

Üres terek, természetes testek. A színház láthatatlan technogenezise

KRICSFALUSI BEATRIX

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

„Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”¹ Így hangzik a színház vélhetőleg legszélesebb körben elterjedt meghatározása, amelynek puritánságánál talán csak antropocentrizmusa szembetűnőbb. Hasonlóan a többi közkeletű minimáldefinícióhoz (ezekről majd később), ez is a színház megtörténtének szükséges és elégséges feltételeit igyekszik lehatárolni, egyúttal mindazt a körvonalazni (és kizárni), ami ebből a szempontból mellékes körülménynek tekinthető. Jelen esetben e kategóriába esik minden, ami nem szigorúan az ember megmutatkozásának és mások általi észlelésének egyazon térben végbemenő aktusa volna. Peter Brook – merthogy köztudottan tőle származik az idézett megállapítás – nem részletezi, ki mindenki lehet „valaki”,² ahogy azt sem, egyáltalán miként lehetne üres egy tér, melyből aztán a névadás beszédaktusa színpadot csinál.³ Az elnagyoltság oka alig-

hanem abban rejlik, hogy az ikonikus rendező szállóigévé vált mondatával nem a színház szubjektív eljárásainak vagy téralkotási mechanizmusainak leírására vállalkozik, hanem – amint az a szöveget tovább olvasva nyilvánvalóvá válik – a színház lényegi összetevőinek megragadására, amelyek a történetileg változó módon intézményesült formájától függetlenül mindig fennállnak: „Mégis ha színházról beszélünk, nem pontosan erre gondolunk. Vörös függönyök, reflektorfény, rímtelen drámai jambusok, nevetés, sötétség – ezek zsúfolódnak össze abban a zűrzavaros képben, amelyet egyetlen közhasznú szóval illetünk: színház.”⁴ Egyfelől érthető, hogy Brook azért csupaszítja le a színház fogalmát ember és tér viszonyára, hogy rámutasson, az még akkor sem tehető egyenlővé egy bizonyos színháztípussal, ha az adott korszakban kétségkívül az számít uralkodónak. Másfelől azonban az üresség lehetőségének felvetéséből akár arra is következtethetünk, hogy ezzel mintegy a színházi tér apparátusmentes elgondolását is képviselné (másként fogalmazva: tagadná, hogy a színpad diszpozitívum volna).⁵

¹ Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. KOÓS Anna (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973), 5.

² Az angol szövegben a mondat alanya „a man”, és ennek a későbbiekben még lesz jelentősége; vö. „A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.” Peter BROOK, *The Empty Space* (New York: Touchstone, 1996), 7.

³ Fontos látnunk, hogy itt még csak nem is az emberi viszonyok által létesített tér színház-

antropológiai koncepciójáról van szó, hanem egy beszédaktusról, ami az üres teret színpaddá nyilvánítja tökéletesen függetlenül attól, hogy mi történik rajta.

⁴ BROOK, *Az üres tér*, 5.

⁵ A színpad mint diszpozitívum elképzeléséhez lásd Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Raumzeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart”, in *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, szerk. Norbert Otto EKE, Ulrike HAB és Irina

Annyi bizonyos, hogy a színházat ember és tér viszonyrendszereként leírni a színházelmélet legalapvetőbb gondolatalakzatának számít. Akár a *theatron* szónak az embert a nézés helyén lokalizáló jelentésére gondolunk, akár a Georg Fuchs-i századfordulós meghatározásra, mely szerint a „dramatikus művészet lényege szerint az emberi test ritmikus mozgása a térben”,⁶ vagy a színpadi művészet sajátosságát a térbeliségében megragadó Max Herrmann-ra – kétség sem férhet hozzá, hogy a térbe vetett ember tűnik a színház eredőjének. Herrmann-nak a „színházi térélményről” adott leírásában már nem egyszerűen az emberi test színrevitele köré rendeződő (antropocentrikus) térkonceptió jelenik meg, hanem a kizárólag a színész játéka által létesülő antropológiai tér körvonalai: „a nagyformátumú színész maga hozza létre a saját terét, pontosabban fogalmazva a színpadi teret egy ténylegesen nem létező valós térré értelmezi át önmaga számára, amely aztán [...] egész habitusát meghatározza. Az efféle átértelmezés különösen szerencsés pillanatokban egészen odáig mehet, hogy a színész lelkileg a maga valóságában és teljességében megéli ezt a teret.”⁷

A színháznak ehhez kísértetiesen hasonló, antropocentrikus elgondolásával találkozhatunk abban a néhány médiatörténeti konstrukcióban is, amely egyáltalán számot vet a színházzal mint különálló médiummal. Utóbbi hiánynak azon túl, hogy a színházat

KALDRACK, 227–249 (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016).

⁶ Georg FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft* (Berlin–Leipzig: Schuster und Loeffler, 1905), 35–36.

⁷ Max HERRMANN, „Das theatralische Raumerlebnis”, in *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, szerk. Jörg DÜNNE és Stephan GÜNZEL, 9. Aufl., 501–514 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018), 506.

médiumnak tekinteni nem teljesen magától értetődő,⁸ további oka lehet az is, hogy a médiatörténet mainstream elbeszélései aligha vádolhatók antropocentrizmussal, amennyiben valójában a technika fejlődéselvet követik. Ilyen például Werner Faulstich széles körben ismert médiatipológiája is,⁹ amely az elsődleges, másodlagos, harmadlagos és negyedleges médiumok megkülönböztetésének alapjául a technikai eszközök kommunikációba történő bekapcsolódását, s így végsősoron a nagy technológiai váltások bekövetkeztét teszi.¹⁰ Ennek értelmében a print-, az elektronikus (analóg) és a digitális médiumok elé elsődleges médiumként bevezeti az úgynevezett „embermédiumok” kategóriáját. Ezzel olyan konstellációkat jelöl, amelyekben az információtovábbítás technikai eszközök közbeiktatása nélkül történik, a jelentés előállításában és befogadá-

⁸ A médium-e a színház problémafelvetéséhez lásd Joachim FIEBACH, „Ausstellen des tätigen Darstellerkörpers als Keimzelle von Theater oder Warum Theater kein Medium ist”, in *Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, szerk. Martina LEEKER, 493–499 (Berlin: Alexander Verlag, 2001); Ulrike HAß, „Vom Körper zum Bild. Ein Streifzug durch die Theatergeschichte als Mediengeschichte in sieben kurzen Kapiteln”, in *Theater und Medien/Theatre and the Media: Grundlagen – Analysen – Perspektiven: Eine Bestandsaufnahme*, szerk. Henri SCHOENMAKERS és mtsai., 43–56 (Bielefeld: transcript Verlag, 2008).

⁹ Vö. például Werner FAULSTICH, *Grundwissen Medien*, 5. vollständig überarb. und erheblich erw. Aufl. (München: Wilhelm Fink Verlag, 2004), 23–32.

¹⁰ Faulstich Harry Pross háromelemű tipológiáját veszi át, és bővíti ki a technológiai fejlődésnek megfelelően a negyedleges médiumok kategóriájával. Vö. Harry PROSS, *Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen* (Darmstadt: Habel Verlag, 1972).

sában csak az emberi test vesz részt.¹¹ A sá-
mán, az énekmondó, a varázsló, a pap és az
udvari bolond mellett a tánc és a színház is
ebbe a kategóriába sorolódik, ami kitűnően
szemlélteti e tipológia esendőségét.

