

A fantázia edzése

Erika Fischer-Lichtével beszélget Kiss Gabriella

Ha Erika Fischer-Lichtét tizenöt évvel ezelőtt kellett volna bemutatnom a magyar olvasóközönségnek, minden bizonnyal az egyik legnevesebb színházzemiotikusnak nevezem. Ma viszont már a talán semlegesebb, de sokkal átfogóbb „teatrológus” minősítést használnám. Kétségtelen, hogy a német kutatónő a – Marvin Carlson szavaival élve – „színházzemiotika klasszikusának” tekinthető *Semiotik des Theaters* (a továbbiakban SDT¹) című művének köszönheti elismertségét. Nagyrészt angol nyelvre is lefordított írásai azonban arról tanúskodnak, hogy pályája során rendkívül gyorsan és érzékenyen reagált a mindenkori kortárs színház legújabb jelenségeire, a színháztörténeti vizsgálódások kérdésfeltevéseinek változásaira és nem utolsósorban a színháztudomány meghatározó problémáira. A pálya egészéből is adódik tehát a kérdés: hogyan definiálná az elmúlt tizenöt év távlatából a színházzemiotika diszciplináját?

Nos, véleményem szerint a színházzemiotika semmiképpen sem önálló és szigorúan körülhatárolt kutatási terület. Sokkal inkább egyfajta módszer, amelyet az tűntet ki, hogy a színház különböző területeire alkalmazható, s ily módon integrálható a színháztudomány csaknem valamennyi hagyományos ágába. Nem véletlen a *Semiotik des Theaters* hármass szerkezete. A szemiotika segítségével feltehetjük a színházelmélet alapvető kérdéseit: ez esetben arra keresünk választ, hogy mit nevezünk színházi jelnek, milyen sajátosságaiban különbözik a többi jeltől stb. Ugyanilyen mértékben nyílik mód a történeti vizsgálatra, vagyis annak a kérdésnek a körüljárására, hogy egy bizonyos kulturális kontextusban milyen elemek válhatnak színházi jellé. És természetesen az előadáselemzés területére is alkalmazhatom ezt a módszert: ez eset-

ben az érdekel, hogyan működik a színházi jel egy bizonyos előadásban. Tehát az alkalmazási lehetőségek e sajátos sokszínűsége bizonyítja, hogy a színházzemiotika nem önálló kutatási terület, hanem olyan módszer, amelynek a segítségével meg tudjuk ragadni a színház sajátosságait.

Természetesen (mint egyetlen módszer sem) a szemiotikai vizsgálat sem képes minden kérdésre választ adni. A szemiotikus számára éppen ezért az a legfontosabb, hogy világosan jelezze a színházzemiotika ún. határait. A színház olyan terület, amelyről eddig (durván fogalmazva) csak széplelkek fecserésztek. A színházzemiotika nagy pozitívuma, hogy segítségével megvizsgálhattuk a rendszer egészét és lényegi összefüggéseit érintő tulajdonságokat. Már több, mint száz éve hözöngtek (és hözöngenek) a színház átmeneti és tranzitórius jellegéről, de elsősorban a szemiotika segítségével tudtuk bebizonyítani és rögzíteni a színház kulturális rendszerének azon alapjait, amelyekkel dolgozni lehet, és amelyek további vizsgálatok kiindulópontját képezhetik. A színházzemiotika legnagyobb érdeme, hogy rámutatott: a színházi folyamatok jel- és kommunikációs folyamatok. Ha pedig jelfolyamatokkal van dolgom, akkor ezzel adott annak a lehetősége, hogy a rendszeresség igényével vizsgálhassam ezt a területet, illetve hogy – elméleti, történeti és analitikus szempontból – járjam körül a színházi jellé válás problémáját.

Ily módon a színházzemiotika kiemelt szerepet töltött be a színháztudomány egészének fejlődésében.

