

Kiss Gabriella

Az aisztheszisz játécai,

avagy gondolatok a színházzemiotika “bűvös kaftánjáról”¹

“Az objektíválható instancia keresése Pavist (aki a néző felé fordul, hogy aztán visszaforduljon az előadáshoz) és Lehmannt (aki el sem fordul attól) egyaránt megtartja az »objektum« vonzáskörzetében, így a köztük lévő purparlé sem igazán szól többről, mint hogy kié legyen a szemiológia / szemiotika bűvös kaftánja” – állítja Kékesi Kun Árpád *A rendezés színháza, avagy a mise en scene művészete* című írásában (2000: 42). A török szultán ajándéka a tanulmány kontextusában egy olyan tudományág metaforájává válik, amely a Sejk-el-islam jegyeként viseli magán a “szöveg / objektum központúság” és az “önmagában / önmagáért zajló jelentésképződés” eszméjét (Kékesi Kun, 2000: 44). Azt hiszem első hallásra sem lehet kétséges, hogy a kortárs rendezői színház alapfogalmainak tisztázására törekvő írás meglehetősen szkepszissel figyeli azt a folyamatot, melynek során a kortárs színházzemiotika Robert Wilson, Einar Schleef, Frank Castorf és Christoph Marthaler előadásainak hatására vet számot saját lehetőségeivel és korlátaival. Ha azonban komolyan vesszük a beszélő köntös metaforáját és meghalljuk az azonosításban rejlő iróniát, akkor a trópus – Paul de Man szavaival élve – nemcsak tagad valamit, hanem “vigasztal, ígér, felment. (...) és kételyek egész sorát indítja el az elménkben lehetőségének felvillanásakor” (2000: 177/179).

I.

A modern színháztudomány egyik legrégebbi diszciplínája kétségtelenül vajúdik. Bár az elmúlt hetven év során többször is tanúi lehettünk a klasszikus modellek átszerelésének, a szemünk láttára bekövetkező identitásváltás leginkább abban tér el az eddigeiktől, hogy az új önkép (legalábbis Németországban) több tanszéket és tudományterületet átfogó kutatási programok formájában alakul ki. E mamutvállalkozások hangsúlyozottan interdiszciplináris és interkulturális vonásai különösen a színházzemiotika múltja miatt érdemelnek kitüntetett figyelmet. Az ugyanis, hogy Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann és Patrice Pavis (vagyis a színháztudomány önállósodási törekvéseinek egykori vezéralakjai) már nem(csak) valamitől – a drámától, az irodalomtól – elhatárolódva, hanem a kultúra egészének részeként

¹Előadasként elhangzott a MTA Nyelv- és irodalomtudományok Osztályának “Színháztudomány ma” címmel rendezett tudományos ülésén 2001. november 6-án. A tanulmány megírásához szükséges kutatásokat az Oktatási Minisztérium (OTKA), a Magyar Tudományos Akadémia (Bólyai János Ösztöndíj) és a Nemzeti Kulturális Alap (K+F) támogatása tette lehetővé.

tesznek kísérletet saját tárgyuk, a *teatralitás* meghatározására (vö. Schramm, 2001), egyértelműen azt bizonyítja, hogy éppen a szemiotikát ért egyik legsúlyosabb vád: univerzális és metatudományos igényének jegyében folytatják vizsgálataikat. Következésképp úgy tűnik, hogy a hatástörténet tudományelméleti és tudománytörténeti szempontból is igazolta azokat az elemzőket (pl. Sormani, 1998), akik a kód fogalmában már a kezdet kezdetén sem csak a zártságot és az egészlegességet, hanem azt a modelláló jelleget is észrevették, amely biztosítja, hogy a színházzemiotika vizsgálati horizontjában mindig helyet kapjanak a jelentésképződés antropológiai és történeti vonatkozásai.

