

NEMZETI OKTATÁSI MINISZTERIUM

**MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA**

Tudományos Doktori Dolgozat

Nézővé válni

Kivonat

Témavezető: **Dr. Béres András, egyetemi tanár**

Doktorandusz: **Nagy Imola**

Marosvásárhely

2019

A. A kutatás területe

Kortárs színházbeli észlelési folyamatok képezik a dolgozat kutatási területét, illetve olyan színházi tapasztalatok feltérképezése, amelyek különösképpen a kortárs színházra érvényesek. A nézőség színházelméleti tematizálása után a nézés, atmoszféra-észlelés, hangzóság, szelf-képződés és nézői szubjektíváció folyamatait kísérelte meg a lehető legkomplexebb módon körbejárni és leírni.

B. A kutatás módszertana

A kutatás általános módszertana fenomenológiai, erőteljes interdiszciplináris jelleggel. Általában elmondható, hogy a kutatás során azok a releváns, kortárs színháztudományi és fenomenológiai elméletek kerülnek előtérbe, amelyek áthelyezik a hangsúlyt a spekuláris/reflexív struktúráról a rezonancián alapuló, folyamatközpontú észlelésmódra. Jean-Luc Nancy érzékeny posztstrukturalista és fenomenológiai megfigyelései jelen dolgozat egyik alap inspirációját képezik. Nancy hasonló hangzású fogalmakat hoz játékba, amikor a zenehallgatásról gondolkodik, amelyekről aztán kiderül, hogy értelmileg is összefüggenek. Ez etimológiai szempontból nem számít újdonságnak, de ő, egyrészt a hangzás felől közelít (nem az értelem felől, ahogy elterjedt), másrészt, ezáltal felhívja újra a figyelmet erre a jelenségre. Ez az eljárás különös összhangot mutat a gondolkodás tárgya és módja között. Ez főleg akkor érvényes eljárás, amikor a gondolkodás tárgya – például esztétikai tapasztalat – kicsúszik a precíz, spekulatív gondolkodás fogalmi keretei közül.

Erika Fischer-Lichte teljesen széttartó, rendkívül komplex jelenségeknek koherenciát biztosítani tudó gondolatai és megfigyelései – kezdve a néző, mint társalkotó fogalmától, a sűrű atmoszférán keresztül a színházi közösség fogalmáig, hogy csak a főbb csomópontokat említsem – nélkülözhetetleneknek bizonyultak a kutatás számára.

A fejezetek egymásból következnek: a képből való kilépés igénye vezetett el az atmoszféra jelenségéhez, ami összeköti a nézőt a képpel: teret alkot. Az atmoszféra jelenségének kutatása vezetett el a hangzóság kérdéséhez. A hangzóság tematizálásából emelkedett ki a folyamatba-helyezett-szubjektum illetve a szelf-képződés kérdése. A szelf kutatása, pszichoanalitikus elméleteken keresztül, behozta az emlékezeti mechanizmusok tematikáját. Gilles Deleuze szubjektíváció fogalma és affektum-elmélete valamint az emlékezeti mechanizmusok működése – Jill Bennett empatikus látásmódján keresztül – a

traumaelméleteket is bevonta a kutatásba. Saját színháznézői tapasztalataim és az eddigi elméleti kutatások találkozásából merült fel a traumatikus szubjektíváció fogalma.

A dolgozatban, tehát, körvonalazódik egy olyan lehetséges színházészlelési nyomvonal, ami a következőképpen sűríthető össze: a kép kétdimenziós síkjából az atmoszféra vezet ki, megteremtve a színház terét. A színházi teret a hangzóság hozza mozgásba. Ebben a mozgásban tevődik fel a figura-képződés és a néző-képződés kérdése. Végül, a traumatikus szubjektíváció mindenekelőtt (bár nem kizárólag) a színész és a néző között lejátszódó folyamat.

C. Következtetések

A következtetések részben elméleti megfontolásokból, részben saját, színháznézői tapasztalatok alapján születtek. Az előadáselemzések ezek újraegyesítésére és tesztelésére tesznek kísérletet. Elmélet és gyakorlat mindig termékeny hatással van egymásra, s e folyamat megfigyelésének egyik kiemelkedő terepe a színház. A dolgozat az értő nézővé válás mindenkori (és helyi) elvárásának is eleget próbál tenni. Ezért fontosnak tartottam, hogy olyan előadásokat elemezzek, amelyek a marosvásárhelyi színházban voltak láthatók, 2015 és 2019 között (Radu Afrim, Mohácsi János, Adrian Iclenzan, Zsótér Sándor előadásai). Ezáltal a dolgozat a kortárs marosvásárhelyi színházi szcénába is bepillantást nyújt.

A nézőség általános színházelméleti elhelyezése egyben átvezetett az észlelési folyamatokra helyezett hangsúly kortárs jelenségére. Ez irányú kutatásaim nyilvánvalóan a nézéssel kezdődtek. A látáselméleti megközelítések, a különböző médiumok felkínálta nézéslehetőségek és a megszakítás esztétikájában felmerülő kreatív lehetőségek ellenére valamiféle hiány maradt hátra. A „képből való kilépés”, az előadás és nézőközönség közös terének feltérképezésében első lehetőségként az atmoszféra kérdése merült fel.

A színházi atmoszféra vizsgálata olyan, kortárs kontextusban különösen fontos jelenségekre hívja fel a figyelmet, mint a folyamatba-helyezett-szubjektum és a folyamatba-helyezett-közösség. Ennek megfelelően, azt állítja a dolgozat, hogy az atmoszféra különösképpen a kortárs színházban semmiképpen sem háttérjelenség, hanem mind a színrevitelben, mind magában az eseményben, illetve az esztétikai tapasztalatban is döntő fontossággal bírhat.

Minden észlelési folyamat az önvonatkozás és a tárgyvonatkozás valamiféle összefüggését involválja, tehát az önvonatkozás és tárgyvonatkozás kérdése a teljes

dolgozaton végigvonul. Ám a különböző érzékszervi modalitások különféleképpen működnek. A vizuális észlelés folyamatában a tárgyvonatkozás erőteljesebb, mert az észlelő elsősorban tárgyként (képként, megjelenítésként, reprezentációként) utal vissza önmagára, míg az auditív észlelésnél a hallgató többnyire saját magára utal vissza.

Az atmoszféra átvezet a tárgyvonatkozás és önvonatkozás illékony, de testileg is érzékelhető területére. A hangzó atmoszféra vizsgálatával előtérbe került az önvonatkozás kérdése, vagyis a hallgatás folyamatának vizsgálata felvetette a szelf-képződés kérdését.

A dolgozat első következtetése az, hogy az előadás észlelésének a folyamatában válik a néző szelffé. Saját magának – ami ezelőtt nem létezett, s az előadás folyamán sem a fizikai időben rögzíthető állapot – saját magaként való megtapasztalása történik meg. Ahogy a néző konstruálja az előadást, úgy az előadás konstruálja a nézőt, kiazmatikus viszony van a kettő között. A nézővé-válás is folyamat, mint a valamivé válás folyamata, aminek a kiindulópontja a rezonancia-doboz vagy a szervek nélküli test üressége, valamint a nyitottság és a figyelem.

A hallgatás és a szelf-képződés közötti kapcsolatok vizsgálata vezetett el a szelf ritmikus felépítésének a gondolatához, ami felvetette az emlékezeti mechanizmusok eltérő működésmódjait. Ebbe a traumaelméletek kínálnak produktív betekintést.

A dolgozat második feltevése az, hogy a kortárs színház sajátos emlékezeti mechanizmusa hasonló módon működik, mint a trauma emlékezeti mechanizmusai, elsősorban azért, mert mindkettő esetében élő, emberi testtel van dolgunk. A test fenntartja azokat az emlékeket is, amelyekre nem emlékszünk. A színház képes olyan érzésemlekeket (mélyemlekeket) megidézni, amelyek a narratív emlékezet – s amit itt dramatikusan emlékezetnek is nevezhetünk – számára hozzáférhetetlenek. Ezek affektumokként jelentkeznek, vagyis a szubjektumról levált időbeliesült érzetökként, amelyeket viszont a néző a testében érzékel. Azt is meg lehet kockáztatni, hogy bizonyos esetekben a színházi emlékezet *pontosan* úgy működik, mint a traumatikus emlékezet. Ezek az affektumok a nézői akarat, elvárások vagy horizont ellenére, de legalábbis azoktól függetlenül jelennek meg, és a saját észlelésére, érzéseire irányítják a néző figyelmét.

A harmadik következtetés az, hogy a kortárs színház olyan öntapasztalásra nyújt lehetőséget, ami más módon nem valósulhat meg. Ezt az öntapasztalási folyamatot traumatikus szubjektivációnak neveztem. A traumatikus szubjektiváció a szelf-képződés sajátos és kortárs esetének bizonyul, fogalma koherenciát képes nyújtani számos (és talán egyre több) kortárs tapasztalatnak. A kortárs színház pedig különösen jó

terepe annak, hogy erre reflektáljunk, éppen mert a traumatikus esemény és a színház emlékezet mechanizmusai között hasonlóság áll fenn.

A traumatikus szubjektiváció olyan folyamatos mozgás, ami a színész és a néző között, illetve saját maguk (testük és nyelvük) sohasem és semmilyen formában nem rögzíthető megtapasztalásában jön létre.

Három fontos színházelméleti fogalom emelkedik ki a dolgozatból: az atmoszféra fogalma, mint a tárgyról levált, térbeliesült érzélem; az affektum, mint a szubjektumról levált időbeliesült érzet; és a kettejük kölcsönhatásában létrejövő traumatikus szubjektiváció fogalma.

A végső megállapítás pedig az, hogy amennyiben a traumatikus szubjektiváció a szelf folyamatos dekonstrukciója és rekonstrukciója közötti játék, mely játék mindkét végletet a szélsőségekig viszi, eme folyamatnak a néző általi megtapasztalása, vagyis a nézői traumatikus szubjektiváció egyben az előadás öröme/fájdalma.

D. Fejezetenkénti lebontás

I. fejezet - Bevezetés

Az első fejezet a nézőség általános elméleti elhelyezését célozza meg. Két részre oszlik a fejezet, amelyek tematikája a néző a színházban illetve a színház a nézőben.