Kétség kívül így van, hiszen ha egy módszer egyaránt alkalmazható a színházelméletre, a színháztörténetre és az előadáselemzésre, akkor eközben a színház lényegi sajátosságaira derül fény. Ily mó-

¹ *Semiotik des Theaters I–III*. (A színház szemiotikája) Tübingen, 1983. (1988²), Gunter Narr; Angolul: *The Semiotics of Theatre*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992, Jeremy Gaines és Doris L. Jones fordítása; Magyarul lásd. A színház nyelve. *PRO PHILosophia* 1995/1. 25-45. Kiss Gabriella fordítása

don a színházzemiotika önállósulása és (ma már nyugodt szívvel mondhatjuk) elfogadottá válása – ahogy ezt a hetvenes évek be is bizonyították – nagy előrelépést jelentett a színháztudomány öndefiníciójának, a *teatralitás* meghatározásának szempontjából. Ugyanakkor a módszer korlátai is szinte első látásra és rendkívül élesen kirajzolódnak, mégpedig az előadáselemzés kapcsán. Ahogy már a *Semiotik des Theaters*ben is jeleztem, valamennyi előadás felfogható a jelfolyamatok és a performatív folyamatok játékaként, komplexumaként. Az előbbi könnyebben, az utóbbi nehezebben vizsgálható. Kezdetben a jelfolyamatok elemzésére koncentráltam, ami persze nemcsak egy bizonyos elem jelentésének vizsgálatát jelentette: a jelentésképződés folyamatáról, körülményeiről, illetve más lehetséges jelentések keletkezéséről volt szó. A válaszadás során pedig reflektorfénybe került a jelentésképződés általános problematikája, ami esetemben egy szemiotikai hermeneutika megalkotását jelentette. Csakhogy a „mit jelent?” kérdéssel már nyakig benne vagyunk a performatív folyamatok világában, hiszen csakis performatív folyamatok során keletkezik valami olyan, amit később jelként tudok elhatárolni, és meg tudom mondani, hogy ez és ez a jelentése. A performatív folyamatokat természetesen sokkal nehezebb vizsgálni, hiszen pontosan azt egyesítik, ami a nézőtér és a játéktér között „történik”. Ez pedig nem pusztán kommunikáció. A performativitás kapcsán az „affektívnek” (érzelminek), illetve „effektívnek” (hatáscentrikusnak) nevezett tényezőkről van szó: a hatásról, illetve arról, ami valakit felizgat, megérint. A performatív folyamatok így módon elsődlegesen energetikai folyamatok: egyfajta folyamatos energia-transzfer megy végbe a nézőközönség és a színpad, majd a színpad és a nézőközönség között.

Lehetséges ezt annak a rendszerességnek az igényével vizsgálni, amelyet a szemiotika mint heurisztika kínál?

Ez a legnagyobb kérdés. Legújabb kutatási projektünkben² annak lehetőségét vizsgáljuk, mennyiben lehet a színház szemiotikáját a performativitás esztétikájával kiegészíteni. Természetesen még nagyon messze vagyunk a megoldástól. Gondoljunk csak bele! A performatív folyamatoknál egyértelműen a színház oly sokat hangoztatott jelenidejűsége

kerül előtérbe, vagyis az egyszeri állapotból, a pszichikai kondícióból kell kiindulnunk. Ha a szemiózist vizsgálom, ragaszkodnom kell e folyamat általános (általánosított) szintjéhez. Vagyis nyugodtan mondhatom, hogy, bár egy rendezés egyik előadása minden este különbözik a másiktól, azért a színpadon álló asztal minden alkalommal Artúr kerekasztalát, egy szobabútort vagy egy oroszlánt jelent. A jelentés ugyanaz marad, még ha az esemény különböző is. A *Semiotik des Theaters*ben e konstans tényezők kidolgozása volt a célom: mi az, amit ha egyszer megrendeznek, minden este ugyanúgy funkcionál. Ha viszont a performatív folyamatokról beszélek, akkor éppen az egyszerűt és a változót kell vizsgálnom – ez teszi az egészet olyan borzasztó nehezzé. Hiszen a tudomány számára mindig az a könnyebb dió, amit általánosítani lehet.