Hiszen a színház, mivel létrejötté megelő-
zi a könyvnyomtatás feltalálását és a print-
médiumok megjelenését, Faulstich szerint
automatikusan embermédiumnak számít,
függetlenül attól, hogy mostanság ritkán
manifesztálódik technikai eszközöktől men-
tes formában, sőt, valójában az is kérdéses,
hogy a technomédiumok megjelenése után
akár csak elvileg elképzelhető-e a tisztán
embermédiumként értett színház. Noha nyil-
vánvaló, hogy a színházi diszpozitívum a mai
médiakörnyezetben nem úgy működik, mint
az antikvitás korában, Faulstich e problémá-
kat megkerülve egy egyetemisták számára
írott médiatudományi tankönyvben kiemelt
tételmondatként deklarálja az alábbiakat: „a
színház mint az utolsó létező elsődleges mé-
dium a 21. század elején eltűnő társadalmi
dominanciával kell számoljon, ami abba az
irányba mutat, hogy mint különálló médium
megszűnik”,¹² továbbá „[a] színház – mint
rendszer – ma konzervatív, statikus médium
társadalmi peremcsoportok számára.”¹³ S
míg utóbbival – hangozzék az bármilyen
rosszul is a színházszeretők fülének – nehéz
volna vitába szállni, csakúgy, mint az első
idézetnek a színház társadalmi jelentőségé-
nek csökkenésére vonatkozó megállapításá-
val, addig a színház megszűnésével spekulá-
ló, évszázados prófécia éppúgy vita tárgyát
képezheti, mint a színház médium-volta.

Ulf Otto állítása szerint a színházelmélet
„domináns antropocentrizmusa” mindezidá-

ig gyakorlatilag lehetetlenné tette a színház
és technika viszonyára irányuló kérdésnek
még a feltételét is, nemhogy az érdemi meg-
válaszolását.¹⁴ A *black box* genealógiáját fel-
táró tanulmánya érvelésében három lényegi
lépés különíthető el: (1) A színházról szóló
elméleti diskurzus az antikvitástól kezdve
napjainkig az emberek közötti interakcióra
összpontosít, s így szükségképp megmarad
az antropocentrizmus keretein belül. (2) A
színház emberközpontúvá tétele, személy-
közi interakciókra (pl. dialógus) redukálása
párhuzamosan zajlik a színházi tér technikai
kizsigerelésével: „Mert nem más biztosítja a
színpadot az ember fellépése számára, mint
a *technicitás* kirekesztése a színházból.”¹⁵ A
színpadi gépezetek a modernitástól kezdő-
dően először csak a néző látóteréből tűnnek
el (pl. kulisszák), majd fokozatosan az oldal-
és hátsó színpadról, végül a színházi tér egé-
széből is. E folyamat a 20. század második
felében a *black box* jelentés nélküli ürességé-
ben teljesedik ki. (3) Csakhogy az üres tér
megszületésének is megvan a maga techni-
kai előfeltétele, ami nem más, mint az elekt-
rifikáció. A *black box* az ábrázolást és az ész-
lelést látszólag semmilyen módon nem
prekonfiguráló tere valójában sokkal inkább
tekinthető összetett technikai apparátusnak,
semmint a színjátszás „tisztá” (azaz előzetes
jelentéstulajdonításoktól mentes) hely(szín)-
nek.¹⁶

Nem meglepő, hogy Otto az üres tér szín-
házelméleti fantazmagóriáját – némi malíciá-
val – Peter Brook sokat idézett megállapí-

¹¹ Egy helyütt Faulstich úgy fogalmaz, hogy a
jelentést „speciális, testhez kötődő techni-
kák” közvetítik. Werner FAULSTICH, *Medien-
wissenschaft* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag,
2004), 13.

¹² Uo., 47.

¹³ Uo., 41.

¹⁴ Vö. Ulf OTTO, „Techniken des Technik-
vergessens: Zur Genealogie der Blackbox”, in
*Technologien des Performativen: Das Theater
und seine Techniken*, szerk. Kathrin DRECKMANN,
Maren BUTTE és Elfi VOMBERG, 49–59 (Biele-
feld: transcript Verlag, 2020), 51.

¹⁵ Uo., 53.

¹⁶ „Ez a *black box* a színház kizsigerelésének
végeredménye, melynek következtében az
helyből apparátussá válik.” Uo., 58.

tásával szemlélteti: „Mert azt állítani, hogy a színház létrejöttéhez másra sincs szükség, mint egy emberre, aki egy üres téren keresztül megy, annak nyilvánvalóan körülbelül annyi értelme van, mint azt állítani, hogy egy sikeres bűvésztrükkhöz csak egy karcsú nő és egy fűrészes szükséges. Minél többet foglalkozik valaki a színházi gyakorlattal, annál abszurdabbnak tűnik számára ez a kijelentés. Mert a gyakorlatban ugyancsak ritkán botorkál be valaki egy szűzies térbe, ami csak a benne létrejövő színházra vár. Többnyire már ott van ez a megbízási szerződésekből, próbaidőszakokból és utasítási jogosultságokból álló masinéria, amely csak hat hét fáradtságos próbálás, beállítás és lejárást követően hozza létre a dolgok, jelek és folyamatok összetett szerkezetét – és csak az ember fellépése ebben a szerkezetben teremti meg azt állítólagos üres teret, amelyben ez az ember megjelenését egyáltalában lehetővé tevő masinéria elrejtje önmagát. Az üres tér ürességében, mely üresség a színházban az ember fellépésével áll be, nem más lelhető fel, mint a színház technikafeledettsége.”¹⁷

Otto összességében meggyőző, mi több, megvilágító erejű érvelése azonban több tekintetben problematikusnak tűnik. Az első megjegyzésem magát a technika fogalmát érinti, amelynek szemantikai kontúrjai mintha jóval elmosódottabbak lennének annál, mint ami a gondolamenet kulcsfontosságú koncepciójának kijárna. Amikor „a színházat alapvetően meghatározó technikafeledettség[et]”¹⁸ a mechanikus színpadgépezet végleges eltávolításából vezeti le, melynek előfeltételeként a színházépületek elektromos árammal való ellátottságát nevezi meg, olybá tűnhet, mintha a technika fogalmát ő maga is a mechanikusságra redukálná. További kifogásként a gondolatmenet történetiségének tisztázatlanságát említhetjük, amennyiben például az Ulf Otto-i értelem-

ben vett „eredendő technicitás” – vagyis a mechanikus gépezetek látványos színpadi tobzódása – csak viszonylag kései, a barokkhoz köthető fejleménye az európai színház-történetnek. De az sem kevésbé vitatható, hogy a színház technikai kizsigereléséből és elektrifikációjából következő „esztétikai modernizációját”¹⁹ a történeti avantgárddal hozza összefüggésbe, noha e folyamatok egyfelől jóval hamarabb lejátszódtak, másfelől a 20. század elejének színházi reformtervezetei még a technikához fűződő viszonyuk szempontjából is rendkívül heterogének voltak.

Egyszerre voltak jelen a színházat az emberi test térbeli mozgásában lokalizáló elképzelések (például a már említett Georg Fuchs, vagy akár Adolphe Appia elméleti és gyakorlati munkásságában), melyek ugyan éltek például a szabályozható elektromos világítás nyújtotta esztétikai lehetőségekkel (gondoljunk csak Appia atmoszféricusan megvilágított ritmikus tereire), a mozi fenyegetőnek tetsző térnyerésével szemközt azonban leginkább a testek vélt közvetlenségében, a technikától való elzárkózásban látták megalapozottnak a színház mediális sajátosságát (s persze túlélési esélyeit), valamint azok az alkotók (így például Erwin Piscator és Bertolt Brecht), akik sem kívánatos, sem reális eshetőségnek nem tartották azt, hogy a színházcsinálás ne tájékozódjék a legújabb média- és technikatörténeti vívmányok irányába.²⁰ Ráadásul az epikus színház

¹⁹ Uo., 57.

²⁰ Ebben az összefüggésben elég csak emlékeztünkbe idézni Brechtnek a film hatására technicizálódó irodalomról tett kijelentését: „A közlés régi formáit ugyanis az újak megjelenése megváltoztatja, és már nem állhatnak meg egymás mellett. A mozilátogató másképp olvassa az elbeszéléseket. De maga az elbeszélés írója is mozilátogató. Az irodalmi mű technicizálódását már nem lehet megakadályozni.” Bertolt BRECHT, „A »Koldusopera«-per”, in Bertolt BRECHT, *Irodalomról és*

¹⁷ Uo., 59.

