

Várszegi Tibor

Az ittlét [Dasein] öröme
A színpadi mű hermeneutikája
Ph.D. értekezés

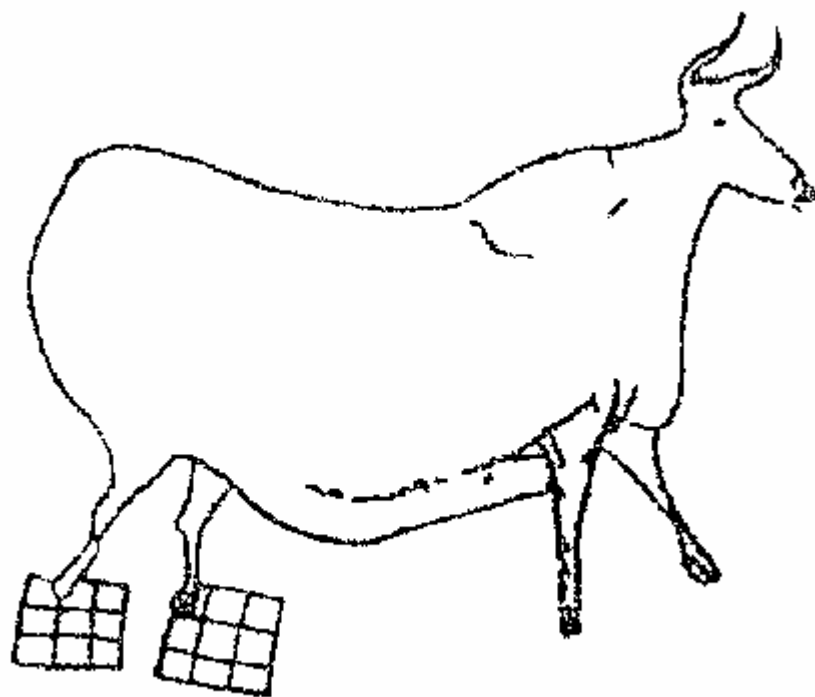
Témavezető:

Dr. habil. Kürtösi Katalin
egyetemi docens

Tartalom

Bevezetés	5.
1. A lét- és nyelvfeledő metafizika jelentésközpontúsága	15.
1.1. Vázlat az európai metafizikus szemlélet történetéről	18.
1.2. Megértés és jelentés	22.
Kitérő I. Közelről egyenes, távolról körív — a <i>Habakuk kommentárok</i> jelentésfelfedő nézőpontja: a létezés metaforái.	26.
2. A jelentés-előtti a színpadi műben mint az emberlét megértésének lehetősége	34.
2.1. Miért éppen a műalkotás, és miért éppen a színpad?	37.
2.1.1. Az “itt és most” itt-je	44.
2.1.2. Az “itt és most” most-ja	48.
2.2. A Dasein és a tragikum	52.
2.3. Danse Macabre	54.
2.4. A színpadi mű mint létalapítás	57.
2.4.1. A működésbe lépő igazság	60.
2.4.1.1. A megnyitás	64.
2.4.1.2. A megnyíltság	68.
2.4.2. A színpadi mű mint az emberlét megértésének lehetősége (összefoglalás helyett)	73.
Kitérő II. Adalékok a <i>Véletlen világtörténetéhez</i> — részvétel a <i>Szél a zsákban</i> c. előadás próbáin és premierjén	75.
3. A mozgás hermeneutikája	94.
3.1. A nyelviség eredete	97.
3.1.1. A “mindent lebíró” és a “leg hátborzongatóbban otthontalan” mint világ	99.
3.1.2. <i>Logosz</i> és nyelv	102.
3.1.2.1. Az erőszaktevő <i>tekhné</i>	106.

3.1.2.2. A minent lebíró <i>diké</i>	110.
3.1.3. A létező önmaga szubjektivitásához való viszonya	115.
3.2. Nyelviség és mozgás	117.
3.2.1. A mozgás eredete	120.
3.2.2. <i>Logosz</i> és mozgás	123.
3.2.3. A mozgás <i>füszisze</i> , <i>alétheia</i> a mozgásban	125.
3.2.3.1. A mozgás destrukciója	127.
3.2.3.2. Technika és improvizáció	132.
3.2.3.3. <i>Energeia</i> , <i>tekhné</i> és <i>diké</i> : a lélegzet nyelve	135.
3.2.3.4. A mozgás és a <i>noein</i>	139.
3.3. A mozgás mint mondás és beszélgetés	142.
3.4. Test és mozgás metafizikája (összefoglalás helyett)	145.
 Kitérő III. Húzások és választások — mozgástechnika, improvizáció és jelentés viszonya a <i>Rejtőzés kora</i> c. előadásban	 148.
 4. Megértés és jelentés	 153.
 Kitérő IV. "... élő csontváz vagyok..." — újraolvasás, töredékes olvasás és visszafelé olvasás mint a végpont ismerete szerinti olvasás a <i>Woyzeck</i> című előadás konfigurációs tényezői	 156.
 5. A sikerült színpadi mű	 174.
 Kitérő V. Menekültek otthon — az <i>Éjfél után</i> c. előadás létmódjáról	 174.
 Zárszó	 193.
 Függelék	
Nagy József életútja	194.
Koncz István: Az utolsó vers (az utolsó rész kitérőjéhez)	196.
 Irodalomjegyzék	 197.

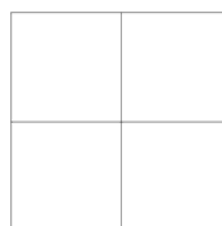
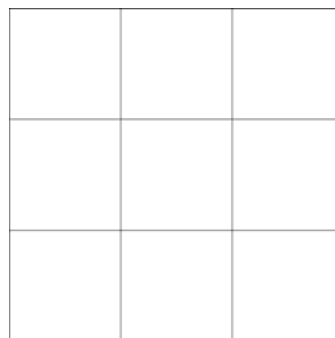


Bevezetés

*“Mindig, Kedves! össze
tart a föld és az ég.”
Hölderlin*

A lascaux-i barlang 10-15 ezer évvel ezelőtt festett mamutjai, szökellő szarvasai, sötétbarna, meredező szőrű bölényei, fekete és vörös tehenei, egyesével és csoportban száguldó vadlovai, szétriesztott zergéi és nehéztestű orrszarvúi között található egy olyan állatfigura, amelynek hátsó lábaihoz egy-egy kilenc egyforma mezőre osztott négyzetet rajzoltak.¹ Ilyen négyszögeket más, nemcsak ősi, de ókori és román kori ábrázoláson is találunk,² ám előfordulásuk ritka, szerepüket pedig az európai szemléletű művészettörténet nem tudja magyarázni. Mivel szimbolikája több más ábrázolás szimbolikájával együtt a feledés homályába veszett, magyarázata pedig “ismeretlen kultikus célokat szolgáló” kijelentésre egyszerűsödött, az ezekről készült fotók is rendszerint kimaradnak a művészettörténeti kiadványokból.

