

**A DOKTORI DOLGOZAT  
RÉSZLETES SZERKEZETI  
VÁZLATA**

BEVEZETŐ 2

1 A GESZTUS MINT A HERMENEUTIKAI TAPASZTALAT KÖZEGE 8

- 1.1. Gesztus és hermeneutika 8
- 1.2. A mimézis mint hermeneutikai fenomenológia 14
- 1.3. A jel egzegézise 20
- 1.4. Jel: kép, szimbólum 26
- 1.5. Esztétikai élmény 33
- 1.6. Időn-belüliség 38
- 1.7. A Gesztus és megértés viszonya 42

2. A NÉZŐ MEGÉRTÉSE 50

- 2.1. Képzés, ízlés, ítélőerő, közmegegyezés 50
- 2.2. Kollektív emlékezet 58

3. A GESZTUS MAGA 65

- 3.1. A gesztikus hagyomány – történelmi perspektívából 65
- 3.2. A színház keleten van 80
- 3.3. A színészi test és jelentés egysége: a Gesztus 86
- 3.4. A Gesztus visszahelyezése – applikáció 91

ÖSSZEGZÉS 110

IRODALOM 113

## BEVEZETŐ

„Egyetlen számottevő értelmezés sem születhetett volna meg anélkül, hogy ne vett volna kölcsön valamit az adott korban rendelkezésre álló megértési módokból: a mítoszból, az allegóriából, a metaforából, az analógiából” stb. – írja Paul Ricoeur (1913), nagyhatású filozófus és hermeneuta.<sup>1</sup>

Ennek a dolgozatnak a fő célja az, hogy választ találjon arra a kérdésre: értelmezhető-e a színházi előadáson belül létrejövő színészi Gesztus hermeneutikailag. Ha igen, akkor vajon minden színészi Gesztusra érvényes ez az értelmezhetőség? Ha nem, akkor milyen összetevőknek, akár szabályrendszernek kell megfelelnie a színészi Gesztusnak ahhoz, hogy hermeneutikai értelmezéssel bírjon.( A szerző szándéka a Gesztus szó nagybetűs használatával, nem az olvasói gyanúkeltség, hanem a Gesztus jelentésalkotói minőségének kitartó hangsúlyozása) A hermeneutika szó jelentése Hermész isten nevére utal vissza. Első lépésként folyamodjunk a görög mitológiához, és vizsgáljuk meg azt az adekvát hermeneutikai szituációt, amikor Hermész, a szárnyaslábú hírnök, kihirdeti az istenek üzenetét Kalüpszónak, Ogügia szigetén, hogy engedje útjára a hajótörött Odüsszeuszt. Kalüpszó megérti az üzenetet, amely a sorsot jelenti, segít tutajt készíteni Odüsszeusznak, majd elbocsátja kedvesét. Hermész, az istenek és emberek között lévő közvetítőként kifejezi, elmagyarázza, lefordítja a már előzetesen megértett üzenetet. Nemcsak közvetítő, de értelmező is egyben, mert öelőtte még nem mondta ki senki a szavakat. Nyilvánosan kimondja, vagyis „újra előállítja” az élő hang segítségével. Ahhoz, hogy a szöveget újra megteremthesse, meg kell ragadnia a szavak jelentését, majd testére rakva, testén hordozva, újra kell alkotnia a kimondott szavakat, a hangok „vázát”. Valamit, ami nem a sajátját képviseli, utánozva, ami nem az övé, saját lényének megváltoztatásával megjelenítve, az utánzás artikulációját kell kidolgoznia.

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur: Létezés és hermeneutika. In *Hermeneutika elmélete*, Szeged, JATEPress, 1998:152.

Mi ez, ha nem egy alapvető színházi kontextusban értelmezhető mimetikus cselekvés? Egy világos előadói helyzetből generált színpadi szituáció, amennyiben a színház minimál definícióját Eric Bentley meghatározására vonatkoztatjuk, vagyis „egy személyhez (A), aki a rajta kívül álló, tőle független másvalakit (X) játszik, miközben őt egy másik személy (S) nézi”.<sup>2</sup>

A *hermenéia* kifejezés is az alapvető Hermész-folyamattal teremt összefüggést: valami ismeretlen, idegen, időben, térben és tapasztalatban távoli válik ismerőssé, jelenszerűvé és felfoghatóvá, valaki valahogyan „az érthetőség állapotára hozza”, „értelmezi „azt, ami kimondást, magyarázatot vagy fordítást igényel” – írja Richard E. Palmer.<sup>3</sup> Az angol *to interpret* (interpretálás, előadás) a mindhárom ókori használatban érvényes jelentést jól kifejezi, és számunkra is közelebb hozza a kihirdető, hermeneutikailag értelmezhető Gesztusát. A 20. század elejétől számos, a színházra vonatkoztatott elmélet született, volt már a színház – ahogy Bécsy Tamás írja<sup>4</sup> – szemiotikából, fenomenológiából, filozófiából, ontológiából, strukturalizmusból nézve, akkor miért ne nézhetnénk hermeneutikából is? A kérdés az, hogy egyáltalán szüksége van-e egyáltalán a színpadi műalkotásnak hermeneutikára, vagy nélküle is egészen jól elboldogul. Nem valami „tetszetős koncepció”, „sajátos tartalom” konstruálásának vágya kísért-e minket, hogy egy sajátos gondolati szisztémát húzzunk rá a színpadi műalkotásra, illetve azon belül a színészi Gesztusra? Ha elfogadjuk az oly sok színházi szakirodalomban megfogalmazott állítást, hogy a színpadi előadás jelentéshordozó és azonosulást megcélzó alkotás, akkor mintegy magától tárul fel a színpadi műalkotás hermeneutikai perspektívája.

Már a 19. század végén Dilthey megállapítja, hogy minden, amiben az emberi élet kifejeződik, akár jog-, akár irodalom- vagy Szentírásra gondolunk, történeti megértést követel. A Dilthey-i megértés azonosuláson át vezet, mert „a megértés föltételezi az átélést”. A színpadi műalkotás egyik legfőbb jellegzetessége – akár a görög, akár a középkori, akár a mai színházi vonatkozásban tárgyaljuk – a közös élmény, amelynek alapját a megértés és

---

<sup>2</sup> Eric Bentley: *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor, 1998:123. – Ez a Bentley-i hármasság a mai napig az egyik legismertebb színházi definíció.

<sup>3</sup> Palmer 1998:60.

megélés képezi. Ebben a közösségi élményben pedig – visszatérve Bentley definíciójához – úgy az a személy (A), aki tőle független másvalakit játszik (B), mint az a személy (C), aki őt figyeli – akár katarzisanak, átélésnek, akár azonosulásnak vagy jelentéskonstruálásnak nevezzük –, egyformán osztozik. Így a műalkotás tett-szféráját<sup>5</sup> hordozó színészi Gesztus világa és a befogadó világa egy-egy félkört alkotva az értelmezés–megélés–élmény során „hatolnak egymásba”, és kapcsolódnak össze a megértés egészének körében. Arisztotelész ezt a *Peri herméneias* című értekezésében úgy fogalmazta meg, hogy a megismerő megismertté válik, amikor a megismert formáját megéli – a megismert forma pedig megélésre, azonosulásra készíti a nézőjét. Mindig két világgal kell számolnunk, a műalkotás és a befogadó világával, éppen ezért mindig a hermészi Gesztusra van szükség, hogy kifejezze, magyarázza, lefordítsa egyiket a másikra. Hermésznek először értelmeznie kellett az üzenetet, és csak azután következett a tett, az „enunciáció” (kihirdetés, kimondás, kijelentés, kinyilatkoztatás) Gesztusa.

A megértés tehát jelentés-függő. Minden „megértés” egy-egy jelentés kontextusába ékelődik, vagy – ahogy Ricoeur mondja – a jelentés helyreállításának<sup>6</sup> igényéhez kapcsolódik. A jelentés teszi a műalkotás üzenetét hermeneutikaivá, vagyis „van benne valami, amit meg kell érteni”, ami azt kívánja, hogy akként értsük meg, amit „jelent” vagy „mond”.<sup>7</sup> A műalkotás által válhat a hermeneutikai tapasztalat közegévé, hogy az átélés, azonosulás igényén túl, önmagában jelentésintenciókat feltételez.

„Megfejtendő szövegnek tekinthetünk minden értelmezés- és jelentéssel bíró tettet, magát a történelmet is. Továbbá a létezés, így az emberi jelenség is megfejtendő enigma, amely többértelműsége folytán »szimbólumként« fogható fel, és ez mint olyan, értelmezésért kiált” – fogalmazza meg Paul Ricoeur.<sup>8</sup> Mármost minden jelentés érzékelhetően mindig valami másra utal, mint ami, ezért a jelentés érzékelhető megtestesítését a kommunikációs tapasztalat révén, szimbólumnak nevezzük. Próbálkozzunk meg tehát egy definícióval: a műalkotás hermeneutikai tapasztalata olyan érzéki adatokon alapuló

---

<sup>4</sup> Bécsy Tamás: *A színjáték lételméletéről*. Pécs, Dialóg-Campus, 1997:42.

<sup>5</sup> V. J. Propp funkcionista definíciója szerint.

<sup>6</sup> Ricoeur i. m.: 1998:158.

<sup>7</sup> Gadamer 1994:43.

<sup>8</sup> Ricoeur 1998:10.

jelentésintenciók összessége, amely kommunikatív funkcióval rendelkezik, és szimbólumként ismerhető fel. Ricoeur írásainak központi kategóriája a szimbólum, amely „donne á penser” magatartása. A szimbólum nem más, mint a szellem egyetemes közvetítése köztünk és a valóság között – mondja Ricoeur.<sup>9</sup>

Ha a műalkotásban megjelenő szimbólum a hermeneutikai tapasztalat tartozéka, vajon akkor „a szellem és valóság” közötti közvetítőre, a színészi Gesztusra nem vonatkoztatható-e a hermeneutikai értelmezhetőség?

Próbáljuk meg beemelni a Gesztust mint a műalkotás jelentésintencióinak hordozóját a hermeneutikai mezőbe. Patrice Pavis *A Gesztus körüljárása*<sup>10</sup> című tanulmányában Brecht színházelméleti írásait idézi. Brecht szerint a színházi előadás két legerősebb tartópillére a Gesztus és a Cselekmény, a színész által létrehozott különböző Gesztusok határozzák meg a Cselekmény felépítését. A Gesztus és a Cselekmény tehát szorosan összetartozik, együtt alkotják a darabot és a *mise en scène*-t.<sup>11</sup> Brecht a színészi gesztusok számtalan formáját három csoportba különíti el: társadalmi gesztus, alapgesztus és összgesztusként. A brechti alapgesztus-meghatározásból kiindulva, amely a sűrített Cselekmény hordozója, a darab vagy jellegzetes tett jellemzője, jutott a dolgozat gondolatmenete a Gesztus és tett ekvivalenciájához. A továbbiakban a cselekményt konstituáló aktust, a tettet nevezzük Gesztusnak vagy Gesztustettnek. Ha bármelyik színháztörténeti korszak dramaturgiai munkáját vizsgálánk, a színész által játszott szerep két megkülönböztető jeggyel írható le: a tettel és a beszéddel. Vagyis a színész által hordozott szerep hagyományos jellemzője, hogy mozgás és beszéd által végrehajtott tettekben határozható meg. A dolgozat értelmezésében tehát a színészi Gesztustett, olyan verbális- és nonverbálison alapuló, test által megírt, intertextuális folyamat, amelynek az individuumra gyakorolt „dionüszikus átváltoztató »szétmarcangolása« a befogadó aktusában megy végbe”.<sup>12</sup> Kérdés az, hogy hordoz-e minden – színpadi műalkotáson belül megjelenő – színészi Gesztus hermeneutikai jelentést, illetve a számtalan színészi gesztus közül melyek minősülnek Gesztustettnek? Visszakanyarodva az előbbiekhöz, ti. minden jelentés magában hordozza a megértést, fordítva is igazolható: ahol nincs jelentés, ott nem szükségeltetik a megértés. Analógiaként szolgáljon Fabiny Tibor *A hermeneutika tudománya és művészete* című tanulmányából vett idézet, amely hasonló problémákat vet fel az irodalmi műalkotás értelmének feltáró módszerében. „Azokat a műalkotásokat tekintjük »jelentősnek«, amelyek számára végső soron a létezés kérdése a központi kérdés. Ilyen művek – a létezés problémáját képesek drámai, lírai vagy epikai műfajba sűríteni. Azok a művek, amelyek még közvetve sem fesztik a lényegi kérdéseket, s megmaradnak a formák üres játékánál, aligha alkalmasak a

---

<sup>9</sup> Ricoeur i. m.: 1998:132.

<sup>10</sup> Patrice Pavis: *A gesztus körüljárása*, *Theatron* 2. pp. 56–62. Ford. Jákfalvi Magdolna.

<sup>11</sup> Pavis 56–62., 1998:57.

<sup>12</sup> E. Fischer–Lichte 2001:702.

hermeneutikai értelmezésre.”<sup>13</sup> Annak bizonyítékaként, hogy nemcsak úgy kiragadtuk Fabiny koncepcióját gesztuselméletünk hermeneutikai perspektívából való vizsgálatára, tanúskodják Brechtnek a *Kis Organon*ban megfogalmazott „alapgesztusa”.<sup>14</sup> Akár a fabinyi „jelentőséget”, akár a brechti színészi gesztus „vezérlőképességgel”(Pavis) való felruházását vennénk alapul, a lényeg az adott mű- akár irodalmi, akár színpadi- többértelmű jelentésvonatkozása, amely az emberi létezés, a *conditio humanat* definiáló kérdések tételezése is egyben. Úgy Fabiny meghatározásában, mint Brechtnél, a lényegi paraméter a Gesztus létalapja, ami az emberi létezési mód és a tett egységét foglalja magába. Ebben a létalapban feszülnek egymásnak a lét és a létezők, az univerzális egzisztencia alapvető kérdéseit tételezve.

Akkor „jelentős” a Gesztus, és csakis akkor értelmezhető a hermeneutikai mezőben, ha a szellem egyetemes közvetítőjévé válik a befogadó (esetünkben Néző) és a világ valósága (esetünkben a Műalkotás) között. Ez az egyetemes jelentéshordozó cselekedet a műalkotásban a színészi Gesztustett.

Minden hermeneutikai tevékenységben van bizonyos reciprocitás, például a szöveg és jelentés, a szöveg és előadás, esetünkben a Gesztus és Néző között. A színészi Gesztus jelentésessége a Néző perceptuális és emotív dimenziójában teljeseedik ki. A Gesztus mint jelentésképző produktum, és a Néző mint befogadó perceptum egyidejűségéből alakul ki a hermeneutikai kör reciprocitása. Minden megértés körmozgást von maga után, az egésznek és részeinek kölcsönhatása révén. Mint ahogy egy mondat megértésének esetében, például az egyes szavak határozzák meg az egész mondat értelmét, másfelől a szavak aszerint jelentenek valamit, hogy mi a funkciójuk a mondat összefüggésében. A színpadi műalkotás esetében is ugyanígy érvényes a reciprocitás, a cselekmény jelentését konstituáló Gesztus és a művészi tapasztalattal azonosuló megfigyelő, Néző között. A hermeneutikai kör tehát kettősségükből formálódik egésszé. Ezért is nagyon fontos a hermeneutikai vizsgálatásban mindkét alkotóelem megértése (a Gesztus és Néző), mivel a jelentésképződés pillanatában más és nélkülözhetetlen „tulajdonságok” válnak alaptényezőkké.

A színházi műalkotásban konstituálódó Gesztus hermeneutikai félkörét olyan fogalmak értelmezik, mint *mimézis*, *jel*, *szimbólum*, *időn-belüliség*,

---

<sup>13</sup> Fabiny Tibor: A hermeneutika tudománya és művészete. In *A hermeneutika elmélete*, Szeged, JATEPress, 1998:10.

<sup>14</sup> Pavis i. m.: 1998:58.

*élmény.*<sup>15</sup> A Néző megértését-befogadását pedig a *képzés, ízlés, ítélőerő, közmegegyezés, kollektív emlékezet* fogalmak határolják.

A dolgozat első része a színészi Gesztus-tett megértésének teoretikusi és metodológiai lehetőségeit vizsgálja, amely egyben egy saját értelmezői reflexiót is jelent. Az elemzések során remélhetőleg kirajzolódik majd egy Gesztuselmélet, amelynek nem egy legitim, univerzális stratégia kidolgozása a célja, inkább a Gesztus megértését célzó megközelítési módozatok kutatása. A második részben a Gesztus-tettet befogadó-Néző interpretatív helyzetének feltételeire, reflexiójára irányul. Pontosabban a színészi Gesztus értelemteremtő *hogyanjáról* és a befogadó-Nézői munka értelemkereső *mikéntjéről* próbálunk meg differenciáltabb képet kialakítani. A dolgozat harmadik része konkrét előadásokból kiemelt színészi gesztusok olvasatát tartalmazza, amelynek célja a hermeneutikai vizsgálódás applikációja.

---

<sup>15</sup> A színészi Gesztust elemző eljárásban a megértés úgy hermeneutikai, szimbolikus, mint szemiológiai rétegzettségű, így esély van arra, hogy – Laura Sormani kifejezésével élve – „ne egymás ellen játszunk ki, hanem sokkal inkább a megértés egymást kiegészítő momentumaiként foghatjuk fel”. (L. Sormani: *Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen*. Frankfurt a. M., Lang, 1998:123.)

# 1. A GESZTUS MINT A HERMENEUTIKAI TAPASZTALAT KÖZEGE

## *1.1. Gesztus és hermeneutika*

Az általános értelemben vett hermeneutika a rejtett jelentések értelmezésére irányul, akár a bibliai és klasszikus szövegek magyarázatát, akár a történelmet alkotó emberi cselekedetek megértését, akár egy Rimbaud-költemény interpretációját, egy Shakespeare-színmű előadását, vagy egy jogi eset értelmezését, akár valamely korszak történelmi jeleinek olvasatát vesszük alapul. Hagyományos értelemben a hermeneutika a szövegek – elsősorban bibliai szövegek – értelmezésének tudományát jelöli. A Szentírás magyarázatát (egzegézisét) bibliai hermeneutikának, a törvény értelmezését jogi hermeneutikának, az irodalmi szövegek megértését pedig filológiai hermeneutikának nevezzük.

A hermeneutika fogalmát – Richard E. Palmer kategorizálása<sup>16</sup> szerint – hat különféle értelmezési rendszerré terjeszti ki az újkori történelem:

- a bibliai értelmezés elmélete
- általános filológiai módszertan
- mindenfajta nyelvi megértés tudománya
- a szellemtudományok módszertani megalapozása
- a lét és egzisztenciális megértés fenomenológiája
- a mítoszok és szimbólumok mögöttes jelentését kutató rendszer.

Palmer szerint ez a hat, jól körülhatárolt rendszer a megértés-problematikának egy-egy pillanatára utal, egy-egy lehetséges perspektívából szemlélve a hermeneutikát és a feltáruló jelentést. „A bibliai, filológiai, tudományos, szellemtudományi, egzisztenciális, illetőleg kulturális jelleg túlsúlya alapján nevezhetjük el ezeket a szakaszokat.”<sup>17</sup> Palmer hangsúlyozza, hogy nem felelnek meg teljesen annak, amire utalnak, csak ideiglenesen

---

<sup>16</sup> Palmer i. m.: 1998:76.

<sup>17</sup> Palmer i. m.: 1998:76.



használja, a különbségek érzékeltetése végett.<sup>18</sup> A hermeneutika etimológiai megközelítésekor az ókorból ránk maradt *hermeneuein* ige, illetőleg a *hermeneia* főnév különböző alakváltozataival találkozhatunk, több ókori szerzőnél alapjelentése 'értelmezni' vagy 'értelmezés'. Arisztotelész az első, aki a híres *Peri hermeneias*ban, megpróbál egy meghatározást felállítani. Szerinte a *hermeneia* az állítások megtétele közben végbemenő értelmi művelet, az állítások pedig a dolgok hamisságával és igazságával függnek össze. Ebben a felfogásban az értelmezés, az értelem alapművelete, melynek során ítéletet hozunk a dolgokról. Arisztotelész szerint az értelmezés „beszéd, amelyben igazság vagy hamisság van”,<sup>19</sup> tehát az értelmezés, az igazság vagy hamisság kinyilatkoztatása (enunciációja), az állítás megfogalmazása által. Szerinte az értelmezés alapműveletei (1) az egyszerű tárgyak megértése, (2) az összerendezés és szétválasztás műveletei, (3) az ismert dolgokból az ismeretlenekbe való következtetés folyamata.<sup>20</sup> Az enunciáció tehát nem logika, nem retorika és nem poétika, hanem egy dolog igazságának (vagy hamisságának) állítása – folytatja Arisztotelész. Mivel csakis azt magyarázhatom, amit megértettem, egy azonosuló magatartásra van szükség az értelmező részéről, vagyis behatolásra a dolog igazságába, hogy az végül egy állításban testesüljön meg. Arisztotelész meghaladja a hermészi üzenet isteni eredetét az enunciáció fogalmával, és egy ésszel bíró értelem műveletének nevezi az értelmezést, mert az összerendezés és szétválasztás a magyarázatot is jelenti, a magyarázat pedig értelmi művelet. Arisztotelész még tovább lép, mikor a megértés előzetes szintjéről ír, pontosabban: az értelmezés pillanatát a logikai elemzés folyamata elé teszi. Ez az előzetes megértés az értelmezés alapját képezi, választásunk, vagyis a tárgy felé fordulásunk már egy kezdeti értelmezést jelent, amely objektív elemző eszközök eredménye, és csak ezt követően történik az értelmezés maga, amelynek már levezetett jellege van. Az értelmező saját megértő képességével behatol a dologba, megragadja azt, ugyanakkor a dolog is megragadja őt, és ebből alakul ki „az értelmezési

---

<sup>18</sup> Például a bibliai hermeneutikának több eltérő ága van, csak a 18. századon belül megkülönböztetünk grammatikai, történeti, pietista és egyéb iskolákat.

<sup>19</sup> Aristoteles in *Hermeneutika elmélete*, Szeged, JATEPress, 1998:66.

<sup>20</sup> Idézi Palmer 1998:67.

folyamat dinamikus összetettsége”,<sup>21</sup> amit akár hermeneutikai problémának is feltételezhetünk.

A „hermeneutika” szó legrégebbi és legelterjedtebb jelentése a bibliai értelmezéshez kötődik. Az első lépés, a hermeneutika önálló módszertanná válásában, a Szentírás egzegézisének szabályait tartalmazó könyvek megjelenéséhez kötődik.<sup>22</sup> Nemcsak a különféle vallásos körök lelkészeinek megsegítése a cél, de az önkényes értelmezések egyetlen értelmezési alapelvvé, az egy „rendszerre” való közelítése is. Ettől az időszaktól kezdve majdnem minden évben megjelenik egy-egy hermeneutikai kézikönyv az értelmező-olvasók számára. Richard E. Palmer szerint az angol nyelv az első, amely nemcsak a bibliai, de a világi szövegekre is kiterjeszti értelmezés-elméletét.<sup>23</sup>

A 17. század gyakorlatától a 20. század teológiájának Új Hermeneutikájáig hosszú utat tett meg a bibliai egzegézis, de már a 18. századtól kezdve lassan átalakul a filológiai egzegézis általános szabályaiként értelmezett hermeneutikává. „A hermeneutika a történeti tudat keletkezésének köszönheti, hogy központi funkciót kapott a szellemtudományokban” – írja Gadamer a megértés tudományának 19. században elfoglalt helyéről.<sup>24</sup> Schleiermacher az első, aki elindítja a hermeneutikát történelmi útjára, és nevezi tudomány- illetve művészetnek. Schleiermacher a jelentés megértését sokféle nyelvi, történelmi, társadalmi, vallási ismeret egybevetésének összegzéseként gondolja el. Szerinte az egyes megértése az egész megértésétől függ, vagyis nem egy filológiai szabályhalmaz, hanem az egész és rész párbeszédén alapuló általános megértés-tudomány. Schleiermacher önállósítja először a hermeneutikát, és állítja helyre a mű önállóságát a megértés vizsgálatában.

A skolasztika fejedelme, Aquinói Szent Tamás idejében felismeri, hogy az értelmi megismerésben egyesül az értelem fénye a képzetek anyagával. A

---

<sup>21</sup> Idézi Palmer 1998:71.

<sup>22</sup> Palmer *A hermeneutika hat modern meghatározása* című írásában J. C. Dannhauer *Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum*, 1465-ben kiadott könyvét említi.

<sup>23</sup> „Ilyen értelmezésre utal például »a hermeneutika múzsájának szolgálatá«-ra (apprenticeship to the hermeneutic muse) való hivatkozás (W. Taylor, 1807), vagy pedig »a rejtett és mély jelentés hermeneutikai feldolgozása«-nak (the hermeneutic method of the profound and hidden meaning) említése (D. Hunter Reuss *Historical Canon* című művének fordításában, 1884.). (Palmer i. m.: 1998:79.)

<sup>24</sup> Gadamer i. m.: 1984:127.

megismerő és a megismert között fennálló, a megismerést megelőző azonosságban gyökerezik a megismerés lehetősége, ezt az azonosságot pedig létazonosságnak nevezi.

A szenttamási problémafelvetéshez viszonyulva, a klasszikus német filozófia két terminológiát dolgoz ki: a megismerő szubjektumot és a megismert objektumot. Már Schelling objektív idealizmusával – a szubjektum és objektum azonossága – és az abszolút kezdet megfogalmazásával egyre közelebb kerülünk a megismerés módszeréhez, de Hegel az, aki a megismerés alapját a „mint önmagában különböző azonosság” felismerésével teremti meg<sup>25</sup>, és bevezeti a „közvetítés” fogalmát. Szerinte a tudat a szubjektum és objektum szembenállásában konstituálódik, és az abszolút alapelv megismerését a tapasztalás teljessége közvetítheti csak. Megismerő módszerét a reductio és deductio rendszerére építi.<sup>26</sup> „A szellem fenomenológiájának dialektikus menetét talán mindennél döntőbben határozta meg a Te elismerésének problematikája” – írja Gadamer.<sup>27</sup> Például a saját öntudat csak azáltal jut el öntudatának igazságához, hogy a másokban vívja ki az elismerését.

A bibliai és filológiai hermeneutikával párhuzamosan alakult ki a szellemtudományok<sup>28</sup> Dilthey által megalapozott hermeneutikája. Dilthey szerint történeti megértést követel mindaz, amiben az emberi tevékenység kifejeződik, akár jogi, akár irodalmi vagy a Szentírás szövege lenne is az. A berlini professzor magából az életből kívánja megérteni mindazt, ami az emberi élet hordozója anélkül, hogy magasabb metafizikai értékekre támaszkodnék. Dilthey megértése az emberi életen kívül, az átélésre és a történelmiségre szorítkozik. Mivel a történelmiségben zajlik az emberi lét fejlődése, ezért a történelem meghatározza az embert és a környezetét, gondolkodásunk „történelmi hangulatban” mozog – mondja Dilthey –, ezért viszonylagos a megértése. A megértés pedig azonosulás, az azonosulás pedig „föltételezi az átélést”.<sup>29</sup> Dilthey a hermeneutika céljának a szerző megértését tartja az értelmező által, vagyis az illető filozófus, művész, teológus, tudós

---

<sup>25</sup> Hegel 1968:207.

<sup>26</sup> Hegel szerint a reductio a megismerés visszavezetése apriori feltételére, a deductio a nyert alaptól az ismeretek rendszerének levezetése.

<sup>27</sup> Gadamer i. m.: 1984:241.

<sup>28</sup> Szellemtudományon értünk minden olyan tudományágat, amely az ember művészetének, tevékenységének és írásműveinek a megértésére törekszik.

<sup>29</sup> Nyíri 1983:506.

szellemi háttérével való totális azonosulást. A Dilthey-i erőfeszítés lényege, hogy történelmi jellegűvé és emberibbé tette a megértéstan tudományát.

Heidegger a hermeneutikát nem a szövegértelmezés szabályainak tudományaként vagy a szellemtudományok módszertanaként, hanem magának az emberi létezés fenomenológiai kifejezéseként határozta meg. Így válik le az általában vett hermeneutikáról az egzisztenciális megértés fenomenológiája, a „Dasein hermeneutikája”.<sup>30</sup> Ebben az összefüggésben a létmegértés – annak a létnek a megértése, amelyben egzisztenciánk gyökerezik – az ember kiemelkedő tulajdonsága, az emberi létezés lényege. A másik heideggeri kulcsszó az értelmezés, amely a megértéssel hermeneutikai kört alkot. Az előzetes megértés hozzásegít a konkrét kijelentés értelmezéséhez, tehát az ember nem gondolkodó „alany”, hanem megismerő „világban-való-lét”. A „hermeneutika” és a „hermeneutikai” fogalmak mélyebb kibontása és definíciói mellett, a *Lét és az Időben* közelebb kerülünk a megértés ontológiai dimenzióihoz – összegzi Palmer.<sup>31</sup>

Heidegger egyik követőjeként Hans Georg Gadamer tartjuk számon. Az *Igazság és módszer* című könyvében a hermeneutika átfogó, történelmi áttekintése mellett, helyes nézőpontból méri fel és magyarázza Heidegger forradalmi jelentőségét – véli Palmer.<sup>32</sup> Gadamer újítása a hermeneutika kiterjesztése az esztétika, a történelmi megértés és a nyelvészet területére.

A felsorolásunk utolsó, bennünket leginkább érintő állomását a mítoszok és szimbólumok mögöttes jelentését feltáró, felidéző és egyben képpromboló értelmezése jelenti. A hermeneutika ezen ágának képviselői: Paul Ricoeur és E. D. Hirsch. Hirsch azon túl, hogy keményen bírálja Gadamer, élesen szembeszáll az európai új hermeneutika gyakorlatával, amely az értelmezést nem a szerző szándékára, hanem a befogadó tapasztalatára kívánja alapozni. „A jelentés helyreállításának” védelmére bevezeti a *jelentés* és *jelentőség* fogalompárt. Hirsch vallja, hogy bár a teljes jelentést nem lehet „kimeríteni”, mégis törekedni kell a „hiteles” olvasaton túli, azaz „helyes” értelmezésre. A ricoeuri elmélet a megértés szubjektív aktusával szemben az

---

<sup>30</sup> A *dasein* vagyis 'ittlét', a lét azon területét jelenti, amelyet az ember testesít meg, azt a helyet, ahol az a lény, akik vagyunk, a létre és a lét értelmére vonatkozó kérdés képessége által konstituálódik.

<sup>31</sup> Palmer i. m.: 1998:84.

<sup>32</sup> Palmer i. m.: 1998:84.

értelmezés szélesebb horizontját vonja be a vizsgálatba, hermeneutikája magában foglalja a freudi pszichológiát, a husserli fenomenológiát, a Levi-Strauss-i strukturalizmust, a heideggeri egzisztencializmust és a bultmanni teológiát. A ricoeuri megértés olyan kulturális-szemantikai eszközöknek a megjelölése – jelölhetnek nyelvet, vallást, művészetet, tudományt –, amelyek textúrájukban többértelműek, és ezért interpretációt igényelnek. A többértelműség bizonyítéka az interpretáció. A ricoeuri kulcsfogalomra, a szimbólumra olyan kifejezések világítanak rá, mint a fenomén, jel, mimézis, időbeliség. A szimbólum szemantikai megközelítésének alapkategóriái ezek a kifejezések, és tárgyalásuk talán közelebb hozza a dolgozatunk alapját képező, szimbólum értékű színpadi jelenség, a Gesztus hermeneutikai értelmezését.

Bár Ricoeur elsősorban irodalmi szövegekre vonatkoztatva keresi az egy- vagy többjelentésű szimbólumok mögöttes jelentését, mégis szimbólumkeresése olyan hermeneutikai kihívást jelent, amelyet lehetetlen nem használni, mintegy irányítúként a gesztusról szóló vizsgálódásunkban. Azt, hogy keresésünk nem alaptalan, bizonyítja J. Derrida, amikor a poétikus felhangok iránti fogékonyság hiányáról ír. Derrida szerint a megértés-értelmezés legsúlyosabb problémája a poétikus dimenzió hiánya a hermeneutikai koncepcióban. Szerinte a hermeneutika annyira a mű jelentésének megértésére törekszik, hogy ebből a törekvéből pontosan a mű esztétikai minőségének elemi hatása szorul ki. Derrida felismerve ezt, elsősorban a nyelvfilozófia felől közelítve, meghatározza a dekonstrukció fogalmát, amelyet a poézis irányában terjeszt ki. Az irodalmi szövegekre utalva, szerinte a szöveg sohasem csupán jelentéseket tartalmaz – a jelentés mint jel utal valamire –, mert ha csak ennyi lenne a mű, akkor nem sokban különbözne a tudományos szövegektől. Derrida dekonstrukciós elméletének centrumában a mű önreferenciális jelensége áll. „Nem mutat valamire, mert amire mutat, az épp abban a pillanatban születik, és csak utólag, a mű után tudjuk, hogy van – írja Almási Miklós Derridáról –, így lesz a dekonstrukció a filozófiai, esztétikai gondolkozás Leitmotívja.”<sup>33</sup>

Azzal a paradox helyzettel szembesülünk tehát a dekonstrukció során – mert minden megértés valahol dekonstrukció –, hogy elveszítjük megértésünk tárgyát. Minden megértés csak kiindulópontként és zárópontként támaszkodik

---

<sup>33</sup> Almási i. m.: 2003:131.

tárgyára, belőle vonatkoztat a világra, néz rá még egyszer (más szemmel) a világra, önmaga vagy éppen a mű hatására. Ezért nincs tisztán esztétikai megértés – véli Almási Miklós.<sup>34</sup> A megértés reflexiók sorozatának lefuttatása, és amikor minden megegyezik, „kattan a megértő tudat”. Így lesz a megértés sajátos dekonstrukció is: a világot értelmező sémák egy részét el kell pusztítania, hogy felállítson egy pontosabbat. Derrida mindig hangsúlyozta, hogy a destruktív fázist az új vonatkozási rendszer „építése” követi. Ő maga nem „épít”, csak kijelöli az irányt, mégis a modern esztétika „kihagyott lehetőségeinek feltárása” az ő érdeme – írja Almási.<sup>35</sup>

A problematika, amit Derrida vetett fel, ejtett bennünket kísértésbe, hogy próbálkozzunk a színpadi műalkotás egyik tartópillérének, a színészi Gesztusnak hermeneutikai perspektívából való megközelítésére, pontosan a poétikus felhangok iránti fogékonyság nyomán, a megértésére. Sok színháztudományi írás jelent meg a színház különböző aspektusainak vizsgálatáról, mégis úgy tűnik, a színészi alkotómunkának szentelték a legkevesebb figyelmet. Pedig a színház két legfontosabb alkotóeleme a színész és a néző. A színész Gesztus-tette mint alkotói produktum, elképzelhetetlen a Nézői befogadás, perceptum nélkül. A hermeneutika rövid történelmi áttekintésekor olyan kulcsszavakkal találkozunk, gondoljunk akár az arisztotelészi megértésre, akár a szenttamási megismerésre, a Dilthey-i azonosulásra vagy heideggeri létmegértésre, akár a Ricoeur-i szimbólum szemantikai megközelítésére, hogy ha a színészi Gesztus csupán jelentésképző funkcióval bírna, akkor is megfelelné a hermeneutika tárgyának. Bármint is alakult, a hermeneutika három fogalmi lépcsővel dolgozik: a megértés, értelmezés és alkalmazás hármásával, ahol az applikáció a megértés betetőzése, az értelmezett mű hatását bizonyítja. A továbbiakban vizsgáljuk meg, hogy a színészi Gesztusnak, ahhoz, hogy megértést, értelmezést generáljon, milyen kritériumoknak kell eleget tennie.

## *1.2. A mimézis mint hermeneutikai fenomenológia*

---

<sup>34</sup> Almási i. m.: 2003:126.

<sup>35</sup> Almási i. m.: 2003:126.

A *mimézis*, az esztétika klasszikus fogalma Platóntól, Arisztotelésztől Lukácsig és Ricoeurig, valahogy mindig az a kályha, ahonnan a teória tánca elindul – írja Almási.<sup>36</sup> Hogy miért a mimézist és nem a játékot mint mimetikus cselekvést tárgyaljuk, az a játék általánosító és bármilyen kontextusban érvényes volta miatt történik. A mimézis – mint már a régi görögöktől tudjuk – egyből a művészet kontextusára utal (hiszen az utánczás nem pusztán mechanikai visszaadás, mert ebben az esetben már nem művészi alkotás), az arisztotelészi mimézis pedig a hagyományos színjátszás elméleti megalapozása. A görögöknél először táncra és zenére vonatkozott, és egyenértékű volt a vizuális ábrázolással, megszemélyesítéssel, viselkedésmásolattal. Például a dionüszoszi rítus esetében, mivel nem jelenhetett meg az ünnep tetőpontján maga az isten, a rítust lassan felváltotta annak szimbolikus előadása, az ünneplők balettel utánozták a rítust, most is megjelent valaki az isten helyett, aki őt megjeleníteni hivatott – írja Arthur C. Danto, Nietzsche *A tragédia születése* című írása kapcsán.<sup>37</sup> Már az ókori gondolkodók: Platón, Arisztotelész, Demokritosz vagy Gorgiasz esetében is a mimézis az utánczás–ábrázolás–kifejezés hármasságát jelentette. A klasszikus arisztotelészi másolat, *imitatio* fogalma esetünkben nem azt jelentené, hogy valami már ismertet utánczunk, hanem azt, hogy ábrázolunk, mégpedig úgy, hogy az ábrázolt „érzéki teljességében válik jelenvalóvá”.<sup>38</sup> A klasszikus arisztotelészi mimézis ezúttal továbblép az ókori kontextushoz képest, először megszemélyesítést és cselekvést, másodsor képmás-teremtést jelöl. „Mivel a költő éppúgy utánczó, mint a festő, vagy valami egyéb képmásalkotó, szükségképpen mindig úgy utánoz, hogy három létező mód közül az egyiket választja: vagy olyannak mutatja a dolgokat (1.), amilyenek, illetőleg amilyenek voltak, vagy olyannak (2.), amilyenek mondják azokat, illetőleg amilyenek látszanak, vagy olyannak (3.), amilyenek lenniök kell.”<sup>39</sup> Már az idézett rész sem a pusztán másolatra, utánczásra, egyszerű kópiára vonatkozik, eredeti formájukban is benne foglaltatik a létrehozó művészi tevékenységének természete. Ahogy Bécsy Tamás írja: nem a végeredmény a mimézis, hanem a

---

<sup>36</sup> Almási i. m.: 2003:38.

<sup>37</sup> Danto i. m.: 2003:31.

<sup>38</sup> Gadamer i. m.: 1994:57.

<sup>39</sup> Arisztotelész i. m.: 25. rész 1997.

végeredménynek a megteremtésére vonatkozó tevékenység.<sup>40</sup> A továbbiakban Arisztotelész az elcselekvést (enactment) és az elbeszélést mint a mimézis két fő módját határozza meg. A harmadik a kettő vegyítése. Ez a háromféle mód is a művészi tevékenység területén értelmezhető.

Hermeneutikai gondolatmenetünkhöz ragaszkodva, a továbbiakban a mimézist mint a színjáték ontológia-alapját, tudatos művészi értékalkotó képességként értelmezzük. Ebben az értelmezésben, a színjátékban megjelenő mimézis jelentéshordozó esztétikai fenomént jelent. A művészet mindig mimézis – állítja Gadamer –, azaz ábrázol valamit. A mimézist Arisztotelész a mítosz és a cselekvés szerkezetére alkalmazta a tragédia és epika kapcsán, ahol a hős tetteiben olyasmi jelenik meg, ami csupán a befogadó megfejtése révén kristályosodik ki.