Az első részben azt a fontos momentumot ragadja meg az elmélet, hogy a rendezés megnyílik a néző felé. A rendezés folyamán a rendező ugyan szükségszerűen dialógusban van egy virtuális közönséggel, de az előadáson való részvételkor a néző a rendezést szabadon továbbalkotja. A rendezés maga is tulajdonképpen nyitott a nézői részvétel felé, illetve Erika Fischer-Lichte a performativitás esztétikája felől megközelítve, az előadást teljesen kinyitja a néző felé, társalkotóvá emelve őt. Itt felmerül a mintatársalkotó fogalma, aki egy önrendelkező, saját valóságát alakítani tudó megtestesült szellem, ugyanakkor egy olyan folyamat részese, ami öngeneráló, azaz, az autopoetikus feed-back szalag működésében véletlenszerű, kiszámíthatatlan elemekkel is számolnia kell. A kiszámíthatatlanság elsőrendű tényezője két embercsoport egyidejű és terű fizikai jelenlétéből adódik.

A második rész a nézőben lejátszódó folyamatok egyértelmű előtérbe kerülését tematizálja. Először a jelenlét/jelentés rendkívül komplex, ugyanakkor a színházat mélyen érintő kérdését veti fel a dolgozat Hans Ulrich Gumbrecht segítségével.

A fogalmi megismerés és az érzékszervi tapasztalat közötti, a kartézianus szemlélet folyamán kialakult szakadék áthidalására történő 19-ik századi jelenségek egyik teoretikus megragadása a másodlagos megfigyelő fogalmának Niklas Luhmann-i kidolgozása volt. Ez azt a folyamatot rögzíti, amikor az elsődleges, testetlen, csak a megfigyelés távolságát számba vevő megfigyelő szembesül megfigyeléseinek önmagára vonatkozásával, s ezáltal arra „kényszerül”, hogy ezután saját megfigyeléseit is figyelje meg. Ezt a jelenséget Luhmann önreflexív huroknak nevezi. Továbbá, a másodlagos megfigyelő a megfigyelés aktusát visszakötötte az emberi testhez és érzékszervekhez. A jelenléthatás és jelentéshatás ingadozásának kérdése valamint az önreflexív hurok működése a kortárs színházelméletben is visszaköszönt: az észlelési folyamatok és jelentésképződés kapcsolatára az egyik legradikálisabb választ Erika Fischer-Lichte fogalmazta meg. Eszerint a jelentés magában az észlelés folyamatában és annak aktusaként jön létre. Ennek magyarázatában a perceptív multistabilitás és emergencia fogalmait hasznosította. Végül kiemeltük, hogy általában az észlelési folyamatok döntő fontosságúak, azért is mert nem elhanyagolható kulturális, társadalmi, politikai vetülete is van előtérbe kerülésüknek.

II. fejezet – A nézés lehetőségei a kortárs színházban

A második fejezet a nézés kreatív lehetőségeit kutatja a színházban. A nézői kreativitás abban áll, hogy a néző az előadás által szolgáltatott jeleket teljesen szabadon választhatja szét, kötheti össze, asszociálhat más jelekre, illetve tulajdoníthat többféle jelentést a látottaknak. A nézés mindig konstruálja az előadás vizuális szövetét, vagyis az előadásszöveg egyik elemét, de a néző választhat, hogy mit néz, s tulajdonképpen megalkotja azt, amit lát(ni fog), ugyanakkor rá is kényszerülhet arra, hogy válasszon, mit akar látni. A kortárs színház ráirányítja a figyelmet a nézés konstruktív jellegére, illetve rávezetheti a nézőt arra, hogy tudatosítsa ezt a folyamatot. Ez a hozzáállás pedig újabb alkotói lehetőségekre világított rá, úgy nézői, mint alkotói oldalról.

A színházi előadás nézésében alapvető működési mód az, amikor jelenetről jelenetre követjük az előadást és megpróbáljuk valamiképpen rögzíteni, nagyobb értelmi egységekbe fogni a látottakat. Ez a Paul de Man-i tropologikus szövegműködési mód vagy az olvasás allegóriájának felel meg. Másfelől ebben a regiszterben történik az interpretáció, illetve a jelentéstulajdonítás folyamata is. A dinamikai fenséges működésének – performatív szövegműködési mód de Mannál – megfelelő színházi nézés az lenne, amikor a tiszta látvány dominál, illetve a látottak olyan erős hatást gyakorolnak, hogy a néző

képtelen jelentést tulajdonítani (legalábbis ideig-óráig) a látottaknak, vagyis ez lenne a hatás kiváltódásának a helye. Ez bekövetkezhetik a lehetséges jelentések todulása, túlcsoordulása, de a jelentéstulajdonítás képtelensége esetén is.

Kortárs kontextusban a nézés színházbeli működését leginkább a más (digitális, virtuális médiumok, film, televízió, video, stb.) médiumokkal való összefüggésében lehet megközelíteni.

A. Ami megkülönbözteti más médiumoktól – visszatérve Fischer-Lichte gondolatmenetére – három pontban foglalható össze: 1. A színész és a néző közötti viszony: míg ez a színházban meghatározó jellegű, kétirányú folyamat, addig az új médiumok esetében egy irányú sávon folyik a kommunikáció. 2. Percepció és recepció módozatai: míg a színház a kreatív tekintet speciális ügyvivőjeként jelenik meg, addig az új médiumok a passzív fogyasztói viselkedést erősítik. 3. A jelek anyagsága: a színház sajátos térbeliséggel, testiséggel és hangzósággal rendelkezik, szemben az új médiumokkal, és erre újabban külön hangsúlyt fektetett.

B. Más médiumokkal való kölcsönhatás új játéklehetőségeket nyit meg. A különböző médiumoknak különböző nézémódok felelnek meg. A színháznak lehetőségében áll ezeket ütköztetni, egymásbajátszani, váltani közöttük. A nézőnek így alkalma nyílik megtapasztalni nézémódbeli váltásokat.

A materiális látás alapvetően a képből való kilépés igényét hozza előtérbe. Már a dinamikus fenséges Kant-i tárgyalásánál felvetődik a hangulat, hangoltság kérdése, nem utolsósorban azért, mert a fogalmi közvetítést hivatott helyettesíteni, vagyis, a hangulat, hangoltság illetve atmoszféra kérdése a képből való kilépés lehetőségét vonja be a játékba.

Végül, minden észlelési folyamat az önvonatkozás és a tárgyvonatkozás valamiféle összefüggését involválja. A látás esetében a tárgyvonatkozás a domináns. Ennek árnyalására a hangulat, hangoltság, atmoszféra-észlelés irányába való elmozdulás az önvonatkozást hozza előtérbe, illetve valósít meg valamiféle törékeny egyensúlyt a tárgyvonatkozás és az önvonatkozás között. A kortárs színházi jelenségeket figyelve, úgy tűnik, valamiféle nézői igény és nyitottság is megszületett az atmoszféra-észlelésre.

III. fejezet – A színházi atmoszféra potenciáljai

A harmadik fejezet a színházi atmoszféra kérdését tematizálja. Két nagy részre oszlik: az első az atmoszféra jelenségét vizsgálja, a második pedig a figyelem és belemerülés kapcsolatát a hangzó atmoszféra észlelésének folyamatában.

Az atmoszféra jelenségének leírásakor, Erika Fischer-Lichte nyomán, az atmoszféra térbeli, tárgyi és hangzó aspektusa kerül terítékre. Úgy a jelenség, mint a fogalom nehezen megfogható jellege miatt úgy gondoltam, hogy egy fogalomtörténeti tisztázás is szükséges, amelyben David Wellbery tanulmánya szolgált kiindulópontul. A történeti áttekintés beilleszkedik a három nagy témakörbe.

Az atmoszféra **térbeli aspektusát** először Hermann Schmitz írta le. Szerinte az atmoszféra az érzések érzelmi hatóereje, a hangulatok térbeli hordozója. Az atmoszféra térbeli jellegét három területen tartottam fontosnak megvizsgálni, mely területek a színházi tapasztalatok szempontjából is fontosak. Ezek az érzelmek, s pontosabban a hangulatok, mint térbeli jelenségek területe, a tájtapasztalat, illetve az építészeti tapasztalat.

A **táj hangulata** egy rendkívül gazdag észleleti készletet egyesít valamilyen szemléleti egységbe, ami maga nem önálló létező, hanem a szemlélő szubjektumtól függ. Mivel a térbeliesült hangulatot Schmitz nyomán atmoszférának nevezzük, az előbbi állítás így módosul: az atmoszféra, tehát, olyan szubjektív képződmény, amely valamilyen egység-érzetet képes hordozni és kommunikálni. Ezt az egység-érzetet nevezhetjük összminőségnek, élménykoherenciának, és a fenti esetben ennek a tájkép szemléleti egysége felel meg.

Ugyanebből az időszakból származik (1911) Moritz Geiger fenomenológiai szempontú hangulat-vizsgálata. (Wellbery, 2017, 64). Geiger is a szubjektum-oldalból indul ki (beleérzés-elméletből), de a tárgyoldal hozzájárulását (a hangulat kialakulása során) is vizsgálja. A tárgyi oldalról is érkeznek objektívnek minősíthető összetevők (a táj karaktere), és a táj hangulata a szemlélő élményei (én-vonatkozás) és a természeti adottságok (tárgy-vonatkozás) közötti ide-oda ingázó mozgás során alakul ki, ahol a kialakult észleletek mindig visszakerülnek a (szubjektum-objektum közötti) körforgásba, tehát egyben egy körfolyamatról is beszélhetünk.

A fentiek alapján elmondható, hogy a színházi atmoszféra olyan képződmény, ami integratív jellegű (sok apró észleletet, érzetet képes egybefogni) és (Geiger nyomán): egyszerre én- és tárgyvonatkozású, és, mint köztes képződmény, magába foglalja az észlelőt és az észleltet egyaránt.

Az atmoszféra **épített-térbeli tapasztalatának** vizsgálatából az a színházi atmoszférára érvényes következtetés vonható le, hogy az atmoszféra észlelése nem egy perspektivikus, intenzív, egy bizonyos pontra irányuló figyelem szülte, hanem tudatelőtti (prereflexív), perifériális és multiszenzoriális észlelés eredménye.

