

THÉÂTRE / SZÍNHÁZ

JÁKFAI MAGDOLNA

Tzara Budapesten

Tzara à Budapest

En 1987 à Budapest une troupe d'amateurs de théâtre présenta la pièce intitulée *Cœur à gaz* de Tristan Tzara, et pendant la représentation un pot-au-feu se préparait sur la scène. D'après le texte de 1916 de Tzara ce n'est que dans soixante-dix ans qu'un langage théâtral pourrait se former. La machine de théâtre illustre la communauté fermée, la clôture de la société, et ce sont les pièces de Birot, de Ribemont-Dessaignes, de Picasso et surtout de Tzara que ce théâtre postdramatique met en scène.

Dans mon analyse (inspirée par un cours de littérature de Judit Karafiáth de 1987) je suis le chemin des textes dada des soirées de Zurich jusqu'à Budapest.

Karafiáth Judit 1987-es *Le surréalisme français* című
ELTÉ-s kurzusának ihletésére

Michel Corvin, a francia avantgárd legerősebb tudósa egy korai tanulmányában¹ arra a kérdésre, létezik-e dada színház, azt a választ adta, hogy nem létezhet. A dada színházi szövegek nem illeszkednek a dramatikus hagyományba, nem hoznak létre dramatikus teret, nem kínálnak drámai szerepet, ezeknek a szövegnek tehát ki kellett volna hullniuk a színházi emlékezetből. Mégsem ez történt.

A történetírók közül többen vizsgálták ennek okát, s Annabelle Melzertől² Didier Plassard-ig³ arra a következtetésre jutottak, hogy a színházi szövegeket maga az avantgárd kulturális egész hozza újra és újra élénk, s így az életművek

¹ CORVIN, Michel, 1971-73, „Le Théâtre dada existe-t-il?”, *Revue d'Histoire du Théâtre*, XXIII. 219-287. o.

² MELZER, Annabelle, 1994, *Dada and Surrealist Performance*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press.

³ PLASSARD, Didier, 1992, *L'acteur en effigie*. Lausanne, L'Âge d'Homme.

hordalékként, de mégis kiadásra kerülnek Tzara, Albert-Birot, Ribemont-Dessaignes dramatikus művei.

Mindezeket az állításokat elfogadva pár színházi szempontra hívnám fel elemzésemben a figyelmet: a színházi hagyomány nem kizárólag a dramatikus szövegekben él tovább, hanem elsősorban a színpadi játékban, a színészi test emlékezetében. Azt vizsgálom, melyek azok a mozzanatok, melyek a kortárs performanszok test-kommunikációját történeté alakítják, hogyan írható le a nem-nyelvi hagyományozódás előadások, gesztusok átvételének megmutatásával. Példáim egyetlen magyar avantgárd színházi előadásra koncentrálnak, de a politikai, a színházi és az irodalmi hagyomány területét, mint a dada színházi hatástörténetének leglátványosabb kiterjesztéseit fedik le.

Tristan Tzara *Cœur à gaz* színműve⁴ az 1922. június 10-i bemutató⁵, pontosabban Marinetti és az olasz bruitisták botránya után ritkán vált jelentős színházi esemény kiinduló szövegévé. Egyes nemzeti színháztörténetek, így a magyar is, őrzik egy-egy fontos, lokális értékű színpadi interpretációját, de a dráma szövege nem került a klasszikus repertoárrokba.

Tzara drámáját a dada-periódusban egyszer mutatták még be, 1923. július 6-án Sonia Delaunay legendás jelmezeiben⁶, majd harminc évvel később 1954. május 29-én a Svédországi Lundban, egy jó évtizedre rá a Spectacle dada kereteiben Liège-ben, majd Torinóban. Világos, hogy Tzara drámaszövege önmagában nem kifejezetten inspirálta rátámaszkodó előadások létrejöttét.

Magyarországon ugyan Tzara drámaszövege szinte azonnal megjelent Gellért Endre fordításában a *MÁ*-ban, de az egyetlen bemutató 1987-ben jött létre. A bemutatóhoz vezető út kultúrpolitikai háttere szokványos, mégis rejtélyes, hiszen Tristan Tzara nem irodalmi alkotásaival, hanem saját személyes jelenlétével váltott ki politikai és művészi reakciókat Magyarországon. Érdeemes végigkövetni, miképpen politizálódott Tzara drámaszövege, miképpen keveredett személyes politikai aktivitása szövegének hatástörténetével.

