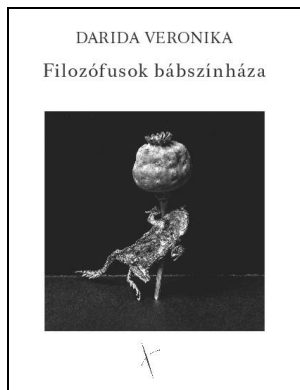


KÉRCHY VERA

A színház halott és virul

DARIDA VERONIKA: FILOZÓFUSOK BÁBSZÍNHÁZA



Kijárat Kiadó
Budapest, 2020
196 oldal, 2500 Ft

Darida Veronika legújabb kötete, a *Filozófusok bábszínháza* (két új írás kivételével) a szerző utóbbi öt évben megjelent színházi tárgyú írásaiból válogat, melyeket összeköt a szerző filozófiai érdeklődése és sajátos színházi ízlésvilága. Ami a filozófiát illeti, főleg a huszadik századi nyelvi fordulatra és ismeretelméleti válságra reflektáló gondolkodók állnak központban, ezen belül is első sorban a francia vonal, Maurice Blanchot, Maurice Merleau-Ponty, Roland Barthes, Michel Foucault és Gilles Deleuze, de nagy szerepet kap például a kortárs olasz teoretikus, Giorgio Agamben is (akinek *Ami Auschwitzból maradt* című kötetét Darida fordította magyarra). Ami a színházat illeti, a kísérletező kortárs darabok kerülnek fókuszba, nemzetközi és magyar előadások vegyesen, Romeo Castelluccitól kezdve Jérôme Belen és a Franciaországban alkotó Nagy Józsefen át Jeles Andrásig. De olyan ismert filmrendezők kevésbé ismert színházi elképzelései és kísérletei is felkerülnek a palettára, mint Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder és Ingmar Bergman.

A kortárs színház és filozófia keresztmetszetében a reprezentáció és az e mögött álló ismeretelmélet kritikája áll. A valóság utánzásának, sikeres utánozhatóságának gondolata magában foglalja a valóság elérhetőségének gondolatát, a mimézis technikája referenciális implikációkat hordoz. Amikor a huszadik századi filozófiák megkérdőjelezik a megismerés lehetőségét, a valószerű ábrázolás, a „természetesség” illúziója hitelét veszti. Mint a szerzői igazságot, szövegbeli jelenlést a színészi jelenlétben és beszéden keresztül közvetítő logo- és fonocentrikus gondolkodás kiemelt modellje, a színház problematikus közeggé válik. Mivel a megismerés filozófiájának abszolút főszereplője a létezők rendjében kiemelt helyre (a központba) állított, racionális gondolkodású (maga is központtal, az ész, a gondolkodás központjával bíró) ember, posztmodern szemszögből nézve a színház mint „emberfelmutatás” (Iffland) elérkezik saját halálához. Vagyis eljuthattunk volna a filozófia színházfóbiájához és a színház mint

művészeti forma felszámolódásához, a teatralitás és performativitás körüli teóriák felvirágzása és a színházi kísérleti formák invenciói azonban inkább arról tanúskodnak, hogy az ismeretelméleti válság mind az elméletre, mind a gyakorlatra (melyek ebben az időszakban különösen elválaszthatatlannak tűnnek) termékenyítőleg hatott. A színházat tagadó színház filozófiai térré, az „írás színhávévá” vált.

