

AZ IDŐ MINT A SZÍNHÁZI GONDOLKODÁS ESZKÖZE – ÉS LEHETŐSÉGE

POROGI DORKA

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet
tudományos segédmunkatárs

porogi.dorka@abtk.hu

ORCID 0000-0002-1157-4734

Time as a Tool and an Alternative Way of Thinking about the Theatre

The paper explores some aspects of the theatre through different concepts of time in philosophy. It explores how aspects of temporality can open up new possibilities for discussing the theatre. It addresses questions concerning the theatre director's concept of time, the measurement of performance time, and attempts to develop a definition of theatrical time based on the theories of Anne Ubersfeld and Patrice Pavis. The paper seeks ways to discuss the actor's work beyond the duality of actor and role.

Keywords: theatre, theatrical time, Anne Ubersfeld, Patrice Pavis

- Jelen tanulmányban a színház néhány jelenségét a filozófia időfogalmainak segítségével próbálom megragadni. Azt vizsgálom, hogy a temporalitás szempontjai milyen új lehetőségeket nyitnak meg a színházról való beszédben.

1.

Székely Gábor, a 20. század egyik legjelentősebb, legnagyobb hatású magyar színházrendezője 1990 és 2020 között vezetett rendező osztályokat a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. A képzésnek hagyományosan része a „mutatás”: a hallgatók által megrendezett (vagy inkább: rendezni kezdett) jeleneteket a mesterségtanár végignézi és megbeszélést tart róluk; elemzi és kiértékeli a látottakat. Ezután a hallgatók önállóan próbálnak tovább, majd egy idő múlva újranezi és értékeli a jeleneteket, ezt követően a hallgató újra próbál stb. A folyamat lezárása a vizsga, ahol a többi tanár, nyilvános vizsga esetén pedig külsős szakemberek is megtekinthetik a hallgatók munkáját.¹

Novák Eszter visszaemlékezése szerint osztályfőnöke, Székely Gábor a következőképpen biztatta őket rendezővizsgájuk napjának hajnalán, miután megnézte és alaposan végigelemezte, megbeszélte velük a jeleneteket, felsorolta a sok változtatni-valót: „Most egy jól átgondolt éjszaka, három erős próba, és minden rendben lesz, minden jó lesz.”²

Novák Eszter szerint:

Tíz-tizenkét mondatok voltak [!] ezek, nem is felvonások, csak 15 perces jelenetek [...] Mindegyikről tartott egy–másfél órás megbeszélést. Persze: a sűrűséget tanította. Ezt a mondatot reggel négykor mondta, úgy, hogy aznap délután háromkor vizsga. Tehát teljesen lehetetlen volt! Három erős próba?! hogyan?! De azt tanította ezzel, hogy nem létezik olyan, hogy nem változtatsz. Nem létezik olyan, hogy valami nem lehet jobb. Fekszünk a folyosón, várjuk, hogy lemenjen mindenkié, háromkor vizsga, és addig... ő meg csillogó szemmel: gyerekek, minden rendben, jó lesz... Hát... csak át kell gondolnod mindent, az életedet, meg hogy akarsz-e rendező lenni. Nézed a lobogó ősz haját, ahogy megy el (mérhetetlenül evidensnek tartod, hogy ott van az iskolában veled hajnali négykor), és azon gondolkozol, hogy a három erős próbát hogyan...? Ebben az van benne, hogy nincs lehetetlen. Nem létezik, hogy ne legyen jobb. Mert ennek a mondatnak az idő relációja a lényege, az, hogy mikor mondja. Nem két héttel vagy nappal vizsga előtt mondja ezt, hogy sokat kell próbálni, hanem pár órával előtte... Mert megnyújtja az időt az alaposág. Ha

¹ Vö. BODÓ Viktor, „Mániák és kérdések”, in *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, szerk. JÁKFAI Magdolna, NÁNY István és SIPOS Balázs, 11–28 (Budapest: Balassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016), 23.

² Publikálatlan interjú 2021. november 4-én, Novák Eszterrel. Hangfelvétel leirata.

ilyenkor elbíbelődsz az előadásszövegeten, annak többnyire nagyobb a hatása, mintha csak átrohannál az egészen. Van idő, ha jó formában vagy, el tudod hitetni, hogy végtelen idő van.³

A visszaemlékezés nemcsak azt rögzíti, hogy a színházi gyakorlat mennyire szorosán összefonódik az idő kérdéseivel, hanem egyenesen a rendezői mesterség egyik feladataként jelöli meg az idővel való foglalkozást. A történet egy mesterségbeli fogás, ha úgy tetszik, rendezői technika tanításának, továbbadásának a módját meséli el. A technika gyakorlati továbbadásának formája maga az anekdota, a példa. Leírásához, elméleti interpretációjához pedig az időelméletek fogalmai segíthetnek hozzá.⁴ Így az idő kérdéseinek a mentén most arra teszek kísérletet, hogy párbeszédbe állítsam a színházi gyakorlatot a filozófiai felfogásokkal. A tanulmány középpontjában a színházról való beszéd áll, így – igen röviden és általánosan – csak azokat a rétegeit említem az időfilozófiának, melyek képesek a színházi jelenséget rögtön látható módon más megvilágításba helyezni.

Az időről alkotott elméletek két csoportba sorolhatóak aszerint, hogy elfogadják-e, hogy az idő halad: dinamikusak vagy statikusak. A dinamikus elméletek kimondják, hogy az idő haladása (*temporal passage*) felfogásunktól függetlenül, valós értelemben létezik. A statikus elméletek ezt nem ismerik el: azt vallják, hogy bár a látszat szerint az idő halad, valójában mi mozgunk az időben. (A dinamikusok időmetaforája a folyó, a statikusoké az út.) A hétköznapi érzékelés az előbbieket, míg az elméleti fizika eredményei (pl. a speciális relativitáselmélet) az utóbbiakat támasztják alá.

