

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

FÖLD-TÖRTÉNETEK, HÁLÓZAT, MÉLY IDŐ – POSZTHUMÁN SZÍNHÁZI FÖLDRESZÁLLÁS

■ Egy szemétkupac tetején ül és kotlik az öreg hölgy, a huszadik század lázadó drámairodalmának hőse. Újra akarja költeni az emberiséget, ám a vállalkozás legnagyobb akadálya, hogy a szemét egyre csak szaporodik körülötte, ő maga pedig már nem fiatal ehhez a különleges-excentrikus, de mégis egyszerűen biológiai alapú vállalkozáshoz. A szöveg írója a 70-80-as évekbeli abszurd színház projekt jeles lengyel képviselője: Tadeusz Rózewicz, aki sajátos, nappali zajban és étkezés közben is tesztelt dramaturgiát dolgozott ki, hogy minél közelebb kerüljön a mindennapokhoz, azok egyszerű és (ma így mondanánk:) hibrid tényeihez, jelenségeihez. Nem csak a szeméthez, a fogyasztói társadalom mindennapi valóságához sikerült közelednie: ebben a világban nem ritka az állati vagy tárgyi létforma, a posztidentitás jelenségei – a nemcselekvő hős, a töredezett, káosz- és katasztrófa ihlette forgatókönyvek. Azonban ez a dramaturgia kevésbé ismert tájainkon: Rózewicz népszerűsége ugyanis nem terjed ki a színházi örökség által dominált-jelölt kultúrákra, az erdélyi magyarra sem.

Habár az avantgárd-abszurd irodalom szívesen vitte be a dráma szövegébe a természeti elemeket, és drámaformáján keresztül kényszerítette is az alkotókat a színpadi nyelv megújítására, ahhoz nem adott kulcsot, hogy hogyan lehet színre vinni a természetet, hogy ne hamisítsuk meg, hogy ne ismételjük meg a természet esztétikai reprezentációban való megduplázását



A játékosok és a nézők között is „megosztott” időforma uralkodik, amelyben a rendező (és színészei) elindított és megszakított idő-íveket helyeznek egymás mellé, ismételnék meg (...)

(Chauduri) – pl. hogyan lehet a rinocéroszokat, a halott növekedő haját és a körülötte sarjadó gombákat, vegetációt, vagy hogyan lehet a föld egyre növekvő repedéseit Ionesco *A király halódik* c. drámájában? Világos, hogy ezekre a később artikulálódott látványszínház, az intermediális megoldások nyújtanak jó megoldást. Beckett drámai szövegeinek különös, az emberit változatos módon meghaladó főszereplői (a hatalmas szája *Nem én*-ben, a lábak a *Jövés-menésben*) szintén különleges színrevitelért kiáltanak, s közöttük is különleges az *Ó, azok a szép napok*-ban a derékig (később nyakig) földbe süllyedt Winnie-jének helyzete és létmódja (egyébként ez ihlette Rózewiczet a fent említett öreg hölgy és szemétkupacának megírásához). Winnie hibrid testének és a földnek a színházi megjelenítésében nyomon követhetjük a reprezentációs díszletfelfogás kudarcát és változását: Roger Blin 1971-es előadásában valódi földhalmokat utánzó díszletelemek között látjuk Winnie-t és társát, ám a szöveg későbbi előadásában már egyszerűen teátrális környezet, színház veszi körül a szereplőt – így pl. Robert Wilson 2008-as rendezésében – és a konkrét, materiális föld metaforákra, kulturális-társadalmi jelenségekre transzponálódik. Miközben az abszurd drámák avantgárd retorikája, világmegváltó és kétségbeesett hangneme elavult – csak értelemzés kérdése, hogy meglássuk: az abszurd fantasztkumra és a mindennapokkal való keveredésre éhes dramaturgiájában kimondottan a mai poszthumán érzékenységre ismerünk. Ennek a színpadi formába öntése azonban nem tud elszakadni a sémáktól, rutinos formáktól, de legfőképpen az antropocentrikus szemléletmódtól.

Fenti példalózásunk több, kortárs színházunk és kutatása számára lényeges kérdést vetett fel:

1. Egyrészt, milyen tradíció segíti (vagy gátolja) a kortárs, az antropocén világra reagáló poszthumán szemlélet és színházi gondolkodás kialakulását?
2. Másrészt, hogy az ebben fontos természeti, azaz nem társadalmi és nem humán elemek, (pl. a föld vagy az állatok) hogyan jelennek meg a színházban, amely – Chauduri és Latour egyaránt hangoztatott elve szerint – minden más, a modernitás kultúrájában nem humán jelenséggel és mássággal együtt teljességgel kirekesztődött az eddigi kultúrából és színházból, sőt az ezt teoretizáló kategóriák is alkalmatlanok arra, hogy a mai kor természettel kapcsolatos problémáit megragadják.
3. Továbbá, a hibriditás jelenségét, amely a globalizáció korában mindennapos tapasztalatként vesz körül, ám a tudomány világában, a szigorú diszciplináris értelemzés következetes gyakorlatában zavarba ejtő. Javaslatunk szerint a humán tudományokban kevésbé elterjedt Latour-i cselekvő-hálózat-elmélet (ANT) segítségével tudjuk megragadni ezeket a jelenségeket, valamint azt, hogy ez hogyan alkalmazható a dramaturgia, a színház területén.
4. Dramaturgiai kérdés, hogy hogyan kerülnek egymás mellé ezek a különféle létmódú figurák, akik már nem arisztotelészi cselekvők (hanem állatok, tárgyak, emberi testek önálló részai), és nem is a klasszikus konfliktus-dramaturgia szerint szerveződnek össze? Illetve, hogyan törik meg és agonizál a régi szöveg- és előadás-dramaturgia a természet, az élővilág nem realiztikus jelenségeinek bevezetésén? Olyan dramaturgiai fogalmak válnak kétségessé és részben alkalmatlanná, mint pl.: szerep, szituáció, konfliktus, valamint a hozzájuk tartozó időfogalom.
5. Hogyan, milyen módszerekkel lehet ennek a kultúrának a színházi jelenségeit kutatni?

A felvetett kérdéseket az alábbiakban a következő témák tárgyalásában fogjuk megválaszolni, vagy részlegesen megközelíteni: 1. hagyományos terek és in-

Poszthumán témák és a reprezentáció kérdése

■ Két szempontból szeretném vizsgálni a poszthumán szemléletmódot hordozó előadásokat:

1. A színházi tradíció közegében kibontakozó, és-vagy a kőszínház (reper-toárszínház) intézményében rendezett előadások, amelyek felvetésünk szerint nem jelentenek kedvező talajt a poszthumán érzékenység számára – a kőszínházi struktúrában nehezen bontakozik ki az alternatív kísérletezés vagy kutatásalapú színház, ilyen munkát csak a színháztermen vagy -épületen belül lehet folytatni: stúdiótermekben, a színpad különféle, klasszikus rendet felforgató tereiben. Úgy tűnik, a valódi alternatív események helyett a komplex színházi formanyelvet kidolgozó előadások alkalmasak a humán, antropocentrikus szemlélettel való szembe fordulásra, azzal való folyamatos küzdelemre.

2. Olyan előadásokat vizsgálunk, amelyekben természeti elemek szerepelnek, viszonylag klasszikus környezetben: pl. föld, homok, lombok, állatok.

1. Komplex színházi formanyelvet működtető előadásra nagyszerű példa a klasszikus proscéniumszínpadon felépített *Dido és Aeneas*: többszörösen réteg-zett nyelv és dramaturgia alakul ki az előadásban.¹ Tánc, erős kompozíció, a centrális vizualitás elkerülésére, festmények, klasszikus zene, erős effektek. Egy repedező, omladozó világ képe tárul elénk: nem lineáris dramaturgiával, hiszen Dido és Aeneas történetét eleve megsokszorozza azzal, hogy Didót egy énekes és egy nem énekes színész játssza, hasonlóképpen a Bellinda szerepét is két színész-performer. Az ember fogalmának poszthumán meghaladását sikerül kezdeményezni ezzel a technikával. Ennek folytatásaként jelenik meg a test fragmentálása, a formátlanítás abban a jelentben, ahol a test nélküli, pusztán fejből álló Didó szerepel az ágy közepén, a fej nélküli test pedig fölé hajol. A humán formák felszabadítása és az azzal való játék végső soron az anyag formátlanóságát, az anyagság léte felé való játékos-fenyegető közelítést exponálja. Ezt a témát már a kezdőjelenet felüti a Dido testes alakjának a végtelen lepedőrétegek-ből való kibontakoztatásával. Uthalhatna ez akár az ibseni hagymahéj-metáforára – ám itt nem az én lélektani boncolgatását látjuk tematizálni, hanem a test beburkoltságát, talányos elválaszthatatlanságát a dolgok világától. A cselekvések táncos sokszorozása, torzítása, a vertikális kimozdítása (ferdén elhelyezett és szemlélt festmények) elbizonytalanítja a világot, semmissé teszi az egyszeri cselekvést – lásd a teázás pillanatának vizsgálatát alább. A forma dekonstruálásával való játék végül az anyag, a homok vagy föld révén tagadja az (elit) kultúra által formázott humán világot.

