

## A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bárminemű politika kezdetéről és végéről a végtelenben

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

*A színház mint diszpozitívum –  
kiindulópontok*

Mit jelent, ha a színházat diszpozitívumnak tekintjük? Mit nyer a színháztudomány (vagy általánosabban értve az előadóművészetek) bárminemű vizsgálata azzal, ha kérdésfeltevéseit és vizsgálati tárgyait ezzel a perspektívával bővítjük? Ha felelevenítjük a „diszpozitívum” fogalmával kapcsolatos megfontolásokat, legalább három premissza adódik. Először is a diszpozitívum ismertében le kellene mondanunk arról a látszatról, hogy a színháznak és a művészetnek van egy „természetes tárgya”, hiszen az épp oly kevésbé létezhet, mint ahogy Foucault írásaiban sincs az „örületnek” egy olyan szubsztanciája vagy akár esszenciája, amely csak „évszázadok során provokált ki különböző válaszokat”.<sup>1</sup> Másodsor: a diszpozitívum fogalmát radikálisan historizálni kellene, mivel olyan markáns hangsúlyeltolódások figyelhetők meg a fogalom foucault-i, deleuze-i és agambeni definíciója illetve használata között (hogy csak a terminus kortárs értelmezése szempontjából legnevesebb elméletírókat említsük),<sup>2</sup> amelyek többnek tekinthetők apró

részleteknél. Harmadszor: a színház diszpozitívumkénti vizsgálatának törvényszerűen (mégpedig a „viszonyok együttállásának” foucault-i értelmében) *relacionálisnak* kellene lennie.

*A diszpozitívum fogalmai –  
Foucault, Deleuze, Agamben*

A diszpozitívumról való foucault-i beszéd stratégiájának eredete *A szexualitás történetének* első kötetéből, *A tudás akarásából* derül ki,<sup>3</sup> amikor is a „szexualitás diszpozitívumának” vizsgálata a hatalom újraértelmezésével kerül összefüggésbe. Foucault nézete szerint a fogalomelemzés előfeltétele, hogy a hatalom elemzését megszabadítsuk annak a „jogi diszkurzusban” érvényes elképzelésétől. A hatalom fortélyai ugyanis mások, kifinomultabbak a repressziónál, a törvénynél, a tilalomnál és a cenzúránál.<sup>4</sup> Azért, hogy megalapozza újfajta hatalomfelfogását, Foucault rekonstruálja a jogi szemlélet jellegét. Leírja a hatalom és a jog diszkurzusainak a nyugati társadalomban megfigyelhető összefonódását, ami lehetővé tette, hogy a 18. század a jog nevében forduljon szembe az abszolutisztikus királyi hatalommal, a 19. század a

<sup>1</sup> Paul VEYNE, *Foucault: Die Revolutionierung der Geschichte*, übers. Gustav ROSSLER (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992), 50–53.

<sup>2</sup> Michel FOUCAULT, „Das Spiel des Michel Foucault”, in *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits*, hrsg. Daniel DEFERT, François EWALD, Jacques LAGRANGE, Bd. 3 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 392–395.; Gilles DELEUZE, „Was ist ein Dispositiv?” in *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, hrsg. François EWALD,

Bernhard WALDENFELS (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 153–162.; Giorgio AGAMBEN, *Mi a diszpozitívum?*, ford. DOBRAI Zsolt Levente, hozzáférés: 2021.06.28,

<https://aszem.info/2017/02/giorgio-agamben-mi-diszpozitivum/>

<sup>3</sup> VEYNE, *Foucault...*, 67.

<sup>4</sup> Michel FOUCAULT, *A szexualitás története I. – A tudás akarása*, ford. ÁDÁM Péter (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2020), 88.

jogrendben lássa meg azt az utat, amely „az erőszakot bizonyos érdekek szolgálatába állítja”.<sup>5</sup> „Végső soron a monarchia [a joggal összefonódva] kitörölhetetlenül rányomta bélyegét a hatalom reprezentációjára. Ami a közgondolkodást és a politikai elemzést illeti, itt máig sem történt meg a királygyilkosság.”<sup>6</sup> A jogi szemlélet annyiban merőben idegen az „újabb hatalmi eljárásoktól”, amennyiben ezek immár „nem a jogra, hanem a technikára, nem a törvényre, hanem a normalizálásra, nem a büntetésre, hanem a felügyeletre épülnek, és olyan szinten, valamint olyan formában fejtik ki tevékenységüket, amely minduntalan szétfeszíti az állam, illetve az állam apparátusainak kereteit.”<sup>7</sup> A hatalom újfajta elemzése során az erőviszonyok, a hatalmi játékok ismeretében kell a fogalomra tekinteni, figyelembe kell venni azokat a támpontokat, amelyeket ezek az erőviszonyok egymásnak nyújtanak, a stratégiákat és az intézményes kikristályosodást, hiszen „a hatalom az a név, amellyel egy adott társadalomban egy bonyolult stratégiát jelölnek”.<sup>8</sup> Mindeközben Foucault hangsúlyozza „a hatalmi viszonyok szigorúan relációs jellegét”.<sup>9</sup> Összegezve azt lehetne mondani, hogy a diszpozitívum (a szexualitás, a család vagy a szövetségek diszpozitívumának) fogalma abból ered, ahogy Foucault megkísérli azt végiggondolni, mit jelent, ha a hatalmat, a politikát és a történelmet nem egy centrum felől, hanem stratégiák kölcsönhatásaként határozzuk meg. S ami létrejön, az egyfajta fejedelem nélküli machiavellizmus.<sup>10</sup> Az uralkodásnak az a tech-

nikája ugyanis, amelyet Machiavelli a történelem menetének megfigyeléséből szűrt le, példaként szolgálhat az erőviszonyok terének leírása során, amit viszont meg kell szabadítanunk a Fejedelem személyétől. Ellentétpárokban kifejezve: a törvény helyett a célkitűzés szempontjáié, a szuverenitás helyett az erőviszonyok szerteágazó hálójaé, a jog modellje helyett a stratégia modelljéé az elsőbbség.

Ezen túlmutatva, egyik interjújában Foucault kifejti, hogy a diszpozitívum fogalmával egy olyan „döntően heterogén együtttest” próbál meg körülírni, amely „diszkurzusokat, intézményeket, építészeti megoldásokat, szabályozó döntéseket, törvényeket, adminisztratív intézkedéseket, tudományos kijelentéseket, filozófiai, erkölcsi és filantróp állításokat, röviden: kimondottat és kimondhatatlant tartalmaz.”<sup>11</sup> Andrea Bührmann és Werner Schneider a fogalmat hasznosan rekapituláló munkája szerint épp ez az oka annak, hogy a diszpozitívum nagyon különböző (speciális és elementáris, mindennapi és inter-) diszkurzív eljárásokat éppúgy magában foglal, mint nem-diszkurzív eljárásokat és az e kettő közötti kapcsolatokat, s hogy éppúgy foglalkozik az objektiváció szimbolikus és materiális, illetve a szubjektiváció folyamatával, mint a diszkurzív eljárásoknak a tudás uralkodó rendjéhez való viszonyával.<sup>12</sup> Ezen kívül Foucault „erőviszonyok meghatározott manipulációjának” nevezi a diszpozitívumot, mely ekképp egyfelől mindig beleíródik egy hatalmi játszmába, másfelől egy olyan tudásnak a határán mozog, „melyet létre is hoz, de előfeltételez is”. Hiszen „éppen ez a diszpozitívum: olyan erőviszonyok stratégiái, amelyek tudástípusokat támasz-

<sup>5</sup> FOUCAULT, *A szexualitás...*, 90.

<sup>6</sup> FOUCAULT, *A szexualitás...*, 90.

<sup>7</sup> FOUCAULT, *A szexualitás...*, 91. (Az „appareils” szó „állammechanizmusok” fordítását az apparátus és a diszpozitívum összefüggései miatt módosítottam. – A fordító megjegyzése.)

<sup>8</sup> FOUCAULT, *A szexualitás...*, 95.

<sup>9</sup> FOUCAULT, *A szexualitás...*, 97.

<sup>10</sup> FOUCAULT, *A szexualitás...*, 99.

<sup>11</sup> FOUCAULT, „Das Spiel...”, 392. (A részlet franciából való fordítása KICSÁK Lóránt munkája. – A fordító megjegyzése.)