Általában, az atmoszféra-tapasztalat térbeli aspektusának vizsgálatából megtudtuk, tehát, hogy az atmoszféra a hangulatok térbeli hordozója, az észlelő és észlelt köztes terében. Az atmoszféra az észlelés elsődleges tárgya és háttere is egyben. Amit legelőször felfogunk azok nem benyomások, sem alakok vagy tárgyak, ahogy a Gestalt pszichológia gondolta, hanem az atmoszféra.

Atmoszféra és **tárgyiság** összefüggésében Fischer-Lichte illetve Gernot Böhme nyomán a dolgok extázisának kérdésébe nyerünk betekintést.

A dolgok eksztázisa egy újszerű (vagy eddig mellőzött) dolog- vagy tárgy-tapasztalatra hívja fel a figyelmet, ami a színházi előadás szempontjából döntő fontosságú lehet. A dolgok is jelezhetik a jelenlétüket a térben, és a jelzés mindig valamilyen sajátosságra, behelyettesíthetetlen egyediségre hívja fel a figyelmet. Így az atmoszféra is mindig egy szignatúra vagy stílusjegy hordozója, ami érzéki mivoltában felcserélhetetlen jellegzetességet közöl, ami csak ott és csak akkor jelenik meg, vagyis eseményjellegű.

Atmoszféra és **színrevitel** ambivalens viszonyának vizsgálata, amire Gernot Böhme hívta fel a figyelmet, arra a belátásra épül, hogy az atmoszféra megjelenése előreláthatatlan. Ez alkotói részről azt jelenti, hogy csak megjelenésének a feltételeit lehet megteremteni. Befogadói részről viszont alkotói hozzáállást igényel: maximálisan belebocsátkozunk és segítjük megjelenését. Amennyiben tanúi vagyunk jelenlétének, annyit tehetünk, hogy rámutatunk: itt és most megtörtént, valamint kellő szenzibilitással és kritikával megpróbálkozhatunk a minél differenciáltabb, árnyaltabb leírásával.

Összefoglalva: az atmoszféra testi, fizikai jellegű élmény. Az atmoszféra integratív jellegű, olyan integráció, ahol a differenciálok összekapcsolásának módja prereflexív, tudatelőtti, és az eredményben pedig a részletek nem oldódnak fel. Ezért mindig polifonikus és multiszenzoriális jellegű. Továbbá, az atmoszféra interszjektív, közösségteremtő, ezáltal pedig megosztható, kommunikatív jellegű. Mivel testi jelenség, a testbe íródik be, emlékezet-tároló, megőrző és előhívó funkciója van. Továbbá, az atmoszféra olyan komplex jelenség, amiben esztétikai, társadalmi, kulturális, geokulturális, és, Gernot Böhmével élve, ökológiai tényezők szimultán vannak jelen. Ugyanakkor olyan differenciált jelenség, ami egy skálaszerű kontinuum akár alig észlelhető árnyalatainak elvileg kimeríthetetlen bőségét képes szolgáltatni.

Míg a fischer-lichtei gyenge és erős jelenlét-fogalom a dolgok eksztázisára is érvényes, addig, feltételezésem szerint az atmoszférára a gyenge, erős és radikális jelenlét is érvényes. Az első eset arra vonatkozik, hogy minden tér rendelkezik valamilyen atmoszférával (egyáltalán ahhoz, hogy térként legyen megtapasztalható).

Az atmoszféra erős jelenléte a performatív tér jellegzetessége. Amennyiben nem egy „megszokott térben”, hanem például egy bevásárlóközpontban, városrészben, utcán, elhagyatott gyárépületben stb. történik a performansz, maga a performansz egy különös jelleget kölcsönöz a helynek, azáltal, hogy valami más, a megszokottól eltérő történik ott. (kizökönt a hétköznapi észlelésmódból, felhívja a figyelmet a helyre). Ez nyilván átváltozhat radikális atmoszférává.

Az atmoszféra radikális jelenléte egy megszokott térben (galériában, múzeumban, színpadon, stb.) figyelhető meg a leginkább. Amennyiben egy erre rendeltetett helyen történik a performansz vagy előadás, a radikális atmoszféra vagy létrejön, vagy nem. Ahhoz, hogy létrejöjjön, az alkotók és befogadók együttes hozzájárulása szükséges, miután az alkotók sikeresen megteremtették az atmoszféra megjelenésének a feltételeit a nézők, hallgatók, résztvevők aktív hozzájárulásával megképződik egy sűrű és jellegzetes atmoszféra.

A színházi atmoszféra fogalmának kortárs relevanciája olyan mai előadásokon mérhető le, ahol az atmoszféra a színrevitel központi eleme lesz. Radu Afrim jelentős szakmai elismerésnek és közönségsikernek örvendő fiatal román rendező mai, marosvásárhelyi rendezéseit atmoszférikus rendezésnek is nevezhetnénk, amely a scenografikus rendezés egy esete lehetne, ha szem elől tévesztenénk azt a körülményt, hogy atmoszférát nem lehet rendezni, csak megjelenésének feltételeit lehet létrehozni.

Az atmoszféra harmadik aspektusa a **hangzóság**.

A sűrű atmoszféra a kortárs színházban különös relevanciára tett szert. Mint hangoltság, olyan egzisztenciális tapasztalatoknak a megközelítésére is alkalmas, amelyeknek egyik fontos módusza a keresés. Észlelése sajátos szenibilitást igényel, amely az előadás terén kívül összefüggésben van a mai környezettudatos, ökológiai érzékenységgel is. Az atmoszféra inherens megfoghatatlansága, nem tárgyiasítható jellege többek közt rugalmassággal és alkalmazkodó képességgel jár együtt. Mint esztétikai jelenség, olyan komplex, kortárs jelenségekkel áll összefüggésben, mint az adaptív törékenység, a lassú életmód, a lassú dramaturgia, a lassúság színháza, és a lassú műépítészet.

Sajátos térbeli és időbeli strátumokat képes megszólaltatni, illetve tér-teremtő és átalakító jelleggel bír, valamint viselős a jövővel és terhes a múlttal. Tárgyi aspektusának vizsgálatából az atmoszféra azon tulajdonsága domborodik ki, hogy sajátos, egyedi, megismételhetetlen jelleggel képes felruházni egy szituációt. Továbbá az atmoszféra olyan fogalmakkal áll összefüggésben, mint a jelenlét, hiány, nyom, és különbség fogalma.

A kiinduló hipotézis az, hogy a színházi atmoszféra az előadás előterébe kerülhet a maga megfoghatatlan, prereflexív módján meghaladva hagyományos diegetikus és háttérjelenség státuszát, mint hangulatfestészet vagy zenei aláfestés. Ennek egyik kortárs megnyilvánulása, hogy a prózai előadások egyre gyakrabban fordulnak a zene sajátos értelemtöbbletet nyújtó lehetőségéhez. Az előző fejezet a színházi atmoszféra térbeli illetve tárgyi aspektusát tárgyalta, ám van még egy nagyon fontos vonatkozása: a hangzóság. A hangzóság kérdése új részfejezetet nyit meg.

A színházi atmoszférának kiemelt vonatkozása a hangzóság. Ezt először a szöveg-test-hang összefüggésében vizsgáltuk meg. Megállapítottuk, hogy: 1. a hang összeköti a testet a térrel, 2. a hang összeköti a testet a nyelvvel, illetve 3. A hang megalapoz egy törékeny identitást, amit azonnal meg is kérdőjelez.

Lacan nyomán elkülönítettünk három féle hang-test-képet: 1. az egyedi hang-test-képet (az első imaginárius szonorikus test), 2. a társadalmilag kodifikált vagy a szimbolikus renden átszűrődött hang-test-képet, illetve 3. a testi emlékezeten átszűrődő imaginárius hangszínt.

Helga Finter segítségével megállapítottuk, hogy a színész hangszíne saját testének tudattalan képéhez való viszonyát fedi fel, valamint azt, hogy a színész ezzel az „anyaggal” dolgozik, és ez a munka a nézőben is hasonló folyamatot vált ki.

Artaud számára a hang volt az a regiszter, ami egyszerre megidézi a test valóságát és reprezentálja a róla szóló szöveget is. Finter rámutat arra, hogy Artaud rádióhangjátékaiban szisztematikusan lebontja mind a három fent felsorolt hang-test-képet.

A szöveg-test-hang viszonyának a tanulmányozása rámutat arra, hogy a színház a hangon keresztül lehetőséget kínál a szubjektum létrejöttéhez. A folyamatba-helyezett-szubjektum kérdését jártuk körbe. Ez vezetett, Helga Finter nyomán, a kortárs vokális dikciók jellegzetességeinek a feltérképezéséhez.

Azután, a szöveg-test-hang hármásának a mintájára az atmoszféra-test-hang összefüggései kerültek terítékre. Különösen azt az esetet figyeltük meg, amikor a színész testéről leválik a hangja vagy a hangszíne, s ami sűrű atmoszféra keletkezésével jár együtt. Ekkor az atmoszféra az első hármásból átveszi a szöveg kommunikatív szerepét is. Ebben a vonatkozásban elemeztük Mohácsi János *Az öreg hölgy látogatása* című előadását.

Végül a színházi atmoszféra és dráma viszonyát taglaltuk, úgy is, mint drámaszöveg és előadásszöveg illetve cselekvés és atmoszféra kapcsolata, ahol az utóbbi mindig az előbbi másának, idegenjének, heterogénjének bizonyul.

Itt két hipotézist vizsgáltunk meg: 1. a hangzó atmoszféra különösképpen a megszákítás, szünet, csúsztatás, stb., vagyis a csend és a mozdulatlanság pillanataiban a folytonosság érzéki hordozója 2. A csend és a mozdulatlanság a dráma kettős tagadása: úgy is mint szöveg (legalábbis a klasszikus dráma értelmében), és úgy is mint „tett”, cselekvés, cselekmény. Ezért az atmoszféra úgy is felfogható, mint a dráma mása, idegene, heterogéne. Ez alapján elemeztük Jon Fosse *Szép* című posztdramatikus drámájának Adrian Iclenzan-féle rendezését (nem-rendezését).

A színházi atmoszféráról szóló fejezet második nagy részegysége az **atmoszféra észlelését** vizsgálja. Az alfejezet három részből áll: ezek a hangulat-orientált olvasás, a zenehallgatás, és kifejezetten a színházi atmoszféra észlelése valamint ennek interszubjektív jellege.

