

JÁKFALVI Magdolna

Színház- és Filmművészeti Egyetem  
Budapest, Magyarország  
jakfalvi.magdolna@szfe.hu

## A PHILTHER-MÓDSZER MINT SZÍNHÁZTÖRTÉNET-ÍRÁS

Using the Philther Method for Writing Theatre History

Filter-metoda u pozorišnoj istoriografiji

Tanulmányom azt a kutatást ismerteti, mely az elmúlt hetven év színházi eseményeinek rekonstrukciójához formázott elemzési módszert, a Philthert. Az a felismerés motiválta, hogy miközben a színháztörténet-írás metodikája intézmények és alkotók történetével készíti el összefüggő események múltbéli hálóját, hiányként jelenik meg a történetírás narratívája maga. Az államszocialista kulturális események ezzel a történetírói folyamat elemzéssel nehezen közelíthetők, hiszen az őket az emlékezetben tartó narratívák is cenzúrázott narratívák, az emlékek átírása, elvesztése, meghamisítása kettős történetet rajzol elénk: a hivatalos és a második nyilvánosságból megmaradt emlékhelyeket. A színházi előadás elemzése esztétikai értékek rekonstruálásán át mikrotörténetet ír, s a kulturális kontextus, a hatástörténet egy-egy eseményhez köthető elemzésével jut el titkos, eldugott összefüggések, átírt jelenségek észleléséhez, értéséhez. A Philther elnevezésű módszer bemutatása e tanulmány célja. *Kulcsszavak:* színháztörténet-írás, színházelmélet, Philther-módszer

Bécsy Tamás, a magyar nyelvű színháztudomány létrehozásának egyik nagymestere, az 1990-es évek elején rezignált és hamiskás mosollyal mondotta nekünk, fiatal kutatóknak, hogy hányjuk csak a falra a borsót, ez a tanítás velejárója. Bármit is akarjunk átadni, falakba ütközünk, amin semmi nem megy át. Ez a falra hányás, főként, hogy az ige elvesztette a 'vet, dobál' jelentését, a történeti tudás átadásának lehetetlenségét, az akarás feleslegességét formálja képbe. Lepereg minden szem, képzeletben pattognak a friss borsószemek a falon, majd a földön, gurulnak szertesztét, színháztörténetet tanítok. Feldobom

és lepattan Blaha Lujza, Jászai Mari, Gaál Erzsébet, Novák Eszter, de a földön, ahonnan felvettem őket, ott újra alakzatba rendeződnek borsószemekként, s megértem Bécsy hamiskasságát is: a tanítás lényegi mozzanata ez az újr alapátolás. Az újr ahányás, az új alakzatba rendeződő borsók szemlélése.

A színháztörténet-írás a történelemtudomány és a színházművészet egymástól meglehetősen távoli premisszáit rendezi olvasható rendbe, narratívába. A magyar színház története a kezdeteknek választott Kelemen-féle társulattól 1949-ig három kötetben rendszerezi múltunkat (Székely 1990), s a rendszerezés tudományos koncepciója a pozitivista irodalomtudomány értelmezésében leírható kereteket használja: ilyen a színházépület, mint intézménytörténet, a színész, mint alkotás- és kultusztörténet, a dráma, mint irodalomtörténet. Ugyanakkor a színházi emlékezet működésének kutatása a kortárs eszmetörténet felismerése. Marvin Carlson emlékgépnek (Carlson 2001), Alain Badiou emlékezeti iránytűnek (Badiou 2013) nevezi a színházat, Jacques Rancière a nézővé válás folyamatában (Rancière 2011) tartja rögzíthetőnek a múltat. Kutatásaink a magyar színháztörténet kötetbe nem rendezett, 1949 utáni korszakára fókuszálnak, s az államosítás utáni évtizedek, az államszocializmus kulturális gyakorlatának nemigen ismert mechanizmusait tárják fel.

### *A Philther tudományelméleti közege*

A pozitivista színháztörténet-írás a dokumentumok feltárását, felkutatását és rendszerezését végzi, adottnak és ismertnek véve a történelmi dokumentum fogalmát, nyilvánosságát, kontextusát, nyelvi kereteit. A második háború utáni magyar színház történetét írva mindig, újra és újra rá kell kérdeznünk erre a négy jegyre: 1. Mi számít dokumentumnak azokban az évtizedekben, amikor a pártállami sajtó bőséges anyaggal tudósít az állami színházi eseményekről, ám a források megcsináltsága kizárólag ideológiai késztetést mutat. 2. Hierarchiába állítható-e a nyilvánosság (Knoll 2002), és észlelhető-e hét évtized múltával akkori szerkezete? Ezért is áll elénk 3. kérdésként: Milyen történelmi kontextusból szólalnak meg a dokumentumokban rögzített hangok? S végül a 4.: Miképpen érthető és fordítható le a szakpolitikai, színházideológiai és egyéni sajátosságokat hordozó, a második háború után sokszorosan is újralkotott nyelv a saját értelmezői kereteinkre?