Rengeteg előtanulmányt kell még elkészítenünk, hiszen sok forog kockán. Most kell bebizonyítanunk, hogy a színházzemiotika nem vált érvénytelenné, nincs válságban, hanem éppen ellenkezőleg: most tudjuk pontosan körvonalazni, hogy melyek azok a területek, amelyek nem képezhetik a színházzemiotika „tárgyát”. Egyszerűen jelenleg az a kérdés foglalkoztat a leginkább, hogyan ragadható meg a színpadon és a nézőtérben zajló energetikai folyamatok kölcsönhatása, illetve hogyan működik az előadás által a nézőkben megtörténő affektív modellálás. Hogyan érzékelünk valamit, hogyan figyelünk valamire? — erről a területről még semmit sem írtak. Ezen a ponton kapcsolódunk Gernot Böhme atmoszféra-elméletéhez³. A színházi térben atmoszféra keletkezik, amelyet minden egyes néző testileg érzékel, miközben a nem-színház világának létező atmoszféráira is reagál. Ez persze nem szemiotikai, hanem elsősorban fizikai, testi folyamat. Egy atmoszféra nyomasztó voltát érzékelem és nem értelmezem, helyesebben szólva az már egy következő lépés, amikor a kifejezés szándékával azt mondom: „ez aztán nyomasztó egy atmoszféra”. Ekkor már jelentést tulajdonítottam annak, amit érzékeltem, vagyis kísérletet tettem az észlelet szemiotizálására. Az atmoszféra viszont nem elhatárolható és így olvasható jel, hanem sokkal inkább egyfajta érzékelendő állapot.

Tehát – bár a szemiotikáról mint tudományos módszerről vallott elképzelések között igen sok a közös pont

² „Kulturen des Performativen” (A performativitás kulturái) DFG-Projekt. vö.: <http://www.dfg.de/foerder/sfb/#1>

³ Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Aesthetik*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995.

– nem ért egyet Umberto Eco azon elterjedt (és peirce-i alapokra visszavezethető) tételével, miszerint minden jel?

Econak abban igaza van, hogy minden, amit érzékelek, azt előbb-utóbb interpretálhatom, jelentést tulajdoníthatok neki. Nagy hiba azonban, ha azt hiszem, hogy ezzel minden el van intézve. Az ilyen szemlélet borzasztóan leegyszerűsíti a dolgokat, hiszen nem irányul elég figyelem arra, amit valamilyen érzékelt; mi az, ami által az érzékelt jelenséget így vagy úgy minősítettem. Kimarad a fizikai folyamat. A világon *mindent jellé tehetek* – ez azonban egészen mást jelent, mint hogy *minden jel*. Az utóbbi kijelentés a jelszerűségükre redukálja a dolgokat. Ezt azért nagyon fontos hangsúlyozni, mert például ma Németországban a színházlátogató embereket az ún. „üzenetnél” sokkal jobban érdekli az érzékelés. Az élmény izgatja őket, a hatás fontosabb számukra, mint hogy a látottakat jelként rögzítsék, s aztán rájöjjenek: aha, ez és ez ezt és ezt jelenti. Atmoszférát szeretnének érezni, energiát szeretnének adni és kapni – ezért járnak színházba.

Helytálló ez az általánosítás? Hiszen Hans-Thies Lehmann legújabb könyvében⁴ éppen azt hangsúlyozza, hogy a performatív dimenzió dominanciája felől megközelíthető, ún. posztdramatikus előadások finoman szólva kevésbé népszerűek, mint a hagyományos rendezések. Vagy gondoljunk az 1999-es Berlini Színházi Találkozóra! Ott is elsősorban olyan előadásokat láthattunk, amelyeket...

... amelyeket szépen és minden további nélkül az üzenet felől lehetett megközelíteni. Persze, a sokszínűséget nem lehet és nem is szabad letagadni. Csakhogy a posztdramatikus tendenciák előtérbe kerülése pontosan arra irányítja a figyelmet, hogy vajon az ún. hagyományos előadások befogadása során – az értelmezés elsődlegessége miatt – nem zárunk-e ki bizonyos területeket. Nem fedledkezünk-e meg arról, hogy a színházban testiségben áll előttem egy színész, és testisége olyan érzéseket vált ki belőlem, amelyeket nem vizsgálhatok jelként. Véleményem szerint egy előadás esetében sem könnyíthetem meg a saját feladatomat azzal, hogy elhanyagolom ezt a dimenziót. A sokszínűség egyébként – hiszen a kérdése is ezt sugallja – arra irányítja a figyelmünket, hogy a performatív folyamatokat nem lehet elválasztani a sze-

miotikai folyamatoktól. Jean Alterrel⁵ egyetértve én is kölcsönösségüket, játékukat tartom fontosnak.

