

HELMAR SCHRAMM

# Teatralitás és írásbeliség / kultúra

Gondolatok a színház fogalmának paradox voltáról

## I.

**M**i a színház? Valószínűleg minden gyerek képes lenne érdekes választ adni erre a banális kérdésre. De a gyermeki ártatlanságukat elvesztett színházi szakemberek legtöbbször igen nagy nehézségekbe ütköznek, ha definiálniuk kell önnön szakmaiságuknak ezt a „sarkalatos pontját”. Következésképp a színháztudományban igen gyakran következik be olyan heurisztikus-karneváli fordulat, melynek során ez az egyszerű kérdésfelvetés érdekessé válik, a rájuk adott válaszok viszont legtöbbször banálisra sikerednek.

Nem lenne-e célszerűbb tehát, ha a jövőben túlépnenk ezen az általános kérdésen, és nem kellené-e végre a szak adottnak vett tényeit tartalmazó kelléktárba száműzni a „színház lényege” körül mesterségesen keltett izgalmat? Nem lehetne-e azt mondani, hogy a színháztudomány tudománytörténetileg már túljutott az embrionális állapotban, ezért érthető módon a leghatározottabban meg kellene tiltani a „színház” speciális fogalmához kötődő „szórszállhasogatást”, illetve azt, hogy a szak eredeti tárgyán keresztül próbálja meg igazolni önmagát?

Azt hiszem, nem olyan könnyű kiutat találni abból az elvont labirintusból, amelyből a mindig egyforma elméleti fásultság és a tudományossággal csak kérkedő pragmatizmus látszólagos visszatérése táplálkozik. A korszerű színháztudomány perspektívájából nézve nem lehet egyszerűen félretenni a „színház” adekvát fogalmának kérdését, hanem éppen ellenkezőleg: összetettebben és radikálisabban kell feltenni azt. Ez azonban paradox módon oda vezet, hogy alapvetően megkérdőjelezzük azt, amit ma színháztudományként ismerünk.

A XX. század folyamán ugyanis alapvetően megváltoztak a színházzal kapcsolatos elképzeléseink és tapasztalataink. S ez nemcsak a szín-művészet belső esztétikai strukturáját (így például a dráma és a szín-játék viszonyát) érinti: mindenekelőtt a

színház fogalmának kiterjesztéséről van szó, mégpedig a látványosságon alapuló társadalom komplex mediális formáinak irányába, a mesterséges szimulációk „valósága” felé. Annak a színháztudományi hagyományon nyugvó kutatásnak tehát, amely tudatában van ezeknek a változásoknak, szükségszerűen dekonstruálnia kellene az elavult vizsgálati tárgyat illetve tárgyakat, problémaérzékenységét pedig a színházi diskurzusok aktuális összefonódásaira kellene kihegyeznie. Ennek során pedig törekedni kellene arra, hogy több területen is kamatoztathatók legyenek az *interdiszciplináris elméleti kezdeményezések*, összekapcsolva ezzel a *színház-történet terének áthelyezését* [Neuverortung].

## II.

**A** színháziasság [Theatralische] dimenzióinak kérdése igen szoros összefüggésben van az-  
zal a problémával, amely a valóságérzékelés módjainak intenzitását érinti. A *teatralitás* fogalmát nem lehet definiálni anélkül, hogy figyelembe ne vennénk a mindenkori, adott megfigyelői *perspektívák* belső dinamikáját. A társadalmi cselekvés, az érzékelés és a nyelv „bejártott” viszonyrendszerének hirtelen megváltozása nagyon hangsúlyosan ráirányíthatja figyelmünket a közélet színházszerűségére. A *kulturális elértektelenedés hullámai* („változások koraiban”, válságok, háborúk és mélyreható változások idején) általában párhuzamosan jelentkezik a megfigyelői nézőpontok tömeges elidegenedésével. Ebben az értelemben fogta föl a hetvenes évek elején Elisabeth Burns is a *theatricality*, vagyis a *teatralitás* fogalmát, amikor – Erving Goffman szocio-dramaturgiai előtanulmányaira támaszkodva – a *valóságérzékelés egy sajátos módjaként* definiálta azt (Burns, 1976: 13). Hiszen valójában az a kérdés, hogy „színházszerűnek” tekinthetők-e a nyilvános viselkedési módok, jelene-  
tek, konfliktusok mégpedig nemcsak a mindenko-

ri szerepjátszás, a jelmezek és maszkok társadalmi használata, hanem éppolyan mértékben az adott recepciós keret szempontjából is. Így a *teatralitás* fogalmának történeti elemzése a *valóságérzékelés módjainak* igen összetett *történetébe* torkollhatna.