A filozófiában az időfogalmak nyelvi reprezentációja is meghatározó. Nem mindegy, hogy az egyes állítások esetében milyen igeidőket használunk, hogy ezáltal ugyanarról a jelenségről minden időben igaz kijelentéseket vagy az idővel változó igazságtartalmú kijelentéseket teszünk.⁵ Megkerülhetetlen McTaggart felismerése, aki *Unreality of Time* című munkájában 1908-ban arra jutott, hogy az idő nem valós.⁶ McTaggart temporális sorozatokat állított fel, melyek rámutatnak arra, hogy „múlt”, „jelen”, „jövő” állandóan változó fogalomkategóriáit használni teljesen más szemléletet eredményez, mint azt nézni, hogy az események egymáshoz képest „korábban” vagy „később” történnek meg. A „múlt”, „jelen”, „jövő” fogalmait használó sorozatot McTaggart A) sorozatnak nevezte el, míg az események idejét nem változó, azaz állandó módon rögzítőt pedig B) sorozatnak. A B) sorozat igazságtartalma az időben

³ Uo.

⁴ Az időelméleti háttér leírásához egy, a legfrissebb időnarratívákat összefoglaló munkát vettem alapul: Sam BARON and Kristie MILLER, *An Introduction to the Philosophy of Time* (Cambridge: Polity Press, 2019).

⁵ Vö. Nina EMERY, Ned MARKOSIAN, and Meghan SULLIVAN, „Time”, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. by Edward N. ZALTA (Stanford: The Metaphysics Research Lab, 2020), hozzáférés: 2022.03.06, <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/time/>.

⁶ J. Ellis McTAGGART, „The Unreality of Time”, *Mind* 17, 68. sz. (1908): 457–474, hozzáférés: 2022.03.14, <http://www.jstor.org/stable/2248314>.

nem változik, hiszen, ha egy esemény (P) 2 órával egy másik esemény (Z) előtt található, akkor P mindig pontosan ugyanannyival, tehát 2 órával „korábban” lesz, mint Z: ma is, tegnap is, holnap is. Ezzel ellentétben A) sorozat elemei folyton átrendeződnek, hiszen ami ma „jövő”, abból előbb „jelen”, majd holnapra „múlt” lesz. Látható tehát, hogy McTaggart A) sorozata a dinamikus, B) sorozata pedig a statikus időirányzatoknak felel meg. Előbbi általában igeidős (*tensed*), utóbbi igeidőket nem használó (*tenseless*) sorozat. Az elméletek tovább árnyalhatóak: az ontológiai szempont azt a kérdést teszi hozzá a vizsgálathoz, hogy mi tekinthető létezőnek. A „mostaniság” (*nowism*), az „akkoriság” (*thenism*) és a „mindenkoriság” (*everywhenism*) fogalmainak bevezetésével meghatározható, hogy az egyes időelméletek szerint csak az létezik-e, ami most éppen van, vagy esetleg az is létezőnek tekinthető, ami egykor létezett vagy majdan létezni fog.

A dinamikus elméletek szerint tehát az időbeli haladás (*temporal passage*) objektív, felfogástól független tulajdonsága a valóságnak, a fogalmat azonban nem tudják filozófiai érvekkel alátámasztani és megmagyarázni (a „megy az idő” metaforáját nem tudják lebontani), csak definiálni és kiindulópontként elfogadni. Az idő haladásának elfogadása azt jelenti, hogy a „jelen” folyton változik, folyton mozog, a változás pedig a létezésben, az ontológiában rejlik: a létezés mikéntje változik meg a különböző dinamikus elméletek szerint. Az egyik szerint (*growing block theory*) például az idő haladtával állandóan nő a létező dolgok száma, míg egy másik úgy gondolkodik, hogy állandóan változik az, hogy mi létezik (*presentism*), egy harmadik pedig úgy véli, hogy az változik állandóan, hogy a „jelenvalóság” tulajdonságát mely létezők birtokolják éppen (*moving spotlight theory*). Ez a három dinamikus koncepció mind különbözőképpen fogja fel a „jelen” fogalmát és mást fogad el létezőként is.

Még pontosabb, ha mindehhez az idő egy másik megközelítésmódját is hozzátesszük, mert nem mindegy, hogy mi az idő: konkrét vagy absztrakt dolog, hogy konkrét, pillanatnyi entitásokról van szó vagy absztrakciókról (melyek mindegyike egy pillanatnyi világállapotot ábrázol). Például az „időmostaniság” (*time nowism*) azt a felfogást jelenti, mely szerint csak a jelen idő, az „időmindenkoriság” (*time everywhenism*) pedig azt, hogy a múlt, a jelen, és a jövő idő is létezik. A konkrétizmus-absztraktizmus szempontja lehetővé teszi a megkülönböztetést, miszerint nem minden valósul meg, ami létezik. Az „ersatz prezentizmus” (az egyik legfontosabb dinamikus elmélet) szerint például múlt és jelen idők is léteznek (esetleg, egy alirányzat szerint még jövő is), de múltbeli tárgyak, dolgok már nem: mert csak a jelen valósul meg. A változás eszerint abban áll, hogy az absztrakt idő konkrétta válik, megvalósul, majd ezt abbahagyja, és új absztrakt idő lesz konkrétta. A növekvő blokk elmélet (*growing block theory*) egy változata szerint viszont minden idő létezik, ám közülük csak a jelen és a múlt az, ami konkrétan megvalósult (vagyis a megvalósult létezők száma folyton nő).

