

szakfordításokat). Pedig a filozófiai szakszövegek fordítással és helyi recepcióban megvalósuló újraelsajátítása lényegi jelentőségű, legalábbis a filozófia művelésének szövegközpontú irányzatai számára. Minden fordítás a szerző valamilyen értelemben vett jelentőségébe vetett meggyőződésen alapul, és Boros Kolnai „érzelmekről szóló írásait több szempontból is paradigmaticusnak” tekinti (19. old.). Vajon mi a helyzet azonban, ha mégsem azok? Elvégre Kolnai a realista fenomenológiába későn, több mint egy évtizeddel annak göttingeni virágkorát követően érkezett, sőt a fenti biográfiai utalások szerint talán nem is érkezett meg sikeresen, s az iménti módszertani diszrepanciák fényében mintha soha nem is akart volna teljesen megérkezni. Mindezt korántsem azért vetem fel, hogy Borosnak a vizsgálódásai szempontjából jól megalapozott relevanciáját megkérdőjelezzem, hanem azért, mert Kolnaiban a magyar filozófia történetírása számára nyugtalanító kérdésfeltevés megtestesülését látom (s ebből a szempontból különösen tanulságos, ha nem politikai gondolkodóként – ahol érdemei elvitatathatatlank –, hanem inkább fenomenológusként tekintjük). Mit tegyünk, ha a magyar hozzájárulás a filozófia egyetemes történetéhez az adott kánonban esetleg csak másodlagos jelentőségű? A realista fenomenológia kutatását egyetemes szinten is a relevanciakérdés terheli: egyes feldolgozói (Barry Smith, Karl Schuhmann) abban, vagy az azt megelőző egyes szakaszokban (Robin D. Rollinger) a fenomenológia alternatív, antiidealista kánonját vélték megpillantani, és szembeállították a fenomenológia hagyományos leszármazástörténetével. A fenomenológus Kolnai esete éppen arra taníthat, hogy a magyarok hozzájárulása a filozófia egyetemes történetéhez akkor is érdekes és feldolgozandó, ha az egyetemes kánon, például a realista fenomenológia alakzata felől kései, származtatott jelentőségűnek tűnik. Más szóval: a magyar filozófia történetírásának egyik érdekes válfaja talán éppen az lehet, hogy feltárjuk és bemutatjuk a magyar filozófusok saját jogú helyét az egyetemes filozófiatörténet másodlagos szereplői között (mintegy összhangban az ún.

kisszerzők jelentőségének felértékelődésével a modern egyetemes filozófiatörténet-írásban, l. erről Boros Gábor: *Filozófia, történelem, történetek. Élet és irodalom*, 57 [2013], február 15. 13. old.). Vagyis ezek a magyar filozófusok anélkül lehetnek fontosak, sőt gondolkodásunk szempontjából akár paradigmaticus jelentőségűek, hogy harcba kellene szállnunk az egyetemes kánon átformálásáért.

Még egy gondolat erejéig érdemes talán elidőznünk a kötet lehetséges üzeneténél a filozófia hazai művelésének és történetírásának általános szempontjával kapcsolatban. Nem is olyan régen merült fel az igény a magyar filozófiatörténet kánonképző átfogó narratíváinak meghatározására (l. Demeter Tamás: *Hogyan lehet és hogyan érdemes magyar filozófiatörténetet írni? Szépirodalmi Figyelő*, 12 [2013], 3. szám, 33. skk. old. és az ott megjelent további írásokat, továbbá Neumer Katalin: *Magyar filozófia, osztrák filozófia, filozófia I. BUKSZ*, 25 [2013], ősz, 315. skk. old.). Kétségtelenül vulgárhegelianizmus lenne azt gondolni, hogy az efféle szintézisek ideje csak az összes alap kutatás elvégzésével beálló alkonnal jönne el. Mégis mintha Kolnai írásainak ez a kommentált gyűjteménye az alap kutatás és szintézisalkotás feladatainak a magyar filozófia történetírásán belüli egyensúlyában még mindig az előbbi fontosságát jelezné. Nem Kolnai az egyetlen, aki a német filozófiai élet egyik gyűjtőpontjában, Husserl-nél tanult, de abban sem egyedülálló, hogy ennek körülményei és következményei még tisztázásra várnak.