Ha már a színészi test szóba került, hadd kérdezzem meg: egyetért azzal a színházzsziemiótikát (és bizonyos értelemben a színháztudományt is) ért oly gyakori váddal, miszerint a színésről tudunk a legkevésbébbet mondani?

Nem, ez nincs így. A testszöveg színházzsziemiótikai fogalma pontosan abban segít, hogy a színészi munkáról tudjunk beszélni, arról, hogy a színpadi alak nem redukálható a drámai alakra. Ami játékba kerül, az éppen a test, amely csak rá jellemző, egyedi sajátosságaival aurát teremt.

Csakhogy az aura (az atmoszférához hasonlóan) megint csak nem jel.

Igen, az aura akkor és abból jön létre, ahogy a színész a testét jellé változtatja. Ez indokolja, hogy a *Semiotik des Theaters*ben a testszöveg kapcsán Kristeva szövegelméletéhez nyúltam. A *szemiotikai* és a *szimbolikus* folyamatok játéka lehetővé teszi, hogy a színészi munka tárgyalásakor azokra a nem-szemiotikai faktorokra is reflektáljunk, amelyekkel – és ez tagadhatatlan – akkoriban egész egyszerűen nem foglalkoztam. Mivel *A színház szemiotikája* címmel írtam könyvet, a nem-szemiotikai folyamatokat (amelyeknek létezéséről persze tudtam) egész egyszerűen kizártam a vizsgálódás köréből. Ennek az is az oka, hogy a könyvben önmagammal szemben is nagyon szigorú voltam: azokat a témákat rögzítettem, azokat a kérdéseket vetettem fel, amelyek megoldhatók a szemiotika eszközeivel.

Akkoriban leginkább két dolog érdekelt. Az egyik: hogyan lehet meghaladni azt a pozitivistá színháztörténetet, amely az akkori színháztudományt uralta. A másik: hogyan dolgozhatom ki annak az előadáselemzésnek az alapjait, amely elvileg több, mint hetvenöt éve (Max Hermann óta) áll a színháztudomány középpontjában, de valójában sokáig csak a színházi retorika közkedvelt fordulata volt. Úgy gondoltam, hogy a színházzsziemiótika e problémák megoldására kínálna nagyon fontos és produktív eszköztárat. Az persze egy természetes folyamat, hogy a vizsgálat során más kérdésekkel is találkozunk – ilyen volt például a színész teste. Ha azonban akkoriban nem rakom zárójelbe azokat a problémákat, amelyeket a „nem-szemio-

⁴ *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999.

⁵ Lásd Jean Alter könyvének ebben a számunkban olvasható részletét!

तिकai” tényezők vetnek fel, ha elkezdtek velük foglalkozni, akkor nem tudtam volna a „szemiotikai” végére járni. Aztán amikor már kialakult az a gyakorlat, hogy előadáselemzés címszó alatt végre tényleg magáról az előadásról beszélünk, tehát a különböző színházi jelek (díszlet, jelmez, mozgás, szöveg stb.) viszonyát és a jelentésképződésben betöltött szerepüket vizsgáljuk...

... akkor elkezdtek azzal vádolni, hogy pusztá leírást ad.

Pontosan. Egyfelől tényleg elborzadva láttam, hogy a módszer sokak kezében mennyire redukálódott. Szörnyű élmény volt látni, hogy sokan csak azt keresik, mi milyen jel és mit jelent. Másfelől viszont, aki a tiszta leírásról beszél, az azt feltételezi, hogy a jel önmagában és önmagáért létezik, és én mint elemző azt írom le, ami adott. Holott amit én leírok, az a saját észleletem. A szemiotika már annak az eszköze, hogy az elemzés céljából írjam le, amit észleltem. Hiszen egy előadást végső soron a mindennapi nyelven is egész jól le lehet írni – ehhez az ég egy adta világon semmilyen szemiotikai szótárra nincs szükség. A szemiotika ott kezdődik, amikor elemezni kezdem az eddig leírtakat. Ezek a tapasztalatok világossá tették, hogy az ilyen tévhitek eloszlatásához pontosan azokat a folyamatokat kell hangsúlyozni, amelyek – ha úgy tetszik – aláássák a *Semiotik des Theaters*ben írtakat, és megsemmisítik ezt a „jel-őrült” elemzési beállítódást. A performativitás ennek volt kiváló eszköze.