Ebben az esetben ennek a megközelítésnek a (valóságérzékelés kultúrtörténeteként végbemenő) *időbeli* kiterjesztése mellett annak *térbeli* vonatkozásait is figyelembe kellene venni. A bevándorlásra, az idegen kultúrákba tett utazásra gondolok, melynek során a korábbi tapasztalati horizontok határának átlépésekor érzékenyvé válhatnak a „nézői alapállások”. Mellékesen utalnunk kell arra, hogy az idegen világokba tett utazás folyamata újra és újra felbukkan azoknál a szerzőknél, akik – Ernst Cassirertől Nelson Goodmanig – összefüggésükben akarják megvilágítani a gondolkodás, az érzékelés és a nyelv fejlődésének problémáit. S éppen ezen a ponton válik lehetővé, hogy a színházi szempontból releváns megfigyelések „feltérképezése” egy átfogó, *interkulturális összehasonlító tudományhoz* kapcsolódjon.

A megfigyelői pozíció / nézőpont hangsúlyozása részemről azonban leginkább egy harmadik és döntő szemponttal függ össze. Az elmúlt évtizedekben a technika hatására elképesztő gyorsasággal változtak meg a nyelvi viselkedés, az érzékelés-észlelés kultúrájának és a gondolkodási módoknak materiális alapjai, hordozói. A *kulturális értékvesztésnek* ez a *hulláma* minden eddigit felülmúl. Ebben az összefüggésben meghatározó, hogy ez a változás közvetlenül a lényegre érinti: magának a „*megfigyelőnek*” a *szubsztanciáját*. Az eseménydús képeket követve a látás egy „határok nélküli repülési pálya szimulációs terébe” jut (Baudrillard, 1990: 9). A gondolkodás és a nyelv a mesterséges intelligencia hatására elveszíti az írás linearitásához kötődő, látszólag természetes kapcsolódását (vö. Johnson, 1988). Vilém Flusser szerint „a digitális kódokkal egy újfajta tér-idő-tapasztalat jelenik meg” (Flusser, 1989: 147). A tapasztalattöredékek „*időjátékterekben*” ritmizálódnak (Charles, 1989). Az érzékelés nézőpontjainak egyre gyakoribb váltogatása válik e kultúra leg-

főbb játékszabályává. Összegegyeztetetlenségek a legszűkebb térben. A világ mint falu.<sup>1</sup> A nyelv mint nyelvnélküliség. A siker mint kudarc. Ami itt történik – a *paradoxon kultúráját* – a szemlélő inkább csak sejti, mintsem érzékeli (wahr-nimmt<sup>2</sup>).

Amikor a kulturális energiák hiperterében a szimuláció határozza meg a nyelvi játékok „nyelvtanát”, akkor igencsak helyénvalónak tűnik, hogy a *színház-modell* segítségével *tájékozódjunk*. Nem véletlenül tekintik a szemiotikusok a színház nyelvi szintjeinek<sup>3</sup> váltakozását a „multimediális kommunikáció példaértékű folyamatainak” (Hess-Lüttich, 1982: 7). A színház lényegéből fakadóan „kevert beszédmód, amely az olvasható és vizuális tengelyeket kombinálja” (Helbo, 1987). A teatralitás koncepciója ebből a szempontból járulhatna hozzá egy *megváltozott gondolkodási mód játéktérének, modelljének* megfogalmazásához *az írásbeli nyelv lineáris jellegével / helyességével, érvényességével szemben*. Mindeközben természetesen nem szabad elfelejteni, hogy az európai színház fejlődését teljes egészében az írásbeli kultúra határozta meg. Az írásbeliség éppenséggel tünetértékű kultúrtörténeti paradoxonként „*vésődött be*” a színház kulturális jelenségébe.