Végezetül két kívánságnak szeretnék hangot adni: találjon utat ez a kötet – sőt általában véve a realista fenomenológia – az oktatásba, és olvassák, alakuljon ki körülötte jó értelemben vett szakmai dialógus. Boros maga jegyzi meg az előszóban, hogy a „keresztény teológiai réteg” a fenomenológiai „realisták gondolatvilágának általában is megkerülhetetlen eleme” (7. old.). Tekintve, hogy a realista fenomenológia művelőit mind hazánkban (itt mindenekelőtt Mezei Balázst kell megemlítenünk), mind pedig a nemzetközi szinten valóban egy ilyen gondolati tradíció felőli nyitottság jellemzi, ezt a kívánságot az

önös érdek is mondatja velünk, hiszen a fenomenológia hagyományosan központnak tekintett szerzői és Kolnai, valamint realista fenomenológus társai között, illetve az értelmezés és továbbgondolás színterén Boros bekapcsolódásával olyan dialógusok körvonalazódnak a horizonton, amelyek révén még tovább gazdagodhatunk.

■ VARGA PÉTER ANDRÁS

New Dramaturgy International Perspectives on Theory and Practice

Edited by Katalin Trencsényi and Bernadette Cochraine. Bloomsbury, London, 2014., 304 old., £ 19.99

Az elmúlt két évtizedben a dramaturgiai munka gyakorlatát és elméleti reflexióját egyaránt érintő, mélyreható változások tanúi lehettünk. A folyamat az 1990-es években kezdődött. Az „új dramaturgia” terminust a flamand Marianne van Kerkhoven vezette be, hogy elválassza a dramaturgia hagyományos képétől és kategóriáitól a nemzetközi színházi élet sok területén kibontakozó, a korábbiaktól eltérő munkamódszert, szemléletet és gyakorlatot. 1993 augusztusában egy amszterdami konferencia fogalmi fogódzókat is javasolt a színházi szakmának az új tapasztalatok értelmezéséhez, 1994-ben pedig a *Theaterschrift* tematikus összeállításában (*On dramaturgy*) 13 cikk elemezte az új fejleményeket. Az ezredforduló körüli években többek között Brüsszelben, Melbourne-ben és Barcelonában, szadunk első évtizedében pedig egyebek között Frankfurtban, Torontóban és Murciában szakmai rendezvények, továbbá szaklapok – mint a *Performance Research* vagy a *Contemporary Theatre Research* – foglalkoztak az új dramaturgia kérdésével.

Az „új dramaturgia” a drámai szövegen alapuló, hagyományos dramaturgiával szemben határozza meg

magát. Különböző műfajokat és művészeti ágakat vegyít (táncot, zenét, verset, elbeszélést, színházi előadást stb.), különféle kultúrákat ötvöz vagy ütköztet, tudatosan hibrid, gyakran széttartó és inkongruens. Keverednek benne a performansz és a színházi előadás sajátosságai; a nézői pozíció is többnyire eltér a színré viett drámák esetében alkalmazott megoldásoktól. Az „új dramaturgia” sok tekintetben rokon a Hans-Thies Lehmann által posztdramatikus színháznak nevezett, a szövegen túli vagy szöveg nélküli színházzal.

A jelen kötet az elmúlt időszak gyakorlati tapasztalatait és elméleti tanulságait is igyekszik levonni. A két szerkesztő, Trencsényi Katalin, Londonban élő dramaturg és Bernadette Cochrane, egy Ausztráliában és az Egyesült Királyságban is dolgozó tanár, rendező és dramaturg tizenöt tanulmányt, illetve interjút tartalmazó, jól áttekinthető és logikus szerkezetű kötetbe gyűjtötte, két évtizeddel az úttörő amszterdami tanácskozás után, az „új dramaturgia” címszava alá sorolható heterogén jelenségeket legjobban jellemző írásokat, egyszerre vonva be a szerzők körébe gyakorlati és elméleti színházi szakembereket. Előszavuk bemutatja az új dramaturgia kialakulásának folyamatát, főbb állomásait és kikristályosodó ismérveit. Az ezredforduló interkulturális, posztmimetikus új dramaturgiája szakít a reprezentációs jellegű színházi előadás európai tradíciójával. Összetett értékrendeket vegyít vagy ütköztet. Önreflexív, a performatív eseményt létrehozó folyamat reflexióját is beépíti a létrehozandó/létrejövő előadásba. Ugyanakkor az „új dramaturgia” nem váltotta le a hagyományos – színházi – dramaturgiát, így az továbbra is a nyugati színház uralkodó gyakorlata maradt.