Egyes vélemények szerint a szóban forgó négyszög³ ugyanis egy másik, egy négy egyforma mezőre osztott négyszöggel együtt, a mindenséget képező mandala alapjainak egyike (1. és 2. ábra),⁴ amelyekre egyaránt visszavezethetők az indiai templomok alaprajzai (64 és 81 mezős mandalák), vagy például a kínai eredetű sakkjáték mindenséget szimbolizáló sémája. Vitruvius és több késő gótikus híradás arról számol be, hogy ezekből az indiai és kínai tankönyvekben is fellelhető mandalákból eredeztethetők a római és az onnan átörökölt középkori települések szerkezete, valamint a keresztény templomok alaprajzai is.⁵ Mindez többek



¹ Bataille 1955, 90, 94, 101. valamint Trilloux 1993, 73.

² A budapesti Szépművészeti Múzeum Antik Osztályán található például egy etruszk edénytartó állvány (leltári száma: 81.72A), a Pireneusok-beli Tarbes egyik román kori kerengőjében szintén látni egy ilyet.

³ A mágikus vagy “bűvös” négyzet kilenc mezőjébe beírható úgy az összes egyjegyű szám, hogy azokat vízszintesen, függőlegesen és átlósan összeadva ugyanazt a számjegyet, a 15-öt adja.

⁴ Bonvin 1996, 73-75.

⁵ Vitruvius, I. könyv, VI. fejezet; C Alhard von Drach, *Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steimetzten-Grund*, Marburg, 1897; Stella Kramrisch, *The Hindu Temple*, University of Calcutta, 1946; Rudolf Moessel, *Die Proportion in Antike und Mittelalter*, München 1926. Idézi Bruckhardt 2001, 24.

Vitruviustól azonban nemcsak a városok, de még a színház alapszerkezetének átörökítéséről is tudunk. Beszámol egy nyolcszögű templomról, amit Szelek Tornyának neveznek. Ez “jelenti a várost és Vitruviust: a valóság minden üledékétől megfosztott, az ember és a kozmosz között megvalósuló harmónia egyszerű jelenésévé redukált várost, melyet aztán a világegyetem magába zár. Eltekintve a nyolcszögű alaprajz szakrális

szerint arra enged következtetni, hogy ezek a négyszögek egykor az ember számára olyan, a világot értelmező akció során játszottak szerepet, amelyek az ábrázoló majd írásbeli kultúra kialakulásával és elterjedésével fokozatosan háttérbe szorultak és elfelejtődtek.

Vitrivius megfelelteti egymással a város, a templom és a színház alapszerkezeteit is. Ennek megfelelően a színház: város és templom. A színház a szakralitását ilyenképpen is tovább örökölte. Traktásusának exegézisében megtalálhatjuk, hogy “a színház maga a város: mert megváltoztatja a [város] jelentésalapjait, utánozza alapításának kritériumait, és reprodukálja a kozmoszsal való harmonikus integrációjának célkitűzéseit. A színház, bizonyos értelemben, mint *arányosan redukált város* jön létre; annak középponti helyét foglalja el, ugyanakkor szimbolikus szintézisét adja.”⁶

Annyit tudunk, hogy a mandalák középpontjai a Földet jelentik, a négyszög sarkai pedig, amelyekre egy kör rajzolható, az Ég szimbólumát képezik. A kilenc mezőre osztott négyszög esetében a középső négyszög a Föld, a körülötte elhelyezkedő nyolc mező pedig a tér négy kardinális (észak, dél, kelet, nyugat) és négy köztes irányának feleltethető meg. A négymezős négyszög közepe szintén a Földet jelenti, ám a tér négy kardinális irányát ebben az esetben a négyszög oldalainak felezési pontjai, négy köztes irányát pedig a négyszög sarkai képezik. Mindkét esetben tehát a középpont a Föld, a négyszög sarkai pedig egy négyszögű szélrózsához hasonlatosan az Ég szimbólumaiként értendők.

De miként válhatott a négyszög a földi, a kör pedig az égi világ szimbólumává, és hogyan függhet össze mindez a lascaux-i rajzzal? A válasza található egyfajta útmutatás a templom- és katedrálisépítészetről szóló leírásokban.⁷ A négyszögeket ugyanis a templom helyének kijelölésekor és tájolásakor használták. Először egy pontot jelöltek ki a térben, azt a pontot, amely a leendő épület legfőbb pontját jelentette, amely nem lehetett akárhol, csak ott, ahol azt a hely felkínálta, és az arra érzékeny ember ezt észre is vette. A földnek azt a pontját keresték meg, amelyen keresztül az ember a legkönnyebben kerülhetett kapcsolatba az univerzummal. Ma azt mondanánk, hogy ez a pont az oltár helye. Ez volt a viszonyítási alap, kijelölésétől kezdve az ember ehhez képest helyezte el önmagát a térben és az időben. Ennek a pontnak a megtalálása szakralitás, ami azonban ezután az épület tervezésében következett, a színtiszta geometria szabályai szerint valósult meg. A szakrális geometria szakralitása tehát a középpont megtalálásában, geometriája pedig a képződménnyé alakításának első lépéseiben nevezhető meg, amely egészen addig tartott, amíg az épület alaprajzát teljes egészében ki nem jelölték,

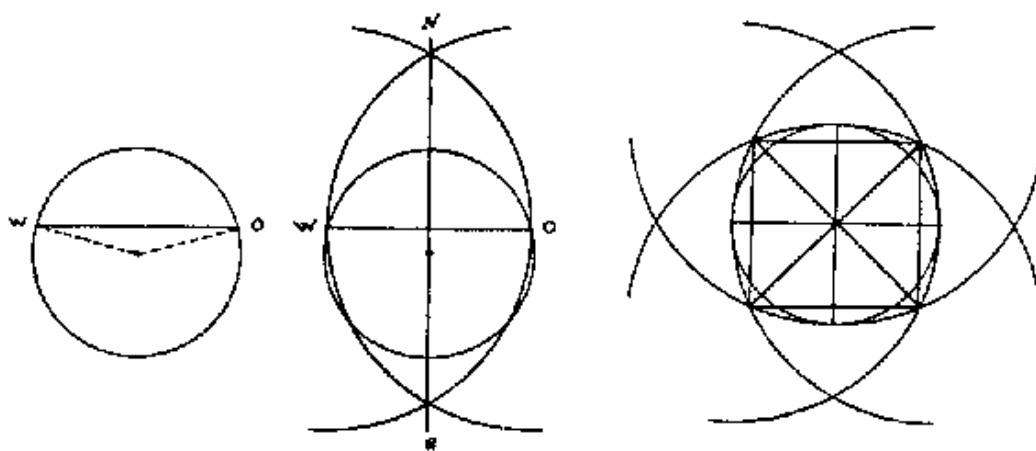
vonatkozásától, a Szelek Tornya lényegileg templom, mert szent maga a város is, amelyet képvisel; és lényegileg színpadkép, hiszen mint a város műemléke, helyzetéből adódóan nézni való tárgy” (De Marinis 1999, 83.)

⁶ De Marinis 1999, 83.

⁷ Például Bonvin 1996; Trilloux 1990 és 1993; Bruckhardt 2000 és 2001.

és az első követ a helyére nem tették. A pont kijelölésekor a Földhöz intézett kérdés, a továbbiakban pedig az Éghez, jelesül a Naphoz intézett kérdés volt az, ami az ember önkényes beavatkozása nélkül szinte magától kialakította azt a választ, ami alapján az épület alaprajzát el lehetett készíteni (nem a tervező asztalon, hanem a helyszínen).