### III.

Most kis kitérőként vizsgáljuk meg közelebről, hogyan is ment végbe ez a történeti bevérsődés, „beíródás”. A *nyomatott szó elterjedése* a reneszánsz kultúra nyilvánosságában egy áradó, parttalan és ambivalens *játékkultúrával* keresztesződött. A kommunikáció két nagyon különböző elve ütközött itt egymással. A maga módján mindkettő jelentős mértékben hozzájárult a tudományok, a művészetek és az irodalom fellendüléséhez. Ugyanakkor szakadék is tátongott a kettő között. S ezt még inkább elmélyítette az az *elfojtással* kezelt *páni félelem*, amely ott munkált minden élethelyzetben. Jean Delumeau meggyőzően mutatta be annak a kornak az árnyoldalát, amelyet a későbbi századokban sokszor egyoldalúan az ébredés, a hajnal, a fény metaforájával ünnepeltek (Delumeau,

<sup>1</sup> Célzás a XX. század egyik legjelentősebb médiateoretikusának, Marshall McLuhan-ek a „global village”-ről alkotott elméletére vö.: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto, 1962; *Understanding Media: The Extension of Man*. New York, 1964. (A fordító megjegyzése.)

<sup>2</sup> A magyarul lefordíthatatlan szójátékkal Schramm a dolgok „érzékelése” (wahrnehmen), illetve „igaz”, „valószerű” volta (etwas wahr nehmen) közötti kapcsolatra s annak fenomenológiai vonatkozásaira céloz. (A fordító megjegyzése.)

<sup>3</sup> Schramm ez esetben szemiotikai értelemben (különböző anyagiságú, és a jelentésképződés különböző szabályai szerint szerveződő jelrendszerek) beszél a „nyelvi szintekről”. (A fordító megjegyzése.)

1988). A félelem nem utolsó sorban az érzékek révén felfogható jelenségek kiszámíthatatlan *ambivalenciájában* gyökerezett. „Mert minden dolog hasadt és olyan, mint egy villa és mint egy ipszilon” – olvassuk Sebastian Franck 1534-es *Paradoxa* című művében, aki így folytatja: mindenütt csak „menekülő árnyék, csalás, hazugság, örület, látszat” (Franck, 1966: 101, 322).

Ezek a fenyegető dolgok az ördög alakjában találták meg nyugtalanító *megtestesülésüket*. Az ördögbe vetett és a középkorban örületté fokozódott hit új minőséget nyert, amikor találkozott a nyomtatott sajtóval: a XVI. és XVII. században valóságos áradatként zúdult a nyilvánosságra az ördögről szóló irodalom (vö. Roskoff, 1869). A maguk módján ők feleltek mindazért, ami az élet bármely területén történt. Az 1575-ben keletkezett *Theatrum Diabolorum* mintegy két tucat ördögöt rendszerezett, akiknek a leírása szinte negatív kultúrtörténetként olvasható. Érdekes, hogy a huszonnégy között egy *játékördög* is található, akivel más ördögös könyvben is találkozhatunk. Ha nyomon követjük ennek az ördögnek az útját, egyértelmű bizonyítékokat találunk a játék bizonyos oldalainak elkendőzésére, elrejtésére: „elördögösítésére”. Ennek illusztrálására lássunk néhány adatot!

Johann Feinler számára az „ivás a játékördög cimborája, és nem szívesen válnak meg egymástól” (1669: 40). Adam Schubart „az ivás, a játék, a kurválkodás és a tánc” rokonságát hangsúlyozza (1565: III. köt.). Az ördög nemcsak a magához hasonlókkal cimborál, hanem szövetségben áll „tetves dudásokkal és hegedűsökkel” is (*Theatrum Diabolorum*, 437), de szolgálatára áll a „kötéltáncosoknak, mutatványosoknak és más efféle szemfényvesztőknek” stb. is (Feinler, 1669: 43). A játék az ördögnek csupán eszköz célja eléréséhez. „Ha viszont az ördög egy játékkal játszik, akkor azt az ember csupán csak játéknak hiszi” – fűzi hozzá Georg Wesenigk (1702: 7). Az ördögön nehéz átlátni, mert *par excellence* alakoskodik, az átváltozás művésze, aki „visszajára fordítja a szent szót és mindent, ami jó” (*Theatrum Diabolorum*: 1. k.). Megcsalván érzékeit még álmában is elkíséri az embert. A „szemfényvesztés és az ördögös álmok” Abraham Saur számára szorosan összefüggnek egymással (1582: 4. k.). Johann Bodin arra figyelmeztet, hogy nyelve „ördögi és tisztességtelen eszközökkel” csábítja el áldozatait, akiket „értelmetlen szavak” és más jelek révén képes a „ránkatgatózás állapotába, az örületbe kergetni, hogy el-