A kortárs színház egyik hozadéka, tehát, az atmoszféra fontosságának az előtérbe kerülése. Az olyan előadások, amelyek nem a drámai szerkezeten, cselekményen, ok-okozati összefüggéseken vagy pszichológiai alapvetéseken keresztül próbálnak hatni, hanem a hangulatok intenzitásával, részletek árnyalatnyi vagy drasztikus, ismétlődő, ritmikus változásával – az atmoszférára terelik a figyelmet. Csakhogy az atmoszféra egy rendkívül illékony jelenség: az egyik alapvető kérdés az, hogy hogyan észlelhető? Ahhoz, hogy a színházi atmoszféra észlelésének aspektusait tárgyaljuk több szempontból is releváns lehet két terület vizsgálata: az irodalomé és a zenéé. Hogyan érvényesül az atmoszféra, a hangulat egy irodalmi szöveg olvasásakor illetve zenehallgatáskor?

A **hangulat-orientált olvasás**, Hans Ulrich Gumbrecht példáján, a szöveg anyagosságának atmoszféra-teremtő képességére hívta fel a figyelmet, illetve az atmoszférának a mássághoz, idegentapasztalathoz való hozzáférésére.

A **zenehallgatás** vizsgálata, Jean-Luc Nancy nyomán, a szelf-képződés és értelem-képződés jelenségét vetette fel, és helyezte új megvilágításba.

Az odahallgatás a hallásnak egy intenzív, figyelmes, várakozó állapota, ami egyébként minden modalitás esetében érvényes, ám a hallgatásnak sajátos viszonya van az értelemmel. Meghallani valamit azt is jelenti, hogy megérteni azt. Ennek hétköznapi példái, annak megértése, amit valaki mond nekünk, vagy (hangzó) jelek értelmezése. De ezekben az esetekben a hang jelenléte az eltűnés felé halad. Odahallgatás (például zenehallgatás) esetében fordított esemény zajlik le. A hang nemhogy nem tűnik el, hanem az értelem a hangzás irányába halad, hangzóvá válik. Az értelem a rezonancia által jön mozgásba, és saját rezonancia-alapjában válik érthetővé.

A hallgatásnak sajátos viszonya van a jelenléttel. Amikor azt állítjuk, hogy az a szelfnek való jelenlétben történik, nem egyszerűen jelenlétre gondolunk, hanem inkább arra, hogy valaminek a jelenlétében vagyunk, amit nem lehet kivetíteni vagy tárgyiasítani. Ez egy olyan jelenlét, ami jön-megy, kiterjed és áthatol, ami a hang lényege: jön és kiterjed, vagy késlekedik, elhalasztódik és áthelyeződik. A szubjektumból kiinduló és feléje tartó mozgás egyszerre, ami megnyitja a belsőt és a külsőt, s ebben a nyitásban (megnyílásban és nyitottságban) történik meg a szelf és az értelem.

Ahogy erről már volt szó, természetesen az emberi hangnak kitüntetett szerepe van ebben a folyamatban. Leginkább az emberi hang esetében érhető tetten ez az (a szelfhez kötődő) értelemképződés. Az emberi hang megalapoz egy törékeny identitást, amit meg is kérdőjelez. Egyszerre több regiszterben működik: mint rezonancia a testhez, az anyagsághoz kötődik (a test maga is egy rezonancia-doboz), illetve mint valamiféle időbeni folytonosság a szubjektum-képződés egyik alappillére, illetve egy testkép (vagy szonorikus test) kialakulásának a forrása.

A színházi atmoszféra, s különösen a **hangzó atmoszféra észlelésének** kutatásakor a **figyelem és belemerülés** viszonyának a kérdése merül fel.

A színházi hangészlelés a hangészlelés komplex esete. A hangok teljes skálájának – a beszédhangtól a zenén és csenden keresztül a zajig – felvonultatása mellett, egy előadás folyamán szándékolt avagy megtervezett, illetve szándékolatlan hangok áradatának vagyunk kitéve.

A **figyelem** hétköznapi értelemben is erőkifejtést feltételez, de ugyanakkor rugalmasságot, spontaneitást és játékosságot is igényel. A színházban, akár csak a hétköznapi életben a figyelem tárgya nem egy passzív észlelő számára megjelenő objektív adottság, de nem is egy absztrakció, hanem fenomenálisan konstruált dolog, ami a figyelem dinamikus, megtestesült, több-érzékszervi (interszenzoriális) folyamata által megformált és artikulált jelenség.

Aaron Gurwitsch alapján megjegyezhetjük, hogy a figyelem nem reflektorfényszerűen működik, hanem szférikus jellege van: a gömbszerű figyelmi szférának van témája, kontextusa és pereme vagy széle. Mind a három dimenzió térbeli és mindenik valamilyen funkciót vagy folyamatot jelöl, ami a figyelem működésében részt vesz. A figyelmi szféra három dimenziója tehát: a tematikus figyelem, a kontextuális figyelem és a marginális figyelem. A tematikus figyelem tudatosan a témára irányul és ide tartozik a fókusz kérdése. A kontextuális figyelem a tematikus kontextus dimenziójában működik, és tartalma lehet többé vagy kevésbé releváns a témát illetően. A marginális

figyelem a perem dimenziójában nyilvánul meg, és tartalma vonatkozhat a témára, amely esetben holdudvarnak (halo) nevezik, illetve lehet független a témától, s ebben az esetben horizontként tárgyalják.

A figyelő szubjektum *maga* a figyelmi szféra, három dimenziójában, vagyis a figyelmi szféra sohasem egy objektum a szubjektum számára. Nem is birtokoljuk a figyelmi szférát, hanem folyamatosan megéljük azt a maga teljes skálájában a hétköznapi figyelemtől a reflexió és önreflexió sajátos eseteiig.

Kortárs előadásokban az atmoszféra fontosságára helyezett hangsúllyal együtt megváltozik a nézői (és persze előadói) figyelem intenzitása és tartama. Ehhez még hozzá kell tennünk, hogy egyben az észlelési folyamat, a figyelés komplexitása is nő, ami egy bizonyos hangulat vagy atmoszféra jellegzetességének, sajátosságának az észleléséhez és enaktálásához szükséges, vagy Gumbrecht gondolatmenetével élve: a másság intenzív és intim megtapasztalásához.

George Home-Cook a hangban való belemerülés jelenségét az immerzív színház segítségével kutatja, más szóval a **belemerülés** fenomenális dinamikáját az immerzív színház jelenségén keresztül tartja különösen jól kutathatónak.

Az immerzív színház olyan hely-specifikus előadás vagy performansz, ami teljes érzékszervi belemerülést ígér a résztvevőinek, a belemerülés tapasztalatának a manifesztálódását. Az erőteljesebb zsigeriség, közvetlenség és autentikusság élményeit szokták még kapcsolatba hozni vele: nem csak az előadás világába vonja be a résztvevőket, hanem a tapasztalat világába is. Egyrészt a tapasztalat „tengerébe” belemerülve lenni, úgy tűnik, kizárja a tudatosság jelenlétét. Másrészt az immerzió bizonyos tudatállapotban való benne-levést implikál, ahhoz hasonlóan, mint amikor valaki elmerülten, elmélyülten, fokozott figyelemmel csinál valamit. Ezt azzal hozza összefüggésbe, hogy a test nem egyszerűen csak elmerül szonikus környezetében, hanem dinamikus, feszültséggel teli viszonyban is kerül azzal. Tehát, a hangot mindenekelőtt a mozgással hozza összefüggésbe. A hangnak hangot adunk: a hang motiválja és a hangot motiválja az a sokféle mód, ahogy a hangzóhoz viszonyulunk.

A hallgatás folyamatában a tér, a hang és a szelf játékát „hallgathatjuk ki”. Az aurális immerzió, tehát, különféle figyelmi aktusoknak van kitéve és természeténél fogva kötődik a mozgáshoz. A hang mozgásban van, és mi mozgásban vagyunk a hangban, ezért a belemerülés tapasztalata dinamikus és polimorfikus jelenség.

A figyelem és a belemerülés semmiképpen sem zárja ki egymást, ellenkezőleg, diadikus viszony van közöttük. Ez a jelenség különösképpen a színházi észlelés esetében

figyelhető meg, és itt tegyük hozzá, hogy korántsem csak az immerzív színház sajátosságaként.

A színházi atmoszféra észlelésének kiemelkedően fontos aspektusa az **interszubsjektivitás**.

Az interszubsjektivitás kérdése elsősorban az alkotói és befogadói csoport között végbemenő folyamatra vonatkozik, ahol az alkotói csoport megteremti az atmoszféra kialakulásának a feltételeit és az előadás köztes terében, befogadói hozzájárulással kialakul egy légtér, ami egyben a két csoportot is közösséggé egyesíti.

Másrészt a nézők is az előadás folyamán közösséggé formálódnak. A ráhangolódás önmagunk testi, proprioceptív és interszenzoriális újra-rendezése a térben. A közönség vagy auditorium tagjai között lejátszódó folyamat eredményeképpen kialakulhat egy ideiglenes élményközösség.

Az interszubsjektivitás kontextusában, a dolgozat először is azt állítja, hogy színház egyedi lehetősége felmutatni azt, hogy a közösséggé való formálódás is folyamatjellegű.

A színházi atmoszférának, tehát, erőteljes közösségteremtő hatása és funkciója van. Közösségformáló funkciója a színház rituális gyökereiben keresendő.

Erika Fischer-Lichte meglátásában a következő négy dimenzió jelenléte figyelhető meg minden rituális alapú ünnep vagy előadás működésében: liminális, transzformatív, konvencionális és katartikus dimenzió. A nézőkre gyakorolt fiziológiai, érzelmi, energetikai és motorikus hatás ehhez a négy dimenzióhoz köthető. Reinhardt rendezéseit elemezve, megjegyzi, hogy mivel a közösségi érzés nem valamilyen közös szimbolizmusból származott, ami egy közös ideológiára vagy hitrendszerre vonatkozott, és amiben bár a nézők nagy része osztozott volna, ezért azok a speciális fizikai hatások voltak a forrásai, amelyeket a tömegek térbeli jelenléte és a gyakran változó atmoszféra váltott ki. Így ebben az esetben nem lehet valamilyen politikai, nemzeti, vallási, vagy ideológiai közösségről beszélni, hanem csakis egy olyanról, amelyet performatív eszközökkel hoztak létre. Ezért ezt a közösséget Fischer-Lichte színházi közösségnek nevezi.

