

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

A színház ideje

Doktori értekezés tézisei

Porogi Judit Dorottya

2022

Témavezető:
Jákfalvi Magdolna DSc

Doktori dolgozatomban a színház időbeliségét kutatom. Az foglalkoztat, hogy bár a színház a jelen művészete, miért és miként hat mégis akkor is, ha már elmúlt. A filozófia kortárs időelméletei segítenek másként nézni a színháztörténeti időkre, az idő fogalmai segítenek a színház nehezebben megragadható elemeit felmutatni, leírni. Ez a dolgozat legfőbb tézise. Az alábbiakban sorra veszem a többi.

1.

A színházi idő statikus

A statikus időelméletek szerint az idő múlása nem egy valós, felfogásunktól független dolog: bár látszat szerint az idő múlik, a valóság az, hogy mi mozgunk az időben (mintha egy úton haladnánk). Az eternalista személet azt vallja, hogy minden esemény vagy dolog létezik, megvan valahol az univerzumban, mi pedig, ahogy mozgunk, találkozunk velük, múlt, jelen és jövő így relatív és helyszerű fogalmakká lesznek.

Jelen értekezés maga statikus-eternalistaként fogja fel a színháztörténet idejét, ahol ok-okozati kapcsolatok természetesen vannak, tehát van az időnek iránya, az események nem visszafordíthatók – ám minden egyaránt és egyszerre megtalálható annak a szubjektumnak a számára, aki körül néz. Ez nem azt jelenti, hogy a jelenségek időbelisége homogén, hanem hogy más-más metodikákkal megközelíthető. Ez a szemlélet magyarázza az esettanulmányok korpuszát is: a dolgozat vizsgál olyan színészi játékot is, amelyet élőben láttam, ám csak felvétel segítségével tudok elemezni (*Faust*, 2015); olyat, amit csak felvételen láttam, viszont legendaként hallottam róla (*Az ügynök halála*, 1959); és olyat is, amiről legendaként hallottam, és felvételtől sem láttam, viszont meghallgattam (*Romeo és Júlia*, 1961-63), továbbá olyat is, amiről néhány hangfelvételt leszámítva csak olvasni lehet (Ódry Árpád, 1930-as évek). Ezeknek a színészi játékoknak klasszikus értelemben vett történeti ideje, dátuma csak a hozzáférés módján, az elemzés módszertanán változtat, a lehetőségén nem. Az egyes elemzésekből pedig kiderül, hogy nem a történeti időn múlik, hogy mi az, ami a jelenben is használható technikai tudás egy színész esetében.

Az elemzés minden esetben ki tud indulni valahonnan, hogyha arra koncentrál, ami a számára emlékezetes,¹ ha nem lezárt, befejezett múltként tekinti a színészi játékokat, hanem megpróbálja ahhoz hasonló módon megfigyelni őket, mint egy rendező, akinek a játékhoz hozzá kellene szólnia – tehát a nyitott jövő felől. A legtöbb esetben (Faust-jelenetek, Ódry-

¹ Maurice Halbwachs: A múlt rekonstruálása (ford. Sujtó László). in: uő: *Az emlékezet társadalmi keretei*, Atlantisz, 2018. 134.

vers, Romeo-hangjáték) egyfajta szoros nézés (olvasás) lesz a módszer, mert az magától értetődő módon kikényszeríti és biztosítja a figyelmet, melynek az a végső célja, hogy megértse, mit csinál adott pillanatban egy színész, hogyan hoz létre hatást.

2.

A színházi idő: előadás mint alkotás és előadás mint esemény kapcsolata

A szöveg–előadás kettősségében gondolkodó színházi értelmezések nem számolnak az előadás többszöri játszásának, ismétlésének színházi sajátosságával, amikor a színházi időt meghatározzák. Patrice Pavis úgy írja le kettős természetűnek a színházi időt, hogy megkülönböztet színpadi és színpadon túli időt, és ez utóbbi alatt a drámai-fikciós időt érti.² Anne Ubersfeld pedig az előadás és az ábrázolt cselekmény időbeliségének kapcsolataként definiálja.³

Erika Fischer-Lichte és a posztdramatikus esztétika az előadást nem egy drámai szöveg színreviteleként tételezi, hanem eseménynek tartja, ahol nézők és játszóké együtt vannak jelen.⁴ Így, ha Ubersfeld 1981-es definícióját ma, 2022-ben, Fischer-Lichte után olvassuk, úgy értelmezhetjük újra, hogy az előadás ideje az eseménynek (ahol néző és játszóké együtt vannak) az időbelisége, ennek a tartama; az „ábrázolt cselekmény időbelisége” pedig a dráma vagy a fikció az alkotók által immár színpadra vitt, színpadra fordított valós ideje (az az előadásidő tehát, ami a próbákon kialakult és stopperrel mérhető); vagyis ennek a két előadás-időnek (előadásnak mint eseménynek és előadásnak mint alkotásnak) a kapcsolata tekinthető az aznap esti színházi időnek.