A szakrálisan kiválasztott pontra először függőlegesen egy oszlopot állítottak fel (ezért nem lehetnek akárhol például az indián-regényekből ismert totemoszlopok sem), majd egy meghatározott napon (például a chartres-i katedrális esetében a nyári napforduló napján) a



talajra rajzolták azt az utat, amelyet az oszlop árnyéka jelölt ki.⁸ A Nap járásából így alakult ki a körforma. Az árnyék reggeli és esti időszakban megmutatkozó legszélső helyzete jelölte ki a körön azt a két pontot, amelyeket, ha összekötöttek, egy egyenest kaptak, a kelet-nyugati tengely egyenesét. (3. ábra) E két érintési pontba egy-egy cöveket vertek, és ezek köré egy zsinég segítségével két azonos nagyságú, egymás vonalát keresztező kört rajzoltak, amelyek együttesen egy “hal” formájú metszetet alakítottak ki.⁹ Ha e két kör metszéspontjait egy vonallal összekötötték, a vonal a főkör középpontján, egyúttal a felállított oszlopon keresztül haladt át: ez a vonal jelölte ki az észak-déli irányt. (4. ábra) Ha ezután a zsineggel a két nagyobb kör egymást keresztező pontjaiba vert cövekekről újabb köröket rajzoltak, egy újabb “hal” formát kaptak. Amikor pedig a két halforma vonalainak négy egymást metsző pontját is összekötötték, a négyszög minden oldala létrejöhett. (5. ábra) A Nap segítségével rajzolt kör

⁸ Az alaprajz kialakítását, amelyet a keletre történő tájolás miatt keletelésnek neveztek, egy indiai templom és a chartres-i katedrális mintája alapján Titus Bruckhardt ismerteti részletesen. (Bruckhardt 2000, 11-38. és 2001, 7-25.)

⁹ Ahogy Bruckhardt megjegyzi, a kör metszéséből képzett hal-forma számos nép díszítőművészetében megtalálható, a gótika korában vagy a gótika előtt épült templomok esetében még olyan helyeken is, ahol egyáltalán nincs folyó, tó vagy tenger, tehát hal sem. (A művészettörténészek mint érdekességet szokták az ilyen eseteket tekinteni.) A kör természetes harmadolása révén adódó hármas-hal motívuma pedig mind az egyiptomi, mind a középkori keresztény művészetben előfordul.

alakú égi jel így alakította ki az első, a legegyszerűbb mandalát, amelyet a kelet-nyugati illetve az észak-déli tengely osztott négy egybevágó mezőre.

Ha ezt a négy mezőre osztott négyszöget egyetlen négyszögnek tekintjük, akkor a négy kardinális és négy köztes irányba melléje rajzolt ugyanolyan méretű négyszögek egy kilenc mezőből álló négyszöget alkotnak: az előbbi a páros számú, az utóbbi a páratlan számú mandalák alapesetei. A kilenc mezőre osztott négyszöget Szaturnusz-négyszögnek is nevezik.¹⁰ A négy mezőből álló négyszög kilenc ponton, a Szaturnusz-négyszög pedig tizenhat ponton metszi egymást.¹¹ Ám mindkét négyszög középpontja ugyanott helyezkedik el. E tulajdonsága tette alkalmassá a mandalákat arra, hogy a viláértelmezés médiumai legyenek. Ha ugyanis az ember a nagyobbik négyszög középső mezőjének közepébe állt, amely egyúttal a kisebbik négyszög középpontját is jelölte, akkor arra a pontra helyezkedett, ahonnan megnyílhatott számára az ég, így az ember saját létében Ég és Föld között pillanthatta meg önmagát. Az embernek az égiekhez történő mérése tette az embert a földön emberré, amikor e mérés saját létében történő megértését eredményezhette.¹²

Ezek az ősi hagyományokban fellelhető nyomok az írásbeli kultúra kialakulásával, az ésszerűség egyre erősödő dominanciájának elterjedésével, a szubjektum szubjektivitásával párhuzamosan fokozatosan háttérbe szorultak, mígnem az ember léte önmaga előtt teljesen el nem felejtődött. Ehelyett az ember az ésszerűség és saját maga szubjektivitása nevében olyan pótcselekvésekbe kezdett, amely nemcsak, hogy végképp elfeledtette vele a létét, hanem — anélkül, hogy észrevette volna — ezeket a pótcselekvéseket egyszercsak úgy kezdte kezelni, mintha létszerűek lennének. Ennek során például azt a tevékenységet is, amely egykor az ember létének közegét képezte, elkezdte művészetnek nevezni, így azok a képződmények,

¹⁰ Az elnevezés nyilvánvalóan a hasonló nevű bolygótól származik. A Szaturnusz az akkor ismert bolygók közül legszálsó, vagyis az embertől legtávolabb helyezkedett el, ugyanakkor a legnagyobb méretűnek, ezzel együtt a legnagyobb energiával rendelkező bolygónak számított. Az elnevezés a római kultúrában születhetett, amely több más elnevezéshez hasonlóan egy korábbi elnevezés kicserélődését jelenthette: a görögöknél például a Szaturnusz megfelelője Kronosz, a Zeus előtti világ legfőbb istene volt. Mivel az elnevezés megváltozása az eredeti jelentés módosulásával járt együtt, elég nehéz pontosan rekonstruálni a négyszög eredeti szerepét. Annyi azonban bizonyosnak tűnik, hogy a keresztények karácsony-ünnepét megelőző Saturnáliák is a téli napfordulóhoz, a fény élet keletkezéséhez kötődtek. A téli napforduló azonban, mint a gabona elvetése utáni kozmikus naptár szerinti első ünnep (az elnevezés a gabona vetésére is utal: *serere, satus*), már a római kor előtt is kitüntetett időpont lehetett éppen a Nap mozgásának szerepéből adódóan. (Waczulik 1978, 260.) Így a négyszög az ember égiekhez történő méréséhez kapcsolódik emiatt is.

¹¹ Vannak vélemények, amelyek szerint a “Szézáám tárulj!” parancsa a kilenc mezőből álló négyszög tizenhat metszéspontjára vezethető vissza, amely valójában a francia nyelvben is tovább öröklődött “*Seize âmes*” vagyis “Tizenhat lélek” jelentésnek felel meg. (Trilloux 1993, 95-96.) Ha nyelvtörténetileg bizonyítatlan is, mindenesetre figyelemre méltó összefüggés, hogy a “Szézáám tárulj!” jól ismert parancsa és a “Mindenség pecsétje”-ként kezelt mágikus négyszög, vagy az “Ismerd meg önmagad!” figyelmeztetése ugyanazt a funkciót tölti be: az égiek felé történő megnyílás médiuma. Ezekkel függ össze a keresztény hagyományban elterjedt imádság előtti keresztvetés is. A keletelés során keletkező kelet-nyugati illetve észak-déli tengely, amely a leendő templomépület alapját is kijelölte, a kiterített fekvő embernek (a keresztre feszített fekvő Jézusnak) felelt meg, amelyet gyakran szintén egy körben ábrázoltak. Ezért a keresztvetés a test e négy pontjának az összekötésével szintén az Ég előtti megnyílás aktusát képezi.