¹⁸ Uo., 51.

technikához fűződő viszonya – ellentétben például Piscator Brecht által is egyszerűen csak „elektrifikált[nak]”²¹ nevezett színpaddal – jóval összetettebb és mélyebb volt annál, semmint hogy megközelíthető legyen a technika eszközszerű felfogása felől. Ebben az összefüggésben elég, ha csak a mechanizáció vagy a technomédiák epikus színjátszásra gyakorolt átfogó hatására gondolunk,²² melynek egyik meghatározó ismertetőjegye, a gesztikusság, Walter Benjamin archeológiai irányultságú definíciója szerint „nem más, mint a montázs rádióból és filmről ismert módszerének visszaalakítása technikai történelemből emberivé”.²³

Az, hogy színház és mechanizáció vizsgálatának kontextusában ilyen – mégiscsak jelentékeny színháztörténeti relevanciával bíró – összefüggések nem kerülnek be Ulf Otto látóterébe, alkalmasint annak tudható be, hogy gondolatmenete a technika eszközszerű felfogásán belül marad. Pedig a színház történetét és elméletét uraló technikavakság gyökereinek feltárása aligha kerülheti meg a technika – Heidegger után – antropológiai-

művészetről, ford. Sós Endre, 91–148 (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970), 107.

²¹ Bertolt BRECHT, „A sárgarézvásárból”, in Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, ford. VAJDA György Mihály, 261–399 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969), 330.

²² Ehhez részletesen lásd KRICSFALUSI Beatrix, „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében”, in *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerk. UNGVÁRI ZRINYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 42–66 (Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó – UArtPress, 2021).

²³ Walter BENJAMIN, „Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit”, in Walter BENJAMIN, *Medienästhetische Schriften*, 396–399 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002), 398.

nak nevezhető vonatkozásait,²⁴ amelyek az előadóművészetek esetében olyan kulcsfontosságú mozzanatokot implikálnak, mint a test és technika viszonyára irányuló kérdés. Noha a tánc és a színjátszás esetében kézenfekvőnek tűnik a test mint „legtermészetesebb technikai tárgy és egyben technikai eszköz”²⁵ Marcel Mauss-i koncepciója, a színházat alkotók, teoretikusok és nézők – amint azt Brook példáján már láthattunk – egyaránt hajlamosak olyan „biztonságos” térként definiálni, amely menedékül szolgál a „technikai korszak” embere számára. Gondoljunk csak a színház meghatározásának olyan közkeletű toposzaira, minthogy az a „jelen” művészete volna, amely az „itt és most”-ban valamiféle autentikus, közvetlen testtapasztalatot kínál (és a létrejöttéhez nem is szükségeltetik más, csak egy „üres tér” meg egy emberi test a maga „természetességében”). A továbbiakban arra a kérdésre keresem a választ, hogy a színház teoretizálásának olyan testhez kötődő, domináns elméleti konstrukciói, mint a „jelenlét” és a „megtestesülés” milyen technikai implikációkat hordoznak, és milyen szerepük van a színház technogenezisének láthatatlanná tételében. Különös tekintettel az utóbbira, amely az elmúlt évtizedekben egyszersmind a technika nem eszközszerű elgondolásán alapuló mediális kultúratudományok központi gondolatalakzatává is vált.

Ahogy Peter Brook emblematisz színház-meghatározásából nem derül ki semmi közelebbi sem arról a „valakiről”, aki keresztül-megy az üres téren, sem arról a „valaki más”-

²⁴ Vö. Martin HEIDEGGER, „Kérdés a technika nyomán”, in *A későújkori józansága*, szerk. TILLMANN József Attila, ford. GERÉBY György, 2. köt., 111–133 (Budapest: Göncöl Kiadó, 2004), 111–112.

²⁵ Marcel MAUSS, „A test technikái”, in Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, ford. SALY Noémi és VARGYAS Gábor, 425–448 (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), 432.

ról, aki őt eközben figyeli, úgy azok a „játékosok és nézők” is számos tekintetben absztrakt entitások maradnak, akiknek „együttes testi jelenléte” Erika Fischer-Lichte szerint az előadás létrejöttének mediális előfeltételét képezi.²⁶ Ennél talán csak Eric Bentley „C” szeme láttára „B”-t megszemélyesítő „A”-ja²⁷ példázza szemléletesebben azt a tényt, hogy a színház közszájon fogó minimálképletei, tejesen függetlenül attól, hogy „valakiről”, játékosról, nézőről, vagy az ábécé különböző betűivel jelölt személyekről beszélnek, valójában ugyanazt a nemi, etnikai, illetve osztályhovatartozás tekintetében jelöletlen, absztrakt szubjektumot értik rajta, amelynek még a testiséghez fűződő viszonya is merőben tisztázatlan.

A közelmúlt színházakba is egyre gyakrabban begyűrűző, jelentős közéleti visszhangot kiváltó társadalmi jelenségei (gondolok itt elsősorban a faji, nemi és vallási kisebbségek szakmán belüli helyzetére és reprezentációjára, egyes társadalmi osztályok sértően sztereotip ábrázolására, valamint nem utolsósorban a szexuális visszaélésekre) nyilvánvalóvá tették, hogy a színháztudomány ezzel az instrumentáriummal még rálátni sem képes az ilyen esetek mélyén megbúvó hatalmi egyenlőtlenségekre, nemhogy reflektálni tudná azokat.²⁸ Látnunk kell, hogy a színházelmélet „általános” szubjektumának jelöletlensége nem a nemek, etnikumok, emberfajták, osztályok vagy életkor szerinti hátrányos megkülönböztetés eltűnéséhez vezet a színházi reprezentációból

²⁶ Ehhez részletesen lásd Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitas esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 49–101.

²⁷ Vö. Eric BENTLEY, *A dráma élete*, ford. FÖLDÉNYI F. László (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998), 123.

²⁸ A színházelmélet emberképére Otto is kitér a már idézett tanulmányában, vö. OTTO, „Techniken des Technikvergessens”, 52–53.

és intézményrendszerből, hanem épp ellenkezőleg, a szexizmus, a rasszizmus, a klasszizmus és az ageizmus rendszerszintű burjánzását segíti elő azáltal, hogy elfedi ezeket a különbségtételeket és a bennük rejlő hatalmi- és értékhierarchiákat. Brook felütésének láttán még a látszólag dzsendersemleges „valaki” olvasásakor is nagyobb eséllyel jelenik meg mentális színpadunkon egy középkorú fehér férfi, amint keresztülmegy azon a bizonyos üres téren, semmint egy mozgáskorlátozott, szépkorú, távol-keleti rasszjegyeket viselő nő, nem beszélve az angol eredetiben álló „a man” megfogalmazásról, amelynek helyén a német fordításban – amint arra Otto is rámutat – még csak nem is „ein Mensch”, hanem konkrétan „ein Mann” áll.²⁹

Matthias Warstat olvasatában a német színháztudomány azért mulasztotta el a fent említett különbségképző rendszerek kritikai reflexióját, mert a diszciplínában az 1990-es évek vége óta dominánsnak számító fenomenológiai testkoncepció még a szemiotikánál is kevésbé volt alkalmas az ilyen típusú differenciák észrevételezésére és tematizálására.³⁰ Ennek okát Warstat egyfelől a test (*Körper*) és az eleven test (*Leib*) fenomenológiai differenciájának egyetemességében véli felfedezni, másfelől pedig a diszciplína kutatási érdekeltiségének egyoldalú eltolódásában az eleven testtel kapcsolatos kérdésfeltevések irányába: „Merleau-Ponty és Husserl, de még inkább Hermann Schmitz és Gernot Böhme nyomán az eleven test úgy értendő, mint valami, ami érezhető, de nem lehatárolható és ezért nem is igen kategori-

²⁹ Vö. *uo.*, 53.