<sup>12</sup> Andrea D. BÜHRMANN és Werner SCHNEIDER, *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse* (Bielfeld: transcript, 2008), 151–155.

tanak alá, és amelyeket tudástípusok tartanak fenn.”<sup>13</sup>

Gilles Deleuze-t elsősorban azért érdekli a diszpozitívum foucault-i fogalma, mert segítségével valami új kerül a figyelem előterébe. *Mi a diszpozitívum* című írásával ellensúlyozni próbálja azt a benyomást, mintha lehetne konkrét diszpozitívumokról beszélni. Azt állítja, hogy a diszpozitívum „egyfajta összevisszaság”, olyan „multilineáris együttes, [amelyet] természetüknél fogva különböző vonalak alkotnak”.<sup>14</sup> Különbséget tesz a „láthatóság és a mondhatóság görbéi”,<sup>15</sup> továbbá az „erő és a szubjektíválódás”, illetve a „rés”, a „hasadás” és a „törés” vonalai között.<sup>16</sup> A diszpozitívumok foucault-i filozófiája kapcsán az univerzális (a szubjektum, az értelem, a katasztrófa stb.) visszautasítását hangsúlyozza.<sup>17</sup> Mindezt a reláció foucault-i filozófiájának szándékos parafrázisának is felfoghatjuk, mely arra irányul, hogy megakadályozza mindannak a mostanság tapasztalható megszilárdulását, amit Foucault okkal hagyott cseppfolyós állapotban. Az viszont már túlmutat a parafrázison, amivel Deleuze bizonyos értelemben *kiegészíti* Foucault fejtegetéseit: a diszpozitívum fogalma ugyanis szerinte a filozófia „orientációjának megváltozásáról” szól, arról, hogy „az új beemelésének” érdekében el kell fordulni attól, ami örök.<sup>18</sup> Ez az új, ez „az ismeretlennek szentelt figyelem” az,<sup>19</sup> amit Deleuze (hol Foucault írásainak szellemében, hol vele vitatkozva) a kifejtetlenül maradt „másik fél”-nek nevez.<sup>20</sup> Ez az, ami *A tudás archeológiájában* a „jelen”, az „alteritás”, a „saját nyelv”,

a „történelem törései”, a „transzcendentális teleológiák szálainak megszakítottága” vagy a „Másik” és a „Kívüliség” feltűnése nevet kapja, explicitte Deleuze szerint azonban „a nagy műveit kommentáló beszélgetésekben” válik.<sup>21</sup>

Az, ahogy Giorgio Agamben sokat vitatott és Foucault egy interjúbán megfogalmazott definíciójából kiinduló *Mi a diszpozitívum?* című esszéjében érvel, az *oikonomia* teológiai és az állítvány [*Ge-Stell*] heideggeri koncepciójába illeszti saját diszpozitívumfogalmának jogi, technikai és katonai jelentéstartományait. Ily módon Agamben olyan gyakorlatok, ismeretek, intézkedések és intézmények összességét tekinti diszpozitívumnak, amelyek célja „meghatározni, orientálni, keresztezni, alakítani, vezérelni, védelmezni és felügyelni az emberek, az élő szubsztanciák viselkedését, szokásait, véleményét, diskurzusait.”<sup>22</sup> Vagyis a diszpozitívum a kéznél levő dolgok [*Vorhanden*] azon osztályának része, amely szemben áll az élőlényekkel (vagyis a szubsztanciákkal), és velük együtt alakítja ki a szubjektumokat. Agamben kibővíti a diszpozitívumok Foucault által vizsgált sorát, és a börtönök, az örültek háza, az iskolák és a gyárak, a panoptikum, a gyónás, a tudományok és a jogi rendelkezések mellé helyezi a tolltartót, az írást, az irodalmat, a filozófiát, a mezőgazdaságot, a cigarettát, a hajóutat, a számítógépet, a mobiltelefont és jellemző módon „magát a nyelvet, amely talán a legelső diszpozitívum”.<sup>23</sup> Ez a felsorolás Agamben számára egy olyan, az emberré válás folyamatában [*hominizáció*] gyökerező repedés, amelynek segítségével az ember képes a róla leválasztódott állati viselkedéseket elhagyni, és örülni a nyitottságnak mint olyannak, a létnek mint a létnek.<sup>24</sup>

<sup>13</sup> FOUCAULT, „Das Spiel...”, 395. (A részlet franciából való fordítása KICSÁK Lóránt munkája. – A fordító megjegyzése.)

<sup>14</sup> DELEUZE, „Was...”, 153.

<sup>15</sup> DELEUZE, „Was...”, 153f.

<sup>16</sup> DELEUZE, „Was...”, 157.

<sup>17</sup> DELEUZE, „Was...”, 157.

<sup>18</sup> DELEUZE, „Was...”, 158.

<sup>19</sup> DELEUZE, „Was...”, 160.

<sup>20</sup> DELEUZE, „Was...”, 161.

<sup>21</sup> DELEUZE, „Was...”, 161.

<sup>22</sup> AGAMBEN, *Mi...*

<sup>23</sup> AGAMBEN, *Mi...*

<sup>24</sup> AGAMBEN, *Mi...* (A fordításhoz felhasználtam KERÉKES Erzsébet „Agamben és a diszpozitívum fogalma” című munkáját. In A

Agamben szerint a kapitalizmus jelenlegi diszpozitívuma annyiban különbözik a kormányzás vallási vagy régebbi diszpozitívumaitól, hogy míg ott egy szubjektíválódási folyamat indult el, addig ma úgy tűnik, mintha egy deszubjektíválódás zajlana, ami számára legfeltűnőbbben a mobiltelefon-használókon és a tévénezőkön figyelhető meg. Eszéje végén olyan képet fest a mai világról, mint amelyet a gépek katasztrófához vezető üresjárata jellemez. Ezzel állítja szembe a diszpozitívumok *profanizálására* irányuló és részletesebben ki nem fejtett felhívását, ami arra buzdít, hogy ismét a közös használat tárgyává tegyük azt, ami a diszpozitívumok foglya lett és bennük elkülönült. Agamben írását az a véstjósító hangnem választja el jellegzetesen Foucault-tól, ami a hatalom és a szuverenitás azon leegyszerűsített és meghaladott fogalmának, illetve az univerziálék restaurációjának azon nem problémamentes tendenciájával jár együtt, amelyeknek a diszpozitívum fogalma épp búcsút intene. Ugyanakkor írásának konklúziója egy bár félreérthető, mégis fontos aspektussal gazdagítja a diszpozitívum fogalma körüli vitát: azt a kérdést veti ugyanis fel, hogy mi hozza létre a diszpozitívumot, és mi vezet törvényszerűen a felbomlásához. S ez az a Deleuze által szorgalmazott és az újra, az aktuálisra vonatkozó kérdést pontosító aspektus, melyet a színháztudományi diszpozitívum-elemzés során a magunkévá kell tennünk.

#### *Színháztudományi diszpozitívum-elemzések*

A színházat diszpozitívumnak tekinteni nem jelent új megközelítési módot a színháztudományi kutatások terén.<sup>25</sup> Legalább három

---

*szimulákrumok és a beteljesülés ígérete*, szerk. UNGVÁRI ZRINYI Imre, 261–278 [Kolozsvár: PRO PHILOSOPHIA Kiadó, Egyetemi Műhely Kiadó, 2017]. – A fordító megjegyzése.)

<sup>25</sup> A színház mint diszpozitívum kérdésének részletesebb kifejtéséhez lásd Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Raum-zeitliche Kippfiguren.

olyan munkát ismerünk, amelyek a szak történetiségében létező tárgyat többé vagy kevésbé a diszpozitívum-elemzés útján vizsgálják, hiszen egy relacionális struktúrából és ideológiák helyett gyakorlatokból [*Praktik*] indulnak ki, s mindeközben az ideológiákat azoknak a szomszédos gyakorlatoknak a kontextusában elemzik, amelyekben rögzültek. Rudolf Münz például a teatralitás lipcsei modellje számára egy „átfogó” színházfogalmat javasol, mely a színház diszpozitívumkénti felfogásának egyik variánsaként is értelmezhető. A szoros értelemben vett művészsínházon kívül beszél az ún. nemszínházról, a mindennapok és az utca színházáról, továbbá az anti-színházról.<sup>26</sup> Ennek analógiájára dolgozza ki Ulrike Haß *Das Drama des Sehens* (A nézés drámája) című írásában a színpadformának [Bühnenform] a nézés [Sehen] és a nézettség [Gesehen werden] szisztematikus összekapcsolódását egy olyan renddé szervező fogalmát,<sup>27</sup> amely a színpadformát a társadalmi szerkezet 15. századtól napjainkig érvényes és épp most változó paradigmájának tekinti.<sup>28</sup> A konkrét és szoros értelemben vett színpadok mellett „színpadforma” címszó alatt tárgyalja a világszínházat, a városi színpadok és ünnepek „színházát”, az absztrakt színpadok (például

---

Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart”, in *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, hrsg. Norbert Otto EKE, Ulrike Haß und Irina KALDRACK (Paderborn: Fink, 2005), 227–249.

<sup>26</sup> Rudolf MÜNZ, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen* (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998), 82–103. (A müncheni terminusok fordításhoz felhasználtam BERTA Erzsébet és Edit KOTTE fordítását: Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba* [Budapest: Balassi Kiadó, 2015], 249–288. – A fordító megjegyzése.)

<sup>27</sup> Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform* (München: Fink, 2005), 198–200.