¹² A lascaux-i barlang egyik falán talált négyszög szintén az embernek égiekhez történő mérésének eszköze lehetett, ami azonban valószínűsíthetően azért nem túl gyakori ábrázolás, mert ezek a négyszögek a képen kívül helyezkedtek el, vagy pedig — miként az oltár a templomban — maguk is részei voltak a négyszögnek.

amelyeket ma műalkotásoknak tekintünk a létezés közege helyett tárgyyszerű objektumokká váltak, amit az ésszerűség nevében meg kell fejteni. A létfeledés miatt pedig a mű léteire vonatkozó kérdés nehezen belátható és értelmezhető kérdéssé is vált.¹³

Ebben a Platónnal és Arisztotelésszel kezdődő létfeledő korszakban alighanem akkor következett be egy ma már egyre határozottabban radikálisnak nevezhető fordulat, amikor Heidegger észrevette, hogy az európai metafizikai tradíció becsapta magát, mert két és fél ezer éven keresztül, anélkül, hogy észrevette volna, folyton úgy beszélt a létezőről, mintha a létről beszélne. Ezért írhatta már a *Lét és idő* elején, hogy kerüljünk “vissza a dolgokhoz”.¹⁴ Egész életművében az európai gondolkodás hagyományát belülről igyekezett szétfeszíteni, belülről mutatta meg, hol keletkezhettek a tévutak. Előbb az európai metafizika megújítására törekedett, majd a lét gondolásán és mondásán keresztül a metafizika meghaladását tűzte ki célul. A fundamentál-ontológiától így jutott el fokozatosan a művészetfilozófiáig, onnan pedig a költészetig, illetve a költésig, a lét költői mondásáig. Mivel nem hagyott lezárt rendszerben összefoglalható életművet maga után, önmagát úton levőnek tartotta, így az úton levést fontosabbnak vélte, mint a megérkezést, az úton levésből is inkább a lenni volt fontosabb számára, mint az út.

A “vissza a dolgokhoz” elve arra ösztönözte, hogy addig merészkedjen vissza az európai hagyományban, amennyire csak lehetséges. Ezért, ha az ősi szakralitáshoz nem is fordult, de az egyik legelső írásos nyomoknak tekinthető preszokratikus töredékek és testimóniumok megállapításait újrakérdezte. Ahogy haladt a maga úján, úgy jutott el arra a felismerésre, hogy az ember számára alig maradt lehetőség önmaga saját létében történő megértésére. A műalkotást, ha valóban az, és nem egy műalkotásnak álcázott pótcselekvés eredménye, olyan lehetőségnek látta, amely által az ember léte feltárható. A feltárás valójában a mű megnyitása, amely a lét megértését (és nem megismerését!) eredményezheti, és, amely épp a megnyitás által tűnhet elő. Ez az előtűnés Heidegger megfogalmazásában a létfeledéssel szembeni létalapítás, vagy, ahogy Gadamer fogalmazza ugyanezt, létben való gyarapodás. Ezek szerint a műalkotás — a Szaturnusz négyszög szerepéhez hasonlóan — olyan tájék, amely megnyitható, és e megnyitás által feltárulhat a létező léte, hogy az ember képes legyen itt a földön az égiekkel mérni önmagát.

Heidegger kevés példát említ, nem ad receptet a megnyitásra, sőt éppen azt hangsúlyozza, hogy univerzális recept nem létezik, minden mű maga kínálja fel a megnyitás helyét, amelyet az embernek meg kell találni. Kevés példái főleg az irodalom és a képzőművészet alkotásai

¹³ “A létinterpretáció görög kezdeményeinek talaján kialakult egy dogma, mely nem csupán fölöslegesnek nyilvánítja a lét értelmére irányuló kérdést, de ráadásul szentesíti a kérdés megkerülését.” (Heidegger 1989, 87.)

közül kerültek ki. A példák bemutatásai, levezetései, természetükben való elmélyülésének irányai azonban, anélkül, hogy mindezeket módszeres eljárásnak tekintette volna, elárulják, hogyan is gondolkodott, és milyen szemlélettel rendelkezett. Ebben a dolgozatban ezek figyelembevételével kísérelem meg valamelyest megközelíteni azt, hogy mindazok, amiket az irodalmi és képzőművészeti példákkal kapcsolatban leírt, alkalmasak-e arra, hogy az előadóművészetre is alkalmazzuk. A dolgozat központi kérdése egészen pontosan az, hogy miképpen nyitható meg egy színpadi mű, illetve a színpadi műnek milyen feltételekkel kell rendelkezni ahhoz, hogy megnyitásra alkalmas legyen. Az első a néző felől, a második pedig elsődlegesen az alkotók felől feltett kérdés. E kettő együttes figyelembevétele alapján kísérelem meg a dolgozat utolsó részben összefoglalni a Gadamer nyomán “sikerült színpadi mű”-nek nevezhető jelenség ismérveit.

Alapvetően tehát Heidegger felismeréseiből indulok ki, ám több helyen Gadamerre történő hivatkozásokat is teszek. Nemcsak azért, mert a gadameri filozófiai hermeneutika immár hagyományosan a heideggeri művészetfilozófia folytatásaként is felfogható, hanem azért is, mert Gadamer számos színházi példát is említ. Ebből következően a dolgozatban nem a gadameri megállapítások rendszerét tekintem alapnak, hanem a heideggeri gondolatok előadóművészet szempontjából fontosnak vélt felismeréseihez illeszttek néhány olyan szeletet, amely Gadamernél is előfordul. Ennélfogva módszerem két lépést tartalmaz. Első lépésként az előadóművészet természete felől végzett szelekció alapján egymás mellé helyeztem a Heidegger és Gadamer által használt alapfogalmakat. Így emelkedtek ki a többi alapfogalom közül például a *fűszisz*,¹⁵ az *alétheia*, a térbeliség, az időbeliség, a halálhoz-viszonyuló-lét, a *noein*, a *logosz*, a nyelviség, a *tekhné* és a *diké*, valamint az *energeia* fogalmai. Azzal együtt, hogy elidőzők e fogalmak heideggeri értelemben vett jelentésénél, új rendszerbe is állítom őket, és ez az új viszonyítási rendszer olyan összefüggéseket is feltár, amelyek — tekintve hogy a fogalmak szelekcióját az előadóművészet figyelembevételével végeztem — sem Heideggernél sem Gadamernél nem fordulnak elő. Mindazonáltal reménykedem abban, hogy az alapfogalmak szelekciója és új rendszerbe történő állítása nem önkényes fogalmi spekuláció, hiszen a módszeremhez nem pusztán ez tartozik. Az egyik legfontosabb heideggeri és gadameri útmutatásnak megfelelően ugyanis folyamatosan azon igyekeztem, hogy a problémát, vagyis a színpadi mű megnyitásának lehetőségét, életvonatkozásban kezeljem. A tudományosság ugyanis Heidegger szerint is az alapfogalmak kijelölésével

¹⁴ Heidegger 1989, 122.

