

KISS GABRIELLA

# Megjegyzések a kilencvenes évek magyar Brecht-rendezései kapcsán: egy előadáselemzési módszer keretei<sup>1</sup>

„Sohasem hatott rám az az érv, hogy mivel teljes objektivitás nem lehetséges ezekben a dolgokban (ez természetesen valóban így van), akár szabadjára is engedhetjük érzelmeinket. (...) Azok az állítások sem hatnak rám különösebben, amelyek szerint a strukturális nyelvészet, a számítógépes tudomány vagy egyéb fejlettebb gondolkodásmódok nyomán képesek leszünk megérteni az embereket anélkül, hogy megismernék őket.” (Clifford Geertz<sup>2</sup>)

Megjegyzések a tudományelméleti  
és -történeti alapokról

Clifford Geertz *Sűrű leírását* a tudományos megismerés szubjektivitásáról és objektivitásáról mondottak miatt idézik azok a tudományfilozófiai munkák<sup>3</sup>, amelyek (a karteziánus metafizika és a vele összekapcsolt ismeretelmélet meghaladásaként) az *anything goes* elvének körüljárásával szállnak síkra a módszer-ellenesség és a relativizmus mellett. A „körüljárás” ez esetben a tudományosság racionalista tradíciójának (kuhni, illetve feyerabend-i ihletésre történő) sokoldalú bírálatát jelenti, és a (posztmodern) pluralizmus azon „pozitív formáinak” kibontakoztatására tesz kísérletet, amelyet Wolfgang Welsch szerint az ún. extenzív plu-

ralizmus „legalább két veszélye fenyeget: a tetszőlegesség és a felületesség”<sup>4</sup>. Vagyis „az időtlen és univerzális humán racionalitás fogalmának »perspektívákra«, »beállítódásokra«, »világnézetekre«, majd »nyelvjátékokra«, »tradíciókra« és »paradigmákra« való széthullása”<sup>5</sup>, illetve a játékmozgást körülhatároló és játékformát öltő rend<sup>6</sup> vizsgálata semmiképpen sem az ún. tudományos tevékenység elméleti, történeti és módszertani reflexiójának nivellálását, esetleg érvényvesztését, hanem újra-definiálását eredményezi.<sup>7</sup>

Ennek értelmében – Paul Feyerabend szavaival – „az ismeret (...) nem ellentmondásmentes elméleteknek az ideális elmülethez konvergáló sorozata, nem fokozatos közelítés az igazsághoz, hanem egymással össze nem férő (és talán össze sem mérhető) alternatívák egyre növekvő tengere. Minden egyes elmélet, minden egyes mese, minden mítosz világosabb önkifejezésre készíti a többi, versenyük pedig hozzájárul tudatunk fejlesztéséhez. Soha semmi sem végérvényes, egy átfogó leírás egyetlen felfogást sem nélkülözhet. (...) Nincs szándékomban általános szabályok egyik halmazát egy másikra cserélni. Én arról akarom meggyőzni az olvasót, hogy minden módszertannak, a legmeggyőzőbbnek is megvannak a határai.”<sup>8</sup> Ily módon a tudományos megismerés központi attribútumává nem az

<sup>1</sup> Előadásként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 6. „Magyar színház – Világszínház” címmel megrendezett konferenciáján, 2000. május 10-én.

<sup>2</sup> Clifford Geertz: *Sűrű leírás. Út a kultúra értelmező elmélete felé*. In: C.G.: *Az értelmezés hatalma*. Bp., Századvég, 1994. 198. (Berényi Gábor ford.)

<sup>3</sup> Pl. Laki János: *Megtérés vagy megértés. Az analitikus tudományfilozófia inkommensurabilitás-problémájának hermeneutikai dimenziója*. Kandidátusi értekezés, Kézirat, MTA Könyvtára, 1 ff.

<sup>4</sup> Wolfgang Welsch: *Intenzív és extenzív pluralitás*. In: Pethő Bertalan (szerk.): *A posztmodern*. Bp., Gondolat, 1992. 258.

<sup>5</sup> Laki János: i. m. 4.

<sup>6</sup> Vö.: Orbán Jolán: *Derrida trászfordulata*. Pécs, Jelenkor, 1994. 124.

<sup>7</sup> Erre utal a mottóban szereplő Geertz-idézet folytatása is: „A kultúra szemiotikus felfogását semmi sem járhatja le gyorsabban, mint az, ha megengedi, hogy az intuíción és az alkimia egyfajta keverékévé alakuljon – bármily elegánsan is fejeződjenek ki az intuíción, és bármily korszerű kinézetet kölcsönözzenek is az alkimianak.”

<sup>8</sup> Paul Feyerabend: *A módszer ellen (részlet)*. *Replika*, 1994/13–14. 34f. (Kiemelés a szövegben-KG)



igazság célként tételezése, hanem az állandó (ön)-kritika belső mozgása, a módszerek pluralizmusa válik<sup>9</sup>, amelynek csak a megismerés egyetemes elvei szabnak határt. Ily módon az elmélet- és módszeralkotás középpontjába a problémamegoldás antropológiai indexszel bír, reflektált és legitim stratégiái kerülnek. A problémamegoldás „a racionalitások elemzésére, vizsgálatára és helyesbítésére”<sup>10</sup> irányul; az univerzális igazság helyett a reflexió alapozza meg a módszer, illetve az elmélet érvényességét; a normativitás pedig a legitimáció felől értékelődik át. Mindezek következtében egy tudományos kijelentés tartható voltáról elsősorban az a szociológiai tény dönt, hogy a tudományos közösségekben elfogadják-e az adott kijelentések halmozását vagy sem.

Erre a – tudományelmélet posztmodern fejezetének csak a legfontosabb paramétereit jelző – bevezetőre azért volt szükség, mert jelen dolgozat egy olyan kutatási program koordinátáinak kijelölésére tesz kísérletet, amely hangsúlyosan a módszertani reflexió igényével kíván reagálni a világszínház és a magyar színház kapcsolatára. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a színházi műalkotás abszolút jelenidejűsége a színháztudomány diszciplináris kondícióit is meghatározza (vagyis a színháztudományt elsősorban a színházelmélet, a színháztörténet és az előadáselemzés közötti metonimikus viszony jellemzi<sup>11</sup>), akkor a mindenkori színházi diskurzus előadáselemzési magatartásának rögzítése nemcsak legitim, hanem a teoretikus és historiográfiai kutatásokat előremozdító vállalkozás lehet.

