

Testek ritmikus mozgása a térben

Töredékek a testiség és színház történetiségének kapcsolatához¹

I.

A szellem- és társadalomtudományok körében az elmúlt két-három évtizedben publikált írások felületes áttekintése is elég annak megállapításához, hogy a test egy interdiszciplináris diszkurzív tér igen fontos metszéspontjává vált. Míg a test és lélek dualizmusának hosszan uralkodó kar-teziánus elképzelése távol tartotta a testet a filozófiai gondolkodástól és a medicina hatáskörébe utalta, addig a hetvenes évek végétől kezdve az ember testiségének következményei is bekerültek a filozófiai, történeti, kulturális és egyéb antropológiák látókörébe.² A kultúráról szóló beszéd ma már nehezen ignorálhatná a test problematikáját, hiszen testek és testképek soha nem látott mértékben vannak jelen mindennapjainkban, akár a populáris kultúra olyan megjelenési formáira gondolunk, mint a divat, sport, reklám vagy a domináns életformaként elterjedni látszó narcisztikus testkultúra, akár a test materialitását kiaknázó magas művészetekre, mint a színház-, performansz- vagy képzőművészet. Sőt a plasztikai sebészet és géntechnológia, azaz a test „megcsinálhatóságát” lehetővé tevő technika intenzív fejlődéséből adódó kulturális problémák megoldásának igénye még a természet- és szellemtudományok oly gyakran hiányolt párbeszédét is elősegítette.

„A médiák által uralt korszakunk paradoxonjai közé tartozik,” egészíti ki Anne Fleig a helyzetet egyoldalúan leegyszerűsítő elbeszélésünket, „hogy

amíg a kulturális gyakorlatok, amelyek a testhez vannak kötve, igen nagy teret hódítanak a hétköznapokban csakúgy, mint a művészetekben, addig a telekommunikáció adta lehetőségek és a virtuális világokban való navigáció segítségével többnyire le is választódnak testiségüktől.”³ A testi jelenlét túlzott hangsúlyozása illetve feloldódása az információs térben egyszerre meghatározója mindennapi életünknek és a kultúratudománynak is. A testről való beszéd felélénkítéséhez nagy mértékben hozzájárult a posztstrukturalista gondolkodás igen gyors elterjedése. Michel Foucault egyes munkái, mint *A szexualitás története vagy a Felügyelet és büntetés*, amelyekben a testet a különböző kulturális, társadalmi és hatalmi gyakorlatok beiródási felületeként leplezi le, ma is termékenyen hatnak például a feminizmus egyes ágaira, akár még a gender performativitását a test materialitásával legradikálisabban összekapcsoló Judith Butlerre is. Hasonló jelentőséggel bírt Jacques Lacan elmélete a test szerepéről az „én” kialakulásában, mely szerint az utóbbi egy képpel, egy „délibábbal” való mimetikus azonosulás útján jön létre. A posztstrukturalizmus mindent átható „szövegvilágában” a test egy olyan üres felület, amely a legkülönbözőbb kulturális gyakorlatokban való részvétele által folyamatosan tele/újraíródik, és amelyet ezáltal a kultúra szövegében való teljes felolvadás fenyeget. Hasonló eljárásokkal dolgozik a virtuális tér is, hiszen az organikus test teljes átalakítása információ-tömegé előbb-utóbb a hipertextusba szubtextusként va-

¹ A tanulmány első közlésének helye: Berta Erzsébet (szerk.): *Test – Tér – Tekintet*. Debrecen, Egyetemi Kiadó, 2001. (Studia Litteraria XXXIX) 174–193.

² Az, hogy az antropológia az embert testileg szituált szubjektumként teszi vizsgálatának tárgyává, csak ma tűnik magától értetődőnek. Vö.: Hans-Robert Jauss: *Zur Marginalität der Körpererfahrung in Kants Anthropologie und der ihr vorgegebenen moralistischen Tradition*. In: Rudolf Behrens, Roland Galle (szerk.): *Leib-Zeichen*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1993. 11–21.

³ Anne Fleig: *Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis*. In: A. F., Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen, Attempto, 2000. 7–17.

ló beépüléséhez vezet.⁴ Döntően Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai gondolkodása világított rá arra, hogy a test nem ilyen passzív módon része-sül a kultúrából. Rámutatott, hogy a testiség nem csupán szükségszerűen rossz külső megjelenési formája az emberi észnek, hanem éppen furcsa ket-tőssége által (egyszerre tárgy a tárgyak közt és az „én” hordozója) határozza meg az ember világhoz-való-létét. Merleau-Ponty szerint az ember testileg szituált észlelés-szobjektum, a világból való része-sedése, tehát saját világának megalkotása testi vi-szonyulások és megélesek sorozatán alapul.⁵

A test problematizálása a színházban mindig összhangban volt a filozófiai gondolkodás testről alkotott koncepcióival, állítja Wladimir Krysinski.⁶ A fenomenológiának a testet tárgy léteből kiszabadító elképzeléseivel párhuzamosan a színházi szemio-tika olyan előadások sorozatával találja szemben magát, amely a test szerepének radikális átértelme-zésére készíti. Míg a szöveg által dominált polgá-ri, más szóval dialogikus színházban a test csak a „logosz másodlagos jeleként”, a szavak artikulálá-sának fizikai feltételeként van jelen, addig az avant-gárd színházi eseményhez valamint a hetvenes évek végének autonóm teátralitásához a színész organi-kus testének szingularitásával járul hozzá. A színház- és a tágabb értelemben vett kultúratudomány diszkurzív kölcsönhatának eredménye a test sokol-dalú „feltérképezése”. Míg az előbbi termékenyen hasznosította az utóbbinak a test kulturális és tár-sadalmi folyamatokban játszott aktív, alakító szere-péről (*agency*) alkotott elképzeléseit, addig a kultú-ráról szóló beszédben olyan, eredetileg színháztu-

dományi szakkifejezések kezdtek egyre nagyobb te-ret hódítani, mint a „megtestesítés” (*Verkörperung / embodiment*), inszenírozás, performativitás vagy akár a teátralitás. A testnek a posztmodern színház szinte átláthatatlanul szerteágazó praxisában való jelenlétének részletekbe menő elemzése helyett ez az írás csak annyira vállalkozhat, hogy a mindent el-sőprő dominanciájának megállapítása mellett kísérlet-et tesz a testiség funkciótörténetének felvázolására.⁷

Hatástörténeti szempontból kétségkívül a polgári illúziószínház tekinthető az európai színház-történet legjelentősebb paradigmájának. A 18. század első fe-létől főként Lessing, J. E. Schlegel, Schiller és Diderot írásaiban körvonalazódik a klasszikus színház vala-mint a 17. században tért nyert vándortársulatok já-tékának komplex kritikája, melynek legfontosabb vo-nulataiként a színház funkcióváltását és ezzel össze-függésben szemiotikai rendszerének átrendeződését emelhetjük ki. A neki tulajdonított és senki által nem megkérdőjelezett nevelő-funkció a társadalom több rétegét érinti, hiszen nemcsak az abszolutisztikus ural-kodó válhat népének felvilágosult vezetőjévé, de a pol-gárok előtt is felcsillan a morális megtisztulás és felemelkedés lehetősége egy színdarab megtekintése után.⁸ A fent említett szerzők szövegeiben egy olyan átfogó társadalmi változás extrapolációja rajzolódik ki, amely alapján azok legalább olyan közel kerülnek a társadalmi, mint a színházi utópia gondolatrendsze-réhez. A nagyívű színházi reform egyik legfontosabb törekvése tehát a színpadi mű tartalmának ill. drama-turgiai-poétikai összetettségének színvonalemelése, Erika Fischer-Lichte megfogalmazásában a színház irodalmiasítása (*Literarisierung*) volt.⁹ Bár a színház az

⁴ Vö.: Gabriele Schwab: *Cyborgs and Cybernetic Intertexts: On Postmodern Phantasms of Body and Mind*. In: Patrick O'Donnell, Robert Con Davis (szerk.): *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, London, The Johns Hopkins University Press, 1989. 191–213.

⁵ Merleau-Ponty filozófiájának a kultúratudomány kérdései felőli értékeléséhez vö.: Eveline Mörh: *Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung. Zur Philosophie der Leiblichkeit bei Merleau-Ponty*. In: Elisabeth List, Erwin Fiala (szerk.): *Leib Maschine Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*. Wien, Passagen Verlag, 1997. 75–87.

⁶ Vö.: Wladimir Krysinski: *Semiotic Modalities of The Body in Modern Theater Poetics Today*, 1981/2. 141–161.

⁷ A kortárs színház domináns folyamatainak igen részletes elemzéséhez vö.: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M, Verlag der Autoren, 1999.

