

**OKTATÁSI ÉS KUTATÁSI MINISZTERIUM
MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM
MAGYAR TAGOZAT**

DOKTORI TÉZIS KIVONATA

**HATÁRÁTLÉPÉSEK A SZÍNHÁZ TÉR-ID -KÉP
RENDSZERÉBEN
ADALÉKOK A SZÍNHÁZI KÉP ÉS TÉR HERMENEUTIKÁJÁHOZ**

TÉMAVEZET :

DR. BÉRES ANDRÁS, EGYETEMI PROFESSZOR

DOKTORANDUSZ:

CSUTAK ATTILA

MAROSVÁSÁRHELY

2014

TARTALOM

1. Bevezet	5
1.1. A kutatás tárgya.....	6
1.2. A témaválasztás indoklása.....	7
2. A színház mint összművészeti alkotás	9
2.1. Színház és képzőművészet: Szintézis vagy szinkretizmus?.....	9
2.2. Művészet és mimézis.....	9
2.3. A színház arisztotelészi értelemben vett mimetikus természete.....	10
2.4. A mimézis fogalma és típusai	10
2.4.1. A mimézis mint művészeti, filozófiai kategória.....	10
2.4.2. A mimézis mint jel, avagy a mimetikus jel.....	10
2.4.3. A mimézis mint a teljes művészi kompozíció szerves része.....	10
2.4.4. A mimézis mint művészi és kognitív érték.....	10
2.5. Betekintés a mimézisfelfogások panteonjába.....	10
2.5.1. Az antikvitás mimézisfelfogásai.....	11
2.5.2. Keresztény és humanista mimézisfelfogás.....	11
2.5.3. Nietzsche mimézisfelfogása.....	11
2.6. A színházi előadás az arisztotelészi <i>Poétika</i> tükrében.....	11
3. Adalékok a színházi kép hermeneutikájához	12
3.1. A jel színházdramaturgiai szerepvállalása.....	12
3.1.1. Jeltípusok.....	12
3.2. A jel önkényessége vagy mimetikus értéke a színházban.....	13
3.3. A jel mint mimézis vagy (ön)kifejezés.....	13
3.4. A kép és a szcenikai tér-kompozíció kapcsolata.....	13
3.4.1. Kép és képiség.....	14
3.4.2. Képfogalmak – képértelmezések.....	14
3.4.2.1. Kép a térben.....	14
3.4.2.2. Kép az időben.....	15
3.4.3. Képi anticipáció.....	15
3.4.4. A (színházi) kép mint fétis, avagy érdekközpont.....	16

3.5. A kép mint kifejezési forma.....	16
3.6. A színházi kép szerkezete, formanyelve.....	17
3.7. A színházi kép megértése és befogadása.....	17
3.7.1. A (színházi) képolvasás. Kép és szó közelsége.....	18
3.7.2. A színházi kép/látvány a nézői reflexivitás színterén át.....	19
3.8. A színészi test képi természete, avagy a színészi testkép.....	19
3.8.1. A tér és test kapcsolata: képi narratíva.....	20
3.8.1.1. A képi narratíva idő- és térszerkezete.....	20
3.8.2. A test(kép) a színpadi tér különleges tárgya, felülete.....	21
3.8.3. Színházi látvány, részletek és összhátás.....	22
3.8.4. A performatív test(kép) a mimetikus és posztmimetikus kifejezés feszültségében.....	22
4. Adalékok a színházi tér hermeneutikájához.....	24
4.1. Tér és tragédia, avagy a tragédia tere.....	24
4.2. A mélyvívó tér megértési válsága?.....	24
4.3. A színházi térstruktúrák a színháztörténet folyamán.....	24
4.3.1. Az ókori színház térszerkezete.....	24
4.3.2. A középkori színház térszerkezete.....	24
4.3.3. A reneszánsz és a reformáció színházának térszerkezete.....	25
4.3.4. A köztársaság és az angol restauráció színházának térszerkezete.....	25
4.3.5. A modern színház térszerkezete.....	25
4.4. A performatív színházi tér típusai.....	25
4.4.1. Objektív, fizikai színpadi tér.....	25
4.4.2. Test tere, avagy a gesztikus tér.....	25
4.4.3. Dráma tere, avagy a látványtér.....	25
4.4.3.1. Díszlet és jellemformálás.....	25
4.4.4. Textuális tér.....	25
4.4.5. Szimbolikus tér.....	25
4.4.6. Belső tér.....	25

5. Mimetikus vs. posztmimetikus színházi létmód. A performansz-színház posztmimetikus stratégiája	26
5.1. El adáselemzések.....	26
5.1.1. Robert Wilson/ Rufus Wainwright: Shakespeare-szonettek.....	27
5.1.2. Nadj Josef: Woyzeck.....	29
6. Következtetések	30
7. Befejezés	31
Bibliográfia	32

1. Bevezet

„A színház el adott kép.”

Hans Belting¹

A művészetek audiovizuális, (el)médiásított korszakában a színház mellett a szóveretes, textuscentrikus eladásokat, ugyanis a szó önmagában túl kevésnek, pontosabban szikkadtnak és egyoldalúnak minősül. Kiegészítésként joggal igényli a látványt és a vele együtt járó táncos és zenei megnyilvánulásokat. A látvány térhódítása, avagy visszahódítása f képp a rendezői színháznak köszönhető. Patrice Pavis szerint „a darab értelmezésében való döntő fontosságának felismerésében a látvány kezdi visszanyerni jogait” (Pavis, 2006, 259). A képszínház egy erős vizuális narratívára épít „nem pedig a szöveg értelmezhetőségére és a fizikai cselekvések „domborműszer” megjelenítésére törekszik” (Uo. 220). A kép és képiség ma már nemcsak az alternatív, illetve kísérleti jellegű színházi eladások alkotóelemei és értelemhordozó közegei, hanem önálló és olykor tolaakodó, önreferenciális entitásokként uralják a színház világát. Gondoljunk itt elsősorban a Wilson-féle kép-, avagy látványszínházra, akinek színházi alkotásai Wagnertől származtathatók, azaz a wagneri *Gesamtkunstwerk* szellemi jegyében születtek, vagy a posztdramatikus, avagy posztmimetikus² színházi forma létmódbeli sajátosságaira. A színház mint összművészeti alkotás arra sarkall, hogy a szemügyre vegyük azon jelentésközvetítő elemeket, amelyekből összeáll a színház tér-idő-kép rendszere. Erre a vállalkozásra szükségünk lesz az elemek külön-külön és ugyanakkor együttesen történő kivizsgálására és összehasonlítására, és mint látni fogjuk, korántsem állunk egy könnyű feladat előtt, hiszen a színházi jelek pluralizmusában egyfajta jelentésösszegző határátlépés érhető tetten. A 20. századi nagy

¹ Hans Belting: *Kép-antropológia*. Kijárati Kiadó, Bp., 2007.

² A posztmimetikus elnevezést a Lehmann-i *posztdramatikus* megnevezés szinonimájaként használjuk, abból a megfontolásból, hogy a *posztdramatikus színház* nem az arisztotelészi értelemben vett mimetikus ábrázolásra törekszik, hanem a performativitásra, ami a mimézis ellentéte. Lásd a dramatikus/posztdramatikus, valamint a mimetikus/performatív ellentéteket. Ebben az esetben az arisztotelészi mimézis-esztétika eddig kitüntetett helyét egy posztmimetikus fogalmi készlet veszi át, amit E. Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvében is feldolgozott és megfogalmazott, azaz „egy új esztétika: a performativitás esztétikájának a kidolgozására van szükség” (Fischer-Lichte, 2009, 25).

színházelméleti irányváltásban, valamint a rendezői színház új formakánont teremt gondolkodásában és gyakorlatában a művészetek és a színházi jelrendszerek elhatárolása, felosztása helyett inkább ezen alkotóegységek és jelentésközvetítő médiumok átjárhatóságáról és egymásba olvadásáról van szó, mely folyamatban a szöveg, azaz a nyelv látványa átmegy a képi narratívába, avagy a képi történet narratívája átmegy a nyelv közegébe, ezáltal megteremtve egyfelől a színházi kép hermeneutikáját. Más szóval a nyelv látványának naturalizmusa áthajlik a látvány nyelvét kidomborító szimbolizmusba.

Ebben a felállásban a (képz) művészettel foglalkozó rendszer, strukturalista diszciplínák, mint a művészetfilozófia, művészettörténet és az esztétika, valamint a színházművészet közötti határok is elmosódnak, képlékennyé válnak és így módon már nemcsak az intermedialitás, médiumköziség sajátos jelentésképző konfigurációiról van szó, hanem az interdiszciplinaritás problematikája és szempontrendszere is hangsúlyossá válik.

Dolgozatunkban a határátlépés fogalmának meghatározhatóságát és annak jelentéskonstituáló mozzanatát leginkább a kortárs, valamint a performansz-színház esztétikáján belül próbáljuk kidomborítani, hiszen mint tudjuk a performansz-színház esztétikai szempontból a különféle művészeti formanyelvek átjárhatósága, a különböző médiumi képességek egybeolvadása jellemzi.

1.1. A kutatás tárgya

Jelen dolgozatban két független művészeti ág, a képzőművészet és a színházművészet függőségi viszonyain keresztül szeretnénk különböző kérdéseket feltenni, majd rávilágítani a kép/művészeti kép jelentésközvetítő szerepére, valamint a színházi kép, tér és szöveg kapcsolatára. Ezen kapcsolatrendszer óhatatlanul a színházművészet és a képzőművészet határmezsgyéjén vizsgálendő. A két különböző területnek nem annyira szembeállításával, mint inkább kölcsönhatásaival, asszociatív-komplementer képességeivel számolhatunk, a képzőművészet, valamint a színházművészet közös nyelvi, kommunikációs közegeire fókuszálva, a képre/képiségre és a térre. Jelen dolgozatban azt is kutatjuk, hogy a kép, avagy művészeti kép hogyan és mitől válik színházi képpé egy adott színházi térben, milyen kapcsolat, avagy feszültség húzódik meg e két komplementer jelentéshordozó közeg között, mi a színházdramaturgiai szerepvállalásuk és hogyan készítenek mindezt a továbbiakban összefüggő művészeti gondolkodásra.

