

Képgörbületek: a szöveg képi dramaturgiája

A drámai szövegek esztétikai befogadásával való foglalatosság elkerülhetetlenül érinti a színház létmódjának és a mindennapi érzékelésnek a kérdéseit. Ha pedig a drámai szöveg – legyen az irodalmi műként kanonizálódott dráma, előadásszcenárió vagy egy egyszerű élethelyzetben elhangzó (drámai) beszélgetés – látványdimenzióira kérdezzük rá, természetesen találkozunk esztétikán kívüli logikával és fogalmakkal. Maga az esztétikai látásmód ugyanis mindig tanult, a tanulás dialogikus folyamatban az interaktív módon behatárolt és bensőleg felépített világ mindig szorosan kapcsolódik a korábbi és az elsődleges tapasztalatokhoz. Éppen azért állítható, hogy a színház közegeiben a látványbeli és akusztikai elemek együtteseként létező multimediális szövegek nem csupán a különböző érzékletek szemiotikai-esztétikai összekapcsolódásának szabályai, jelkapcsolatai szerint fejthetők meg, hanem mindig is bekapcsolják a köznapi érzékösszekapcsolódás világát, a közvetlen tapasztalatokét, ahol a lineáris (hangzó, illetve írott) szöveg és a kép különböző kontextusokban újra és újra találkozik.

Elkerülhetetlen tehát, hogy az itt tárgyalandó kérdések antropológiai vonatkozásait tekintetbe vegyük. A dráma a jelen műfaja, a színházművészet specifikus ideje a jelen idő. Azok a képek, szövegbeli alakzatok, beszédformák, amelyek ebben a térben találkoznak és együtt élnek, természetesen a jelenben értelmeződnek, konkrét emberi létfeltételekre vonatkoztatottan. Mivel pedig a művészet, valamint az életvilág jelenségeit, eseményeit kortárs látványtapasztalataink birtokában tudjuk (és tanultuk) értelmezni, elvárásainkat és értelmező tekintetünket meghatározza a fragmentálódás, a törés, a különböző intenzitású és kiterjedésű teretek együttélésének, változtatásának tapasztalata (például új kommunikációs eszközök, virtuális teretek esetében), a látványbeli szaggatottság, azaz, ahogy Helga Finter fogalmaz: a „kamera-látás”

(Finter, 1998). Ez azt is jelenti továbbá, hogy a történetmondásban nem a lélektani motiváció, hanem a szemiotikai kapcsolódások uralkodnak.

Folytonosan előtöltnak azok a kérdések, amelyek a szövegnek a képi környezetben való státusáról és a képeknek, az írott, illetve mondott szöveghez való viszonyáról faggatják a kultúra értelmezőit. A képi elbeszélés, a látványbeli állásfoglalás számtalan esete fogalmazza meg a kérdést, hogy milyen szerepe van a verbális nyelvnek a képi narratívákban. Ez pedig mindenképpen kitágítja a drámai szöveg értelmezési terét, határait. A továbbiakban e kitágított szövegfogalomnak csak egyetlen aspektusát szándékozom vizsgálni: kép és szöveg kapcsolódását és létmódját dialógushelyzetben.

A drámai szöveg dimenziói

A drámában a kép sosem csupán szöveget kísérel (belső) kép, vagy pedig nem elsősorban az. A kép itt mindig általános keret, a szöveg pedig a kép, illetve a látvány elemeire való utalásokat hordoz. A drámai szöveg ugyanis mindig tere utaló, a színpad világára vonatkozó szöveg. A drámai szöveget itt tehát olyan írott szöveggé értelmezzük, amelynek performatív tere van (amely tehát a színpadi előadás mint végcél felől a szereplők szövegeiből és instrukciókból építkező szöveg, konkrét tér-idő viszonyokra, cselekvésekre utal). A verbális szöveg e performatív dimenziója miatt nemcsak a hangzó jelleget (a beszéd révén), hanem a drámai szöveg által tartalmazott, illetve jelölt cselekvéseket is szövegnek tekintjük (Ricoeur munkájára alapozva, aki textuális elemzéseiben a cselekvést szintén szöveggé kezeli; Ricoeur, 1995). A drámaszöveg eleve tartalmaz olyan világszerű elemeket, amelyek egyedül adekvát hordozója a (változó) kép lehet. Például szolgálhatnak erre azok a drámai szituációk, amelyek valamilyen mozgást,

állapotváltozást vagy cselekvést tartalmaznak – s ezek a képek nagyon heterogén eredetűek, a befogadás jellege és a befogadó munkája szerint.