<sup>28</sup> Haß, *Das Drama...*, 19.

a politika) „nemszínházát”. Másképp, de szintén diszpozitívumként tekintenek a színházra Christian Biet, Jeffrey Ravel és Guy Spielman módszertanilag és tematikusan is Foucault-hoz kapcsolódó írásai, amelyek a 17. és kora 18. század színházát a jogi, építészeti, biztonságtechnikai, természettudományi és társadalmi összefüggések kontextusában vizsgálják. A színház diszpozitívumkénti vizsgálata mindhárom esetben azzal korigálja, illetve szukcesszív módon revidálja a pusztán esztétikai vagy irodalomcentrikus színháztörténet-írást, hogy a historiográfiát befolyásoló, meghatározó és formáló, illetve kormányzó kontextusokból indul ki.<sup>29</sup>

A német nyelvű színháztudomány kontextusában ez a vizsgálati mód azt teszi lehetővé, hogy eltávolodjunk a szaknak attól az előadás fogalmához rögzült öndefiníciójától, amelyre Erika Fischer-Lichte tett (igencsak vitatható) javaslatot a Max Hermann-i örökségre hivatkozva.<sup>30</sup> Ha ugyanis a színházra

<sup>29</sup> Jeffrey S. RAVEL, *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)* (Ithaca, London: Cornell UP, 1999); Guy SPIELMANN, *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673-1715* (Paris: Honoré Champion, 2002); Christian BIET, „Rechteck, Punkt, Linie, Kreis und Unendliches: der Raum des Theaters beim Anbruch der Moderne”, in *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, Hrsg. Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, und Saskia REITHER (Schlingen: Edition Argus, 2005), 52–72.

<sup>30</sup> Erika FISCHER-LICHTE, „Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: Eine bedenkenswerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e. V.”, in *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, hrsg. Erika FISCHER-LICHTE et al., 13–24 (Tübingen: Gunter Narr, 1994); Erika FISCHER-LICHTE, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* (Tübingen: A. Francke, 2010); Erika FISCHER-LICHTE, „Theaterwissenschaft”, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hrsg. Erika

diszpozitívumként tekintünk, akkor az említett kutatások ismeretében legalább két aspektusból beszélhetünk színházról. *Egyfelől* (Fischer-Lichtétől kissé eltérő értelemben, de) előadasként, amelyet Richard Schechnerrel együtt a dráma, a cselekményváz és a színház, illetve a rendezés és a performansz összjátékának foghatunk fel. Performanszon ez esetben egy olyan, a dramatikusan és a színpadi szövegen, illetve a rendezésen túlmutató, aszimmetrikus nyitást értünk, amely a játékosok és nézők között *per se* nyitott és potenciálisan végtelen, sőt: határtalan interakciót foglalja magában.<sup>31</sup> *Másfelől* a színházra úgy is tekinthetünk, mint egy speciális gyakorlatra, amely annak a Foucault által leírt „heterogén együttesnek” a kontextusában valósul meg, amely a színházat diszpozitívumként veszi körül. Vagyis a színház egy le- és elhatároló apparátusban létezik, amely lehetővé teszi a történelem és a kultúra számára, hogy a praxis kritériumrendszerét is tartalmazza. Ennek az apparátusnak részét alkotják az építészeti előírások, rendőrségi szabályok, fényviszonyok, a próbafolyamatok és a próbaidő, a színházban tapasztalható hierarchiák és az, ahogy a színház adminisztratív úton betagozódik a város és az ország nagyobb, társadalmi és politikai kontextusába. Azt, hogy a performanszot vagy az előadást

FISCHER-LICHTE et al. (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014<sup>2</sup>); Stefan CORSEN, *Max Hermann und die Anfänge der Theaterwissenschaft in Deutschland* (Tübingen: Niemeyer, 1998); Evelyn ANNUß, „»Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft?« Raumdiskurse und Gründungsnarrative”, in *Episteme des Theaters*, hrsg. Milena CAIRO, Moritz HANNEMANN, Ulrike HASS und Judith SCHÄFER, 636–647 (Bielefeld: transcript, 2016)

<sup>31</sup> Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Das undarstellbare Publikum. Vorläufige Anmerkungen für ein kommendes Theater”, in *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*, hrsg. Sigrid GAREIS, und Krassimira KRUSCHKOVA 82-90 (Berlin: Theater der Zeit, 2009).

az őket átfogó diszpozitívum vagy apparátus kontextusában vizsgáljuk, nem utolsósorban azok a művészeti kutatások szorgalmazzák, amelyek a színházi üzemben amúgy alig kérdőre vont, előzetesen meghatározott, intézményes és diszkurzív keretekkel folytatott, kritikus vitában teszik transzparenssé saját diszpozitívumukat. Például szolgálhatnak erre az olyan művészi projektek, mint Wanda Golonka frankfurti performanszai – az *Antigoné* és a *For Sale* –, Einar Schlee munkái vagy Xavier Le Roy koreográfiái.<sup>32</sup>

A fejezet elején említett, a diszpozitívum-elemzés jegyeit (ha csak részben is, de) magukon viselő kutatások azt teszik felismerhetővé, hogy a színházat diszpozitívumnak tekintő vizsgálati módszer mindenekelőtt lehetővé teszi, hogy a figyelem azokra a fontos, különleges kérdésekre irányuljon, amelyeket Foucault-nak – és az ő munkái alapján Deleuze-nak és Agambennek – a diszpozitívumok elemzése révén sikerült feltennie. Kritikus, bár nem problémamentes, megfogalmazásban ezt olvashatjuk ki Agamben felhívásából is, mely szerint ismét a közös használat tárgyává kellene tennünk azt, ami a diszpozitívumok foglya lett és bennük elkülönült. Ennek előfeltétele, hogy képesek legyünk „beavatkozni a szubjektíválódási folyamatokba és a diszpozitívumokba azért, hogy világosságra hozzuk azt a kormányozhatatlant, ami bármely politika kezdete és vége a végtelenben”.<sup>33</sup>

Ha a diszpozitívumkutatással összefüggésben rákérdezünk a diszfunkcionális funk-

cionalitására, illetve a diszpozícióon belül, a zavarokból adódóan elvileg megjelenő újdonságok de-konstitutív funkcióira, akkor Agambenhez kapcsolódva, de másképp (viszont az ő horizontját is világossá téve) azt firtatjuk, hogy mit ért „kormányozhatatlannon”? Miért indoka ez bárminemű politikának, és miért jelent egyfajta „véget a végtelenben”? Hogy bukkanunk erre rá a diszpozitívumban? S hogy kapcsolódik ennek „világosságra hozatala” a fennálló viszonyok megváltoztathatóságához, azaz a diszpozitívum történetiségének belátásához? Ahhoz, hogy fel tudjuk mérni és meg tudjuk magyarázni ezeknek a kérdéseknek a rezonanciaterét, érdemes emlékeztetnünk magunkat arra, hogy Deleuze írásaiban ezek a kérdések az „újra”, pontosabban „a kimondható rendjének újszerűségére”,<sup>34</sup> a „jövő diszpozitívumának” érdekében bekövetkező,<sup>35</sup> belső hasadásra irányultak, Foucault-nál pedig a diszkurzusok, az idők és az álarcok közötti differenciákat firtatták.

Ezek a kérdések egyaránt arra a diszpozitívumot egyfajta nem kronologikus, ősi formában megelőző entitásra mutatnak, amit Esposito a „politikai” fogalmainak antinomikus magjának,<sup>36</sup> Hörl (Bataille nyomán) általános ökonómiának,<sup>37</sup> Derrida pedig Platónnal szólva *chorának* nevez.<sup>38</sup> Mindegyik esetben a határ kétféle megtapasztalásáról van szó. Egyfelől immanens módon: olyan tudásrendek határáként, mint a politikai, a

<sup>34</sup> DELEUZE, „Was...”, 158.

<sup>35</sup> DELEUZE, „Was...”, 159.

<sup>36</sup> Roberto ESPOSITO, „Vom Unpolitischen zur Biopolitik”, in *Das Politische und die Politik*, hrsg. Thomas BEDORF, 89–104 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010).

<sup>37</sup> Georges BATAILLE, *Die Aufhebung der Ökonomie*, übers. König TRAUOGOTT (München: Matthes&Seitz, 1985<sup>2</sup>); Erich HÖRL, *Die technologische Bedingung*, 23–34 (Berlin: Suhrkamp, 2011).

<sup>38</sup> Jacques DERRIDA, *Chora*, übers. Hans-Dieter GONDEK (Wien: Passagen, 2005<sup>2</sup>).

<sup>32</sup> Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Színház magán kívül”, ford. TELLER Katalin, in *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, 221–238 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013); Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Enstaltung der moralischen Anstalt. Zur Ausstellung der »Sprachbildung« im Trailer von Einar Schleefts Inszenierung *Wessis in Weimar*”, in *Spieltrieb*, hrsg. Felix ESSLIN, 252–267 (Berlin: Theater der Zeit, 2006)

<sup>33</sup> AGAMBEN, *Mi...* (A fordítást módosítottam – K.G.)

gazdaság, a logocentrizmus. Másfelől és ezzel egyidejűleg a fogalmiság és a tudásrend határainak felbomlásaként: egy olyan aszimmetrikus kívüliséggel történő konfrontációként, amely immanens módon még csak-csak, de egészében és mint olyan nem tapasztalható meg. A határoknak ezt az ősi felbomlását szeretném a továbbiakban két olyan sokat tanulmányozott átalakuláson keresztül elemezni, amelyek közös jellemzője, hogy az általuk a színházzal összefüggésben előidézett, radikális változást azért nem sikerült folyamatában kielégítően megvilágítani, mert vagy immanens módon: a társadalomtudomány egy durvahálójú mintázatának kontextusában vagy egy hagyományos, saját állítólagosan természetes tárgyaiból kiinduló színháztörténet vagy előadáselemzés útján tettek erre kísérletet. Hipotézisem szerint ugyanis azokat a színházi változásokat, nagy átalakulásokat, amelyeket a teleologikus és burkoltan történelemfilozófiai megalapozottságú színháztörténetek az 1750 körüli „színházreformként” és az 1960-as években bekövetkező *performatív fordulat*ként ismernek, sokkal meggyőzőbb lenne diszpozícióváltásnak tekinteni, melynek során mindkét esetben egy, Agambennel szólva önmagát a diszpozitívumokkal folytatott közelharcban szubjektíváló és szubjektumától megfosztó szubsztanciára bukkanunk.