Dolgozatunkban a mimetikus és posztmimetikus képesség performatív (ön)reflexióinak létmódját és m ködés módját, valamint a két – olykor paradox módon komplementer – színházi kifejezőmód ütköz(tet)éseit is vizsgáljuk a kortárs el adások során az 5. fejezetben. Azt is megvizsgáljuk, hogy a mimetikus és a posztmimetikus kifejezőmód feszültségében megfogant el adások mennyiben strukturálják át a dráma és a színház hagyományos viszonyrendszerét.

Ezen dolgozat egyik fő célja az, hogy választ találjon arra a kérdésre, hogy megközelíthet-e a színházi el adáson belül létrejöv színházi kép/testkép hermeneutikailag, és amennyiben igen, a további kérdés az, hogy vajon milyen m véski szabályrendszernek, színházi konvencióknak, vagy színházi tradícióknak kell megfelelnie a színházi képnek és térnek ahhoz, hogy hermeneutikailag jelent séggel bírjon.

Vizsgálódásunk további kérdései közül még egy pár az lenne, hogy mikor játszik független és kölcsönösen függ szerepet a kép, avagy a színházi kép és milyen hatást gyakorol a nézőre a színházi el adás idején az el adás képi világa? Bezárul-e ez a receptálási folyamat a darab befejezésével, hiszen mint tudjuk a színházi alkotás és ezen belül a színházi kép egy olyan narratív vizuális reprezentáció, melynek befogadása összetett időhorizontot követel? A kép egy olyan összetett létfolyamat, mely meghosszabbodik a befogadó szubjektív idejében, azaz tudatában és vizuális memóriájában, és újabb képolvasatokat generál, mintegy rekonstruálva (vagy akár dekonstruálva) az el adás bizonyos jeleneteit.

1.2. A témaválasztás indoklása

A kép világnyelv. si idő óta az ember a kép segítségével és annak sz r jén keresztül definiálta önmagát, a körülötte lev és az általa megteremtett világot. Napjainkban a kép egy olyan eszköz, amely mondhatni teljesen uralja életünket. A vizuális információ, azaz a kép ma is a leggyorsabb és talán legösszetettebb üzenethordozó, avagy kommunikációs eszköz, hiszen egyből képes ránk hatni, a vizuális impaktus azonnal megérint minket, hiszen fizikailag nem egy folyamatszerű megnyilvánulás. A zenével és a textussal szemben a képnek megvan az a létmódbeli el nye, hogy amíg a zene/textus megértése és befogadása egy bizonyos lineáris, azaz folyó időfüggvénye, addig a képi impaktus azonnal létrejön, objektív lényénél fogva teljes fizikai mivoltában kitárulkozik el ttünk. Amíg a textusnál, avagy a zenei frázisnál a megértés, valamint a jelentés teljessége csak a frázis, avagy zenei frázis végén áll össze, addig a képnél mindez

egyszerre, s ritve jelen van, azaz már az elején adott, csak a mi olvasatunkban, a befogadás/megértés folyamatában igényel lineáris időt. A kép tehát önmagában, fizikai-objektív önvalóját tekintve nem a lineáris időben megnyilvánuló, lépésről lépésre fokozatosan kitárulkozó entitás, hanem egy anyagba zárt idősrítmény, melynek a befogadás processzusából előlép képi olvasat teremt egyfajta lineáris időbeliséget. Ellenben a képolvasás a lineáris időben, fokozatosan kitárulkozó vizuális jelentéstartalom. Egy statikus (színházi) kép, avagy festmény, mondhatjuk akár, hogy egy határtalan időt teremt meg, amelyet a befogadó saját belátása és képessége szerint irányít, azaz a nézése, befogadása szabadon járhat.

A képnek véleményünk szerint mindig megvolt az a homogenizáló jelentésösszegző képessége a színházban, amely mintegy közös nevezőre hozza, egybeolvasztja, egyenlítő a különböző kifejezési eszközök és formák jelentéstartalmiságát. A kortárs színházi előadások egyre inkább mellőzik a szóveretes, szócentrikus színpadi műveket. A mindennapi felgyorsult, rohanó életünkben, a virtuális világ, valamint a médiaeszközök leállíthatatlan tautológiája, a televízió, valamint a számítógép mozaikszerű, fragmentált képisége egy olyan kép-, valamint látványtudathoz vezet, amely egyre csökkenti a textus, azaz a verbális kommunikáció szerepét, és ezt egyre inkább a vizuális kommunikáció váltja fel. A színház alapvetően a látás, avagy a nézés aktusa köré épül. A látás mintegy összekapcsolja egy homogén rendszerbe a többi érzékelésünk ingereinek áradatát és ezáltal megkönnyíti a megértés, valamint az értelmezés processzusát.

2. A színház mint összművészeti alkotás

Mondhatni a színházzal szorosan összefügg az összművészet fogalma, a fentebb említett wagneri *Gesamtkunstwerk*, ugyanis a színházművészet több önálló művészeti ág formanyelvét és ezek létmódbeli sajátosságait ötvözi. Tény és való, hogy f képp a kortárs színház a textus, a vizuális elemek és a zene összehangolására törekszik, megragadva mindegyik terület műfaji és formai lehetőségeinek kellékárát. Mindezt úgy teszi, hogy nem sérti meg egyik művészeti ág felségterületének sem a határait, sőt, ahogy Patrice Pavis írja a kortárs színházi létmód kapcsán, „szó sincs ezen összetevők egyesítéséről, egybeolvasztásáról, vagy egyetlen közös nevezőre való összevonásáról (...), sem pedig ezek egymás elidegenítését szolgáló eszközként való felhasználásáról (...)” (Patrice Pavis, 2005, 479).

2.1. Színház és képzőművészet: Szintézis vagy szinkretizmus?

A színházra a különböző művészeti ágak elemeinek osztatlan egysége, egyszóval szimbiózis jellemző. Ebben az összetett egységben – és amikor ezt mondjuk, gondoljunk az egységen belüli változatosságra, mint egyféle kompozíciót teremtő szabályok és elvek szinkretizmusára akár –, felfedezzük a művészi kifejezés, avagy az önkifejezés sokszínűségét. Amikor a színház szinkretikus jellegére gondolunk, minden bizonnyal annak természetére fókuszálunk, hiszen a szinkretizmus elsősorban az osztályadalmakra volt jellemző és ezen belül is a különböző művészetek differenciálatlan szimbiózisára vonatkozott.

A színjátszás jellege, valamint a színház létmódja és megnyilvánulása talán a legjobb lehetőség erre a szintézisre, avagy szinkretizmusra, vagy akár egy abszolút művészetteremtés felé.

2.2. Művészet és mimézis

Már-már közhelynek tartanánk, de a legrégebbi idők óta a mai napig sem tudta megkerülni a művészet a mimézis fogalmát és elvét. A művészeteket meghatározó egyik legrégebbi és legalapvetőbb elvszerűség, a mimézis-elv. Már az antikvitás óta feladatai közé tartozik a mimézis, avagy az utáncs.

Joggal kijelenthetjük azt a ténymegállapítást, hogy a művészetnek szüksége van a mimézisre, mert az élet és a művészet legkézzelfoghatóbb kapcsolatára világít rá.

2.3. A színház arisztotelészi értelemben vett mimetikus természete

Ha már a színház összm vészeti, valamint mimetikus voltáról beszéltünk, akkor engedjessék meg az a feltételezés, miszerint a színház amolyan arisztotelészi *Poétika*, melynek tárgykörébe tartoznak azon m vészetek (technék), amelyek mimetikusak, azaz utánczóak, illetve bemutatóak, ábrázolóak, mint például az epika, tragédia, komédia, ditürambosz-költészet, a tánc és a zene, egyszóval a színház m vészete is.

2.4. A mimézis fogalma és típusai

Mint tudjuk az i.e. 5-4. századi klasszikus görög m vészettudomány, valamint esztétika a mimézis, avagy *mimesis* alapfogalma köré szervez dött. A mimézis az ókori görögöknél a valóság küls és bels formáinak, valamint tulajdonságainak és jelentéstartalmainak utánczását hivatott jelölni. Az utánczás szolgálatába állva az egyik legvizsgáltabb esztétikai min ség, avagy kategória a szépség volt, mely kategória keletkezéstörténete is éppen ebben az antik kontextusban keresend és vizsgálándó ahhoz, hogy m vészettudományilag értelmezhet folyamatává váljon az utókor számára is. A mimézis egy olyan rétegzett struktúrájú kifejezési modell, amelynek több fajtája, típusa is megvalósulhat. A színházban talán a legösszetettebb, ugyanis ez lehet érzelmi, verbális, képi vagy nem képi természet . Mint tudjuk a m vészeti struktúrán belül megjelen mimézis egy olyan kategória, amely a jelentésteremtés er terében valamilyen formában megmutatkozik.

A mimézis mint m vészeti, avagy filozófiai kategória (2.4.1.); A mimézis mint jel, avagy mimetikus jel (2.4.2.); A mimézis mint a teljes m vészeti kompozíció szerves része (2.4.3.); A mimézis mint m vészeti és kognitív érték (2.4.4.) cím alfejezetekben fény derül a mimézis-elv differenciált létmódbeli elkötelezettségeire is.

2.5. Betekintés a mimézisfelfogások panteonjába

A mimézis-elv korról korra változott. Mindig az adott korszak kulturális, esztétikai tapasztalatának, valamint m vészettudományi filozófiai horizontjának és alkotói-befogadói magatartásának a függvénye. Következésképpen minden kor rányomta sajátos bélyegét ezen problémakörre, hozzátette a maga mozaikkockáját és végül, mintegy mozaikszer en tárul elénk a mimézisfelfogások teljes panteonja. Mindezt úgy kell néznünk, mint egy hatalmas mozaikfalat, vagy egy pointillista festményt, hiszen a teljes kép csak akkor áll össze, ha egységében, valamint

kell távolságból és szögből tekintjük. Következésképpen szükségszerű lenne betekintést nyerni a különböző korok mimézisfelfogásába. **Az antikvitás mimézisfelfogásai (2.5.1.); Keresztény és humanista mimézisfelfogás (2.5.2.);** valamint **Nietzsche mimézisfelfogása (2.5.3.)** című alfejezetekben megpróbálunk rávilágítani a mimézis-kifejezés specifikumaira a különböző korok gondolkodóinak mimézisfelfogásán keresztül.