Habár nem történik utalás a globális környezeti problémákra, mégis ennek a problémaérzékenységnek a talajáról, tapasztalatából beszél az előadás, amikor az ablakon-ajtón folyamatosan betóduló homok (föld) állandósítja a katasztrófa-állapotot. A természet betör a színpadi térbe, és mivel a homok mozgása nem modellált, nem megrendezett, a maga mozgástörvényeit hozza be a színpadra. A szerelem mindent felforgató erejéről szól ez a metafora, mégis több ennél, és nem csupán azt tematizálja, amit Una Chauduri sérelmez az európai naturalista és realista dramaturgiában: hogy társadalmi térbe, az elit kultúra világába zárja az embert, ezáltal pedig a homályba száműzi a nem emberit, és szimbólum-

má „nemesíti” a természet elemeit (a sirályt, a cseresznyéskertet, a vadkacsát Csehov és Ibsen drámáiban).² Chartier operájában a természeti, biológiai vagy ösztönös, tehát a társadalmin kívüli világ bukkan fel a maga logikájával, és ebben nagy szerepe van a tánc nyelvén született testi megfogalmazásoknak – pl. a befejezésben az emberi testet állatként marcangoló embertárs képe végleg defigurálja az emberalakot.

A poszthumán érzékenység látványos-plasztikus és teátrális formanyelvre talál a technikailag sokat tudó proscéniumszínpadokon – ám az antropocentrikus témákat, a humánt meghaladó kísérletek nyilvánvalóan adekvát közegre a hagyományos színházépületen kívül találunk, a külső terekben elképzelt és felépített, helyspecifikus színház, lakás- és utcaszínház stb. eseteiben. Olyan típusú bátor kísérletekről van szó, amilyeneket a német Rimini Protokoll hoz létre, ahol pl. a mesterséges intelligencia által kreált hang vezeti a nézőket a különféle városrészekben, vagy szintén fülhallgatóból instruálnak a múzeumban, egy kamionban (pl. a *Call Cutta*, *Remote X Situation Rooms*, *Cargo X* A Rimini színészei a nézők maguk, és ezzel a koncepcionális huszárvágással felborítják a színházi hierarchikus struktúra specializálódott szegmenseinek (adminisztráció, díszletműhelyek, szabóság, öltöztetők stb.), működését. Ahol azonban ennek a várost és talált tereket helyszíniül használó kísérletezésnek nincs tradíciója – pl. Kelet-Európában, az alternatív színház hiányának kultúráiban – ott a kötetlen formák helyett a színházi tér felforgatása, vagy sajátosan helyspecifikus használata történik: pl. Andrei Șerban *Ványa bácsijában*, ahol a nézőtérben, galérián és mindenhol folyó játék önálló térrészeket von ki a centrális dramaturgia elvei alól, és ugyanakkor a nézőtér-játéktér duális felosztás látványviszonyai alól.

2. Természetes anyag színházi reprezentációja ill. prezentációja: Nézzük pl. a Föld-reprezentációkat: Șerban említett *Ványa bácsi* előadása³ is performatív anyagként, eszközként használja a földet, amikor a negyedik felvonásban esőben, ebben a vizes-sáros földben birkózik egymással Jelena és Asztrov, búcsú gyanánt. A föld nem nyilvánvalóan látható módon, de teatralizált anyag: a színpadra felhordott, valójában könnyen száradó komposzt, hogy megkönnyítse a színpadi használatot, a benne való dagonyázást, vele való manipulálást. Színházi rendszerbe bevitt (azaz kellékként használt) organikus anyag, de a szenvedélyes, nézőt is veszélyeztető vad játékmód eltakarja ezt az aspektust, mely végső soron az illúzióteremtő színház elemeivel és annak megkérdőjelezésével dolgozik, a negyedik fal eltüntetésé révén. A közvetlenség, a nézők résztvevővé tétele történik meg azáltal, hogy a sárban birkózó szereplők vad mozdulatai folytán a közel ültetett nézők ruhájára is ráfröccsen a sár. Hasonlóan extrém performativitást alkalmazó jelenet az ittas Asztrov (Bogdán Zsolt) bravúros leereszkedése a vaslépcsőn (gumicsizmája meg-megcsúszik a fém felületen, mozgása állandó életveszély-hullámokat vet, s végül egy kiélezett pillanatban nemcsak sugallja a veszélyt, hanem meg is érezteti a nézővel, akinek feje fölött Bogdán egy pillanatra elengedi a kezében tartott súlyos deszkát, dőlni engedi, majd hirtelen elkapja. A veszély termelése Hatházi András játékára is érvényes, aki a galériára mászik fel, a párkányra ül, és onnan lógatja lábát. Elemi ösztönöket ébresztenek ezek a jelenetek, olyan pillanatokat, amelyekben háttérbe szorul a társadalmi, a néző számára a karakter mögül előlép az ember (színész), a maga testi történéseivel, és előtrébe kerülnek a fizikai-biológiai, ösztön vezérelte állapotok és viszonyok. A sárban birkózás háttérben valódi galambok repkednek-mocorognak

a galambdúcokban, és azzal, hogy magát az életet „performálják”, hosszabb időközökre a természetbe írják át a szerepjátszó emberi testeket.

Hasonlóképpen performatív az anyaghasználat pl. *A fősvény* c., Bocsárdi László rendezte előadás⁴ zárásában, ahol a földhalom és az ásás aktusa inkább a performanszok világára jellemző momentum: az utolsó jelenetben megjelenő nagy kupac föld látványa eleinte az idegen anyagé, valami mélyebb, archetipikus valóságra utal, az ember természetéről, meztelenül feltáruló valójáról (hiszen Pálffy Tibor levetkőzik ebben a jelentben, s kicsit szégyenlősen, ám ruhátlan önmagát mégis felvállalva áll a nézőtéri fények előtt, mintha szabályokkal és saját természetével vívódna ebben a pillanatban). A föld itt a performanszok anyagszerűségének érzékelési terét teremti meg, hogy megakassza az illúzióteremtő színház logikáját, s kérdésessé tegye annak folyamatosságát (ezt a célt szolgálja egyébként a nézőtér fele épített híd is, amelynek árnyékába rejtőzik először a meztelen főszereplő). Ám a színpad ez esetben mégis megmarad színpadnak, illúzióteremtő világnak, amelyen ugyan rést üt a földhalom, mint performanszterbe behordott anyag – de a kőszínházi környezet meghatározó volta, és leginkább a főszereplőnek a színházi nézőtérrel való kissé hamiskás, kissé agresszív interakciója miatt ez az anyag megmaradt a színpadi térbe bevitt rekvizitumnak, és nem mutat túl azon. A nyers helyzet ugyanis lassan belesimul a színpadi játékba és a dramatikus történetbe, a fennebbi példához hasonló módon – hiszen ebben a gödörben keresi ellopott kincseit Harpagon, majd a veszteségek nyomán úgy fekszik be a gödörbe, mint egy koporsóba. A szimbólumot azonban a játék során kitágítja a rendező a színház jelentésmezeje felé: Harpagon a nézőtéri székek alatt próbál elrejtőzni, s a színpadi díszlet, akárcsak a földhalom, színházi realitássá válik, a színpadon épített valósággá – a színházter elemeinek segítségével, akárcsak a Ványa bácsi-előadásban. A földhalom pedig ezzel elveszíti eredeti organikus létét, s a történet elemévé válik, ám a történetek sajátos mélységet kölcsönöznek neki, valójában a halál, sírhalom jelentés által – azonban ezzel besorolódik a kultúra szimbolikus rendszereibe. Archetipikus mélység szimbólumaként érthetjük, de technikai szempontból tudható, hogy a földhalom mélység nélküli színházi díszlet, azaz, az illúzióteremtő színház egyik eszköze: jelentése azok által a cselekvések és viszonyok által rajzolódik ki, amelyek a cselekményben és a színpadon adóttak.

Enyhén eltérő a föld és non humán elemek használata Castelucci *Resurrection* (Feltámadás) című operájában,⁵ ahol ugyan hasonlóképpen nagy földtömeg jelenik meg a színen, és ez nem különleges színházi föld, hanem valóságos, vastag földtakaró, amelynek látható módon van mélysége, hiszen az első pillanatokban megjelenő ló és gazdája hívására odaérkező mentőosztagok beleásnak, és rengeteg halott emberi testet emelnek ki földből, amelyeket gondosan felcímkéznek, lefotóznak, becsomagolnak és elszállítanak. A föld organikus elem voltát az teremti meg az első pillanatokban, hogy az (elhagyatott térbe) bebaktató ló fedezi fel a földben levő hullát, szimatolásával a való élet esetlegességét teremti meg, és az ösztönösség, a megérezés képzetét alakítja ki. Az előadás egyébként abban az értelemben is feltámasztása egy objektumnak, hogy a Stadium de Vitrolles nevű, korábban díjnyertes architektúrájú, mára elhagyatott, romos állapotú betonépítményben játszódik, amely az előadás által életre keltve vissza kapcsolódhatott a kultúra hálózatába.