Az így felfogott drámai szöveg összetettségében megközelíti a színpadi előadás nyelvének bonyolult egybefonódásait, ahol az egyes jelnyelveket (például a színházzemiotika által vizsgált jelrendszereket, mint amilyen a díszlet, jelmez, akusztikus hatások nyelve stb.) az elemzés idejére is nehéz szétválasztani. Az előadásszöveg szintjeiként Hans-Thies Lehmann javaslatára megkülönböztethetjük a *dramatikus vagy nyelvi szöveget*, a *rendezés-szöveget* (amelyben az imént említett külön jelrendszerek helyet kapnak), valamint a *performansz-szöveget* (Lehmann, 1999). Ez utóbbit alkotják a színpadi cselekvések, illetve történések, és a színész testi valósága, azaz a testszöveg képezi az alapját; továbbá, ez az a szöveg, amely felé a drámai szöveg megnyílik, performatív dimenziójánál fogva. Az előadás egészében, de egyszerű drámai szituációban is azt tapasztalhatjuk, hogy e három szint folyamatosan keresztezi egymást, egymásba alakul; a performansz-szöveget éppen ezért nehéz tetten érni, elemezni, hiszen a performatív folyamatokban Erika Fischer-Lichte szerint éppen „az egyszerűt és változót” kell vizsgálni (Fischer-Lichte, 1999). Amennyiben tehát az előadás folyamatának elemzésekor a drámai szövegről, a mozgásról stb. beszélünk, akkor azt azért üdvös különválasztani, hogy átalakulásában tetten érhessük. Éppen ezeket az egymásba alakulásokat kell vizsgálnunk a képek, a hangzáskontinuum, illetve az írott szöveg narratívája esetén is.

Mivel gondolatmenetünk általános keretként a kultúr-, illetve színházantropológiai szemléletmódot vállalja, elemzésünkben segítségül hívhatók olyan, a drámai szöveg és az előadásszöveg közt elhelyezhető kis drámai/teátrális formák, amelyekben a lineáris szöveg és a szimultán kép együttélése a mindennapok változatos kommunikációs formáihoz hasonlatosak, illetve ezeket használják.

Emlékképek és a dialógus jelene

Színpadi környezetben a szöveg általában dialógushelyzetben hangzik el, s az írott dráma formája is a szólamonkénti szerveződést követi. E helyzetben több megvizsgálandó tényező is van,

így például: hogyan születnek a performatív folyamat dialógushelyzetében (a személyészlés helyzetében) a képek, mi történik a látvány közegében a hangzó szöveggel, illetve képi összetevőivel? Illetve hogyan alakítja a képi szöveg a narratívát? A kérdések megválaszolását bonyolítja, ha a dialógust nem csupán írott drámai dialógusként, hanem valóságos szereplők több szinten folyó dialógusaként, továbbá ha posztdramatikus előadásra jellemzően szöveg és kép dialógusaként értjük.

A szemtől szembeni kommunikációban a szemlélő mindig képként észleli a jelenlevő Másikat s az őt körülvevő világot. Az életvilágban a dolgok világa mindig „túlradó” (Sartre), ehhez képest az általuk nyújtott látványban az elemek könnyen egymáshoz rendelhetők, értelmezhetők a kép egészében. Gottfried Boehm azonban felhívja a figyelmet arra, hogy az egyes elemek mindig több kapcsolódási lehetőséggel rendelkeznek, s a „látó látás” (szemben az automatikusabb „újrafelismerő látással”¹) képes észlelni a kép dinamikus összefüggéseit, és így eljutni az esemény-jelleghez. A kép elemeihez és eseményeihez több történet is kapcsolódhat, ezek azonban potenciális hordozók maradnak csupán. Kétségtelen, hogy a kép elszegényíti a látott, tapasztalt világot, mivel a dolgok, testek csupán egyik aspektusukkal szerepelnek a képben – s így maga a látvány sürgeti a változást.

A színház ideje a jelen idő, azonban itt is, akár csak a jelenben, minden egyes jelen pillanat egyben az emlékezés pillanata is. Gerald Siegmund *A színház mint emlékezet* című írásában kifejti, hogy, mivel az érzékelés pillanatában mindig már csak elmúlt jelen lehet, a jelen csupán a már reprezentált pillanat emlékének keresztül kaphat képet (Siegmund, 1999). Így a színházi kép is kettős kép: van egy jelekből álló felszíne, amely leolvasható; ugyanakkor mögötte egy hiányzó első kép, amelyet az érzékelés megdupláz – ennek a hiányzó képnek az emlékébe rejtőzik a színház, állítja Siegmund. Mindehhez hozzátehetjük, hogy az életben, akár a színházban, benyomásainkat mindig előzetes képeink alapján érzékeljük, hiszen (Freud szavaival élve) az emlékezet át meg átírja azt, amire emlékezni kell.