2.6. A színházi előadás az arisztotelészi *Poétika* tükrében

A színházi előadás is Arisztotelész *Poétikájának* alábbi kategóriái köré épül: adva van a *cselekedet*, melynek utánzásából létrejön a *történet*. A történet nem más, mint a cselekmények összekapcsolása, valamint összekapcsolódása, és a történetté egyesülő eseménysornak teljesnek és befejezettnek kell lennie, kezdet és vég közé zártnak. A műalkotásról mint sajátosan konstruált idő- és térszerkezetről, egészről és teljességről, a teljességet alkotó részekről és összekapcsolódásukról beszél Arisztotelész a *Poétikában*. Következésképpen kézenfekvőnek látszik tehát a narratív egységek és a kohéziót létrehozó rendezési, konstrukciós elvek fogalmi hálóját kidolgozó színházi narratív poétika és az arisztotelészi kategóriák párhuzamossága.

3. Adalékok a színházi kép hermeneutikájához

3.1. A jel színházdramaturgiai szerepvállalása

A színházi előadás a jelek rendszerére épít. Ezt a (jel)rendszert különböző nyelvi és képi kódok rétegelt struktúrája alkotja, melyek külön-külön szimbólumok rendszere is.

A jel bármelyik fajtája az egyik legfontosabb alapeleme a színháznak. Azt is mondhatnánk, hogy a jel a színházi előadás legkisebb reprezentációs egysége. A színházi előadás nem létezik jelek nélkül, sőt mi több, a jel sem létezik egy másik jel nélkül, hiszen a jel abban a pillanatban, amikor megjelöl valamit, azaz a megjelölés mozzanatában a (meg)jelölt is egyfajta jelként viselkedik, éppen jelszer sége által hívja fel magára a figyelmet. Tehát a jelöltet is egyféle jelszer ség jellemzi. A *jel–jelöl –jelölt* hármas egységet egy oda-visszaható erővonal szoros energiája köti össze, mondhatni az önmagát nemző jel az uroborosz-motivikát³ követi, hiszen önmagából táplálkozik, önmagát újítja meg.

A színház jelszer sége nemcsak a külső világgal való kapcsolatában nyilvánul meg, hanem magának a színházi előadás struktúrájának a felépítésében is, hiszen az előadásnak minden összetevője hordoz valamilyen részleges jelentést, mely részleges jelentések aztán egyre magasabb szintű jelentésképző egységekké állnak össze, s ezek végösszege teremti meg a mű egész összetett jelentésszerkezetét, jelentéstartományát.

3.1.1. Jeltípusok

Ahhoz, hogy jobban megértsük a színházi előadásban is konstituálódó vizuális kommunikáció mibenlétét, szükséges bemutatni a valóság jelentés-, üzenetközvetítő csatornájának legkisebb, de mégis mérvadó egységét, a jelt, amelyet a színházban a látás és a hallás segítségével fogunk fel. A létezővé, azaz láthatóvá és hallhatóvá vált jeltest legfőbb feladata, hogy egy olyan tartalmat közöljön, mely immanens, tehát természetéből fakadóan nem képes jelenteni. Elmondhatjuk, hogy a jelnek három fontos tulajdonsága van: rendszert alkot, társadalmi jellegű és jelentéssel bír. A szemiotika három jeltípust különböztet meg: az indexet, az ikont és a szimbólumot.

³ Az *uroborosz* a görög mitológiában egy saját farkába harapó kígyó. Egy szimbólum, ami az örök körforgást, folyamatos megújulást jelképezi. Akár az idő kerekének is tekinthetjük.

3.2. A jel önkényessége vagy mimetikus értéke a színházban

A jel azáltal, hogy a jelöl t l a (meg)jelöltig jut, és onnan visszajut az eredeti kiindulópontjába, azaz önmagához – lásd a fentebb említett uroborosz-motívumot –, valamilyen szinten megsz nik, feloldódik az üzenethordozás mozzanatában. A színházban a jel a jeltárgyakhoz, avagy a jelöltekhez való viszonyában sokszor önkényes marad, azaz csak önmagára utal. Ez akkor jön létre, amikor a jel és a jeltárgy, avagy a jelölt között sem hasonlóság, sem bármiféle reális kapcsolat nem fedezhet fel. Ebben az esetben beszélhetünk a jel önkényességér l.

3.3. A jel mint mimézis vagy (ön)kifejezés

"Kezdetben volt a tett!" Goethe: Faust

Ha Goethe idézetére reflektálunk, akkor azt mondhatjuk, hogy a mimetikus vagy önkifejez tett, avagy cselekvés az ember léte el tt már jelen volt.

Íme, eljutottunk ahhoz a kérdésselvetéshez, hogy mikor váltja fel a mimézist a(z) (ön)kifejezés, avagy mennyire van jelen a mimézisben a kifejezés és a kifejezésben a mimézis. A mimézis és kifejezés között mondhatni eléggé éles határvonal húzódik, ellenben a színházon belül beszélhetünk nyugodtan a kett közötti határátlépésr l is, ugyanis valamiképpen a színész önmagát, lelkiállapotát is kifejezi, miközben éppen utánozni szeretne valamit, valakit. Ellenben a posztdramatikus, valamint kortárs színházi el adásokra már nem jellemz a mimézis-esztétika, hanem egy poszt-arisztotelészi, posztmimetikus (ön)kifejezés, ábrázolás a meghatározó. Kijelenthetjük, hogy például a performatív jelleg színházban a mimézis helyett inkább a személyes, azaz öncélú *kifejezés* érvényesül.

3.4. A kép és a scenikai tér-kompozíció kapcsolata

A két független m vészeti ág függ ségi viszonyain keresztül szeretnénk különböző kérdéseket feltenni, majd rávilágítani a kép/m vészi kép jelentésközvetít szerepére, valamint a színházi kép és tér kapcsolatára. Ezen kapcsolatrendszer óhatatlanul a színházm vészet és a képz m vészet határmezsgyéjén vizsgálandó. Mint tudjuk a színházi kép egy olyan információhordozó komplex felület, entitás, amely id beli megnyilvánulása, fokozatos

kibontakozása során úgy íródik a térbe, hogy azt folyamatosan definiálja és uralja. Tehát a kép létjogosultsága valamilyen térben érvényesül. Következésképpen a képet kimondottan a térben szabad vizsgálni, ugyanis a kép térbeíródása során a magáévá tett teret is képszer sítí, azaz a tér maga az egységes képösszeg része. Ahhoz, hogy jobban megértsük a színházi képet mint térbe íródó jelentésteli entitást, a továbbiakban a színházi tér problematikájának és létmódbeli sajátosságainak részletesebb tanulmányozását is görcs alá vesszük a 4. fejezet során.

A két különböző területnek nem annyira szembeállításával, mint inkább kölcsönhatásaival, asszociatív-komplementer képességeivel számolhatunk, a képz m vészet, valamint a színházm vészet közös nyelvi, kommunikációs közegeire fókuszálva, a képre/ képiségre és a térre.

3.4.1. Kép és képiség

A kép világnyelv. A vizuális információ, azaz a kép ma is a leggyorsabb és talán legösszetettebb üzenethordozó, avagy kommunikációs eszköz, hiszen egyb l képes ránk hatni, a vizuális impaktus azonnal megérint minket, hiszen nem egy folyamatszer megnyilvánulás. A színházban a látás, láttatás és a láthatóság közös játékterének feltérképezése a képi megjelenítéssel való számvetés legfontosabb feladatai közé tartozik.

Jelen fejezet a kép grammatikáján keresztül a színházi kép és színházi tér kapcsolatára, meghatározására és felmérésére tesz kísérletet. Ezen felmérésben elengedhetetlenek tartjuk mind a színház e két kommunikációs közegeinek külön-külön vett meghatározását, mind pedig ezen jelentéstartalmak komplementer rendszerének kronológiai felvonultatását az egyetemes színházi kultúra legfontosabb állomásain keresztül, az antik, archaikus színháztól egészen a posztmodern, kortárs színházig.

3.4.2. Képfogalmak – képértelmezések

A kép fogalmának értelmezése meglehetősen széles skálán mozog: a sz kre szabott kép, avagy m vészi festmény, fénykép értelmezését l a nem csak a láthatóra vonatkoztatott tárgy képfogalomig. A kép a világnak igen sokféle jelenségét kategorizálja. Képnek tekinthetjük a rajztól a festményen át a fényképig terjedő szférát ugyanúgy, mint a költői képet, avagy gondolati, mentális képet. Hans Belting felsorolása szerint a kép fogalmát sokféle értelemben használjuk: mint reprezentáció, mint termék, mint kifejezési eszköz, mint aktus és dolog. Úgy gondoljuk, a kép fogalmi megragadása attól függ, hogy ki milyen célra használja, milyen indíttatásból, vagy

milyen néz pontból foglalkozik vele. Megpróbáltunk a kép, valamint a képiség fogalmához a valós, azaz a „látható kép” objektív és anyagi aspektusából és a vizuális kommunikáció gondolati keretében közelíteni.

A vizualitás irányából a képelmélet el szeretettel beszél csak a tisztán m vészi képekr l, illetve csak a kétdimenziós síkon megjelenített valóságillúziót tekinti képként. A képek igencsak komplex és izgalmas entitások, amelyek ontológiai vonatkozásban különféle létmódokban legitimizálódnak. A képek szoros kapcsolatban állnak egzisztenciájukat megtestesít és hordozó közvetít anyag(iság)ukkal, az ún. médiummal, hiszen a rajz, a festmény, a festett díszlet már önmagában is megtestesít egy anyagot, tárgyat.

Képek alatt érthetjük az ember által alkotott világ látható változatait, avagy a látható világ ember alkotta formációit. A képet értelmezhetjük egyfajta szükségszer evidenciaként, amely látható formát öltött, azaz láthatóvá tétetett az alkotás során. Az így értelmezett kép tér- és id vonatkozású megközelítésben többféle.

3.4.2.1. Kép a térben

Minden kép els sorban a tér függvénye. A tér szempontjából a kép két dimenzióban vagy három dimenzióban megjelenített. A kétdimenziós kép létezhet önállóan és többdimenziós komplexitás összetev jeként. Ebben a megközelítésben a színházi kép – a díszletképt l a színészi testképig – két-, avagy háromdimenziós. Az anyagban történ rögzítéssel létrehozott kép másik alapváltozata a háromdimenziós kép, hagyományosan azt mondhatjuk például, hogy tárgyak, szobrok, a színház esetében színészi testképek.

