

HANS-THIES LEHMANN

A logosztól a tájképig

A szöveg és a kortárs dramaturgia

Egy művészeti forma „eredetének” pillanatában semmit sem vehetünk magától értetődőnek. Ezért, amikor a színházművészet legutóbbi újításait próbáljuk megérteni, érdemes a színház legkorábbi elveit, azon belül is a szöveg helyét megvizsgálni. Kezdjük egy rövid történeti reflexióval: azzal, hogy mit jelent Arisztotelész *Poétikája* szerint a szöveg a színházban. A szövegnek színházi szempontból tradicionálisan meghatározó szerepet tulajdonítottak. Mára azonban változott a helyzet: a szöveg alapuló színház nem számít szabályszerűnek vagy mértékadónak. A *Poétikát* olvasva rájövünk, hogy a szöveg akkoriban sem volt a jelentés és az értelem kizárólagos közvetítőeszköze. Arisztotelész csupán a *melopoeia* (a drámai művészet zenével foglalkozó része) egyik összetevőjének tekintette. A szöveg mindig is akusztikai dimenziójában volt jelen a színházban: hangeffektusok, zene és emberi hang együtteseként. Persze az antikvitástól kezdve a tizenkilencedik századig (sőt, még azután is) komoly hagyománya volt a „logocentrikus” színházi gyakorlatnak. Tisztáznunk kell azonban, pontosan mit is értünk ezen. Arisztotelész szerint a tragédia elsősorban eseményekből vagy *pragmatá*ból áll. A *pragmata* és nem az ember a színházi „imitáció” tárgya – ha szabad ilyen leegyszerűsítve használnom a „mimészisz” fogalmát. A *Poétikából* egyértelműen kiderül, hogy a színház nem a jellemeket, hanem a cselekedeteiket utánozza, és ez olyannyira igaz, hogy Arisztotelész szerint jellem nélkül még létezhet tragédia, de cselekvés, esemény, történés nélkül nem.

A legfontosabb azonban ezek közül a történések [*pragmata*] összeállítása [*szüsztaszisz*]. A tragédia ugyanis nem emberek, hanem cselekvések [*praxisz*], azaz élet utánzása (...) Nem azért cselekszenek te-

hát, hogy jellemeket utánozzanak, hanem a jellemeket a cselekvések végett foglalják magukban. Ennélfogva a történések és a mese a tragédia végcélja, márpedig a végcél mindenek között a legfontosabb.¹

Még akkor is, ha azt, hogy „jellem nélkül”, úgy értjük, hogy „konkrétan meghatározott jellem nélkül”, nyilvánvaló, hogy a beszélő egyén, aki a nyelv eszközzel fejezi ki belső életét, nem elsődleges jelentőségű. Ugyanakkor a színház nagyrészt *meloszból* (kórusból és éneklésből) áll, ami Arisztotelésznek nem túlságosan, Platónnak pedig egyáltalán nem szolgált örömeire. Nagy a kísértés tehát, hogy Arisztotelészt egyfajta (poszt)modern: jellemek nélküli, inkább csak történéseket megjelenítő, többnyire zenei-költői szerkezeteken alapuló színházi gyakorlat felől olvassuk.

De térjünk vissza a szöveg és a *logosz* kérdéséhez a *Poétikában*, különös tekintettel Arisztotelésznek arra a meglepő állítására, hogy a tragédia csupán olvasva, *mise-en-scène* nélkül is el tudja érni a maximális hatást. (Arisztotelész az *opszisz* kifejezést használja arra, ami a nézők szeme előtt zajlik.) Miután felállította az alkotórészek hierarchiáját – *müthosz* (mese), jellem, *dianoia* (érvelésmód) és beszéd – a következőképp folytatja:

(...) a további részek esetében pedig az énekköltés a legfontosabb fűszerezés. A látvány viszont hatásos ugyan, de a legkevésbé tartozik a költő tevékenységéhez. A tragédiának ugyanis versenyek és színeszék nélkül is megvan a hatása [*dünamisz*] (...)²

Amíg a szöveg a jellem kifejezőeszközeként nem tűnik túl fontosnak, addig a tragédia szövege min-

¹ Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, PannonKlett, 1997. 27–28. ford. Ritoók Zsigmond.

