

DERES KORNÉLIA

Újrajátszás és körforgás: színház, tánc, történet*

Az elmúlt évtizedek során a múlt megőrzésének és hagyományozásának test-alapú gyakorlatai, valamint a kortárs tánc és színház esztétikai egyre látványosabb módokon kapcsolódtak össze. Ennek következtében a múlttal való viszony színrevitelek felértékelődnek a test által generált energiák, ideértve gesztusok és koreográfiák újrajátszását, valamint a repertoáralapú logikát. Hangok, mozdulatok és a fizikai test anyagszerűsége kezdeményeznek teljesen újszerű párbeszédet az (el)múlttal. Így a múltbeli események felidézési módjai belép(het)nek a fluiditás, az eseményszerűség, sőt, adott esetben a instabilitás rendjébe. E kortárs gyakorlatok jelentőségének felismerésére és értelmezésére vállalkozó elméletek felhívják a figyelmet az archiválás és performativitás összefüggéseire, valamint a művészettudományok ebből fakadó metodológiai változásaira.¹ Így pedig egyre inkább megkérdőjeleződik a sokáig stabil entitásként elképzelt szöveges dokumentumok mindenhatósága és annak formája is a múlttal folytatott párbeszédben.

Test, archívum, repertoár

A színház- és performansztudomány keretein belül a dokumentáció performativitása, valamint a test emlékező és emlékeztető funkciója közösen mutat rá a történeti és művészeti események megmaradásának új lehetőségeire. Ennek a paradigmának az elméleti kereteit kétségkívül Diana Taylor 2003-as és Rebecca Schneider 2011-es könyvei fektették le, melyek az előadóművészetek, az élő művészet, a performativitás,

* A tanulmány elkészítése alatt Bolyai János Kutatási Ösztöndíjban és a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-5 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásában részesültem.

¹ Diana TAYLOR, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham – London, Duke University Press, 2003; Rebecca SCHNEIDER, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, Routledge, 2011; *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, eds. Amelia JONES, Adrian HEATHFIELD, Bristol and Chicago, Intellect, 2012; *Performing Archives / Archives of Performance*, eds. Gundhild BORGGREEN, Rune GADE, Copenhagen, University of Copenhagen – Museum Tusulanum Press, 2013; *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, eds. Laszlo MUNTEAN, Liedeke PLATE, Anneke SMELIK, New York, Routledge, 2016; *Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts*, eds. Barbara BÜSCHER, Franz Anton CRAMER, Hildesheim, Olms Verlag, 2017; *Artists in the Archive*, eds. Paul CLARKE, Simon JONES, Nick KAYE, Johanna LINSLEY, Routledge, 2018; *Agency: A Partial History of Live Art*, ed. Theron SCHMIDT, Bristol – London, Intellect and Live Art Development Agency, 2019.

az újrájátszás és a repertoár felől értelmezték újra a korábban államilag kontrollált, és rögzített, írásos tudás felől értelmezett archívumok és archiválási gyakorlatok lehetőségeit.² Taylor *The Archive and the Repertoire* című, dél-amerikai kultúrtörténetet vizsgáló könyvében a performansztudomány hasznosíthatósága és fontossága mellett érvel a kultúrakutatásban: „azáltal, hogy a forgatókönyveket és a narratívákat is vizsgálat tárgyává tesszük, kiterjesztjük abbéli képességünket, hogy közelről elemezzük a megélt és az írott valóságot, a mindkettőt jellemző idézési gyakorlatokat, azt, hogy a hagyományok miként jönnek létre és miként versenyeznek egymással”.³ A múlt képzeteinek mozgásba hozataláról van itt szó: a statikusként elképzelt képeket és szövegeket körülfonó, azoknak kontextust biztosító játékrendről, ideértve a gesztusokat, a kimondott szavakat, a mozdulatokat, a táncot, az éneket, amelyek megismerése révén az archívumok is életre kelhetnek. Taylor határozottan az archívum fogalmának újraértékelése mellett foglalt állást, ami szerint a halott anyagok egyszerű megőrzésének lehetőségein túl érdemes a vizsgálódást kiterjeszteni olyan test-alapú gyakorlatok felé, melyek az élő testek materiális energiáiból merítik erejüket. Ennek megfelelően a test többé nem pusztán az archiválási folyamatok közreműködője (például a recepción, értelmezésen keresztül), hanem a különféle maradványok (emlékek vagy anyagok) életre keltője is, amennyiben újra használatba veszi azokat, például eltérő előadói gyakorlatokon keresztül. Ez pedig nem csupán performatív, hanem politikai szempontból is képes újrafogalmazni az archeológiai gyakorlatokba bekapcsolódó test szereplehetőségeit.