⁴ SANOUILLET, Michel, 1980, *Dada à Paris*, Nice, Centre du XX^{ème} siècle, 283. o.

⁵ RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, 1981, "History of Dada", in *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, (szerk. R. Motherwell), Boston., Mass. Harvard Univ. Press (2nd ed.), 117. o.

⁶ BÉHAR, Henri, 1979, *Le théâtre dada et surréaliste*. Paris, Gallimard, 439. o.

Tzara először 1946-ban járt Budapesten, a *Les Lettres Françaises* 1947. elején lehozta írását Márairól, Illyés Gyuláról, a koalíciós időket értékelő elemzése pontosnak tekinthető. Tzara második, emlékezetes visszatérése Budapestre éppen 1956 októberére esik, s ez a forradalom kitörése előtti jelenlét utolsó dadaista akcióként formálódik a színháztörténészek előtt. Tzara a Magyar Írók Szövetségének meghívására⁷ érkezik Budapestre, s egy héttel a magyar forradalom kitörése előtt elég világosan látja, mi készül. Hírt adó írásait a francia kommunista lapok azonban nem közlik le, ebben talán Aragon is szerepet játszik, így Tzara egy öninterjút készített a párizsi Magyar Sajtó- és Dokumentációs Irodával⁸, s ezt adják körbe a lapok. Az öninterjú formája manifesztum, mondatai október 23-a előtt vízióknak hatottak, október 23-a után proféciónak.⁹

Tudjuk, hogy a magyar forradalom leverése után Tzara nem lépett ki a Francia Kommunista Pártból és nem tiltakozott az 56-ot követő magyarországi megtorlások és kivégzések ellen sem. Ennek színháztörténeti jelentősége annyi, hogy neve így nem került fel a betiltott szerzők listájára.

Eugène Ionescót azonban igen, és az 1956-os forradalommal szimpatizáló alkotó 1989-ig betiltott szerzőnek számított. A cenzúrázott színházi repertoárban így metonimikus azonosítással a betiltott román-francia Ionesco abszurdja helyett a játszható Tzara dada-darabja került a színpadra. Tzara szövege a színpadon egy kommunista kultúrában elsősorban a káoszt, a társadalmi önrendelkezés és diktatúra csak ekként megfogalmazható viszonyát jelentette, hiszen a politikus megszólalásnak más, direkt formája elképzelhetetlennek tűnt. Ezekben az előadásokban¹⁰ az értelem-nélküliség, a talált beszélgetéstörödékek banalitása, a repetíciók mind a Ionescóhoz

⁷ *Népszava*, 1956. október 7., 87. évf., 237. sz.

⁸ 1956. október 16. „Egy francia író beszél a magyar események nemzetközi jelentőségéről. A Budapestről hazatérő Tristan Tzara úr beszélgetése”. A *Le Figaro*, a *Le Monde* aznap részleteket közölt a manifesztumból. És az *Esti Budapest* 1956. október 20., „Mit látott Tristan Tzara Magyarországon” címmel.

⁹ <http://www.palamart.hu/fr/publications/magyar-nyelven/44-tristan-tzara-es-az-1956-os-forradalom.html>

¹⁰ Artus Theatre, *Gázsív*, 1987. Budapest-Wien. Koprodukció a Wiener Festwochennel. rendező-koreográfus: Goda Gábor, Dramaturg: Wolfgang Weisgramm, jelmez: Rátkai Erzsébet, zene: Fritz Ostermayer, szereplők: Goda Gábor, Geltz Péter, Tarnai Kornélia, Harsay Gábor, Vizi István, Mándy Ildikó, Zsalakovics Anikó.

köthető, az általa tematizált, ezért betiltott abszurd formanyelvet használták, s az előadásnak elsősorban analóg módon kommemoratív, politikai olvasata jött létre.