Ez a meghatározás – statikus szemléletünkből kifolyólag – nemcsak a posztdramatikus korszak előadásaira alkalmazható, hanem bármilyen korszakéra vagy iskoláéra. Minden előadásra, szövegesekre és nem történet-alapúakra is egyaránt igaz, hogy sűrítik az időt, hiszen az alkotók történettel eltöltött ideje (annak mennyisége és minősége) benne van – Carlson fogalmával benne fog kisérteni⁵ – a színházi alkotásban.

² Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő), Budapest, L'Harmattan, 2006. 182–183.

³ Anne Ubersfeld: *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*. Paris, Édition sociales, 1981. 239.

⁴ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (ford. Kiss Gabriella) Budapest, Balassi, 2009. 49.

⁵ Marvin Carlson: *The Haunted Stage, The Theatre as a Memory Machine*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.

3.

Az idő hordozója a színész

Mivel az, amiben egy bepróbált, minden este játszott színházi előadás (pl. E) két előadása (pl. E1 és E2) különbözik, nagyrészt az emberi tényezőtől, a színészek játékaiból fakad, és ez a differencia valamilyen értelemben mérhetőnek látszik a gyakorlatban, azt állítom, hogy a színházi idő hordozója a színész. A színházi idő megértéséhez a színészi játék vizsgálata visz közelebb, és fordítva: az idő szempontjaival könnyebben közelíthető a színészi játék. A teljességgel szubjektív transzferek, változások, melyeket a színház provokál – ahogyan Badiou nevezi⁶ – a színház lényegéhez tartoznak. Talán emiatt ragadják meg nehezen az általánosra és rendszerszintűsége törekvő elméletek a színészi játékot, mely ezt a szubjektív mozzanatot, tétet nem nélkülözheti. Az értekezés esettanulmányainak célja tehát rögzített felvételek alapján egyes színészi játékokat a maguk sajátosságában megpróbálni leírni, különös tekintettel arra a szempontra, hogy a színész miként használja a rendelkezésére bocsátott időt, hiszen az idő egy univerzális keret, mindenféle színészi játék viszonyul hozzá, alkalmazza valahogy. Természetesen a színészi játék mindig csak valamihez képest értelmezhető, attól függ, honnan nézem, mihez viszonyítom: pontosan úgy, mint ahogy a statikus elméletek kezelik az idő fogalmait. Egy színész játéka E2-ben viszonyítható E1-hez, vagy akár E-hez is, és a differencia megfogalmazása segíti a játékról való beszédet.

4.

Alkotásával a színész is állít; a jelenlét kutatható

Dolgozatomban a színészi játékot, alakítást önálló alkotásnak tekintem, mely egy meghatározott rendezői vagy írói keretrendszerben jön létre, megszabott eszközökkel, mégis szuverén – Monori Lili terminusával „önálló formanyelvű” – művészet. Ha nem is minden színészi játék meríti ki ennek az összes lehetőségét, számos esetben érdemes az előadásokat a színészi játékokra koncentrálni megközelíteni. Ilyenkor is minden esetben az előadás jelent olyan központi egységet, amelyen belül a játék egyáltalán értelmezhetővé válik.

Timár József Willy Loman-alakítása nem választható el személyes tragédiájától, azonban nagybetegen dönthetett volna úgy, hogy nem játszik tovább. Timár vállalta azt a fajta performatív játékot, melynek ereje, hatása nem pusztán esztétikai minőségéből fakad.

⁶ Alain Badiou (avec Nicholas Truong): *Éloge du théâtre*. Paris, Flammarion, 2013.

Monori Lili saját színházi műhelyet hozott létre, rendező és nézők nélkül, és miután 2000 után Schiling és Mundruczó rendezéseiben a szélesebb nyilvánosság előtt ismét megjelent, egyértelműen a rendezéseket alapjaiban meghatározó színészként van jelen. Ódry és Ruttkai teljes embert ábrázoló alkotásként fogják föl szerepeiket.

A színészek célkitűzéseit, elvárásukat saját munkájukkal kapcsolatban nem érdemes figyelmen kívül hagyni, nemcsak, mert játékmódjuk megértéséhez hozzásegítenek, hanem mert éppen ezek az életmódot befolyásoló tényezők hoznak létre technikákat: például a szöveg folytonos mondogatása otthon Jászai Marinál, Monori Lilinél a források szerint olyan mértékű, hogy – ha mesterséggként tekintünk a színészetre – gyakorlatnak, technikának kell tekintenünk.

5.