3.4.2.2. Kép az id ben

Az id szempontjából a láthatóvá tett kép két alaptípusa az állókép és a mozgóképek. Ezek alapvet en különböznek az érzékelés szintjén, tehát befogadásuk is különböz .

3.4.3. Képi anticipáció

Sok esetben elid z(het)ünk, s t elid zésre sarkall egy-egy kulcsfontosságú kép, avagy képi jel, amely mintegy el revetít egy fontos, még be nem következett történést. Ebben a szükségszer , kontemplatív elid zésben egyfajta képi jeletésátvitel, jelentés-megel legezés jön létre, amit ha kell id ben nem olvasunk le, akkor a színházi élmény, avagy a m vészi üzenet ezáltal nem fog

felel sódni, nem jöhet létre a kívánt katarzis-élmény. Ezek a képek utalásértékkel is bírnak, ugyanis bizonyos színházi, színészi momentumok és alakítások, fontos utalásérték képi jelentésbeli anticipációk, röviden képi anticipációk. Mindezek a képi megjelenítések a sajátosságos rendezői koncepciók azon fontos elemei, melyekkel a rendező valami fontos történésre hívja fel a figyelmünket.

3.4.4. A (színházi) kép mint fétis, avagy érdekközpont

A kép, legyen az festmény, színpadkép, irodalmi kép, valójában nem más, mint egy képkivágás, képfragmentum, amely határozott, konkrétan körbehatárolt szélekkel bír. Ezek után joggal tehetjük fel a kérdést, hogy fétis-e a kép, hiszen egy képkivágás eredménye, amelyben bizonyos részletet, képfelületet részesítünk elnyben, mintegy bekeretezve azt. Minden joggal mondhatjuk, hogy az eszmei mondanivaló szintjén egy képfragmentum lehet teljes értékű érdekközpont. Gondoljunk csak a színész expresszív arcára, mimikájára, melyet olykor testképérelv leválasztva mint bekeretezett, önálló felületet figyelünk egy színházi előadás alatt. A színházi térkompozíció szempontjából az egyik legfontosabb megkomponálási elv az érdekközpont, avagy érdekközpontok meghatározása, akárcsak egy festmény kompozíciójában.

3.5. A kép mint kifejezési forma

Mi a kép? Mi a színházi kép? E kérdések szemantikai, valamint hermeneutikai körüljárása lenne a jelen fejezet lényegmozganata. Jelen fejezetünk központi egysége a színházi kép, amelynek megnyilvánulási formáit és rétegelt jelentéstartalmát a kép egyetemes létmódbeli sajátosságain keresztül hermeneutikai, valamint szemantikai nézőpontból vizsgáljuk meg.

A kép olyan sajátos, sűrített képződmény, avagy jelenség, amely identitással rendelkezik, amennyiben nem helyettesíthető a nyelvvel, vagy semmiféle más, a képen kívüli láthatósággal. A képnek ezen sajátossága a nyelv inadekvátságát, vagy elégtelenségét célozza meg a valóság hű reprezentációjában. Végeredményben a kép legfontosabb hermeneutikai jellemzője a totalitás, a sűrítettség.

3.6. A színházi kép szerkezete, formanyelve

A vizualitás irányából a képet nevezhetnénk a színház egyik legösszetettebb önálló esztétikai egységének. A színházi kép egy olyan egységes jelrendszer, amely a rendelkezésére álló jelekkel és szimbólumokkal próbálja egyre érzékenyebben és hitelesebben kifejezni magát. A színházi kép egy időbeli és térbeli kompozíció, egy zárt világ, amelynek teljességét éppen zárt szerkezete biztosítja és e zárt kompozíció ismerete nélkül nem lehet felfedni a színházi kép titkát. Ez a szerkezet alapvetően egy fizikai, anyagi és egy metafizikai, finom-anyagi részből kapcsolódik össze. Az anyag, az életbeli, természetbeli vett elemek és jelenségek összességének az a megismételhetetlen, egyedi rendszere, amelyben a művészi üzenet a különféle formák és színek változataiban megtestesülve, különböző emberi sorsokba bújva, a tartalmak dinamikus és zsúfolt ritmusába sorolódva válik láthatóvá. A látványosságon túl, a szerkezet tartalmazza a tartalmak rétegelt, mélységes összefüggéseit, a finom-anyagi arányok és hangsúlyok ritmikus és kiegyensúlyozott alá- és fölérendeléseit, érdekközpontjait. A színházi kép szerkezete tehát nem egyszerűen csak egy külső formai váz, avagy támpillér, hanem zsúfolt, értelemadó és egyben értelmezésért, megértésért kiáltó művészi jelentéstartomány, rendet teremt elv is. Sajátos szerkezete nem formailag definiált, hanem kimondottan a tartalom és a forma egységén alapszik. A színházi kép kompozícióját ugyanakkor a mozgó képrendszerekből is kell származtatnunk, és gondolunk itt a színészi testképre, mint térben és időben létező vizuális kifejezési eszköz, avagy inkább kifejezési forma. A színészi testkép szerkezetének egyik legérdekesebb aspektusa, hogy az egyidejű időbeli és térbeli kiterjedés, más szóval a zenei és képzőművészeti jelleg egymást kölcsönösen feltételezi és kiegészíti. A zenei, akusztikus élményt ébreszt, időbeli tartamban kifejező igazság a képzőművészeti látványosságba ágyazódik, és ezzel a lényegmozzanattal egy színterített jelenidejűséget érzékeltet a nézőben. A színházi kép a láthatóvá tett, művésziileg megmunkált rögzített és statikus képek mellett, nagymértékben a mozgóképek sorából áll, és ez egy olyan időben és térben kiterjedő kompozíciós folyamat, amelynek tartalma egyetlen hosszabb mozgásegység, mozgássor.

3.7. A színházi kép megértése és befogadása

Színház és interpretáció par excellence egymást kiegészítő kapcsolatban állnak. Az interpretáció egyszerre eléri meg és követi a színházi előadást. Ez utóbbinak a fogalmai a konkrét

elemzés szükségleteinek megfelelően alakulnak ki, amely viszont csak úgy haladhat el re az értelmezés horizontján, hogyha használja a hermeneutika által kimunkált eszközöket.

Bármelyik műalkotás létmódja a befogadói és értelmezői tudat égisze alatt teljesedik ki. Ebben az esetben, ha egy színházi alkotást a megértés horizontjába akarunk állítani, akkor minden bizonnyal az értelmezés, interpretáció körtáncába is állítjuk és ily módon a hermeneutika megkerülhetetlen.

A színházi recepció fölöttébb komplex folyamat, hiszen a színészi előadás és a nézői befogadás egyidejűségéből jön létre a megértés és a megélés. A nézés és megértés mozzanata szoros kapcsolatban kell álljanak egymással, ugyanis szinkrón folyamat.

3.7.1. A (színházi) képolvasás. Kép és szó közelsége

Mint tudjuk a kép és a nyelv, avagy az ikonikus és a nyelvi kép között húzódozó viszony a történelem folyamán többször átértékelődött, az irodalom- és művészettudomány hol a két médium szoros kapcsolatáról tanúskodott, hol pedig azok elválasztására tett kísérletet. Mindenesetre a modern irodalom- és művészetelmélet terén intenzív érdeklődést váltott ki, elsősorban a narratológia és a hermeneutika területén, mely tudományterületek az antik és a reneszánsz hermeneutikai kutatás újjászületésének igényével alakultak ki. A különböző művészeti ágak rivalizálása, a *paragone*⁴ és a horatiusi *ut pictura poesis*⁵ formula a művészetek elvi összehasonlíthatóságának kísérleti elvszerűségén alapszik. A társ művészetek versengésének, ellentétes és kategorizáló szempontú összehasonlításának hagyományát és gyakorlatát a Horatiustól származtatott Plutarkosz-i „A festészet néma költészet, a költészet beszél festészet” megállapítással összeegyeztetett *ut pictura poesis*-elv vezette be. A színház esetében is egyfajta paragonális, azaz vetélkedő viszonyban vannak olykor a különböző jelentéshordozó médiumok ahhoz, hogy a jelentésteremtés folyamatában majd a befogadó jelentésértelmezési aktusában ezek mégis egy egymásba hajló, kiegészítő rendszert alkossanak, és egymást kölcsönösen kifejezzék.

A kép a színházban a jelentéskonstituálás és jelentésmegfejtés aktusában legalább annyira megkerülhetetlen egység, mint a nyelv egy kép, festmény leírásában, előadásában. Gondoljunk az

⁴ Vita a művészetek között, mely arra megy ki, hogy melyik a leghatásosabb. Végeredményben nem más, mint összehasonlítás.

⁵ Horatius ars poeticája: *olyan legyen a vers, mint a kép*. Ezzel bizonyára azt akarta mondani, hogy a vers is élethelyes kell legyen, de ugyanakkor érthetjük ezt fordítva is.

ekphrasziszra mint művészettörténeti képleírásra.

A színházi kép a befogadásban valamilyen szinten nyelvfüggő is, hiszen annak értelmezése óhatatlanul a nyelv szövetébe, közegébe megy át. Ily módon tehát megkerülhetetlen a képi jelenség nyelvi megragadása.

3.7.2. A színházi kép/látvány a néző reflexivitás szféráján át

A színházi előadás során a látvány inherenciáját (önmagában) megtörtént képként tekinthetjük, amely a néző reflexivitás szféráján keresztül újradefiniálódik, azaz újra megtörténik, létrehozva azt a képolvasatot, amelyben maga a néző tekint vissza. Ez a reflexivitás azt feltételezi, hogy a befogadás/megértés folyamatában a kép/látvány és néző kölcsönösen hatnak egymásra, egymást kölcsönösen megérintik. Ez azt jelenti, hogy miután a nézés tárgya belép a néző értelmezési horizontjába, a megértési folyamat csak kiindulópontként támaszkodik a képre, avagy a látványra, hiszen a néző valamilyen szinten először dekonstruálja a nézés tárgyát ahhoz, hogy a saját világát/világképét is felépítse abban, mintegy önigazolásképpen. A néző mindig hozzáteszi a saját egzisztenciájának (töredék)történetét az alkotáshoz, mintegy lemérve annak saját életére vonatkoztatott igazságát és hitelességét, mely által a befogadás tárgya újra megtörténik, azaz átlényegül. Ez az ún. átlényegülés, avagy újra megtörténés csak abban az esetben jöhet létre, ha a néző a megértés folyamatába beemeli a derridai dekonstrukciós mozzanatot és így módon teret ad a belső és új reflexiók sorozatának a felépítésére, melyek felfedik a nézőnek a világról alkotott viszonszerkezetét, viszonyrendjét. Az előadás során tehát a kép valamilyen szinten tükröt tart a néző elé, ugyanis a nézésben is – esetünkben az előadás befogadása – egyfajta reflexivitás érhet tetten.