Kétségtelen tény, hogy a “színház mint kulturális modell” fischer-lichtei jelszavára elinduló kutatások előtérbe helyezték a színháztudomány különböző ágainak tudományelméleti reflektáltságát. Míg a hetvenes-nyolcvanas évek színházzemiotikái az állandóság és az egyediség jegyében rögzítették tárgyterületük határait, addig a kilencvenes évek kutatásai a folyamatos *határsértés* tudatában, sőt reményében szabályozzák e képzeletbeli sorompó mozgását. Ez esetben – Foucault-t idézve – az adott tudomány “tárgyát” éppen az teszi elméleti konstrukcióvá, hogy történeti vizsgálattal megalkotjuk azt a diskurzust, azokat a játékszabályokat, amelyek kijelölik a kutatás “referenciálját” (1999: 183). A játék-szabály és a határ-sértés aktusa tovább árnyalható a kortárs tudományelmélet egyik alapvető fogalmának, a *heurisztikának* a segítségével², amely nem a kész teória, hanem a teoretizálás folyamatának elemzése felől fogalmazza meg az elméleti és módszertani reflexió igényét. Ha ugyanis színházelméletek és előadáselemzési módszerek helyett problémamegoldási stratégiák olyan halmazának szenteljük figyelmünket, amely nem elméletspecifikus voltánál fogva alkalmas arra, hogy különféle területekre is kiterjesszük, akkor a színháztudomány végre tényleg (vagyis az előadáselemzés szintjén is) szembenézhet azzal a feladattal, amit oly szívesen propagált kultúratudományos vonatkozásai jelentenek.

A magukat manapság színházzemiotikának vagy színházi szemiológiának valló elméletek talán abban hozhatók közös nevezőre, hogy éppen azért nem kezelik evidenciaként a diszciplína válságát, mert – kihasználva az előadáselemzés terén szerzett tagadhatatlan helyzeti előnyt – ennek a feladatnak kívánnak megfelelni. Ez azonban legalább akkora kihívást jelent, mint a hősi korszak emancipatórikus törekvései. Ha ugyanis nemcsak közhelyes önlegitimációként emlegetjük, hanem komolyan magunkévá tesszük a XXI. század elsődleges antropológiai tapasztalatát, mely szerint “a valósághoz nemcsak tényszerűen, de elvi okokból sem férhetünk hozzá közvetlenül” (Welsch, 1998b: 170), akkor a *teatralitás*

² A heurisztika fogalmát alapvetően Kertész András által rögzített és kidolgozott értelemben használjuk vö. Kertész, 1993 és 1998: 133-176.

szemiotikai fogalma azért változik meg, mert a színház alapvetően új szerepet kap a humántudományok rendszerében. Egy olyan kultúra modellálására hivatott, amely leginkább a valóság érzékelésének és meghatározásának módja felől közelíthető meg. Azoknak az embereknek, akik már nem a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának, hanem “technológiák, nyelvi rendszerek és esztétikai ingerek szinergetikus összeolvadásának a korában élnek, és heterogén valóságok teljesen megváltozott kulturális koordinátarendszereiben próbálnak meg eligazodni, egyfajta »kaleidoszkópikus« valósággal, olyan rétegszerűen egymásra épülő látszatképek világával van dolguk, amelyek összjátéka mögött nem verifikálható egy objektív realitás” (Schramm, 1996: 13). Ily módon a *conditio humana* tele-ontológikus konstrukciójában kivétel nélkül minden identitásképző tényező a szimulációk világát szervező távolság jegyében kap jelentőséget: a test azért definiálódik a protézisek és a cyberspace, a nyelv pedig a figurativitás felől, mert – eljátszva a “wahrnehmen” szó jelentésével – már nem állíthatom biztonsággal, hogy amit érzékelek, azt ezzel párhuzamosan “igaznak is veszem”. Vagyis az az észleléstől elválaszthatatlan igaz-viszonylat [Wahrverhalt] kérdőjeleződik meg, amire Heidegger szerint a logosz indítja a “lelket”, s amiben éppen a dolog igazi léte [Wahrsein] rejlik, az tehát, hogy az adott viszonylatban a dolog ez és nem más (idézi Bacsó, 2001: 1077).