A 18. és a 19. században kulesfontosságú Lukács „klasszikus paradigma összefoglalása” – véli Almási.<sup>41</sup> Lukács koncepciójában a mimézis a valóság visszatükrözése. A tükrözés újítófogalom Lukácsnál, nemcsak az embert és az őt körülvevő dolgokat adja vissza, hanem a lényeges emberi-társadalmi összefüggéseket is. Lukács mimézis-elmélete a lényegiségen alapul, vagyis „a lényeg átcillan a jelenségen”, a művész „átlát” a jelenségek kusza sokaságán, és a lényegre ragadja meg, így a lényeg az egyedi-egyszeriben kap érzékletes megjelenítést. A mimézis fogalma tehát az átváltozás fogalmával cseng össze, hiszen ahhoz, hogy áteresszük magunkon a másik reprezentációját, ahhoz – megszüntetve önmagunkat – az átváltozás folyamatát kell megvalósítani. Az átváltozás nem megváltozás – magyarázza Gadamer, és viszi tovább a lukácsi gondolatot. „A megváltozáson mindig azt értjük, hogy az, ami megváltozik, egyben ugyanaz marad és megőrződik... az átváltozás viszont azt jelenti, hogy valami hirtelen, s mint egész valami mássá válik, hogy ez a más valami, amellyé átváltozott, az igazi léte, mellyel szemben a korábbi léte semmis. Ha úgy találjuk, hogy valaki átváltozott, akkor ezzel arra gondolunk, hogy úgyszólván emberré vált. Itt nem lehetséges fokozatos megváltozás, az átmenet, mely az egyiktől a másikhoz vezet, mert az egyik a másik tagadása. Így a képződménnyé való átváltozás azt jelenti, hogy az, ami előzőleg van, most már nincs. De azt is jelenti, hogy ami most van, ami a

---

<sup>40</sup> Bécsy i. m.: 1997:200.

<sup>41</sup> Almási i. m.: 2003:40.



művészet játékában megmutatkozik, az a maradandó igaz.”<sup>42</sup> Gadamer érdeme, hogy a mimézisben felismeri azt az értelembeli átváltozást, amikor nem maradt fent annak az azonossága, aki játszik, mert ez egy többlet, „egy önálló és magasabb létmód”, amit *képződménynek* nevez. Ez a képződmény maga a művészet beteljesedése. Az utánzás fogalma azonban csak akkor képes leírni a művészet játékát, ha nem tévesztjük szem elől az utánzásban rejlő ismeretelméletet. A megmutatott itt van – ez a mimikus alapviszony. Aki utánóz valamit, az előidézi, hogy itt legyen az, amit ismer, ahogy ismeri – folytatja Gadamer. A mimézis a jelenlévőség újrafelismerése. Nem egy pusztára ismerés, hanem a felismerésben rejlő többlet okozta örömrész. Tehát a mimikus alapviszony egy igazabb létezését biztosítja a megmutatás folyamatában a megmutatotttól, ezért „az utánzás és megmutatás nem csupán egy leképező megismétlés, hanem a lényeg megismerése... lényegi vonatkozás rejlik bennük, mindenkire, akinek számára a megmutatás van”.<sup>43</sup> A megmutatás aktusa az újrafelismerésen keresztül működik: az elhagyás és kiemelés eszközével valamit fel kell ismernünk ahhoz, hogy felmutathassuk. Az újrafelismerés, lényegfelismerés tárgyi alapja pedig Platóntól származik.

A 20. századi esztétikák eltávolodnak a mimézis-elmélettől. Újragondolásának nyomait Nietzsche és Heidegger műveiben még felfedezhetjük. Nietzsche határozottan elutasítja a természet pusztára utánzásának elvét, mert mélyebb értelműnek tartja a művészetet. Heidegger a *Műalkotás eredetében* nem dolgozza ki a mimézis meghatározását, hanem a műalkotás és az igazság mimetikus kapcsolatát járja körül, és ezt a mimetikus viszonyt emeli be a műbe.

A legmeglepőbb 20. századi értelmezést Ricoeur hármasképzésében jelenti, ahol az idő és elbeszélés közé ékeli ezt a mimetikus közvetítést, a mimézis 2-re helyezve a hangsúlyt. „A mimézis 2 közvetítő jellegéből nyeri intelligibilitását, vagyis abból, hogy elvezet a szöveg előttjéből a szöveg utánjához, konfiguratív erejénél fogva utánná alakítva át az előttöt.”<sup>44</sup> A szöveg előttje a mimézis 1, a szöveg utánja a mimézis 3. Ricoeurnál a mimézis-fogalom a művészi teremtést és megértést egyaránt működtető-átalakító aktus.

---

<sup>42</sup> Gadamer i. m.: 1984:95.

<sup>43</sup> Gadamer i. m.: 1984:96.

<sup>44</sup> Ricoeur i. m.: 1998:210.

Az elbeszélésben a mimézis 1 „elő-megértést” jelent a cselekvés struktúrájában. A mimézis 2 a „mintha”, a fikció világát tárja fel, nem a mesét, hanem a meseszöveget és ennek az elrendezését. A meseszöveg az egyes események és a történet egésze között közvetít. A mimézis 2 a teremtő képzelet és a konfiguráló aktus analógiájából képződik. Az elbeszélés teljes értelme akkor tárul fel, amikor a mimézis 3-ban visszahelyezzük a cselekvés és a szenvedés idejébe.<sup>45</sup> A visszahelyezés hermeneutikai módszer a gadameri applikációval azonos, a mű és a befogadó találkozási pontján keletkezik. A Ricoeur-i *circus vitiosus* tehát ebből a hármas mimézisből formálódik, és az elemzés „végtelen spirálját” futtatja át, de más-más magasságokban.

Még mielőtt abba a hibába esnénk, hogy elkötelezzük magunkat egyetlen elv – esetükben a mimézis-elv – mellett, számolnunk kell a modern esztétika által bevezetett konstrukció-elvvel, aminek értelmében a művészet nem reprezentálja a világot, a művész egy másikat teremt, olyat, ami nem hasonlít az eredetire.<sup>46</sup>

Bármilyen megfogalmazást is használunk, a lényeg az alkotó léteremtő gesztusa, „az emberi lét tapasztalati metamorfózisa”<sup>47</sup> tétélezi. Akár reprodukció-reprezentáció, akár konstrukciónak nevezzük, a lényeg a totális közvetítés, amelyben a közvetítő mint közvetítő megszűnteti önmagát, és rajta keresztül és benne a mű megmutatkozik.

„A két szélsőség között számos átmenet található, de egyik sem vezethető le sem a tisztán mimetikus, sem a tisztán konstruktív jellegű eljárásból.”<sup>48</sup> Fejtegetésünk végén lehetetlen megkerülni a mimézis-elv fenomenológiával való összekapcsolását. Számos esztéta a mimézis-elv jelenszűrűségére hívja fel a figyelmünket, mert a mimézisben ott van a megjelenő, és ez a megjelenő az észlelés nyelvén leírható, „látható” testetöltés, ami mint jelenség, közel áll a husserli fenomenológiához. Husserl azt állítja, hogy a „fenomenológiai módszer” és a „tisztán esztétikai álláspont és tartás” közeli rokonságban állnak egymással, mindkettő megköveteli „minden

---

<sup>45</sup> Ricoeur i. m.: 1998:243.

<sup>46</sup> Az egyik pólus paradigmája a szimbólum (amikor a jól ismert „ugyanabban” valami más csillan fel), a másiké a metafora (amikor valami furcsa, idegen „másban” derül fény az életből ismert „ugyanaz” titkaira) – írja Almási Miklós i. m.: 2003:43. A színészi Gesztus esetében nem véletlen a mimetikus funkció.

<sup>47</sup> Almási i. m.: 2003:53.

<sup>48</sup> Almási i. m.: 2003:43.

egzisztenciális állásfoglalás szigorú kikapcsolását”, és e kikapcsolás által a tárgy „puszta fenoménné” válik, mely a „tiszta szemlélésben” adottsággá lesz.<sup>49</sup> Merleau-Ponty – Husserl szellemében – azt állítja, hogy a fenomén konstitutív szerepet játszik, és ezt az „észlelés” és a „test” aktusain keresztül érzékeljük. Bár Merleau-Ponty művészeti fenomenológiája a festészetre vonatkozik, de hasonlóan érvényes a színpadi műalkotásra – esetünkben a színészi test által alkotott –, a Gestusra is. „A rejtély abban van, hogy a testem egyszerre látó és látható. Ő, aki minden dolgot néz, saját magát is tudja nézni, és fel tudja ismerni látó képességének „másik oldalát” abban, amit imígy lát. Látja látó önmagát, tapintja tapintó önmagát, látható és érzékelhető saját maga számára.”<sup>50</sup> Merleau-Ponty fenomenológiájában ugyanúgy, mint Husserlnél a fenomén nem jelent mást, mint a megjelenő megjelenését, egy megjelenést, amelyben maga a megjelenő nem jelenik meg. Az általunk tárgyalt színészi Gestus mimetikus formája akkor értelmezhető hermeneutikai fenomenológiából, ha a totális közvetítés által konstituálódik, és a megjelenítés esztétikai értéket hordoz.

Áttekintésünk nem a mimézis létrángjának a visszaállítását célozza, mert Ricoeur már régen megtette ezt helyettünk az újrafelfedezés és visszahelyezés aktusával, csupán a színészi test jelentésalkotó fedezetét kutatjuk. A színpadi alkotás kifejezésének „mimetikus igény”-ből való megközelítése ne álljon vagy bukjon az etimológián – reprezentál, utánoz, reprodukál, konstruál –, a lényeg a jelentésalkotó cselekvés mozzanatában van. Mégis könnyebb hermeneutikai lebontásunkat a mimézisből kiindulva folytatni, mert a „mimézis felől kiindulva azt látjuk, hogy a mű dolgozhat a köznapi, naiv valóságkonstrukció elemeiből, ám ezt a réteget csupán szimbolikusan használja, és igazsága éppen a köznapival szembenálló, azt leleplező filozófiát fog sugallni. Bár a mimetikus mozzanat itt (többnyire) túlsúlyban, a mű részmozzanatai visszakereshetőek a világban, a műegész ettől a képvilágtól mégis radikálisan különböző igazságot tár fel számunkra.”<sup>51</sup> Mivel a konstrukció nem hasonlít közvetlen valóságélményeinkre, az életvilág alakjaira, nem vonatkoztatható vissza a világra, és a szürreális, fantasztikus,

---

<sup>49</sup> Husserl 2002:79.

<sup>50</sup> Merleau-Ponty kifejezése: „visible et sensible pour soi-mémé”, 2002:80.

<sup>51</sup> Almási i. m.: 2003:42.

komikus vagy meseszerű hagyomány dimenzióiban hozza létre alkotását – folytatja Almási –, ezért a kézzelfoghatóbb és a színháziasabb mimézis-fogalomnál maradunk meg. Annál is inkább, mert a mimetikus cselekvés paradigmája a szimbólum, és a mimetikus mozzanat a „szimbólum felé húz, mivel szervesen nő ki az ábrázolás anyagából”.<sup>52</sup>

Fejtegetésünk végén lehetetlen megkerülni a mimézis-elmélet fenomenológiával való összekapcsolását. A művészet-fenomenológiában a fenomén ’megjelenés’-t, ’testet-öltés’-t jelent. Mivel a mimézis tárgya maga a megjelenő, és ez a megjelenő az észlelés nyelvén definiálható létező, akkor ez a létező a „testet-öltés” husserli fenoménjével azonosítható. A hermeneutikai fenomenológia egyik alaptézise a megértés-értelmezés, amelynek során valamit mint valamit veszünk, ami szintén a husserli „Vissza magukhoz a dolgokhoz!” szemléletmódhoz közelít. Színházi kontextusban a mimetikus cselekvésnek megfelelő színházi Gesztust úgy is tekinthetnénk, mint a fenomén példázata. A fenomének jellege paradigmaticus, akárcsak a színházi Gesztusé, egyrészt mert egyedülálló esemény a világban, ugyanakkor mégis feltár valamit a világból. Egyedi és egyszeri, mert a mulandó kontextusában lehetetlen előzményekből magyarázni, folytatást sem követel, mert a megvalósulása teljes értékű forma. Ugyanakkor az igazság manifesztációja, mert túlmutatva önmagán, a világban való létünk értelmezéséhez kapcsolódik.

### *1.3. A jel egzegézise*

A *jel* valami olyasmi, ami valami másra utal, mint ami. Ezt a figyelemfelkeltő, mutató, utaló funkcióját csak akkor töltheti be, ha feltűnőségében képes magára vonni a figyelmet. Nem önmagukat akarják megmutatni, hanem mindig valami mögöttesre utalnak.

Gesztuselméletünk gondolatmenetében – a hermeneutikai körnek megfelelően – a mimézis után a jelelmélet következik, mert a mimetikus cselekvés jelentésalkotó mozzanat,<sup>53</sup> és mert az általa alkotott jelentés összefüggése a műnem törvényszerűségéből adódik.

---

<sup>52</sup> Almási Miklós i. m.: 2003:54.

<sup>53</sup> Ezt a megállapítást R. Barthes színházi szemiotizáció alaptételére alapozzuk, mely szerint a színházban minden jellé válik.

A színházzemiotika jelen formája a múlt század elejéig vezethető vissza, az orosz formalista kritikusok munkájáig, akik formális szempontok alapján kezdték el kifejleszteni az irodalmi művek elemzését, pontosabban azt, hogyan jön létre azok hatása. Az 1930-as évektől ezt a módszert áttérjesztik a drámára is. A jelelméletek nagyjából megegyeztek abban, hogy általában a jel olyan anyagi eszköz, amelyet tudatosan arra használnak, hogy jeleket vagy üzeneteket vigyen át önmagán valaki másnak. Ez az üzenetközvetítés feltételezi a jelölő–jel–jelentés hármasságát. Ez a terminológia a görög sztoikusok elméletéből származik, ahol a *jelet* (*semeion*) a *jelölő* (*semainon*) és a *jelölt* (*semainoneenon*) viszonya által létrejött entitásnak tekintették – írja R. Jakobson.<sup>54</sup> Az előbbit úgy határozták meg, mint „értékelhető”, az utóbbit pedig mint „felfogható” vagy „lefordítható”. Ezenkívül a referenciát is világosan megkülönböztették a *tünkhanon* terminussal. Szent Ágoston írásai – a görög után mintázott terminológiával – átalakítják és továbbfejlesztik a jelek működésére (*semeiosis*) irányuló kutatásokat, de a 19. század végéig figyelemreméltóbb jelelmélet nem született.

A 20. század elején két modern gondolkodó, Ferdinand de Saussure nyelvész és Carl Banders Peirce filozófus szinte egyidejűleg alapozta meg a szemiotikát. Már a szemiológia kifejezést is neki köszönhetjük, bár a kifejezés eredetijét az ókori szemiotikától kölcsönözték. Saussure elgondolása szerint a nyelvészet csupán egy része lenne ennek az általános tudományágnak, amely „a jelek létét tanulmányozza a szociális élettérben”. Ez részben a szociálpszichológiát, részben az általános pszichológiát foglalja magába, de mi szemiológiának nevezzük. A megjelenítés mikéntjére vonatkoztatva, a szemiotikai megközelítések nagyon gyakorlatiasan kifejezve azt kérdezik: hogyan csinálják? És a legegyszerűbb válaszokat próbálják megadni, mégpedig úgy, hogy azokat a jeleket vizsgálják, amelyek segítségével a kívánt kommunikációt szeretnék megvalósítani. Saussure erre is rávilágított, hogy az emberek közötti kommunikáció megértéséhez az összes különböző jelrendszerek (pl. képek, gesztusok, szokások, mozgások stb.) hosszas elemzése lenne szükséges. A jeleket Saussure két nagy, felbonthatatlan egységre osztja fel: a *signifiant* (*jelölő*) és *signifié* (*jelölte*)-re. Pierce szerint a

---

<sup>54</sup> Jakobson 1969:93.

jel olyasmit helyettesít, ami nincs jelen, egy hiányt jelöl, tehát a jel szemiotikája a hiányon alapszik. Peirce jelkategorója a későbbi szemiózis alapját jelentette. Peirce követője, Morris az, aki nyomatékosítja a szemiózis fogalmát, amikor kijelenti, hogy csak azt a folyamatot nevezhetjük szemiotikának, mely során valami jelként funkcionál.

A szemiotika művészetre való alkalmazásának első fontos dátuma 1934, ugyanis ekkor hangzik el először Jan Mukarowsky azon kijelentése: miszerint a művészet szemiotikai tény. Jan Mukarowsky és Otakar Zich a szerzője annak a két cseh tanulmánynak, melyek radikálisan megváltoztatták a művészetben belül a színház és dráma tudományos elemzésének kilátásait. Ők a Prágai Iskola-féle színházelmélet alapelveinek a megfogalmazói. Mukarowsky abból indul ki, hogy minden pszichikai tartalom, ha túlnövi magát saját individuális keretein, a kommunikálhatóság ténye alapján: jelértékűvé válik. A gesztusjelek osztályozásával és a Charlie Chaplin mimikájában betöltött szerepük vizsgálatával Mukarowsky az első lépést teszi a tulajdonképpeni színházi előadás szemiotikája felé.

Mukarowsky újító gondolatait Eric Buysseus belga nyelvész kategorizálása egészíti ki, mely a jelek problematikus rendszerezésére hívja fel a figyelmet. Kategorizálása gazdagítja a szemiotikai kutatásokat: *szisztematikus jeleket* (út, tengerészeti jelek, zenei és prózai jelek, matematikai formák stb.) és *aszisztematikus jeleket* (művészetek, udvariassági gesztusok, hirdetések stb.) különböztet meg. A háború utáni időszakban már a nyelvészek és szemiológusok is konszenzusra jutnak a művészet jelértékét illetően. A dráma területére a szemiológiát elsőként Otakar Zich alkalmazza, aki 1931-ben jelenteti meg a *The Aesthetics of the Art of Drama* c. munkáját. Ő hívja fel először a figyelmet arra, hogy a színpad különböző elemeinek kölcsönös egymásra vonatkozása nagyon hasonló a saussure-i jelölő–jelölt folyamathoz. A színpadi jeleket anyagi vagy fizikai, illetve fogalmi jelekre osztja fel. Az előbbiekhöz a láthatókat és a hallhatókat sorolja, az utóbbiakhoz a cselekményt, a karaktert, a történetet. P. Bogatirjov *Semiotics In the Folk Theater* c. művében több helyen reflektál Zich könyvére, kiemelve például azt, hogy egy anyagi reális tárgy absztrakt jelentést is kaphat, de fogalmi elemmé is válhat. Zich és Bogatirjov elméletei megerősítik tehát a színpadi jel természetét, azáltal, hogy az összetettségére és absztrakt fogalmi szinten való

jelentésére helyezik a hangsúlyt. Ha a jel akkor válik jellé, ha nem önmagát jelöli, hanem valami mást, akkor a színpadi műalkotás esetében nem jellé válhat valami vagy valaki, hanem minden jellé válik.<sup>55</sup>

A színházzemleológusok megpróbálták csoportosítani azokat a jelölőket, amelyek a színpadon léteznek. Tadeus Kowzan például 13 színpadi jelrendszert állapított meg. Az első kettő: a szavak és a szöveg előadásmódja. A további három a színész testével kifejezendő jelekhez sorolódik: az arckifejezés, a gesztus, a színész mozgása. A kifestés, frizura, jelmez a színész külső megjelenését hordozó jelölők. A kellék, a díszlet, világítás a színpad látható, az utolsó kettő: a zene és a hanghatások pedig a hallható jelrendszerei közé tartoznak.<sup>56</sup>

Martin Esslin hiányosnak tartja a Kowzan-féle listát, 22-re bővíti ki a jelrendszert, a színházépületet, a színpad elhelyezésének formáját, az előadás címét, műfajának megjelölését, a beharangozó hírverést és a szereposztást teszi hozzá. A jelenkori színház-szemiotika (T. Kowzan, E. Fischer, U. Ecco, P. Pavis) Pierce nyomán a színházi jelek három alapfajtaját különbözteti meg: ikon, index, szimbólum. Az ikon reális módon jelöl valami mást, de hasonló is lehet ahhoz, amit jelöl (pl. portréfestmény vagy fénykép). Ezért ikon a színpadon a színésznő – mondja M. Esslin –, mert női alakot jelöl.

Az ikonikus jel jelentése a valósággal való azonosság-alapból ered. Az ikonikus jel nemcsak vizuális, de lehet auditív is, pl. autóduda, az autóduda hangjának az ikonja.

A gesztusok index-jeleknek is tekinthetők, mert rámutatnak valamire, valakire. Az index-jelek a jelölt dologgal való összefüggésük révén kapják meg jelentésüket. A „te” vagy „ő” személyes névmás, például index-jelnek minősül: „csak akkor tudjuk, kire gondolunk, ha a névmást gesztus kíséri, vagy világosan utal egy korábban említett tulajdonnévre” – állítja Esslin.<sup>57</sup>

A szimbólumnak nincs azonnal felismerhető kapcsolata – mint az ikonnak és az indexnek – azzal, amit jelöl. A jelölés pusztán konvenció vagy megegyezés alapján kapcsolódik a szimbólumhoz. Így minden nyelv minden szavának jelentése szimbólum, mint a békegalamb – mutatja Esslin példája.

---

<sup>55</sup> Bécsy Tamás i. m.: 1982:31–46.

<sup>56</sup> Kowzan 61/1968:9–24.

<sup>57</sup> Esslin 1998:58.

Egy-egy jeltípus a konkrét felhasználás során más típusúvá is válhat, de mindhárom jeltípus egyesíthető ugyanabban a színpadi jelben. Esslin és Ecco ezekhez a jeltípusokhoz rendeli a „természetes“ jeleket is mint a mindenhol meglévő jelek, amelyeknek nincs szándék-forrása, de a megfigyelő jelként értelmezi (például a színész önkéntelen gesztusa: az elpirulás).

Bécsy a műalkotással kapcsolatban kiegészíti a színpadi jelelméletet a jeleknek egy másfajta felosztásával. Azokat a jeleket, amelyek hasonlítanak arra, amit jelölnek, analóg jeleknek, azokat pedig, amelyek nem hasonlítanak a jelöltre, digitális jeleknek nevezi. A műalkotások vizsgálata szempontjából az analóg jelekre ráismerünk, mert hasonlít arra, amit jelöl, a digitális jel jelöltjét viszont egyéni erőfeszítéssel kell megtalálnunk (például a nonfiguratív festmény). A Kowzan-féle kategorizáláshoz képest Bécsy felosztása egyszerűbb színpadi jeleket felismerő módszer. Kérdés az, hogy egyformán fontos jelekről van-e szó.

J. Veltrusky cseh szemiotológus hangsúlyozza, hogy egy-egy jel sohasem önmagában áll a színpadon, hanem mindig jelrendszerbe épül be, jelölését sohasem csak az adott jelölőtől kapja. Ezért minden jelölőrendszerben vannak domináns elemek, amelyek meghatározzák a szerveződést megvalósító többi elemet. Ez a megállapítás ismét Bécsy felosztását igazolja, miszerint vannak állandó és változó jelölők. Az előadás díszlete például lehet állandó jelölő. A fények, a színészek gesztusai pedig változó jelölők. A kérdés – Bécsy szerint –, hogy van-e lényeges különbség az állandó és változó jelek között az előadás végső jelentésének összefüggésében, illetve létezik-e egy mindentől függetlenül sajátosan hangsúlyos elem?

M. Esslin más és más jelölőt tart domináns jelölőnek: a teret, a szavakat vagy akár az összes jelölőt egy időben tartja funkcionálisnak. Veltruskynak az a kijelentése, hogy „minden, ami a színpadon van, jel”, igazolja Derrida magyarul is megjelent *Artaud-tanulmányát* és Lyotard *Les Dispositifs pulsionnels*-ben megírt fejtegetéseit. Ezek a szerzők tagadják a színházzemiotika hasznát és értelmét, és a színpadi jelek megközelítési módjára hívják fel a figyelmet. Derrida azt állítja, hogy Artaud nézete a színházról nem beteljesíti a színházat, hanem eltörli azt. Derrida nem fogadja el azt, hogy a nyelv jelölőrendszer, mert ha ez így van, akkor a beszéd egyedi megnyilvánulásai mögött az ún. „elsődleges valóságnak kell lennie annak, amit



a beszéd jelöl. A színházat nem mint művészeti ágat vizsgálja, elméleteit nem mint színházelméletet értelmezi, hanem mint a világ és valóság értelmezését illetve magyarázatát”.<sup>58</sup>

Lyotard szerint nem a jelek színházat kellene vizsgálni, hanem „az energiák színházat”, hiszen ezek jelenlévők. Pierce-re hivatkozva, Lyotard azt állítja: „ha a jel olyasmit helyettesít, ami nincs is jelen, akkor a jelnek nincs is mit helyettesíteni”. Ezért kell az „energiák színházat”<sup>59</sup> vizsgálni. Bécsy összegzése szerint a szemiotikusok zömének színházra vonatkoztatott elmélete voltaképpen nem elmélet, hanem a szemiotika tárgyának kiterjesztése erre a területre, a szemiotika igazolása a színházban és a tudományágak között. „Létezik olyan elmélet, mely a szemiotika törvényszerűségeivel értelmezi a színpadi elemeket, vagyis szemiotikából nézi a színpadot – írja Bécsy –, a színpadról a szemiotikát és fordítva, vagyis a színpad sajátos elemeiből kiindulva a szemiotikával csak mint lehetséges eljárással vizsgálja a színházművészeti tényezőket. Ez utóbbiak számunkra hasznosak, mert ezek vannak szorosabb kapcsolatban ezzel a tárgykörrel.”<sup>60</sup>

Ennek a gondolatmenetnek zárásaként fogalmazta meg Bart O. States, hogy a közös vonás a miméziselmélet és szemiotika között az, hogy a színházat közvetítő-folyamatként fogja fel a beszélő és hallgató között. States egyben kritizálja a szemiotika végtelen önbizalmát saját termékei iránt, valamint érdektelenségét kutatási tárgya iránt, miután megfejtette mint jelet.

Ezért States a szemiotika helyett fenomenológiai elméletet kínál, vagyis azt értelmezi, amit a színpadról közvetlenül felfogunk, és ezeket a közvetlenül tapasztalható-felfogható dolgokat nem alakítja át valami mássá, például jellé. Vagy, ahogy Sklowszkij, egy másik cseh szemiológus kiemeli, hogy a néző élményt jelentő percepciójában a tárgy volta megszűnik, mihelyt művészettel telítődik.

„Maga a művészet viszont nemcsak jel, de egy értékközpontú rendszer is egyben. Azért fontos a művészet jelértékének tisztázása, mert enélkül hiányos a művészet elméleti rendszere. Szemiológiai elemzés nélkül a művészetelmélet mindig hajlamos lesz magát a művet egy normális

---

<sup>58</sup> Bécsy i. m.: 1982:31–46.

<sup>59</sup> Lyotard-ot idézi Bécsy Tamás i. m.: 1982:41.

<sup>60</sup> Bécsy uo.

konstrukciónak, egy pszichés állapot refleksiójának, sőt, maga a szerző állapota kifejezőjének tekinteni” – mondja Bécsy.<sup>61</sup> Amennyiben a szemiológusok megegyeznek abban, hogy a színházművészet nemcsak jel, de értékteremtő rendszer, akkor egyértelműen vonatkoztatható ez a nézet a színészi Gesztusra is. Mivel a jelszerűség a színészi játék minden összetevőjére vonatkoztatható (mozgás, dikció, hang), hogy elkerüljük a szemiológiai megközelítés azon csapdáját, amely a színészi játék egységének feldarabolását jelentené, olyan színészi Gesztusok felkutatása a további célunk, amelyek makroszegmentumokként, egy összefüggésen belül, egy jelentésegységet alkotva különböztethetőek meg.

#### *1.4. Jel: kép, szimbólum*

A Gesztus-interpretációnk egyik fontos kulcsszava: a *kép*. Ezt Platónról Hegelig a leglényegesebbnek tartott elméletek is megerősítik, melyek szerint a mimézist a képben történő megjelenítésként definiálják, így egyértelműsítve a *kép* és *mimézi*s viszonyát. A mimézi s során tehát valami megjelenik, jelenvalóvá válik, ugyanakkor – pontosan képmás voltából eredően – rejtett is marad, saját léte által tartva vissza az eredetét, nyitva hagyva a különbséget a megjelenő és az eredeti között. Mielőtt továbblépnénk, megjegyezzük a következőket: egyrészt Gesztus-elméletünk nem a Pierce-i ikon terminológiáján belül elkülöníthető alkategória *képmás*át, hanem a gadameri *képet* használja gondolati alapsémaként.

Másrészt, a kép mint az idő megállítása, magában hordozza a lehetőséget, hogy létrejöjjön a dolog megismételhető mása, amit meg lehet figyelni, és amihez időről időre vissza lehet térni az emlékezet által. Ezért is fontos a Gesztus-interpretáció esetén a képről mint a Gesztusban megjelenőről beszélni, mivel a kép egyik fontos funkciója, hogy emlékeztető alakzatként szolgál a befogadó emlékezetében, de erre a továbbiakban még visszatérünk. A Gesztus-tettben, mint színpadi jelben tehát, bennefoglaltatik a *kép* és a *szimbólum*. A befogadó a Gesztusban megfogalmazódó mimetikus cselekvés révén először a jellel mint figyelemfelkeltő utalással találkozik, azután a kép jelenik meg, a

---

<sup>61</sup> Bécsy i. m.: 1982:31–46.

való világ lenyomataként, végül a szimbólum az, ami a kettőt összefogja és értelmezi. A befogadó emlékezetében a kép az egyik olyan reprodukciós elem, amely által a Gesztus tartalma felidéződik.

„A képeket azért kell bevezetni, mert sokan nem képesek emlékezetükben tartani, amit hallanak, de az eszükbe jut, ha a képeket látják” – írja a 15. század végén Michele da Carcano dominikánus a vallásos képek funkciójáról.<sup>62</sup> A Gesztus-tettben a kép tehát valahol középen helyezkedik el, az intencionális jel és az értelemalkotó szimbólum között, és az „ikonikus dúsítás” (Ricoeur) által növeli a mimetikus cselekvés olvashatóságát-befogadását. Nem véletlen, hogy sok szavunk alapjául szolgál a kép mint megjelenő – képmás, képzet, képzelet, képződmény, képzés, képlet, képvisel stb. –, és mindegyik formát a kép „létrangja” (Gadamer) határozza meg. Mégis a 20. század jeleméletére ránehezedik Fiedler kijelentése: „a kép csupán önmagát jelenti”.<sup>63</sup> Fiedler szerint a képnek nincs referenciális vonatkozása a valóságra, csak önmagát jelenti, vagyis nincs hagyományos értelemben vett „mögöttes” jelentése, filozófiája. Almási azért tartja csapdának ezt a kijelentést, mert az európai hagyományokon nevelkedett befogadó megszokta, hogy neki jelentést kell keresnie. „Vagyis a Fiedler által elindított képi autonómia-fogalom egyrészt megakadályozza a kép látványként, természetutánczatként való értelmezését, de éppen ez az »akadály« katapultál egy másfajta (ösztönszerűbb vagy spirituálisabb) megértéstudatot.”<sup>64</sup>

A kép létmódja, Gadamer óta, teljesen más megvilágításba kerül. Gadamer arra hívja fel figyelmünket, hogy a jelenkori képtechnikára alapozva teremtődött meg az esztétikai tudat. A megjelenítés „mimetikus mozzanatában” Gadamer visszaállítja a kép létrangját a *tükörkép* és *képmás*, akár a *mintakép* ellenében. A képmás mint a tükörkép funkciója, az eredetihez, a mintaképhez való viszonyításban rejlik. Úgy a képmás, mint a tükörkép, „valaminek a visszaadásai”,<sup>65</sup> nincs önálló létük. Ilyen értelemben a képmás a mintakép mása, a tükörkép pedig egy adott létező visszatükröződött képe. Mindkettő valóságalapja egy másik létezőben van, önmaguk megszüntetése által, a

---

<sup>62</sup> Michele da Carcano, in Daniel Arasse: *Ars memoriae és vizuális szimbólumok*. In *Az ikonológia elmélete*. Szeged, JATEPress, 1997:129.

<sup>63</sup> K. Fiedlert idézi Almási i. m. 2003:18.

<sup>64</sup> Almási i. m.: 2003:19.

<sup>65</sup> Gadamer i. m.: 1984:109.

megmutatás eszközeiként funkcionálva mutatnak meg, ezért csökkentett léttel rendelkeznek az eredetihez képest. A képnek viszont egyáltalán nem az önmegszüntetés a rendeltetése – magyarázza Gadamer.<sup>66</sup> A képmás- és a tükörképhez viszonyítva, a kép nem eszközként funkcionál, nem utasít bennünket egyszerűen tovább, a megmutatotthoz, hanem vele való lényegi összefüggésben marad, vagyis a kép intenciójában összeolvad a megmutatás és a megmutatott, a kép „saját létét érvényesíti, és így éri el, hogy létezzék a leképezett”.<sup>67</sup> A kép is kapcsolatban áll a mintaképpel, hiszen mond róla valamit, ezáltal gyarapítva az eredeti, a mintakép létét. A kép megvilágítására Gadamer a reprezentáció fogalmát vezeti be. A kép a mintakép reprezentációja, mégis a mintakép a kép által válik minta-képpé. Erre a paradox állítására Gadamer példaként a vallásos képet hozza fel. Az isteni megjelenítés a szó és kép által válik képszerűvé, de a kép nem egy pusztán visszaadása az isteninek, hanem „kommunikál a leképezettel”.<sup>68</sup> A vallásos kép példájához hasonlítja Gadamer a művészetet: a művészet is a lét képszerűen kifejezhető gyarapítása. Továbbgondolva a gadameri állítást, a kép a művészetben nem pusztán illusztráció, hanem létfolyamat. A gadameri kép reprezentációs lényege abban a létfolyamatban áll, amelyben a lét értelmes-látható megjelenítésként érzékelhető. Ebben a reprezentációban rejlik a gadameri kép ontológiai aspektusa.

Gilles Deleuze nem mintaképnek, hanem virtuális képnek nevezi azt, amivel kapcsolatban áll a kép. „Az aktuális kép, mely elszakadt motorikus meghosszabbításától, egy virtuális képpel, egy szellemi, tükröződő képpel lép kapcsolatba... Azt is mondhatnánk, hogy az aktuális kép és annak virtuális képe kikristályosodik. Ez egy kristály-kép, amely kettős vagy megkettőződik... A kristályban mindig látunk valamit.”<sup>69</sup> Deleuze szerint a kép új kapcsolatokat tart fenn saját látható és hallható elemeivel: azt mondhatnánk, az a tény, hogy nézem, inkább valami „olvashatót” mint „láthatót” csinál belőle. Végül a kép gondolattá válik, képes lesz megragadni a gondolkodás mechanizmusait. Filmelméletében Deleuze sokszor idézi Bergson. Bergson a képet a mozgást

---

<sup>66</sup> Gadamer uo.

<sup>67</sup> Gadamer i. m.: 1984:120.

<sup>68</sup> Gadamer i. m.: 1984:118.

képviselő akció és reakció közötti intervallumként, *rés*ként határozta meg. „Bergson számára a *rés*, az intervallum elég ahhoz, hogy definiáljon egy nagyon különleges képtípust: az élő képeket, vagyis az anyagot.”<sup>70</sup> Az olyan reakciókat, amelyek valami megjósolhatatlan vagy új dolgot mutatnak fel az előbbi mozgáshoz képest, hívjuk *akciónak*. Így „az élő kép” a bejövő mozgáshoz viszonyítva elemző eszköz, és a végrehajtott mozgáshoz viszonyítva válogató eszköz – idézi Deleuze Bergsont *A mozgás-kép és három változata* című tanulmányban.<sup>71</sup> A *dolog* és a *dolog észlelete* egy és ugyanazon kép Bergsonnál, csak két különböző vonatkozási rendszerre vetítve. Ezt a *dolog-észlelés* folyamatot Bergson három kép-fogalommal írja le: az elsőt *percepció-kép*nek nevezi, ez a *dolog képe* mint önmagában lévő, és ehhez kötődik a *dolog észleletének képe*, ami ugyanaz a kép, mégis egy másik képre vonatkozik. Egy megkettőződési képfolyamat rögzül a *dolog képéhez*. Az *akció-kép* a *percepció* behatása következtében, a választott *dologra* irányuló tevékenységet jelöli. „Ahogy a *percepció* a mozgást »testekre« vezet vissza, tehát merev tárgyakra, amelyek mozogni fognak vagy meg lesznek mozgatva, az *akció* a mozgást a cselekvésre vezet vissza, ami egy feltételezett időbeli végpont vagy eredmény mintája lesz.”<sup>72</sup> Ennek a folyamatnak a két szélső határát az érzékelő és aktív síkok alkotják. Az *affekció* a kettő közé ékelődik, és azt a *hatásmechanizmus-képet* jelöli, amely nem jelenik meg sem az érzékelésben, sem a cselekedetben, mert „elnyelődik” – ahogy Bergson fogalmazta. Az *affekció-kép* tehát egyfajta motorikus hatás egy érzékeny idegre, vagyis egy mozdulatlan érzékelő síkra irányuló mozgatóerő. Bergson ezt a háromféle képet egy speciális kép lebontásaként határozta meg, ez a speciális kép pedig a *mozgás-képek* terméke.

Visszatérve a Deleuze-i kép-olvashatóság gondolatához, azt kellene megvizsgálni a színészi Gesztuson belül, hogy mitől alakul át és válik a befogadó-Néző gondolkodás mechanizmusává egy kép. Gadamer szerint a képi ábrázolás se nem tiszta utalás, se nem tiszta képviselés, vagyis szimbólum,

---

<sup>69</sup> Gilles Deleuze francia filozófus, a jelemélet klasszikusa, Pierce, de legfőképp Bergson nyomán a már jól ismert nézőpontokhoz képest frissítően újszerű szemléletet választott. Számára a kép és jelentés nem elválasztható (Deleuze 1997/nyár).

<sup>70</sup> Bergsont idézi Deleuze 1997/nyár.

<sup>71</sup> Deleuze i. m.: 1997/nyár.

<sup>72</sup> Deleuze i. m.: 1997/nyár.

hanem középben helyezkedik el, mert a képben mindkettőből van valami.<sup>73</sup> A jelnek tehát valami másra utaló illetve figyelemfelkeltő funkciója van, mégis a jel nem kép. Képtartalma által nem szabad elidőzésre csábítson minket – ellentétben a képpel –, csupán sematikus utalás valamire, ami nincs jelen. A kép viszont nem jel, bár jel volta által a szemiotikai kategória komponense. „A kép kizárólag saját tartalma révén tölti be a bemutatottra való utalás funkcióját.”<sup>74</sup> Elmélyedésre készítet, ezáltal a bemutatottal kerülünk kapcsolatba, mert nincs elválasztva attól. A kép nem másodlagos a bemutatotthoz képest – ellentétben a jellel –, hanem „tulajdon létének van része abban, amit ábrázol”.<sup>75</sup> Ez a részesedés képezi a hasonlóság-alapot a kép és szimbólum között – véli Gadamer.

A szimbólum – hasonlóan a képhez – mutató funkcióval rendelkezik, ami nem pusztán utalást jelent. Közvetlenül jelenvalóvá teszi – mint Gadamer írja –, egy mindig jelenlévőt mutat jelenlévőként, vagyis képviseli a jelenlévőt saját jelenlévősége által. Ezáltal a szimbólum nem gyarapítja a bemutatott jelenlévő létét, nem jelent többletet, mert ennek létehez tartozik, felmutatja azt. A mimézis-kép önmagában, a szimbólumba való beékelődése nélkül egy esztétikai értelemben vett megmutatás maradna. Ha a Heidegger által elemzett, Van Gogh *Parasztcipők* című festménye kép-jellegére figyelünk csupán, akkor megmaradnánk annál, amit ábrázol, vagyis a kép dologiságánál. Ha viszont a szimbolikus funkciót is hozzáadjuk, akkor nyilvánvalóvá válik üzenetének többértelműsége. A felénk nyíló, viselője után két fekete lyukként tátongó üresség, a cipőt átítató föld, a bőr kopottsága által sugallt szimbólum: „a munkásléptek fáradtsága”, „a paraszti élet becsületessége és zordsága”.<sup>76</sup> A szimbólum tehát „olyan jeleket feltételez, melyeknek már van elsődleges, szó szerinti, kézzel fogható értelmük, és amelyek ezáltal egy másik értelemre utalnak. Tehát szándékosan olyan kettős vagy többértelmű kifejezésekre tartom fenn a szimbólum fogalmát, melyek szemantikai textúrája korrelatív a második vagy a többszörös értelem kifejezésére irányuló interpretációs tevékenységgel”.<sup>77</sup> Eredetileg a *symbolon* görög megfelelője is bipoláritást

---

<sup>73</sup> Gadamer i. m.: 1984:118.