¹⁵ A görög φυσικη szó latin betűs írása többféleképpen fordul elő a különféle szövegekben: *fűszisz*, *physis*, *phösizsz*. A dolgozatban előforduló görög szavak írását Heideggernek a *Bevezetés a metafizikába* c. művének magyar kiadásában előforduló írásmódja szerint használom.

kezdődik, hiszen azok olyan meghatározások, amelyekben “egy adott tudomány valamennyi tematikus tárgyának alapjául szolgáló tárgyszerület előzetes és minden pozitív vizsgálódást irányító megértése létrejön”,¹⁶ ám hangsúlyozza azt is, hogy a kijelölés és az első fogalmi rögzítések még “naiv és elnagyolt módon” mennek végbe.¹⁷ Ez közelebbről azt jelenti, hogy az adott terület “tudomány előtti tapasztalása és értelmezése”¹⁸ a terület alapszerkezetére vonatkozó kérdéseket jelöl ki, mielőtt még a fogalmi rögzítések megtörténnének. Esetemben ez azt jelenti, hogy a fogalmi szelekció alapjául szolgáló tapasztalást és értelmezést nem pusztán a heideggeri és gadameri szövegek olvasása jelentette. Ugyanilyen tapasztalásértékkel bírt az a tény is, hogy immáron két évtizede színészként és rendezőként különféle formációkban magam is színházi előadásokat készíték, hogy különféle színész- és mozgástechnikákat is tanultam, hogy tanítványaim közül ketten is Nagy József franciaországi társulatában rendszeresen játszanak, hogy mindezekkel párhuzamosan előbb kritikákat majd esszéket és tanulmányokat írtam, hogy színházi kiadványokat szerkesztettem és másodmagammal kortárs előadóművészeti folyóiratot alapítottam. A különféle szövegek olvasása és a praxis horizontjainak összeolvadásaként alakult ki fokozatosan e dolgozat alapszerkezete, e horizontok eredőjeként választódtak ki az alapfogalmak, és állítódta olyan viszonyba, amely immár az előadóművészetről való szólás megújításának igényét veti fel.

A tudomány és a praxis együttes tapasztalása vezetett oda is, hogy a dolgozat alapszerkezetének kialakításakor — ami egyébként Heidegger számára is az egyik leglényegesebb tényező a műalkotás ontológiája során¹⁹ — nem választottam el egymástól a nézőt és a játszó személyt, valamint a próbafolyamatot és az elkészült előadást sem. Ha ugyanis a színpadi művet megnyitásra alkalmas médiumként, vagyis a lét közegének tekintem, nem kezelhetem egy befejezett és lezárt objektumként sem.

A praxis felé történő kitekintést azonban nem csupán az önkényes fogalmi spekuláció elkerülése végett alkalmaztam, hanem a színpadi műről való szólás megújításának igénye is kikényszerítette. Ez nemcsak a fogalmi alapokban, és egy tágabb horizontú szemléletben

¹⁶ Heidegger 1989, 98.

¹⁷ I.m. 97.

¹⁸ “A létező mindenségén belül, annak különféle tartományai szerint, a dolgok meghatározott tárgyszerületeit lehet hozzáférhetővé tenni és körülhatárolni. Ezek — pl. a történelem, a természet, a tér, az élet, a jelenvaló, a nyelv és effélék (előadóművészet – VT.) — megfelelő tudományos vizsgálódások tárgyává tehetők. A tudományos kutatás ezeknek a tárgyszerületeknek a kiemelését és első rögzítését még naiv és elnagyolt módon végzi. A területnek alapstruktúrái szerinti kidolgozása bizonyos módon megtörtént már annak a létartománynak a *tudományelőtti tapasztalása és értelmezése során*, amelyen belül a tárgyszerület körülhatárolódik. Eleinte az így keletkezett ‘alapfogalmak’ irányítják a terület első konkrét feltárását. Ha a kutatásban mindig e pozitívitásra helyezik is a súlyt, a kutatás valódi előrelépése nem annyira az eredmények felhalmozása és ‘kézikönyvbe’ menekítése, mint inkább az, hogy a dolgok így módon szaporodó ismeretéből — többnyire reakcióképpen — az adott terület alapszerkezetére vonatkozó kérdések rajzanak ki.” (U.o. kiemelés: VT.)

¹⁹ “De a mű alkotott-léte nyilvánvalóan csak az alkotás folyamatából fogható fel. A dolog kényszerének hatására elkerülhetetlen, hogy belebocsátkozzunk a művészi tevékenységbe, ha rá akarunk bukkanni a műalkotás eredetére.” (Heidegger 1988, 91.)

nyilvánul meg, hanem azt az igényt is előidézi, hogy a nem kifejezetten szakértő olvasó számára írt szövegek mögött is legyen meg a hiteles tudományos háttér. Ez az igény, főleg a kitérőkben, olyan szövegrészek megszületését is előidézte, amelyek sokkal közelebb állnak a poézishez, mint az okfejtésre épülő értekezéshez (lásd a második és ötödik kitérő személyes megnyilatkozásait). Mindez egyúttal, úgy vélem, összhangban áll Heidegger azon megállapításával, amely szerint a lét költői mondása, vagyis a költés létszerűbb, mint egy “mesterséges nyelven” megírt szöveg — ami persze nem azt jelenti, hogy az előbbi magasabb rendű, mint az utóbbi, vagy az utóbbira nincs szükség, hanem inkább annyit jelent, hogy mindkettőt annak nevezzünk, ami.

A dolgozat első részében annak a metafizikus ismeretelméleti szemléletnek az összefoglalására helyezem a hangsúlyt, amely a műalkotást szükségszerűen objektummá változtatta, így elterelte a figyelmet a mű létéről. Ennek okát a tematizált jelentés kialakulásában, a mű megnyithatóságát pedig a jelentés előtti tartományhoz való visszajutásban vélem felfedezni. A második részben a színpadi mű megnyitásának illetve a megnyíltságának leírásához szükséges alapfogalmakat veszem sorra. A leírás mindvégig a heideggeri fogalomrendszerben marad, és a gondolatmenet fokozatosan a praxis felé közelít. A harmadik rész tartalmazza a legpragmatikusabb életvonatkozású részeket, amelyeket azonban meg kell előznie egy újabb, a második részből adódó fogalomanalízisnek. A második és a harmadik rész valójában a színpadi mű jelentést megelőző tartományáról szól, arról, hogy mi történik a színpadon addig, és mit vehetünk észre a színpadon addig, amíg nem artikulálódik valamiféle tematizált jelentés. A második és a harmadik rész a színpadi mű létevel, ezen keresztül a néző és a játszók létevel foglalkozik, azzal, hogy az emberlét megnyitása mit jelent az előadóművészetben azok számára, akik a színpadon vannak, és mit jelent azok számára, akik nézik őket. A két részben fokozatosan a praxis felé közelítek, ami egyúttal azt is jelenti, hogy a fogalomanalízisek általánosabb megállapításait egyre konkrétabb színpadi példák követik. A konkretizálás a mozgás- illetve a táncművészet felé történik, aminek elsődlegesen egy félreértés elkerülésére tett kísérlet az oka: azzal a beidegződéssel igyekszem ugyanis szakítani, hogy a színpadot kizárólagosan ne drámai művek bemutatóhelyeinek tekintsük, hanem megtaláljuk csak a színpadi mű létére jellemző jegyeket.