A francia szemiotika, pontosabban Patrice Pavis⁶, talált egy másik eszközt: a vektorizálást, honfitársa, Gerald Sigmund⁷ pedig a színházi emlékezet modelljét.

Nos, igen. Pavis hasonló problémákat járt körül, de a megoldás – olvassa csak el az elemzéseket! – még várat magára. A vektorizálás koncepciójával egyébként veszélyesen közel került a metafizikához. Sigmund pedig eddig csak a drámaelemzésre tudta alkalmazni elméleti megállapításait.

És a dekonstrukció? Egyértelmű, hogy Ön egy szemiotikai hermeneutika kontextusában keresi a megoldásokat, és későbbi írásaiban sincs nyoma a dekonstrukció közvetlen hatásának. Egy helyen Pavis is „egyáltalán nem bűnbánó anti-dekonstruktórnek” nevezi önmagát. Hogyan ítéli meg a színházi dekonstrukció kérdésfeltevésének produktivitását?

Nem, én azért nem nevezném magam anti-dekonstruktórnek. Mindössze arról van szó, hogy véleményem szerint a dekonstrukció még csak közelebb sem került a performativitás kapcsán felmerülő problémáknak. Ennek oka azonban nem magában a dekonstrukcióban keresendő. Úgy gondolom, a dekonstrukcióból az irodalomtudomány sokkal többet profitált és profitálhat, mint a színháztudomány. Mégpedig azért, mert az irodalomtudományban ténylegesen szövegek interpretációjáról, tehát olvasásról, ellen-olvasásról, szubverzív olvasásról, tradícióképzési folyamatról stb. van szó, mely kérdések tökéletesen megteremtik a dekonstrukció kontextusát. A dekonstrukció értelme az irodalomban ténylegesen megmutatkozik abban, hogy a szöveg olvassa önmagát. Csakhogy az előadás esetében az, amit „olvasunk”, az „olvasás” pillanatában eltűnik. Nincsen értelme az újraolvasásnak, ha pedig nincs újraolvasás, nincs mit dekonstruálni. Helyesebben szólva az egyetlen dolog, amit dekonstruálhatok, az a saját emlékezetem, amit persze tetszés szerint elvégezhetek. De sohasem az előadást dekonstruálom. Tehát véleményem szerint a színháztudomány esetében – ha komolyan vesszük a dolgot – egész egyszerűen hiányzik a dekonstrukció alapja. Ezért van az, hogy amikor dekonstrukciós irodalmi elemzéseket olvasok, borzasztóan lelkesedem értük, de a saját tárgyam szempontjából nem tartom őket olyan fontosnak.

A színházi dekonstrukció egyértelműen a színháztudomány francia és amerikai ágához kapcsolódik. Az Önt foglalkoztató kérdések és a kérdésfeltevéseknek az elmúlt tizenöt évben bekövetkezett változása sok tekintetben összecseng a színházzsemiotika másik nagy klasszikusának, Patrice Pavis életművével (például a színre-vitel (Inszenierung), illetve a mise en scène elmélete; az interkulturalitás programja; a kulturális, illetve szociálanropológia felé fordulás). Ennek ellenére sem kettőjük, sem pedig a német és a francia színházzsemiotika viszonyára nem jellemző az élénk dialógus. Hogyan ítéli meg e két színházzsemiotikai tradíció kapcsolatát, a párbeszéd lehetőségeit?

Valóban nincs párbeszéd, és ennek jó oka van. A két irányzat ugyanis alapvetően különbözik egymástól, mivel a francia szemiotika Ferdinand de Saussure jeleméletén alapul, a német pedig Char-

⁶ *L'Analyse des spectacles*. Paris, Editions Nathan, 1996.

