

PÁRBESZÉD A MÚLTAL

Deres Kornélia: Besúgó Rómeó, meglélt Yorick. Dokumentumszínház, újrajátzás és az archívumok felnyitása – Doma Petra: Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában

A Kronosz Kiadó Színháztudományi Kiskönyvtár sorozatában, P. Müller Péter szerkesztésében, évről évre olyan kutatások látnak napvilágot, melyek egyrészt hiánypótló szerepet töltenek be a magyar nyelvű színháztudományban, másrészt a színházzal kapcsolatos bevett fogalmaink újragondolásával, illetve a határterületek bevonásával nem csupán felpezsdítik a hazai tudományos diskurzust, hanem új megközelítésmódokat ajánlanak fel. Deres Kornélia és Doma Petra 2022-ben megjelent kötetei is ezt teszik. Témájukat tekintve látszólag nem is állhatna távolabb egymástól a két kutatás, ugyanakkor mindkét szerző, legyen szó éppen a kortárs dokumentumszínházról vagy a 20. század eleji japán színjátásáról, a múltat tanulmányozva a jelenről, a jelen színházáról mesél.

A *Besúgó Rómeó, meglélt Yorick. Dokumentumszínház, újrajátzás és az archívumok felnyitása* című kötet Deres Kornélia második monográfiája, mely a múlttal való kapcsolatteremtés kortárs lehetőségeit kutatja a színházon innen és túl. A vizsgálat középpontjában olyan elméletek és színházi események állnak, melyek megkérdőjelezik a szöveges dokumentumok egyeduralmát a múlttal való párbeszéd megteremtésében és a testalapú gyakorlatokat helyezik előtérbe annak érdekében, hogy a résztvevők (előadók és nézők) újfajta, „élettelibb” kapcsolatot alakíthassanak ki a múlttal. A kötetben szereplő esettanulmányok Kelemen Kristóf, a Rimini Protokoll, a Természetes Vészek Kollektíva, a Wooster Group előadásairól, illetve a Dohány utcai lakásszínház örökségéről és az OSA három, az 1956-os forradalom emlékezetéhez fűződő eseményéről részletesen bemutatják, miképpen válhat a kapcsolatteremtés a múlttal közösségi eseménnyé, élménnyé.

Bár a kutatás elsősorban nem a néző emlékezésben betöltött szerepének a tanulmányozására irányul, minden egyes fejezetben előkerül vizsgálati szempontként, hogy a résztvevők hogyan járulnak hozzá a dokumentumok felelevenítéséhez, az archiválás gyakorlatához és az archívum építéséhez. Teszi mindezt Deres Kornélia azért is, mivel a példaként hozott előadások és események rendre kiemelik a múlt közösségben való át- és megélésének tapasztalatát az emlékezés gyakorlatában. Ezáltal releváns és izgalmas olvasói stratégiává válhat annak nyomom követése, hogy az esettanulmányok során miképpen jut a szerző arra a következtetésre, hogy ha a múlttal élő és aktív kapcsolatot szeretnénk kialakítani, akkor az nem csupán szöveges doku-

Kronosz Kiadó
Pécs, 2022
268 oldal, 2800 Ft



mentumok olvasását kell, hogy jelentse, hanem közösségi eseményt is, melyhez a színház egyedülálló lehetőséget nyújt.

A kötet hat fejezete közül négyben megjelenik a Kádár-rendszer emlékezete és annak újragondolása, mely egyrészt a szerzőt idézve „lehetőséget ad egy speciálisan közép- és kelet-európai múltkép(zet)nek és annak performatív utóéletének szorosabb vizsgálatára” (16.), másrészt annak alátámasztásául is szolgál, hogyha nem történik meg közösségi szinten a műtfeldolgozás, akkor a következő generáció továbbra is teherként cipelheti a hátán az örökséget, például a Kádár-korszak mérgező mentalitását, az elhallgatás és az elhallgattatás ártalmas gyakorlatát.

