

A színház mint kulturális modell

1. Kultúrtudományok diszciplinaritás és interdiszciplinaritás között

„Pavarotti eltűnt a bonni színpadról. Távozását csak az múlta felül, ahogy az egészet megrendezték – mind pozitív, mind negatív értelemben. A karmester (és rendező) Kohl, valamint fűvészenekarának immár másfél éves működése során egyre erőteljesebben körvonalazódó katasztrófa minden eddiginél egyértelműbbé vált (...). A bonni színpadon már semmi sem működik. Ne tévesszen meg bennünket, hogy Pavarottit kis híján lecserélték volna egy felcícomázott szubrettel, ha az FDP-kórusnak nem sikerült volna hamarjában egy fiatal tenort leszerződtetni. Mindez csupán látványos szemfényvesztés. A színpad padlóján lyukak tátonganak, a zsinórpadláról akasztófakötelek lógnak, és mindössze két teljes év telt el azóta, hogy Kohl karmestert külpolitikai hőstenorával együtt – mint Németország újraegyesítőit – csaknem elnyelte az éljenkiáltások tengere. [...] Hol van már az az idő, amikor Kohl még [...] személyi intrikákkal és szereposztási trükkökkel tudott emelkedett hangulatot teremteni a nézőtérén. [...] Azt hiszem, nem érdemeltük meg ezt a színjátékot. Függyönt! S immáron csak két megoldás maradt. Vagy a szereplőket és a darabot cseréljük ki, vagy a közönséget váltjuk le.”¹

Vajon kit hallunk itt beszélni? Egy színházkutatót, aki teátrálisnak látja a politikai élet egyik aspektusát, s azt ennek megfelelően kívánja ábrázolni és vizsgálni? Vagy egy politológust, aki a színház-metaphora használatával a politikai téziseknek a szimbólumok nyelvén történő közvetítését állítja a középpontba és akarja megvilágítani? Vagy egy újságíró, aki érzékletes képekben a lehető legszemléletesebben próbálja bemutatni az olvasóknak a politikai (show)business talmi csillogását? – Ily

módon, a kontextusból kiragadva, aligha állapítható meg minden kétséget kizáróan a beszélő szakmai identitása és diszciplináris hovatartozása. És egyáltalán, milyen kontextusban vethető fel értelmes módon a beszélő identitásának problémája?

Az identitásra vonatkozó – kulturális, vallási, nemzeti, szakmai stb. – kérdések manapság nagyon is divatosak, melyeket főként kétfajta magatartásstratégia legitimációja kapcsán állítják szembe egymással, illetve kerülnek megvitatásra:

1. a lehatárolás, illetve a kirekesztés, valamint
2. a bekebelezés stratégiája.

Ezeket a célokon túl azonban a legmesszebbmenőkig érdektelenek.

Ez különös mértékben igaz a tudományos diszciplinákra nézve. Kialakulásukat nem a kutatási tárgyak konszenzusképes – még kevésbé objektív – adottságai – rendszerének, sem pedig olyan specifikus elméleteknek és módszereknek köszönhetik, melyek kizárólagos egy bizonyos diszciplinára lennének érvényesek. Sokkal inkább egy sor különböző körülménnyel összefüggésben, illetve ezek függvényében jöttek létre, és alakultak ki történetük során. Határaik eképpen az idők folyamán többször – sőt részben igen jelentősen – megváltoztak, s többnyire az egyre nagyobb differenciálódás és specializálódás, és ezzel együtt a határok beszűkülésének tendenciája érvényesült. Az orientálistikából váltak ki például a japán, a kínai, a maláj és az ind kultúrkörrel foglalkozó tudományágak; s ezeken belül aztán különféle szakterületek alakultak ki, mint – például a japán esetében – japán nyelv, irodalom, történelem, jog, gazdaság, filozófia, festészet, természettudomány stb.

Intézményileg ez a tendencia a szakok és speciális jogosítványokkal rendelkező professzúrák rendkívüli megszaporodásához vezetett. Manapság, amikor minden téren hatalmi harcok dúlnak, és

¹ E. Böhme, *Berliner Zeitung*, 1992. május 2. és 3.

minden fronton soha nem látott keménységgel és elszántsággal folyik a küzdelem, mégis az tűnik a legfőbb parancsnak, hogy ezt az állapotot minden eszközzel fenn kell tartani. E harcban a saját szak identitásának kérdése a leghatásosabb és leghusztitobb eszköz. Az ún. kis szakok azért állítják csatasorba ezt a fegyvert, hogy a lehető legegésebben elhatárolva magukat a többi szaktól, nyomatékosan bizonyítsák szükségességüket és létjogosultságukat, beleértve a megfelelő felszereltséget is. Az ún. nagy szakok pedig azért vetik be, hogy a bekebelezéssel megszerezzék azokat az állásokat, amelyeket különben át kellene engedniük másoknak. Új szakok előnyben! Így az eddig tisztán a nyelvtudomány számára kiírt állásokat most már a nyelvtudományon belül (különös tekintettel a kognitív tudományra vagy az informatikára), illetve az irodalomtudományiakat az irodalomtudományon belül (különös tekintettel a média-, a film-, a színház- vagy a táncstudományra) hirdetik meg. Hasonló manővereknél az, hogy a – helyzettől függően mindig másképpen definiált – saját szak kiáll identitása mellett, minden esetben az egyik leghatásosabb érv, amely, ha összekapcsolódott a leendő felvevő intézetek – vagyis a munkaerőpiac – szükségleteinek és lehetőségeinek a hangoztatásával, akkor az több, mint meggyőzőnek mutatkozott.

Eltelkintve az efféle stratégiai megfontolásoktól és céloktól, melyeknek a főiskola és tudománypolitika mindennapjaiban minden további nélkül helyük lehet, a diszciplínák identitás-kérdésének úgy tűnik nincs jelentősége és ezért érdektelenné is vált. A kutatásokban legalábbis nem kell, hogy szerepet játsszon. Itt ugyanis legnemesebb mércének az számít, hogy képesek-e innovatív kérdéseket feltenni, illetve talán innovatív válaszokat találni. E kritérium alapján a szellemtudományok differenciálódása és specializálódása először is a tudás rendkívüli tobzódását, sőt egyenesen robbanásszerű fejlődését váltotta ki. Azonban hosszabb ideje már csak ritkán képesek arra, hogy megfelelő eredményeket produkáljanak. A szellemtudományok szerepéről és funkciójáról folytatott vita olyan mértékben lesz egyre tágabb és hevesebb, amilyen mértékben a szellemtudományok merülnek el azokban a szűkkörű speciális kutatásokban, amelyek az azt felvető szakon illetve szakterületen kívül semmilyen relevanciával nem rendelkeznek. Függetlenül attól, hogy ezeket kompenzációs- vagy akceptáló

tudományokként, vagy mint legújabban, orientációs tudományokként határozták-e meg, a megfogalmazott igénynek nemcsak hogy kevés köze van és volt a szellemtudományi szakok kutatási valóságához, de akár azt a lehetőséget is megakadályozta, hogy a régóta esedékes diagnózisból – miszerint ezt a kutatási valóságot nem éppen az innovatív kérdéscsoporthoz tartozó sokasága inspirálja és határozza meg – levonják a szükséges következtetéseket.

Az 1960-as évek végétől kezdve újra és újra felállították ezt a diagnózist, és a legkülönfélébb terápiaikat javasolva válaszoltak rá. Bár ezek legtöbbször kimerültek annyiban, hogy egy új elméleti alapot mint egyedül üdvözítőt propagáltak. Ennek értelmében a specializálódás és beszűkülés felé mutató tendenciának úgy kellene elejét venni, hogy az eddig a különféle szakok és szakterületek megszokott, illetve alapjának tekintett, eltérő elméletek és módszerek helyére egy egyedülinek kellene lépnie. Erről azonban lehetetlen lett volna meggyevezésre jutni, mivel a különböző teóriák és metodusok alapjául szolgáló nagy, átfogó elméletek és mesterművek egyfajta módszerrel és egy céllal a kizárólagosan lehetséges és érvényes megindoklására törekedtek, mindenki számára és valamennyi problémára a végső megoldást ígérték és így kölcsönösen kizárták egymást. Amikor a posztmodern gondolkodás megjelenésével egyre inkább egyfajta alapvető pluralitás és különbözőség elismerése érvényesült, mindinkább az interdiszciplináris és transzdiszciplináris kezdeményezésektől remélték és várták, hogy képesek lesznek innovatív kérdéseket feltenni.