Ezt a kijelentést mi sem magyarázza és bizonyítja jobban, mint a színházzemiotika német és francia ágát meghatározó ún. előadáselemzési elméletek és módszerek története. Erika Fischer-

Lichte és Patrice Pavis életművében egyaránt és még keletkezési dátum szerint is megközelítőleg azonos időben (a hetvenes évek végén, majd a kilencvenes évek közepén) jöttek létre azok a „módszertanok”, amelyeket alapvetően három jegy tűntet ki. (i) Az elemzési kérdések, illetve interpretációs szabályok mindig a színház-értést segítő mankóként, lehetőségként, megközelítések állandóan változó keretként fogalmazódtak meg, és csak „a sietős analitikus számára korcsosultak gyorsan ellenőrizhető listává”<sup>12</sup>. (ii) Az elméleti megállapításokkal egyenértékű jelentőséggel bírtak azok az esettanulmányok, amelyek semmiképpen sem „mindenható receptek” alkalmazására és tesztelésére szolgáltak, hanem finoman körvonalazták a rendezés és a néző közötti – elvárások és igények formájában artikulálódó és folyamatosan változó – teret. (iii) Ily módon a metodika és az elemzések intertextuális játéka biztosította annak a produktív önkritikának a belső mozgását, ami folyamatosan módosította a színház-olvasási stratégiák elméletét. Pavis esetében ez az út a híres *Kérdőtől* a kulturális antropológia alapdokumentumaként is olvasható *Le'Analyse des Spectacles*-hez, Fischer-Lichténél pedig a *Semiotik des Theaters* kódfogalmától a szociálandropológiailag definiálódó *keret* terminusához vezetett. Vagyis eltérő szemiotikai modellek, értelmezési, illetve színházi tradíciók bázisán és radikálisan különböző diszkurzivitással, de mindkét paradigma Wolfgang Welsch-i értelemben vett „intenzitással” és a különböző megközelítések „történi transzferével” reagált a pluralitás jelenségére.

Ha az eddig mondottak tükrében közelítjük meg a magyar- és világszínház, illetve színháztudomány kortárs jelenségeinek kapcsolatát, akkor a további-

<sup>9</sup> Bizonyított erre Paul Feyerabend *Against Method. Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge [A módszer ellen]* című paradigmatiszta művének keletkezési körülménye: „Úgy tervezték, közösen írniak könyvet a racionalizmusról. Feyerabend támadta volna a racionalizmust, Lakatos pedig »védelmezte és újrafogalmazta volna, s közben fasírtot csinált volna belőlem« – írja Feyerabend. (...) Az egész szakma nagy izgalommal várta [Lakatos] lábjegyzetekben már beharangozott könyvének megjelenését, amelynek megírására azonban már nem volt ideje.” Forrai Gábor: Lakatos Imre. In: Miklós Tamás (szerk.): *Lakatos Imre tudományfilozófiai írásai*. Bp., Atlantisz, 1997. 9f.

<sup>10</sup> Wolfgang Welsch: „Transzverzális ész” In: Pethő Bertalan (szerk.): *Poszt-posztmodern. A kilencvenes évek: vélemények és filozófiai vizsgálódások korszakváltásunk ügyében*. Bp., Platon, 1997. 86.

<sup>11</sup> Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Theatre Historiography and Performance Analysis: Different Fields, Common Approaches?* In: E.F.L. (szerk.): *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa, Univ. Iowa Press, 1997. 338–352.

<sup>12</sup> Patrice Pavis: Az elméletéről mint a szépművészetek egyikéről és a kortárs drámára gyakorolt korlátozott hatásáról – akár többségi, akár kisebbségi értelemben. *Theatron*, 1998/1. 61. (Nagy Gabriella ford.)



akban a heurisztikai dimenzió<sup>13</sup> felől kell rákérdeznünk a „poszt” topográfiájának magyar sajátosságaira. Vagyis kifejezetten abból a szempontból kell megvizsgáljunk a magyar rendezői színház elmúlt évtizedét és jelenét, hogy milyen problémamegoldási stratégiák milyen eredménnyel kerültek és kerülnek alkalmazásra a színházi befogadás során. Még egyszerűbben kifejezve: e vizsgálatnak az a célja, hogy a módszertani reflexió felől közelítse meg a magyar színház történetnek az ezredfordulóra bekövetkezett, illetve bekövetkező változásait<sup>14</sup>. Ezért a kutatás munkahipotéziseként állítjuk, hogy a kortárs színházi kritikának a hetvenes-nyolcvanas évek *mise en scène*-jeit alkotó beállítódása, az e kérdésfeltevéseket mozgó elvárások, illetve a színházi befogadásnak ez a módja (és az ennek objektivációjaként felfogott, virtuálisan létező „elemzési módszerek”) képtelen megszólaltatni bizonyos kortárs rendezéstípusokat.

E munkahipotézis radikális voltához nem fér kétség. Finomításához és a kirekesztő-kizáró hangnem relativizálásához csakis egy olyan recepcióelemzés jelentheti az első lépést, amely alapvetően három kritériumnak felel meg. Egyfelől sokszínűségében közelíti meg a kortárs magyar rendezői színház jelenségeit (tehát az ún. „új teatralitáson” kívül figyelembe veszi az ún. „realista”, „másszínházi-alternatív” stb. rendezéseket is); másfelől szempontrendszerét a paradigmaticussá vált előadások (és nem vagy nem csak a rendezői nyelvek) alakítják; harmadrészt pedig elsősorban annak megfogalmazására helyezi a hangsúlyt, hogy milyen típusú elemző stratégiákkal épül fel az adott *mise en scène*. Ez biztosítja, hogy a különböző rendezéstípusok kölcsönhatásait és a „nemzeti hagyományokat” is figyelembe véve alakítsuk ki a kortársiság fogalmát, illetve lehetővé teszi, hogy mintegy szeizmográfként tapogassuk le a színházi befogadás azon törésvonalait, amelyek mentén újradefiniálódik a nézői befogadás tárgya, másképp és másra fókuszálódik az elemző figyelem.