Hálózatok és cselekvő (hibrid) dramaturgia

■ *Down to Earth* című munkájában a következőt hangoztatja Bruno Latour: „Ma a díszlet, a kulisszák, a háttér, az egész épület színpadra lépett és verseng a színészekkel a főszerepért. Ez minden szöveggönyvet megváltoztat, más befejezésekre készítet.”⁶ Habár a szöveg az antropocén kor problémáira utal, amelyek közepette az ember már nem tekinthető egyedüli és kitüntetett főszereplőnek a Földön, mégis nagyszerű kapaszkodókat nyújt a színházról való gondolkodás számára, ahogyan Latour cselekvésközpontú antropológiai-szociológiai elméletei általában könnyen teremtenek párhuzamot a színház világával. Mégsem gyakoroltak nagy hatást a mainstream színháztudományra – talán épp demokratikus alapvetésük miatt.

Azon túlmenően ugyanis, hogy a színház nagy tradíciójú művészet, patinás intézményi szerkezettel és működési-morális szokásokkal, talán nagyobb gond az, hogy Latour cselekvő- hálózatelmélete nem alkalmazható nagy sikerrel a rendezői színház trendjére, amely pedig a 20–21. századi színházművészet élvonalban áll ma is (bár egyre több színházi kultúrában osztoznia kell a kollektív-kollaboratív színház heterarchikus formáival). Maga az a Latour-i kitétel, hogy a kultúra hibrid hálókból áll, a hálózatot pedig egyenrangú elemek alkotják,⁷ nem teszi alkalmassá az elméletet egy hierarchikus rendszer leírására (hacsak nem a válságának pillanatát vizsgáljuk), amelyben szimbolikus értékek, egyéni látásmód karakterisztikus tartalmainak rendelődik alá minden jelentés: Peter Boenisch szavaival élve, a rendezés klasszikus korában a rendező „egyedüli szerző és felsőbbrendű autoritás”.⁸ Ám a rendezés aktusát több olyan folyamat kíséri, amelyben heterarchikus kapcsolatok, hálók jönnek létre, pl. a színészi munka improvizatív folyamataiban stb. Maga az alkotás egy rendező által biztosított és felügyelt folyamat, amelyet az a rendezői szándék irányít, hogy a néző számára többé-kevésbé uniform jelentések bontakozzanak ki. Ám minél több síkon és gyakrabban szakítja meg a hierarchikus struktúrát és kapcsolja más, külső jelentésekhez (pl. performanszokhoz, más előadásokhoz, nézői jelenlét-höz) annál inkább felszabadítja a struktúrát: Boenisch megfogalmazásában a posztdramatikus rendezést gondolkodás és képzelet terén megnyilvánuló játékoság jellemzi⁹ és gyakran átadja-átutalja a jelentésteremtést a befogadói horizontra, egy hálózatos elrendeződés terepére.

A hálózatosság jelensége valójában végigkíséri a rendezői színház vonulatát, (a próbafolyamat sok szakaszában, az egyéni alkotói felkészülés mintázataiban), a végtermékben azonban ritkán kap szerepet a háló, hanem inkább a kísérő folyamatokban (kivételt képeznek a posztdramatikus rendezés olyan esetei, ahol maga az előadás folyamatszerű és befejezetlen, és a rendező valamilyen kien-gedi kezéből az ellenőrzést). Illetve, az előadás folyamán improvizatív jelenetekben is tetten érhető az a latour-i cselekvő-hálózati jellemző, miszerint a háló elemei közti viszonyok állandóan újrendeződnek, a hálózat és a cselekvő is folyamatosan újradefiniálják egymást – az elemek viszonya pedig fontosabb, mint maguknak a cselekvőknek az identitása.¹⁰ Duška Radosavljević a 21. századi rendezői gyakorlat leírásban használja a hierarchiák hálózatából álló heterarchia fogalmát, illetve a latour-i cselekvőhálózat és a sloterdijk-i szféra kapcsolódásának lehetőségét.¹¹

Latour elhíresült fekvőrendőrpéldája szerint, amelyben az élő rendőr helyett egy betonkűszőb figyelmeztet valamilyen veszélyre,¹² a társadalom és az anyag

tulajdonságot cserélnek, az úgynevezett transláció révén, amely a tárgyakat cselekvővé tudja tenni. Ez a csere a gyakorlatban nyilvánvalóan rutinos viselkedési mintákat és rutinosan előhívott jelentéseket is jelent, amelyeket a színház jobb esetben igyekszik mellőzni, hogy elkerülje az elcsépett, adott esetben kiürült szimbólumok használatát, bevitelét az előadásba, és a kortárs szemlélet számára jelentős gondolatokat segítsen megfogalmazni, megérteni. Mégis, nyilvánvalóan épít ezekre a rutinos kapcsolatokra, hogy a megértést és az értelmezést irányíthassa. Hans-Thies Lehmann az elbizonytalanítás esztétikájához sorolja az ilyen jelenségeket, melyek a színesztétikus jelhasználathoz, a kikapcsoltság állapotához köthető nyomkereséshez, hasonlóságok és korrespondanciák kereséséhez kötődnek, és amelyek kommunikációs kapcsolatot ajánlanak a nézőnek.¹³ Ilyen alapokon nyugszik pl. Tomi Janežič alább tárgyalandó előadásában a videóbejátszás jelenete. Az ilyen viszony tehát egy újrendeződő hálót teremt, nemcsak a gondolkodásunkban, az azonosítás folyamatában, hanem, mint láttuk, az előadás során változó viszonyokban. Mindkét esetben annál intenzívebb a háló mozgása, minél hosszabban kitartott az azonosság keresése, és elhalasztott, vagy néha eleve felfüggesztett a referencia megtalálása.

Latour hálózatában az elemek egyenértékűek, demokratikusan egyforma viszony áll fenn közöttük, a non humán létezők egyenrangúak a humán létezőkkel. Ezeknek a hibrid hálóknak a folyamatosan átrendeződő, elemeiknek az újradefiniálódó mozgása biztosítja azt is, hogy a tárgyakat a fentebb leírt transláció által cselekvőnek tételezzük. A hálózatos szerkesztésmód és a cselekvőképesség tudatos használata szerez érvényt a 21. századi létünkért és világunkért felelősséget vállaló attitűdnek. Aktivista attitűdről van szó, hiszen reformálni kell a modernitás nagy hagyományú antropocentrikus szemléletmódját, le kell építeni a fogalomhasználatot is, amely az egyszerű tények megragadásában a már évszázadok óta bejáratott emberközpontú szemléletmódot és fordulatokat hozza magával. Latour megfigyelése szerint a nem uniformizált cselekvőket is be kell vonni a diskurzusba¹⁴ – hiszen az uniformizált rendszerek az okai annak, hogy egyes dolgok, tárgyak, létezők sosem kerülhetnek a látóterünkbe. Ez éppígy érvényes a színháztudomány, a drámaesztétika kategóriáira is: amennyiben közel akarunk kerülni a szimmetrikusan leírható világhoz – le kell bontanunk a klasszikus dramaturgiai terminológiát, amely, ahogy a drámaíró és klímaaktivista Chantal Bilodeau fogalmaz az Arisztotelész-kritikájában: a hierarchikus, konfliktusközpontú, lineáris és patriarchális értékeket képviselő poétika kondicionálja gondolkodásunkat, az emberi fajt az agresszív hódító terminusaiban gondolja el, és nem engedi érvényre jutni a sokféleséget.¹⁵ Hasonlóképpen fogalmaz a környezettudós Una Chauduri is, aki megállapítván, hogy a Nagy Választóvonal nyomán a természet teljességgel kikerült a drámairodalomból azáltal, hogy a 19. század humanista színházi ideológiája és esztétikája az emberi létezést „hézagmentes társadalmi hálózatként írta körül”, a dráma játékszabályaival a természetet pusztá színpadi háttérre minősítette.¹⁶

Latour azt állítja, hogy a társadalmat csak úgy lehet újra összerakni, ha lemondunk azokról a kategóriákról, amelyek a kultúránkban működnek, és amelyek újra és újra ugyanúgy osztják fel a világot emberekre, növényekre és állatokra, vagy pl. Galileo-tárgyakra, amelyek a szabadesést követik – és felismerjük világunk hibrid összetételeit és működését, valamint a lovelock-i értelemben vesszük a tárgyakat, amelyek így kölcsönhatásban tudnak lenni a környezetükkel, és cselekvő szerepük van a világunkban. Ennek értelmében tehát újra kell

gondolnunk a dramaturgiai kategóriákat is, amelyek társadalmi világra, élő emberekre voltak kitalálva.

