

Pécsi Tudományegyetem
Irodalomtudományi Doktori Iskola

DOKTORI ÉRTEKEZÉS
(tézisek)

Rosner Krisztina

**A SZÍNÉSZI JELENLÉT ÉS A CSEND
DRAMATIKUS-TEÁTRÁLIS JÁTÉKAI**

Témavezető:
DSc dr. habil. Müller Péter

Pécs
2011

Az értekezés tartalomjegyzéke

BEVEZETÉS	4
1. A (SZÍNÉSZI) JELENLÉT	11
A (színészi) jelenlét elméleti megközelítései	11
„Jelenlétesítés” [making present] – a fikcionális mód	20
„Jelenléttel rendelkezni” [having presence] – az auratikus mód	23
„Jelen lenni” [being present] – a szó szerinti mód	28
A szellem játéka	32
Következmények, lehetőségek	37
A (színészi) jelenlét módszertani aspektusai	50
A jelenlét mint közvetítés	52
A jelenlét mint energia	58
A jelenlét mint érdeklődés	61
A jelenlét mint kockázat	68
Ariel és Prospero	70
2. A CSEND	73
Szövegkulisszák a csendről szóló beszéd háttérében	73
A kinyilatkoztató hallgatás	73
A csend mint aktivitás	77
A csend a társas interakciókban	81
A csend dramatikus vonatkozásai	84
A csend mint (el)hallgatás	92
A hallgató arca	99
A csend mint titok	104
A csend elhallgattatása	108
Eurüdiké és a holtak csöndje	117
A csend teátrális vonatkozásai	127
A csend a lélegzetvétel hieroglifájában	142
A fehér maszk csöndje	149
3. KERESZTEZŐDÉSEK	162
Szövegkulissza: A test megélése – Dancing in My Mind	162
A csend és a jelenlét mint kihívás	175
Kivezetés: „Wilson-machine” – A formakánon mint az iteráció játéka	187
BEFEJEZÉS	190
IRODALOMJEGYZÉK	196

Az értekezés témája, célkitűzése, a kutatás módszertani sajátosságai

A hagyományos, többnyire reflektálatlan megközelítésben mind a *jelenlét*, mind a *csend* fogalma egy-egy bináris oppozíció egyik végpontjának tűnik, amely kizárja az oppozíciós párt: a jelenlét a hiánnyal, a csend pedig a hanggal (és annak változataival) áll ellentétben. A használat során pedig mindkettő normatív aspektusokkal, kommunikációs stratégiákkal terhelt fogalom. És miközben a performatív (szűkebben a színházi) eseményben résztvevők könnyen felismerik e jelenségeket, addig maguk a fogalmak kihívják az értelmezést, és rendre ellenállnak az esszencialista megközelítéseknek. Az értekezésben arra teszek kísérletet, hogy körüljárjam ezt a két fogalmat, azok színházi és dramatikus keretek közötti megjelenésében, és elbizonytalanítsam a bináris ellentétet, megmutatva, hogy ezek a fogalmak nem feltétlenül homogén, hanem éppen ellenkezőleg, összetett, többemű terminusok. Nem célom a választott jelenségek esszencialista meghatározása, hanem elsősorban az, hogy rámutassak a sokrétűségükre, a fogalmakban rejlő lehetőségekre, és a kifejezések használata során tapasztalható következtelenségekre. Tézisem szerint a színházi eseményben és a dramatikus szövegekben nem bináris oppozíciós viszonyként, hanem komplementer jelenségek állandó játékaként érdemes a jelenlét és hiány, csend és nesz/hang/zaj viszonyára tekinteni.

Ennek megfelelően a dolgozatomban a következő kérdések vetődnek fel: mit jelent, ha valakinek „van jelenléte”, milyen értelemben „nincs jelenléte”? Hogyan van jelen, akinek (színészi) jelenléte van? Mennyiben tér el a színész jelenléte a többi színpadi elem jelenlététől? Hogyan próbálják ezt megfogalmazni az elméletírók és a színházzal gyakorlatban foglalkozók? Milyen különbségek vannak a megfogalmazási kísérletekben? Tanítható? Hogyan? A csendre vonatkozóan pedig: ha nem lehetséges a csend akusztikus értelemben (Cage), akkor nem marad más lehetőség, mint minimalizált, ám mindig jelen lévő zajszintként definiálni a színházi csendet? Hogyan lehet / kell csendben lenni a színházban? Milyen eltérő csend-megközelítést implikál egy dramatikus mű színrevitele, illetve hogyan lehetséges, ha lehetséges a csend azokban az esetekben, amikor a színház teologikus karaktere (Derrida), a Dráma (Fuchs) rejtett? Milyen esetekben befolyásolja a csend a színész jelenlétét, vagy éppen a színész jelenléte a csendet?

A színházi, vagy szűkebben a színészi jelenlét és a csend kérdése olyan, a művészeti ág lényegét érintő alapkérdés, amelynek lényege feltételezésem szerint éppen az adható válaszok diverzitásában és heterogén karakterében rejlik, nem pedig az egy adott definícióra való szűkítés aktusában. Ez azt is jelenti, hogy a megközelítésemben alapvető fontosságot tulajdonítok a *játék* gadameri értelmében vett fogalmának (Gadamer 2003: 133-142), és a *játékosságnak*. A játék Gadamer szerint mindig valaminek a játéka, lényegi tulajdonsága pedig az ide-oda mozgás állandó dinamikája. Így tehát azt is kérdezem (vagy talán ezt kérdezem leginkább): *hogyan játszik a színház a jelenléttel és a csenddel?*

A színház (theatre) etimológiájának igei megfelelője a *theomai* [θεάομαι] – „nézni”, „tekinteni”. A (nézői, színészi) tekintet jelensége, minősége, vektora a jelenlétre és a csendre vonatkozó elemzéseim egyik kiemelt metszéspontjaként szolgál, olyan fogalmi kereszteződésneként, amely a színész és a néző testfenoménja mellett játékba hozza a szélesebb értelemben vett performatív aktusokat, a vizuális művészetek többi formáját, és a jelenlét és a csend sajátos formáját, a *(szellem)képet*. Egyetértek Power álláspontjával, aki szerint „lehetséges, hogy a jelenlét – mint arra Herbert Blau rámutat – egyike a színház legerőteljesebb illúzióinak, ez azonban nem mentesít minket annak szükségessége alól, hogy megértsük, hogy a színház »varázslata« milyen sajátos módokon teszi jelenvalóvá ezeket az illúziókat számunkra” (Power 2008: 207). A színészi jelenlét és a csend fenomenjának kutatásakor ennek megfelelően nem a színház „varázstalanítása” a célom, hanem a lehetséges rétegek felfejtése, megértése, és a pontosabb fogalomhasználat elősegítése – meggyőződésem, hogy a terminusok tisztázásának kísérlete nem veszi el a játék örömét.

A gadameri játékfogalomban rejlő dinamika, a szüntelen oda-vissza mozgás írja le a saját kutatói pozíciómat is: a rögzített nézőpont helyett a szövegben állandóan váltja egymást a színész, a rendező és a befogadó (néző, olvasó) megközelítése. Ezt részben a gyakorlatban megjelenő rugalmas fogalomhasználat indokolja, részben pedig az a meggyőződés, hogy „a feedback-szalag autopoézise az előadások esetében improduktívává teszi a produkció- és recepcióesztétika akár csak heurisztikai okokból történő szétválasztását” (Fischer-Lichte 2009: 103). „Gyakorlat mint kutatás” [practice as research] és a kutatás mint a gyakorlat egy formája, elmélet és gyakorlat állandó egymásba játszása, a gyakorlatnak egy reflektált, összefüggéseket kereső változata – ezzel tartom meghatározhatónak a kutatói nézőpontomat.

A dolgozat struktúrájában (az egymásutániség kényszerű rendjébe illeszkedve) három nagy egység különíthető el: 1, a (színészi) jelenlét fogalmának elméleti-módszertani áttekintése, 2, a csend dramatikus és teátrális sajátosságainak elemzése, 3, a jelenlét és a csend színházi „kereszteződései”. Ezek azonban csupán az írás formájából adódóan különülnek el fejezetekre: ideális esetben a szöveg vizuális keresztivatközások hálójából állna, vagy pedig olyan szövegegység-installációknak lennének tekinthetők, amelyek háttérben – mozgatható „szövegkulisszaként” – a jelenlét és a csend meghatározó elméletei állnak.

A (színészi) jelenlét elméleti és módszertani aspektusai

A (színészi) jelenlét elméleti kérdéseinek vizsgálata során a fogalom definiálásának paradigmáit és módjait kísérem meg áttekinteni, feltételezve, hogy a fogalomhasználatban rejlő következetlenségek kimutatása, és az ezek tisztázására irányuló kísérlet hozzájárul a színházi előadás-esemény alkotói és befogadói folyamatának alaposabb megértéséhez.

A jelenség normatív, bináris oppozícióra épülő fogalmát tekintem (részben cáfolandó) kiindulópontnak, amelyet az aura (Benjamin) fogalmán keresztül értelmezek: az aura „itt és most”-ja a színész esetében az előadás egyszeriségét, képmás nélkülségét jelenti, szemben a filmmel, ahol a technikai apparátus közbeiktatásának eredményeként a színész kénytelen lemondani saját megismételhetetlenségéről és a nézőkkel való közvetlen kapcsolatáról: „a tükörkép tőle elválasztható, szállítható lett” (Benjamin 1969: 319). Az „itt és most” a műalkotások esetében egyrészt a hagyományba való beágyazottságot garantálja és jelenti, másrészt pedig a műalkotás valóságának fogalmát adja (Benjamin 1969: 305). Az aurával rendelkező műalkotás (az aura definíciójából – „valamely távolság egyszeri megjelenése, bármily közel legyen is a tárgy” következően) *megközelíthetetlen*, és mindig megtart valamit a kezdeti, rituális, kultikus funkciójából (lásd ezekhez Benjamin 1969: 310, 386). Ezt az alapvető viszonyt változtatja meg Benjamin szerint a sokszorosítás technikai lehetősége (amely nem egyenlő a műalkotás újrateremtésének lehetőségével); elsősorban a filmet mint *par excellence* a sokszorosításon alapuló művészeti formát vizsgálja, a színházhoz, festészethez, építészethez, íráshoz való viszonyában. A színház és a színész művészete ebben a felosztásban úgy jelenik meg, mint amelyben az aura *megőrződik*, megtartja kultikus-rituális gyökereit. (Ezért állíthatja szembe a színész és a filmszínész munkáját az aura megjelenésének és hiányának alapján, és nyithatja meg az utat többek közt a medialitás és a „liveness” kérdésének a színházelméletben). Noha a medialitás kérdése, különösen a posztstrukturalista színházelméletben számos eredményt hozott (erről a dolgozat egy későbbi szakaszában részletesebben is írok), itt elsősorban nem erre helyezem a hangsúlyt, hanem arra a tényre, hogy mit eredményez a jelenlét kérdésének szempontjából Benjamin módszere, a színháznak a filmmel való összevetése. A legnagyobb horderejű következmény az, hogy míg a film műfaját a tanulmányban számos egyéb művészeti ághoz való viszonyában elemzi, addig a színháznak csupán egyetlen aspektusából, a Macbethet játszó színész szempontjából tárgyalja, ezen a példán mutatva be az aura fogalmát és annak megjelenését a színházban, szemben a filmmel. Ezt a meglehetősen tág és általános megfogalmazást Benjamin nem

szűkíti tovább – ez egyrészt problémaként merül fel, másrészt azonban lehetővé teszi a későbbi diskurzus számára ennek pontosítását. A kérdés ugyanis az, hogy milyen feltételekkel válik érvényessé ez az aura-fogalom a színházi előadásokban? A benjamini aura érvényes-e a színész minden színpadon töltött pillanatára? A színésznek *eo ipso* van aurája, ugyanúgy, mint a szerepének? Ez magából a műfajból fakad, azaz a színész pusztán attól rendelkezik aurával, hogy színházban van? Vagy a színész idézi elő? Vagy a néző tekintete (ellentétben a kamera lencséjével)? Fenntartva a kultikus megközelítést? *Fenntartható-e* ez a kettősség? Hasonlóan kérdéses az aura és a távolság kérdése, amely nyomaiban egyfajta közvetettséget is implicál. Ugyanakkor a (technikai értelemben vett) közvettség éppen a film jellegzetessége, szemben a színész és néző közvetlen viszonyával. A távolság, megközelíthetlenség apollóni ideája áll itt szemben a (nyelvi korlátokon átívelő) némafilm egyesítő dionüszoszi hatásával. Az aura és a jelenlét viszonyáról, azoknak a civilizációban betöltött ígérteréről később Fischer-Lichte értekezik (Fischer-Lichte 2009); gondolatmenetéből most egyrészt a színész és néző jelenlét-tapasztalatában megnyilvánuló, a mindennapokból való kívülállást kell kiemelni (exstasis), mint olyan gondolatot, amely megfelel az eltávolítás benjamini tézisének, a megközelíthetlenség karaktere – a *noli me tangere* parancsával – ugyanakkor ellenáll ennek a színészeket és nézőket a jelenlét ünnepében részesítő elképzelésnek. A rituális funkció, az „elvilágiasodott szertartás” elképzelése (Benjamin 1969: 310) továbbra is megmarad Fischer-Lichténél, Goodallnál (Goodall 2008) egyaránt.