Mint azt a dolgozat elején sejtettük, az e munka elvégzéséhez szükséges heurisztikai-módszertani bázissal a színházelmélet hagyományos „iskolái” közül csak a színházzemiotika rendelkezik. A különböző módszerek kritikai rekonstrukciójától, produktivitásának vizsgálatától, applikációs kondícióinak meghatározásától azért sem tekinthetünk el, mert félév-százados múltja során a reflektáltság legmagasabb fokán „kebelezte be” azokat az elméleteket, amelyek abban segítettek, hogy az adott (nem csak) színházi diskurzus kihívásaihoz alkalmazkodva szerelje át modelljeit. Vagyis olyan – a magyar rendezői színház európai horizontból történő vizsgálata során megkerülhetetlen – rendezői nyelvek jelentettek számukra kihívást, mint Robert Wilsoné vagy a Wooster Groupé.<sup>15</sup> Az a folyamat, melynek során (Eco kategóriáit használva) az ontológiai strukturalizmusból módszertani strukturalizmus lett – vagyis a kód szótárszerűsége csak mint a (plurális) *enciklopédiát* interpretálhatóvá tevő regulatív eszme tételeződik<sup>16</sup> – azon genette-i kijelentés különböző artikulációinak soraként is felfogható, mely szerint „a strukturalizmust és a hermeneutikát összekötő kapcsolat nem a mechanikus elválasztás és kizárás, hanem a kiegészítés lehet”<sup>17</sup>. Vagyis a recepció folyamatát teoretizáló elméletek beemelése a hagyományos szemiotikai modellek azon hiányosságait és apóriáit hozza játékba, amelyek a színházi jelentésképződés pragmatikai dimenziójának elégtelen tematizálásából adódnak. Amennyiben tehát e tudományelméleti és -történeti alapokon kívánunk belefogni a kortárs magyar rendezői színház megértését segítő előadáselemzési módszer megalkotásába, akkor a recepcióelemzést egy, a befogadáselméletek segítségével újradefiniálódó szemiotikai szempontrendszer alapján érdemes végrehajtani. Ezt a választást ugyanis a módszertani reflexió magas szintje mellett az a (tudományos kutatásra nézve mindig) innovatív erő indokolja, amelyet az eredendően holisztikus modellek alkalmazása gerjeszt.

<sup>13</sup> A heurisztika fogalmán problémamegoldási stratégiák olyan halmazát értjük, amely nem elmélet-specifikus voltánál fogva alkalmas arra, hogy különféle területekre is kiterjesszük. Önmagukban nem garantálják a megoldás eredményességét. Modellértékű, tehát a létrehozott konstrukció nem lép fel ontológiai igénnyel és a vizsgálandó problémák fényében átalakítható. Vö.: Kertész András: *Metalinguistik als Forschungsprogramm. Sprachtheorie und germanistische Linguistik*, 1998/8.2. 133–176.

<sup>14</sup> E tapasztalat első dokumentumaként lsd. Kékesi Kun Árpád: *Tükröképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. Bp., JAK Kijárat Kiadó, 1998.

<sup>15</sup> Lsd. pl. az e számunkban olvasható Erika Fischer-Lichte-, illetve John Rouse-tanulmányt.

<sup>16</sup> Vö.: Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. München, Fink, 1994. 357–437.

<sup>17</sup> Gerarde Genette: *Structuralisme et ortique littéraire*. In: G.G.: *Figures I*. Paris, 1976. 161.



A színházzsziemiótika félévszázados történetét már csak azért sem hagyhatjuk figyelmen kívül, mert a teatrológia történetében kétség kívül ez a megközelítési mód legitimálta az egyszere előadás jelhasználatára irányuló elemzés „tudományosságának” lehetőségét. Bármilyen merésznek és felületesnek is tűnik ez a gondolatársítás, de a kortárs magyar színháztudomány diszkurzív térképének e sötét foltjára – tendenciaszerűen – csak a Brecht-rendezések kritikáiban esik fény.<sup>18</sup> Ezek az írások ugyanis szinte kivétel nélkül számon kérnek a rendezésektől egyfajta Brecht-hűséget, ami azt (is) eredményezi, hogy a dramatikusszöveg koherens rendezői olvasata körül kikristályosodó értékpreferenciák törvényszerűen bővülnek a színházi jelhasználat módjának vizsgálatával. Hiszen olvasunk-e valaha olyan Brecht-kritikát, amelyben ne lett volna szó arról, hogy egy színházi elem „elidegenített”-e, a rendezés eléggé „epikus”-e stb. Más szavakkal kifejezve: e rendezések esetében csak a legnagyobb erőfeszítéssel lehet elkerülni a jelentésképződés szemantikai, szintaktikai és pragmatikai dimenziójának viszonyára irányuló kérdéseket. A továbbiakban tehát az elmúlt két év öt Brecht-rendezésének kritikai recepciójából vonunk le néhány, kortárs színház-értésünkre nézve releváns módszertani tanulságot. A vizsgálat során arra keresünk választ, hogy a „brechti” diskurzus, illetve az alapkategóriák milyen értelmezése, a „nézőség” milyen általánosabb elvárásrendszere rekonstruálható ezen írásokból. Vagyis mennyire és milyen módon „vegy-

tiszta” az a beszéd, amely a XX. századi színház szinte valamennyi kategóriáját, a befogadói hatásmechanizmus szinte valamennyi rétegét mozgásba hozó elméletről keletkezik.

Azt, hogy egy előadás milyen értelemben és mennyire találatott Brecht-hűnek, alapvetően jellemzik a különböző fesztivál- és kritikussdíjak.<sup>19</sup> Vizsgálati korpuszunk összeállítását az is indokolta, hogy a Brecht-centenáriumi évadaiban egy adott darab díjazott, illetve e megbecsüléssel ki nem tüntetett rendezése is látható volt: így a Mohácsi-féle *Kréta*körön kívül alapvetően elemzésre kínálkozik a Schilling Árpád- és a Szász János-féle *Baal*, illetve a Bagó Bertalan- és a Szász János-féle *Kurázs mama* közötti kapcsolat.<sup>20</sup> Mivel a programnak az is célja, hogy a magyar és nemzetközi tendenciákat egymás tükrében értelmezze, a recepcióanalízis vizsgálati koordinátáit az európai színháztudomány azon Brecht-rendezéseinek kell kijelölniük, amelyek az elmúlt évtizedekben megfelelni látszottak Heiner Müller kijelentésének, mely szerint „Brechtet felhasználni, anélkül, hogy kritizálnánk, árusítás.” Ha pedig (többek között) a „hűségesen hűlen” tanítvány Arturo Uiját, Einar Schleef *Puntilá*-ját, Robert Wilson *Ozeanflug*-ját vagy Thomas Ostermeier *Mann ist Mann*-ját tekintjük viszonyítási pontnak<sup>21</sup>, akkor beigazolódni látszik, hogy a – posztmodern és a történelmi avantgárd párbeszédének formájában artikulálódó – kortárs elvárásrendszer számára nem a *fabula* (Fabel) ideológiai indexe, hanem az a *gesztikus* színházi nyelvjáték (*Gestus*) inspiráló, amely egy, az intellektussal és az érzékekkel egyaránt számoló, örömteli befogadói állapot (*Genuss*) felől definiálódik.<sup>22</sup> A továbbiak-

<sup>18</sup> Ennek oka valószínűleg abban a közismert tényben keresendő, hogy a XX. század színház-értését Sztanyiszlavszkij, Brecht és Artaud elméleti „rendszerei” határozzák meg, s így módon ez a vizsgálat a Csehov-, vagy Genet-rendezések esetében is elvégezhető lenne. Vö.: pl. Jákfalvi Magdolna: *Átéltés – elidegenítés – felmutatás*. In: J.M. (szerk.): *Színházi antológia*. XX. század. Bp., Balassi, 2000. 9–11.