A színháznak tehát azzal a kihívással kellett szembesülnie, hogy lényegi mediális eleme, az itt és most jelenlévő színész – paradoxnak tűnő módon – ne az itt és most (a jelenlét) filozófiai kategóriáját, a közvetlenség tapasztalatát, hanem annak problematikusságát allegorizálja, „önnön létét” kérdőjelezze meg. Ami a filozófiában a poszthumanizmus gondolatában csúcspontja ki, az a színházban a színész eltűnéséhez kellett, hogy vezessen. Ugyanakkor nem érne sokat a jelenlét dekonstrukciója, ha azt ne lehetne a színész „fizikai jelenlétére” is vonatkoztatni, vagyis a paradoxnak tűnő helyzet során az „önnön lét” pusztán mint önazonos, karteziánus szubjektumpozíció kérdőjeleződik meg, a színész arra mutat rá, hogy létének totalizáló, homogenizáló olvasata csak egy a sok közül, egyáltalán nem magától értetődő olvasat. Ezért a jelenlét, a valóságosság, az érthetőség kritikájára kifejezetten alkalmas a színház médiuma, mely játékba tudja hozni, fel tudja forgatni azt az évszázadok alatt hozzátapadt befogadói konvenciót, mely a beszélő emberi alakban a jelenlét garanciáját látja, a materialitás filozófiai kategóriáját az anyaghoz kapcsolja. Ezért meggyőzőbb az embert helyettesítő bábok és tárgyak helyett magának az emberszínésznek a bábbá, tárggyá alakítása, mely kettősségben, kiborg-identitásban a jelenlét áthatoltsága, az önazonosság elkülönöződése kerül felmutatásra. Mivel a kötetbeli előadáselemzések is ezzel a figurával foglalkoznak, a címbeli „bábot” idézőjelesen kell értenünk: a „filozófusok bábszínházában” az emberszínész mint decentrált, heterogén szubjektum kerül a báb helyzetébe (mely utóbbi is csak akkor illeszthető a dekonstrukciós allegóriák sorába, ha életre kelt, kísérteties, élő-halott, tárgy-létező létmódjában, vagyis a bábos által mozgatva áll előttünk).

A kötetben vissza-visszatérő „leendés” deleuze-i kifejezése is a színész által felmutatott lény lezáratlanságát, folyamatban lévő állapotát írja le. A határ nem csak az organikus és a gépi, de az emberi és az állati, a gyerek és a felnőtt, vagy éppen az élő és a halott között is felszámolódhat. Az állattá-leendés szép példáiról olvashatunk Castellucci társulatának, a Societas Raffaello Sanzióának a munkáiban. A valódi állatok (kígyó, kecske, bárány) szerepeltetésétől kezdve a nyulaknak öltözött gyerekeken át a vetített képekig és a bábhasználatig az előadások számtalan módon megidézik az állat színlelésre képtelen létmódját, a pusztá in-tenzitás, a „csak önmagát jelentő prezencia” (56) állapotát, mely az ember számára – kényszerű „szenvelgése” (Kleist) miatt – mindig csak elérhetetlen idea marad. Ember és állat találkozásából születik meg a kecskepata-írás találmánya, melyet Darida a színház új nyelveként üdvözl. A robot és a még beszélni nem tudó, egyéves kisgyermek spontán „dialógusa” szintén a racionális emberi kommunikáció dekonstrukciójának kísérlete a *Tragedia Endogonia* brüsszeli epizódjában.

Élet és halál közti kísérteties alakok szerepelnek Jeles András színházán: *Auschwitz működik* című előadásában fehérbe pólyált alakok mint eleven múmiák emlékeztetnek az emlékezet üres helyére, a Soá érthetlenségére és meg-jelen-íthetlenségére. A *boldog herceg* színházi adaptációjában bábdublőrök kísérik a hajléktalan színészt játszó színházi alakokat. *Bakkhánsnők*-rendezésében pedig a színészek egy őket takaró vászon által válnak fantomszerűvé. Nagy József 2017-es, *Mnémosyne* című performansa a halottá- és az állattá-leendés



motívumát kombinálja, az előadás kiindulási alapja az elpusztult állat „profán feltámasztása” (109): a múzeumi térbe helyezett óriási fekete dobozt (a majdani színházteret) egy elgázolt békákat ábrázoló fotósorozat övezi (a kötet borítóképe is innen való). A bábbal táncolás, az érthetetlen artikuláció, a halállal lényegi kapcsolatot ápoló fotó (Barthes) megidézése egy posztumán színházat jövendő.