Az első kérdésre viszonylag könnyű gyakorlati választ adnunk. A digitális filológia technikája lehetővé teszi a legismertebb sajtóanyagok online keresését, az Arcanum tartalomszolgáltató oldal az OSZMI adatbázisával, az OSZK online katalógusrendszerével és a NAVA filmanyagaival azonnali hozzáférést

kínál az államszocialista korszak színházi híreihez, fényképeihez. A levéltári és archívumi források lokalizálása is indítható távoli keresésekkel, így a magyarországi kutatás a kényelem és a bőség következtében jórészt megsza- badul a forrásfeltárás kétkezi munkájának jelentős részétől, s figyelmét a tudományelméleti keretek pontosítására irányíthatja. Ennek jelentősége 2015-ben vált számunkra egyértelművé, amikor megkezdtük az erdélyi magyar színház történetének kutatását. Erdélyi kollégáinknak, az állami tárakban nem gyűjtött dokumentumok felkutatását kellett elvégezniük, s ez majdnem mindig a színházi esemény esztétikai és historiográfiai felületére vonatkozó információk (szövegekönyvek, díszlettervek, színlapok, plakátok, fényképek) felkutatását jelentette. A Philther-kutatások hányják így a falra újra és újra a forráskutatás alapkérdéseit, míg láthatóvá válik a minta: a nemzeti gyűjtőkör az államszoci- alizmusban szűkített jelentéstartománnyal dolgozik.

Innen válik jelentéssé második, a források nyilvánosság szerkezetéből felépülő hierarchiára vonatkozó kérdésünk. A Philther elemzései köré vonja a nyilvánosság sokféle formáját, s a források közötti hierarchia nem kizárólag a történelmi fontosság, méret, dominancia tengelyén jelenik meg, hanem a dokumentum létrehozásának és fellelésének folyamatában is. Az államszocialista korszak színház történeti forrásai a legális terjesztésű és legális archiválású dokumentumok mellett az illegális (szamizdat) dokumentumok világát is kiraj- zolják a kutató előtt, ezt *első* és *második nyilvánosságnak* nevezzük. A rend- szerváltás utáni években azonban szokatlan sűrűségű réteget hoznak létre a frissen kiadott vagy kiadásra váró, mindenesetre levéltárakban elhelyezett, a kutatói nyilvánosság előtt nyitott naplók és memoárok anyagai. Ez a réteg, hívjuk *memoár-nyilvánosságnak*, sok hangot, sokféle emléket rögzít, s mediá- lis közvetítettségük szerkezete is rendkívül sokszínű. A kiadott naplók mellett a visszaemlékező riportműsorok, kameramonológok, felidéző beszélgetések is mind forrássá válnak. Televíziók archívuma és a Nemzeti Könyvtár Oral History tára egyaránt gyűjteményi teret ad a színházi emlékezet hangjának.

S váratlanul lép elénk az államszocialista korszak kialakulásakor különö- sen intenzív, bár forrásként csak pár évtizede észlelt, egy negyedik féle nyil- vánosság-forma, ezt emlegetjük a *jegyzőkönyvek nyilvánossága* néven. Ez a forrásanyag a magyarországi színházi államosítás kor kezdődő színházszakmai konferenciák, kongresszusok és ankétok többnapos előadás- és beszélgetéssor- zatainak a gyorsírási leírata. Mennyisége folyóméterek tucatjaiban mérhe- tő, hiszen az 1949-től rendszeresen és kényszeresen szervezett szakmai napok és hetek vitái állnak előttünk a beszéd improvizatív intenzitásával. A jegyző- könyvek nyilvánossága óvatos forrásfeldolgozást igényel, hiszen a naplóknál

is intimebb helyzeteket olvasunk, mert az eltűnő szóbeliség karakterében bízó vitafelek csak saját jelen pillanatukat szólították meg.

Ezernyi borsópattogás hangja kopog a múlt falán, s a történetíráskor dobja elénk a levegőbe a harmadik, a történelmi kontextus megjelenítésére vonatkozó mintát. A XXI. században a digitális szerkesztés végtelen és virtuális teret bocsát rendelkezésünkre. Miközben a nyilvánosság-struktúrák elemzése mindig is része az elemzői folyamatoknak, az esemény kontextusának feltárása a digitáliában döntésre készíti az olvasót-böngészőt: felismeri-e a dokumentum valóságát, látható-e a hamisítás, az erőltetett konspiráció, észlelhető-e a beszélő pozíciója? A digitális színháztörténet-írás technikailag több kontextus egyidejű megjelenítésére képes, a történész feladata ezek értelmező összekapcsolása. Nézzünk egy példát: a második háború utáni színházi nagy struktúraváltás, vagyis a magyarországi színházak államosítása 1949-ben kezdődött. Ennek első döntései párhuzamosan folytak a Rajk-per tárgyalásával, ekkor ez az a történelmi kontextus, mely a dokumentumok igazságát, valóságát újra-és újrakérdezi.

De tudnunk kell, milyen nyelven teszi, s ekként a negyedik kérdéskört nyitjuk meg a színháztörténet-írásról folytatott beszédünkben. A színháztudomány az irodalom- és a történettudomány nyelvét és rendjét használja, felismerései azonban a színházművészet jelenben létének és valóságkonstrukcióinak múlt és esetleges mozzanataitól függenek. Így érkezünk el a Philther-módszer alapjaihoz. A *Philther* (a philology és a theatre szavakból képzett mozaikszó) a Theatron Műhely Alapítvány projektje, Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád, Kiss Gabriella kutatásvezetőkkel 2009-ben indult, és a magyar színháztörténet 1949-től számított eseménytörténetének szaktudományos feldolgozására irányul. 2015-ben a kutatásba bekapcsolódott a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem kutatócsoportja Ungvári Zrínyi Ildikó vezetésével az erdélyi, 2019-ben az Újvidéki Egyetem Toldi Éva vezette Magyar Tanszéke a délvidéki magyar színháztörténet kutatására. A Philtherrel kidolgozott *net-filológiai módszer* lehetőséget ad, hogy filológiailag pontosítva rendszerezzük a fellelhető képi és szöveges színházi emlékeket, illetve kortárs horizontból láttassuk a magyar színházkultúra csúcsteljesítményeit.