<sup>19</sup> *Kréta*kör: a XVIII. Országos Színházi Találkozó fődíja (Mohácsi János), legjobb férfialakítás (Gazsó György), legjobb díszlet (Khell Csörsz), legjobb jelmez (Szűcs Edit), legjobb dramaturgia (Mohácsi János és Mohácsi István); *Baal*: Schilling Árpád rendező a legígéretesebb pályakezdeményezésnek kijáró Színkritikusok Díját az 1998/99-es évadban.

<sup>20</sup> A választás teljesen önkényes: egy, a kortárs Brecht-játszást feldolgozó tanulmánynak természetesen ki kell térnie a Tabub-, Novák- és Szikora-féle *Koldusoperára*, a Zsótér-féle tándramákra, az Eszenyi-féle *Baalra*, az Ács-féle *Egy nagyváros dzsungelébenre*, illetve valamennyi rendezésre, amely a színházi emlékezetben építi a Brecht-játszás magyarországi tradícióját.

<sup>21</sup> A tanulmány gondolatmenetének természetesen itt egy, a Berliner Ensemble 1994-es, 1996-os, illetve 1998-as és a Baracke 1998-as előadásait elemző fejezettel kell kiegészülnie, amelynek konklúzióját most e homályos hivatkozással kísérvé rögzítjük: *Drive b.*: Theater der Zeit / Brecht-Jahrbuch 1997.

<sup>22</sup> Alapvetően e három terminus mentén tárgyalja a kortárs Brecht-értés problémáit pl. Manfred Wekwerth: *Questions concerning Brecht*. In: Pia Kleber and Colin Visser (szerk.): *Re-interpreting Brecht: his influence on contemporary drama and film*. Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1990. 19–37.



ban tehát azt kell megvizsgálnunk, hogy az említett magyar rendezések hogyan értelmezik a brechti elmélet e három alapkategóriáját.

Az ún. fáziselmélet<sup>23</sup> értelmében „érett” Brecht-darabok rendezéseit leginkább az tünteti ki, hogy kiindulópontjuk mind három esetben a fabula. A Kurázszi-rendezések – a kritikák szerint<sup>24</sup> – a háborús tematika két arcát mutatják meg: míg Zalaegerszezen „a mindennapi öldöklés, az anyagias, hamis, mániákus céloktól vezérelt lélek közveszélyes és önveszejtő téveszméi” felől értelmezik a darab alcímét (*Krónika a harmincéves háborúról*), addig a vígszínházi előadás ténylegesen „annak a gondolatnak a szolgálatában áll, amelyet csak durva egyszerűsítéssel nevezhetnénk antimilitánsnak, pacifistának vagy akár humanistának”. Ily módon viszont a rendezésekről szóló beszédnek elsősorban azt a brechti utasítást kell figyelembe vennie és értelmeznie, mely szerint „Az ösztörténés értelmezésétől függ, hogy mit kell elidegeníteni és hogyan.”<sup>25</sup> A kritikák előföltevésrendszere is e pont körül rajzolódik ki. Eszerint a Bagó Bertalan-féle rendezés pozitívuma, hogy „dinamikus tempóval fojtott atmoszférát teremt”, s ennek az a „tenyérnyi” tér a letéteményese, amely a „megállított pillanatok színpadi molekuláiba” sűríti a darabot. Ugyanakkor erőteljes kritika illeti azt „az általános kisrealista játékmódot”, amely „mintha a drámairodalom valamely gyanús naturalista maradékában ügködne”, és dicséretet érdemel „az előadás »legbrechtibb« fragmentuma: a Szakács és Kurázszi állatias szeretkezése”. Vagyis míg a polgári illúziószínház kisrealista formációja a térérzékelés által meghatározott atmoszféra esetében megfelel, addig a „verfremdungizálódni” hivatott színészi játék esetében nem felel meg az elvárásoknak. Az elidegenítés követelményeit pedig csak az(ok) a színészi megoldások teljesítik, amelyek egy, a valóság illúzióját keltő testképet egy másik – az előbbit minősítő – sztereotípiába fordítanak: tehát az alakértelmezést és -ábrázolást tanulsággal látják el. Vagyis az ellentmondások brechti esztétikája a realista pa-

radigmát meghatározó mimetikus-sztereotíp színészi játékon belül valósul meg, mégpedig oly módon, hogy a befogadói öröm-élményt egyfelől az általános, szemantikailag értelmezhető etikai tanulság levonásának intellektuális munkája, másfelől a nézőtér és a játéktér világának lélektani-hangulati azonosítása határozza meg. Az elvárások illetően alakulásáról az árulkodik a legjobban, hogy a Vígszínház nagyszínpadán születő vizuális és akusztikai atmoszféra, a háború víziója csak a leírás szintjén, illetve a *Miért nem szólt közbe, B.B.?!- kérdés kíséretében* jelződik. Automatikus megrovásban és „büntetésben” részesül a játékmód „kulináris” (vagyis nagyszínpadra vitt kisrealista) jellege, és érthetetlennek minősülnek az olyan erős képiséggel bíró elemek, mint a Stüsszi halálát megelőző, Krisztus-tematikát idéző álombetét, amelyből a kritika csak a meztelenséget vette észre.

A tanácstalanság és az elutasítás tehát az „antibrechtiánus” jelzővel párosul, amely ez esetben azért kritizálja a Szász-rendezést, mert „nem arra ad lehetőséget, hogy hideg fejjel tanulságokat vonjunk le a történetek és a körülmények ábrázolásából”. Nem veszi észre, hogy a távolságtartó mérlegelést célzó technikák helyét a színházi befogadás különböző módjainak érdekes és ráadásul a történet felől könnyen értelmezhető viszonya veszi át, ami azonban ténylegesen mind a színészi játékmód, mind a befogadói magatartás tekintetében egy, a brechti esztétika tradicionális kánonjától eltérő hatásmechanizmust eredményez. Vagyis ez esetben a *fabula*, a *gesztikusság* és az *öröm* más artikulációjával találkozunk: a képi és zenei idézetrendszer a háború terének és idejének látomásos-észleleti élményét keretbe foglalja, a pusztítás tematikáját pedig (a Tao Te King-et, illetve Jézus szenvedéstörténetét idézve) erkölcsi és nem társadalmi-politikai szempontból interpretálja. Az effektek, a mozgás, a színész életteli volta mindezt *teatrálisan* és *mediálisan* stilizálja; az alapvetően lélektani-realista játékmód pedig – az individuálisan is érvényes erkölcsi értelmezés okán – nem ellenpontozza, ha-

<sup>23</sup> Az alapvetően az individuum-problematika alapján tipologizáló „fáziselmélet” Brecht munkásságában három alkotói korszakot különböztet meg. Az első fázisban (*Baal*-típus) tapasztalható önidegenítés a másodikban (*Egy fő az egy fő*-típus) a személyiség megsemmisítésén keresztül az individuum teljes megszüntetéséig (tandráma-típus) jut el, majd a harmadik, érett fázisban (*Galilei*-típus) megszületik a problematika művészi szintézise. Vö.: Jean Knopf: *Brecht Handbuch*. Bd. 2. Stuttgart, Metzler, 1980.