Nézzük például a konfliktus, a szituáció fogalmait, és térjünk vissza Chartier operájának fentebb emlegetett teázásjelenetéhez. Egy szalonkörnyezetet teremtő kisasztal foteljében ül egy férfi, aki az őt kérdező szolgálóleánytól teát rendel. Odatartja az üres csészét a tányérkával, amelybe a szolgáló (táncosnő) forró vizet tölt. Ám nem figyel oda, és tútelik a csésze, kicsorog a víz, de ő tovább tölti, s a szürrealisztikus helyzetben már nem is tud szabadulni a töltés lendületétől, az ömlő vízsugártól – nem tudja abbahagyni a cselekvést. A vendég konstátál, törölget stb. A klasszikus értelemzésben a két szereplő között kialakuló helyzet dinamikája lélektani, strukturális-hatalmi viszonyokat és ellentétet tételezne a szereplők között: a lány kiszolgálja a vendéget egy teával, és világos az alsó és felső státusz mibenléte. Közbejön egy véletlen, amely elrontja az eddigi viszonyokat, s a vendég alárendelődik az abszurd-humoros helyzetnek, végtelenedik a teatöltés és a kiszolgálás (amely egyébként benne is folyamatokat indít el). Amennyiben azonban a szituáció résztevevőit egyenrangúnak gondoljuk el, a teáscsészét is a szituáció szereplőjének kell elfogadnunk, amelyet a szolgáló cselekedtet, és amely cselekvő objektumként megtelik, kicsordul belőle a víz, és maga is ágense a cselekvésnek: a lány tölt, a csésze tovább telik és „kiönti magából” a vizet, a férfi hitetlenkedve néz, törölget. A hibrid szituáció tehát három szereplőt tartalmaz (akik/amelyek között a viszonyok átrendeződnek), a férfi és nő mellett a teáscsészét is, és közöttük újra elosztódik a cselekvés, átminősül az ellentét (konfliktus?), új folyamatok indulnak el (pl. a szolgálónak a folyamatos, vízcsorgástól ki kell mennie: a vízcsorgást ő okozta, de most már úgy tűnik, hogy annak oka a csésze). A tárgy ilyenféle cselekvő jellege csakis a Latour által leírt Lovelock-féle tárgyi univerzumban jöhet létre, ahol a mozgás nem pusztán a testek szabadesése (mint a Galilei-univerzumban), és a természet sem pusztán „hasznosítható erőforrásnak” tekintendő: a Lovelock-ágensek cselekednek és reagálnak, ágensek láncolatát alkotva¹⁷ – itt a tárgy tehát részese és felelőse a helyzetnek, interakcióban van a világ többi elemével.

Nevezzük ezt a szituációt *hibrid szituációnak*, a benne megjelenő nem lélektani viszonyokat pedig *több-mint humán viszonyoknak* – eltekintve a szituáció emberek közötti viszonyrendszerből felépülő fogalmától és lélektani szerkezetétől, valamint a konfliktusból kibomló lineáris szerkezettől, amely a klasszikus típusú drámaesztétikák sajátja. Összehasonlításképpen, Andreas Kotte korszerű, de antropocentrikus szemléletű színháztudományi könyvében a cselekvést individuális és szociális viselkedésként definiálja, kiemelve szerepét a környezethez való evolúciós alkalmazkodásban. A szituációt pedig emberek közötti viszonyként, „emberi cselekvésszefüggések legkisebb és legtömörebb érthető egysége”-ként határozza meg.¹⁸ A tárgyak Kotténál csakis a szubjektum – objektum szétválasztás viszonylatában jelennek meg.¹⁹

Történetek, terek, objektumok hálózata: Janežič előadása egy szocreál épületben

■ Tomi Janežič, a szlovén rendező neve markáns rendezői brandet jelent, és minden bizonnyal a rendezés posztdramatikus változatához tartozik. *1978* című előadása²⁰ mind dramaturgiailag, mind pedig különös esztétikájában a mához szól, mélységesen magában hordozza a kortárs globalizált világ problémáit és

megoldáskereséseit, az ehhez igazodó formanyelvi különlegességeket mutat fel. Rendezői teljesítményére hatványozottan illik az, hogy „első gondolkodási helyet” teremt²¹ előadásában: a 2023-ban rendezett helyspecifikus eseményt a temesvári színház magyar társulatánál, egy elhagyott oktatási intézményben, a Temesvári Műszaki Egyetem egykori Hidrotechnikai Karának épületében, három helyszínen láthatják a nézők. A helyspecifikusság a fentebb tárgyalt módon kibillenti az előadást a szokványos értelemzési keretek közül: az első helyszín egy tágas és világos előadóterem a második emeleten, a 70-es évek jellemzőivel (napvilág játszanak benne), a második egy emelettel lennebb egy szűk nézőterű, videónézésre berendezett tér, amely aztán bravúrosan megnyílik és az eltűnő (negyedik) fal mögött egy belső térnek berendezett hátsó játéktérrel láthatunk. A harmadik, földszinti teremben, a hajdani kísérleti laboratóriumban a nézők nemcsak a játéktér körül és ahhoz egészen közel, hanem a vaskorlással ellátott galérián is elhelyezkedhetnek – itt zajlanak az isonzói csata jelenetei, az árokásás, amely során valóban nagy mennyiségű föld kiásásának folyamatát látjuk, illetve ebben az elrejtőzést, az életveszélyt.

A rendező és a drámaíró szerzőségével fémjelzett, ám kezdettől fogva *devised* technikával készült, nem dramatikus alapú mű az 1978-as évet idézi meg, január 26., csütörtök napját, és remek dramaturgiai technikával olyan eseményeket kapcsol össze, amelyek a történetmesélők életében személyes jelentőséggel bírtak. A történetek egyébként a színészek és családjaik főként diktatúrabeli életéből származnak és a drámaíró, Simona Semenič utólag szőtte össze a szálakat. Bravúros dramaturgiát dolgoz ki, amelyben néhány esemény, szándék vagy egyéni-családi sors azáltal kötődik esetlegesen össze, hogy ugyanabban a pillanatban történtek: például az anya a dugva tartott kávéát akarja elővenni, amikor a szomszédasszony csenget. Ugyanezen a napon van Ceaușescu pártfőtitkár és államelnök születésnapja, ugyanekkor a szomszédé is, ekkor aláznak meg egy gyermeket az iskolában, ezen a napon bőjtől a nagypapa a háborúban tett fogadalma értelemében stb. Az egymás mellé állított mikroesemények (és az olyan közéleti-politikai események, mint Aldo Moro meggyilkolása) mindig személyes szándékokkal és történetekkel terheltek, ezeket pedig a szereplők saját történetmeséléséből kapja meg a néző. (Megemlítenéd itt, hogy Janežič munkamódszereire jellemző az a sajátos történetmesélés, amikor a színészek eljátszanak, sőt megmutatnak egy-egy helyzetet, az alakított szerepükről 3. személyben beszélve, pl.: Boróka, aki a nagynénit játssza: „És a nagynéni (vagyis a testvére) szintén átjött minden szombat”).

A színészek/szereplők újra- és újratelepítik a történeteket a játékterekben, tereket teremtenek és felszámolják, szőnyeget terítenek ki, majd összeszedik stb. Nemcsak események és tárgyak hálóját hozzák létre így, hanem helyszínek, helységek kapcsolódnak össze hálózatosan, a világtörténelemből nem ismert vagy elfelejtett módon és behálózva a kontinens egy részét: Nova Gorica Temesvárral, Isonzóval, egy Nova Gorica-i lakótelep egy goriziai helyszínnel, egy tó, amelybe beesik a csempész nagybácsi autója, stb. Bravúrosan kapcsolódnak össze az első részbeli történetekben megidézett és megteremtett helyszínek az előadás második részének elején az olasz videós digitális világának helyeivel. Ebben a részben a falra vetített képen megjelenik az olasz Carlo, aki parókát és bajuszt visel, és aki, hogy a videó illuzórikus világát demonstrálja, megmutat egy további videót a mindennapi önmagáról, paróka és bajusz nélkül. Majd a videóban más videós helyszínek következnek az eddigi megismert történetekből:

Zsolt blokkjának előtere a korábbi történetekből már ismert porolóval, a Nova Goriza és Gorizia között húzódó határ, a tó, amelybe beesett a csempészek autója, a Faiti-hegy képe Isonzóban, ahol a dédnagyapapa harcolt, a temető fele tartó út, ezen haladhatott a nagyapa, és ott van Tomi Janežič háza is, előtte egy porolóval. Duna-part és egy híd képe, amelyről Zsolt nagybátyja leugrott, majd a temesvári Győzelem tér, ahol Zsolt nagyapja elájult. A hídról meg a tóról nem-sokára elmondja Carlo, hogy nem ugyanazok, mint a történetekben felidézettek – a narratív igazságok létrehozásának folyamatát tapasztaljuk meg, s azt, hogy az azonosítás mindig a hasonlóságon keresztül vezet.