<sup>74</sup> Gadamer uo.

<sup>75</sup> Gadamer uo.

<sup>76</sup> Heidegger 1988:57.

<sup>77</sup> Ricoeur i. m.: 1998:134.

hordoz, jelentése 'összerak', újra összerakható tárgyra utal, amely lehetővé teszi a felismerést. A *tessa hospitalis*hoz kötődő kifejezés azt a cserépdarabot jelentette, aminek felét a vendéglátó a vendégének adott, felét magának őrizte meg, hogy évek múltán az esetleges hozzátartozókkal való újratalálkozásban ezeket összeillesztve, felismerjék egymást. Tehát a szimbólum már eredeti értelmezésében is jelentésvonatkozást jelent. A szimbólum meghatározására Platón *Lakomájából* Gadamer Arisztophanész történetét idézi, amely a szerelem lényegéről szól. Eszerint az istenek haragja miatt kettévágott emberek egymás kiegészítéseit keresik, mintha minden ember egy eltört darab volna, és a szerelem az a találkozás, ami által teljessé válhatnak. Gadamer következtetése a példázatból, hogy a szimbólum a „létnek egy törésdarabja”, vagyis érzéki formában ismerhetjük fel benne a jelentést. Mivel „szervesen nő ki az ábrázolás anyagából”<sup>78</sup>, a Gesztus-tett szempontjából a művészi szimbólum mimetikus mozzanata lényeges. A mimézis-elmélet mellett Ricoeur a művészi szimbólumot is visszaállítja az őt megillető helyére. Akkor beszélünk szimbólumról – jelenti ki a nyelv kapcsán –, amikor az értelem nem elégszik meg valamely dolog megjelölésével, hanem egy másik értelmet is megjelöl, melyet csakis a szimbólumban, a szimbólum által érthetünk meg. Az első értelem és a plurális értelem között lévő feszültség ösztönöz a megértésre. A szimbólum tehát kötött legalább kettős értelemben, valamihez kötött és valamivel kötött: a szó szerinti, érzékelhető jelenségben kötött, de homályos is egyben, mert a „szó szerinti értelem kötődik a benne lakozó szimbolikus értelemhez”. Innen a szimbólum „reveláló képessége”, vagyis a befogadót megfajlásra való provokálása. „A szimbólum ennek köszönheti, hogy ereje van homályossága ellenére.”<sup>79</sup> Ricoeur a freudi elmélet vizsgálatából indult ki: az álomfejtés és a pszichoanalitikus szimbólumok elemzéséből. Freud írt először a szimbólumképzés archeológiájáról, az ember sajátos képalkotó, jelentésteremtő mechanizmusáról. A szimbólum lényege – írja Almási – annak a rejtélynek a megfajlása, ami provokálja a befogadót abban, hogy valamit fel kell tárni, meg kell érteni. A szimbólum interpretációja „őrzi a lényeg kimondásának a tabuját”, inkább körülír, rámutat, de nem nevez meg, nem mond ki. A szimbolizáció így a lényeg elfedése révén való megmutatása, a rejtvény

---

<sup>78</sup> Almási i. m.: 2003:54.

<sup>79</sup> Almási i. m.: 2003:147.

beépítése a műstruktúra szövetébe. A művészet ezzel egy archaikus mozzanat őrzője: „a lényeg nem csak kimondhatatlan, de nem is szabad fogalmakba foglalni”.<sup>80</sup> A szimbólumok funkcióját Ricoeur a husserli reminiszcenciákra alapozva a betöltés szerepében látja. Szerinte a gondolat „hozzám szól”, én vagyok a megszólított alany. Ez az inverzió jön létre az analógiában. Hogyan tud engem is fogva tartani az, ami a jelentést köti a jelentéshez? Úgy, hogy az a mozgás, mely engem a második jelentés felé von, beolvaszt abba, amit mond, annak résztvevőjévé tesz, amit nekem jelentett ki... létem az analógia mozgásának megfelelően, egzisztenciálisan olvad be a létbe.<sup>81</sup> Míg a fenomenológusok szerint egy semleges „jelentő szándék betöltése” (*Die Erfüllung*) ez, addig Ricoeurt a totális participáció iránti érdeklődés vezérli ennek az analogikus folyamatnak a megfejtésében. Magának a szimbolizmusnak mint irányzatnak egyik elindítója Emilé Verhaeren is a legmagasabb és legszellemibb művészi kifejezésmódnak nevezi, ami valaha létezett, és a gondolat sugallataként írja le, ahol az anyagi világ csupán tényként, kiindulópontként működik a gondolatvilág megfogalmazásában. A modern emberben igény, sőt vágy van a szimbólumok iránt – állapítja meg Ricoeur –, hogy újra megszólítottak legyünk, túl a csenden és a feledésen, mely az üres jelek és a formalizált nyelvek manipulációjával hatalmasodott el. „Az Új Ígélet, az Új Ige időszerűségére való várakozás minden szimbólum-fenomenológia rejtett gondolata, mely előbb a tárgyra helyezi a hangsúlyt, majd a szimbólum telítettségét emeli ki, hogy végül üdvözölhesse az eredeti Ige revelációs erejét.”<sup>82</sup> Pontosan ez a közösségi szimbólum-éhség az az útmutató, ami a színészi Gesztus vizsgálatában magához a szimbólum fogalmához vezetett. A befogadó-Néző létének küzdelmében, a szimbólum-alapban saját létmegértésére nyíló horizonttal találkozik. A Gesztusban megjelenő jel-kép-szimbólum hármásban foglalt jelentésstruktúra a szellem egyetemes közvetítéseként működik a befogadó-Néző és a világ között. Ezért a szimbólum mint a Gesztusban megjelenő, a befogadó-Néző interpretációs igényét hívja elő, és együtt épülnek be az adott Gesztus hermeneutikai rendszerének elméleti struktúrájába. A kérdés az, hogy létezik-e más

---

<sup>80</sup> Almási i. m.: 2003:57, 187.

<sup>81</sup> Ricoeur i. m.: 1998:147.

<sup>82</sup> Ricoeur uo.



verifikációs módszer, amelynek során megbizonyosodhatunk, hogy az adott mimetikus cselekvés, tett – ebben az esetben a színészi Gesztus – nem pusztán üres jel, felületes értelmezést gerjesztő jelenség. A fentiek alapján megbizonyosodhatunk, hogy a színészi Gesztusban megjelenő szimbólum értelemalkotó jelenség, amely előhívja az interpretációt. Vajon a befogadó-Néző a Gesztusban való részesevése folytán csak gondolatilag implikálódik? Létezik-e a megérintettségnek, megszólíttatásnak más eszköze is? Már Arisztotelész is a szimbólumokról mint lelki tartalmakról, a közmegegyezés jeléről beszél. Ha a kép sajátja, hogy magával ragadja a befogadó-Nézőt, a szimbólumé, hogy jelentésalkotást kényszerít ki, akkor a színészi Gesztus nemcsak jelentése, de telítettsége által is hat. A Gesztusnak tehát nemcsak interpretációt, de érzéki hatást is el kell érnie.

Ezzel az okfejtéssel elérkeztünk hermeneutikai körünk következő művészetelméleti fogalmához: az *élmény*hez. A befogadó-Néző szempontjából, hogy hasson és interpretációt hívjon elő egy adott színészi Gesztus, ahhoz élményszerűnek is kell lennie, ebben az esetben az élmény mint lehetséges verifikációs módszer működik. A Gesztusnak olyan átlényegítő reprezentációt kell létrehozni a szimbólumban kifejezett tartam által, hogy a befogadó-Nézőt az átlényegítés erejével interpretációra készítse. Ilyen átlényegítést eredményező szimbólumok az ember létéért folyó küzdelmének kereszteződéseiben találhatók, mint élet, halál, szerelem, hatalomvágy, siker, bukás stb. A Gesztus-tett ezáltal az emberi élet szimbolikus reprezentációjának a beteljesülését jelenti, az élmény közvetítése által.

### *1.5. Esztétikai élmény*

Almási *Anti-esztétikájában* az élményről szóló okfejtésében a befogadói érzékenység 20. század végi sérüléséről ír. Arról, hogy „élményvilágunk vagy szofisztikálódott, vagy csak erős hatásokra tud reagálni, mert eltompult elemi érzékenységünk, már nem tudjuk örömeinket lelteni az érzéki élményekben és a művészeteknek egyre drasztikusabb hatásokat kell produkálnia ahhoz, hogy választ kapjon jeleire”.<sup>83</sup> Hasonló helyzetfelismerés motiválta Dilthey-t a 19.

---

<sup>83</sup> Almási i. m.: 2003:100.

század végén az ipari forradalom által átalakított civilizáció élményéhsége, élményhiánya, az élmény mint esztétikai fogalom megfogalmazásában. Az addigiakban használt kanti „sensatio”-t vagy érzetet az élménnyel helyettesíti, és megalapozza a fogalom későbbi terminológiai szilárdságát. Az „élmény” szó háttérében ott van a német idealizmus spekulatív gondolkodásából az „élet” fogalma, valószínűleg a „megélni”-ből származtatva, olyannyira, hogy az élmény és megélni a 20. század elején szinte divatszavakká léptek elő, elsősorban Georg Simmel által, aki az élmény fogalmának jellegzetességét abban látja, „hogy az objektív nemcsak képpé és képzetté lesz, mint a megismerésben, hanem magának az életfolyamatnak a mozzanataivá válik”. A továbbiakban rámutat, hogy „minden élményben van valami a kalandból”.<sup>84</sup> Abban az értelemben, hogy a kaland „megszakítja a dolgok megszokott menetét, pozitív és jelentős vonatkozásban áll az összefüggéssel, amelyet megszakít”.<sup>85</sup> A kaland varázsa az – magyarázza Gadamer –, hogy teljes mértékben újra érezhetővé teszi az életet, mert megszakítja azokat a biztonsági kötelmeket, amelyek az élet van alávétve, és a bizonytalanra vállalkozik. Ha kiálltuk a próbát, gazdagabban és érettebben térünk vissza a szokványos életbe.

Az élmény is hasonló indíttatású: kiemelkedik az élet folyamából, ugyanakkor megtapasztalása referenciává válik az élettudat számára. „Mivel az élmény benne van az életegészben, benne is jelen van az egész.”<sup>86</sup> Egyenesen a műalkotás rendeltetésének látszik, hogy esztétikai élménnyé váljék, tehát a megélt a műalkotás erejével egy csapásra kiragadja életének összefüggéseiből, és közben vonatkozási alapot is nyújtson létének egészére. Az érzéki teljesség fokozódó elsorvadása ellen készült Nietzsche kiáltványa az erős érzéseket, mindent elsöprő élményeket, érzékiséget sugárzó dionüszoszi művészetideállal. Nietzsche diagnózisát a kultúráról Adorno és Danto folytatja. Almási megfogalmazásában a művészetek érzékisége a művek közvetlen, elementáris hatását jelenti. Az élmények kikerülnek a reflexív kontrollt, a befogadás közvetlenül azonosul az anyagszerűvel, a műre testünkkel, ösztöneinkkel reagálunk. Elragadtatást, örömet, félelmet, izgalmat, megrázkódtatást érzünk, igaz ugyan, hogy képzeletben mégis a társadalmi kontrolltól való megsza-

---

<sup>84</sup> Gadamer i. m.: 1984:68.

<sup>85</sup> Gadamer i. m.: 1984:100.

<sup>86</sup> Gadamer i. m.: 1984:69.

badulás érzéki hatásaként. Ez a hatás a vitális értékek köré épül „mint szerelem és a halál (és velük: a vér, horror és turpisság), a test erotikus mitológiája, a vágy–csalódás–beteljesülés, a siker–kudarcc, a hatalom íze (és vele a szolgaság nyomorúsága), a titkok kifürkészése”.<sup>87</sup> Annál tisztább a hatás, minél tisztább, „egyneműbb” a közeg, például vizualitás, auditivitás. Ugyanúgy, mint a színpadi műalkotások esetében, ahol az érzékszervek közvetlenül a színészi Gesztussal állnak kapcsolatban. Victor Turner<sup>88</sup> J. MacAloonról idézve, az *áramlatot (flow)* a „tökéletes élmény alapjaként” határozta meg. A flow, vagyis a jelenségnek az a folyamata, amikor annyira feloldódunk egy tevékenységben, hogy minden más eltörlődik mellette, az élmény maga lesz olyan élvezetes, hogy a tevékenységet bármi áron folytatni akarjuk, pusztán önmagáért. Ezek a „tökéletes élmények”, J. MacAloon szerint „mintha valami áramlat sodort volna magával”. Turner átveszi az áramlatot mint élményfogalmat, és kijelenti: „a holisztikus érzést jelöli, melyet akkor érzünk, mikor teljesen feloldódtunk egy cselekvésben”.<sup>89</sup>

Érdekes Turner megfigyelése és csoportosítása az áramlat élményével kapcsolatban. Hat ismertetőjegyet különböztet meg :

1. A tett és a tudatosság összeolvadásának tapasztalata az áramlatban, utóbbi ugyanis megszünteti az élményben ezt a kettősséget.

2. A tett–tudat–összeolvadás akkor lehetséges, ha a figyelem korlátozott ingerterületre összpontosul. A figyelem gyújtópontjában csak a „most” számít, mert a cselekvés a játék által működtetett szabályok és motiváló erők – beszűkítve az öntudatot – áthelyezik az egyensúlyt a belső indítékra, „a részvétel vágyára”, elfelejtve ezáltal a múltat és jövőt egyaránt.

3. Az ego elvesztése az áramlat másik jellemvonása, amikor az „én”, az egyén és a másik személy közötti „közvetítő” lényegtelené válik, mert a cselekvőt magával ragadja az áramlat, elfogadva a játékszabályokat, kötöttségeket. Az énnel az áramlatban nem lesz szüksége elkalandozásra, a mit kell tenni és mit nem kell tenni között. Turner szerint ez érvényes a vallási rituálékra, az előadóművészetekre és a játékokra. Az egyén az áramlat tapasztalatában egynek érez minden embert, minden dolgot.

---

<sup>87</sup> Almási i. m.: 2003:97.

<sup>88</sup> A *performance studies* területéről készült több elméleti írása, alapvetően kulturális antropológiával foglalkozik.

4. Az egyén az áramlatban azt észleli, hogy tudja irányítani cselekedeteit és környezetét, azáltal, hogy képességei a rituálé, művészet vagy a sport által felállított követelményekhez igazodnak; ez elősegíti a „pozitív énkép felépítését”,<sup>90</sup> megszüntetve a civil szféra gondjait, aggodalmait.

5. Az áramlat általában koherens, ellentmondásmentes követelményeket támaszt a tettel szemben, és azokra világos, egyértelmű visszajelzéseket ad. Az ember „beleveti” magát a játék vagy a művészet kulturális szabályrendszerébe, és amikor a kulturálisan meghatározott tetszorosozat befejeződik, tudhatja, hogy jól vagy rosszul szerepelt-e, extrém esetekben akkor szerepelt jól, ha túlélte – írja Turner. Ezért a csalás megtöri az áramlat folyamatát. Az embernek hinnie kell, még ha ez átmenetileg a hitetlenség szándékos felfüggesztését is jelenti, más szóval, annak a feltétel nélküli hitét, hogy a szabályok „igazak” – folytatja Turner.<sup>91</sup>

6. Az áramlat végül „öncélú”, tehát úgy tűnik, hogy önmagán kívül nincs szüksége célokra vagy jutalmakra. Ez a szó szerinti, turneri megfogalmazás, az „érdek nélküli tetszés” a klasszikus kanti esztétikával cseng össze. Vagyis az embert elragadó áramlatban generált életérzés magában foglal minden célt és jutalmat, ezért törekszik az ember kulturálisan ilyen helyzetek megteremtésére-megélésére.

Az áramlat elméletére reflektáló turneri továbbgondolás nagyszerűen körülírja az élmény ismertetőjegyeit. Az áramlat tehát egyénileg megtapasztalt, kontemplatív közösségi élmény, amelyet az individualizáció énje az ipari forradalmak civilizációs fejlődése eredményeként rég elveszített, és amelyet azóta is keres. Sokszor a művészet által nyílik rá lehetőség, hogy az egyén a direkt, közvetlen, totális találkozás szolidáris érzését megélje csoportosan, hogy ábrázolható, megragadható és néha megvalósítható legyen az emberek egymást ilyen módon való megtapasztalása.

A befogadó-Néző szemléletében a színészi Gesztus olyan művészi tapasztalás – feltéve, ha vitális értékeket jelenít meg –, amely „az élet szimbolikus reprezentációjának beteljesülését” (Gadamer) közvetíti az élmény által. Minden ilyen tapasztalásban „önmagunkat értjük meg lépésről lépésre, s

---

<sup>89</sup> Turner 2003:49.

<sup>90</sup> Victor Turner 2003:51.

<sup>91</sup> Turner uo.

ez azt jelenti, hogy létezésünk kontinuitásában megszüntetjük az élmény diszkontinuitását és punktualitását”.<sup>92</sup> Senki sem tagadhatja, hogy a műalkotásban, melyben egy világ nyílik fel, nemcsak valamely korábban ismeretlen értelemfeltapasztalható – írja Gadamer –, hanem a műalkotással valami új jön a jelenvaló létre.

A műalkotás tehát egy esemény. Ezzel nyílik meg az út a Heidegger elutasító gesztusa felé a hagyományos művészetfelfogással szemben. Az élmény ugyanis – Heidegger szerint – az az elem, amelyben a művészet elhal. Ugyanis a valóság nem más, mint az ember által létrehozott tárgyiség, a műalkotás pedig esztétikai tárgy, amely magába foglalja az esztétikai élményt is mint esztétikai felfogásmódot. Az igazság pedig nem érthető meg önmagában vett szépségből és élményből, mert ezek nem hatolnak a művészet lényegéig. A művészetnek nem az „élménykiváltás” a lényegi funkciója – véli Heidegger –, és létrehozza „a lökés” (*Stoss*) fogalmát. „Az, hogy van” egy mű, a lökés mozzanata által értesülünk, a lökésben jelenik meg a mű eseményszerűsége. Viszont az, hogy a műalkotásban egy másik világ fogalmazódik meg, hogy a mű látszatra eldobja az emberekhez való összes vonatkozását, hogy a lökés eltávolít a megszokottól – ezt már megfogalmazták más esztétikák is. De azzal, hogy a lökés eseményén keresztül a megőrzés aktusához jutunk, és nem a befogadáséhoz, hogy a megőrzés aktusa nem pusztán átélés, hanem tudást jelent – ez viszont szakít az eddigi élményfelfogásokkal. Azzal, hogy a megőrző tudja, mit akar a létezőben való „benne állás” által, az „teljes egészében különbözik a műben levő magán való formálisra, kvalitásra és érdekességre vonatkozó, csupán élvezkedő szakértelemtől (...) a pusztán műélvezetre szánt művek nem bizonyítják, hogy megőriztük őket”.<sup>93</sup>

Mégis mi történik akkor, amikor egy jó előadás nézése közben olyan boldogságérzetünk támad, hogy könnyekre fakadunk, vagy olyan félelmet érzünk, hogy borzongásként fut végig rajtunk az ereje? Illetve, hogy van az – teszi fel a kérdést Almási –, hogy egyes művek hidegen hagynak, mások viszont lázba hoznak, beindítják fantáziánkat és világgépalkotó igényünket? Itt sejlik fel, hogy a művészet a megfogható és a megfoghatatlan sajátos

---

<sup>92</sup> Gadamer i. m.: 1984:85.

<sup>93</sup> Heidegger i. m.: 1988:105.

ötvezeteként fejt ki hatását.<sup>94</sup> A Néző szempontjából verifikációs módszerként is működtethető élmény egyfajta „energiaátadást” jelent a befogadói aktivitáshoz. Innen származik az a kölcsönösség mint verifikációs eszköz, amelynek segítségével lemérhető az alkotás hatása. Ha élményszerű közvetítéssel bír, akkor a befogadó-Nézőben létrehozza azt az – elemzés, keresés, kiegészítés, értékelés stb. – interpretációs aktust, amely a mű jelentésének megértéséhez szükségeltetik. Abban tehát mindegyik esztétika megegyezik, hogy a műalkotás jelentéshozdozó, és éppen ezért „kihelyeződik” a valóságba fizikai vagy „szellemi alakzatként” (Gadamer).

A színészi Gesztus-tett által közvetített élménynek is konkrét térbeli és időbeli kiterjedése van. Térbelileg mindig az adott előadás keretéhez konkrét fizikai hellyel és időintervallummal rögzül.

Ennek az időbeliségnek a dimenzióját a műélménynek, vagyis a Néző szubjektív élményének belső tere határolja be. Összegezve az élmény-esztétikákat: a színészi Gesztus akkor nevezhető élményszerűnek, ha a befogadó-Nézőjét úgy térben, mint időben kiragadva a konkrét fizikai idősíkból, olyan energiaátadásban, elementáris, érzéki hatásban részesíti, amely referenciává válik az élettudat számára.

### *1.6. Időn-belüliség*

Az időn-belüliség címszó alatt a színészi Gesztus azon belső idejét kutatjuk, amely implicit módon benne rejlik a Gesztus-tett szimbolikus közvetítésében, illetve az ebben a közvetítésben megélt élményben. Akár az ágostoni időhármast vagy a heideggeri „benne-levést”, akár a husserli „mostot” vagy a gadameri „nála levést” vizsgálánk meg, mindegyik időelmélet lényege egy adott jelentés időiségén, időben elfoglalt helyén, időkitéréjében van.<sup>95</sup> Parafrazálva Ricoeur elbeszélésre tett kijelentését: a Gesztus-tett akkor éri el teljes jelentését, amikor az időbeli létezés közegévé válik.<sup>96</sup> Kétféle időegység található és olvad eggyé a Gesztus létrehozásának pillanatában: a Néző

---

<sup>94</sup> Almási i. m.: 2003:21.

<sup>95</sup> Az időn belüliség kifejezést Ricoeurtól kölcsönözöm, aki *A hármás mimézis* című tanulmányában gyűjtőfogalomként használja az időn-belüliséget az idő és elbeszélés viszonyának vizsgálatában.

<sup>96</sup> Ricoeur i. m.: 1998:109.

konkrét, fizikai, szubjektív ideje és a Gesztus-tett objektív ideje. A Gesztus-tett időn-belüliségét nevezhetnénk belső, internális időnek – Robert P. Crease természettudománnyal foglalkozó hermeneuta nyomán.<sup>97</sup>

A Gesztus-tett idősíkját alkotó másik fontos összetevő a *külső*, vagyis *externális idő*. Ez a Gesztus-tett felidőzéséhez kötődő időegység a Nézőben leképezett kollektív emlékezés ideje. A Néző belépve a Gesztus-tett időn-belüliségébe, észleli és rögzíti azt, majd kilépve ebből az időfolyamatból, képes bármikor rekontextualizálni az érzékeltet. A Gesztus ezen időn-kívüliségben létrejövő szóródását nevezzük külső, externális időnek, amit a későbbiekben a *Kollektív emlékezet* című fejezetben vizsgálunk. Ez az idő ugyanaz az internális idő, csak a leszakadt és *szóródás általi kihelyezés* idősíkjában valósul meg, a felidőzés által. A következőkben az idő fenomenológiája történeti áttekintésének célja, a saját Gesztus-időnkre érvényes szemlélet keresése, illetve az időben „bennelevés”-teóriák vizsgálata. Hol konstituálódik tehát a műalkotások időbeli létezése? Minden műalkotásnak van saját ideje, melyet úgyszólván ránk kényszerít a művészi tapasztalatban való elidőzés folyamán. Mégis az igazi rejtély épp a múltbeli és a jelenlegi egyidejűsége, vagyis hogy a művészet hogyan győzi le az időt. Paul Ricoeur az idő fenomenológiájának felvázolásában Szent Ágoston időfelfogásából indul ki, és kijelenti, hogy nincs tiszta időfenomenológia. Arisztotelész sem szentelt különösebb érdeklődést a meseszöveg időbeli aspektusainak. Szent Ágoston az első, aki utat mutat a cselekvés legősibb időbeli struktúrájának a kutatásához. Felvázolva az idő diszkordáns-konkordáns struktúráját, azt állítja, hogy nincs jövő–jelen–múlt idő, csupán egy hármas jelen van, az eljövendő dolgok, az elmúlt dolgok és a jelenvaló dolgok jelene. A Szent Ágoston-i *kitágulás (distension)*, *kiterjedés (extension)* és *szándék (intention)* dialektikájában hierarchizálási tendenciát is felfedezhetünk. Minőségi aspektust ad az időnek, melyet a feszültség fokaként (*tension graduée*) jelöl meg. Úgy írja le az emberi időt, mint a bensőnkől kiemelkedő, a másik pólus, az örökkévaló vonzására. Az ágostoni áttörést Heidegger viszi tovább a Lét és az idő analízisében, felülről lefele haladva, a halálhoz viszonyuló autentikus időtől a mindennapiság és nyilvánosság idejéig,

---

<sup>97</sup> R. P. Crease a fenomének észlelési horizontjának leírására használja ezt az idő-kifejezést, 2001:228.

ahol, „minden az időben történik”.<sup>98</sup> Heidegger radikálisan szakít Ágoston és utódai, köztük Husserl szubjektivista fenomenológiájával, és saját fenomenológiáját a Dasein és a világban benne-lét ontológiájára alapozza. Heideggernél az idő teljesen deszubsztancializálódik, a „benne lenni az időben”, a „most” által határozódik meg. „A jelenné-tevés, amely önmagát értelmezi – más szóval, amit a mostban megnevezünk és értelmezünk – az, amit »időnek« nevezünk. Csak midőn az időmérést szolgáló eszközök elveszítik ezt a primér referenciális összefüggést, a természetes mértékegységekkel, akkor tér vissza a most-mondás az idő absztrakt képzetéhez” – magyarázza Ricoeur a heideggeri mostot.<sup>99</sup>

A Gesztus időn-belülisége hasonló idődiagrammként működik, mint a husserli lefolyásfenomén. Husserlnél is kulcsszó a „most”, Heideggertől veszi át, teszi meg időn belülivé, és szünteti meg a mostok egyszerű, egymásutánjaként gondolt lineáris időképzetet. A husserli „mostok” a fenomének lefolyásmóduszaihoz kötődnek. Husserl a jelenségeket mint immanens időtárgyakat, lefolyásfenoméneket vagy még pontosabban „az idői orientáció móduszainak” nevezi. Ezeknek a husserli fenoméneknek megfelelnek a művészet területén képződő esztétikai jelenségek. A husserli fenomének immanens időtárgyakat hoznak létre, mivel maguk is immanens tárgyak. „A lefolyásfenoménekről tudjuk, hogy állandó változások oszthatatlan egységet alkotó kontinuumai.”<sup>100</sup> A lefolyás kontinuumai először is a *felfakadási ponttal* veszi kezdetét. Ezzel a ponttal kezdődik a fenomén „mostja”. Ahogy a lefolyásmódusz előre halad, úgy merül alá a jelenlegi most a múltba, átadva helyét egy újabb és újabb mostnak. A lefolyásfenomének ezáltal a múltba alámerülő *most* pontok kontinuumai. Ami a Gesztus időn-belüliségéhez a husserli elméletből hozzákapcsolható, az az elsődleges emlékezet. Ez az emlékezet a tulajdonképpeni rögzítés vagy retenció, az, amiben leképződik a Gesztus tartama, illetve a fenomének esetében a retenció „megtartja a tudatban a létrehozottat, és az »éppen-elmúltság« karakterét üti rá.”<sup>101</sup> Husserl a mindenkori észleléshez kapcsolódó üstökös csóvaként jelölte meg a retenciót. Az elsődleges emlékezet tehát nem téveszthető össze a

---

<sup>98</sup> Ricoeur i. m.: 1998:244.

<sup>99</sup> Ricoeur i. m.: 1998:221, 222.

<sup>100</sup> Husserl i. m.: 2002:39.



másodlagos emlékezettel, ami a fenomének által létrehozott időtárgyak reprodukcióját jelenti. A Gesztus esetében a másodlagos emlékezet a befogadó-Néző tulajdonképpeni Gesztus-emlékezetének felelne meg. Az észleléshez és elsődleges emlékezethez képest most nem valóságosan észlelt emlékezésről van szó, hanem egy „már-észlelt-lét” tudatának a reprodukciójáról. A másodlagos emlékezésnek is van most-tudata, de az észleléshez és elsődleges emlékezéshez képest „ez a most nem »észlelt«, azaz nem megadott, hanem reprezentált”.<sup>102</sup> A *mostban* szemlélem a *nem-mostot*. Az észlelés pedig jelent konstituál. A reprezentációnak ugyanúgy, mint az észlelésnek és retenciónak, megvan a belső-tudat élménye, megvan az aktuális mostja, megvan a lefolyásmódusza, és maga is időkonstituáló.

A heideggeri és a husserli idővel egyeztethető össze a gadameri „nálalét”, ami kizárólag a műalkotással való azonosulást jelenti. Annyiban haladja meg a heideggeri jelenlét-elmet, hogy a „jelenlétben még ott lehet más is”, de a „nálalét” az észlelő részéről a részvétel által teljes önfeledtséget feltételez. „A nálalét csak származékos értelemben jelenti aztán a szubjektív magatartás egyik módját, a »dolognál-lét«-et is.”<sup>103</sup> Ennek az időérzékelésnek „magunkonkívül-lét” jellege van Gadamer szerint. Ez az önfeledtség, amit a művészet által közvetített élménynek köszönhetünk, nem fosztó állapot, mert a dolog felé való fordulásból ered, ez a Néző saját pozitív teljesítményének minősül. Az esztétika időbeliségét az „örök pillanattal” vagy „örök mosttal” definiálhatnánk, de ezek a mostok nem pontszerű, vulgáris idő jelenének a mostjai, hanem a műalkotás egyidejűségének a mostja. A Gesztus-tett megtapasztalásának pillanatában a befogadó-Néző kiszakítatik szubjektív idejéből az élmény által, és az önfeledt „örök jelenét” éli meg, a múltra és a jövőre való vonatkozás nélküli kozmikus pillanatot. A gadameri „nálalét” hasonlít a Gesztus belső idejéhez. Ezt a belső, internális időérzetet az a primér élménysűrűség határozza meg, amit a befogadó-Néző érez a mű találkozási pontján. Ennek felelne meg a Ricoeur rekonfigurált idő. Ricoeur a művészetben fontos egységet tulajdonít az időnek és az elbeszélésnek mint cselekvésnek, melyek közvetítő viszonyban állnak egymással. A mimetikus folyamatok idejét

---

<sup>101</sup> Husserl i. m.: 2002:49.

<sup>102</sup> Husserl i. m.: 2002:54.

<sup>103</sup> Gadamer i. m.: 1984:101.

maga a mimetikus cselekvés strukturálja. Ricoeur háromféle időbeli aspektusát különbözteti meg a mimetikus folyamatoknak: a *prefigurált időt*, a *konfigurált időt* és a *refigurált időt*. Szerinte a mimézis a mimézis 1, a mimézis 2 és a mimézis 3-ból álló mimetikus folyamat, és ezeknek a folyamatoknak a felsorolt három időegység feleltethető meg. Ebben az értelemben a mimézis 1-nek a prefigurált idő, a mimézis 2-nek a refigurált idő és a mimézis 3-nak a konfigurált idő felel meg. Azt követi nyomon, hogy a prefigurált idő hogyan lesz refigurált idővé a konfigurált idő közvetítésén át. A refigurált idő, vagyis a mimézis 2 ideje a tulajdonképpeni mimetikus cselekvés ideje, ahol a Néző prefigurált ideje refigurálódik, és a befogadás pillanatában, a konfiguráció aktusában konfigurálódik.

Végül az esztétikai időn-belüliség paradoxona az, hogy a semmis, mulandó „most” vagy a szükségképpen legkiélezettebb formában jelenlevő „mindenkori” pillanat „örök” kell legyen. Az esztétikai dimenzió időn-belülisége egy kozmikus idő és egy „mikro-kozmosznyi” mostból tevődik össze, a pillanattól és az örök időalakzattól. „Amit nem ragadhatsz meg egy percből, sőt a kiterjedés nélküli pillanattól, azt semmiféle örökkévalóság sem adhatja vissza”<sup>104</sup> – véli Oskar Becker.

### 1.7. A Gesztus és megértés viszonya

A bevezetőben a megértés két félkörét vázoltuk, mely félkörök külön-külön a Gesztus-tettet és Nézőt értelmezik, ebből a kétféle értelmezési körből formálódik egészé a Gesztus hermeneutikai értelmezhetősége. A Gesztus megértésére olyan fogalmak világítanak rá, mint a *mimézis*, *jel*, *kép*, *szimbólum*, *élmény*, *idő*. A Gesztusnak ezekkel a fogalmakkal való kapcsolata azt bizonyítja, hogy ez a többszörös kapcsolat hermeneutikai kapcsolat, mert értelmezni valót hordoz, és értelmezésre kényszerít. Következésképpen feltevődik a kérdés, hogy milyennek is kell lennie az adott színészi Gesztusnak ahhoz, hogy ezt az értelmezési kört betöltse, illetve hermeneutikailag tárgyalható legyen?

---

<sup>104</sup> Becker 2002:24.

Amikor Patrice Pavis a *Gesztus körüljárása* című tanulmányában<sup>105</sup> a Gesztust és a Cselekményt emeli ki a színházi előadás folyamatából, kijelenti, hogy a Gesztus „jelentésetektor”. Pavis Brecht elméleti írásaiból indul ki, és az előadás két tartópillérének nevezi a fenti fogalmakat, és megpróbálja a Gesztus lényegét megfogalmazni. Pavis a Gesztust a tett és a perszonázs, illetve a jellem és az akció közé helyezi el, és kijelenti: „a színház alapjában véve mindig egy történet, amelyet gesztusok mesélnek el”.<sup>106</sup> Az a tény, hogy számos színházelmélet foglalkozott a Gesztussal, és megpróbálta definiálni azt, megerősíti a Gesztus hermeneutikai tetteként való tárgyalását. A színészi Gesztus az egyik legfontosabb eleme az előadásnak, mert benne emelkedik egységgé és tükröződik az előadás többi része. Kétségtelen, hogy a Gesztus-tett megszületését befolyásolják olyan elemek, mint az előadás szövege, stílusa, típusa, a mise en scène, a rendezői koncepció, a szerep, a scenográfia stb. Ezeknek a részeknek az elemzésébe való belebonyolódás viszont túlságosan elkanyarodna az eredeti szándékunktól. Összegezzük tehát azokat a kritériumokat, amelyek a Gesztus-tett hermeneutikai síkjába illeszkednek.

Elemzésünk alapján a Gesztus a mimetikus cselekvés, a tett által valósul meg. A Gesztus mimetikus funkciója azért lényeges összetevő, mert létrehozza a tettet. A Gesztusban megjelenő mimetikus cselekvéssel kezdődik el az a folyamatos mozgássorozat, ami végigvezet a teljes Gesztus egységén. Minden mimetikus tettben narráció van elrejtve, vagyis minden tett valamiről szól, valamit elbeszél. Megállapítottuk, hogy ennek a Gesztuson belüli elbeszélésnek vannak jól artikulált jegyei – jel, kép, szimbólum, élmény, idő –, amiket a Néző a tett egységében érzékel. Ha minden tett időben megjelenő történet, akkor van eleje, közepe, vége, tehát a Gesztus-tett egy elmesélt időnek felel meg. Ezért a hermeneutika feladata az, hogy rekonstruálja azon komponensek együttesét, amelyek által a Gesztus felismerhetően kiválik az előadás hagyományos háttéréből, és eljut a Nézőjéhez, aki befogadja azt. A hermeneutika „tette” annak a konkrét folyamatnak a megragadása, amelynek révén a Gesztus tapasztalása a Néző birtokába jut. A Néző a Gesztus-tett indításával először egymás, az addigiakhoz képest megváltozott időt érzékel. A tett indításával induló mozgás-sor nem pusztán mozgatóást jelent, hanem konkrét célokat implikál

---

<sup>105</sup> Pavis i. m.: 1998/tél.

<sup>106</sup> Pavis i. m.: 1998/tél.

cselekvést. A cselekvésnek a célok mellett, meghatározott irányultsága is van, ezáltal olyasmint képes tenni, ami kizárólag saját tetteinek minősül. Ez a kizárólagosság különbözteti meg az összes többi tettől. A tett motívumra is utal, vagyis, hogy miért teszi ezt vagy amazt valaki. A másik jellemzőjét már említettük, hogy interakcióban valósul meg, vagyis a „másokkal” való cselekvés által. Mivel elbeszélést hordoz a tett, ezért van mindig kimenetele, amivel lezárul. Ez a lezárulás a cselekvő sorsának jóra vagy rosszra fordulását jelenti, mert a Gesztuson belüli tettek általában az emberi élet vitális értékeiért való küzdelmet reprezentálják. A valóságban létező cselekvések újracselekvésének vágyát éli meg a Néző a Gesztussal való találkozásában – ez lenne a Néző „mimetikus igénye” (Almási). A Gesztus-tettben ismétli meg valós vagy elképzelt cselekvéseit. Éppen ezért, mivel a tett referencia, kereszteződésében saját valóságára ismer, azonosul a tett céljával, irányultságával, motívumaival és kimenetelével. A mimetikus tett lényege a színész és a Nézőhöz kapcsolódik: „a totális közvetítés” (Gadamer) révén az igazság manifesztációját jelenti. A mimetikus Gesztus-tett tehát az emberiség önkeresésének a reprezentációja, amely a Nézővel való interakciója során teljesül be, és változik át esztétikai képződménnyé.

Bár azzal minden jel-elmélet egyetért, hogy a színpadon mindennek jelértéke van, mégis a mimetikus tettben reprezentált színészi test-nyelvnek annyira feltűnőnek, egyedinek kell lennie, hogy a figyelemfelkeltés eszközeként szolgáljon. Ezért sem véletlen, hogy ritkán születnek igazi, hermeneutikai elemzést igénylő Gesztus-tettek. Azok a jelek, amelyek automatikus, illusztráló, önkéntelen, a hagyomány, a dráma és közönség kiszolgálói az előadással együtt, amelynek hordozói, belevesznek a könnyen felejthetőség kódéba. A Gesztus egységének következő állomása a *jel*. A Néző a megváltozott időtapasztalás után azonnal a jellel találkozik. A cselekvésben látható utalás, a tett jele az igazi „felfakadási pont” (Husserl), amivel maga a Gesztus-tett indít. Ez a jel a tettben megjelenő feltűnő, különössel hívja fel magára a Néző figyelmét. A Nézőnek a jel hatására oda kell figyelnie, meg kell éreznie, hogy valami különös következik. Ahogy Almási írja. „ez a különösség a mű és a befogadó közötti dialógus terében alakul ki”.<sup>107</sup> A különösség a

---

<sup>107</sup> Almási Miklós i. m.: 2003:64.

befogadó felől megragadott közvetítő folyamat: az egyedi benyomástól juttatja el a befogadó-Nézőt a Gesztus szimbolikus szférájába. A Gesztusba foglalt jel involválja, résztvevővé teszi a Nézőt. A tulajdonképpeni Gesztus-tett tehát a mimetikus cselekvéssel és a jellel veszi kezdetét. A tett időbeli érzékeltetése és a jel együtt képezik a Gesztus indítását, a Gesztus belső történetének elejét, bevezetését.