A kép megkettőződése a drámai és a színpadi dialógushelyzetben egyaránt a szövegrészek (replikák) egybefonódásának feltétele, hiszen a dialó-

¹ A „látó látás” és az „újrafelismerő látás” kifejezések Max Imdahl-tól származnak; idézi Boehm, 1997, 247.

gusban minden szólam az előző emlékével terhes. Az egyébként heterodiegetikus, narrátort nélkü- löző drámai szövegben így alakulhat ki az egysé- ges, lineáris narráció a különböző szólamok néző- pontjaiból. A dialogikus helyzetben kialakult kép azonban nem kirakós módon alkot történetet, hi- szen mögötte érvek, álláspontok, szenvedélyek van- nak. A váltakozva beszélés vagy együtt-mondás harmóniája, megszerkesztettsége csak esztétikai-for- mai sajátossága a drámának, és csak a drámaegész felől nézve; ezenközben a szereplők élő, jelenbeli viszonyainak a közege mégis a konfliktus, a feszültsé- g. A helyzetben megjelenő Én–Te buberi alapvi- szonya az egymásra vonatkozás ellenére két külön szólamot jelent (Buber, 1999). A két kép összekap- csolódása tehát csak közvetítéssel jöhet létre.

A dialogikus jelenlét a Buberre támaszkodó József Tischner szerint olyan jelenidejűség, amelyben a kérdező válaszra vár, a megkérdezett pedig még nem válaszol. Így a dialógushelyzetben „a másik ember addig van jelen, ameddig a kérdés és válasz közti csend tart” (Tischner, 2000: 108). Ez a hézag tehát a dráma tiszta jelen ideje, a várakozásé, amely- ben az üres jelen beteljesülése következik. Az el- hangzó válasz az értelmezés feszült játékának me- zejébe kerül, s a látvány elmozdulását eredményezi. A hangzó szöveg egyirányba mozgósítja az emlékké- peket, amelyek kitöltik az üres jelent. A látott kép itt görbületet vesz, belegörbül a hallható beszéd lineáris folyamába, a szimbólumalkotás egyértel- műsítő rendjébe. Ebben a pillanatban a látással szer- zett tapasztalat a hallás szűkesszív rendjébe tagozódik, leegyszerűsödik, elvezíti szimultaneit-ását. Térbeliségét pedig felváltja az időbeliség.

Képgörbületek (Te és Én között)

Az emlékképek befolyása könnyen vezet kettős látáshoz ebben a helyzetben. Ekkor a beszélő a jelenlevő Másik arcának, testének ellenére egy fiktív Te-hez szól, fantázia- vagy emlékképei alapján a Másikban rekonstruált személyhez beszél. (Jóval látványosabb a monológhelyzetben valami- len ürüggyel beszélő szereplő esete, ahol az időké- pek körbeszaladnak, s a jelenlét virtuálissá válik.) A dialógushelyzetből eltűnt kép (amely felejtésnek van kitéve, mert elillan a visszatérő értelmezés, szemlélődés, betűzetés elől) nem egyezik szükségs- szerűen a rákövetkező tapasztalati vagy emlékkép- pel. A két kép átderenghet egymáson, s az fog do- minálni, amelyik a beszéd szerveződését irányítja.

Így válhat a jelen levő Te Az-zá, nemcsak idegen- né, hanem tárgyiasítottá (ahogy Bubernél olvassuk), amely az Én–Te viszonyból kihull, egyén fölötti en- titásként jelenik meg. Itt is átgörbül, áthajlik az egyik kép a másik által meghatározott diskurzusba.