veszítsék szellemi és érzelmi erejüket” (1586: 180, 312, 211). A „tisztességtelen beszédmód” (M. J. G. S., 1678: 40) mindig az ördög jelenlétét bizonyítja. Jellemző rá a gyorsan változó, „hol gesztusokkal, hol meg szavakkal” történő ágálás (Hartmann, 1679: 22). Valódi élető eleme azonban az egyes táncokban is megmutatkozó drasztikusan érzelmi testnyelv: „egy felajzott mozdulat, a bűn egy gesztusa, szemérmetlen mozgás, jámbor emberhez nem illő játék” (Daulen, 1567: 22). Újra és újra átteteszik, hogy a játék (vagyis a spontaneitás, a rendezetlenség, a testiség, az érzelmi gyönyör) kritikája kifejezetten a színházi kultúra ambivalens oldalai ellen irányult. Különösen egyértelművé válik ez annak az írásnak a címében, amelyben az ördögöt „pokoli Próteusz”-nak és „átkozott színész”-nek nevezik (Franciscus, 1708).

A játéknak ez a szimbolikus „elördögösítése” a teljeskörű *elfojtás kultúrájába* ágyazódik, amely – mint hangsúlyoztuk – annak a kultúrának a visszája, amelyet páni félelem fog el a létezés érzékileg megapaszthalható ellentmondásainak megtapasztalásakor. Az *elfojtási, elterelési technikák* sora a módszeres felejtéstől a szimbolikus és fizikai erőszak különböző formáinak (például a boszorkányegésztésnek) a meg nem látásától és hallásától a színház művelt és fegyelmezett nézéséig (Zuschauen) terjed. Ebben az összefüggésben van egészen példaszzerű kultúrtörténeti szimptóma-értéke a színház színpadára szorított, rendezett, megfékezett játék demonstratív felmutatásának.

A *játék alárendelése, leértékelése* különösen egyértelműen fogalmazódik meg Diderot *Színészparadoxonában* (1770/1773), amelyben az is világossá válik, hogy milyen nagy jelentőséggel bír az *írott nyelv* fegyelmező ereje. „A nagy színész” – olvashatjuk Diderot-nál – „csodálatos bábu; őt a dráma-költő rángatja dróton, sorról sorra előírva, milyen újabb s újabb alakot öltson.” (1966: 60f).

Nyilvánvaló, hogy az *írott nyelv mint tárgyiasult szövegdolog* – összevetve a *társadalmi nyelvjátékok* eleven *teljességével* – jobban „megmunkálható” és rögzíthető. Ebből is fakadhat az írott nyelv központosító, fegyelmező-elrendelő ereje (vö. Goody, 1990). Hogy végső soron milyen összetett is ez a szigorúan meghatározó megmunkálás, azt világossá teszi Diderot egy másik megjegyzése: „Mi hát a színpadi igazság? A tettek, a beszéd, a jellem, hang, mozdulat, taglejtés egyezése egy eszményi mintával, melyet a költő képzelete teremtett s a színész kelt – sokszor túlozva – életre.” (1966: 25).

Ha Diderot híres szövegét, *színházesztétikáját* annak kultúrtörténeti összefüggései felől vizsgáljuk, akkor az alábbi következtetésre juthatunk: a felvilágosodás dialektikusan egyféle *menekülésnek* fogható fel, mégpedig a *spontán tapasztalás paradoxonjai elől a módszeres, az irányított feletés paradoxonjaiba*.