Úgy a Gesztus, mint a benne foglalt történet közepe a *kép*. A Néző miután a jel közvetítésével implikálódik a Gesztus-tettben, a színészi testmozgás és a történet által tovább sodródik a Gesztus közepét jelentő képhez. Ebben a pillanatban a Néző azt látja, hogy a színészi test egy kimerevített, sajátos jelentésegységet hordozó, mozdulatlan képpé alakul: megáll a mozgás, az idő. Ez a kép hordozza a Gesztus érzéki tartalmának legsűrítettebb pillanatát. A képben a legintenzívebben éli meg a Gesztus idejét színész, Néző egyaránt. Ahogy Merleau-Ponty írja: „A színész egész teste kisugározódik, a világ testével együtt.”<sup>108</sup> A kép jellemzője, hogy beavat egy olyan jelentésbe, amelynek ő maga is részese. Azáltal, hogy a Néző nézi, eltünteti saját láthatóságát, és „olvashatóvá” lényegül. A kép olvashatósága Deleuze értelmezésében a kép gondolattá lényegülésének a folyamata.<sup>109</sup> Nem pusztán utalás, hanem létének érvényesítése által valósítja meg és olvad egybe a „mintaképpel” (Gadamer), vagyis azzal, amire utal. Ebben a pillanatban a színész kimerevített teste látó és látható is egyben, „létének felfokozott igazsága által”.<sup>110</sup> a Nézőt elmélyülésre készíti. A Nézőben két funkciót teljesít be: az elmélyülést és a rögzítést. Plasztikusan rögzített formai megvalósulása olyan energiasűrítéssel bír, ami nemcsak magával ragad, de emlékeztető alakzattá is válik a Néző emlékezetében. Ezt a képet a kollektív emlékezet rögzíti, és képes lesz bármikor, bárhol felidézni saját tartalmát. A Gesztus-kép jellemzői: a közvetlen érzéki, elementáris hatás, amit a Nézőben kivált – elragadtatás, mámor, rettegés, öröm stb. – és a tökéletes formába tett test. A Gesztus-tett elképzelhetetlen ezen, a Nézőre gyakorolt, elementáris hatásmechanizmus nélkül. A képet nézve a Néző látása nem egyszerűen biológiai folyamatként működik: az észlelés egyben megismerés. A kép révén

---

<sup>108</sup> Merleau-Ponty 2002:74.

<sup>109</sup> Deleuze i. m.: 1997/nyár.

<sup>110</sup> Gadamer i. m.: 1984:109.

a Néző távol kerülve önmagától, kilépve önmagából, a képben cselekvő (színész) által felmutatott lét részévé válik. „Inkább a képpel látok, mint őt látom”<sup>111</sup> látása ez. Elemzésünk tehát csakis olyan Gesztus-tetre vonatkozik, amely a megjelenítésben hasonló képiséget hordoz. Ez a kép válik az emlékezés időtárgyává a Néző emlékezetében.

Továbbhaladva a Gesztus-tett elemzésében: a Gesztus-kép szimbólumba való beékelődése nélkül, pusztán egy esztétikai értelemben vett megmutatás lenne. A kép a szimbólum elsődleges, kézzelfogható, látható eleme. A Gesztusban a jel és a kép is a szimbólum „előretolt helyőrsége”, szimbólumba való beágyazódásuk révén nyerik el jelentőségüket. Minden – jel, kép, idő, élmény –, ami a Gesztusban eddig cselekvésként érzékelhető volt, a szimbólum felé mutat. A Gesztus-tett értelme a szimbólum, ami a Gesztusban benne foglalt elbeszélés befejezését is jelenti egyben. A Néző kimerevített képből való kimozdulás mozgás-sorát látja ismét, még ugyanannak a Gesztus-egységnek az időkontinuumát éli, de tudása a jel és kép által már bővült. A színészi test mozgás-sora a befejezéshez közelít, és a lezárás pillanatát nevezzük a „konklúzió pillanatának” (Ricoeur). Ebben a konklúzió-pillanatban kapcsolja be a Néző gondolatai mechanizmusát, előre-hátra mozgást téve a megélten belül, a jelentésstruktúrák kialakításában. Ha a szimbólum átlátható lenne, akkor jelként funkcionálna, és nem lenne szüksége a Néző gondolkodási apparátusára. Többértelműségének rejtélye adja a szimbólum jellegét. A jel figyelmeztet, felszólít, a kép érzékelhetővé tesz, provokál, a szimbólum pedig elbizonytalanít, és megfajtsra kényszerít. Elfedi a lényegét azáltal, hogy megmutatja azt – így fogalmazta meg Almási a szimbólum lényegét.<sup>112</sup> A kép primér olvashatósága jelzi a szimbólumban rejlő többértelmű és bizonytalan jelentés létezését. Ez a primér jelentés provokálja ki a Néző interpretációs aktusát. Az interpretáció egy másodlagos jelentés-keresés, ami egy kialakult elsődleges jelentésmegértést feltételez. A kép analóg jelein elindulva, a Néző interpretációja tehát azt a gondolati mozgást jelenti, amit az elsődleges jelentéstől a másodlagos (többértelmű) jelentésig megtesz. Úgy, ahogy a kép jelentése kötött a másodlagos (többértelmű) jelentéshez, úgy válik kötötté a Néző a jelentésekhez, amelyek megszólították őt. A szimbólum megfajtsának

---

<sup>111</sup> Merleau-Ponty i. m.: 2002:81.

<sup>112</sup> Almási Miklós i. m.: 2003:57.

vágya, a reménység, hogy „hozzászól” – talán ezek a belső mozgatórugók, amelyek a Nézőt beolvasztottá, résztvevővé teszik. Az analóg jelentéskeresés nyomán léte eggyé olvad a jelentések érzékelhető létével. Következésképp csakis olyan Gesztus-tett válhat „jelentőssé” (E. D. Hirsch) hermeneutikai szempontból, amelyik megvalósulásában legalább két vagy több jelentést képes artikulálni.

A Néző a Gesztus jelentésstruktúrájával azonosulva érzékileg is megszólíttatik. A Gesztus-tett, ha pusztán gondolati mechanizmushoz kötődne, akkor nemcsak szegényebb megvalósulást jelentene, de képtelen lenne a kollektív emlékezet alakzatává válni. A kép mellett az erős érzet-alap az, ami biztosítja a rögzülést, és ez fordítva is igaz: a kép és az érzettartam által válik felidézhetővé a Gesztus-tett. Ahogy nincs előadás színész nélkül, annyira nincs Gesztus érzéki tartam nélkül. A Gesztus-tett élményszerűsége azt jelenti, hogy erős érzéki hatást vált ki a Nézőből. Míg a szimbólum az interpretációra, addig az élmény az érzékire apellál. Kikerülve a reflexív ítélkezést, közvetlenül a Néző zsigereire hat – állapítja meg Almási.<sup>113</sup> Reflexió és érzékiség az a két kulcsszó, amelyen a Gesztus hatásmechanizmusa alapszik. A művészet és érzékiség kapcsolata nyilvánvaló és elválaszthatatlan, a Néző közvetlen ösztönein, testén érzi és reagál a Gesztus-tett erejére. A Gesztus-élményben a reprezentált vitális érték-alap a meghatározó. A Néző szempontjából csakis olyan értékek jelenthetik az élmény alapját, melyeket képes saját életteréhez kötni, és amelyek által azonosulásra kényszerül. Mély embereknél az élmény hosszan tart – idézi Gadamer Nietzsche<sup>114</sup> arra utalva, hogy az élmény leszakadva hordozójáról, nehezen felidézhető, feldolgozása hosszú folyamat. Hasonlóan intenzív, „felejthetetlen és pótolhatatlan” kell legyen az élmény (Gadamer). Egyedi és egyszeri megmutatkozásában a végtelen életegész tapasztalatát kell tartalmaznia, teret nyitva a Néző saját életére való vonatkoztatásra. Egyenesen a Gesztus-tett rendeltetése, hogy esztétikai élménnyé váljék, hiszen élmény nélkül nem tud hatni. Az élmény hatósugara kiterjed a Gesztus egészére, bár megelőzi a szimbólum jelentésalkotó hatását, ugyanakkora fennhatósága van, mint a szimbólumnak. Hatása eléréséhez egyaránt szükségeltetik a cselekvés, jel, kép, ezáltal is hasonlóságot mutatva a

---

<sup>113</sup> Almási i. m.: 2003:97.

<sup>114</sup> Nietzsche idézi Gadamer (1984:99.)

szimbólummal. A Néző csakis az élmény primér hatása után, a tett befejezésével kényszerül rá a „végpont értelmét” (Ricoeur) kutatni. Itt találkozunk az élmény és jelentés, együttes hatásuk képezi a Gesztus lényegét. A végpontból a reflektív aktus egyetlen gondolattá fordítható le, ezt a végpontot nevezte Ricoeur „konfiguráló aktusnak”. Csakis élmény és jelentés által válhat a Gesztus esztétikai jelenséggé.

Kitérőként egy megjegyzés: azért nem tárgyalja a dolgozat a művészi igazság problematikáját, mert az esztétikai élmény és igazság kapcsolata magától értetődő. A Gesztus nem lenne élményszerű, ha nem lenne igaz: hazug vagy igaztalan élmény nem létezik. A Gesztus csakis az igaz és hiteles színészi közvetítésen keresztül valósulhat meg, és csakis igaz és hiteles jelentéssel rendelkezhet. Ha a Gesztussal a Néző nem az igazságot tapasztalja meg, akkor az adott Gesztus nem nevezhető esztétikai képződménynek.

Mint említettük, az élmény a Gesztus egész tettét átfogó jelenség. Amikor a Néző a végpontból előre-hátra mozgást végez, ahhoz, hogy kiolvassa a kezdetből a befejezést, és a befejezésből a kezdetet, magát az időt tanulja meg olvasni.

A Gesztus időn-belülisége feltételez egy „előtte” és egy „utána” levésnek megfelelő, eredeti időfolyamatot, ami az előadás lineáris ideje. A Gesztus-tett nemcsak ezt a lineáris időt függeszti fel, de a Néző szubjektív idejét is objektiválja a megélésen keresztül. Megállítani az időt annyit jelent, hogy kilépni az addigi időfolyamatból és egy új időegységet konstituálni. A Néző a Gesztus-tettel azonosulva „elveszíti időérékét”, objektíven éli meg a Gesztus idejének kontinuumát. A Gesztus tapasztalása már a jellel bekövetkező időfolyam-módosulásban elkezdődik, amit az állókép időtlen, megállított ideje követ, és végül – a cselekvés befejeződése felé mozduló időfolyamat – a lezárás – az időn-belüliségből való kilépés – fejez be. Ugyanúgy, ahogy minden történetnek egy elmesélt idő felel meg, a Gesztusnak is egy megélt időn-belüliség feleltethető meg. Ahhoz, hogy ez az időn-belüliség emlékezés alakzattá váljon, ahhoz egy specifikus időélményt kell előidéznie a Gesztusnak. A Néző a Gesztus időn-belüliségében a jelenkori „most” és a mindenkori „örök”-ből összetevődő időegységet a kozmikussá tágulás pillanataként éli meg. Ahogy a tettben benne lévő történet előre halad, úgy alakul ki az idő újabb és újabb *mostpontok* kontinuum. Minden új mostpont előtt lévő most



lesüllyed a közelmúltba – fejt ki Husserl az időélmények kapcsán <sup>115</sup> – így a Gesztus időn-belülisége kontinuumát is ilyen közelmúltbeli mostpontok alkotják, az itt képződő elsődleges emlékezet pedig rögzíti a tettet. A másodlagos emlékezet az „igazi” emlékezés, ami a kollektív emlékezésnek felel meg a Gesztus esetében, „a már-észlelt-lét” (Husserl) tudata. A Gesztus időn-belülisége tehát a Gesztuson belüli történet elmesélt idejének felel meg. A végpontban a Néző még retencionálisan őrzi a „még jelenvalót”. Ebben az időn-belüliségben egyszerre van jelen az egyetemes idő minden szintje. Ahogy Fellini mondta: „egyszerre vagyunk gyermekkor, öregség, felnőttkor, mert a kozmikus megérintésének pillanata”.<sup>116</sup> Életünk azon ritka pillanatainak egyikét közvetíti a Gesztus, amikor a kronoszi létünkben a khairoszi által megérintetünk, amikor a megmagyarázhatatlannal, az emberi értelem határaival szembesülünk.

Végezetül következzen egy megfogalmazás a Gesztus-tett hermeneutikai fogalomként való tárgyalásának feltételéről. A Gesztus és megértés viszonyáról csakis akkor beszélhetünk, ha a színészi Gesztus mimetikus cselekvése révén formálódó jel, magában hordozza úgy a képet, mint a szimbólumot, érzéki alapja pedig egy saját időn-belüliséggel rendelkező esztétikai élményben gyökerezik. Számptalan színészi gesztus születik egy-egy előadáson belül, mégis ritka azon külön értelmezést igénylő színészi Gesztus-tett, amely a Néző kollektív emlékezetébe ékelődve képes legyen felidézni saját tartalmát.

Elismerjük, hogy ez a megfogalmazás sem meríti ki a Gesztus lényegét, mégis legyen ez a megközelítés egy, azon approximatív megközelítések közül, amelyek a Gesztus titkát hivatottak kutatni, tudván a Gesztus természetéről azt, hogy soha nem adja ki magát.

---

<sup>115</sup> A mostpontok kontinuumma képezi az elsődleges emlékezetet – véli Husserl (2002:40.).

<sup>116</sup> Fellinit idézi Deleuze (Metropolis, 1997/nyár)

## 2. A NÉZŐ MEGÉRTÉSE

### *2.1. Képzés, ízlés, ítélőerő, közmegegyezés*

Miután megvizsgáltuk a színészi Gesztus legfontosabb koordinátáit a hermeneutikai rendszerben, rátérhetünk a másik nagyon fontos alkotóelem vizsgálatára: a befogadó-Nézőre. Visszatérve a Bentley-i hármasságra, a színházi előadás alapfeltétele, hogy a színész, az A személy, jelentést produkálva testesítse meg X-et, a szerepet, úgy, hogy ezt közben S, a befogadó-Néző megértse, értelmezze.<sup>117</sup> A színházi előadás speciális létmódjával szoros összefüggésben áll alkotásának és befogadásának egyidejűsége. A továbbiakban vizsgálandó kérdés a befogadó-Néző megértésének feltételei, illetve a Gesztus hatása, mnemonikája a befogadó-Nézőre.

A tudományfilozófia állítása szerint nincs értelmezésmentes megfigyelés. Az értelmezés esetünkben a műalkotást képező színészi test-Gesztus és az általa hordozott jelentés révén kiváltott kognitív folyamat feltételezése. A megfigyelés tehát egy esztétikai reakciót hív elő, az esztétikai reakció pedig maga után vonja az értelmezést, az interpretációt. A hermeneutikai kör a Néző félkörével egészül ki, aki a Gesztus által indukált

---

<sup>117</sup> Vö. Bentley 1998:123.

jelentéshálózatot értelmezi. A színész éppen ezt és ezt a Gesztust hozta létre, és nem egy másikat, éppen így és nem másként, mert ez volt a szándéka, ha pedig szándékos volt, a Gesztusnak jelértéke van, ha jelértéke van, akkor jelent valamit, és ez a valami nem bármi.<sup>118</sup> Ha a Gesztus jelent valamit, jelentést hordoz, akkor ez a jelentés valakinek a tudatában válik létezővé, valaki olyannak, aki nézi. A Gesztus által létrehozott jelentés tehát függőségi viszonyban van a befogadó-Nézői tudattal, mert csak általa teljesebbé válik ki szemantikai dimenziója. Az interpretáció tehát – véli Ricoeur<sup>119</sup> – az a gondolati tevékenység, mely a látszólagos értelem mögötti, rejtett értelem megfejtésében és a szó szerinti jelentésben foglalt jelentésszintek feltárásában áll. Szimbólum és értelmezés így válnak korrelatív fogalmakká: interpretáció ott van, ahol többértelem van, a többértelműség pedig az interpretáció során válik nyilvánvalóvá – így határozza meg Ricoeur az interpretációt. Az interpretáció tehát nem választható el az adott hermeneutikai rendszer jelentésstruktúrájától. Minden interpretáció két reflektív szakaszból tevődik össze: egyrészt az érzékelt jelentéssel való azonosulásból fakadó megértésből, másrészt ezen megértés önmegértéssé való adaptációjából.

Így minden hermeneutika nyíltan vagy burkoltan – írja Ricoeur<sup>120</sup> – önmagunk megértése a másik megértésének kitérőjén keresztül. Amennyiben a Gesztus jelentésrétege a létezésért kifejtett erőfeszítésünk, létvágyunk birtokbavételéről szól, annyiban tanúskodik a Néző interpretációja e vágyról és erőfeszítésről a Gesztus megértése folytán. Ebben az interpretációs tevékenységben a Néző azonosulása a Gesztussal érvényesítést jelent, mert az én megszűntetve önmagát talál rá igazi énjére – véli Ricoeur.<sup>121</sup> Hasonlóképpen – mint amit az Evangélium mond a lélekről – el kell veszítenünk, hogy megtarthassuk. Ha ez a Gesztus a létvágyat jeleníti meg, a létezés érdekében tett erőfeszítést jelenti, akkor ez a vágy interpretált-létté alakul. „A lét csak akkor válik – emberi és felnőtt – önmagává, ha birtokba veszi azt az értelmet, mely először »kívül«, a műalkotásokban, az intézményekben, a műveltség emlékeiben lakozik, vagyis ott, ahol a szellem élete tárgyiasult.”<sup>122</sup> A

---

<sup>118</sup> E. D. Hirsch i. m.: 1998:389.

<sup>119</sup> Ricoeur i. m.: 1998:158.

<sup>120</sup> Ricoeur i. m.: 1998:161.

<sup>121</sup> Ricoeur i. m.: 1998:164.

<sup>122</sup> Ricoeur i. m.: 1998:165–166.

művészeti ág, ebben az esetben a színházi előadás és a műnem mivolta kétségkívül irányultságot teremt. Más a befogadó irányultsága, ha zenét hallgat, festményt néz, verset olvas vagy színházi előadást néz. A színjáték esetében a Néző tudja, hogy amit néz, abba nem avatkozhat bele, hogy a színész testének különböző megnyilvánulásaival másvalakit jelöl, a látott létsík nem azonos a sajátjával, hogy a színpadon minden jel értékű, ami rajta kívülvel van vonatkozásban stb., és spontán módon megéli a műnem törvényszerűségeiből adódó különbséget. De mi van akkor, ha nem állandó az adott Néző műveltsége, ízlése, illetve nincs bejáratott viszonyítási rendszere a műmegértés aktusában. Egyáltalán szükségeltetik-e valamilyen előképzettség a műalkotás befogadásához? Tétélezzünk fel egy olyan embercsoportot, amely egy adott műalkotásban benne foglalt jelentésre megfelelő esztétikai érzékenységgel reagálva megállapítja, önkéntelenül felkiáltva: milyen szép! Csakhogy ezek az emberek, ha „barbárok” lennének, nem ismervén a műalkotás viszonyítási rendszerét, elszörnyülködnének, vagy harci kedvvel lerohannák az adott művet. Közös nevező lehet az élmény, mégis vajon nem arról van szó, hogy léteznie kell egy jártasságnak, előzetes esztétikai érzéknek, kognitív apparátusnak, egy elő-megértésnek ahhoz, hogy a műalkotást műalkotásként nézzük, megértsük. Valaminő értékérzékenység nélkül mennyi esélyünk van a mű értékelésére, és az azt követő megértésre? Hans Georg Gadamer és az őt követő befogadasesztétikák négy kulcsfogalom köré csoportosítják a megértés feltételeit: képzés, ízlés, ítélőerő és a közmegegyezés.

A *képzés* fogalmát tartja Gadamer a 18. század legnagyobb gondolatának. A képzés szó történetében Herder meghatározása az első alapvető lépés: „képzés révén felemelkedni a humanitásig”<sup>123</sup> lépése. Kant és Hegel továbbviszi ezt a herderi eszmét, míg Kantnál a képzés a szubjektum szabadságának aktusa, addig Hegelnél az önmagunk iránti kötelességet jelenti, a képesség és tehetség kibontakozását. Hegelnél a szellem létének előfeltétele a képzés, az általánosozóhoz való felemelkedés mozgása révén. Hasonlóan gondolja Helmholtz, hogy a művészi érzék és tapintatnak a kimunkálásában a képzésnek van a legnagyobb szerepe.<sup>124</sup> Az esztétikai és történeti érzékünket ki kell

---

<sup>123</sup> Gadamer i. m.: 1984:116.

<sup>124</sup> Idézi Helmholtz-t Gadamer (1984:116.)

képeznünk, hogy aztán rábízhassuk magunkat a tapintatunkra. A képzés olyan esztétikai tudattal ruház fel, ami által meg tudjuk különböztetni a szépet és rútat, a jó és rossz minőséget. Az esztétikai képzés eszméje Gadamer szerint épp abban áll, hogy már nem érvényesít semmilyen tartalmi mércét, egyetemessé tágul annak a köre, amit az esztétikailag képzett tudat magának igényel.<sup>125</sup> Az esztétikai tudatnak ezt a teljesítményét „esztétikai megkülönböztetésnek” (Gadamer) nevezi. Az esztétikai tudat Gadamer szerint szimultán jellegű, mindent össze akar gyűjteni, aminek művészi értéke van, egyben pedig történeti tudatként hartározza meg magát.<sup>126</sup> Az esztétikai megkülönböztetés létrehozza a maga külső tereit: könyvtárakat, múzeumot, színházat, melynek következtében a mű elveszítve helyét és a világot, amelyhez tartozik, az esztétikai tudat részévé válik. Wittgenstein is valószínűleg a megfigyelés és az értékelés különbségére gondolt, amikor azt állította, hogy az értékek nem a világban vannak, mert ha a világban lennének, nem lenne értékük, ezért nem egyszerűen arról van szó, hogy felismerjük a valami értékest, hanem arról, hogy az értékek valójában a köztünk és a világ közötti viszonyt előfeltételezik – annak ellenére, hogy hajlamosak vagyunk ezeket a reagálásokat visszavetíteni a világba, és azt gondolni, hogy a világban vannak.<sup>127</sup> A képzés tehát egy fiktív embercsoport esetében alapfeltételnek tudható be egy műalkotás esztétikai értelmezése esetén. Szélsőséges példánk a barbár törzssel az azonos kultúrkörből fakadó képzés szükségességét célozza. Egy kulturálisan meghatározott embercsoport esetében a megértés elemi aktusának részeként szükségeltetik valaminő értékelképzelés, jártasság, korokkal, irányzatokkal, stílusokkal való megismerkedés. Ebből a jártasságból fakad az értékérzet. Két szélsőséges álláspontot képvisel Bourdieu, csakis szakemberek általi teljes megértése és a „vad befogadó”<sup>128</sup>, az iskolázatlan műélvező általi megértése. „Hacsak szakemberek érthetnék a műveket, az emberek nem olvasnának regényeket, nem járnának színházba, ha viszont nem lenne valamilyen forma és értékcompetencia az élmény feltétele, hiába néznék

---

<sup>125</sup> Gadamer uo.

<sup>126</sup> Gadamer i. m.: 1984:118.

<sup>127</sup> Danto i. m.: 2003:99.

<sup>128</sup> Radnótit idézi Almási (2003:152.)

a darabokat.”<sup>129</sup> Erre szolgál a képzésből eredő jártasság mint megértési feltétel.

A másik gadameri humanista vezérfogalom az *ízlés*. Az ízlés a képzés viszonylagos értékmegértő képességéhez mérten egy sajátos minőségi választást jelent, olyan adottság, amely magasabb iskolázottsággal, esetleg már a szülőház adományaként „automatikusan ivódik be az egyénbe a viselkedés, habitus, látásmód sajátos kódrendszereként”.<sup>130</sup> Az ízlés a befogadó személyessé vált kulturáltságából származó sajátos megismerésmód. Alapvetően társadalmi jelenség, amely akár az egyén hajlamaival is szembeszállhat. Vonzódunk valamihez, de a jóízlés elutasítja azt. A képzettség érzékéhez mérten az ízlés többet jelent: szellemi megkülönböztető képességet,<sup>131</sup> mi több, megítélést. Az ízlés ítéletét sajátos megfellebbezhetetlenség jellemzi.<sup>132</sup> „Az ízlésben nem a partikuláris vonzalom dönt, hanem egy tapasztalat feletti normát veszünk igénybe, amikor esztétikai megítélésről van szó.”<sup>133</sup> Az ízlés fogalma eleinte morális fogantatású volt. Történeti áttekintésből Balthazar Gracian volt az első, aki az ízlést a dolgok szellemi megítélésének kezdeteként fogta fel. Graciannal az ízlés műveltség-ideált jelent – olvashatjuk Gadamer fejtegetésében. Kantnak igaza van, hogy megőrzi az ízlés elvi elsőbbségét, mert ha a fiktív embercsoport példánknál maradunk, az ízlés keretfeltételt jelenthet az előzetes megértésben. Kant az ízlést igazi „közös érzéknek” nevezi, amikor a tökéletes, tiszta ízlésítélet meghatározására törekszik. A kanti esztétika kizárólagos ízlésfogalomra történő alapozása azért nem kielégítő, mert az ízlés is, akárcsak a többi emberi érték, relatív, változékony – fogalmazza meg Gadamer. Almási „határőrszerepet” tulajdonít az ízlésnek az értékek elvont köréből történő választásban. A „barbár” példa „mindenevő” embercsoportjához képest mégiscsak ízléssel rendelkező csoportnak van előnye a befogadás aktusában. Bár az utóbbi csoport nem mentes az előítéletstruktúrától, mert választásában bizonyos művek iránt engedékenyebb, türelmesebb, mégis az előny az ízlés diktálta értékérzetben, minőségérzetben van. Az ízlés mint adottság

---

<sup>129</sup> Almási i. m.: 2003:152.

<sup>130</sup> Almási i. m.: 2003:183.

<sup>131</sup> Gadamer i. m.: 1984:70.

<sup>132</sup> Gadamer i. m.: 1984:69.

<sup>133</sup> Gadamer i. m.: 1984:75.

megelőlegezi a csoport választását, és irányultságot teremt az értékelésben illetve elvárásban. Az ítélet már a görögöknél a gondolkodás logikájának részét képezte. Arisztotelész az igaz vagy a hamis megnyilatkozásának tartotta az ítéletet, és összeköti az érzékelés folyamatával. Kant az esztétikai ítélőerő alapjának az ízlést tartja mint tiszta formát, amelyben a vágnak, önkénynek, élvezetnek nincs beleszólása. Az a fajta intelligibilitás, amely felé az ízlés is mutat, érzék feletti szubsztrátummal rendelkezik.

A kanti *ítélőerő* híd „az értelem és az ész között”.<sup>134</sup> A 18. századi német filozófia az ítélőerő fogalmát a „józan emberi értelem” döntő fontosságú tényezőjének ismeri el, és szellemi alaperényként határozza meg. Az ítélőerő Kant-tól nyeri el esztétikai jelentőségét, amikor kijelenti: „A tökéletesség érzéki megítélését ízlésnek nevezzük.”<sup>135</sup> Később Kant transzcendentális hangsúlyt ad az ítélőerőnek *A tiszta ész kritikájában*, röviden: a metafizika „észmegismerés”, az értelem pedig „általában ítélőképességként képzelhető el”. Kant az ítélet alapjának a kategóriák sematizmusát tekintette, a kanti kategóriák különféle ítéletekből következtek, nem hagyva teret a kutatásnak.

A kanti esztétikai ízlésítélet másik jellemzője a közösségi érzés, a *sensus communis*-szal való összefüggése. A közös emberi ész mint társadalmi struktúrára és azzal szoros összefüggésben álló ítélőerőre nemcsak Kant, de Vico majd Shaftesbury is hivatkozik. Bizonyos képzettséggel, jó ízléssel rendelkező embercsoport közösségi érzése a műalkotás okozta élmény hatására esztétikai ítéletben materializálódik.

A kanti ítéleterő lényege, hogy bár autonóm az egyén értékítélete, mégis a mindenki által választott mű tekinthető csak értékesnek. Hiába ítélek értékesnek egy műalkotást, csakis a társadalmi beágyazódást biztosító közmegegyezés hozhatja meg a végső döntést.

A *közmegegyezés*, vagyis *sensus communis* lenne tehát a másik gadameri humanista fogalom, vagyis az, hogyan válik a műalkotás tartama a közösségi tudat részévé. A *sensus communis* fogalmát már Szókratésznál is megtaláljuk, aki az igazság kritériumaként határozta meg. Később Arisztotelész a *sensus communis* helyét a szívben lokalizálta, mint az értékek által

---

<sup>134</sup> Gadamer i. m.: 1984:87.

<sup>135</sup> Gadamer i. m.: 1984:64.

közvetített jelentések szellemi lelkét. Ám a fogalom igazi humanitás-eszményét a római sztoikusok képviselték, náluk a fogalom a kataleptikus képzet által megragadható igazságot jelentette. Ezt az eszményt veszi át de Vico sajátos színezetű *sensus communis*: egy általános képességet jelent, amely minden emberben benne van, egy olyan érzék, amely közösséget hoz létre, épp ezért a mindenkori nevelés célja kell legyen ennek a közös érzéknek a kiképzése. Shaftesbury továbblép: ő nemcsak a minden emberben benne lévő természetjogi képességet látja a közmegegyezésben, hanem szociális erényt, amely inkább a szív, mint a fej erénye. Szerinte egy mélyebb társadalmi szolidaritást fejez ki a fogalom, amely valójában egy metafizikai alapot is magában hordoz. A Shaftesbury-féle metafizikai alapot a sváb pietista, Oetinger teljesíti ki. Oetinger *sensus communis* hermeneutikai szempontból is érdekes, mert mint prédikátor, a bibliai szövegek magyarázataként használja a fogalmat. Oetinger minden tudás forrásának tartja ezt a közös érzéket, amellyel Isten jelenlétét érzékeljük a körülöttünk lévő tárgyokban. Nála a *sensus communis* fogékonyságot jelent a közös, érzéki igazságok iránt, ezért jelentős, mert Isten adományaként határozható meg – olvashatjuk Gadamernél.<sup>136</sup> Ismét Kantnak köszönhető az *ízlés, ítélőerő* fogalmak kidolgozása mellett a „mindenkinek-tetsző” *sensus communis* fogalom napjainkig ható vonatkozása. Kant szoros összefüggésben említi az ítélőerő kritikáját „az általánosságból fakadó tetszéssel”, vagyis a szép lelkek egymásra találását az ítélőerőben. Kant szerint nem tudunk valódi ízlésítéletet hozni anélkül, hogy ítéletünket a másokéval össze ne hasonlítsunk, azaz anélkül, hogy belsőnkben a megítélők egészére ne vonatkoztassunk magunkat. A *sensus communis* tehát Kantnál a társas ítéletre vonatkozik. Ami Kant másik nagyszerű felfedezését jelenti a fogalom kapcsán, az a „befogadói értékpreferencia expanzivitása”,<sup>137</sup> vagyis az a közösségmozgató energia, ami a műalkotás élményéből sugárzik, és arra készíti a befogadót, hogy másokat is bevonjon, meggyőzzön a mű értékéről. Tehát a műalkotás értéke a terjesztés és választás közösségi aktusában konstituálódik, nem csupán immanens módon létező, hanem a *sensus communis* által nyeri el értékigazolását. Ez egy olyan társasjáték, aminek

---

<sup>136</sup> Gadamer i. m.: 1984:61.

<sup>137</sup> Almási i. m.:2003:153.



öngerjesztő energiája van – véli Almási.<sup>138</sup> Ez az energia az értékes művel való találkozás által gerjesztődik – állítja Roland Barthes az irodalmi műre vonatkoztatva, és a befogadó által érzett „szöveg örömeinek” nevezi.<sup>139</sup> Ez az örömrészlet a „konfigurált” jelentés (Ricoeur) visszaállításából származik a befogadó interpretációját követően, és arra ösztönzi, hogy másokkal is megossza élményét. Másfelől ebből a megosztásból, vagyis a terjesztés nyomán fakadó „másodlagos örömrészletből”<sup>140</sup> képezi e társasjáték gerjesztő energiáját, azáltal, hogy a befogadó lelkesedve beszél, szenvedélyesen vitázik, részvételéről meggyőzni akarja környezetét. Ebből a kétféle örömrészletből alakul ki az értékelfogadás konszenzusa, és ez a konszenzus az, ami bizonyos művészi értékeket felemel illetve elejt a befogadói közeg nevében. Ebben akart hinni Kant is, amikor bevezette a *sensus communis* fogalmát. Egy mű értéke attól függ, hogy mit tart róla a kanti „mindenki”. Ebben a feltételezésben, ha van is igazság – állítja Almási –, magában hordozza a hendikepjét, mert csak azt tudja megmondani, miért remekmű az alkotás, ami már „a maradandóság panteonjának lakója”. Az értékutatás egyik pólusán tehát a befogadó-Néző preferenciája van, a másikon a platóni ideális attribútum, ami mindig adott a műben. Konklúzióként a Néző megértéséhez: hogy a műérték felismerhető, megérthető és befogadható legyen, ahhoz a műalkotásnak egy képzett, jó ízléssel és megítélőerővel bíró, homogén közönség előtt kell megmutatkoznia. Csakis egy ilyen közösséget összetevő Néző alkothat esztétikailag kompetens *sensus communis*. Vajon ezen esztétikai predispozíciók – mint képzet, ízlés, ítélerő – nem a ricoeuri „elő-megértéssel” vagy a gadameri „előítéletekkel” teremtenek analógiát? Gadamer az előmegértés kifejezést előítéletté változtatja, mivel az előmegértés önmagunkból származik, a megértendő műből még nem származhat. Az előítéletet a megértés feltételeként határozta meg. Szerinte „az előítélet magában véve olyan ítélet, melyet az összes tárgyilag meghatározó mozzanat végérvényes ellenőrzése előtt hozunk”.<sup>141</sup> Az értelmezéseinket mindig előítéleteink irányítják, és ez a legjobb garancia arra, hogy a szövegeknek számunkra lesz jelentése. Ne is próbáljunk meg úrrá lenni előítéleteinken – tanácsolja Gadamer –, úgysem sikerül, inkább örüljünk annak,

---

<sup>138</sup> Almási i. m.: 2003:155.

<sup>139</sup> Barthes 1998:236.

<sup>140</sup> Almási i. m.: 2003:155.

hogy általuk őrizhetjük meg a hagyományaink továbbélését. Az előítélet fogalmát először Schleiermacher használta egyértelműen, majd Dilthey és Husserl dolgozta ki, végül Heidegger határozta be egzisztenciálisan. Mindhármuknál 'előítélet' szóként fordul elő, és a megértés előzetesség-struktúrájához sorolják. Kérdés az, hogy a gadameri előítélet azonos-e az elő-megértéssel – teszi fel a kérdést Hirsch Gadamer kritikájában.<sup>142</sup> Hirsch kijelenti: a hermeneutikai hipotézisek elő-megértése nem azonos az előítélettel, mert a hipotézisek nem redukálhatók megszokott magatartásokra vagy gondolkodásmódokra. Nyitottnak lenni a műérték megértésére, nem tévesztendő össze a műre vonatkozó előzetes megértéssel, hipotézisekkel. Az elő-megértés a megértés felépítésében vesz részt, mint hipotézis és a megértés részben az elő-megértéstől függ, az elő-megértés kialakítása az értelmezés fontos kérdéseinek egyike – állítja Hirsch.<sup>143</sup> Az előmegértés vonatkozhat a szerző szándékára, a műalkotás műfajára, stílusára, hangsúlyára, jelentésének hatókörére és irányára stb., ezáltal pedig elkerülhetjük a pusztán mechanikus módszereknek az értelmezésre való ráerőltetését. Az elő-elképzelésünk egyfajta megértés, a műalkotásról alkotott hipotézis, amely az interpretációs folyamatban nyeri el (vagy nem) létjogosultságát. Mivel a képzés, ízlés, az ítélőerő az értelmező habituális magatartásához kötődik, az általa felvett magatartásokra vonatkozik, nem elő-megértést jelent, hanem inkább a gadameri előítéletet. A Néző megértése tehát – esetünkben – nem a befogadó-Néző interpretációs fázisához kötődő aktust jelenti, hanem a befogadó „létére világít rá, akinek léte a megértésben áll”.<sup>144</sup> A Néző megértése tehát nem a befogadó műmegértését, hanem a befogadó műmegértéséhez szükséges, partikuláris adottságait jelöli.

Ezekből az összetevőkből – képzés, ízlés, ítélőerő, közmegyezés – alakul ki a Néző egyfajta minőségérzéke, ami nélkül kevés az esély a mű megértésére. Egy adott embercsoport konszenzusa csak részben igazolja a művészeti értéket. A művészet az értékmezőben is plurális szféra – írja Almási.<sup>145</sup> Többféle tábor lehet, több csoportra szakadhat, mint napjainkban a

---

<sup>141</sup> Gadamer i. m.: 1984:304.

<sup>142</sup> Hirsch i. m.: 1998:262.

<sup>143</sup> Hirsch i. m.: 1998:264.

<sup>144</sup> Ricoeur i. m.: 1998:153.

<sup>145</sup> Ricoeur i. m.: 1998:154.

modernitás *sensus communis*, de a műérték mivoltát ezek a csoportok nem befolyásolják.

Ha az érték mindig adott a műben, és nem immanens módon létező, akkor csakis a rögzülés, a befogadó társadalmi struktúrájába való beékelődése, mondhatnánk klasszicizálódása erősíti meg és stabilizálja értékmivoltát. A továbbiakban ha a *sensus communis* „értékcsináló”<sup>146</sup> társasjátékánál maradunk, akkor elkerülhetetlenül meg kell vizsgálnunk az emlékezet szerepét a társadalmi értékmegőrzésben.

## 2.2. Kollektív emlékezet

Csodálatos segédeszköz az emlékezet, nélküle az ítélet csak nagyon nehezen tudná tenni a dolgát – állítja Montaigne az emlékezet szerepéről.<sup>147</sup> Minden kultúra kialakít valami olyasmit, amit az adott kultúra konnektív struktúrájának nevezhetünk – olvashatjuk Jan Assmann *A kulturális emlékezet* című könyvében.<sup>148</sup> A konnektív kultúra struktúrájában a tegnap hozzákapcsolódik a mához, meghatározó élmények és emlékek formálása és őrzése révén, ezáltal úgy foglalja bele a tovahaladó jelenbe egy másik idő képeit, történeteit, hogy reményeket ébreszt és alapít. A közös szabályok és értékek mellett a közös múlt emlékeit tartja Assmann az egyes individuumok „mi”-vé kovácsoló erejévé. Ebből a közös szabály- és értékrendszerből, valamint a közös múltból alakul ki az adott csoport közös tudás és önelképzelésének konnektív struktúrája. A társadalmak azáltal formálják önelképzelésüket, s teszik nemzedékeken át folyamatossá identitásukat, hogy kialakítják az emlékezés kultúráját – írja Assmann. Ennek a kultúrának a kialakítása különféle emlékezőmódozatok által valósulhat meg, de dolgozatunkat elsősorban a Gesztus-élményeknek leginkább megfelelő emlékezésforma keresése érdekli. Első hallásra az *emlékezet* fogalom egy belső folyamatra való utalás, ami egy meghatározott személy elméjéhez való tartozást jelentheti. Ám, hogy az emlékezet milyen tartalmakat itat fel, hogyan szervezi, s milyen hosszan képes őrizni azokat, korántsem belső kapacitás és

---

<sup>146</sup> Almási i. m.: 2003:156.

<sup>147</sup> Montaigne-t idézi Daniel Arasse *Ars memoriae és vizuális szimbólumok*. In *Az ikonológia elmélete*, 1997:141.

vezérlés kérdése, hanem a külső, vagyis társadalmi és kulturális keretfeltétel dolga. Az emlékezés kultúra nélkül nem képzelhető el egyetlen társadalmi csoportosulás estében sem. Halbwachs végig fenntartja az emlékezet társadalmi meghatározottságáról szóló központi tételét. Szerinte a magányban felnövő ember nem rendelkezik emlékezőtehetséggel, mert az emlékezet a szocializálódás folyamán tapad az emberhez.

Az emlékezet Augustinus definíciója szerint a múlt jelene.<sup>149</sup> Husserl ugyanezt fejti ki a belső időtudat fenomenológiájában, amikor azt állítja: a múlt alapjában véve mindig benne foglaltatik a jelenben. Míg Augustinus a közeli és távoli múltat nem választja el egymástól, Husserl megkülönbözteti a legújabb múltat, ami bizonyos mértékig még a jelenhez tartozik (elsődleges emlékezet), a visszaemlékezésben élő múlttól (másodlagos emlékezet), amely reprezentációból származik, és már nem része a jelennek, még ha ez a jelen bőségesen tartalmazza is a legújabb múlt elemeit. Hogy a múlt nem tűnt el nyomtalanul, az előfeltételezi a bizonyítékok meglétét, és a bizonyítékoknak jellegzetes különbséget kell felmutatniuk a jelenhez képest. Husserl az emlékeket a „már-észlelt-lét” tudataként tünteti fel,<sup>150</sup> vagyis egy „korábbi észlelés emlékezeti felidézésének”,<sup>151</sup> mikor a „mostban szemlélem a nem-mostot”. Emlékezőskor kivetítem bensőmben a nem-mostot, és ez a nem-most mostként jelenik meg szemem előtt.<sup>152</sup> Az emlékezés tehát egy korábbi észlelés reprodukciója. Feltevődik a kérdés: milyennek kell a befogadó-Néző észlelése időtárgyának, a színészi Gesztusnak lennie, hogy úgy az egyéni, mind a kollektív Nézői emlékezetben megőrződjön?<sup>153</sup> Milyen tartalmi mélységgel, esetleg tér- és időbeli kiterjedéssel kell rendelkeznie, hogy a Néző kollektív emlékezetévé váljon? Husserl időtudat-analízisében az időélményeket hordozó fenoméneket választja a vizsgálata alapjául. A husserli élményeknek tárgyi értelmük, deskriptív tartalmuk, konkrét tér- és időkiterjedésük van, létrejöttük „felfakadási pontját” pedig az ősbnyomás képezi. Hogy mennyiben vethető

---

<sup>148</sup> Assmann 1999:16.