⁸ Vö. „A színház nézőtere az egyetlen hely, hol együtt sir az erényes s a gonosz ember. A gonosz felháborodik az igazságtalan tetten, melyet ő maga percig sem habozna elkövetni, szánakozik a bajon, melyet akár ő is felidézhetett volna, s megvetéssel fordul el attól, aki olyan, mint ő. Ám a hatás nem múlik el nyom nélkül, akarva-akaratlanul tovább munkál bennünk, s a gonosz ember, a színházból távozóban, kisebb hajlandóságot érez a rosszra, mintha egy szigorú, kemény szavú prédikátor olvasta volna a fejére bűneit. A költő, az író, a színész kerülő úton hat a lélekre, de annál biztosabban, mivel a lélek kitarulkozik, s maga siet elébe. [...] Ó, mennyi jó származnék abból az emberiségre, ha a művészek összefognának, hogy a törvénnyel versengve az erény szeretetére s a bűn gyűlöletére neveljenek!” Denis Diderot: *A drámaköltészet-ről*. Budapest, Magyar Helikon, 1966. 109–110. Ford. Görög Livia.

⁹ A reformprogram másik két fontos eleme a publikum ízlésének megváltoztatása, melyben a színikritikának fontos szerepe kell legyen, valamint a színjátszás üzleti sikertől való függetlenségének megeremtése az állandó, közpénzből finan-

egyre nagyobb teret nyerő polgári szomorújáték adekvát, azaz a polgárság erkölcsi jobbulását elősegítő előadásának helyévé válik, ez nem feltétlenül jelenti a Fischer-Lichte által a színháztörténet különböző korszakainak leírására javasolt nyelv–test dichotómián belül a nyelvi jelek feltétlen és túlzó dominanciáját a kinetikus jelekkel szemben.¹⁰ A század második felétől kezdődően egyre több írás tárgyalja a színész-mesterség technikai alapjait, melyek egy jelentős hányada ma is hatással van színjatszásunkra.¹¹ Lessing, akit méltán a színikritika megeremtői közt tartunk számon, a *Hamburgi dramaturgiában* legalább akkora hangsúlyt fektet a színész teljesítményének értékelésére, mint a bemutatott darab poétikai elemzésére. Bár Lessing még egyértelműen az „X játssza Y szerepét” (esetleg az „X=Y”) formuláját használja, mégis a 18. század végére tehető annak a „megtestesítés” fogalomnak a megjelenése is, amely a színész tevékenységének leírására használt színháztudományi terminusból mára a kultúratudomány központi kategóriájává nőtte ki magát.¹² Éppen széleskörű elterjedtségéből adódik már-már körülírhatatlan jelentése, holott korántsem tűnik egyértelműnek még az európai színház történetében sem, hogy mikor, mit (kit), mi (ki) által gondolunk megtestesíthetőnek.

II.

A klasszikus színház 18. század végén kezdődő átalakulásában Denis Diderot drámái és kritikai-elméleti írásai egyaránt fontos szerepet játszottak. Állíthatjuk ezt annak ellenére, hogy a szakirodalom számos esetben meggyőzően érvelt

a Diderot által kidolgozott új poétika és annak a drámáiban való megvalósulásának ellentmondássonasága, illetve elméletének paradox mivoltából adódó esetleges megvalósíthatatlansága mellett.¹³ A recepció ezen fő vonalát kérdőjelezi meg Hans Robert Jauß 1960-as münsteri székfoglaló előadásában, amikor is azt állítja, hogy Diderot már egy 1748-as írásában (a *Bijoux indiscrets* 38. fejezetében) olyan hatékonyan érvel a klasszikus színház ellen, amely megalapozása a 18. század végének irodalmi forradalmában meghatározó fordulatot hozó új esztétikai elméletnek.¹⁴ Félreértésen és leegyszerűsítésen alapul, a francia író gondolkodását meghatározó paradoxon félreértéséből adódik a naturalizmusnak, mint a való világ kendőzetlen ábrázolásának Diderot-ra való visszavezetése, akinek dráma- és színháztörténeti jelentőségét tovább emeli az a tény, hogy Jauß elemzése egy olyan tágabb összefüggésrendszerbe helyezhető el, amely egy modern poétikai kánonnak a klasszikus-humanista poétikától való elkülönülését műnemtörténeti fordulópontok vizsgálata által véli kimutathatónak.¹⁵ Diderot érvelésének már említett újdonsága legjobban az *imitatio naturae* klasszikus elvének újraértelmezésében mutatkozik meg: „Az utánzás tárgya már nem a *nature ennoblie*, a francia klasszikának a *vraisemblance* és a *bienséance* elvei alapján letisztított és stilizált természete vagy az Abbé Batteux-i értelemben vett *belle nature*, hanem *le vrai de la nature*, egy esemény természetű visszaadása úgy, mintha az a valóságban sem jelenne meg másképp.”¹⁶ Azzal, hogy a *monde réel* válik a dramatikus ábrázolás kívánt tárgyává, meg-

szírozott színházak felállítása által. Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. 2. Aufl., Tübingen, Basel, Francke, 1999. 87.

¹⁰ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne*. In: Herta Schmid, Jurij Striedter (szerk.): *Dramatische und theatrale Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Tübingen, Narr, 1992. 123.

¹¹ A legjelentősebb írások felsorolásához vö.: Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 342. Ford. Kiss Gabriella.

¹² Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie*. In: E. F. L. (szerk.): *Verkörperung*. Tübingen, Basel, Francke, 2001. 11–25. A fogalom legkülönbözőbb kulturális területeken való operacionalizálhatóságához lásd a kötet többi írását, valamint Thomas J. Csordás (szerk.): *Embodiment and experience: the existential ground of culture and self*. Cambridge, University Press, 1994. Részletes fogalomtörténeti áttekintéshez vö.: Eleonore Kalisch: *Der histrionische Körper*. In: Christopher B. Balme, Christa Hasche, Wolfgang Mühl-Benninghaus (szerk.): *Horizonte der Emanzipation. Texte zur Theater und Theatralität*. Berlin, VISTAS, 1999. 119–150.

¹³ Ebben a kontextusban legtöbbször a *Fils Naturel* [A törvénytelen fiú] és az elé írott beszélgetés [Entretiens] kapcsolatára hivatkoznak.

¹⁴ Hans Robert Jauß: Diderots Paradox über das Schauspiel (Entretiens sur 'Fils Naturel'). *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 1961/11. 380–413.

¹⁵ A másik két műnimmel foglalkozó írások felsorolását lásd az i. m. alcíméhez írott lábjegyzetben, 380.

¹⁶ Hans Robert Jauß: i. m. 381–382.

változik a klasszikus színháznak a *monde imaginaire* által meghatározott elvárás horízontja: a valóság lehető legtokéletesebb illúziójának keltése érdekében a színházi ábrázolásnak túl kell jutnia az igazság pusztá látszatán. Diderot is kénytelen szembesülni a még legvalóságosabb utánzásban meglévő látszat (*Schein*) problematikájával, holott a régi színházat éppen annak a szép látszatot (*schöner Schein*) keltő volta miatt marasztalta el. Az eredmény az *Entretiens* és a *Fils Naturel* kapcsolatát is jellemző, gyakran feloldhatatlannak tűnő paradoxon: míg az előbbiben a színdarabtól az élet valóságának, egy igaz eseménynek az ábrázolását követeli, addig az utóbbiban az által szándékszik a valóság illúzióját keltetni, hogy visszanyúl egy korábbi irodalmi szöveg cselekményéhez és a teátralizált olyan hagyományaihoz, mint a „coup de théâtre” vagy az idő, tér és cselekmény képzelte egysége.¹⁷ Jauß olvasatában azonban ez a paradoxon nem vakság, és nem az elmélet és praxis között furakodó hiba eredménye, hanem sokkal inkább a már említett átfogó esztétikai változás részeként érthető, így egyes fogalmak diderot-i újraértelmezésének megvilágításával fel is oldható. Ilyen például a *réel* és az *illusion* jelentésének és főleg egymáshoz való viszonyának megváltozása, amely Diderot-nál korántsem írható le az élet igazságának és a színház látszatvilágának oppozíciójaként. A *réel* nem a világban ténylegesen megtörtént eseményeket jelöli, így a *monde réelt* ábrázolni hivatott színdarabon nem egy már lejátszódott esemény utánképzelését kell számonkérni. Jauß viszont rámutat arra, hogy az utánzandó valós világ színönimájaként gyakran találkozhatunk az *ordre universel des choses* megfogalmazással, amely arra utal, hogy Diderot bírálata legfőképpen a klasszikus színház illúzióteremtő ereje által létrehozott, a valóságtól elválasztott, így nem annak rendje szerint működő „művi világot” (*monde imaginaire*) éri. A művészet szférájának és a valóságnak klasszicista elkülönítése megszűnik a *Kunstschöne* és a *Naturwahre* összeolvasztásában, hiszen „az igazi természet

Diderot-nál már magába foglalja azt a *magasabb valóságot*, amelyet Goethénél még a művészeknek kellett *második természetként* létrehozni.”¹⁸ Nem az *illusion* teljes elvetését követeli tehát ez a realista színház, csupán a *schöner Schein* helyébe a *wahrer Schein* képzetét lépteti.

Milyen szerepe lehet vajon a látszat igazságának eme világában a test igazságának? Diderot természetesen nemcsak a klasszicista dráma műfaji megújításán fáradozott, hanem ezzel párhuzamosan a színpadi játéktípus megreformálására is legalább akkora hangsúlyt helyezett. Érthető, hiszen a régi színház deklamatív beszédmódja aligha lett volna alkalmas a valóság utánzatának létrehozására. A felvilágosodás színházában alakult ki a ma is vélhetően legmeghatározóbbnak számító lélektani-realista játékmód, melynek egyik kanonikus elméleti szövege a *Színészparadoxon*. A két vitázó beszélgetését olvasva mégis nyilvánvalóvá válik, hogy az egyik éppen a beleélés tarthatatlanságáról igyekszik meggyőzni a másikat, holott azt a realista színház egyik központi kategóriájaként szokás számon tartani. Már ezen a ponton sejthető tehát, hogy ez az írás is a természet, valóság és illúzió fogalmainak fent részletezett átértelmezésére épül.