A statikus időelméletek viszont teljes mértékben tagadják az idő haladásának valós voltát (*temporal passage*), tagadják az A) sorozatot. Egyik legfontosabb irány-

zatuk az eternalizmus (*eternalism* vagy másként: *standard block universe theory*). Az eternalisták szerint a „mindenkoriság” (*everywhenism*) elve és a B) sorozat elfogadható: szerintük minden esemény vagy dolog létezik, megvan valahol kint az univerzumban, mi pedig, ahogy mozgunk, találkozunk velük. Így múlt, jelen és jövő relatív és helyszerű fogalmak lesznek, attól függ, hol vannak, hogy éppen honnan nézzük őket. Bár így egészen térszerűnek tűnik az idő, mégsem lehet teljesen azonos a kettő. Ha egyetlen helyszínt nézünk, a változás szemmel látható a világban. Például az Antarktiszon látható, ahogy kisüt a nap és elolvad a hó. Ha viszont egyetlen időpillanatot nézünk, a világ dermedt, fényképszerű, mozdulatlan. Ezért a statikus filozófusok (és a fizikusok) úgy vélik, az idő lehet az a negyedik dimenzió, amely az okságot adja. A statikus elméletek nem azt mondják, hogy nincs változás, a világ „áll”, csak azt, hogy A) típusú változás nincs. A változás egy másik felfogása, például az „ekkor–akkor” (*at–at*) típusú változás: ha valaki hétfőn beteg, szerdán pedig egészséges, akkor hétfőn más tulajdonságok jellemzik, mint szerdán, azaz megváltozott, pontosabban: megváltoztak a tulajdonságai. Számos filozófus vitatja, hogy ez valóban változás volna, szerintük inkább csak variáció, viszont figyelemre méltó, hogy a jelenlegi fizika is hasonlóképpen fogja fel a változás fogalmát: ekkor vagy akkor más és más tulajdonságok jellemzőek valamire. A statikus elméletek legtöbbje ugyanakkor egyetért a dinamikus irányzatokkal abban, hogy az időnek iránya van (tehát aszimmetrikus az idő, nem visszafordíthatóak az események).

Amikor tehát Székely Gábor úgy tanítja próbálni a rendezőhallgatókat, hogy a vizsga előtti hajnalon még hosszas és részletekbe menő megbeszéléseket tart nekik arról, hogy mi mindent kell kijavítani és gyökeresen átrendezni az anyagban, azt mondja és mutatja egyszerre, hogy éppen az ilyen, szakmailag igen nehéz, sokszor szinte válságos pillanatokban, amikor abszolút értelemben véve nagyon kevés idő áll rendelkezésre, a rendezőnek tudnia kell, hogy végtelen ideje van – feltéve, ha az időfelfogásán változtat. Annak a gyakorlatát tanítja Székely, ahogy egy, a mindennapos–dinamikus érzékeléstől eltérő, másfajta – statikus – időszemlélet váratlanul hasznosulni tud a színházrendezői szakma alkalmazásában. Hiszen az eternalista álláspont szerint a dolgok megvannak az univerzumban, minden, ami létezik, megvan „valahol kint”, csak meg kell keresni.

A bemutató vagy vizsga előtti felfokozott idegállapotú napokban ennek a statikus időszemléletnek az alkalmazása, amelyben mi mozgunk, és nem a bemutató jön egyre közelebb, különösen hatékony, mert kikapcsolja az idő múlásához kapcsolódó tehetetlenségérzetet, kiszolgáltatottságot és a dologra, a munkára irányítja a figyelmet, vagyis mindarra, amit még tenni lehet. Azzal pedig, hogy eleve létezőnek, megtalálhatónak fogja fel, ami majd egyszer meglesz, arra mutat rá, hogy csak a rendező, a színészek munkáján múlik, mikor találhatnak rá a meglévőre. Tehát olyasmit sugall, hogy van megoldás mindenre.

Ebből már látszik, hogy a színházi idő, mielőtt még belépne a nézők idejébe, statikus – vagy legalábbis érdemes statikusként megközelíteni és úgy vizsgálni. A próbaidő meghatározó az előadásra nézve. Az eternalista szempont logikája kö-

zelebb visz próba és előadás egymásra tett hatásainak mélyebb föltárásához, hozzáad a színházi munka elemzéséhez.

A fenti példa megvilágítja az időérzékelés viszonylagosságát is. Miután a 20. század elején fizikai bizonyítékok támasztották alá, hogy az idő különböző helyeken másként telik, az idő érzékelésnek, felfogásának kérdései tudományos és művészi tekintetben is középpontba kerültek. Bergson megírta *Tartam és egyidejűség* című munkáját, melyben a saját, eredetileg „lélektani eredetű metafizikai gondolatát”,⁷ a tartam (*durée*) hétköznapiokban tapasztalt, érzékelt fogalmát Einstein elméletére hivatkozva gondolta tovább és tételtezte általános érvényűnek (vagyis metafizikai alátámasztást kísérelt nyújtani annak). A tartam Bergsonnál egységekre nem bontható folyamat, változás és sokféleség (mely hordozza a múltat), az élőlények „teremtő ideje”⁸ – szemben a mérhető, mechanikus fizikai idővel (*temps*). Bergson az intuícióra mint módszerre tekint,⁹ metafizikájának központi elemei az emlékezet és az életlendület (*élan vital*); időfilozófiája a szabad akarat igazolása, hatása nemcsak a későbbi fenomenológia időszemléletére, de Heideggerre,¹⁰ Badiou-ra, vagyis a színházfilozófiára is jelentős.¹¹ Bergson ad először filozófiai magyarázatot arra a mindennapos jelenségre, hogy érzet szerint akár bele is férhet egy többször többórás próba élménye egy objektíve rövidebb időegységbe, lehet egy egyórás próba is olyannyira telített, mint máskor egy négyórás. Ezt fogalmazza meg úgy hétköznapi nyelven Novák Eszter a fenti példában, hogy „nincs lehetetlen”: három erős próba még beleférhet a(z) (bergsoni-szubjektív) időbe.

A Székely-féle másfél óra hosszú megbeszélés egy pár perces jelenetről azonban más értelemben is a „sűrűséget tanította”.¹² a megbeszélések tapasztalatai később a színpadi pár percben sűrítve jelentek meg.