A színházi közösség, tehát, ideiglenes, átmeneti, illékony, legfeljebb egy előadás időtartama alatt létezik. Nem közös hitre vagy ideológiára épül, s még csak nem is a megosztott jelentésre, hiszen ezek nélkül is létezik, éppen mert performatív eszközökkel, eljárásokkal jött létre. Viszont olyan gondolati kapcsolódási pontokat képes kialakítani teljesen különböző életrajzi, szociális, vallási, ideológiai, politikai háttérből érkező individuumok között, akik közben megtarthatják, létrehozhatják saját asszociációikat és értelmezéseiket. Az előadás nem közös hitvallásra buzdítja a nézőket, hanem közös

tapasztalatra nyújt lehetőséget. Ezek a tapasztalatok nem oldják fel a néző szelfét, de fluiddá teszik, transzformatív élményben részesíthetik. Vagyis egy liminális állapotban levő közösségről van szó, amely sohasem szilárdul kollektív identitássá, éppen azért mert testi, érzelmi, érzéki, idegi közösségen alapul és feloszlik az előadás után.

A színházi közösség létrejöttének egyik alapfeltétele, tehát, egy bizonyos színházi atmoszféra interszubjektív megtapasztalása. Továbbá, ez egy olyan emergens közösségi élmény, amely specifikusan színházi előadásokon vagy performanszokon való részvételkor tapasztalható meg, és lényegi vonása az ideiglenesség.

IV. fejezet – Szelf-képződések

A negyedik fejezet a figura-, néző és értelem-képződés kérdését veti fel.

A figura-képződés és a Nancy-féle szelf-képződés közötti párhuzam gondolata megfigyelésből született. Egy teljes próbafolyamaton vettem részt, ahol szemtanúja voltam annak, ahogy beindul egy egymásra utalás egy „érzékeny/észlelhető individuáció” (Kaszás Gergő munkája) és egy „érthető/intelligibilis identitás” (Strindberg) között.

Nancy a sense szó tágas jelentéstartományát is felhasználja gondolatmenetének kifejtésében (ám sohasem öncélúan). Így a sense szó a következő jelentésekkel rendelkezik (a francia és az angol nyelvben is): értelem, érzékszerv, érzés, intuíció és irány. Viszont a magyar nyelvben az értelem szavunk etimológiailag az érintés szóval van kapcsolatban. Rögtön adódik: ha valami megérint, azt jelenti, hogy különös (hozzám-szóló) értelemmel rendelkezik a számomra, vagy ez a különös értelem éppen kialakulóban van. De azt is jelentheti, hogy teljes lényemmel odafordulok (afelé ami megérintett) vagy azért érintett meg, mert teljes lényemmel odafordultam – vagyis itt is van összefüggés az iránnyal, ahogy maga a hallgatás is feltételezi az érintést. Nancynél, tehát, a rezonancia működése egy irány körvonalazódását is magába foglalja, vagyis egy értelem felé való erőfeszítést (figyelmet), és ebben a játékban képződik meg a szelf.

Feltételezésem szerint, a **figura-képződés** a szelf-képződés vagy létesülés egy speciális esete, mégpedig egy olyan esete, ahol a szelf-képződés a szubjektum füle hallatára (észlelhető módon) történik meg. A színész észleli a figurával való munka során a rezonancia-mező kialakulását, ami a figura megképződésének a helye. Továbbá észleli a kialakuló rezonancia-mező intenzitásának változásait, és amikor megtörténik a figurának való jelenlét regiszterébe való belépés, akkor ennek a belépésnek vagy visszautalásnak,

hozzáférésnek és evokációnak a folyamatszerűségét és ugyanakkor a valóságát is érzékeli, vagyis azt, hogy egyszerre mind egy testileg megvalósuló, megélt, megtestesült folyamat.

A néző is észleli a figura-képződés feszültséggel teli folyamatait, leköveti, sőt lejátssza azt. Úgy is mondhatjuk, hogy a képződésben levő figura ugyannyira tartozik a nézőhöz, mint a színészhez. Ugyanakkor, a folyamat során a néző saját szelfének alakulását is észleli (észlelheti), követi (követheti), ami sajátos öröm forrása lehet. Az előadás észlelésének a folyamatában válik a néző szelffé – valakivé – saját magának (ami ezelőtt nem létezett, s az előadás folyamán sem a fizikai időben rögzíthető momentum) a saját magaként való megtapasztalása történik meg.

Ezt úgy is meg lehet fogalmazni, hogy, ahogy a néző konstruálja az előadást, úgy az előadás is konstruálja a nézőt, vagyis kiazmatikus viszony van a kettő között. Az előadás sem egy előzetesen adott valami és a néző sem az. A **nézővé-válás** is folyamat, mint valamivé válás folyamata a kezdeti üresség, nyitottság és figyelemhez képest, amit a testben (mint rezonancia-dobozban, vagy szervek nélküli testben) is megtapasztalunk.

A rezonancia jelenségére épülő szelf-fogalma az értelem fogalmának is egy más szempontú, tágas, visszhangzó értelmezését adja. Az értelem a test (mint rezonancia-doboz), a szelf és az interszubsztivitás határait feszegető jelenség. A hallgatás lehetővé teszi az érzéki és intellektuális regiszterek közti (egymás közötti, közvetlen) visszhangot. Az értelem csendjét hallgatjuk – ezt jelenti a feszült figyelem, mert már a megfeszített figyelemben benne van az értelem, megszületésének folyamatában, egy visszautalásos mozgásban.

Leginkább az emberi hang esetében érhető tetten a szelfhez kötődő **értelemképződés**.

A hallgatás megnyitja saját magát a rezonanciának, és a rezonancia megnyitja saját magát a szelfnek, mint rezonáns testnek, a test vibrációjának és a szelfnek mint a játékban levőnek. Ez a játékban levés, utalás és visszautalás mozgása egy irányt is feltételez, vagyis értelmet egy kezdeti (mindig megszületőben levő) állapotában. Az értelem a rezonancia által jön mozgásba, és saját rezonancia-alapjában válik érthetővé.

A zenei diszpozitívum nem csak abban az értelemben kerül előtérbe, hogy a rendezés és a színészi munka egyre inkább zenei elveken alapul, hanem abban is, hogy a nézőnek újra hallgatóvá is kell válnia. A Nancy-i odahallgatás/szelf- illetve értelemképződés színházbéli átültetése különös rezonanciára tarthat igényt ma.

V.-VI. fejezet – Traumatikus szubjektíváció – Az előadás öröme/fájdalma

Az V. fejezet felvetése szerint a traumatikus szubjektíváció a szelf-képződés sajátos és kortárs esetének bizonyul. A szubjektíváció fogalmára való visszatérés két körülmény miatt volt ajánlatos. Egyik az, hogy jobban kihangsúlyozza a jelenség folyamat-jellegét, illetve újra, de más szemszögből hozza vissza a szubjektum fogalmával való kapcsolatot (ld. traumatikus szubjektum). A szubjektíváció az a folyamat, amely során szubjektívítások jönnek létre, amire Deleuze szerint éppen azért van szükség, mert szubjektum nem létezik.

A traumatikus szubjektíváció fogalma koherenciát képes szolgáltatni kortárs emberi tapasztalatoknak. Továbbá, a kortárs színház az a terep ahol ezekre a tapasztalatokra reflektálni lehet. Az előadás során a néző saját szelfének alakulását is észlelheti, azaz megtapasztalhatja a traumatikus szubjektíváció folyamatát.

A traumatikus szubjektíváció fogalma olyan kardinális kérdéseket helyez újra reflektorfénybe, de más szemszögből megvilágítva, mint az emlékezés folyamata (érzés-emlékezés, test-emlékezet), a reprezentáció elégtelenségének és az artikuláció vágyának a kérdése illetve a művészet, mint az affektumokhoz való hozzáférés sajátos (például Deleuze szerint egyedüli) terepe.

Ullmann Tamás összefoglalásában beszéltünk a **narratív, az affektív és a traumatikus szubjektívításokról**. Mivel szerinte a narratív szubjektívítás elégtelen bizonyos tapasztalatok artikulálásához és a traumatikus szubjektívítás vagy csak nagyon egyedi esetekre (Auschwitz) vagy túl általánosan érvényes (a születés traumája) – ami szerinte a fogalom használhatóságát kérdőjelezi meg, szerintem pedig mai kontextusban éppen ez teszi időszerűvé –, egy másodlagos vagy tudattalan affektív szubjektívításra próbálja meg visszavezetni a szubjektum dinamikáját. Utóbbi viszont sokkal meggyőzőbben leírható a hangzás felől közelítő elméletek szempontjából – mint amilyen a rezonancián alapuló szelf-fogalomra épülő pszichoanalitikus elmélet.

Kikerülhetetlennek bizonyult, tehát, a szelf pszichoanalitikus megközelítése is. A **rezonancia-alapú szelf-fogalom** kidolgozása Ábrahám Miklós és Török Mária munkásságán alapul. Ők mutatták ki, hogy a ritmizálás a tudat lényegi struktúrájához is hozzátartozik. A ritmizáló tudat által aktiválódó elvárásokon, meglepetéseken, beteljesüléseken keresztül a szubjektum olyan visszatérő módozatokat tapasztal meg, amelyek az időbeliség lényegi struktúrájához tartoznak. Ez szoros összefüggésben áll az

emlékezeti folyamatokkal is. Az **introjekció és inkorporáció** ábrahámi fogalmai a belsővé tevő **emlékezet** illetve a dologi, tárgyi memorizáció, emlékezetbe-vésés kérdését hozta játékba, illetve a fantom (öreg Hamlet) fogalma azt a materiális maradványt, zárványt artikulálta, ami érthetetlenül és váratlanul ismétlődik és aláássa a szelf-képződés folyamatát (ifjú Hamletét). Ez pedig nem más, mint a trauma időbeli, emlékezeti szerkezete.

A **traumaelméletek**be való betekintés vezetőjének Jill Bennettet választottuk, és pedig többek között azért, mert szerinte különösképpen a vizuális és performansz művészetek területén tevődik fel az affektum kérdése úgy is, mint dinamikus kapcsolat-alkotó és befogadó között.