Diderot az előadást nem a drámaszöveg esetleges illusztrációjának tekinti, hanem jelentéskonstituáló jelentőséget tulajdonít neki: „Nincs két színész, aki egyformán játsszaná el ugyanazt a szerepet, hiszen a szavak – még a legvilágosabb, legszabatosabb, leglendületesebb író szavai is – pusztán közelítése, jelzése egy-egy gondolatnak, érzésnek, eszmének, s ez nem is lehet másképp; jelentésüket csakis a mozdulat, a taglejtés, a hangsúly, az arc kifejezés, a tekintet s a színpadi szituáció teheti teljessé.”¹⁹ A dráma plurimedialis szöveg, az értelemalkotás folyamatának ugyanolyan fontos része a színész teste, mint az író által papírra vetett szavak. A valóság színpadi utánzásának alapja azonban nem egy a mindennapi életből vett esemény átélése a színész által, mint ahogy azt sokszor tévesen

¹⁷ Vö.: i. m. 398; a darab cselekményének eredetéhez vö.: „... az állítólag igaz esemény nemcsak megtévesztésig hasonlít a 'comédie larmoyante' stílusában írt meglehetősen romantikus történetekhez, hanem egyenesen Goldoni egy darabjából, a *Vero Amicoból*, tehát az irodalomból, és nem magából az életből lett kölcsönözve.” i. m. 386.

¹⁸ I. m. 401; vö.: továbbá Goethe véleményét a francia színház korabeli újításairól: „Minden művészet legfőbb feladata, hogy a látszat révén egy magasabb valóságot állítson elénk. Helytelen azonban az a törekvés, hogy a látszatot addig-addig közelítsük a valósághoz, amíg végül csak közönséges valóság marad.” Johann Wolfgang Goethe: *Költészet és valóság*. Budapest, Magyar Helikon, 1965. 448. Ford. Szöllőssy Klára.

¹⁹ Denis Diderot: *Színészparadoxon*. Budapest, Magyar Helikon, 1966. 9. Ford. Görög Livia.

feltételeznénk: „...mert [a színész] legfőbb képessége éppen nem az, hogy mélyen érez, mint általában hinni szokás, hanem az, hogy aggályos gondolat, megtevesztő hűséggel mímeli az érzés minden külső jegyét. (...) Hangja megremegeg, szava fennakad, elfullad, akadozva szól, tagjai reszketnek, térde rogyadozik, elalél, tombol – nos, mindez merő színlelés, betanult lecke, érzelmes firtor, mesteri utánzata a valóznak; a színész betéve tudja, mert megtanulta s világos öntudattal adja elő, amikor színpadra lép; s önmaga, a drámaíró és a néző szerencséjére a játék nem a lelkét meríti ki – az szabad! –, hanem testét, mint bármely más erő kifejtés.”²⁰ Ez az idézet kiválóan példázza Lichtenberg fiziognómiájának a felvilágosodás korában gyakorolt jelentékeny hatását, amely, Erika Fischer-Lichte szavaival élve, a testet a lélektani folyamatok természetes jelrendszerének tekinti.²¹ A test-nyelv és verbális nyelv ezen hierarchizálatlan kapcsolatára (az emberi érzelmek kifejezésére a *Lettre sur les sorurs et muets* szerint is mindkettő éppúgy képes) már utaltunk Diderot-val kapcsolatban, úgy tűnik tehát, hogy legalábbis szándéka szerint az ő színháza nem szolgált rá egyértelműen a gyakran emlegetett logocentrizmus vádjára. Aligha kerülheti el továbbá figyelmünket a test és lélek dualizmusának karteziánus elképzelése: a lélektelen létjövő érzések a testen manifesztálódnak, kapcsolatuk bár ok-okozati, mégis szétválasztható, különálló entitások. Csak ha a szomatikus jelek önálló, a lélek munkájától független létmódját feltételezzük, akkor lehetséges a színész általi tetszőleges ismételtetésük. Bár a test a lélek természetesen jele, a színész teste annyiban mégis különbözik a többi emberétől, hogy azon – kitartó gyakorlás eredményeképpen – a lélek munkája, tehát közvetlen kiváltó ok nélkül is tudja produkálni bizonyos folyamatok jeleit. A színpadon a testnek, mint jelölőnek nem a színész a jelöltje, hanem a szerep, a figura: „... a

színész, szerencsére, nem azonos szerepével, csak eljátssza [sic!], olyan jól, hogy mi összetévesztjük vele; az illúzió kizárólag a mi részünkön van, a színész tudja jól, hányadán áll a dolog.”²²

III.

A *Színészparadoxon* első verziójának születésével szinte egyidőben Lessing, Diderot műveinek méltatója és értő fordítója, a következőket írja a *Hamburgi dramaturgia* harmadik számában Ekhof úr színészi teljesítményét elemezve: „Minden erkölcsi tanulásnak a szív bőségéből kell fakadnia, amely mintegy kicsordul a szájon; nem szabad úgy tünnie, mintha sokat gondolkodnánk, vagy kérkednénk vele. Magától értetődik tehát, hogy ezeket a moralizáló részeket igen jól meg kell tanulni. Megakadás nélkül, a legkisebb zökkenő nélkül, a szavak szakadatlan áradatával oly könnyedén kell elmondani, hogy ne tűnjenek föl az emlékezetből való fáradtságos előkaparásának, hanem a dolgok pillanatnyi állásából eredő közvetlen sugallatoknak.”²³ Látható, hogy Lessing dramaturgiájának az erkölcsi tanítás a központi kategóriája, a polgári színháznak az „erkölcsi világ iskolájának” kell lennie. Ám a nyelv materialitása, amely leginkább szövegtevesztéskor (dadozás, nyelvbotlás) hívja fel magára a figyelmet, zavaróként jelentkezik a morális tanítás közvetíthetőségében, törést okoz a lélek és a szó közvetlen kapcsolatában. Igen szembeötlő különbség van a két szerző közt a lélek és az érzelme jelentőségének megítélésében. Míg Diderot-nál a színész csak „ágal, de nem érez”,²⁴ addig Lessingnél a színészt a szöveget ismétlő papagájtól éppen a mondottak beleérző átsajátítása különbözteti meg: „Milyen messze van az a színész, aki csak megért egy helyet, attól, aki egyúttal át is érzi! Szavakat, amelyeknek értelmét felfogtuk, amelyeket emlékeze-

²⁰ Denis Diderot: i. m. 19.

²¹ Vö.: Fischer-Lichte: *A dráma története*. i. m. 343.

²² Denis Diderot: i. m. 20.

²³ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgi dramaturgia*. Budapest, Akadémiai, 1963. 218–219. Ford. Timár Ilona. vö.: az eredetivel „Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergehet; man muß ebensowenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen. Es versteht sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernet sein wollen. Sie müssen ohne stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.” Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart, 1981. 23. Ahol a fordítás nem egyértelműen követi az eredeti szöveget, ott lábjegyzetként a továbbiakban is ezt a kiadást idézem.

²⁴ Vö.: Denis Diderot: i. m. 19.

tünkbe véstünk, nagyon jól el lehet mondani úgy is, hogy lelkünk közben egészen más dolgokkal foglalkozik, de akkor aztán semmiféle érzést sem lehet kifejezni. A léleknek tökéletesen jelen kell lennie;²⁵

Az érzések kifejezésének és a színész testének problematikája a jelentésképzés ún. „megkettőzött világ” modellje²⁶ alapján igen szorosan összefüggnek: „Az érzés ugyanis belső dolog, amelyről csak külső jegyei után ítélhetünk.”²⁷ A színész elsődendő feladata tehát, hogy testét úgy alakítsa jelhordozó felületté, hogy az azon képzett jelek a lehető legegységesebben közvetítsék az erkölcsi tanulságot. Az a jó színész, akinek természetes testi diszpozíciója lehetővé teszi, hogy a színházi jelalkotás neutrális médiuma és anyaga lehessen: „Lehetnek a színésznek bizonyos arcvonásai, lehet bizonyos arkifejezése, hangja, amelyhez egészen más képességeket, egészen más szenvedélyeket, egészen más érzületeket szoktunk kapcsolni, mint amit ő éppen ki akar fejezni. Ebben az esetben, bármily sokat érez, nem hiszünk neki: mivel sajátmagával van elentmondásban. Viszont egy másik lehet olyan szerencsés alkatú, lehetnek olyan határozott arcvonásai, minden izma olyan könnyen és gyorsan engedelmessé válik, hangjának olya finom, oly sokféle árnyalatával rendelkezhetik: egyszóval olyan magas fokon meg lehet áldva a pantomimhoz szükséges minden képességgel, hogy azokban a szerepekben, amelyeket nem a maga feje szerint, hanem valami jó mintakép után alakít, a legmélyebb érzéstől áthatottnak tűnhetik föl, holott mindaz, amit mond és tesz, semmi más, mint gépies utánzás. Kétségtelen, hogy ez a színész (...) mégis sokkal jobban használható a színházban, mint amaz.”²⁸ Nehezen cáfolható tehát Fischer-Lichte véleménye, aki az európai színháztörténet e szakaszát a „testetlenítés” [*Entkörperlichung*] korszakának nevezi: „Mindent, ami az organikus testre, a színész világban-benne-létének testi meghatározottságára utal, ki kell űzni a testéből ahhoz, hogy egy ’tisztán’ szemiotikus testet kapjunk.”²⁹ A színész érzéki testi valójának ilyen mértékű háttérbe szorítása ráír-