Kutatásunk mikrotörténeti szemléletű, fókuszában az egyes előadások állnak. A [www.philther.hu](http://www.philther.hu) projekt kutatási újszerűsége az elméleti és történeti elemzéseket egymással és a világhálóval összekötő gondolati-logikai mátrix működtetésében, tudományelméleti jelentősége pedig abban áll, hogy felhasználóbarát módon gazdagítja a globális információhalmazt, láthatóvá teszi az információszigetek közötti utakat. S legalább ennyire fontos a projekt tudományszerve-

ző-műhelyteremtő ereje: a Theatron Műhely égisze alatt folyó kutatás ugyanis együtt gondolkodó és dolgozó közösséggé szervezi a magyar színháztudomány képviselőit.

Ha beszélni akarunk az államosítással kezdődő korszak színházi eseményeiről, akkor a rendszerváltás utáni évek megnyíló téraiban a dokumentumok és források végtelen óceánjában a dokumentumok mellett meg kellett találnunk a köztük lévő viszonyokat is.

### *A realizmus kihívása*

A Philther-módszer az államosítás éveitől kezdi kutatásait, s az 1949-től kezdődő nagy struktúraváltás következményeire koncentrálnak abban az időben, amikor a realizmus politikai direktívává és esztétikai akarattá válik. A második háború utáni újjáépítés gyakorlata és az államosítás ideológiája a realizmus esztétikájának nyelvét használja. A valóság észlelése helyett a valóság építése válik ideológiai és játéknyelvi folyamattá, a színház pedig politikai gyakorlótereppe. A realista színház a szocialista gyakorlatban nem mutatja a valóságot, hanem építi, tehát az emlékezet textúrája (Young 1994, 398) a valóságészlelés és valóságépítés során szövődik olyanná, amilyenné (Rokem 2000, 114). A Philther-projekt korszaka a realizmus színházát kutatja, érdemes átgondolnunk szóhasználatunkat.

Mindannyiunk felismerése, hogy a kortárs színházművészet magyar nyelvű diskurzusát a valós, a hiteles, az igaz és az őszinte szavak köre épült nyelvi tartomány uralja. Hetven évvel a nagy struktúraváltás után a színházcsinálás, a kritika, a szakelemzés gyakorlatában mindez mintha a jó szinonimájává szelődülne. Vélhetjük, talán azért, mert az államosítás története tudományosan feldolgozatlanul morzsolódik szét anekdotikus pillanatokká, és talán azért, mert a színházszakmai közösség ezeket az emlék-betöréseket már nem tudja a valóság fogalomrendjéhez kapcsolni.

S vélhetjük azt is, hogy a háborús pusztulás állapota után, mely a művészeti folyamatokban jól érzékelhetően a nyelv teljes szétesésével jár, ezek a szavak biztonságos cölöpökként emelkednek elénk az igazság létrehozásakor. Mindkét vélekedés pozícióját tartva látható tisztábban, hogy miért csak az államosításig lehetett megírni a strukturalista történetírás metodikájával a magyar színház történetét. Az látható, hogy az 1949-ben sebtében kialakított intézményi új rend történeté formálása a tudományelméletek pluralitásával, a digitális gyorsaságával és a források óceánjával kebelezi be a gondolkodót, de mindemellett egy sajátos gyakorlat is akadályozza az elbeszélést. A magyar színháztörténet-írás

legitimitását az államosítás pillanatában maguk a színházcsinálók teremtik meg. A színház nyelvét az beszéli, aki csinálja, a szétfoslott nyelv helyett így épül egy másik, akkor is, ha ez a tudományok rendszerétől távoli grammatikát fejleszt. Az akkori, legendássá vált magyar történész-triász tagjai, a Staud Géza–Hont Ferenc–Székely György hármas mindannyian gyakorló színházi emberek, rendezők, írók, dramaturgok, majd igazgatók. A színháztörténeti aktivitás a magyar tudománytörténetben jórészt alkotói gyakorlatból induló készítés, ez legitimálja a történeti rendszerezést a rendszerváltásig.

Az államosítás körül a valóságépítés, a lukácsi filozófiai keretek felől nézve (Lukács 1958, 27–28), leginkább ideológiai kényszerként mutatkozik. Ez egyrészt a szocialista realista fogalomkör nyelvi apparátusának kötelező elsajátítását jelenti, másrészt egy, a nyelvben tételezett stabilitást: a háború szétrombolta a világot, annak újjáépítése a valóság színházi rekonstrukciójával elérhető. A szocialista realista valóságépítés nyíltan utópisztikus, a színház pedig ontológiai sajátosságából adódó performatív (előadó) karakterével tudottan a legsikeresebb propagandaeszköz. A valóságépítés ideológiai és fizikai folyamata látványos nyelvi nyomokat hagy hátra a történetnek. A realizmus a színházban a XX. század korstílusa és alkotási metodikája egyszerre. Könyvtárnyi irodalom ismerteti az európai színház eseménytörténetét, az 1860-as évektől követhető rendezői színházi trendeket, ezek között elhelyezni a magyarországi gyakorlatban az 1949-es államosítás elvárásaival és lehetőségeivel elindított színházművészetet, értelmezni, miként vált a szocialista realista kánon hatástörténete realistává, az történeti kihívás. A kutatási projektünk szembenéz azzal, hogy a rövid század két háború közötti békeéveiben, 1920 és 1938 között párhuzamosan formálódik három, a realizmust a valóság észlelése felől megközelítő színházi játékkoncepció. Anélkül, hogy részletesen elemeznénk az európai színházi realizmust, rögzítsük, hogy három domináns módszer éri el a magyar színházkultúrát, s hozza létre kreatív művészi invencióval a realista színházat Magyarországon. Brecht, Artaud, Sztanyiszlavszkij színházi módszerei Kassák Lajos, Háy Gyula, Hont Ferenc közvetítésével Párizs, Berlin, Moszkva színházi gyakorlatával jelennek meg Budapesten, s válnak hatástörténetükben nyelvteremtő művészetté. A realizmus fogalma és filozófiai keretei az első háború után hálót szőnek beszédmodunk köré (Hites 2016). A második háború utáni generációk nyelve a valósághoz viszonyított léthelyzetet értelmezi, a megélt, a megtapasztalt társadalmi-politikai jelenségeket. A művészetek története hét évtized múlva is küzd a realizmus terminológiájának használatával, a színházművészet pedig a magyar nyelvű fordítási döntésekből adódóan sem a