<sup>24</sup> Az idézetek a *Színház* 1999/5. 25–27. és 2000/4. 19–22., illetve az *ÉS* 2000. február 18. számából származnak.

<sup>25</sup> Bertolt Brecht: *Kis Organon a színház számára*. In: B.B.: *Válogatott tanulmányok*. Bp., Magvető, 1969. 439. (Eörsi István ford.)



nem egy másik (éppen kulinaritásában működő) hatás felől mutatja meg. Ily módon a *fabulában* koncentráció brechti tanítás nem veszíti el példázat jellegét, csak a távolságtartó megmutatás helyett a perceptuális, illetve a lélektani hatás eszközeivel „fogalmazódik meg”.

Értelemszerűen a *fabula* parabola-jellegével való játék foglalkoztatja a *Kréta* körtől írott kritikákat is.<sup>26</sup> A „Brecht nélküli Brecht-előadás” minősítés az átiráson kívül a darab „ideologikus kérdésfeltevéseitől” való eltávolodást jelzi, amely azonban egy másik végállapotba: a szovjet falu evakuálásának képeibe torkollik. Mohácsi rendezését azonban nem a történetmesélés, nem a látottak és hallottak tematikus-szemantikai rétege tartja mozgásban, hanem az a „poénrengeteg”, amelynek szó szerinti és szemmel láthatólag örömteli idézése a kritikák terjedelmének jelentős részét alkotja. Vagyis az előadás esetében a mondanivaló és a megjelenítés viszonya abban a folyamatban artikulálódik, amely szétfeszíti forma és tartalom magyarázó mátrixát. A Mohácsi-rendezéseket meghatározó tömeg-dramaturgia, illetve a színpadi alakok nyelvhasználat általi létezése ugyanis a történet közé csúsztatja annak retorikai dimenzióját. Ahogy a főszereplő(k) közé tolakszik a tömeg, vagy épp a tömeg individuális arcai kezdenek játékba saját arctalanságukkal, úgy tolakszik a mondat állítmánya közé egy fura szó szerkezet, szó, hangsor, így alakul ki egy verbális, majd paralingvisztikai és gesztusjelkebe torkolló asszociációsor. Vagyis – Gertrude Stein szavaival – „a globális és önálló jelentéssel bíró szegmentumokkal (mondat, mondatrész, értelem) szemben az alkategóriák (mondatrész, szó, hangzás) emancipálódnak”<sup>27</sup>. Ez az elv definiálja újra Acdak alakjában a főszereplő fogalmát. A kabaréelemek, illetve a jellegzetesen „gazsós” szerepformálás önreferenciális-karikírozó képei alkotta testjáték elemeire töredezik, s így nemcsak a bíró típusa, hanem a színpadi alak bármilyen stabil jelöltje is elvész. Pontosan az az üresség tematizálódik, amelyben megsemmisül a salamoni döntés oka és célja: az est végén Acdak egy pillanatnyiségében ható, gyönyörűen teátrális fényki-süléssel tűnik el a semmibe.

Mindenki ellenőrizheti önmagán, hogy igaz-e a megállapítás, mely szerint „[a színházból] kijöve felejtjük a szövicceket. Ahogy távolodunk az előadástól, úgy áll össze a nevetés keserűségé.”. Bár a figuralitás és a trópusok játéka a rendezés végén a posztsovjet káosz állapotát elmesélő *fabula* megjelenítési módjává válik, tény, hogy a négy és fél órás időtartam miatt a befogadói öröm-élményt a mondanivaló dominanciájának folyamatos dekonstrukciója (tehát nem a tanulás ott-léte) határozza meg. Gázsó György alakítását a kritikák dicsérték, elemezni viszont ugyanazért nem tudták, amiért a „macskapert” öncélú játéknak tartották: a színészi és színházi jelhasználat megoldásait nem a jelölővé válás játékában, hanem csak az alakértelmezés hagyományos, tematikusan motivált paradigmáján belül nézték. Vagyis nem vették figyelembe, hogy – mint a Szász rendezte *Kurázsiban* az erőteljes (és felemelő) mediális-perceptuális hatás – itt a logosz önmegsemmisítő játékának humora a meghatározó.

A *Baal*-rendezések recepciója<sup>28</sup> azért lehet tanulságos, mert e „korai” és „különc” darab esetében a kritika nem kéri számon az előadásokon saját Brecht-elvárásait. Ráadásul a gyulai fürdő és a zsámbéki romtemplom környéke egyaránt felkínál egy már ismert értelmezési keretet: az előbbi a drámai tér, illetve a természeti szimbólumok mimetikus azonosítását, az utóbbi pedig (Zsámbékon járkalnia kellett a közönségnek) az ún. alternatív színház nézői viselkedésmódját és kódját. Elfogadottá, sőt dicsérendővé válik a „vizes hatás”, ám csak az illúziókeltezt kísérő és az alakértelmezést segítő funkciójában: a roma cigánysírató hangjai egyértelműen „Baal társadalmon kívül rekedtségének” és halálának jeleként és még véletlenül sem zenei-hangulati elemként reflektálódnak. A Schilling-rendezés központi metaforája az az „erő”, amely Baal figurájának Bodó Viktor-i értelmezéséből árad, viszont szó sem esik az alakítás azon rétegeről, amely Baal állatiasságát nem individuálisan (nem sztereotip-illusztráló testképek révén), hanem atmoszférateremtő erővel bíró, artikulálatlan üvöltéssel mutatja fel. A színpadi alakkal párhuzamosan felmutatódik a test, s ez a megoldás ugyanúgy a Baal alak

<sup>26</sup> Az idézetek a *Színház* 1998/12. 23–25., az *Ellenfény* 1999/1. 2–11. és a *Critikai Lapok* 1998/1. számából származnak.

<sup>27</sup> Idézi Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999. 104.