A színház politikusságát a Tzara matéria azon tulajdonsága váltja ki, mely a szöveg szemantikai szintjén jelentkező értelemnélküliséget metonimikusan a társadalmi közegre vetíti. 1987-ben Budapesten egy struktúrán kívüli társulat, a legendássá vált Artus mutatta be Tzara *Gázzsív* című drámáját. Az előadás egyetlen performatív trouvaille-ra épít: a szereplők, a Szem, a Fül stb. hosszas tanácskozások közben egy színpad közepén lévő üstben húslevest főznek. A Tzara-szövegből megjelenése után majd hetven évvel később lett élő, erős színházi előadás, mert a bezárt társadalom közösségi abszurditása itt találta meg a testek, így az egyének és az identitások mesterséges szétदारabolásának performatív illusztrálását.

Az Artus társulat tánccszínházi előadásokat hozott létre, de ez a bemutató Tzara szövegének jelentős részét tartalmazta. A zeneiség és a táncos testek esztétikuma a szépség, az üstben fővő disznófej pedig minden állati és minden rút kategóriát megjelenített, miközben az üstből kiszabaduló ínycsiklandó illatok ismét a látvány és a gesztikus kommunikáció ellentétjét hordozták szaglószerünk felé: minden finom lesz. 1987-ben, a diktatúrában már bátrabban fogalmazó fiatal generációnak ez a Tzara-szöveg az észlelés összetettségét, s a széttartó hatások kommunikációját jelenítette meg, undorító látványt és éhséget kiváltó, ellenállhatatlan illatot. Ráadásul a magyar irodalmi hagyományban a disznófej meglehetősen terhelt képekkel bír.

Az Artus Táncszínház Tzara-szöveget mutatott be, s mindez nem azért tette, mert könnyűnek tűnt a szimbolikus olvasatot kínáló dadaista matéria átalakítása. A dada színházi szövegeiben nincs dramatikus történet. A sztori hiányából adódóan a szövegen kívüli színházi dimenziók, tehát a test, a jelenlét, a tér, a színházi idő kell, hogy átvegyék a nézői megértést egyáltalán lehetővé tévő feladatköröket. Míg az 1920-as években a klasszikus színházi játékkeretek a szerep-színész azonosulására épültek a történetmesélés során, addig Tzara *Gázzsív*ében nincs szemantizálható történet, s nem lehet azonosulni mondjuk a Fülhöz, ez világos.

Az Artus olyan előadássá formálta Tzara szövegét, mely az azonosulás lehetetlenségére, de a mítosz-színházi keretek megidézésével annak rendkívüli

fontosságára hívta fel a figyelmet a kommunista Magyarországon. A beszéd valami távoli, a be-nem-avatottaknak csupán zenének hangzó elem.

Henry Béhar érdekesnek, s majdnem evidensnek találja, hogy az első mű, mely magát dadának nevezi, egy színházi előadásra szánt szöveg volt¹¹. A kollektív nyilvános esemény az első Dada soirée-n Zürichben a „La fièvre puerérale” szimultán verset Tzara, a Janco-testvérek és d’Arp hangján szólaltatta meg. Béhar kiemeli¹² annak fontosságát, hogy Saussure akkor évtizedes felismerését, miszerint a *langage* **beszélt**, s nem írott jelenség, Tzara merete provokatív művészi gesztussal tematizálni. A dada-dramatikus szövegekben rejlő teátrális matériát a *langage* beszélt karakterének kiemelésével fedezték fel a posztdramatikus és a neoavantgárd színházi előadók. Mindemellett lényeges, hogy Tzara és minden dada és szürrealista dráma megtartja a színpad-nézőtér szigorú elválasztását, a klasszikus frontális játék viszi végig az előadást. Az eredeti matériában változatlanok a felvonások, jelenetek, sőt a dialógus formája is. Ez a klasszikus keret szükséges a dramatikus forma felismeréséhez, csak ebben a keretben szabadulhat el a szintaxis szintjén is a jelentésnélküliség.

A Tzara dramaturgiában tehát a XVII. századi színházi játékkeretek rögzültek, azonban a legnagyobb dramatikus változást a szerep-játékos viszonyában jött létre. A personnage Tzaranál nem-azonosítható teátrális forma, tehát a hiány, a szerep és a játékos azonosságának hiánya, a kijelentések igazságtartalmának hiánya egyszerre ritmizálja a dada színházi előadást.¹³

A francia színháztörténet a *Cœur à Gaz* darabot ezért tartja kivételes alkotásnak, mert sikeresen építette ki az egyensúlyt a „*l’incohérence dada et la cohérence scénique*”¹⁴ között. Tzara későbbi darabjai, a *Mouchoir du nuages* és a *La fuite* az erre irányuló kísérletet mutatja, de a klasszikus dramaturgia csapdái történeté szövik a mondatokat, az írástechnika dialógusszövege a klasszikus forma felé tereli Tzara ötleteit. Ebből is látjuk, hogy minden

¹¹ BÉHAR, i.m., 183.o.