A színházi előadás valamilyen módon mindig sűríti az időt. A klasszikus dramatikusan európai színházi előadás, mely egy drámaszöveg, egy történet színrevitelét jelenti, általában néhány óra alatt meséli el ennél valamennyivel több idő eseményeit. A *Rómeó és Júlia* prologusában Shakespeare (Nádasdy Ádám fordításában) így fogalmaz: „ezt játsszuk el most két órában itt”¹³, a cselekmény pedig pár nap, a szerelmesek vasárnap este találkoznak a bálban és csütörtök reggelre mindketten halottak. A *Téli regében* ugyanakkor tizenhat év múlik el. A 17. századi klasszikus

⁷ DR. DIENES Valéria, „A fordító előszava”, in Henri BERGSON, *Tartam és egyidejűség*, ford. DIENES Valéria, 5–6 (Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet Rt., 1923), 6.

⁸ BABITS Mihály, „Bergson filozófiája” in BERGSON, *Teremtő fejlődés*, ford. DIENES Valéria, I–XVI (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987), III.

⁹ Vö. Gilles DELEUZE, *A bergsoni filozófia*, ford. JOHN Éva (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2010).

¹⁰ Vö. pl. Heath MASSEY, *The Origin of Time – Heidegger and Bergson* (Albany: State University of New York, 2015), 87–89.

¹¹ Vö. Alain BADIOU, *L'être et l'événement* (Paris: Seuil, 1988).

¹² Publikálatlan interjú 2021. november 4-én, Novák Eszterrel.

¹³ William SHAKESPEARE, „Rómeó és Júlia”, ford. NÁDASDY Ádám, *Színház* 36, 5. sz., drámaemel-
léklet, 2.

francia dramaturgiák körülbelül egy napban (tizenkét, huszonnégy, harminchat órában) jelölik meg az ideális cselekményidőt, Corneille *Cidjének* eseményei¹⁴ ennyi idő alatt zajlanak le – papíron. Előadásuk azonban csak néhány órát vesz igénybe. Ám az időszűrés egyáltalán nemcsak ezen a módon van jelen egy színházi előadásban. Hiszen vannak esetek, amikor egy színdarabban éppen annyi a történetidő, mint amennyi a játékidő: ilyen például Racine körülbelül kétórás *Berenice*-e,¹⁵ vagy Molnár Ferenc kilencven percet ígérő virtuóz játéka, az *Egy, kettő, három*,¹⁶ ahol a szövegdramaturgia a két idő, a játékidő és a történetidő azonosságára épít. Gyakori dramaturgiai megoldás az is, hogy sem az olvasó, sem a néző nem tudhatja pontosan, mennyi időt vesz fel a cselekmény, mint például a *Godot-ra várva* esetében Beckett-nél. Előfordul, hogy egyetlen időpillanat kitágításaként is értelmezhető maga a darab: például Sarah Kane *4.48 pszichózis* című szövegében. (A posztdramatikus szövegeknél és előadásoknál természetes, hogy létrejön egyfajta „duratív esztétika” és az „idő-torzítás technikái lépnek életbe”,¹⁷ de klasszikus dramatikus példa is létezik arra, amikor a színpadon játszott idő hosszabb, mint az elbeszél cselekményé: Middleton–Rowley *Átváltozások* című drámája V. felvonásának 1. jelenetében például mindössze néhány sorban leperreg egy óra.)¹⁸

És mégis, ezekben az esetekben is, ahol a történetidő rövidebb, mint a játékidő, minden esetben sűrít a színpadra állítás. Mert valójában nem a történetidőt sűríti az előadás, hanem a történettel eltöltött időt – ez könnyen belátható például a performanszok felől, ahol sok esetben egyáltalán nincs is fikció, nincs történet: anyag van, amivel az alkotók bizonyos ideig foglalkoznak, azután valamennyi idő alatt megmutatják, bemutatják, játsszák. És ez az utóbbi idő mindig rövidebb, mint a készülése. Még ha nem próbálják el egyetlenegyszer sem a színészek az előadást, az előkészítés, a tervezés „színpadon kívüli” ideje akkor is belejátszik, része lesz a „színpadi időnek”: hiszen hat rá.

Mert tartamunk nem pillanatot behelyettesítő pillanat; így sohasem volna egyéb, mint jelen, s a múlt nem húzódna át a jelenvalóba, nem volna fejlődés, nem volna konkrét tartam. A tartam a multnak folytonos haladása, mely rágya a jelent és duzzad, amint előremozog. Ha a múlt szüntelenül nő, akkor határtalanul meg is marad. Az emlékezet, amint azt megkíséreltük bebizonyítani, nem arravaló képesség, hogy az emlékeket fiókban osztályozza, vagy

¹⁴ Pierre CORNEILLE, „Három értekezés a drámai művészetéről”, ford. RÓNAY György, in *A klasszicizmus*, 117–122 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1963), 119.

¹⁵ JÁKFAI Magdolna, *A félrenézés esetei – Jean Racine drámái* (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011), 119.

¹⁶ MOLNÁR Ferenc, „Egy, kettő, három”, in *Molnár Ferenc színművei* (Bécs: Novák, 1972), 803–849.

¹⁷ Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 187.

¹⁸ Thomas MIDDLETON and William ROWLEY, *The Changeling*, ed. George Walton WILLIAMS (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1966), 81.

listára jegyezze. Nincsen se lista, se fiók, még tulajdonképpen képesség sincs, mert a képesség szünetekkel működik akkor, amikor tud, vagy amikor akar, a multnak multa halmozása ellenben szüntelenül történik. Valójában a mult megmarad magától, automatikusan. Kétségtelen, hogy minden pillanatban mindenestől követ bennünket.¹⁹

Az időűrítés leglátványosabb példája a színészi jelenlét. A későbbiekben tehát a jelenlét radikalításával²⁰ is érdemes foglalkozni, mint az idő érzékelhetővé tételének egyik lehetőségével.

2.