<sup>149</sup> Aurelius 1982, XI. Könyv.

<sup>150</sup> Husserl i. m.: 2002:71.

<sup>151</sup> Husserl i. m.: 2002:72.

<sup>152</sup> „Ahhoz, hogy egy mostot szemléletileg elképzeljek, az észlelést egy „képben”, vagyis reprezentatív módon kell végrehajtanom. Ám nem úgy, hogy az észlelést képzelem el, hanem úgy, hogy az észleltet, ami az észlelésben mint jelenbeli jelenik meg” – véli Husserl (2002:72).

<sup>153</sup> A kollektív emlékezet Maurice Halbwachs francia szociológus kifejezése.

össze a Gesztus-felfogásunkkal ez a leírás, azt a Gesztusról szóló hermeneutikai boncolgatás bizonyította. Mint bebizonyosult, külön jelentésstruktúrával bíró, teret és időt konstituáló élményalappal rendelkezik, felfakadási pontját, ahol létrejötté kezdődik, az emberi létért való küzdelem módusai határolják. Következésképp a Gesztus olyan hermeneutikai tettet jelent, amely mint időkonstituáló élmény képes egy csoport kollektív emlékezetévé válni. Az eszméknek érzékelt alakot kell öltetniük ahhoz, hogy bebocsájtást nyerjenek az emlékezetbe – olvashatjuk Assmannál.<sup>154</sup> Fogalmak és tapasztalatokból származnak azok a jelenségek, melyeket emlékezetalakzatoknak nevezünk. Követve az assmanni gondolatmenetet, az emlékezés külső dimenziójának négy területét különböztethetjük meg: a mimetikus, tárgyi, kommunikatív és a kulturális emlékezetet. A mimetikus emlékezés a mindennapi cselekvések, szokások és az erkölcsök hagyományainak emlékezés általi megőrzését jelöli. A tárgyak emlékezete az ember saját képét, önmagát, a múltját, őseit tükrözi. Az életét övező dologi világ emlékezete ez, amelyben jelen és múlt összefonódik. A kommunikatív emlékezet alapja a beszéd, a kommunikációból fakadó megőrzés. Tudat és emlékezet ugyanis, csak interakciókban való részvétele révén épül ki az egyénben. A kulturális emlékezet horizontját minden, ami az értelemre utal – rítusok, szimbólumok, ikonok, síremlékek, templomok stb. – képezik. A Gesztusra való kollektív emlékezés tapasztalata azt bizonyítja, hogy a két utóbbi emlékezésformából a kommunikatív és a kulturális emlékezésből alakul ki. Assmann a két emlékezés-modell vázlatát így állította fel:

	kommunikatív emlékezet	kulturális emlékezet
tartalom	történelmi tapasztalatok az egyéni életút keretei között	mitikus őstörténet, az abszolút múlt eseményei
forma	informális, kevésbé megformált természet adta; személyközi érintkezésben alakul ki; köznapi	alapítást igényel; nagyfokú megformáltság; ceremonialis kommunikáció; ünnep
közvetítő-csatornák	eleven emlékezés az organikus emlékezőképesség révén,	rögzített, tárgyasult kifejező-eszközök; hagyományos

<sup>154</sup> Assmann i. m.: 1999:38.

	személyes tapasztalás és szájhagyomány	szimbolikus rögzítés, ill. szóbeli, képszerű, táncos stb. megjelenítés
időszerkezet	80–100 év; 3–4 nemzedék idő horizontja, mely a jelennel együtt halad tova	a mitikus ősidők abszolút múltja
hordozók	aspecifikus; kortársi emlékezet- közösség	a hagyomány szakosodott hordozói

A Gesztus-émlékezet esetében a két modell közötti átfedés képezi a *kollektív emlékezés* struktúráját. A Gesztus-émlékezet tartalmát képezheti úgy a mitikus őstörténet, a történelem, az abszolút múlt eseményei, mint az egyéni életút tapasztalataiból kivetülő momentumok. Reprezentálhatja a múlt szimbolikus alakzatait – Ádám-mítosz, a Teremtés –, az emberiség nagy drámáit hordozó mítoszokat – Faust, Odüsszeia, Ödipusz, Lear – vagy akár az életnagyságok mellett egyszerű, egyéni életutakat is –, Harpagon, Bérénice, Nóra. A Gesztusra való kollektív emlékezés formai hordozói elsősorban biografikus eredetűek, ami társas interakciót jelent. Ha a Gesztusban leképezett érzetanyag erős élményközösséget teremt, múlttá módosulva azonos referenciális tartalommal válik az illető nézői csoport emlékezetében. Nem létezik élmény energiahordozás, -átadás, -átvétel nélkül. A Gesztusból eredő eleven élmény, közösségen belüli eleven emléket teremt, és elsődlegesen a csoport kommunikatív emlékezetében rögzül. A Gesztus elsődleges emlékezeti szinten a köznapi, személyközi érintkezésben, a résztvevők társas interakciója révén ágyazódik be a csoport emlékezetébe. Ez egy kevésbé megformált, beszéd általi, természetes érintkezési formát jelent. A tudat és emlékezet ugyanis csak interakcióban való részvétele révén épül ki az egyénben – állítja Assmann –, bármennyire is személyi produktum. Az ember kizárólag arra emlékszik, amit kommunikációban közvetít, illetve amit az emlékezés társadalmi keretei közé elhelyezni képes. Ilyen értelemben csupán az észlelés egyéni, az emlékezet nem, „az észlelés elválaszthatatlan a hús-vér testtől”, az emlékezés viszont „különböző csoportok gondolkodásából ered, amelyekhez csatlakozunk”.<sup>155</sup> A Gesztus Nézőjének természetes kommunikációs emlékezete mellett, a kollektív

<sup>155</sup> Halbwachs-ot idézi Assmann, 1999:38.

emlékezés mesterséges módusszal is rendelkezhet. A társas interakcióban való továbbélésén kívül maradandó, tárgyiasított alakzatokkal is dolgozik, ezt nevezzük megalapozó emlékezésnek. A megalapozó emlékezés esetén a hangsúly a megalapozáson, a rögzített formán van, és művileg plántálható tovább, míg a biografikus emlékezet ennek az ellentéte. A kulturális emlékezet megőrzési formája az intézményesített rögzítés, és megvan a maga sajátos hordozója. Olyan rögzített, tárgyiasult kifejezőeszközökre gondolunk, ami a színházi emlékezet jellemzői: a kritika, nyomtatás, fényképezés, hang- és képrögzítés, digitalizálás. Az intézményesített emlékezés alárendelt viszonyban áll az élő, biografikus emlékezéssel szemben. A közvetlen, személyesből álló kommunikációs emlékezet szubsztanciáját az élő élmény fiziológiai, zsigerekig ható, nem artikulálható tudásalapja képezi. Az intézményesített, kanonizált, kulturális emlékezetből pontosan az síklik ki, ami felülírhatatlan, megfoghatatlan, és egy közvetett, másodkézbeli produktumot nyerünk. Ez az emlékezés-produktum szoros kapcsolatban áll az „eredetivel”, ám mégsem az eredeti. A színházi emlékezet Gesztusa ezért is marad örök kiszolgáltatottja az emlékezetnek. A prousti paradigma szerint „a jelen foglya”, ezért létrejött pillanatától nem lehet megtalálni, örökre a múlté. „Úgy foglya a jelennek, hogy mindörökre magára ölti a múltat.”<sup>156</sup> Már csak e paradigma miatt is tartjuk a Néző megértésében a kollektív emlékezetet egyik legfontosabb összetevőnek. Ez az emlékezési forma ugyanis az egyetlen, igazi, élő megőrzési forrása a színházi Gesztusnak. A csoport tagjai közül egyesek többre és jobban emlékeznek másokhoz képest, miközben az informális hagyományoknak nincsenek specialistái, szakemberei, minden résztvevő egyenlő eséllyel rendelkezik a Gesztus-tartamból. Mégis mitől idéződik fel, megfogalmazható-e egy bizonyos konkrétum, ami az adott élményt a csoport életében előhívja. Hasonló a kérdés Assmann-nál, amely, bár más kontextusban, a kollektív emlékezet jellemzőjéhez kötődő szempontok vizsgálatát eredményezi. Az első jellemzőt már érintettük, és ez a kollektív emlékezet csoportfüggősége. Assmann szerint az emlékezet nem ruházható át tetszőlegesen, akinek része volt benne, a csoporthoz tartozását tanúsítja ezáltal. Az emlékezet önazonosságát tekintve konkrét, mert kizárólagos módon kapcsolódik

---

<sup>156</sup> Marcel Proust, in P. Müller 2002/1:2–21.

valamilyen valóságos csoporthoz, annak álláspontjához, és ennek a csoportnak tagjai eleven érzelmi- és értékösszefüggésben állnak az emlékezés által.<sup>157</sup> E csoport közös múltját az emlékezet sajátossága és tartóssága határozza meg, és az emlékezet őrizte tényeknek való megfelelés, hasonlóság és folytonosság adja a csoport „önazonossága tudatát”. Az előhívás aktusát tehát, az emlékezés tényeihez való, csoport általi, viszonyítási alapon lehet keresni, például a csoport tagjai találkoznak, és felelevenítik az élményt. A kollektív emlékezet második jellemzőjeként Assmann a tér- és időbeli kötöttséget tünteti fel. Az emlékezés alakzatai mindig valamilyen tér- és időbeli konkrétumok. Az emlékezés tartama ősrégi vagy kiemelkedő eseményekbe való kapcsolódása, másrészt a viszonyuló emlékezés periodikus ritmusa miatt (ahányszor találkozik a csoport, annyiszor eleveníthető fel) saját konstituált most-tudattal rendelkezik. Ez a Gesztus időn-belüliségének felel meg: a kollektíven átélt, felidézhető időnek. Hasonlóan működik az emlékezésalakzat térbeli gyökerezettsége. A kollektív emlékezet tértudata az a hely, amelyben a „térszemlélet” mint észlelés végbemegy. Meghatározott eszközök, helységek, sajátos berendezések elrendezettségéből létesül. Assmann Cicerót idézi ezzel kapcsolatban, aki szerint „az emlékezésnek olyan roppant ereje lakozik a térbeli helyekben, hogy nem ok nélkül vezethető le belőlük az emlékezőképesség tudománya” (Assmann 1999:40). Következésképp a Gesztus-emlékezés alakzatának térbeli keretét az előadás játéktérének fizikai valósága jelenti. Ez a teátrális tér az a helyszín, ahol a Néző kollektív emlékezete létesül, ahol a csoport és tér lényegközösséget alkotva, identitásának szimbólumait és emlékezésének támpontjait kialakítja. A játéktér tehát a másik konkrétum a kollektív emlékezet előhívási aktusában – személyközi érintkezések, viszonyítási referenciák által; például a más és más előadások nézése esetén, a csoport tagjai felidéznek azt az élményt, amely a kollektív emlékezetük alapját képezte; ugyanaz a színész, színházi berendezés, játéktér vagy egy-egy hasonló rendezés olyan viszonyítási alapot jelentenek, amelyek előhívhatják a csoport tagjai Gesztus-élményének emlékezetét. Assmann szerint a rekonstruktív természet a másik ismertetőjegye a kollektív

---

<sup>157</sup> „Mivel az emlékezés alakzatai egyszerre modellek, példák és tanesetek, a csoport általános magatartása tükröződik bennük, a csoportnak nem csupán a múltját reprodukálják, hanem



emlékezetnek. A rekonstruktív jellegén azt érti Assmann, hogy az emlékezetben sohasem a múlt, mint olyan őrződik meg, hanem csak az marad meg belőle, „amit a társadalom minden korszakban a maga mindenkori vonatkozási keretei közt rekonstruálni képes”.<sup>158</sup> Ez a színészi Gesztusra való kollektív emlékezés nyelvére lefordítva, a mindenkori emberi lét küzdelméből fakadó élmény, olyan erős érzelmi érintettséggel hat, hogy képes a kollektív emlékezetet érzelmi alapon konstituálni. Ez az erős érzelmi alap az, amely az „érzelmi közösség” emlékezetében megőrződve nemcsak bármikor rekonstruálható, de a jelen és a jövő tapasztalását is szervezni képes. Ily módon a tér- és időköttetésben létrejövő érzettartam által, a kollektív emlékezet bármikor képes lesz felidézni tárgyát, az adott Gesztus-tettet. Ez a Gesztus, még ha alámerült is a múltba, a felidézés aktusában – „a már-észlelt-lét” tudataként – ugyanaz a most marad, csupán az aktuális most jelenéhez képest bizonyos távolságot vett fel – magyarázza Husserl az időélményekről.<sup>159</sup> A felidézésben tulajdonképpen a Gesztus érzettartamának jelene jelenik meg, ami a valóságos észlelésben válik érzékelhetővé. A megőrzés és az emlékezés viszonyához tartozik a felejtés, amely nem csupán hiány és fogyatékoság, hanem – ahogy Nietzsche hangsúlyozza – a szellem egyik alapfeltétele. Mint ahogy „bizonyos dolgok számára van emlékezetünk, mások számára nincs, van, amit meg akarunk őrizni az emlékezetünkben, mást viszont száműzni akarunk belőle”,<sup>160</sup> annyira maradjon a Gesztus feladata, hogy önmagát konstituálni tudja a befogadóban.

### 3. A GESZTUS MAGA

#### *3.1. A gesztikus hagyomány – történelmi perspektívából*

Sok időnek kellett eltelnie a színházművészet önállóságának a felismeréséig, illetve ezen önállóság törvényszerűségének a rögzítéséig. A kutatás első számú akadálya, hogy a színjáték az idő korlátozott tartalmában, az előadás jelen idejében létezik, ezért csupán a néző benyomásait, ítéletét

---

sajátos jellegét, tulajdonságait és gyengéit is kijelölik” – véli Halbwachs (idézi Assmann i. m.: 1999:40.)

<sup>158</sup> Halbwachs-ot idézi Assmann (i. m.: 1999:39.)

<sup>159</sup> Husserl i. m.: 2002:73.

<sup>160</sup> Gadamer i. m.: 1984:35.

lehet rögzíteni, és nem azt, amihez a benyomást, ítéleteket kialakították. Nemcsak a korabeli színészi gesztusok, de a korabeli emberek sajátos habitusai, életbeli megnyilvánulásai is eltűntek az időben.

Mégis, próbáljuk meg nyomon követni azt a kevés, a színész művészetéről szóló feljegyzést, amelyből a színháztudomány gesztikus hagyománya kirajzolódik.

A színházról, a színész művészetéről a 18. századig alig esik szó. Arisztotelész *Poetica*-ja óta, hol a vizsgálódás középpontjában a dráma áll, a legtöbb ókori, középkori, sőt reneszánszbeli elméletíró, inkább a drámának a nézőkre gyakorolt hatásáról, mint a színész művészetéről ír.

Távolról sem színházművészetről van szó, amikor Horatius megjegyzi, hogy a színésznek magának is szomorúnak kell lennie, ha azt akarja, hogy a nézők sírjanak, vagy amikor Averroës – Arisztotelészt kommentálván – megjegyezte, hogy az igazi írónak nincs szüksége, hogy hírnevét művétől idegen dolgok, mint a gesztusok és arcjáték növeljék.<sup>161</sup>

Az első, aki különbséget tesz az író és az előadás által megvalósított utánpótlás között, Francesco Robertello volt, mikor az írónál a cselekvést, a színésznél a jellemet hangsúlyozta.

Ugyancsak a reneszánszhoz kötődik az első spanyol írás a színész művészetéről. Alonso Lopez Pinciano a *Philosophia antiqua poetica* c. művében (1596) megjegyzi, hogy a színész gesztusai és mozgása akkor a legmegfelelőbbek, ha az írott mű belső világát fejezik ki, és még hozzáteszi, hogy a mű élete a színész kezében van.

1699-ben Nápolyban ír részletesebben a színészi gesztusokról Andrea Perucci *Az előre kigondolt és rögtönzött színészi művészetről*. Felhívja a színészek figyelmét, hogy változtassák mozgásukat a hangulatnak és szenvedélyeknek megfelelően, hogy a szavakat gesztusoknak kell kíséreniük, hogy fontos az arc és szem kifejezőképessége, és mindenben a tartózkodásra inti a színészt. A köpködést, böfögést és ásítást határozottan megtiltja.

A következő hagyományozónk Shakespeare *Hamletje*. A III. felvonás, II. színben mérsékelten inti az első színészt: „ne fűrészd nagyon a levegőt kezeddel, hanem járj egészen finoman”, „ne légy heródesebb Heródesnél”,

---

<sup>161</sup> Averroës-t idézi Bécsy Tamás i. m.: 1982:24.

mikor „dühöncöt” játszol – mondja, vagyis „illeszd a cselekményt a szóhoz, a szót a cselekményhez”.<sup>162</sup>

Fontos szempontokat fogalmaz meg Shakespeare, de még mindig az általános szintjén beszél a gesztusokról, annak használatáról. David Garrick írta a színész művészetéről az első elméleti munkát *A Short Treatise on Acting* címen 1744-ben. A színjátszást a színpadról való szórakoztató művészetnek tartja, amely az artikuláció, a testi mozgás vagy a szemjáték segítségével utánozza, teszi magáévá, vagy adja elő a különböző szellemi és testi érzelmeket. A színészi mű nyersanyaga az emberi természet, de ezt sohasem szabad egyszerűen csak utánozni – mondja –, élesen kell az életet figyelni, mert különböző jellemek különbözőképpen fejezik ki szenvedélyeiket.

Bár közel sem kimerítő ez a megfogalmazás, mégis a színjátszásról mint elméleti alapról eddig még nem beszéltek ennyire tárgyyszerűen. Az első fontosabb mű a gesztus történetéből Aaron Hill *Essay on the Art of acting* címen 1746-ban megjelent műve, amelyben a szerző első gyakorlati megfigyelőjeként és rögzítőjeként kora gesztikus hagyományának, szenvedélyeket és ezeknek megfelelő fizikai gesztusokat kategorizál és elemez. Véleménye szerint minden emberi érzés tízféle drámai szenvedélyre vonható össze, mint például örvendezés, szomorúság, félelem, düh stb., és az ezeknek a szenvedélyeknek megfelelő fizikai megnyilatkozásokat elemelve, kiemeli, hogy nem szabad mechanikusan utánozni, hanem a színész képzelete révén támasztja fel ezeket a szenvedélyeket, ezért természetesen hatnak, és láthatóak lesznek az arc és test izomzatán is.

Amit Aaron Hill leírt, azt J. Bulwer 1644-ben Londonban kiadott *Chirologia* című munkájában le is rajzolt. Az angol szerző több mint kétszáz képgesztust gyűjtött össze a görög-római-héber hagyományokból, és ezeket kirogramm-táblázatokban ábrázolja, úgy, hogy az ábra alá jelentést is fűz. Például a két széttárt kezét ábrázoló rajznak a „Csodálkozás” jelentést felelteti meg, két különböző kéz egymásrátétele alá a „Bizalmat érzek”, a lehajtott, homlokot eltakaró kéz alá a „Szégyelli magát” megjelölést írja. Stb.

1707-ben jelent meg Amszterdamban Gerrard de Lairese *Groot Schilderbroek* című, festészetről szóló könyve, mely rajzokon mutatja be a proletárok és polgárok ivási és étkezési szokásait, gesztusait és az azok közötti

---

<sup>162</sup> W. Shakespeare: *Hamlet*. Budapest, Európa Kiadó, 1969:145. (ford.: Arany János)

különbséget. A könyv nagy hatást gyakorolt a 18. századi gesztusokra. A két szerző mintha megdönteni igyekezne ezt a középkorból eredő felfogást, hogy a kéz csupán a számolás segédeszköze, hangsúlyozva, hogy a kéznek, a gesztusoknak jelentése van, sok mindent elárulhat önmagukról, a közlendőnkéről.

A színész kidolgozott hangjáról és begyakorolt mozdulatának fontosságáról ír Jean Dubos, szintén a 18. század elején, de igazából az e(E)nciklopédisták azok, akik részletesen foglalkoznak a színész és a színházművészettel. A legismertebb közülük Diderot *Színészparadoxona* (1751). Amit Diderot kifogásol kora színészi játékában, az a kicsavart, nem valóságnak megfelelő játékmód, extravagáns gesztusok, merev járás, a deklamálás.

Diderot szerint a tettek, beszéd, jellem, hang, mozdulat, a taglejtés egyezése a fontos egy eszményi mintával, melyet a költő képzelete teremtett meg, s a színész kelt életre. Az igazi színész nagy tehetsége abban áll, hogy behatóan ismeri a kölcsönzött lélek külső megnyilatkozásait. Fontos tehát a színész megfontoltsága, átgondolt játékmódja, mert az ösztönös színész elviselhetetlen és megbízhatatlan – véli –, az állapotnak a nézőben kell bekövetkeznie és nem a színészben.

A 18. század művészet-szemléletének válságba kerülésével, a határok fokozatosan összemosódnak a komikus és komoly elemek között. Ezen kor nagy újítója Carlo Goldoni. Mint vérbeli színházi szakember, reformja nemcsak a dráma, pontosabban komédia, de a színház művészetére is kiterjedt. Goldoni szerint a színészképzés alapja a mindennapi életben tett megjegyzések – a mindennapi élet dimenzióinak feltárása végett. Goldoni továbbviszi a *commedia dell'arte* örökségét, amelynek eddig nem volt írásosan rögzített formája, és figyelmezteti a színészt a mozdulatok könnyedségére a lazzik szélsőséges mozdulataival szemben. A színészi játékban fontosnak tartja a való-szerűséget és könnyedséget, azt, hogy egymásra nézzenek a színészek játék közben. Jól megformált jellemei, kidolgozott technikával megírt komédiái, elméletei felszabadítják a színész játékmódját. Mégis amennyire felszabadító Goldoni bolondos, olasz rokokója, annyira tiltások alá helyező volt a weimari klasszicista udvar. Schiller és Goethe is fontosnak tartja a színészképzést, de ebben a görög minta alapján, a mérték és fenségesség kell szolgálja a mércét. Itt a szöveghez igazított játékmód dominál – ami egyenes és szép tartást, kecses mozgást, esztétikus pózt, összesimuló, könyöknél behajlított

kart, a fej keveset elfordított merev tartását és szép dikcióval elmondott fenéges és mértéktartó szövegmondást jelent.

Szerencsére a romantika eredetisége, mindent elsőpró, szélsőséges szenvedélyessége, túlfűtött érzelmi kitérülése nem várat sokat magára. Érdeemes megjegyezni Hegel esztétikájából a színész művészetére vonatkozó passzust, ahol megemlíti a gyakorló művész egyéni testi adottságai mellett más művészi eszközök fontosságát, mint pl. zene, tánc, díszlet, taglejtés. Hegel szerint a színész olyan, mint a „spongya”, mert változatlanul átszűri magán a szerepet, egyéni kiváltságait igazítva a figurához. A színész alakjával, arckifejezésével, hangjával belép a műalkotásba, s az a feladata, hogy az általa ábrázolt jellemmel tökéletesen eggyé forrjon.

Hegel nézete, azáltal, hogy a színészi mozgás saját princípiumába való visszaállítást fogalmazza meg, kitágítja a test színpadi funkcióját. A 19. század melodramáiban tovább bővül a gesztikus hagyomány, olyan érzéseknek megfelelő testtartásokkal, gesztusokkal (mint pl. a szomorúság jele a lehajtott fej), melyeket – konvencionális, íratlan jel természete miatt – egyszerű volt a nézőnek azonosítani.

A jól megcsinált drámák szerzői (Scribe, Sardou, Labiche), valamint a Zola által elindított naturalista írók közötti vitákba természetesen nemcsak a dráma világa, de a színész emberábrázolásának kérdései is beleszövődtek.

A naturalizmusban lefektetett elvek hozzájárultak a „színjáték-mű önállóságához” (Bécsy 1999:18). A valóságos műben az élő színész is megjelenik, és éppen úgy „néz ki”, mint a valóságban – összegzi Bécsy a naturalista játékmódot.

Az első színpadi újítók egyike, André Antoine is azt hangsúlyozta, hogy a színészeknek a természetes gesztusokhoz kell visszatérniük. Ugyanúgy vélte Otto Brahm Németországban, az 1890-es években meghirdetve az „egyszerű szó: igazság”-ot, ami a színészi játékban hiteles emberábrázolást jelentett. Szintén a fontos színházművészeti elemek közé sorolja a színész térbeli mozgását Adolf Appia. A 19. század végén tehát egyre nagyobb az igény, hogy a test a színpad valós terébe kerüljön, hogy a színész mozgásával betöltse azt. A meghirdetett realista „életszelet-technika” alapján a drámában megrajzolt karaktereket, foglalkozásokat, általános értelmű magatartásbeli megnyilvánulásokkal – járás, tartás stb. – kellett megjeleníteni. A realista színház „ne-

gyedik fala” arra trenírozta a nézőt, hogy elfogadja azt a konvenciót: amit lát, az maga az élet. Ezt a konvenciót később a performansz-színház törli el, oly módon, hogy egy önálló világ illúzióját kelti, úgy, hogy tudatosítja közben az illúziót. Ha megpróbálnánk egy mondatban leírni, akkor a színháztörténet, ezen belül a gesztikus hagyomány nem egy művészeti ág fejlődéstörténete lenne, hanem egy hosszú, csökönyös, mindig újrafellobbanó harc az emberi test mellett. A 20. század színházi forradalma gyakorlatilag a színész megjelenésére várt, arra a színészre, aki a gesztusai segítségével egy különálló jelrendszert teremt testéből. Ez az újfajta színészi, élő test-probléma minden egyes színházi elméletíró és újító kutatásában centrális helyet tölt be. A 20. század jelentős színházelméletei az 1930-as években láttak napvilágot. Három név határozta meg az elkövetkező évtized műhelymunkáit: K. Sztanyiszlavszkij, B. Brecht, A. Artaud. Mindhármuknál ki lehet mutatni a színészt, pontosabban a színészi testgesztust mint külön színpadi nyelvet teremtő egységet. Az 1960-as évektől hasonló fontosságú nevek következnek, mint J. Grotowski, E. Barba és P. Brook, akiknek színházi törekvéseire nagy hatással volt három elődjének kutatása. Sztanyiszlavszkij mint aktív rendező már a század elején kifejtette hatását elsősorban Oroszországban, majd turnéi és könyvei megjelenésével Európában és Amerikában is. Azóta számtalan Sztanyiszlavszkij-tanítvány, Sztanyiszlavszkij-mítosz, Sztanyiszlavszkij-hívó és -tagadó, Sztanyiszlavszkij-vita jelent meg, gondoljunk csak – hogy a leghíresebbeket említsük – Vahtangov, Meyerhold vagy Grotowskira. *A színész felkészülése a művészetben* c. műve sem elsősorban elméleti, inkább módszertani kutatómunka a színész alkotómunkájában, felkészülésében a szerepre. Itt elsősorban arról a módszeréről ír, amellyel megvalósítható a színész lelki-érzelmi forrásainak kifejlesztése, testének-lelkének felszabadítása azon célból, hogy teljesen megfelelhessen a dráma-szöveg követelményeinek. Ennek egyik fontos tényezője a „mágikus ha”, amely a képzeletet ösztönzi, és amelyet a színész affektív emlékezete teljesít ki. A „mágikus ha” a színész fantáziáját, emlékezőképességét mozgósítva, segít a szereplő képzeletbeli környezetének kialakításában. Sztanyiszlavszkij két fontos összetevőt hangsúlyoz: a figyelem összpontosítását és a tudatosságot, amelyek kizárják az esetlegességet, a véletlenszerű intuíciót. Sztanyiszlavszkij szerint minden az alkotói intuíciótól és a művészi érzéstől függ. A színész felkészülésében egyfajta ásatásfélét kell

végeznie a lelki mélység, a megformálandó alak pszichikai létezésének megteremtésére, a test és lélek felszabadítására. A szerep életét ezért egységekre kell felbontani, s az itt megvalósítandókat a cselekmény fő vonalába kell beilleszteni. Az első kutatóperiódusában hitt az érzésben, mint az akarat függvényében, a későbbiekben főként az akaratra helyezte a hangsúlyt. Szerinte ha a színész megtalálja a megfelelő, pontos fizikai cselekvést, hogy mit kell tennie, akkor az kiváltja az eljátszandó alak belső-szellemi-pszichikai arculatát. Sztanyiszlavszkij egyik színészvezetői elve: a színpadon cselekedni kell. A drámai művészet, a színész művészete épp a cselekvésen, az aktivitáson alapul. Sohase cselekedjete a színpadon csak úgy általában a cselekvés kedvéért, csakis megalapozottan célszerűen és eredményesen- figyelmezteti színészeit. A színészi felkészülés az átélés és megformálás egységéből születik, amely az értelem–akarat–érzés hármasságát mozgósítja. Egyformán fontos a belső átélés és ennek fizikai megnyilvánulása, ezért a színésznek minden reakciót pszichofizikai úton kell megragadni. Ahhoz, hogy ezeket a reakciókat előhívhassa, hogy feloldja a feszültségócokat, hogy kellőképpen kilazítson, fontos a színésztréning, továbbá a testi kifejezőképesség gazdagítása, torna–tánc–akrobatika, ami a megfelelő mozgásérzékelésben a színészi test plaszticitásához vezet. A Sztanyiszlavszkijról szóló értelmező-elemző írások nem egyeznek meg abban, hogy módszerében nem a freudi értelmű tudattalan felnyitásáról van-e szó. Abban azonban nincs véleménykülönbség, hogy Sztanyiszlavszkij az európai színház egyik legfontosabb ösztönzője volt, különösen a színész képzését, teremtőképességét illetően.

Bertolt Brecht a másik fontos színházi egyéniség, aki az újfajta drámaírás módszere mellett, a színészi alkotómunkára helyezi a hangsúlyt. A színészi test és jelentés egységének a keresésében egy, a Sztanyiszlavszkijétől eltérő, ellentétes módszert dolgoz ki. Brecht azért bírálta az orosz rendezőt, hogy naturalista, hogy színjátékaiban az embernek a környezetéhez való viszonyát szűken rajzolta meg: a családhoz, a munkahelyhez való viszonyt tárta csak fel, de nem mutatta meg az embert a társadalom egészéhez való viszonyában. Brecht színésze nem az érzelmekre, hanem az intellektusra akar hatni, megformálásának nem a pszichofizikai átélés, nem a tökéletes átélés a célja, hanem a színész ítéletalkotása, véleménye a társadalomról, a szerep prizmáján keresztül. *A színházról* c. művében kijelenti, hogy „a szereplőnek

élőnek és összetéveszthetetlennek kell lenni”, amit nem a Sztanyiszlavszkij-féle átéléssel, hanem a „megmutatással” érhet el. „Ha a színész lemond a maradéktalan átváltozásról, akkor szövegét nem rögtönzéseként, hanem idézetként adja elő.”<sup>163</sup> Ez persze nem zár ki egy bizonyos fokú átélést – folytatja Brecht, de a színésznek már a játék elején meg kell mutatnia, hogy minden helyzetben ismeri a játék kimenetelét, végét. „Minden érzelmi elemnek külsőleg is meg kell nyilvánulnia, azaz gesztusokká kell fejleszteni őket. A színészeknek kézzelfogható külső kifejezést kell találnia figurája érzelmei számára, lehetőleg olyan cselekvést, amellyel elárulja a benne zajló belső folyamatot. A gesztusok különleges eleganciája, ereje és bája eredményezi a V-effektust.”<sup>164</sup> A gesztus tartamához nem az egyén szubjektív állapotait, hanem ezekhez is objektív társadalmi tartalmakat és kifejezendőket kell csatolnia – mondja Brecht.<sup>165</sup> Ezen a ponton tér el Sztanyiszlavszkij-tól és Artaud-tól is, mikor kodifikálja ezt az „élő és összetéveszthetetlen” gesztusnyelvet, és társadalmi tartalommal tölti meg, vagyis „társadalmi gesztussá” alakítja. „Társadalmi gesztuson annak a társadalmi viszonyoknak mimikai és gesztusbeli kifejezését értjük, amelyben egy meghatározott korszak emberei állnak egymással.”<sup>166</sup>

A színészi test jelentés-egységének legerőteljesebb és leggazdagabb megfogalmazását Antonin Artaud-nál találjuk meg. Őt nem pusztán a színészi test, ami általánosabb természetű, hanem a „test-élet”, a „hús-vér-test” és ennek hiteles megjelenítése, belső pszichikai valósága foglalkoztatta egész életművében.<sup>167</sup> Ezért már korai írásaiban a mágikus vagy eksztatikus színházat hirdette, ahová a közönség nem szemlélődni jár, hanem, hogy részt vegyen benne. „Szorongás, büntudat, diadalérzés, kielégülés – ilyesfajta lelkiállapotban kell a nézőnek kilépnie tőlünk. A néző, aki eljön hozzánk, tudja, hogy valóságos műtétnek veti alá magát, s ebben a műtétben korántsem csak a gondolkodása, hanem az érzéki és a test is a tét.”<sup>168</sup>

---

<sup>163</sup> Brecht 1961:33.

<sup>164</sup> Brecht i. m.: 1961:35.

<sup>165</sup> Brecht uo.

<sup>166</sup> Brecht i. m.: 1961:36.

<sup>167</sup> Míg Sztanyiszlavszkij, de főként Brecht a színházzal és a színházművészet segítségével a társadalmi embert és a társadalmi valóságot akarta megváltoztatni, Artaud számára a színház az emberi létezés újrendezésének eszköze, az embert pszichikailag akarta megváltoztatni, vagyis nem a külső, hanem a pszichikai valóságot – írja Bécsy Artaud-ról (i. m.: 1982:26.).

<sup>168</sup> Artaud 1985:48.



A totális színház nevében Artaud meghirdeti *A Könnyörtelen Színházat*. A könnyörtelen színház egy olyan nyelvezet keresésének az útja, amely visszautasít minden könnyebbséget és kiszáradást, megköveteli, hogy rátaláljunk egyfajta titkos írásban lejegyzett nyelvre, amely egyszerre lenne a színpadi alkotók, a színházi szertartásban résztvevők és a színészek nyelve<sup>169</sup>. A kegyetlenséget – hangsúlyozza Artaud – nem fizikai értelemben kell felfogni, „a kegyetlenség szigorúság és pontosságot jelent”. „Ennek az új nyelvnek a nyelvtanát még fel kell fedezni. Anyaga és kútfeje, alfája és omegája a gesztus.”<sup>170</sup> A színészi gesztusnak mint „lélek kitágulásának” eszköze, a pestis gesztusához kell hasonlóná válnia – mondja Artaud –, mely „felkorbácsolja és a végsőkig csigázza az emberi lelket”.<sup>171</sup> Ebben a gesztusban kozmikus erők szabadulnak el, mert a gesztus „erőkibocsájtás”. Ez a gesztusnyelv független „minden beszélt nyelvtől”, a „szavak előtti Ige”, amely a szavakkal ellentétben nem lép az értelem helyére, legalábbis nem lefordítható „egy logikai és értekező nyelvre”. Artaud szerint ez a gesztus egy szükségszerűen plasztikus formában jelenik meg, olyan íráshoz hasonlóan, amely még nem szabadult meg a képektől, mint a hieroglifák.<sup>172</sup>

„A hieroglifaszzerű szereplő” mozdulatai „tartósnak szánt gesztusok”, és ettől akár rögzített valóságként jelennek meg: „konkrét átlátszatlan anyagként”.<sup>173</sup>

„A néző a kisugárzást maga is a bőrén érzi” – ami tehát a gesztus valóságosságát igazolja, és továbbmenően képes kifejezni a testetlen gondolatot: az abszolút gesztusoknak azt a fizikáját, amely maga is „testetlen gondolat”.<sup>174</sup>

Az artaud-i gesztus kettőssége abban rejlik, hogy egyrészt „a hús-vér test megmutatása”, melynek célja a intenzív élet felkeltése a színpadon, ezáltal materiális természetű kinyilatkoztatás, másrészt elvont is egyben, mert „szellemi jel”, amelyben „az anyag csodálatos dolgot tár fel”.<sup>175</sup> Ezért nemcsak „végletekig élezett szépségérzékről tesznek tanúbizonyságot, hanem mindig

---

<sup>169</sup> Bécsy i. m.: 1982:26.

<sup>170</sup> Artaud i. m.: 1985:170.

<sup>171</sup> Artaud i. m.: 1985:84.

<sup>172</sup> Ami a jel szintjére emelt emberi testeket illeti, nyilvánvalóan ihletet meríthetünk a hieroglifákból – írja (i. m.: 1985:152.).

<sup>173</sup> Artaud uo.

<sup>174</sup> Artaud uo.

valamilyen „szellemi természetű dilemma” megvilágítását is célozzák, pontosabban „az értelem ösvényeire segít visszahódítani a jeleket” – amelyet a nyugati színház rég elveszített.<sup>176</sup>

Artaud arra buzdít, hogy ne szűnjünk meg a színészet lehetőségeit kutatni. Találón figyelte meg kutatásaiban, hogy tényleges párhuzam létezik a fizikai cselekvést végző ember és a pszichikai folyamat között. A *Séraphin színháza* című írásában kifejti, hogy létezik a testben egy központ, amely irányítja a pszichikai folyamatokat, a testileg kifejezni akaró színészek reakcióit, de végül sztereotípiához, klisékhez vezetett ez az elmélete, mert meghatározott, változatlan típusú mozgásra redukálta a kifejezendő érzelmet. Szintén a keleti szövegek félreértéséből származik a háromféle légzés-technikáról (nőnemű, himnemű és semlegesnemű lélegzet) szóló elmélete. Grotowski szerint Artaud paradoxona, hogy se utánozni, se megvalósítani nem lehet, amit javasol. Artaud-kritikájában a konkrét technikát hiányolja, a módszert, helyette csupán víziókat, metaforákat olvashatunk a „színház nagy költőjétől”. Amit Grotowski felismer a „rejtjelezett és dodonai” Artaud-szövegekből, az a színész organikus, teljes részvételre való inspirációja, illetve az új színházi mítoszteremtés prófécijája.

A színész megfelelő technikájának a keresésében, a színészi jelenlét azon hitének megteremtésében, hogy képes mártírként „jeleket küldeni a máglyáról” – fontos inspirációs anyagnak szolgált a színházi szakértők számára.

„A színház igazi tárgya a mítoszteremtés, igazi célja, hogy az élet egyetemes, hatalmas dimenzióit mutassa be, s az így megteremtett életből olyan képeket vonjon ki, amelyekben mi is szeretnénk önmagunkra ismerni”<sup>177</sup> – véli Artaud a szakrális színházról. Később Grotowski, Barba, Brook is a keleti játéktechnikákkal (kathakali, bunraku, no) kezdtek el kísérletezni, céljuk a „mágikus színház” és ezen belül a „szakrális gesztus”, vagyis a gesztus rítus-jellegének a keresése. Brecht szerint „a színház nem tartotta meg a vallásos funkciót, csupán a gyönyörűséget, amit az emberek bennük találtak”, és nem

---

<sup>175</sup> Artaud i. m.: 1985:117.

<sup>176</sup> Artaud i. m.: 1985:121.

<sup>177</sup> Artaud i. m.: 1985:121.

fogadja el a dialektikát szent és profán között, sem a színház újraszakralizációjának lehetőségét.