² I. m. 41.

dennél fontosabb: még a színpad és a színészi játék is fölösleges mellette. A két állítás mégsem összeegyeztethetetlen. Az események sorát, a mese *pragmatáját* egyfajta struktúra, logika diktálja. Az olvasás aktusa ezt a mögöttes rendszert ragadja meg a tragikus események örvénylése közepette. Ezek az észrevételek megvilágítják, milyen szempontból uralkodott a szöveg és a szó az európai színházi hagyományban. A logocentrizmus a struktúráról, a rendről és a *teloszról* szól, nem pusztán a szóról. A *logosz* elsődlegessége és hatalma abban az értelemben jelenti a klasszikus színház lényegét, amennyiben *logoszon* az isten, a rend, a kauzalitás, az eredet, az apa-kép és a szó különös keverékét értjük. A szöveg elsődlegessége csak egyetlen szempontból, egy bizonyos *architektúra* kiváltságos részeként értelmezhető a színházban.

Az *opszisz*, a látvány világa ezzel szemben főként a megtévesztés lehetőségét, az elemek összekeveredését, az értelem nélküli érzelmeket, a szerkezet megbomlását, röviden a művészet és a racionális struktúra hiányát testesíti meg a szövegtől függetlenül hagyományban. Arisztotelész értéktelennek tartja, és elutasítja mint a színház legművészielenebb, legjelentéktelenebb részét. (Gondoljuk csak meg, mit jelentene ez az állítás a mai színházi gyakorlat szempontjából: eszerint tulajdonképpen a színház volna a színház legérdektelenebb része. Mellesleg nem tudom elhessegetni a gondolatot, hogy jó néhány teoretikus akad ma is, aki titokban pontosan ezt gondolja.) A végső érték a *logosz*, de nincs *logosz* architektúra nélkül: az alap és a támasz, a hierarchia és az összekötő elemek, a szerkezet, a racionális alapuló artikuláció és a koherencia, a cél és a működés, a *teloszból* fakadó rend teszi egységessé az architektúrát.

Most egy gyors időugrással áttérek arra, ami a színházban körülbelül 1970 óta történt. Úgy tekinthetünk erre a korszakra, mint a *telosz* nélküli tér és beszéd, a strukturált értelem és belső egység nélküli hierarchia újrafelfedezésére. E perspektívából érthetővé válik az elmúlt évtizedek színházi gyakorlatának gazdag változatossága. Úgy tűnik, e rövid időszakban sem a szavak teljes számúzásáról, sem a szöveg hirtelen visszatéréséről nincs szó – jöllehet néhány művész valóban hasonló gyakor-

latot követett. Ehelyett inkább újfajta látvány, sokrétű *logosz* és újszerű felépítés vagy színházi architektúra bonyolult, szerteágazó fejlődéséről beszélhetünk. A színház mindig is olyan teret és diskurzust keres(ett) és alakít(ott) ki, amely – amennyire csak lehet – mentes a célirányos [*telosz*], hierarchikus, kauzális logika szabályaitól. Ez a keresés végül *szcenikus költeményekhez*, szerteágazó *elbeszéléshez*, *töredékessé tételhez* vagy más eljárás-hoz vezethet – a vágy az ilyenfajta térre, a *teloszon* túli térre minden esetben tetten érhető. Logikus, hogy egy ilyen tér már önmagában is a logika és az ésszerűség határán „helyezkedik el”, az elgondolható és az elgondolhatón túli küszöbén. Bizonyos szempontból mégis elgondolhatóvá tehető e tér a Julia Kristeva által használt kifejezés, a *chora* segítségével,³ amely a *Timaios* híres bekezdésére utal, amelyben Platón megpróbálja fogalmilag leírni azt a logikus vagy pre-logikus „helyet”, amely teret nyit a minden valóságban létező és azt létrehozó játéknak, és megelőz bármely egyéni, sajátos vonást:

Végül harmadik fajta minden egyes esetben: a tér (*chora*), maga romlástól ment, helyet ad mindennek, amik csak keletkeznek, óhozza magához csak az érzékeléstől elvonatkoztatva, az okoskodásnak bizonyos fattyúhajtása segítségével lehet eljutni; s így alig lehet róla megbízható tudomásunk.⁴

A *chora* fogalmának – amelynek filozófiai és esztétikai vonatkozásait most nem tárgyalom – megvan az az előnye, hogy emlékeztet rá: a színházi tér bizonyos szempontból mindig *chora*-szerű. A színház, de még egy monodráma sem választható el a kórustól, és a színház koreo-grafikus jelként olvasandó.

Képletünk, „a színháznak mint *chorá*-nak az újrafelfedezése” olyan nyelvi státuszt implikál, amelyre a többszólamúság, a „polilogikusság”, a kötött jelentés dekonstrukciója, az egységgel és a központi jelentéssel szembeni engedetlenség jellemző. Ez a színház másfajta architektúrára és zenére tart igényt, ugyanakkor a művészet más területein is hasonló fejleményeket figyelhetünk meg. Jacques Derrida Bernard Tschumi és Peter Eisenmann építészetéről szóló szövegeire utalnék,⁵ valamint azokra a kísérletekre, amelyek igyekeztek felszabadítani a zenét

³ Vö.: Julia Kristeva: *L'Abalyse des spectacles*. Paris, 1974.

⁴ Platón: *Timaios* 52a In. *Platon összes művei III*. Budapest, Európa, 1984. 355. ford. Kövendi Dénes.

⁵ Jacques Derrida: *Point de Folie – maintenant l'architecture* és „Pourquoi Peter Eisenmann écrit de si bon livres. *Psyché. Invention de l'Autre*. Paris, 1987. 477. ff.

a *logosz* uralma alól, hogy elérjék a minden manipulációtól mentes hangot, a csendet, a véletlenszerűt. Amikor Derrida a Parc de la Villette Tschumi-féle „Folies”-jének dekonstrukciós építészetről beszél, meglepően teátrális kifejezéseket használ az „architecture de l'événmmment” (az esemény építészetének) leírására. „Az eseményszerű kiterjedés bennefoglaltatik az építészeti kompozíció struktúrájába, mint szekvencialitás, nyitott szerialitás, narrativitás, filmszerűség, drámaiság, koreografikuság.”⁶ Az építész Daniel Libeskind vázlatainak látszólag rendezetlen mintáival óriási hatást tett William Forsythe-ra, a kitűnő koreográfusra. John Cage-nek a zene elméletének és gyakorlatának destrukturalizására tett „hangzó kísérleteit” viszont egy konzekvens, strukturált, logikus kompozíció helyébe lépő „teátrális esemény” mintájára érthetjük meg. Ahogy elvész az értelem a szövegből, amely a szavakon át a csend felé közelít, úgy szűnik meg a középpont az építészetben. A művészetek nyilvánvalóvá teszik azt, ami talán minden költészet rejtett, tudatalatti célja: a *logosz* csendjét, a *logosz* folyamatosságát strukturálisan megszakító csendet.