A továbbiakban ezt a két átalakulást Harlekin száműzetésére és visszatérésére összpontosítva vizsgáljuk, miközben arra fókuszálunk, hogy a színháznak az e figura által megtestesített másfajta gyakorlatait a diszpozitívum-elemzésnek köszönhetően felfoghatjuk egy, a határok ősi felbomlásával, illetve az agambeni értelemben vett „kormányozhatatlannal” folytatott vitaként, ami egyébként egy bizonyos politika kialakulásához vezet, és alássa annak szubsztanciáját. Gondolatmenetem végén (*A törvény kapujában*-ról gondolkozó Derrida megfogalmazásával élve) javaslatot teszek arra, hogy a továbbiakban – tekintettel Harlekin határon történő kiutasítása és beengedése során ki-

rajzolódó színházi szerkezetre – bátran beszéljünk „a láthatatlan színházról”.

#### *Harlekin a 18. században eltűnik a színpadról*

Harlekin színházról tudunk ma már egyet és más, de végső soron nem túl sokat – legalábbis ami ennek a figurának a *commedia dell'arte* hagyományához kapcsolódó *gyakorlatait* illeti. Feltehetően semmiből sem lehet ezekre jobban következtetni, mint Harlekin és a párizsi *Théâtre de la Foire* 1700 körüli működésének kapcsolatából, amiről nem véletlenül született számos tanulmány az elmúlt évtizedekben, köztük Németországban Andrea Grewe, Jürgen Stackelberg és legutóbb Martina Groß tollából.<sup>39</sup> Ez a színház különlegesen tanulságos forrásnak bizonyul, ha az itáliai vándortársulatok és a francia *farce*-ok máshol alig dokumentált színházi gyakorlatait akarjuk megismerni. Ezeket ugyanis az határozza meg, hogy beíródtak abba a diszpozitívumba, amelyet a XIV. Lajos abszolutisztikus Franciaországában a színház monopol helyzete, az abszolutista állam által szabadon hagyott piaci rés, a korabeli fizető közönség ízlése és azok a népszerű itáliai színházból átvett játékmódok, szövegek, maszkok határoztak meg, amelyeket a vásártéri színházakhoz viszonyítva költséges színpadi üzem használt. Azért tudunk ezekről a gyakorlatokról, mert a színházi erők egymás közti játékaik mindig ütköztek a hatalommal. Nemcsak a vásártéri színházak be-

<sup>39</sup> Andrea GREWE, *Monde renversé – Théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire* (Bonn: Romanistischer Verlag, 1989); Jürgen von STACKELBERG, *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur* (München: Fink, 1996); Dominique LURCEL, *Le Théâtre de la Foire au XVIIIe siècle* (Paris: UGE, 1983); Martina GROß, *Querelle, Begräbnis und Wiederkehr. Lesages Théâtre de la Foire an der Schwelle zur Moderne* (Frankfurt a.M.: Goethe-Universität, Dissertationsschrift, 2013).

tiltásai, bezárásai és lebontásai vannak jól dokumentálva, de számtalan változatban találkozunk velük a színháztörténetileg, illetve a diszpozíció-elemzés szempontjából érdekes darabokban. Mivel a beszéd be volt tiltva, némán játszottak, elérték, hogy a közönség mondja ki azt, ami éppen történik, vagy táblákat használtak, amelyekről le lehetett olvasni a szöveget. Az olyan darabok, mint a *Querelle des théâtres* (Vita a színházról) jól mutatják, hogy a *Théâtre de la Foire* divatos volt. A vásártéri színházat jellemző módon a vele szinte azonos Arlequin játéka képviselte. Ez volt az a fiatal, szemtelen, lázadó színház, amellyel idős nénikék alakjában állt szemben a *Comédie-Française* és az opera.

Ha megnézzük ennek a színháznak csak a szövegeit, egyszerű, a cselekmény felől csak nehezen megragadható darabokra, obszcén megnyilvánulások, egyértelműen kétértelmű gesztusok, cselekményvázak és beszédek gyűjteményeire, a rend tiszteletlen karikatúráira és görbe tükreire bukkanunk. Nagy a csábítás, hogy ezekben vagy az egy király megválasztásáról szóló történetekben – mint például az *Arlequin roi du Serendib* (Arlequin, Serendib királya) címűben – politikai állásfoglalást, a szubverzió politikáját lássuk. Ám ennek a színháznak a politikussága, az arra való nyitottsága, ami az abszolutisztikus Franciaország színházi diszpozitívumának kialakulásához vezetett, és agambeni értelemben „kormányozhatatlannak” nevezhető, máshol keresendő. A szószínház monopóliumával foglalkozó anyagokból nem csupán azt tanulhatjuk meg számtalan úton és módon, hogy egy diszpozitívum belsejében lehetőségek mérhetetlen tárháza nyílt, és „a jövő diszpozitívumának” érdekében egy belső bomlási folyamat indult el.<sup>40</sup> Hanem az is, hogy ennek a színháznak a kommunikáció nyilvánvalóan más (természetesen csupán inherens) fogalmával, a kijelentés saját, talán nem újszerű, de az adott helyzetben önnön változására utaló rendjével kellett rendel-

keznie. Ebben a színházban ugyanis a kimondott szó nem volt a kommunikáció kizárólagos eszköze (sok esetben egyáltalán nem is használták azt), mi több: nagy valószínűséggel az a veszély fenyegette, hogy el sem jut a nézőhöz. Több olyan eszköz viszont, amellyel a színház rendkívüli helyzetekben ki tudta játszani az szószínház monopóliumát, többé-kevésbé burkolt módon más előadásokban is lehetővé tett egy párbeszéd, dráma, cselszövés és jellemábrázolás nélküli színházat, ami azzal, hogy szóraosztató voltán túl fokozatosan felmondott egy esztétikai rendnek, az alábbi üzenettel bírta: az öröknek hitt rendek megváltoztathatók. Mint mondtuk, ennek a színháznak a középpontjában állt az a jelenség, amelyet Jean Paul később „a komédia kórusaként” ír majd le,<sup>41</sup> a lipcsei teatralitáskutatás Harlekinnek, a 18. század pedig Hans-Wurstnak (paprikajancsinak) nevez.

Újra és újra vita tárgyává vált, hogy ezt a nem-figurát – *pars pro toto*: a Harlekin – miért száműzték a 18. században mind átvitt, mind szó szerinti értelemben a színpadról.<sup>42</sup> Tekintették ezt azon polgári reformok részének, amelyek egyfajta erkölcspedagógiai funkciót tulajdonítottak a színháznak, és a könnyfakasztó *comédie larmoyant* vagy az „igazi komédia” nevében vettek búcsút a bohóztól és a *farce*-tól.<sup>43</sup> Eleme volt annak a

<sup>41</sup> Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „»Der Chor der Komödie«. Zur Wiederkehr des Harlekin in Theater und Performance der Gegenwart”, in *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, hrsg. Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL et al., 189–201 (Berlin: Theater der Zeit, 2012).

<sup>42</sup> Wolfgang PROMIES, *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*, 14–29 (Frankfurt a.M.: Fischer, 1987).

<sup>43</sup> Gotthold Ephraim LESSING, „Abhandlungen von dem weinerlichen und rührenden

<sup>40</sup> DELEUZE, „Was...”, 159.



„humanizálásként” felfogott és „az emberi jóság felértékelődésére” irányuló folyamatnak, mely a „típustól a jellemhez”, a nyers vándorszínészettől az érzékeny szubjektumig vezetett.<sup>44</sup> A társadalomtörténeti szemlélet funkciójánál fogva ragadta meg ezt a vidám figurát: Harlekin enyhíti azt a nyomást, amit a civilizáció folyamata gyakorol az egyénre – és amire a felvilágosodás korában már nem volt feltétlenül szükség.<sup>45</sup> Ennek mondanak ellent azok a legújabb kutatások, amelyek szerint a Harlekinnek a színházi reformerek törekvései ellenére is folytatták a játékot.

Az említett válaszok a saját kontextusukban mind következetesek. Ugyanakkor nem adnak kielégítő magyarázatot, ha (ahogy Alewyn nézetének eretnek voltából adódó pátoossal írja) azt „a színházat ért legsúlyosabb veszteséget” és azt a történelmi cezúrát akarjuk megérteni,<sup>46</sup> amit Harlekin száműzése, a rögtönzés tilalma és az a folyamat jelzett, melynek során a harlekinádokat, *farce*-okat és bohózatokat fokozatosan lecserélték a komédia és a komikum más, magasabb rendűnek tartott formáira. Ahogy sejtettük, ennek jelentőségére csak akkor derül fény, ha olyan perspektívából elemezzük a forrásokat, mely már nem az irodalmi színházban látja az irodalom előttinek tekintett formák teloszát, és ezért képes újra strukturálni a színjátéktípusok történetének

---

Lustspiele”, in *Lessing: Werke* Bd. 4, 12–14, 53–57. (München: Hanser, 1973).