3.8. A színészi test képi természete, avagy a színészi testkép

Ha a képek kategorizálásában nyomon követjük a tér paradigmáján belül értelmezett kétdimenziós és háromdimenziós képeket/képfelületeket a szimuláló képfelületektől eljutva a tárgyi, fizikai képekig, akkor joggal tekinthetjük a színházi előadás keretében a színészi testet is képnek, azaz képi természetűnek.

Az emberi test ontológiai szempontból az anyagi, hús-vér massa és ugyanakkor a lelki, szellemi esszencia egységként testesül meg. A színészek az időnk folyamán – kezdve az ókori

görögöktől máig – olyan jól integrálódtak az előadások cselekményébe és képi világába, hogy mára majdnem semmi különös nem találunk abban, ha a teljes színpadi teret, sőt esetleg a nézőteret is kitöltik, bejátszák a színészek, avagy a színészi testképek. A színészi test(kép)et tekinthetjük olyan különleges felületnek, amelyben anyagi és szellemi karöltve találkozik, vagy akár a külső és belső világ között húzódó kapunak, mely egyaránt megnyithatja és lezárhatja a két világ közötti átjárhatóságot, avagy közlekedést azzal, hogy ugyanolyan jól működik a kifejezés és az elleplezés orgánusaként, és ily módon minduntalan a test természetének sokoldalúságával (akár meztelen, akár felöltöztetett) és nehezen definiálhatóságával szembesülünk. Következésképpen a színészi test és személyiség kapcsolatáról Arisztotelész óta feltett és vitatott kérdések mindmáig érvényesek, és zömével megválaszolatlanok maradtak. A (még) megfejtethetetlen összefüggések és kételyek ellenére a testek vizuális figyelemfelkeltő ereje vitathatatlan.

3.8.1. A tér és test kapcsolata: képi narratíva

A testképek térbeíródása, valamint téralkotó és téralakító funkciója mint jelentésképző aktus, egyféle (mozgó)képi narratívát teremtenek meg, mely elbeszélés formaképp a performatív színházi cselekmény és történet fontos tárgyi, anyagi és ugyanakkor szellemi hordozója. A test mint anyagi matéria és szellemi esszencia komplementer együtteseként lép fel, azaz jelenik meg képi narratívaként az általa (is) konstituált színházi térben. Mint tudjuk ezek a (test)képek alkotják a színházi teret, ezen komplex felületek hoznak létre különféle idő- és térszerkezeteket maguk körül, maguk építik meg a néző szemében kirajzolódó vizuális térélményt, ami a néző tekintetének tükrében viszont többször is (át)alakulhat, illetve a (test)képek térbeíródása többféle térrendszert alkothatnak. Mivel a kortárs színház erősen vizuális orientáltságú, következképpen nagy hangsúlyt fektet a kép és tér narratívájára. Pontosabban a narratív színházi tér egy egységes képnarratívába olvad, hiszen a tér nemcsak egy objektív, látható helyszín, hanem elsősorban egy összetett, jelentésteli képi kompozíció.

3.8.1.1. A képi narratíva idő- és térszerkezete

A színház egy vizuális és/vagy elbeszélő, elhangzott történet. Ez a komplex történetrendszer a különböző, egymást kölcsönösen kiegészítő médiumok narrációs idő- és térszerkezetének jelentésközlő képességében mutatkozik meg, avagy tárul fel. Ezen jelentésképző,

narratív színházi médiumokat egyfajta komplementer, egymást inspiráló közösségi létmód jellemzi, és ebben a koegzisztáló, egymásra utalt létmódban megszilárdítják, kitágítják a narratívák id - és térszerkezetét, hiszen mint tudjuk a narratív alapegységek nemcsak térbeli, hanem egyben összetett id belı egységek is.

A színházi képolvasás mint id belı folyamat, a képi narratívák esetében nem mindig lineárisan halad el re, ugyanis a képben egyszerre két különböz id horizont találkozik: a képi történet rögzített múlt idejének egyidej ségéb l kibontakozik az elbeszélés jelen idejének folyamatossága. A befogadásban e kett s id síkhoz az interpretáció jöv idej síkja is megjelenik mint harmadik id sík, de ezúttal az interpretáció mint folyamat, azaz a történések közötti okozati, tér- és id belı viszonyok értelmezése kitolódik a jöv idejébe.

Ez az összetett id szerkezet, azaz a történet idejének egyidej sége, az elbeszélés idejének folyamatossága és az interpretáció folyamata teremti meg a képi id együttes jelentéskonstituáló narratíváját.

3.8.2. A test(kép) a színpadi tér különleges tárgya, felülete

A színházi el adásba kódolt esztétikai procedúrák közvetítésének talán legideálisabb, de minden bizonnyal legelterjedtebb médiuma az emberi test, melyben a legkülönböz bb szimbolikus és metaforikus tartalmak élez dnek ki, s ezért a legváltozatosabb formákban ölthetnek testet. E kitüntetett szerepét, es sorban annak köszönheti, hogy a test egyszerre természeti és kulturális konstrukció, egyszerre organikus szervezet és mechanikus szerkezet, és mivel ezen vonásai részben ellentétes, részben komplementer viszonyban állnak egymással, így állandó kölcsönhatásban vannak.

A színház többi vizuális elemeivel, médiumaival ellentétben a színészi test(kép) olyan koncentrációjú látvány- és információtartalommal bír, és olyan összetett összhatású felszín mélység, küls bels dinamikát teremt, amely számtalan befogadási és értelmezési lehet séget szül. A színészi test identitás- és érzelmkifejez , valamint kommunikációs szerepe és képessége ugyanúgy fontos a színházi el adás keretében, mint annak formája, dinamikája, részleteinek összhatása, a hangja és fizikuma közötti dialógus, amely szintén kölcsönhatásba léphet a test képével.

Ebben az alfejezetben a színházi tér legfontosabb „tárgyával”, a színészi testtel, testképpel, valamint annak tulajdonságaival foglalkozunk, nem azért, hogy a testet mint a színpad egyik

legfontosabb és legösszetettebb érdekközpontját bekeretezzük és fétiselemként kezeljük, hanem inkább azon meggy z és alapján, hogy a színészi test természetének tanulmányozásával a színházi el adás folyamatszer , avagy eseményszer m ködése és hatása érthet bb, és talán áttekinthet bb lesz.

A színészi testkép egyszerre természeti, azaz küls -objektívizációs és kulturális, azaz bels -szubjektívizációs modell. A testkép speciális formaként és tartalomként, valamint komplex témaként való megközelítéséért és a test fogalmának jobb megragadhatóságáért, a testtulajdonságokat négy fontosabb vizsgálati szempont alapján kategorizáljuk és elemezzük, pontosabban az anatómiához, az egyediséghez, azaz az identifikáció tárgyához, a kommunikációs funkcióhoz és a szépséghez mint esztétikai kategóriához rendelve.

3.8.3. Színházi látvány, részletek és összhatás

Hogyan jelenik meg a test(kép) a látás számára? Hogyan vesszük észre a test(kép)et a színpadi tér összképében? Részelemeire bontjuk az összképet, amelyb l ki-kiemelve külön-külön vesszük szemügyre a színészi testképet vagy a színpadképet konstituáló többi vizuális elemet, vagy egységes egészként olvassuk le a nagy színpadkép teljes kompozícióját, azaz az összes képszer részelemeivel egyidej leg, szinkrón módon? Egyáltalán lehetséges-e ez a totalizáló, összegz látványolvasás egy dinamikus színházi látványkompozíció esetében, amelyben a színészek ide-oda fluktuáló mozdulatsorai behálózzák az egész teret és gúzsba kötik ide-oda cikázó tekintetünket? Az ilyen és ehhez hasonló kérdések háttérében els sorban a mozgó és változó test és arc izgalmas formai és kommunikációs jelensége, és az általa közvetített jelentések, üzenetek között húzódó termékeny feszültség áll. A színházi összkép a külön-külön vett és elemzett részelemek önálló halmazából áll össze.

3.8.4. A performatív test(kép) a mimetikus és posztmimetikus kifejezés feszültségében

A mimetikus kifejezés, avagy ábrázolás az analitikus, referenciális dimenziót képvisel , társadalmi vonatkozású, valamint általános érvény kitarulkozásnak, megmutatkozásnak a hordozója, ezzel szemben a posztmimetikus kifejezés a dekonstruktív, affektív-képzeleti, önreferenciális dimenziót képvisel er teljesen személyes, individualista megnyilatkozásokat helyez el térbe.

A test performativitása (és nem kimondottan csak a performansz-színház esetében) egyfajta (ön)reflexivitást és intenzitást ötvöz megnyilvánulás.

A performativitás posztmimetikus jellege megkövetel egy másfajta médiumi közlést. Ennek a közlésformának a közege megváltozik, azaz közvetett közegi formából átmegy egy közvetlen közegbe. A (mimetikus jelleg) közlési közeget, a verbális nyelvet egy közvetlen anyagi, fizikális közlési nyelv veszi át. Erre a közvetlen anyagi közlésformára a színészi test a legalkalmasabb és legkézenfekvőbb médium. Kézenfekvő, hiszen a színész, avagy a performer nem kell egy külső, magán kívül létező és saját értelmezésétől függő közeghez nyúljon (például a drámai textus és annak megszólaltatása), hanem egyszerre saját magát, a testét veszi igénybe, ami számára a legközvetlenebb közlési eszköz. Ily módon a posztdramatikus színházban „a test a középpontba helyeződik, de többé nem értelemhordozóként, hanem saját fizikalitása és gesztikulációja révén. (...) A posztdramatikus színház az *önmagának elégséges testiség* színházaként jelenik meg, és ezt a testiséget a maga intenzitásával, gesztuspotenciáljával, aurikus „jelentésével” és belső, valamint kifelé mutató feszültségeivel együtt jeleníti meg” (Lehmann, 2009, 111).