nyítja figyelmünket a test uralhatóságának általános problematikájára. Lessing elképzelése annyiban hasonló Diderot-éhoz, hogy ő is feltételez egy „érzelmi szótárat”, az érzelmek tetszőlegesen ismételtető és utánozható jeleinek összességét, ám míg az utóbbinál kizárólag ez a színjátszás alapja, addig az előbbinél csak olyan protézis, amelynek birtokában a színész akkor is meg tud jeleníteni bizonyos lelkiállapotokat, ha képtelen teljesen belelélni magát az adott szituációba. Ha például haragosnak kell lennie az is elég utánoznia a harag legjellemzőbb jeleit („a sietős járást, a láb dobbanását, a nyers, hol rikácsoló, hol elfojtott hangot, a szemöldök játékát, a reszkető ajkat, a fogcsikorgatást stb.”³⁰). Lessing feltételezése szerint a test és az érzelmek közt egy kölcsönösségen alapuló viszony van, hiszen ha a színész jól utánozza a harag jeleit, akkor ezáltal „feltétlenül megszállja lelkét a harag homályos érzelve is”,³¹ ami pusztán a színész akarata által uralhatatlan csak testi változásokat indukál (arca lánkol, szeme villámot szór, izmai dagadnak). Diderot az érzelmek helyét a színházi jelentésképzés folyamatában kizárólag a színmű nézőre gyakorolt hatásaként látja, Lessingnél viszont a helyesen kivitelezett utánzás még a színészben is képes érzelmi reakciók elindítására, azok tehát az esztétikai tapasztalat produktív oldalával is kapcsolatba hozhatók.

A két gondolkodó eltérő viszonyt feltételez a test és a verbális nyelv közt. Láthattuk, hogy Diderot nem egyértelműen hierarchikus kapcsolatban látja a kinetikus jelek szerepét, ezzel szemben Lessingnél a „taglejtés”, a mozdulatok egyértelműen csak kísérői a beszédnek, amelyek helyes használata erősítheti a szavak jelentését, a rossz és túlzó gesztikulálás viszont a szöveg értelmét zavaró hatása miatt kerülendő. Ez a lényeges különbség a színész és a pantomim-művész közt: „A színész keze távolról sem volt olyan beszédes, mint a némajátékosé. Ez utóbbinál a beszédet helyettesítette; a színésznél csak nagyobb nyomatékot adott a szavaknak és mozdulataival, mint a dolgok természetes jeleivel a hang megállapított jeleinek segített igazságot és

²⁵ Gotthold Ephraim Lessing: i. m. 219.

²⁶ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Verkörperung / Embodiment*. i. m. 13.

²⁷ Gotthold Ephraim Lessing: i. m. 219.

²⁸ Gotthold Ephraim Lessing: i. m. 219–220.

²⁹ Erika Fischer-Lichte: *Verkörperung / Embodiment*. i. m. 13.

³⁰ Gotthold Ephraim Lessing: i. m. 220.

³¹ Uo.

életet kölcsönözni.”³² Lessing színházára sokkal inkább illik az amúgy általában a polgári illúziószínház egészére nézve érvényesnek tartott „beszéd-színház” megnevezés, amelyben a test, Wladimir Krysinsky szavaival élve, csupán a „verbális logosz másodlagos jele”, annak „szomatikus kísérője”.³³ Ezek az eltérések Fischer-Lichte szerint nemcsak a két drámaíró elméleti szövegeire jellemzőek, de általánosíthatók a két nemzet színházművészetének különbségeként is: „Míg a vita során a franciák csak az érzések szempontjából tekintették természetes jelek rendszerének a testet, addig a német teoretikusok a jellemek és az alakok változó lelkiállapotának természetes jeleként értelmezték.”³⁴

IV.

A test és szöveg eddig szóba hozott koncepciói, valamint egymáshoz való kapcsolatuk hosszú időre megmerevedni látszott az európai színháztörténetben. Hegel szerepe ebben a folyamatban korántsem elhanyagolható, sőt talán azt sem túlzás állítani, hogy az *Eszttikai előadásokban* körvonalazott drámaelmélet még ma is kizárólagos meghatározója egyes értelmezői közösségek dráma és színházértésének. Mivel szó és test viszonya nagyban függ a dráma és színház közötti kapcsolatot meghatározásától, érdemes idézni – márcsak elentmondásossága miatt is – Hegel ide vonatkozó szavait: „Mivel a dráma nem elmúlt tetteket beszél el a szellemi szemlélet számára, s nem a belső subjektív világot fejezi ki a képzélet és a kedély számára, hanem egy jelenvaló cselekményt igyekszik ábrázolni jelenléte és valósága szerint, azért ellentmondásba jutna saját céljaival, ha azokra az eszkö-

zökre kellene szorítkoznia, amelyeket a *költészet* mint olyan képes nyújtani. Mert a jelen cselekmény egészen a bensőhöz tartozik ugyan, s ebből a szempontból teljesen kifejezhető a szó által; megfordítva azonban a cselekvés a külső realitás felé is mozog, s az egész embert követeli testi létezésében is, cselekvésében, viselkedésében, testi mozgásában, s az érzések és szenvedélyek fiziognómiai kifejezésében, mind a maga számára, mind az embernek az emberre való hatásában, s ama visszahatások szempontjából, amelyek ebből támadhatnak.”³⁵ A dráma, bár a költésztől és a színpadi művésztől való különbsége által meghatározott, mégis a belső költői és a külső drámai előadás benne megvalósuló viszonyának elemzésével írható le. Így Hegel említést tesz mind az „önmagára mint költészetre korlátozódó drámai költészetről”, amely nem igényli a színpad általi mediális közvetítettséget, megelégszik az olvasás vagy felolvasás értelemképző aktusával, mind a „költészet uralmától elszakadt”, az addigi eszköz-létből cellá előlépett színpadi művészetet, de „tulajdonképpen színművészetnek” a költői szó alá rendelt szöveget (*Rezitation*), arcjáték (*Mienenspiel*) és akció (*Aktion*) összjátékát tekinti. A drámai műnem történetének hegeli elbeszélése egyrészt a szó privilegizált pozíciójának kialakulásáról szól, hiszen míg a görög színházban a „szellemi (...) tökéletesen testvériesül (*verschwistert*) és megbékül (*versöhnt*) az érzéki megjelenésnek éppannyira jogosult külső oldalával”,³⁶ addig a modern színművészet már éppen azért igyekezett megszabadulni a zenétől és a táncától, mert jelenlétük a beszéd, mint a szellem szellemi megnyilatkozása (*geistige Äußerung des Geistes*) megsínyli. Másrészt a színész nyilvánvalóan több,

³² Gotthold Ephraim Lessing: i. m. 223. vö.: „Die Hände des Schauspielers waren bei weitem so geschwätzig nicht, als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen.” (28–29)

³³ Vö.: Wladimir Krysinsky: i. m. 141–142.

³⁴ Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. i. m. 344.

³⁵ G. W. F. Hegel: *Eszttikai előadások III.*, Budapest, 1980. 387. Ford. Szemere Samu. Vö.: az eredetivel: „Indem nun das Drama nicht etwa vergangene Taten für die geistige Anschauung erzählt oder die innere subjektive Welt für die Vorstellung und das Gemüt ausspricht, sondern eine gegenwärtige Handlung ihrer Gegenwart und Wirklichkeit nach darzustellen bemüht ist, so würde es in Widerspruch mit seinem eigenen Zwecke geraten, wenn es auf die Mittel beschränkt bleiben müßte, welche die *Poesie* als solche zu bieten imstande ist. Denn die gegenwärtige Handlung gehört zwar ganz dem Inneren an und läßt sich nach dieser Seite vollständig durch das Wort ausdrücken; umgekehrt aber bewegt sich das Handeln auch zur äußeren Realität heraus und erfordert den ganzen Menschen in seinem auch leiblichen Dasein, Tun, Benehmen, in seiner körperlichen Bewegung und seinem physiognomischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, sowohl für sich als auch in der Einwirkung des Menschen auf den Menschen und der Reaktionen, die hierdurch entstehen können.” G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III.* In: G. W. F. H.: *Werke* Bd. 15. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996. 504–505.