<sup>44</sup> STACKELBERG, *Metamorphosen...*, 143.; Dorothea KENKE, *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts* (Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1992).

<sup>45</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* (Tübingen/Basel: Francke, 1993), 81–164.

<sup>46</sup> Richard ALEWYN, *Das große Welttheater: Die Epoche der höfischen Feste* (München: Beck, 1989<sup>2</sup>), 104.

be- vagy be nem vallottan történetfilozófiai elbeszélését.

Harlekint annyiban „abszolút színésznek” nevezhetjük,<sup>47</sup> amennyiben benne önállóodik a reprezentálás gesztusa: az, hogy valami Másért áll előttünk. Maszkja elválasztja egymástól a játszó figurát (aki számtalan szerepet elfogadott már, nem ritkán egy és ugyanazon darabban), a maszk viselőjét (aki mint olyan nem játszik szerepet) és a betöltött szerepet (amelyben már csak maszkjánál fogva is mindig idegen test, egyféle látható játékos marad). Arlequin sohasem pusztán egy színész által eljátszott szerep, de nem is csak egy saját kalandjaiban feloldódó maszk, hanem mindig kettő az egyben: egy, a maszk hordozóját és a szerepjátékot összekötő, de egyben el is választó kapocs. Ezért lehetne színházát (Walter Benjamin esszéjének megfogalmazásával élve) „a tiszta közvetíthetőség”,<sup>48</sup> állandó színeváltozására összpontosítva pedig a megváltoztathatóság színházának nevezni. Egy olyan színházról van tehát szó, amely antinomikus magjában, Arlequinben hordozza a változás vagy a permanens átalakulás elvét.

Münz gyakran magát a pusztá fellépést tekinti „a Harlekin-elvet képviselők üzenetének”, amelyben „például a társadalmi normák és kényszerek sokasága” ellen irányuló „fegyelmetlenség” fejeződik ki.<sup>49</sup> Ulrike Haß arra jut tanulmányaiban, hogy Harlekin révén a későközépkor hasonlóság-elvű gondolkodásmódja nyúlik bele az újkorba: olyan „szabályrácsról” van szó, amellyel „a *commedia dell'arte* maszkként borítja be a színészeket”.<sup>50</sup> Ily módon Harlekin játéka lényegét tekintve aszociális. Felfogható olyan paradox rítusnak, amely ahhoz szükséges, hogy

---

<sup>47</sup> MÜLLER-SCHÖLL, „»Der Chor...”

<sup>48</sup> Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus”* (Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 2002), 107–138.

<sup>49</sup> Rudolf MÜNZ, „Das Harlekin-Prinzip”, in MÜNZ, *Theatralität...*, 62.

<sup>50</sup> HAß, *Das Drama...*, 170.

begyakoroljuk az adott rend megváltoztathatóságát és ezzel együtt változékonyságát. S amit a tapasztalat tárgyává tesz, az nem annyira az, ahogy e két tényező ünnepélyesen kiegészíti egymást, hanem sokkal inkább a különbség feloldhatatlan lehetősége.

Ha a *Théâtre de la Foire* szubverzív gyakorlatainak középpontjában álló harlekini játékban egy, az 1700 körül bekövetkező történeti változásokon túlmutató lehetőség nagyszabású koncepcióját látjuk, akkor felmerül a kérdés, minek tekintjük a megváltoztathatóság e figurájának a 18. század eleji német színházban bekövetkező száműzetését. Hol zajlik le, és hogyan kapcsolódik hozzá két diszpozitívum őrsváltása? Mint ismeretes, az irodalmi élet bírója, Gottsched és egy színtársulat principálisa, Caroline Neuber voltak azok, aki színpadon rendezték meg Hanswurst száműzetését.<sup>51</sup> Lessing ezt kritikával illette, s ennek okán kortársai (mint például Möser),<sup>52</sup> illetve a későbbi irodalomtörténetek Harlekin megmentőjeként ünnepték. Ha azonban eltekintünk az ideológiáktól, és a gyakorlatokra koncentrálunk, egész másképp fest a szerepe. Ha ugyanis egyaránt figyelembe vesszük, hogy egyfelől Lessing felhagyott az életmű korai korszakában írt, a francia *farce*-ok és az itáliai *commedia* hagyományának hatását is magán viselő komédiatervekkel,<sup>53</sup> másfelől a *Minna von Barnhelmben* szemtanúi lehetünk a jellemet kigúnyoló és az intrikus cseleln alapuló komédia paradigmátikus helycseréjének, továbbá tekintetbe vesszük, hogy a *Hamburgi Dramaturgiában* Lessing egyértelműen szorgalmazza az erkölcspedagógiai szószékeknek tekintett állandó városi színházak létesítését, akkor sokkal izgalmasabb kép rajzolódik ki a régi, a középkorból és a kora újkorból

származó, másik komikus tradíció búcsújáról. Az idő diszkurzusában ugyanis ezek az irodalmi és színházpolitikai gyakorlatok újra és újra összekapcsolódnak a bohózzal, a partner vagy a nézők kicsúfolását, megalázását célzó viccelődéssel, a rögtönzéssel és az annak alapját képező ötlettel,<sup>54</sup> illetve a mesterkélt hanggal folytatott polémiával. Kiváló példa erre Diderot és d'Alambert *Enciklopédiájának* „*farce*” szócikke. Marmontel olyan „vaskos komikummal dolgozó színdarabnak [nevezi], amely egyaránt sérti a jóízűt, a valószerűséget és az egészséges, józan emberi értelmet”, és amely – bár vitathatatlanul sikert arat, mégis – ahhoz vezet, hogy „ha valaki egyszer belekóstol, soha többé nem szeret meg másféle színjátékot”, s ugyanúgy hat majd rá, mint a kicsapongások, amelyek után egy férfi már sohasem jelenhet meg „egy erényes nő társaságában”, vagy a rossz étkezés, amit viszont a gyermek élvez. Cikkének egy valamivel árnyaltabb részében Marmontel különbséget tesz három osztály között, melyek közül őt magát nem érdekli sem az „alsó” népréteg (az a csöcselék, amelynek engedni kell ezt a szórakozást), sem a „tiszteletre méltó és kifinomult” világ, hanem kizárólag az a „középosztály”, amely „hiúságból megpróbál a műveltekhez törleszkedni, miközben természetes vonzódásai az alsóbb néprétegekkel azonosak”. Egy olyan alapokmányban, amelynek a „jog és a józan értelem” az alapja, nem fűződhet politikai érdek „e közönségréteg káros szenvedélyre való hajlamának támogatásához”. S a *farce* ezért való a színház helyett a „deszkaszínpadra”, „termék helyett [pedig] átmeneti helyszínekre”. Az viszont, ha ezeket a darabokat rendes termekben és rendezett keretek között adnák elő, azt jelentené, mint ha „bearanyoznák annak a helynek a szélét,

<sup>51</sup> PROMIES, *Der Bürger...*

<sup>52</sup> Justus MÖSER, *Harlekin* (Homburg / Berlin / Zürich: Gehlen, 1968).

<sup>53</sup> Gotthold Ephraim LESSING, *Werke 1743–1750*, hrsg. Jürgen STENZEL (Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1989).

<sup>54</sup> Johann Christoph GOTTSCHED, *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (Leipzig: 1751, Darmstadt: 1982); Gotthold Ephraim LESSING, *Hamburgi Dramaturgia*, ford. TIMÁR Ilona (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1999).

amelyből a közönség a rossz ízlés mérgét issza ki”.<sup>55</sup>

A színház diszpozitívumának vizsgálata során ezúttal egy érdekes csúsztatásra lehetünk figyelmesek. Míg a század elejének francia színháza erők olyan játékába, egy olyan hatalmi játszmába íródott bele, amelyben a tilalmak, a színházépületek megsemmisítése és az eszközök lefoglalása révén egy látható és nyilvánvaló fegyelmezés diktált, addig a 18. század közepének színházi diszpozitívumában tendenciózusan úgy változtak a stratégiák és az erőjátékok, hogy megjelenési formáinak autoritások tilalmaira és rendőri beavatkozásaira támaszkodó szabályozását egy jellegénél fogva és igénye szerint érvekre épülő fegyelmezés váltotta fel. A monopóliumot ajándékozó és a kihágást egzisztenciális ellehetetlenítéssel büntető, abszolút uralkodó, a látható hatalom helyébe egy új, egzisztenciálisan nem kevésbé veszélyes hatalom lépett: a „józan ész”.