Ha volt is olyan időszak, amelyben a *logosz* uralta a színházat, azt Artaud feltűnése nyilvánvalóan megszakította, aki számára azonban nem létezett a „szöveg vagy színház”, a szó melletti vagy elleni állásfoglalás leegyszerűsített ellentéte. Artaud inkább a logocentrikus hierarchia radikális eltörlésére törekedett. Nála ebben az értelemben megy keresztül a nyelv a jelentéstől való megfosztás folyamatán, a színház többi alkotóeleméhez (gesztus, világítás, díszlet, kellék) hasonlóan. A test, a ritmus, a légzés: a felfoghatatlan testi jelenlét itt és most-ja, erotikája aláássa a *logoszt*. Ez a test ugyanakkor a szenvedés és a fájdalom: a küzdés néma teste. Walter Benjamin és Christian Rang állt elő azzal a spekulatív, ugyanakkor lenyűgöző elgondolással, miszerint az egymással szembenálló hangok színházi párbeszéde az áldozati állapot néma vergődéséből fakad. A párbeszéd szerkezetének a kifejezés többdimenziós és többértelmű terévé alakítása által az új színház ismét felfedezi a rituális dimenzió elemeit, s olyan élményt nyújtó, másfajta kommunikációt hoz létre, amellyel az értelem nem birkózik meg egykönnyen. E tendencia mérsékeltabb formában nem csupán a radikális avantgárdban, hanem a kortárs színházi gyakorlatban is megfigyel-

hető, konkrétan a szöveg szerepének újradefiniálásában. Immár nem a szöveg a középpont, vagy ahol mégis, ott többnyire az elidegenítésére, kifacsarására, eltorzítására, kilyuggatására, feldarabolására, a szleng általi lefokozására és megalázására tesznek kísérletet. Németországban olyan rendezőket jellemez ez a módszer, mint Frank Castorf, Martin Kušej, Leander Hausmann, Jürgen Kruse és Einar Schleaf. Az már a rendezőtől és a produkciótól függ, hogy ez a destrukció olyan megtisztulási folyamathoz vezet-e, amely után a szöveg új megvilágításba kerül, vagy olyanhoz, amely a kárhozatba taszítja az ott eléggé és eltemető szót. Más rendezők, mint például Robert Wilson, Tadeusz Kantor, John Jesurun, vagy Németországban megint Schleaf és Christoph Marthaler a kórikus morajlás különféle változataivá alakítják a beszédet. Úgy tűnik, a szöveg újszerű megközelítése gyakran a nyelvi anyag radikálisan muzikálissá tételével, s olyan auditív tér megnyitásával jár, amelyben a nézőknek/hallgatóknak kell összerakni a felkínált elemeket. Ez teljesen átformálja a kommunikáció folyamatát a színházban, amely nem tesz kísérletet arra, hogy az emberi szubjektum hangja hallhatóvá váljék. Az olyan kivétel, mint az egyedülálló Klaus Michael Grüber csak erősíti a szabályt. A színház inkább a hangok disszeminációjára törekszik, és ismét a *kórikus struktúrára* koncentrálna, úgyhogy a szöveg *architektonikus térbeliségével* és a szó profanizációjával találkozunk. E jelenségek mindegyikét szükséges (és érdemes) lenne külön elemezni a *monológ/magánbeszéd* újbóli felbukkanásával, az újfajta *többnyelvűséggel*, *szimultaneitással* és a *narráció* új szerepkörével együtt.

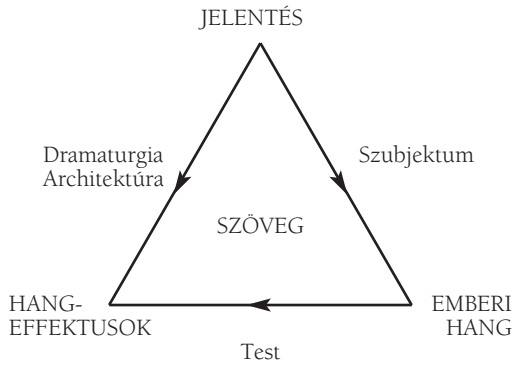
A fenti jelenségekre könnyű példát találni a kortárs színház legfigyelemreméltóbb, legigényesebb művészeinek, Jan Lauwers, a Matschappij Discordia, Hollandia és Jan Fabre, a Fura dels Baus, Terzopoulos, a Forced Entertainment, a Raffaelo Sanzio, a Théâtre du Radeau munkáiban és az angol, olasz, amerikai vagy skandináv avantgárd színházban. Felhívnám a figyelmet egy különösen fontos következményre. A színház újfajta textuálitása (vagy az új színház textuálitása) jelentősen áthelyezi a hangsúlyokat: nem firtatja a színházi beszédmód hagyományos centrumát, a dialógus által implicált dialektikus rendet és interszubjektivitást. Persze nem arról van szó, hogy a dialógus egyszerűen