³⁰ Vö. Matthias WARSTAT, „Kategorienwechsel: Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten”, in *Re/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, szerk. Ellen KOBAN, Friedemann KREUDER és Hanna VOSS, 15–29 (Bielefeld: transcript Verlag, 2017).

zálható.³¹ Csakhogy például a nemi, etnikai vagy osztálybeli hovatartozást performatívan létrehozó szubjektív eljárások inkább a test mint társadalmi konstrukció teorémája, semmint az észlelés és a világtapasztalat általános testi szituáltsága felől volnának hozzáférhetőek.

Tézisem szerint ugyanez a fenomenológiai hangsúlyeltolódás munkál annak háttérében, hogy a színházelmélet diskurzusában a test leginkább mint a színház „természetes” médiuma tűnt föl, melynek következtében nem kapott kellő hangsúlyt – a testtechnika értelmében vett – alakíthatóságának (mi több: alakítottságának) ténye. Pedig ha jobban megnézzük a színháztudomány testfelfogására az elmúlt évtizedekben legnagyobb hatást gyakorolt fenomenológiai alaptéziseket, kezdve mindjárt a *conditio humanát* Helmuth Plessner szerint meghatározó excentrikus pozicionalitással, a test korántsem adódik magától értetődően az ember világban-létének természetes médiumaként.³² Épp ellenkezőleg: Plessner az „antropológia alaptörvénye”-ként explikálja az ember excentrikus helyzetéből következő „természetes műviségét”³³: „Excentrikus felépíttségű lényként az embernek *azzá kell tennie magát, ami már eleve*. Csak ezáltal teljesíti be [...] azt, hogy pozicionális centrumában ne egyszerűen feloldódjon, mint az állat, amely a középpontjából kiindulva, mindent a kö-

zéppontjára vonatkoztatva él, hanem hogy e centrumban álljon és egyszersmind az oda állíttóságáról tudomással legyen.”³⁴

Az ember „természetből fogva, létformájának okán adott művisége”³⁵ a fenomenológiai gondolkodásban az eleven testet olyan helyként jelöli ki, ahol a natúra átcsap kultúrába (és viszont).³⁶ Míg azonban annak a folyamatnak, melynek során az excentrikus ember másvalakin és másvalamin keresztül önmagához viszonyul, jobbára homályban maradnak a technikai aspektusai, addig bőven találhatunk példákat test és technika viszonylatának fenomenológiai elemzésére. Maurice Merleau-Ponty a habitus fogalmával írja le test és dolog egymásba fonódásának jelenségét: „A habitus azt a képességünket fejezi ki, hogy képesek vagyunk kitágítani a világon-létünket vagy megváltoztatni létezésünket azzal, hogy új eszközöket csatlunk magunkhoz.”³⁷ Példái, úgy mint a bot, amely a „vak számára [...] megszűnt tárgy lenni”, mert „már nem észleli, hanem a bot végpontja érzékelési zónává változott át, mely megnöveli a tapintási művelet terjedelmét és hatósugarát, a tekintethez hasonlóvá vált”,³⁸ de akár az ismeretlen hangszert rövid idő alatt a testéhez igazítani képes zenesz, vagy a gépírás, amely a kezekben rejlő tudásként nem egyenlő azzal, hogy ismerjük az összes betű elhelyezkedését a billentyűzeten, hiszen „aki gépelni tanul, az a billen-

³¹ Uo., 17.

³² Fischer-Lichte teatralitás-elméletének filozófiai-antropológiai alapjai egyértelműen Plessnerhez kötődnek, számos helyen hivatkozik rá; vö. pl. FISCHER-LICHTE Erika, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella (Pécs: Jelenkor, 2001), 9–10; FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 105–106.

³³ Vö. Helmuth PLESSNER, *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*, 3., unveränd. Aufl. (Berlin–New York: de Gruyter, 1975), 309–321.

³⁴ Uo., 309.

³⁵ „Darum ist er [der Mensch, K.B.] von Natur, aus Gründen seiner Existenzform *künstlich*.” Uo., 310.

³⁶ Vö. Bernhard WALDENFELS, *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000), 253–254.

³⁷ Maurice MERLEAU-PONTY, *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor (Budapest: L’Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2012), 167.

³⁸ Uo.

tyűzet terét a saját testi terébe vonja be,³⁹ nyilvánvalóvá teszik, hogy itt a technika eszközhasználaton túlmutató felfogásával van dolgunk.

Mindezek után nem meglepő, hogy Fischer-Lichte e fenomenológiai testkoncepció alapuló teatralitáselméletében úgyszintén „rejtve” marad a technikára irányuló kérdés. A játékosok és nézők „együttes testi jelenléte” mint az előadás létrejöttének lehetőségfeltétele olyan központi jelentőségű eleme a német színháztudós koncepciójának, amely kimunkálatlansága révén leginkább a korai performanszméletekre jellemző metafizikai jelenlét-fogalom közelébe sodródott.⁴⁰ Fischer-Lichte maga sem ismeri fel, hogy az autopoetikus feedback-szalag⁴¹ mint az előadás létesülésének lényegi technikai operációja – amint arra nemrégiben Georg Döcker is rámutatott⁴² – valójában

³⁹ Uo., 168.

⁴⁰ Noha valószínű, hogy Fischer-Lichte a jelenlét fogalmával egész egyszerűen a gyülekezés helyzetének leírását adja – ami valamiképp mégis előfeltétele a színházi szituáció létrejöttének. „Ehhez emberek két olyan, azonos helyen és időben jelen lévő csoportja szükséges,” írja Fischer-Lichte, „akik hajlandók életük egy bizonyos szakaszát együtt tölteni, és „cselekvőként”, illetve „nézőként” játszani. Az előadás e két csoport találkozásából: konfrontációjából, interakciójából jön létre.” FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 49.

⁴¹ Vö. Uo., 50–51. (Az autopoézis fogalmát Maturana-Varela szerzőpárosához köti.) A német „feedback-Schleife” találóbb magyar fordítása a „visszacsatolási hurok” lehetne, az angol kiadásban használt „feedback loop” analógiájára; vö. Erika FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, ford. Saskya Iris JAIN (London–New York: Routledge, 2008).

⁴² Georg DÖCKER, „»Control Performance«: Theater und Kybernetik anhand von Pask

nem más, mint a visszacsatolási hurok kibernetikai koncepciója.

A technogenezis szempontjából hasonló „karriert” futott be a megtestesülés fogalma is, amely annak Erika Fischer-Lichte-i értelmében már nem valami előzetesen létezőnek a reprezentációja, hanem „azt jelenti, hogy valami olyan jelenik meg a testen, illetve a test által, ami csak a test révén bír létel.”⁴³ A megtestesülés azonban nemcsak a szubjektivitást a test performatív módon létesülő anyagszerűségében és politikai cselekvőképességében megalapozó elméleteknek vált központi gondolatalkazatává, hanem – ugyan fordított előjellel – a poszthumán kibernetika által inspirált teóriáinak is. Katherine N. Hayles elbeszélésében a kibernetika története ott kezdődik, amikor az információ leválasztása eredeti kontextusáról lehetővé teszi annak testetlenné válását, azaz a szerves és mechanikus rendszereken keresztüli szabad áramlását és tetszőleges megtestesülését. Így egy „alapvetően kibernetikai mozzanat”⁴⁴ eredményeként a test az

Proposals for a Cybernetic Theatre”, in *Technologien des Performativen: Das Theater und seine Techniken*, szerk. Kathrin DRECKMANN, Maren BUTTE és Elfi VOMBERG, 61–69 (Bielefeld: transcript Verlag, 2020), 62, <https://doi.org/10.1515/9783839453797-005>.

Döcker arra is utal, hogy ezért Ulrike Haß Fischer-Lichtét egyenesen a „kibernetika ontologizálásával” vádolta meg; vö. Ulrike HAß, „Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist”, in *Theater als Dispositiv: Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, szerk. Lorenz AGGERMANN, Georg DÖCKER és Gerald SIEGMUND, 89–102 (Frankfurt: Peter Lang, 2017), 91.

⁴³ FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, 116.