Az így elgondolt interdiszciplinaritást tehát nem egyfajta bekebelezési stratégiának tervezték és nem is így propagálták, hanem sokkal inkább úgy, mint ami a „tudományok észlelőképességének visszaszerzését szolgálja”. Ez nem utolsó sorban azért is elindíthatja és előrelendítheti az innovatív kérdéscsoporthoz tartozó fejlődését, mert képes problémákat és problémahelyzeteket felismerhetővé tenni, még mielőtt ezek aktuálissá válnának.² Az efféle interdiszciplinaritás esetében ezért feleslegessé válnak azok a tudománypolitikai megfontolások és következtetések, amelyek – mint mindig – a saját diszciplína identitására vonatkoznak. Sokkal inkább olyan speciális problémák kerülnek előtérbe, melyeket a különböző diszciplínák – még akkor is, ha identitásukat a mindenkori szemlélettől függően más-

² Wolfgang Frühwald: *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*. Frankfurt a. M., 1991. 75.

képpen fogalmazzák és indokolják meg – egyaránt elsődlegesnek tekintenek, anélkül, hogy bármelyik is közülük egyedül kielégítő módon meg tudná oldani őket.

A „Szellemtudományok ma” elnevezésű konztanzi munkacsoport szerint az ilyen, problémaorientált inter-, illetve transzdiszciplináris irányultságú kutatásnak az lenne az alapfeltétele, hogy az – általuk kultúrtudományként felfogott – szellemtudományok intézményes infrastruktúráját teljes mértékben átszervezzék. Ezért azt javasolják, hogy állítsanak fel az egyetemeken kultúrtudományi kutatóintézeteket, illetve a már fennálló egyetemen kívül működő kutatóintézetekkel alakítsanak ki eredményes kooperációt, valamint, hogy posztgraduális szinten is erősítsék az interdiszciplináris együttműködést. Elsőrendűnek tartják a kultúrtudományi kutatóintézetek felállítását, amelyeknek különböző területeket kellene középpontba állítaniuk, mint például a szellemtudományok modernizálása, történeti antropológia, kulturális rendszerek történeti komparatistikája, zeneesztétika, médiatudományok.

Ez járható út lehetne és a távoli – optimistább becslések szerint pedig már a közeli – jövőben is sikerrel kecsegtethet a kultúrtudományi kutatásokban. Mielőtt azonban egy efféle intézményes struktúraváltás lezajlana, a kultúrtudományoknak mégiscsak tovább kell keresniük azokat az utakat, melyeken elindulva a jelenleg működő intézményes infrastruktúra keretei között és feltételei mellett már itt és most meg tudjanak birkózni azokkal az időszzerű problémákkal, melyek sürgősen és elsődlegesen azonnali megoldásra várnak.

2. A színházfogalom mint a kultúrtudományok heurisztikus eszköztára

Ilyen problémát jelent azoknak a lehetséges kulturális modelleknek a megkonstruálása, amelyek a különböző kultúrtudományi diszciplínák közös alapjaként működhetnének, s ily módon mindegyik számára produktívnak bizonyulhatnának. Így a kultúrtudományok ma hasonló problémával találják magukat szemben, mint a századelőn, amikor is az 1900-as évek általános kulturális válságára kerestek megoldást. Ez ugyanis olyan problémákat vetett fel, melyek azzal lépték át a hagyományos és újonnan alapított szakok tárgyaik

definiálta határait, hogy teljesen eltérő irányokba mutattak. Ezért lett szükség egy, a munka közös alapjaként funkcionáló kulturális modellre. Először is a kultúra egy megfelelő mértékben általános meghatározására tettek kísérletet. Világossá vált azonban, hogy a „kultúra” mint analitikus kategória nem adódik egyszerűen a történeti antropológia alapfogalmából, ami azt jelenti, hogy ilyen kulturális modellek nem vezethetők le a kultúra egy általános fogalmából. Hiszen teljesen mindegy, hogy a kultúrát – hogy csak két, egy megfelelő mértékben általános kultúrafogalom alapjaként szolgáló példát említsünk – „az emberi munka és életformák fogalataként”³ vagy jelösszefüggések összességéként (Lotman) definiálom, hiszen egy ilyen általános fogalom meghatározásából csak többé-kevésbé általános kutatási maximák és nem pedig a különféle konkrét, egyes esetekben éppen speciális alkalmazhatóságuk miatt működőképes modellek szűrhetők le. (Ennek oka pedig az, hogy saját tárgyaikat az emberi munka termékeként, speciális életformák kifejeződéseként vagy éppen szövegeként vizsgálják.) Ezért már kezdettől fogva lemondunk arról az elképzelésről, hogy bármilyen fogalomhierarchia megalkotása során is több diszciplína számára konszenzusképes, használható modellhez juthassunk. Mivel egy ilyen modellel soha nem az a célunk, hogy egy bárhogy is értett ún. „valóságot” leképezzünk, hanem hogy heurisztikus eszközként szolgáljon, hiszen megalkotására úgyis csak akkor lehet vállalkozni, ha tekintettel vagyunk bizonyos előre megszabott problémákra, illetve figyelembe vesszünk bizonyos megismerési érdekeket. Ezért a különböző problémák és megismerési érdekek függvényében eltérő modelleket alkotnak és javasolnak.

Egy ilyen konstrukció megalkotásakor az a megfigyelés képezi kiindulópontomat, hogy a 20. században a *theatrum mundi*, illetve a *theatrum vitae humanae* ősi toposzai – a nagyfokú, vagy éppen séggel alapvető különbségek ellenére is – ismételen olyan nagy népszerűsége tettek szert, mint valamikor a 17. században. A 1970-es évektől tendenciózsá válik a színház-metaphora használata a legkülönfélébb kulturális területeken: ahogy az idézett példa is mutatja, újságírók, politikusok, menedzserek ugyanúgy használják, mint a szakszervezeti aktivisták, az egyházi képviselők vagy a tudósok. Az 'Én' inszenírozásáról, nyilvános fellé-

³ Wolfgang Frühwald: i. m. 41.

pésekről, különálló vagy társadalmi csoportoknak a médiában történő „megcsinálásáról” és a köz-, illetve a magánélet teátralizálásáról beszélnek. A legkülönfélébb kultúrtudományok egyre nagyobb számban jelentkeznek olyan tanulmányokkal, amelyekben a színházfogalmat a saját kutatási céljaikhoz mérten alkalmazzák. Foucault „Theatrum philosophicumról” beszél, Lyotard a „filozófia és politika színpadát” vizsgálja, Baudrillard a „test színházáról” elmélkedik. Goffman a „mindennapi önmegjelentést”, Paul Zumthor pedig az orális kultúrák mesélőinek és énekeseinek előadásait kutatja színházként. Clifford Geertz „a Bali szigetek 19. századbeli színház-államát” vizsgálja, Hayden White a „történelmi realizmust” „tragédiaként” értelmezi, Richard van Dülmen a koraiújkor bírósági gyakorlatát és a büntetési szertartásokat „a rettenet színházaként” elemzi, míg Ferdinand Mount a „politika színházának”, Richard Sennett pedig annak jár utána, hogy miként változtak a „18. és 19. század között a színpadi és a mindennapi szerepek”. Werner Durth a városépítkezésre alkalmazza a „színpad modelljét”, illetve egy építész munkáját a díszletépítő mesteréhez hasonlítja, Ulrich Sarcinelli „a politikai mondanivaló tolmácsolásának szimbólumait” értelmezi színrevitelként, míg Joyce McDougall a „lélek színházában” vájkál. Guy Debord a 1960-as évek társadalmát a „látványosságok társadalmaként” deklarálja, Eco koronk kultúráját „a látványosság kultúrájaként” írja le, melynek „színrevitt eseményeit” Kamper az „emlékezés színházaként” határozza meg. Ez a lista tetszés szerint folytatható. Úgy tűnik, hogy a filozófiában, a pszichológiában, az antropológiában, az etnológiában, a szociológiában, a politológiában, a történelemben, a kommunikációtudományban, a publicisztikában, az irodalomtudományban, a művészettörténetben, a médiatudományban, röviden valamennyi kultúrtudományban a színház mintegy húsz éve kulcsfogalomnak tekinthető. Még a fizikus Heinz von Foerster is egyfajta „kukucsálódoboz-filozófiáról” beszél, amelyhez az ő értelmezésében egy bizonyos világgép is társul, és explicit módon hivatkozik egy speciális színházfogalomra.⁴