Artaud, majd később Grotowski, Barba, Brook, ama forradalmi és avantgárd pillanatnak a megteremtői, amely „a Színész Megjelenéséhez Kötődik a Közönség előtt”.<sup>178</sup>

„... A szokások és vallási rítusok szférájából, e közös ceremóniákból és játék-szertartásokból kivált Valaki, egy merész döntéssel elszakadt a kultikus közösségtől. Nem a gőg hajtotta, nemcsak az, hogy az érdeklődés középpontjába akart kerülni. Így túlságosan leegyszerűsíténék a dolgot. Lázadóbb elmének kellett lennie, tiltakozó, eretnek, szabad és tragikus figurának, akinek volt bátorsága szembenézni Sorsával és Rendeltetésével. S ha még hozzátesszük, hogy szerepével, már meg is kaptuk a színészt. A lázadás a művészet terén zajlott... Nevetséges és sekélyes formalizmus lenne eme leszakadás (Rupture) aktusát egyszerűen egoizmussal, dicsőségvágygal vagy rejtett színészi hajlamokkal magyarázni. Lényegesen többről – egy kivételes fontosságú Üzenetről volt itt szó.”<sup>179</sup>

Artaud, majd Grotowski, Barba, Brook is azon pillanatot keresik, ama megrázkódtatásteli pillanatot, amikor az emberrel szemben először állt az ember (a színész), „aki megtévesztően hasonlított ránk, ugyanakkor végtelenül idegen volt, határon túli, elérhetetlen magasságban álló”.<sup>180</sup>

A velünk szemben álló színész Gesztusa olyan kisugárzó erejű, akár egy „jel a máglyáról”, amelyet Artaud „hieroglifiként”, Grotowski „ideogrammaként”, Barba „kifejezés előtti állapotként”, Brook „intenzív jelenlétként” vélt felismerni.

Grotowski *A lemeztelenített színész* című tanulmányában még tovább megy a Brechtrel való vitában a kétféle színésztípus – a „színész-szent” és a „színész-prostituált” – megfogalmazásával.

Grotowski szerint akkor nevezhető „színész-szentnek” a színész, amikor nem bemutatni akarja a testét, nem felverni az árát, hanem megszabadítva a lelki ösztönzésekkel szembeni mindennemű ellenállástól, elégeti,

---

<sup>178</sup> Kantor 1994:159–165.

<sup>179</sup> Kantor 2000:187.

<sup>180</sup> Kantor uo.

megsemmisíti, feláldozza azt, amikor a megváltás gesztusát ismétli meg, miközben olyasmint ér el, ami igen közel áll a szentséghez.<sup>181</sup>

A „színész-prostituálttal” ellentétben a „színész-szent” magatartása tényleges szeretetről és önfeláldozásról szól, miközben a „lemeztelenedés akтусát” hajtja végre, azáltal, hogy feláldozza magából azt, ami a legintimebb.<sup>182</sup>

Grotowski is, Stanyiszlavszkijhoz és Artaud-hoz hasonlóan, fontosnak tartja a színészténinget, annyi különbséggel, hogy nem rögzített, változatlan mozgásokat ír le, hanem a színészt saját organizmusának a megtalálására, felfedezésére ösztönzi. A színésznek – ugyanúgy, mint Artaud-nál – meg kell találnia azokat a potenciális támaszpontokat önmagában, amelyre ehhez a fajta munkához szüksége van. Grotowski a színész lélegző és hangképző szerveinek kimunkáltságát, magasabb szintre hozását tartja fontosnak.

„A színész érzi a testét, nem tudja végrehajtani a lemeztelenedés akтусát. A testnek teljesen el kell veszítenie az ellenállást, ami gyakorlatilag azt is jelenti, hogy bizonyos értelemben megszűnik létezni.”<sup>183</sup> Ez a folyamat összetett Grotowski felfogásában, amelyet „passzív készenlét” állapotnak nevez. „A fiktív elemnek trambulinnak kell lennie, eszköznek, amelynek segítségével lehatolunk a hétköznapi maszkunk mögött rejtőző mélységbe, bejutunk személyiségünk intim szférájába, hogy azokat feláldozzuk.” Ezt a mélyreható folyamatot és annak kivetítését Grotowski „aktusnak” vagy „gyónásnak” nevezi, amelyben a lemeztelenedő színész fizikai és lelki energiáinak mozgósításával, a nézőt is hasonlóra készíti. „Az aktust végrehajtó színész mintegy utalásra vállalkozik, amelyet fonetikus és gesztikus jelekké artikulál.” Az aktus folyamata nem engedi meg a túlmozgást, mert ez a menekülést, a látszattmegoldást jelenti. Itt a gesztusnak pontosnak és organizáltnak kell lennie, ami azt jelenti, hogy „a színész még mozdulatlan, de a kézmozgás már elkezdődött a lábfejében, vagy akár még a lábujjnál és lejjebb, és épp megfutja a maga útját a szervezeten belül”.<sup>184</sup>

Grotowskit a szobrász munkájára emlékezteti ez a művelet, ahogy teljes tudatossággal használja a vésőt és kalapácsot, s közben felderíti az utat, amely a „lelki folyamat során kiváltott kézreflexen át, sőt, a karon, a könyökön, a

---

<sup>181</sup> Grotowski 1999:23.

<sup>182</sup> Grotowski i. m.: 1999:24.

<sup>183</sup> Grotowski i. m.: 1999:25.

tenyéren, az ujjakon át vezet”. Olyan ez a munka, mint a szervezet különféle hangszerekre írt partitúrája. Grotowski bevallja, hogy a színészet terén végzett vizsgálódásainak van egy fixa ideája: a spontán reakció levezetése a rendből, a forma fegyelméből. A spontaneitás és forma fegyelme megszabadítja a színészt az esetlegestől, és így könnyedén és mindennap megvalósítja ugyanazt a partitúrát, vagyis „belülről improvizál”. A színésznek az előkészített, nagyon személyes motívumain haladva sikerülni fog „az egész szervezet impulzusával beszélni”.

Ha el akarjuk kerülni a sztereotípiákat, mintegy az emberi szervezet organikus folyamataiból kell előhívunk a jeleket. Ha minden színész, minden előadásban elmond egy történetet, vagy eljátszik valamit, akkor az nem jelen idejű aktus – figyelmeztet Grotowski.

A színész mintegy feltárva önmagát, a gyónás aktusán keresztül juthat el a jelenidejűséghez. Ebben a nagyon személyes gyónás-aktusban a színésznek nem játszani kell, hanem testével, lelkével behatolnia – saját tapasztalatai terébe, megkeresve azokat az impulzusokat, amelyek elindíthatják benne ezt a folyamatot. „Az pedig nem elbeszélés, nem illúziókeltés, hanem jelenlét.”<sup>185</sup> Ha a színész megtalálta az impulzust, amely a külső felé igyekszik, akkor a gesztus ennek az impulzusnak a befejezése lesz. Csakis ebből a belső folyamatból születhet meg az élő aktus, a gyónás gesztusa – ami önmagunk feladásával azonos. A színész aktusa hozta létre Grotowski „szegény színházát”, abban az értelemben, hogy ledobott minden fölösleges díszet, díszletet, zenét, technikai trükköket, és maradt a pőrére vetköztetett színész, aki önmagát mutatta fel az előadásban. Eugenio Barba így vallott a Grotowskinál szerzett tapasztalatairól: „... a test-kompozíció nem más, mint a színész azon képessége, hogy jeleket hozzon létre, hogy testét tudatosan szuggesztív és tág asszociációs terű formákba torzítsa.”<sup>186</sup>

Barba ebből a test-gesztusból a „robbanóerőt” hiányolta. Inkább „fátyolszerűnek” látta ezt a testtechnikát, ami eltakar előle valamit. Bár nem elégítette ki ez a technika, de elindította „egy állandó” keresésére. Először a színésztréninget tartotta a megvalósítás kulcsának, majd a hangtechnikai ké-

---

<sup>184</sup> Grotowski i. m.: 1999:28.

<sup>185</sup> Grotowski uo.

<sup>186</sup> Barba 2000:196.

pzést, a „vokális flóra” kiképzését, a „személyes képzelet” fontosságát hangsúlyozta, amely az egész testet irányíthatja.

A hang nála a „test meghosszabbítása lett”, és vokális cselekvéssé alakult. „Attól kezdve nem beszéltem többé rezonátorokról. A színész teste rezonált, a terem rezonált, valami benne, a hallgatóban is rezonált, valami konkrét dolog kiformalódott, megnyílt értékei előtt, és fizikai jegyekkel is jelenvalóvá lett... Akkor kezdtem megérteni, hogy a totális színház a színész testében található. Hogy a színész tulajdon fejével, szívével, lábaival az abszolút világegyetemet képezi le.”<sup>187</sup>

Barba a test-technika alapjául a hatást jelöli meg mint a színész szándékainak konkrétizálódását a fizikai cselekvés útján. Barba szerint ahhoz, hogy a hatásnak megfeleltetett fizikai cselekvés szuggesztív legyen – transzban kell magvalósítani. A transz tehát ahhoz, hogy közvetítő szerepet töltsön be a nézőben, a belső energiák koncentrációja és mozgósítása által, jeladássá kell váljon.<sup>188</sup>

Minden varázslat a szokatlanból, a rendkívüliből születik – állítja Barba –, és ahhoz, hogy a színész a nézőt rabul ejtse, és a „profanizáló és istenkáromló cselekmény bűnrészesévé tegye”, „nem csupán bemutatnia, hanem megjelenítenie” kell a test-geztust.<sup>189</sup>

A színész ily módon „sámánná” válik, aki képes arra, hogy személyből tárggyá változzék – ez maga a szakralitás, a színpadi mágia lényege Barbánál.

„A színpadi mágia a lehetetlennek a nyilvánosság előtt történő megvalósítása”<sup>190</sup>, az, ami egyben transzkulturális jelleggel bír. Itt Barba osztozik mesterével, Grotowskival az univerzalizmusban, mivel szerinte a színházak megnyilvánulási formáikban nem, viszont alapelveikben hasonlítanak egymáshoz.

Barba tanulmányozta a különféle színházi hagyományokhoz tartozó színészek testhelyzetei és gesztusai közötti analógiát. Szerinte az előadásban a színész test-technikája radikális módon megváltozik, a színész kikerül saját

---

<sup>187</sup> Barba i. m.: 2000:118.

<sup>188</sup> „A jeladás tehát a leképezése valaminek, ami szuggerral, asszociációkat kelt, a reakciók egész skáláját ösztönzi, s amely tudatossá teszi az egyéni vagy kollektív tapasztalatokra vonatkozó, lappangó pszichikai állapotokat.” (Barba i. m.: 2000:198.)

<sup>189</sup> Barba i. m.: 2000:200.

<sup>190</sup> Barba i. m.: 2000:201.

kultúrájának szabályozása alól, és „előadói helyzetében” egy teljesen eltérő test-technikát mutat fel.<sup>191</sup>

Ez a Barba-féle „előadói helyzet” maga után von némi transzkulturális jelleget, de ez Pavis szerint igazából a színész művészetének „kifejezés előtti” (pre-expresszív) szintjében mutatható ki. Ez a pre-expresszív szint, vagyis jelenlét (nevezetesen a keleti színészekében) „megragadja a nézőt, és arra készíti, hogy odanézzon” egy olyan érzékelhető „energikus, vagy szuggesztív és okosan létrehozott, de nem előre kimódolt kisugárzás, amely megfogja érzéseinket... Nincs még szó az előadásról, sem színészi képről, hanem egy olyan erőről, mely egy formába tett testből ered”.<sup>192</sup> A kifejezés előtti szint Barba szerint a különböző kultúrák alapjánál található, és egy feltörni készülő alkotóerőt jelöl.

Hasonló gondolatok foglalkoztatják Peter Brookot, amikor a színész kifejezés előtti állapota”-ként a „csendet” és az „üres teret” jelöli meg.

Brook, akárcsak társai, Grotowski és Barba, a színésznek tulajdonítja a központi szerepet az előadásban, annak a színésznek, aki képes pusztán jelenlétével egymaga betölteni az üres teret, mert a színpadon maga az individuum a lényeg – vallja. Brook sokat merített Sztanyiszlavszkij munkásságából, akár a jellemépítés folyamatát, akár a szerep újraszülését tekintjük. Ugyanakkor az elidegenítő színház eszközei mellett újrafelfedezi Artaud kegyetlen színházát, és megpróbálja megvalósítani az előadásaiban.

Az igazi színészi jelenlét elérésére tág teret hagy az improvizációnak, és felszámol minden olyan elemet a térből, amelyek a színészt akadályozhatják a kibontakozásban. A tér Brooknál minden, ami még nem öltött formát, minden, ami lehetőség, ami még nincs megtöltve, üres, a születés, a teremtés lehetőségének tere. Az üres tér virtualitást jelent, a szó legmélyebb értelmében, mindazt, ami a szó kimondását megelőzi. Ezt a teret a színészi jelenlét avatja fel, mikor a megélt életet intenzív, megvilágított és értelmezett életként jeleníti meg. Ezért hangsúlyozza Brook, hogy a gesztusnak pontosnak és igaznak kell lennie, hogy felismerhetővé váljék. Az üres tér olyan sűrített pszichikai űrt jelent, amely kitöltésre vár. Ez kényszerítően hat a színészre, hiszen a „semmibeugrás” gesztusát kell alkalmaznia, de veszélyes is, mert bármivel

---

<sup>191</sup> Barba 1999:136.

<sup>192</sup> Barba i. m.: 1999:137.

kitölthető, ezért mind a színészi gesztusnak, mind a tárgynak, érzelmileg telítettekkel kell válnia.

A „semibe ugrás” állapotára Brook a „sphota” indiai eredetű szócskát használja. „Akár emberi lényről, csecsemőről, akár egy mondatról, egy szóról, egy mozdulatról van szó, megszületni annyit tesz, mint formát öltetni.” A folyamat lényege a „sphota”. Egy formátlan energiatömegben egyszer csak robbanásfélék sorozata következik, ezeket foglalja össze a „sphota” szó.<sup>193</sup>

A színház és a színészi hagyományok kapcsán Brook a „Holt Színház” fogalmát használja. Brook kategorizálását követve a „Holt Színházzal” ellentétben az élő színház három kategóriája létezik: a „szent”, a „nyers” és a „közvetlen” színház. A színész gesztusának keresésében jut el a „Láthatatlan láthatóvá Tételéig” vagyis a „Szent Színház” fogalmához. „Az egész modern színház elismeri a freudi világot, ahol a gesztus vagy a szó látszata mögötti láthatatlan zónában rejlenek az én, az én fölötti én, az elfojtások és a tudatalatti impulzusai, s ezek hozzák létre az elmozdulásokat a látszólag valóság és a voltaképpeni hazugság között. Ám ez a láthatatlan pszichológia szinte még korántsem azonos a »szent« színházzal. A »szent« színház értelmében ugyanis e zóna mögött, alatt, fölött s körül létezik egy zóna, amely még kevésbé látható, még távolabb áll azoktól a formáktól, amelyet érzékelni és értelmezni tudunk, s e zóna tele van rendkívül erős energiaforrásokkal. Ezekben a kevésbé ismert energiazónákban olyan impulzusok működnek, amelyek a minőség felé terelnek bennünket.”<sup>194</sup> Brook szerint, ha találkozunk ezekkel az emberi impulzusokkal, akár önmagunkban, akár a másokban, azonnal ráismerünk.

Ez a forrás nem a zajon, hanem éppenséggel a csenden át hatol el hozzánk, és ezt nevezzük – „szentnek”. Ha a körülmények kedvezőek, akkor a pontos gesztusból, pontos kapcsolatokból megérezhetjük ezt a villámfényt, ezt a különleges intenzitással terhes pillanatot, amelyet Brook „sphotának” jelöl. Ahhoz, hogy a színész ezt elérhesse, állandó kutatói tevékenységet és egy bizonyos magatartást követel részéről, ha tehetséges és a fogékonyság állapotában van, akkor a legközönségesebb dolgokat is átlényegítheti. „A

---

<sup>193</sup> Brook 1992:33.

<sup>194</sup> Brook i. m.: 1992:36.



legközségesebb vizesflaskát is átíthatja a láthatatlan, átlényegülhet, ha az, aki a kezében tartja, intenzív állapotban van.”<sup>195</sup>

Ugyanerről az „intenzív jelenlét”-ről beszélt az artaud-i hieroglifikus jel, a Grotowski-féle „gyónás”, a Barba-i „pre-expressif” állapot.

A szentség nem más, mint olyasvalaminek az átalakulása, amely a kiindulópontkor nem volt az – magyarázza szinte tautológikusan Brook. Szerinte a múlt századok rítusainak a reprodukálása, a szertartások felélesztése értelmetlen lenne, halottforma maradna. Nem segít más, csak a jelen érzékelése.

A „szent” színház mellett a „nyers” és a közvetlen” színházi formát is élő színházi formáknak tartja.

A „közvetlen” színház az adott téma életre keltéséhez, mindig az adott körülmények, az „ott” és „akkor” felhasználásával jön létre, a „nyers” színház pedig a népi színház jellegzetességeire utal.

A „holt színház” automatikusan reprodukáló, illusztráló színjátszásával szemben, Brook mindhárom élő színházi forma közös jellemzőjeként az intenzív színészi jelenlétet nevezi. Brook színésze a cselekvés spontaneitásával, a kifejezés közvetlenségével dolgozik, és az egyetlen, megbízható intuícióval. Az intuícióval együtt jár a megfontolás is, ezért meghaladva az etnikai modorosságot, a sztereotípiát, Brook színésze saját legbelső énjén keresztül töri és teszi átütő erejűvé jelenlétét.

A megélt intenzív élet megszüli a „sphotát”, amely a gesztus igazságaként tárgyiasul.

### *3.2. A színház keleten van*

Nem véletlen, hogy az eddigiekben elkerültük a távol-keleti színházművészetre való hivatkozást. Pedig úgy Artaud, Brecht, Grotowski, mint Barba és Brook számára kiindulópontot jelentettek a keleti színházi formák. A „nyugati színház” színészi „testfelfedező” folyamatában még számtalan színházi rendezőt, elméletírót, szociológust foglalkoztatott a keleti színházművészet, mintegy összehasonlításként a nyugati színházzal.

---

<sup>195</sup> Brook uo.

Két fontos dátumhoz kötődik a keleti színházi forma felé fordulás, és az ehhez való viszonyítások sorozata: az 1931-es és az 1935-ös évhez.

1931-ben Párizsban vendégszerepel a Bali-szigeti színház, amelynek előadását Artaud is látta, illetve 1935-ben Brecht Moszkvában megtekintette a MEI-LAN FANG kínai színész előadását.

Ez a két esemény az egész 20. század színházművészetére kihat, és úgy Artaud, mint Brecht számára sorsdöntő jelentőséggel bír.

Az eddigi pszichológizáló európai színházfelfogással ellentétben, ez a találkozás az, amely rádöbbeníti őket, hogy a színpadi szövegen túl, létezik egy „újfajta testi nyelv”, amely jelekre és nem szavakra épül.<sup>196</sup> Mindketten ebből a forrásból tanulták meg, hogy a színház – és legfőképpen a játék – materiális, artikulált valóság, olyan, mint egy nyelv.

A *Bali-szigeti színházról* című írásában Artaud lenyűgöző éleslátással a „gesztusok metafizikájáról” ír, a Bali-színészt mint hieroglifáról, amely ottlétében feltételez egy jelen idejű, konkrét, fizikai és egy elvont, metafizikai alakot. A színház által az élet megkettőződik, és éppen a megkettőződés a színház – írja Artaud.

Artaud a „színház eredeti formájába való visszahelyezését” a Bali-színész színpadi jelenvalóságában látja. A Bali-színész, kizárva a szót, a színpadi tér minden dimenzióját betölti, miközben „élő aktust celebrál”, ellentétben a „nyugati színház” színészeivel, aki a szavakat, a szöveget játssza. Artaud a gesztusban rejlő erőt, kisugárzást, idegi mágnességét fedezi fel a keleti színészen, amelyet hite szerint a kegyetlen színház színésze is megteremthet.

Míg Brecht „az ázsiai népszellem utánozhatatlan kifejezését”<sup>197</sup> társadalmi gesztussá, addig Artaud „abszolútummá”<sup>198</sup> tette, ami viszont közös elméletükben, az a színészi gesztus jeltermészetének a hirdetése, hogy a gesztusnak az előadás egészében üzenetet hordozó, autonóm jelrendszerként kell megjelennie.

---

<sup>196</sup> A mai, kizárólag dialógusokba szedett produkciók dadogásnak tetszenek az évezredek óta hatásos jelrendszer mellett, amelyek kulcsát, úgy tűnik, elvesztettük – vallja Artaud erről az 1931-es párizsi előadásról (1985:112.).

<sup>197</sup> Brecht i. m.: 1961:26.

<sup>198</sup> P. Pavis 1999:9.

Grotowski is „az alkotás magvát, a forrást” a keleti színjátszáson keresztül vizsgálja. Amikor megrendezi Kalidásza *Szakunthaláját*, kutatásának tárgyát ama képesség körüljárása érdekli, hogy tudunk-e jeleket teremteni az európai színházkultúrán belül.

„Olyan előadást akartunk létrehozni, amely a keleti színház benyomását kelti, igazából mégsem az, csak annak látszik, vagyis ahogy azt az európaiak elképzelik”<sup>199</sup> – vallja az előadásában ironikusan ábrázolt európaiak „Kelet-képéről”. Grotowski szerint az első szembeötlő tény a keleti színház spontaneitása, mégis résztvevőként egy „hallatlanul pontos liturgiáról van szó”, ahol minden elő van készítve, a „közösségi tapasztalatokból lepárolt”, pontos, de elementáris erőben. „A klasszikus keleti színházban, így például a pekingi operában, az indiai Kathakaliban és a japán No-ban, valóban léteznek a jeleknek, a test jeleinek egyfajta ábécéje.”<sup>200</sup>

A keleti színház lényegét fogalmazza meg Grotowski, amikor a keleti színházat az alfabetikus rend modelljéhez hasonlítja: „A keleti színház esetében mindent az idő kristályosított ki, nem a rendező, aki ott nem is létezik. A fiú átvette az apa helyét. Újra megformálta ugyanazt a szerepet, ugyanazoknak a jeleknek az összetételével. Ha valamit módosított rajta, a meglepett nézők azt mondták, hogy nagy reformokat vezetett be.”<sup>201</sup>

Grotowski nem megy el a végletekig a gesztusok nyelvét abszolutizálva, mint mestere, Artaud, hanem tárgyilagosan vonja le a következtetést a két különféle művészet összehasonlításából: a keleti színjátszás nagy szakmai pontosságot igényel, mégis bizonyos fokig meddő marad, mert hiányzik belőle a „színészi intimitás”, az emberi, létező személyes tapasztalata. Mivel hagyomány jelöli ki, a keleti, rituális gesztikus struktúra – a minden előadásban változatlanul megismételt, artikulált jelek szertartásává, a viselkedés és a gesztus „ideogrammá”<sup>202</sup>-vá válik.

Amit a Grotowski-színész „eltanult” keleti társától, az a fajta energiakisugárzás, ami a színészi jelenlétből árad, akár „ideogrammáknak”, akár „gyónásnak” vagy „aktusnak” nevezzük azt. Barba Grotowski műhelyében tanult, ezért sem véletlen, hogy *A szavak vagy jelenlét* (1979)

---

<sup>199</sup> Grotowski i. m.: 1999:56–79.

<sup>200</sup> Grotowski uo.

<sup>201</sup> Grotowski uo.

című írásában kizárólag a színészi jelenlét mellett dönt, akárcsak lengyelországi mestere, Grotowski, akár Artaud. Színészi „test-technikája” szintén a keleti színházból merít, amelyben – Barbát idézve – kimutatható a jelenlét, amely megragadja a nézőt, és arra készíti, hogy odanézzon. Hasonló egy energiamaghoz, egy kisugárzáshoz, amely megfogja az érzékeinket. Barba szerint a keleti színész jelenléte transzkulturális, állandó a kultúrák változatosságával szemben, míg a nyugati színész „előadás közben is ki van szolgáltatva annak a kultúrának, amelyből származik, és különösen hétköznapi gesztusrendszerének”, ezért szükséges egy olyan jelenlét elérése, amely „intenzív, mégis ugyanannyira pontos, mozgásban visszafojtott, szuggesztív és erőteljes, mint számunkra a keleti színház színészének a játéka”.<sup>203</sup>

Barba főleg az indiai kathakaliból merít, különböző gyakorlatsorozatok megtanulásával és színésztréningként való alkalmazásával (pl. a kathakali szem-gyakorlatok). A szem szuggesztivitásának erősítésére például tréningként javasolja ezeknek a gyakorlatoknak az alkalmazását, bár tudja, hogy az indiai színész évekig gyakorolja, ahhoz, hogy tökéletes ura legyen például a szemmozgató és szem környéki izmoknak. „Arra törekedtem, hogy színészeim inkább képzeljék el maguknak ezt a színgazdag és egzotikus akrobatikát és vallásos érzületet vegyítő színházat, és saját egyéniségükből, fantáziájukból építsék újra.”<sup>204</sup>

Barba tudja, hogy a kathakali vagy kabuki a nyugati színész számára lemásolhatatlan és átültethetetlen, hiszen a keleti színész ezen ősi színházi hagyomány része, már gyermekkorától gyakorolja az általa választott hivatást, aminek utánozhatatlan lelki és testi konzekvenciái vannak. Csakis „stimulensként, kiindulópontként, művészi attitűdként működhet a nyugati színész esetében”.<sup>205</sup>

Barba, saját színészeivel való gyakorlásban jutott el – ennek, a keletiektől kiindulópontként szolgáló – a *pre-expresszív* állapothoz, amit Brook intenzív jelenlétként fogalmazott meg. Az indiai „sphotá”-val példálózva, Brook a következőképpen fogalmaz a keleti színjátszási módról: „ahogy minden, mint egy növény, kinyílik, él, aztán elhervad és átadja helyét egy

---

<sup>202</sup> Grotowski i. m.: 1999:56–78.

<sup>203</sup> Barba i. m.: 2000:194–199.

<sup>204</sup> Barba uo.

másik növénynek: egyszóval minden ami születik, meghal, vagyis minden forma, minden hagyomány halandó”.<sup>206</sup>

Bár az intenzív színészi jelenlét keresésében csodálattal beszél a keleti színházról, mint azon áradó energiák forrásáról, mely a keleti színész jellemzője, felhasználja „carpet show”-iban a keleti tér- és jelenlét sűrítettségét, a no-színház elemeit, és sokszor fordul – megszokott jelképrendszerektől való eltávolodásában – a keleti színházi jelrendszer felé, mégis egyértelműen megállapítja, hogy ez a forma halott, mint ahogy minden forma, mihelyt megszületett, formává merevül és halott marad. Ahogy Brook egyik japán no-színésze mondta, „nem a mai életről szól”-nak ezek az előadások. Ebben az értelemben a hagyomány – véli Brook – legyen az keleti, akár nyugati, az öröklött forma, megmerevedett struktúrája miatt, kódolt mozgásrendszere által mindenképpen halandó formát jelent.

Az eddigiekben tárgyalt négy európai egyéniségnél egyaránt kimutatható a keleti színházkeresés, vagy az erre való utalás munkáikban. Tudjuk, hogy az európaiaktól igen eltérő kulturális és történelmi háttérből született színjátszási módról, „test-technikáról” van szó, ami egészen más világképet és világhoz való viszonyt áraszt magából, hogy e színház létrehozásához tökéletesen birtokolni kell az azokat létrehozó hátteret és világképet, mégis, ami a két színházi típus, színjátszási módban közös, az a „hana” (virág) átadásának képessége.

A virág a Nó-színházban az előadás értelme, „üzenete”, amely, ha a játék során kinyílik – mondja Zeami mester<sup>207</sup> –, akkor a művészet elérte célját. A Nó szó jelentése egyébként ’képeség, tudás’ (a virág átadásának képessége). A Nó-„színész” szerepalkotó módszerének alapelve az ábrázolandó alak lényegének, lelki teljességének a megragadása. Ez az alak – a keleti színházra jellemző – archetípus (öregember, asszony, harcos), amelynek megformálása egy évszázadokon át érlelt színházi jelrendszer alkalmazásával (pontosan rögzített testtartás, járás, fegyverforgatás, cselekvés és érzelemnyilvánítási

---

<sup>205</sup> Barba i. m.: 2000:194–199.

<sup>206</sup> Brook 1992:34.

<sup>207</sup> Vekerdy 1988:253.

mód), „a realiztikus, szimbolikus és absztrakt mozgáselemek és gesztusok keveredését” jelenti.<sup>208</sup>

Amit a nyugati színház-szakértők, színészek hiányolnak ezekből a színház-fajtákból, az a színész önkifejezése, az egyéni kibontakozás hiánya. A Nő-színész nem igényli ezt a fajta személyességet, hiszen nem kitűnni szeretne-ellentétben nyugati társával –, hanem ellenkezőleg, egyé kíván olvadni az általa életre keltett alakkal” (Duró Győző). Ez az „eggyéolvadás”, akár a Nő, kabuki, kathakali, pekingi opera vagy Bali-táncos esetében „olyan intenzív színészi kisugárzással jár együtt, hogy még a passzív pillanatok is csordultig telíti” (Duró Győző). Erre a teljesítményre – Zeami mester szerint – az a színész képes, aki elérte a színészi tudás kilencedik, egyben legutolsó lépcsőfokát. A keleti színészi eszencia tehát a sűrített jelenlét, befelé építkezés, amely az alakítás lényegiségében jelenik meg. Zeami mester szerint ez a *monomane* és a *júgen* együtteséből tevődik össze. A *monomane* hasonlít az arisztotelészi miméziszhez, célja a megjelenítendő alak természete, belső lényege. Például az öregember megjelenítésekor nem az öregség külső tüneteinek a reprodukálása, hanem az öregség szubsztanciájának a megragadása a lényeg: az az igyekezet, ahogy megpróbál megfeledezni életkoráról, ezért „minden mozdulatával lekésik önmagáról” (Duró 1994:26.). A *júgen* lefordítható „misztikus szépségnek”, „fölfoghatatlan káprázatnak”, mindenképp az átható szépség szinonimájaként értelmezhetjük, és a színészi játékban a mozdulatok kifinomultsága, választékossága által teremődik meg. A *monomane* és a *júgen* csakis akkor sugárzik a színészből, ha „szívét az igazság fokára emeli”. (Duró 1994:26.) Az igazság megjelenítését a *szabi* (belső nemesség, érettség, tisztaság) és a *vabi* (külső egyszerűség, mértékletesség, célirányosság) kettőssége adja. A keleti színész jelenlétének arról a szintjéről van szó, amely létrehozza a virágot, mely örökkévalóan létező, de csakis a mesterségbeli tudás és kivételes színészi képesség hívhatja elő, minden egyes előadásban.

Következtetésként a keleti színház lényegére összpontosító keresések transzkulturális üzenete a „páratlan varázs virágának” (Zeami) művészetében

---

<sup>208</sup> Duró 1994:9–27.

rejlík, amit bármilyen test-technikáról, bármilyen kulturális kontextusba helyezett színészi alakításról is lenne szó, bízvást bármikor felismerhetünk.

### 3.3. A színészi test és jelentés egysége: a Gesztus

A Gesztus terminusának meghatározásában Brecht a színészi gesztusok számtalan formáját látva, a *Kis Organon*ban radikálisan elkülöníti a „sima, pontszerű, a színészhez vagy színpadi játékhoz tartozó társadalmi gesztust” és az alapgesztust (Grundgestus), „mely a darab vagy egy jellegzetes tett (akcion) jellemzője”.<sup>209</sup> A brechti kezdeményezés izgalmassága a Gesztus „vezetőképességgel” (P. Pavis) való felruházásában áll, illetve ennek az alapgesztusnak a meghatározásában – ami tanulmányunk Gesztusával rokonítható. Brechtnél olyan tetterővel bír az alapgesztus, ami a darab cselekménysűritésének felel meg: pl. Richard elcsábítja áldozata özvegyét, Isten fogadása az ördöggel Faust lelkéért, Woyzeck kést vásárol, hogy megölje Marie-t – idézi Pavis Brecht-példáit a *Kis Organon*ból. Brecht gyakorlott szakmai éleslátással határozza meg, és mondhatnánk, szabadítja fel az általános színészi gesztikából az alapgesztust. „A Gesztus »lelkétől« teljesen idegennek tűnik, hogy egy örökre rögzített társadalmi gesztualitás mimetikus reprodukciójaként fogjuk fel”<sup>210</sup> – írja Brecht az alapgesztusról. Összehasonlítva a brechti Grundgestus-t tanulmányunk Gesztusával: ugyanolyan belső cselekménysűritéssel bír, ugyanolyan vitális értékharcot fejez ki, ugyanúgy a tett és a perszonázs között van, ugyanolyan szándékolt jeladás, amely a matéria és absztrakció összetevődéseként dekódolható, és ugyanolyan szövegen, előadáson kívüli közvetítő eszközként működik a Nézővel való kapcsolatában. Olyan lényegretörő körülírásai ezek a színészi Gesztusnak, hogy – Pavis szerint – csak fájlalni lehet, hogy Brecht nem lépett tovább a Gesztus részletezésében, lehetséges továbbgondolásában. Dolgozatunk *A Gesztus és megértés viszonya* című fejezetében leírtakhoz visszakapcsolva,

---

<sup>209</sup> Pavis i. m.: 1998/tél.

<sup>210</sup> Brecht 1999:403–444.

Gesztus-tettünk tehát, konkrét jel–kép–szimbólumhoz való kötöttsége, saját élmény és időisége által, sokban közelít a brechti alapgesztushoz. Bár eleve lehetetlen vállalkozásnak tűnik verbálisan megfogalmazni a megfogalmazhatatlant, a szavakon túlit, mivel a Gesztus az alkotás és megértés által létező realitás, ehhez képest ennek leírása egy fizikai, akár vegyi alapon kifejezésre jutó üres jel, egy „másodkézből” kapott megközelítés; mégis a Gesztus és megértés viszonyában megpróbáltuk a leírás kétirányú megfogalmazását: egyrészt a Gesztus Nézőhöz való viszonyát, másrészt a Nézőnek a Gesztushoz való viszonyát. Ez a viszony többféle olvasatban: a szemlélt és szemlélés, a leírás és olvashatóság, a jel és a jelentés, vagyis a megértés és Néző tapasztalatát követő értelmezés. Amint megállapítottuk, ennek a két irányból érzékelhető folyamatnak az egységében történik meg a megértés. A Gesztus Nézőhöz való viszonyának érzékelhetősége a konkrét mimézis–jel–kép–szimbólum–élmény–idő koordinátákban valósul meg. A Néző Gesztushoz való viszonyában három időfolyamatot érzékel: először a konkrét jellel egy megváltozott időegységet, majd a kép megjelenésével egy megállított időfolyamatot, végül a Gesztus befejezéséig a megállított időből való kilendülést, vagyis egy ismételten megváltozott időintervallumot. Ebből a három időfolyamat-kontinuumból tevődik össze a Néző Gesztus tapasztalásának élménye, és ezen az élményen túlmutató jelentésértelmezése. A Néző kiszakítatva az előadás addigi folyamatából, a Gesztus önálló valóságának részévé válik, vagyis azonosul az élménnyel és az azt követő jelentéssel. Kérdés az, hogy a Gesztusban magában léteznek-e még olyan korpuszok, amelyek a Néző megközelítésében további, felismerhető támpontokat jelenthetnek. A Gesztus-Néző egységben, amint megállapítottuk, a kép-szimbólum-idő-élmény egy felismerhetőségi alapot teremt. Ezek a Gesztus olyan aspektusai, amelyek kizárólagossággal bírnak a Gesztus megteremtésében. Ez azt jelenti, hogy mimetikus cselekvés nélkül nincs jel (kép, szimbólum), jel nélkül élmény és élmény nélkül idő, egyszóval kizárólag ezen összetevők által valósul meg és tárgyalható a Gesztus hermeneutikai tettként. Mégis kutatásunk nem elégszik meg ennyivel, ezért megpróbáljuk még szűkebbre vonni a definiálhatóság hermeneutikai körét. Kísérletünknek azért kell a legegyszerűbb óvatossággal előrehaladnia a Gesztus-kutatásban, mert a legellentétebb elméletek, gyanakvások aknázzák alá ezt a látványterületet,



amelynek megfejtésére kielégítő és egyetemes módszer még nem született. Egyfelől a Gesztustartam megfogalmazhatatlansága, rejtélye képezi a nehézséget, másfelől a számtalan „előregyártott” elméletekbe való bonyolódás okozhat buktatót. Mivel a hermeneutikai megközelítés élő forrásból merít, és az eredeti prakszisához kötődik az applikáció által, ezért a vállalkozás sikere érdekében a Gesztusból magából kell kiindulnunk. Így talán elkerülhetjük az előzetes szabályok, módszerek és elméletekből kialakuló metodikai eljárást. A továbbiakban Nézői megértésünket próbáljuk meg minden teoretikusi hozadéktól menteteoretikusi hozadéktól mentesíteni, és elemi esztétikai érzékenységünket, intuíciónkat megnyitni a Gesztus befogadására. Hogy legitimnek tekinthető-e ez az eljárás, azt a Gesztus-tett igazolja. A Gesztus-tett kezdését tehát, „felfakadási pontját” (Husserl) a jelhez és egy megváltozott időtapasztaláshoz kötöttük, egy időfolyam-lassításhoz, amit az időmegállítás és állókép, majd újbóli időegység-változás, egy újbóli lassítás követ. E folyamat mentén alakulnak ki a Gesztust összetevő szegmensek, jel-kép-élmény és szimbólum – egy egységes időn-belüliségben. Feltételezésünk lényege a következő: minden megértést hordozó Gesztus-tett egy *lassítás-állókép-lassításból* tevődik össze. A hermeneutikailag értelmezhető Gesztus-tett tehát nemcsak mimetikus cselekvés által formálódó jel, amely magában hordozza a képet és szimbólumot, melynek érzéki alapja egy saját időnbélüliséggel rendelkező esztétikai élmény, hanem két lassítás közé ékelődött állóképként is meghatározható. Ezt a Gesztust először a Néző, az előadás fizikai idejében bekövetkezett *lassítás* által érzékeli, ami a színészi test által közvetített jellel esik egybe. Ebben a lassításban a színész teste elindít egy mozdulatsort, aminek jelértéke van, és ez a mozdulatsor képezi a Gesztus-tett belső történetének kezdetét is. Lassítás-jel és történet a Gesztus-tett kezdete, felfakadási pontja. A folyamatos mozgásorban a színész teste egy olyan mozdulatot hoz létre, ami a Gesztus legintenzívebb pillanatát jelzi. Ez a pillanat maga az *állókép*, ami a színész testének mozdulatlansága, kimerevítettsége által konstruált, felismerhető képnek felel meg. Ebben a sajátos jelentésegységet alkotó állóképben függesztődik fel nemcsak a Gesztus, de az előadás ideje is. Majd a színészi test, folytatva mozgásegységét a történet lezárásának irányába, kilép a képbe merevített, plasztikus rögzítettségéből, és egy újbóli *lassítást* produkál. Ennek a lassításnak a befejezésével zárul le a

Gesztus-tett időkontinuum és belső narrációja, története. A Gesztusban nem szűnik meg a mozgás, hanem a mozgás és idő viszonya fordul meg. Az idő már nem a mozgás-kép összeállításából következik, hanem épp ellenkezőleg, a mozgás keletkezik az időből. Innen eredeztethető a kétféle lassítási folyamat, ami egyfajta „bekeretelési” műveletnek felel meg az állókép köré. Ennek a leegyszerűsített *lassítás-állókép-lassítás* képletnek feleltethető meg a Gesztus-tett és a Néző észlelete, ami egy és ugyanazon érzettartam, csak kétféle vonatkozási rendszerből vetítve. A Gesztus-tett feszültségét nem a „mi fog történni”, hanem a „mi történik éppen” jelentés körvonalazza. A Néző már a Gesztus kezdetével érzékeli azt a feszültséget, amely átíveli a Gesztus egészét. A feszültség formális ténye – állapítja meg Almási<sup>211</sup> – a következmények céltudatos kiszámíthatatlanságából származik. A tett egy olyan folyamatot indít el, amelynek teljes kimenetele csak a végeredményben lesz kitapintható.<sup>212</sup> Amennyiben igaz a Gesztus-tett esetében, hogy az emberi élet sorsfordító, vitális értékeiért való küzdelem jeleníti meg, az a körülmény, hogy kiszámíthatatlan ennek a küzdelemnek az eredménye, hogy várni kell a végkimenetelre, hogy „a rizikó bizonytalanságában telik el”, ez a várakozás teremti a feszültség alapot. Almási megállapítása a feszültségről, hogy „előadástúlélő” technika, keret, mely elszakítható az esetenként adott tartalomtól, és önálló formaként alkalmazható<sup>213</sup> – megerősíti Gesztus-tettünk kutatómunkáját. A feszültség „forrásaként” Almási magát az akarati cselekvést jelöli, ami a színész előadásán belül létrehozott tettére rímel. Almási a feszültséget a tettekben belüli távoli célok felfüggesztésében és a célhoz vezető új utak, eszközök, megteremtésében látja.<sup>214</sup> Amikor nem tudjuk tovább befolyásolni a sorsunkat intéző fordulatokat, amikor a bekövetkező fordulat többé nem tőlünk függ, akkor ez a feszültség új formát nyer – írja Almási. A feszültség érzelmi történetének forrása szerinte: ha tehetetlenek vagyunk is a

---

<sup>211</sup> Almási i. m.:1999:119.