Ehhez képest Schneider *Performing Remains* című könyvében az archívumok felülvizsgálatát az újrájátszás műfaján keresztül végzi el. A szerző többek között rákérdez az előadóművészeti gyakorlatok azon axiómájára, miszerint az előadás mint olyan nem marad(hat) fenn, hiszen ellenáll az archiválhatóság kritériumainak, amennyiben nem dokumentálható, nem rögzíthető.⁴ Schneider meglátása szerint viszont az előadást/eseményt az elmúlással egyenlővé tevő logika (*performance as disappearance*) felülbírálatra szorul: „amikor egy olyan értelmezést privilegizálunk, mely szerint az előadás nem maradhat fenn, nem hagyjuk-e figyelmen kívül a tudás és emlékezés eltérő módozatait, melyek talán éppen úgy pozicionálódnak, ahogyan az előadás is, amely bár másként, de képes fennmaradni?”⁵ Schneider amellet érvel, hogy érdemes kilépni a nyugati, logocentrikus, objektum-központú archeológiai logikából, és ráismerni arra, hogy az események, előadások általában rendhagyó módon maradnak fenn. Vagyis másként, mint ahogyan azt megszoktuk: többek között ismételt mozdulatokon, gesztusokon és mimikákon, gyakran akár új testek bevonásán keresztül. A csontok (dokumentumok, anyagok, tárgyak) emlékezete helyett így megérkezhetünk az eltűnő és újra megjelenő hús (rituálék, testek, energiák) emlékezetéhez. Ez

² TAYLOR; SCHNEIDER.

³ TAYLOR, 32. (A külön nem jelölt helyeken az idegen nyelvű idézetek fordítása tőlem származik. – D. K.)

⁴ Vö. Peggy PHELAN, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, 146–149.

⁵ SCHNEIDER, 98–99.

az emlékezet ráadásul sajátos energetikai mezővel bír, amennyiben célja nem pusztán a múlt minél hitelesebb, teljesebb, szubjektív vagy objektív reprezentálása, éppen ellenkezőleg: a testen keresztül újra életre keltett, reanimált múltbeli esemény nem pontosságával tűnik ki, hanem vitalitásával. Mindez ráadásul a tudásátadás egy olyan módjára hívja fel a figyelmet, amelyik nem a ráció-alapú megértést helyezi a hierarchia csúcsára, hanem a fizikai átélésen, a test aktív bevonásán, a cselekedetek megismétlésén keresztül a szómán átszűrt megértés kerül a figyelem középpontjába. Ekképpen ez a tudásátadás jellegében performatív és előadás-központú, médiuma pedig a – szellemi és fizikai dichotómiát felülíró – élő, lélegző, cselekvő test.

Az újrajátszás mint a múlthoz való kapcsolódás és a múlt megismerésének speciális módja természetesen a művészettörténetek számára is jelentős módszertani elgondolássá vált. Ennek eredménye az Amelia Jones és Adrien Heathfield által szerkesztett 2011-es *Perform, Repeat, Record* című kötet, amelyik elsősorban az angolszász diskurzusban ismert performansz-, képzőművészek és színészek (többek között Orlan, Rabih Mroué, Carolee Schneemann, Franko B, Ron Athey, Tilda Swinton, Marina Abramović) aktív bevonásával vizsgálta a sokáig eltűnőként és megismételhetetlenként értett *live art* műfajait. Az időbeliség, megtestesülés, élmény kategóriáinak felülvizsgálata képezte a gerincét a tanulmány- és interjúgyűjteménynek, amelyik arra a módszertani kérdésre keresett minél sokszínűbb és több forrásból származó választ, hogy az élő művészet miként íródik bele a történelembe, melyek ennek a módjai, felületei, médiumai.⁶ Ebben a könyvben is külön figyelmet szenteltek az újrajátszás gyakorlatainak, valamint annak is, hogy ezek miként befolyásolták a vizuális művészetek, a performanszművészet és egyéb test-alapú művészetek területeinek önértését. Majd 2013-ban jelent meg a Koppenhágai Egyetem kiadásában a Gundhild Borggreen és Rune Gade által szerkesztett *Performing Archives / Archives of Performance* című tanulmánykötet, amelyik az archívumok, történelem és emlékezet megértésének új útjait vizsgálta, elsősorban az újrajátszás elméletein és gyakorlatain keresztül.⁷ A könyv szerzőgárdája a Performance Studies International nevű szervezethez kötődik, és különösképpen ahhoz a kutatási irányhoz, amelyik az előadás-dokumentáció és performanszok archívumbeli helyzete iránt érdeklődik, s amelynek következtében a dokumentáció és reprodukció kérdései, valamint a megőrzés, mediatizáció és átalakulás archívumon belüli gyakorlatai kerülnek fókuszba.⁸

A fenti elméleti keretek ráadásul különleges viszonyt ápol(hatná)nak az egykori keleti blokk, különösen hazánk test-alapú előadói gyakorlataival, illetve azok emlékezetével, történetírásával. Hiszen például a második nyilvánosság eseményeinek, a tűrt és tiltott előadásoknak, illetve a gyakran hozzájuk kötődő kísérleti esztétikáknak

⁶ Amelia JONES, *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History = Perform, Repeat, Record*, 9–25, itt: 11.

⁷ Gundhild BORGGREEN, Rune GADE, *Introduction: The Archive in Performance Studies = Performing Archives / Archives of Performance*, 9.