performativitás, sem a reprezentáció jelentésébe nem kapaszkodhat – marad a realizmus. Nyelvileg tehát a realizmus az egyetlen fogalom, mely a prezentáció és a reprezentáció fogalmkörének helyettesítésére szolgál, ez blokkolja a színházról szóló beszédet. Így az előadás vagy valós lesz vagy stilizált, realista vagy kisrealista, igaz vagy formalista.

A realizmus a színházi gyakorlatban a valóságkonstruálás folyamatát jelöli azzal a jelentéstöbblettel, hogy a színházi kommunikációban a nyelvi állítás mellett a testi tapasztalat is befolyásolja az általános érzékelést. A színházi realizmus éppen ezért a történetírás jolly jokere és mumusa, hiszen abban a művészeti, társadalmi gyakorlatban, mely a jelen idejű valóságélményeken keresztül fogalmaz meg kiterjesztettebb tér- és időélményű állításokat, szokatlanul erős és állandó befogadói konszenzust kell működtetnie. Ennek része, hogy elfogadjuk: a realista színház kínál az ismert látványélményhez legjobban hasonlító vizuális keretet, miközben felajánlja, hogy a néző olyat tegyen, amit máshol nem tehet: nézzen, s ne kelljen interakcióra lépnie senkivel (Styan 1981, 111). És ezért fogadjuk el azt is, hogy a valóság fogalma feltételezi, hogy létezik egy észlelhető és egy nem észlelhető világ (realitás), s ennek az észlelhető, nézhető felülete a színházban látszik a legjobban (Groys).

Hangsúlyozzuk azonban azt, a Lukáccsal az emigrációban együtt élő Háy Gyulától származó felismerést (Háy 1947), hogy a színházi realizmus gyakorlata leválik a realista korstílus ideológiájáról, mert a színházi valóság mindig kettős rendben működik: a színpadon minden látvány illúzió, minden történet fikció, minden szerep megépített, de mégis, mindezt a mesterséges konglomerátumot egyetlen igazi, valódi anyag kelti életre: a színész teste. Éppen ezért a realizmus érzetét a színházban nem feltétlen a szöveg realizmusa teremti meg, hanem a színpadra állítás módja (Carlson 2009, 97).

A realizmus színházi jelenségének észlelése és kutatása egyszerre filozófiai és eseménytörténeti, s szinte természetes, hogy mindez Brecht előadásaiból konstruált realizmuskoncepció keresztül indít szakmai vitákat – közülük a magyar színháztörténetben jól ismert Lukács György és Major Tamásé. Mindketten arra a művészeti folyamatra fókuszálnak, mely pártosan és harcosan „új színházi anyanyelvet” hordoz. Igaz, húsz év messzeségéből, de Major a gyakorlat (és nem a szövegek) apró részleteit elemezve mégis eljut a felismerésig: a valóság a színházban egyszerű és tiszta, „erőlködés nélküli, laza”, melyben a „figurák nem egy ívben épültek, forrósodtak fel”, tehát „minden jelenet egy-egy darab felidézett élet” (Major 1969, 87). A felismerés késői elfogadtatásáért Major (kétoldali ellenállásban gondolkodva) Lukácsot hibáztatja, akinek tanítványai, Fehér Ferenc (Fehér 1969), Almási Miklós (Almási 1969) és Hermann István

(Hermann 1966) pedig dialektikus érveléssel tárják fel, hogy „Lukács húszas években írott nagy műve minden bizonnyal – közvetlenül vagy közvetve – döntően hozzájárult a brechti álláspont kikristályosodásához” (Fehér 1969, 92). Lukács és Major vitája Brecht kapcsán a realista színházról folyó beszéd különösségét ismeri fel: a színházcsinálás és a színházértés folyamata párhuzamos, elválaszthatatlan egymástól. A valóság építése művészi és mozgalmi aktivitás.

### *A filterezés*

A Philther kutatási projekt tárgya, a realista színház gyakorlatából következő felismerésként, az előadás maga. Ez a felismerés, bármennyire is köztudottnak tűnik, a historiográfiai gyakorlatban csak az utóbbi években jelent meg. Patrice Pavis a kortárs mise en scène-ről írt könyvében (Pavis 2007) külön fejezetet szentel teljes előadások elemzésének, Thomas Postlewait (Postlewait 2009) is esettanulmányokon bizonyítja történet szemléleti téziseit. Mikroelemzéseik első olvasatban mikrotörténetet írnak, mégis a könyvek kínálta lineáris olvasás újabb történetté zárja őket, s önkényes választásaik így nyerek el az egyéni olvasatból fakadó személyességen túli, a teljes színháztörténeti kánonra értelmezendő karakterét. Az előadásról, mint a színháztudomány tárgyáról folytatott diskurzus tehát radikálisnak tűnő történeti gyakorlatot feltételez, hiszen mint láttuk, a színháztörténeti kutatások, így a magyar színház történetének eddigi folyamata is, elsősorban intézmények történetét, esetleg alkotók történetét dolgozta fel. Így óhatatlanul a hatalmi diskurzus elemeivel fordult a sikeres, dotált színházak s az ott fellépő, játéklehetőséghez, jól dokumentált előadásokhoz jutó művészek pályaképeinek megértéséhez.