⁴⁴ N. Katherine HAYLES, „Cybernetics”, in *Critical Terms for Media Studies*, szerk. W. J. T. MITCHELL és Mark B. N. HANSEN, 145–156

információ feldolgozására, tárolására és továbbítására való alkalmassága révén maga is médiumnak tekinthető.⁴⁵

Nem szorul különösebb magyarázatra, hogy a megtestesülés ebben az összefüggésben megszűnik az ember megkülönböztető jegyé lenni, hiszen a kibernetikai gondolkodás azon törekvése, hogy egy gépekre és testekre egyaránt alkalmazható keretrendszert hozzon létre, nem más, mint az antropológiai különbség felszámolása. A megtestesülésnek ez a bevésődési (inszkripció) folyamatokkal együtt járó, materializációra szűkített elképzelése ugyan dominánsnak számít a mediális kultúratudományokban, de korántsem egyeduralkodónak. Mark Hansen például annak a meggyőződésének adott hangot, hogy a „technika a megtestesült tapasztalatra gyakorolt hatásának igen gazdag korporális vonatkozásait”⁴⁶ leginkább ettől az általa episztemológiai nevezett megtestesülésfogalomtól a fenomenológiai felé történő elmozdulás segítségével lehet megragadni.⁴⁷ Hansennél mindez a médium olyan koncepciójába ágyazódik, amely nem nélkülözheti sem a technika, sem az élet elgondolását, vagyis annak a felismerését, hogy a „médium és a mediatizáció mint olyan szükségképpen magában foglalja az élő műveletét, az emberi megtestesülés műveletét”.⁴⁸

(Chicago–London: The University of Chicago Press, 2010), 153.

⁴⁵ Uo., 148.

⁴⁶ Mark B. N. HANSEN, *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000), 29.

⁴⁷ Ehhez lásd Mark B. N. HANSEN, *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media* (New York – London: Routledge, 2006).

⁴⁸ Mark B.N. HANSEN, „Media Theory”, *Theory, Culture & Society* 23, 2–3. sz. (2006): 297–306, 300, <https://doi.org/10.1177/026327640602300256>

A technika e nem eszközszerű, a megtestesüléstől elválaszthatatlan koncepciójának színházi és történeti (s következésképp színháztörténeti) távlatainak megjelenésére a magyar színháztudományban is találhatunk példát. Katona Ferenc 1967-ben megjelent *Szabálytalan színháztörténetében* „[a] színház konvenciórendszerének, kifejezőeszközeinek, »nyelvének« és »grammatikájának« vizsgálatát tűzte célul maga elé, általánosságban és egyes színháztörténeti koronként külön-külön.”⁴⁹ Vállalkozásának „szabálytalanságát” – saját értelmezésében – az adja, hogy a színházhistoriográfia drámaközpontú (filológiai és filozófiai megalapozott) hagyományával szemben a színjátszás adott korban meglévő és történetileg változó „anyagi-technikai” körülményeire kérdez rá. Módszerét a „régészek kutatómunkájához”⁵⁰ hasonlítja, vagyis érdeklődése egyértelműen archeológiai természetű. Érdeemes röviden felidézni azt az eseményt, amely Katona Ferencet az 1960-as évek elején vizsgálódásaiban elindította. Ekkoriban (1955 és 1962 között) a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója volt, ahol a várost érintő áramellátási zavarok miatt gyakorta szakította meg áramszünet az előadásokat. A leállásokat kiküszöbölendő a „színház ezeremester szcenikusa”⁵¹ megalkotott egy olyan szerkezetet, „amely az áramszolgáltatás megszűnésének pillanatában, egyetlen másodpercnyi szünet nélkül, két, akkumulátorral táplált, közönséges autoreflektort kapcsolt be, amelyek, ha igen csekély fénnel is, de biztosították az előadás folyamatosságát.”⁵²

⁴⁹ KATONA Ferenc, *Szabálytalan színháztörténet I.* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1967), 10. A szöveget a magánhangzók hosszúsága tekintetében a mai helyesírás alakítva idézem.

⁵⁰ Uo., 11.

⁵¹ Uo., 26.

⁵² Uo.

A szóban forgó este Schiller *Stuart Mária*-ja ment a színpadon.⁵³ Lendvay Ferenc rendezése Katona elmondása szerint a darab romantikus stílusjegyeit a lélektani realista színjátszás módszerével ötvözte: az érzelmes-patetikus dialógusok deklamáló beszédmodorát „gondolati töltésű” szövegmondással helyettesítette⁵⁴, továbbá a nagy gesztusokat is felváltotta a beszédet kísérő természetes taglejtés. E játékmóddhoz igazodott a díszlet és a szokásosnál egyszerűbb és visszafogottabb jelmezek, ahogy „[a] világítás is a lélektanilag elmélyített játékfelfogást támasztotta alá: a félhomályban tartott színpadon mindössze egy-egy éleskontúrú fejtámpa hozta a szereplők arcát premier plánba. Egy-egy szemvillanás, egy-egy fintor külön jelentőséget kapott, szinte ellenpontozta, kiegészítette a szöveget.”⁵⁵

Az áramkimaradásra az előadás egyik leginkább „depatetizált” pillanatában került sor: „Meghitt feszültség alakult ki nemcsak az ifjú hős és a királynő között, hanem a nézőtér és a színpad között is. A jelenet egészen halk volt s a nézőtéren meg lehetett volna hallani a légy zümmögését is. Épp egy ilyen pillanatban következett be az áramszünet. A fejtámpák kialudtak, helyettük a színpad két portáljára szerelt kis reflektorok kapcsolak be, amelyek halvány, szétszórt fénnel terítették be a színpadot. Abszolút fény mennyiség szempontjából e két kis reflektor fénye talán nem is volt kevesebb, mint a két kialudt fejtámpé, de amíg azok mindössze két pontra koncentrálták fényüket s a színpad többi részét sötétben hagyták, e két pont viszonylagos világossága jóval nagyobbak látszott, mint a szükségvilágítás szükségképpen az egész színpadra szórt fénye. Így az előbbi

éleskontúrú premier plánt halvány totálkép váltotta fel.”⁵⁶

A színészek a fényviszonyok megváltozása ellenére látszólag „zavartalanul”⁵⁷ játszották tovább a jelenetet, ámde az addig feszült csendben figyelő közönség mozgolódni kezdett – a színpad és a közönség között addig meglévő kapcsolatban a leállás elkerülése ellenére zavar keletkezett: „A tompább világításban viszonylag halkabbnak tűnt a szöveg, hiszen a vizuális koncentráció addig segítette az akusztikai hatást, most viszont az átalakult világítás következtében fellépő vizuális dekoncentráció természetesen gyengítette.”⁵⁸ A közönség nyugtalanságát észelve a színészek ösztönösen hangosabban és gyorsabban kezdtek beszélni, valamint a gesztikulációt is fokozták a közönség figyelmének visszaszerzése érdekében: „A halk, depatetizált, lélektanilag részletezett, nagy szünetekkel operáló játékmódot egy hangos, patetikus, hamis hangvétel váltotta fel, a lassú, részletező tempó felgyorsult – és csodák csodája –, néhány pillanat múlva a nézőtéren már ugyanolyan csend és feszültség uralkodott, mint az előbb.”⁵⁹ Ráadásul a színészek a világítás visszatérével sem tudtak visszazökkenni az eredeti játékstílusba, s ez minden bizonnyal közrejátszott abban, hogy a későbbi jelenetekben színpadra lépők is igazodtak az ott uralkodó patetikus hangvételhez. S míg a közönség a rossz látási viszonyok közepette díjazta figyelmével a markánsabb, deklamáló játékmódot, az észlelési akadályok elhárulása után már üresnek és modorosnak találta azt.

A dráma stílusigényével szembe menő rendezői koncepció tehát csak addig működött, amíg biztosítottak voltak a lélektani realista játékstílus világítástechnikai előfeltételei (Katona megfogalmazásában: amíg „já-

⁵³ Friedrich Schiller: *Stuart Mária*. Pécsi Nemzeti Színház, 1960. Rendezte: Lendvay Ferenc.

