem pedig valamiféle „átlagos” képkivágásokat kínál.

A hangrögzítés vetette fel először a színházi produkció kapcsán az élő előadás és a felvett (rögzített) előadás megkülönböztetésének a kérdését. Az a tény, hogy a színházi előadás „élőben” zajlik mindaddig reflektálatlanul maradt, amíg létre nem jött a – nem a tudósítás, hanem az áttételeesség értelmében vett – közvetítésnek a jelensége, illetve tapasztalata. A lemezre vagy szalagra felvett színházi produkciók meghallgatá-



sa esetében teljesen nyilvánvaló volt, hogy nem élőben zajló előadásról van szó. Ebben az esetben ugyanis a hallgató helyezte el a lejátszón a lemezt vagy a szalagot. A rádióközvetítés megjelenésével azonban ez a fajta befogadói kontroll nem volt jelen, és a színházi előadás hallgatása során eldönthetetlen maradt, hogy egy éppen most zajló előadásról vagy pedig egy hangfelvételen rögzített produkcióról van-e szó.²¹ Az oxfordi angol szótár először 1934-ben szerepeltette az „élő(ben)” címszót, és a következő definíciókat adta: „Olyan előadás, melyet a létrejöttével egy időben hallunk vagy látunk, szemben azzal, amelyet filmen, szalagon, stb. rögzítettek.”

A képi rögzítés a különféle kameraállásokkal, a többkamerás felvételek esetében a vágásokkal, nézőpontok váltogatásával ugyancsak problematikusá teszi a színházi előadás műfaji vonásainak, illetve a róla készült (képi) dokumentálásnak, megörökítésének a kapcsolatát. A közeg, a médium megváltozásával, a kontextus módosulásával újfent felvetődik az a kérdés, hogy a szalagon, lemezen (cd-n) rögzített, megörökített dolog (folyamat, információ) mennyiben tekinthető a színházi előadás valamiféle reprodukciójának, illetve a sokszorosított változat milyen kapcsolatban áll az eredetivel. Bármilyen precíz és fejlett is a technika, a rögzítés lényege szerint közvetítés: a maga közvetlenségében megmutatkozó és megtapasztalható színházi előadás helyére egy közvetett, másodkézből való produktum kerül, mely bármilyen szoros kapcsolatban áll is „az eredetivel”, mégsem az. A technika szerepe az emlékezésben nem írja fölül vagy nem váltja ki a közvetlen személyes vagy kollektív emlékezetet. Nem teheti, mert nem fér hozzá a bensőhöz, a szubjektumhoz, nem fér hozzá az élményhez. „Mindannyian tudjuk, hogy létezik külső és belső tapasztalat, olyan tapasztalat, amely átadható a nyelv közvetítésével, s olyan, amely kisiklik a beszéd elől. Vagy – másképp fogalmazva – létezik olyan tapasztalat, amely átadható, s létezik egy másféle, amely a test tudása vagy emlékezete.”²² A testemlékezet Jan Kott által említett példái – az orgazmus és a halál – mellett ilyen tapasztalat a művészi élmény, az a fiziológiai, zsigerekig ható, nem artikulálható tudás, mely meghaladhatatlan, felülírhatatlan alapja a színházi emlékezetnek.

A színházművészetre különösképpen érvényesek Paul de Mannek a művészet emlékezeti jellegéről írott sorai. A színház kapcsán nemcsak az eredet vész a soha meg nem található múlt kódébe, nemcsak a nyomok eltűnése okozza az amnéziát, hanem a művészeti ágak az a sajátossága is, hogy más művészeti ágakkal szemben (lásd irodalom, képzőművészet, zene, film) maga a műalkotás nem reprodukálható, nem sokszorosítható, nem ismételhető, nem tudja túlélni saját létrejöttének jelenét. „Amennyiben a művészet paradigmája szerint inkább gondolkodás, mint észlelés, inkább jel, mint szimbólum, inkább írás, mint festészet vagy zene, annyiban inkább memorizálás, mint visszaemlékezés. Mint ilyen, valójában egy olyan múlthoz tartozik, amit Proust szavaival, sohasem lehet megtalálni, sohasem lehet *retrouvé*. A művészet radikális értelemben „a múlté”, amennyiben a memorizáláshoz hasonlóan, örökre maga mögött hagyja a tapasztalat interiorizációját.”²³ Ha a színház forrása az emlékezet, ha az előadás lényege szerint (kép)írás, akkor a színházi műalkotás úgy

foglya a jelennek, hogy mindörökké magára ölti a múltat. Azt a múltat, amelyet soha sem lehet megtalálni, de amelyet folytonosan lehet, és szakadatlanul muszáj keresni.

Jegyzetek

- 1 Kerényi Károly: *Görög mitológia*, Gondolat Könyvkiadó, 1977, 72.o.
- 2 Jacques Derrida: *Mémoires*. Paul de Man számára, Jászöveg Könyvek, 1998, 65.o.
- 3 Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, Gondolat Könyvkiadó, 1984, 35.o.
- 4 Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, Jelenkor Kiadó (Pécs) 2001, 13-14.o.
- 5 David Carr: *A történelem realitása*, in: *Narratívák 3.* szerk.: Thomka Beáta, Kijárat Kiadó, 1999, 69.o.
- 6 Hayden White: *A történelem terhe*, Századvég Kiadó, 1997.
- 7 Lásd Carr i.m.
- 8 S. Varga Pál: *A nemzet mint szimbolikus értelemvilág. Bevezetés a nemzeti irodalom 19. századi fogalmainak tanulmányozásához = Alföld*, 2002.5. szám, 45.o.
- 9 Erika Fischer-Lichte i.m.; Peter Simhandl: *Színháztörténet*, Helikon, 1998; Christopher Innes: *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London and New York, Routledge, 1993.
- 10 Idézi Innes i.m. 22.o.; eredeti: W.B. Yeats: *Autobiographies*, London, Macmillan, 1955, 348-349.o.
- 11 Egyik legutóbbi felbukkanása: *Jákfalvi Magdolna: Alak – figura – perszonázs*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, 70.o.; és magam is idéztem már részletét: P. Müller Péter: *Termékeny félreértések a távol-keleti színház európai recepciójában*, in: *In honorem Bécsy Tamás 70, Reflex (Zalaegerszeg)* 1998, 82.o.
- 12 Idézi Földényi F. László: *Antonin Artaud halálos színháza*, in: *uő: A túlsó parton*, Jelenkor Kiadó (Pécs) 1990, 228-229.o.
- 13 Idézi Martin Esslin: *Artaud*, London, Fontana, 1976, 38.o.
- 14 *Mint teszi azt – többek között – Esslin és Földényi.*
- 15 S. Varga Pál i.m. 46.o.
- 16 *uo.*
- 17 Paul Ricoeur: *Emlékezet – felejtés – történelem*, in: *Narratívák 3. i.m.* 55.o.
- 18 Németh Antal: *Új színházat!*, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988, 44-45.o.
- 19 *ua.* 48.o.
- 20 Gyáni Gábor: *Kánon és emlékezet = Élet és Irodalom*, 2002. 1.szám, 9.o.
- 21 Philip Auslander: *Live from Cyberspace = Performing Arts Journal*, 2002 (70), 16-17.o.
- 22 Jan Kott: *Testemlékezet*, in: *uő: A lehetetlen színház vége*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1997, 498.o.
- 23 Paul de Mant idézi Derrida i.m. 84.o.