⁸ Uo., 11.

a kulturális emlékezetbe történő bekapcsolására vagy megerősítésére a performatív felidézés formái sajátos megoldást nyújthatnának. Ezek a megoldások ráadásul a – Kelet-Közép-Európában egyébként is a gyanú tapasztalata által övezett – dokumentum-alapú tudástermeléssel szemben vagy azzal párhuzamosan egy gesztikus, kinesztetikus, test-központú hagyomány jelentőségére is felhívhatnák a figyelmet. Így a test igazsága kerül(het) szembe a dokumentumok igazságával. Hogy mindez Magyarországon miért nem alakult mégsem teljesen így, tehát hogy a művészettörténet (ideértve a színház-, tánc-, performansz- és képzőművészetet is) performatív felidézései és újrajátszásai miért voltak sokáig kifejezetten alulreprezentáltak ebben a geopolitikai régióban, azt Czirák Ádám több, összefüggő szempontból közelíti meg: a tudáshagyományozódással szembeni általános bizalmatlanság, az ún. rendszerváltás által meghatározott identitásváltozások, illetve a traumafelhalmozódás történeti helyzetéből fakadó képtelenség a differenciált múltfeldolgozásra.⁹

Mindazonáltal ebben a régióban és máshol is egyre inkább észrevehető az, ahogyan a művészettörténet, illetve performansz- és színháztudomány kurrens diskurzusai megkérdőjelezzik és kritika alá helyezik a múlt feleleveníthetőségének bevett kereteit. A továbbiakban pár kortárs példán keresztül kísérlem meg röviden bemutatni, miként épülhet be a mediális tudatosság, a testi energia, valamint a gesztusok körkörsége a múltat témájává emelő tánc- és színházi előadások esztétikájába.

*Táncos a dobozban*¹⁰

1986-ban Bozsik Yvette táncművész és Árvai György rendező a két évvel korábban alapított Természetes Vészek Kollektívával mutatták be *Eleven tér* című előadásukat.¹¹ A kollektíva azóta egy olyan sajátos esztétikáról vált híressé, amely a különféle művészeti ágak, műfajok és médiumok (tánc, performansz, film, videó, zene) közötti határok átjárhatóságát és újradefiniálását tűzte ki céljául. Árvai 2012-ben Góbi Rita táncossal és Imre Zoltán dramaturggal együttműködve *Végtelenbe zárva* címmel¹² vitte színre az *Eleven tér* kritikai újrajátszását. Meglátásom szerint a kísérleti tánc és body art hagyományait mozgató két előadás együttesen egy olyan tengelyt hozott létre, amely a mentalitásbeli és esztétikai rekurzivitás problémáját állította középpontba.

⁹ CZIRÁK Ádám, *Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet?*, Theatron, 2013/2, 13–25, itt: 23–24.

¹⁰ Az esettanulmány részletes elemzését lásd DERES Kornélia, *Az üvegekoporsó visszatér: A Természetes Vészek Kollektíva két előadásáról*, Táncstudományi Tanulmányok, 2021/1, 157–172; Uő., *Besúgó Rómeó, meglékelt Yorick: Dokumentumszínház, újrajátszás és az archívumok felnyitása*, Pécs, Kronosz, 2022, 94–126.

¹¹ Természetes Vészek Kollektíva, *Eleven tér*. Előadó: Bozsik Yvette, rendező, színpadkép: Árvai György. Bemutató: Szkéné, 1986. november 14.

¹² Természetes Vészek Kollektíva, *Végtelenbe zárva*. Előadó: Góbi Rita, rendező: Árvai György, dramaturg: Imre Zoltán, vizuális effektek: Korai Zsolt, Dínea László, Lenz Tünde, fények: Szirtes Attila, zene: Parabryo, maszk: Károlyi Balázs, jelmez: Szűcs Edit. Bemutató: Trafó, 2012. március 20.

Az *Eleven tér* a magyar tánc történet ikonikus darabjaként él a hazai kulturális emlékezetben.¹³ Az előadást övező művészeti-intézményi kontextus a modern táncoktatás 1948-as betiltásától induló, a hazai táncszínházat meghatározó kettős struktúrához köthető. Ez a struktúra kettéosztotta a támogatott professzionális, valamint a nem támogatott és gyakran amatőrként megbélyegzett, alternatív táncformációkat. Ennek következtében az 1970–80-as évekre leggyakrabban éppen ezek a független csoportok szolgálták a kísérleti táncmozgalmak fontos terepeiként. Fuchs Livia tánc-történész megállapítása szerint a kísérleti-alternatív tánc nyolcvanas évekbeli utolsó hullámát az jellemezte, hogy „[n]em volt fellépési lehetőség sem; mindenki nulláról indult, s egy-egy nyugati minta alapján próbált valamilyen mozgásvilágot kiépíteni, ami nem balett és nem néptánc. [...] Az induló alternatívok közül az egyetlen úgynevezett »profi« Bozsik Yvette volt, aki nem egyedül indult, hanem Árvai György képzőművész hatására”.¹⁴

Az 1986-os előadás fókuszja egy szűk, 155 × 85 × 52 centiméter nagyságú üvegdobozba zárt női testre irányult.¹⁵ Az átlátszó doboz által kikényszerített redukált mozgásformák, az üvegfalak szorító jelenléte, a dobozban mozgó test kényelmetlensége, sőt potenciális veszélyeztetettsége alakították az előadás esztétikáját. Az üvegekoporsóban lévő táncos, Bozsik Yvette által megtestesített lény helyzete pedig hűen tükrözte annak az országnak a klausztrófób atmoszféráját és térpolitikáját, amely a bemutató idején még a vasfüggöny árnyékában létezett. A kései Kádár-rendszer hibrid irányítási formái, melyek a struktúra fenntartásával a konkrét módszereken lazítottak, illetve a nyolcvanas évek ideológiai-politikai fellazulásának abszolutizáló narratívái könnyen elfedték vagy relativizálták az évtizedeken keresztül kiépülő mentális és fizikai bezártság egzisztenciális tapasztalatait, valamint a szabadságnak nevezett kulturális különalkuk társadalmi jelentőségét. Ezek az alkuk hozzájárultak a késő Kádár-kor kulturális életére (a korábbi évekhez képest természetesen más formában és mértékben) jellemző bezártság és klausztrófia elfedéséhez, ami egyben megágyazott a korszak társadalmi-strukturális reflexeinek 1990 utáni átmentéséhez is. Ezért nem hanyagolható el az *Eleven tér* kapcsán a Kádár-kor mint a klausztrófia történeti tapasztalatát hordozó társadalmi és főként mentalitásbeli kontextus. Ezt az értelmezést a 2012-es *Végtelenbe zárva* című előadás még inkább megerősítette.