A színház-metafora reaktíválódása a különböző kultúrtudományokban már a század elejétől kimutatható. Mint ismeretes Freud használta gyakran; a szociológiai szerepelmélet is hivatkozott rá, Michel Leiris (1958) is figyelembe vette, amikor a transzba esett gondari etiópok viselkedésének „teátrális aspektusait” vizsgálta, Henri Lefebvre pedig közvetlenül játszik rá, amikor így ír: „Melyik színházi rendezés érte el a Rajk-per hatását? Melyik dráma tetőpontja hasonlítható a Hruscsov-beszédhez? Melyik maszk és melyik figura hasonlítható Sztálinéhoz?”⁵

A 1970-es évektől a színházfogalmat mind a múltbeli valóságok (re)konstruálására, mind pedig kultúránk leírására és diagnosztizálására használják. Ez a fogalom így egy olyan szemantikai mezővel bír, melyet a következő fogalmak határolnak körbe: az észlelés, a néző/megfigyelő, a testiség, a test, a testkép, a mozgásminta, a kommunikáció, a nyilvánosság, a színrevitel, a konstrukció, a szimuláció. Úgy tűnik, hogy ma a kultúrtudományokban a színházfogalom egyfajta heurisztikus kategória – ha ugyan nem kulturális modell – szerepét tölti be.

Lehetséges okok egész sora vezethetett ehhez a fejlődéshez. Különösen nyomós oknak tekinthetjük, hogy az elméleti orientáció irányának a szellem- és társadalomtudományokban legkésőbb az 1980-as évektől kezdve megfigyelhető változása. Azzal, hogy – semmiképpen sem mindig kimondva – elismerjük a kanti álláspont érvényességét, az az nem kétséges, hogy az önmagában való valóság – bármi is legyen ez – közvetlenül nem hozzáférhető számunkra, szemléletváltás következett be a múltbeli és jelenkori „valóságok” (re)konstruálásában. Az életvilágok szociológiája és mentalitástörténete, a rendszerelméleti pszichológia és a konstruktivista irodalomtudomány, az oral history, a ’sűrű leírás’, a mindennapi élet történelme és egy sor újabb kezdeményezés – a részben jelentős különbség ellenére is – megegyezik abban, hogy egyének és csoportok konkrét ön- és valóságképeit, illetve azokat a orientációs mintákat választják kutatásuk tárgyául, amelyek az individuális és kol-

⁴ Heinz von Foerster: Wahrnehmen. In: *Philosophien der neuen Technologien*. Berlin, 1989. 27–40. Az inszenírozás fogalmának inflálódásához magam is hozzájárultam egy sor olyan címmel, mint *Inszenierung der Welt* (In: Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Inszenierung von Welt. Zeitschrift für Semiotik*, 1989.) *Inszenierung des Ich*, vagy *Inszenierung des Fremden* (In: Erika Fischer-Lichte: *Inszenierung des Fremden*. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme. In: E.F.L. (szerk.): *Theater Avantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen, 1995.)

⁵ Henri Lefebvre: *Kritik des Alltagslebens*. Frankfurt, 1974. 75.

lektív ön-, illetve világerést meghatározzák; (vagyis) nem tesznek úgy többé, mintha a valóságot vizsgálnák, hanem inkább arra a jelentésre összpontosítanak, amit az egyének és csoportok tulajdonítanak ennek a valóságnak. Ebben az értelemben azt is mondhatnánk, hogy többé nem a lét, hanem a *jelentés*, illetve a *látszat*, a színház klasszikus területe áll az érdeklődés középpontjában. Ha pedig erről van szó, akkor a színház által kifejlesztett fogalmiság alkalmazása, legalábbis első nekifutásra, biztos alapnak tekinthető.

A „színház” szó használatát másrésztől az érintett vizsgálatok interdiszciplináris jellege indokolja. Fokozottan figyelünk az ön- és valóságképek kulturális jelentésszövegeire, s következőképp a kutatás súlypontja az előre megszabott tárgyokról olyan specifikus problémák felé tolik, melyeket nem lehet kizárólagosan a szellem- vagy a társadalomtudományok keretei között – még kevésbé egyetlen szakon belül – érdemlegesen megvitatni és kielégítő módon megoldani. A problémaorientált kutatás ennyiben csak interdiszciplináris, illetve transzdiszciplináris kutatásként gondolható el és lehetséges. Ezzel a ténnyel a színházfogalom vagy akár a színház-metafora használatakor kétszeresen is számolni kell. Egyfelől a színház (mint művészet) annyiban annak a kultúrának a „megkettőződését” jelenti, amelyben játszódik, hogy anyagát a legkülönbözőbb kulturális rendszerekből meríti, melyeknek jeleit jelek jeleiként használja. A színházban tehát különféle kulturális rendszerek találkoznak össze és átfedik, illetve keresztezik egymást. A „színház” működése ebből a szempontból egy prizma-hoz hasonlítható, amely a kulturális rendszerek összekapcsolódása és szétágazódása során a problémákat mindenkor összefogja és az így keletkező problémanyalábot mindennél élesebben veri vissza. Másfelől a fogalom metaforikus használatának következtében felszabadul a szemantikai mező egyfajta öndinamikája, amely valamennyi kategorikus határvonal radikális megkérdőjelezése felé mutat. A színházfogalom ezért képes arra, hogy „az interdiszciplináris dialógus markáns metszéspontjaként”⁶ működjön.

A színházfogalomnak a kultúrtudományokban jelenleg tapasztalható hihetetlen népszerűségének harmadik oka valószínűleg kultúránk megismeré-

sének a sajátos lehetőségeiben, mindenekelőtt a mai kultúra tranzitórius eseménytere és a színház tranzitórius, eseményzerű jellege közötti feltűnő hasonlóságban rejlik. A színház fogalmisága mindenestre teljes mértékben alkalmas arra, hogy megragadja és körvonalazza egy változó esemény-kultúra, a médiák által közvetített látszat szembe-tűnő jegyeit. Ily módon a kordiagnózis felállításakor a „színház” produktív módon képes egy heurisztikus kategória szerepének betöltésére.

Ennek megfelelően a kultúrtudományok ma a színház fogalmiságát heurisztikus eszközként vetik be, melynek segítségével felismerhetővé teszik a – múlt és a jelen – színházon kívüli kulturális jelenségek és folyamatok teátrális aspektusait, kiemelik őket más aspektusoktól való elméleti különbözőségükben és végre a mindenkor szak határait átlépve próbálják meg leírni őket.

A színház-történész számára érdekes egybeesést mutat, hogy a színházfogalom nagyjából ugyanakkor vonult be a kultúrtudományokba, amikor a színházban is döntő változások álltak be meghatározásában, és tere jelentősen bővülni kezdett. A történelmi avantgárd mozgalmak a századelőn a színházfogalom jelentésének és használatának kétféle változatát eredményezték: egyrészt egy tisztán esztétikai fogalomra korlátozták, amely csak mint specifikus, autonóm művészetként alkalmazható a színházra, olyan művészetként, melyet – Craig magyarázata szerint – a minden más művésztől alapvetően eltérő anyag határoz meg. Másrészt azzal a követelettel léptek föl, hogy a művészetet és az életet elválasztó szakadék megszűnjön, és a színház a valóság része legyen. Ez a követelmény aztán a színházfogalom jelentéstartalmának rendkívüli bővülését vonta maga után. A fogalom használata fokozatosan kiterjedt a kultúra különböző területeire, és ennek megfelelően folyamatosan bővült. Minden olyan eseményre alkalmazták, mely betöltötte a kiállítás, a demonstráció és a látványosság funkcióját: cirkuszi artisták, clownok és szórakoztatók fellépéseire, happeningekre, melyeket a dadaisták és szurrealisták rendeztek az utcákon, tereken, kávéházakban, templo-mokban és parlamentekben, szakszervezetek és pártok majálisaira, népgyűléseire, valamint sport-

⁶ Helmar Schramm: *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von Theater*. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius und Wolfgang Thierse (szerk.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin, 1990. 233.