A színháztörténet a játékhagyományban leíratlanul is megőrződik

Ez a tézis nehezen igazolható, hiszen a legtöbbször onnan tudunk erről a jelenségről, hogy egyes források (visszaemlékezések, anekdoták) mégiscsak leírják. Azonban a gyakorlatban alkalmazott módszereknek és technikáknak csak nagyon kis töredékére lehet – és szinte véletlenül – leírásokban rátalálni. Egy példa: Monori Lili beszéde, szövegmondása, szövegtechnikája kapcsán írja le egy kritikus azt a gyakorlatot, amit Major Tamás Karinthy Frigyesztől eredeztet: úgy kell a verset a hétköznapi beszédbe beleszöni, hogy a hallgató ne érezze, hogy versbeszédet hall, ne érzékelje a különbséget.⁷ Ugyanezt a gyakorlatot én Babarczy Lászlótól hallottam, aki Major mellett dolgozott a Nemzetiben: egy színészosztályban ezt a feladatot adta bemutatkozásképp, annak a bizonyítékául, hogy versszöveget is lehet természetesen mondani.

Ruttkai Éva *Az öreg hölgy látogatása* című előadás utolsó képéből, a Vígszínház nagyszínpadáról utolsó szerepében úgy megy ki, hogy felveszi a kalapját, felszegi a fejét – fél évszázaddal korábban Bajor Gizi is így távozott utolsó szerepéből a Nemzeti Színházban. Mivel a színház az emlékezetre apellál és ottmarad, a színészek emlékezete forrása lehet alkotásaiknak is (Sztanyiszlavszkij-módszer). Ezért fontos lehet a hatások kutatása.

A dolgozatban a tézist Ódry Árpád *Sírni, sírni, sírni* című versmondása és ennek hatástörténete igazolja: hallható, ahogy Ódry értelmezése száz év után is hatással van a verset mondó színészek értelmezésére.

⁷ Molnár Gál Péter: Monori meg a telefonkönyv. *Mozgó Világ*, 2007, 33. évf., 7. szám. 105.

A dolgozat felépítése

Az első fejezet (**Az idő mint a színházi gondolkodás eszköze és lehetősége**) a dolgozat elméleti héttérét alapozza meg. Egy rendezői időkezelési technika példáján röviden vázolja az időelméleteket, felállít egy színházi idő-definíciót, és a színházi idő mérésének okait tárgyalja. A nyitott jövő szempontja mellett érvel, és kifejti, miért nem Pavis játékelemzését használja a továbbiakban. Ezután négy esettanulmány következik:

Az emlékező idő című fejezet Timár József ügynök-alakítását próbálja megközelíteni először – azért éppen ezt, mert az 1959-es *Az ügynök halála* a legkorábbi előadások egyike, amelyre a most még élők legendásként emlékeznek. Timár játéka hatására a pálya történeti kontextusával együtt válik értelmezhetővé, mely kirajzolja, hogy alkotásaival a színész is állít, és fölhívja a figyelmet a „vox humana”, a természetes beszéd jelenségére.

A következő fejezet **A saját idő** címet viseli, mert a szuverén színészi állítás, közlés kérdését gondolja tovább Monori Lili *Faust*-beli játéka elemzése során. Monori Lili a 2010 utáni, kortárs színpadokon radikálisan természetes játékaival megélhetővé kínálja azokat a független és neoavantgárd színészi-színházi tapasztalatokat is, melyeket a 70-es évek elején Bódy Gáborral kísérletezve, majd Székely B. Miklóssal a Szentkirályi Műhelyben szerzett.

Az örökölt idő című fejezet a dolgozatnak arra a tézisére koncentrál, hogy a színháztörténet a játékhagyományban leíratlanul is megőrződik: Ódry Árpád egy versmondásának hatástörténetét vázolja és Ódry színészetének vizsgálatát kezdi el a természetesség, az egyszerű beszéd és a gyorsaság kulcsszavainak segítségével. Kiderül belőle, hogy mit lehet megtudni száz év elteltével egy színész játékaról kizárólag a kortársak leírásainak analízise alapján – illetve, hogyha csak a hangfelvétel rögzítette beszédét halljuk.

Az utolsó, **A megformált idő** című fejezetben pedig azt járom körül – szintén egy hangfelvételt és egy előadásfelvételt használva emlékezeti támaszul –, ahogyan Ruttkai Éva két alakításában színészként használja és sűríti az időt.

Az értekezés témájához kapcsolódó publikációk:

„Alice voltam Csodaországban – Monori Lili pályája a Szentkirályi Műhely előtt. Porogi Dorka email-interjúja Monori Lilivel, 2020. június 5.–július 13 között. *Theatron*, 2022, 16. évf., 2. sz. 108–124.

Az idő mint a színházi gondolkodás eszköze – és lehetősége [S.a.]

Alain Badiou: A színház dicsérete [fordítás. S.a.]

Színészet, mint önálló formanyelvű művészet. A Monori–Székely B.-játékról és a Szentkirályi Műhely három előadásáról. *Theatron*, 2021, 15. évf., 2. sz. 21–41.

Ódry Árpád színészetéről. *Symbolon*, 2021, 22.évf. október. 159–174.

Timár József és az ügynök azonosítása: emlékezet- és játékértelmezés. *Theatron*, 2020, 14. évf., 3. sz. 2–19.