A Természetes Vészek Kollektíva ugyanis huszonhat évvel az *Eleven tér* bemutatója után az előadás alapszituációjához tért vissza azáltal, hogy a szóló táncost, Góbi Ritát egy hasonló üvegdobozba zárta be. Ugyanakkor fő kérdéseit az emberi szabadság hatáiról újragondolta, és ennek következtében a színpadon egy olyan technológiai tájat mutatott be, amelyben a táncos teste nem pusztán az új előadó bevonása

¹³ PÉTER Petra, *Árvai György: Eleven tér, 1986.*

https://www.academia.edu/13861104/%C3%81rvai_Gy%C3%B6rgy_Eleven_t%C3%A9r_1986_
(Letöltés ideje: 2024. január 31. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

¹⁴ *Alternatívok: az első száz év*, szerk. RUPÁNYI Izabel, Budapest, Beszt Egyesület, 2011, 26.

¹⁵ PÉTER.

által íródott újra, hanem majdnem három évtized társadalmi és mediális változásain keresztül is. Habár az előadás hivatalosan nem címkézte magát sem újrarájátszásként, sem öndokumentációként, véleményem szerint mégis kiaknázta az archiválás és művészet kapcsolatát a saját archívum felnyitására keresztül: az üvegkalitkába zárt, bámuló tekinteteknek kitett női test képe tudatosan idézte fel a nyolcvanas évekbeli előadás esztétikai és politikai atmoszféráját, és azzal reflektív viszonyt alakított ki. Így a klausztrofóbia tapasztalata az új technikai, társadalmi rendszerek által kialakított változásokkal is összefonódott. Ennek következtében az *Eleven tér* (1986) és a *Végtelenbe zárva* (2012) című előadások együttesen és egymás fényében gondolkodtattak el az emberi testet érő manipulációkról, valamint a különféle kulturális, történelmi és mediális kontextusokban létrejövő elnyomott életekről.



[1. kép] Góbi Rita a *Végtelenbe zárva* című előadásban. Fotó: Mészáros Csaba

A *Végtelenbe zárva* főként a mediatizált társadalom tapasztalatát, valamint az ehhez kapcsolódó manipulációs technikákat vette górcső alá. Az alapszituáció az üvegdobozzal különféle csöveken keresztül összekötött létező korlátozott mozgásából, a biológiai és technomediális minőségek egymást kiegészítő szerepeiből, valamint a test technológiai ellenőrzéséből indult ki. Az előadás közben az *Eleven tér* által generált intertextuális és intermediális elemeket is játékba hozta. Erre jó példa Luc Besson *Az ötödik elem* című, 1997-es filmjének megidézése, amelyben az üvegekapszulába zárt Milla Jovovich bizonyos jeleneteit állítólag az *Eleven tér* egyik francia bemutatója inspirálta, minthogy azt nézőként Besson is látta. Így nemcsak Bozsik, de Jovovich is felsejlik Góbi kinézetén és mozdulatain keresztül. Ráadásul annak köszönhetően,

hogy az *Eleven tér* emlékezetét felidézte, remediálta és új kontextusba helyezte, az új produkció hatást gyakorolt a régi életciklusára is, meghosszabbítva, valamint újfajta politikai és esztétikai konstelláció(k)ba helyezve azt. Az újrajátszás értelmezéstörténetének alapvetése a műtfeldolgozás kritikai módszerként megjelenő művészeti újrajátszás, valamint a sokkal inkább a nosztalgia és (kor)hűség irányába nyitott történeti újrajátszás megkülönböztetése.¹⁶ A fogalom test-alapú (újra)értelmezése azonban arra is lehetőséget ad, hogy az élettelség és cirkuláló energiák felől is (meg-)érthető műfajról gondolkodjunk, erre ad példát a 2018-as *Artists in the Archive* című könyv, amelyben a szerkesztők az *enactment* terminus bevezetését szorgalmazzák.¹⁷ Az *enactment*, vagyis tulajdonképpen eljátszás, megelevenítés, előadás – az újrajátszás, vagyis *re-enactment* helyett/mellett – azon események esetében válik hasznossá, amelyek a felidézni kívánt előadáshoz kötődő kritikai, kreatív és transzformatív viszonyaiknak köszönhetően sokkal inkább a régi előadás életciklusát akarják meghosszabbítani, tehát a terminus energetikai szempontból is megragadhatóvá válik.