Agamben a kormányozhatatlan kapcsán idézett mondatára utalva megállapíthatjuk: a színház 1750 körül kialakult és a színpadot a polgári nyilvánosság egy, a bíróságokhoz és a parlamenthez hasonlóan privilegizált helyének tekintő diszpozitívuma jó okkal feltételezi, hogy a *farce* ebből száműzött, kontrollálhatatlan és Marmontel által a prostitúcióhoz, a rossz, de kedvelt ételhez és méreghez hasonlított komikumában az a *kormányozhatatlan* van jelen, amely radikálisan megkérdőjelezi nemcsak a polgári színházat, hanem a józan ész projektjét és mindkettő ökonómiáját. Napjaink Foucault szellemében zajló történeti kutatásai tehát joggal utasítják el azokat az értékeléseket, amelyek (ahogy ezt a fejlődés inherens gondolatának jegyében a legtöbb színház- és irodalomtörténetben olvashatjuk) az akkori színházi reformmozgalmakat haladásnak és a színvonal

<sup>55</sup> Jean-Francois MARMONTEL, „Farce”, in *Die Welt der Enzyklopedie*, hrsg. Anette SELG, Rainer WIELAND 101–103 (Frankfurt a.M.: Eichborn, 2001), 102 f.

emelkedésének tekintik egy, a fegyelmezés okozta elszegényedés helyett.<sup>56</sup>

Az a harlekinádoktól és *farce*-októl (s ezzel együtt az abszurditástól és az obszcenitástól, mindenekelőtt azonban a színész önmagában hasadt egzisztenciájától, a józanságát vesztett észről és egy adott esetben maradandóan diszfunkcionális testtől) megtisztított, modern színház, amelyet a 18. század vége kitalált, de valójában csak megálmodott, a 19. században úgy vált az idő előre haladtával meghatározóvá, hogy állandó épületekben olyan irodalmi műveket vitt színre, amelyeket egy támlásszékekkel megbékített nézőtér előtt játszottak, és már nem kellett olyan zavaró elemekkel törődni, mint a színpadon ülő megfigyelők, az állatok és a közönség kegyét kereső csepűragók. Az, ahogy a tilalom és a cenzúra nyers formáit felváltották a józan ész nehezebben felismerhető, de effektívebb stratégiái, az ugyanebben az időben kialakuló pszichiátriai intézetekben, klinikákon és börtönökben megfigyelhető tendenciához hasonlít, és hozzájuk hasonlóan folyamatosan „optimalizálódik”. Ezek az eljárások a színházban egészen addig a 18. század fantazmáinak megvalósulásait célozzák meg, míg végül az új technológiai feltételek mellett képesek nem lesznek e formákat csaknem tökéletessé csi-

<sup>56</sup> Ruedi GRAF, *Das Theater im Literaturstaat. Literisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht* (Tübingen: Niemeyer, 1992); Reinhart MEYER, „Limitierte Aufklärung”, in *Über den Prozeß der Aufklärung Deutschland im 18. Jahrhundert. Personen, Institutionen und Medien*, 139–200 (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987); Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2000); Michel FOUCAULT, *A bolondság története*, ford. SUJTÓ László (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004); Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. FÁZSY Anikó, CSÜRÖS Klára (Budapest: Gondolat Kiadó, 1990).

szolni. Ugyanakkor legkésőbb ekkor, vagyis a hangosfilm diadalmenetével elkezd felgyorsulni mindannak a visszatérése, amitől a színháznak a mozihoz vezető úton el kellett válnia. S mindez Harlekin visszatérésében válik a legmegfoghatóbbá.

*Harlekin visszatérése és az 1960-as években bekövetkező „performatív fordulat”*

A *farce*-ok szereplői, a Harlekinok és a vándorszínházakon otthon lévő, beszélő maszkok annak a színháznak az értelmében különböznek az alakoktól, jellemektől vagy személyektől, amely a 18. század második felében próbálta megvetni a lábát. Ők ugyanis még mielőtt a cselekmény tenné, konkrét tevékenységük révén kérdőjelezik meg a kukucsálószínházak és a negyedik falnak, a dialógusra épülő kommunikáció nyelvének és annak a színháznak a diszpozícióját, amelyet a polgári felvilágosodás egy színházon kívüli célból működő szervezetként vesz igénybe. A *farce*, a vásártéri színház és a *commedia dell'arte* vándorszínháza olyan színházformákként foghatók fel, amelyeknek arra kellett emlékeztetniük az újkori és mindenekelőtt polgári színházat, amit azért kellett elfelejtenie és száműznie, hogy fenntartsa a „természetes alak”,<sup>57</sup> a tiszta illúzió, a cselekvőképes szubjektum vagy hős és a drámai dialógus sikeres nyelvi közegének fantazmáit.<sup>58</sup> Egyszóval: a vidám személyek feltartóztathatatlan megváltoztathatóságát, „afformatív” létét vagy aszociális jelenségét és az ő színházukat.<sup>59</sup> Ha ily módon

a *farce* szereplőinek és a Harlekinoknak az eltűnése annak az előfeltétele volt, hogy kialakuljon és bevetté váljon a polgári színház diszpozitívuma, akkor nem is csoda, hogy a 20. század polgárellenes vagy magát annak kiadó színházának különböző formái illetve a polgári színház és annak illúziórikus fantazmáiból létrejövő mozi közti különbség szabályszerűen újra felfedezte azokat a színházformákat, amelyek 1750 körül, illetve az azt követő 150 évben nem tűntek el ugyan teljesen, de számuk szisztematikusan csökkent, diszkurzív kirekesztettségük pedig nőtt.

Harlekin periodikus visszatérésére a diszpozíció-elemzés során vetett tekintet az Erika Fischer-Lichte által posztulált ún. performatív fordulatnak is új értelmezését ígéri. Mint ismeretes, ez az elmélet olyan újszerű „művészi eseményekre” hivatkozik, mint Marina Abramovič *Lips of Thomasa*, a fluxus akciók, az *action painting* és a *body art*, illetve a bécsi akcionizmus gyakorlatai, a *Living Theatre* és a *Performance Group* performanszai, Peter Handke *Közönséggyalázásának* Claus Peymann-féle rendezése, továbbá az előadásjelleg dominánsá válásának valamennyi művészetben közös tendenciája, melynek során „művek helyett [főleg] események születnek”.<sup>60</sup> Mint írja, „az 1960-as évek óta egyre nagyobb figyelem irányul a művészetek közötti határok képlékennyé válására. Ez a művészek, kritikusok, művészet-teoretikusok és filozófusok által jelzett és értelmezett jelenség performatív fordulatként írható le.”<sup>61</sup> Az e fordulaton értendő újszerűséget illusztrálva kifejti, hogy a néző az olyan munkákra, mint a *Lips of Thomas* „leginkább egy érzéssel válaszol”, mely „olyan erős és heves lehet, hogy elnyomja a reflexiót, és nem engedi, hogy a megértésen munkálkod-

<sup>57</sup>Günther HEEG, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts* (Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld, 2002).

<sup>58</sup> Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete 1880–1950*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979).

<sup>59</sup> Werner HAMACHER, „Afformatív, Streik”, in *Was heißt „Darstellen“?*, hrsg. Christiaan L.

HART NIBBIG, 340–374 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994).

<sup>60</sup> Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Ballasi Kiadó, 2009), 24.

<sup>61</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitás...*, 24.

junk.”<sup>62</sup> „Aki utólag meg akarja érteni az előadást”, írja később, annak „nyelvívé kell tennie az emlékezetében élő nem nyelvi jelenségeket, ami csaknem megoldhatatlan „fordítási” folyamatnak bizonyul”.<sup>63</sup>

Ha ennek a művészi és színházi üzemből a hatvanas években lezajlott, aligha vitatható változásnak erre az értelmezésére összpontosítunk, akkor filozófiai szempontból arra érdemes rámutatni, hogy a Fischer-Lichte által „eseménynek” nevezett művészi manifesztációk a szó bevett, heideggeri értelmében nem voltak azok.<sup>64</sup> Semmiképp sem bizonytalanítanak el vagy törnek át bármilyen elváráshorizontot, hanem (ahogy a szerző pontosan rávilágít) sokkal inkább az öntudat és a szubjektum logikája mentén jöttek létre. Historiográfiai szempontból feltűnő, hogy Fischer-Lichténél az 1960-as év egyfajta (részletesebben meg nem magyarázott vagy problematizált) történelmi cezúra státuszát kapja. A fent idézethez hasonló szövegrészek olvasójának sokszor az az érzése, mintha nem is az elmúlt évtizedek egyik legsikeresebb művészeinek a sokkhatás okán különösen mély benyomást keltő, az önsebzés hallgatolagos túrésának tudatában színre vitt performanszáról írnának, hanem egy adott közösség, egy nemzet vagy az emberiség számára a 9/11-gyel, az atombomba ledobásával vagy a shoával összehasonlíthatóan traumatikus eseményről. Egy „válság megtapasztalásáról”,<sup>65</sup> egy olyan helyzetről van szó, amikor „érvényüket veszítik az addig érvényes és biztonságot nyújtó normák, szabályok, keretek, [(...) és] a „megértésre irányuló kísérletnek mindig az a célja, hogy – bár ez sohasem sikerülhet, de – áthágja a nyelv határait.”<sup>66</sup> A performativitás

felé fordulás tehát olyan cezúrának tűnik, amelyet lehetetlen letagadni, pontos megértése azonban az ábrázolhatóság és az érthetőség határába ütközik.