A negyedik részben fordulok a jelentés felé, amely nézetem szerint a mű létbelisége nélkül is artikulálható, ám, ha a színpadi mű megnyitásra alkalmas és meg is nyílik, a jelentés más helyi értéket képvisel, mint anélkül. Színpadi mű készíthető ugyanis pusztán a jelentés kedvéért is, ám, ha abból indulok ki, hogy a színpadi mű az ember számára ne pótcelekvés

legyen, hanem az emberlét megértése és értelmezése, akkor a jelentésen és a puszta játékszenvedélyen kívül létbeli kapcsolódásra is szükség van. Az utolsó részben a sikeres színpadi művel szembeállítva ez utóbbit nevezem meg sikerült színpadi műként. És, hogy a dolgozat a lehető legközelebb álljon az életvonatkozásokhoz, minden egyes rész után egy-egy kitérőt teszek, amelyek minden esetben Nagy József egy-egy előadásának interpretációi. Mivel a kitérőkben más-más előadásról van szó, az interpretációk az előadások lehetséges megnyitási kísérleteinek tekinthetők, amelyek rendszerint a kitérő előtti rész problémaköre alapján fogalmazódnak meg.

A heideggeri és a gadameri megállapítások között szólok néhány más jellegű, főleg színházi alkotóktól származó teóriáról, amelyek azonban mint kiegészítések szerepelnek a dolgozatban, nem ezek határozzák meg annak logikai felépítését. Mindezekből talán az is látszik, hogy annak ellenére, hogy főleg a heideggeri felismerésekből indultam ki, nem az ő alapfogalmainak egymásra épülését tekintem mintának. Ám gondolkodásának nem is időrendi változásaihoz igazodtam, ahogyan a Heidegger interpretátorok műveinek és előadásainak megjelenési sorrendje alapján korszakolják és kommentálják felismeréseit. Mindezeket figyelembe vettem, de nem követtem, hanem használtam. Mivel az időrendi felosztásokból az derült ki, hogy Heidegger lépten-nyomon meghaladta önmagát egészen addig, míg az általa mesterségesnek nevezett nyelvtől eljutott (visszajutott) a természetes nyelvig, vagyis a költészetig, a teljes heideggeri életművet töredéknek tekintettem, amellyel megintcsak azt vélem igazoltnak látni, hogy a műalkotást és ezen keresztül az emberlétet nem megismerni, hanem megérteni érdemes, amikor a megértést a mű megnyitása jelentheti.

Emiatt, ha a dolgozat fejezetcímeit és azok tézisekben összefoglalható esszenciáját tekintjük, lineáris, diszkurzív, logikailag felépített gondolatmenetet vehetünk észre — legalábbis szándékaiban azt (!) — ám, ha az egyes fejezetek és alfejezetek kifejtéseit közelebbről megtekintjük, észrevehetjük, hogy azok inkább körkörösök, mintsem valamilyen lineáris irányba előrehaladók: közelről egyenes, távolról körív. Többször előfordul ugyanis, hogy egy egyszer már tárgyalt alapfogalom egy másik alapfogalom kifejtése során egy későbbi alfejezetben újra előfordul, és ekkor az újra előforduláskor az előző előfordulásához képest bővített kifejtést kap. Mindezt, mivel a kiindulópontot az előadóművészetről történő szólas megújítása érdekében Heideggertől kölcsön vett alapfogalmak segítségével végzem, a heideggeri életmű töredékesként felfogott eredményének tulajdonítom. Másrészt a dolgozat központi kérdésével (a színpadi mű és ezen keresztül az emberlét megnyitása) olyan célt tűztem ki, amely még járatlan útra vezet: a megnyitás fogalma ugyanis sokszor szerepel a Heidegger-szövegekben, többször ír róla, ám a többi ehhez kapcsolódó fogalomhoz képest

nem merül el annak részleteiben, amit talán az is megerősít, hogy a Heidegger-szótárak nem tartalmazzák ezt a fogalmat (pl. az igazság fogalma több ízben középpontba kerül írásaiban, az ehhez kapcsolódó működés fogalma viszont egyszer sem — vö.: “a művészet az igazság működésbe lépése”). Tehát nemcsak, hogy egy kevésbé kiemelt és feltárt heideggeri fogalommal, a működéssel (és ezzel összefüggésben szintén egy másik elhanyagolt fogalommal, a megnyitással) foglalkozik a dolgozat, hanem mindezt még az előadóművészetre alkalmazva kísérli meg megtenni. A kihívás tehát kétszeres.

1. rész

A lét- és nyelvfeledő metafizika jelentésközpontúsága

*“Az út sohasem egy eljárás.”
Martin Heidegger*

A “vissza a dolgokhoz” elve Heidegger számára nem pusztán a fenomenológiának mint módszernek a dolgok valódi természetéhez vezető útjának elvét jelentette, amikor az immanenciát a lét—létező ontológiai differenciájában, a létről való elfeledkezés korában a létezők létének felismerésében igyekezett megtalálni. A “vissza a dolgokhoz” elve ezzel együtt azt is jelentette, hogy a fenomenológia akkor válhat valóban módszerré, ha a ma vizsgálata nem a mából, hanem a kezdetekhez történő odafordulás, az eredethez való visszatérés alapján valósul meg, és egy jövőbeli új kezdethez kapcsolódó szemlélettel történik. Heideggernek ez a korszerűtlensége már a *Lét és idő* első mondatában deklarálódik: “A lét kérdése ma feledésbe merült, noha korunk haladásnak véli, hogy ismét elfogadottá vált a ’metafizika’.”²⁰ E mondat szerint a létfeledés oka az európai metafizika szemléletében rejlik, amely Platónnal és Arisztotelésszel kezdődően a létezőt, tehát az embert állította gondolkodásának középpontjába, így az ember mára fokozatosan elfeledkezett a létről, vele együtt saját létéről. Ennek lett következménye az az “ésszerűség”, amely az embert a ráció nevében a lét urává tette. E megállapítás szerint tehát az ember nem vette észre, hogy egy olyan szabályt alkotott önmagáról, amely alapján uralkodhat a természetben, és, hogy uralkodásának ideológiáját az ésszerűség szolgáltatja, ami a természetnek önkényesen szabályt adó ember szerint az ember legfőbb megkülönböztető jegye a többi létező között. A létfeledés mára olyan mértékűvé vált, az ember annyira berendezkedett abba a saját maga által kinyilatkoztatott uralomba, hogy még Istent is a maga képére formálva létezővé tette. Ezért ma már nem csak azt nehéz megérteni, hogy mi a lét, hogy az különbözik a létezőtől, de még azt is nehéz belátni, hogy mit jelent illetve mit képvisel a létre és a lét értelmére irányuló kérdés.

Mivel az ember metafizikus szemlélete a hangsúlyt a lét és a létező egyensúlyáról fokozatosan a létezőre helyezte, és ezzel saját kitüntetett szerepét túlozta el, a létfeledés mindenféle területre érvényessé vált. Ezek között szerepel már Heideggernél is a nyelv létbeliségének az elfeledése is, amely egyúttal Gadamer felismeréseinek is leglényegesebb kiindulópontja: “Ha Heidegger alapproblémája a létfelejtés, akkor az *Igazság és módszer* a

²⁰ Heidegger 1989, 87.

nyelvfelejtés. És ez, Heidegger felfogásához hasonlóan, Gadamer-nél is Platónnal veszi kezdetét.”²¹ Mivel a létfeledés eredményeként az ember abban a tudatban tetszeleg, hogy ő találja fel a dolgokat, ő teremti például az időt vagy a történelmet, tehát a lét uraként tevékenykedik, a nyelvről is úgy véli, ő hozta létre. Heidegger és Gadamer arra figyelmeztet, hogy a nyelv több egyszerű kommunikációs célokat szolgáló eszköznél, és annak eredete is a létben keresendő. A nyelvfeledés eredményeként a modern ember már azt hiszi, hogy a nyelvet ő találta fel, és az nem szolgálhat mást, mint saját céljait. Számára a nyelv eszköz és nem közeg, amiben él.