Noha úgy tűnik, hogy a jelenlét kérdése elsősorban a hatvanas-hetvenes években, illetve (a hiány teoretikus problémája kapcsán) a kilencvenes években került leginkább a színházelméleti kutatások homlokterébe, az utóbbi néhány évben két olyan kötet is megjelent, amely ezt a jelenséget vizsgálja. Goodall monográfiája (Goodall 2008) és Power kritikai elemzése (Power 2008) nem csupán azért válik fontossá a továbbiakban, mert ezek a legfrissebb kutatások a témában; Goodall megközelítését azért tartom fontosnak részletesebben bemutatni, mert gondolatmenetét – számos megfontolandó eredménye mellett – beleilleszhetőnek tartom abba a paradigmába, amely a színészi jelenlétet az aura fogalmához kapcsolja. Ebből a szempontból Goodall monográfiája jelzés- és modellértékű, amennyiben mintegy belülről, szinte reflexiómentesen képviseli a nyugati színházi gondolkodást évszázadokon keresztül meghatározó elképzelést.

Goodall a *jelenlét poétikáját* kutatja (Goodall 2008: 7), annak nyelvi aspektusát, a leírásban felhasznált metaforákat, a megfogalmazás lehetőségeit; ennek során többnyire az angolszász színháztörténet ikonikus előadóiról írt kritikákat, leírásokat elemez, kitérve a jelenlét fogalmának társadalmi vetületeire (a mítoszképzés folyamatára). Elsősorban tudomány-, illetve társadalomtörténeti szempontokat érvényesít (hosszan tárgyalja például a színész szerepét az angol reneszánsz társadalomban). A jelenlét fenoménjának leírására a nyugati színház különböző korszakaiban a *megindító erő, vonzás, villamosság, elektromos tűz, zseni, természetfölötti, emberfeletti attribútum, igézet, delejesség (mesmerism), csillogás* metaforái válnak gyakorivá – ebben nyilvánvalóvá válik az az implicit meggyőződés, hogy minden korszak megteremti a maga terminológiáját, kifejezőképességét a jelenség leírására. Ennek megfelelően Goodall voltaképpen a színészi jelenlét metaforáinak tudománytörténeti áttekintését kínálja. A darwinista megközelítésű szövegben azonban rendszeresen visszatérő elem a misztikum, amelyet ebben a megközelítésben nem lehet feloldani, pusztán nyugtázni a jelenlétét. Elemzésének kiemelkedő szakaszai ennek megfelelően nem feltétlenül azok, amelyekben a természettudomány terminusait applikálja a színházi előadásokra, hanem amikor ellenkező irányba halad, és a természettudomány képviselőinek módszereiben mutatja ki a (para)teátrális elemeket, úgy tekintve Anton Mesmer, Darwin, Tesla, Edison személyére, mint a tudományok történetének legteátrálisabb alakjaira (Goodall 2008: 123). Goodall kutatása nagyon lényeges, amennyiben ráirányítja a figyelmet a jelenség leírásában rejlő tér- és időbeli távlatokra, valamint a terminus *konstruált* jellegére, ám monográfiája

feltételezésem szerint nem más, mint a nyugati hagyomány jelenlét-felfogása mellett elmondott védőbeszéd.

Míg Goodall példáján keresztül megmutathatónak tartom a színészi jelenlét leírásainak (az angolszász területen) hagyományos módját, addig Power kritikai megközelítésének ismertetése lehetővé teszi a (színházi) jelenlét-elméletek nagyobb területeinek rövid áttekintését. Ennek érdekében átveszem a Power által leírt jelenlét-módok felosztását (ez egyfajta sorvezetőként meg is határozza ennek a fejezetnek a struktúráját), ám az egyes szakaszokon belül a saját elemzési szempontjaimat követem, nem Power gondolatmenetét. Ezek a kategóriák természetesen nem választhatók el élesen egymástól, ám lehetővé teszik a fogalomhasználat rétegeinek pontosítását, valamint azt, hogy a jelenlét kérdését a textushoz, a fikcióhoz, illetve a színházi eseményhez való viszonyában ragadjam meg. A „jelenlétesítés” (fikcionális mód) kapcsán Lepage rendezői munkásságát, a hitetlenség felfüggesztésének Coleridge-i tradícióját, valamint a dráma/színház, film/színház (ezen belül a valós – nem valós) rögzült, normatív oppozícióját vitatom. A „jelenléttel rendelkezni” (auratikus mód) leírásakor egyrészt a benjamini aura fogalmához kapcsolódom vissza, rámutatva, hogy az aura fogalmának huszadik századi reneszánsza mögött az a (Power szerint a modernitáshoz köthető) feltételezés áll, hogy ezzel a terminussal kifejezhető a színház „lényegének” tartott jelenlét-fogalom, illetve az a meggyőződés, hogy egyáltalán *létezik* és *meghatározható* a „színház lényege” (Brook rendezői működését, illetve Grotowski „szent színészt” tekintve e felfogás extrém képviselőjének). A legalább kétrétegű (a színházi előadás autonómiájaként, illetve a színész személyes energiájaként felfogott), ám – részben a posztstrukturalista elméletek fényében – gyanússá vált terminus a mindennapi színházi gyakorlatban alapvető fontosságú, és túlélni látszik a teoretikus inkvizíciót. Az auratikus módhoz való közelítésen szemléltethető a legjobban a színház elmélete és a gyakorlat közötti (gyakran csak magyar szimptomaként elgondolt, ám valójában a nyugati színház hagyományára is jellemző) széttartás az elmélet és a gyakorlat tendenciájában: míg az elmélet számára az auratikus mód gyanús problémaként tételeződik (kivételesen ez alól Fischer-Lichte és a performativitás esztétikája), addig a gyakorlati megközelítések általában tudomást sem vesznek ezekről az elméletekről (évtizedekkel Derrida szövegei után sem). A „jelen lenni” (szó szerinti mód) rétegét mint „teátrális kopulát” tartom értelmezhetőnek, amely a színész és a néző „ott létét” indikálja. A kérdések ugyanakkor alapvetőek: *ki van jelen? Hogyan van jelen? Jelen van-e egyáltalán?* Az eseményként felfogott színházi előadásban ugyanakkor (vagy egyre inkább: performatív aktusban) a középponti, állandó, stabil jelenlét fogalma helyett a gyakran marginalizált és dinamizált – folyamatként, áramlatként megélt és leírt – jelenlét válik relevánssá (Whitehead, Bergson, Csíkszentmihályi elméleteivel a háttérben), és nem elsősorban a fikcióval, hanem az auratikus móddal való kapcsolata látszik problematikusnak. Megváltozik a néző szerepe is: gyakran nemcsak mint értelmező vesz részt az eseményben, hanem mint performer is (Kaprow, Cage, vagy éppen Dominique Gonzalez-Foerster műveiben). Ez a kategória a performance és a dokumentáció területét is bevonja a diskurzusba, elsősorban a Marina Abramoviéccsal való együttműködésem tapasztalataira összpontosítva.

E rétegek vizsgálata számot vet a teoretikus következményekkel, a Hiány Színháza (Fuchs), illetve a „liveness” (Auslander) fogalmain keresztül. Power kritikai megközelítésének vizsgálata mellett a huszadik-huszonegyedik század paradigmatis jelenlét-értelmezéseit ismertetem, további két, egymástól eltérő elméleti háttérből kirajzolódó teatrológus csoportosítására összpontosítva. Ebben a szakaszban összefüggésbe hozom egymással a „jelenlétesítés” (fikcionális mód), „jelenléttel rendelkezni” (auratikus mód), és a „jelen lenni” (szó szerinti mód) kategóriáit (Power csoportosítása), a jelenlét „gyenge”, „erős” és „radikális” koncepcióit (Fischer-Lichte elmélete), illetve az önkifejező, együttműködő és reprezentációs módok sajátosságait (States kategóriái). Megkísérelve összehangolni a

szemiotika és fenomenológia teatrológiai belátásait. A *presencing* színházfenomenológiai terminusa (Garner) pedig a jelenségben rejlő dinamikára és folyamatszerűsége, valamint a rögzített külső értelmezői pozíció lehetetlenségére világít rá – ezt meghatározó szempontnak tartom a kutatásom egészére vonatkozóan.

A jelenlét elemzésének második szakasza a színész színpadi jelenlétének módszertani kérdéseire szűkíti a fókusz, abból a feltételezésből kiindulva, hogy a jelenlét, illetve az ehhez szükséges minőségek egy része *elsajátítható* és *megtanítható*. Az elemzésben elsősorban a huszadik-huszonegyedik század nyugati színházi hagyományában meghatározó színészpedagógiai módszerek alapelemeit hasonlítom össze, illetve két (ittthon) kevésbé ismert művész-pedagógus (Bogart és Zinder) metodikáját ismertetem. Ez a módszertani szemléletmód a dolgozat harmadik fejezetéhez tartozó, *A test megélése – Dancing in My Mind* című szövegkulisszában jelenik meg újra, ahol a japán színjátszás néhány elemének nyugati hatásait vázoló. A mesterek módszerein keresztül a jelenlét egy-egy meghatározó aspektusát mutatom be: Sztanyiszlavszkij, Csehov és (részben) Zinder gyakorlatain keresztül a jelenlét mint *közvetítés* (valamint ezzel együtt a test fenomenológiai és szemiotikai megközelítése közötti különbségek játéka) vált megragadhatóvá, Barba színházantropológiai kutatásai a jelenlét mint *energia* aktív, dinamikus jellegét hangsúlyozzák, Bogart Szempontok nevű módszerében pedig a jelenlét mint *érdeklődés* közelíthető meg. A *kockázat* karakterére Zinder „veszélyedzés” gyakorlatsorozatán keresztül mutatok rá, kiemelve, hogy a színész munkája (függetlenül az élő-mediatisztikus teoretikus vitájától) immanens módon rejti magában a kockázat valamilyen fokát.

Az egymással szorosan összefüggő két jelenlét-fejezet lényeges rétege a szellem (-kép) megjelenése, amelyen keresztül a jelenlét / hiány játéka nyilvánul meg. Hamlet, a saját fiatalkori hangját visszahallgató Krapp, majd pedig Ariel és Prospero képe vetül az értelmezés síkjára, olyan tükörképet alkotva, amelynek párdarabja a dolgozat későbbi szakaszában, a csend teátrális vonatkozásainak kereséskor tűnik elő újra.

A csend dramatikusan és teátrálisan vonatkozásai

Sontag szerint amennyiben a csend megjelenik egy műalkotásban, akkor szükségszerűen csak mint annak egy eleme jelenhet meg (Sontag 1967: 13). Ebben a fejezetben azokat az eseteket vizsgálom, amelyekben a csend a (dramatikusan, teátrálisan) megnyilatkozás lényeges elemeként szolgál, illetve amelyekben a csend tematikus, poétikai, fenomenológiai sajátosságai kiemelt szerepet játszanak – az elemzésekhez pedig Heidegger és Dauenhauer elméleteit, illetve a vonatkozó nyelvészeti-kulturális megközelítéseket ábrázoló vizuális tablók, „szövegkulisszák” szolgálnak háttérként.

A következő szakaszokban elemzett drámákat, amelyekben a csendnek kitüntetett szerep jut, dramatikusan szövegeként olvasom, elfogadva Kékesi Kun Árpád meggyőződését, amely szerint „a dráma léte nem választható külön a színházétól, a szöveg pedig nem az előadáshoz képest *a priori*, azaz előzetesen adott létező. Az tekinthető drámának, ami színpadra vihető, vagyis dramatikusan szövegeként használható” (Kékesi Kun 2000: 94). Ennek fényében pedig az is elfogadható kiindulópont, hogy „egy virtuális színházi előadásszöveg a dráma nyelvi szövegébe mindig »bele van építve«. Ez a virtuális előadásszöveg azonban soha nem lehet azonos a dramatikusan szöveg alapján készült színházi szövegek egyikével sem” (Kékesi Kun 1998: 22). Kékesi Kun a használat aktusában találja meg a dramatikusan szövegek megkülönböztető jegyét, és jóllehet ő rendszerint pejoratív értelemben alkalmazza a „dramaturgiai elemzés” kifejezést, mint „hagyományos”, „strukturális” módszert (Kékesi Kun 1998: 19), mégis amellettt érvelek, hogy (az előjel megváltoztatásával) a dramaturg olvasási gesztusa éppen erre az állandó használatra játszik rá. A következőkben tehát

leginkább a(z) immár pozitívként értett) dramaturg szövegolvasási módszerét követem, amelyben – felerősítve a használat Kékesi Kun által bevezetett terminusát – folyamatosan tetten érhető az a pragmatikus megközelítés, amely a dráma szövegét egy lehetséges, potenciálisan megvalósuló színházi előadás szövegeként kezeli, elfogadva és felvállalva a *közöttiség* állapotát, a dráma mint megalkotott szöveg és a színház mint esemény közötti állandó oda-vissza mozgást.