⁵⁴ KATONA, *Szabálytalan színháztörténet I.*, 24.

⁵⁵ Uo., 25.

⁵⁶ Uo., 27.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo., 28.

tékstílus, a díszletek, a jelmezek, [és] a világítás [...] tervszerűen kialakított egységet képeztek”⁶⁰). Amint a nézők nem láthatták mindazt, amit e terv szerint látni voltak hivatottak, és ami előre kalkuláltan a szövegmondás és szövegértés támasztékául szolgált, megszűnt a nézőtérén uralkodó fegyelmezett, koncentrált csend, és csak akkor állt újra helyre, amikor a színészek hangsúlyosabban, gyorsabban, kevesebb szünettel mondták a szöveget. Ezáltal ugyan kiléptek „a rendező által kialakított és beállított játékmódor[ból]”⁶¹, viszont visszanyerték a nézők figyelmét. Katona elemző leírásából az is tudható, hogy az adott este az igazgatói páholyba csak az áramellátási zavar elhárítását követően megérkező rendező megdöbbenve tapasztalta, hogy a színészek a próbán megbeszéléstől eltérő módorban játszanak. Mivel ő – Katonával ellentétben – nem volt szemtanúja a megváltozott optikai körülményeknek és az arra adott nézői reakcióknak, a rendezői koncepció (tudatos) figyelmen kívül hagyásaként értékelte a történeteket. A megdorgált színészek nem hozták fel mentségükre a fényviszonyokban bekövetkezett változást, amiből Katona arra következtet, hogy „*tudatosan* nem is észlelték, hogy mi történt, még kevésbé azt, hogy erre ők hogyan reagáltak. Az előadás eltorzulását saját hibájukként ismerték el és nem is sejtették, hogy annak tőlük független oka volt.”⁶²

A *Szabálytalan színháztörténet* elején elemző érzékletességgel bemutatott pécsi színházi este számos tanulsággal szolgál azokon a következtetéseken túl is, melyeket Katona Ferenc vont le belőle önmaga számára. Elmondása szerint a *Stuart Mária* aznap este játszott előadásának tapasztalata által jutott arra a felismerésre, hogy „a világítás és a játéktípus valamiféle összefüggésben van

egymással: [...] a félhomályos, szórt fényű színpad és az egyszóval »romantikusnak« nevezett játéktípus egymással szervesen összefügg.”⁶³ Egyszersmind ez volt a kiindulópontja annak a – végül félbemaradt⁶⁴ – historiográfiai vállalkozásnak is, amely az uralkodó filológiai hagyomány ellenében a színháztörténet mindenkor anyagi-technikai körülményeinek feltárásából kiindulva vélte megírhatónak, mi több, megírandónak az európai színház történetét. E személet szerint a drámaszöveg nem kizárólagos, s talán még csak nem is kitüntetett forrása a színháztörténet-írásnak, ellenben olyan dokumentum, amely archiválja korának színházi konvenciórendszerét. Ilyen archeológiai olvasatnak veti alá Katona a romantikus és az antik drámaszövegeket. Megmutatja, hogy azok dramaturgiai sajátosságai nem autonóm esztétikai törvényszerűségeknek engedelmessé válnak, hanem alakulástörténetük a színházi bemutatójának és befogadásának mediális-materiális adottságaihoz igazodnak.⁶⁵ Esettanulmányai szerint a 18–19. század fordulóján a színházi kifejezőeszközök használatának korlátait a legmeghatározóbb mértékben a rendelkezésre álló világítástechnikai megoldások jelölték ki: a romantikus drámában azért domináns az érzelmi állapotok részletező leírása (ideértve az olyan mimikai megnyilvánulások

⁶³ Uo., 31.

⁶⁴ Katona 1967-ben megjelent munkája csak az első része nagyszabású vállalkozásának, mely aztán – előttem mindezidáig ismeretlen okból – félbemaradt. Vö. „Ez a könyv – mint azt az előszóban is hangsúlyoztuk – egy nagyobb terjedelmű munka első kötete. Külön kötetben való megjelenését kiadási okok tették szükségessé.” Uo., 148.

⁶⁵ Friedrich Kittler hasonlóan érvel, amikor Corneille és Racine drámáinak hosszát világítástechnikai korlátokból vezeti le; vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok: berlini előadás, 1999*, ford. KELEMEN Pál (Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005), 88.

⁶⁰ Uo., 29.

⁶¹ Uo., 30.

⁶² Uo., 29.

nulásokra vonatkozó „kényszerközléseket” is, mint például az elsápadás),⁶⁶ mert a gyer-tyák és szurokfákyák nyújtotta félhomályban az érzelmek kifejezése színészi eszközökkel csak korlátozottan volt lehetséges. Az antik görög színház esetében pedig a versenyjelleg volna az a jellemző, amelyből a diszpozitívum esztétikai sajátosságai leginkább levezethetők.

Katona Ferenc vállalkozásának tudománytörténeti jelentőségéről azon túlmenően is érdemes néhány szót szólnunk, hogy érvényre juttatja a színházi alkotás és befogadás anyagi-technikai előfeltételezettségének vizsgálatát. A szerző „előszó helyett” rögvest „magamentésbe”⁶⁷ kezd, amikor arról igyekszik számot adni, hogy gyakorlati színházi szakemberként hogyan és miért vette a bátorságot arra, hogy színháztörténeti szakmunkát írjon. Önmagát „öntudatosan amatőrnek tartja”,⁶⁸ legalábbis ami a színház teoretizálásának az 1960-as évek Magyarországon is akadémiainak tekintett diszciplínáiban való jártasságát illeti. A filológia és az esztétika – merthogy ne legyen kétségünk, e két tudományos diskurzusról van szó – érdemeinek elismerése mellett nem győzi hangsúlyozni, hogy a színjáték mint efemer műalkotás történeti kutatásának nem a dráma irodalmi szövegjellemzőiből, ahogy nem is a színházművészet társadalmi funkciójából⁶⁹ kellene kiindulnia, hanem minde-

nekelőtt idő- és térbeli megtörténének rekonstrukciójára indokolt törekednie. Gondolatmenete egyértelműen a színháztudomány diszciplináris önállóságát megalapozó Max Herrmann érvkészletével rokonítható, aki annak tárgyaként az előadást, alapvető módszertanaként pedig a történeti rekonstrukciót jelölte meg (és akinek a középkor és a reneszánsz színházával foglalkozó, diskurzus-képző kötetét Katona hivatkozta is).

Tudománytörténeti szempontból az sem elhanyagolható tény, hogy Katona a régi korok színházának anyagi valóságát feltérképező munkájával tudatosan fordul szembe a színjátékelmélet és színháztörténet hagyományos módszertanával és eredményeivel: rekonstrukciós törekvése egyszersmind kritikai-korrektív mozzanatot rejt magában. Állítása, mely szerint a színjátszás téridőbeli, anyagi-technikai valóságának feltárása révén sok esetben homlokegyenest eltérő belátásokra juthatunk, mint pusztán a drámaszövegek filológiai vizsgálatával, egy olyan archeológiai eseményt idéz meg, amely fordulópontot jelentett úgy a színháztörténet-írásban, mint a színháztudomány diszciplináris kikülönülésében. Hans-Christian von Herrmann nem véletlenül nevezte „episztemológiai jelentőségűnek” azokat az athéni ásatásokat, melynek során Wilhelm Dörpfeld és Emil Reisch feltárták Dionüszosz színházát. Ekkor vált ugyanis világossá, hogy az archeológiai leletek számos ponton ellentmondanak mindannak, ami addig római épü-

⁶⁶ Vö. KATONA, *Szabálytalan színháztörténet* I., 53–54.

⁶⁷ Uo., 5.

⁶⁸ Uo., 7.

