

A fenomenológia és a színháztudomány viszonya

ZÁVADA PÉTER

Stuart Grant 2012-es, *Genealogies and Methodologies of Phenomenology in Theatre and Performance Studies* című, összefoglaló igényű tanulmányában úgy fogalmaz, hogy a kétezres évek időszaka a fenomenológiához való visszatérésként jellemezhető az angol-szász színház- és performansz-tudományokban, miután az azt megelőző néhány évtizedben szerepe marginalizálódni látszott. Korábban is megjelent ugyan a módszertani és teoretikus diskurzusok szintjén, ugyanakkor csupán elszigetelten volt tetten érhető egyes kutatók és intézmények munkájában. Grant szerint a kétezres években azonban megfigyelhető egy egyre látványosabb aktivitás a színház és a fenomenológia összefüggéseit hasznosító kutatások terén, noha az még mindig koordinálatlan és diffúz.

Faith Hart 2006-os tanulmányára hivatkozva Grant megjegyzi, hogy a teoretikusok és színházcsinálók egyre gyakrabban fordulnak a fenomenológiához, „hogyan visszaköveteljük a kellékeket, a fényt, a színpadi tér, a jelmezek és persze az emberi test anyagságát”.¹ Az előadás közvetlen tapasztalata foglalkoztatja őket, amelyben hozzáférhetővé válik „maga a performansz materialitása és affektív szubsztanciája”.² És ez az, amit más kutatási módszerekkel szemben a fenomenológia képes vizsgálni. A fenomenológia töb-

bek között az észlelés, a gondolkodás és az interszubsztantivitás, vagyis alapvetően a megismerés olyan fundamentális és transzcendentális lényegstruktúráit kutatja, melyek kiterjeszthetők az általában vett emberi tapasztalatra. Noha egyes szerzők foglalkoznak politikával és nyelvvel is, a fenomenológusok elsősorban mégis az episztemológia és ontológia kérdéseiben érdekeltek. A fenomenológia iránt érdeklődő színházteoretikusok tehát olyan diszkurzív megközelítésekkel szemben fogalmazzák meg kritikájukat, írja Grant, melyekben „a dolgot magát elhomályosítja a társadalmi aspektusok iránti érdeklődés, és így az mint hatalmi struktúra [...] jelenik meg”.³

A hatvanas éveket a színház- és performansz-tudományokban is egyértelműen a posztstrukturalizmus, a dekonstrukció, a posztmodernizmus, a feminizmus, a marxizmus és a posztkolonializmus elméletei uralták. A politika és a nyelv elsődlegessége Grant szerint megkerülhetetlen volt, és olyan gondolkodók jelentették az alapvető viszonyítási pontokat, mint Lyotard, Foucault, Barthes, Derrida, Deleuze, Cixous, Kristeva, Lacan, Benjamin vagy Saussure. Grant teoretikus elfogultságáról tanúskodik, mikor csalódottan és elmarasztalóan konstatálja, hogy a hatvanas évek intellektuális klímájában az angolszász tudományos közeg a fenomenológiát esszencialistának bélyegezte, mivel „az alapvető emberi mélystruktúrák elemzése nem szolgálta az akadémikusok és intézmények azonnali politikai érdekeit az angol-amerikai human- és társadalomtudományokban.”⁴ Mint később epésen megjegyzi: Simon Bayly szerint egyenesen „kritikai ortodoxia uralkodik”⁵

¹ F. Elizabeth HART, „Performance, Phenomenology and the Cognitive Turn”, in *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, eds. Bruce A. McCONACHIE and F. Elizabeth HART, 29–51 (London–New York: Routledge, 2006), 29. Idézi: Stuart GRANT, „Genealogies and Methodologies of Phenomenology in Theatre and Performance Studies”, *Nordic Theatre Studies* 24, no. 1 (2012): 8–20, 9, <https://doi.org/10.7146/nts.v24i1.114826>.

² Uo.

³ Uo.

⁴ Uo., 10.