Ezért Heidegger számára a kezdetekhez történő visszatérés és egy jövőbeli új kezdet lehetőségét előbb a metafizika megújítása, utóbb pedig — amikor a *Lét és idő* második része után rájött, hogy a fenomenológia nem egyeztethető össze a metafizikával — a metafizika meghaladása jelentette. Mindkettő az európai metafizikai tradíción belülről induló út, amelyről idős korára, több szemléletbeli fordulat után (fundamentál-ontológia, fenomenológiai konstrukció, ontológiatörténeti destrukció) kiderült, hogy nem különféle eljárások segítségével járható, hiszen szükségképpen mindegyik létfeledő metafizikához vezet. Számára az út inkább a lét megtalálását, gondolasát, szóra bírását (*Dichten és Denken*), vagyis költészetet jelentett, következésképpen számára nem megismerendő objektumként jelentkezett. Az út számára ezért létalapítás. Mivel az európai metafizikai tradícióban a lét—létező fogalom pár egyensúlyáról a hangsúly fokozatosan a létező felé tolódott el, a kezdeti, tehát az Anaximandrosz, Herakleitosz, Parmenidész vagy Empedoklész által képviselt metafizika ontológiából fokozatosan és egyoldalúan ismeretelméletté vált. Ezért, ha Heidegger az európai tradíción belül akart maradni, a létre a létezőn keresztül kellett kérdeznie. Mivel azonban létezőnek különféle értelemben sokmindent lehet nevezni, ki kellett választania azt a kitüntetett létezőt, amelyen keresztül a létre irányuló kérdést fel lehet tenni, és meg kellett találnia az ehhez a létezőhöz való eredeti(!) hozzáférés módját is. Vagyis egy meghatározott létezőt kellett találnia, amelynek létmódját feltárja. A meghatározott létezőt már a *Lét és idő*-ben megnevezte, ami ettől kezdve egész életművében végigvonul, “csupán” ehhez a létezőhöz történő viszonyulása, illetve a viszonyulás módja esik át kisebb-nagyobb fordulatokon. Ezt a létezőt nevezi *Dasein*-nek, amit magyarra ittlétnek illetve jelenvalólétnek fordítottak.²² Mivel a meghatározott létező létét feltárni annyit jelent, hogy a létezőn keresztül

²¹ Grondin 2000, 63.

²² A *Dasein*-t kétféleképpen fordították magyarra: az “ittlét” Fehér M. István, a “jelenvalólét” Vajda Mihály fordítása. E dolgozatban nem kívánok kitérni a fordítások közötti különbségekre. Mindkét változatát használom, amelyet a szövegkörnyezet által felkínált, a szavak köznyelvhez közelálló jelentése határoz meg. A dolgozat

a létre vonatkozó kérdést feltesszük, a Dasein jelentéstartalma is ennek alapján állítódik fel: “A lét kérdésének kidolgozása ezek szerint ezt jelenti: áttekinthetővé tenni létében egy létezőt, a kérdezőt. E kérdés kérdezését mint egy létező *létmódusát* lényege szerint meghatározza az, ami felől kérdezzük, vagyis a lét. Ezt a létezőt, amely mindig mi magunk vagyunk, és amely egyebek mellett a kérdezés létlehetőségével is rendelkezik, a *jelenvalólét* (Dasein) terminussal jelöljük.”²³

Az ittlét vagy jelenvalólét tehát egy olyan kérdező létező, amely önmagán keresztül a létre kérdez, hogy önmagát saját létében megpillanthassa. Heidegger életművében a legnagyobb fordulatnak azt szokás tartani, amikor észreveszi, hogy az embernek saját létében történő megpillantása szükségképpen véges természetének felismerésével is jár. Noha erről már a *Lét és időben* is több fejezeten keresztül szó esik, még mindig az európai tradíción belül maradva életútján akkor teszi meg a leglátványosabb lépést, amikor megfogalmazza, hogy a Dasein valójában “a véges ember jelenvalólétének a Semmibe való beletartottságában, a Semminek a létező létében bekövetkező ’semmítésében’ nevezhető meg”.²⁴ “Míg korábban a lét analízisének kiindulópontja a jelenvalólét (Dasein) volt, s a szubjektum a létkérdés kérdezője, most ez a pozíció legalábbis ’kérdésessé’ vált.”²⁵ “A Semmire vonatkozó kérdés bennünket magunkat — a kérdezőket — tesz kérdésessé. Ez egy metafizikai kérdés. Az emberi jelenvalólét csak akkor tud a létezőhöz viszonyulni, ha beletartja magát a Semmibe.”²⁶ A Semmi persze nála nem valami hiány, nem űr, ennek megfelelően nem is negatív fogalom: “a Semmi eredendőbb, mint a Nem és a tagadás”.²⁷ A Semmi inkább az “itt és most” tapasztalt létező transzcendált egzisztense (amely tehát éppen ezért nem is létező),²⁸ amely transzcendencia a Semmibe beletartott, a Semmi helytartójaként egzisztáló ember képessége arra,²⁹ hogy miután teret ad az egészében vett létezőnek, a létező átengedhesse magát a Semminek, azaz megszabaduljon a bálványoktól, amelyekkel rendelkezik, s amelyekhez oda szokott lopódní.³⁰ A Semminek történő átengedés (transzcendálás) ennek megfelelően a létező akciója (de nem cselekedni-tudása), amely szabad lebegést biztosít a számára (ezt

címében például ezért szerepel az “ittlét” szó, ám amikor pedig a színészek színpadi jelenlétéről beszélek, a Daseinnek inkább a “jelenvalólét” fordítását használok.

²³ Heidegger 1989, 94-95.

²⁴ Sziklai 1997, 44.

²⁵ U.o.

²⁶ Heidegger 1994, 32. A *Mi a metafizika?* mondatait idézi Sziklai I.m. 44. is.

²⁷ Heidegger 1994, 18.

²⁸ “A jelenvalólétnek a rejtett szorongás alapján való beletartottsága a Semmibe az egészében vett létező meghaladása: a transzcendencia.” (Heidegger I.m. 29.)

²⁹ V.ö. Sziklai I.m. 46-47.