¹² Uo., 185. o.

¹³ A Tzara-szöveg a játéktörténetekben természetesen ennél sokkal gyakorlatibb helyet tölt be: az elmúlt évtizedekben azok közé a darabok közé került, mely minden struktúrán kívüli képzésben a szerep-performer leválasztását gyakoroltatják a színészhallgatókkal.

¹⁴ CORVIN, i.m., 229. o.

(színház)történeti elemzés a poétikai és esztétikai, tehát saját befogadói horizontjából értékeli a dada alkotásokat, hiszen a „*détruire le goût pour la littérature*”¹⁵ mondat értelmezhetetlen saját kontextusában, s éppen Tzara szövegei indítanak el egy diskurzust arról, vajon milyen szerepe van egy drámatörténeti korpusznak a színház-történeti események dokumentálásában.

Tzara klasszikus színpadi szerzővé tehát nem szövegeinek színpadra vitelével vált, hanem azzal, hogy dramatikus ötletei évtizedek múlva lelték meg teatralizálható kereteiket. A szövegen túli, posztdramatikus színházi kommunikáció anyagként, materiaként használta Tzara drámai leleményeit, s a parodikus hangnem elhalkultával a rezignáció, majd a tragédia társult színházi elemként Tzara technikáihoz.

Tudjuk, hogy az 1918-as decemberi *Dada3* címlapján a következő Descartes-mondat szerepelt: „*Je ne veux même pas savoir s’il y a eu des hommes avant moi.*” Ez a tabula rasa elsősorban a színházi előadások szabadságában érhető tetten, hiszen mind a szemantika, mind a szintaktika szabályrendjének elvetése, egyáltalán magának a műfajnak a feltalálása is szakítást fogalmazott meg minden múltbéli eseménnyel¹⁶.

A „*Vous ne comprenez jamais, que la vie est un jeu de mots*”¹⁷ tézisben a kortársak, a színház-történészek elsődlegesen az ürességet, a „*logomachie stérile*” példáját látták, addig Derrida Artaud-tanulmányai után Tzara Manifesztum-szövegei jelentéssel telítődnek. A dada színház spontaneitása a játékhagyomány felől értelmezve a nem-tudásról szól. Sem Tzara, sem Albert-Birot, senki sem rendelkezett színészi végzettséggel, s a performativitás fogalmát a reprezentáció kényszere és szüksége takarta el. „*[...] tout ce qui sort librement de nous-mêmes, sans l’intervention des idées spéculatives nous représentent*”¹⁸ Mivel a „*la pensée se fait dans la bouche*”¹⁹, a nyelv kommunikációs szerepét eltörli a nyelv alkotó karaktere, de a színházi

¹⁵ TZARA, Tristan, 1923, *Journal du peuple*, 14 avril.

¹⁶ TZARA, Tristan, 1963, „Conférence sur Dada”, in *Sept Manifestes Dada Lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 138. o.

¹⁷ Uo., 136. o.

¹⁸ Uo., 138. o.

¹⁹ Uo., 58. o.

folyamatban ez nem a kommunikáció felfüggesztését jelenti, hanem a nyelvi sémák teljes háttérbeszorulását.

A nem-tudás a reprezentációs színészi technika, a más helyett játszás metodikájának nem-tudását jelentette, de a színész, mint alkotó a nyelven kívül játszik a testével, játszik a tér-foglalással, több performatív szinten nyitja meg a kommunikációt. Tzara *Gázzíve* a színházi gyakorlat felől maradt meg a szövegkiadási kánonban, s mivel a szöveg hordozza a performatív funkciókat, szerepe továbbra is a rögzítése marad.

JÁKFALVI MAGDOLNA

Színház- és Filmművészeti Egyetem

E-mail: jakfalvi.magdolna@szfe.hu