⁵ Uo., 11.

az angolszász diskurzusokban még az ezredforduló után is, mely szintén ennek a tudományos klímának a következménye. Grant azonban jócskán leegyszerűsíti a problémát, mikor a feminista megközelítéssel szemben például azt kifogásolja, hogy „mindig a nemek hatalmi viszonyainak felmutatására törekszik egyes szituációkban”, vagy a posztkoloniális tanulmányokkal kapcsolatban azt nehezményezi, hogy „csupán a különböző kultúrák relatív hatalomnélküliségét hangsúlyozzák”. A szemiotika pedig véleménye szerint nem tesz mást, mint egy „előre kitalált jelentés-sémát igyekszik ráhúzni az elemzésre”.⁶

Ezzel szemben a fenomenológia abban érdekelt, állítja Grant, hogy megmutassa, a megfigyelő számára miként adódik a vizsgálat tárgya anélkül, hogy a vizsgálat különböző feltételei beleszólnának a megfigyelésbe. Ugyanakkor hozzáteszi, hogy „egyetlen fenomenológus sem olyan naiv, hogy azt gondolná, képes egy fenomén objektív, előítéletmentes megközelítésére [már a fenomén pusztán kiválasztása a környezetéből is egy komplex pozicionálást feltételez a kutató részéről], de ami elsődleges a fenomenológiai megközelítés számára, az a domináns módszertani keret, hogy miközben felfüggesztjük az előítéleteinket, amennyire csak lehet, továbbra is koherensnek és érthetőnek kell maradnunk. Ez az egyetlen célja a fenomenológiai redukciónak.”⁷ Grant szerint a fenomenológiai módszer ellenzői megfelelnek arról, hogy Derrida és Butler, akikre előszeretettel hivatkoznak, mélyen benne gyökereznek a fenomenológiában, illetve, hogy a performativitás mint fogalom megszületésére milyen jelentős hatással volt a fenomenológiai hagyomány. Derrida nyelvvel és performativitással kapcsolatos belátásai, valamint az *elkülönböződés* elmélete is többek között Husserl-kutatásaiból ered, ahogy Butler *performatív* fogalma is Merleau-Ponty megállapításain alapszik.

⁶ Uo., 12.

⁷ Uo.

Központi probléma és a kritikai kérdésfelvetés egyik fő iránya a színház- és performansztudományokban a jelenlét metafizikájának radikális megkérdőjelezése. Ez a Husserl utáni fenomenológia jelentős felfedezése, mely többek között szintén a Heidegger által a *Lét és időben* megfogalmazott gondolatok folyamánya. „Be kell végre látnunk, hogy Derrida *hiány*-fogalmának megalapozása csupán egy mélyen transzcendentális regiszterben folytatott kutatás eredményeképpen valósulhatott meg, és ami még beszédesebb, elsőként Heidegger koncepciójának értelmezéseként, a *kéznéllevő visszahúzódása a kézhezálló eszközösszerűségébe*, másodsorban pedig Sartre gondolatának, *a nem-létnek mint a lét alapjának* a vizsgálatán nyugszik”⁸ – írja Grant. Derrida *A hang és a fenoménben* Husserlt többek között *jelenlét-metafizikával* vádolja, vagyis azt fessegeti, hogy a husserli gondolkodás nem rejt-e már eleve magában metafizikai előfeltevéseket, többek között az értelem evidens és eredendő jelenét vagy jelenlétét.

Grant szerint a félreértések és az akadémiai utóvédharc dacára a fenomenológia a kétezertizes években nemcsak, hogy tartja magát a humántudományokban, de népszerűségét illetően egyfajta robbanás is tapasztalható, különösen az olyan testtel és térrel kapcsolatos gyakorlatok elemzésében, mint amilyen a színház és a performansz. A hatvanas évektől a kilencvenes évekig tehát a performansz-tudományokban, még ha csak sporadikusan is, de egyre gyakrabban használják a fenomenológiát mint kutatási módszert, majd a kilencvenes években hirtelen felgyorsulást tapasztalhatunk, mely egyfajta rapid elburjánzást eredményez az ezredfordulón.