Az azonosításra való törekvés, igyekvés mozgatja a hálót, amelynek elemei a frissen artikulálódó, felismert, vagy csak hasonlító helyek. Az emlékezeti helyek összekapcsolódnak a digitális világ képeivel, és kitágítják az első felvonás helyszínét, mely nyilvánvalóan *helyspecifikus tér*: egy második emeleti tanterem, Ceaușescu-képpel, lozinkákkal, fa virágtartókkal, bennük kókadt növényvel, létrával a dobogón és valódi, 70-es évekbeli tárgyakkal: tejporosdoboz, porcelántányér, táskarádió, tárcsás telefon, kávéfőző stb. Az ezek által megidézett emlékek helyszínei, terei hozzákapcsolódnak a második rész videójában látott vetített helyekkel, szélesre tágított augmentált tereket hozva létre. És tágabb, globális hálózatokat is sző az emlékezés és a videó: az olasz Gorizia a szlovén Nova Goricaval, Novi Saddal, Temesvárral a csempészett dzsörzé és az olasz cipők útját követve, de Marco emlékezését is, amely Janežič gyermekkorát is idézi – majd mélyebbre, történelmi időkbé is kalandoznak, Ferenc József történeteire, s végül a harmadik, földszinten játszott részben az Isonzónál harcolt temesvári katonákra, köztük a költő Endre Károlyra és Zsolt nagypapájára kerül a figyelem.²²

A Latour értelmében vett hálózatok jönnek így létre: humán és nem humán elemekkel (emberek, tárgyak), egyszerűbb és bonyolultabb összetevőkkel (a hamisított trikó és a Faiti hegy vetített képe) is könnyű belátni, hogy a háló így percről percre átrendeződik, hiszen az elemek (színészek, tárgyak, térrészek, helyek terei, történetek vagy narratívák) állandóan újradefiniálják önmagukat a történetek újravétele és bővülése során. Egy-egy szereplő története abbamarad a saját narratívája és esetleg egy közös jelenet végeztével, de újra előkerül majd egy teljesen más szemszögből, egy másik szereplő történetében, és ezáltal a hálónak a színész-elemei megváltoznak, hiszen radikálisan más információ derül ki róluk egy másik nézőpontból. A klasszikus dramaturgia másként működik: a szereplőre vonatkozó információ koherens, jelentről-jelentre való bővítésével és ezáltal a karakter lélektani dimenziójának alakításával dolgozik. Az ebben az előadásban alkalmazott szereplőváltások azonban egy fragmentált, posztmodern és posztdramatikus módszerre építenek. A történetmesélésben való folyamatos szintváltásnak (tér- és időbeli váltás) köszönhetően a viszonyok nyilvánvalóan átrendeződnek. A szereplők pedig nem játsszák el ezeknek a viszonyoknak a lélektanát, hanem ehelyett elmondják a viszonyokat, és gesztusokkal megmutatják. Pl. megmutatják a térben, ahogy tévénézéshez ülnek össze, megmutatják, hogy hogy állították sarokba a kisfiút Ceaușescu születésnapján. Miközben a jelenben történnek a cselekvések és megmutatások, az elbeszélés azonban a múlt-ra emlékezik – a saját történetekbe való behelyezkedés és az abból való kilépésnek, a komplex váltásoknak köszönhetően sajátosan sűrített idő teremődik.

■ *Kollektív játék, színházi formanyelv*: A játék immerzív, abban az értelemben, hogy nincs benne elkülönülés, eltörlődik a különbség a néző saját énje és a többiek között. Miközben az immerzív színház körülölel és résztvevővé tesz, egy pillanatig sem tudjuk elfeledni azt, hogy egy mesterséges játékhelyzetben vagyunk: a nézőt körbejártsszák a színészek, körbeveszik 1970-es évekbeli tárgyakkal, feldíszítik körülötte a termet ócska égőkkel a Ceaușescu és a narrátor Zsolt születésnapjára, zenélnek körülötte, közös hangburokba vonják, és direkt módon beszélnek hozzá. Ugyanakkor azonban, az események nappali fényben történnek, lehetővé teszik a mindennapi nézelődést a teremben, a figyelem változó fókuszpontokkal épül (eleve a rendező indítja el ezt a konvenciót) – a reflexió mindvégig jelen van. Színház és *performance lecture* közötti nyelvet használnak a színészek is, részletesen magyaráznak és mutatnak a nézőnek. Olyan rituális immerzív találkozások ezek, amelyeket, Thomas Oberender szavával élve, nem kívülről szemlél a néző, hiszen számára is világos, hogy egy társadalmi térbe lépett be²³. Valós térben – egy helyspecifikus előadás terében, mint fentebb leírtuk – és valós időben nézzük a színészeket, akik saját magukat (Zsolt, Attila, Emese, Boróka stb.) és a fiktív szereplőket mutatják.

Nem karakterjátás ez – nem szerepet játszanak. Thomas Oberender fogalmaz így: „a színész a szerepnek az anyaga”²⁴ – és ez meglehetősen komplexen összebarkácsolt anyag. Maga Janežič mondja az 1978 kapcsán, hogy a játék nem klasszikus módon való színjátás, hanem „a legalapvetőbb módon való játás”²⁵. Hozzáfűzi: „Hasonlít a pszichodráma-hoz, amelyben, mint terapeutának meg kell értened, hogy ez nem rólad szól, hanem a történetről, a főszereplőről, arról, amin valaki más keresztülmegy.”

Janežič, mint előadásaiban rendszeren, az illúziót messze elkerülő, lazán viselt parókát ad szereplőire, hogy egy-egy karaktert jelezzon vagy megmutasson vele – ez nyilván nem a lélektani realizmus bevett játékmódja, amelyet igyekszik elkerülni vagy megszakítani, ellenpontozni. Magyarázata szerint: „...ha egy jelenetben valaki szenved, az inkább egy pszichológiai tény kell, hogy legyen, mintsem egy mutatvány. Hogyha a színész bezárja magát, mert így próbál valami mélyebb érzést eljátszani, azzal épp az ellenkezőjét éri el. Nem azt kell lássuk, hogy nekiáll a színész belülről felturkálni az érzéseit, hanem épp az ellenkezője működik, kívülről kell megkeresnie. Át kell öleljen, magába kell szívjon minden külső hatást, ami őt érinti”²⁶ és „meg kell értenie a színésznek, hogy néha elég, ha csupán tényeket közöl, csupán csinál vagy mond valamit és a nézői fantázia, a képzelőerő, a kíváncsiság, az érdeklődés máris elkezd működni.” A színész feladata a rendező szerint „...a játékról játékra egyre szofisztikáltabb és részleteiben gazdagabb játszótér felépítésére.” A színészi testek pedig ruhával bőségesen ellátott, a 70-es évekre jellemző bőrdzsekis, kötött szvetteres, pongyolás-háziruhás csomagolásban jelentkeznek, ruháiknak sokszor történeteik vannak (pl. a dzseki alá kerül be a haj, hogy eltakarja, s megjelölik vele a testet). A sokféle, rétegesen viselt ruha mégsem tárgyiasítja el a testet, hiszen a ruhadarabokhoz viszonyuk van a játszónak: ezeket a szereplőket nem csupán a (saját) történet narrátoraiként kell látnunk, hanem ugyanakkor szereplőként is: a testen elrejtett valuta, a hamisított pólók, a zacskó a testet, mint archívumot képezi meg, de azon a különös módon, mintha mindenki a testén-testében cipelné a történetét (ez hatványozottan igaz a Securitate verésétől dagadt talpak esetén). Ilyen funk-

ciója van a parókának is: történetben való részvételt jelöl, de általa kettős jelenléte van a színésznek.

Játékuk módszere tehát egy részletgazdag játszótér felépítése a nézőkkel közös jelenben, ahol a helyzet valósága fontosabb, mint a karakter szisztematikus építése, vagy mint a cselekmény fejlődése – a történetek meg-megszakadva és egy körkörös mozgás által teljeseznek ki, bőséges részletekkel –, amelyeket a befogadó nem feltétlenül tud beépíteni a saját narratívaváltozatába. A részletek bősége és a történések szimultaneitása miatt viszonylag szabad és nyitott a befogadás köre, az alkotók által lazán szabályozott. Láttuk Janežič elveit a színész tényközlő, cselekvő vagy elmondó funkciójáról, és arról, hogy a játékot a nézőkkel, a környezettel, egyáltalán a jelenlevőkkel összhangban kell kialakítani: „Ki kell nyissátok mindenki felé a történetet. Ne bújjatok a konvencionális színház árca mögé. [...] Nem érdekel a „hogyan”. Ne legyetek tökéletesek, késsetek a replikákkal, hibázatok a szöveggel és használjátok fel a hibákat. Együtt kell gondolkodnotok a nézőkkel. Érténetek kell, amit ők látnak kintről.”²⁷

És itt érdemes visszatérni a dramaturgiai helyzet kérdéséhez, amelyről fentebb azt állítottuk, hogy nemcsak humán helyzetek, nemcsak konfliktuális helyzetek alkotják – a cselekvő tárgyak szerepe megnő, pl. a paróka aktív, mert nincs alárendelve a szereplő totális ellenőrzésének – elcsúszik, leesik stb. Némely kiemelt tárgy éppoly jelentőséggel ruháztatik fel, mint fent a teáscsésze: a színpadon eleve kiemelődik a tárgy, ha beszélnek róla, majd újabb kontextusban is kiemelik és újabb információt adnak hozzá: ezt történik a tejporsdobozzal vagy a kávéfőzővel, amelyek főszereplővé válnak egy-egy hasonlóképpen hibrid momentumban, és teljes jogú szereplővé ezekben a jelenetekben. Hogy a tejporsdoboz hogyan cselekvő objektum a titkos kávéfőzés helyzetében, az nyilvánvaló: ő rejtegeti magában a kávé, amit a szomszédok nem láthatnak meg. Van tehát története, amelyet a játékosok elmesélnek nekünk és a csengetéskor nem csak a családért, hanem a tejporsdobozért is aggódunk: külön is, de úgy is, hogy a család mit tett a dobozzal, az meg mit tehet a családdal, ha feltárja titkát.