<sup>28</sup> A vizsgálat az alábbi kritikákra támaszkodik: *Critikai Lapok*, 1998/10. 4–5.; *Ellenfény*, 1998/4. 30–39.; *Színház*, 1998/12. 11–18.



individuális, illetve archetipikus értelmezésének kérdéseire reflektál, mint a rendezés vizualitásának az az elve, amely szcenikai festéssel jelzi a darab gazdag intertextuális utalás-rendszerét. Vagyis az európai képzőművészet darabjai (pl. Eckardt megjelenésekor Delacroix képe: a *Mefisztó megjelenik Faustnak*), illetve a perverzió képei a látottak felől megjelenítik, a látvány meztelen élménye felől viszont meg-testesítik azt.

Milyen konklúziók vonhatók le az öt rendezés recepciójának e vizsgálatából? (i) A kortárs Brecht-kritika és befogadás alapvetően az olyan rendezések esetében kerül bajba, amelyeket elsősorban nem a tanulság (értelem), hanem a hatás felől kellene megszólaltatni. Vagyis – brechti terminusokkal kifejezve – a *fabula*, a *gesztikusság* és az *öröm* dialektikáját nem az egyik faktor dominanciája, hanem állandó belső mozgásuk felől kellene (újra)definiálni. (ii) Ez a tapasztalat nemcsak a kanonizálódott Brecht-diskurzus egyféle vegytisztaságáról, hanem a magyar rendezői színház megértésének azon beállítódásáról is árulkodik, amelynek koordinátáit a mimetikus-sztereotip testképeken és a közös lélektani motiváción nyugvó kisrealista hagyomány, a történet összértelmezése és a jelölők ezt kísérő, erősítő, illusztráló, de perceptuális hatásmechanizmusában dominánssá nem váló működése jelöli ki. Vagyis – (poszt)szemiotikai terminusokkal kifejezve – az értelem- és jelentésképződés folyamata során a mondanivaló (az esszétörténet értelmezése, a figuralitás) különböző módon és mértékben, de mindig inszeminálja a megformálás módját (az elidegenítést, a retorikát). (iii) A magyar színház-értés hiányosságaira tehát akkor derül fény, ha egy rendezés, illetve annak tematizálása során a színházi befogadás dimenzióinak sokszerűségére, összetettségére és finoman változó viszonyára kellene reflektálni. Vagyis arra az élményre, amelynek origójában „a közönség fantáziájába és kritikus pillantásába vetett bizalom” áll.<sup>29</sup>

### Megjegyzések a gesztikusság (poszt)brechti rekonstrukciójában rejlő lehetőségekről<sup>30</sup>

**H**a ezeket a tapasztalatokat a tanulmány elején hangsúlyozott módszertani reflexió igényével közelítjük meg, akkor megállapíthatjuk, hogy tematizálásukhoz kétszeresen is kiváló heurisztikai keretet biztosított a brechti színházelmélet alapkategóriáinak az „ellentmondások esztétikája” felőli értelmezése. Egyfelől ugyanis Brecht drámai, lírai, párbeszédese, töredékes, esszészzerű, tudományos stb. formában megjelenő megállapításaiból olyan esztétika-fogalom rekonstruálható, amely nem kizárólagosan illeszkedik a művészettudomány egy meghatározott diskurzusába, hanem sokkal inkább az *aisthesis* eredeti sokszerűségét bontja ki. Ily módon a *fabula*, a *gesztikusság* és az *öröm* kategóriái „a jelenségek olyan esztétikáját” jelzik, „amely közelebb áll az érzékekhez, mint az értelemhez”<sup>31</sup>. Vagyis – egy egyszerűsített szemiotikai rekonstrukcióval – a jelszerűség azon dinamikáját próbálják megragadni, melynek során a percepció és a kogníció, a performansz és a referencia, a *szemiotikai* és a *szimbolikus* (Kristeva) kapcsolata kerül előtérbe, mégpedig oly módon, hogy elkerüljük a test fenomenológiájának, illetve a jelentés taxonómiájának kizárólagosságában rejlő csapdákat. E folyamat mozgását, energiáját pedig az alap-, a társadalmi és a közvetítő gesztus kölcsönös dialektikája biztosítja. Ezt a megállapítást egyfelől olyan közismert ténnyel is igazolni lehetne, mint hogy a *gesztikusság* a brechti elmélet mindig fontosnak nyilvánított, de legkevésbé feldolgozott területe, amelyre a mester írásaiban még annyira sem található pontos definíció, mint az elidegenítési effektus vagy az anti-arisztotelianusság esetében. Másfelől viszont árulkodó az is, hogy az érdeklődés pontosan akkor (a hetvenes-nyolcvanas években) élénkült fel iránta, amikor már félreérthetetlenül improduktívvá vált az a vegytiszta be-

<sup>29</sup> Wilson, Foreman, Tabori színházának formanyelve ebben a produktív befogadói munkáért, a – végül is Brecht által központi kategóriává emelt – elidegenítés eszközeivel vívott harcban (is) közös nevezőre hozhatók Vö.: *Drive b.*, Theater der Zeit /Brecht-Jahrbuch 1997.

<sup>30</sup> A *gesztikusság* rekonstrukciójának könyvtárnyi szakirodalmából a továbbiakban elsősorban az alábbi művekre támaszkodom: Helmut Heinze: *Brechts Aesthetik des Gestischen. Versuch einer Rekonstruktion*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992. 11–143.; Hans Martin Ritter: *Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*. Köln, Prometh Verlag, 1986. 13–32.; Otto Keller: *Der Gestus als neues ästhetisches Zeichen*. In: Klaus Oehler (szerk.): *Zeichen und Realität*. Tübingen, Stauffenburg, 1984. 505–514.

<sup>31</sup> Helmut Heinze: i. m. 28.



széd, amelynek középpontjában az utolsó meta-narratíva célképzete és a fejlődés lehetőségébe vetett töretlen hit állt<sup>32</sup>.

Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a tudományos kor embere számára író német teoretikus munkája (gondoljunk csak a modellkönyvek és modellrendezések szerepére) az e tanulmányban oly sokat emlegetett módszertani reflexió területén is példamutatóvá vált. Sztaniszlavszkijhoz és Artaud-hoz hasonlóan (kis túlzással) a gyakorlatban valósította meg a dolgozat elején rögzített tudományelméleti és -történeti váltást: vagyis a módszert csak mint az állandó re-interpretációt megakadályozó, egy végleges igazság kimondására törekvő szabályrendszer és nem mint az állandó problémamegoldás energiaközpontját és keretét utasította el.<sup>33</sup> Ennek tükrében legitimnek tekinthető, ha a gesztikuság posztbrechti olvasatának segítségével olyan előadáselemzési módszer körvonalazására teszünk kísérletet, amely egyfelől kritikailag rekonstruálja a színházzemiotika hagyományos, illetve most kialakuló módszereit, másfelől különös figyelmet fordít a kortárs magyar rendezői színház sajátosságaira. Vagyis oly módon képes tematizálni a színházi befogadás folyamatát, hogy (i) annak valamennyi dimenzióját figyelembe veszi; (ii) a befogadás szabályszerűsége helyett dimenzióinak egymáshoz való viszonyát, kölcsönös dialektikáját hangsúlyozza<sup>34</sup>; (iii) lehetőséget ad e folyamatok megértésére, leírására és értelmezésére, vagyis ténylegesen problémamegoldó stratégiák nyitott rendszereként működik. Ez alapján a módszer legfontosabb paraméterei az alábbiakban rögzíthetők:

1. Előadáselemzési módszerünk a *kód* helyett a *keret* (keretek) fogalmával dolgozik, amely természetesen is rögzíti a tematizáláshoz szükséges definiálás, stabilitás, rögzítettség hermeneutikailag relativizálódó, hipotetikus és heurisztikai voltát.<sup>35</sup> Azaz egyfelől – jaussi indíttatásra – hangsúlyosan a színházi befogadás beállítódását és annak kondícióit értelmezi, vagyis azt, hogy a színészi, illetve szcenikai megoldások összjátékában szerveződő színpadi világ hogyan kínálja fel az azonosítás és a megértés módjait. E szempontrendszer segítségével explicit módon szakíthatunk a hagyományos előadáselemzési módszerek azon sajátosságával<sup>36</sup>, hogy a munka kiindulópontját – bár a dominancia-képződés hermeneutikai, illetve a konkretizáció Mukařovský-i értelmében – mindig valamely kvázi-el-szigetelt jelrendszer (test, tér, alak) alkotja. Ezzel szemben esetünkben éppen a jelrendszerek és jelek kölcsönös interpretációjának eredményeként létrejövő multimediális hatás válik kiindulóponttá. A *keret*, a cigaretta füstkarikáinak képét felidézve, metaforikusan is érzékelteti a vizsgálat különböző részrendszereinek és szempontjainak kapcsolatát, s ezzel elkerülhetjük a kortárs színházzemiotika egyik legnagyobb *circulus vitiosus*át: a csak egyetlen rendezés jelentésképződését szabályozó kód tételezését<sup>37</sup>.

Másfelől e terminus olyan színház-fogalmat implicál, amely a *teatralitást* radikálisan szubjektív, de interszubjektív megegyezésre mindig lehetőséget adó kategóriaként értelmezi.<sup>38</sup> A *színházi keret* goffmani fogalmának segítségével a vizsgálat szempontrendszerébe és módszertanába emelhetők a színháztudomány olyan, szociológiai alapokra épülő rész tudományai, mint a performansz-elméletek és

<sup>32</sup> „Ebben az értelemben bátran beszélhetünk egy poszt-brechti színházról, amelynek nagyon is sok köze van Brecht-höz hiszen az életműből leszűrhető követelések és kérdések foglalkoztatják, ám a brechti választ már nem tartja elfogadhatónak.” Hans-Thies Lehmann: i. m. 31.

<sup>33</sup> Vö.: Jan Link: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. München, Fink, 1974. 98., illetve Kanyó Zoltán: Brecht irodalomelméleti nézetei és az irodalomtudomány módszertani vitája. In: K.Z.: *Szemiotika és irodalomtudomány*. Szeged, JATE Kiadó, 1990. 353–392. (Kertész András ford.)

<sup>34</sup> Ez indokolja, hogy nem a szemantikai, szintaktikai és pragmatikai dimenzió morrisi elméletével dolgozunk.

<sup>35</sup> A (batesoni és goffmani alapokon nyugvó) *keret* illetően fogalmának első körvonalazásához lsd. Petra Maria Meyer: *Altdas Theater aus dem Rahmen fiel*. In: Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Theater seit den 60er Jahren*. Tübingen, Francke, 1998. 135–195.

<sup>36</sup> Elsősorban a Fischer-Lichte rögzítette izotópiaszintekre (*Semiotik des Theaters*. Bd.3. Tübingen, Narr, 1989<sup>2</sup>. 69–75.), illetve a Pavis-kérdőtív tételeire (Az elméletről mint a szépművészetek egyikéről és a kortárs drámáragyakorolt hatásáról akár többségi, akár kisebbségi értelemben. *Theatron*, 1998/1. 64–65.) gondolok.

<sup>37</sup> Pl. Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen-Basel, Francke, 1993. 261–371.

<sup>38</sup> Vö.: Erika Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell. *Theatron*, 1999/1. 76ff. (Meszlényi Gyöngyi ford.)



a gender studies. Ily módon az előadáselemzési módszer antropológiai dimenziója egy olyan kultúraszemiotika felől definiálódik, amely egyaránt számol a (színészi) test jelszerűségével és anyagi-ságával. Vagyis oly módon tesz kísérletet a kulturális emlékezet nyomait hordozó – azokat „transzfiguráló” – test olvasására, hogy azt nem a megfejtendő jeleket külsőleg hordozó, autentikus identitásként, hanem konstrukcióként tételezi, amelynek folyamatban-léte (Judith Butler-i értelemben vett performativitása<sup>39</sup>) a jelentésképződés állandóan ismétlődő normatív aktusai felől definiálódik.<sup>40</sup>

2. Mivel az előadáselemzési módszerben kiemelt szerepet játszik a befogadás kognitív és perceptuális dimenziójának tematizálása, a történetiség problémaköre az ezredforduló kétség kívül legnagyobb jelentőségűnek nevezhető és legprospektívabb kutatási irányának, a médiatörténetnek a kontextusában értelmeződik. Ezt a döntést az indokolja, hogy így egyfelől a *gesztikus* materialitása és medialitása érvényteleníti a brechti diszkurzus racionális-politikai-társadalmi célképzetét, másfelől a színházi emlékezet kérdéskörének reflexiójában teret kaphat a posztmodern és a médiaelmélet termékeny (és pl. Alföldi Róbert vagy Zsótér Sándor rendezéseinek tárgyalásakor megkerülhetetlen) párbeszéde<sup>41</sup>.