³⁶ I. m. 393.

mint pusztán a szellem megszólaltatója, „mint egész egyén (*Individuum*) lép be alakjával (*Gestalt*), arc kifejezésével (*Physiognomie*), hangjával stb. a műalkotásba, s azt a feladatot kapja, hogy teljességgel egybeforrjon azzal a jellemmel, amelyet ábrázol.”³⁷ Munkájának igen fontos része tehát a redukció, amely során mintegy megtisztítja önmagát az adott „költői mű érzéki megjelenítéséhez” szükségtelen tulajdonságoktól, organikus testét a szerző által kívánt jelfelületté alakítja, azaz megszünteti a differenciát önmaga és a szerep közt.³⁸ Hegel a színész szinte kizárólag a költőhöz fűződő hierarchikus, sőt akár metonimikus kapcsolatában látja, a „költő szellemileg és testileg eleven szervének” (*geistig und leiblich lebendiges Organ*) tekinti. (A testiség hegeli elméletben elfoglalt ellentmondásos szerepének szemléltetésére nehezen lehetne megfelelőbb képet találni, mint azt, amelyik az organikus testiségétől megfosztott színésznek a költő testébe való beintegrálódását ábrázolja).

Azt azonban már Hegel is látta, hogy a drámai fejlődés az emancipáció irányába halad: nemcsak a zene és a tánc, de a színész művészetete is függetlenedni látszik a költészettől. Míg az opera és a balett ezen fejlődés során kialakult, többé-kevésbé elfogadott ágai a gyakorló művészeteknek (*ausübende Kunst*) (legalábbis abban az esetben, ha a szellem megnyilvánulását nem homályosítja el teljesen a külső, érzéki pompa ill. a lábak virtuóz játéka), addig a színművészetnek a költészet uralma alóli felszabadulásaként Hegel csak a tetszőleges improvizáció elszabadulását érzékeli a Kotzebue és Iffland féle „vázlatosan kidolgozott tákolmányokban.” A színész szabad alkotó tevékenységének – úgy tűnik – igazán nincs létjogosultsága és/vagy önértéke, feladata kimerül a művet uralni (*beherrschen*) képtelen szerény képességű költő után támadt úr betöltésében. A színész és a szerep (ha tetszik a szerző) kapcsolatának hegelianus elgondolásától Georg Simmel mozdult el *A színész filozófiájához* című 1908-as írásában. Ha a szerep megformálásában valóban csak annyi a színész feladata, hogy egyénisé-

gét, testi megjelenésének bizonyos jegyeit háttérbe szorítva vagy elváltoztatva minél tökéletesebben hozzáidomuljon a szerző által a szövegben pontosan előírt jellemhez, akkor miképp lehetséges az, hogy egymástól igen különböző színészegetések eltérő szerepfelfogásait ugyanolyan sikeresnek érezzük? Mind Sarah Bernhardt, mind Eleonora Duse Kaméliás hölgy alakítása meggyőzőnek tűnik éppen azért, mert nem egymást másolva ugyanazt játsszák, hanem mindkettő saját „testére szabottan”, egyéni értelmezésében formálja meg a szerepet: „(...) az objektív költői ábrázolatok [*die objektiv dichterischen Gebilde*] nem támasztanak olyan merev követelményeket, amelyekhez a színésznek egyszerűen alkalmazkodnia kell, ellenkezőleg, bármily furcsán hangozzék is: a kívánatos színészi felfogás még eszményi követelményként sem magából a szerepből, hanem a színész művészi természetének a szerephez való viszonyából adódik.”³⁹ A dramatikus figura tehát nem a szerző kizárólagos tulajdonában lévő nyelvi képződmény, mellyel a színész vagy objektív módon jól él vagy szubjektíven visszaél, hanem létét a színész és a szöveg közötti kommunikatív viszonyoknak köszönheti: „A helyzet korántsem úgy fest, hogy az egyik oldalon ott a költő által rögzített objektív feladat, a másikon pedig a reális színészi szubjektivitás, és a cél pusztán az, hogy az előbbi hozzáidomuljon az előbbihez; nem, e két elem fölé egy harmadik emelkedik: nevezetesen az a követelmény, amelyet éppen ez a szerep éppen ezzel a színésszel – és talán egyes-egyedül csakis vele – szemben támaszt, az a sajátos törvény, amely az adott szerepből éppen e színészi személyiség számára adódik.”⁴⁰ A megtestesítés színészi feladatának simmeli értelmezése oly mértékben eltér a polgári színház gondolkodóiétól, hogy Erika Fischer-Lichte a már többször idézett fogalomtörténeti áttekintésében fordulópontként értékeli; a megtestesítés már nem a testletlenítés praxisát jelöli, hanem a színész testére, mint a dramatikus figura egzisztenciális alapjára, színpadi létrejötté lehetőségének feltételére utal.⁴¹

³⁷ Uo.

³⁸ Vö.: „(...) a költőnek joga van megkövetelni a színésztől, hogy anélkül, hogy a magából hozzátenne bármit is, beleképzelje magát adott szerepébe, s ezt úgy valósítja meg, ahogyan a költő megkoncipiálta és költőileg kialakította. A színész legyen mintegy a hangszer, amelyen játszik a szerző, szívacs, amely valamennyi színt felszívja és változatlanul visszaadja.” G. W. F. Hegel: i. m. 393.

³⁹ Georg Simmel: A színész filozófiájához. *Színház*, 1994/11. 42. Ford. Szántó Judit.

⁴⁰ I. m. 42–43.

⁴¹ Erika Fischer-Lichte: *Verkörperung / Embodiment*. i. m. 14–15.

A színészmesterség autonóm művészetként való elismertetése meghatározó eleme volt az avantgárd átfogó színházi reformjának, Georg Fuchs elhíresült megfogalmazásában a „színház újrateátralizálásának”.⁴² Anélkül, hogy össze-mosni próbálnánk a történeti avantgárd korszakához köthető jelentős számú, egymástól igen különböző színházi koncepciót, annyi mégis megállapítható, hogy egyik központi törekvésük az irodalom és színház viszonyának dehierarchizálása volt.⁴³ Mivel az előbbi a „szolgálóleánya” fölötti uralmat kétségkívül a nyelv által gyakorolja, nem tűnik meglepőnek, hogy a „színház irodalmiatlanítása” (*Entliterarisierung*) leginkább azon átfogó nyelvi válság horizontján válik értelmezhetővé, melynek legpregnansabb kifejeződéseként Hofmannsthal Chandos-levelére szokás utalni.⁴⁴ Eszerint a színház saját nyelvének kialakulása a verbális nyelv jelentéspotenciáljának kiürülésével volna indokolható. Nem kétséges, hogy a nyelvvel szembeni bizalmatlanság nagyban hozzájárult az autonóm színházművészet iránti igény megfogalmazásához, de nem szabad megfeledkeznünk a probléma tágabb összefüggésrendszerekbe, így például a mediatitás történetébe való beágyazottságának implikációiról sem. Nevezetesen arról, hogy az avantgárd színház saját létének jogosultságát éppen az irodalomtól, a szótól való különbözőségének feltárasában és gyakorlati megvalósításában látta: „Az én szememben éppen az az alapigazság, hogy a színház, ez az önálló, független, tartozik magának annyival, ha fel akar támadni, vagy egyszerűen életben akar maradni, hogy világosan határozza meg, miben különbözik a szövegtől, a pusztá szótól, az irodalomtól és minden más írott, rögzített dologtól.”⁴⁵

Mi lehet tehát az a differencia, melyet a szöveg sem képes eltakarni? „Állítom, hogy a színház olyan konkrét fizikai tér, amely megköveteli, hogy betöltsék, és a maga konkrét nyelvén szólaltassák meg.”⁴⁶ Antonin Artaud válasza, hangozzék napjainkban bármekkora közhelynek is, igen nagy jelentőséggel bír a modern színház történetében. Láthattuk, hogy a polgári színház teoretikusai számára a színház, mint tér nem több a színmű színészek általi előadása lehetőségének reflektálatlan feltételénél. A dráma Lessing szerint „lényegénél fogva cselekvés”, így természetes igénye lehetne a tér kitöltése, de a polgári dráma egy három fallal körbehatarolt illuzórikus szobát ábrázoló színházra redukálja ezt, melyet a negyedik falon keresztül a közönség is megtekinthet. Nem csoda, hogy – többek közt – Georg Fuchs a színház elkorcsosulásának, a társadalom igényeitől való eltávolodásának okát a tér mesterségesen megmervített felosztásában látta: „Fontosnak látjuk megállapítani, hogy a dráma a komplikált és szellemtől átítatott formájában sem lesz más, mint ami őskézedeteiben volt: az emberi test ritmikus mozgása a térben, amely organikusan nő ki egy ünneplő tömeg orgiasztikus, túlfűtött mozgásából. Sohasem szabad továbbá elfelejteni, hogy a dráma lényege szerint egy az ünneplő tömeggel. Hiszen csak akkor létezik, ha az utóbbi megéli.”⁴⁷ Míg a színház csak szószertinti nézője lehet, addig a színházi térben konstituálódó jelentésnek feltétlen részesévé válik a befogadó. Nem véletlen tehát, hogy az avantgárd színház céljának, a néző „új emberré” változtatásának érdekében éppen új térkoncepciókkal, a jelfelhasználás új módjaival kísérletezett.⁴⁸

Korábban utaltunk már rá, hogy dráma és színház kapcsolatát Artaud is az utóbbi „világos fizikai jellegében”, „térbeli kifejezőmódra” való igényében látja, így szükségessé válik a színház térbeli dimen-

⁴² Eredetiben „Retheatralisierung des Theaters” vö.: Georg Fuchs: *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater*. München, Leipzig, Georg Müller, 1909. mottó.