⁶ i. m. 478.

eltűnne. Ha figyelembe vesszük a szöveg három szintjét a színházban (a nyelvi szöveget, a *mise-en-scène* szemiotikusok által elemzett, tágabb értelemben vett szövegét, és az egész színházi esemény sajátos struktúráját jelentő, Richard Schechner-féle „előadásszöveget”), arra a fontos megállapításra jutunk, hogy míg a *színpadon* létrejövő dialógus háttérbe szorul, a színpad és a nézők *közötti* dialógus hangsúlyossá válik. A színház ismét felfedezi a közvetlen kapcsolat megteremtésének egyedülálló lehetőségét – amelyetől egyébként minden más művészeti ág meg van fosztva –, hiszen egyedül nála esik egybe a művészet létrehozásának és befogadásának pillanata. Az új színház nézője megszólítva érzi magát egy személyes történelem által, rituális jellegű folyamatok résztvevőjévé válik, és intenzíven átéli saját jelenlétét, hiszen egy szélsőségesen hosszú előadás vagy különleges hely okozta kényelmetlenségekkel találja magát szemben, és sokféle provokációra kell reagálnia. Még ha e praktikák zöme, főként a direkt provokáció már el is avult, érvényes maradt az *alapvető hangsúlyeltolódás a színházak közötti párbeszédétől a színház és a közönség közötti párbeszéd felé*. Ha eddig a színházat úgy definiáltuk, mint fiktív kozmoszt, amely színházi jeleket sugároz valamely közösség felé, akkor mostantól egyre inkább különleges, egyedülálló *szituációnak* tekinthetjük – persze nem a Maeterlinck-féle vagy az egzisztencialista korlátok közé szorított értelemben, hanem olyan színházi pillanat létrejöttének értelmében, amely a hétköznapi beszélgetés során virtuálisan és strukturálisan soha meg nem valósítható kommunikációt kezdeményez. Ez a színház és a teatralitás egészét érintő, távolba mutató változás újfajta művészeti és elméleti kutatások felé nyit utat, amelyek az alternatív „happeningen” vagy a struktúrába rendezett munkán túl a színházesztétika minden egyes aspektusát érintik. Nem csoda, hogy ilyen körülmények között a színházművészeteket már nem a fikció és illúzió témái izgatják, hanem mondjuk a Valósnak a behatolása a színházba (Emil Hvratin).⁷ Elvégre a fent vázolt átalakulás nem más, mint a másodlagosan közvetített percepció elsöprő hatalma elleni reakció. A média valósága jelenti a szabályt, a színház pedig a kivételt. Amíg a média dramaturgiája többnyire feledtetni akarja velünk a kép létrehozásának folyamatát, addig a színház strukturálisan a képek

létrehozásának látható és hallható folyamatát állítja a középpontba, ráadásul úgy, hogy megszűnjön a közönség számára a szolipszizmus és a kollektív tapasztalat kibékíthetetlen ellentéte.