Az eddig leírt értelemben vett diszpozíció-elemzés más fényben mutatja az ún, performatív fordulatot a maga újításával és dátumozásával. A művészi és színházi eseményeket újnak mutató relációk keretei között úgy tűnik, mintha egy olyan diszpozitívumba ágyazódnának, amely összekötötte egymással a művészt és a megfigyelőt, és ezt olyan szerződésekre, megegyezésekre, intézményi megállapodásokra, épületekre és mediális előfeltevésekre alapozta, amelyeket a művész és a megfigyelő egyaránt és bizonyos mértékben már pusztán azáltal előre elfogadott, hogy egy megnevezett helyen, előre megadott időpontban jelen volt. Vagyis „fordulat” helyett olyan objektíválódások megjelenéséről lenne érdemes beszélni, amelyek *in toto* egy új diszpozitívum kialakulásának részeként felfogható, új vagy önmagukat megváltoztató, a „rés”, a „hasadás” és a „törés” vonalaiként kirajzolódó gyakorlatokra engednek következtetni.<sup>67</sup>

Az 1960 körül többé-kevésbé kifejlődött formában napvilágra kerülő diszpozitívumnak a kialakulását tehát összefüggésbe lehetne hozni a művészetek közötti erőviszonyok eltolódásával és azzal a hatalmi játszmával, amelybe beleíródtak. Ily módon a hálóba bonyolódottság érzésének és egy, a szavakra nem korlátozható kommunikáció lehetőségének a Harlekinnel és a *farce*-okkal összeköthető tapasztalata lényegében az, ami az 1920-as években megalapozta az epikus színház brechti érvrendszerét.<sup>68</sup> S ezzel egyidejűleg még három jelenségre emlékeztet. Egyfelől arra az érvelésre, amelyet Antonin Artaud *A Színház és Hasonmása* című

<sup>62</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitas...*, 218.

<sup>63</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitas...*, 219.

<sup>64</sup> Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, hrsg., *Ereignis. Ein fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung* (Bielefeld: transcript, 2003).

<sup>65</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitas...*, 217.

<sup>66</sup> FISCHER-LICHTE, *A performativitas...*, 221.

<sup>67</sup> DELEUZE, „Was...”, 157.

<sup>68</sup> MÜLLER-SCHÖLL, *Das Theater...*, 201–230.

írásában részben leírt, részben megidézett.<sup>69</sup> Másfelől az 1933-ban alapított *Black Mountain College* gyakorlataira,<sup>70</sup> amelyeket mérvadóan az európai avantgárdok (különösen a Bauhaus) eszméi, de Artaud is inspirált. Végül az 1960-as évek elején az előadóművészetekben jelentkező első amerikai avantgárd azon robbanásszerű kibontakozására, amely a *College* kísérleteiből táplálkozott. Mindhárom jelenség egyidejűleg adott különböző választ arra, hogy a 18. század moziban objektivált fantazmái elavultak. Az amerikai színházi avantgárd Arnold Aronson tollából származó, körültekintő elemzésének ismeretében azt is megállapíthatjuk, hogy az 1960 körül bekövetkező állítólagos fordulat a művészetek azon diszpozitívumát igazolta, amely az USA világhatalommá válásának volt köszönhető, és adósa az 1940-es és 1950-es évek világszerte elismert amerikai művészi avantgárdjának, hiszen ennek következtében jött létre a 60-as évek elején az amerikai színházi avantgárd.<sup>71</sup> Ennek újszerűsége és aktualitása abban állt, hogy benne végre nemcsak lokálisan vagy egy-egy nemzetre jellemzően, hanem globálisan manifesztálódtak az olyan, a reprezentáció és a tudatfilozófia szubjektumának pusztító krízisével összefüggő színházmodellek, mint tandarabelmélet és a *Sárgarézvásár* Brecht-jéé, a kegyetlen színház manifesztumainak

<sup>69</sup> Antonin ARTAUD, *A Színház és Hasonmása*, ford. BETLEN János, in *A könyörtelen színház*, 65–212 (Budapest: Gondolat Kiadó, 1985).

<sup>70</sup> Eugen BLUME et.al., hrsg. *Black Mountain, ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957* (Leipzig: Tector, 2015). Ebben a munkában utalnak a Bauhaus eszméi és a Black Mountain College közötti transzferre. Ezzel egyidejűleg a Black Mountain College körében készült el ARTAUD *Le théâtre et son double* című művének első angol fordítása. Ezért a tézisemet alátámasztó információért Georg Döckernek vagyok hálás.

<sup>71</sup> Arnold ARONSON, *American Avant-garde Theatre* (New York: Routledge, 2000).

Artaud-jáé és általánosabban nézve az század első felének európai avantgárdjáé, pontosabban: az a kormányozhatatlanhoz való visszafordulás, amely a színházat kormányzó rendről vallott valamennyi elképzelés centrumában jelen van. Az 1960-as „fordulatnak” ez a másféle szemszögből való vizsgálata, amit most természetesen csak nagy vonalakban tudtam ábrázolni, egyfelől azt teszi lehetővé, hogy az 1960-as évvel fémjelzett átalakulást a derridai *mondialatinizáció* általánosabb és amerikanizálódásnak is nevezet folyamatának tekintsük.<sup>72</sup> Másrészt segíti, hogy egyaránt figyeljünk a folytonosságokra és a differenciákra. Végül pedig engedi, hogy az eddigről alapvetően eltérő módon gondolkozzunk el arról, hogyan térnek vissza kora újkori formák a késő modernitásban, és így módon a modernitásnak mint egy behatárolt téridőnek a historizálásán túl hozzájáruljunk a modernitásról vallott elképzelések pluralizálásához is.

#### *A láthatatlan színháza*

Végezetül újra fel kell tennünk a tanulmány elején említett kérdést: Mit nyer a színház-tudomány egy, az előbbieken vázolt diszpozitívum-elemzéssel? A példákra arra következtethetünk, hogy segítségével a határok konstitutív, ősi felbomlására, az agambeni kormányozhatatlanra, a megváltoztathatóságra vagy a „jövő diszpozitívumának” (Deleuze) érdekében bekövetkező belső hasadásra irányíthatjuk figyelmünket. Számonra úgy tűnik, ez a szemlélet két dolgot előfeltételez: egyfelől egy, a színház diszpozitívumában végbemenő, immanens meg-

<sup>72</sup> Jacques Derrida, *Hit és tudás. A vallás két forrása a pusztaság határán*, ford. BOROS János, ORBÁN Jolán (Pécs: Brambauer Kiadó, 2006); Martin HEIDEGGER szerint „Az amerikanizmus valami európai dolog.”: „A világkép kora”, in *Rejtektutak*, ford. PÁLFALUSI Zsolt, 70–102 (Budapest: Osiris Kiadó, 2006), 101.

kettőződést, másfelől a színháznak egy olyan referenciáját, mely a színházra, pontosabban annak dekonstitutív cezúrájára, illetve lehetőség szerint diszfunkcionális, mindenesetre mindig más, egyedi anyagiságára vonatkozik, és mint olyan megvonja magát a diszpozitívumtól.

E megvonás paradigmatis jeleketként olvasható Kafka *A törvény kapujában* című parabolája,<sup>73</sup> melynek középpontjában egy olyan törvény enigmája áll, amelyhez nem lehet a tudás révén viszonyulni. Ennek kapcsán joggal beszél arról Jacques Derrida, hogy az irodalomnak épp az a különlegessége, hogy konstitutív módon nem ismeri saját „törvényét” mint egy, a tudástól önmagát megvonó objektumot, és joggal teszi hozzá, hogy ez fordítva is igaz: nem gondolható el olyan törvény, amely ne kapcsolódna ily módon az irodalomhoz. A „törvény kapujában” játszódó jelenetre figyelve beszél „a láthatatlan színházról”,<sup>74</sup> amelyre a kapuban álló őr vigyáz. A láthatatlan színháza – így nevezhetnénk azt a pillanatot is, amikor a színház láthatóvá teszi a diszpozitívum egyidejűleg saját de-konstitúciójára is utaló konstitúcióját, és amikor bizonyos mértékben felismerhetővé teszi a diszpozitívum diszpozitívását.

Ha azonban ily módon a színházi diszpozitívum analízise a kapuőr fenn leírt tulajdonságával ruházza fel a színháztudományt, akkor az válik kérdéssé, hogy hol bukkan rá a láthatatlannak arra a színházára, amelyet őriznie kellene. Valószínűleg ezt mind a múlt, mind a kortárs színház esetében azokban a gyakorlatokban kell keresni, amelyek így vagy úgy, de elérik a színház mindenkor diszpozitívumának határait vagy a rajta kívül álló világot tőle elválasztó küszöböt, és ezáltal megtapasztalhatóvá teszik a saját medialitást. Ez történik például akkor, amikor a

színház transzparenssé teszi, hogy benne mindig több szerepet (vagyis egyetlen egyet sem) játszanak. Vagy amikor megbillen az idő és a tér alakja, és így a színpad diszpozitívumában magára a diszpozitívumra, illetve ezzel egyidejűleg a tér ezzel összekapcsolódó, konstitutív megképződésére irányulhat a figyelem.<sup>75</sup> Másképp fogalmazva, a láthatatlan színháza olyan színházként fogható fel, amely miközben rámutat arra, ami kicsúszik a számára szükséges és benne mindig feltétlen határként manifesztálódó kontroll alól, megtapasztalhatóvá teszi bárminemű politika kezdetét és végét a végtelenben.