ünnepélyeire.⁷ A színháztudomány a 1970-es évektől kezdett el ezzel a fejlődéssel behatóbban foglalkozni. Először a színház egy – bármennyire is esztétikai és politikai-társadalmi, de – szűk fogalmából kiindulva, a cselekvés-, média- és kommunikációelméleti, történelmi-materialista és szemiotikai alapok kidolgozásával sikerült elérniük egyfajta nyitást az interdiszciplinaritás felé, s ezzel a diszciplínán belül megeremítették a színházfogalom kiterjedésének alapját. A további, új irányok felé orientálódásnak jelentős lendületet adott 1) a 1960-as, 1970-es évek performansz-kultúrája, 2) a történelmi színházi avantgárd területén folyó kutatások 3) az Európán kívüli színházi kultúrák iránti érdeklődés felébredése (mely téma egészen eddig az etnológia szakterületének számított), 4) a „színház” szó fogalomtörténeti vizsgálatára, 5) a valóságnak a kortárs kultúrában egyre nagyobb méreteket öltő teatralizálódásának felismerése, mely tényezőket más kultúrtudományokban is – mind a kortárs kultúrára irányuló, mind a történelmi vizsgálatoknál – a színházfogalom használatát eredményezték. Ennek az újszerű orientációnak az lett a következménye, hogy a színházfogalom jelentésköre a színháztudományon belül rendkívül tág lett: ahol valaki valakit vagy valamit látott, ábrázolt, vagy magát az ábrázolást látta, önmagát vagy más tudatosan mások kutató pillantásának tett ki, már „színház”-ról beszéltek.

A színház szó ily módon körvonalazódó „szemantikai mezejének rendkívüli aktivizálása”⁸ (a fogalom metaforikus használatával) elmosta a határokat és átmeneteket, ahogy ez a különböző kultúrtudományokban is megfigyelhető. Eltekintve a fogalom kiterjedt színházi használatától (lásd többek között Shakespeare-nél, Calderonnál, Gryphiusnál, Lohensteinnél) a „színház” szó a legkülönfélébb értekezésekben (például filozófiai, teológiai-morális, irodalmi, történelmi, életrajzi és kortörténeti, természettudományos, technikai, orvosi, földrajzi, diskurzusokban) is kimutatható. Publikációk tömkelege árasztotta el az európai könyvpiacot, s a „színház”, illetve a „theatrum” szó kivétel nélkül szerepelt a címben: *Theatrum Virtutis et Honoris Oder Tugend* (Nürnberg, 1606), *Theatrum Morum* (Prága, 1608), *Theatrum Veterum Rhetorum*,

Oratorum, Declamatorum quos Sophistes Nominabant Graeces (Párizs, 1620), *Theatrum Europaeum* (Frankfurt a. M., 1634–1738), *Theatrum S. Casimiri in quo ipsius prosapia, vita, miracula pompa in eiusd. Apotheos Vilnae Lith.* (Antwerpen, 1604), *Theatrum Pacis oder Friedensschauplatz aller fürnehmsten Friedens – Instrumenten und Tractaten* (Nürnberg, 1663–1685), *Theatrum Chemicum* (Argentorati, 1613–1661), *Theatrum Florae* (Párizs, 1622), *Theatrum Insectorum* (London, 1634), *Theatrum Sympatheticum* (Nürnberg, 1660), *Theatrum machinarum* (Nürnberg, 1661), *Theatrum Orbis Terrarum* (Antwerpen, 1570). Ez a felsorolás is tetszés szerint folytatható A „theatrum” szót itt leginkább a „színhely”, illetve „egy olyan hely” értelmében használják, „ahol valami megmutatásra méltó dolog történik”⁹, kimondottan arra utalva, hogy valamit látnak (zur Schau stellen), kiteszik mások kutató tekintetének, miáltal a ‘theatrum’ és a ‘theoria’ etimológiai rokonságát hangsúlyozzák. Érdekes módon az így elnevezett vizsgálatok mindegyikére jellemző, hogy ritkán rendelkeztek egyértelműen egy szakterülethez, illetve diszciplínához. Mindenhol találhatók átmenetek, sok mű pedig (mint például egy 230 oldalas beszámoló Uceda hercegnő 1671. október 26-i temetési ünnepségéről a milánói *Glorie Theatrum*-ban) „egyenesen ellenáll a diszciplináris besorolásnak”¹⁰. A színházfogalom itt nyilvánvalóan egy interdiszciplinális diskurzus elemeként szerepelt.

Másrészről a színháztudományban használatos színházfogalom kiterjesztése a színháztudomány tárgykörének jelentős bővülését vonta maga után. A színházkutatók ekkor kezdtek el olyan témákkal foglalkozni, mint a középkor táncórúlete (például az 1418-as strasbourg-i vitustánc), a gyerekhadjáratok, az erfurti tavaszi körmenet vagy az 1349. évi lausitzi „táncjárvány” és az 1374-es rajna-vidéki és németalföldi hatalmas táncórúlet, a 15-től a 18. századig tartó olaszországi tarantellizmus; a münsteri újrakeresztelők és az orosz jurodák, a középkori „isten bolondjai”, akiknek fellépései egészen a 18. századig nyomom követhetők; az Erzsébet-kori Anglia kivégzései és a spanyol Siglo de Oro halotti menetei; a nagy francia forradalom párizsi közléte vagy az elnöki posztért vívott amerikai válasz-

⁷ Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zum Gegenwart*. Tübingen, 1993. 261–300.

⁸ Helmar Schramm: i. m. 206.

⁹ Peter Rusterholz: *Theatrum Vitae Humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines politischen Bildes*. Berlin, 1970. 15.

¹⁰ Thomas Kirchner. *Der Theaterbegriff des Barock*. In: *Maske und Kothurn*, Wien, 1985. 236.

tási hadjárat. Így váratlanul újból olyan terepen találták magukat, melyet más kultúrtudományok már korábban elfoglaltak, s melyek a színházfogalmat minden további nélkül saját céljaik szerint használták.

Egy ilyen helyzetet mármost sem el-, illetve lehatárolási, sem pedig bekebelezési stratégiával nem lehet produktívvá tenni; sokkal inkább úgy tűnik, hogy egy átfogó interdiszciplináris együttműködéshez ad lehetőséget és esélyt, méghozzá egy, az összes vizsgálat számára közös kulturális modell alapján. Hiszen teljesen nyilvánvaló, hogy a mindenkor színházfogalom mind a színháztudományi, mind az említett kultúrtudományi vizsgálatokban heurisztikus kategóriaként fungál. Emellett természetesen azt a problematikát sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy míg a színháztudomány átfogó kutatásait éppen egy tág színházfogalom inspirálja és stimulálja, addig az ideillő kultúrtudományi tanulmányok többségükben egy olyan, inkább szűknek tekinthető színházfogalomból indulnak ki, amely nem csak a művészházra, hanem (tovább szűkítve az alkalmazhatóság körét) kifejezetten a realista-pszichológizáló színház kucskálósínpadára vonatkozik.

3. Teatralitás – mint a kultúrtudományok egy lehetséges alapkategóriája

A színháztudomány erre a nehézségre a „teatralitás” fogalmának bevezetésével reagált. A fogalom már a színházi avantgárd manifesztumaiban és proklamációiban is kiemelkedő szerepet töltött be. Az általuk propagált két különböző színházfogalom értelmében két alapvetően eltérő megfogalmazással találkozunk. Az egyik meghatározás Georg Fuchs *A színház forradalma* (1909) című írásában található. Feltevése, „a színház reteatralizálása” szoros kapcsolatban áll a tisztán esztétikai színházfogalommal. Ez a megfogalmazás ugyanis olyan egyértelmű kritériumok megfogalmazására törekszik, amelyek alapján a színház mint sajátos művészi forma minden más művészi formától elválasztható. Ennek megfelelően a teatralitást azon anyagok és jelrendszerek (például a testmozgás, a ritmus, a beszéd, a hang és a zöreje a fény, a szín stb.) összességéként értelmezi, amelyek a dráma irodal-

mi szövegén kívül az előadás részét képezik és a maguk sajátos voltában járulnak hozzá a színházi előadás létrejöttéhez.