A színháznak ezt a történetiségében kialakult fogalmát, amelybe példaszerűen vésődött bele ez a dimenzió, semmiképpen sem lehet meggondolatlanul rávetíteni korunk média-kulturális változásaira, amelyeket – az *érzékelés intenzívebbé* válásán keresztül – éppen a *spontán tapasztalás paradoxonjainak* nevezhető jelenségek köre jellemez.

#### IV.

**E** háttér ismeretében és a ma érvényes teatralitás-konceptió szempontjából döntő módszertani értéke lehet a művészi gyakorlat alábbi fejlődéstörténetének: a XX. század progresszív színháza éppen az autoritás, az írás (a dráma) diktátuma ellenében keresi dadogva elvesztett hangját. A konvenciók (a művészet autonómiájának) bőrtönével szemben keresi az utat hasonmása felé. A színház folyamatosan a színházat szabotálja. A színház állandóan önmaga ellen küzd. Máshogy kifejezve: *a színház annak a filozófiának az érzéki elenpárja, amely az ellentmondásokat helyezi öntudatának középpontjába, és amely nem tér ki az ellentmondásoktól való félelem elől*.

Ennek a színháznak az alapgesztusát Antonin Artaud változta fel a legradikálisabban. Ahogy Heiner Müller mondta: „a szenvedés nyelvével”<sup>4</sup> próbálta meg teljesíteni azt a „feladatot, hogy a színház ne legyen a szövegnek alárendelve”, „lerázni végre páncélját, bilincset” (Artaud, 1999: 183, 195). Eközben éppen a *művészet kudarcát* tűzi zászlajára. Artaud anarchikus szélsőségességét Jacques Derrida nagyon pontosan úgy írta le, mint amikor valaki a „művészetten túl” keresi a „művészetet” (Derrida, 1986: 67).

A színház éppenhogy nem csupán egy világos, a „fogalmiság irányába mutató”, élesen *behatárolható művészeti modellként* (a látszat fenomenológiájának, a mimetikus képességnek, a szerepek / játékok stb. modelljeként) jelenthet kihívást a kultúr-filozófiai gondolkozás számára, hanem éppen azal az alaptendenciájával, ahogyan *játékosan átlépi a határokat* és a gyakorlatban „dekonstruálja” a „tapasztalatokat” (Schechner, 1990). „A művészetben az a fontos, hogy olyan művek keletkezzenek, ame-

lyek megkérdőjelezzék saját létük és születésük alapvető szabályait” – írta néhány éve Jean-François Lyotard (1986: 214). A modern művészet látványosan széttörte a tükröt, felmondott a „valóság” reprezentációjának, vagyis (a szó legszorosabb és leggyakorlatiasabb értelmében) játékosan tette érzékennyé a tudatot az „érzékelés” új „perspektívái” iránt (Caws, 1989). Ez a művészet olyan problémafelvetéssel gazdagítja a *nyelv, a gondolkodás, az észlelés-érzékelés határkérdéseit*, amely furcsamód kapcsolódik a modern kognitív tudományok kérdésfelvetéseéhez.

A tudatnak – állítja a természettudományok képviseletében Francisco Varela – „az élőlények önálló történetének folyamatában az a funkciója, hogy folyamatosan világokat teremtsen, az agy pedig olyan szerv, amely rögzíti és nem tükrözi a világokat” (Varela, 1990: 109). Ezeknek a felismeréseknek az antropológiai és kultúr-filozófiai vonatkozásai azt mutatják, hogy nemcsak a „művészet és tudomány eredendő rokonságának” újragondolása vált szükségsszerűvé (Böhme, 1989: 141), hanem szinte kikényszerítik belőlünk, hogy „korunk kultúráját nagy összjátékként”, játékos eszközként gondoljuk el. Ebben a folyamatban a *teatralitás interdiszciplináris diskurzus-elemként* játszhat szerepet. Ez a kezdeményezés nagy mennyiségű heurisztikus energiát szabadít fel, ami például kiválóan megmutatkozik abban, amikor Yehuda Elkana *Anthropologie der Erkenntnis* [A megismerés antropológiája] című munkájában (1986) „egy ravasz, cseles értelem epikus színházaként” írja le a tudás fejlődését.