### Bibliográfia

- AGAMBEN, Giorgio. *Mi a diszpozitívum?*. Fordította DOBRAI Zsolt Levente, hozzáférés: 2021.06.28, <https://aszem.info/2017/02/giorgio-agamben-mi-diszpozitivum/>
- ALEWYN, Richard. *Das große Welttheater: Die Epoche der höfischen Feste*. München: Beck, 1989<sup>2</sup>.
- ANNÜß Evelyn. „»Wollt ihr die totale Theaterwissenschaft?« Raumdiskurse und Gründungsnarrative”. In *Episteme des Theaters*, herausgegeben von Milena CAIRO, Moritz HANNEMANN, Ulrike HASS und Judith SCHÄFER, 636–647. Bielefeld: transcript, 2016.
- ARONSON, Arnold. *American Avant-Garde Theatre*. New York: Routledge, 2000.
- ARTAUD, Antonin. „A Színház és Hasonmása”. Fordította BETLEN János. In *A könyörtelen színház*, 65–212. Budapest: Gondolat Kiadó, 1985.

<sup>73</sup> Jacques DERRIDA, *Préjugés. Vor dem Gesetz*, übers. Otto DETLEF und Axel WITTE (Wien: Passagen, 1992).

<sup>74</sup> DERRIDA, *Préjugés...*, 72.

<sup>75</sup> Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Plus d’un rôle. Zusammen spielen in gegenwärtiger Tanz-, Theater- und Performance-Praxis”, in *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, hrsg. Friedemann KREUDER, 545–557 (Bielefeld: transcript, 2012); MÜLLER-SCHÖLL, „Raumzeitliche...”

- BATAILLE, Georges. *Die Aufhebung der Ökonomie*. Übersetzt von König TRAUOGOTT. München: Matthes&Seitz, 1985<sup>2</sup>.
- BIET, Christian. „Rechteck, Punkt, Linie, Kreis und Unendliches: der Raum des Theaters beim Anbruch der Moderne“. In *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*, herausgegeben von Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL und Saskia REITHER, 52–72. Schlingen: Edition Argus, 2005.
- BLUME, Eugen et.al., eds. *Black Mountain, ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957*. Leipzig: Tector, 2015.
- BÜHRMANN, Andrea D. und SCHNEIDER, Werner. *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*. Bielfeld: transcript, 2008.
- CORSSEN, Stefan. *Max Hermann und die Anfänge der Theaterwissenschaft in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- DELEUZE, Gilles. „Was ist ein Dispositiv?“. In *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*, herausgegeben von François EWALD und Bernhard WALDENFELS, 153–162. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Préjugés. Vor dem Gesetz*. Übersetzt von Otto DETLEF und Axel WITTE. Wien: Passagen, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Chora*. Übersetzt von Hans-Dieter GONDEK. Wien: Passagen, 2005<sup>2</sup>.
- DERRIDA Jacques. *Hit és tudás. A vallás két forrása a puszta ész határán*. Fordította BOROS János és ORBÁN Jolán. Pécs: Brambauer Kiadó, 2006.
- ESPOSITO, Roberto. „Vom Unpolitischen zur Biopolitik“. In *Das Politische und die Politik*. Szerkesztette Thomas BEDORF, 89–104. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel: Francke, 1993.
- FISCHER-LICHTE, Erika. „Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: Eine bedenkenswerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e. V.“. In *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, herausgegeben von Erika FISCHER-LICHTE et. al., 13–24. Tübingen: Gunter Narr, 1994.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította Kiss Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: A. Francke, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Erika. „Theaterwissenschaft“. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika FISCHER-LICHTE et. al., 351–158. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2014<sup>2</sup>.
- FOUCAULT, Michel. *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. Fordította FÁZSY Anikó és CSÜRÖS Klára. Budapest: Gondolat Kiadó, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Fordította ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A bolondság története*. Fordította SUJTÓ László, Budapest: Atlantisz Kiadó, 2004.
- FOUCAULT, Michel. „Das Spiel des Michel Foucault“. In *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits*, hrsg. Daniel DEFERT, François EWALD und Jacques LAGRANGE, Bd. 3. 392–395. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *A szexualitás története I. – A tudás akarása*. Fordította ÁDÁM Péter. Budapest: Atlantisz Kiadó, 2020.
- GOTTSCHED, Johann Christoph. *Versuch einer kritischen Dichtkunst*. Leipzig: 1751, Darmstadt: 1982.
- GRAF, Ruedi. *Das Theater im Literaturstaat. Literarisches Theater auf dem Weg zur Bildungsmacht*. Tübingen: Niemeyer, 1992.
- GREWE, Andrea. *Monde renversé – Théâtre renversé. Lesage und das Théâtre de la Foire*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1989.
- GROß, Martina. *Querelle, Begräbnis und Wiederkehr: Lesages Théâtre de la Foire an der Schwelle zur Moderne*. Frankfurt a.M.: Goethe-Universität, Dissertationsschrift, 2013.



- HAMACHER, Werner. „Afformativ, Streik“. In *Was heißt „Darstellen“?*. herausgegeben von Christiaan L. HART NIBBIG, 340–374. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.
- HAB, Ulrike. *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink, 2005.
- HEEG, Günther. *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M., Basel: Stroemfeld, 2002.
- HEIDEGGER, Martin. „A világkép kora“. In *Rejtekutak*. Fordította PÁLFALUSI Zsolt, 70–102. Budapest: Osiris Kiadó, 2006.
- HÖRL, Erich. *Die technologische Bedingung*. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- KENKE, Dorothea. *Herr und Diener in der französischen Komödie des 17. und 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 1992.
- KEREKES, Erzsébet. „Agamben és a diszpozitívum fogalma“. In *A szimulákrumok és a beteljesülés ígérete*, szerkesztette UNGVÁRI ZRÍNYI Imre, 261–278. Kolozsvár: PRO PHILOSOPHIA Kiadó, Egyetemi Műhely Kiadó, 2017.
- KOTTE, Andreas. *Bevezetés a színháztudományba*. Fordította BERTA Erzsébet, Edit KOTTE. Budapest: Balassi Kiadó, 2015.
- KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, szerk., *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Budapest: Ráció Kiadó, 2018.
- LESSING, Gotthold Ephraim. „Abhandlungen von dem weinerlichen und rührenden Lustspiele“. In *Lessing: Werke*, Bd. 4. 12–57. München: Hanser, 1973.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Werke 1743–1750*, herausgegeben von Jürgen STENZEL, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1989.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgi Dramaturgia*. Fordította TIMÁR Ilona, Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1999.
- LURCEL, Dominique. *Le Théâtre de la Foire au XVIIIe siècle*. Paris: UGE, 1983.
- MARMONTEL, Jean-Francois. „Farce“. In *Die Welt der Enzyklopedie*, herausgegeben von Anette SELG, Rainer WIELAND, 101–103. Frankfurt a.M.: Eichborn, 2001.
- MEYER, Reinhart. „Limitierte Aufklärung“. In Reinhardt MEYER. *Über den Prozeß der Aufklärung Deutschland im 18. Jahrhundert. Personen, Institutionen und Medien*, 139–200. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.
- MÖSER, Justus. *Harlekin*. Homburg / Berlin / Zürich: Gehlen, 1968.
- MÜLLER-SCHÖLL Nikolaus. *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 2002.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus, hrsg., *Ereignis. Ein fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*. Bielefeld: transcript, 2003.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Raum-zeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart“. In *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, herausgegeben von Norbert Otto EKE, Ulrike HAB und Irina KALDRACK, 227–249. Paderborn: Fink, 2005.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Enstaltung der moralischen Anstalt. Zur Ausstellung der »Sprachbildung« im 'Trailer von Einar Schleefs Inszenierung Wessis in Weimar'“. In *Spieltrieb*, herausgegeben von Felix ESSLIN, 252–267. Berlin: Theater der Zeit, 2006.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Das undarstellbare Publikum. Vorläufige Anmerkungen für ein kommendes Theater“. In *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*, herausgegeben von Sigrid GAREIS und Krassimira KRUSCHKOVA, 82–90. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Plus d'un rôle. Zusammen spielen in gegenwärtiger Tanz-, Theater- und Performance-Praxis“. In *Theater- und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, herausgegeben von Friedemann KREUDER, 545–557. Bielefeld: transcript, 2012.

- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „»Der Chor der Komödie«. Zur Wiederkehr des Harlekin in Theater und Performance der Gegenwart“. In *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*, herausgegeben von Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL et al., 189–201. Berlin: Theater der Zeit, 2012.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Színház magán kívül“. Fordította TELLER, Katalin, In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK, Ádám, 221–238. Budapest: Kijárat Kiadó, 2013.
- MÜNZ, Rudolf. *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998.
- PROMIES, Wolfgang. *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1987.
- RAVEL, Jeffrey S. *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680–1791)*. Ithaca, London: Cornell UP, 1999.
- SPIELMANN, Guy. *Le Jeu de l'Ordre et du Chaos. Comédie et pouvoirs à la Fin de règne, 1673–1715*. Paris: Honoré Champion, 2002.
- STACKELBERG, Jürgen von. *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*. München: Fink, 1996.
- SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete 1880–1950*. Fordította ALMÁSI Miklós, Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.
- VEYNE, Paul. *Foucault: Die Revolutionierung der Geschichte*. Übersetzt von Gustav ROSSLER, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992.
- A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL. „Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik“. In Theater als Dispositiv, herausgegeben von Lorenz AGGERMANN, Georg DÖCKER und Gerald SIEGMUND, 67–88. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017.*

**Fordította: Kiss Gabriella**

**A fordítást az eredetivel egybevetette:  
Czirák Ádám**