A reneszánsz emblemikus drámai nyelvre és gondolkodásra jellemző képhasználata kép és szöveg összekapcsolásának bonyolult módjait mu- tatja, s egyúttal azt is, hogy az emblémák, impré- zák témái, akár a multimediális szövegtéződmé- nyek, könnyen beépülnek a kor vizualizáló drámai nyelvébe. Így például az 1618-as Alciati-féle emb- lématárban található megosztott figura (tudós könyvvel – katona harci öltözetben) Shakespeare *Hamlet*jében több módon is utal a mű dramatur- giai viszonyaira, állapotaira. A vissza-visszatérő kép lényegi kettősségre utal, a bölcs és a hadvezér ket- tősségre, s ez nem csupán az örült meghasonlását fejezi ki (egyben játékosan saját ellentétébe is pör- getve az emblémát, hiszen a szöveg elhangzásának pillanatában a sem nem bölcs, sem nem hadvezér rejtett módon, titokban mégis mindentudó és ve- zér, azaz irányítója a játéknak, mint később látjuk, a *secret play*-nek is). A műegész szerkezete nyug- szik ezen az emblémán: a Fortinbras–Laertes–Ham- let párhuzamban is ez nyilvánul meg, és a Fortin- brasszal való találkozás után is ezt a képet hívja elő a hamleti monológ (IV. felvonás, 4. szín).

Az emblemikus gondolkodásban, a shakes- peare-i vizualizáló nyelvben, ennek analógiájára, embléma módra működhetnek a költői képek. A *Szentivánéji álom* III. felvonásában így ágyazódik be most már a szűk helyzetviszonyokba (Heléna és Hermia civódásának helyzetébe) a következő kép: „mint egy kocsányon termett két bogyó” („two lo- vely berries moulded on one stem”) – képszerűen, látvány formájában fogalmaz meg egy összetarto- zást, idilli hasonlóságot/azonosságot, amely azon- ban a helyzetben, ahol elhangzik, két szereplő érint- kezésének mezejében, megkettőzi a szereplőt. A szöveg a gyűlölködés alaphelyzetében hangzik el, amikor a két lány viszonya megromlott; az egyik (Heléna) elárulta a másikat (Hermiát), s most, rossz lelkiismerettel (mert tele van gyanakvással és tá- madva érzi magát) azt hiszi, hogy Hermia biztatta fel Lysandert, hogy övele gúnyolódjon – vagyis vét- kes önmaga hasonmását gyanítja a másikban. S most épp ő említi fel a másiknak egykori teljes har- móniájukat: „Így nővénk együtt / mint összeforradt két cseresznye, mely / elválva látszik, válva mégis egy, / mint egy kocsányon termett pár bogyó / Rá-

nézve két test, benne szív csak egy, /Vagy mint cimberben levő két paizs, /egy úr sajátja, egy sisak földi” (III. felvonás, 2. szín, Arany János fordítása).

A gyanakvás terében ennek a képnek a pozitív jelentése nem érvényesül, s így a kép kitüremkedik kettőjük kapcsolatából, mint amelynek semmi helye sincs benne: egy múltbeli képet idéz meg, amelynek nincs kapcsolata a jelen képeihez, a szöveg lineáris építkezésébe (a két nézőpontból alakuló narratívába) nem illeszkedik be (azaz nem tevődik egymásra a két kép). A beszélő hiába igyekszik egymásra kopírozni a partner két képét (múlt és jelen képét), nem sikerül, s az egyik kitüremkedik a viszonyból: témává, Az-zá válik a szöveg lineáris folyamata számára, olyan idegenséggé, amelyre a partner nem is reagál. Kivülről képként jelenik meg a helyzetben, célnélküli üzenetként.

Egy replikával később azonban a hasonlósági viszonyok alapján mégis belesimul a beszédbe, a partner nem választol a vádaskodásra, mert ahogy fokozódik az értetlenség, Heléna más képet teremt, illetve lát a Másikról. A pozitív, az idilli, az ártatlan múltbeli kép lesz a felszín, az egyetlen bizonyosság („űgy! ölts szent képeket / s vond félre a száz, ha háttal leszek;” III. felvonás, 2. szín), de most már mint *álarc*, amely mögött valamilyen titok rejtőzik – ez a rejtettség úgyszintén képzelet-kép, és nincs valósággal való kapcsolata – ebben a pillanatban Hermia kiléte titokká válik. Látványszinten azonban léteznie kell, hiszen a konkrét helyzetben ott áll. Amit Heléna lát, az az *álarc*, s ezt a *hamis* látványt szeretné összeegyeztetni azzal a *hamis* személlyel, akit ő Te-nek lát, aki fantáziaképként ölt testet számára – annak alapján, ahogyan önmaga csalárdságát ismeri fel benne. A figuratív nyelv által *arcot*, maszkot kölcsönöz tehát a másiknak, a *prosopopeia* (arctulajdonítás) retorikai gesztusával.²