A drámák elemzése során foglalkozom a szerzői instrukciókban jelzett csendekkel és azok variációival (csend / szünet / hallgatás stb.). A szerzői instrukció kérdéséhez (beleértve a közvetlen-közvetett utasítások közötti distinkciót, és az utasítások címzettjének kérdéskörét is) Kiss Tamás Zoltán tanulmánya szolgál alapul (Kiss Tamás Zoltán 1995: 369). A csend-instrukciók szerepük szerint eltérőek: gyakran a feszültség fokozására használják (csattanó előtt), illetve kihagyásos alakzatként – ismét gyakran a komikum forrásaként (például a *Játék a kastélyban* című Molnár-darabban a „citrom”-motívum), illetve témaváltások jelzésére. Az instrukciók esetében legtöbbször nem tudjuk a csendek/szünetek hosszát, hiszen általában azt nem tünteti fel a szerző, a magányos olvasás során (ami általában csendben történik) pedig nem hagyjuk ki a szünet, csend idejét. Észleljük a kifejezést, de nem tartunk szünetet a dialógusokban, és nem tartunk szünetet a felvonások között sem.

A huszadik század második felében, különösen az abszurd darabok esetében jóval többről van azonban szó, mint pusztán a hatás fokozásáról, hiszen a csend mint egyfajta végső létállapot jelenik meg – ezzel Beckett drámáinak elemzésekor foglalkozom bővebben. A csend ilyen kiemelt szerepéről beszélhetünk Pinter művei kapcsán is. A csendek megnövekedett jelentősége a modernitás emblematikus drámáiban egyrészt az egyéni érzések, benyomások közölhetetlenségének felismeréséhez, illetve a huszadik század traumatikus történelmi eseményeihez köthető. Megint más esetekben a csend, a szünetek a rítushoz kapcsolhatók, mint Nádas Péter drámáiban, vagy éppen liturgikus felhangot kapnak például Pilinszky színműveiben.

Különbséget teszek abban is, hogy milyen módjai vannak egy adott csendnek a drámában: a hallgatás, vagy éppen valaminek a ki nem mondása „jelenik meg” a csendben. A nyelvjátékok kapcsán Wittgenstein többek közt arra hívja fel a figyelmet, hogy az, ami valakinek a hallgatásaként jelenik meg, voltaképpen annak a személynek a hangtalan, belső beszéde, amelyet önmagában és önmagával folytat – ez pedig lényegénél fogva „rejtve van” a másik számára, és nem kitalálható (Wittgenstein 1992: 317). E felfogás szerint nem lehetséges „csak úgy hallgatni”: a hallgatás szükségszerűen hangtalan beszéd. A következő drámák szempontjából ez azt jelenti, hogy a dialógusokban, jelenetekben az adott szereplő hallgatása a környezete számára egy megfejtendő, ám lényegileg megfejtethetetlen belső beszédként jelenik meg – azaz, hogy a drámaszöveg voltaképpen nem más, mint számos, egymás számára megismerhetetlen belső beszéd párhuzamos folyama, amelyet az elhangzó, hangosan kimondott mondatok befolyásol(hat)nak, megváltoztat(hat)nak. E szemlélet mindenképpen segít például a Csehov-drámák „társalgási csendjeinek” megközelítése során, amelyekbe az tekinthető az egyik legfőbb motívumnak, hogy a szereplők megfejtsék a másik hallgatásában rejlő belső beszédet, a sajátjukat pedig minél körültekintőbben rejtsék el.

- A Maeterlinck műveiből, tágabban pedig a szimbolista drámákból kiolvasható (azokon áthallatszó) csendre kiindulásként tekintek, elismerve azt, hogy Csehov, Beckett (és természetesen Gombrowicz és Pinter) drámáinak csendjei tulajdonképpen Maeterlinck csöndjeinek „következményei”. A csend manipulatív funkciója pedig a dramaturgus mikrokozmoszok státuszjátékjaiban játszik szerepet. A nyelvi megnyilatkozás (intencionális) aktusaként – hallgatásként – megjelenő csendek alkalmazását elemzem Csehov drámáiban: az *(el)hallgatás* gesztusa a szereplők „helyett-létének” egzisztenciális motívuma, illetve kommunikációs stratégiája is egyben. Andrej Prozorov (*Három nővér*) alakját mint a

hallgatásnak a verbális-textuális karaktereket (Natasa, Protopopov) kiegyensúlyozó, ellenpontoszó dramaturgiai szerepét határozom meg.

- Beckett műveinek esetében az (el)hallgatás (Csehov) terminusa a zárójelektől megfosztott alakjában jelenik meg: az *elhallgatás* a beszéd megnyugtató világáról való szándékos lemondásként, a lelassított, beszéd által nem ritmizált, állandó jelen időben toporgó csend világába való belépésként tételeződik, és mint ilyen, félelmetes, szorongást keltő. A csend kiemelt, a szereplők világát körülvevő szubsztanciaként van jelen. Beckett emellett a dramaturgiai szokásrendet is felülírja, amikor a néző tekintetét a hallgató arcára irányítja, illetve amikor szerzőként ellenőrzése alá vonja a csend (mint instrukció) időtartamát.

- A csend mint *titok* jelenik meg feltételezésem szerint Pinter dramatikusan szövegeinek többségében, olyan folyton jelenlévő „csendfonálként” (Merleau-Ponty), amely a fecsegés szövetének felfelésekor válik érzékelhetővé, és amelynek a befogadó tudatában van, míg a karakterek számára nem nyilvánvaló a jelenléte. A *Csend* című ugyanakkor jelenetében ez a jelenség válik a legfőbb tematikus és kompozíciós elemmé: a figurák megszólalásai, a térkezelés sajátosságai, az instrukciók a csend mint „magánmaradvány” felfogását sugallják.

- A címszereplő hallgatására vonatkozó közvetlen instrukciók refrénszerű használata határozza meg Gombrowicz *Yvonne, a burgundi hercegnő* című drámáját. A megközelíthetetlen, hallgató nő jelenléte provokáció, fenyegetés a beszéd (fecsegés) által meghatározott udvar formális struktúrája számára. Yvonne figuráján keresztül a csend kommunikatív szerepét, a csendhez társuló társadalmi sztereotípiákat, a csendnek a hatalomhoz való ambivalens viszonyát, és az (ab)normalitás és a csend összefüggését vizsgálom, kitérve Boesmansnak a Gombrowicz drámája alapján írt (és Bondy által rendezett) operájára, mint a hallgatás (zenei, színpadi) adaptációjának egy lehetséges módjára.

- A hallgató nő (Yvonne) alakja előlegezi meg az *Eurydice* és a *Dead Man's Cell Phone* című drámák elemzését. A kortárs amerikai drámaíró, Sarah Ruhl szövegeit egyrészt a csendhez társuló nemi sztereotípiák (újra-) értelmezésének kísérleteként értelmezem, amikor Orpheusz és Eurüdiké mítoszának (a Blanchot megközelítésével illusztrált) klasszikus fókuszát Eurüdiké megszólalásának aktusára helyezem át, beemelve a vizsgálatba a *khóra* enigmatikus fogalmát. Másrészt pedig a csend és a halál (társadalmi, dramatikusan és teátrális) vonatkozásait kutatom a két Ruhl-drámán keresztül.

A csend teátrális vonatkozásainak, illetve a csend színházi használatának elemzése során a színészi jelenlét kérdése (amely a drámaelemzések során a háttérbe húzódott) ismételt a kutatás előterébe kerül, amikor a csend színházi megvalósulásait tekintem át többek közt a realista játérendszer bizonyos elemeiben, illetve Kroetz *Kívánsághangverseny* című szövegén keresztül, valamint a hanghoz való viszonyában és a nézői magatartás lehetőségeiben. A Közép-Európa Táncszínház *Mandarin* című előadását a csend tematikus csomópontjaként értelmezem, amelyben a táncos (testének és) csendjének, a zene nélkül előadott koreográfiának, és a jogi értelemben vett szilenciumnak a kérdése vetődik fel.

- A *Mandarin* példája az előadó testére irányítja a kutatást – ez határozza meg az Artaud színházi írásaiban felfejthető csendvontatkozások elemzését is. Tézisem szerint a csendre a Kegyetlenség Színházának három rétegében lelhetünk rá: egyrészt a beszéd részeként tételezett csendben, amelytől (a beszéddel együtt) meg kell szabadulni az új színháznak, másrészt a színház teologikus karakterétől (Derrida) való megfosztásának első stádiumában. A csend átvittele tehát a csend jelentésalkotó funkciójából a csend fiziológiai karakterébe való átmenetként jelenik meg. A csend testisége pedig a Kegyetlenség Színházának színészeiben ismerhető fel, a *lélegzetvétel hieroglifájában*, amelyet a Derrida által kiemelt „fújás” komplementer gesztusának tartok.

- A szellemkép motívuma Mallarmé *Mimusjáték* című szövegén (és Derrida Mallarmé-értelmezésén) keresztül jelenik meg újra, amelynek egyik aspektusa a „fehér lapra fehérrel

írás” és a csendes, magányos olvasás aktusa. Pierrot fehérre festett arca pedig a maszk használatának, az arc önkéntes eltakarásának gyakorlatát is implikálja, amelynek eredményeként a színész teste „jobban látszik”, és amelynek segítségével – Copeau, Decroux és Lecoq szerint – megtapasztalható és elsajátítható a színész munkájához elengedhetetlennek tartott „semleges alapállapot”. Ez a (készenléti) állapot ugyanakkor nem semleges: modalitásába kíváncsiság, nyitottság és figyelem vegyül. Mint ahogyan a maszk az arc ideiglenes megvonásaként tekinthető, úgy a csend a szöveg ideiglenes megvonásként értelmezhető a képzési folyamatban.

Kereszteződések

A „lélegzetvétel hieroglifájáról” és a „fehér maszk csendjéről” írt szakaszok – noha elsősorban a csend fenoménját kutatják – megelőlegezik a *Kereszteződések* című fejezetet, amennyiben a csendet a színészi jelenlét egy-egy aspektusához kötik. Az ehhez a fejezethez tartozó szövegekulissza a japán színháznak a nyugati hagyomány számára meghatározóvá vált műfajait (a nő és a butoh), alkotóinak (Zeami, Hijikata, Tanaka, Suzuki) gyakorlatát ábrázolja. A *Kereszteződések* elsősorban a Robert Wilson műveiben kirajzolódó, kihívásként értelmezett jelenlét- és csendvonalatkozásait összegzi, elsősorban Sontag, Cage és Marranca meglátásait mozgósítva.

„Wilson rendezései a színháznézés fenomenológiájának és hermeneutikájának egyedülálló provokációi” (Kékesi Kun 2007: 382) – ennek a provokációnak pedig feltételezésem szerint két alapvető fontosságú komponense van: a csend és a jelenlét mint kihívás. Robert Wilson színházi tevékenységének kezdete, és a korai nagy műveinek létrejötte történetileg arra az időszakra tehető, amelyben „a jelenkor csöndigénye” (Sontag 1967: 34) egyre gyakrabban, és – ambivalens módon – egyre hangosabban jutott kifejezésre. Noha Sontag elsősorban Cage és Johns művészetét nevezi „a csöndről való óvatos beszéd” képviselőinek (Sontag 1967: 41), mindenképpen indokolt Wilsont is beemelni ebbe a körbe. E művészek számára a csendre való rámutatás, a csend megjelenítése, színre vitele kihívásként jelenik meg, olyan tematikus és perceptív próbatételként, amelynek többször is nekifutnak, és különböző kontextusban és formában is megkísérelnek eleget tenni. Wilson esetében elsősorban a pályája kezdetén létrehozott „néma operák” (Aragon elnevezése) egyes darabjai (a *Deafman Glance* és a *King of Spain* című művei) válnak elsődleges fontosságúvá a csend kapcsán. Wilson a „strukturált csend” (idézi Wilsont Kékesi Kun 2007: 383), pontosabban a korábban csend körébe utalt neszek, zajok „hangsúlyozásával” és a hangzó szöveg tartalmi elemeinek redukálásával hozza létre előadásainak non-narratív, nem lineáris jellegét, amelynek egy további célja, hogy – saját szavaival – látni engedje a teret. A térrel és idővel való kísérletek (a bergsoni tartam fogalmával, vagy éppen az einsteini tér-idő eseménnyel való komoly játék) egyben úgy is értelmezhető, mint a háttérben futó szöveg elmosására irányuló törekvés (ehhez lásd Vandel Heuvel 1991: 158).