<sup>212</sup> A feszültség dramaturgiája Almási szerint: a tett és a később bekövetkező eredmény időbeli eltolódása, a kettő között kialakuló feszültség, a rizikó, a bizonytalanság feszültsége, a lehetőségek szabad játéka egészen a sikeres vagy sikertelen megvalósulásig – írja Almási Miklós (1999:11).

<sup>213</sup> Almási Miklós i. m.: 1999:119.

<sup>214</sup> A felfüggesztés az emberben belső objektivitást alakít ki: az eredeti cél úgy él bennünk – akár erősebben, akár egyre gyengülőbbben –, mint belső kötelező energia, mely már nem pusztán szándék, hanem önmagunkkal szemben érvényesülő kényszerítő erő is. A feszültség ennek a két összetevőnek, a távoli célnak és a közvetlen feladatnak az egymásra hatásából fakad – véli Almási Miklós (i. m.: 1999:120).

kimenetelt illetően, akkor is a távoli célok tovább dolgoznak bennünk a fordulatra való intencionális ráhatásként. „Az ember érzelmi beállítottsága az ilyen »tehetetlen várakozás« pillanataiban ezért fokozódik fel, mert egyfelől nem alakulhat át közvetlen cselekvéssé, és mint érzelmi energia felhalmozódik, másrészt, mert ez az érzelmi energia mint egy »gondolatban« tovább folytatja eddigi pályáját: segíti, erőszakolja, előrerendíti a megvalósítást.”<sup>215</sup> Ez az intencionalitás eddig a távoli célok motorja volt, a fordulat pillanatában is motor marad, de tettek nélkül, innen származik a tehetetlenségi járata, illetve az ebből generált, felfokozott feszültségállapot. Minél kevésbé tudja befolyásolni a valóságot, annál hevesebb lesz a segítési vágy. A befogadó Néző a tett cselekvőjével együtt „drukker szerepébe kényszerül”. Innen származtatja Almási a feszültség másik forrását, a végkimenetel bizonytalansága mellett, a bizonytalanságot áthidaló érzelmi szuszpanziót, amikor Színész és Néző eggyé válik ebben a felfokozott érzelmi állapotban. Hasonló Henri Bergson pszichológiai magyarázata a mély érzelmi állapotokra: „mintha a fizikai erő be volna börtönözve a lélekbe, és csak arra az alkalomra várna, hogy kiröppenessen az akarat, őrzi ezt az erőt, és időről időre utat nyitva neki úgy, hogy kiömlése a kívánt hatással mindig arányos legyen”.<sup>216</sup> Bergson felhívja a figyelmet arra, „hogy a felületi erő kifejtés erősségét épp úgy határozzuk meg, mint a lélek mély érzelmének erősségét”.<sup>217</sup> Bergson szerint minél mélyebb az állapot, annál „jobban szaporodik a szimpatikusan összehúzódó izmok száma”, és minél nagyobb, mélyebb az érzés, annál nagyobb testfelületet mozgósít, egészen a test „bekapcsolásáig”.<sup>218</sup> Az érzelmi nagyság keresésében Bergson kétféle érzés-kategóriát különböztet meg: az affektív (megindító) és a reprezentatív (megjelenítő) érzeteket. Ha arra keresnénk magyarázatot, hogy a Gesztus-tartam energiaalapjához milyen érzéskategória szükségeltetik, akkor ismét Bergsonhoz kellene folyamodnunk magyarázatért: „az erősség eszméje tehát a két áramlat találkozási pontjánál van, melyek közül az egyik kívülről hozza a kiterjedt nagyság eszméjét, és a másik az eszmélet mélységeibe száll, hogy belső sokszerűség képét juttassa onnan a felületre”.<sup>219</sup> A megjelenítő

---

<sup>215</sup> Almási Miklós i. m.: 1999:120.

<sup>216</sup> Bergson 1990:66.

<sup>217</sup> Bergson i. m.: 1990:69.

<sup>218</sup> Bergson i. m.: 1990:68.

<sup>219</sup> Bergson i. m.: 1990:97.

érzet esetén az ok a hatásba, a megindító érzet esetén pedig az érzetbe van beépítve. Sok megjelenítő érzetnek van megindító jellege és fordítva, tény az, hogy Gesztus-tettünk érzet-alapjában a kettő együttes hatása érvényesül. A Néző azonosulva a színészi testben felfokozott kettős érzetegységgel, ugyanolyan mélyen képes megélni a megjelenített érzetet. A Gesztus-tettben megjelenő energiának kulcsfontosságát a Néző érintettsége által lehet lemérni: megérinti-e a Gesztus, felkavarja-e érzékeit, képzeletét, erősen átérzi-e, amit felidéz? A leginkább vágyott színházi öröm mégis, hogy mély érzelmeket közvetítsen egyfajta reagálásként a kortárs művészet nagy részét jellemző mindenféle hiperintellektuális kutatásokra – mondja Giorgio Strehler a *Nouvele Observateur*-ben készített interjújában.<sup>220</sup> Visszatérve a Gesztus-tett által kiváltott feszültségre: a színész-szereplő tehetetlenség-tudatának és a Néző segíteni akarás intenciójának közös termékéből születik. Abban az esetben, ha nincs kiélezett ellentét a tevékenység és a végcél között, akkor is a feszültség forrása a felfüggesztés – véli Almási. Két drámaként írható le a feszültség: a szándék célja és a megvalósulással való szembesülésének drámájaként. A „király leszek” Macbethjének találkozása a királyi bukással.<sup>221</sup> A Néző feszültségének energiája a színész cselekvésén belüli apró dolgok által való sodrás és a „belefelejtkezés pszichológiájából” származik (Almási). A Néző előre sejti a kimenetel voltát, de drukkerként a remény és félelem érzetével éli meg a Gesztus-tettet. Visszajutottunk az arisztotelészi „szánalom és félelem” katarzis-elmélethez. Ezekhez a kategóriákhoz Almási a reményt adja hozzá, mint igen fontos kellékét a nézőtéri reakciónak. Az azonosulásban a Néző féli-reméli a hős cselekedeteinek következményét: a tudott, tudatosan előrelátott kudarc és a remélt jóra fordulás belső párbeszéde ez. Ez a „szánalom és félelem” általi azonosulás vezet el a Néző életére vonatkozó objektív igazsághoz.<sup>222</sup>

#### 3.4. A Gesztus visszahelyezése – applikáció

---

<sup>220</sup> Strehler *Nouvele Observateur*, 1978/723.

<sup>221</sup> Almási i. m.: 1999:121.

<sup>222</sup> Hans-Robert Jauss az azonosulási módok tipológiájának tanulmányozásakor négyféle azonosulási módot állít fel az egyszerű asszociációs résztvételtől kezdve az ironikus távolságtartásig. Jauss megkülönbözteti az asszociációs, a csodáló, a szimpatizáló, a katarztikus és ironikus azonosulást.

Az alkalmazás a jogi, színházi, történeti, irodalmi és vallási értelmezés bármelyik formájától elválaszthatatlan, ezért az alkalmazás, az applikáció, az értelmező gyakorlat egyik leglényegesebb alkotóeleme. A Gesztus-tett esetében az applikáció nemcsak a Gesztus és Néző horizontjának fúzióját jelenti, nemcsak az egymás metszési pontjának mikéntjét, hanem, hogy „a saját szituációnk prédikátumai közé iktatjuk mindama jelentéseket, amelyek egy egyszerű környezetet (Umwelt) világgá (Welt) tesznek”.<sup>223</sup> Gadamer az applikáció fontosságára a jogi megértést hozza fel példának, hogy mennyire fontos az élettel szoros kapcsolatban álló szövegeknek a társadalomra való alkalmazása.<sup>224</sup> A megértés és értelmezés belső összeolvadása oda vezetett, hogy a hermeneutikai problematika harmadik eleme, az alkalmazás minden kapcsolatát elvesztette a hermeneutikával – figyelmeztet Gadamer.<sup>225</sup> Az alkalmazás tehát a jelentés részét képezi. Míg Gadamer a jelentések különbözősége mellett foglal állást, addig E. D. Hirsch Gadamer kritikájában kitart a jelentés egyneműsége mellett, ami egybehangzik a Gesztus-tett elméletünkkel is. Hirsch az „alkalmazás birodalmát”<sup>226</sup> tekinti változónak, és nem magát a jelentést. Az egyjelentésességből fakadó alkalmazást a jelentés eredeti szándéka alá beosztott példázás képezi. Az applikációban minden példaadás magában kell foglalja az eredeti szándékot. Hogy mikor tekinthető elavultnak a jelentés, erre Hirsch egy idézettel válaszol: „csak az általános jellegű igaz ábrázolások gyönyörködtetnek sokakat és sokáig”.<sup>227</sup> Akkor igaz az ábrázolás, ha élethűséget jelent, és akkor elkerüli az elavultságot – magyarázza Hirsch.

A következőkben értelmezésünk feladata a Gesztus konkretizálása, résztől az egész felé, egésztől a rész felé haladó irányultsággal. Mint interpretálók – applikációs eljárásként – helyezkedünk a Gesztus eredeti címzettjének, a befogadó Nézőnek a helyébe. Figyeljük meg, hogy a behelyezkedés által mennyire konkretizálódik, és milyen jelentésstruktúrát képezhet a Nézőben a Gesztus-tett tartama. Eddigi Gesztus-interpretációnk az általánosból kapcsolódott magához a Gesztushoz, az applikáció feladata az

---

<sup>223</sup> Ricoeur i. m.: 1998:239.

<sup>224</sup> Gadamer i. m.: 1984:229–243.

<sup>225</sup> Gadamer i. m.: 1984:218.

<sup>226</sup> Hirsch i. m.: 1998:333.

<sup>227</sup> Samuel Johnstont idézi Hirsch (i. m.: 1998:336.)

lenne, hogy a Gesztus konkrét, fizikai valóságából kiindulva jusson el az általánosig, pontosabban a Gesztus-tett elméleti igazolásáig. Nyilvánvaló, hogy a Gesztus-tetről felállított teóriánk érvényességének igazolását konkrét Gesztus-példák elemzésén keresztül bizonyíthatjuk be. Ily módon a dolgozat arra tesz kísérletet, hogy három egymástól stílárisan különböző előadásból kiemeljen egy-egy Gesztus-tettet, és körbejárja az elemzői módszer applikációs lehetőségét. Az első példánk Christopher Marlowe *Doktor Faustus tragikus históriája*, a Kolozsvári Állami Magyar Színház előadásában, rendező Mihai Mănuțiu, a második Shakespeare *Rómeó és Júlia*, német előadás, C. Rainer Ecke rendezése, végül az utolsó példánk szintén Shakespeare *Lear király*, angol előadás, Peter Brook rendezése alapján.

A 2003-as kolozsvári előadásban az ifjú Faustot **Bogdán Zsolt** játssza. A színész Gesztus-tette a fiatal Faust nemi aktusa. Az erről a Gesztusról szóló kritikák a következőképpen fogalmazzak:

„Ha megcsókolod az ördögöt, még a földön megismered a poklot: halandóságod és tehetetlenséged olvasható ki a jelenetből, amelyben a megfiatalított Faustus nemi aktusa megállíthatatlan rángássá, halálos vergődéssé változik” – írja Zsigmond Andrea.<sup>228</sup>

„Bogdán Zsolt érdekesen építi fel szerepét. Az ő Faustusa kezdetben gyermeki vidámsággal és ártatlansággal érdeklődik Mephistophilistől, kedves szolgájától a pokolról, amelynek létezésében nem hisz. Ifjonti hévvel veti bele magát az élet sűrűjébe, minden kérése azonnal teljesül, ezt kezdetben nagy élvezettel veszi tudomásul, majd egyre jobban belefárad, belefásul a mindentakarásba. A bűnbánat is elfogja egy-két gyengébb pillanatában, az „örök orgazmus” érzése sem okoz elégtételt számára, a szerződés viszont szerződés marad, vérrel megpecsételve...” – írja Köllő Katalin.<sup>229</sup>

„... a szerelmi játékba szédített Faust alól Lucifer kihúzza a nőt, és a nász egy test kimerevítő vergődésévé fajul. Hosszú, nagyon hosszú ez a jelenet, a Coitus Infinitus – ha van ilyen orvosi szakkifejezés. A nézők együttérzése, sajnálata lassan undorrá és félelemmé alakul...” – írja Hegyi Réka.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> Zsigmond 2003/május, 5. sz.

<sup>229</sup> Köllő 2003:04\05.

<sup>230</sup> Hegyi 2003:04\24.

„Bogdán Zsolt Faustként szinte szeretkezik az anyafölddel. Hosszan, végeérhetetlenül rángatózik a teste, arcán szenvedés, de átszelleműtség is. A jelenet egyszerre magasztos és profán” – írja Bóta Gábor.<sup>231</sup>

Mindegyik kritikában fontosságot kap a Gesztus-tett jelentése, a nemi aktusra való utalás, illetve ennek az aktusnak a színészi megvalósítása. A Bogdán Zsolt által megjelenített test-Gesztus olyan ritka, nagy volumenű színészi tettek közé tartozik, amit alig látni erdélyi és magyarországi előadásokban egyaránt. Nemcsak emiatt szolgál kitűnő példaként teóriánk bizonyítására, de olyan színészi szabadgondolkodó létforma teremődik meg ebben a Gesztus-tettben, ahol eltörlődnek az esetleges kulturális klisék, kinetikus beidegződések. Ez a test-Gesztus hasonlít a keletiek által meghatározott *butoh* fogalomhoz, ami „állva meghalni”-t jelent, vagyis a lélektől elváló, szabadon mozgó test fizikai és metafizikai helykeresését, létezését.<sup>232</sup> Bogdán Zsolt Gesztusa az emberi szenvedés végtelen pillanata, a fekvő meghaló lélek példázata. A Gesztus előzményét az ifjú Faustus megszületése képezi, ártatlan és jókedvű ismerkedése a világgal, játékos incselkedése Mephistophilisszel, hű szolgájával. Boldogtalansága passiójának első állomását a „legszebb német hajadont” követelő óhaja és ennek teljesülése képezi. A nőként megjelenő Mephistophilis magát adja neki, a testét, ami egyben a „mágia könyve”, az „ég titkainak könyve”, a „fák, füvek, virágok könyve” is. Mephistophilis vetközni kezd, amit Faustus türelmetlenül topogva, szégyenlősen asszisztál, majd erőt öntve magába, végigcsapdosva testén, megrázkódik, és a fiatal hímekekre emlékeztető ágáló testtel közelít a meztelen nőhöz. „A drága könyvet szívből köszönöm” – mondja, miközben átöleli a testet, de abban a pillanatban Mephistophilis váratlanul kihanyatlik Faustus karjai közül, és a földön kínálkozik fel neki. A férfi állva marad még egy pillanatra a fekvő nő mellett, ellenáll még egy pillanatra a kísértésnek: „Kiábrándult nem leszek-e?” – kérdezi. A kérdést követő leereszkedéssel kezdődik el a tulajdonképpeni Gesztus-tett. Ennek a tettnek belső, narrációs szálát a nemi aktus és az ahhoz kötődő szexuális együttlétfázisok szegmentálják. Faustus tehát lassan térdre ereszkedik, és végigszagolja a női

---

<sup>231</sup> Bóta 2004:03\20.

<sup>232</sup> Sebestyén 2002/február 1–2.

testet. Ez a letérdelés és szaglás képezi a Gesztus-tett lassítás–állókép–lassításnak megfelelő első lassítás-folyamatot. Elméletünkben ezt a lassítást a mimetikus cselekvés-kezdet, a megváltozott időegység-folyamat, valamint a jelérték jellemzi. A lassítást indító, nemi aktus kezdetét képező szaglás az a jel, ami a figyelemfelkeltés eszközeként működik a befogadó-Néző észlelésében. A test végigszaglása „odahívja” a Néző tekintetét, és feltűnőségével, egyediségével involválja az elkövetkezendő cselekménybe, a tett belső narrációjába. Ez a cselekvés nemcsak, hogy nem tartozik a szokványos rutinmegoldások közé, de a Néző tudatát (tudatalattiját) valami animalisztikus, ősi ösztönösség felé irányítja, miközben a párzási aktusra utal. Az ősidőktől elhagyott ösztönerő jelértéke ez, az egyéni és az utolsó faji katasztrófa előrevetítése. Az ősi létbe való visszahelyeződésnek a pillanata, kínokkal és feszültséggel teli kísérlet, hogy az ember önnön léte által, egy másik testben kielégülve feloldódjék, és nyugalmat találjon. A lassítás „felfakadási pontját”, a szaglást a Gesztus-tett következő fázisa, az állókép követi: Faustus teste az égnek feszül, mintegy segítséget remélő fohászként a fentiekhez, a buja élvezet ígérete előtt. Ez a kép az ember örök harcát jelenti Jó és Rossz között, a bűnös önteltség és a jóságra való képesség között, a Menny és Pokol démonikus egymásnak rugaszkodását az emberi korpuszban. A képben egymásnak feszülő kettősség arra a nemi aktus-szimbólumra utal, ami a végpont bekövetkeztével nyeri el teljes jelentéshorizontját. Az állóképből a színész teste továbbmozdul a belső cselekmény irányába, és ezzel vezet el bennünket a Gesztus-tett utolsó lassításához. Ez a lassítás egy újbóli szaglással folytatódik, egy újbóli nekifeszüléssel az égiek irányába, de ezeknek az ismétlődéseknek – az előzőri megvalósításukhoz képest – nincs már akkora ereje, mert a vágy célja utáni sóvárgásában mechanikussá válnak. Ezekben a mechanikussá vált ismétlődésekben már megjelenik egy-egy testrágás a női test irányába, mintegy előrevetítve a párzási mozdulatot. A lassítás egy végig lassított női testre való ráfekvéssel folytatódik, és ebből a ráfekvésből alakul ki a Gesztus-egység szintén lassított, legkitartottabb ideje, maga a párzási aktusra utaló test előre-hátra mozgása. Ez az előre-hátra rángó, párzó mozgás, az előadás idejéhez képest végtelennek tűnő, hat percet tart. Ebben a majdnem hatperces intenzív, nagy energiát igénylő rángásban Faustus kezei-lábai ernyedten, tehetetlenül hevernek-függnek a levegőben, csak az öl mozog, csak az ösztön



dolgozik, amely kiterjeszti mozgását-akarátát az egész testre, a fejre is. Ennek a hatperces rángó mozgásnak a sajnóját az adja meg, hogy a női testet kihúzták alóla, Faustus még a nemi aktusban, még a pázrásban is egyedül marad. Bár a rángás ritmusa alapvetően gyors, mégis, mivel az időben való kontinuum hosszu, ezen elnyújtott megvalósítás által éri el a lassítás hatását. A mozgás, függetlenül a ritmusától, ha időben hosszan kitartott, akkor időegység-lassításként hat. Ha a husserli idődiagramm felől magyaráznánk, akkor ez az előre-hátra mozgó test által megvalósított mostpontok sorát jelentené, ami a lesüllyedt pontok által bővülő kontinuumként nyeri el terjedelmét. Mivel mindig egy új mostpont lép fel, a most pedig elmúltba változik át, és ez az elmúlt kontinuummá alakul, függetlenül a mostpont ritmusától. A lefolyásmódusz folytonos előrehaladásával időben elnyújtott kontinuumként, lassításként válik érzékelhetővé a befogadó-Néző által. Ezt a végtelennek tűnő, szünni nem akaró rángást Belzebub állítja meg azzal, hogy földre helyezi az eddig körbe forgó mánusú órát. A „kizökkent idő” állítódik helyre ezzel az óraelhelyezéssel, ami Faustus kielégíhetetlenségét, kínjának végét is jelenti. Ahogy Belzebub leteszi az órát, Faustus mozgása leáll, és az előadás „visszakattan” lineáris idejébe. Nem véletlen, hogy a meggyötört Faustus első mondata Mephistophilishez: „megfosztottál örömeimtől”. Az előre-hátra rángás leállításával zárul le a Gesztus-tett egysége, és alakul ki a szimbólum jelentése. Ez a Gesztus-tett az egész faustusi lét kínját, gyötrelmét megvilágítja: az ember örök boldogtalanságát, vágyai örök kielégületlenségét. A faustusi ember a nyugati kultúra szimbóluma is egyben, akit semmi sem tud kielégíteni, aki nyugodtan aláírja az ördöggel a szerződést, mert tudja, hogy nem tud „állj”-t parancsolni magának semmiben, a végtelenbe törő vágy és akarat szimbóluma, az abszolútumnak a követelője. Faustust hajthatatlan tudás- és birtoklásvágy serkenti, a mindennel egyesülni vágyás. Mivel a vágy természeténél fogva a végtelenbe tör, ezért soha kielégítésre nem talál, és ettől folyton sóvárgó szenvedésbe taszítja a vágyakozót. Mephistophilis az örök testi kint, a boldogság halálát, a kiégettséget és önpusztítást, a csömört ajándékozza Faustusnak. A kielégíhetetlenség egyenlő a halállal. Az embert a szenvedély hajtja, hogy átélje az örömnél azt a végtelen fokát, amire vágyik, ami egyre

kevésbé sikerül, ezért egyre több energiát fektet az ügybe, s a végén a kör bezárul: „halálhoz hasonló nyomorúsággá válik”.<sup>233</sup> Mivel a vágy irányát az ördög testesíti meg, az csakis rossz és káros lehet, így az ember kiégett, fáradt lelkű, örömtelen ronccsá válik, az életpusztító szenvedély pedig a halál felé vezet. A vágy eredete vagy testi, vagy mentális. A testi eredetű vágy az erőteljesebb, mert minél jobban vágyakozunk valakire (valamire), annál nagyobb a fizikális kín, a beteljesülés elmaradásával. Doktor Faustusnak lelki üdvösségével kell fizetnie, amiért az isteni törvény ellen lázadt. Ahelyett, hogy a beteljesülést jelentő szenvedésérzet csökkenne, és a gyönyör nőne, fordítva történik: a gyönyörérzet elmaradásával a gyötrelém nő, és a test kínja intenzív szenvedéssé válik. Bogdán Zsolt test-Gesztusa fizikálisan nagyon is érzékelhető, aktív szenvedéstörténet. A Néző a színésszel együtt sodródik bele ebbe a szenvedéstörténet-élménybe azáltal, hogy a cselekvés (nemi aktus) és az elérendő cél (kielégülés) eltolódása okozta feszültség implikája. Az, hogy ebben a kitartott, végtelennek ható időben várnia kell, az, hogy az előérzete sejtje a kedvezőtlen kimenetelt, és „drukkerként” (Almási) mégis reménykedik a beteljesülésben, képezi a feszültséggócot. Ahogy Almási fogalmazott, a Néző a feszültséggóc intencionális apparátusának tehetetlenségi járatává válik. Ebből a tehetetlenségből felhalmozódó érzelmi telítettség olyan energiát hoz létre színészen és Nézőben egyaránt, ami mozgósítja az élményt. Ez az élmény a klasszikus arisztotelészi „szánalom és félelem” kategóriát is meghaladja: a Néző részvéte, sajnálata, síráskényszere, felháborodása az elemi megrázkódtatásig jut el. Akárcsak az artaud-i kegyetlen színházban, a vértanúság résztvevői vagyunk. Nagyon ritka színházi pillanatok egyike ez a Gesztus-tett, amikor a Néző érintettsége a jungi „ősélményhez” közelít. Ebben az ősélményben való lemerülés a jungi „participation mystique” ősi állapotát idézi. Amint megállapítottuk, a Gesztus-tett csakis az ember vitális értékeiért való küzdelmének kereszteződésében keletkezhet, csakis ott, ahol életről-halálról szól a küzdelem. Jan Kott írja a *Testemlékezet* című tanulmányában<sup>234</sup>, hogy a halál és a szex között analógia van, és mindkettőt a testemlékezet hívja elő. A halálban és a szexben is az ember elveszíti saját teste határait, „egyszerre van jelen az összefonódás a saját testeddel és valamivel, valakivel,

---

<sup>233</sup> Platón 1983:169.

<sup>234</sup> Kott 1997:498–502.

aki a te tested része. Nem tudod, hol végződik a te tested. I am dying – az orgazmusban meghal az ember, hogy újjászülessék. Egy másik testben, egy másik ében... Ebben az értelemben a sóvárgás, a vágy kívülről adott, velünk született, mintegy törvény előtti... A testiségben való egyesülésnek és a lelkek összefonódásának szükséglete egyszerre... Vagyis az, ami bele van kódolva a testbe, ami szükséglet és vágyakozás, az lélek is”.<sup>235</sup> Faustus második lassítást képező rángásában a törvény előtti ösztönnel szemben tehetetlen a test, az orgazmus elmaradása, a párzás meddőségének fizikai kínjával szembesülünk. A színész hatperces vergődését látva összerosódik a határ Faustus és színész, Néző és Faustus, Néző és színész között a kibírhatatlanságig juttatva el ezt a kinszenvedést. Valóban ennyire eltompult volna nézői érzékenységünk, hogy a színésznek ilyen végletekben kell óriási erőfeszítéssel keresnie? Ennyire nehezen mozdíttatunk ki szokványos befogadó-Nézői státusunkból, hogy Faustusként „ki kell adnia a lelkét” a színésznek, hogy befogadtassék? Mi jöhet még ezután, amit Bogdán Zsolt végigcsinál a *Doktor Faustus* című előadásban – mert a színész-Faustusnak még ugyanilyen erőnléttel kell eljátszania a hét főbűnt, utazását Olaszországban, összerogyásait a császári udvarban, és végül egyesülését és halálát idős másával. Szofisztikálódott élményvilágunk kimozdítására a színésznek még milyen drasztikus hatásokat kell produkálnia, hogy választ kapjon jeleire?

A következőkben elemzésre kerülő két Gesztus-példa két Shakespeare-előadásból való, mindkettő halál-Gesztus: Mercutio és Lear király halálának Gesztusa. Összehasonlítva ezt a kétféle Gesztust, ezt a kétfajta halállal való szembesülési pillanatot, érdekes analógia teremődik. 1993-ban C. Rainer Ecke megrendezi a Shakespeare *Rómeó és Júlia* című német nyelvű előadást, ahol Mercutio halálát **Wolfgang Bauer** játssza. A harmadik felvonás eleje Verona közterén játszódik, ahol találkoznak a „kötözők”. A proscéniumon először leteszik a kardot, mert „a hercegünk nem tűr Verona utcáin vívást”<sup>236</sup>, félkörbe állnak, majd kitör a lufiháború. Tybald provokációjára Mercutio ránt először kardot Rómeó helyett, egy viccmester attrakcióját látnánk, ha a kettejük közé álló Rómeó mögött az egymásba akaszkodó testek egyike nem sebesülne meg. Nézőként, de a színen lévő sokadalom számára sem elég világos, mikor szúrta

---

<sup>235</sup> Kott i. m.: 1997:498–502.

<sup>236</sup> Shakespeare 1994:54.

meg Tybald Mercutiót, mert a megsebzés nem akaratlagos. Mercutio vetkőzni kezd, leveszi szemüvegét és Tybaldnak adja, miközben Tybald maga sem érti, hogyan történhetett, aztán Benvolio kapja meg a megsebesített barátja kabátját. Mercutio egyszer csak meglátja hajdani ivócimboráját, a Halált, aki az eddigi dőzsölésekben nemcsak cimborá, de a harmonikázó mulatótárs is. Mercutio zenét kér. Erre a kérésre a halált játszó androgün-figura egy mozdulatot tesz. Mercutio nem érti ezt, de többszöri imitációval lassan elsajátítja a furcsa testhajlást, ami a seb tudomásul vételére vezeti őt rá, és egyben a haláltánc kezdetét vetíti előre. A mozdulat eredményeként hallható lesz a zene is. Míg az ifjak mindannyian énekelni kezdik a halál által megidézett éneket, Mercutio búcsúzkodik, kezet fog mindannyiukkal, átöleli némelyiküket, lekasztja nyakláncát, és Rómeónak adja, majd a még egynéhány kézben maradt kardot, tört kirántja és a földre dobja, kezet fog ismét. Ez, a Halál által megidézett dalra történő búcsúzás előzi meg Mercutio Gesztus-tettét. A búcsúzásból mintegy győztesként ökölbe szorított, erőtől duzzadó, felfelé tartott karokkal előre jön, majd egy bizarr mozgássort tesz. Ez a mozgássor a tulajdonképpeni mercutiói halál-Gesztus kezdete. Ezen mozgássor szaggatott elemei – az ökölbe szorított kéz, forgás, kicselezés, tántorgás, majd egy lassan induló és egyre fokozódó, gyorsuló körbeszaladás – hordozzák a figyelemfelkeltés jelértékét. A jel – mint megállapítottuk – utalás is egyben. A különös, egyedi-elegyszeri mozgássor zsigeri költészetet hordoz: Mercutióknak a helyzet képtelenségéből fakadó zavarodott lelkiállapotának, a felfoghatatlanság tébolyának mozdulatai ezek. A Néző feszültsége már ettől az indítás-pillanattól kezd kumulálódni, bár a végkimenetelt, Mercutio halálát olvasmányából, számtalan előadásból ismeri. A Gesztus-tett jelszerűségében benne van az átlagnéző beavatása, valóban halálpillanat következik, mégis fortélyos a megjelenítés: a saját valószínűtlenség-érzésének kicselezése közben Mercutio önnön ép elméjével játszik. Ebben a felfoghatatlanság-érzésben a zsigerek, a gyomor ezotériája a döntő: Mercutio futásnak ered. Egyfajta háltánc ez, amikor a haláltól való menekülést az ösztönök diktálják. Ebben a dans macabre-ban az ösztönök a szívhez apellálnak, hogy azon keresztül jussanak fel az agyba, ahol minden megtisztítatik, és megértést nyer. Már a késő középkori haláltánc-ábrázolások is arra figyelmeztetnek, hogy a halál táncba viszi, majd sírba kényszeríti az élőket, hogy a halál közel van. Mercutióknak a Halál szolgáltatója

a zenét és inti be a táncmozdulatot, mintegy felütésként az elkövetkezendő haláltáncához. Ez a tánc a halni-tudás tanulása, amikor elfogadjuk a megrázkódtatást, amikor szembesülünk a pótolhatatlannal, amikor le kell mondani az eddigi bizonyosságról. A Gesztus-tett első lassítását a bizarr mozdulatok és a körbeszaladás eredményezik. A végzetszerűség körtáncában Mercutio ledobja az ingét, és csupasz felsőtesttel rohan tovább körbe és körbe, majd elkapja az utána rohanó Rómeót, és teljes erejéből megforgatja. Ebben a körtáncban csupán Rómeó az egyedüli, aki követheti, a többiek állva figyelik a jelenetet. A veszteség fájdalma Mercutio meztelen testének látványával tetőződik be: egy fiatal, erőteljes, duzzadó, egészséges, életigenlő testet látunk a halál pillanatában. Az életerő megtorpanása- és szembeszegülésének pillanata ez az elmúlással szemben. A Néző a lét menekültjeként felismeri önmagát: a halál pillanatában mindenki egyenlő, nincsenek kivételek. Mercutio haláltáncát a kotti testemlékezet értelmében az életre való emlékezést jelenti, a halál előli menekvésben. Az első lassítás az állóképpel zárul: a haláltáncot jelentő szaladás végén Mercutio hirtelen megáll. Ebben a mozgás-idő felfüggesztésben, megállásban az állókép üzenete: a halállal való szembesülés, amikor az élet választásának és a halál végzetszerűségének paradoxona egymásnak feszül. Mercutióknak tudomásul kell vennie a halál evidenciáját, hogy nincs menekvés, ezért a vérző sebre tapasztott kézzel megáll, arcán a felismerés döbbenete, majd tekintete találkozik a Halált játszó színész tekintetével, mintegy valós szembesülésként. Elmosolyodik, aztán a Halált nézve lassan „kihátrál” az életből. Hátrálás közben még egyszer, utoljára megérinti Rómeó fejét, majd a lassított hátrálást, leülés követi és a fej előrebillenése. A hátrálás és földre ülés képezi a Gesztus-tett második lassítását, a fej mellkassra billenése pedig a Gesztus-tett végpontját, bezárását. A Gesztus-tett belső narrációja egy nagyon személyes meghalás-történet: a halál beálltának tudomásul vétele, az előle való menekülés, a szembesülés és a tehetetlenség párbeszédében. A Néző a Gesztus-tett által az emberi test lényegét tapasztalja meg, a halál igazságában: a kiútkeresést, a halál előli, hiábavaló menekülést, majd a szembesüléstől megbénított test tehetetlenségét. Ellentétben a színpadi halál-konvenciókkal, ez a test nem roppan össze a halál

súlya alatt, hanem a lét utáni vak ösztön, az élniakarás „testbe kódolt emlékezetét” hívja elő.<sup>237</sup> A halálban nem a halált, hanem az életet játssza, illetve a lét alapvető mintázataként hozza vissza az életbe a halált. Ezt a Gesztust lehetetlen a szokványos színpadi halálok felől megközelíteni, a halál tudomásulvételének pillanatában nem egy fizikailag elgyengülő, klisészerű ábrázolás életképtelen testét látjuk haldokolni, hanem az élet manifesztációját, az egészséges test utolsó, életről szóló himnuszát. Ez az életbe kapaszkodó ösztön, akarat az, ami az egyetemes emberben közös. Nemcsak az embert, de az állatot, minden élőlényt eltölt a fuga mortis, a haláltól való futás és az élniakarás, az életmegőrzés ösztöne. Az élőlények olyan ősi ösztöne ez, ami minden civilizáció halálkultúrájában benne van: a mulandóság megértése, a törekvés, hogy értelemmel ruházzuk fel az értelmetlent. A halál rejtélye, a van és a nincs mindig is azon nagy kérdések közé tartozott, amelyekre minden korban megszülettek az adott kultúrát jellemző válaszok. Igazából a halált egyetlen civilizáció sem tudta megközelíteni, sem kikerülni, és ez a kerülgetés, a koronként változó „haláltánc” válik érdekessé a halállal és étellel foglalkozók számára. Sok mai halálfilozófia közös megállapítása, hogy posztindusztriális társadalmunk egy haláhtagadó társadalom. A halálnak nincs legitimációja ebben a társadalomban: a tabu téma közé lett kizorítva. Mivel ez a társadalom elidegenít mindent magától, ami „nem egészség és nem teljesítmény, a halál magánüggé változott”.<sup>238</sup> A halál tabuságával párhuzamosan elszaporodik a média halálhír-vadászata, és az egyén közben egyedül marad a halálban. Minél több a hulla, annál kevesebb szó esik a halálról, mert jelensége elképzelhetetlen méreteket öltött, mert a tudomány látványos fejlődése még mindig nem tud mit kezdeni vele, ezért a legegyszerűbb a halál kirekesztése életvilágunkból. Norbert Elias elképzelése szerint az ember egyedül maradt a halálban, párhuzamos annak az érzésnek a felerősödésével, hogy egyedül maradt az életben is. Mercurio Gesztus-tette pontosan a személyes, egyedi, saját halálértéke által minősül tettek a bennünket körülvevő elszemélytelenedett, kirekesztett halállal szemben. A befogadó-Néző egy nagyon személyes halálélményen keresztül saját halálának kérdéseivel szembesül: mit és miként él át az ember a halál közelében; a szeretet kötelékeinek elszakadásával hogyan

---

<sup>237</sup> Kott i. m.: 1997:498–502.

<sup>238</sup> Norbert Elias 2000:53.

marad egyedül az elmúlás pillanatában. Kárpáty Ágnes *A gyász szociológiája* című művében kijelenti, hogy a halál a lét legmagányosabb aktusa, hogy mások halála ezért is szorongáskeltő, mert figyelmeztet saját halandóságunkra. A befogadó-Néző halálélménye ezért is katarktikus egy ilyen kivételes színházi halál-Gesztus megjelenítésben, mert ott még talál olyan embereket, akik tudják, hogyan kell meghalni, ott teljesülhet az a feltétel, amely rábír, hogy belenyugodjunk saját halálunkba. A Gesztus-tett fikció birodalmában a Néző együtt hal meg a szereplővel, ahhoz, hogy többszörös életet nyerjen, amire oly nagy szüksége van. „A fikció birodalmában megtaláljuk ezt a többszörös életet, amire szükségünk van.”<sup>239</sup> Freud arra tanít, hogy a halál nem néz szembe, és így a művészetnek jut a kiváltság szembenézni vele. A Gesztus-tett a Néző tudatalattiját mozgósítja, mert nem vesz tudomást a halálról, vagy inkább nem akar hallani a halálról. Ezért lehet katarktikus egy-egy ilyen halál-reprezentációt követő azonosulás, mert a Néző példázatot, „pótlékot” keres az élet elvesztéséhez. „Úgy áll a dolog, hogy a saját halálunk ábrázolhatatlan (unvorstellbar), és valahányszor megpróbáljuk megjeleníteni, észre kell vennünk, hogy nézőként veszünk részt benne. Így a pszichoanalitikus iskola megkockáztatja azt az állítást: szíve mélyén senki sem hisz a saját halálában, vagy ami ugyanezt jelenti: a tudatalattinkban mindannyian meg vagyunk győződve a saját halhatatlanságunkról.”<sup>240</sup> Mercurio lassítás-állókép-lassításban kifejezett Gesztus-tette beavatás a halál titkába, egy olyan élmény, amely a legintenzívebb stresszhelyzetet váltja ki befogadó-Nézőjéből, mert Mercurio halálösztöne a freudi inorganikusba való visszatérés kitolása-, késleltetése-, elodázásának felel meg. Nincs a földön egyetlen ember sem, aki a halál tudomásulvételének pillanatában ne a kiutat, ne a megmenekülési lehetőséget keresné, ne az életben maradásra, az ittlét meghosszabbítására törekedne, majd az elkerülhetetlennel való szembesülésében ne a tehetetlenséggel és megadással válaszolna.

Illetve létezik egyetlen ember: Lear. A következő halál-Gesztus 1971-ben készült, és Peter Brook Shakespeare *Lear király* című előadásához kötődik, ahol **Paul Scofield** játssza a címszerepet. A színész egy helyben ül, nem produkál látványos mozgásokat, mégis Mihályi Gábor színikritikus azt írja:

---

<sup>239</sup> Freud 1995:179–184.

<sup>240</sup> Freud i. m.: 1995:179–184.