Az Én–Te viszony egymásra vonatkozásainak terében a színházi kép valóban kettős. A jelen benyomása mögött egy másik kép áll, félig múltbeli, félig képzeletbeli képekből összefércelt-kialakított kép egy személyről, akit a gyerekkor és a közelmúlt eseményeiből a beszélő maga épített fel. Ezek a képek nyilvánvalóan „hely nélküli képek”: nincs terük, időbeli képek.³ Helyezethez kapcsolódásuk,

illetve, ahogy lazán utalnak a lineáris beszédláncra, eleinte párhuzamosan létezik a lineáris lánc, később pedig, módosult tartalommal, belegörbülnek a lineáris folyamatba, az egy nézőpontból nézett cselekvés-kontinuumba. Az ilyen kép dramaturgiai használati értéke akkor derül ki, amikor a végső kép *álarc* formájában hajlik át a beszéd-cselekvés lineáris láncába – ezzel nyilván elveszítve képszerűségének korábbi gazdagságát, a gyanakvó-vádaskodó viszonyok problematikáját, de a hajlásban megőrizve az azonosság, az énfelismerés kintő témáját és problémáját, a hasonlóságok nyújtotta elégtelen támpontok közepette. A görbületben hely nélkül továbbrejtőző képbe rejtőzik a színház, örökre felszínre kívánkozó létviszonyaival.

Az, amit itt görbületnek nevezünk, nem más, mint a valóságos látvány képi létmódjának folyamatos eltűnése; a világszerű jelen és a kronologikus múlt találkozásának a helye, ahol a jelen csak pillanatnyi és máris a múlté, az idő lineáris folyamata pedig jelenné tágítható. Itt tűnik el a leolvasható, de lényege szerint emefer képfelület, amelynek a hordozói a mozgás által (testmozgás, mimika) vagy a nézőpontváltás által másletbe simulnak bele. A görbületben ott a színház heterotópiája: itt találkoznak a különböző helyek, képek, terek, különféle eredetű múltak és alakzatok. Az érintkezésekben és találkozásokban jelentések jönnek létre, amelyek nagy része kívülről egy éppen érvényes narratíván (vagy pedig egy éppen érvényesnek mondott képen), mégpedig úgy, hogy a kép vagy a narratíva elemei egy pillanatra függetlenednek, s más lehetséges kontextusokat idéznek meg. Itt lehetséges az értelmezés játéka, s itt dől el a formák összekapcsolódásának a módja: például az, hogy hova menekül a *pizaro*-típusú szolga (Figaro), amikor gazdája szaván csípi. Beaumarchais vígjátékában Figaro, hogy a grófné ablakán kiugró Chérubint mentse, azt hazudja, hogy ő ugrott ki az ablakon. Amikor azonban szentánul kerül elő, aki látta, hogy az ablakon Chérubin ugrott, a gróf rákérdez a szolgára. A tipikusan próteuszi szorítás gyűrűjében Figaro a lehetségesbe, a fikcióba menekül – a kép szerint, amelyet hirtelen felvázol, ő maga Chérubinnal együtt lázasan, többbedmagával ugrál ki az ablakon:

² Az arctulajdonítás, illetve arcrongálás retorikai alakzatával Paul de Man foglalkozik „Az önéletrajz mint arcrongálás” című tanulmányában, in *Pompeji*, 1997/2–3.

³ Vö. Foucault „helynélküli hely” (heterotópia) fogalmát (Foucault, 1999).

„Gróf (szárazon). Nem csiripel, azt mondja, hogy ő ugrott ki a szegfűgyásokra, és nem te.

Figaro (elképedve). Nahát, ha azt mondja – tán úgy is van. Nem vonom kétségbe azt, amiről semmit sem tudok.

Gróf. E szerint te is, ő is...

Figaro. S miért ne? Az ugorhatnak is lehet ragályos... A birkák is nekikergülnek, ha egy elkezdi. És ha a gróf úr dühbe gurul, mindenki inkább azt választja...

Gróf. Hogyan? Ketten is egyszerre?

Figaro. Ugrottunk volna tucatszámra is! No, de mi gondunk ezzel? Ha egyszer senkinek sem lett baja!”
(*Illyés Gyula fordítása*)

Ez a kép a XV–XVI. századi bohózatirodalom közege (a gróf rá is kérdez „színházban vagyunk?”). A szorongatott helyzetben egy régebbi eredetű, más konvenciójú és térhasználatú kép jelenik meg, a szemtől szembe helyzetből, támadásból kikényszerülve, viszonylag szabadon lebeg, és nem hajlik át a cselekvések funkcionális sorába. A szereplő számára azonban a kép maga lesz a valóság, hiszen az ő próteuszi átváltozásának tere ez, ebben lakozik, s ebben találja önmaga lényegét – ezért ő hajlik utána, azaz a lineáris vonulat fordul át kép-létbe.