A másik, Nyikolaj Jevreinov *A teatralitás apológiája* (1908) című tanulmányából származó megfogalmazás, egy tágabb színházfogalomra hivatkozik, és a teatralitást az – autonóm művészetként vagy társadalmi intézményként felfogott – színház keretein kívül és hatótávolságán túl határozza meg. Ez szoros összefüggésbe hozható az avantgárdok azon követelésével, miszerint át kell hidalni a művészet és az élet közötti szakadékot, illetve, a színházat a valóság részévé kell tenni. Ennek a követelésnek – mint bizonyítottuk – a színházfogalom jelentéskörének rendkívüli bővülése lett a következménye. Amikor Jevreinov a teatralitás illetően felfogását kifejlesztette, ez a tág színházfogalom valójában még a korabeli avantgárdban jutott érvényre. Ennyiben a színházfogalom kiterjesztését illetően is úttörő szerepet tulajdoníthatunk neki. A teatralitást „az általunk észlelt valóság teremtő átalakításának általános törvényeként”¹¹ fogja fel, amely minden művészi tevékenységet megelőz. Ennek megfelelően a teatralitást az ember preesztétikai ösztöneiként definiálja, amely mint egy kultúrát teremtő és a kultúrtörténetet előrelendítő elv, nem csak a művészetnek, hanem a vallásnak is alapját képezi, mint létrejöttük lehetőségének feltétele. Ezzel azonban a teatralitás fogalma olyannyira kitágul, hogy az élet bármely jelenségére vonatkoztatható. A „teatralitás felfedezése” és a színházfogalom határainak – ezzel együttjáró – lebontása Jevreinov számára azonban mindenekelőtt annak igazolására szolgál, hogy saját vizsgálatainak tárgykörét minél inkább kitágíthassa. A színházesztétikán és a színház történeten kívül (többek között) a színház és olyan területek kapcsolatán dolgozott, mint a játék, a sámánisztikus és egyházi szertartások, a testi büntetések nyilvános végrehajtása, a fogyatékosok terápiája, a bűnöző fiatalok reszocializációja, a meztelenség és a szégyenérzet, a közbiztonság problémái, az állatok magatartásbiológiája.¹² Kísérlete során – hogy mindezekben a területeken kimutassa a teatralitás alapvető funkcióit – érdekes módon éppen azokon a helyeken kalandozott, ahol ma a különböző kultúrtudományok vizsgálataik során a színházfogalmat heurisztikus kategóriaként használják. Még ha Jevreinov teatralitás-felfogása túlságosan is széles is ahhoz, hogy ésszerűen

¹¹ Nyikolaj Jevreinov: *Tyeátr dlja szibja*. Szentpétervár, 1915. 9.

¹² Vö.: Harald Xander: *Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs*. In: E.F.L. (szerk.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen, 1994. 111–124.

alkalmazhassuk, mégis az ő érdeme, hogy a probléma megoldására elsőként fejlesztett ki heurisztikus eszközként egy olyan koncepciót, amelyben a színházfogalom – a pusztán metaforikus használaton túl – immár szélesebb értelemben, interdiszciplinárisan alkalmazható akár kulturális modellként is. A színháztudományban a teatralitás körül majd csak a 1970-es évek elején lángol fel a vita, mégpedig reakcióként a szociológiában – különösen Goffmannál – használatos színházfogalommal kapcsolatban. A teatralitás fogalmát ezek szerint mint problémamegoldó stratégiát vezették be, hiszen segítségével megtalálhatjuk azt a középpontot, ahol a színház és más kulturális rendszerek problémái és problémakötegei összetalálkoznak és egybefonódnak, még mielőtt különféle irányokba szétválának. Mivel ily módon a teatralitást egy interdiszciplináris dialógus alapkategóriájaként alkották meg, egyben olyan geometriai helyként kellett leírni és meghatározni, ahol 'theater' és 'theoria' a színháztudományban, s a többi kultúr tudományban is egymást metszik vagy akár teljesen egybeesnek.

Elizabeth Burns a teatralitásról szóló alapművében (*Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, 1972.) abból az előfeltevésből indul ki, hogy a színházfogalom mindenkor történeti és kulturális tényezők függvénye. Ebből azt a következtetést vonja le, hogy a teatralitás nem definiálható sajátos viselkedés- vagy kifejezőmódként, ugyanis nem függ a „degrees of demonstrativeness”-től. Ezzel szemben a teatralitást sajátos nézőpontból (viewpoint) véli meghatározhatónak és ennek megfelelően észlelési módként¹³ definiálja: tehát a mindenkor perspektívától függ, hogy egy szituációt vagy magatartást teatrálnak vagy nem-teatrálnak tekintünk. Amikor Burns az „idézhető gesztus” brechti technikájára építve módosítja Goffmannak a színház-keretről alkotott elméletét, akkor arra az alapvető kérdésre keresi a választ, hogy vajon milyen tényezők alakítják és határozzák meg az észlelés módját. A választ a társadalmi konvenciókban találja meg. De mivel ezeket a konvenciók semmi esetre sem kizárólag, de még túlnyomórészt sem csak a színház által meghatározottak, ezért a színház történetírás egy újfajta módja mellett érvel, amely annyiban kultúrtörténetírásként valósulna meg, amennyiben azt az észlelés és ennek társadalmi és kulturális feltételeinek tör-

téneteként vizsgálná. Érvei, hipotézisei, eredményei az újabb keletű, az észlelés történetéről szóló tanulmányok fényében ugyan mára már elavultnak tűnnek, mégis Burns érdeme, hogy rámutatott: az észlelés egy módjaként értelmezett teatralitás leírható egy olyan geometriai helyként, ahol a kultúra és a színház találkozik, keresztezi egymást és egybeesik.

Bár Joachim Fiebachnak (1978) is az a véleménye, hogy az észlelés nagy jelentőséggel bír a teatralitás meghatározásakor, egy efféle kategória kidolgozásakor mindazonáltal a kifejezés- és viselkedésmódokra helyezi a hangsúlyt. Ezért úgy érvel Burns kiindulópontjával szemben, hogy az a teatralitásdefiníció, amely ugyan figyelembe veszi az észlelést, de a magatartást és a kifejezést kizárja, túl keveset ragad meg a lényegből. Brecht elmékedéseire hivatkozik, melyeket munkanaplójában (*Arbeitsjournal*) 1940. december 6-i bejegyzéssel találunk: „az UTCAI JELENET vizsgálataihoz kapcsolódva a hétköznapi színház más formáit is le kellene írni, felkutatni azokat az alkalmakat, amikor a mindennapi életben is színházat játszunk: az erotikában, az üzleti életben, a politikában, az igazságszolgáltatásban, a vallásban stb. tanulmányozni kellene a hagyományok és szokások hordozta teatrális elemeket; a politika teatralizálását – például a faszizmusban – némileg már én is feldolgoztam, de ehhez a mindennapi színházat kellene tanulmányozni, amit az emberek közönség nélkül 'játszanak', a titkos 'szerepjátszást', s így kellene az esztétikáinkat jellemző elementáris kifejezésigényt behatárolni.”¹⁴

Ennyiben a viselkedés és a kifejeződések a teatralitás meghatározásához szükséges tényezőknél tünnek. Másrészt viszont a színházfogalom történelmi meghatározottságának premisszája – Fiebach szerint – nem enged meg semmilyen más általános definienst, csakis a színházi folyamatok azon sajátosságát, hogy – mind a színházon kívül, mind pedig azon belül – produktív folyamatot jelentenek, melyekben a „termék” a „teremtés” során elhasználdik és eltűnik. Ezért arra a következtetésre jut, hogy ha a teatralitást a kifejezés egy módjaként fogjuk fel és határozzuk meg, akkor a leírása és elemzése során mindig egy adott kultúra egy bizonyos korszakát kell alapul vennünk. Nem képzelhető el ugyanis olyan viselkedési vagy kifejezési mód, mely *önmagában* teatrálnak meghatározott. Fiebach

¹³ Elizabeth Burns: *Theatricality. A study in convention in theatre and every day life*. London, 1972. 13.

¹⁴ Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. Frankfurt, 1973. 1., 204.