A klasszikus reprezentációs színház antropocentrikus világképének megkérdőjelezéséhez a cogito, a tudat és a jelentésközvetítő nyelv centralizált pozíciójának kibillentésén keresztül juthatunk el. Nem véletlen kerül az elemzésekben sorra Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című sokat elemzett írása, melynek allegorikus figurái a bábón kívül egy medve és egy gyerek. A szöveg a klasszicista művészeteszmény, az emberiség paradicsomi állapotához kötődő naiv szépség illusztrációiként használja az említett alakokat, ugyanakkor a tudat, a reflexió, és mindenek előtt a nyelv hiánya a hatvanas évek performanszainak „tisztza jelenlét” ideája felől is olvashatóvá teszik *A marionettszínház* jeleneteit. Darida előadáskritikáinak stílusa, a „megragadhatatlan”, a „kifejezhetetlen” élményének impresszionista leírásai még hordozzák a „nyelven túli” utáni vágy e korszakának hangulatát (mely minden bizonnyal a szerző Artaud-rajongásának is köszönhető), mégsem lehet mondani, hogy egy pillanatra is elfeledkezne a jelenlét metafizikai kategóriájának derridai dekonstrukciójáról (ahogy Kleist kiáltványában is kimutatható az ironikus felhang). A szokatlan nézői élmény inkább az elkülönböződéssel, a közties lét ontológiájával való találkozáshoz köthető, és a metanyelv nehézségeit tükrözi.

A posztdramatikus, tánc- és mozgásszínházi előadások mellett drámaelemzések is szerepelnek (*Cenci-ház, Bakkhánsnők*), de helyet kap egy-egy színház történeti fejezet is a kötetben (Ország Lili és Mészöly Miklós bábszínházi tevékenysége kapcsán), némelyik írás pedig tisztán teoretikus szövegek színház- és bábkoncepcióit kutatja. A közös vezérfonal a filozófiai szemszög, hiszen „mindenki, aki érdeklődik vagy rajong a marionett iránt [...] már filozófus” (99). Az arány a színházi példák és a filozófiai gondolatok analízise között folyton alakul, mindig a vizsgált részproblémának megfelelően veszi át a szót egyik a másiktól. Mindeközben azokról a hazai kortárs alkotókról is körképet kapunk, akik (a főszereplő Nagy József és Jeles András mellett) valamiképp kapcsolódnak a kötetben fejtegetett emberfelmutatás-kritikához, Alföldi Róberttől a Stúdió K-n és a Káván át az Ódry Színházig.

A kötetborítón látható béka egy kiszáritott mákgubót tart, mely idilli beállítás egy virágot tartó szépleány képének nyomát hordozza. A holttestnek az élőkkel jellemző helyzetekbe való beállítása ismerős lehet Gunther von Hagens anatómiaszínházából. Fontos különbség azonban, hogy míg a német anatómus-művész (a reneszánsz tradíciót felélesztve) az emberi test tökéletességének, belső rendezettségének, harmóniájának látványát kínálta világhírű kiállításain, addig Nagy fotója a létezők hierarchiájában lenézett, megvetett, tárgyi létbe sorolt csúszómászó tetemét tünteti ki figyelmével. A se nem élő, se nem emberi ráíródása egy az emberi szépséget hirdető ábrázolási konvencióra (melybe a virágot tartó élő lány és Hagens kortárs fáraója is beletartozik) maró gúny e tradíció ideológiáira, „fehér istent” dicsőítő előfeltevéseire nézve. A színház mint az emberfelmutatás színhelye, úgy tűnik alkalmas arra is, hogy saját maga által támasztott bálványát talapatáról ledöntse.