Grant számos megkerülhetetlen, angolszász elméleti munkát sorol fel, melyek közül csupán a négy legfontosabbat említjük. Maxine-Sheets Johnstone *The Phenomenology of Dance* (1966) című könyve amellet, hogy

⁸ Uo., 11.

a legkorábbi angol nyelvű fenomenológiai tárgyú munka a performanszról, többek között olyan témákra is kitér, mint a *kvalitatív mozgás*, a kinesztézia szerepe az emberi megértésben, valamint a tánc fontossága a *megtestesülés* [embodiement] fogalmának kialakulásában. Sheets egész életét a tánc fenomenológiai elemzésének szentelte, így nem csoda, hogy az egyik legfontosabb angol nyelvű performansz-fenomenológusként tartják számon. Legismertebb munkája az 1999-es *The Primacy of Movement*.

Bruce Wilshire szintén fenomenológiai aspektusból közelít a self, a közönség, a színházi esemény és a hétköznapi (társadalmi) performansz kérdéseire 1977-es *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor* című szövegében. Angol nyelvterületen ez az első olyan munkák egyike, amely már megalapozottan a performansztudomány specifikus kérdéseivel foglalkozik.

Bert O. States *Great Reckoning in Little Rooms* (1985) című könyve olyan, fenomenológiai megközelítésű kritikai leírás, mely magával a színházcsinálás mikéntjével foglalkozik, és annak esszenciális összetevőiből indul ki. Így jut el a beszéd-től a hangon, a mozgáson át egészen a színpadi szövegek vizsgálataig, és ilyenformán a színházi gyakorlat kvázi teljes körű fenomenológiai elemzését adja, melyben mégis elsősorban a színész nézőpontjára koncentrálnak, illetve a színész performanszhoz, szöveghez és nézőhöz fűződő viszonyaira.

Stanton B. Garner a megtestesülés [embodiement], a performativitás és a térbeliség problémáit vizsgálja 1994-es *Bodied Spaces* című könyvében, melyben konkrét, 20. századi drámákat és azokból készült előadásokat elemez, különös tekintettel a percepcióra és a korporealitásra. Grant fontosnak tartja megjegyezni, hogy Garner kifejezetten felhívja a figyelmet a posztstrukturalizmus humántudományokban érezhető dominanciájára az 1990-es évek során, s ez egyfajta „analitikus kiszikkadással» fenyeget, melynek következményeként »elveszítjük a kap-

csolatot az emberi korporealitással», és »épp attól az élettéliségtől [livedness] foszt meg bennünket, amelyet a színház oly vakmerően hoz játékba«.⁹ Grant úgy látja, hogy a fiatal akadémikusok körében egyre nagyobb népszerűségnek örvend a fenomenológia a színház- és performansztudományokban is, és egy meghatározó fordulat biztató jelének tudja be, hogy 2011-ben megalakult az Association for Phenomenology in Performance Studies (APPS) nevű szervezet.

Európában a fenomenológia nem találkozott olyan mérvű ellenállással, mint angolszász nyelvterületen – véli Grant –, és így Berlinben, a Freie Universitätén megkezdhetette működését egy olyan performansz-fenomenológiai iskola, mely elsősorban a háború utáni német fenomenológiában találta meg a gyökereit: különösképp Hermann Schmitz *új fenomenológiája* inspirálta, valamint Schmitz következményeképpen Gernot Böhme *atmoszféra-esztétikája*. Meghatározó jelentőségű továbbá Erika Fischer-Lichte alapszövege is, *A performativitás esztétikája*, melyben a szerző bejelenti egy új, fenomenológiai esztétika szükségességét, és ismét felveti a *jelenlét* kérdését az anyagiság és korporealitás kontextusában. Összefoglalás-képpen elmondható, hogy az európai akadémiai tradícióra Grant szerint nem hat jelentős mértékben az angolszász teoretikus háborúskodás, melynek eredményeként képes sikerrel integrálni a fenomenológiát a posztstrukturalista hagyományba.¹⁰

Érdeemes részletesebben is kitérni Bert O. States fent említett, *Great Reckonings in Little Rooms* című munkájára, lévén az angolszász színház- és performansz-fenomenológia egyik fontos alapszövege. Munkáját egyfajta „kritikai leírásként” definiálja a szerző, és állítása szerint kevésbé a szigorú értelemben vett tudományosságra koncentrálnak, mint inkább „a színházi tapasztalatból próbál meg olyasvalamit előhívni, amely érdemes lehet

⁹ Uo., 15.