(1986) ezért arra vállalkozott, hogy a teatralitást különböző afrikai kultúrák különböző korszakában a kommunikáció egy bizonyos fajtájaként írja le és elemezze, mely a testet a szerepmegmutatás és az önábrázolás céljából teszi meg elsődleges kommunikációs eszközzé. Fiebach tehát a keresett középpontot a test kommunikációs folyamatokban történő használatának mindenkor sajátos, történelmi és kulturális tényezőktől függő formájaként határozza meg. A színház történetírás ezek szerint mindig kultúrtörténetírás is, amennyiben ezt a test – akár művészetként akár társadalmi intézményként felfogott – színházon kívüli és a színházi kommunikációban való használatának történeteként – azaz ennek történelmi és kulturális függőségében – ragadja meg.¹⁵

A két elméleti alapvetés annyiban mindenesetre megegyezik, hogy Burns és Fiebach is arra vállalkozik, hogy a teatralitást tartalmi – még ha mindenkor történelmileg és kulturálisan is értelmezett – kategóriák segítségével definiálják. Így egy sor lehetséges fogódzót nyújtanak a megfelelő kultúrtörténeti vizsgálódásokhoz, az észlelés vagy a test kommunikációs folyamatokban való használatának történetéhez: a színház és más kulturális rendszerek mindig ott metszik egymást vagy legalábbis ott mutatnak érintkezési pontokat, ahol az észlelés kérdései és/vagy a test kommunikációs folyamatokban történő használata áll az érdeklődés középpontjában.

Más elgondolások kerülnek mindenféle tartalmi meghatározást; ehelyett funkcionális és relációs kategóriákra hivatkozva tesznek kísérletet a teatralitás definiálására. Rudolf Münz lemond a teatralitás tartalmi meghatározásáról, mégpedig annak az előfeltevésnek a következtében, hogy a színház-fogalom mindig is történelmi és kulturális tényezőktől függ. Burnstól eltérően kitart amellett, hogy „a *thea* jelenséget annak *ostentazione* funkciójával egyetemben történeti összefüggésbe kell helyezni”, mert enélkül a „teatralitás-fogalom értelmetlen és felesleges.”¹⁶ A teatralitást, Fiebachtól eltérően, nem viselkedésként, hanem viszonyként fogja fel, mégpedig „a színháznak a művészeteken kívüli terü-

letek” bizonyos magatartásformáihoz fűződő, történetileg változó, dinamikus viszonyaként. „Ilyen például az önmegmutatás a mindennapokban (magatartás, öltözék, smink stb.), a szociális szerepjáték, a rendezvényeken való magaviselet (például szertartások, díszszemlék, gyűlések stb. alkalmával), a napi szórakozás.”¹⁷ Münz ilyen értelemben a teatralitást „társadalomkonstituáló tényezőként” fogja fel, mely „vezérfonalként” húzódik végig a történelmen. Ezért azokra az átmeneti jelenségekre irányítja a figyelmét, amelyekben a „mindennapi színházból” kifejlődött a színház (mint művészet): mint a „rapperswili legénycéh”, a „simmentali bolondbíróóság”, az „óriási, hatalmas és legyőzhetetlen tanácsosok társasága Zug városából”, a „disznók bíróósága”, a „bolondparlamentek”, a „bolondtanácsok”, a „bolond közösségek” stb. Különösen kedvelt vizsgálati tárgyak a középkor teatralis helyzetei: például az énekmondók és a papság, vagy a koldus- és koldulórendek viszonya, illetve a reneszánszban: például a társadalmi utópiák és a színház viszonya, az antik színház fokozatos eltűnése a reneszánsz villákban vagy a keleti egyház templomaiban, vagy az ideális város fejlődése Alberti reális terveitől Buontalenti színpadi dekorációjáig. Münz tehát előbb következetesen lemond a teatralitás tartalmi meghatározásának kísérletéről, annak reményében, hogy ilyesféle átmenetek és átmeneti jelenségek vizsgálatából olyan döntő ismerveket szűrhet le, amelyek alapján a teatralitás precízebben írható le és pontosabban ragadható meg mint „társadalomalkotó tényező”.

Münz teatralitás-fogalma ily módon széles perspektívát nyit meg az interdiszciplináris kultúrtörténeti vizsgálatok előtt, melyek pontosan ezeket az átmeneteket, érintkezési pontokat vagy éppen színház és „színház” (mint színházon kívüli, mindenkor sajátos magatartásmódok) szétválását veszik figyelembe. Emellett az ilyen vizsgálatok – és ez kifejezetten hangsúlyozandó – minden további nélkül irányulhatnak az észlelés jelenségeire vagy a test kommunikációs folyamatokban való használatára is. Hiszen Münz teatralitás-fogalma egy olyan

¹⁵ Vö.: Joachim Fiebach: Zur Geschichtlichkeit der Dinge und der Perspektiven. Bewegungen des historisch-materialistischen Blicks. In: Renate Möhrmann (szerk.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin, 1990. 371–388., ahol a teatralitás fogalmának a „cultural performances”-ra és a megfelelő – főként amerikai – kutatásokra vonatkozását részletesen leírja.

¹⁶ Rudolf Münz: Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsobjekt 'Theatergeschichte' In: *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule „Hans Otto”*. Lipcse, 1989/1. 5–20.

¹⁷ Rudolf Münz: i. m. 81.

szélesen értelmezett heurisztikai fogalom, hogy ez a Burns és Fiebach által kidolgozott ismérveket is magában foglalva, további, még megnevezendő kritériumok előtt is nyitva áll.

A színházzemiotika egy teljesen más úton haladt; nem egy szűk színházfogalomból indul ki, hanem eleve a kultúraszemiotikához sorolja magát. A teatralitást azokra a sajátos viszonyokra utalva definiálja, amelyek egyrészt a különböző kulturális rendszerekben elterjedt jelek és jelfolyamatok, másrészt a színházi jelek és jelfolyamatok között állnak fenn. A *színház szemiotikája* (1983) című művemben abból a tételtől indulok ki, hogy a színházban bizonyos értelemben annak a kultúrának egyfajta „megkettőződése” megy végbe, ahol színházat játszanak: a színház által teremtett jelek a mindenkor kulturális rendszerek által létrehozott jeleket denotálják, vagyis a színházi gesztus egy gesztust, a jelmez egy ruházatot, a tárgyak bizonyos tárgyakat stb. A színházi jelek ilyen értelemben minden esetben jelek jeleiként értendők.

Két fontos következtetés adódik ebből: 1) Mivel a színház úgy teremti meg saját jeleit, hogy olyan heterogén anyagokat használ fel, melyek elvileg azonosak lehetnek azokkal, amelyek a különböző kulturális rendszerekben használatosak, az ember éppúgy saját specifikus anyagiségében szerepelhet színházi jelként, mint környezetének tárgyai. 2) Míg az ember és környezetének tárgyai minden kultúrában állandóan bizonyos kommunikatív és gyakorlati, szituatív kontextusokba ágyazódnak, amelyek csak ritka esetben engedik meg, hogy egy embert egy bármilyen másikkal (vagy akár egy tárggyal) vagy egy tárgyat egy másikkal (vagy akár egy bármilyen emberrel) helyettesítsék, addig ha az emberi testet és a környezet tárgyait színházi jelként használják, akkor éppen egy efféle mobilitás jelenti a legfőbb jellegzetességet. A színházban egy emberi test minden további nélkül kicserélhető egy bármely másikkal vagy bármely tárggyal, és ugyanígy egy tárgy is bármely más tárggyal vagy egy emberi testtel, mivel színházi jelekként kölcsönösen jelölhetik egymást. A színház számára anyagi létezésük nem pusztán egyediségük, és nem is kizárólag speciális funkciójuk miatt érdekes, hanem elsősorban azért, mert jelek jeleiként képesek működni. A teatralitás ennek megfelelően a jelhasználat egy bizonyos mód-

jaként definiálható, amely egy bizonyos észlelési módhoz is kötött, vagy úgy, mint mint a szemiotikai folyamatok egy különös fajtája, amelyben a speciális jeleket – mármint az emberi testeket és a környezet tárgyait – alkotóik és befogadóik jelek jeleiként használják: azaz a teatralitás a szemiotikai szerepek dominanciájának eltolódása következtében lép fel, illetve ekként állapítható meg. Ha egy magatartásban, egy helyzetben vagy egy kommunikációs folyamatban a jelek jeleiként való szereplés szemiotikai funkciója a domináns, akkor az adott magatartás, helyzet, a kommunikációs folyamat teatralisnak tekinthető. Mivel azonban egy ilyen dominanciaeltolódás – legalábbis a színházon kívül – soha nem objektíven adott, hiszen nem minden résztvevő észleli azonosnak, ezért a teatralitás végső soron egy végtelen kommunikációs folyamatban lebegő szignifikáns – ahol mindig újra meg kell egyezni abban, hogy melyik szemiotikai funkciót tekintjük dominánsnak. Ebből következik, hogy a teatralitás, mint fogalom bizonyos értelemben mindenképpen elmosódott, ha éppen nem marad teljesen üres, ehelyett képes legyen a keresett középpont szerepét betölteni.