A *New Dramaturgy* című kötetet öt, körülbelül azonos terjedelmű fejezet, fejezetenként három-három tanulmány vagy interjú alkotja. A tárgyalt témakörök: elmélet, szöveg, közösségi alkotás, tánc, nézőközönség. A 15 írás szerzői négy földrészről – Európából, Amerikából, Ázsiából és Ausztráliából – kerülnek ki, és – mivel különböző álláspontot képviselnek – párbeszédbe kezdenek egymással.

Az alkotói beszámolók olykor egyszerre hitvallásszerűek és racionálisan érvelők. Az egyik legigényesebb elméleti írás a kötet záró tanulmánya, amelyben Peter M. Boenisch konkrét előadásokra hivatkozva elemzi a színháznézés aktusának és a nézői tapasztalat dramaturgiájának kortárs sajátosságait.

A nyitó írásban Joseph Danan, a Sorbonne színházművészeti tanszékének tanára értekezik a dráma kötelekéből kiszabaduló dramaturgia szerepéről, lehetőségeiről a nem előzetesen megírt drámákra támaszkodó, posztdramatikus színjátszásban. Ebben az új performativitásban előtérbe kerülnek a nem színpadi szöveganyagok, a különféle médiumok, a próbafolyamat során kimunkálódó textusok, és egyúttal radikálisan megváltozik a reprezentáció természete. Danan a példáit Marina Abramoviótól és Romeo Castelluccitól veszi, kiemeli a jelenlétnek, a nem fiktív szerepet játszó performernek, az egyszeri pillanatnak a jelentőségét, a rendező funkciójának átértékelődését. A korábban a történet strukturálására összpontosító dramaturgia helye és feladata megváltozik: nem kell, sőt nem szabad rögzíteni a jelentést, le kell mondani az előadásban a karakterekről és a lineáris mesélésről. Az előadás mindinkább csak önmagát reprezentálja, s nem egy máshol és máskor történő eseménysort. A fő cél: felébreszteni/létrehozni a közönségben a hajlandóságot, hogy működjek közre, vegyen részt ebben a jelenközpontú, az irodalomtól független, eseményszerű alkotásban. Danan az elméleti okfejtésbe saját dramaturgi és drámaírói gyakorlatának példáit is beilleszti.

A dramaturgia mint ökológia: beszámoló a „Dramaturgiák” projektről három szerzője részletesen ismerteti a 2001-ben elindított ausztrál programot a dramaturgiai tudatosság, a színháznak a társadalmi-politikai élethez kapcsolása és a dramaturgiai kutatás előmozdítására. Alan Lawrence angol zeneszerző pedig *Tisztelet és távlat: művészet, struktúra és szerzőség* című dolgozatában az új dramaturgia húsz évvel ezelőtti zászlóbontása kapcsán vitatja az „új” jelző használatának indokoltóságát, mivel szerinte a színházi intézményrendszer alapvető-

en nem változott meg: „Nem alakult ki új szókinccs, és erre nem is volt szükség.” (49. old.)

A legizgalmasabbak a *Szöveg* című fejezetnek a kísérleti színházokról és különleges projektekről szóló esettanulmányai és interjúi. Vegyük például az 1995-ben alapított kanadai Nightswimming műhelyt, amely előadások megvalósulását segíti, de maga nem színtársulat. Vezetője Brian Quirt, ő számol be egy verseskötet alapján készített előadás nyolc éven át tartó dramaturgiai munkálatairól. A készüléfében lévő produkcióról több műhely-szemináriumot szerveztek és műhelybemutatókat is tartottak, hogy a közönség (érzelmi) reakcióit is figyelembe vehessék a végleges forma kialakításában. Quirt szerint ma nem elegendő drámák színrevitelével elmondani történeteket, inkább hibrid formákkal és műfajokkal érdemes dolgozni. A dramaturgiai munka pedig minden produkcióban ott van, még ha dramaturgnak épp senkit sem hívnak is.