Az idő haladásának, a jelen változásának elfogadása fölveti az idő mérésének problémáját. Ha az idő A) sorozat szerint múlik, halad, vagyis: változik, akkor rendelkeznie kellene valamilyen mértékkel, hiszen minden változás valamennyi idő alatt történik.²¹ Nem könnyű azonban mihez viszonyítani ezt a változást, mert értelmetlennek tűnik azt mondani, hogy egy másodperc alatt egy másodperc telik el. Az elméletek tehát vagy egyszerűen elfogadják, hogy nincs értelmezhető mértéke az időnek, vagy bevezetik egy másik idő, a hiperidő fogalmát, és a két idő, idő és hiperidő viszonyát vizsgálják vagy mérik. Észre kell vennünk azonban, hogy bár a filozófusok kimondják: az időt magát önmagával mérni nem tudjuk, de az idővel mérni mégiscsak tudunk.²² Egy színházi előadás idejét stoppperral könnyedén le lehet mérni. És bár ugyanaz a kétórás előadás föltehetőleg más-más időélményt nyújt két néző számára, a bergsoni értelemben vett tartamra, a teremtő időre, a megélt időre nézvést teljesen mellékes, hogy hány percet tartott az előadás (vagyis mennyi a pontosan mért objektív, fizikai ideje). Különös módon a színházi előadások idejét mégis szokás lemérni. És nemcsak társadalmi-gazdasági okokból, a színházon kívüli világ idejéhez való alkalmazkodás miatt (arra való tekintettel, hogy a nézők tudjanak számolni a színházban töltött idővel, tehát pl. előadás után ériék el az utolsó metrót vagy vonatot), hiszen akkor elég lenne egyetlen mérés. Hanem azért is, hogy az előadás *valamihez* viszonyíthatóvá váljon: látszódjék, hogy önmaga előző megvalósulásához képest hosszabb lett-e, vagy rövidebb. A magyar színházi legendárium Peter Brookhoz köti az előadás idejét művészi okokból mérő rendező képét, az általa rendezett *Lear király* 1964-es pesti vendégjátéka után terjedt el a történet, miszerint a rendező stoppperral mérte az előadás hosszát és elégedetlenségét fejezte ki, amiért az hét

¹⁹ BERGSON, *Teremtő fejlődés*, 10.

²⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 138.

²¹ BARON and MILLER, *An Introduction...*, 42.

²² Vö. AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. VÁROSI István (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 358–359.

perccel hosszabb volt, mint rendszeren.²³ Brook az 1964-es budapesti stopperes epizódra nem emlékszik, amikor 1992-ben Koltai Tamás interjút készít vele és erről kérdezi, de az előadásidőt mércének tartja:

Ha például egy azonos feltételek mellett zajló előadás egyszer öt perccel tovább tart, biztosak lehetünk benne: ez azért van így, mert az egyik színész valahol csak magára figyelt, nem vette figyelembe az adott pillanat követelményeit. Ha például egy opera hirtelen tíz perccel hosszabb lett, akkor feltételezhető, hogy a karmester nem volt jó formában aznap este, talán álmos volt, túl sokat evett előadás előtt, vagy éppen túl sok bort ivott, így az előadás gyengére sikerült. Éppen ezért még ma is mindig megkérdezem az ügyelőt, mennyi ideig tartott az aznapi előadás. Ez mérce, amit azért nem szabad durván értelmezni. Sőt, éppen általa vehetjük észre, mi az, ami kevésbé élő az előadásban. Egy-egy előadás nagyon különös módon változhat. A *Mahábháratánál* például azt tapasztaltuk, hogy bizonyos közönség jelenlététől a jó előadás tovább gazdagodik, és bár hosszabb ideig tart az egész, mégis teljesen ki van töltve. Máskor viszont tizenöt perccel is lerövidítettük az előadást, mert a közönség figyelme megoszlott. Tehát mindennek két oldala van. Ha valami túl hosszú, az általában rossz jel, de hangsúlyozom, csak általában.²⁴

Brook az előadások hosszát egymáshoz méri. Az előadás hossza, ideje ezek szerint tehát független a dráma idejétől, a mérés eredményének nem ahhoz képest lesz valamilyen értéke vagy jelentősége, hogy milyen darabot adnak elő. A legenda szerint stopperrel mér: ezzel erősen azt sugallja, hogy az előadás minden másodpercének jelentősége van, nem mindegy egyetlen másodperc sem, vagyis semmi nem lehet a véletlen műve, nem lehet esetleges, illetve azt is, hogy mindez sport is, ahol általában a rövidebb előadás a jobb teljesítmény. A mérés gesztusából arra lehet következtetni, hogy a szükségszerűség, determináltság és a sűrűség lehetnek egy előadás erényei.

Brook legendássá lett *Learje* Budapesten hét perccel hosszabb volt, mint máskor, máshol. Az anekdota azt rögzíti, hogy ez hiba, ugyanakkor tudjuk: az előadásnak Kelet-Európában, például Pesten volt a legzajosabb sikere.²⁵ Nem tudjuk tehát, mit árul el pontosan az 1964-es február 27-i előadásról az, hogy hét perccel hosszabb volt, mint máskor, csak annyit tudunk, hogy a rendezőt néző kritikus úgy értelmezte a rendező mozdulatait, hogy az elégedetlen volt az eredménnyel. Egy előadás többszöri játszása (előadás1, előadás2, előadás3) lehetőséget ad arra, hogy fizikai, objektív értelemben is viszonyítsuk egymáshoz a változatokat. Nemcsak annyi mondható el, hogy „jobb volt” az aznap esti előadás, vagy „rosszabb”, hanem az is, hogy hosszabb volt, vagy rövidebb az, aminek ugyanannak kell lennie (önmagával azonosnak, mintha csak egyetlen előadás létezne, nem sok). Ez pedig megfogható, objektív, abszolút támpont. Mert ha nem is tudható, hogy mit jelent, meg lehet keresni, utána lehet járni, ki lehet nyomozni, hogy mitől volt hosszabb, milyen játé-

²³ KOLTAI Tamás, *Brook szemtől szemben* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1976), 5.