A kötet első, Kelemen Kristóf három előadását trilógiaként összefoglaló fejezete talá-
lóan a *Magyar múltak* címet kapta. A többes szám használata nem véletlen, tükrözi Kele-
men Kristóf rendezéseinek védjegyét, az előadásaiban megjelenő perspektívák sokszínű-
ségét. Emellett arra is utal, hogy – ellentétben a történelemmel – nem létezik egyetlen
emlékezet, hiszen ahogy Pierre Nora írja, „[a]z emlékezet maga az élet, melyet élő csoport-
tok hordoznak, s ekképpen folyamatos fejlődésben áll”,¹ vagyis ahány csoport, annyiféle
emlékezet létezik. Bár Deres Kornélia nem foglalkozik kifejezetten az emlékezet, illetve a
műtfeldolgozó előadás fogalmával, azok szorosan kapcsolódnak a szerző kutatásához,
így röviden kitérnek rájuk. Tompa Andrea azokat a színházi alkotásokat tekinti műtfeldol-
gozó előadásoknak, melyek a múlt problematizálására, az ok-okozati viszonyok feltárásá-
ra, a múlt és a jelen kapcsolatának megértésére irányulnak.² Az ilyen típusú előadások
különböző nézőpontokat, múltértelmezéseket jelenítenek meg és ütköztetnek egymással.
Kiemelik az eltérő szempontok „egymásmellettiségét”, játékba hozásukkal pedig arra
késztetik a nézőt, hogy gondolják át vagy éppen újra saját viszonyulásukat, nézetüket.
A befogadót minden esetben aktivitásra sarkallják, hiszen egy előadás – ahogy Szabó At-
tila írja – „nem önmagában dolgozza fel a múltat, hanem a közösség, a néző, a befogadó
közreműködésével/által, akihez szól”.³ A műtfeldolgozó előadások tehát a(z) assmanni)
dialogikus emlékezés stratégiáját alkalmazzák: a múltat több szempontrendszer bevonásá-
val szemlélik, felmutatják az emlékek ellentmondó sokféleségét és elfogadják azok egy-
másmellettiségét.⁴ Ezt teszük, ahogy azt Deres Kornélia kiemeli a könyvében, a *Miközben*
ezt a címet olvassák, mi magunkról beszélünk alkotói is, amikor felelevenítik az egykori félbe-
maradt színészvizsga szemtanúinak egymásnak ellentmondó visszaemlékezéseit, illetve
amikor az előadók elmesélik a saját színművészeti élményeiket, majd meghallgatják a
nézők tapasztalatait. Ennek következtében az előadás során/végén olyan fórum jöhet lét-
re, ahol a múlttal kapcsolatba lépve a jelen problémáiról alakulhat ki vita a jelenlévők
között. Kelemen Kristóf rendezése rendszerkritikus, a célja azonban nem egy tanulság
átadása, hanem a nézők cselekvésre ösztönzése – hívja fel a figyelmet Deres Kornélia.
A *Magyar akác* és a *Megfigyelők* nézője is – bár más-más mértékben és minőségben – ugyan-
úgy résztvevőjévé válik az előadásnak; a *Megfigyelők*ben pedig a múlt gyakorlatát a nézők
a saját bőrükön is megtapasztalhatják, amikor megfigyeltekké válnak Jankovics Péter ka-
raktere révén.

A második fejezet végkövetkeztetésére akár a kutatás kulcsmondataként is tekinthe-
tünk: „[a] múltat nem csak (f)elmondani lehet, de hozzákapcsolódni, el- és újrajátszani,

¹ Pierre Nora: Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája, K. Horváth Zsolt fordítása, *Aetas*, 1999/3.

² Tompa Andrea: Heldenplatz és Hősök tere. A műtfeldolgozásról a kortárs magyar színházban, <http://szinhaz.net/2013/02/18/tompa-andrea-heldenplatz-es-hosok-tere/>

³ Szabó Attila: *Az emlékezet színpadai. Performatív műtfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2019, 22.

⁴ Pandur Petra: *Az ötvenhatos forradalom színpadra állításai. 1956 színházi és drámairodalmi reprezentációi a rendszerváltás után*, Doktor értekezés, Pécs, 2020, 27–28.

sőt, belépni is” (93.). A fókuszban a Rimini Protokoll előadásai állnak, melyek újabb lehetőséget vázolnak fel a múlttal való párbeszédteremtésre, illetve felvetik a kutatás során következő kérdését, hogy mi számít dokumentumnak. Többek között Philip Auslander, Rebecca Schneider és Josephine Machon elméletére támaszkodva ad mélyreható elemzést a szerző, hogy a *Call Cutta* és a *Situation Rooms* című előadásokban a fizikai jelenlét és a mediatisált világ összekapcsolódása milyen új érzékelési és részvételi módokkal járul hozzá a dialogikus emlékezéshez, a múlt feldolgozásához.