⁷ *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen, Narr, 1996. (Magyarul lásd A színház mint emlékezet. *Theatron*, 1999/3. 36–40. Kékesi Kun Árpád fordítása)

les Sanders Peirce szemiotikájával dolgozik. Ez annak ellenére fontos, hogy a színházzemiotika és a színházzemiotológia szisztematikus elhatárolása ma már nem tűnik lehetségesnek. Empirikusan megállapítható, hogy a színházzemiotológia fogalmát elsősorban a francia nyelvű alkotók használják, függetlenül attól, hogy Peirce jelfogalmával dolgoznak. Ellenben az angol, olasz és német szakirodalom a színházzemiotika fogalmával él, még akkor is, ha munkájuk Saussure szemiotológiáján alapszik. A franciák azonban egyértelműen szemiotológusok. Ily módon éppoly kevés kapcsolódási pont lehet a két irányzat között, mint amilyen kevés annak a lehetősége, hogy a kétpólusú saussure-i és a hárompólusú peirce-i jelmodellt összeegyeztessük. Mindkét irány a maga módján próbálja meg átszerelni a modelljeit.

Nemzetközi ismertségét igen nagy mértékben megnövelte a jaussi recepcióesztétikáról írt tanulmánya⁸. Lett-e folytatása a híres Fischer-Lichte kontra Jauss-vitának, illetve kikkel folytatott még jelentős szakmai vitákat?

Jauss, azt hiszem, sértve érezte magát, soha egyetlen mondattal, gesztussal nem reagált az frottakra és személyesen sem sikerült találkozunk. Pedig én csak gondolatmenetének azokra a hibáira mutattam rá, amelyek egy olyan nagy és tiszteletr méltó tudós, mint ő, nem engedhet meg magának.

Vitapartnereim közül először Marvin Carlsonot kell megemlítenem, akivel személyes kapcsolatom is van, bár találkozásaink végén mindig kiderül, hogy egyetértünk. Szintén sokat beszélgetünk Sue- Ellen Case-zel, akivel viszont alapvetően nem értünk egyet az esztétika és a színháztudomány kapcsolatában. Véleményem szerint az esztétikai- elméleti gondolkodásmód, annak alkalmazása alapvetően fontos szerepet játszik ebben a diszciplínában, Sue Ellen szerint viszont a színházban minden politika. Közvetlen kollégáim közül mindenekelőtt Hans-Thies Lehmannt kell megemlítenem. Nemcsak a kortárs színházról vallott elképzelései, hanem az a mód is nagyon közel áll hozzám, ahogy a most jelentkező tendenciákat kezeli, vizsgálja. Joachim Fiebach színházról való elképzelései saját *teatralitás*-fogalmam kiindulópontját jelentette. A színház meghatározásakor szerintem is túl kell jutnunk a színházon, mégpedig azért, hogy a teatralitást az ún. *kulturális performanszok* (Milton Sin-

ger) modelljének tekinthessük, s így közel hozzuk egymáshoz a színháztudományt és a kulturális antropológiát. És természetesen itt van Helmar Schramm, aki 1999-től tanszékem oktatója. Talán ő kapcsolódott be a leghamarabb abba a *teatralitás*-vitába, ami a performatív és szemiotikai folyamatok kapcsán mondottakkal függ össze. Ez az a három ember Németországban, akivel valóban termékeny közös munkára vagyok képes, a többiekkel nincs is igazán kapcsolatom.

Kérem, beszéljen azokról a tanár- és kutató egyéniségekről, akik erőteljes hatást gyakoroltak szakmai fejlődésére! Hiszen a legnagyobb kutatók is kijárták a maguk iskoláit.

Bárcsak az én esetemben is így lett volna! Berlinben kezdtem színháztudományt tanulni, de a hatodik szemeszter végén feladtam ezt a tervet, ugyanis az akkor vezető professzor gátlástalanul azon volt, hogy eltorzítsa nézeteinket, ránk erőszakolva a sajátját. Az akkori tanszék másik tanárát pedig ma már inkább széplelékeknek, mint színháztörténésznek tartom. Végül tehát szlavistaként doktoráltam, és meg kell mondanom, hogy Jurij Striedter különlegesen fontos szerepet játszott az életemben. Egészen egyedülálló és ritka pedagógiai tehetsége volt ahhoz, hogy az embereket ne bőrtönözze be a saját iskolájába, hanem ahhoz nyújtson segítséget, hogy fokozatosan kibonthassam és kidolgozhassam a saját elképzeléseimet, megtanuljak önállóan gondolkodni a tudományról. Higgye el, ez egy egészen ritka és szokatlan adottság, amit nagyon meg kell becsülni. Azt, hogy Berlin után Konstanz, majd a Harvard következett, nagy mértékben Striedternek köszönhetem. Természetesen meg kell említenem Peter Szondit. Azzal, ahogy minden egyes problémát rendkívül összetetten és komplexen látott, a teoretikus-esztétikus gondolkodásban rejlő lehetőségeket mutatta meg. Természetesen egyik esetben sem utánzásról van szó, valójában soha nem képviseltem Szondi nézeteit. Abban az értelemben vallom őt tanáromnak, hogy egy volt, azok közül, akiktől indíttatást kaptam, akik megmutatták azokat a területeket, amelyekről és ahogyan gondolkodni érdemes. Peter Szondi esetében ilyen értelemben kell és lehet intellektuális habitusról beszélni. A legnagyobb (bár ugyancsak közvetett) hatással azonban Walter Benjamin volt rám. Még a legelső