Ily módon a teatralitást egy radikálisan szubjektív kategóriaként fogjuk fel, amelyről azonban természetesen mindig lehetséges egy interszjektív megegyezés; az tehát, hogy mit észlelünk és értelmezünk színházként – jelek jeleiként –, nem csak kulturálisan és történetileg, hanem szubjektíven is meghatározott. Egy egyén bármilyen viselkedést, bármilyen helyzetet jelek jeleiként vagyis színházként foghat fel, ha teljesülnek bizonyos mindenkor specifikus – kulturális, történelmi és szubjektív – feltételek.

A teatralitás szemiotikai fogalma ennyiben egy, a „valósággal” szemben álló esztétikai látásmód jelenségére irányul – mind a mai kultúrában, mind elmúlt korokban. Olyan általános alapfeltételeket vázol fel, melynek keretei közt a jelentésalkotás folyamata (melyet a megfigyelő – a valóság szubjektív konstituálásának értelmében – a „valóság” teatralizálásának és esztétizálásának folyamataként visz végbe) leírható és elemézhető. Az ezt megcélzó interdiszciplináris metszéspont tehát a szubjektív kulturális jelentésalkotás megfelelő folyamataiban lokalizálható és keresendő.¹⁸

Míg a teatralitás imént vázolt elméleteit a színháztörténetre és/vagy a (különböző kultúrák) je-

¹⁸ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Bedeutung – Problem einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*. München, 1979.

lenkori színházára hivatkozva fejlesztették ki, Helmar Schramm fogalomtörténeti vizsgálatok kontextusában dolgozta ki saját felfogását. A „színház” fogalomtörténeti anyagának feltárásához egy hármás „archeológiai kutatási területből” indul ki. Különbséget tesz a színház mint „a) *metaforikus modell*, b) *retorikai médium* és c) *szépművészet*” között¹⁹ A kutatás ezen területei – ahogy Schramm ki is hangsúlyozza – nem lineárisan, a történelem menetének megfelelően alkalmazhatók a nyersanyagra, tehát például 1) a 17. 2) a 18. 3) a 19. századra. Egy és ugyanazon korszak írásaiban sokkal inkább egyszerre lelhető fel mind a három, még hozzá úgy, hogy metszik és átfedik egymást, vagy éppen ellentmondanak egymásnak. Mármint úgy tűnik, hogy ezt a tényállást az érintett – a „színház-fogalmat használó” – diskurzus saját követelményei, illetve speciális működése motiválja. A meglehetősen terjedelmes anyag kiértékelésekor Schramm ezért arra a végkövetkezetésre jut, hogy „a 'teatralitás' történeti alakulásának mikéntje csak közvetett módon deríthető fel [...]”, amennyiben a „színházfogalmat kultúrtudományi diskurzuselméletként kezeljük.”²⁰ Vagyis azt a mindenkor sajátos diskurzust kell megvizsgálni, amelyben a „színház” előfordul – így többek között filozófiai, etnológiai, szociológiai, politológiai, médiatudományi stb. diskurzusokat, ha ki akarjuk deríteni, hogy milyen kulturális, szociális, gazdasági, jogi, politikai, tudományos folyamatokat és eseményeket és miért neveznek teatralisnak, és mennyire súlyosak azok az érvek, amelyeknek bizonyítaniuk kellene a teatralitás működését a különböző kulturális rendszerekben. Egy ilyen eljárásnál bizonyosodhatna be, hogy többek között azért lépnek fel specifikus problémák, mert az alapul vett színházfogalom túl szűk; vagy éppen a színházi aspektusok kerülnek előtérbe, illetve ezeket általánosítják, holott ezek csak nagyon korlátozottan – vagyis a színház egy speciális történelmi formájára jellemzően – érvényesek.²¹

Emellett természetesen azt is figyelembe kell venni, hogy egy szűk színházfogalom azért vethető be modellszerűen, mert lehetővé teszi a „színház”

és a „valóság” kiélezett szembeállítását, ami éppen megfelel bizonyos heurisztikus céloknak.

Amikor Schramm a teatralitást a kultúrtudományok interdiszciplináris diskurzuselemeként fogja fel és így is definiálja, fontos következtetéseket von le a teatralitás eddigi vitáiból. Ahelyett az általános kérdés helyett ugyanis, hogy milyen – tartalmilag, funkcionálisan vagy relációkban értelmezett – feltételek mellett lehet bármely jelenséget vagy folyamatot „színház”-ként érteni, arra az egészen konkrét kérdésre helyezi a hangsúlyt, hogy hogyan működik a „színház” valamint a különböző diskurzusokban vele kapcsolatos fogalmiság mint „az interdiszciplináris dialógus markáns metszéspontja.” A teatralitás interdiszciplináris kultúrtudományi diskurzuselemként való definiálása ezzel széles körű és egyben sikerrel kecsegtető perspektívákat nyit meg. Hiszen nem annyira valamiféle magyarázati sémával szolgál, mint inkább precíz kérdésfeltevésével gazdagítja az interdiszciplináris kultúrtudományi vizsgálatokat, olyannal, amely valamennyi, a színházfogalommal dolgozó kultúrtudományban releváns kérdés lehet. Másrésztől nem úgy fogja fel magát, mint ami a teatralitás eddigi elméleteit falszifikálja. Sokkal inkább lehetővé teszi, hogy hipotéziseiket a megfelelő diskurzuselemzések eredményei alapján a mindenkor konkrét anyag segítségével felülvizsgálják.

Schramm legújabbán arra vállalkozott, hogy kapcsolódva egyrészt a tartalmilag, másrészt a funkcionálisan és relacionálisan érvelő teatralitás-elméletekhez olyan tervet fejlesszen ki, melyben a két eljárásmodót összekapcsolja egymással. Abból a felismerésből indul ki, hogy a színház mindig is a valóság modelljeként funkcionált, azaz „az észlelés, a mozgás, és a beszéd ambivalens összjátékaként”. Ennek értelmében a teatralitást úgy definiálja, mint ami „speciális módon egyesíti magában a kulturális energia három döntő tényezőjét – az aisthesist, a kinesist és a semiosist”²² Speciális középpontként – amelyben a színházból és más kulturális rendszerekből kiinduló problémakötegek találkozhatnak – az „észlelés, a mozgás és a beszéd ambivalens összjátékát” emeli ki; vagyis ezen értelmezés szerint a

¹⁹ Helmar Schramm: i. m. 204.

²⁰ Helmar Schramm: i. m. 205.

²¹ Michael Quinn: Concepts of Theatricality in Contemporary Art History. In: *Theater Research International*, Vol. 20. No.1.; Marvin Carlson: *Theatre History, Methodology and Distinctive Features*. uo.

²² Helmar Schramm: *Theatralität und Denkstil. Studium zur Entfaltung theatralischer Perspektiven in philosophischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1994. 46.

színház mindig akkor működhet produktívan egy kultúrtudományi diskurzusban, ha – a legtágabb értelemben – ennek a hármasság relációjának a vizsgálatáról van szó.