A harmadik és negyedik fejezetben Deres Kornélia olyan újrajátszásokat von vizsgálat alá, melyek „testalapú archiválási gyakorlatokként” (95.) olvashatók. A Természetes Vészek Kollektíva *Végtelenbe zárva*, illetve a Wooster Group *Hamlet* című előadásának elemzése során megkérdőjeleződik Erika Fischer-Lichte performativitáseméletének alaptézise, miszerint az előadás mulandó természeténél fogva nem maradhat fenn, hiszen ellenáll az archiválhatóság kritériumainak. Schneider nézeteit bemutató a szerző felhívja a figyelmet az emlékezés eltérő, különleges módozataira, például a múlt testen keresztül történő megidőzésére, újraélésére, vagyis a színházi események rendhagyó módon zajló fennmaradására, dokumentálhatóságára. Míg a Wooster Group produkciójában csupán az előadók oldaláról elemzi a szerző a testalapú archiválási gyakorlatok folyamatát, addig a Természetes Vészek Kollektíva előadásainak tanulmányozása során mindezt a nézői oldalról is vizsgálja. A *Végtelenbe zárva* nézőjéről első felindulásból azt mondhatnánk, hogy végig passzív szerepben van, azonban Deres Kornélia rávilágít arra, hogy a közönség megfigyelői pozíciójában két cselekvő tekintettípus is tetten érhető: az államszocialista rezsim ellenőrző és az ebben a rendszerben élő/rettegő társadalom paranoid tekintete. Ennek következtében a néző a megfigyelő szerepébe lépve maga is feleleveníti a múltat.

A kötet utolsó két tanulmánya az archiválás (módszertani) gyakorlatára, illetve arra a kérdésre fókuszál, hogy egy kortárs archívum mihez kezd a dokumentumaival, hogyan szervezi azokat közösségi eseménnyé. Heike Romstól származik a gondoskodás archiválási gyakorlatának fogalma, melyet Roms annak érdekében hozott létre, hogy kitágítsa azok körét, akik bármilyen módon részt vesznek a megőrzés, a hagyományozás folyamatában. Deres Kornélia kiegészítésképpen pedig bevezeti – az államszocialista időszak, azon belül is a Dohány utcai lakásszínház örökségének tanulmányozása során – a gyanakvás archiválási gyakorlatának terminusát. Mindezzel a kutató felhívja a figyelmet arra a módszertani veszélyre és következtetésre, amivel kutatása során szembesült: arra, hogy az állambiztonsági dokumentumok (jelentések) elsősorban nem a megfigyelt eseményekről, hanem a hatóságok, a megfigyelők észlelés- és gondolkodásmódjáról szolgálnak információval. A gondoskodás archiválási gyakorlatai kapcsán pedig megjelenik kérdésként, hogy maguk a nézők és a résztvevők hogyan járulhatnak hozzá a múlt megőrzéséhez, például egy előadás vagy egy társulat történetének a fennmaradásához. Végezetül az OSA három eseménye kerül görcső alá, pozitív példaként említve, hogy egy kortárs archívum miképpen töltheti meg élettel a múltat, hogyan hozhat létre közösségi múltfeldolgozást.

Deres Kornélia kötete a gazdag elméleti háttér közérthető bemutatásának köszönhetően, illetve a hazai és világszínházi példák teljes körű, izgalmas elemzései révén mindazon művészek, kutatók és nézők számára érdekes és inspiráló

Kronosz Kiadó
Pécs, 2022
328 oldal, 3200 Ft



olvasmányul szolgálhat, akik a kortárs színház lehetőségeiről, új irányairól gondolkodnának és/vagy akiket a múltfeldolgozás, az emlékezés performatív gyakorlatai foglalkoztatnak.

Doma Petra első, doktori disszertációjából készült monográfiája, *Az idegen vonzásában. Sadayakko, Matsui Sumako és Hanako: színésznők az interkulturális színház kontextusában* című kötete több szempontból is újdonságot jelent a japán színház magyar nyelvű szakirodalmában.