„úgy hanyatlik hátra a színész, mintha tölgyet vágtak volna ki”.<sup>241</sup> Ez a halál-Gesztus a három Gesztus-példa közül – úgy tűnik – a legegyszerűbb megvalósítással bír, szinte lekottázásaként működik a Gesztus-teóriánk lényegének – a lassítás-állókép-lassítást – illetően. Lear király utolsó felvonásának utolsó jelenetében Cordélia halála után Lear jön, leül és a halálát megelőző utolsó szavai hangzanak el:

„S az én szegény kis  
Bolondomat megfojtották. Nincs ó, nincs  
Már benne élet. Miért kéne élnie  
Patkánynak, ebnek, lónak, ha neked  
Lélegzeted nincs? Ó nem fogsz többé  
Eljöni nem, soha, soha, soha!”<sup>242</sup>

Lear király felsőtestén tehetetlenül lógó karokkal, féloldalasan ül a földön, és Cordélia elvesztésén érzett mérhetetlen fájdalommal siratja lányát. A Gesztus-tett a befogadó-Nézőre való kimutatással kezdődik: egy félujjas, elnyútt, kesztyűs kéz emelkedő mozdulata, először ingatagon, majd egyre biztosabb irányultsággal ránk mutat, Nézőkre:

„Látjátok ezt? Nézzétek őt, nézzétek ajkait,  
Ide nézzetek, ide nézzetek!”<sup>243</sup>

Ez a befogadó-Nézőt kijelölő mutató képezi a Gesztus-tett első lassítását. Ennek a mutatónak indexszerű irányultsága van: bennünket, Nézőket figyelmeztet, tesz résztvevőjévé a lezajló drámai eseményeknek. A figyelemfelkeltést nem valamilyen – mint eddigi példáinkból kiderült – komplex testmozgással éri el, hanem magának a jelnek természete által, a Nézővel való összefüggése révén nyeri el jelentését. Ezt a mutató mozdulatot hangsúlyozza az arc is, amely kifele néz, a szavak is, amelyek hozzánk szólnak: Lear résztvevőként szól hozzánk, Nézőkhöz. Brook ezt a pillanatot az „illúzió lerombolási pillanatának” nevezte, amikor kiderül, hogy nincs negyedik fal a történetben: mindenki résztvevő, mert „a valóság az nem ábra, az konkrét embereknek szóló”.<sup>244</sup> Ezzel a szembesítéssel résztvevőkké-tétellel Brook szándéka a katarzis elkerülése, illetve annak megelőzése, hogy a Néző

---

<sup>241</sup> Mihályi 1976:1001.

<sup>242</sup> Shakespeare i. m.: 1969:389.

<sup>243</sup> Shakespeare uo.



„megsajnálja a szereplőt”.<sup>245</sup> A kifejezés mutatás kétszeresen hangsúlyozott pillanatot jelent: „felrázza” a Nézőt a történet követésének folyamatában, és előrevetíti a legintenzívebb pillanatot, az állókép-momentumot. A lassítást az állókép követi: egy féloldalas, könyökön támaszkodó, kissé hátrahanyatló fej, majd a lassan lecsukódó szem testegysége. Az állókép jelentése Lear kimerevített haldoklása. Térben és időben felfüggesztve az előadás fizikai idejét, az „Ember Apja”<sup>246</sup> haldoklásának részvevőivé válunk. Ebben a képből a csukott szem, a hátrahanyatló fej a lélek megadásának jelei, ám a derékből ellenálló, a következő lassításban fokozatosan hanyatló törzs, az életösztön ellenszegülése a halál gravitációjának. A kép elsődleges jelentése: az emberi lét ellentmondásosságának, a halállal való szembesülésünk kettősségének szimbólumához kötődik. Ebben a testtartásban benne foglalatik Lear halálának szimbóluma: a test és a lélek harca, az élet és a halál megbékélt, egy testben való fogantatása, a van és a nincs egymásmellettiége. Lear teste lassan kimozdul az állóképből, és egy újbóli lassításban hanyatlani kezd. Lear hanyatlása, fokozatos közeledése a halál felé az élet végső tagadásában kulminál. Ez a halál a serpiéri-féle értelmezésben a teljes tagadás az „elszántság” megnyilvánulásában, vagy ahogy Fischer-Lichte fogalmazott: a Wilson-előadás kapcsán: a „rite de passage” vége. Az egyetemes ember szenvedéstörténete – egy időben elnyújtott – majdnem ötperces hanyatlással ér véget. Mintha egy keleti színházból származó mozgástanulmányt látnánk, ahol minden lépés, minden mozdulat egy-egy végtelennek tűnő pillanatból állna. Ahogy a test földet ért, illetve kihanyatlott a kamerából, lezárul a Gesztus-tett. Ennek a Gesztusnak a nagyszerűsége abban rejlik, hogy a testnek – akárcsak egy butoh-lépésben – újra meg kell tanulnia járni, kilépni, elhagyni a kulturális beidegződéseket, magát a testet is, ahhoz, hogy létrejöjjön a mozdulat harmóniája, és a test minden erőszakoltságot, műviséget kiküszöbölve suhanni tanuljon a világban. Paul Scofieldet nézve megfogalmazódik a gondolat, hogy a művészet az a nagy-nagy emberekben megélt valami, ami úgy tud szólni létezésünkről, mint ahogyan semmi más nem tud. Bár élet és halál kettősségének hordozója a test, ebben a halál-Gesztusban, a király

---

<sup>244</sup> Koltai 1976:97.

<sup>245</sup> Koltai i. m.: 1976:24.

<sup>246</sup> Géher 1991:226.

bolyongásának passióját követően, a halál megváltásként következik be. Jan Kott szerint Lear tragikumát attól modern, hogy az agg király nem értelmes abszolútummal vívódik, nem Istennel és történelemmel. Bolyongása során arra jön rá, hogy nincsen a világtól független abszolútum, ezért az emberi sors lezárulásának Gesztusát látjuk, ami az ebből a felismerésből származó nyugalom, a természet rendjével való megbékélés, a halni-tudás Gesztusa is egyben. Lear az igazi lenni-tudás próbáját a halni-tudással állta ki. A mutatóshaldoklás-hanyatlásból összetevődő lassítás-állókép-lassítás Gesztusa az emberi élet szenvedéseinek megváltás-üzenete. Összehasonlítva a két shakespeare-i halál-Gesztust, érdekes analógia teremődik. Mintha Yama, hindu halálisten két arca tükröződne ugyanabban a halál-szituációban: „az egyik arc nagyon szörnyű és rettenetes, a másik nagyon örvedetes és jóságos”.<sup>247</sup> Ugyanazon elmúlás kétféle halál-szembesülést jelent: Mercutio esetében az életösztön szembesül a halállal, Lear esetében pedig az értelem, a ráció szembesülésének vagyunk tanúi, egy objektív és egy szubjektív halál-magatartást tapasztalunk. Lear esetében a halál barátként jelenik meg, Mercutio viszont ellenségként éli meg a szembesülésben. Mindkét halál-Gesztus esetében az állókép a betetőződés, itt jelenik meg a legnagyobb küzdelem: Mercutio küzdelme a belenyugvás képtelenségéből, a felfoghatatlanságból fakadó akarat, Lear küzdelme pedig a halált vállaló, óhajtó, halálba belenyugvó öntudat kivetülése. Mercutio akarata az ösztönökből, Lear öntudata pedig az értelemről merítkezik. Hasonlóan magyarázza Schopenhauer ezt a kétféle emberi magatartást: a halálközeli, a haláltól való apriori félelmet az ösztönök világába helyezi, amely független minden ismerettől, az állatban éppúgy megvan, mint az emberben. Félelem a megsemmisüléstől: „Miért fut az állat, miért remeg és keres búvóhelyet? Mert csupa akarat az élethez, mint ilyen pedig a halálnak van szánva, s időt szeretne nyerni. Épp ilyen, természettől, az ember is. A legnagyobb baj, a legrosszabb, mi fenyegeti: a halál; a legnagyobb félelem: a haláltól való félelem. Mi sem ragadtat oly ellenállhatatlanul a legnagyobb részvételre, mint idegen élet veszélyben forgása.”<sup>248</sup> Megízelve a létezés, kellemesnek találjuk, talán innen ered a létezés szomja, az élethez való akarat – magyarázza Schopenhauer. A szervezet nem egyéb, mint testként

---

<sup>247</sup> Schopenhauer 2001:15.

<sup>248</sup> Schopenhauer i. m.: 2001:8.

megjelenő akarat, ezért a szervezet pusztulását féltő vak akarat az, ami minden előben közös. Mercutio a gyorsan ölő sebzés áldozata, mivel a még oly súlyos sebzést is rendszerint nem érezni, ezért az eszmélet, amikor szembesül a halál tényével, megzavarodik, és ezáltal nemhogy gyöngítene a többi erőket, de „különösen az izgékonyt és izomerőt nagyon fokozza, ezt méginkább megnyújtja, mint rövidíti”<sup>249</sup>, ezért az ösztönök először a menekülést választják. Innen származik az akarat ragaszkodása az élethez, a haláltól való félelme, mert minden ismeret nélkül való, nem az élet felismert becsének az eredményeként, hanem a lét utáni vak ösztönként működik csupán. „Az akaratot a fa gyökeréhez, az értelmet a fa koronájához” hasonlítja Schopenhauer<sup>250</sup> – a fiziológia, a nemzörészek, az élet éltetője a gyökér, a fej pedig a korona. Míg Mercutio tette „akaratlagos”, addig Lear Gesztusa „értelmes”. Az értelem a celebrális idegrendszer funkciója. Az ember léte az öntudat azonossága által nyeri el értelmét.<sup>251</sup> A halál barát, örömdetesnek való felismerése, annak a felismerése is egyben, hogy a halál csakis az eszméletet éri. A levés és veszés a dolgok igazi lényegére nem tartozik, az tőlünk érintetlen marad: a lények maradandó eszméiből, a belső lényegből, mely mint természet jelenik meg előttünk, semmi el nem veszett– teszi hozzá Schopenhauer. Lear esetében „készségesen meghalni, örömet meghalni, szívesen meghalni csak annak előjoga, ki rezignált, azé, ki az élethez való akaratról lemond, s azt megtagadja... a buddhiztikus hit úgy nevezi, hogy Nirvána, azaz Kialudt”.<sup>252</sup> A schopenhaueri értelemben tehát az öntudat halála egy felismerés, egy bölcsesség-stádium, míg az akarat, az ösztönök cselekvése egy életigenlő funkció intencionalitása. Mercutio halála ebben az értelemben semmivel sem kevesebb Lear halálánál. „Eszerint a halál oldja meg e köteléket: az akarat ismét szabad lesz, mert a Levésben (esse), nem a Cselekvésben (operari) rejlik a szabadság” – magyarázza Schopenhauer.<sup>253</sup> Az élet magvát a filozófus az akaratban látja, abban a megmagyarázhatatlan misztériumban, amely az élet sajátja. A test valahol középben helyezkedik el, az értelem és az

---

<sup>249</sup> Schopenhauer i. m.: 2001:16.

<sup>250</sup> Schopenhauer i. m.: 2001:68.

<sup>251</sup> Az öntudat megismerésben nyilatkozik meg – magyarázza Schopenhauer (2001:49.).

<sup>252</sup> Schopenhauer i. m.: 2001:67.

<sup>253</sup> Schopenhauer i. m.: 2001:66.

akarat között.<sup>254</sup> Az öntudat az ismeret alanyának vagy az agyvelőnek az élete, a halál pedig a vége. Ezért az öntudat véges, folyton új, mindannyiszor előlről kezdődő. Csak az akarat marad meg, „csakis neki áll érdekében a megmaradás, mert ő akarat az élethez... az Énben azonban mindkettő össze van kapcsolva”.<sup>255</sup> Az egyéni akarat ezért ragaszkodik a természet folyása által neki osztályrészül jutott értelemhez, vezetőjéhez, őréhez, amely nélkül tudja, hogy tehetetlen és vak. A kétféle halál-Gesztus – schopenhaueri értelemben – kétféle intencionális apparátus következménye. Ami mindkét halál-Gesztusban közös, a végpont érteleme: a fej lehanyatlása. Ha a fej lehanyatlott, a benne lakozó eszme, a benne lakozó lélek, univerzum is lehanyatlik, mert a fej működteti a testet, a fej a test megváltója. A Gesztus-tett viszont nemcsak a végkifejlet attribútuma, hanem a hozzá vezető út, a vándorlás része, és elválaszthatatlan magától a végkifejlettől. Mercutio fiatal, erőből duzzadó testében fékezhetetlen, ösztönös „életéhség”<sup>256</sup> tombol, a létezés elemésztésének reménytelen hajszája. Mercutio nem tud leállni, nem találja az alagútból kivezető fényt, ezért kiszámíthatatlan, irritált és állandó felpörgésben az életével játszik. A Mab-monológ a vég előérzete, nem hisz benne, de a mechanizmusoktól, amelyeknek tudatában van, retteg. Rómeó és Mercutio Veronája fölé Shakespeare keserű és tét nélküli világképet fest, a középszer birodalmát, nyugtalanságtól terheset, olyan abszurd világot, ahol nem lehet élni. A teljességre vágyók kitörése csakis a halál felé tartó, féktelen rohanásként fogalmazható meg. Már a Mercutio név is, a korabeli olasz nyelvben a „higanyt” jelentette, az asztrológiában pedig hidegbolygó, az intellektus megfelelője. Úgy a választások, mint a végzetszerűségek körtánca és paradoxona csakis a halál lehet. Lear bolyongása a Gesztus-tetthez vezető útján Brook rendezésében, egy olyan passió – ahol Lear a viharral pokolra száll, a Szegény-Tamás Krisztus-imitációjától megtisztul –, amelynek végén a beteljesülés, a megváltás várja. „Aki a halál vizéből ivott – mondja Baader –, mindig szomjazni fog”.<sup>257</sup> Lear vándorlása során megtanulja az igazi lenni-tudást, ami a halál tudása is egyben. „Aki a létbe akar merítkezni, nem kerülheti meg a halált, ha pedig elhessegeti magától,

---

<sup>254</sup> „... a születés és halál a magában a vég és kezdet nélküli akarat öntudatának frissítése” (Schopenhauer i. m.: 2001:55.)

<sup>255</sup> Schopenhauer uo.

<sup>256</sup> Hamvas 1994:342.

<sup>257</sup> Baadert idézi Hamvas (i. m.: 1994:342.)

nem a léttel áll szemben, mégha úgy hiszi, hogy igen”<sup>258</sup> – ezt az állapotot nevezi Heidegger „létfeledésnek”. Az igazi lenni-tudás a semmiség, a halál elfogadását jelenti. A semmiség pedig az, „amely a jelenvalólétet alapjában meghatározza, és ez az alap maga a halálba való belevettségként van”.<sup>259</sup> Lear felismerése ennek a halálba való belevettségnek az elfogadása és vállalása. Maga a Gesztus pedig, az ebből a felismerésből fakadó rezignáció, és az ezt követő öntudat kihunyása. Mercurio ellenében, Lear lemondott az életről: elhamvadtak benne a vágyak és szenvedélyek, az indulatok nem találhatnak többé gerjesztésre, az események elvesztik jelentőségüket – Cordélia halálával minden életszakra kihunyt belőle. Az életfolyamat megszűnése, a lélegzés, érverés és hőfejlesztés leállása Lear hajtóerejére nézve bámulatos megkönnyebbüléssel jár. A meghalás pillanata az életnek egy nehéz, nyomasztó álomból való felébredéséhez hasonlít. Ezért jelenti a jóságos barát érkezését a halál, mert léte és törekvése oly sok szenvedést és oly kevés örömet kínált, mert „a gyermekké lett apa”<sup>260</sup> „a konok világ színpadán”<sup>261</sup>, az ellenséges világtól való elidegenedését a halálban demonstrálja. Bár a teste törzsből ellenáll, a fej már megadta magát az elmúlásnak. A két mozgató, az akarat és öntudat egymásnak feszülése, időben annyi, amennyit az élet akció- és reakció-ideje diktál: az életakarát természetes reakciója a halál természetellenes akciójával szemben. „Lear király eseményei azért gyakorolnak ránk nagy hatást, mert kérdéssé teszik a társadalmi rend stabilitásáról és az eredendő emberi jóságról kialakított önelégült fogalmainkat” – írja Davidson Clifford a *Bölcsesség és bolondság ikonográfiája a Lear királyban* című tanulmányában.<sup>262</sup> Megosztott világunkban, ahol a pusztítás és rombolásra alkalmas eszközök birtokában vagyunk, okunk van rá, hogy komolyan vegyük a shakespeare-i leckét. A szenvedés, a megsemmisülés, a halál látványa olyan, minden más látványt felülmúló élményt okoz, „tragikus élvezetet” (Freud), amellyel együtt jár az érzés, hogy majd új életre kelve felállhatunk és hazamehetünk befogadó-nézői

---

<sup>258</sup> Heidegger 1987:513.

<sup>259</sup> Heidegger uo.

<sup>260</sup> Shakespeare i. m.: 1969:IV. felvonás, 7–16.

<sup>261</sup> Shakespeare i. m.: 1969:V. felvonás, 3–315.

<sup>262</sup> D. Clifford 1998:55.

székünkben. Mit visz magával, őriz meg ebből a Gesztusból a Néző mnemonikája? Amit Edgar utolsó szavai elmondanak:

„Úgy halljuk magunk is, mint tanuk:

a legkorosb legtöbbet szenvedett.”<sup>263</sup>

Lear király kálváriájában Edgar zárószavai a tanulást tanúságtételle fordítják át. A Gesztusban megjelenő tett az abszolút tanúbizonyosságának tettévé válik, megtapasztalása pedig Nézői tanúságtételle. A nézői tanúságtétel a biblikus manifesztáció és passió közé kerül. A tanúságtétel kifejezés a ricoeuri értelmezésében is bennefoglaltatik, mert a befogadó nemcsak értelmez, inter-pretál, hanem személyessé is teszi a tett manifesztációját. Gesztus-tettének teljes intenzitásra törekvő színházi szemiozisa és a befogadó-Néző együttesen hozzák létre a részvételt, a bennefoglaltságot. A nézői tanúság fordítva is igaz, nemcsak fizikai beavatottságot jelent, hanem az értelmező magatartást is magába foglalja. A befogadó-Néző szemtanúból a saját valóságává vált Gesztus tanújává válik. A tanúságtétel több mint a puszta tanúság, a puszta szemlélő – azt a meggyőződést kell hordoznia, amelyért, mint a próféták, életét is áldozná. A Gesztus tette az abszolút megérintésének tanúbizonyossága, a nézői tanúskodás pedig tanúságtételle válik a Gesztus tapasztalása nyomán. A nézői tanúság kettős kapcsolat – mondja Ricoeur<sup>264</sup> –, valaki tanúságot tesz, és valaki hallgatja a tanúságtételt. Köztes helyzetben van egy személy által tett „állítás”, „felmutatás” és egy másik személy hite között. Nemcsak közvetítőként működik az egyik értelemről a másikig, hanem azt is jelenti, hogy a tanú elkötelezi magát annak az ügynek, amit képvisel, amelyben hisz, és amelyhez akár élete árán is ragaszkodik. A *martus* görögül ’tanú’. A martírur Ricoeur szerint<sup>265</sup>, megpróbáltatás, határhelyzet. Érdekes megvilágításba kerül a tanúság, ha a mártíromságot is hozzáadjuk, de pontosan ez a „határhelyzet-állapot” körvonalazza a Néző Gesztus-tett általi tanúságtételének magyarázatát. A Néző a Gesztus-tettel való azonosulásban az igazság tragikus sorsának részesévé válik. A megjelenő tanúbizonyosság ad valamit az értelmezés számára, de értelmezést is igényel, így zárul be a hermeneutikai kör magával a Nézővel. A Néző tanúsága a ricoeuri

---

<sup>263</sup> W. Shakespeare i. m.: 1969:389.

<sup>264</sup> Ricoeur i. m.: 1998:188.

<sup>265</sup> Ricoeur i. m.: 1998:192.

gondolatmenet szerint: egyrészt benső tanúságtétel, „a meggyőződés pecsétje”, másrészt a Gesztus-tett tanúvallomása a látottakról. A Gesztus tragikus sorsában egyformán osztozik színész, Néző, az ember tragikus sorsának mártírjaiként. Ez a közös megélés a tanúságtétel érzéki alapja, olyan megrázkódtató tapasztalás, amely automatikusan – pontosan a mélyen érintettség miatt – épül be a Néző civil életterébe. Ez az érzéki alap élni és halni tanít.

Amikor az élet testén támadt seb kapuján a lélek távozni készül, nekünk, Nézőknek Caravaggio Tamásaként kell egyszerre tanú és tanúságtételtevőkké lennünk.

Ahogy Tamás pillantása felfedezi Jézus testén a sebet, ahogy kinyúl a feltámadt test nyitott sebe felé, nekünk is úgy kellene Nézőként megtanulni a Gesztus ütötte sebet nézni: ez a pillantás legyen a Nézői nézés megnyitása, hogy élettel és halállal ilyenformán bízván, bármikor szembenézhesünk.

## ÖSSZEGZÉS

A dolgozat harmadik részében felhasznált Gesztusok nemcsak azért szolgálnak jó applikációs lehetőségként, mert reflektálják a munkahipotézist, de mert a színészi Gesztus-tettek olyan látványos felmutatásai, amit a magyar színházi előadásokban ritkán látunk megfogalmazódni. A 20. századtól kezdve sok színházelemzés látott napvilágot, mégis a dolgozat, Gesztus megértésében bizonyos elméleti elemek revideálását tartotta fontosnak. A dolgozat elemzője is úgy tette meg ezt a hermeneutikai kutatóutat a Gesztus-tett megfogalmazása és a befogadó-Néző megértéséig, hogy közben maga is az elemzés iskoláját járja. A tanulóidő többféle igényt támaszt, ezért az elemzésszerkesztésben nem szakavatott kísérletezővé, hanem maga is elemzésolvasóvá válik, és keresése számos színházi szakember egymás melletti korpuszában lelhető fel, remélhetőleg nem szűrőpróbaszerűen, hanem a szó szakmai értelmében a Gesztus-tett megvilágítására, megértésére.

A többféle elemzés korpuszainak egymás mellé rendezésével tehát a dolgozat célkitűzése az, hogy olyan elméleti konstrukciót próbáljon meg létrehozni, amely a Gesztus-tett ko-egzisztens aspektusainak lényegi vonásait tegye transzparenssé. A tanulmány nem arra a kérdésre próbál választ adni, hogy mi a színészi Gesztus, hanem a Gesztus olvashatóságának megközelítésére törekszik a befogadó-Nézői megértésből. Csakis olyan Gesztusról beszélünk, amely értelmezni valót ad, és ezáltal a Nézőt értelmezésre készíteti. Végül is a fő cél, visszaállítani a teoretikus útkereszteződésekbe a színészi akciót mint élő performanszot, ezáltal – a magyar színházi diskurzusokból hiányzó – perspektívát nyitni a színészi Gesztus-tett és a Néző megértésének irányába. Napjaink egyik legjelentősebb színházi szakértője, Pavis a színészelemezésről szóló okfejtésében kijelenti: „az előadáselemezésnek a színésszel kell kezdődnie”,<sup>266</sup> mert ő a legnehezebben „megragadható elem”, aki a reprezentáció többi részét képviseli. Mivel nehéz egy globális színészelméletet megfogalmazni, hiszen akkor a színész relaxációját, koncentrációját, hang- és testedzését, szerepfelvételének pillanatát, pszichofizikai adottságait is figyelembe kellene venni, és ez kimerítené ezen tanulmány célkitűzéseit, ezért választottunk olyan színészi

---

<sup>266</sup> P. Pavis i. m.: 2003:57.



akciókat, amelyek egy egységet alkotó makroszekvenciaként leválaszthatók az adott előadás egészéről. A Nézői befogadásból megközelítve talán azért van „szerencsésebb” helyzetben egy-egy ilyen színészi Gesztus-tett a rendezéssel szemben, mivel megvalósításában teljes értékű forma, hatását vizsgálva azonnal mozgósít, és jelentésképző volta által nemcsak külön értelmezéssel bír, értelmezést igényel, de képes bármikor referenciává válni a Nézői élettudat számára.<sup>267</sup> Pavis könyvében a színészi munka meghatározásában a „vágy vektorizálásával”,<sup>268</sup> az érzéki alapot nevezi annak a küszöbnek, ami fölé a jelszerűséget, mimetikusságot, szemantikát, a kimondhatót és kogníciót helyezi. A küszöb alatt az erotika, a tudattalan, az affekció, a kimondhatatlan világot nevezi meg. Amit még a Gesztus-tett hermeneutikai aktusában nem érintettünk, az a nem-szemiolizálható, a kimondhatatlan, amit a Nézői hatásban képez. A dolgozat csupán elindíthat a Nézői percepció útján, amit a jövőben az antropológia, az észleléssel foglalkozó pszichológiai, akár biológiai kutatások, a médiatudományok teljesíthetnének ki.

Sikerül-e leküzdenie a Gesztus-tettnek a posztmodern szétforgácsolódott, pusztán megmutatott testként, beszélőgépként működő valóságát, abban az a szociológiai tény döntene, amelyet az assmanni modell után kollektív Nézői emlékezetnek nevezünk. Ha igaz – mint megállapítottuk –, hogy ebben a Nézői emlékezetben a kommunikációs és kulturális emlékezet egyként fellelhető, ha a Nézői, személyes megtapasztalást hordozó kommunikációs emlékezet időszerkezete 80–100 év, akkor a dolgozat igazi kihívása a Gesztus-tetre való Nézői emlékezés szociológiai felmérése lenne. Mi sem jönne önkényesebben elméletünknek, ha a 80–100 év múlva készített szociológiai felmérés bebizonyítaná, hogy az ott és akkor jelenlévő Néző emlékezik örök kiszolgáltatottjára: a színészi Gesztus-tetre.

Amennyire Szent Tamás nézése megőrizte a krisztusi sebet, úgy váljon a Néző szemtanúsága a színészi Gesztus-tettek mnemonikájává. Úgy, ahogy azt Ricoeur megfogalmazta: „Az eszkatológiai ítélőszék előtt a »cselekedetek«

---

<sup>267</sup> Tisztában vagyunk azzal, hogy a színészi Gesztus testszövegének megalkotásában a színész mellett, a rendezői szándék is meghatározó faktor, hogy mennyi része van a színésznek, mennyi a rendezőnek, hogyan született meg a Gesztus, olyan kérdések ezek, amelyeknek a megválaszolásával túlságosan elkanyarodnánk eredeti célunktól, amelyeknek megválaszolása maradjon egy másik tanulmány elemzői feladata.

<sup>268</sup> Pavis i. m.: 2003:66.

és a »jelek« szolgáltatók a bizonyítékokat; azok a cselekedetek és jelek, melyekről maga a legmisztikusabb apostol is azt mondja: »láttam« őket.<sup>269</sup>

---

<sup>269</sup> Ricoeur i. m.: 1988:200.

## IRODALOM

- ALMÁSI Miklós  
2003 *Anti-Esztétika*. Budapest, Helikon Kiadó  
1999 A feszültségről. In: NÁNAY István: *A színpadi rendezésről*. Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság
- ARASSE, Daniel  
1997 *Ars memoriae és vizuális szimbólumok*. In: *Az ikonológia elmélete*. Szeged, JATEPress
- ARISZTOTELÉSZ  
1997 *Poétika*. Budapest, PannonKlett
- ARTAUD, Antonin  
1985 *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat Kiadó
- ASSMANN, Jan  
1999 *A kulturális emlékezet*. Budapest, Atlantisz Kiadó
- AURELIUS, Augustinus  
1982 *Vallomások*. Budapest, XI. könyv
- BAEUMLER, Alfred  
2002 *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában. Az ítélőerő kritikájáig*. Budapest, Enciklopédia Kiadó
- BANU, George  
1993 *Teatrul memoriei*. București, Editura Univers
- BARBA, Eugenio  
1999 Bevezetés a színházi antropológiába. Budapest, *Theatron* 4 pp. 67–79.  
2000 Halálszínház. In: *Színházi Antológia*. XX. század. Budapest, Balassi Kiadó, 189–194.  
2001 *Papírkenu*. Budapest, Kijárat Kiadó
- BENTLEY, Eric  
1998 *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor
- BECKER, Oskar  
2002 A szép esendősége és a művész kalandja. In: *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat Kiadó  
2002 A szép esendősége. In: *Fenomén és mű*, Budapest, Kijárat Kiadó
- BÉCSY Tamás  
1997 *A színjáték lételméletéről*. Pécs, Dialóg-Campus Kiadó  
2002 *Drámák és elemzések (tanulmányok)*. Budapest–Pécs, Dialóg-Campus Kiadó
- BERGSON, Henri  
1990 *Idő és szabadság*. Szeged, Universum Reprint  
1990 (1923) A lélektani állapotok erősségéről. In: *Idő és Szabadság*. Szeged, Universum Reprint, 59–81.  
1997 In: DELEUZE, Gilles: *A fénykép már a dolgokban elő van hívva*. Metropolis, nyár  
1994 *A nevetés*. Budapest, Gondolat

BÓTA Gábor

- 2004 Ördögök és istenek. In: *Magyar Hírlap*, márc. 20., Budapest, Ringier
- BRECHT, Bertolt  
 1961 *A színházról*. Budapest, Színháztudományi Intézet  
 1999 *Színházi tanulmányok*. Budapest, Magvető Kiadó  
 1999 *Drámapedagógiai Társaság*
- BROOK, Peter  
 1968 *Üres tér*. Budapest, Modern Könyvtár  
 1992 Az ördög neve unalom. In: *Színház*, Budapest, Színház Alapítvány, 32–43.
- CLIFFORD, Davidson  
 1998 Bölcsesség és bolondság ikonográfiája. In: *A reneszánsz szimbolizmus*. Szeged, JATEPress
- CRITEA, Mircea  
 1996 *Teatrul experimental contemporan*. București, Ed. Didactică și Pedagogică
- CREASE, Robert P.  
 2001 A kísérletezés mint előadóművészet. In: *Hermeneutika és a természettudományok*, Budapest, Áron Kiadó  
 2001 Előadás és produkció. A tudomány mint kutatás és a tudomány mint kulturális gyakorlat összefüggései. In: *Hermeneutika és a természettudományok*, Budapest, Áron Kiadó
- DANNHAUER, J. C.  
 1654 *Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum*. In: *A hermeneutika elmélete*. 1998, Szeged, JATE Press
- DANTO, Arthur C.  
 2003 *A közhely színeváltozása*. Budapest, Enciklopédia Kiadó
- DELEUZE, Gilles  
 1997 A fénykép már a dolgokban elő van híva. In: *Metropolis*, nyár  
 1997 A mozgás-kép és három változata. In: *Metropolis*, nyár  
 2001 *A mozgás-kép*. Budapest, Osiris Kiadó
- DIDEROT, Denis  
 1966 *Színészparadoxon*. Budapest, Magyar Helikon Kiadó
- DURÓ Győző  
 1989 Valaki történik... In: *A nóról öt tételben*. Budapest, Gondolat Kiadó, 7–27.  
 1994 *Nó-drámák*. Budapest, Orpheusz Kiadó, 7–31.
- ECO, Umberto  
 1999 *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Budapest, Európa
- ELIADE, Mircea  
 1995 *Vallási hiedelmek és eszmék története*. Budapest, Osiris Könyvtár
- ELIAS, Norbert  
 2000 *A haldoklók magányossága*. Budapest, Helikon Kiadó
- ESSLIN, Martin  
 1998 *A dráma vetületei*. Szeged, JATE
- FABINY Tibor  
 1998 A hermeneutika tudománya és művészete. In: FABINY (szerk.): *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATE  
 1998 *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATE
- FEATHRSTONE, Mike, HEPWORTH, Mike, S. TURNER, Bryan

- 1997 *A test*. Budapest, József Műhely Kiadó
- FISCHER-LICHTE, Erika  
2001 *A dráma története*. Pécs, Jelenkor
- FREUD, Sigmund  
1995 *Viszonyunk a halálhoz*. II. rész. Budapest, Cserépfalvi Kiadó
- GADAMER, Hans-Georg  
1994 *A Szép Aktualitása*. Budapest, T-Twinsk Kiadó  
1984 *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat Kiadó
- GEERTZ, Clifford  
2001 *Az értelmezés hatalma*. Budapest, Osiris Könyvtár
- GÉHER István  
1991 Tragédiák. In: *Shakespeare Olvasókönyv*, Budapest, Cserépfalvi Könyvkiadó, 221–230.
- GROTOWSKI, Jerzy  
1999 *Színház és rituálé*. Budapest és Pozsony, Kalligram Kiadó
- HAMVAS Béla  
1994 *Mágia Szútra*. Budapest, Életünk Könyvek Kiadó
- HEGEL, G. W. F.  
1982 A szellem filozófiája. In: *Ifjúkori írások*, Budapest, Gondolat Kiadó
- HEGYI Réka  
2003 Doktor Faustus tragikus históriája. In: *A Hét*, ápr. 24., Marosvásárhely
- HEIDEGGER, Martin  
1987 *Lét és idő*. Budapest, Gondolat Kiadó  
1988 *A műalkotás eredete*. Budapest, Európa Kiadó
- HEPWORTH, Mike, FEATHRSTONE, Mike, S. TURNER, Bryan  
1997 *A test*. Budapest, József Műhely Kiadó
- HIRSCH, E. D.  
1998 Gadamer értelmezésteóriája. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress  
1998 A szerző védelmében. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress  
1998 Régi és új a hermeneutikában. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress  
1998 A jelentés és jelentőség újraértelmezése. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress
- HUIZINGA, Johan  
1990 *Homo Ludens*. Szeged, Universum
- HUSSERL, Edmund  
2002 *Előadások az időről*. Budapest, Atlantisz Kiadó
- JÁKFALVI Magdolna  
2001 *Alak-figura-perszonázs*. Budapest, OSZMI
- JAKOBSON, Roman  
1969 A nyelvi jel. In: *Hang-jel-vers*, Budapest, Gondolat Kiadó, 93–113.
- KANTOR, Tadeusz  
2000 Halálszínház. In: *Színházi Antológia. XX. század*. Budapest, Balassi Kiadó, 181–189.  
1994 *Halálszínház*. Budapest, OSZMI, 159–165.

KÁRPÁTY Ágnes

- 2002 *A Gyász szociológiája*. Budapest, Osiris Kiadó
- KÉKESI KUN Árpád  
2000 *Thália árnyékában. Posztmodern-dráma/színház-elmélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó
- KELEMEN János  
1998 *Olasz hermeneutika Crocetól Ecóig*. Budapest, Kávé Kiadó
- KISS Gabriella  
2001 *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*. Budapest, Orpheusz Kiadó, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó
- KOLTAI Tamás  
1976 *Cselekvő színház*. Budapest, Magvető Kiadó
- KOTT, Jan  
1997 *A lehetetlen színház vége*. Budapest, OSZMI  
1998 *Istenevők*. Budapest, Európa Könyvkiadó
- KOWZAN, Tadeusz  
1968 Semnul in teatru. București, *Diogene*, 61/1968, 1–25.  
1968/61 Semnul in teatru, *Diogene*
- KÖLLŐ Katalin  
2003 Faustus pokolra hulltának története, Spektákulum melléklet. In: *Szabadság*, ápr. 5., Kolozsvár
- LACOCQUE, André, RICOEUR, Paul  
2003 *Bibliai gondolkodás*. Budapest, Európa Könyvkiadó
- LEROI – GOURHAN, André  
1983 *Gestul și cuvîntul*. București, Editura Meridiane
- LOBOCZKY János  
1998 *A műalkotás: „A létben való gyarapodás”*. Budapest, Akadémiai Kiadó
- LYOTARD, Jean-Francois  
1975 A színpad ősi. In: LACOU-LABARATHE, Philippe: *Economie Libidinale*, Paris, Edition de Minuit  
1993 „A posztmodern állapot”. In: Habermas, Jürgen, Lyotard, Jean-Francois, Rorty, Richard: *A posztmodern állapot*. Budapest, Századvég-Gond
- POPESCU, Marian  
2002 Corpul și imaginea in discursul teatral. In: *Symbolon* 1–2. sz., Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója
- MATAZÓ, Nakamura  
1992 A nó és a kabuki. In: *Kabuki*. Budapest, Gondolat Kiadó, 31–36.
- MERLEAU-PONTY, Maurice  
2002 A szem és szellem. In: *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat Kiadó
- MIHÁLYI Gábor  
1976 In: Koltai Tamás: *Cselekvő színház*. Budapest, Magvető Kiadó
- NÁNAY István  
1983 Sztanyiszlavszkij vagy Mejerhold? A színész teste, színházi jel. In: *Színésznevelés Breviáriuma*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 57–97., 189–202.  
1999 *A színpadi rendezésről*. Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság
- NYÍRI Tamás

- 1983 *Filozófiatörténet*. Budapest, Pázmány Péter Római Katolikus Hittudományi Akadémia Levelező Tagozat
- PALMER, Richard E.  
 1998 „Hermeneuein-hermeneia” – Ókori szavak használatának mai jelentősége. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress  
 1998 A hermeneutika hat modern meghatározása. Bibliai egzegézis, filológia, Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress
- PAVIS, Patrice  
 1999 Színházi antropológia. In: *Világszínház*, XIII. évf., ősz-tél, Budapest, OSZMI, 132–140.  
 2003 *Előadáselemzés*. Budapest, Balassi Kiadó  
 1998 A Gesztus körüljárása. In: *Theatron*, 2. sz. Budapest (fordította: Jákfalvi Magdolna)  
 1998 A posztmodern színház esete: A modern dráma klasszikus öröksége. *Színház*, Budapest, Színház Alapítvány
- PLATÓN  
 1983 *Válogatott művei*. Budapest, Európa Kiadó
- P. MÜLLER Péter  
 1993 Gesztus és dráma. In: *Az írott dráma és az előadás, Symbolon*. Marosvásárhely, Custos Kiadó, 16–22.  
 2002 Színház és (intézményes) emlékezet. In: *Symbolon*, 1–2. sz., Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója
- PROPP, Jakovlevics Vlagyimir  
 1975 *A mese morfológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó
- PROUST, Marcel  
 1983 *Az eltűnt idő nyomában*. Budapest, Európa Kiadó
- RICOEUR, Paul  
 1998 A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress  
 1998 Az interpretációk konfliktusa. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress  
 1998 Létezés és hermeneutika. In: *A hermeneutika elmélete*, Szeged, JATEPress  
 1998 A tanúság hermeneutikája. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress  
 1998 A hármas mimézis. In: *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATEPress  
 2003 *Bibliai gondolkodás*. Budapest, Európa Könyvkiadó
- RÓKA, Jolán  
 2002 *Kommunikációtan. Fejezetek a kommunikáció elméletéből és gyakorlatából*. Budapest, Századvég Kiadó
- SCHOPENHAUER, Arthur  
 2001 *A halálról*. Budapest (ford.: Farkas Lőrincz Imre)
- SEBESTYÉN Rita  
 2002 A test felszabadul. In: *Világszínház*, február 1–2. sz.
- SHAKESPEARE, William  
 1969 *Lear király*. Budapest, Európa Kiadó (ford.: Vörösmarty Mihály)  
 1969 *Hamlet*. Budapest, Európa Kiadó (ford.: Arany János)

- 1994 *Rómeó és Júlia*. Budapest, Európa Kiadó (ford.: Kosztolányi Dezső)
- SORMANI, Laura  
1998 *Semiotik und Hermeneutik im interkulturellen Rahmen*, Frankfurt a. M., Lang
- STREHLER, Giorgio  
1978 In: *Nouvele Observateur*, 723. sz.
- SZONDI, Péter  
1979 *A modern dráma elmélete*. Budapest, Gondolat
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Kosztantyin Szergejevics  
1988 *A színész munkája*. I–II. rész. Budapest, Gondolat Kiadó
- TURNER, Victor  
2003 *Határtalan áramlás*. Budapest, Kijárat Kiadó  
2003 A liminalitás és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. In *Határtalan áramlás*. Bp., Kijárat Kiadó
- VEKERDY Tamás  
1988 *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Budapest, Gondolat Kiadó
- VILLENEUVE, Rodrique  
1999 A test és a jelentés egysége. In: *Világszínház*, XIII. évf., tavasz-nyár, Budapest, OSZMI, 5–24.  
2000 *Változó nézőpont*. Budapest, Orpheusz Kiadó
- WÖLFFLIN, Heinrich  
2001 *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Budapest, Magyar Könyvklub
- ZSIGMOND Andrea  
2003 Zárt osztály. In: *Zsöllye*, május, 5. sz., Budapest, Vitriol Bt.
- UNGVÁRY ZRÍNYI Ildikó  
2004 *Látványolvasás*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó, Korunk Baráti Társaság
- \*\*\* 1998 *A hermeneutika elmélete*. Szeged, JATE
- \*\*\* 1999 *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Budapest, Kijárat Kiadó
- \*\*\* 2001 *Hermeneutika és a természettudományok*. Budapest, Áron Kiadó
- \*\*\* 2000 *Színházi Antológia*. XX. század. Budapest, Balassi Kiadó (szerk.: Jákfalvi Magdolna)
- \*\*\* 2000 *Bausch*. Budapest, OSZMI
- \*\*\* 2002 *Színház és emlékezet*. Budapest, OSZMI
- \*\*\* 2001 *Test-Tér-Tekintet*. Debrecen, Studia Litteraria, a Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetének kiadványa