4. Adalékok a színházi tér hermeneutikájához

Újabb fejezetünk tárgyát a színházi térre és a teret meghatározó képre, valamint testre/testképre irányuló hermeneutikai-szemantikai körüljárás képezi. Elengedhetetlennek tartjuk a színházi térre vonatkozó létmódbeli sajátosságok körbejárását, valamint a színházi térrendszer különböző típusainak megmagyarázását a színházi tér és kép kapcsolatának feltérképezése céljából. Ezen két jelentéshordozó elemet külön-külön is és ugyanakkor egymással kölcsönös viszonyukban is boncolgatjuk.

4.1. Tér és tragédia, avagy a tragédia tere

A tragédia egy olyan jelentéstartalmú képződmény, amely a legrégebbi idők óta meghatározta a színházat és annak terét, térszerkezetét.

4.2. A m vészi tér id megértési válsága?

Még mielőtt rátérnénk a színházi tér elemzésére, ezen alfejezetben megpróbálunk betekintést nyerni a mai társadalmunk esztétikai, m vészi világába, avagy a m vészi tér id megértési válságába.

4.3. A színházi térstruktúrák a színháztörténet folyamán

A jelen alfejezetben a színház struktúráját tárgyaljuk a fizikai tér szempontjából. Nagyító alá kerül a színházi épület struktúrája, architektúrája, a színpad elhelyezése, valamint a díszletek és jelmezek használata is. A vizsgálatot természetesen egy ún. id utazással kezdjük. Magától értetődik, hogy először a dionüszoszi hagyományok kerülnek terítékre, hiszen a Dionüszosz tiszteletére rendezett ünnepek indították útjára azt a jelenséget, amit ma színháznak nevezünk, és amely többé-kevésbé megtartotta eredeti formáját. (Lásd: **4.3.1. Az ókori színház térszerkezete**). A következő állomás a középkori színház, amelyben kiderül, hogy a hatalmas szabadtéri görög és római amfiteátrumokból a színpadi m vészek misztériumjátékok, passiók és pásztorjátékok formájában a templomban leltek menedékre. (Lásd: **4.3.2. A középkori színház térszerkezete**).

A reneszánsz a színház számára is igazi reneszánszt jelentett mind irodalmi, mind performatív szempontból. Ebben a korszakban alkottak az olyan neves drámaírók, mint

Christopher Marlowe és William Shakespeare, hogy csak az angolokat említsük. (Lásd: **4.3.3. A reneszánsz és a reformáció színházának térszerkezete**).

A köztársaság és az angol restauráció idején a színház némiképp háttérbe szorult, helyet adva más művészeteknek. (Lásd: **4.3.4. A köztársaság és az angol restauráció színházának tere**).

Azonban mint minden más a modern korban, a színház is szemtanúja volt annak a szerkezeti és kifejezésbeli sokoldalúságnak, ami már-már káoszba torkollott. (Lásd: **4.3.5. A modern színház térszerkezete**).

4.4. A performatív színházi tér típusai

Ebben az alfejezetében a performatív tér típusait elemezzük. Ahogy az előző alfejezetben kizárólag fizikai megjelenés szempontjából tárgyaltuk a színházi teret, úgy ebben a fejezetben inkább azokra a tértípusokra fókuszálunk, amelyek nem feltétlenül nyilvánulnak meg fizikailag. Ilyen például az: **Objektív, fizikai tér és színpadtér (4.4.1.); A test tere, avagy a gesztikus tér (4.4.2.); A dráma tere, avagy a látványtér (4.4.3.); Díszlet és jellemformálás (4.4.3.1.); A textuális tér (4.4.4.); Szimbolikus tér (4.4.5.); valamint A belső tér (4.4.6.)**.

5. Mimetikus vs. posztmimetikus színházi létmód

A performansz-színház posztmimetikus stratégiája

Jelen fejezetben megpróbáljuk összefoglalni a mimetikus és a posztmimetikus színházi létmód, avagy kifejezőmód dichotómiáját, különböző létmódbeli szempontok és jelentéskonstituáló rendez elvek mentén. (Lásd a táblázatot is.)

Dolgozatunk során korábban már szó esett a színház mimetikus természetéről is. Mint tudjuk bármennyire is megkerülhetetlen ez a művészetrendező elvszerűség, ki kell jelentenünk, hogy a mimézis-elv mégsem vonatkoztatható minden kör művészetére. Következésképpen vannak olyan műalkotások, előadások is, melyeket a hagyományos, arisztotelészi értelemben vett mimézis-esztétika fogalomkészletével nem lehet megragadni és elemezni. Ilyenek például a posztdramatikus színház, avagy a kortárs színház főképp performatív jellegű produkciói, amelyek megértésénél és befogadásánál véleményünk szerint teljesen megkerülhetetlen egyfajta posztmimetikus esztétikai fogalomkészletnek a kidolgozása és alkalmazása. Amikor a posztmimetikus, avagy a kortárs színházesztétikára alapozó performansz-előadásokra gondolunk, akkor elsősorban olyan alkotók posztmimetikus interpretációira fókuszálunk, mint például Jan Fabre, Jan Lauwers, illetve Robert Wilson, Nadj Josef (Nagy József) vagy Silviu Purcurele és Mihai Măniuțiu, akiknél a művészetek közötti transzgresszió elve és gyakorlata is tetten érhető, ugyanis alkotásaik a vizuális művészetek és a színház kölcsönhatását vizsgálják.

Egy olyan művészetben és kultúrában, ahol az autentikus valóság felvállalása és megtapasztalása problematikusává válik, valamint különféle manipulációknak volt kitéve, a realista mimézis helyét az ún. posztmimézis szerepköröve (he)tte át. A posztmimetikus művészi stratégiák már nem szándékoznak bemutatni, még csak nem is akarják leírni az autentikus valóságot, hanem azt próbálják felfedni és a tudunkra adni, hogy minden egyes művészi reprezentáció, még a leghitelesebb is, csak bizonyos személyek által megkonstruált, láthatóvá tett valóságillúzió, avagy anyagi-szellemi valósághipotézis. A posztmimetikus reprezentáció szerint az autentikus valóság nem létezik, sőt szerinte minden valóság törékeny és alakítható, azaz valamilyen szinten a manipuláció kiszolgáltatottja. Az ily módon megalapozott új posztmimetikus művészi stratégia és kifejezőmód segítségével begyakorolt szemléletmód nem akarja többé felfedni a széles körben megismert valóság általános ontológiai és kulturális sajátosságait, sőt, az avantgárd művészettől eltérően még csak nem is vágyakozik erre, hanem ellenkezőleg, annak dekonstrukciója az egyik

legfontosabb cél. Az általános és referenciális valóság dekonstrukciójának az egyik eszköze a személyes, önreferenciális gesztus-megnyilvánulások, valamint a posztmodern m vészek, esetünkben a performansz-színészek játékának meghökkentés-effektusai. Tehát a posztmodern m vészet meghökkentés-effektusai az említett valóság dekonstrukciójának olyan módozatai, amelyek bemutatják, azaz lerántják a leplet a referenciális társadalmi valóság általánosságáról (lásd a társadalmi gesztusok megszün(tet)ését), és ily módon az általános, referenciális valóság dekonstrukciós gyakorlatának a középpontjában a színész tettének és az általa konstruált el adás/m alkotás önreferenciális jellege áll. A posztmimetikus stratégiák nem azt tartják szem el tt, hogy miként lett megteremtve a referenciális valóság, avagy a társadalmi, valamint általános érvény valóságdimenziók, hanem az egyén hús-vér, affektív intenzitást ötvöz anyagiségének, testiségének az egyszeri és egyedi megnyilvánulásaira fókuszálnak. Amint már fentebb is említettük, a mimetikus színházi létmód, avagy ábrázolás az analitikus, referenciális dimenziót képvisel , társadalmi vonatkozású, valamint általános érvény jelentésegységek hordozója, ezzel szemben a posztmimetikus kifejezőmód a dekonstruktív, affektív-képzleti, önreferenciális dimenziót képvisel er teljesen személyes, individualista megnyilatkozásokat helyez el térbe.

Természetesen ennyire élesen a két, tehát a mimetikus és a posztmimetikus típusú színházi létmódot csak módszertani érvénnyel választhatjuk szét, ugyanis a színházban egy el adás alatt olykor mindkét típusú kifejezőmód hatáselemei is létezhetnek, azaz ütközhetnek, vagy furcsamód kiegészíthetik egymást.

5.1. El adáselemzések

Ebben az alfejezetben rátérünk két olyan el adás elemzésére, amelyek a posztmimetikus stratégiák alkalmazásában fogantak, és amelyek a küszöbállapotban, avagy liminoid állapotban megfogant identitásalakítás, illetve identitás-átalakítás célját szolgálják.

5.1.1. Robert Wilson/ Rufus Wainwright: Shakespeare-sonettek

Berliner Ensemble Színház el adása, 2009.

Rendezés, díszlet és világítás: Robert Wilson

Jelmez: Jacques Reynaud

Zenét írta: Rufus Wainwright

Dramaturg: Jutta Ferbers

Wilson Shakespeare-szonettek cím el adása egy er teljes vizuális/képi dramaturgiára épít. Az el adást összességében egy különös és groteszk zenés pantomim-szer víziónak is tekinthetjük. Wilson el adásában Shakespeare szerelemre és szenvedélyre épül 154 szonettje közül 25 szonettet dolgoz fel, amelyek bemutatása során mágikus és álombeli képvilágot és jeleneteket teremt. Színpadán a különféle shakespeare-i karakterek és figurák mozaikszer ötvözetét láthatjuk – például bohócok, tündérek, királyn , stb. –, melyek intenzív és performatív mozdulatsorát a gondosan megszerkesztett zene is alátámasztja, azaz adott esetben kihangsúlyozza. Ezzel korántsem azt akarjuk mondani, hogy a zene a mozgásnak vagy a látványnak alárendelt reprezentációs elemként van jelen.