¹⁰ Vö. uo. 16.

kritikusi csodálatunkra.”¹¹ Meglátása szerint könyve akkor sikeres, ha mint a legtöbb fenomenológiai leírás, felébreszti az olvasó saját, színházzal kapcsolatos emlékeit. Bevezetőjét Heidegger *A műalkotás eredetében* megfogalmazott gondolatainak ismertetésével kezdi, és hangsúlyozza, hogy a műalkotás egyik jellemzője, hogy nem használódik el, vagyis nem húzódik vissza tulajdon eszközszerűségébe, mint általában a hétköznapi használati tárgyak. Mindenféle célszerűség felett áll, az alkotás erejének, a művészi igazság megmutatkozásának igazolásaként. A műalkotás ugyanis a feltárulkozás helye, nem pedig a referenciáé. Heidegger sajátos igazságfogalma, az *aletheia*, vagyis az *el-nem-rejtettség* szakít az igazság arisztotelészi, *adequatio rei et intellectus* alapján működő, ismeretelméleti hagyományával. Tehát nem a megismerés és a tárgy közti megfelelésről beszél, melynek helye az ítélet volna, próbája pedig a gyakorlat, hanem azt állítja, hogy az igazság mindig is volt, folyamatosan az igazságban vagyunk, csak el van rejtve előlünk, így fel kell azt tárnunk. Heidegger szerint a műalkotás egyike a feltárulkozás helyeinek, így nem feladata, hogy referenciális legyen, vagyis nem kell semmire utalnia önmagán túl. Híres példájában, a Van Gogh megfestette parasztcipőkben is „felismerjük magát a cipőt mint formát, de ez nem jelenti azt, hogy tudatosan utalnánk egy valahol másutt létező cipőfogalomra, vagy olyasvalamire, amit korábban raktározunk el elménk valamely, a már ismert dolgok számára fenntartott fiókjában.”¹² A festmény tehát itt is a feltárulkozás (az el-nem-rejtettség) helye, nem pedig a referenciáé. Ami pedig benne feltárul – jelen esetben egy nem eszközszerű műalkotásban épp az eszköz, vagyis a cipők eszközszerűsége

mutatkozik meg –, azt másutt nem találjuk meg, hiszen nem létezik a festmény világán kívül. A hétköznapi valóság önmagában nem, vagy csak kitüntetett esetben alkalmas rá, hogy a dolog *léte*, vagyis a heideggeri értelemben vett fenoménszerűsége megmutatkozzon számunkra. A festményen szereplő dolog bizonyos részletei föllelhetők ugyan a természetben, de a hétköznapi világban nem vesszük észre rajtuk azt a sajátos, csak rájuk jellemző igazságot, amelyet a műalkotás fölmutat magán.

States szerint ugyanakkor „éppoly abszurd lenne azt állítani, hogy nincs referenciális vagy mimetikus viszony művészet és valóság közt, mint azt, hogy a művészet a valóság imitációja volna.”¹³ A művészet vonatkozásában tehát nem beszélhetünk sem teljes mimézisről, sem pedig tökéletes önállóságról. States az arisztotelészi mimézisfogalmat is kritika alá vonja, és felrója neki, hogy a művészetet az alapján igyekszik meghatározni, hogy fölkeresni a reprezentáció forrását magában a műalkotás tárgyában, legyen szó akár elvont ideákról, akár archetípusokról vagy esszenciákról. „A legfontosabb mondat, amit a drámáról valaha leírtak, Arisztotelész definíciója, miszerint a tragédia egy cselekvés utánzása, a miméziselmélet frusztrációinak és ellentmondásainak egész sorát tartalmazza.”¹⁴ States ilyenformán hadat üzen a szemiotikának is, amennyiben meggyőződése, hogy az a mimézis legdivatosabb rokona, és nem volna túlzás úgy meghatározni mint „a mimetikus folyamat eszközeinek vagy apparátusának tudományos analízisét”.¹⁵ Véleménye szerint a szemiotika és a belőle kifejlődött kritikai gyakorlat megegyeznek abban, hogy a színházat jelölők és jelöltek összességéként azonosítják, egy olyan mediációs folyamatként, mely művész és kultúra, beszélő és hallgató között közvetít. Ugyanakkor ezt korántsem a szemiotikai

¹¹ Bert O. STATES, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater* (Berkeley: University of California Press, 1985), 1.