A korai Wilson-előadások áttekintése során elsősorban a látvány és a hangforrások mesterséges szétválasztását, a színészi munka sajátosságait, a lelassított mozdulatok jelenlét- és csendvonalatkozásait veszem sorra (figyelembe véve Cage alapvető téziseit). Nem törekszem ugyanakkor a teljes Wilson-életmű ilyen szempontú bemutatására és elemzésére, ehelyett a *tájkép* sontagi és lehmanni toposzát helyezem új kontextusba: ez a két megközelítés egyaránt a befogadói oldalról tekintheti ezeket az előadásokat tájképeknek, a néző tekintetének és figyelmének iránya, kiterjesztett, ám a felszínen mozgó, fókusz nélküli minősége alapján. A másik szempont Wilson saját alkotói megközelítése: egy adott előadás vizuális elemeinek megtervezése során a tájkép mint a festészet hagyományos műfaja (a csendélet és a portré mellett) meghatározó ikonografikus-inspirációs forrás számára (Wilson 2007,

magánbeszélgetés). Marranca pedig *The Forest* című Wilson-előadást (1988) olyan értelmezési paradigmába illeszti be, amelyet meghatározónak tartok a továbbiakban: színház és ökológia viszonyába (Marranca 1996: 37). A táj wilsoni megközelítése (amelyben Marranca többek közt Gertrude Stein hatását látja) az előadások scenikai elemeiben, térszerkesztésében is kitüntetett pozíciót kap, Wilson (tág értelemben vett) dramaturgiája pedig ökológiaként és értelmezhető Marranca szerint (Marranca 1996: 47). Részben e tézis elfogadásával tartom leírhatónak Wilson érett korszakának egyik legnagyobb vállalkozását, amelyben a tájkép mint scenika és gesztus elválaszthatatlan a színháztól – a jelenléttől és a csendtől: a *Watermill Center* létrehozását és működtetését. A következő szakaszokban a New York-hoz közeli Long Island félszigetén található Watermill Centert nem elsősorban intézményi vonatkozásaiban, hanem az ökológiaként tekintett dramaturgia kiterjesztéseként, műalkotásként értelmezem.

A kivonulás (thoreau-i) aktusa a jelenlét- és a csendkutatás során tárgyalt számos művész gyakorlatára jellemző: Copeau, Barba, Grotowski, Staniewski, Suzuki és Tanaka többnyire a városoktól távol, kisebb falvakban, vagy éppen természet által körülvett, „civilizációmentes” vagy annak szánt területen hozták létre saját színházi mikrokozmoszukat. Ökológiájuk az *oikosz* (otthon) áthelyezésével kezdődik. Wilson esetében a kivonulás nem radikális, az elszigeteltség pedig önkéntes, látszólagos, elitista és drága. Wilson választása a természet és a táj közötti különbségeket példázza: a természettel szemben a táj fogalma magában hordozza az emberi tekintetet és szelekciót – Wilson tevékenysége a kultivált táj fogalmához köthető. Az ipusztériális az épületet körülvevő kert (park, erdő) növényeinek, köveinek, szobrainak elosztása, a termék berendezése legtöbbször egy adott nézőpontból válik teljessé: a tekintet iránya, a képkivágás mindig a teatralitás jegyeit hordozza magán: a természetbe itt nem veshet bele az ember, nem kínál zugokat, ez nem az elrejtőzés tere – éppen ellenkezőleg, szemlélésre hív, nézőt kíván. Wilson számára a külső (természet) és a belső (épített) térhasználat nem különül el egymástól, ugyanazokat az esztétikai szabályokat, választásokat applikálja ezekre (a workshopok résztvevői a projektek mellett a mindennapi munkában is részt vállalnak): ennek eredményeként a kert művelésének és a színházi előadás próbáinak menete rendkívül hasonló, a tér szervezése éppen olyan, mintha egy előadás alakzatait hozná létre az éppen adott elemek felhasználásával, a kertben végzett munka vagy az erdőben tett séta ugyanazokra a princípiumokra világít rá, mint a Wilson-előadások próbái: a tér-idő sajátos érzékelésére és a kontrasztok fontosságára. Míg Marranca a táj, különösen a fa képeinek scenikai szerepét hangsúlyozza Wilson színpadi munkáiban (Marranca 1996: 45), addig a Watermill Center mint produktum ennek a gesztusnak a komplementer jellegére mutat rá, és a táj, a mindennapi aktusok scenírozott jellegét tudatosítja: a *színház – építészet – tájkép* egyidejű hármassága jelenik meg benne, szigorúan egyenlő szárú háromszöget alkotva.

A dolgozat ezen szakaszában a Watermillben folyó alkotómunka jelenlét- és csendvonalatkozásait ismertetem részletesebben. Az egyes projektek azonban csupán a részét képezik annak a nagyobb folyamatnak, amely a Center állandó, tudatos alakításában rejlik, tárgyak, növények, kövek, falak szüntelen mozgásában. Egyik esszéjében Marranca a kert és a színház mély hasonlóságát említi, amely szerint mindkettő olyan világot teremt a maga mesterséges eszközeivel, amely a tiszta jelenlétet dicsőíti (Marranca 1996: 183). Bár a Marranca esszéjében használt terminológia ebben az esetben túlzónak látszik, az általa felvetett színház-ökológiai szempont lehetőséget ad arra, hogy a Centert kiemeljem a korábban ismertetett színházi „kivonulás-mikrokozmoszok” köréből. A Watermill Center ebből a nézőpontból úgy értelmezhető, mint Wilson (és munkatársai) kreatív tevékenységének állandóan változó terméke: a tájkép és a csendélet határterületén mozgó négydimenziós performatív aktus, amely a jelenlét és a csend minőségeit kutatja.

Összegzés

A dolgozatban a csend és a színészi jelenlét összefüggéseit kutatom, feltételezve, hogy a csend olyan pozitív, jelentésekkel terhelt fogalomként is értelmezhető, amely sokkal inkább köthető a jelenléthez, mint a hiányhoz: „a színész jelenléte a színpadon a csendből születik. A mozdulatlanság a legfőbb mozzanat, és minden más mozdulat ebből vagy ehhez képest születik” (Demcsák 2004: 26). Demcsák megállapítása a dolgozat kiinduló képére, „a nézőket megindító mozdulatlan [és hallgató] színész képére” (Zinder) utal vissza, egymásra vetítve a színész (szellem-) képeit. Míg azonban Zinder pillanatképe az aura (részben a modernitáshoz kötődő) fogalmát, addig Demcsák a semleges színészi alapállapot (vitatható, ám módszertanilag lényeges) terminusát idézi. Ezek alapján vonzó elképzelés lenne a színészi jelenlét és a csend dramatikus-teátrális viszonyát lineáris, üdvtörténeti sorozatnak tekinteni – amely szerint a jelenlét a csendből ered, vagy éppen abban teljesedik ki –, ám meggyőződésem, hogy a jelenlétnek és a csendnek ilyen, elsősorban az aura fogalmán alapuló kapcsolata csupán egy a lehetséges variációk közül, még akkor is, ha ez vált a lehangsúlyosabbá a nyugati színház hagyományában. Ennek a hagyományosnak tekinthető viszonyoknak a leírása és elemzése mellett a kutatásom célja és tétje ennek megfelelően éppen az, hogy – mind a jelenlét, mind a csend jelenségének dramatikus-teátrális sajátosságait áttekintve – egyrészt rámutasson (Wittgenstein) azokra a lehetséges elméleti és gyakorlati kereszteződési pontokra, amelyek kitágítják ezt az egyirányú sort, másrészt a játék gadameri aktusával mozgásba hozza a két összetett jelenség paradigmaticus értelmezéseit.

Ennek megfelelően az utolsó, *Kereszteződések* című fejezet dramaturgiai funkciója nem elsősorban az összegzés, hanem az értelmezés megnyitása az ezredforduló kortárs művészetének jelenlét- és csendvontatkozásainak további kutatása felé – és ezzel magyarázható a többes számú forma használata is a harmadik fejezet címében, amely kijelöli a kutatás további, lehetséges irányát: a csend és a jelenlét lehetséges (feltételezett) kereszteződéseinek, megjelenési módjainak leírását. Tacita Dean installációja – *Merce Cunningham előadja a Mozdulatlanságot (három mozdulatban) John Cage 4'33'' című művére* (Guggenheim Múzeum, New York, 2010) – ebbe az értelmezési mezőbe illeszkedik, amikor a performatív műfajok szimultán rétegeit és a (színházi, táncos, filmes, múzeumi) térhasználat hagyományait dinamizálja.

A játék jelenségének esetében „mindig valami ide-oda mozgásra gondolunk, mely nem kötődik semmilyen célhoz, melyet elérve befejeződne” (Gadamer 2003: 135), hasonlóan a műalkotások csendvontatkozásaihoz, amelyekben „spontán vagy kimunkált csönd helyett különféle mozgásokat találunk egy örökké hátráló csöndhorizont irányába – olyan mozgásokat, amelyek *per definitionem* sohasem érhetnek célt egészen.” (Sontag 1967: 13) Ezt pedig érvényesnek tartom a jelenlét és a csend sajátosságainak kutatására is, amelynek folyamata nem *lezárul* a meghatározások (megnyugtatónak tűnő) listázásával, hanem elfogadva a benne végbemenő immanens változást – „minden játszás játszottság” (Gadamer 2003: 138) – a játék mediális mozgásába iktatott szünettel *elhallgat* és *megáll*. A mindig távolodó jelenlét- és csöndhorizontok felé mozgó definíciós kísérletek szigorát pedig a játék öröme, valamint – mutat rá Sontag (Sontag 1967: 42) és Hassan (Hassan 1987: 9) egyaránt – a radikális irónia szükséges és elengedhetetlen jelenléte oldja.

A tézisekben hivatkozott irodalmak jegyzéke

- BENJAMIN, Walter
 1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, ford. Barlay László, In *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 301-334
- DEMCSÁK Katalin
 2004 Emlék / Mű Nyomok a Metanoiáról, *Fosszília* különszám 2, 25-39
- FISCHER-LICHTE, Erika
 2009 *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi, Budapest
- GADAMER, Hans-Georg
 2003 *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Osiris, Budapest
- GOODALL, Jane R.
 2008 *Stage Presence*, Routledge, London – New York
- HASSAN, Ihab
 1987 The Literature of Silence, In *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio State University Press
- KÉKESI KUN Árpád
 1998 *Tükörképek lázadása: A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, JAK – Kijárat, Budapest
 2000 *Thália árnyék(á)ban: Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet*, Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém
 2007 *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest
- KISS Tamás Zoltán
 1995 A drámai instrukció poétikájának problémái, *Literatura* 4, 363-385
- MARRANCA, Bonnie
 1996 *Ecologies of Theater*, Johns Hopkins University Press, Baltimore – London
- POWER, Cormac
 2008 *Presence in Play, A Critique of Theories of Presence in the Theatre*, Rodopi, Amsterdam – New York
- SONTAG, Susan
 1967 A csönd esztétikája, ford. Várady Szabolcs, In *A pusztulás képei*, Európa, Budapest
- VANDEN HEUVEL, Michael
 1991 *Performing Drama / Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text*, Ann Arbor, University of Michigan Press
- WITTGENSTEIN, Ludwig
 1992 *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin, Atlantisz, Budapest

Opponensi vélemény

Rosner Krisztina

A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játéka
című doktori disszertációjáról