Az el adás teljes id tartamát (2 óra 23 perc) a wilsoni megállíthatatlan, szünet nélküli ritmus uralja, amely a Cage-féle „time brackets”-ek⁶ hatását és példáját követi. Mivel az el adás alatt egyetlen szünet sincs, elt nik az id beliség fogalma, csak egy folytonos id síkban megnyilvánuló eseménynek lehetünk a tanúi, csupán a fények tompítása vagy a színpad csupán másodpercekig való teljes elsötétítése szakítja meg az el adás kompakt id beliségét és az egymásba folyó képjeleneteket, mely technika mondhatni jelzésszer en választja szét a szonetteket. Nincsenek id síkokat és jeleneteket elválasztó, strukturáló leeresztett, majd felhúzott függönyök.

A Shakespeare-szonettek cím el adást tehát a *ritmus–testiség–zeneiség* hármas egysége jellemzi. A m vészi anyag egységbe való szervezését, avagy rendezését az említett ritmus biztosítja. Wilson el adásaiban az id és tér harmonikus egységbe való szervezése céljából, különös fontossága van a ritmusnak, mely nemcsak a térbeliséget, id beliséget és a zeneiséget/hangzóságot, hanem a térbeíródó testiséget/anyagiságot is összekapcsolja a reprezentáció egészével. Minden joggal kijelenthetjük tehát, hogy az el adás során a ritmus válik a teljes színpadi reprezentáció els dleges vezérelvévé, avagy az el adás dramaturgiai alapelvévé, amely a jelentésegységek, jelrendszerek id beliségével, valamint azok ismétlésével és váltakozásával függ össze. Azt is leszögezhetjük, hogy a ritmus az el adás azon vezérelve, amely a testiség/ a színészi test anyagi mivoltának performatív megnyilvánulásait is megteremti és strukturálja. El adásának látványvilága a majdnem teljesen hiányzó szöveget és a színészek

⁶ Id zárójel, vagyis zárójelbe tett id .

intenzív érzéseit (ordibálások, sikolyok, expresszív testi megnyilvánulások, rázkódások, verg dések) nemcsak jelen idej vé alakítja, hanem teljes egészében képszer sítí, azaz láthatóvá varázsolja. A színészek érzelmeinek, gesztusainak önreferenciális, valamint posztmimetikus kifejezőmódját a felhalmozott vizuális és auditív hatások is fokozzák.

5.1.2. Nadj Josef: Woyzeck

Centre Choréographique National d'Orleans (CCNO) el adása, 1998.

Rendez : Nadj Josef

Az el adás egyetlen egy jelenetbe tömörített, groteszk hangvétel pantomimjáték. Az egész el adásra jellemző a nyomasztó dekadencia-érzés. Ezt a lehangoló hangulatot Nadj Josef a sötét és monokróm színekkel átítatott színpadképpel is fokozza, ugyanis az egész színpadkép egy visszafogott, sötét-világos, fény-árnyék kontrasztra épít Caravaggio-festményre emlékeztet.

Nadj Woyzeckje egy zárt térben játszódik, amelyben a színész-táncosok – közöttük Nadj Josef is – szótlánul sorra bemutatkoznak. Nadj ebben az el adásában is lemond a drámai textusról és a testi performativitásra fekteti a hangsúlyt. Így a textus helyett a színész-táncosok expresszív gesztussorai, mimikái és mozgássorai kommunikálnak.

Az el adás tehát egy erős és expresszív gesztus-narratívára épül, melyben a szereplők kissé félkegyelmű, együgyű jellemeket alakítanak. Az egész el adás egy egyórás és egyjelenetes képsorba tömörített képszínház, avagy jelszínház, melyben a gesztusoknak kimondottan önreferenciális jellegük van, ami által kirajzolódik a posztmimetikus kifejezőmód. Véleményünk szerint a színészek csak önmagukat játsszák, mely játékban a posztmimetikus cselekvéssor és kifejezőmód abszurd léthelyzeteket generál. Nadj tehát nem a történet szer ségre fekteti a hangsúlyt, még csak nem is a történettöredékek elmesélésére törekszik, hanem szívszorongató képet dőket helyez egymás mellé.

6. Következtetések

Dolgozatunk középpontjában a színházi kép és a színházi tér komplementer viszonyának elemzése áll. Mint láttuk, a színházi kép, akárcsak a drámai textus, térbeíródó jelentésközvetítő egység, következésképpen tér- és idő függő. A színházi tér is egy vizualizálható, láthatóságnak kitett összkép, avagy képi kompozíció, tehát egyfajta centripetális mechanizmus létezik kettejük között.

Kutatásunkat a színház tér-idő-kép rendszerében kulmináló jelentésközvetítő elemek és jelrendszerek egymásba fonódása, valamint ezen jelentésegységek komplementer viszonyrendjéből adódó szemantikai átfedések és határátlépések jelentésösszegző létmódja teszi aktuálissá és egyszersmind izgalmassá. Ezen izgalmas színházi létmód(teremtés) f képp a posztdramatikus, azaz a posztmimetikus színházi ábrázolásmódban tetten érhető átváltozási, transzformációs folyamat küszöbállapotában keresendő, mely liminoid állapot és élmény a nézők és szereplők, valamint a nézők és előadás/performansz között létrejövő átlenyegülés, identitás-átalakulás fázisában, avagy a szubjektum és objektum közötti viszonyban létrejövő liminoid együttműködés terében nyilvánul meg, és mindez f képp a performansz-színház rítusszerkezetének köszönhetően.

Dolgozatunk három nagyobb egységre oszlik: a színházi kép és a színházi tér hermeneutikájára, valamint a posztdramatikus színházi előadáselemzésekre, mely előadásokban a mimetikus és posztmimetikus színházi létmód feszültségére, avagy a mimetikus vs. posztmimetikus színházi stratégiára fókuszáltunk. Dolgozatunk mindhárom nagyobb egységében válaszokat kerestünk azokra a kérdéskörökre, amelyek a színházi kép és tér komplementer viszonyára, avagy a színházi kép/testkép független és kölcsönösen függő létmódjára vonatkoztak, valamint megpróbáltunk olyan hipotéziseket felállítani a hermeneutikai és szemantikai vizsgálódások mentén, melyek szerint a képek erőteljesebb vizuális narratívája (f képp a posztmodern látványszínház esetében) megkönnyíti a színházolvasatot, valamint jelentésösszegző funkcióval is bír. Ezen képi jelentéstartalmak képesek az előadást hosszabb ideig megtartani és elraktározni a befogadó emlékezetében, s mindez olyan szinten lehetséges, hogy tudatunk képes bármikor előhívni azokat a belső képeket, amelyek segítségével rekonstruálhatjuk utólag az előadás tartalmát.

7. Befejezés

A b vös kör bezárul: nincs többé pontosan megvonható és meghúzható határ kép, tér és textus, valamint közl , közlend és befogadó között, csupán egy izgató és összetett kulturális entitás jelenlétének az érzése. A színésznek a néz figyelésében, a néz nek a színész egzisztenciájában, az elbeszél nek a világban, a világnak az elbeszélésben, a színházi szemlél nek a drámai szöveg-, valamint képvilágban való feszült határátlépésben tetten érhet jelenléte észlelhet .

Summa summarum, a színház – függetlenül attól, hogy mimetikus vagy posztmimetikus ábrázolás – egy töretlen igazsággal és szinteséggel mért és vállalt létmód, avagy világkép. De ha az szinteség alapfeltétel, akkor már nem néz pont függvénye a heideggeri kérdés parafrázálása: mit értünk a színház alkotta világképen, a világról alkotott képet, vagy a képként felfogott világot?

BIBLIOGRÁFIA:

Adolph Appia,

1968, *A zene és rendezés. 1892–1897. I. Ford.*: Barta András. Bp.

Almási Miklós,

1992, *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában.* Budapest, T-Twins Kiadó;
Lukács Archívum.

Arisztophanész,

1961, *A békák.* Ford.: Arany János. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Arisztotelész,

1984, *Politika.* (ford.: Szabó Miklós) Budapest, Gondolat Kiadó.

2007, *Poétika. In. Poétikák.* Budapest, Európa Könyvkiadó.

Arnheim, Rudolf,

1979, *A vizuális élmény – Az alkotó látás pszichológiája.* Budapest, Gondolat Kiadó.

Bacsó Béla, (szerk.)

1997, *Kép, fenomén, valóság.* Budapest, Kijárat Kiadó.

2000, *Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést?* In: Színházi antológia, XX. század.
Budapest. Balassi Kiadó.

Banu, George,

2008, *Spatele omului – pictura și teatrul.* București, Ed. Nemira.

2012, *Cortina sau fisura lumii.* Trad.: Ileana Cantuniari. București, Ed. Humanitas.

Barthes, Roland,

1993, *Bevezetés a filozófiába.* Budapest, Ikon Kiadó.

1966, *Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications.* In: 1988, Kanyó –
Síklaki szerk.: Tanulmányok az irodalomtudomány köréből I. Budapest, Tankönyvkiadó.

Bálványos Huba, Sánta László,

2000, *Vizuális megismerés, kommunikáció.* Budapest, Balassi Kiadó.

Bätschmann, Oskar,

1998, *Bevezetés a művészet-történeti hermeneutikába. Képek elemzése.* Budapest, Corvina
Kiadó.

1995, *Bevezetés a művészet-történeti hermeneutikába.* In: Athenaeum, I. /3, 23-51.

Beckett, Samuel,

2006, *Összes drámái. Eleutheria*. Budapest, Európa Könyvkiadó.

Belting, Hans,

2007, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Ford.: Kelemen Pál. Budapest, Kijárat Kiadó.

Bentley, Eric,

1998, *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor Kiadó.

Béres András,

2000, *Bevezetés a színházesztétikába I.*, Marosvásárhely, Mentor Kiadó.

Biesenbach, Klaus,

2010, *Marina Abramovi . The artist is present*. New York, MoMA.

Boehm, Gottfried,

1993, *A kép hermeneutikájához*. In: Bacsó Béla (szerk.): Athenaeum, I. /4.

1997, *A képi értelem és az érzékszervek*. In: Bacsó Béla (szerk.): Kép, fenomén, valóság. Budapest, Kijárat Kiadó.