A Philther-projekt nem egyszerűen a hatalmi konstrukciókból tiltva vagy túrva, de kimaradt kulturális közeg, nem a második nyilvánosság felé fordul valamilyen rehabilitációs szándékkal, hanem a kutatás magyarországi különlegességeit, archiválási nehézségeit hangsúlyozva kiemeli: az előadás definícióját nem az intézmény és nem a művet létrehozó közösség státusza felől írjuk/olvasuk történetté. Hanem csakis hatástörténete felől. Nem beszélünk eleget arról, hogy a kortárs színháztudomány sztárszerzői a színháztörténet írásakor éppen az esettanulmányok kiemelésével nyúlnak bele a művek hatástörténeti aurájába, nem véletlen Marina Abramović Erika Fischer-Lichtének (Fischer-Lichte 2009) is köszönhetően megugró youtube-disszeminációja szemben pl. Angelica Liddellével, aki nem került még az elemzési korpusz megfelelő idézettségébe. Amikor a Philther-elemzések közé a fesztiváldíjas, közönségdíjas, vitát kiváltó előadásokat válogattuk, tudatában voltunk annak a veszélynek, amit Gertrud



Stein nyomán Jacky Bratton színháztörténete emel ki: „újramondjuk a meséket, s így ők elmeséltekké, s nem mesélőkké válnak” (Bratton 2003, 101).

A Philther indításakor rögzítettük, hogy a színházi *előadás* fogalma, észlelése és így definiálása is éppen olyan fordulatokon ment át, mint a tudományos diskurzus egésze. A magyar nyelvi használat az *elő-adás* gyakorlati mozzanatát emeli ki, a megmutatást, a megmutatkozásban rejlő alkotói munkát, ezzel a színházi alkotást a zenei, táncos, cirkuszi stb. keretekkel ötvözi (lásd a színházra vonatkozó törvény jelzőjét: előadó-művészeti). A francia/latin nyelvű használók a *(re)prezentáció* folyamatát a valóság újrajátszásaként értik, az angolszász gyakorlat a *performance* élő, jelen idejű karakterét hangsúlyozza akkor, amikor előadásról beszél, míg a németek a *leistung*gal a munkát, a színészi teljesítményt helyezik előtérbe. A színháztudomány kortárs diszpozíciói (talán az angolszász nyelvi dominancia okán) a színházi előadás, a performance, a mise en scène, a reprezentáció, a leistung kulturálisan és történelmileg és értett különbségei mellett belebonyolódnak a performance definícióiba. Marvin Carlson 1996-os *Performance: A Critical Introduction* munkájában ugyan megrovóan idézi Josette Féralt, mégis használja világos, ám óhatatlanul egyszerűsítő következtetéseit: „A performansz nem próbál mesélni (mint a színház), hanem inkább az alanyok között létrejövő szinesztétikus kapcsolatokat provokálja” (Carlson 1996, 137). Ugyanakkor látható, miként formálja át az angolszász Performance Studies azokat a színházi gyakorlathoz fűződő elemzési tapasztalatokat, melyek az európai Theatre Studies kereteit kialakították, s ma is jellemzik. Erre látványos példa a német színháztudomány európai hegemoniáját erősítő, kiváló gondolkodó, Hans-Thies Lehmann, aki nagy sikerű elemzési kísérleteiben visszavezeti a Performance Studies gyakorlatát a kronologikussághoz. A pre-, a dramatikus és a posztdramatikus színház fogalmának (Lehmann 2009) megjelenésével a színháztudomány egyszerre válik nyitottá a jelen eseményeire, miközben látja a múlt kísérteteit.

A színházi előadás definíciója, s hangsúlyozom a színházi jelzőt, több jelentésréteget hordoz, miként a Routledge 2013-as kiadású lexikona (Allain 2013) összegzi. Az angolszász kultúrában nyelvi elbizonytalanodást okoz, hogy a performance egyszerre jelent előadást és viselkedést. Míg az előadás a magyar nyelvi kontextusban is hordozza „az előadó-művészet, mint a zene, a tánc, a cirkusz, a harcművészetek, köztük a színház” (Allain 2013, 181) fogalmát, de éppúgy beszélünk egy kiemelkedő előadóművész, mondjuk Ruttkai Éva vagy akár Fischer Anni előadásáról. A magyar nyelvi struktúrát ugyanakkor nem terheli a mindennapi élet szociokulturális szegmensében tetten érhető teátrális mozzanat, hiszen magyarul a Richard Schechner által definiált hétköznapi ritu-

ális közeg nem előadás (performance), hanem viselkedés. A dekontextualizált schechneri fogalom használata magyar nyelvű fordításokat nem is eredményez a korai, 1989-es kötet után (Schechner 1984), mert ha nincs nyelvi megfelelője egy jelenségnek, akkor a jelenség maga nem körvonalazódik, s így a magyar színháztudomány nem kimaradt egy, a teátrális jelenségeket leíró gondolati iskolából, hanem átugrotta az európai kultúrtörténetben példáit nem lelő értelmezői kitérőt. Komolyabb gond, hogy a feminista iskolák, leginkább Judith Butler nevéhez fűződő tevékenységek, melyek az identitásképző folyamat részeként nézik a viselkedés performatív jellegét, nem találnak közvetítőnyelvet a társadalmi nemek kutatása és a színházi előadás hétköznapi gyakorlata között.