Hogy a kötetben lévő írások közötti áthallásokat és háló(zat)szerű szerveződést jelezzem, idekapcsolom a nézőközönséggel foglalkozó utolsó részben helyett kapó Pedro Ilgenfritz, az Új-Zélandon élő brazil színész, rendező, dramaturg beszámolóját (*Dialektikus színház és közösségi alkotás*) a LAB Theatre keretében létrehozott *Alfonsina* című előadás véglegessé formálásában alkalmazott munkamódszerről, amely a nézőközönséget mintegy társdramaturggá tette. A készülő darabot (egy Új-Zélandra bevándorló és ott munkavállalói engedély nélkül takarítóként elhelyezkedő argentin leányanya történetét) négy városban, négy fókuszcsoportnak mutatták be (Új-Zélandon és Brazíliában), akik a látottakról – verbális – visszajelzést adtak a társulatnak. A passzív nézői pozícióból aktív közreműködői, párbeszédbe megnyilvánuló szerep lett, amely az előadásban bemutatott történetet is módosította, és összetettebb és nyitottabb előadáshoz vezetett. Az első változathoz képest „a történet új befejezése semmilyen lehetőséget nem adott a didaktikusságra, és úgy őrizte meg a mű integritását, hogy elkerülte a szenti-

mentalizmust és az erkölcsi tanítást” (223. old.).

A *Szöveg* című fejezetre visszatérve, Duška Radosavljević, a University of Kent tanára *A performatív dramaturgia felé* című írása arról számol be, hogyan működött közre dramaturgként az egyetem művészeti intézetében létrehozott, *Imagining O* című 2011-es performanszban. Az Ofélia alakjából és Pauline Réage *O története* című erotikus regényéből építkező előadás, melyet Richard Schechner, az egyetem amerikai vendégtanára az intézet egész épületében játszódó eseményként rendezett meg, a dramaturgiát is láthatóvá, színre vitt komponenssé tette. Radosavljević a produkció részeként, azzal egy időben „többlépcsős” dramaturgiai szemináriumot tartott a közönségnek. A műhelymunkába az előadás előtt és után is be lehetett kapcsolódni. A szeminárium maga is performatív jellegű volt, és felszínre hozta a – hagyományos színházi működésben a közönség elől mindig rejtett – dramaturgiai munkát, annak szempontjait és eszközeit.

Érdekes az egyik izraeli kísérleti színház vezetőjével, Ruth Kannerrel folytatott beszélgetés: Kanner nemdrámai szövegekkel dolgozik, a szövegválasztást politikai jellegűnek tekinti, de előadásaiban a hangsúly sokkal inkább a színészek testén van. Dramaturgiai munkájában a természetes egyensúly kibillentésére, a magától értetődő mozzanatok megzavarására törekszik.

A *Közösségi alkotás* című fejezetben Jackie Smart ír a *devising*nak nevezett módszerről. Ez olyan színházi alkotói folyamat, amelyben az előadás szövege – ha létrejön – a résztvevők improvizációiból bontakozik ki. (Hazai példaként Mohácsi János több rendezését említhetjük.) Smart az értelemnek és értelemnek a közösségi alkotói folyamatban betöltött szerepéről értekezik, a neurológia és a kognitív tudomány néhány megállapításából kiindulva, meglehetősen steril és erőltetett módon. Javaslatát megfogalmazásához – a közösségi alkotói folyamat dramaturgiája legyen érzelmileg intelligens és etikus – igazán nem szükségesek az idegtudományi referenciák. A New York-i Elevator Repair Ser-

vice (liftjavító szolgálat) nevű kísérleti színház alapítója, John Collins egy interjúban vall a társulat működéséről és a videók, az internet és mozifilmek felhasználásával, szokatlan helyszíneken, anyagokkal és módszerekkel létrehozott előadásról, és azt hangsúlyozza, hogy a közösségi munkafolyamat egésze dramaturgiai munkának tekinthető. Alex Mermikides személyes hangú esszéje, *A tudomány alkalmazása* arról szól, hogy a dramaturg leukémiában megbetegedett és csak csontvelő-átültetéssel gyógyítható fivérének esetét miként dolgozták fel a *Bloodlines* (Vérvonalak) című produkcióban, mely lemondott a történetről és szereplők alkalmazásáról, ehelyett a vértesztek diagramjainak hangja átalakításával ötvözötte/kombinálta a performansz és a természettudomány elemeit.