1998, *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*. In: Thomka Beáta szerk.: Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés. Budapest, Kijárat Kiadó.

2000, *A lét gyarapodása. Hermeneutikai reflexió és képz m vészet*. Vulgo 2, 71–82.

Bond, Edward,

1964, *Saved*. London.

Brook, Peter,

1999, *Az üres tér* (ford.: Koós Anna), Budapest, Európa Kiadó.

Casey, Edward,

2001, *Between Geography and Plilosophy: What Does It Mean To Be in the Place-World?*
Annals of the Association of American Geographers 91.4

Charles S. Peirce,

1975, *A jelek felosztása*. In: Horányi – Szépe szerk.: A jel tudománya. Szemiotika, Budapest, General Press Kiadó.

Congreve, William,

1959, *Így él a világ*. Ford.: Kéry László. Budapest, Európa Kiadó.

Csutak Attila,

2010/2, *Határátlépések a színház tér-id -kép rendszerében. Adalékok a színházi kép hermeneutikájához.* In Symbolon. XI: évf., 19. sz., 113-126.

2011/2, *A kép és a szcenikai tér-kompozíció kapcsolata. Kép és képiség.* In. Symbolon. XII. évf., 21. sz., 84-92.

Danto, Arthur,

2003, *A közhely színeváltozása. Mvészetfilozófia.* Budapest, Enciklopédia Kiadó.

Derrida, Jacques,

1994, *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása.* In: Gondolat-jel. I-II., Szeged-Budapest, Chiron Kiadó és Tipográfia BT.

Descartes, René,

1996, *A filozófia alapelvei.* Ford.: Dékány András. Budapest, Osiris Kiadó.

Diderot, Denis,

1966, *Színészparadoxon. A drámaköltészet 1.* Budapest, Magyar Helikon.

Dürrenmatt, Friedrich,

1963, *Színházi problémák.* Budapest, Színháztudományi Intézet.

Eco, Umberto,

1976, *A nyitott művészet poétikája.* In: U : A nyitott művészet. Válogatott tanulmányok. Budapest, Gondolat Kiadó.

2007, *Művészet és szépség a középkori esztétikában.* Budapest, Európa Könyvkiadó.

Elam, Keir,

1980, 2002, *The Semiotics of Theatre and Drama.* London and New York, Routledge

Esslin, Martin,

1998, *A dráma vetületei.* Szeged, JATEPress

Euripidész,

Bacchánsnő

Eliade, Mircea,

1997, *Képek és jelképek.* Budapest, Európa Könyvkiadó.

Fabiny Tibor,

1998, *A hermeneutika elmélete.* Ikonológia és művészet értelmezés 3. Szeged, JATEPress Kiadó.

1998, *A hermeneutika tudománya és művészet.* In: Fabiny (szerk.): A hermeneutika elmélete. Szeged, JATEPress Kiadó.

Finter, Helga,

1998/3, *A posztmodern színház kamera-látása*. In: Ellenfény.

Fischer-Lichte, Erika,

1988, *Semiotik des Theaters*. I. Tübingen, Narr.

2001, *A dráma története*. Pécs, Jelenkor Kiadó.

2009, *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó.

Flusser, Vilém,

1990, *A fotográfia filozófiája*. Budapest, Tartóshullám–Belvedere–ELTE.

Foucault, Michel,

1966, *Les Mots et les choses*. Paris, Gallimard.

Friedrich Dürrenmatt,

1963, *Színházi problémák*. Budapest. Színháztudományi Intézet Kiadó. 28

Gadamer, Hans-Georg,

1984, *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat Kiadó.

1994, *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twinsk Kiadó.

1997, *A kép és a szó m. vészete*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomen, valóság*. Budapest, Kijárat Kiadó.

Gennep, van Arnold,

2007, *Átmeneti rítusok*. Ford.: Vargyas Zoltán. Budapest, L'Harmattan Kiadó.

Genette, Gérard,

2006, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Pozsony, Kalligram.

Goethe, Johann Wolfgang

2006, *Faust*. Budapest, Európa Könyvkiadó.

Grotowski, Jerzy,

1999, *Színház és rituálé*. Pozsony, Kalligram Kiadó.

Hartmann, Nicolai,

1974, *Estetica*. Bucure ti, Ed. Univers.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich,

1968, *A filozófiai tudományok enciklopédiájának alapvonalai*. Harmadik rész. A szellem filozófiája. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Heidegger, Martin,

1988, *A m alkotás eredete*. Budapest, Európa Kiadó.

2007, *Lét és idő*. Budapest, Osiris Kiadó.

Hume, David,

2006, *Értekezés az emberi természetről I*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Imdahl, Max,

1993, *Gondolatok a kép identitásáról*. In: Athenaeum, I. /4.

1997, *Ikonika*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijarat Kiadó.

2002, *Mvészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és művészet*. Fenomenológia és esztétika. Budapest, Kijarat Kiadó

Jákfalvi Magdolna,

2001, *Alak, figura, perszonázs*, Budapest, OSZMI, Theatron könyvek 3. 23.

2004, *A nézés öröme. Az avantgárd színházi paradigma*. In: *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. (Szerk. Imre Zoltán), Budapest, Áron Kiadó.

Kepes György,

1979, *A látás nyelve*. Budapest, Gondolat Kiadó.

Kékesi Kun Árpád,

2000, *Thália árnyék(á)ban*. Veszprém, Egyetemi Nyomda.

2007, *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó.

Lefebvre, Henri,

1991, *The Production of Space*. Cambridge.

Leonardo da Vinci,

1960, *Tudomány és művészet*. Budapest, Magyar Helikon.

Lessing, Gotthold Ephraim,

1963, *Laokoón – Hamburgi dramaturgia*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Lévinas, Emmanuel,

1994, *Az arc mezítelensége*. Emmanuel Lévinasszal beszélget Philippe Nemo. In: *Művészet* hely, 1994/1, 4-8.

Lukács György,

1965, *Az esztétikum sajátossága*. Budapest, Magvet Kiadó.

1972, *Adalékok az esztétika történetéhez*. Budapest, Magvet Kiadó.

Mihai Măciuga,

- 2006, *Aktus és utánzás* (ford.: Zsigmond Andrea), Kolozsvár, Koinónia Kiadó.
- Merleau-Ponty, Maurice,**
1993, *A látható és a láthatatlan*. In: Athenaeum, I. /4.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm,**
1986, *A tragédia születése*. (ford.: Kertész Imre), Bp. Magvet Kiadó.
1996, *Adalék a morál genealógiájához*. Budapest, Holnap Kiadó.
- P. Müller Péter,**
2009, *Test és teatralitás*. Budapest, Balassi Kiadó.
- Pais István,**
1988, *A görög filozófia*. Budapest, Szerzői Kiadás.
- Palmer, Richard E.,**
1998a, „*Hermeneuein-hermeneia*” – Ókori szavak használatának mai jelentése. In: Fabiny (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress. 59-77.
1998b, *A hermeneutika hat modern meghatározása*. Bibliai egzegézis, filológia, Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer. In: Fabiny (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress. 77-89.
- Panofsky, Erwin,**
1984, *Ikonográfia és ikonológia*. In: U. : A jelentés a vizuális művészetekben. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Pavis, Patrice,**
2003, *Eladáselemzés*. Budapest, Balassi Kiadó.
2006, *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan Kiadó.
- Peternák Miklós,**
1993, *Új képfajtákról*. Budapest, Balassi Kiadó.
- Platón**
1968, *Az Állam*. Budapest, Gondolat Kiadó. (Barlanghasonlat c. fejezet: 194-199).
- Rehm, Rush,**
2002, *The Play of the Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton, University Press.
- Ricoeur, Paul,**

1998, *Létezés és hermeneutika*. In: Fabiny (szerk.): A hermeneutika elmélete. Szeged, JATEPress Kiadó.

1998, *A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról*. In: Fabiny (szerk.): A hermeneutika elmélete. Szeged, JATEPress.

2003, *Bibliai gondolkodás*. Budapest, Európa Kiadó.

2006, *Az él metafora*. Budapest, Osiris Kiadó.

Rilke, Reiner-Maria,

1994, *Firenzei napló*. In: Ex Symposion. Nietzsche.

Robert Seculer és Randolph Blake,

2000, *Észlelés*. Budapest, Osiris Kiadó.

Shakespeare, William,

Szentivánéji álom

Lear király

A vihar

Simmel, George,

1959, *The Aesthetic Significance of the Face*. In: Kurt H. Wolf szerk.: Georg Simmel, 1858-1918. A Collection of Essays with Translations and Biography. Columbus: Ohio State University Press. 276-281.

Stewart, Susan,

1993, *On Longings. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Duke University Press, Durham and London.

Schuster, Martin,

2005, *M vészeltéktan. Képi kommunikáció–Kreativitás–Esz­tétika*. Budapest, Panem Kiadó.

Szegedy-Maszák Mihály,

1980, *Esti Kornél. Világkép és stílus*. Budapest, Magvet Kiadó.

Szent Ágoston,

2001, *A keresztény tanításról (De Doctrina Cristiana)*. ford. Böröczki Tamás, Budapest, Paulus Hungarus-Kairosz Kiadó.

Szophoklész,

Oidipusz király

Oidipusz Kolónoszbán

Antigoné

Ajax

Tatarkiewicz, Wladyslaw,

2000, *Az esztétika alapfogalmai*. Budapest.

Turner, Victor,

2002, *A rituális folyamat*. Budapest, Osiris Kiadó.

Ungvári Zrínyi Ildikó,

2004, *Látványolvasás*, Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó.

2011, *Képből van-e a színház teste?* Marosvásárhely, Mentor – UartPress.

Vitruvius,

1988, *Tíz könyv az építészetről I.* Budapest, Képzőművészeti Kiadó.

Wollheim, Richard,

1997, *Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció*. In: Bacsó Béla szerk.: *Kép-Fenomén-Valóság*, Budapest, Kijárat Kiadó: 229-241.

Wunenburger, Jean-Jacques

2001, *Philosophie des images*. Paris, Presses Universitaires de France.

Zoltai Dénes,

1987, *Az esztétika rövid története*. Budapest, Kossuth Kiadó.

Zrínyifalvi Gábor:

A kép paradigmája. www.c3.hu/scripta/metropolis/9703/zrinyi.htm