1. ábra: A szöveg a színházban



A színházban három aspektusa van a szövegnek: a jelentés, a hangeffektusok és az emberi hang (lásd 1. ábra). Az szöveg a szubjektumhoz, a drámai vagy színházi eseményhez és a színpadon lévő emberi testhez, a teatralis testhez kapcsolódik. Amíg az architektúra az aleatorikus eljárások és a dekompozíció felé tendál, addig a szubjektum a középponttal bíró Egótól a tudatalatti morajló hangja (az értelem-től a hang) felé közelít, és a test hangját sem irányítja többé a tudat és az értelem (ezért az emberi hangtól a hangeffektusok felé tendál). A jelentés pólusának gyengülésével párhuzamosan az emberi hang muzikalissá tétele, hang-mintákká alakítása zajlik (Gertrude Stein). A szubjektum vonala egyre jobban elhalványul. Természetesen ebből új kérdések következnek: Új értelmet nyer-e az emberi hang azáltal, hogy hangeffektusokká, kollektív mintákká alakul? Kerül-e új beszélő szubjektum az Ego helyére? Az ábránk nyújthat némi segítséget bizonyos fejlemények elemzéséhez, mert elég egyszerű, és a részletes leírás során szükségképp módosítható.

Ha a szöveg színházi státuszának változására nem ábrát, hanem megfelelő kifejezést akarunk találni, különösen alkalmasnak mutatkozik a *textuális tájkép* (Textlandschaft). Ez a kifejezés megidézi a Derrida-féle *espacement* (a térbelivé válás/tétel)

⁷ Lásd Emil Hvratin: *Jan Fabre*. Paris, 1994. 69ff.

fogalmát, ugyanakkor Gertrude Stein *landscape play* (tájkép-dráma) fogalmára is utal, és azt sem hagyja figyelmen kívül, hogy a szöveggel való újfajta munka gazdag sokszínűsége szoros kapcsolatban áll a vizualitás dimenziójával.⁸ Hasznosnak tűnik a színpadot olyan tájképként elképzelni, amelyet (Knut Ove Arntzen kedvelt kifejezésével) a vizuális dramaturgia működtet. Számomra persze a vizuális dramaturgia jelenti a textuális tájkép másik oldalát. A vizuális dramaturgia nem szöveg nélküli, nem kizárólag vizuálisan meghatározott gyakorlatot jelöl, hanem egy *opsziszt*, amely nem hierarchikus, és a szöveghez térbeli, architektonikus minőségében kapcsolódik, s amelyet más kontextusban *poszt-dramatikusk*nak minősítenék.⁹

E változásokat figyelembe véve a színháztudomány (Patrice Pavis kifejezésével élve) a „scenológját” helyezi előtérbe a filológia helyett. Ez az eltolódás egyébként csak a történeti fejlődés nyomon követését jelenti. Körülbelül 1880 óta a szöveg olyan variálható elemnek számít, amelyet minden rendező másféleképpen használ. Az új szabadságnak az 1980-as évek óta bekövetkezett radikalizálódása azonban olyan kuszaságot eredményezett, hogy az még az igazán nyitott teoretikusokat is meghökkentette. Az enyémhez hasonló álláspontban Pavis egy új, „színpadcentrikus nézet”¹⁰ megjelenésének a veszélyét látja, mindamellett jó néhány részletben egyetért vele. De talán mégsem fenyegeti túl nagy veszély a szöveget, még ha eltorzítás vagy elferdítés áldozata lesz is. Lehetséges, hogy épp e tűzpróba jelenti a halott betű számára az életet. Ne felejtjük el, hogy Bernard Dort, a neves francia kritikus szerint a szöveg és a színpad szent egyesülése sohasem jöhet létre: bizonyos mértékű elnyomás és kompromisszum mindig elengedhetetlen.

Összefoglalásképpen:

1. A szöveg elmozdul a *logosz* diszperziójának irányába, úgyhogy A (a színpad) jelentése nem jut el B-hez (a közönséghez), helyette speciális színházi helyzet születik, amely egy másfajta kommunikáció lehetőségét hordozza magában. E tágabb értelemben vett kommunikáció az értelem

létrejöttének szükségszerűsége helyett csupán annak lehetőségét implikálja.