A szerző a kutatása során az előadás-felvételek és fotók mellett különböző írásos dokumentumokra, kritikai visszhangokra, tudósításokra, a színésznőkkel készült interjúkra, illetve Matsui Sumako naplójára is támaszkodik, melyek kapcsán előkerül a korábban említett gondoskodás és gyanakvás archiválási gyakorlatának témaköre. Felmerül az a módszertani kérdés, hogy mire is támaszkodhat megbízható forrásként a kutató, amikor a kelet-ázsiai színházi hagyomány és a nyugati színház 19–20. század fordulóján bekövetkező találkozását kívánja leírni. Sadayakko és férje, Kawakami Otojiro például gyakran valótlán információkat osztottak meg az újságírókkal magukról és a társulatukról, így *gondoskodva* a saját maguk által felépített kép elterjedéséről és fennmaradásáról. A *Pesti Hírlap* egyik 1900-as lapszámában – hívja fel rá példaként a figyelmet Doma Petra (260.) – Sadayakko manipulált önéletrajza jelenik meg: a valóságban 29 éves színésznő magát 23 évesnek vallotta, mesélt a férje akkor még nem létező otthoni sikereiről, magát pedig a körülmények áldozataként mutatta be, mint aki kényszerűségből – és nem saját indíttatásból – vált színésznővé, és aratott rögvest sikert. A házaspár elterjesztette azt a hírt is, miszerint Viktória királynő megtekintette az egyik előadásukat és annyira el volt bűvölve Sadayakko fellépésétől, hogy személyesen írt levelet a császárnak, akit arra kért, törölje el a nők színpadi szereplését tiltó rendeletét. A szerző azonban rögvest rávilágít arra, hogy ezt Sadayakko és Kawakami elmondásán kívül semmi nem támasztja alá. Fontos, hogy ezek az anekdoták nem csupán az olvasói érdeklődés fenntartását szolgálják, hanem kiegészítik a szerző által bemutatott történelmi korszak leírását, illetve sokat elárulnak a kor japán nőképeiről is.

Doma Petra kötete azok számára is közérthető, akik nem mozognak otthonosan a japán kultúrában és történelemben, ami elsősorban a könyv átgondolt felépítésének köszönhető. A szerző elsőként azokat az interkulturális színházhoz kapcsolódó terminusokat tisztázza, melyek a későbbi fejezetben olvasható előadások elemzéséhez nyújtanak támpontot a kutató és az érdeklődő számára. A második fejezetben az olvasó betekintést nyer a japán történelem Meiji-korszakába. Érdekfeszítő és fontos része ez a könyvnek, mivel a szerző nem a száraz történelmi tényekre és eseményekre fókuszál, hanem az azokból kiolvasható társadalmi, politikai és kulturális folyamatokra, melyek közvetlen hatással bírtak a japán színházi műfajok kialakulására. Társadalmi és kultúrpolitikai beágyazottságában mutatja tehát be Doma a nó, a kabuki, a shinpa és a shingeki közti különbségeket és hasonlóságokat. A kutató remek döntéseként csak ezek után kerül sor egy-egy női nézőpontra, a könyv címében szereplő színésznők életútjain keresztül a japán és az európai, illetve az amerikai színház találkozásának vizsgálatára. A könyv utolsó fejezetében Sadayakko és Hanako budapesti fellépéseiről esik szó, mely már egy következő kutatási irány és téma bevezetéseként is olvasható.

Újdonságnak tekinthető a japán színháztörténet magyar nyelvű területén, hogy Doma Petra nem a férfi rendezők és színészek felől közelít a témához, hanem hangsúlyosan női perspektívából végzi el a kutatását. Teszi mindezt úgy, hogy közben a könyve nem csatlakozik kifejezetten a feminista irodalomhoz, elemzéseiből azonban kifejező képet kapunk a könyv címében szereplő színésznők identitása és a korszakban elvárt japán női ideál közötti feszültségről, a modern japán nő mintájának megszületéséről.