Ha elfogadjuk, hogy egy adott kultúra legújyszerűbb színházi törekvéseiben a mindenkori néző egészen kortárs állapota pulzál, és hogy erről az állapotról hiteles látletet ad a kortárs társadalomtudományi diskurzusban egyre meghatározóbbá váló médiaelmélet, akkor a színházelmélet terén is számolnunk kell a “motorikus megtévesztettség optikájával” (Virilio, 1989: 154). Ebből a perspektívából a “hitetlenség felfüggesztésében” (Coleridge) már nem a hit és a hitetlenség ellentéte, a közöttük húzódó színház- és fikcióteremtő határ az érdekes, hanem a felfüggesztésnek az a játéka, melynek során – Judit Butlert idézve – a valóság sem bizonyul többnek “a hit egy módjánál” (1990: 270). A *teatralitás* illetően (mind az irodalmi, mind az intézményes színház keretén túlmutató) definíciója lehet tehát a maga azoknak az interpretációs kereteknek, amelyek az előadások elemzésével párhuzamosan kultúrtörténeti problémák megoldását is ígéri.

“Szép, szép” – feleselhetne vissza a bevezetőben említett kaftán – de a kulturális vonatkozások hangsúlyozásával “a fürdővízzel együtt nem öntjük-e ki a gyereket is?” (Pavis: 1998b). Nos, inkább úgy fogalmazhatnánk, hogy az az ember, aki az említett paraméterek mellett is arra vetemedik, hogy elgondolkodjon a rendezés “végtelen performatív folyamatáról” (Kékesi Kun, 2000: 45), új fürdetési módszert vezet be. Nem mond le arról az igényéről, hogy – Paul de Man szép megfogalmazásában – “arcot adjon az arctalannak”

(2000: 23), pedig a lelke mélyén mindenkinél jobban tudja: “ez a játék jóval többet eredményez az elemek egyszerű mozgatásánál: olyan bizonytalanságba, olyan azonnal fejtetőre álló bizonyosságokba sodorja bele ezeket az elemeket, amelyekben a gondolkodás tüstént összezavarodik, ha meg akarja ragadni őket.” (Foucault, 1999: 74). Ennek tudatában a módszertani reflexió igénye a játék antropológiai (vö. pl. Iser, 2001: 301-368) és a kreativitás szociológiai (vö. pl. Joas, 1996) elmélete felől definiálódik, az elméleti reflexió igényét pedig olyan heurisztika elégíti ki, amely – lévén konstrukció – sohasem bír ontológiai státusszal és a vizsgálati problémák fényében mindig átalakítható. Ily módon a kortárs előadások elemzőjének két tulajdonsággal kell rendelkeznie: a “határok és a határsértés játékához szükséges egyszerű makacssággal” és egy megszámlálhatatlanul sok linket tartalmazó weboldal használojának a logikájával. És ha a fantázia, az ötlet és az intuíció mindig az önkontroll felelősségével társul, elkerülhető a reflektálatlan posztmodern szemlélet két legnagyobb veszélye, a tetszőlegesség és a felületesség (vö. Welsch, 1992: 258).

II.

“Bajosán jut el a spekulálásig az, aki annyira merész, hogy azon a szállítóeszközön sem töri a fejét, amit használva legalább eljut a spekulálásig” – állítja Kierkegaard *A szorongás fogalma* című írásában. A Ludwig Múzeumban látható “Digitális testek – Virtuális látványosságok” című kiállítás mottója több szempontból is összefüggésbe hozható a német színházzszeniotika Erika Fischer-Lichte és Helmar Schramm nevével fémjelzett műhelyének új terminusával, amely a természettudományok, pontosabban a bio- és ökoesztétika területéről származik. Az *atmoszféra* “egyidejűleg az új esztétika alapfogalma és központi megismerési tárgya. (...) az észlelő és az észlelet közös valósága. A észleleté mint jelenlétük szférájáé és az észlelőké, amennyiben azok meghatározott módon testileg jelen vannak az atmoszféra észlelésekor. Az atmoszférának ez a szintetikus funkciója legitimálja azt a sajátos beszédmódot, amelyben valaki egy estét melankolikusnak, egy kertet kellemesnek nevez.” (Böhme, 1995: 34³). E mondat hallatán senkit sem érhetek meglepetésként az olyan kritikák, amelyek a fogalom színházi applikációjában egyfelől a test reflektálatlan fenomenológiájának veszélyét (Kékesi Kun, 2000), másfelől a performativitás pusztán pszichológia felfogását (Bónus, 2000) látják. Pedig ahhoz, hogy árnyaltabban ítélhessük meg vagy el a kortárs színháztudománynak azt az irányát, amely kétségtelenül a nézőség affektív, emocionális és imaginárius dimenziójának

³ A zárójelbe tett oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

vizsgálata felé fordul, alaposabban meg kell vizsgálni az “új érzékiségre” (11ff) épülő új esztétika célkitűzéseit.