Az angolszász megnevezés tehát megkülönbözteti a performance és a Performance Art (Allain 2013, 182, 209) jelenségét, s talán kényszeresen, legalábbis magyar nyelvi horizontból, de egybecsengeti a színház és a performansz fogalmát. A Philther-projekthez éppen ezért újraértelmeztük a színházi előadás definícióját, s ezt lassította, hogy a magyar színháztudomány európai keretekben, az európai kulturális hatásokkal együtt hozhat létre érvényes történeteket, de nyelvileg, s így valamelyest gondolatilag azoktól eltérő utat kell, hogy járjon. A színházi előadás definíciója a Philther-projektben tehát egyszerre vette figyelembe a nyelvből fakadó értelmezési mechanizmusokat, s emelte vizsgálódása körébe az 1949 utáni magyar nyelvű színházi események teljességét függetlenül azok intézményi karakterétől, a hatalmi önreprezentáció folyamatában betöltött helyétől.

A színházi előadás definíciójakor a Philther-projektben nemcsak ezzel a nyelvi anomáliákból adódó tehetetlenséggel néztünk szembe, hanem az éppen változó színházi struktúrában magának helyet kereső események előidézte terminológiai válsággal. A Philther-projekt koncepciójának kidolgozásakor hangosodott fel a struktúraváltásról majd két évtizede folyó nyilvános beszéd, s nekünk, történészeknek egyértelműnek tűnt, mennyire gyengíti a független színházi előadások pozícióját történetelenségük. Miként könnyen felismerhetővé vált az a folyamat, hogy a saját múltját szakértőkkel dokumentáló, saját archívumot és képzési iskolát működtető Krétakör *nem kizárólag* alkotásaik messze kimagasló esztétikai színvonala, hanem múltjuk folyamatosan szerkesztett és minden formájában nyilvánosság elé vitt története okán is domináns független pozícióba került. A Krétakör megkonstruált múltja jelenét stabilizálta, s éppen e társulat épület nélküli működése vezetett a felismeréshez: a Philther az előadásokat definiálva, azokat a kutatás tárgyává emelve írhat színháztörténetet.

Így az európai tudományos diskurzusrenddel azonosan kezelünk mindenféle színházi beszédformát, ez a nemzetközi tudományban a Theatre és a Performance

elkülönböződése, de a mi elemzési gyakorlatunkban mindez nem (kizárólag) az esztétikai formanyelv felől, hanem a megjelenés terepéről elemezhető. A magyarországi színház a hivatalos nyilvánosság és a második nyilvánosság kereteiben jött létre az államszocialista múlt évtizedeiben, s koncepcionális döntésünk volt, hogy esztétikai aktivitás mellett a nyilvánosság eltérő csatornához vezető utat is a színházi előadás rekonstrukciójához értjük.

A Philther tehát másféle színház-definícióval kezdett dolgozni. Az általános, tradicionálisan közsínházinak nevezett definíció, melyet a magyar tudományosságban Eric Bentley 1964-es, magyarul csak 1998-ban megjelent szövegét használja (s azt is leginkább Erika Fischer-Lichte átiratában), a következő: A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel (Bentley 1998, 123), vagyis a színházhoz kell egy játékos, a szerep és a néző. Ez a definíció a mimézisen alapuló, reprezentációt működtető, tradicionális szabályrendet követő stabil művészeti és társadalmi keretekben elképzelt, statikus színházat írja le. Felismertük, hogy a minimáldefiníció használata elsősorban a pedagógiai irodalmak sajátja, miként azt a tény is, hogy a hatvanas években megjelenő színházi kísérletezés éppen a gyakorlat és az elméleti reflexió azonnalisága okán terelte a figyelmet a színháztudomány kérdéseire. Peter Brook Színházi Kutatóintézete is 1971-től a minimáldefiníciót, a színházhoz szükséges minimális eszköztárat faggatja, s híressé vált az *Üres térben* leírt és tézisondattá vált kijelentése, miszerint ha a színész belép az üres térbe, az már színházzá válik. Peter Brook Színházi Kutatóintézete a bulvárapparátussal, gépezetekkel, óriási stábbal szemben pozicionálja magát, s csak innen nézve érthető: elég egy ember, aki belép a térbe.

Ez a színházfogalom tehát a térhez köti az eseményt, legyen szó Riccoboni, Goldoni vagy Peter Brook és Grotowski elképzéléseiről, s használja Foucault „Des espaces autres”-ban (Foucault 1999) megírt, a tér és a történelem diskurzusformáit egymás hatásában megmutató elméletét. A Philther-elemzések egyik szempontja éppen ennek tudatossá tétele érdekében a scenográfia leírásával terjesztette ki és rögzítette a társadalmi térben a színházi előadás gyakorlatát. A tér megléte vagy hiánya, standard vagy non-standard karaktere formálódik előttünk a színházi esemény egyenrangú koordinátájaként, miként David Wiles kiváló összefoglaló könyvében olvashatjuk: „A szövegként értett előadás (play-as-text) előadható a térben, ám az eseményként értett előadás (play-as-event) a tér részét képezi, és játszani (perform) kényszeríti a teret, csakúgy, ahogyan a színészeket is rákényszeríti a játéokra” (Wiles 2003, 25). Ez a felismerés is megerősítette döntésünket: a színházdefiníciók minimalitását (játékos, szerep, néző) érdemes kiterjesztenünk a vizuális és auditív tér fogalmaira.