3. Míg e két paraméter a módszer elméleti és történeti horizontját jelzi, addig a tényleges elemzés legfontosabb metodológiai újításának nevezhető az ún. *pszichológiai, gesztikus és mediális-perceptuális keret* közötti különbségtétel. Mint láttuk, a kortárs Brecht-rendezések egyik tanulsága, hogy a hazai színház-értés origójában a jelen-

tesképződés folyamatának és a multimediális hatásnak a lélektani realizmusra jellemző, illetve azt ellenpontosító, azzal szemben definiálódó figurációi állnak. Vagyis amennyiben e folyamat leírása, elemzése és megértése a cél, akkor metodikánkban a színházi reprezentáció különböző formációinak kell tematizálódnia<sup>42</sup>; e kérdéskör koordinátái pedig egyfelől a valóság illúzióját keltő sztereotip testképek, illetve az ezt biztosító szerepszerű kategóriák dekonstrukciója<sup>43</sup>, másfelől a nézőtér és a játéktér közötti érzelmi vagy intellektuális azonosítást lehetővé tevő metaforikus, illetve ezt megakadályozó metonimikus térhasználat mentén jelölhető ki<sup>44</sup>.

A *pszichológiai keret* a polgári illúziószínház kortárs formációi felől, vagyis az azonosítás alapvetően emocionális-pszichológia, illetve mimetikus módja felől definiálódik. Ez esetben a színpadi alak valóság-hű sztereotipításának képei, a dramatikus szöveg alakközpontú értelmezése, illetve a térhasználat és -élmény metaforikussága válik a vizsgálat tárgyává. A Brecht-rendezések elemzése során azonban éppen az elidegenítés igénye tett minket arra érzékenyvé, hogy az azonosítást sohasem csak *pszichológiai keretek* segítik elő. A lélektani realizmus sztanyiszlavszkiji iskolája szerint például a színpadkép „valóság-hűsége” a sikeres (mimetikus) identifikáció egyik mankója. A *teatralitás* oszontatív momentumai miatt azonban a legtokéletesebb naturalista aprólékosságot vagy realista hűséget is az idegenség, az anyag kiállítottóságának tudata és érzése kíséri. A *gesztikus keret* tehát az értelem és az illúzió, a mondott és a kimondás közötti meta-textuális viszonyra hívja fel a figyelmet: a reprezentáció tudatosított játékaira irányuló elemzésnek lesz hermeneutikai eszköze, amelyben nemcsak a *fabula* kódolása, hanem a történetmesélés

<sup>39</sup> Vö.: Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin, 1995. 133.

<sup>40</sup> A test e kétféle történeti vizsgálatának viszonyához lsd. pl. Dietmar Kamper, Christoph Wulf (szerk.): *Transfiguration des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin, Dietrich Reimer, 1989.; Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens (szerk.): *Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin, E. Schmidt, 1997. 9–25.

<sup>41</sup> Vö.: Wolfgang Welsch (szerk.): *Wege auf der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim, VCH Acta Humaniora, 1988. 1–79.; Florian Rötzer (szerk.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987.

<sup>42</sup> E kérdéskör brechti olvasatához lsd. Elin Diamond: *Brechtian Theory / Feminist Theory. Toward a Gestic Feminist Criticism*. In: Carol Martin (szerk.): *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance. On and Beyond the Stage*. London ad New York, Routledge, 1996. 120–135.

<sup>43</sup> Vö.: Elaine Scarry: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Wirklichkeit und die Erfindung der Kultur*. Frankfurt a. M., Fischer, 1992.

<sup>44</sup> A dramatikus és posztdramatikus színházi diszkurzus test-, tér-, idő- és médiaesztétikájának egy elemzésben is használható feldolgozását lsd. Hans-Thies Lehmann: i.m.



módjának, a színházi jelentés- és értelemképződésnek a reflexiója is kiemelt szerepet kap.<sup>45</sup> Vagyis a két keret viszonyát leginkább abban a különbségben lehetne megragadni, amely a *pszichológiai keret* által előidézett, alapvetően kényelmes, harmonikus befogadói állapot és a *gesztikus keret* ezt megzavaró, értelmünkre apelláló a színházi jeleket jelszerűségükben bekeretező (*framing*) és megmutató megoldásai között feszül.<sup>46</sup> Ugyanakkor mindkét keret a *mise en scène* atmoszférája felől is definiálódik. Tehát helytelen azt állítani, hogy csak bizonyos rendezések (például Szász János ún. „atmoszféra-színháza”) váltják ki a vizuális-akusztikai-hangulati dimenzió tematizálásának igényét. Éppen ezek az erőteljes képi és zenei hatással dolgozó előadások hívják fel a figyelmet az ún. lélektani realizmusról szóló beszéd hiányosságaira is. Hiszen pl. egy Valló-rendezés középpontjában álló „mélységes fájdalom” mindeddig csak a dramatikusszöveg világszerű interpretációja és nem a percepció felől közelítettünk meg. Ugyanezzel a

nehézséggel állunk szembe a testiség tematizálásakor, amikor saját észlelési mechanizmusaink vizsgálatát kellene elvégeznünk. A jelrendszerek szubverzív erejéről, a performativitásról diszkurzív módon megvalósuló beszédnek nyitna teret az a *mediális-perceptuális keret*, amely az előadás világot egyrészt korunk médiák által stimulált világához hasonítja, másrészt felhívja a figyelmet annak „felhangosított” voltára. Ugyanakkor egyértelmű az is, hogy az első két *keret* esetében a művészet- és színháztudomány tradicionális szövegelemző stratégiái már megteremtették azt a fogalmi vázát, amelynek applikációjával elemző technikák állnak rendelkezésünkre. A harmadik *keret* esetében viszont vagy felhasználjuk a percepciókutatás – a hazai diskurzustól alapvetően idegennek tűnő<sup>47</sup> – konstruktivista eredményeit, vagy az (ettől egyébként nem teljesen elszigetelt) médiaelmélet Vilém Flusser-i vonalához kapcsolódunk, amely talán nem véletlenül hallgat a „gesztus fenomenológiája”<sup>48</sup> névre.

<sup>45</sup> Vö.: Patrice Pavis: A Gestus körüljárása. *Theatron*, 1998/2. 56–62. (Jákfalvi Magdolna ford.); Probleme einer spezifischen Bühnenübersetzung: die Übersetzung als Mittlerin von Gestik und Kultur. In: P.P.: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen, Narr, 1988. 121–126.

<sup>46</sup> A két *keret* viszonyára vonatkoztatható a színpadi alakformálás két módjának viszonya is. Vö.: Philip Auslander: „Just be your self” Logocentrism and différence in performance theory. In: P.A.: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1997. 28–38.

<sup>47</sup> Vö.: Bókay Antal: Komparatiztika a posztkulturális korban. In: Fried István, Kürtösi Katalin (szerk.): *A kultúrák köziség dilemmái. Interkulturális tanulmányok*. Szeged, JATE Press, 1999. 15–34.

<sup>48</sup> Vilém Flusser: Az új képzelőerő. *Atheneum*, 1993/4. 253–262.; *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Bersheim und Düsseldorf, Bollmann Bibliothek, 1993. 217–237.