⁸ Klasszikus művek recepciójának problémája – Goethe *Iphigenia*. in Vitéz Ildikó (szerk.): *Goethe: Iphigenia Taurisban. Tanulmányok*. Pécs, JPTE, 1996. 95-117.

berlini szemeszterben, egy véletlen folytán kapcsolódtam be egy kutatócsoport munkájába, ahol *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című frásával foglalkoztunk. Emlékszem: naponta öt-hat oldalt tudtam olvasni tőle, aztán órákat sétáltam egyedül vagy másokkal, és az olvasottakon gondolkoztam. Oly sok kortársamhoz hasonlóan az én gondolatrendszeremre is az ő személyisége volt a legnagyobb hatással. A találkozás, a munka nagyon korán kezdődött és – természetesen már más összefüggésben – mindmáig tart.

Hogyan hatottak ezek a tapasztalatok az Ön pedagógiai elveire? Mindezidáig öt PhD-program fűződik Erika Fischer-Lichte nevéhez; a Német Színháztudományi Társaság 1996-os kongresszusán néhány hallgatója nagyobb fetűnést keltett, mint a „nagy nevek” előadásai, egykori tanítványa, Doris Kolesch pedig jelenleg már az Ön tanársegéde a berlini Freie Universitätén. Létezik Fischer-Lichte-iskola?

Nem tudom, fogalmam sincs róla. Az persze, tagadhatalan, hogy sok olyan fiatal ember gyűlik körém, akiket megragadnak azok a gondolatok, amelyeket én írtam, vagy éppen tőlem hallottak. De a legjobbak a saját meglátásaikat képviselik, számukra én csak az indíttatást jelentem. A posztgraduális képzésen folyó munkában is a vita a legjobb. Nem kedvelem a fiatal imádókat, sokkal inkább azokat, akik kerek perec megmondják, ha valamivel nem értenek egyet, és rámutatnak a hibákra. Hiszen ezek a megnyilvánulások jelentik a későbbi önálló kutatások kiindulópontját. A nagy lelkesedésnek egyébként leginkább az az oka, hogy a *Semiotik des Theaters* abban az időben jelent meg, amikor a németországi színháztudománynak mindenképpen meg kellett újulnia. Természetes, hogy a fiatal emberek ráharaptak erre a könyvre. Ez a színháztudomány-történeti helyzet indokolja a mű gazdag recepcióját is: a nyolcvanas években alig volt olyan diplomadolgozat, amely valamilyen módon ne reflektált volna a benne írottakra.

Az utolsó két kérdésre a tapasztalt tanszékvezetőtől várom a választ. Egy interjúban (Berliner Zeitung 07.01.99) Prof. Dr. Fiebach, a Humboldt Egyetem Színháztudományi Tanszékének vezetője arról panaszkodott, hogy a legjobb hallgatók a gyakorlati képzés után abbahagyják tanulmányaikat. Milyen az elméleti és a gyakorlati képzés optimális viszonya egy színháztudományi tanszéken?