A képi értelem szerveződése az áthajlás dramaturgiájában

Azok az összefonódások, amelyek a képek görbuleteiben, áthajlásaiban létrejönnek, szokásrendszereket, gesztusprogramokat, hagyományos képi és verbális kifejezési formákat, dramaturgiai szerkezeteket és ezek működését engedik látni az áthajlás teátrális folyamatában, intertextuális kapcsolódásokat eredményezve. Mindebben a kor *mértéke* tárulkozik fel mai receptoraink számára (Gadamer), épp ezen a terepen jelentkezik tehát a reneszánsz-maniérista kor problémája, az önma-

gam kiléte és hasonmása; vagy a XVIII. századi bohózatba rejtett-üzött figura dramaturgiája. Itt keresendő a válasz arra is, hogyan lesz például Csehov *Cseresznyéskertjében* dramaturgiailag releváns az, ahogy a tárgyak hozzátartoznak egy helyzethez és az arról alkotott képhez, például ahogy a leánykérést fontolgató Lopahin áll szemben Varja buzgó kalucsnikerésének látványával; ahogy a *Sirályban* Trepljov szerelmes vallomása mellett Nyina a nyírfák látványára tapad. A mozgó színházi test esetében a képek a test felületén képződnek, s egymásba simulnak (illetve egymásba mossa őket a szemlélő), együtt vannak jelen a befogadásban, a szemlélő kérdésének, az elidőzésnek a pillanatában (Gadamer, 1997). Ekkor a színész élő testének tényleges, szokványos használata, életbe való beágyazottsága és ennek megfejtése – akárcsak a mindennapi mozgásé – a narráció lélektani modellje szerint működik. Azonban a színpadi mozgássorokat végigkíséri a szöveg, amely gyakran megakadályozza a képek egymásba olvadását. Ekkor a kép szövegbeolvasása más-létet ad a kép elemeinek, narratív láncszemmé teszi az élőt, ezzel kettős létet adva neki, és ebből mindkettőt aktív a képgörbületben.

Ahogy azonban ezen a helyen összekapcsolódnak az elemek, az a drámai konvenciók tekintetében mindig releváns lesz, így az áthajlásokban sajátos dramaturgiai eljárások rejtőznek. Azonban a képi-verbális-akusztikus szövetek és alakzatok találkozására határán most már nem lélektani narratíva, hanem szemiotikus-szertartásos rend fogalmazódik újra az összekapcsolódásban. A befogadó számára és ebből a látószöghől nézve természetesen egymásra vonatkozásról van szó, és úgy tűnik, már mindig is együtt vannak a dolgok, egy rég rögzült koreográfia szerint. A kép görbulete, áthajlása életközegenként sajátos módon tartja fogva a jelen időt, az áthajlás folyamatában pedig az előadásszöveg egészének befogadását meghatározó dramaturgiai sajátosságok artikulálódnak.

Irodalom

- Boehm, Gottfried (1997) A képi értelem és az érzékszervek, in *Kép-fenomen-valság*, Bacsó Béla (szerk.), Budapest, Kijarat Kiadó.
- Buber, Martin (1999) *Én és Te*. Budapest, Európa.
- Finter, Helga (1998) A posztmodern színház kamera-látása, in *Ellenfény*, tavasz, szöveg melléklet.
- Fischer-Lichte, Erika (1999) A fantázia edzése, in *Theatron*, 1999/2000, tél/tavasz, 3–9.

- Foucault, Michel (1999) *Eltérő terek*, in *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk.
- Gadamer, Hans-Georg (1997) *A kép és a szó művészete*, in *Kép-fenomen-valság*, Bacsó Béla (szerk.), Budapest, Kijárat Kiadó.
- Lehmann, Hans-Thies (1999) *Az előadás: elemzésének problémái*, in *Theatron*, 1999/2000, tél/tavaszi, 46–60.
- Ricoeur, Paul (1995) *Eseuri de hermeneutica*, Bucuresti, Humanitas.
- Siegmund, Gerald (1999) *A színház mint emlékezet*, in *Theatron*, 1999/tavaszi, 36–39.
- Tischner, József (2000) *A dráma filozófiája. Bevezetés*, Budapest, Európa Könyvkiadó.