[E]zek az idézetek nem a régi művek rekonstrukciójában, reprodukciójában, vagy a múltbeli teljes jelenbelivé tételében érdekeltek, hanem sokkal inkább a régi előadás életciklusának folytatásában: ahol bizonyos elemek új kontextusba kerülnek és átalakulnak, valamint más eseményekkel kapcsolatos tudás vagy emlékek is megjelennek, amelyek szintén formálták őket.¹⁸

A *Végtelenbe zárva* című előadás esetében mindez azért is lényeges, mert nem pusztán az 1986-os előadás emlékét elevenítette fel, de a klausztofóbia performatív terét is (újra) élővé tette, annak társadalmi és kulturális tapasztalatával együtt. Innen nézve a két előadás együttesen mutatott rá arra a hamis ellentétre, amelyik az államszocializmusok és a kortárs kapitalista demokráciák állampolgárokhoz való viszonyai és megfigyelési struktúrái között húzódik. Mindez pedig még hangsúlyosabb lett a 2012-es előadáshoz kapcsolt két esemény (az *Áthallások – a 80-as évek (ellen)kultúrája – ma* című konferencia,¹⁹ valamint a *Manipulált terek* című installáció²⁰) miatt. Míg a konferencia az 1980-as évek magyar kulturális gyakorlataira és azok európai dimenzióira, valamint jelenben felelevenedő maradványaira fókuszált, addig az installáció szorosabban kötődött az 1986-os bemutató téridejéhez, illetve a *Végtelenbe zárva* szerves részeként pozicionálódott. Az üvegdobozba zárt női testek ismétlődő

¹⁶ GADÓ Flóra, *Újrajátszás*, Színház, 2017/7, 73.

¹⁷ Paul CLARKE, Simon JONES, Nick KAYE, Johanna LINSLEY, *Introduction: Inside and Outside the Archive = Artists in the Archive*, 11–23, itt: 14–17.

¹⁸ *Uo.*, 15.

¹⁹ *Áthallások – a 80-as évek (ellen)kultúrája – ma*. Meghívottak: Fuchs Livia, György Péter, Horváth Sándor, Kamondi Zoltán, Nánay István, Rényi András, Schein Gábor, Szirtes János, Wessely Anna, moderátor: Imre Zoltán. Helyszín: Trafó, 2012. március 22.

²⁰ *Manipulált terek*. Konceptió: CZÉKMÁNY Anna, SZIRTES János. Helyszín: Trafó. 2012. március 20–22.

jelenléte tehát nem pusztán a hazai testközpontú előadások performatív megőrzésének lehetőségeire mutatott rá, hanem a diktatúrából demokrácia felé vezető út Kelet-Közép-Európára jellemző buktatóira is. Ennek következtében – az ideológiai és történeti különbségek ellenére nagyon is hasonló – hatalmi struktúrák ismétlődő, minduntalan újra felbukkanó logikája, ekképpen a múlt folytonos ismétl(őd)ése, valamint az erre adott egzisztenciális reflexek skálája is fontos elemévé vált a két bemutató által közösen felépített mátrixnak: a test az üvegkoporsó foglya maradt.

*Versengő Hamletek*²¹

Míg a Természetes Vészek Kollektíva elsősorban a történeti és esztétikai körforgásban találta meg a kritikai újrajátszás alapját, más színházi alkotók kultur- és médiatörténeti horizontból közelítenek a műfajhoz. Az egyik legnevesebb amerikai kollektíva, a Wooster Group 2006-ban bemutatott *Hamlet* című produkciója²² ikonikus *Hamlet*-előadások és -filmek megidézésén és szó szerinti újrajátszásán keresztül vitte színre és forgatta fel a Shakespeare-játszás repertoárját és a Shakespeare-kultusz bizonyos sarokköveit. Az előadás során így nem pusztán és nem elsősorban Shakespeare drámája került a középpontba, hanem sokkal inkább a Shakespeare-nosztalgia ikonikus képzetei, a Shakespeare-játszás kulturális körforgása és tradícióalakító szerepe, valamint a *Hamlet* 20. századi ismertebb angolszász játékhagyományai. Így az előadás tulajdonképpen egy, a kortárs színháztudomány számára is alapvető kérdésre kereste a performatív választ: hogyan őrizhető meg a színészi alakítás, a játék, az előadás?

A kollektíva a nyugati világ egyik legismertebb és legtöbbet játszott, illetve műfaji, mediális és adaptációs értelemben is leginkább határátlépő Shakespeare-darabját vette elő. Ám ahelyett, hogy elrugaszkodási pontjukat – a dramatikus színházi hagyományoknak megfelelően – az írott szövegváltozatban találták volna meg, produkciójuk kiindulópontja egy egészen konkrét hatvanas évekből színházi előadás, majd abból készült filmfeldolgozás volt. Így a Wooster Group *Hamletje* – követve W. B. Worthen találó megjegyzését – végső soron az archívum felforgatására tett kísérletet, méghozzá a repertoár felelevenítésén keresztül, amikor lebontotta az írás és az előadás, a rögzített és élő közötti dichotómiát.²³ A 2006-os előadás egy speciális és saját korában

²¹ Az esettanulmány részletes elemzését lásd DERES Kornélia, *Nosztalgia és újrajátszás: Egy Hamlet-repertoár kortárs színrevitele*, Tiszatáj, 2019/4, 62–70; DERES, *Besúgó Rómeó*, 127–159.

²² Wooster Group, *Hamlet*. Rendezte: Elizabeth LeCompte. Dísztlet: Ruud van den Akker. Video: Andrew Schneider, Aron Deyo. Színészek: Scott Shepherd, Ari Fliakos, Kate Valk, Lola Pashalinski, Judson Williams, Daniel Pettrow, Casey Spooner, Dominique Bousquet, Alessandro Magania. Bemutató: Festival Grec, Barcelona, 2006. június 27.