E törekvések szükségességét nemcsak Barnett Newman képei, Arnold Schönberg zenéje és Robert Wilson színháza indokolja, hanem korunk meghatározó filozófusainak gondolkodásmódja is: Böhme szerint Lyotard, Derrida, Foucault, Sloterdijk és Baudrillard “a gondolkodás során mobilizálják az érzékeiket, olyan gondolkodást valósítanak meg a gyakorlatban, amely érzésekkel rendelkezik és ezek segítségével alkot értelmet” (Welsch, 1998a: 47). Vagyis a legjelentősebb médiateoretikusok, például Norbert Bolz és Vilém Flusser elméletei éppen azért bizonyulhatnak jó kiindulópontnak, mert nem egy művészeti ágnak, vagy a művészetnek, hanem kultúrán egészének paradoxonát magyarázzák a világ “esztétizálódásával”. Ez a perspektíva-váltás nemcsak azért jelentős, mert az esztétikát kimozdítja hagyományosan részrendszeri pozíciójából, hanem mert (felelevenítve a szó eredeti jelentését) antropológiai vezérfogalommá emeli az esztétikát. Azt a kérdést helyezi az érdeklődés középpontjába, hogy mit lehet mondani és főleg hogyan lehet beszélni arról a nyugati emberről, akin talán éppen most teljesül be Foucault híres jóslata, mely szerint “úgy eltűnik, akár a tengerparti fövenybe rajzolt arc.” (2000: 432). Ily módon az atmoszféra-fogalom azért jut központi szerephez, mert látványosan feloldja az önmeghatározás olyan ellentétpárjai között húzódó határvonalakat, mint értelem és érzelem, materiális és immateriális, szubjektív és objektív, kontempláció és percepció. Ugyanakkor – és számunkra ez a legfontosabb – amikor Böhme azt állítja, hogy a cyberspace csak az egyik “oldala a technikai civilizáció kulturális fejlődésének”, és tőle elválaszthatatlanul (mintegy reakcióként) megjelenik az érzékiség új módja (11), nem az Én meghatározására irányuló kérdés, hanem a kérdésfeltevés hagyományos módja válik tarthatatlanná. Hiszen ezúttal a történeti antropológia alaptétele, mely szerint “az ember olyan lény [Wesen], amelynek nincs lényege [hat kein Wesen]” (Böhme, 1998: 56), már nemcsak az ön-megértés hermeneutikai indexe, hanem mediálisan meghatározott volta felől kap jelentőséget. Vagyis az identitásának magját kereső ember e keresés közben (kis szójátékkal) már nemcsak ön-tudatosan, hanem ön-érzetesen vergődik az autentikusság garanciájának hitt középpont-konstrukciók maga szötte hálójában (vö.17). Vagyis – Umberto Eco retorikai fordulataival élve – sem Gernot Böhme, sem Wolfgang Welsch, de még a Gadameren és Foucault-on iskolázott, Peirce-hívő Erika Fischer-Lichte “sem olyan buta”, hogy ne okult volna az európai gondolkodástörténet nyelvi illetve interpretatív fordulatából. Épp ellenkezőleg! Az *atmoszféra* közvetlen megtapasztalásának, érzéki észlelésének eseménye és reflexiója csakis olyan elméletnek lehet a magja, amely a szubjektum és az objektum *közötti* területet, ezen ontológiailag a lehető

legtökéletesebben helyét vesztett játékkeret tekinteti elrugaszkodási pontnak. Tehát valóban, az ember ex-centricitását (Plessner) – szakítva a modernitás egyik kirekesztő stratégiájával – tényleg a testiség felől definiálják, de ez egy olyan ön-érzetet, ön-érzékelést jelent, amely elválaszthatatlan attól a környezettől, és annak megfogalmazásától, amelyben és ahogy érzem magam (31). Így amikor Fischer-Lichte arra az “energia-traszferre” is ki akarja terjeszteni elemző figyelmét, “amely a nézőközönség és a színpad, illetve a színpad és a nézőközönség között megy végbe” (1999: 4), akkor az Én színrevitelének performativitását medialitásként rekonstruálja. Vagyis az “ítélőerő” hatalmának (23) dekonstrukciója ténylegesen kopernikuszi fordulatként éli meg a Gutenberg-galaxistól vett búcsút, és alaptételnek tekinteti, hogy “a média nemcsak megvalósítja, hanem létre is hozza a kulturális jelenségeket. Benne örökljük meg őket és benne férhetünk hozzájuk.” (Krämer, 1997: 48).