A kutatás másik fontos érdeme az interkulturális színház terminusának továbbgondolása. A *Fogalmi keretek, meghatározások* című fejezetben a szerző áttekinti azokat a fontos definíciós kísérleteket, melyek az évtizedek során az interkulturális színház meghatározására irányultak. Eleinte egy markánsan eltérő kultúra elemeinek a „sajátba”, a „nyugati-ba” való beemelését jelölte a fogalom, olvashatjuk Doma Petra könyvében, majd a kilencvenes években a különböző kultúrák egyenlő arányú megmutatására; egy, a kultúrák felletti/attól független közös színházi nyelv létrehozására helyeződött a hangsúly, mint például Barba, Grotowski vagy Brook munkáiban. A kétezres években „túlterheltté” váló terminust Patrice Pavis felszámolja, aki szerint már egyetlen globális színházról lenne célszerű beszélni, mivel az izolált kultúrák szinte mind eltűntek. Erika Fischer-Lichte pedig felveti azt a kérdést – emeli ki a szerző –, hogy valójában mennyire új keletű a színházban az 1980-as években felbukkanó jelenség, az interkulturalitás. A Fischer-Lichte által alkalmazott *Verflechtung* – a kutató által *összefonódás*ként fordított – terminus Doma Petra interkulturális színház-értelmezésében is kulcsszerepet kap, sőt, definíciós kiindulóponttá válik. Doma értekezésében „az interkulturalitás az összefonódásra utal”, az interkulturális színház pedig olyan színházi előadásokat jelöl, „amelyekben felismerhetőek az adott kultúrák egyes elemei, de ezek nem olvadnak össze, csak kapcsolódnak egymáshoz” (56.). Ennek következtében azonban szinte minden előadás interkulturálisnak tekinthető, hiszen két vagy több kultúra összefonódásából jön létre. Megoldásképpen a kutató létrehoz két kiegészítő terminust: a *látens interkulturális színház* fogalmába olyan előadások tartoznak, melyeket a kor nézői autentikusnak és nem interkulturálisnak tekintettek, azaz nem vették észre (előzetes ismeret híján) az eltérő kultúrák összefonódását. A *manifeszt interkulturális színház* csoportjához azokat a produkciókat sorolja a szerző, amelyeket a befogadók is „több színházi kultúra közös játékának” látnak (57–58.). A későbbi fejezetekben, az előadások elemzése során két másik, a *preinterkulturális színház* és a *japanizáló előadás* fogalmát is rendszeresen használja a szerző, melyeket lehet, hogy érdemes lett volna inkább az első, elméleti fejezetben bővebben kifejteni annak érdekében, hogy az olvasó még véletlenül se zavarodjon össze az interkulturális színház szövevényes fogalmi háló-jában.

Érdekes és talán további szempontokkal szolgálhat a kutatás számára az *inkulturáció* fogalmának beemelése az interkulturális színház vizsgálatába: elsőre szokatlan javaslatnak tűnhet ez az elsősorban a vallástudomány területén használt fogalom, azonban hasonló kérdéseket boncolgat arról, hogy miképpen lehetséges „produktív párbeszédet” létrehozni különböző kultúrák között; hogy miként lehet a hozott kultúra sajátosságait elfogadtatni az új környezetben és mindeközben mennyire szükséges a befogadó kultúra sajátosságait a hozott „anyagba” beépíteni.

Az *idegen vonzásában* című könyv az elméleti megalapozottsága, a közérthetősége és az olvashatósága révén mindazoknak bátran ajánlható, akik előzetes ismeret nélkül merülnének el a japán színház történetében, illetve akiket az interkulturális színház elméleti kérdései izgatnak.



ZSOLNAY
KULTURÁLIS
NEGYES

Szállás a pécsi Zsolnay Kulturális Negyedben

PÉCS belvárosától 15 percnyi sétára,
csendes környezetben várja vendégeit a

Zsolnay Negyed Vendégháza

- klimatizált szobák
- kontinentális reggeli
- gyerekedvezmény
- csendes park szobrokkal és műemlék épületekkel
- Zsolnay kerámiákat bemutató kiállítások
- szállóvendégeinknek 20% kedvezmény a Zsolnay jegyből
- szállóvendégeinknek 10% kedvezmény a Zsolnay Shop porcelán kínálatából



Foglalás és recepció:
hétfő – vasárnap 08.00–18.00
Tel.: +36 72 500 390, +36 30 195 2095
E-mail: vendeghaz@zsn.hu
zsolnayvendeghaz.hu