Mindenesetre ennek a hívószónak bizonyos értelemben Artaud gesztusát is magában kellene foglalnia. Éppen ezért a „*teatralitás*” – Wittgenstein játék-fogalmához hasonlóan – „elmosódott körvonalú fogalom” lenne (Wittgenstein, 1992: 60), amely törvényszerűen két paradoxont is magában foglalna. Egyrészt a nyelv „paradoxon elleni támadására” (Wittgenstein, 1989: 68) gondolok, mely gondolat központi motívumként vonult végig az európai filozófia egész történetén, és amely a XX. század folyamán teljesen új dimenzióba került. A tudomány és a technika vonzásában az *írás / kultúra / hagyomány határai ellen intézett támadássá* válik. Másrészt nem feledkezhetünk meg arról az ellentmondásról sem, amely *kultúrtörténeti szimptomaként* szó szerint „beleíródott” a színházba. A két paradoxont nem lehet elválasztani egymástól. Történelmi távlatú folyamatok befolyásolják a *látványos szempillantás* jelenko-

ri kultúrájának ritmusát. Évszázadok alatt felhalmozódott, összezsúfolódott elfojtások válnak semmivé abban a legnagyobb sebességre kapcsolt kultúrában, ahol sokszor káprázik a szemünk, szinte megsüketülünk, és ami a maga módján szintén elfojt, elkendőző kultúra. Mindez együtt mutatja meg azt a perspektívát, amelyből látható, hogy agyunk nemcsak megteremthet, de el is felejthet és ki is törölhet világokat. Mindenesetre ezt a két tengelyt, vagyis (a színházi szempontból releváns, hosszú távú folyamatok vizsgálatát és korunk teatralitásának mediális, mentális és kulturális dimenzióinak elemzését) nem lehet minden további nél-

kül (mondjuk a hagyományos történetírás segítségével) összekapcsolni, mert – amint már mondtuk – ez esetben két, egymástól gyökeresen eltérő nyelvi síkkal, nyelvi kultúrával van dolgunk. A kettő közötti közvetítéshez arra van szükség, hogy kísérleti úton keressünk meg egy egészen újszerű kultúrtörténetileg fordító-művészetet.

(Helmar Schramm: „Theatralität” und Schrift / Kultur. Überlegungen zur Paradoxie des Theaterbegriffes. *Theaterzeitschrift*, 1993. Bd. 35. 101-108.)

**Fordította: Balkányi Magdolna**

## Bibliográfia

- Artaud, Antonin (1999) *A színház és az istenek*. Budapest, Orpheusz
- Baudrillard, Jean (1990) *Das Jahr 2000 findet nicht statt*. Berlin
- Bodin, Johann (1586) *De Magorum Daemonomania. Vom Aussgelassene Wütigen Teuffelsheer Allerhand Zaubern / Hexen und Hexenmeistern I Unholden I Teuffelsbeschwerern / Wahrsagern / Schwartzkünstlern I Vergiftern / Augenverblendern / u. Wie die vermög aller Recht erkant / eingetrieben / gehindert / erkündigt / erforscht I Peinlich ersucht und gestrafft werden sollen...* Strassburg
- Böhme, Gernot (1989) *Für eine biologische Naturästhetik*. Frankfurt a. M.
- Burns, Elizabeth (1976) *Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life*. New York
- Caws, Mary Ann (szerk.) (1989) *Perspectives on Perception. Philosophy, Art and Literature*. New York, Bern, Frankfurt, Paris
- Charles, Daniel (1989) *Zeitspielräume. Performance Musikästhetik*. Berlin
- Daulen, Florian (1576) *Tantzteuffel: Das ist wider den leichtfertigen / unverschempten Welttanz / und sonderlich wider die Gotts zucht und ehr vergessne Nachttantze...* Franckfurt a. M.
- Delumeau, Jean (1988) *Angst im Abendland. Die Geschichte der kollektiven Ängste im Europa d. 14. bis 18. Jahrhunderts*. 2Bd. Hamburg, Reinbek
- Derrida, Jacques (1986) „Das Subjektil ent-sinnen”. In: Antonin Artaud *Zeichnungen und Portraits* (szerk. Paule Thévenin). München
- Diderot, Denis (1966) *Színészparadoxon*. Budapest, Magyar Helikon, ford. Görög Lívia.
- Elkana, Yehuda (1986) *Anthropologie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft*. Frankfurt a. M.
- Feinler, Johann (1669) *Triga satanica prima. Das ist / Der Sauf = Spiel = und Hurenteufel / Welcher ietzo in der Welt an allen Orten / unter den Epicurern grassiret und sie dahin verleitet / da sie den Höchsten Gott erzürmen...* Leipzig
- Flusser, Vilem (1989) *Die Schrift: hat Schreiben Zukunft?* Göttingen
- Franciscus, Erasmus (1708) *Der Höllische Proteus / oder Tausendkuenstige Versteller / vermittelt Erzählung der vielfaltigen Bild=Verweckslungen / Erscheinender Gespenster / Werffender und poltrender Geister / gespenstischer Vorzeichen der Todesfalle / wie auch andrer abentheuerlicher Haendel / arglistiger Possen / und seltsamer Aufzüge dieses verdammten Schauspielers*. Nürnberg
- Franck, Sebastian (1966) *Paradoxa* (szerk.: S. Wollgast). Berlin
- Liotard, Jean-Franccois (1986) „Rules and Paradoxes and Svelte Appendix”. *Cultural Critique*. 5 (Winter 1986–87)
- Goody, Jack (1990) *Die Logik der Schrift und die Ordnung der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.