Nyilvánvaló, hogy emberi cselekvés nélkül ezek a tárgyak nem tudnak cselekvővé válni – de a cselekvés újraelosztása révén cselekvők ők, hatás-visszahatás mechanizmus szerint, cselekvő kölcsönhatásban vesznek részt – és itt érdemes Latour azon elvére alapoznunk, hogy számára nem a szándék a fontos, hanem az, hogy mit tesz a tárgy, továbbá, hogy amikor cselekszünk, még ki cselekszik? Hány ágens van ugyanakkor jelen? Latour válasza, hogy a cselekvési folyamat kivitelezésében sosem vagyunk egyedül.²⁸ (Érdemes hozzátenni, hogy az 1978-as előadás kellékeit, azaz tárgyait nagy mértékben a színészek és családjaik adták össze, így aztán nemcsak színpadi történetük, hanem egy régről hozott narratívájuk is van, amelyet az alkotócsapat ismer, és talán a közönség egy része is. A cselekvésben az adományozók is jelen vannak.)

Az ilyen helyzetekben hibrid kapcsolatok születnek a non humán helyzet elemei közt, valójában a cselekvés újraelosztódása történik, ahogy Latour fogalmaz: nem élőlényekről és környezetről kell beszélnünk, hanem „egymást átfedő elrendeződésekről”.²⁹ A dramaturgiai fogalmak átrendeződésének, revideálásának szükségességét értjük meg abból a latouri kitételből, hogy a természet, az emberi világ és a társadalom nem válnak többé szét, az ágensok együttes cselekvése révén.³⁰ Amennyiben a modern világ akarja és felvállalja ezt a globális és planetáris jelentőségű együttes cselekvést, annak jelen kell lennie a színházról való teoretikus gondolkodásban is.

Idő: Ekképpen a rendezés bejárhatja azt a gondolatot, hogy a cselekvő tárgyak produktívan vesznek részt a történetfűzér mesélésében, és minden tárgynak van története (a hamisított trikóknak, a vízben úszó cipőknek stb.) – azonban ezekkel a múltbeli tárgyakkal nemcsak a közönség jelenét építik, hanem ugyanakkor az emlékezés múltját és narratíváit. Ennek eredménye, hogy a tárgyak (és emlékek) által teremtett pontokon át lehet járni egy olyan múltba, melynek a mélységeit nem ismerjük, hiszen szubjektív narratívák rejtik, amelyeknek csak egy része került a felszínre, a többit pedig homály, titok övezi, megnevezetlen és megszámlálhatatlan mélységre nyúlnak vissza, összefonódásaik révén is.

A színház mély ideje. Gaia

■ Az 1978-ban a közösségi játék immerzív tere kizárja a klasszikus építkezésből származó lineárisan felépített fiktív időt – ehelyett szimultán időformákat használ, és az első résztől fogva kialakított temporális alapszerkezetet a valós ritmusú rövid szekvenciákból adódik. A játékosok és a nézők között is „megosztott” időforma uralkodik, amelyben a rendező (és színészei) elindított és megszakított időíveket helyeznek egymás mellé, ismételnék meg, és ezen a módon olyan időfolyam keletkezik, amely a technikai eszközökhöz szokott (telematikus) érzékelésünknek megfelelően szaggatott és szimultán, és random módon mozgó hálózatot eredményez, amely személyes és kollektív archívumokat mozgat (kiemelt, szervezett ritmusú jelenetek a közös zenélés pillanatai). Ebben az időkeretben különféle időformák kerülnek egymás mellé attól függően, hogy a megosztott tartamidő (Bergson) hogyan alakul a térrel való viszonyában. Fentebb jeleztük, hogy a kollektív jelenlét mindenkit bekapcsoló második emeleti előadóterméből koncepciózusan haladunk egy első emeleti szűk, augmentált térbe: egy virtuális, intermediális összetevőhöz: a garázsajtóra projektált helyszínnek globális hálózathoz hozzácsatolják a háttérben bedíszletezett dobozszínpadot, majd annak kiürített, mondhatni avantgárd változatát. Ezeknek a tereknek a specifikus érzékelése alakítja az interszubjektív időérzetünket is. A néző az első részben nappali fényben, amfiteátrumban ülő és a játékba bevont, körbejátszott résztvevő, a másodikban térben mozi-, majd kukucskálósínpad sötétben ülő nézője, a harmadikban pedig performansszerű jelenségek szorongó szemlélője, közeli résztvevője. A tér látványával kapcsolatos fontos tapasztalat, hogy elrendezése, összetételei révén felbontja az antropocentrikus, hatalom meghatározta vizualitást.

Ám a színpadi folyamat előrehaladtával a földhalom köré szervezett események megtapasztalásában és teoretikus megragadásában is egyre alkalmasabbnak tűnik a *mély idő* fogalma, amely nem csak a cselekvéshez rendelődik hozzá: a harmadik részben a föld a valódi realitás, és a folyamatos ásás azt a képzetet teremti, hogy az ásással egyre alább lehet hatolni – ez esetben tudjuk, hogy valóban van hova, hiszen a földszinti reális alapzat szintjén folyik a játék, és ez alatt a szint alatt, ahová a katonaruhás szereplők ásnak, csakis az egyetemi épület alatti föld autonóm létezése látható és sejtethető. Az ásás valódiságát egyébként a folyamatosan használt illúzióteremtő eszközök ellenpontosozzák és emelik ki – a ködgép, a művér állandó locsolásának ironikusan használt mozzanatai – és e kétarcúság eredménye, hogy egyrészt átéljük a múltba, 1914-be mélyülő történetet, amelyet a játék közben elmondanak, előadnak, másrészt pedig az atmoszféra- és illúzióteremtés hamis, művi voltát nézzük, s ehhez képest a föld az egyetlen realitás. És az ezek közti váltások teszik összetetté is, hiszen a válto-

gatás (közelítés-távolítás) egyre inkább mélyíti a jelenhez, mindennapokhoz kapcsolódó élményeket.

A mély idő fogalmát a geológiában használták először, azóta azonban a humán tudományokban végbemenő geológiai fordulat folytán a fogalmat széles körben is alkalmazni kezdték a tudományok, művészetek; a poszthumán geologizációjának fordulataként a mély idő fontos ellenpólusát képezi a poszthumán technológiaközpontú és technoutópisztikus vonásainak.³¹ A mély idő eredetünkre irányítja a figyelmet, a prehumán időszakra, amelyben kövek, sziklák, rétegek, fossziliák saját kozmikus-biológiai idejüket élik. Nem az ember-élet léptéke szerint folyó időről van tehát szó, hanem egy múlt (és jövő) fele nyitott időfogalomról: az eredeti geológiai fogalom nem mérhető időt jelöl (percet, évet), hanem sokkal nagyobb egységekkel, korszakokkal operál. Könnyen társítható hozzá az a kortárs tapasztaltunk, hogy mindennapi időövezeteinkben meglepetésszerűen felbukkannak nehezen datálható tárgyak, leletek, amelyek hirtelen evidenciaként lesznek jelen életünkben, és nem a régészeti kutatás szisztematikus folyamatai legitimálják őket, hanem pl. a gleccserek olvadásának természetes folyamata révén kerülnek elő – egy jövőre irányuló távlatot is kirajzolva. Ezek olyan idősíkokat, -tömböket, -tartamokat mutatnak a múlt mélyéből, amelyek eddigi egyezményes időfogalmainkhoz képest sokkal összetettebb és helyenként ellentmondásosabb formák.