Az ember, aki belép egy térbe, színházat csinál, tudjuk, Brook észak-afrikai turnéja éppen azt vizsgálta, milyen közegben észlelhető színházként az, amikor belépünk a térbe. A sivatagi, improvizációkra épülő színházcsinálási kísérletei mindmáig meghatározták a kutatás irányát: nincs általános emberi színházi forma, de a közös nyelv, tradíció, kommunikáció, szabályok egyeztetése nélkül nincs színház. Ugyan könyvek és képzési gyakorlatok tucatjai jelentek meg e tárgyban, a színház antropológiai értése a megtestesítés, a test jelenléte, az energia mind bővítette az elemzési szótárt, de talán az említett pedagógiai teleologikusságból megmaradt a definíciók minimalizmusa. A színház-antropológiai fordulat (ismétlem, a színház definíciójának kereteiben) ugyan hangsúlyozza, hogy a megszemélyesítő megtestesítő aktivitással áll a néző elé, ekként vonza magához a közösség tudását és idézve fel a közösség (játék)emlékezetét.

Thomas Postlewait ennek a gondolatnak az elemzésekor (Postlewait 2009, 117) arra a következtetésre jut, hogy a művészeti diskurzusban nem lehetséges leválasztani a műalkotás és az esemény esztétikáját az őket körbevevő történelmi környezettől. Láttuk, hogy a historiográfia a színház fogalmát (kanti meggyőződéssel) általánosnak és időtlennek akarta formálni, de ez elvezetett addig a történetírói állapotig, melyben a színház (és dráma) kategóriái nem időtlenek, de merevek lettek. Csehov dramatikusan alkotásainak színházi története modellezi, miként akadályozza a formális rend a művek olvasását. Csehov szövegeit csak komoly invencióval lehet beemelni a dramatikusan korpust formálisan meghatározó, az „emberek közötti vonatkozások visszaadásának” (Szondi 1979, 12) körébe. Csehov a színpadon pedig nehezen szabadul Sztanyiszlavszkij mintáolvasásától, a tragédiától. A színházi jelenségeket az őt körbevevő feltételrendszerek, a hagyomány közege, az alkotói és befogadói akarat teremti meg. A Philther ezt az összetett szempontrendszert jeleníti meg.

Ha a színházi esemény egyszerre esztétikai és történelmi jelenség, ha a dramatikusan szöveg és a performansz-szöveg kettősségéből következő kettős értelmezés a színházi kommunikáció sajátja, bizony nem Ruttkai Éva hal meg Shakespeare drámája végén a színpadon, hanem Júlia. S ezt nemcsak Ruttkai Éva tudta, hanem minden néző. Tehát az esemény kettős, ezt a szemiotikai definíciók elemzési körökbe vonták, s a befogadás mozzanata is kettős tudatot igényel, ezt a színházi hermeneutika írásai járják körbe. A Philther a néző pozícióját hermeneutikai és kommunikációtörténelmi keretekben jelzi, de nem feltétlen elemzi. A Philther számot vet azzal, hogy a kelet-európai államszocialista korszakra jellemzően a szöveg cenzúrázására épülő színházi kommunikációban a kettős beszéd technikája (Jákfalvi 2005) átformálta a játéknyelvet. Önmagában nem, csak hatásaiban rekonstruálható az a sajátos értelmezői közeg, melyben

remekül működött a mutatott és a mondott szöveg is. Ascher Tamás 1985-ös *Három nővér*ének a végén a katonák szabályos rendben menetelnek a háttérben, míg a lányok elől üvöltve sírnak, s ez a jelenet a nem-elmenő-katonák és a sírás képére zárta rá az előadást.

Színházelméletileg is tekintélyes folyamatot mozgat a kettős beszéd technikája. A Philther-elemzések felismerése, hogy a nézői helyzetértés, a tudatos jelenlét a kettős beszéddel dolgozó színpadi nyelvek sajátja. S így ezek a színházi kultúrák nem feltétlen a szöveg közötti, de az események közötti kommunikációt ismerősnek tudva értik a performatív eseményeket. A Philther-elemzések tették felismerhetővé és rögzítették azt a színháztörténeti helyzetet, hogy a performativitás (Schechner 1985) Schechner-féle definíciója nem kizárólag a színészi és színházi jelenlét, a *liveness* karakterében, hanem a színészi és a színházi szituáció kísértő múltjában egyszerre van jelen. Máté Gábor már Zsámbéki *Revizor*jába magával vitte Ács János *Marat*-rendezésének záróképéből a Corvin-közből követ dobó fiú szerepéből következő értelmezői keretet. Ennek a kísértő hagyománynak hálóvá szövése a net-filológia lehetősége.

A Philther elemzési metodikája tehát nemcsak előadások egymásra épülő hatásrendjét, de alakítások ívét is egyszerre tartja rekonstrukciós munkájának fókuszában. Pavis előadás-elemzési metodikájának (Pavis 2006) tapasztalatából indulva a színészi munka leírását a rekonstrukció szempontjai közé soroltuk, bár történészként látjuk: ez az a határ, ahol a spekuláció észrevétlen foglalja el a terepet a deskripció előtt. Amikor a kettős beszéd technikájában a dramatikus akció és a mimetikus akció elválik egymástól, legalábbis a színházi formális (nemformalista) definíciók (Postlewait 2009, 119–121) ezt a szétválasztást igénylik, akkor a színházi események rögzítése két párhuzamos utat visz végig, a dramatikus és a mimetikus ábrázolás egymásra reflektáló útját.

A filterezés egymás mellé helyezheti a digitális térben akár Harag György *Cseresznyés kertjének* újvidéki és marosvásárhelyi rendezését, s így előadások, nem intézmények és hatalmi struktúrák beszélgetnek egymással. A Philther-elemzések úgy kötődnek össze, miként néha egy mondat toppan élénk a messzeségből: alakzatba rendezzi kérdéseinket. Most a falra hányt borsó mondata hangosodott fel előttünk, nem a felesleges munkafolyamat, hanem az újrarendezésben való gyönyörködés esztétikai erejének felismerésével.