- Hartmann, Johann Ludwig (1679) *Muster der verkehrten Welt / An des Hertzens Falschheit / Und Menschens Freundlichkeit. Nach solcher Greuel / Natur / Censur und Cur, zu nöthiger Vermeidung und Verleidung.* Rotenburg
- Helbo, André (1987) *Theory of Performing Arts (Critical Theory. Interdisciplinary approaches to language, discourse and ideology).* Amsterdam and Philadelphia
- Hess-Lüttich, Ernst W. B. (1982) (szerk.) *Multimedial Communication.* Bd. 2 Tübingen
- Johnson, Michael L. (1988) *Mind, Language, Machine. Artificial Intelligence in the Poststructuralist Age.* London
- Roskoff, Gustav (1869) *Die Geschichte des Teufels.* Leipzig
- M. J. G. S. (1678) *Der Teuffelische Dreyzanck. Das ist Drey vom Teuffel entsprungene und der heutigen Welt aufgedrungene S als I. Das leichtfertige Simulieren II. Das liederliche Schrauben und III. lasterliche Schmahen...* Dresseden
- Saur, M. Abraham (1582) *Ein kurtze / trewe Warnung / Anzeige und Unterricht: Ob auch zu dieser Zeit unter uns Christen I Hexen / Zauberer / und Unholden vorhanden...* Marburg
- Schechner, Richard (1990) *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich.* Hamburg, Reinbek
- Schubart, Adam (1565) *Haussteufel / das ist der Meister Sjeman / Wie die bösen Weiber jre fromme Manner / und wie die bösen leichtfertigen Buben / jre fröme Weiber plagte...* Franckfurt a. M.
- Theatrum Diabolorum* (1575) *Das ist: Warhaffte eigentliche und kurtze Beschreibung / Allerley gewlicher schrecklicher und abschwlicher Laster / so in diesen letzten I schweren und bösen Zeiten / an aller orten und enden fast brauchlich I auch grausamlich in schwang gehen...* Franckfurt
- Varela, Francisco (1990) *Kognitionswissenschaft – Kognitionstechnik. Eine Skizze aktueller Perspektiven.* Frankfurt a. M.
- Wesenigk, Georgio (1702) *Das Spiel-süchtige I sieben=fachtige Polysigma der bösen Spiel=Sieben / in sich begriffen die Spiel=Schande / Spiel=Sünde / Spiel=Schertz / Spiel=Schaden I Spiel=Straffen / Spiel=Schlage / Spiel Sprüche...* Dresden
- Wittgenstein, Ludwig (1989) „Wittgenstein und der Wiener Kreis“. In: *Werke*, Bd. 3. (3. Aufl.) Frankfurt a. M.
- (1992) *Filozófiai vizsgáldások.* Budapest, Atlantisz, ford. Neumer Katalin.