Érzékelhető tendencia, hogy az elmúlt két évtizedben az „általános deszemiotizálás” (Jean-François Lyotard) szükségességét elismerő teatrológia érdeklődése a színházi előadás jelein túl a szignifikáció folyamatában korántsem egyértelmű szerepet játszó, nehezen leírható/értelmezhető tényezők felé fordult. Magyarországon mindeddig kevés olyan tanulmány született, amely e jelenségeket a szemiotikaival komplementernek tekintett „fenomenológiai látásmód” (Bert O. States) révén, ráadásul a posztstrukturalista elméletek felismeréseinek kamatoztatásával vizsgálta volna. Rosner Krisztina disszertációjának érdeme, hogy a kortárs színháztudomány fő irányát követve részletes és árnyalt analízis tárgyává teszi a jelenlét és a csend problémáját, jelentős mértékben hozzájárulva az e témában szórványosan zajló nemzetközi kutatások feltérképezéséhez és elmélyítéséhez. Pedig a szerző eleve magasra helyezi a léceket: olyan problémákra fókuszál, amelyek a színház körül zajló diskurzus(ok) legingoványosabb terepére vezetnek, mert - mint a jelenlét aurikus módjáról szólva megjegyzi - az ún. színészi jelenlétet „azonnal felismerjük” ugyan, ám „utána nagyon nehezen, általában metaforák segítségével foglal[j]uk csak szavakba” (23). S a fent említett Lyotard ugyan meghirdeti annak programját, hogy a színházat jelek sűrűsége helyett energiának lássuk, mégis „érezni sokkal könnyebb, mint megfogalmazni” a színházi antropológia e fontos elemét (59). A verbalizálás kínját a dolgozat frappánsan szemlélteti is, mind a bulvár ízű köznapit, mind a természettudományos kategóriákat segítségül hívó analitikus reflexiók szintjén. Voltaképp e retorikai bizonytalanságok által jelzett elméleti problémák megoldására, sőt tévképzetek eloszlatására vállalkozik a dolgozat, kimondatlanul is a dekonstrukció fő eljárását alkalmazva. Miután megállapítja, hogy „a hagyományos, reflektálatlan megközelítésben mind a jelenlét, mind a csend fogalma egy-egy bináris oppozíció egyik végtagjának tűnik, amely kizárja az oppozíciós párt” (5), azt tűzi ki céljául, hogy „elbizonytalanítsa a bináris ellentétet, megmutatva, hogy ezek a fogalmak nem feltétlenül homogén, hanem éppen ellenkezőleg, összetett, többemű terminusok” (6). Jóllehet a disszertáns a színházi előadás jelenségével való analógia igényéből vezeti le, az ellentétek egymásba futtatásának derridai kívánalma mutatható ki abban a törekvésben, hogy „az írás jelen folyamata [...] a definíciók helyett a lehetséges jelentések állandó játékában rejlő dinamikát jelenítse meg” (uo). Elvégre a dolgozat fő tézise, hogy a jelenlét és a hiány, a csend és a nesz/hang/zaj viszonyára „nem bináris oppozíciós viszonyként, hanem komplementer jelenségek állandó játékként” (uo.) érdemes tekinteni. E tézis igazolása, a célok elérése maradéktalanul sikerül is, amelyben kétségkívül szerepet játszik a színházi aktivitás fenoménját és az aktivitásban való részvétel plasztikusságát szem előtt tartó argumentáció és tárgyalásmód. (Ennek egyik jele a dolgozat bizonyos egységeinek „szövegkulisszákként” történő megnevezése, amely az írás mint színrevitel aktusának lenyomatát képezi.) Ebből a szempontból kifejezetten előnyösnek bizonyul Rosner Krisztina gyakorlati munkássága, a disszertáció különlegességét és sajátos belátásainak sokaságát pedig éppen a „»gyakorlat mint kutatás« [practice as research] és a kutatás mint a gyakorlat egy formája, elmélet és gyakorlat állandó egymásba játszása” (8) adja. Kifejezetten méltányolandó, hogy a színházi praxis általánosabb kérdései nem egy DLA-jellegű, a gyakorlat elméleti implikációit portfóliószerűen összegző, hanem az elméleteket ütköztetni is képes, igényes PhD-dolgozat keretei között kerültek felvetésre, teljes mértékben megfelelően mind a tudományosság tágabb, mind a konkrét diszciplína szűkebb követelményeinek. A

dolgozat tanúságot tesz arról, hogy a jelenlét és a csend problémáinak tisztázása érdekében rendkívül előnyösnek bizonyult a disszertáns részvétele számos külföldi színházművész kurzusán, workshopján és tréningjén, mert tapasztalatait képes volt árnyaltan beépíteni, színháznézői és színházról gondolkodó szakemberként (elsősorban írásművekből) szerzett tapasztalataival kiegészítenie és összehangolnia. Tisztában van a különféle színházteóriák fogalmaival, eljárásaival és előfeltevéseivel, s képes azokat leegyszerűsítés nélkül alkalmazni - mondhatni színházi emberként és kutatóként is teljes fegyverzetében lép elének a dolgozat lapjairól, az angolszász *theatre studies* látásmódját behozva a hazai és kontinentális színháztudomány szűkebb és merevebb keretei közé.

A disszertáció három nagy fejezetre épül, amelyek közül az első kettő a (színészi) jelenlétet és a csendet, a harmadik pedig a kereszteződéseiket elemzi éles szemmel és nyitott gondolatisággal, hasznos és a vázolt kereteken/lehetőségeken túli továbbgondolásra is méltó meglátások sokaságát kínálva. Az első fejezet a teória, konkrétan (és nagyon helyesen) Walter Benjamin aura-fogalma felől indítja a jelenlét labilis kategóriájának tárgyalását, majd nem a Benjamin utáni reflexiók összegyűjtésére és kommentálására vállalkozik, inkább a témában utóbb megjelent két fontos munka felől tekinti át a kategória történeti vetületeit és elméleti aspektusait. Jane R. Goodall és Cormac Power 2008-as könyveinek felhasználása nem csak azt jelzi, hogy a disszertáns tisztában van a „presence” problémájának kurrens bibliográfiájával, mint saját munkája „közvetlen” előzményeivel, hanem jó kiindulópontot is kínál a kritikai megközelítés módozatainak vázlatára, valamint a Power által leírt jelenlét-módok felosztásának átvételére és további hasznosítására. Miközben Goodall megállapításait a dolgozatíró fenntartásokkal kezeli, és jelzi, hogy „monográfiája úgy is felfogható, mint a nyugati hagyomány jelenlét-felfogása mellett elmondott védőbeszéd” (16), Power legfontosabbnak vélt gondolatával egyetért a tekintetben, hogy „a jelenlét nem a színház privilegizált és kizárólagos, lényegi sajátossága” (19). Ez tágít a vizsgálat témájának körén, de nem limitálja a felismerések színházi érvényességét, amely a jelenlét fikcionális, auratikus és szó szerinti módjának tárgyalása esetében egyaránt megmutatkozik. Sőt folyamatosan szem előtt igyekszik tartani a jelenlét ideájának (tézise szerinti) konstruáltságát és a színház olyan terepként történő elgondolását, „amely ezt a fikciót újból és újból létrehozza” (36). Problémaérzékenységét jelzi, hogy ebből kiindulva - Baudrillard, Auslander és Power felvetései mentén - oly módon tudja megfogalmazni és a kultúratudomány kontextusába is illeszteni saját alapkérdését, hogy „hogyan szólítja meg a színház a mediatizált kultúrát” (40). E kérdésfeltevés differenciáltságához hasonló Power auratikus jelenlét-értelmezésének Erika Fischer-Lichte, konkrétan a „jelenlét radikális koncepciója” általi kiegészítése: a kettő összeolvasása révén végrehajtott korrekció e fejezet fontos hozadéka. Hasonlóan hasznos a dolgozat azon törekvése is, hogy kimozdítsa „a diskurzust a színház *versus* performance viszonyának statikus frontvonala mögül” (28), ám kissé elnagyoltnak hat egy 2009-es zágrábi konferenciára mint „eseményre” való koncentráció, amely ezt a szerző szerint megtette. Richard Schechner elhíresült atlantai felszólalása (1992) kapcsán, amelyben paradigmaváltást sürgetett színház és performansz között, több olyan álláspont megfogalmazódott, amely tagadta e területek egymást leváltó paradigmákként történő szembeállítását, és viszonyukat inkább egy paradigma artikulálásának Kuhn-féle leírása mentén határozta meg. Azaz a színház paradigmáját érintő vizsgálódások kiterjesztéseként a kutatás új területeire. Ennek fényében megkésettnek és hamisnak tűnik az a Patrice Pavis-féle lista, amelyet a dolgozatíró a 29. oldalon idéz, készpénznek véve a kortárs teatrológia egyik bölényének hangoskodását. A színészi jelenlét Bert O. States-féle fenomenális módjait (ld. 43-44) kiegészítendő, szintén hasznosnak bizonyulhatott volna Jean Alter 1990-es megkülönböztetésének figyelembe vétele a színház referenciális és performatív funkciói között, amelyek a (színház)szemiotika és a fenomenológia kapcsolatához is adalékként szolgálhattak volna. Mindez persze nem befolyásolja számottevően az általam legfontosabbnak ítélt fejezet észrevételeit és irányát,

amely a (színészi) jelenlét módszertani aspektusait feltáró részhez vezet. Mégpedig abból a lényeges megállapításból kifolyólag, hogy „a gyakorlati tapasztalat azt mutatja, hogy a jelenlét, illetve az ehhez szükséges minőségek egy része *elsajátítható és megtanítható*” (50). A Sztanyiszlavszkijtől és Mihail Csehovtól Barbán és Anne Bogarton át David Zinderig ívelő sorban az alkotói módszerek részletes ismertetése történik meg, jórészt az egyéni tapasztalatok bevonásával, s noha Bogart Szempontjainak tárgyalása környékén az addig rendkívül ökonomikus gondolatmenet megtörik, az alfejezetek kevésbé ismert, de korántsem jelentéktelen metodológiai kérdések sokaságába, játéknnyelvek komplexitásába kínálnak elmélyült bevezetést. A második fejezetről ugyanez mondható el: a rendszerezés igényéből fakadó tiszta logikusságot kissé elhomályosítja az elemzések terjengőssége, a csend dramatikusan és teátrális vonatkozásainak kiaknázása azonban maradéktalanul teljesül, ahogy a drámák újraolvasásának azon célja is, hogy a szerző „rámutass[on] a beszédet folytonosan körülvevő »csöndzónára«” (90). E fejezet éppúgy szolgál „felfedezésekkel”, mint az előző: ilyennek tekinthető (a korábban elemzett Anne Bogart mellett) Sarah Ruhl. Ugyanakkor kissé rendszertelenné válik a csend és a nemi szerepek pusztán Ruhl *Eurydice* (2004) című darabja kapcsán történő számbavétele, kiszorítva más, hasonló jellegű műveket, pl. Kathy Acker 1997-es *Eurydice in the Underworld* című színművét. A korántsem harsány, finom olvasatok azonban kompenzálják ennek hiányát, ahogyan azt az anomáliát is, hogy bizonyos részek (pl. a Mallarmé *Mímuszjátékáról* írott két oldal) érvelés- és írásmódja egy sokkal szűkebben vett dekonstrukciós olvasásmódot demonstrál, mint a dolgozat egésze, és összességében kevésbé bizonyul termékenynek. Nem így azok a pontok, ahol sokkal nyitottabb és komplexebb igyekszik maradni, sőt ellent mer mondani Derridának, pl. az Artaud-nak szentelt alfejezet esetében, ahol az elemzése „eltér a Derrida által leírtaktól, és éppen ez az eltérés teszi lehetővé, hogy rámutass[on] a csendnek arra a formájára, amely [...] továbbra is jelen van a *Kegyetlenség Színházában*” (146). (Hasonlóan produktív továbbgondolását hajtja végre a dolgozat más teoretikusok álláspontjainak is, így pl. Kiss Gabriellának a posztdramatikusság és „a kockázat színháza” relációjában vallott nézeteinek. A disszertáns ugyanis a jelenlét mint kockázat elemzése kapcsán kimutatja, hogy „a színész - néző viszony alapján *minden* színház »a kockázat színháza«”. 70) A rövidebb terjedelmű harmadik fejezet hozadéka ugyan némileg kisebb az előző kettőhöz képest, a dolgozat alapvető jellegzetességei - a szerteágazó utalásrendszer, a számos példa révén elért maximális szemléletesség - itt is megfigyelhetők. A Robert Wilsonról szóló részben pedig külön kiemelésre méltó a színház és ökológia Bonnie Maranca által felvetett kapcsolatának (ld. 179) megvilágítása a New Yorki Watermill Center mint önálló „műalkotás” elemzése révén, továbbá a wilsoni esztétika árnyalása azon felismerés jegyében, hogy „Wilson nem a szöveghelyek csendjét tölti ki gesztusokkal, hanem a csend rétegeire helyez rá szövegelemeket” (183). S akár innen is érthetjük a dolgozatot összegző fejezet végén a lezárás helyett az elhallgatás és a megállás igényének kinyilvánítását, valamint Susan Sontag és Ihab Hassan többször is (161 és 195) említett intésének megidézését az ironia és az abban foglalt távolságtartás szükségességére vonatkozóan, a csendhez és a párjaként kezelt jelenléthez való közelítés során.

Nem kétséges, hogy Rosner Krisztina számára a színészi jelenlét és csend dramatikusan-teátrális játékaikról írott értekezés, amely a kérdező érdekltség és az alaposság ritka szerencsés találkozásáról tanúskodik, már a kutatás új nyomvonalait is kijelöli, ami egyben a benne fölvetett problémák termékenységének is ékes bizonyítéka. Ennek tudatában javasolom, hogy a bíráló bizottság Rosner Krisztinának a doktori címet ítélje oda.