A táncdramaturgiai fejezetben Rachael Swain egy ausztrál táncszínház őslakosok és telepések leszármazottából álló társulatát mutatja be, mely tudatosan törekszik interkulturális jellegű produkciók létrehozására, és a múlt, az emlékezés, a kísértés színrevitelére hibrid dramaturgiával, azaz a résztvevők eltérő kulturális hagyományait és szokásait tekintetbe vevő eszközrendszerrel, amely stabilizálja a domináns nézőpontokat és a hatalmi diskurzust. Guy Cools holland táncdramaturg a munkanaplójára támaszkodva számol be a *zero degrees* című táncprodukcióról, amelyben a maga feladatát a film vágójáéval analóg módon fogta fel, aki mintegy eleven archívuma (tanúja) a teljes alkotói folyamatnak. A flamand Koen Augustijnen koreográfus és a brit Lou Cope dramaturg beszélgetéséből ugyancsak egy előadás létrejöttének folyamatáról kapunk képet. Cope a maga dramaturgi helyét a mindenkori kívülálló pozíciójában látja, aki sohasem volt és lesz teljes jogú tagja a családnak, noha a munkafolyamatban rá háruló szerepet időnként a rendezőasszisztenséhez érezte hasonlóknak, akitől azonnali visszajelzést várnak a próbák során.

A nézőközönséggel foglalkozó utolsó fejezetben Cathy Turner angol színházkutató a helyspecifikus produkciók porózus-lyukacos dramaturgiáját jellemezve arról ír, hogy több

meghatározatlanságot kell tartalmaznia az alkalmi helyen, utcán, köztéren színre vitt előadást strukturáló dramaturgiának. A porózusság abból is ered, hogy „a helyspecifikus mű mindig közvetít a helyszín és a közönség között” (205. old.). Boenisch már említett tanulmánya pedig a nézői tapasztalat dramaturgiájával foglalkozik Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című művére (Balassi, Bp., 2009.) és az ott kidolgozott autopoetikus feedback-szalag koncepciójára támaszkodva, amely arra épül, hogy az előadás során a játsszók és nézők egyidejű testi jelenléte kölcsönösen hat egymásra és az előadásra. Leo Bersani nyomán bevezeti a relációs dramaturgiának a nézői közreműködés jelentőségét kiemelő fogalmát, és három, a nézői jelenléte és a hagyományos nézőtéri pozíciót radikálisan felforgató előadás tapasztalatából kiindulva von le markáns elméleti következtetéseket a mai színházi előadás és nézői tekintet sajátosságairól.

Összességében ez a szövegválogatás jól eligazít a kortárs színház, táncszínház, kísérleti színház, helyspecifikus színház dramaturgiai törekvéseiben, demonstrálva, hogy az új utak keresése, a kockázat, a kísérletezés milyen meghatározó eleme a színház- és a performansz-művészet megújításának. Közkinccsé teszi a kísérletező alkotók tapasztalatait, amelyek megújíthatják a hagyományait többnyire szigorúan őrző, nem kimondottan merész színházi világot.

P. MÜLLER PÉTER

Sajó Sándor: Majdnem minden

A MEGTÖRT TOTALITÁS DIALEKTIKÁJA

L'Harmattan, Bp., 2014. 174 old., 1990 Ft

A könyv címe ne tévesszen meg: Sajó Sándor műve a totalitás igényével lép fel. Nem is tehet másképp, hiszen ezt tekinti a filozófia igényének, és könyve filozófiai: „A totalitásigény az életre vonatkozik, és annyit jelent, hogy csakis egy olyan filozófia, amelyik