Deleuze az érzetekhez, ösztönökhöz köti az **affektumokat**. Az érzet az erők hatása a testre, alapvetően vibrációk, amelyek változó érzetszintekké állnak össze. Az érzetszintek között rezonanciák jöhetnek létre, érzettömbök alakulnak ki. A művészet érzettömbökkel dolgozik, amelyek affektumokból és perceptumokból állnak. Az affektumok erejük folytán leválnak a szubjektumról, saját, az emberitől független létezésre tesznek szert. Ahogy, tehát a hangulatokat és az atmoszférát az objektumról levált térbeliesült érzelmekként fogtuk fel, úgy az affektumok szubjektumról levált időbeliesült érzetként lehet megragadni.

A tudomány állása szerint az érzelmek mindig jelen idejűek. Ha megpróbálunk visszaemlékezni rájuk, reprezentációkká válnak, azaz nem létezik érzelmi memória. Viszont az érzelmeket fel lehet éleszteni, meg lehet idézni. Egy sikeresen megidézett szituációnak is lehet érzelmi hatása. Am affektum és reprezentáció alapvetően kizárják egymást. Egy traumatikus vagy fokozottan affektív tapasztalat ellenáll a narratívába foglalásnak. Traumatikus emlékezetről nem lehet beszélni.

Egy „kerülőutat”, mely által feltehetően meg lehet közelíteni őket, a Bennett által másodrendű képiséggel dolgozó művészetek szolgáltatnak. Itt megpróbálják aktiválni az affektív tapasztalatot, ami egy szubjektív folyamatba való beavatkozást igényel. A traumatikus emlékezettel dolgozó művészet nem az emlékezés tárgyával, hanem az itt és most történő emlékezéssel foglalkozik: egy olyan különösen dinamikus folyamattal, ami az alkotó és befogadó közötti kölcsönhatásra épít.

Az **érzésemlekezet vagy mélyemlekezet** a műalkotás forrását érinti és a testen keresztül működik. Az emlék fájdalmát is hasonlóan regisztráljuk és a testi affektum szintjén kommunikáljuk. Az érzésemlekezet művészete ennek a folyamatnak próbál nyelvet találni, illetve magát a nyelvkeresés folyamatát próbálja rögzíteni. Foucault

alapján meg lehet állapítani, hogy az érzés-emlékezet művészete annak a nehéz viszonynak az újra enaktálása, ami a hétköznapi emlékezet és a között van, ami tulajdonképpen aláássa a hétköznapi emlékezet koherenciáját. Mivel nem lehet egyszerűen reprezentálni a traumatikus tapasztalatokat, ezek mindig azon a határvonalon, interface-en mozognak, ahol a társadalmi, kulturális intézményekkel való egyezkedés történik. Deleuze ezt a folyamatot a szubjektumon belül (is), a külső és a belső egyezkedési felületén helyezi el. A művészet ezt az emlékezeten belüli interakciót regisztrálja. Az affektum ezért lényegi a művészetek szempontjából, mert nem lehet hagyományos technikákkal előállítani őket, ugyanis intenzitásokként generálódnak.

Az érzésemlékezet poétikája nem bizonyos emlékből vagy tapasztalatból való beszéd, hanem abból a testből való beszéd, ami ezt a benyomást fenntartja.

Hal Foster a kortárs képzőművészetek felől közelítve felveti azt az elképzelést, mely szerint a traumatikus a posztmodern és a posztstrukturalizmus által elfojtott **valós visszatérése** a művészetekbe. Többek közt, a traumatikus eseményekkel foglalkozó művészetek hatására a szubjektumról szóló diskurzus is újraaktiválódott. A szubjektum kritikája ezen a területen teljesen radikális: vagy teljesen eltörlődik, vagy megkérdőjelezhetetlen tanúként köszönt vissza: egyszerre evakuálódik és felértékelődik; válasz egy széttöredezett társadalomból érkező, megrendült szubjektivitás elismerésére, illetve az identitás mindenekelőtti megerősítésének az elvárásaira. Jegyezzük meg, a kortárs színházban a traumatikus tapasztalatokkal kapcsolatos kérdésekkel foglalkozó előadások összefüggésbe hozhatók a tragédiával, mint a fenséges (rettenetes, felfoghatatlan, artikulálhatatlan) színházbeli megnyilvánulásával.

A színház eleve az emlékezés tere, hiszen az előadás olyan élő folyamat, amely emlékezésre kényszerít, emlékezésre hív és érzésemlékeket képes felszakítani a testben. Az észlelési folyamat és a megértési folyamat is az emlékezeten alapul minden körülmények között, de a színháznak sajátos emlékezeti szerkezete van. Olyan emlékképekkel dolgozik, amelyeknek nincs eredetjük, olyan nyomvonalon halad, amelyet ő maga hagy. Szempillantás alatt teremt meg és tűnteti el az emlékezés terét: teljesen el tud oldani a látottaktól és erőteljesen vissza tud helyezni a saját testbe. A test és a nyelv határán mozog.

Itt az a hipotézis tevődött fel, hogy **a kortárs színház sajátos emlékezeti mechanizmusa a trauma emlékezeti mechanizmusához** hasonlóan működik. Azon sajátosságán túl, hogy a színház szerkezetileg magában hordozza az állandóan ismétlődő,

de mindig másképp ismétlődő eseményekkel, képekkel, emlékekkel való munkát, a lehető legközvetlenebbül teszi fel, viszi színre az emlékezés és reprezentáció kérdésének problematikusságát. A kérdés az, mi az, ami kiesik a reprezentációra épülő emlékezet hálóján, ami veszélyezteti ennek a hálónak az épségét, ami megkérdőjelezi mibenlétét, vagy felmutatja a vele való egyezkedés fájdmát? Van-e és mi által van hozzáférése a színháznak ehhez a materiális zárványhoz, maradékhoz, nyomhoz? Mivel a színház emberi testtel dolgozik, és a test megőrzi, fenntartja a traumatikus emlékeket, hatalmában áll olyan érzésemlekeket (mélyemlekeket) is aktiválni, amelyek a narratív emlékezet – s amit itt dramatikus emlékezetnek is nevezhetünk – számára hozzáférhetetlenek. Az affektumok ereje képes áttörni a reprezentáció terét, hiszen valós, szomatikus reakciókat eredményez, vagyis olyan intenzitásokat hoz létre, amelyek a színész és a néző testében rezonálnak. A **traumatikus szubjektiváció** olyan folyamatos mozgás, ami a színész és a néző között, illetve saját maguk (testük és nyelvük) sohasem és semmilyen formában nem rögzíthető megtapasztalásában jön létre.

Gerald Siegmund megjegyzi, hogy a test arra emlékezik, amit beleégettek, arra a fájdalomra, ami hozzájárult alakulásához. „A színész és a néző közötti emlékező kapcsolat tehát (kulturális, történelmi és jelenésszerű-szubjektív) sebek és sérülések által jön létre.” (Siegmund, 1999, 39) A szétszabdaltság jelenéseit traumatikus szubjektivációként éljük meg, újra és újra, de mindig másképp – néző és színész egyaránt. A traumatikus szubjektiváció a szelf folyamatos dekonstrukciója és rekonstrukciója közötti játék, mely játék mindkét végletet a szélsőségekig viszi, s ennek a folyamatnak a néző általi megtapasztalása, vagyis a nézői traumatikus szubjektiváció egyben az előadás **öröme/fájdalma**, ami a hatodik fejezet – a dolgozat összefoglalása után – állítása is egyben.

Tartalomjegyzék

Bevezetés.....	
I. A néző helye.....	
I.1. Néző a színházban.....	
I.1.1. A néző helye az alkotás-befogadás tengelyen.....	
I.1.2. A néző meghatározatlan helyen: a mise en scène-ben vagy a rendezésben.....	
I.1.3. A néző meghatározott helyen: társalkotó és mintanéző.....	
I.2. Színház a nézőben.....	
I.2.1. Jelenlét és jelentés összefüggései.....	
I.2.2. Az észlelési folyamatok előtérbe kerülése.....	
II. A nézés lehetőségei a kortárs színházban.....	
II.1. A nézés kreatív potenciálja.....	
II.2. Matriális látás.....	
II.2.1. A tiszta szemléleti látvány fogalma.....	
II.2.2. A matriális látás látáseméleti megközelítése.....	
II.2.3. Matriális momentum a nézőmódok és a médiumok közti váltásban.....	
III. A színházi atmoszféra potenciáljai.....	
III.1. A színházi atmoszféra jelensége.....	
III.1.1. Térbeliség.....	
III.1.1.1. A hangulat térbeli jellege.....	
III.1.1.2. Tájtapasztalat.....	
III.1.1.3. Architektonikus tértapasztalat.....	
III.1.2. Tárgyiség.....	
III.1.2.1. Az atmoszféra színrevitele.....	
III.1.2.2. Összefoglalás.....	
III.1.2.3. Előadáselemzés – Radu Afrim: <i>Retromadár</i>	
III.1.2.4. Előadáselemzés – Radu Afrim: <i>Nyugalom</i>	
III.1.2.5. Előadáselemzés – Radu Afrim: <i>Részegek</i>	
III.1.3. Hangzóság.....	
III.1.3.1. Az előadás viszonya a hangzósághoz.....	
III.1.3.1.1. Szöveg-test-hang viszonya.....	
III.1.3.1.2. Kortárs vokális dikciók.....	