¹² Uo., 4.

¹³ Uo., 5.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo., 6.

vállalkozás általános kudarcaként detektálja, hiszen az csupán a kérdezés egy partikuláris módját és irányát jelöli ki. States szerint „tény, hogy önmagában mindenféle kritikai megközelítés túlságosan szűkösnek bizonyul”.¹⁶ Ilyenformán „a nyelvi megközelítés veszélye abban rejlik, hogy hajlamosak vagyunk elsiklani szenzoros érzékelésünk empirikus tárgyai fölött. És ez az a pont, ahonnan kezdve a művészet nem lehet többé csupán csak nyelv.”¹⁷

Szerencsére States nem hagyja feloldatlanul ezt a dilemmát, és beismeri saját kritikai horizontjának szűkösségét is. Azt javasolja, hogy a legjobb, ha a szemiotikát és a fenomenológiát egymást kiegészítő nézőpontokként kezeljük, akár egy páros érzékszerv két oldalát, melyek ugyanazt a képet szemlélik, csupán más-más perspektívából. „Az egyik szem fenomenálisan, míg a másik szignifikatív engedi látnunk a világot.”¹⁸ A teljesség igénye nélkül elmondható tehát, hogy States könyve első fejezetének első alfejezetében a színpadról mint a világ fiktív analógiájáról fogalmazza meg gondolatait, illetve kitér a jelszerűség és a fenomenális észlelés kérdéseire is, míg a második alfejezetben a színpadi tér és a szövegdíszlet összefüggései foglalkoztatják Shakespeare és a naturalista színház problémáin keresztül, illetve Csehov és Brecht műveinek segítségével tárgyalja a színpadi illúzió jelenségét. A könyv második fejezete a színészre koncentrál, és a szöveghez, valamint a nézőhöz fűződő viszonyát vizsgálja.

Egy másik, angolszász nyelvterületen igen gyakran hivatkozott munka Stanton B. Garner 1994-es *Bodied Spaces*-e, mely alapvetően Merleau-Ponty belátásain alapszik, valamint olyan teoretikusok elméletein, akik a test adódásának különböző módozatait, azok sokféleségét és ambiguitását vizsgálják. Garner szerint „a megtestesült térbeli-

ség [bodied spatiality] áll a dramatikus prezentáció középpontjában, ezért a dramatikus szöveg a színész nézők által megfigyelt korporeális jelenlétén keresztül aktualizálja magát a performansz terében.”¹⁹ Bruce Wilshire és Bert O. Sates megállapításaira hivatkozva Garner megjegyzi, hogy „a színház termékeny talajául szolgál a fenomenológiai vizsgálatoknak. [...] Lévéen, hogy olyan változókat és problémákat »visz színre« vagy »hoz játékba«, melyek kiterjednek a fenomenológiai érdeklődés speciális területeire [...]: az észlelés, az értelemadás mint konstitúció, a tárgyak és megjelenésük, a szubjektivitás és a másság, a jelenlét és a hiány, valamint a test és világ kérdéseire is.”²⁰

Garner szerint a fenomenológiai közelítés a maga dupla perspektívájával, mely a világot mint érzékeltet és mint belakottat [inhabited] különbözteti meg egymástól, sajátos módon képes megvilágítani a színpadon tapasztalt dolgok kettősségét, különös tekintettel a *megtestesült szubjektivitásra* [bodied subjectivity], mely számos fenomenológus munkáját meghatározta, többek között Merleau-Ponty és követői érdeklődését is. Garner úgy véli, hogy a performansz tere egyfelől scenikus hely, mely látványosságként vagy *látómezőként* [field of vision] kínálja föl magát a néző tárgyiasító tekintete számára, miközben a néző végig arra törekszik, hogy kövesse a perceptuális művészetek által előírt valóságfelfüggesztést. Másfelől azonban ez a mező *környezeti tér* is [environmental space], mely szubjektíválódik (és interszjektíválódik) a színészek fizikai teste által, és így, mivel belakják, testesül.²¹ „A performansz tehát olyan mező, melyet a perceptuális és a habituális közti ambiguitás jellemez, és amelyben a tér és a tárgyak osz-

¹⁶ Uo., 6–7.