2. A textuális új fajtái, amelyeket gazdagon átszól a (szöveg egységét még inkább megbontó) intertextuális utalások hálója, a következők: kórus, narráció, monológ/magánbeszéd, kollázs, montázs, poliglosszia és szimultaneitás.
3. A szöveg új fajtái olyan textuális tájképet eredményeznek, amely szorosan kapcsolódik a vizuális dramaturgiához, a valóság behatolásához és a képzeletbeli kozmosz redukálásához.

Befejezésül: fölösleges félni a szövegtől. A színház érdeklődésének előtérben kezdettől fogva a test fizikai jelenléte állt, amely megsemmisítő érzelmi többletnek köszönhetően bármely szövegen és a színpad bármely verbális vagy non-verbális rendszerén képes uralkodni. Az irodalmi színház korábban elfojtotta és eltérítette ezt a többletet. A kortárs színház maga mögött hagyta a szöveg abszolút dominanciáját, de semmi esetre sem hagyta el a költészetet és a szöveg gondolatlalteli ragyogását, csak újra előtérbe állította a jelentéstől való megfosztásnak azt a képességét, amellyel a test és a vizualitás bír. Kétségtelen, hogy ha a színház általános állapotát vizsgáljuk, a kreatív energia lanyhulásának lehetünk szemtanúi. A szövegtelenítés szükséges folyamata talán túl sok, a szövegben rejlő lehetőségtől fosztott meg minket. Ám ezek csak aktuális benyomások. Még a radikálisnak számító vizuális dramaturgia is a szöveg színházi történetének részévé lesz. Az utóbbi idők kiemelkedő színházi munkáiban Fabre, Jan Lauwers, Lepage, Kantor, Wilson, Peter Stein, Grüber, Brook és Mnouchkine többnyire „tradicionális” formákat használtak – mindannyian keresztülvergődtek magukat a szövegen. A legjobb esetben ez a szöveg immanens csendjének felerősítését jelentette.

A szöveg státuszának változása a „kibernetikus gépezetben” – ahogy Roland Barthes már 1963-ban nevezte a színházat – ma a számítógépes rendszerektől függ, amelyek a változások legjobb ügynökei. Ez némi aggodalomra ad ugyan okot, de nem kétséges, hogy az elektronikus idiotizmus és a szí-

⁸ Lásd Gertrude Stein: *Look at the Now and Here I Am: Writing and Lectures. 1909–45.* Harmondsworth, Penguin, 1967.

⁹ Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater* című könyve 1999-ben jelent meg a frankfurti Verlag der Autoren gondozásában. A kötetről Kiss Gabriella közölt recenziót „Értelmezésen túl – hatáson innen” címmel a *Theatron* 1999/Nyár-ősz számában (103–105.), Schein Gábor fordításában „Poszt-dramatikusk testképek” címmel pedig részlet jelent meg belőle a *Pannonhalmi Szemle* 2003/2. számában (14–33.). (A szerkesztők megjegyzése.)

¹⁰ Patrice Pavis: *Előadáselemzés.* Budapest, Balassi, 2003. 177. ford. Jákfalvi Magdolna.

házi kommunikáció új törekvéseinek harca sok új lehetőséget is teremthet. Csak remélni tudjuk, hogy e sok szempontból „embertelen” textúrák és elektronikusan előállított hypertextek a színház békés *agonján* belül fejlődnek majd. Másképp tanúi leszünk az „elektronikus kapitalizmus” katasztrófájának, s igazat kell adnunk Heiner Müller prófécijának: „Amikor a diszkók már üresek lesznek, és a tudósokat szélnek eresztették, akkor fogjuk majd

újra meghallani a színház csöndjét: a színház nyelvének alapját jelentő csöndet.”

(A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Hans-Thies Lehmann: From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy. *Performance Research*, Vol. 2. No. 1. Spring 1997. 55–60.)

Fordította: Enyedi Éva