## Irodalom

- Allain, Paul, Harvie, Jen eds. 2013. *The Routledge Companion to Theatre and performance*. London–New York: Routledge.
- Almási Miklós. 1969. *A drámafejlődés útjai*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Badiou, Alain. 2013. *L'éloge du théâtre*. Paris: Flammarion.
- Bentley, Eric. 1998. *A dráma útja*. Ford. Földényi F. László. Pécs: Jelenkor.
- Boris Groys, Boris. *Towards New Realism*. <http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/> (2019. aug. 11.)
- Bratton, Jacky. 2003. *New Readings in Theatre History*. Cambridge: CUP.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance: A Critical Introduction*. London–New York: Routledge.
- Carlson, Marvin. 2001. *The Haunted Stage: The Theatre As Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Carlson, Marvin. 2009. *Theatre is More Beautiful Than War*. Iowa: UIP.
- Fehér Ferenc. 1969. Még egyszer Brecht és Lukács viszonyáról – legendák nélkül. *Új Írás* (7): 89–98.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest: Balassi.
- Foucault, Michel. 1999. Elterő terek. In *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen: Latin Betűk.
- Háy Gyula. 1947. *Emberi szó a színpadon*. Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Hermann István. 1966. *A modern színpad*. Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Hites Sándor. 2016. A realizmus korai magyar fogalomtörténetéről. *Irodalomtörténet* (3): 263–299.
- Jákfalvi Magdolna. 2005. Kettős beszéd – egyenes értés. In *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerk. Kisantal Tamás–Menyhért Anna. 94–108. Budapest: L'Harmattan–József Attila Kör.
- Knoll, Hans szerk. 2002. *A második nyilvánosság*. Budapest: Enciklopédia.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *A posztdramatikus színház*. Ford. Schein et al. Budapest: Balassi.
- Lukács, George. 1958. Il a su provoquer des crises salutaires... *Europe*, jan.–febr.
- Major Tamás. 1969. Brecht időszerűsége. *Új Írás*, május.
- Pavis, Patrice. 2006. *Előadáselemzés*. Ford. Jákfalvi Magdolna. Budapest: Balassi.
- Pavis, Patrice. 2007. *La mise en scène contemporaine: Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin.
- Postlewait, Thomas. 2009. *The Cambridge Introduction to Theatre Historiography*. Cambridge: CUP.

- Rancière, Jacques. 2011. *A felszabadult néző*. Ford. Erhardt Miklós. Budapest: Műcsarnok.
- Rokem, Freddie. 2000. *Performing History, Theatrical representations of the past in contemporary theatre*. Iowa: UPI.
- Schechner, Richard. 1984. *A performance: Esszék a színházi előadás elméletéről. 1970–1976*. Ford. Regős János. Budapest: Múzsák.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Antropology*. Pennsylvania: PUP.
- Styan, J. L. 1981. *Modern drama in theory and practice: Realism and naturalism*. Cambridge: CUP.
- Székely György et al. szerk. 1990. *Magyar Színháztörténet I*. Budapest: Akadémiai.
- Szondi, Peter. 1979. *A modern dráma elmélete*. Ford. Almás Miklós. Budapest: Gondolat.
- Wiles, David. 2003. *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, James Edward. 1994. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Michigan: Yale University Press.

## USING THE PHILTHER METHOD FOR WRITING THEATRE HISTORY

The paper presents a research project that has created a methodology to reconstruct the theatrical events of the last 70 years. I was motivated by the recognition that the methodology of theatrical historiography prepares a web of interconnected past events based on stories of institutions and artists, and this historiography presents us with solid lines of processes. The cultural events of state-socialism are difficult to follow with this historiographical process-analysis, as the narratives that keep them in the memory are also censored narratives themselves, and the rewriting, loosing and counterfeiting of the memories present us with double history: the sites of memory of the official public sphere and those that remained from the local interpersonal spaces, or the “secondary public sphere”. The analysis of theatrical performances writes a micro-history based on the reconstruction of aesthetic values, and it achieves the perception and understanding of secret, hidden interrelations and rewritten phenomena by the impact-analysis of the events. The aim of my study is to present the method called Philther.

*Keywords:* theatre history, theatre theory, Philther method

## FILTER-METODA U POZORIŠNOJ ISTORIOGRAFIJI

U studiji je predstavljeno istraživanje koje je iznedrilo tzv. filter-metodu za analiziranje rekonstruisanih pozorišnih događaja tokom poslednjih sedam decenija. Metodika pozorišne istoriografije prati povezane događaje u prošlosti preko istorije institucija i autora a sâm narativ istoriografije nedostaje. Kulturni događaji državnog socijalizma se ovakvom

analizom istoriografskog procesa teško mogu slediti, jer su narativi iz sećanja cenzurisani. Preoblikovanje, gubitak, krivotvorenje sećanja stvara dvostruku istoriju: zvaničnu i delove sećanja koje pripadaju drugoj stvarnosti. Analiza pozorišnih predstava preko rekonstrukcije estetskih vrednosti ispisuje mikro-istoriju, a kulturni kontekst pomoću analize uticaja vezanih za pojedine događaje vodi do tajanstvenih, skrivenih veza, spoznaje i razumevanja preformulisanih pojava. Cilj ovog rada predstavlja prikaz filter-metode.

*Ključne reči:* pozorišna istoriografija, teorija pozorišta, Filter-metoda

A kézirat leadásának ideje: 2019. aug. 5.

Közlésre elfogadva: 2019. szept. 10.