²³ W. B. WORTHEN, *Hamlet at Ground Zero: The Wooster Group and the Archive of Performance*, Shakespeare Quarterly, 2008/3, 303–322, itt: 308.

úttörőnek számító film-színházi produkció, az 1964-es *Electronovision Hamlet*²⁴ rekonstrukciójára, illetve újrajátszására épült. A film John Gielgud Broadwayen futó *Hamlet*-rendezésének „hiteles színházi lenyomataként” került az amerikai mozikba annak idején – habár három egymást követő színházi előadás felvételéből szerkesztették egyetlen filmmé²⁵ –, óriási sikert aratva. A címszerepben Richard Burtont láthatta a közönség, s az előadás és a későbbi film is „Burton Hamletjeként” híresült el. A Wooster Group a filmfelvételt egy egykori színházi előadás forrásanyagaként kezelte, és a 2006-os bemutató során a színészek igyekeztek megismételni a filmkockákon látható gesztusokat, mozgást, beszédtempót. Így az alkotók egyszerre hoztak létre egy performatív dokumentációt a játékgyománnyal megelevenítésén és tükröztesítésén keresztül, illetve popkulturális újrajátszást, hiszen „Burton Hamletje” a 20. századi Shakespeare-játszás egyik ismert mozzanataként maradt fenn a színházi és filmes emlékezetben. Mindeközben, Schneider elméleti paradigmájából szemlélve, a színészek újra élettélivé tették a fennmaradt nyomokat (filmkockák) és repertoárokat (a Shakespeare-játszás hagyományai).

A Wooster Group előadása során a kiindulópontul szolgáló egykori *Hamlet*-film jelenetei hatalmas vetítőképernyőre futottak a háttérben, miközben a színészek mindezzel párhuzamosan igyekeztek pontról pontra leutánozni a filmkockákat: az 1964-es filmen látott gesztusokat, mimikát, hanghordozást, színpadképet, sőt, a térelemek újrendezésével a kameraállást is. A szoros utánpótlás így egyrészt megidézte a filmre vett színházi előadás élettéliségét, ugyanakkor a hiteles reprezentáció kísértetieségét és lehetetlenségét is színre vitte. Az előadás során létrejövő mediális kapcsolatok sajátos fénytörésben láttatták Shakespeare klasszikusát, zavart okozva ezzel a nézői észlelés rendjében. Eközben egy hipotetikus múltbéli előadás szellemét üldözve a produkció elbizonytalanította és megkérdőjelezte az azonosság, a hasonlóság és az idegenség fogalmát és (nézői) tapasztalatát.

Hogy a Wooster Group választása éppen a Gielgud által rendezett *Hamletre* esett kiindulópontként, az egyfelől a Broadway-produkció sikerességével, másfelől Richard Burton ikonikussá váló címszerepével, valamint a filmfelvételt övező rejtélyekkel²⁶ is magyarázható. Az 1964-es színházi produkció pénzügyi szempontból abszolút sikerként vonult be a Broadway színpadtörténetébe: százharmincnegyszer játszották, amellyel kiérdemelte a leghosszabban futó New York-i *Hamlet* címét. Az ebből készült filmverziót – az ún. *Electronovision* technológia segítségével – tizenhét kameraállásból rögzítették, három egymást követő színházi előadás alapján, amelyeket

²⁴ *Hamlet*, rendezte: Bill Colleran, John Gielgud, 1964. szeptember 23.

²⁵ Global Shakespeare: Video and Performance Archive. <https://globalshakespeares.mit.edu/hamlet-gielgud-john-1964/>

²⁶ Egyes állítások szerint a felvétel a limitált számú mozivetések után elveszett, illetve az *electronovision* technológia korai hibái miatt kép és hang szempontjából nézhetetlen, illetve élvezhetetlen felvételtől van szó. Robert KOEHLER, *Burton. Hamlet. Exhumed*, Los Angeles Times, 1995. március 12. http://articles.latimes.com/1995-03-12/entertainment/ca-41939_1_sally-burton

1964 júniusának és júliusának fordulóján játszottak.²⁷ Így az 1964. szeptember 23-án több mint kétezer amerikai moziban vetített *Electronovision Hamlet* film egyszerre szolgált speciális távolsági Broadway-élményként nézők hatalmas tömegei számára, valamint az ekkor – főként Elizabeth Taylорral való házassága miatt – botrányok és médiaérdeklődés által övezett sztárszínész, Richard Burton elektronikus-virtuális turnéjaként, aki színésziként és hírességként is alapjaiban határozta meg az előadást. A Wooster Group újrajátszásában szintén Burton alakja került a figyelem középpontjába, elsősorban a címszereplő, Scott Shepherd magas koncentrációt igénylő játékán keresztül, aki nem pusztán megismételte Burton filmen futó mozdulatait és mimikáját, de folyamatosan reflektált is az újrajátszás helyzetére.