Erre a kérdésre nem lehet egyértelmű választ adni, mert ez mindig attól a kulturális tradíciótól, kontextustól függ, amelyben a képzés folyik. A né-

met modell hagyományosan kétpólusú: egyfelől vannak a művészeti iskolák, ahol a rendszeres színészképzés folyik, másfelől pedig az egyetemek. Esetünkben nem lenne ésszerű, hogy az egyik a másik képzésébe beleavatkozzon. Mindezek ellenére elképzelhetetlennek tartok egy, a gyakorlatot teljes egészében nélkülöző, tehát tisztán elméleti-történeti képzést. A gyakorlatra bizonyos tantárgyak esetében már az alapképzés során szükség van: ilyen a *Bevezetés a dramaturgiába* vagy a *Szenikái projekt*. Az is természetes, hogy minden hallgatónak részt kell vennie egy legalább hathetes, színháznál töltött gyakorlaton. Ezen kívül nagyon szoros a kapcsolatunk a berlini színházakkal: mindig vannak meghívott előadók, akik kurzusaikat a színházban tartják. Mindez azért fontos, hogy azok a hallgatók, akiket éppen ezek a gyakorlati emberek motiválnak, inspirálnak, minél hamarabb találkozzanak velük és a tárgyakkal. Tehát minél hamarabb megszülessen az a kontaktus, amire aztán elméletileg és történetileg is reflektálniuk kell – vagyis saját maguk döntik el, mit tudnak az egészről profitálni. Ugyanakkor hangsúlyozom: mi itt sohasem fogunk színészeket képezni. Elmélet és gyakorlat kapcsolata leginkább egy laboratóriumi helyzetre kell, hogy emlékeztessen: bizonyos, később reflektálandó dolgokat a hallgató a saját testén próbál ki. Az angolszász modellben viszont egy intézményben kap helyet a művész- és az elméleti képzés, és a két irány mintegy együtt lélegzik, amit – hogy őszinte legyek – szörnyűségeknél találok. Persze nem lehet eldönteni, hogy melyik a jobb. Ha viszont Amerikában élnék, a jelen formájában számomra elfogadhatatlan modellt egy mindennél magasabb szintű, valódi laboratóriumi munka csodálatos előfeltételének tekintném. Arra törekednék, hogy nagyformátumú kísérletek valósuljanak meg: a helyben születő színházi jelenségeket a színházelmélet emberei ugyanazon a helyen és ugyanabban a pillanatban tanulmányozhatnák, a színészek és rendezők pedig bejárnának a munkájukra reflektáló kurzusokra. Tehát ez a modell jelenlegi állapotában nem jó, de hatalmas lehetőségeket tartogat.

Ugyanebben az interjúban arról beszél, hogy a színháztudományi képzésben Ön a szubjektivitásra helyezi a hangsúlyt. Kifejtené ezt az álláspontját?

A színháztudomány oktatása során arra kell képezni a diákokat, hogy egyfelől bízzanak saját, szubjektív észlelésükben, értékelésükben, másfelől aztán képesek legyenek ezeket az adatokat megfe-

lelően lefordítani, reflektálni. Ez a diszciplína nem arról szól, hogyan kényszeríthetünk rá mindenki-re egyféle észlelést. Ez lehetetlen. Ha úgy tetszik, egyféle objektivitás-eszmény jegyében álló tudománykép ellen harcolunk. Még a legelső fogalkozásokon ki kell verni a hallgatók fejéből azt a téveszmét, hogy annak, ami itt folyik, bármi köze is van az objektivitáshoz. Ha beleütközöm egy székbe, azt nem objektív módon teszem, hanem úgy, ahogy akkor és ott azt érzekelem. Azt kell leírnom, amit az ütközés közben érzek. El kell jutnunk odáig, hogy a hallgatók felfogják: a szubjektivitás nem azonos a tetszőlegességgel. Tisztában kell len-

niük azzal, hogy ezen a szakon csak azzal dolgozhatnak, amit én megéreztem, amit én észleltem, érzekelem, amire én asszociáltam és amiről nekem vannak emlékeim. Ez pedig a fantázia edzését jelenti. Persze, amit észlelek meg kell próbálnom másokkal közölni, tehát az interszubjektivitás jegyében tekintettel kell lennem rájuk. A hallgatóknak a képzés első pillanataitól kezdve tudniuk kell, hogy jogguk van a saját, egyedi látásmódjukra, és ennek a jognak a tudatában kell megtanulniuk annak teoretizálását. Hiszen annak aki színházzal foglalkozik, soha nem szabad megfélemednie arról, hogy az általános alany nem létezik.