A “the medium is the message” McLuhan-i tézise azonban nemcsak megkérdőjelezi annak, illetve azoknak a szövegfogalmaknak a modelláló erejét, amelye(ke)t a bevezetőben említett strukturális zártság jellemez, hanem oltványként hathat a szemiotika hagyományos olvasási stratégiáira. A Zsótér Sándor rendezte *A tavasz ébredésében* két homoszexuális fiú hosszan csókolózik a színpadon. Az Alföldi-féle *Trisztán és Izoldában* Michael Neumann zenéjében és ultraviola fényben fürdő, meztelen hófehér női és fekete férfi test egyesül. A Krétakör *Woyzeckjében* nem vég-, hanem két órán keresztül homokban csúszkáló, anyaszült meztelen test-lényekkel népesül be egy ketreccel körülzárt cirkuszporond. Ha színházi emlékezetünkben felidézzük, hogy milyen érzés fogott el minket ezekben a pillanatokban, vagy belegondolunk Sarah Kane és Marius von Mayenburg dramatikus szövegeinek, Bret Easton Ellis, Elfriede Jelinek és Terézia Mora epikájának test-világába, vagy éppen a *DOGMA 95* filmjeibe, akkor valószínűsíthető, hogy textualitás és teatralitás feszültsége immár nemcsak, illetve nem elsősorban a dramatikus szöveg és a színházi szöveg közötti interpretációs viszonyban, hanem a befogadói kondíciók változásaiban tematizálódik. Ugyanakkor egyértelmű, hogy amennyiben a színházzemiotika nem akar elfeledkezni a “hogyan van megcsinálva [a mű]?” eichenbaumi (ös)kérdéséről (vö. Bókay, 1998: 289-300), akkor az atmoszféra böhmei fogalmának egyfelől olyan elméletekkel kell dialógusra lépnie, amelyek pontosabban körüljárják a befogadás kontemplatív és perceptuális dimenzióinak viszonyát, másfelől újabb közvetítő elméletek segítségével a szó legszorosabb értelmében elemeznie kell, hogy a test, a tér és az idő összjátékában szerveződő színházi világ az azonosításnak és a megértésnek milyen módjaiban jön létre.

Ebből a szempontból hasznosítható az *esztétika* és az *anesztétika* fogalompárosa, amelyet Wolfgang Iser a közös tö, az *aisthesisz* etimológiája és a diszciplína múltja felől

határoz meg. Az esztétika “bármiféle – érzéki és szellemi, hétköznapi és kifinomult, életvilágbeli és művészi – észlelés tematizálására” (Welsch: 1998a: 9⁴) alkalmas terminus, vagyis elcsúsztatjuk a jelentését, ha kizárólag az érzéki jelenségek tudása és struktúrája felől definiáljuk. A fogalompáros másik tagja az érzékelő képesség megszűntének állapotát jelöli, amely – gondoljunk csak a műteti altatásra – a fizikai tompaságtól a szellemi vakságig terjedhet. Welsch szerint a képi és zsigeri szimuláció tökéletes áradása előbb vagy utóbb egy egyértelműen anesztetizált állapotba csap át: “olyan érinthetlenségről, érzéketlenségről van szó, amely a drogfogyasztás eredményeként létrejövő magas ingerszinthez hasonlítható. Az esztétikai animáció mintegy narkózisként megy végbe – ami egyben eltompulást is jelent.” (14). *Esztétika* és *anesztétika* viszonya tehát sem a rész-egész, sem a tagadás, sem az ellentét logikai formulájával nem ragadható meg: mivel az utóbbi az előbbi “alapvető szintjét, feltételeit és határait problematizálja” (11), elválaszthatatlanok egymástól. Úgy modellálják az emberi megismerés két alapmechanizmusának, a kontemplációnak és a percepciónak a kapcsolatát, hogy azt minden szempontból a dialektika, az átcsapás, az összekapcsolódás eljárásával lehessen leírni és minősíteni (12).