Shepherd azonban nem pusztán Hamlet szerepét játszotta, hanem az előadás játékmestereként is működött: kontextust biztosított, reflektált az alkotófolyamatra, sőt, sok esetben az ő utasítására módosították a forrásanyagot. Például előre tekinték a felvételt, felgyorsítva a beszédet és mozgást, amelyet a színen lévő színészek is lekövettek. De volt, hogy bizonyos jeleneteket Shepherd utasítására átugrottak a filmből, így gyorsítva és rövidítve egy-egy felvonást. Mindez pedig kiegészült azzal, hogy az előadás terén a színészek többszörös kivetítőkkel, televíziós felületekkel, kamerákkal osztoztak. A hátsó, falméretű kivetítőn futott az 1964-es film, előtte egy kisebb televízió képernyőjén a színészek élő közelképeit lehetett követni, ahogyan a vásznon lévő fejmozgást, testtartást és szövegmondást játszották újra, rendkívül pontos és aprólékos módon, a filmmel szinkronban. A Wooster Group tehát a színészi játékon és dramaturgián keresztül hívta fel a figyelmet arra, hogy Hamlet mint szereplő és a *Hamlet* mint dráma képzeteit nem pusztán a szövegkorpusz alakította, hanem sokkal inkább a szöveg(változatok) különféle felhasználási módjai, tehát a repertoárokba kódolt és azok által tovább adódó értelmezési minták. Az előadás során felszínre hozták azokat a textuális, vizuális, akusztikus, gesztikus és műfaji rétegeket, amelyek együttesen hozták létre a darab kortárs interpretációját.

Így a 2006-os *Hamlet* nem pusztán adaptációként, hanem sokkal inkább a korábbi adaptációk, hagyományok és kultuszok történeteinek performatív vizsgálataként valósult meg. A Wooster Group előadása komplex módon mutatta be a darab hatását és felhasználási lehetőségeit a nyugati, még pontosabban az angol-amerikai kulturális kontextusokban. A háttérben futó filmvetítésbe ugyanis más filmes Hamlet-adaptációkból származó jelenetek is bekerültek, aminek következtében az eredet és hitelesség kategóriái folyamatos elmozdulásban voltak az előadás során, olyan kérdéseket tematizálva, mint hogy miképpen is befolyásolják a darab értelmezési kereteit a különféle mediális vagy játszási hagyományok. Az előadás tehát játékos, intermediális módon reflektált a *Hamlet*-színrevitel hagyománytörténetére és a

²⁷ Olivier ASSELIN, Johanne LAMOUREUX, Christine ROSS, *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2008, 344.

különbőféle ikonikussá váló értelmezések, képek kortárs tudatban történő egymásba csúszására. A Burton-féle játék mellett egyéb *Hamlet*-részletek ráadásul az alakítás-történetek felől is újraolvasták Shakespeare előadott drámáját, hiszen a néző láthatta az 1964-es film jeleneti közé beillesztve Bill Murray Poloniusát a 2000-es Michael Almereyda-filmben, Charleton Heston Színészkirályát Kenneth Brannagh 1996-os adaptációjából, valamint Nathaniel Parker Laertesét Zeffirelli 1990-es feldolgozásában. Ez pedig felhívta a figyelmet arra, hogy a Shakespeare-darab bizonyos szereplőinek értelmezési konvencióit, illetve értelmezéstörténetét miként befolyásolta a színészi játék és egyes színészek emlékezetes alakítása. S miután a Wooster Group színészei e jeleneteket is újrajátszották, rámutattak arra is, hogy az eltérő történeti idők eltérő színészi konvenciói, az adaptációk változó sajátosságai miként is befolyásolják az adott karakter színrevitelét. A mozdulatok, testtartások, gesztusok, mimikák, szövegmondás újrajátszásai a színészi testet helyezték középpontba, az energia fennmaradásának lehetőségét, a filmen rögzített, megőrzött egykori alakítások lekötetése által újra elevenné tehető játékot.

Mindennek fényében elmondható, hogy a Wooster Group *Hamlet*-előadásának bázisa mind tematikai, mind formai értelemben a remediáció. Vagyis, bár a (látens) cél egy hipotetikus színházi előadás (Gielgud Broadway-rendezése Burton főszereplésével) rekonstrukciója a fennmaradt színház-film (*Electronovision Hamlet*) alapján, ám mindezzel párhuzamosan még fontosabbá válik a hiteles rekonstrukció lehetetlenségével való szembenézés színházi reflexiója. A folyamat, amely során a Gielgud-rendezés filmképei szó szerint életre kelnek a színpadon, a színházi előadás sajátos – Bolter–Grusin-féle²⁸ értelemben vett – hipermedialitására is képes rávilágítani. Míg az immedió egy adott médium közvetlen hozzáférhetőségének látszatát, s ennek eredményeképpen a valóság illúzióját állítja előtérbe (mint például a lineáris perspektívával operáló festészet, fotográfia és a narratív film), addig a hipermedió a különféle médiumok által meghatározott keret létét tudatosítja (mint például a színházban megjelenő audiovizuális médiumok, a dioráma vagy épp a fotómontázs). Jay David Bolter és Richard Grusin érvelése szerint az immedió és hipermedió gyakran párhuzamosan működve alakítják a világról szóló tapasztalatokat. Ennek eredményeképpen a különböző művészeti formák is egyszerre hordozzák az immedió és hipermedió esztétikai tapasztalatait, amelyek ugyanakkor kulturális-történeti-ideológiai kontextusok által meghatározott észlelésminták. A színház mint hipermedió gondolata ennek alapján azt foglalja magában, hogy a színház mediális elrendezésénél fogva képes más médiumok konvencióinak, formáinak, módjainak, technológiáinak felmutatására, sajátos feszültségbe hozva azt a színészi testek fizikai jelenlétével és energiáival, miközben az ezek felismerését és rendszerezését lehetővé tevő befogadóra is számít. A szerzőpáros érvelése szerint a