Budapest, 2011. március 31.

Dr. habil. Kékesi Kun Árpád
tanszékvezető egyetemi docens

Opponensi vélemény

Rosner Krisztina „A színészi jelenlét és a csend dramatikusan-teátrális játékaik” című doktori értekezéséről

Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2010

Rosner Krisztina témaválasztása a magyar és nemzetközi színháztudomány szempontjából egyaránt fontos, a kutató számára számos felfedeznivalót tartogat. Hasonló témája magyar szakirodalomról nincs tudomásom. A dolgozat számos erénye mellett kiemelem az elméleti és a módszertani vizsgálatok egymás mellé helyezését, egymással való kiegészülését, valamint a színházelméleti felvetések és a konkrét elemzések jó arányát.

A dolgozatiró a színházelmélet és gyakorlat területének két olyan aspektusát, a jelenlét és a csend fogalmát vizsgálja mélységeiben, amelyek a mindennapi – kritikai – gondolkodásban jószerint reflektálatlanok és tagolatlanok, ám folyamatosan helyet követelnek magukat előadás- és színészelemzésekben. Bár a jelenlét megszerzésének, kiteljesítésének kérdése a színésznevelés fontos részét képezi a magyar színésznevelésben, fejlesztésének kérdése, elméleti reflektálása a magyar színházi alkotók körében nem tapasztalható törekvés; ez a felismerés is adhatja a dolgozat témájának fontosságát.

Rosner Krisztina dolgozatának első nagy egységében a jelenlét kérdését vizsgálja, különböző módszertani megközelítésekkel.

A dolgozat módszertani aspektusból is fontos lépése, hogy a jelenlét fogalmát két különböző aspektusból is vizsgálat tárgyává teszi: az elméleti megközelítéseinek és kortárs színésznevelési módszertani gyakorlatok vizsgálatát helyezi egymás mellé.

A dolgozat a magyar színháztörténet számára emblematikus képpel, Honthy Hanna *Csárdáskirálynő*-beli belépőjével indul, amelyet, mint ismeretes, a színész számára írtak az átdolgozók. A választott színházi pillanat sűríti mindazokat a témákat, amelyeket az elemző a jelenlét kérdésével, a színész-néző viszonyban kapcsolatban kifejt, ahogy a csend, a szavak nélküli kommunikáció lehetősége is benne rejlik a pillanatban, melyre a dolgozat második nagy egysége épül.

A dolgozat a jelenlét elméleti megközelítéseiből indul ki, átvéve Cormac Power jelenlét-rendszerét, elkülönítve a jelenlét három módozatát, a fikcionális, auratikus és szó szerinti módozatokat. Ezt követően a szerző a színészi jelenlét módszertani aspektusait vizsgálja, a 20. század azon alkotói körében, akiknek az oktatási módszere, technikái ismertté váltak, akár írott hagyomány formájában hatottak a színházi iskolákra, színésznevelési módszerekre. A módszertani fejezet kiemelkedő és fontos összegzés a magyar színészképzés tekintetében is, reményeink szerint meg is termékenyíti azt, hiszen a számos módszer közül iskoláink máig a Sztanyiszlavszkij féle módszert gyakorolják elsősorban, így a – magyarul is hozzáférhető – Mihail Csehov, Eugenio Barba vagy David Zinder technikái kívül maradnak az oktatási kereteken. Különösen érzékletes és pontos, a szerző saját tapasztalatával átítatott elemzést kaphatunk Anne Bogart „Szempontok” elnevezésű technikájáról és az ehhez fűződő gyakorlatsorokról. Bogart gyakorlatai, színésznevelési módszere egyszerre elméleti keretben és gyakorlatban is megmutatott színésznevelési módszer. Bogart rendszere ma már számos iskolát megtermékenyített, a magyar oktatásban azonban nem jelent meg, Bogart két alapszakkönyvét sem publikálták magyarul. Ahogy számos más vonatkozásában is – például a Sarah Ruhl drámák csend-fogalmának elemzése kapcsán –, a dolgozat e ponton közvetlenül is elősegítheti bizonyos módszerek és szerzők magyar befogadását, egyfajta mediátori szerepet is játszva, még ha e munkának ez nem is kitűzött célja.

Fontos a magyar színházkultúrába lassan megszivárgó (főleg a határon túli magyar színházi kultúrán keresztül megjelenő) David Zinder Mihail Csehov módszerein alapuló technikáinak elemzése és kontextusba helyezése is.

A módszertani fejezet négy jelenlét-állítást fogalmaz meg, az egyes módszerek: a jelenlét mint közvetítés, energia, érdeklődés és kockázat.

Az elmélet és a módszertan, bár számos pontos találkozik, külön-külön rendszerekre épül a dolgozatban, a kettő egyesítésére, átjárása nem kitűzött cél. Mintha a módszertan, a színészképzés a maga útján járna, az elméleti megfontolásoktól némiképp elkülönülve. Vajon az ismertett módszerek végső soron mely jelenléttípus elsajátítására, fejlesztésére, elmélyítésére alkalmasak, és vajon valamennyi gyakorlat az aurikus mód létrehozását célozza, merül fel a kérdés.

A jelenlét, ahogy a szerző erre számtalanszor utal, fontos komponense a figyelem. Ugyanakkor a *figyelem* és a *koncentráció* szétválasztása, a két fogalom pontos definíciója is fontos szempont volna, hiszen a dolgozat (pld. a 53. old.) a két fogalmat gyakran egymás szinonimájaként alkalmazza, például: „A tér és idő ilyen felosztása a koncentráció mélyítését, közvetett módon tehát a színészi jelenlét erősítését szolgálja” (64. old.). Bár az „Ariel és Prospero” alfejezet érzékeli a kettő közötti különbséget, ám a különbségtétel elmarad („a jelenlét kutatása során a *sugárzás*, *koncentráció*, *energia*, *figyelem*, *érdeklődés* fogalmait helyezik a középpontba”; írja a szerző a 70. oldalon)

Talán a szerző által is használt laza fókusz (=figyelem) szemben a szűk fókusszal (=koncentráció) járható út volna a fogalmak pontosítására. Ugyanakkor számos meditációs technika, amely a figyelem elmélyítésének feladatát tűzi a meditáló elé (melyről lásd megjegyzéseim a továbbiakban) a figyelem sokkal összetettebb voltára utal: a választás nélküli tudatosság, mint a figyelem legteljesebb formája (Krishnamurtinál), vagy önemlékezet, mint a figyelem egyik alakja (Gourdjieffnél), illetve számos meditációs forma, mint az elmélyült figyelem vagy integrált figyelem tipológiáját követi. (Ezekről lásd Daniel Goleman *The Meditative Mind. The varieties of Meditative Experience*, 1988; magyarul: A meditáció ősi művészete).

Ugyancsak izgalmas kérdés, amelyet a dolgozat inspirál, hogy vajon történeti fogalom-e a jelenlét, vagy milyen történetisége lehet egyáltalán a jelenlétnek? Ahogy a dolgozatíró kritikai vizsgálat tárgyává teszi Jane Goodall kutatásait, aki a jelenlét poétikáját, annak nyelvi aspektusait vizsgálja történeti változásaival párhuzamosan – tehát a jelenlétről való beszéd történetiségét, felmerül a kérdés, hogy vajon maga a jelenlét – vélhetőleg a színészi játéktípusokon belül – hogyan változik az időben? Bettina Brandl-Rizi *Az új virtuozitás. Túljátás és tökéletlenség a német színpadon* című cikkében (Színház, 2008. november) a színészi virtuozitás fogalmának időbeliségét vázolja fel, s e két fogalom, virtuozitás és jelenlét, ahogy azt a dolgozat is bizonyítja (például 43. oldalon) érintkezik, a virtuozitás mintegy a jelenlét halmazán belül foglal helyet. Az említett tanulmányban elemzett aluljátás pedig, amely a kortárs színház gyakori eljárása, akár a tudatos jelenlét-nélküliségeként, a túljátás a jelenlét hajszolásaként értelmezhető. A két fogalom, aluljátás és túljátás, a kortárs, 90-es évek színházának törekvéseiként a fogalom időbeliségére utalhat.

Ehhez kapcsolódó másik kérdésfelvetés – amelyet a dolgozat is érint (például amikor a szerző Pilinszkyt idézi, 35. oldalon) – a jelenlét hiánya és a nem-jelenlét kérdése. Ezt a kérdést a kortárs színház sokkal élesebben és tudatosabban teszi fel, gyakran a jelenlétet mint hiányt mutatja fel, ami az előadásban azonban nem mint „hiba” tételeződik (ahogy Pilinszky hibaként említi), hanem alkotói szándékként fogalmazódik meg. A profi/amatőr dichotómia lebontásával a posztdramatikus színházi paradigmaváltás éppen a jelenléttelenítés, a jelenlét

megtagadása, mint „profi” színházhoz tartozó eszköz elvetése jön létre, a nem-tudás, a technika nélküliség nevében. Ezzel párhuzamosan a jelenlét, mint a színész néző felett gyakorolt hatalom eszközének felszámolása, számos kortárs előadásnak szándéka (a jelenlét mint a néző felett gyakorolt hatalom eszköze a dolgozatban is megjelenő gondolat, 38. oldalon).

A jelenlét módszertani fejezetében – a hiány gondolatmenetének folytatásaképpen – talán nem volna tanulság nélküli olyan színészi technikákat is szemügyre venni, amelyek a színészi jelenlétet ab ovo adottnak tekintik, vagy bizonyos technikák során mintegy melléktermékként keletkeznek. Vajon ezekben a rendszerekben hol helyezkedik el a jelenlét kérdése? Ilyen lehetne például a Mejerhold színésztechnikai munkái, végső soron egész biomechanikai rendszere. Létezik-e olyan színésznevelési módszer, amely – akár tudatosan is – figyelmen kívül hagyja a jelenlét kérdését és gyakorlását, fejlesztését?

A dolgozat második része a csend elméleti, dramatikus és teátrális megközelítéseit teszik vizsgálat tárgyává. Rosner Krisztina drámaválasztásai kiválóak. Pontos drámaelemzései – Csehov, Brecht, Beckett, Gombrowicz, Kroetz, Sarah Ruhl drámáinak olyan közeli olvasatait kapjuk, amelyek egyben hagyományos dramaturgiai elemzések. Kiváló például a csehovi szünet, hallgatás és beszéd, zene, hangszer, hangok elemzése, ahogy a *Kívánsághangverseny* analízise a csend és hangok viszonyában is pontos. Szöveg és előadás folyamatos reflektálása, szétválasztása valamennyi elemzésnek erénye. A kiemelkedő elemzések sorában izgalmas szempont a csend feminista olvasatának bevezetését.

Dolgozatának utolsó, berekesztő fejezetében a szerző a jelenlét és csend fogalmait szintetizálja Robert Wilson művészetében és laboratóriumában. A szerző nem csak Wilson munkáit, filmjeit, előadásait, de a wilsoni laboratóriumot és a benne folyó műhelymunkát is sikeresen tudja integrálni kutatásába.

Végezetül egy szemponttal szeretném kiegészíteni Rosner Krisztina átfogó és átgondolt munkáját. A dolgozat elsősorban a nyugati színház, filozófia, fenomenológia, nyelvészet eszközeinek segítségével, következetesen vizsgálja az általa kijelölt fogalmakat, a jelenlét és csend kérdéskörét. Véleményem szerint egy teljesebb képhez hozzátartozna egy olyan aspektus is, amelyre egyébként a dolgozat is utal, s amely szerint a 20. század elejétől kezdve a színházi gyakorlatot a keleti színésztechnikák, színházi stílusok termékenyítették meg, s ez ma is fontos szerepet játszik különösen a gyakorlat, a színészpédagógia területén. Mejerhold, Artaud, Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner vagy akár az elemezett Anne Bogart, aki Tadashi Suzuki közeli munkatársa, számos, különböző – és különböző közvetítéssel hozzájuk érkező – keleti színháztechnikát olvasztottak módszerükbe. Erre a dolgozat ki is tér (162. old.), Rosner Krisztina hangsúlyozottan és elsősorban a *keleti színházi* technikákat és műfajokat, elsődlegesen a butoht és Suzuki színészképzési módszerét teszi vizsgálat tárgyává. Azonban a „keleti hatás” – megkockáztatva e fogalom pongyolaságát – számos nem pusztán színházi, de a színházba is közvetített gyakorlaton, elsősorban a különböző meditációs technikákon keresztül termékenyíti meg a (nyugati) színészképzési módszereket. A meditációs technikákból, és/vagy gyakran valamely jóga rendszeren, harcművészetben, főleg tai-csin keresztül, abból kölcsönözve eszközöket: elsőként a tudat irányításának, a tudat lecsendesítésének és a figyelem fejlesztésének, mélyítésének technikáit és gyakorlatait. Közismert annak a Gourdjieffnek a hatása Peter Brookra, aki komplex meditációs technikát dolgozott ki, mintegy saját rendszert; ismert Grotowski és a jóga kapcsolata (Grotowski maga is közismerten gyakorló volt), amint az is, hogy Richard Schechner a színészképzésben alkalmaz jógagyakorlást; Anatolij Vasziljev színészei kurzusain különféle harcművészeti

technikákat sajátítanak el. A figyelem elmélyítésének és a tudat irányításának meditáción keresztül érkező tudása (melynek számtalan iskolája, technikája, módszere ismert) természetesen nem csak a színház számára nyújtott új tapasztalatot, de a pszichológia területén is.