²⁴ KOLTAI Tamás, „A csúcson hideg van – Beszélgetés Peter Brookkal”, *Színház* 25, 8. sz. (1992): 6.

²⁵ KOLTAI, *Brook szemtől szemben*, 128.

kokkal, milyen cselekvésekkel, kicsoda vagy micsoda miatt ment lassabban az előadás, jót jelent-e ez, avagy rosszat. És ami a legfontosabb az egész eljárásban: a rendező mindezt össze tudja vetni a saját, aznapi előadás alatt megélt idejével. Rá tud látni, hogy amit ő érzékel, az mennyire különbözik a megmért időtől: például a felfokozott figyelem vagy izgalom miatt sokszor végtelenül lassúnak tűnik a számára minden színpadi mozzanat, miközben az előadás gyorsabban pereg, mint szokott. Az idő mérése a viszonyítás lehetőségét kínálja tehát, összefüggő tapasztalattá és élménnyé téve az idő (és a színházi munka) objektívan mérhető és az idő megélt, szubjektív voltát annak a valakinek, aki az előadásért felelős. Ez a személy így érheti tetten az időt, hogy azután sok, tökéletesen különbözően érző és érzékelő nézőnek élményt (tartamot, közös időt) szolgáltatson bizonyos, előre meghatározott idő alatt.

Anne Ubersfeld megfogalmazásában épp ezért a rendező az idő mestere, ő felel a színházi időért – ezt a színházi időt pedig az előadás és az ábrázolt cselekmény időbeliségének kapcsolataként határozza meg.²⁶ Pavis kettős természetűnek írja le a színházi időt, megkülönböztet színpadi és színpadon túli időt, ez utóbbi alatt a drámai-fikciós időt érti.²⁷ A szöveg–előadás kettősségében gondolkodó színházi értelmezés azonban éppen az előadás többszöri játszásának, ismétlésének színházi sajátosságával nem számol.

Erika Fischer-Lichte és a posztdramatikus esztétika az előadást nem egy drámai szöveg színreviteleként tételezi, hanem eseménynek tartja, ahol nézők és játzók együtt vannak jelen.²⁸ 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 játzók 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 stoppperral mérhető); vagyis ennek a kettőnek a kapcsolata tekinthető az aznap esti színházi időnek. Ahol a hangsúly a két(fajta) időbeliség kapcsolatán van.

A szöveg felől való megközelítésben az az igény fogalmazódik meg, hogy egy-egy (leírt drámaszöveg alapján elképzelt) időszemlélet tegyen kézzelfoghatóvá, érzékelhetővé a színpad. Ilyen értelemben a fiktív idő megvalósításának irányítója valóban a rendező.²⁹

Azonban, ha a színházi időt konkrétan az aznap esti közösség kapcsolatának, játzók és nézők által közösen megélt időnek tekintjük, pontosabban annak a kapcsolatnak, amely az előadás mint alkotás (a létrehozott, bepróbált, lemért mű, vagyis az alkotók közös ideje) és az előadás mint esemény (nézők és játzók közös ideje) között létrejön, szembetűnő, hogy erre vajmi kevés hatása van már a rendezőnek.

²⁶ Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2* (Paris: Édition sociales, 1981), 239.

²⁷ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Könyvkiadó, 2006), 182–183.

²⁸ FISCHER-LICHTE, *A performativitas esztétikája*, 49.

²⁹ UBERSFELD, *L'école du spectateur*, 239.

Brook kiírhatott másnapra egy próbát a *Lear*ból, hogy lefaragja a bosszúságot okozó hét percet, de az aznap esti előadás idején a takarásból nem tudhatott már változtatni. Vagyis úgy tűnik, hogyha a színházi előadás fogalmába bele vesszük azt a tulajdonságát, hogy sokszor ismételhető, akkor az alkalmankénti, időben is mérhető különbség nem a rendezésben lesz. Az előadásban a színész mindenképpen nyíltabban, direkter van jelen, mint a rendező, hiszen testileg ő van ott, őt követik a tekintetükkel, tehát vele lépnek kapcsolatba a nézők. Azok a töredékmásodpercnyi időváltozások, amelyekből előadás¹ és előadás² különbsége mérhetően összeáll, mind emberi döntések vagy mozzanatok eredményei. A lámpákat másodpercre lehet programozni, és bár a maga módján a technika is kiszámíthatatlan, a váratlan változás a színészi játékból, az emberi tényezőből természetszerűleg (szinte kiszámíthatóan) fakad. A színész minden előadáson ugyanazt csinálja, de természetesen mindig kicsit másként. A váltás vagy változás az ő munkájában is kulcsfogalom. Ezt bizonyítja az is, hogyha „lassan megy” egy előadás, ha unalmasnak tűnik kintről, nem az a megoldás, hogy gyorsabban kezdjen beszélni vagy mozogni a színész, hanem az, hogyha változtat; először is megáll, majd ritmust vált, ezzel kizökent és meglep: kezébe veszi az idő irányítását. A váltással az egész estét befolyásolhatja: új, közös időbe tudja rántani a partnereit és a nézőket is.

Ez a „közös idő” pedig, mindezek alapján, egy olyan megélt időt, tartamot jelölhet, amely mindenki – nézők és játszóké és alkotás – számára minden értelemben csakis együtt és egymással telik, még hozzá valamitől eltérő módon – vagyis másképpen, mint minden más „külső idő” (*external time*).

Egy időelméleti hasonlattal élve, beülni egy előadásra tekinthető időutazásnak is, amely során egyik temporális helyről egy másik temporális helyre érkezünk. Az időutazás egyik feltétele,³⁰ hogy a személyes idő (*personal time*) és a külső idő eltérjen egymástól: és itt a személyes idő voltaképpen nem is időt jelent, hanem, Lewis szerint, bizonyos mennyiségű változást: „*n* percnyi személyes idő telik el, ha a bekövetkezett változások mennyisége ugyanannyi, mint amennyi *n* perc külső idő alatt általában bekövetkezik.”³¹ Ezt a meghatározását alapul véve, ha a sűrítésre keresünk definíciót, azt mondhatjuk, hogy sűrítés az, amikor *n* percnyi külső idő alatt nem *n*, hanem, mondjuk, *2n* személyes időnek megfelelő változás történik.