⁴³ A különböző színházi koncepciók részletes elemzéséhez vö.: Ulrich Hossner: *Erschaffen und Sichtbarmachen. Das theaterästhetische Wissen der historischen Avantgarde von Jarry bis Artaud*, Bern, Frankfurt a. M., New York, Lang, 1983.

⁴⁴ Vö.: Hans-Peter Bayerdörfer: *Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie*. In: Dieter Kalfitz (szerk.): *Drama und Theater der Jahrhundertwende*, Tübingen, Francke, 1991. 123., valamint Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. i. m. 163–165.

⁴⁵ Antonin Artaud: *Levelek a nyelvről*. In: A. A.: *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat, 1985. 165. Ford. Betlen János.

⁴⁶ Antonin Artaud: *Rendezés és metafizika*. In: A. A.: *A színház és az istenek*. Budapest, Orpheusz, 1999. 136. Ford. Betlen János.

⁴⁷ Georg Fuchs: *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin, Leipzig, Schuster und Loeffler, 1905. 38.

⁴⁸ Vö.: bővebben Erika Fischer-Lichte: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen, Basel, Francke, 1997. 3–38., valamint E. F. L.: *Inszenierung des Fremden. Zur (De-) Konstruktion semiotischer Systeme*. In: E. F. L. (szerk.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen, Basel, Francke, 1995. 156–241.

zióinak leleplezése, melyeket korábban az illúzió szövete eltakart:⁴⁹ „Ha hagyjuk, hogy a színpadon a tagolt beszéd, a szó uralkodjon a gesztusok tárgy nyelve fölött, mindafölött, ami térbeli érzékek révén szól a szellemhez, akkor hátat fordítunk a színpad fizikai követelményeinek, semmibe vesszük a színpad lehetőségeit. A színház birodalma nem lélektani, hanem plasztikus és fizikai játéktér.”⁵⁰ Sőt Fuchs nemcsak a színház, hanem a dráma „irodalmiatlanítását” is megfogalmazza, amennyiben tagadja annak lényegi szövegszerűségét: „A dramatikusság lényege szerint az emberi test ritmikus mozgása a térben, amelyet abból a célból űznek, hogy más embereket is ugyanolyan mozgásba hozzanak, elragadjanak, megrészesítsenek. (...) Minden más irodalom, mint olyan lehet, hogy klasszikus, de nem igazi dráma és ezért egy az 'abszolút' dráma számára megépített, stilizált színhelyen elképzelhetetlen.”⁵¹ A színház térbelisége által támasztott igényeket aligha lehet a polgári színház megmerevedett konvencióinak segítségével kielégíteni, hiszen azok eredeti funkciója egy két-dimenziós színpadkép „valódiságának” szavatolása volt. Hatásezstétikai szempontból a polgári színház amúgy sem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, mert a színpadon történeteket a „másik oldalról” néző közönség erkölcsi jobbúlása az avantgárd horizontján legalábbis kérdésessé vált. A kukucs-kálószínpad és az általa lehetővé tett voyeurisztikus befogadói magatartás felszámolása központi elemévé vált a reformtörekvéseknek: „A színpadot eltöröljük, s az így összeálló, így felépülő előadás az egész teremre kiterjed, a földszintről felhág a fal könnyű függőfolyóira; a szó legszorosabb értelmében beburkolja, a fény, a kép, a mozgás, a zajok állandó áradatát zúdítja a nézőre.”⁵²

Látható, hogy az artaud-i *poésie de l'espace* radikálisan átértelmezi a színházi kommunikációt, melynek mindent átfogó materialitása nem hagyja érintetlenül a test és lélek kapcsolatának karteziánus elképzelését sem. A műalkotás kommunikatív funkciója nem merül ki annyiban, hogy szellemiségének átsajátítása által a befogadó lelkében változások mennek végbe. Artaud színházában a befogadó is Merleau-Ponty-i értelemben vett testileg szituált érzékelés-szobjektum, nem véletlen, hogy a színház hasonmásaként (*double*) olyan, az emberrel saját testiségét „megéltetni” képes folyamatokat nevez meg, mint a Bali-szigeti tánc, a zene, a film vagy az opera. Talán a legfontosabb hasonmás a szellemet és anyagot egybeolvasztani képes alkímia⁵³ mellett a pestis, amely „mind az általa súlytottakat, mind az egészségeseket testiségük intenzívebb megélésének tudatához segíti hozzá.”⁵⁴ Majd minden avantgárd színházi utópia valamiféle testnyelvre alapozza a színház saját nyelvéről alkotott elképzelését: Meyerhold biomechanikus mozgatlatsorai fizikailag annyira igénybe veszik a színészt, mintha az sportoló volna. Fuchs, Appia, de akár Artaud is az általa kidolgozott *athlétisme affectif* koncepciójával odáig mentek a színház fizikai dimenzióinak hangsúlyozásában, hogy azt nem a drámával, hanem sokkal inkább a sporttal rokonították.⁵⁵ Nem csoda hát az sem, hogy a tánc a színművészet nem irodalmi eredetéként aktualizálódott⁵⁶ (a görög *mimēsthai* eredeti jelentése szerint „táncos ábrázolás”⁵⁷). Felértékelődött a pantomim művészet is, bár Artaud igen heves kritikával illeti kortárs megjelenési formáit: „'El nem korcsosult' pantomimon az áttétel nélküli pantomimot értem, azt a fajtát, amelyben a gesztusok nem szavakat, mondatrészeket ábrázolnak (mint a mi alig ötvenéves euró-

⁴⁹Ulrich Hossner igen találóan a „reprodukció és elrejtés korszakának” nevezi a polgári illúziószínház egyeduralmát azért, mert a függöny, a sűgőlyuk, a kulisszák, a világitást eltakaró eszközök mind a színházi produkció létrejöttéhez elengedhetetlenül szükségesek, ám a tökéletes utánzat megjelenítésének illúzióját zavaró technikai feltételek eltüntetését szolgálták: i. m. 39–50.

⁵⁰Antonin Artaud: *Keleti és nyugati színház*. In. A. A.: *A színház és az istenek*. i. m. 167.

⁵¹Georg Fuchs: i. m. 1905. 33–34.

⁵²Antonin Artaud: *A kegyetlen színház (Második kiáltvány)*. In. A. A.: *A könyörtelen színház*. i. m. 185.

⁵³Vö.: „És ha az alkímiáról szóló könyvekben minduntalan célzásokat találunk a színház dolgaira és elvére, akkor ezt úgy kell értenünk, hogy az alkímisták tökéletesen tisztában voltak vele, hogy a potenciális színházi *valóságot* alkotó dolgok, és pedig a szereplők, a tárgyak, a képek kibontakozásának szintje egybeesik az alkímista jelképek kibontakozásának merőben feltételezett és illuzórikus szintjével.” Antonin Artaud: *Az alkímista színház*. In. A. A.: *A színház és az istenek*. i. m. 147.

⁵⁴Ulrich Hossner: i. m. 234.

⁵⁵Vö.: többek közt Georg Fuchs: i. m. 1905. 68., illetve Antonin Artaud: *Az érzelmi testkultúra*. In. A. A.: *A színház és az istenek*. i. m. 199–207.

⁵⁶Vö.: Georg Fuchs: 1905. 66.

⁵⁷Vö.: Hans-Thies Lehmann: i. m. 115.

pai pantomimunkban, amely pusztán az itáliai komédia néma betéteinek kifecsközött változata), hanem gondolatokat fejtenek ki, szellemi magatartásformákat, természeti tulajdonságokat, mégpedig valóságosan, konkrétan (...).⁵⁸ A gesztusok tehát semmiképpen sem szavak megtestesítéseként vagy lelkiállapotok másodlagos illusztrációjaként értenődők, hanem primér jelölők abban az értelemben, hogy nem előzik meg őket más (nyelvi) jelek, így fontos részei Artaud által létrehozni kívánt *parole avant les mots*-nak.