¹⁷ Uo., 7.

¹⁸ Uo., 8.

¹⁹ Stanton B. GARNER Jr., *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama* (New York: Cornell University Press, 1994), 1.

²⁰ Uo., 3.

²¹ Uo.

cillálnak a vizuális tárgyiasulás és a fenomenális megtestesülés között. Ennek az ambiguitásnak a középpontjában pedig nem más áll, mint az emberi test, mely helyet foglal magának a térben, miközben ki van téve a különböző ráírodásoknak egyszerre alanyként és tárgyként.²² Garner számára a színházi nézést az különbözteti meg más műalkotások befogadásától, hogy a színházban „versengő perceptuális konfigurációk mezején”²³ találjuk magunkat, mely mezőt ugyanaz az interszjektív dinamika destabilizálja, amely a színházon kívüli észlelést is jellemzi. Ennek a destabilizációnak a során pedig „a Másik egy autonóm és számomra idegen módon elrendeződő világra való rányílást jelent a saját perceptuális határmezsgyémen belül.”²⁴ Vagyis „a »testesült terek« [bodied spaces] kifejezés a performansz azon kettőségét hivatott jelölni, mely specifikusan a fenomenológiai figyelem horizontjából mutatkozik meg.”²⁵

Garner ugyanakkor elemzéseiben referenciaként használja dramatikus szövegeket. Belátja, hogy ez meglepő lehet, annál is inkább, mert a dráma hagyományos, irodalmi autoritását a kortárs performanszelmélet régóta igyekszik leépíteni, ám nem a konvencionális irodalmi drámaelemzés módszerét javasolja. „Rendelkezzen akár a részletekbe menően pontos szerzői utasításokkal, mint a kései Samuel Beckett-drámák, vagy Caryl Churchill minimalista színházi instrukcióival, az írott szöveg tervrajzként szolgál az előadás számára [...]. A díszletre, a dikcióra és a cselekményre vonatkozó útmutatásai alapján a dramatikus szöveg koordinálja a performansz elemeit, és játékba lendíti őket, aki pedig alaposan »beleolvassa« magát ezekbe a szövegekbe, képes az elemeket megragadni a maguk specifikus és komplex

együttállásában.”²⁶ Tehát Garner szerint „a dramatikus szöveg, egy szó mint száz, hasznos eszköz arra nézvést, hogy betekintést nyerjünk a színházra bizonyos partikuláris, fenomenológiai konfigurációkban.”²⁷ Garner egészen odáig megy, hogy a drámaszöveg a színház számára olyan, mint a fenomenológia számára az általános lényegiség, vagyis az eidosz. „Hamlet kezében tartja Yorick koponyáját, miközben más és más Hamletek esetében ennek végtelen számú megjelenése lehetséges. Ebben az értelemben a dramatikus szöveg működésbe hozza az *epokhé*, vagyis a »redukció« egy típusát, melynek során a fenomenológia felfüggeszti a tárgy való létezésének tudatát [...]. A dráma [...] »magát a dolgot« prezentálja mint olyan meghatározott (vagy épp lebegő) fakticitást, melynek számos megvalósulási formája lehetséges.”²⁸

A *Bodied Spaces* az 1950-es évek elejétől az 1990-es évekig terjedő időszakban született drámákon, illetve azok színreviteleire végzett fenomenológiai vizsgálatokat, az elemzett alkotók között pedig olyan nevek szerepelnek, mint Brecht, Pinter vagy Beckett. Garner számára továbbá kulcsfontosságú probléma Derrida Husserl-kritikája, mely meghatározó a fenomenológia színház- és performansztudományban betöltött szerepének huszadik századi alakulását illetően. Ezért könyvében megkísérli a Husserl-kritika kritikai olvasatát adva történelmi kontextusba helyezni a jelenséget.