Mivel a változások mennyiségére legnagyobb hatással a színész lehet, ő lesz a színházi idő hordozója, adott pillanatban ő dönt: sűrít vagy gyorsít, a színházi este idejét elsősorban ő határozza meg.

³⁰ Lásd David K. LEWIS, „The Paradoxes of Time Travel”, *American Philosophical Quarterly* 13, 2. sz. (1976): 145–152.

³¹ BARON and MILLER, *An Introduction...*, 193, saját fordítás – P. D.

3.

A színész által jöhet létre az a helyzet, hogy a két állítás közül: 1. tudjuk mi fog történni a színpadon és 2. nem tudjuk, mi fog történni a színpadon, mindkettő egyszerre igaz és bizonyítható – ez csak a többértékű logikákban lehetséges (a klasszikus kétértékű logika szerint ez a kizárt harmadik elve: „egymásnak ellentmondó állítások nem lehetnek egyszerre igazak”³²).

Ebből is látható: az időfilozófia terminusai nemcsak a megvalósulásról, hanem a lehetőségről való tudományos beszédet is megengedik, hiszen az idő a metafizikához, ontológiához kötődik – elsősorban ezért feltételezhető, hogy az idő fogalmaival a színház tünékenyebb elemei is megfoghatóbbak lesznek. Brook méri az időt, azért, hogy a játékról beszéljen, tehát az idővel meg lehet közelíteni a játékot.

Azt hiszem, a színházi tér jelek együttesére redukált józansága volt mellbevágó, és magának Vilarnak a sajtóságosan sűrű játéka. Olyan volt, mintha távolságot tartana az ábrázolástól, inkább vázolt, mint megvalósított. Neki köszönhető, hogy megértettem: a színház sokkal inkább a lehetőségek művészete, mint a megvalósításoké. Különösen emlékszem egy némajátékára Molière *Don Juan*-jában. A Parancsnokkal való első találkozás után a libertinus, lázadó, ateista Don Juan érthető módon nyugtalan, bár semmiképp nem akarná beismerni: mi ez a beszélő szobor? Vilar tehát egyedül jött vissza a színre, lassan, csöndben, töprengve, a szobor közben visszaállt eredeti mozdulatlanságába. Konkrét pillanat volt, miközben maga a totális absztrakció: kifejezte az ember bizonytalanságát, egy nem normális helyzetre válaszul adott különféle hipotéziseit. Igen, a lehetőségeknek ez a művészete, a gondolkodásnak ez a megrendülése a megmagyarázhatatlan előtt, ez a legmagasabb értelemben színház volt.³³

Arra, hogy a színház „a lehetőségek művészete”, Badiou tehát Jean Vilart nézve jön rá, egy színész egyszerre konkrét és absztrakt játékából, jelenlétéből.

A színészi játék a francia filozófiai hagyományban régtől fogva téma és példa: Diderot *Színészparadoxonja* a színészetet és a színészi mesterséget állítja vizsgálódása középpontjába és arra keresi a választ, hogy a színész játék közben vajon átél-e vagy utánoz, érez vagy hideg fejjel ábrázol. Diderot (íróként) természetesen abból indul ki, hogy a színész megírt szerepet játszik, és egy helyütt – amikor arról esik szó, hogy egy színésznő szerep szerinti haldoklása közben odasúgja partnerének, hogy az milyen büdös – retorikusan föl is teszi a kérdést, hogy vajon a szerep van-e

³² ARISZTOTELÉSZ, *Metafizika*, ford. HALASY-NAGY József (Budapest: Hatágú Síp Alapítvány, 1992), 1011b, 117.

³³ Alain BADIOU, „A színház dicsérete: Beszélgetés Nicolas Truonggal”, ford. POROGI Dorika, *Theatron* 16, 3. sz. (2022): 21–46, 21.

a színen ebben a pillanatban, vagy csak a színész: „Ez Sophie Arnould-val esett meg, Telaide szerepében. Telaide volt tán e pillanatban Arnould? Dehogy, Arnould volt ő és senki más.”³⁴

Az időelmélet beszédmódja ebben a kérdéskörben is inspiráló megközelítéseket kínál; általa az elemző kiszakadhat a szerep–színész (Telairé–Arnould) kettősségét hangsúlyozó hagyományból. A színpadi térben, színházi időben nem a szerep, hanem az identitás problémája vetődik föl.

Azt a jelenséget, ahogy valami vagy valaki (egy fizikai tárgy) az időben fennmarad, kitart, időket átívelően jelen van, a filozófia perzisztálásnak hívja.³⁵ A perzisztálásnak két nagy elmélete van, az endurantizmus és a perdurantizmus. Az endurantisták (három dimenzióban gondolkodnak, főként prezentisták) azt állítják, hogy a fizikai tárgyak létezésük minden pillanatában teljes egészükben jelen vannak. Tehát egy tárgy, mondjuk egy toll, ugyanaz a tárgy tegnap és ma az íróasztalon, ugyanaz volt, amikor valaki a kezébe fogta, vagy amikor a földre esett.

A perdurantisták (négy dimenzióban gondolkodnak, jellemzően eternalisták) ezzel szemben azt mondják, hogy a tárgyaknak minden pillanatban csak egy meghatározott részük van jelen, nem a teljes egészük. Ezeket a részeket temporális részeknek nevezik. A fizikai tárgyak téridőbeli nyúlványok (vagy téridőbeli férgek), temporális részeik úgy nyúlnak el az időben, mint testrészek a térben. A toll tegnap és a toll ma csak időbeli részei az időben perzisztáló tollnak. A temporális részeknek külön tulajdonságaik is lehetnek. Azonban egyetlen olyan idő sincs, amelyben teljes egészében jelen van a toll.