Könnyen belátható, hogy a verbális nyelv közvetítő funkcióját kizáró, jelentésüket keletkezésük folyamatában létrehozó, nem mimetikus gesztusok megvalósíthatóságának egy igazi akadály van, mégpedig az emberi test. A színművészet, mint a saját test általi ábrázolás praxisa, lényegét tekintve realiztikus, hiszen a színész színpadon megjelenő, mégoly nagy munkával létrehozott szemiotikus teste is mindig idézi a fenomenológiai értelemben vett valós testét: mozgása, gesztusai, mimikája az ember társadalmi életének cselekvéseiből táplálkozik. Testét nem ő, hanem érzelmeinek kontingenciája uralja, a véletlen pedig, Edward Gordon Craig szerint, elensége a művészetnek. A *Színész és az übermarionett* című írásában egyenesen azt állítja, hogy a színház nem lehet művészet, mivel még nem találta meg saját anyagát: „Az emberi természet mindenestül szabadságra tör; ennél fogva az ember személye maga a bizonyosság rá, hogy mint *anyag* a színház számára értéktelen.”⁵⁹ A színész teljesítménye nem műalkotás, „csak esetleges vallomások sorozata”, így léte gátolja a színház művészetének fejlődését. Mivel alkotó tevékenységet nem végez, „csak lapos *artless*” másolatot mutat fel, magának a tárgynak a facsimiléjét”,⁶⁰ Craig másokkal együtt a színész eltávolítását javasolja a színház megújításának érdekében: „Állítsuk félre az útból színészt, és ezzel kiküszöböltük a lealacsonyodott színpadi realizmus előállításának és virágzásának módozatait is. Többé egyetlen élő alak sem szedhetne rá, hogy össze tévesszük a tényleges valóságot [*actuality*] a művészetel; nem maradna egyetlen élő alak sem, aki-

ben a test [*flesh*] gyengeségeit és bizonytalanságait felfedezhetnénk. A színésznek el kell tehát tűnnie, s helyét az élettelen alak foglalja el, akit – míg jobb nevet nem vív ki magának – übermarionettnek hívhatunk.”⁶¹ Mivel az übermarionett nem rendelkezik az ember testiségének fenomenológiai kettősével, csak husserli értelemben vett *Körperding*, minden körülmények közt képes uralni testét. Az érzelmek fölötti tökéletes uralom Artaud-nál is előfeltétele annak, hogy a színész hieroglifiként megfelelően funkcionálhasson a térbeli költészetben. Ennek érdekében még egy érzelmi testkultúra (*athlétisme affectif*) tervét is felveti, amely az érzelmek materialitásának tudatosításában látja azok meghaladhatóságát: „A színészi mesterségben nélkülözhetetlen a lélek cseppfolyós anyagiségébe vetett hit. Aki tudja, hogy a szenvedély anyag, hogy az anyag plasztikus örvénylésének van alárendelve, az biztosabban tudja uralni szenvedélyeit, és így nagyobb szuverenitásra tesz szert.”⁶² Míg Gordon Craig az ember problematikussá vált dualisztikus elgondolásával csak azzal szakít, hogy megszabadul az embertől és egy nem antropológiai alapokra helyezett színház körvonalait rajzolja föl, addig Artaud a lélek kiterjedéssel rendelkező matériaként való elgondolásával ténylegesen megszünteti szellem és anyag kettőségét.

VI.

Artaud utópiájával kapcsolatban talán a leggyakrabban emlegetett tévhit az, hogy az általa célként kitűzött színházi *langage physique* megteremtése előfeltételezi a szó/szöveg eltávolítását. Ezt az elképzelést csak megerősíteni látszik az a tény, hogy a szaktudomány a polgári (irodalmi) és az avantgárd színház korszakváltását igen gyakran a verbális és nonverbális jelek dominanciájának megfordulásaként beszéli el. Ám az eddigiekből talán nyilvánvalóvá vált, hogy az egyes kifejezőmódok (verbális ill. testi) nem a *priori* képességeik miatt válnak kedvelté vagy kegyvesztetté, hanem minden esetben használatuk aktuális mód-

⁵⁸ Antonin Artaud: *Rendezés és metafizika*. 138.

⁵⁹ Edward Gordon Craig: *A színész és az übermarionett*. *Színház*, 1994/9. 35. Ford. Szántó Judit.

⁶⁰ I. m. 37.

⁶¹ I. m. 42. Craig Eleonora Duséra, a korszak egyik legnagyobb színésznőjére hivatkozik meghökkenő ötletének közlésekor: „Ahhoz, hogy a színházat megmentsük, a színháznak el kell pusztulnia, a színészeket és színésznőket el kell, hogy ragadj a pestis. (...) Megmérgezik a levegőt; ők állják útját annak, hogy művészet szülessék.”

⁶² Antonin Artaud: *Az érzelmi testkultúra*. i. m. 201.

ja határozza meg értékelésüket. Artaud sem a szó/szöveg teljes száműzését, csak addigi egyeduralmának felszámolását hirdeti. A minden mást a szöveg érthetőségének alárendelő színházat, amelyet Derrida után logocentrikusnak vagy „teologikusnak” szokás nevezni,⁶³ nem a szó kiirtása, hanem szerepének átértelmezése által gondolja megreformálhatónak: „A szó színházi szerepét megváltoztatni mármint annyit tesz, mint konkrét és térbeli értelemben alkalmazni a szót, s olyan mértékben, amennyire összefér mindazzal, ami a színházban térbeli és konkrét jelentésű.”⁶⁴ Az írott szöveg nem, csak a kimondott szó rendelkezik olyan kiterjedéssel, amely képes a színház terét betölteni. Artaud szakít a már Nietzsche által is elítélt, „esztétikai szókratizmusnak” bélyegzett gyakorlattal,⁶⁵ amely a dionüszoszi lényegét felszámolva mindent az érthetőségnek rendel alá, hiszen a térbeliesített szónak nem az értelme, hanem anyagszerűsége adja meg értékét a színházi szemioziszban. A színházi kommunikáció materialitásának hangsúlyozása igazán a posztmodern szerteágazó performatív praxisainak válik közös nevezőjévé, de Lehmann szavai találóan jellemzik egyik legelismeretebb elődjük, Artaud, elképzeléseit is: „Az értelemről [Sinn] az érzékiség [Sinnlichkeit] irányába mozog a színházi folyamatban tetten érhető elcsúszás, és az élő hang [Stimme] az a jelenség, amely a legközvetlenebb módon nyilvánítja ki az érzékinek az értelemben való jelenlétét és lehetséges dominanciáját valamint egyúttal a színházi szituáció szívet is: az élő cselekvő személyek együttes jelenlétének bevéését az érzésekkbe.”⁶⁶

Artaud arra irányuló kísérletei, hogy a színházi műalkotást kiszakítsa addigi duplikátum létéből, kétségkívül az avantgárd legradikálisabb megoldásai közé sorolhatók. Ha a színház nem valami őt ontológiailag megelőző ismélte, mediálisan átkódolt re-prezentációja kíván lenni, hanem lényegét a létrejövés (*Werden*) folyamatának, eseményszerűségének színreviteleként határozza meg, akkor tartózkodnia kell a diszkurzív nyelv használatától, amelyet Derrida a testről való leválása után már mindig ellopottnak, egy másik által „odasügottnak” (*soufflé*) nevez.⁶⁷ Artaud ezért a nyelv keletkezéséhez vezető út végigjárását tűzte ki az általa létrehozni kívánt új színházi nyelv számára, amelynek „anyaga és kútfeje, alfája és ómegája a gesztus.”⁶⁸ A logosz uralmának véget vető nyelv természetesen nem pusztán egy gesztusrendszer, hiszen fontos feladata a hang (*Stimme*) szomatikus eredetének feltárása is. Helga Finter szerint Artaud hatás-történetének legkiemelkedőbb mozzanata éppen a hang teátrális potenciáljának a posztmodern performansz színház általi sokrétű hasznosításában rejlik.⁶⁹ A *langage physique* létrehozásával elkezdődik a lélegzetnek, mint a test és a diszkurzív nyelv kapcsolódási területének felértékelése is. Finter megint csak Robert Wilson, Richard Foreman, Meredith Monk és Laurie Anderson a hangzás teatralitására (*Klang-Theatralik*) épülő performanszait elemezve jut arra a megállapításra, amely Artaud elképzeléseit is találóan jellemezheti: „A zene, a szöveg hangja [...] mintegy a test és a szavakból álló szöveg közötti határterületként válik megtapasztalhatóvá, olyan szféraként, ahol a lélegzet már nem

⁶³ Vö.: Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. *Gondolat-Jel*, 1994/I-II. 3–17. Ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes.

⁶⁴ Antonin Artaud: *Keleti és nyugati színház*. 168.

⁶⁵ Nietzsche az esztétikai szókratizmus legfőbb törvényét a következőképpen határozta meg: „Mindennek értelmesnek kell lennie, hogy szép lehessen.” F. N.: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Budapest, Európa, 1986. 104. Ford. Kertész Imre.

⁶⁶ Hans-Thies Lehmann: i. m. 275.

⁶⁷ Vö.: „Souffliert: wir verstehen darunter Entwendung durch einen möglichen Kommentator, der sie wiedererkennen würde, um sie in eine Ordnung, in eine Ordnung wesenhafter Wahrheit oder einer realen, psychologischen oder anderen Struktur einzureihen. [...] Souffliert: wir verstehen darunter ebenfalls *Inspiration* durch eine *andere* Stimme, die einen älteren Text als den meines Körpers, als das Theater meiner Geste liest.” Jacques Derrida: Die soufflierte Rede. In: J. D.: *Die Schrift und die Differenz*. 2. kiad. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985. 267–268. Ford. Rodolphe Gasché. A szó sokrétű jelentését igen nehéz magyarul visszaadni, hiszen egyszerre utal a beszéd és a lehelet elválaszthatatlan kapcsolatára, az előbbi szomatikus eredetére, a mondottak egy másik általi sugalmazására, azaz ismétlés jellegére, valamint a beszédnek a színház reprezentációs struktúrájának fenntartásában betöltött szerepére, amely struktúra középpontjaként Derrida több helyen a sugólyukat nevezi meg.

⁶⁸ Antonin Artaud: *Levelek a nyelvről*. i. m. 170.