Ez a felfogás lehetővé teszi, hogy olyan diskurzusokat is bevonjunk a vizsgálatába, amelyek nem használják hangsúlyosan a színházfogalmat, de amelyekre nézve az észlelés, a mozgás és a beszéd viszonya nagy jelentőséggel bír. Ilyen diskurzusok például a természettudományi diskurzusok a 17. századtól napjainkig. Szükséges lenne, hogy az ebből adódó konzekvenciákat az érintett tudományok még részletesebben megvitassák

4. Végkövetkeztetés: ismeretelméleti változás a kultúrtudományokban?

Míg az egyes kultúrtudományokat és azok önmegértését mindmáig túlnyomórészt az határozza meg, hogy mely szövegek és speciális emlékek képezik a kutatás tárgyát, addig a „teatralitás” egy lehetséges kultúrtudományi alapkategóriaként történő bevezetése a színházon kívüli kultúra teatralitás aspektusainak interdiszciplináris kutatását célozza meg. Ezt a szellem- és társadalomtudományi kutatás fő vonala mindaddig megszemélté, vagy legalábbis nem vett róla tudomást. A „teatralitás” fogalmát ekkor hívószóként használják, amellyel olyan jelenségeket jelölnek, melyek kutatási tárgyként nincsenek még

világosan elhatárolva és rögzítve, hanem még felfedezésre várnak. Ennek alapján a kultúrtudományokban egy episztemológiai hangsúlyeltolódás feltételezhető: egyrészt azzal, hogy változás következett be a kutatás tárgyában, illetve az eddigi kutatási tárgyak státuszában, melyek *sub specie theatralitatis* csak annyiban és olymértékben érdekesekek, amennyiben a vizsgálandó teatralis folyamatokban fontos szerepet töltenek be, másrészt pedig a kutatási stratégia megváltozásában nyilvánul meg a fordulat. Hiszen a játszó és a nézők, a látványos megmutatás mozzanatainak, a látatás, a maszkírozás, a szerepjáték, a színlelés, a test – mint domináns kommunikációs eszköz – használata, a szituatív események hatásos inszenírozása, a díszletek speciális elrendezése, a valóságkonstituálás, a jelenetek megfigyelése stb. sajátos konstellációinak vizsgálata áttöri az egyes kultúrtudományi szakok határait; a vizsgálat tehát következetesen csak interdiszciplinárisan hajtható végre. Ami elvárható, az az, hogy ily módon a kultúra egy másik, újabb felfogásához jutunk, valamint ennek megfelelően új ismereteket szerezhünk róla. A jövő kultúrtudományi kutatása számára így egy tág és egészen biztosan rendkívül termékeny tér nyílik meg, mely túl a különböző szakok és diszciplinák határain, illetve azokat át lépve meghaladott diszciplináris identitásokhoz képest keresztbe terjeszkedik, és azokat fraktális identitássá változtatja.

Bibliográfia

- Jean Baudrillard: Vom zeremoniellen zum geklonten Körper. Der Einbruch des Obszönen.
In: Dietmar Kamper–Cristoph Wulf: *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt a. M., 1982.
- Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. Frankfurt, 1973.
- Elizabeth Burns: *Theatricality. A study in convention in theatre and every day life*. London, 1972.
- Marvin Carlson: Theatre History, Methodology and Distinctive Features. *Theatre Research International*. Vol. 20. No. 1.
- Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg, 1978.
- Richard van Dülmen: *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale in der frühen Neuzeit*. München, 1985.
- Werner Durth: *Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadtgestaltung*. Braunschweig–Wiesbaden, 1988.
- Umberto Eco: Spektakel-Kultur. *Theater heute*, 1984/11. 1–3.
- Joachim Fiebach: Brechts 'Strabenszene'. Versuch über die Reichweite eines Theatermodells. *Weimarer Beiträge*, 1978/2. 123–147.
- Joachim Fiebach: *Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika*. Berlin, 1986.

- Joachim Fiebach: Zur Geschichtlichkeit der Dinge und der Perspektiven. Bewegungen des historisch-materialistischen Blicks In: Renate Möhrmann (szerk.): *Theaterwissenschaft heute*. Eine Einführung. Berlin, 1990. 371–388.
- Erika Fischer-Lichte: *Bedeutung – Problem einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*. München, 1979.
- Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Tübingen, 1983.
- Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Inszenierung von Welt. Zeitschrift für Semiotik*, 1989.
- Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zum Gegenwart*. Tübingen, 1993.
- Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, 1993.
- Erika Fischer-Lichte: Inszenierung des Fremden. Zur (De-)Konstruktion semiotischer Systeme. In: E.F.L. (szerk.): *Theater Avantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen, 1995.
- Heinz von Foerster: Wahrnehmen. In: *Philosophien der neuen Technologien*. Berlin, 1989. 27–40.
- Michel Foucault: *Theatrum philosophicum*. In: Foucault–Deleuze: *Der Faden ist gerissen*. Berlin, 1977. 21–58.
- Wolfgang Frühwald: *Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift*. Frankfurt a. M., 1991.
- Georg Fuchs: *Die Revolution des Theaters*. München, 1909.
- Clifford Gertz: *Negara. The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton, 1980.
- Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater*. München–Zürich, 1969.
- Nyikolaj Jevreinov: Apologija tyeátrálnosztvi In: N.E.: *Tyeátr kák tákovej*. Szentpétervár, 1912. 15–24.
- Nyikolaj Jevreinov: *Tyeátr dljá szibjá*. Szentpétervár, 1915.
- Dietmar Kamper: Inszenierte Ereignisse. Kultur als Theater der Erinnerung. In: *Ästhetik und Kommunikation*, 18. évf. 67/68. füzet. Kulturgesellschaft, 75–81.
- Thomas Kirchner: Der Theaterbegriff des Barock. In: *Maske und Kothurn*, Wien, 1985. 131–142.
- Henri Lefebvre: *Kritik des Alltagslebens*. Frankfurt, 1974.
- Michel Leiris: Die Besessenheit und ihre theatralischen Aspekte bei den Äthiopiern von Gondar. In: M.L.: *Die eigene und die fremde Kultur. Ethnographische Schriften*. 1. kötet. Frankfurt a. M., 1989. 135–227.
- Jean-François Lyotard: Rules and Paradox. In: *Cultural Critique*, 1986/87. Tél No.5.
- Joyce McDougall: *Theater der Seele. Illusion und Wahrheit auf der Bühne der Psychoanalyse*. München–Wien, 1988.
- Ferdinand Mount: *The Theatre of Politics*. London, 1972.
- Rudolf Münz: Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsobjekt 'Theatergeschichte' In: *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule „Hans Otto“*. Lipcse, 1989/1. 5–20.
- Rudolf Münz: Gegenüber dieser Geschichte, die mehr zu machen als gemacht ist, steht weiterhin die traditionelle (...) Geschichte – ein Kadaver, den es noch zu töten gilt. Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historie älteren Theaters. In: E.F.L.: (szerk.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen, 1994. 25–42.
- Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*. Paris, 1987.
- Michael Quinn: Concepts of Theatricality in Contemporary Art History. In: *Theater Research International*, vol. 20. no.1.
- Peter Rusterholz: *Theatrum Vitae Humanae. Funktion und Bedeutungswandel eines politischen Bildes*. Berlin, 1970.
- Ulrich Sarcinelli: *Politikvermittlung. Beiträge zur politischen Kommunikationsstruktur*. Bonn, 1987.
- Helmar Schramm: Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von Theater. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius und Wolfgang Thierse (szerk.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin, 1990. 202–242.

- Helmar Schramm: *Theatralität und Denkstil. Studium zur Entfaltung theatralischer Perspektiven in philosophischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin, 1994.
- Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a. M., 1983.
- Hans-Georg Soeffner: Handlung – Szene – Inszenierung. Zur Problematik des 'Rahmen' Konzepts bei der Analyse von Interaktionsprozessen. In: W. Kallmeyer (szerk.): *Kommunikationstypologie. Handlungsmuster, Textsorten, Situationstypen*. Institut für Deutsche Sprache Jahrbuch, 1985.
- Hayden White: Historischer Realismus als Komödie (Ranke), Historischer Realismus als Tragödie (Toqueville). In: H.W.: *Methahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Frankfurt a. M., 1991. 251–301.
- Harald Xander: Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs. In: E.F.L. (szerk.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen, 1994. 111–124.
- (Theater als kulturelles Modell. Theatralität und Interdisziplinarität. In: *Germanistik – disziplinäre Identität und kulturelle Leistung*. Szerkesztette Ludwig Jäger. Aachen, 1995. 164–184.)

Fordította: Meszlényi Gyöngyi