Hogyan termékenyítheti meg Welsch elmélete a kortárs színház megértésének stratégiáit? A nyolcvanas évek bebizonyították: az előadáselemzés szemiotikai módszerei számára az jelenti a legnagyobb kihívást, hogy tematizálni tudják-e a nézőség azon dinamikáját, melynek során – Kristeva szerint – az öröm, a vágy és “az élvezetre való képesség” “hágja át” a szimbolikus világát (1997: 255f). Ha Welsch a kulturális-társadalmi esztétizálódás illetve anesztetizálódás viszonya felől közelíti meg a posztmodern állapotot, és a vizsgálat során kimozdul a modernitás művészetfogalmából, akkor elméletének színházi applikációja három szempontból ígérkezik gyümölcsözőnek.

(i) Az említett fogalompáros olyan gondolati alakzatban helyezi el az előadáselemzés bevált fogalmait – gondolok itt például a színészi játék analíziséhez szükséges elidegenítés, beleélés, felmutatás hármasságára (vö. pl. Jákfalvi, 2000) vagy a metonimikus és metaforikus térhasználatra (Lehmann, 1999: 285-308) –, amely nem az egyes jelek és jelrendszerek, hanem a befogadás összjátéka felől definiálja a rendezést. Ez esetben a *mise en scene* olyan bûvös háromszöggént képzelhető el, amelyben a színházi befogadás végtelen és örömteli folyamata határozza meg az *aisztheszisz*, a *kinézis* és a *szemiózis* csak történetileg és módszertanilag rögzíthető viszonyát (vö. Schramm, 1996: 249ff). Következésképp, ha a színházi atmoszféra elemzése során a teatralitás viszonyrendszeréből a *megtestesítés*

⁴ A zárójelbe tett oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

atmoszférateremtő aktusa kerül a középpontba, akkor segítségével dialektikájában ragadhatjuk meg a test, a tér és az idő kétféle: szövegszerű illetve energetikus (szemiotizált illetve deszemiotizált) koncepcióját (vö. Fischer-Lichte, 2001). Ily módon végre explicit módon szakíthatunk a hagyományos módszereknek azzal a (gyakorlatban általában megsemmisülő) sajátosságával, hogy az elemzés kiindulópontját mindig valamely kvázi-elszigetelt színházi jelrendszer alkotja⁵. Sőt, ezzel a változtatással hasznosítani lehetne a posztdramatikus diskurzus azon meghatározását is, mely szerint ezekben a rendezésekben a színházi jelrendszerek deszemiotizálódásával párhuzamosan felbomlik a köztük létrejövő üzenet-centrikus hierarchia is. Vagyis értelemképződésről nem a nyelvi és nem-nyelvi jelek logikájának, hanem a textualitás (megértés), vizualitás (látás) és akusztika (hallás) feszültségének összefüggésében lehet beszélni. Erre jó példa a Hamburger Kammerspiele 1998-as Sarah Kane-rendezése, amelyben a legprofesszionálisabb lélektani-realista játék azáltal stilizálódik a szerelem test-mítoszává, és az bontja ki a mindennapi verbalitás minimum-fokának retorikai potenciálját, hogy Peter Zadek korunk mitikus terében, egy zöld fénnel sterilizált és zuhanyrózsákból szerteszpriccelő víz hangjával megtisztított “kórházi mûtő” világában viszi színre a *Megtisztulva* horrorszenáriót.