A *mély idő dramaturgiája* olyan időegységeket (megosztott időt rövid tartamokat, pontszerű időt, kolonializált időt stb.) tartalmaz, amelyek nem szerveződnek lineáris láncba, illetve, ahogy a fogalom eredeténél Hutton meghatározta, biológiai időszempontokat tartalmaznak. A fogalom mintájául, párjául kínálkozik a *mély ökológia* kifejezés (Fellows); ez a fogalom olyan filozófiai és gyakorlati világnézetet jelöl, mely minden életet egyformának értékeli (Arne Naess nyomán), és nem hierarchikus megfogalmazása a személy és a bolygó viszonyának.³² Ami számunkra a színház szempontjából alkalmazható, az nyilván az a posztdramatikus időkezelés, amely a különböző, fent említett időformák együttállásának (szimultán) sokféleségét és pluralitását jelenti, a posztrealista idő fogalmán túl, és ebből a pluralizmusból adódik az időforma kollektív jellege, valamint nem lineáris, nem társadalom- hanem biocentrikus sajátossága. A mély idő egy nagyobb, a föld történetének perspektívájába helyezi a történéseket – ezt közelíti meg az 1978-as játékban a globális és helyi, mikor-relevanciájú síkok, perspektívák változtatása.

Ez az idő nem a múlt időbeli rétegeit igyekszik feltárni, ahogy például egy régészeti kutatásban történik, vagy Ibsen analitikus drámáiban. Ennek a mélyfúrásnak és a földtömegnek a szerepe egy megsejtett, de végső soron kiismerhetetlen idődimenzió létének megmutatása, a mély idő feltárása.

Ebben a mély időben *hibrid módon érintkezik* a narratívák és cselekvések személyes, organikus ideje az elképzelhetetlen, felfoghatatlan idővel. Habár a jelenet nem tematizálja a Föld planetáris helyzetét és veszélyeztetettségét, jótékony módon összekapcsolja a megjelenített társadalmi-történelmi narratívákat a feltárolt geológiai réteggel és megmutatja a Föld ágenciáját a szereplők mellett, közeledve a mélytörténelem jelenségéhez. Latour azt állítja, hogy „...ahelyett, hogy galilei-i testként pusztá biliárdgolyóként viselkedne, a Föld mostanra visszanyerte egy önálló *cselekvő* jellemvonásait. (...) a Föld újra a *történelem ágensévé* vált, vagy inkább annak ágensévé, amit a mi közös *geotörténetünknek* neveztem.”³³ A mélytörténelem jellegzetessége, hogy együtt tárgyalja a geológiát

és társadalmi-gazdasági történelmet, a kulturális változásokat a planetáris történelemmel.³⁴

Igaz ugyan, hogy a föld ágenciája, melyről Latour azt állítja, hogy „...a Föld – újra! – aktív, helyi, korlátozott, érzékeny, törekeny, remegő és könnyen ingerelhető burokká vált” – az előadás kontextusában nem kapcsolódik tematikus módon a planetáris válsághoz. Ez a törekenység és érzékenység inkább az árokban szereplő katonák jelenlétéből terjed át a földre, melyben összegyűl a testek félelme, fájdalma, agonizáló reszketése, verejtéke és végül a kívülről rájuk öntött (mű)vér, amely további teatrális eszközzel (ködgéppel és párával) igyekszik eltávolítani, elidegeníteni a jelentet – ezáltal azonban egyre fokozni a mélységét. Ennek a merőben humán demonstrációnak mégis a föld nyersen valóságos közegevel kell érintkeznie minden pillanatban, s ezáltal, valamint a szűkítés-tágítás technikája révén mégis kozmikusává válik ez a mindenre kiterjedő remegés.

A különféle időformák között a kolonializált idő³⁵ témája is megjelenik a Carlo-videóban: a profitszerzés, a konzumtársadalom, a hatalmi ellenőrizhetőség ideje (Harraway); azonban a nézőkkel közös idő egy dekolonializált időforma, amelyben egy kis közösség (család és szomszédság), és velük együtt a tágabb alkotói kollektíva is, az előadás folyamatában arra törekszik, hogy megossza a ki nem beszélt közelmúltat hogy a távoli múlt eseményeihez is közvetítést találjon, és ebben hangsúlyossá tevődik a színházcsinálás kiemelten mesterséges pillanata is (a köd gép, a művér). Ebben a folyamatban konstituálódik a mély idő távlat: az insonzói árok és az egyetemi épület alapzata alatti föld mélysége egymásba oltódik. Nem lehetséges ez másképpen, mint hogy a hálózat helyei, képei, történetei állandó átrendeződésük révén hihetetlenül mélyé, a föld anyagiságához hasonlóan felmérhetetlenné, lokalizálhatatlanná teszik ezt a hibrid masszát, amely inkább mélyreható mozgás mint hely, a mozgáshoz járuló különleges időiséggel, amely ezekben a jelenetekben a fenséges érzetével ajándékozza meg a nézőt.³⁶ A kortárs fenséges ugyanis többé nem a végtelen terek, vagy a hegyvonulatok magasztos hatalmasságának és az egyénnek az ellentéte – mondja Bourriaud – hanem „a *telített* terek fenségessége, az emberi lények immerziója egy olyan környezetben, amelyben mindenütt jelen vannak, egy olyan légkörben, amelynek minden molekuláját áthatja a tevékenységük.”³⁷

Meg kell jegyeznünk, hogy ennek a mély színházi időnek erős összetevője az a technikai-performatív-esztétikai dimenzió, amelynek segítségével az előadás folyamatának hálózati elemei megteremtődnek (részben az alkotói szándék nyomán, részben ellenőrizhetetlenül, a közönséggel való interakció révén). Következésképpen mind az időformák, mind pedig a hálózatelmélet színházi kutatása igényli a hozzájuk kapcsolódó technikai-technológiai, (non-)esztétikai és performatív jelenléti vizsgálgódot.

*

A lövészárók földjében együtt él a humán és nem humán: ebben az anyagiságban a föld mozdulásai, ágenciája azért lehetségesek, mert mélysége révén több a lövészáróknál, hozzátartozik a bolygóhoz – az anyaföld képzetét is meghaladja, hiszen a történetek, amelyek itt elhangzanak, temesvári emberek történetei, akikhez más helyek is kapcsolódnak. Latour megkülönbözteti az anyagot az anyagiságtól – ennek megfelelően Gaia nem mint anyag jelenik meg itt, amelyet a tudomány úgy ismer, mint adott történetű bolygót, egy kauzalitási viszony eredményét, hanem az a Gaia, amelynek anyagiságához hozzátartozik az ágencia, cselekvései révén alakja, vonásai vannak, és e vonásokat a cselekvések-

ből ismerjük meg.³⁸ Ezeket a különbségeket érzékeljük a korábban bemutatott színpadi földhasználatokban: Castellucci *Resurrection* előadásának földje adott-ként jelent meg, anyagként, amelyből kiemelve a holttesteket, a társadalom rendszereibe írták át a holttest-bábukat (azonban épp ezáltal volt ennek a földnek kiismerhetetlensége és titka, érzéki dimenziója is a kezdetben, amelyet aztán nem vittek tovább az alkotók). Hasonlóképpen eseménynélküli az a föld, amelyben Harpagon a ládikát keresi *A fősvényben*, aztán belefekszik – a társadalmi történet ok-okozatisága dominál ebben az anyagban (eleinte performanszszerű jelenléte van). Színházi kellék, anyag, illetve környezet marad a föld a Winnie földbesüllyedése esetén – ami egyébként illuzórikus, és ezért nincs az a hibrid test+föld konnotációja, amely Beckett szövegéből pontosan kiolvasható. Ellenben a Janežič előadásában a tárgyak, humán személyek, technológiai képek nem különülnek el egymástól, a földtől sem, és ágenciájuk elosztódik, ezek révén öltenek fel alapvonalakat a kollektíva tagjai. Ebben a világban – Latour szerint: ezzel a *világgal, Gaival* élünk,³⁹ ahol a „Földhözragadtak”, amikor beszélnek, történeteket mondanak, összegyűlnek a problémás kérdések megvitatására, a *dolgok* köré gyűlnek, a döntéseik összefonódnak az egykori természeti erővel.⁴⁰

Elemzéseink a jelenlegi mainstream színház gyakorlatának, intézményesültségének és főként a színházi hagyományának a poszthumán antropocentrikus kor igényeivel való találkozását igyekezett megközelíteni. Fontos felületet jelentett a vizsgálódásban a modernitás ideológiája által társadalomra és természetre szétválasztott világban a természethez való színházi viszonyulás és annak reprezentációja. Ezen elemzések során nyilvánvalóan kiderült, hogy pl. a föld-ábrázolás esetében csak azok az értelemzések tudnak mély, átfogó jelentéseket termelni, amelyek a kortárs ökológiai gondolkodás, az antropocén kor válságainak kérdésével számolni tudnak, és így tudják az élő gondolkodás helyévé tenni a színházi előadást. A természet megjelenítése az előadásban dramaturgiai megkötöttségektől, egyéb formai elemektől is függ – pl. az 1978 esetében a site-specific megoldás révén született meg az a komplex forma, amely a folyamatot a poszthumán szemléletre nyitottá tette (még ha tematikusan nem is fókuszált erre) –, és ezek újragondolása, alkalmazása által találta meg helyét az eseményben a közösségi lét, a közelmúlt feldolgozása és ennek a távoli múlttal való kapcsolata. Ennek köszönhetően alakul(hatott) ki az a képzet, hogy Gaia nem az a természeti entitás, amely a társadalmi események háttere, hanem egy érzékeny és törékeny rendszer, amelyet mi, ágensek lévén, szintén működtetünk, narratíváinkkal belakjuk, színházcsinálói módszerünkkel módosítjuk, és ezért nyilván felelősséggel tartozunk. Mindez pedig mai színházunk társadalmi hasznosságának és tekintélyének (további) kérdéseit veti fel.