Összegzőképpen: Rosner Krisztina doktori disszertációjában a fontos kutatási terület feltárása valósul meg, lényeges, a színészképzés szempontjából is aktuális színházelméleti és gyakorlati kérdéseket reflektálva, melyekből magam is sokat tanultam. A szerző világos nyelven, gazdag szakirodalom ismeretében, nagy tudásapparátust és saját élményanyagot mozgat, és áttekinthető, jól szerkesztett, gondozott formában ad közre.

Kérdéseim pusztán azt bizonyítják, hogy a dolgozat fontos és inspiráló témát dolgozott fel.

A dolgozatot vitára bocsáthatónak tartom, a PhD fokozat megszerzésére feltétlenül alkalmasnak tartom.

Értékelésem: summa cum laude.

A munka bizonyos fejezeteit önálló publikációra javaslom.

Budapest, 2011. május 9.

Tompá Andrea PhD.
A kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetem

Válasz
Kékesi Kun Árpád és Tompa Andrea
opponensi bírálatára

Köszönettel tartozom Kékesi Kun Árpádnak és Tompa Andreának higgadt, alapos és támogató opponensi bírálatukért és azért, hogy megerősítettek abban: az általam választott kutatói-alkotói út járható. Köszönöm, hogy rámutattak azokra a pontokra (vagy éppen pontatlanságokra) a dolgozatban, amelyek alaposabb megmunkálást igényelnek, és hogy ezekkel a problémákkal nem hagytak magamra, hanem konkrét javaslatokkal, további szakirodalmi forrásokkal, inspiráló kérdésfelvetésekkel segítettek munkámat.

Elsőként Kékesi Kun Árpád négy felvetésére reagálok részletesebben: 1, a performansz és a színház (-tudomány) viszonyára, ezen belül a „Pavis-lista” sajátos szerepére; 2, Alter teóriájának applikálhatóságára a States-féle jelenlét-felosztás egyik lehetséges kiegészítéseként; 3, a Ruhl nevéhez köthető mítosz-átírat kontextusba helyezésének, az ezzel kapcsolatos meglátások pontosításának szükségességére; 4, a Mallarmé-szakaszoknak a dolgozat többi fejezetétől eltérő írásmódjára.

1, A dolgozat narrátorának *hallgatása* – ebben az esetben *hiányként* definiálódik. A performance és a színház teoretikus (és institutionális) vitájának kezdeteit számba vevő ismertetést szándékosan hagytam ki ebből a fejezetből, ismertnek tételezve azt. Opponensem észrevétele azonban rávilágít és ösztönöz a pótlás szükségességére: egyrészt Schechner 1992-es, a paradigmaváltást bejelentő (és a színházi tanszékek performansz tanszékekre való átnevezését sürgető) konferencia-előadásának ismertetésével, másrészt a performancia-vitáról magyar nyelven írt újabb tanulmányok (Matuska, Oroszlán 2010) említésével. Ezt beillesztve a dolgozatomba lehetővé válik a zágrábi konferencia kontextualizálása, illetve a Pavis-féle lista relativizálása is (ahol valóban éppen az a „megkésettség” volt az érdekes, az, hogy Pavis szükségesnek látta e lista publikálását egy performance konferencián – bár elismerem, hogy a megfogalmazás módja miatt ez nem derült ki egyértelműen a szövegemből). Ám a zágrábi konferencia plenáris ülésének hivatkozását „kronotopikus” szempontból továbbra is lényegesnek tartom, hiszen az azt követő vita egyik kérdése éppen az volt, hogy mihez kezd(het) a közép-kelet-európai felsőoktatás azzal a ténnyel, hogy míg Schechner már 1992-ben meghirdette a fent hivatkozott javaslatát, addig nálunk leginkább (az egyébként is csekély számú) teatrológiai programok foglalkoznak a *performance studies* területével, nem feltétlenül a különbségek hangsúlyozásával. (Lehetségesnek tűnik tehát, hogy az itthoni oktatásszervezési lemaradás ebben az esetben előnnyé válik – a megkésettség újabb rétegeként). Ezen pontok be- (vissza-) írásával remélhetőleg világosabbá válik a „Pavis-listát” is tartalmazó gondolatmenetem.

2, Valóban lényegesnek látszik beemelni a jelenlét fogalmának elemzésébe Alter szocioszemiotikus teóriáját, amely a színházzsemiotika deskriptív beállítottságától való elmozdulásként is értelmezhető (Carlson 2007), amennyiben Alter is figyelembe veszi a színház (az egyes színházi előadás) referenciális funkcióját (Peirce nyomán), ugyanakkor rámutat: a színház a referenciális funkcióval párhuzamosan performatív funkcióval is rendelkezik, és ezen rétegek mindegyikét meghatározza az adott társadalmi kontextus. Alter jelzi, hogy a funkciók e koegzisztens viszonya nem egyidejűséget jelent, minthogy azok egymás komplementereiként válnak az előadáseseményben résztvevők figyelmének tárgyává (Alter 1990) (itt kapcsolható az elmélete States meglátásaihoz). Alter monográfiájának részletes feldolgozását, főbb pontjainak a dolgozatomba való integrálását a következő időszakban kívánom elvégezni, annál is inkább, mert Alter – elsősorban a befogadói oldal

felől megfogalmazott – elemzése azon a ponton zárul, ahol az enyém elkezdődik: a színész problematikus pozíciójánál a referenciális-performatív színházi eseményben.

3, Az Eurüdiké kapcsán a nő csendjéről írt szakaszokban a csend és a nemi szerepek (rendkívül sokrétű és sok szempontból körülírt) kapcsolatát meglehetősen szűk fókusszal, elsősorban Sarah Ruhl mítosz-újraírása kapcsán elemeztem, felhasználva az Yvonne figurájáról tett megállapításokat. Ennek oka részben az, hogy úgy éreztem: ennek a kérdéskörnek az alapos, minden lényeges vonatkozást felvonultató elemzése szétfeszítette volna a dolgozat ezen fejezetének kereteit, és olyan (kulturális, történeti és teoretikus) apparátusra tartott volna igényt, amelyet mozgatni ebben az esetben nem volt módom – így maradtam a problémafelvetés, és a további elemzés lehetőségére való rámutatás gesztusánál. Acker szövegének említése azonban mindenképpen fontossá válik Ruhl darabjának kontextusba helyezése során, egyrészt Eurüdiké itt is meghozza a saját életére (és halálára) vonatkozó döntéseit – egy olyan környezetben, amelyet a masztektómia élménye, a kórházi terek személytelensége és a (női) test mint a nyugati orvostudomány férfi tekintetének tárgya határoz meg –, másrészt a naplót író Eurüdiké alakján keresztül a (saját) hang kérdése is szerephez jut (Hume 2001).

4, Bírálóm jogosan észrevételezi a Mallarmé *Mimusjáték*áról írt szakasz zártságát és a dolgozat egészétől eltérő írásmódját. A dolgozat írása során ez a szakasz jelentette az egyik legnagyobb próbatételt, a Mallarmé-Derrida „zárványt” azonban elengedhetetlennek tartom az utána következő, a jelenlét és a csend területét összekötő, a maszkra vonatkozó gondolatmenet szempontjából. Utólag (bírálómmal részben egyetértve) úgy látom, hogy ez a szakasz sajátos módon felel meg a dolgozat egyik módszertani sajátosságának, amely szerint „az írás a színrevitel aktusának lenyomatát képezi” (Kékesi Kun). A fehér maszk képét bevezető (szorosabban derridai) szakasz így maga is egy sajátos (fehér?) szövegréteg-maszk: egy átlátszatlan tünő, és (maszk-szerűségénél fogva lényegileg idegen) *persona*, amelyet a dolgozatíró-narrátor-színész ideiglenesen, mintegy próbaképpen helyez arca elé (csak ezzel a gesztussal derülhet ki, hogy a maszk ebben az esetben nem illeszkedik pontosan).

Tompa Andrea kérdéseit három nagy csoportba sorolva tartom megválaszolhatónak:

1, A jelenlét-fejezet teoretikus-praktikus részeinek párhuzamossága leginkább az írásfolyamat kötöttségéből fakad (optimális esetben a dolgozatom egymásra mutató keresztivalkozások hálója lett volna), ám egyrészt a kategóriák konstruált szabályossága, másrészt az egyes módszerek összetettsége miatt nem gondolom, hogy lehetséges lenne megállapítani, hogy „végső soron” melyik csoportba tartozik egy adott metódus: éppen az ezek közötti átjárhatóságot igyekszem hangsúlyozni. A módszertani rész kulcsfogalmai (*közvetítés, energia, érdeklődés, kockázat*) elsősorban az auratikus módot implikálják, ám a *közvetítés* a fikcionális mód felé mutat, az *érdeklődés* (Bogart rendszere) pedig feltételezésem szerint a szó szerinti mód elfogadásán alapul. A jelenlét bizonyos aspektusával az általam vizsgált megközelítések mindegyike számot vet, a különbség inkább abban van, hogy ez „melléktermék”-e (T.A.): Mejerhold ide sorolható, mint ahogy azok a módszerek is, amelyek a dráma reprezentációjának tekintik a színházat: ezekben a színész célja a kifejezőeszközök megfelelően széles tárházának elsajátítása, és azok artikulált kivitelezése. A színész „olvashatóságának” pozitívista optimizmusa jelenik meg Solymossy Elek „sablon-módszerében” (1896), ahol a jelenlét csupán a láthatóság értelmében vetődik fel.

2, Köszönöm, hogy bírálóm jelezte a *figyelem* és *koncentráció* fogalmán belüli rétegek felfejtésének lehetőségét, és a terminológiai differenciálás szükségességét; az általa javasolt pontosítást tarthatónak gondolom. Ehhez szorosan kapcsolódik a meditáció helyének kijelölése a jelenlét (és csend) teátrális területén – még akkor is, ha dolgozatomban (érdemeik elismerése mellett) igyekeztem minimálisra szorítani ennek elemzését, részben azért, hogy a nehezen ellenőrizhető, és gyakran misztikus metaforákkal megfogalmazott leírásokat kontrollálni tudjam. Az általam a gyakorlatban is kipróbált technikák közül különösen a

Gurdjieff módszerét („önemlékezet”, „önfigyelem” fogalmát és Hartmann zenéjével kombinált gyakorlatsorát) tartom meghatározónak. A görög-örmény mester rendszere a kulturális-teátrális ozmózis eredményeként, tajvani közvetítéssel jutott el hozzám. Hasonlóan termékeny a harcművészetek tapasztalatának beemelése a nyugati színház (a „keleti színházhoz” hasonlóan pongyola kifejezés) gyakorlatába: a bírálóm által említett művészek mellett ide tartozónak vélem (a dolgozatban elemzett) Zinder botgyakorlatait, illetve Phillip Zarrilli munkásságát, aki a keralai (India) kalarippayattu technikáját ötvözi (színészként, rendezőként, egyetemi oktatóként) a saját, angolszász teátrális tradícióban gyökerező tapasztalataival. Összességében (és leegyszerűsítve) mind a meditációs technikák, mind a harcművészetek a nyugati, dualista testfelfogástól és -érzékeléstől való elmozdulás lehetőségét („*bodymind*”) kínálják, szemben például a sport (nyugati) aktivitásával.