Pannill Camp, amerikai színháztudós nem csak a fenomenológiát, de a husserli módszertant is a színháztudomány szolgálatába állítja. *The Stage Struck Out Of The World* című, 2015-ös tanulmányában egyértelműen Husserlnek tulajdonítja a fenomenológia és a színház között fennálló kapcsolat regisztrálását, aki „a színházban a tudatos aktivitásnak egy egyedülálló és fontos alkalmát is-

²² Uo., 4.

²³ Uo., 47.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo., 4.

²⁶ Uo., 6.

²⁷ Uo., 5.

²⁸ Uo., 6.

merte föl.”²⁹ Camp szerint Husserl megítélése a 20. századi színház- és performansztudomány alakulástörténetében jelentős változásokon ment keresztül. A színháztudósok a husserli zárójelezést vagy epokhét korábban egyfajta kritikai keretrendszerként használták, mely újfajta szempontokat kínált fel az előadások színrevitelét és recepcióját illetően – egyes kutatók úgy vélték, hogy a Husserl fogalmaként ismert fenomenológiai redukció által a performanszok észlelésének mozzanatai tudományos szigorral megragadhatóvá és leírhatóvá válnak. Az olyan újabb kutatások, mint Josette Féral³⁰ vagy Julia Walker³¹ munkái a korábbi vizsgálódásokat kiegészítve „arra hívják fel a figyelmet, hogy a színházi gyakorlat és a husserli fenomenológia hasonló módon feltételeznek kapcsolatot elme és világ között.”³² Ám miután a fenomenológia bekerült a színháztudomány kritikai repertoárjába, a vizsgálati módszerek eltávolodtak Husserltől, és idővel egyre inkább Heideggerhez, valamint Merleau-Ponty-hoz közeledtek. Elsősorban e két gondolkodó *világban-benne-léttel*, testtel és észleléssel kapcsolatos elméletei szolgáltak alapul az elmúlt évtizedek színháztudományos vizsgálódásainak, míg Husserl *redukciója* indexre került. Camp meglátása tehát az, hogy a színháztudomány bizonyos értelemben „újrajátszotta a 20. századi kon-

²⁹ Pannill CAMP, *The Stage Struck Out Of The World: Theatricality and Husserl's Phenomenology of Theatre, 1905–1918* (London–New York: Routledge, 2015), 33.

³⁰ Vö. Josette FÉRAL, „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, *SubStance* 31, no. 2–3 (2002): 94–108, <https://doi.org/10.2307/3685480>.

³¹ Vö. Julia A. WALKER, „The Text/Performance Split across the Analytic/Continental Divide”, in *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, eds. David KRASNER and David Z. SALTZ, 19–40 (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006).

³² CAMP, *The Stage Struck...*, 21.

tinentalis filozófia történetét.”³³ Ám Husserl hatása a kurrens színházelmélet számos területén máig érzékelhető, tételei a tudományos diskurzusba újra és újra beszűrődnek.

Camp tanulmányában a teatralitáselméletek kapcsán a fent említett kanadai színháztudóst, Josette Féralt is idézi, aki kutatásait szintén husserli megfontolásokra alapozza, mikor úgy fogalmaz a teatralitásról, hogy „a néző képes a tárgyakra ezt a minőséget ráírni az aktív tekintet [active gaze] által, miközben a teatralitás maga »a husserli kvalitatív modifikáció alkalmazása révén« mintegy előidéződik rajtuk.”³⁴ Husserl az aktív tekintettel kapcsolatban az *Eszmék I.*-ben a következőket írja: „tökéletes szabadságunkban állna, hogy modifikáljunk minden tételezést és ítéletet [Urteil], és zárójelbe tesszünk minden tárgyiságot, melyről ítéleteket hozhatunk.”³⁵ Féral teatralitáskonceptiója szerint a teatralitás létrejöttéhez szükség van egyfelől egy szubjektív mentális aktusra [epokhé], másodsorban pedig az *aktív tekintetre* [active gaze], mely aktusok kivitelezésében a szubjektum teljes szabadságot élvez.³⁶ Ez volna az a mozzanat, melynek során – ahogy Husserl is írja – az esztétikai (vagy olykor akár hétköznapi) tárgyakba belefantáziáljuk a képjelvényt. Látjuk tehát, hogy a Féral által vázolt módszer szorosan összekapcsolódik Husserl fenomenológiai redukciójával. Husserl elgondolása alapján ugyanis a fenomenológiai vizsgálódás azzal indul, hogy egy kalibrált modifikációban megváltoztatjuk azt, ahogyan a világot tételezzük. Anélkül tehát, hogy tagadná a világ létezését, a fenomenológus szándéko-