⁶⁹ Lásd a korszakban szokatlan nyíltsággal megfogalmazott kritikáját: „Manapság ugyanis, amikor a marxista esztétika legfőbb problémaköre a művészet társadalmi vonatkozásainak és funkciójának kutatása, természetes, hogy a művészetekkel foglalkozó elméleti munkák legtöbbször e szempontból vizsgálja az egyes művészeti ágakat, azok történetét, az egyes műalkotásokat, vagy általá-

ban a művészeti tevékenységet. E tendencia teljesen helyénvaló is, hiszen valóban az alapvető és legfontosabb művészetelméleti problémák megoldását segíti elő. Az már viszont kevésbé helyes, hogy az ilyen irányú, fundamentális kutatások mellett háttérbe szorulnak az olyan kutatások, amelyek az egyes művészeti ágak, vagy műalkotások specifikus jellemzőivel, konkrét, tárgyi jelenségeivel, módszerbeli sajátosságaival és alkotói gyakorlatával foglalkoznak.” Uo., 9.

letmaradványok és szövegemlékek alapján az antik görög színházról tudható volt: „Egy a színházzal foglalkozó tudomány lehetőségfeltételének kérdése szempontjából azért bír különös jelentőséggel a színház görög kezdeteinek feltárása, mert ez a történetének színterét a könyvből a térbe helyezi át, és ezáltal lehetővé teszi a színház mint »térbeli művészet« első irodalomtól független definícióját. Ez a nyomtatékosított archeológiai visszafordulás az európai színház eredetéhez egyszersmind a színház mint elsősorban és mindenekelőtt irodalmi-drámai művészet történetének végét jelenti.”⁷⁰

Katona tudatában volt annak, hogy már pusztán azáltal is megsérti a színházról szóló tudományos diskurzus fennálló szabályait, hogy mint gyakorlati szakember lép be ebbe a kurrens tudományszemlélet szerint alapvetően elméleti meghatározottságú mezőbe.⁷¹

⁷⁰ Hans-Christian von HERRMANN, *Das Archiv der Bühne: Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft* (München: Fink, 2005), 11.

⁷¹ Molnár Gál Péter Katona 1989-ben bekövetkezett halálakor írott „szabálytalan” megemlékezésében kitér a színházi szakember historiográfiai munkájára is. Azt állítja, hogy a *Szabálytalan színháztörténet* „[k]iadását jó ideig megakadályozták a színháztudományt kisajátító salabakterek. Könyve fű alatti értelmiségi siker lett. Annyira jó, hogy a Színművészeti Főiskolán ma sem tanítják. Megírta eredeti kutatásainak folytatását: majd a temetés után megjelenik. Beszórták molyirtóval: a Színházi Intézet igazgatóhelyettese lett, de a mumifikáltnál az élő színház szerette inkább: elvállalta a Szabadtéri Színpadok igazgatását. Amikor elérte a nyugdíjkorhatárt, penzionálta őt a hivatal, hogy ne zavarja kutatásaiban: kit nevezzenek ki igazgatónak abban az égető káderhiányban, ami még ma is szakértelem nélküli átmenetiek állásának tekinti a színházigazgatást.” MOLNÁR GÁL Péter, „Két színidirektor”, *Népszabadság*, 1989. júl. 6., 9. Tény, hogy Ka-

Az amatőrségről és önmentegetésről szóló retorikai manővereken túlmenően erre engednek következtetni azok a szöveghelyek, ahol saját eljárásának jogosultságát és megfelelőségét igazolandó módszertani kapaszkodókat keres. Amellett érvel, hogy a régmúlt színházának utólagos, megfelelő módszertudatossággal elvégzett rekonstrukciója eredendő hipotetikussága mellett is rendelkezhet a tudományosság egyik legfőbb kritériumának tekintett objektivitással. A hiteles színháztörténeti rekonstrukció adekvát módszereinek felkutatásakor Katona elrugaszkodik a filológiai-irodalomtörténeti megalapozottságú színházhistoriográfia bevett eljárásaitól, és a tárgyi-anyagi valóság feltárásában kompetens archeológia mellett in-

tona kötetének tudományos recepciója igencsak gyérnek nevezhető: recenzió is csak a *Színházban* jelent meg róla, igaz, ott az akkor végzős magyar-esztétika-filozófia szakos egyetemista, Kolosi Tamás méltatta: „Az információelmélet egyedül üdvözítő voltának tagadása ellenére is sok tekintetben helyesnek tartom Katona módszerét. Szakít ugyanis a színháztörténeti gyakorlat filologizáló metódusával, azzal, mely a kutatás tárgyaként szentimentális emlékeket gyűjtögetett nagy színészekről és színháztörténeti korokból. Nem »Jászai Mari köszöntőjét bogarászsa«, hanem szigorúan racionális következetességgel színháztörténeti korok lényeges jegyeit vázolja fel.” KOLOSI Tamás, „Nyomozás színházügyben: Katona Ferenc: Szabálytalan színháztörténet I.”, *Színház* 2, 2. sz. (1969): 53–54, 54. Ugyanő a Hont Ferenchez írt szakdolgozatának egy a *Filozófia Szemlében* publikált sűrítményében is hivatkozva; vö. KOLOSI Tamás, „A dráma alapvető sajátosságáról”, *Magyar Filozófiai Szemle* 13, 1. sz. (1969): 51–58.

venciózusán a modern információelmélet be-látásait hasznosítja.⁷²

Elmélet és gyakorlat hagyományos, a színházról való gondolkodást Magyarországon máig túlzott mértékben meghatározó szembeállítását azonban Katona sem képes kellő bölcsességgel és nagyvonalúsággal megkerülni.⁷³ Pedig a színházi anyagi-mediális meghatározottságú, érzéki tapasztalatából nyerhető tudás jelentőségére és pótolhatatlanságára aligha szállítható ékeesebb bizonyíték, mint az általa részletesen elemzett este a Pécsi Nemzeti Színházban. A *Stuart Mária* – a színpadmester technikai innovációjának köszönhetően – látszólag „zavartalanul” lejátszódó előadásának esztétikai tapasztalata amellett, hogy a *Szabálytalan színháztörténet* megírásának kiindulópontjává lett, a színháztudomány leglényegibb alapvetései tekintetében is megvilágító erővel bír. Olyan széles szakmai konszenzusnak örvendő elképzelések szemléletes példájául szolgál, mint az előadás megismételhetetlen és kiszámíthatatlan eseményszerűsége, vagy a színrevitel mint előzetesen eltervezett esztétikai koncepció és a belőle estéről-estére emergens módon megképződő egyedi előadás különbsége.

⁷² Az információelmélet részletes tárgyalását lásd KATONA, *Szabálytalan színháztörténet I.*, 93–105.

⁷³ Vö. „Színháztörténettel ugyanis, az esetek túlnyomó többségében – az átfogó munkákat tekintve legalábbis – nem színházi szakemberek foglalkoztak, hanem irodalomtörténészek és filológusok, aki közül a legjobbak természetesen igyekeztek megismerni a színházi specifikus törvényszerűségeit is, de szakértelmük odáig általában még ezeknek sem terjedt, hogy a színházi kifejezőeszközök – koronként változó – komplex rendszerre képezte volna szemléletük alapját és ne a legkézzelfoghatóbb és legkonkrétabban vizsgálható forrásanyag, a mindenkor dráma.” Uo., 92.

De Katona a színházi alkotás és befogadás gyakorlatában gyökeredző esettanulmánya azt is szemléletesen példázza, hogy a színházi diszpozitívum mint „kimondott és kimondatlan,”⁷⁴ heterogén elemek komplex hálózata mindig konkrét előadások formájában materializálódik, csak ezeken keresztül hozzáférhető.⁷⁵ S mivel üzemszerű működése közben – a médiumokhoz hasonlóan – láthatatlanná teszi önmagát, többnyire konvenciók és habitualizáció formájában mutatkozik meg, stratégiai formációként csak diszfunkciójának pillanatában válik megtapasztalhatóvá.⁷⁶ Ilyen pillanat volt az áramkimaradás és az utána rögtön bekapcsolódó

⁷⁴ Michel FOUCAULT, „Ein Spiel um die Psychoanalyse”, in Michel FOUCAULT, *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, ford. Monika METZGER (Berlin: Merve Verlag, 2000), 118–175, 119–120.