III.1.3.2. Színházi atmoszféra mint hangoltság.....	
III.1.3.2.1. Diszpozíció.....	
III.1.3.2.2. Hangzóság és hangoltság.....	
III.1.3.2.3. Atmoszféra-test-hang viszonya.....	
III.1.3.3. Előadáselemzés – Mohácsi János: <i>Az öreg hölgy látogatása</i>	
III.1.3.4. Atmoszféra és dráma viszonya.....	
III.1.3.5. Előadáselemzés – Adrian Iclenzan: <i>Szép</i>	
III.2. A színházi atmoszféra észlelése.....	100
III.2.1. Hangulat-orientált olvasás.....	100
III.2.2. Zenehallgatás.....	104
III.2.3. Színházi atmoszférára irányuló figyelem és belemerülés.....	110
III.2.3.1. Figyelem.....	110
III.2.3. 2. Belemerülés.....	119
III.2.4. Auditórium mint atmoszféra generátor; az atmoszféra interszubjektív jellege	122
III.3. Összefoglalás.....	131
IV. Szelf-képződések.....	135
IV.1. Figura-képződés és néző-képződés.....	135
IV.2. Szelf-képződés mint értelem-képződés.....	156
V. Traumatikus szubjektíváció.....	161
V.1. Narratív, affektív és traumatikus szubjektívítás.....	161
V.2. Rezonáns szelf és időbeliség.....	163
V.3. Introjekció és inkorporáció; emlékezeti mechanizmusok.....	165
V.4. Traumatikus emlékezeti folyamatok.....	167
V.5. A traumatikus Valós visszatérése és a szubjektum evakuálódása/felértékelődése.....	175
V.6. A traumatikus szubjektíváció fogalma.....	177
V.7. Előadáselemzés – Zsótér Sándor: <i>Patkányok</i>	186
V.7.1. Dramatikus szöveg.....	188
V.7.2. Látvány (ami maradt - nyomok).....	189
V.7.2.1. Díszlet.....	189
V.7.2.2. Jelmezek és kellékek.....	190
V.7.3. Színészi munka (ami maradt – nyelv és test).....	192
V.7.3.1. Beszéd.....	192
V.7.3.2. Mozgás.....	195

V.7.4. Összefoglalás.....	198
VI. Az előadás öröme/fájdalma - összefoglalás.....	200

Bibliográfia

- ABRAHAM, Nicolas (1995): *Rhythms, On the Work, Translation, and Psychoanalysis*,
 elérhető: https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Abraham_Rhythmizing.pdf, a letöltés dátuma: 2018.12.10.
- ARTAUD, Antonin (1999): *A színház és az istenek fordította* Betlen János, Fekete Valéria
 et al. Budapest, Orpheusz Kiadó
- BANU, Georges (2012): *A beszédől az énekig*, szerk. Georges Banu, Kolozsvár,
 Koinónia
- BENNETT, Jill (2005): *Empathic Vision, Affect, Trauma, and Contemporary Art*,
 Stanford, California, Stanford University Press
- BÓKAY Antal (2017): *Fantom, kripta, látomás – Ábrahám Hamlet-alapú szelf-fogalma*,
 elérhető:
http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2017_3_Fantom_es_Kripta_szam/IB_2_017_3sz_pp123-148_BokayA.pdf, letöltés dátuma: 2018.11.10.
- BÖHME, Gernot (1993): „Atmosphere as a Fundamental Concept of a New Aesthetics”,
Thesis Eleven, Number 36, 113-126, MIT, elérhető:
<http://desteceres.com/boehme.pdf>, a letöltés dátuma: 2017.08.02.
- BÖHME, Gernot (2016): „A dolog és eksztázisai, A dologszerűség ontológiája és
 esztétikája”, *Performa4*, elérhető:
http://performativitas.hu/res/gernot_bohme_a_dolog_impreszumal.pdf,
 a letöltés dátuma: 2017.07.04.
- BÖHME, Gernot (2013): *The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of
 atmospheres. Ambiances*, elérhető: <http://ambiances.revues.org/315>,
 a letöltés dátuma: 2017.09.01.
- BRECHT, Bertolt (1969): *Színházi tanulmányok*, fordította Eörsi István, Imre Katalin et al.
 Budapest, Magvető Kiadó
- CSERES, Jozef (2005): *Zenei szimulákrumok*. Budapest, Magyar Műhely Kiadó

- DÁNÉL, Mónika (2016): *Széhangzó forradalom, az 1989-es romániai történések újrajátszásai és remedializációi*, elérhető:
https://epa.oszk.hu/01000/01014/00136/pdf/EPA01014_hid_2016_05_005-030.pdf
- DE MAN, Paul (2000): *Esztétikai ideológia*, ford. Katona Gábor, Budapest, Osiris Kiadó
- DE MAN, Paul, (1996): *Aesthetic Ideology*.
elérhető: <https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttt6x>,
letöltés dátuma: 2016.01.02.
- DELEUZE, Gilles (1994): „Egy kiáltvánnyal kevesebb”, *Gondolatjel*,
elérhető: http://acta.bibl.u-szeged.hu/11522/1/gondolatjel_1994_1_2_073-087.pdf
letöltés ideje: 2016.11.20.
- DELEUZE, Gilles (1994): „Egy filozófiai fogalom”, *Pompeji*,
elérhető: http://acta.bibl.u-szeged.hu/9182/1/pompeji_1994_001_002_229-236.pdf
letöltés dátuma: 2017.11.26.
- DELEUZE, Gilles (1996): *Foucault arcképe (beszélgetés)*, in *Kalligram*, december,
- DELEUZE, Gilles (2014): *Francis Bacon, Az érzet logikája*, fordította Seregi Tamás,
Budapest, Atlantisz Könyvkiadó
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (2013): *Mi a filozófia?*, fordította Farkas Henrik,
Budapest, Műcsarnok Nonprofit KFT.
- DERRIDA, Jacques (1998): *Mémoires Paul de Man számára*, fordította Simon Vanda,
Budapest, Józsoveg Könyvek
- DIACONU, Mădălina (2007): *Despre miresme si duhori*, Bukarest, Humanitas
- DIACONU, Mădălina (2011): *Városi szagtérképek*, elérhető:
http://epa.oszk.hu/00400/00458/00575/pdf/EPA00458_korunk_2011_12_005-015.pdf, a letöltés dátuma: 2017.09.08.
- DIDEROT, Denis (1966): *Színészparadoxon. A drámaköltészetéről*, fordította Görög Livia,
Budapest, Magyar Helikon
- DI MATTEO, Piersandra (2015): *A stage-philosopher, A portrait of Romeo Castellucci*,
elérhető:
<https://www.operadeparis.fr/en/magazine/a-stage-philosopher>, (saját fordítás),
letöltés dátuma: 2016.03.03.
- DOLAR, Mladen (2006): *A Voice and Nothing More*, elérhető:
www.art3.idea.psu.edu/metalepsis/texts/voice_and_nothing_more.pdf
letöltés dátuma: 2016.11.30.

FEHÉR M. István (2005): *Az eszme érzéki ragyogása – Esztétika, metafizika, hermeneutika*

(Gadamer és Hegel) elérhető: <http://real.mtak.hu/3545/1/1055730.pdf>,

letöltés dátuma: 2016.03.05.

FISCHER-LICHTE, Erika (2009): *A performativitás esztétikája*, fordította Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó

FISCHER-LICHTE, Erika (1997): *The Show and the Gaze of Theatre, a European Perspective*, Iowa City, University of Iowa Press

FISCHER-LICHTE, Erika (2012): „A német színház a média korában”, fordította Ungvári Zrínyi Ildikó, *Játéktér*, 2012 ősz-tél.

FINTER, Helga (2007): „Antonin Artaud és a Lehetetlen Színház. A Kegyetlenség Színházának öröksége”, fordította: Schuller Gabriella, *Theatron*, 2007 ősz-tél, 6. évfolyam, 3-4 szám

FOGARASI Hunor (2014): *Aurális fordulat (?)*, in: Fogalom és kép 4, 61-99, Babes-Bolyai Tudományegyetem, elérhető:

<http://old.tok.elte.hu/tarstud/fogalomeskep/fogalomeskep4.pdf>, letöltés dátuma: 2016.11.02.

FORGÁCH András (2016): „Ivo Dimcsev-pszichózis, Sarah Kane: 4.48 pszichózis”, elérhető: http://old.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=19377&catid=1:archivum&Itemid=2

letöltés dátuma: 2019.02.07.

FOSTER, Hal (1996): *The Return of the Real*, elérhető:

<file:///C:/Users/user/Desktop/új>

[%20színház/Foster_Hal_The_Return_of_the_Real_1996.pdf](file:///C:/Users/user/Desktop/új%20színház/Foster_Hal_The_Return_of_the_Real_1996.pdf), letöltés dátuma:

2018.11.25.

FOSTER, Hal (2015): *Bad New Day, Art, Critisim, Emergency*, elérhető:

file:///C:/Users/user/Desktop/új%20színház/Hal%20Foster%20-%20Bad%20New%20Days_%20Art,%20Criticism,%20Emergency.pdf

letöltés dátuma: 2018.12.11.

FÖLDÉNYI F. László (2003): *Melankólia*, Pozsony, Kalligram

GADAMER, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*, Budapest, Gondolat

GADAMER, Hans-Georg (2000): „A hallásról”, *Vulgo*, 2000, Budapest, elérhető:

http://www.old.art.pte.hu/files/tiny_mce/File/mmi/09/gadamer-a_hallasrol-Vulgo2000.pdf,

letöltés dátuma: 2017.06.06

GADAMER, Hans-Georg (2001): „Hallani, látni, olvasni”, *Nagyvilág*, 2001, Budapest, elérhető:

http://www.inaplo.hu/nv/200101/18_HANS-GEORG_GADAMER_.html,

letöltés dátuma: 2017.06.02

GADAMER, Hans Georg (1994): *A szép aktualitása*, szerk. Bacsó Béla, fordította Bonyhai Gábor, Hegyessy Mária, Loboczky János, Orosz Magdolna, Budapest, T-Twins kiadó

GOFFMAN, Erving (1981): *A hétköznapi élet szociál-pszichológiája*, fordította Habermann M.Gusztáv és Berényi Gábor, Budapest, Gondolat

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010): *A jelenlét előállítása, Amit a jelentés nem közvetít*, fordította Palkó Gábor, Budapest, Ráció Kiadó

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2013): „A hangulat olvasása”, *Prae* 55, elérhető:

<http://www.prae.hu/prae/content/journals/prae%2055%202013%2009%20nyomdai%20cmyk.pdf>, letöltés dátuma: 2016.02.11.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2013): „Ritmus és értelem”, *Prae* 54, elérhető:

<https://www.prae.hu/prae/content/journals/prae%2054%202013%2021.indd.pdf>,

letöltés dátuma: 2016.02.11.

HAHN, Melanie (1993): „The Cat’s Head, Constructing Utopia in Brooklyn and Dublin”, *The Drama Review*, 37, 3 sz., 153-165

HEIDEGGER, Martin (2001): *Lét és idő*, fordította Vajda Mihály, Budapest, Osiris

HEIDEGGER, Martin (1991): *Útban a nyelvhez, Egy japán és egy kérdező párbeszédéből*, fordította Tillmann J. A., Budapest, Helikon Kiadó, 1991

HEIDEGGER, Martin (1988): *A műalkotás eredete*, fordította Bacsó Béla, Budapest, Európa Könyvkiadó

HOME-COOK, George (2015): *Theatre and Aural Attention, Stretching Ourselves*, London, Palgrave-MacMillan, e-book verzió

HOUZEL, Didier (2000): „A figyelemtől a megfigyelésig: a figyelem fogalma”, *Thalassa* 2000/1, Elérhető: <http://orange.mtapi.hu/thalassa/20001/pikler/houzel.htm>, letöltés dátuma: 2017.08.02.