²⁸ Jay David BOLTER, Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999, 21–49.

hipermediáció logikája tudomást vesz a reprezentáció megtöbbszörözött aktusairól, és láthatóvá teszi őket. Míg az immediáció egységes vizuális teret sugall, a kortárs hipermediáció heterogén teret ajánl, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzelik el, hanem önmagában is keretezett jelenségként [as windowed itself] – olyan ablakokkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiumokra nyílnak. A hipermediáció logikája megtöbbszörözi a mediáció jeleit, és így próbálja meg a gazdag emberi érzékelés tapasztalatát reprodukálni.²⁹

A hatvanas évekbeli filmkockák színpadi reprodukciója egyszerre idézett fel egy több évtizeddel korábbi *Hamlet*-értelmezést, valamint színpadi hagyományt, miközben a filmmé alakított színpadi előadás mediális sajátosságait és a Wooster Group ehhez fűződő viszonyát is színre vitte. Ráadásul a Gielgud-rendezés filmkockái mellett az azokat reprodukáló színpadi színészeket is filmre vették élőben, s kisebb televíziókon vetítették képeiket: mindez újabb keretet biztosított a médiumok és időrétegek játéka számára. A vetítésvásznon futó régi filmképek, az azokat színpadon reprodukáló színészek testi energiái, valamint az őket élőben közvetítő televíziós készülékek együttesen hozták létre azt a technológiai tájképet, amelyben a *Hamlet* változatos színreviteli lehetőségei és színházi-filmes hagyományai tulajdonképpen az időhöz való viszonyra kérdeztek rá. Mindennek során a színház hipermediális tér-időként újraalkototta más médiumok reprezentációs technikáit, tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét és létrehozva egyfajta köztes (in-between) mediációs állapotot.

A test visszatérése

Összességében látni tehát, hogy míg a Természetes Vészek Kollektíva két előadása együttesen hozta létre a történeti és esztétikai körforgásra alapuló kritikai újrajátszás jelenségét, a Wooster Group előadása magába építette egy régvolt előadás maradványát, így mutatva rá a (színházi) játék (újra)éltető, felforgató, időbeli és materiális linearitást felfüggesztő erejére. A fenti esettanulmányok is világosan jelzik azt, ahogyan a múlttal való kapcsolat (művészeti) kereteit újraalakította a test szerepének felértékelődése, aminek köszönhetően a korábban már említett repertoár, forgatókönyv, gesztusok és mozgások, koreográfiák dinamikái kerültek előtérbe. Míg a színház területén jellemzően a dokumentumszínházi alkotók (például a Rimini Protokoll vagy Milo Rau) elsősorban az újrajátszás és dokumentumanyagok feszültségének, dinamikáinak színrevitelével foglalkoztak, az újrajátszás ettől sarkosabb szerepet is betölthet a *live art*, vagyis a színházon kívül például a performanszművészet, a táncművészet, vagy összességében test-alapú művészetek egyéb területein. Mégpedig

²⁹ *Uo.*, 33–34.

annak a sajátosságának köszönhetően, hogy az újrajátszás a fenti művészetek történetének, megőrzésének és archívumainak egyik legfőbb problémájára – miszerint a test mint olyan nem archiválható – képes karakteres választ adni, így pedig a művészeti dokumentáció sajátos formájaként új lehetőségekre is rámutat. Sok alkotó esetében a saját művészeti archívum felnyitásával kapcsolódott össze az újrajátszás gyakorlata, ahogyan azt a Természetes Vészek Kollektíva fenti példája is mutatta. Máskor az újrajátszás régi, ikonikus előadások megőrzését, felelevenítését, valamint a rekonstrukció lehetetlenségének tudatosítását célozza, ahogyan azt a Wooster Group előadásánál is láthattuk. Ráadásul, amint arra Amelia Jones is felhívta a figyelmet, a történeti és művészeti események újrajátszása azt is elősegít(het)i, hogy az élettelség politikai, ideológiai, módszertani szempontból gyakran (túl)terhelt kategóriáját kritikával kezdjük szemlélni, s így végre új fénytörésben kérdezhessünk rá a (művészet)történetekben az esemény sajátos, narratívaképző státuszára.³⁰

DERES KORNÉLIA
 egyetemi adjunktus
 Eötvös Loránd Tudományegyetem
 deres.kornelia@btk.elte.hu

Re-enactment and Circulation: Theatre, Dance, History

Abstract: In recent decades, contemporary dance and theatre performers have explored various ways in which bodily energies, sounds, movements, gestures, and choreographies can initiate dialogues with the past. Current artistic encounters with past historical events have thus entered the realm of fluidity, eventfulness, and, in some cases, destabilization. The article discusses how Theatre, Art, and Performance Studies have integrated the notion of repertoire and re-enactment as body-based methods of addressing the past. Calling attention to the connection between archival and performative practices, the article presents two brief case studies on how (re-)enactment can become the basis of various dance and theatre productions. While works by the Természetes Vészek Kollektíva (Hungarian Collective of Natural Disaster) underlined the circularity of historical and aesthetic dynamics, a production by the US-based Wooster Group showed the vital and subversive nature of presence and acting.

Keywords: Re-enactment, Theatre, Dance, Wooster Group, Collective of Natural Disaster

DOI: 10.37415/studia/2024/3-4/149-161.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 

³⁰ JONES, 17.