3, Dolgozatom egyik tézise szerint a színházi jelenlét fogalma történetileg konstruált terminus, és noha a legizgalmasabb kérdés valóban az, hogy hogyan jelenik ez meg a kortárs színházban, a jelenre irányuló reflexiót ellehetetleníti a külső, rögzített nézőpont hiánya. Brandl-Rizi tanulmánya két látszólag ellenlétes terminus, a virtuóz és a tökéletlenség egymásba játsztatását végzi el. Szövege kiegészíti a Goodall kapcsán ismertetett fogalmak sorát, példát ad az alteri performatív funkció radikális megtapasztalására. A virtuozitás ilyen értelmezésében összekapcsolhatónak tartom az auratikus módot a szó szerinti móddal. Lényeges azonban hangsúlyozni a fogalom társadalomtörténetileg relatív jellegét, amennyiben éppen az adott normától való (rendszerint pozitív értelemben vett) eltérést jelenti. Az ezredforduló német színházából vett példái azonban ráirányítják a figyelmet azokra az esetekre, amelyekben a virtuozitás éppen az „aluljátszással” mint szándékos alkotói választással fogalmazódik meg. Brandl-Rizi megközelítését (amelyben a tökéletesség és tökéletlenség teátrális rétegei vetülnek egymásra) „ironikus virtuozitásnak” nevezem, és egyetértek bírálómmal: ez kapcsolatba hozható a jelen(nem)lét kérdésének kortárs színházi megvalósításaival (például *Temporary Distortion: Welcome to Nowhere* – ezt az előadást nem elsősorban a filmes technika használata miatt tartom lényegesnek ebből a szempontból, hanem a „nem akarás”, a tökéletlenség mint a hatalomról való lemondás gesztusa miatt, illetve a profi/amatőr pejoratív különbségének felszámolására tett kísérlet miatt, amelyre a dolgozatban Wilson kapcsán is utaltam). A kutatásom „disszertáció utáni” szakaszának területét éppen ezek a tematikus csomópontok jelölik ki: a modernitás „sugárzó” jelenlétfogalmáról való lemondás (vagy éppen ironikusan virtuóz, játékos újrafelhasználása), az összpontosított színészi energiák helyett/mellett a szétszórt, kontúr nélküli „lét a térben”, a jelen(nem)lét és a csend kortárs színházi játékeinak megtapasztalása és megragadása.

Kékesi Kun Árpád és Tompa Andrea egymástól eltérő megközelítésből tett segítő észrevételeit, szakirodalmi javaslatait köszönöm, és a munka következő fázisaként, a fentebb kifejtett pontok alapján igyekszem azokat a főszöveg részévé tenni.

Rosner Krisztina

Pécs, 2011. május 11.

Curriculum Vitae

Személyi adatok

Név: Rosner Krisztina

Születési hely és idő: Szabadszállás, 1977. október 8.

E-mail: rosnertina@gmail.com, rosner.krisztina@pte.hu

Végzettség

2002-2005 Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Iskola színháztudományi alprogram, államilag finanszírozott ösztöndíj, nappali tagozat

1996-2002 Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, művészettudomány szak – színház specializáció, tanárképzés

1992-1996 Horváth Mihály Gimnázium, irodalmi-drámai tagozat (Szentes)

Tudományos tevékenység

Tanszéki munka:

2005– egyetemi tanársegédi kinevezés, PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

2004– színházi gyakorlat irányítása, színház specializáció, PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

2004– OTKA kutatási projekt: Város és reprezentáció (*Város, nyári színház* című alprojekt)

2003/04– színházelméleti kurzusok, PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

2002– dráma- és színháztörténeti kurzusok (a századelő dráma- és színháztörténete; operett, kabaré, népszínmű), PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék

Konferenciák:

2011 Az újraalkotás mint tanítás (szervező és előadó), Pécs – *Hamlet, monológ, tárgyanimáció*

2009 Színháztudományi műhelykonferencia (szervező és előadó), Pécs – *A csend szerepe a drámában és a színházban, Gombrowicz, Beckett, Wilson*

2006 Brecht konferencia, Pécs – *Brecht a színész művészetéről*

2004 Terek, képek és tér-képek: a modern város, Pécs – *Tettyei népiünnepélyek a (múlt) századfordulón*

2003 Kerényi Konferencia, színháztudományi szekció, Pécs – *Egy elfeledett színészpedagógia: Solymossy Elek módszere*

2003 Conference Transteatral, Károly Egyetem, Prága – *Methods and Problems of Hungarian Actor Training*

Ösztöndíjak

2008 Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj, Művészeti Kollégium (New York, USA, 3 hónap)

2006 UNESCO – Aschberg művészeti ösztöndíj

2002-2005 PhD ösztöndíj (PTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola)

Nemzetközi projektek, konferenciák

- 2010 Lincoln Center Theater Directors Lab, rendezői workshop, New York, USA
2008 SITI Company, Viewpoints workshop, őszi intenzív kurzus, New York, USA
2008 Watermill Summer Program, Watermill Center, New York, USA, vezető: Robert Wilson
2007 Nemzetközi színházi workshop Hans-Thies Lehmann vezetésével, Kortárs Drámafesztivál, Budapest
2007 Watermill Summer Program, Watermill Center, New York, USA, vezető: Robert Wilson
2006 Watermill Summer Program, Watermill Center, New York, USA, vezető: Robert Wilson (UNESCO – Aschberg művészeti ösztöndíj)
2005 Director's Laboratory: Improvisation & Spontaneity in Performing Arts, workshop – International University of Global Theatre Experience (Malpils, Lettország - résztvevő)
2004 EDERED – 8th European Youth Theatre Encounter (Bécs, Ausztria – workshop vezető)
2003 Min Tanaka butoh kurzusa - Nemzetközi Test&Tánc Műhely (Palics, Szerbia – résztvevő)
2003 TRANSTEATRAL - Contemporary Theatre Conference (Prága - szakmai előadás)
2003 Prague Quadriennial
2002 INTERPLAY - Festival of Young European Playwrights (Pécs) - színész

Szakmai tevékenység

Rendezőként:

- 2010 Utcai ablak (Schaár Erzsébet emlékére) – Pécsi Légitársaság, HattyúHáz Galéria, Pécs
2009 Erdős Virág: Madame Poe – felolvasószínház, Cella Septichora, Pécs
2008 Jövés/Menés, ... Beckett?... – Janus Egyetemi Színház, Pécs
2007 Walami Witkacy – JESZ, Pécs
2007 Martin McDonagh: A Párnaember – felolvasószínház, PTE BTK Színház spec., Bóbita Bábszínház
2006 Piaf két arca: Sanzonok és pillanatok Edith Piaf életéből – Harmadik Színház, Pécs
2005 Cecilie Løveid: Ludwig W – felolvasószínház, Apolló Színkör, PTE BTK Színház spec.
2004 WirR – 8th European Youth Theatre Encounter, Bécs, Ausztria

Színészként:

- 2006 Ahogy igent mond, ahogy nemet mond, Brecht est – Művészetek Háza, Pécs
2006 Luigi Pirandello: A hegyek óriásai (*Spizzi, Mara-Mara*) – Árnyékszínház, Pécs
2005 Kettő beszélnek (Molnár Ferenc jelenetei) – Oberon Színházi Társulás, Pécs
2004 Line Knutzon: Közéleg az idő (*Oda*) – Árnyékszínház, Pécs
2002 Erich Kästner: A két Lotti (*Lotte*) – Forrás Színház, Győr
2001 Leonard Bernstein: West Side Story (*Akárkié*) – Pécsi Nemzeti Színház, Pécs
2001 Kárpáti Péter: Pájinkás János (*Vénasszony*) – JESZ, Pécs
2000 Darvasi László: Bolond Helga (*Kaufné*) – JESZ, Pécs
2000 Gyűjjön rá! (Molnár Ferenc jelenetei) – JESZ, Pécs
1999 Georg Büchner: Leonce és Léna (*Rosetta*) – JESZ, Pécs
1999 Na'conxypanban hull a hó – JESZ, Pécs
1998 Jean Cocteau: Az Eiffel-torony násznépe (*Menyasszony*) – JESZ, Pécs
1998 Parti Nagy Lajos: Ibusár (*Sárbogárdi Jolán, Amália*) – JESZ, Pécs

Táborok, kurzusok belföldön:

2009 színész-workshop, Bóbita Bábszínház, Pécs - vezető
2008 színész-workshop, KonzervArtaudrium, Debrecen - vezető
2000 színésztábor, Zalaszentgrót (Gáspár Tibor) – résztvevő
1999 színésztábor, Zalaszentgrót (Merő Béla) – résztvevő
1998-2000 a JESZ saját táborai (Szabó Attila) – résztvevő
1995 Szentes: színházi és filmes tábor (Andaxinház) – résztvevő

Díjak:

2000 II. Egyetemi és Főiskolai Színházi Fesztivál, Pécs - legjobb női alakítás díja
1999 I. Egyetemi és Főiskolai Színházi Fesztivál, Pécs - legjobb női alakítás díja

További szakmai tevékenység

2010 US in Focus, Kortárs Drámafesztivál – válogató (Budapest)
2010 „Azonnali visszacsatolás” – kritikaíró workshop szervezése és vezetése a VIII. Nemzetközi Egyetemi Fesztiválon (Pécs)
2010 15. Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztivál – szakmai beszélgetés moderálása (Pécs)
2009 „Azonnali visszacsatolás” – kritikaíró workshop szervezése és vezetése az Országos Diákszínjászó Találkozón (Pécs)
2007 „Azonnali visszacsatolás” – kritikaíró workshop szervezése és vezetése az Országos Diákszínjászó Találkozón (Pécs)
2007/2008 Pécsi Művészeti Szakközépiskola, tánctagozat – színészmesterség oktatása

Egyéb képzettség:

angol nyelvvizsga (Origo "C" középfok)
francia PhD nyelvvizsga (PTE BTK Idegennyelvi Lektorátus)
alapfokú latin nyelvvizsga (PTE BTK Idegennyelvi Lektorátus)
ógörög záróvizsga (PTE BTK Filozófia Tanszék)

Publikációs jegyzék

Tanulmány:

- A csend mint (el)hallgatás Csehov drámáiban, In: Színház, dráma, irodalom, szerk. Tóth Orsolya, Pro Pannonia, Pécs, 2010, 212-220.
- Utópia most van, Anne Bogart és a SITI Company, Színház 2009/11, 46-52.
- A csend elhallgattatása, In: Thomka-symposion, szerk. Kisantal Tamás – Mekis János – Müller Péter – Szolláth Dávid, Kalligram, Pozsony, 2009, 338-345.
- A láthatatlanná váló báb, a láthatóvá váló bábos, A pécsi Bóbita Bábszínházról, Jelenkor 2008/6, 661-668.
- Alma, kristálykockával a közepén, Tér/Élmény, (Watermill Summer Program 2006), Színház, 2007/1, 51-54.
- Hogyan tanítható a színészi jelenlét?, Színház 2006/2, 52-56.
- Tettye, természet, teatralitás. Tettyei népünnepélyek a (múlt) századfordulón, In: Terek és szövegek, Újabb perspektívák a városkutatásban, szerk. N. Kovács Tímea – Böhm Gábor – Mester Tibor, Kijárat, Budapest, 2005, 143-155.
- Színészképzési módszerek a századforduló évtizedeiben, In: A modern színház születése, szerk. Müller Péter, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest, 2004, 249-266.

Fordítás:

- Elinor Fuchs: E. F. látogatása egy kisbolygón, Kérdések, amelyeket egy színdarabhoz intézhetünk (EF's Visit on a Small Planet, Some Questions to Ask a Play, Theater 2004/34, 5-9), kézirat
- Anne Bogart: Félelem, irányvesztés, nehézség (Terror, Disorientation, Difficulty, In: Anne Bogart Viewpoints, ed. Dixon – Smith, Smith and Kraus, 1995), Színház 2009/11, 53-56.
- Jacques Lecoq: A képzés útja (The Educational Journey, In: The Moving Body, Teaching Creative Theatre, Methuen, London, 2002, 14-24.) Színház 2006/2, 59-61.

Recenzió, kritika:

- A színészképzés módszere, David Zinder: Test – hang – képzelet, Színház 2010/7, 63-64.
- Nagymesterek ujjgyakorlatai, A New York-i színházi évadról, Színház 2009/3.
- Itt a Balkán, hol a Balkán (*Nemzetközi Interdiszciplináris Konferencia*), ECHO, 2007/4, 11.
- Bartók után, szabadon (*Üzenet – Poruka, Műsor Bartók Béla és a tánc (világnapja) tiszteletére, Tanac Táncgyűttes*), ECHO 2006/3, 34-35.
- Próféták könyve (*A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején, szerk. Tompa Andrea, OSZMI, 2006*), Jelenkor 2006/6, 681-685.
- „Játsszunk, Attila!” – Játsszunk Attilát! (*Ez a mi munkánk – J.A.V.M, Janus Egyetemi Színház*), ECHO 2006/1, 39-40.
- Előszeton akciókkal (pre-poszt-jesz-feszt-poszt), (Dúll Katával közösen), ECHO 2005/3, 20-23.
- POSZT – best off, ECHO 2005/3, 10-11.
- Ha a dzsámi mesélni tudna... (*Békés Pál: A büntárs*), ECHO 2005/2, 46.
- Tízről tíz: Harmincből öt. *Örkény-öszöndíjas drámaírók antológiája*, Jelenkor 2004/6, 580-582.
- A test megélése, Min Tanaka kurzusa a Vajdaságban, Világszínház 2003/3-4, 26-29.

Esszé:

- Felolvasó? Színház?, Jelenkor, 2007/6, 655-660.