³³ Uo., 20.

³⁴ Uo.

³⁵ Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie: Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie 1.* (Haag: Martinus Nijhoff, 1950), 65:23–27.

³⁶ Vö. CAMP, *The Stage Struck...*, 21.

san változtat a tételezésen, melynek során zárójelezést alkalmaz.

Husserl ugyanakkor nem színházelméletet kíván kidolgozni. „A képtudat természetét vizsgálja, egy olyan éber tudatosságét, melyet szembeállít egyfelől a hétköznapi percepcióval, másfelől a tiszta – vagy befelé generált – fantáziával. Vagyis a színház képtudatot hoz létre Husserl szerint, mert olyasvalaminek kínálja fel a képét, ami a valóságban nincs jelen.”³⁷ Pannill Camp kutatásában azt elemzi, hogy „a színház miként állítja szembe a nézőt a személyek, tárgyak, szövegek és más színházi eszközök közti perceptuális analógiával a színpadi keretezésen belül és kívül, és miként követel meg a befogadótól egyfajta speciális észlelési módot, mely hasonló a fenomenológiai zárójelbe tételhez”.³⁸ Egyszóval a *színházi tudat* [theatre consciousness] úgy működik, mint a fenomenológiai redukció tükörképe. Csak míg a fenomenológiai analízisben ez arra szolgál, hogy a világot és a dolgokat tudományos céllal a tudat képződményeiként fogjuk föl attól függetlenül, hogy a valóságban léteznek-e vagy sem, addig a színházban a természetes beállítódás felfüggesztése egy esztétikai kép létrehozásához szükséges. A színház tehát úgy alakítja a nézői befogadást, hogy azt, ami a színpadon jelenlévő, egy képzeletbeli világ részeként érzékeljük. Amiként a fenomenológiai beállítódás az életben az érzékek egyfajta színházát hozza létre, úgy a színházban a *színpadi tudat* [stage consciousness] létrehozza a nézés fenomenológiáját. A színházi nézés tehát mindenkor fenomenológiai, és egyszersmind a színházi tudat a fenomenológiai redukció tükörképe.

Bibliográfia

- CAMP, Pannill. *The Stage Struck Out Of The World: Theatricality and Husserl's Phenomenology of Theatre, 1905–1918*. London–New York: Routledge, 2015.
- FÉRAL, Josette. „Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”. *SubStance* 31, no. 2–3 (2002): 94–108.
<https://doi.org/10.2307/3685480>.
- GARNER, Stanton B. Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. New York: Cornell University Press, 1994.
- GRANT, Stuart. „Genealogies and Methodologies of Phenomenology in Theatre and Performance Studies”. *Nordic Theatre Studies* 24, no. 1 (2012): 8–20.
<https://doi.org/10.7146/nts.v24i1.114826>.
- HART, F. Elizabeth. „Performance, Phenomenology and the Cognitive Turn”. In *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*, edited by Bruce A. McCONACHIE and F. Elizabeth HART, 29–51. London–New York: Routledge, 2006.
- HUSSERL, Edmund. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie 1*. Haag: Martinus Nijhoff, 1950.
- STATES, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- WALKER, Julia A. „The Text/Performance Split across the Analytic/Continental Divide”. In *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, edited by David KRASNER and David Z. SALTZ, 19–40. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

³⁷ Uo., 21–22.

³⁸ Uo., 9.