⁷⁵ „Theater ist immer eine raum-zeitliche Anordnung von materiellen – Körpern, Stimmen, Objekten, Apparaturen, – und immateriellen Elementen und Verfahren, von Techniken wie Schauspiel-, Gesangs-, und Tanztechniken oder Arbeitsweisen, von immateriellen Diskursen und Medien, und institutionellen und organisatorischen Verfasstheiten, die das ins Spiel bringen, was sich zeigt, und gleichzeitig nicht zeigen kann.” Gerald SIEGMUND és Lorenz AGGERMANN, „Von der Aufführung zum Dispositiv”, in *Methoden der Theaterwissenschaft*, szerk. Christopher BALME és Berenika SZYMANSKI-DÜLL (Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2020), 131–152, 134.

⁷⁶ Vö. Lorenz AGGERMAN, „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv”, in *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, szerk. Lorenz AGGERMAN, Georg DÖCKER és Gerald SIEGMUND (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017), 7–32, 23.

vészvilágítás, amely – mintegy inverz optikai médiumként – úgy világította meg a színeszi játékmód technikai előfeltételezettségét, hogy közben valójában félhomályba borította azt.

Bibliográfia

- AGGERMAN, Lorenz. „Die Ordnung der darstellenden Kunst und ihre Materialisationen. Eine methodische Skizze zum Forschungsprojekt Theater als Dispositiv”. In *Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, szerkesztette Lorenz AGGERMAN, Georg DÖCKER és Gerald SIEGMUND, 7–32. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017.
- BENJAMIN, Walter. „Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit”. In Walter BENJAMIN, *Medien-ästhetische Schriften*, 396–399. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.
- BENTLEY, Eric. *A dráma élete*. Fordította FÖLDÉNYI F. László. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998.
- BRECHT, Bertolt. „A »Koldusopera«-per”. In Bertolt BRECHT, *Irodalomról és művészetről*, 91–148. Fordította SÓS Endre. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1970.
- . „A sárgarézvásárból”. In Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 261–399. Fordította VAJDA György Mihály. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BROOK, Peter. *Az üres tér*. Fordította KOÓS Anna. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1973.
- . *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1996.
- DÖCKER, Georg. „»Control Performance«: Theater und Kybernetik anhand von Pask's Proposals for a Cybernetic Theatre”. In *Technologien des Performativen: Das Theater und seine Techniken*, szerkesztette Kathrin DRECKMANN, Maren BUTTE és Elfi VOMBERG, 61–69. Bielefeld: transcript Verlag, 2020.
- . <https://doi.org/10.1515/9783839453797-005>.
- FAULSTICH, Werner. *Grundwissen Medien*. 5. vollständig überarb. und erheblich erw. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- . *Medienwissenschaft*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- FIEBACH, Joachim. „Ausstellen des tätigen Darstellerkörpers als Keimzelle von Theater oder Warum Theater kein Medium ist”. In *Maschinen, Medien, Performances: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, szerkesztette Martina LEEKER, 493–499. Berlin: Alexander Verlag, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*. Fordította KISS Gabriella. Pécs: Jelenkor, 2001.
- . *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- . *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Fordította Saskya Iris JAIN. London – New York: Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel. „Ein Spiel um die Psychoanalyse”. In Michel FOUCAULT, *Dispositive der Macht: über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, 118–175. Fordította Monika METZGER. Berlin: Merve Verlag, 2000.
- FUCHS, Georg. *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin–Leipzig: Schuster und Loeffler, 1905.
- HANSEN, Mark B. N. *Bodies in Code: Interfaces with Digital Media*. New York–London: Routledge, 2006.
- . *Embodying Technesis: Technology Beyond Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.
- . „Media Theory”. *Theory, Culture & Society* 23, 2–3. sz. (2006): 297–306.
- . <https://doi.org/10.1177/026327640602300256>.
- HAB, Ulrike. „Vom Körper zum Bild. Ein Streifzug durch die Theatergeschichte als Mediengeschichte in sieben kurzen Kapiteln”. In *Theater und Medien/Theatre and the Media: Grundlagen – Analysen – Perspektiven: Eine Bestandsaufnahme*, szer-

- kesztette Henri SCHOENMAKERS, Stefan BLÄSKE, Kay KIRCHMANN és Jens RUCHATZ, 43–56. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- . „Was einem Dispositiv notwendig entgeht, zum Beispiel Kleist“. In *Theater als Dispositiv: Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*, szerkesztette Lorenz AGGERMANN, Georg DÖCKER és Gerald SIEGMUND, 89–102. Frankfurt: Peter Lang, 2017.
- HAYLES, N. Katherine. „Cybernetics“. In *Critical Terms for Media Studies*, szerkesztette W. J. T. MITCHELL és Mark B. N. HANSEN, 145–156. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. „Kérdés a technika nyomán“. In *A későújkor józansága*, szerkesztette TILLMANN József Attila, fordította GERÉBY György, 2:111–133. 2 köt. Budapest: Göncöl Kiadó, 2004.
- HERRMANN, Hans-Christian von. *Das Archiv der Bühne: Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München: Fink, 2005.
- HERRMANN, Max. „Das theatrale Raumerlebnis“. In *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, szerkesztette Jörg DÜNNE és Stephan GÜNZEL, 9. Aufl., 501–514. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2018.
- KATONA Ferenc. *Szabálytalan színháztörténet I.* Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1967.
- KITTLER, Friedrich. *Optikai médiumok: berlini előadás, 1999*. Fordította KELEMEN Pál. Budapest: Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005.
- KOLOSI Tamás. „A dráma alapvető sajátosságáról“. *Magyar Filozófiai Szemle* 13, 1. sz. (1969): 51–58.
- . „Nyomozás színházügyben: Katona Ferenc: Szabálytalan színháztörténet I.“ *Színház* 2, 2. sz. (1969): 53–54.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Test- és pszichotechnikák Brecht és Sztanyiszlavszkij színházelméletében“. In *Test – intézmény – hatalom: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerkesztette UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó és KRICSFALUSI Beatrix, 42–66. Bukarest–Marosvásárhely: Eikon Kiadó – UArtPress, 2021.
- MAUSS, Marcel. „A test technikái“. In Marcel MAUSS, *Szociológia és antropológia*, 425–448. Fordította SALY Noémi és VARGYAS Gábor. Budapest: Osiris Kiadó, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Az észlelés fenomenológiája*. Fordította SAJÓ Sándor. Budapest: L’Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, 2012.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Két színidirektor“. *Népszabadság*, 1989. július 6., 6.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Raum-zeitliche Kippfiguren. Endende Räume in Theater und Performance der Gegenwart“. In *Bühne: Raumbildende Prozesse im Theater*, szerkesztette Norbert Otto EKE, Ulrike HAß és Irina KALDRACK, 227–249. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016.
- OTTO, Ulf. „Techniken des Technikvergessens: Zur Genealogie der Blackbox“. In *Technologien des Performativen: Das Theater und seine Techniken*, szerkesztette Kathrin DRECKMANN, Maren BUTTE és Elfi VOMBERG, 49–59. Bielefeld: transcript Verlag, 2020.
- PLESSNER, Helmuth. *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*. 3., Unveränd. Aufl. Berlin–New York: de Gruyter, 1975.
- PROSS, Harry. *Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen*. Darmstadt: Habel Verlag, 1972.
- SIEGMUND, Gerald, és Lorenz AGGERMANN. „Von der Aufführung zum Dispositiv“. In *Methoden der Theaterwissenschaft*, szerkesztette Christopher BALME és Berenika SZYMANSKI-DÜLL, 131–152. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2020.
- WALDENFELS, Bernhard. *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.

WARSTAT, Matthias. „Kategorienwechsel: Zur jüngeren Kritik an theaterwissenschaftlichen Körperkonzepten“. In *Re/produktionsmaschine Kunst: Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, szerkesztette Ellen KOBAN, Friedemann

KREUDER és Hanna VOSS, 15–29. Bielefeld: transcript Verlag, 2017.