■ JEGYZETEK

1. *Dido és Aeneas*, Grand Théâtre de Genève, 2020. Rendező és koreográfus: Franck Chartier, Peeping Tom.
2. Una Chauduri: „Ebben a tóban biztosan sok a hal”. Egy ökológiai színházszemlélet felé. Fordította Jankó-Szép Yvette. *Játéktér* 2023/1. web: <https://jatekter.ro/una-chaudhuri-ebben-a-toban-biztosan-sok-a-hal-egy-okologiai-szinhazszemlelet-fele/> (2025. 04. 22.)
3. Ványa bácsi (A.P.Csehov). Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2007. Rendezete: Andrei ?erban, Dísplet: Carmencita Brojboiu.
4. *A fősvény*. (Molière) Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, 2013. R. Bocsárdi László, Dísplet: Bartha József.
5. *Resurrection* (Mahler). Orchestra de Paris, Aix-en-Provence. R. Romeo Castellucci, Dísplet: Romeo Castellucci.

6. Bruno Latour: *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime*. Polity Press, 2018. 43.
7. Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány*, ford. GECSEK Ottó. Budapest, Osiris, 1999.
8. Peter Boenisch: *The Play of Regie. Some notes on a new theory of Regie, prompted by contemporary directions in German "directors' theatre"*. Critical Stages, 2015. nov., nr.10. web: <https://www.critical-stages.org/10/the-play-of-regie/> (2025. 04. 22.)
9. Boenisch i. m.
10. Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press, Oxford, 2005. 46.
11. Duška Radosavljević: *A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell*. Fordította Tamás Ágnes és Ungvári Zrínyi Ildikó. Játéktér 2022/3. 30.
12. Bruno Latour: *On Technical Mediation*. Philosophy, Sociology, Genealogy. *Common Knowledge* 1994 V3, N2. 38.
13. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Fordította Berecz Zsuzsa. Balassi, Bp., 2009. 98.
14. Bruno Latour 2005. 54.
15. Chantal Bilodeau: *Why I'm Breaking Up with Aristotle*. Howlround Theatre Commons 2016. április 22. web: <https://howlround.com/why-im-breaking-aristotle>. Bilodeau kritikájához hozzá kell tennünk, hogy következetlenségeket is tartalmaz, ugyanis Arisztotelész elméletének nyakába varrja a 19. századi Arisztotelész-interpretációt. Habár utólag az ő nevéhez kapcsolják a konfliktust, a Poétika nem használja a konfliktus kifejezést. Ezeket a tévedéseket tisztázza a *Poétika* Ritoók-fordítása, Bolonyai Gábor jegyzeteivel. Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. PannonKlett, Bp., 1997. Bilodeau kritikájához lásd továbbá Trencsényi Katalin: *Heterarchical dramaturgies*. Critical Stages 2021, nr. 24.
16. Chauduri i. m.
17. Bruno Latour: *Földközélen, karanténban*. Kijarat, Bp., 2023. 16. Latour szemléletes példája: „Ha a levegő, amelyet belélegzünk, az élőlényektől függ, akkor ez a levegő már nem csupán egy környezet, amelyben az élőlények találhatóak, és amelyben fejlődnek, hanem részben az élőlények cselekvéseinek az eredménye. Vagyis nem lehet egyrészt az élőlényekről, másrészt a környezetről beszélni, hanem csak egymást átfedő elrendeződésekről. Új módon oszlik meg a cselekvés.”
18. Andreas Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*. Fordította: Edit Kotte, Berta Erzsébet. Balassi, Bp., 2015. 15–16.
19. Könyvében tárgyról a mozgásba lendült szituációt és cselekvést összesítő folyamatokban, gyakorlati folyamatokban esik szó – ilyen folyamat pl. egy autó előállítás, az udvar felsőprése vagy a kávé felszolgálása (i. m. 19.) –, vagy pedig a bábszínházban, ahol az emberi cselekvés tárgyakkal helyettesítődik (i. m. 51.)
20. 1978. Temesvári Állami Színház, Temesvár, 2023. Rendezte: Tomi Janežič, Dízlet: Branko Hojnik, Jelmez: Marina Sremac, Video: Carlo Zoratti.
21. Boenisch kifejezése, i. m.
22. Az előadás egyébként része egy 12 darabból álló Janežič -projektnek, amelynek mindenike egy-egy európai városban játszódik – ebben az értelemben is globális hálózatokat sző az előadás, amelynek rendezője szerb, szereplői temesvári magyar színészek és van közöttük egy olasz videós színész, Carlo Zoratti. Maga a projekt is eleve kettős időt mozgat, mert a 12 év Janežič 1972-től 1983-ig tartó Vova Gorica-i gyerekkorának az éveit tematizálja. Vö. Simó Emese: „*Right now, here we are, all together in the presence of our fantasies, our own dreams.*” *Interview with Tomi Janežič, Slovenian theatre director*. Játéktér, 2024. 08. 13. <https://jatekter.ro/emese-simo-right-now-here-we-are-all-together-in-the-presence-of-our-fantasies-our-own-dreams-interview-with-tomi-janezic-slovenian-theatre-director/> (2025.04.22.)
23. Social room: Oberender használja a kifejezést Tino Sehgal előadásaival kapcsolatban. L. Bruno Latour – Frédérique Aït-Touati – Thomas Oberender: *Staging Gaia. Theatre, Climate and a Shift in Awareness*. Talk during the preparations for the exhibition “Down to Earth” in 2020. Syg.ma team, 2020. 12. 27. <https://syg.ma/@sygma/staging-gaia-theatre-climate-and-a-shift-in-awareness>
24. Thomas Oberender: „you are not performing the role, you yourself are the material of the role.” L. Latour – Aït-Touati – Oberender: i. m.
25. „If you watch yourself on video, you will see that you're not acting in the classical sense of doing something. But it's acting in the most basic way.” Simó 2024.
26. A *Ványa bácsi* próbáján hangzik el ez az instrukció, amelyet a próbafolyamatot végigkísérő Simó Emese jegyez le: Háromszázhatvan fok. II. rész. *Játéktér*, 2023. 01. 04. web: <https://jatekter.ro/simo-emese-haromszazhatvan-fok-ii-resz/> (2025. 01. 22.)
27. Simó 2023.

28. Latour 2005. 43–44.
29. Latour 2023. 61.
30. Uo. 64.
31. Stefan Herbrechter: *Posthumanism and Deep time*. In: Stefan Herbrechter – Ivan Callus – Manuela Rossini et al. (eds.): *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*. Palgrave Macmillan, 2022.
32. Andrew Fellows: *Gaia, Psyche and Deep Ecology*. Navigating Climate Change in the Anthropocene. New York, Routledge, 2019.
33. Latour 2017. 5.
34. Rosi Braidotti: *A poszthumántudományok felé*. Helikon 2018/4. 445.
35. Donna Haraway: *Statements on “decolonizing time”*. 2017, <https://time-issues.org/haraway-statements-on-decolonizing-time/> (2022. jan. 10.)
36. Az előadás utolsó része elhúzódó, vontatott jelenteket is tartalmaz – a nézőre mégis erőteljesen hatnak a látottak és érzékeltek, esetlegesen kritikus tekintete váltalozik az empatikus átérzéssel.
37. Nicolas Bourriaud: *Planet B. Climate change and the new sublime*. Turin, Radicants, 2022. 23.
38. Latour megkülönbözteti az anyagot az anyagtól: az anyag „az élettelenítés elkésett és vitás esete (lényegében egy korlátozott irodalmi műfaj)”, amelyet „a múltból jelenbe folyó idő furcsa kauzalitása állítja elő”, az anyagiság viszont „egy kockázatos, nagyon problémás és gyönyörű *inter-capture* (Deleuze fogalma)” az ágensok történetisége és az emberek készítése beszámoló narrativitása között, továbbá az anyagiságot „a jövőből jelenbe folyó idő” állítja elő, együtt a számos *alkalom* valóságű meghatározásával, amelyeken keresztül az ágenciákat felfedezik. Latour 2017. 18.
39. Latour 2017. 20.
40. Uo. Latour szövegében az „egykori természet” annak a káros szétválasztásnak az eredménye, amely a természet és társadalom különálló világát létrehozta évszázadok óta. Lásd: *Sohasem voltunk modernnek* című írását (Budapest, Osiris, 1999.)