(ii) Következésképp a dominanciaképződés jelensége sem csak a színházi jelrendszerek, hanem a születő atmoszféra mikéntje felől definiálódik. Ennek megfogalmazásához kínál jó fogódzót, ahogy Welsch értelmezi a fenomenológia prototípus-elméleteit. A társadalom működésének egésze felől vizsgálja azokat a “kulturális alapképeket”, amelyek “azt irányítják, hogyan férkőzzünk hozzá a valósághoz” (34). Így korunk sztereotípiái az eltompulás és megvakulás legravaszabb és leghatásosabb csapdáinak bizonyulnak. Ezt csak úgy lehet elkerülni, ha felrobbantjuk e képek beidegződöttségét, vagyis felszabadítjuk azt az energiapotenciált, amely elválaszthatatlan bármely anesztetikától. A cél tehát az anaesztétika esztétikaiba történő átfordítása, amit a rögzített, sőt berögzült megfigyelői pozíciók állandó elbizonytalanításában, az észlelői és értelmezői perspektívák állandó mozgásában (vö. Röttger, 1998: 134f), a normativitás színrevitelében lehet megragadni. Ily módon lehetőség nyílik arra, hogy a nézői szokásrendeket ne csak a jaussi értelemben vett elváráshorizont, hanem az észlelés és az elvárt tapasztalat diszkrepanciája felől vizsgáljuk. Bár sajnos csak a jelzés szintjén, de ez a mechanizmus fedezhető fel Mohácsi János *Megbombáztuk Kaposvárt*- és Alföldi Róbert *Vihar*-rendezésében, amikor az utóbbi a kerekedelmi csatornák egész estét

⁵ Bár ez a hermeneutikailag definiálódó dominanciaképződés, illetve a konkretizáció értelmében történik, mégis a Fischer-Lichte rögzítette izotópiaszintekre (1989²: 69-75), illetve a Pavis-kérdőív tételeire (1998: 64f) gondolok.

betöltő show-műsorainak, az előbbi pedig az akciófilmek vizuális, akusztikai és kinezikus sztereotípiáit teatralizálják.

(iii) Végezetül pedig, ha a színháztörténetet és előadáselemzést egyaránt lehetővé tévő színházi emlékezet munkájában nemcsak a tudat, hanem a test mnemotechnikáinak is helyet szorítunk (vö. Assmann, 1999), akkor végérvényesen felszámolhatjuk az önmagában és önmagáért való (így legfeljebb egy bölcsészszak mintatantervében szereplő) “előadáselemzés” eszméjét.

III.

Egy percre sem kétséges, hogy a most elhangzottak legfeljebb körvonalakban jelzik egy előadáselemzési módszer kereteit. És az is igaz, hogy az előfeltevések ismeretében még egyáltalán nem dönthetjük el: a médiaelmélet beemelésével a színházzemiotika csak még látványosabban nyalogathatja-e vélt illetve tényleges sebeit, vagy sikerül-e korunk kulturális állapotának modelljeként is megszólaltatni a kortárs rendezéseket. Az azonban biztos, hogy megítélésekor sohasem szabad elfelejteni: bár a destrukciót a *canny*-elméletek (Culler, 1997: 27-37) tisztánlátásának jegyében hajtja végre, a célja korunk rizóma-jellegének megragadása és kimondása. Éppen azért bizonyul a deleuze-iánus XX. század (Foucault, 1977: 165) méltó gyermekének, mert tudományelméleti megfontolásokból a módszeresség olyan igényével és formájával közelíti meg a valóság virtualitását, amely az ontológiát heurisztikaként, a kijelentést hipotézisként, a problémamegoldást játékként értelmezi, a diszkurzív beszédmód legnagyobb kihívásának pedig a linkek elhelyezését tekinti. És éppen ezért jómagam nem Mikszáth bűvös kaftánjához, hanem Aladin bűvös gyűrűjéhez hasonlítanám, akinek szolgálja nemcsak hatalmával, de lehetőségeinek korlátaival: a lámpa szolgálóinak alárendelt helyzetével is tisztában van.

Bibliográfia

Assmann, Jan

1999 *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz-C. H. Beck

Bacsó, Béla

2001 “Valóban elavult lenne az észlelés?”, *Jelenkor*, 10 pp. 1072-1078.