Ha a tárgyak helyett emberekben, színészekben gondoljuk el ugyanezt, a két elmélet más-más beszédmódot hív elő. A perdurantizmus logikáját követve azt állíthatjuk, hogy egy ember soha nincs teljes egészében jelen, folyton változik és változnak a tulajdonságai is, így tulajdonképpen tegnap és ma, színpadon kívül és színpadon egyáltalán nem azonos önmagával az a személy, akit nézünk. Ez az elmélet megmagyarázhatja, hogy miként lesz valaki valójában, reálisan egy másik személy este 19.00 perckor, mint az, aki 18.59-kor volt; vagy ha egy másik helyen tartózkodik, ha fölvesz egy kalapot, ha változtat a viselkedésén. Mert jóllehet minden egyes pillanatban másik ember lesz, de bizonyos tulajdonságegyüttesek alapján – például, ha a tér egy bizonyos pontján, az úgynevezett színpadon áll – elnevezhető Telaide1, Telaide2, Telaide3-nak. A temporális részeket ugyanis bizonyos relációk fűzik egymáshoz. Vagyis a színházban minden pillanatban újra és újra fölmerül és sohasem múlik el, sohasem veszti érvényét a kérdés, hogy ki az, akit nézünk.

Az endurantista álláspont ennél látszólag tisztább és egyszerűbb: a színész mindig önmaga, minden pillanatban teljességében létezik, tehát felelős a cselekedeteiért. Ebben a beszédmódban a színpadon tehát nem Telaide, hanem mindig Sophie Arnould van jelen, és mindazt, amit a színésznő a színpadon tesz, azt Sophie Arnould

³⁴ Denis DIDEROT, *Színészparadoxon*, ford. GÖRÖG LÍVIA (Budapest: Magyar Helikon, 1966), 94.

³⁵ Vö. BARON and MILLER, *An Introduction...*, 170–174.

cselekszi, akár bele van írva a szövegekönyvébe, amit mond, akár nem. A színészi munka így tanulmányozható szinte függetlenül a szereptől, összehasonlíthatóak egy pálya különböző alakításai, számonkérhetőek a döntései. Elképzelhető ekként egy színészettörténetként megírt színháztörténet, amely megmutatja, hogyan adódik tovább a mesterség: mit csinálnak a színészek a színpadon. Jelen tanulmány célja egy ilyesfajta kutatás előkészítése.

Badiou szerint a filozófia és a színház fő kérdése ugyanaz: hogyan kell az emberekhez beszélni úgy, hogy azután másként nézzenek az életükre?³⁶ Szerinte a filozófia a direkt tanítás formáját választja, míg a színház a távolság és a megjelenítés (reprezentáció) mögé rejtőzik, indirekt módon.

További kutatásaimban kísérletet teszek egy olyan megközelítésre, amely abból indul ki, hogy a rendezői színház jelenségei mentén felvázolható egy színészettörténet: ennek lényege és értelme a színészi játékok leírása és a játékgyakorlatok továbbadásának követése lenne.

Alapjául szolgálhatnak statikus kiindulópontú játékelemzések, melyek egy-egy konkrét színészi jelenlét időbeliségével foglalkoznak (például megnézik, hogyan használja egy színész jelenlétmunkája során a rendelkezésére álló időt), illetve dinamikus indíttatású játéktörténet-kutatások, amelyek megpróbálják nyomon követni egy-egy módszernek, technikának, színészi eszköznek, kifejezésnek vagy akár magatartásnak az útját. Mindezek a mesterségbeli konkrétumok leírásokban kevésbé jelennek meg nyíltan; anekdoták, sztorik, metaforák takarják el és védik őket. Mindenesetre, akár statikus, akár dinamikus természetűnek tekintjük az időt, a színészettel foglalkozó kutatásoknak számolniuk kell a hatásokkal és a találkozásokkal (amelyek nem csak a fizikai jelenlétben valósulhatnak meg), mivel a színészi játék mérhetővé csak valamihez képest válhat. Az időszempont pedig minden esetben segít komparatívvá tenni az elemzést.

A színészettörténet vagy játéktörténet tehát a találkozások és a színészi lehetőség helyeit kutatja az emlékezetekben, ezeket rögzítheti.

Platón *Timaiosz* című írásában megjelenik az a fogalom, amely a filozófiában ennek a helynek és helyzetnek a megfelelője, amely az „elgondolható és az elgondolhatón túli”³⁷ határát jelöli: a *khóra*. Bár általában térként elképzelt, a nyitott jövő felől felfogható úgy is, mint időbeli hely,³⁸ mint lehetőség:

Végül a harmadik fajta, minden egyes esetben: a tér, maga romlástól ment, helyet ad mindenneknek, amik csak keletkeznek, őhöz magához csak az érzé-

³⁶ BADIOU, „A színház dicsérete”, 28.

³⁷ Hans-Thies LEHMANN, „A logosztól a tájképig: A szöveg és a kortárs dramaturgia”, ford. ENYEDI Éva, *Theatron* 5, 2. sz. (2004): 25–30, 26.

³⁸ Vö. pl. Fanny SÖDERBÄCK, „Motherhood: A Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body”, *Studies in the Maternal* 2, 1. sz. (2010): 1–15; 10–11, <https://doi.org/10.16995/sim.95>.

keléstől elvonatkoztatva, az okoskodásnak bizonyos fattyúhajtása segítségével lehet eljutni; s így alig lehet róla valami megbízható tudomásunk.³⁹

Jelentheti a színházi kapcsolatnak azokat a pillanatait, amikor egy előadás nézése során úgy érezheti valaki – akárcsak a legnagyobb változásoknak a személyes életet felforgató, sorsfordító pillanataiban –, hogy megállt az idő, hogy ahol van, az időtlen.

³⁹ PLATÓN, „Timaios”, ford. KÖVENDI Dénes, in *Platón összes művei*, kiad. FALUS Róbert et al., ford. DEVECSERI Gábor et al., 307–411 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1984), 52b, 355.