HUSSERL, Edmund (1983): *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy*. Elérhető:

https://cdn.preterhuman.net/texts/thought_and_writing/philosophy/Husserl,%20Edmund/Husserl, letöltés dátuma: 2017.03.05

- IHDE, Don (2007): *Listening and Voice*, State University of New York Press, Elérhető: https://grrrr.org/data/edu/20110509cascone/Idhe_listening_voice_phenomenologies.pdf
- ILLICH, Ivan (2010): „Trecutul scopic si etica privirii. O pledoarie pentru studiul istoric al perceptiei oculare”, *Idea*, 2010, 35. szám, elérhető: <http://www.idea.ro/revista/?q=ro/node/40&articol=576>, letöltés dátuma: 2016.02.03.
- INGOLD, Tim (2011): *Being Alive, Essays on movement, knowledge and description*, Routledge, elérhető: <http://www.antropologias.org/files/downloads/2012/02/ingold-being-alive.pdf>, letöltés dátuma: 2017.05.26.
- JAUSS, Hans Robert (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, fordította Kulcsár-Szabó Zoltán, Budapest, Osiris Kiadó
- JÁKFALVI Magdolna (2003): „Zsótér in és off”, *Színház*, elérhető: file:///C:/Users/user/Desktop/új%20színház/Jákfalvy_Zsótér.pdf
letöltés dátuma: 2019.03.03.
- JÁKFALVI Magdolna (2006): *Avantgárd-színház-politika*, Budapest, Balassi Kiadó
- JÁKFALVI Magdolna (2006): „Hangképzés – nyelvteremtés – beszéd. A színháztudomány határátlépései”, in: *Látvány/színház, Performativitás, műfaj, test*, szerk. Mestyán Ádám, Horváth Eszter, Budapest, L’Harmattan Kiadó
- JÁKFALVI Magdolna (2009): *A nézés öröme*,
elérhető: http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/406_belso.htm,
letöltés ideje: 2016.09.27
- JELES András (2006): *Teremtés, lidércnyomás*, Budapest, Kijárat Kiadó
- KANT, Immanuel, *Az ítélőerő kritikája*, elérhető: file:///C:/Users/user/Downloads/2011_0001_520_kant_az_iteloero_kritikaja.pdf,
letöltés dátuma: 2015.09.02.
- KAUFMANN, Fritz (2002): „A művészi hangulat fogalma”, in: *Fenomén és mű*, fordította Bacsó Béla, et al., Budapest, Kijárat Kiadó
- KÉKESI KUN Árpád (1997): „A reprezentáció játéka”, *Színház*,
elérhető: http://old.szinhaz.net/pdf/1997_07.pdf, letöltés dátuma: 2016.12.11.
- KÉKESI KUN Árpád (1998): *Tükörképek lázadása*, Budapest, JAK/Kijárat Kiadó
- KÉKESI KUN, Árpád (1999): „Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája”, *Theatron*, 1999 tavasz, 29-36
- KÉKESI KUN Árpád, „A rendezés színháza, avagy a mise-en-scène művészete”,

- Theatron*, 2000, nyár-ősz, 38-46
- KÉKESI KUN Árpád (2007): *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó
- KISS Gabriella (2004): „A kockázat színháza. Előadáselemzés a paradoxon kultúrájában”,
in: Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban.
elérhető: http://zeus.philinst.hu/recepcio/htm/4/410_belso.htm
letöltés dátuma: 2016.09.18.
- KOLESCH, Doris (2007): „’Listen to the Radio’ Artaud rádióhangja(i)”, fordította:
Dedinszky Zsófia, *Theatron*, 2007 ősz-tél, 6. évfolyam, 3-4 szám
- KOVÁCS Balázs (2009): „Chowning és az elektroakusztikus zene auditív fordulata”
In: Médium, Hang, Esztétika, Zeneiség a mediális technológiák korában,
szerk. Batta Baranabás, Szeged, Univ kiadó, 171-180
- LACAN, Jacques (1977): „Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*”, elérhető:
www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf_library/Lacan_Desire_in_Hamlet.pdf
letöltés dátuma: 2018.02.11.
- LACAN, Jacques (1993): „A tükörstádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan
ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra”, elérhető:
[http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(04\)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(04)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf), letöltés dátuma: 2016.12.11.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999-2000): „Az előadás elemzésének problémái”, fordította
Kiss Gabriella, *Theatron* II. évfolyam, 1. Szám
- LEHMANN, Hans-Thies (2007): *A posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*,
elérhető:
www.dramafestival.hu/content/_common/attachments/downloads/lehmann.pdf
letöltés dátuma: 2016.03.05.
- LEHMANN, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház*, fordította Kricsfalusi Beatrix,
Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Budapest, Balassi Kiadó
- LOOMIS, George, (2014): “In Brussels, Taking ‘Orphée et Eurydice’ to Another Realm”,
saját fordítás, *New York Times*, 2014. 07.02., elérhető:
http://www.nytimes.com/2014/07/02/arts/in-brussels-taking-orphee-et-eurydice-to-another-realm.html?_r=1, letöltés dátuma: 2016.02.12.
- MARINIS, Marco De (1987): „Dramaturgy of the Spectator”, *The Drama Review*:
TDR Vol. 31, No. 2, 1987 nyár, 100-114
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2007): *A látható és a láthatatlan*, fordította Farkas Henrik

- és Szabó Zsigmond, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2012): *Az észlelés fenomenológiája*, fordította Sajó Sándor, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *A szem és a szellem*, 2012, elérhető: http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_%C3%A9s_a_szellem.pdf, letöltés dátuma: 2015.09.16.
- NANCY, Jean-Luc (2007): *Listening*, fordította Charlotte Mandell, New York, Fordham University Press, 2007, elérhető: <https://manchesterarthistory.files.wordpress.com/2011/09/listening-by-jean-luc-nancy.pdf>, letöltés dátuma: 2016.11.11.
- NIETZSCHE, Friedrich (2008): *Emberi, nagyon is emberi. Könyv szabad szellemek számára*, fordította Horváth Géza, Budapest, Osiris
- NYMAN, Michael (2005): *Experimentális zene, Cage és utókora*, fordította Pintér Tibor, Budapest, Magyar Műhely Kiadó
- PALLASMAA, Juhani (2014): *Space, Place, and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience*. In: Christian Borch (Szerk.), *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, Basel, Birkhäuser
- PAVIS, Patrice (2000): „A lapról a színpadra”, fordította Sipőcz Mariann, *Theatron* 2000/2
- PAVIS, Patrice (2003): *Előadáselemzés*, fordította Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi Kiadó
- PAVIS, Patrice (2006): *Színházi szótár*, fordította Gulyás Adrien, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsi Enikő, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- PAVIS, Patrice (2013): *Contemporary Mise en Scène, Staging theatre today*, fordította Joel Anderson, London, Routledge
- RANCIÈRE, Jacques (2011): *A felszabadult néző*, fordította Erhardt Miklós, Budapest, Műcsarnok Kiadó
- RIEGL, Alois (1998): „A hangulat a modern művészet tartalma”, in: *Művészettörténeti tanulmányok*, fordította Adamik Lajos, Budapest, Balassi Kiadó
- RÓNAI, András (2010) „Zene és figyelem”, elérhető http://filozofia.hiphi.ubbcluj.ro/sites/default/files/site/rendezvenyek/Ronai_Zene%20es%20figyelem.pdf, letöltés dátuma: 2016.12.13.
- SCHULLER Gabriella (2008): „Bódy Gábor és Jeles András színházi rendezései”, in: *Apertúra*,

- 2008, elérhető: <http://apertura.hu/2008/tel/schuller2>, a letöltés dátuma: 2016.11.20.
- SIEGMUND, Gerald (1999) „A színház mint emlékezet”, ford. Kékesi Kun Árpád,
in: *Theatron*, I. évfolyam, 3. szám, 1999 tavasz
- SIMMEL, Georg (1990): *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, fordította
Berényi Gábor, Budapest, Atlantisz Kiadó
- SLOTERDIJK, Peter (2016): *Foams, Spheres III*, fordította: Wieland Hoban, Semiotext(e),
South Pasadena, California
- STEVENS, Lara (2017): „Casey Jenkins performanszainak lassú dramaturgiája”,
fordította Nagy Imola, *Játéktér*, 6. évf, 2 sz., 22
- SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete*, fordította Almási Miklós, Osiris Kiadó,
Budapest, 2002
- TEATRUL Companiei Societas Raffaello Sanzio. Conversatii cu Claudia Castellucci,
Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Keller, Nicholas Ridout, fordította
Cristina Modreanu, Temesvár, Teatrul National Timisoara, 2013, 41 (saját fordítás)
- UBERSFELD, Anne (1999): *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Iasi, Institutul European
- ULLMANN Tamás, (2013): *A narratív, a traumatikus és az affektív szubjektivitás*, in:
Bujalos István, Tóth Máté, Valastyán Tamás (szerk.), *Az identitás alakzatai*,
Budapest, Kalligramm
- UNGVÁRY Zrínyi Ildikó (2018): „Arról, hogy milyen ketrecbe tessékelnék színész
barátainkat. Állattá válás Zsoldak színpadán”, *Játéktér*, 2018/nyár, 7. évfolyam, 3.
- VÁSÁRI Melinda (2013): „Latencia, hangulat és atmoszféra”, *Prae* 108, elérhető:
<http://www.prae.hu/prae/content/journals/prae%2055%202013%2009%20nyomdai%20cmyk.pdf>, letöltés dátuma 2016.10.01.
- WELLBERY, David (2017): Hangulat, *Kalligram*, július-augusztus, 49-77
- WILHEIM, András (2010): *Esszék – Írások a zenéről*, Budapest, Kortárs Könyvkiadó
- WINES, Suzan (1998): „Go with the flow, Eight New York based artists and architects in
the digital era”, *Domus*, 801, 86-90
- ZUMTHOR, Peter (2006): *Atmospheres*,
elérhető: <https://www.scribd.com/doc/97614998/Peter-Zumthor-Atmospheres>,
letöltés dátuma: 2016.03.04.