Böhme, Gernot

1995 *Atmosphäre. Essays zur neuen Aesthetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp

- 1998 "Humanitás és szembeszegülés", in: Kamper, Dietmar, Wulf, Christoph (szerk.), *Antropológia az ember halála után*, Budapest, Jósöveg Műhely, ford. Balogh István
- Bónus, Tibor
- 2001 "A travesztia mint újraolvasás" *Theatron* 1 (megj. előtt)
- Butler, Judit
- 1990 "Performative Acts and Gender Constitution", in: Case, Sue-Ellen (szerk.), *Performing Feminism, Feminist critical theory and theatre*, Baltimore-London, The Johns Hopkins Univ. Press, pp. 261-275.
- Culler, Jonathan
- 1997 *Dekonstrukció*, Budapest, Osiris-Gond, ford. Módos Magdolna
- Eichenbaum, Borisz
- 1998 "Hogyan készült Gogol *Köpönyege*", in: Bókay, Antal, Vilcsek, Béla (vál.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, pp. 289-299. ford. Gellért György
- Fischer-Lichte, Erika
- 1989 *Semiotik des Theaters* 3, Tübingen, Gunter Narr
- 1999 "Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához", *Theatron* 4 pp. 57-66. ford. Kiss Gabriella.
- 2001 "Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie", in: F-L.E. (szerk.), *Verkörperung*, Tübingen, Basel, Francke, pp. 11-28.
- Foucault, Michel
- 1977 "Theatrum Philosophicum" in: Bouchard, D.F. (szerk.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, Cornell Univ. Press, pp. 165-196.
- 1999 "A tudományok archeológiájáról", in: *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, pp. 169-200. ford. Sutyák Tibor
- 2000 *A szavak és a dolgok*, Budapest, Osiris, ford. Romhányi Török Gábor
- Iser, Wolfgang
- 2001 *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, Budapest, Osiris, ford. Molnár Gábor Tamás
- Jákfalvi, Magdolna (szerk.)
- 2000 *Színházi antológia*, Budapest, Balassi
- Joas, Hans

- 1996 *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt a. M., Suhrkamp
- Kékesi Kun, Árpád
- 2000 “A rendezés színháza, avagy a mise en scène művészete”, *Theatron* 2 pp. 38-46.
- Kertész, András
- 1993 *Heuristik der deutschen Phonologie*, Budapest, Akadémiai.
- 1998 “Metalinguistik als Forschungsprogram”, *Sprachtheorie und germanistische Linguistik* Vol. 8. No. 2. pp. 133-176.
- Kristeva, Julia
- 1997 “A rendszer és a beszélő szubjektum, in: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor sk. – Odorics Ferenc (szerk.), *Testes könyv II*, Szeged, JATE-Ictus, pp. 255-266. ford. Kiss Attila Atilla
- Lehmann, Hans-Thies
- 1999 *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M., Verlag der Autoren
- Man, Paul de
- 2000 *Esztétikai ideológia*, Budapest, Janus/Osiris, ford. Katona Gábor
- Pavis, Patrice
- 1998 “Az elméletről mint a szépművészetek egyikéről és a kortárs drámára gyakorolt hatásáról akár többségi, akár kisebbségi értelemben”, *Theatron* 1 pp. 53-66. ford. Nagy Gabriella
- Röttger, Kati
- 1998 “Geschlechterdifferenz und Theatralität. Erste Überlegungen zu einer überfälligen Verbindung”, *Forum Modernes Theater* 2 pp. 134-147.
- Sormani, Laura
- 1998 *Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen. Interpretationen zu Werken von Weiss, Fassbinder, Bernhard, Strauss*, Frankfurt a. M., Lang
- Schramm, Helmar
- 1996 *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie Verlag
- 2001 “Teatralitás és írásbeliség / kultúra. Gondolatok a színház fogalmának paradox voltáról”, *Theatron* 1 ford. Balkányi Magdolna (megj. előtt)
- Virilio, Paul
- 1989 *Die Sehmaschine*, Berlin, Merve
- Welsch, Wolfgang

- 1997 “Transzverzális ész” in: Pethő, Bertalan (szerk.), *Poszt-posztmodern. A kilencvenes évek: vélemények és filozófiai vizsgálódások korszakváltásunk ügyében*, Budapest, Platon, pp. 258-260.
- 1998a *Aesthetisches Denken*, Stuttgart, Reclam
- 1998b “Wirklich. Bedeutungsvarianten — Modelle — Wirklichkeit und Virtualität”, in: Krämer, Sybille (szerk.), *Medien Computer Realität, Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt a. M., Suhrkamp pp. 169-212.