⁶⁹ Vö.: Helga Finter: *Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater*. In: Klaus Oehler (szerk.): *Zeichen und Realität*. Tübingen, Stauffenburg Verl., 1984. 1007–1021.

test, de még nem is értelem [Sinn].⁷⁰ Ez a köztes szféra a színház működésének tere, amely mindig jelenlévő testek aktuális interakciója által jön létre. Hans-Thies Lehmann találó megállapítása szerint, amely némileg összecseng Gordon Craignek a színház művészetét kitevő elemek számbavételekor alkotott véleményével,⁷¹ a színházban a szó is kiterjedéssel rendelkező test, bár mindig idegen test (*Fremdkörper*).⁷²

A korábbiakban már említettük, hogy a színház avantgardista megújításának kísérletei az „új ember” létrejöttének teleologikus koncepcióján alapulnak. Artaud fizikai színházának megképződéséhez a befogadónak is testi aktivitásával kell hozzájárulnia: „A színház az egyetlen hely a világon, az utolsó kollektív eszköz, amellyel még ma is közvetlenül hathatunk a szervezetre, s még neurózisos, tompa érzékű korunkban is olyan testi hatásokkal bombázzhatjuk a tompuló érzékeket, amelyeknek nem tudnak ellenállni.”⁷³ Erika Fischer-Lichte a performativitás esztétikájára jellemző intenzív, gyakran éppen a fizikai fájdalmat színre vivő testi jelenlét hatásmechanizmusának vizsgálatakor arra a következtetésre jut, hogy minden színházi hatásesztétika implicit előfeltevései közé tartozik a néző fizikai befolyásolhatósága. Abból indulnak ki, hogy „egy előadás csak akkor tud tartós hatást gyakorolni a néző viselkedésére és értékrendszerére, ha elsősorban a testére hat és bizonyos érzéseket, akár szenvedélyeket is előidéz.”⁷⁴ Minden hatáselmélet a test egy bizonyos koncepcióján alapul, így az arisztotelészi *Poétika* szerint a tragédia által a nézőben keltett részvét és félelem a test melegségének a görögöknél általánosan elfogadott elméletére épül. A melegség a férfi testének attribútuma, amely korántsem állandó, hanem különböző tevékenységek által emelhető. Míg a mozgás és a vita képesek a

testet felmelegíteni, addig ülő helyzetben (például a színházban vagy a népgyűlésen) a test fokozatos lehűlése miatt az ember sebezhetővé válik, képes átérezni a hős szenvedését. Ám ebben a testhelyzetben is van lehetőség a test hőmérsékletének emelésére, mégpedig a kimondott szó hatalma által: ez a katarzis megélhetőségnek előfeltétele a színházban. Fischer-Lichte számos recenziót idéz a polgári színház olyan fizikai hatásainak alátámasztására (szípagás, könnyek, kiabálás, ájulás, akár még koraszülés is előfordult egy-egy színdarab megtekintése közben),⁷⁵ amelyek a kor orvoslásának a megfertőzésről alkotott elképzelésével rokoníthatóak. A szerző ugyan számol annak következményeivel, hogy a színháztörténet ezen korszakában a referenciális funkció a performatívát egyértelműen háttérbe szorítja, ellenben kevés figyelmet szentel annak, hogy a kor milyen befogadói szubjektumot koncipiálhatott. A test és lélek karteziánus dualizmusának – igen hosszan uralkodó – feltevése szerint az ember *cogito* alatti meghatározottsága megkérdőjelezhetetlen, testi szituáltóságának kognitív folyamatokban játszott szerepe viszont elhanyagolható. Ilyen körülmények között akár elhamarkodottnak is tűnhet egy olyan színház testre gyakorolt hatásának túlhangsúlyozása, amely alapkoncepcióját illetően tagadja lehetséges befogadójának testiségét (nem véletlenül illeti Artaud ezt a színházat a pszichológikus jelzővel).

Bár Artaud írásainak részletes elemzésére nem tehetünk kísérletet (széles körben elfogadott vélemény szerint ez az életmű radikális ellentmondásssága, *A színház és hasonmása* után gondolkodásában bekövetkezett fordulat miatt nem is igen lehetséges),⁷⁶ mégis rámutattunk a polgári színházzal szemben megfogalmazott kritikája mentén kirajzolódó reformelképzelésének legszembeötlőbb

⁷⁰ Helga Finter: Die soufflierte Stimme. *Theater heute*, 1982/1. 45.

⁷¹ Craig a szavakat az előadás testének nevezi („words, which are the body of the play”). Vö.: Edward Gordon Craig: *On The Art of The Theatre*. Heinemann, London, 1968. 138.

⁷² Vö.: Hans-Thies Lehmann: i. m. 264.

⁷³ Antonin Artaud: *Elég a remekművekből*. In. A. A.: *A színház és az istenek*. i. m. 176.

⁷⁴ Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie*. In. E. F. L., Anne Fleig (szerk.): *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen, Attempo, 2000. 19–34. 20. A szerző a test melegségének elméletét többek közt Richard Sennett: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation* (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1997.) című könyve alapján ismerteti.

⁷⁵ I. m. 25–27.

⁷⁶ Artaud színházi vonatkozású írásainak részletes elemzéséhez vö.: Helga Finter: *Der Subjektive Raum*, Tübingen, Narr, 1990.; Doris Kolesch: *Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud*. In. Franz Norbert Menneier, Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, Tübingen, Basel, Francke, 1994. 231–253.; Donald Maddox: Antonin Artaud and A Semiotics of Theater. *Romanic Review*, 1985/2. 202–215.

pontjaira. A diszkurzív nyelvhez vezető utat rekonstruáló, a dolgokkal közvetlen kapcsolatban álló, létrejöttének egyediségében létező térbeliesített, szomatikus eredetű nyelv megalkotásának lehetőségei könnyen beláthatóak. Jacques Derrida meggyőző elemzésének megállapításait, mely szerint a jelenlét már mindig is elkezdte reprezentálni önmagát, valamint hogy nem létezik olyan jel, amely ne megismételhetőségének lehetőségén alapulna, nehezen lehetne cáfolni.⁷⁷ Meglehetősen könnyű tehát a kegyetlenség színházát a reprezentációs struktúra megnyitásának lehetetlenségeként leleplezni, melyet alátámaszthatunk Artaud megbukott előadásainak felsorolásával, de ezzel aligha adhatunk magyarázatot elbűvölő utópiájának máig tapasztalható hatására. A francia szerző posztmodern performansz- és táncszínházra gyakorolt jelentékeny befolyásának okát Doris Kolesch éppen koncepciója nyilvánvaló megvalósíthatatlanságának szubverzív erejében látja.⁷⁸

Elinor Fuchs Derridának a jelenlét metafizikáját megbolygató írásaira hivatkozva azt állapítja meg

a nyolcvanas évek első felének számos kanonikus előadásáról, hogy azok az audiovizualitás és textuálitás teátrális potenciáljának intenzív kihasználása által a színházi jelenlét aláásására törekednek.⁷⁹ Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk, hogy a „Hiány színháza” a filmbetétek alkalmazása vagy a színész hangjának medialisálása, azaz testéről való leválasztása által nem annyira az előadást építő jelek anyagszerű jelenlétének, sokkal inkább az önmagával azonos szubjektum jelenvalóságának lebontására tesz kísérletet. Egy ilyen szubjektum esetleges meglélét nem feltételező posztdramatikus színház a kegyetlenség színházának hagyományában áll, legfőbb jellemzője Hans-Thies Lehmann szerint az *autosufficiens testiség* auratikus jelenlétének színrevitele.⁸⁰ A test fizikai valóságáról, szagáról, fájdalomáról, teljesítőképesége határainak felmutatásáról, tökéletlenségéről (gyakran a beteg, deviáns testek életéről) szóló színház azon privilegizált helyé vált, ahol a szimulákrum világából eltűnni látszó emberi test anyagi valóságában, „hüsként” válik megtapasztalhatóvá.⁸¹

⁷⁷Vö.: Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. i. m.

⁷⁸Vö.: „Ein avantgardistisches Theater, das aufgeführt und verwirklicht ist, ist ein gescheitertes Theater und hat seinen Avantgarde-Anspruch zumindest partiell eingebüßt. Die radikal-ästhetische Dimension von Artauds Theaterutopien und ihre beispiellose Brisanz für das Nachkriegstheater, für das *Nouveau Théâtre* eines Adamov, Beckett oder Ionesco, für das *Living-Theatre*, für Ariane Mnouchekines *Théâtre du Soleil* oder für Jerzy Grotowskis *Armes Theater* basiert meines Erachtens darauf, daß Artauds künstlerischer Praxis eine Sprengkraft innewohnt, die verhindert, daß sie als Kulturware absorbiert und mithin neutralisiert werden kann.” Doris Kolesch: i. m. 232–233.

⁷⁹Vö.: Elinor Fuchs: A Jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán. *Színház*, 1998/3. 3–9. Ford. Kékesi Kun Árpád.

⁸⁰Vö.: Hans-Thies Lehmann: i. m. 162–167.

⁸¹A húsnek [chair] Merleau-Ponty késői filozófiájában betöltött központi szerepéhez vö.: Maurice Merleau-Ponty: *Die Verflechtung – Der Chiasmus* = uó, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, Fink, 1994. 172–203.