³⁰ V.ö. Sziklai I. m. 47.

nevezi Heidegger lenni-hagyásnak),³¹ hogy ne veszítse szem elől a metafizikai alapkérdést, amely a Semmit kényszeríti ki: “Miért van egyáltalán létező, nem pedig inkább Semmi?”³²

Az ember saját létében történő megpillantása tehát a Semmihez vezet, amit azonban fogalmazhatunk úgy is, hogy éppen a Semmi az, ami által az ember sajátjaként pillanthatja meg létét. A létbeliség megpillanthatósága és az ezzel járó végesség felismerése miatt a Dasein egyszerre jelent örömet és szorongást. E pillantás az “itt és most” tapasztalt létező Daseinként történő felfogása miatt többféle életterületen is megvalósulhat. Ahogyan haladt a maga útján, úgy emelkedett ki Heidegger számára ezek közül egyre inkább a műalkotás. A művészetet olyannyira fontosnak vélte, hogy kései munkáiban szinte kizárólagos területnek is tekintette. Ezért a legnagyobb fordulatának tartott felismerés a műalkotás eredetéhez vezette. Az a felismerés ugyanis, hogy a művészet is a Daseinhez tartozik, a modern korban döntő fordulatot hoz a művészetről való gondolkodásban, és a műalkotáshoz történő viszonyulásban. Mielőtt e dolgozat második részében elidőznék ennél a jelenségnél, és az ebből adódó következtetéseket az előadóművészet szempontjából is megfogalmaznám, vázlatosan áttekintem, hogy Heidegger szerint hol tévesztett utat az európai gondolkodás, a lét—létező ontológiai differenciájának egyensúlyából hogyan és minek hatására terelődött a hangsúly egyoldalúan a létezőre, jelesül az emberre, vagyis mitől vált a létfeledés létfeledéssé.³³

1.1. Vázlat az európai metafizikus szemlélet történetéről

Induljunk ki abból, hogy a metafizika szóban benne rejlik a természet szava, majd nézzük meg közelebbről a görögök mit értettek természetén, utána pedig időzzünk el annál a jelenségnél, hogy a természethez való emberi viszonyulás hogyan változott meg, azaz ezt a megváltozott viszonyt miért nevezte el metafizikának.

“A ’metafizika’ név a görög μετα τα φυσικά-ból ered.”³⁴ Ennek a görög kifejezésnek két összetevője van: a túlnan értelmében vett μετα (meta) és a természet értelmében használatos φυσικς (fűszisz), amiből később φυσικα (fizika) válik. Az összetétel fűszisz tagját, a

³¹ Mivel a mozgás hermeneutikája kapcsán a dolgozat harmadik részében utalás történik keleti mozgástechnikákra és azok “filozófiájára”, már itt szükséges megjegyezni, hogy a mozgástechnikák meditációs és testtudatos gyakorlatainál emlegetett “Nirvána” szó, hasonló értelemben használatos, mint Heidegger Semmi-fogalma.

³² Heidegger 1994, 33. A *Mi a metafizika?* utolsó mondata egyúttal a *Bevezetés a metafizikába* c. munka kiindulópontját is jelenti, ami a dolgozat gondolatmenetében azért fontos tényező, mert a műalkotás, ezen belül az előadóművészet eredetének fogalmi alapjait legfőképpen ez utóbbi munka képezi.

³³ Ennek összefoglalását az alábbi művek alapján teszem: *Mi a metafizika?*, *Az igazság lényegéről*, *Platón tanítása az igazságról*, *Levél a humanizmusról*. (Heidegger 1994, 13-170.) Kommentárként használt munkák elsősorban: Fehér M. István 1984, 138-164. és Sziklai 1997, 36-65.

³⁴ Heidegger 1994, 29.

tulajdonképpen természetre vonatkozó szót, a korai görögség még nem abban a jelentésben használta, amit ma értünk alatta, sőt, éppen a szó jelentéstartalmának a megváltozása a bizonyíték arra, hogy az európai ember ősi szemlélete a maiétól gyökeresen különbözött. Mivel a metafizika szó kialakulása is viszonylag korai, már Parmenidész is említi, joggal feltételezhetjük, és erre Heidegger is többször utal, hogy a metafizika-fogalom, ezzel együtt a metafizikus szemlélet kialakulása, a fogalmi gondolkodás kialakulásával, vagyis az írásbeliséggel együtt történt.³⁵ Ezek szerint az ember természetéhez fűződő viszonya a fogalmisággal párhuzamosan változott meg.³⁶

A korai görögök még sokkal közelebb voltak az eredethez, mint a mai ember. Ez a megállapítás természetesen nem időrendi közelséget takar, hanem szemléletbelit és életvitelbelit. A korai görögök számára a természet, a *fűszisz*, még kiemelkedésként, keletkezésként, létesülésként, önmagától való megnyílásként jelentkezett. Még nem a természeti eseményeken tapasztalták meg, hogy mi a természet, tehát a természetértelmezés még nem az érzéki adatok utólagos reflexióinak hatására született meg, hanem felnyíló működésként észlelték, amiben benne éltek. “Csak ennek a feltárulásnak az alapján lett azután szemük a szó szűkebb értelmében vett természetre. Φύσις ezért eredendően éppúgy jelenti az eget mint a földet, éppúgy a követ, ahogyan a növényt is, (...) és jelenti végezetül és mindent megelőzőn magukat az isteneket küldetéses sorsukban. A φύσις a felnyíló-kikelő működést jelenti és az általa áthatott fennmaradást. Ebben a felnyílón-időző működésben benne rejlik mind a ’létesülés’, mind pedig a ’lét’, a merev megmaradás leszűkített értelmében. Nem más a φύσις, mint *elő-állás*, az elrejtettből önmagát kihozás és az elrejtettnek épp ezáltal fennálláshoz jutása.”³⁷ A *fűsziszt* emiatt tekintette Heidegger olyan alapszónak, amely az egészében vett létezőre történő kérdés kezdetét jelenti.

A kezdettől történő eltávolodás pedig a *fűszisz*ről történő elfeledkezést is jelentette, és akkor, amikor az érzéki adatok utólagos reflexiójával határozták meg a természetet, a *fűszisz*ből fokozatosan fizika vált. Mivel a reflexió hatására az ember elszakadt a *fűszisztől*, de az ahhoz történő viszonyulására mégis szüksége volt, a hozzá való közelítést a fizikaiként értett létezőn keresztül, azon túljutva próbálta meg. Az ember ezért találta fel a metafizikát: “Ezt a furcsa megnevezést később olyan kérdés megjelöléseként értelmezték, amely μετα —

³⁵ “A mondás igazságából való kihullás röviddel Parmenidész után még a görögöknél megkezdődött.” (Heidegger 1995, 74.)

³⁶ Ez a következtetés abból a szemléletből is adódik, amely a dolgozat gondolatmenetébe a harmadik részben kapcsolódik be: az ember él a nyelvben, és nem fordítva: nem az ember találta fel a nyelvet, hogy eszközként használja gondolatai közlésére.

³⁷ Heidegger I.m. 9.

trans — “túl” megy a létezőn mint olyanon.”³⁸ Ettől kezdve a lét már nem önmagától történő kiemelkedésként, megnyílásként állt elő, amikor ebben a megnyílásban az ember is benne állt, hanem a fizikaiként észrevett létező kiválva a létből, saját maga elrejtetlenségének nyilvánvalóvá tétele során a lét mellett, a léttel szemben állítódott fel. Az európai metafizikának ezt az első lépését, a lét és a létező megkülönböztetésén alapuló szemléletét nevezik ontológiai differenciának, ahol a léthez a létezőn keresztül, még hozzá a létező létén keresztül lehet eljutni.

A metafizika ontologikus szemlélete után viszonylag hamar, jelesül Platón és Arisztotelész jelentkezésével kialakult a létfeledő irány is, amely a lét—létező egyensúlyának megbontásával a létezőre helyezte a hangsúlyt. Ettől kezdve a gondolkodás a létezőnek léttel szemben történő nyilvánvalóvá tétele helyett a létező tulajdonságainak nyilvánvalóvá tételére irányult. A létezőre helyezett hangsúly fokozatosan a lét elfedéséhez majd elfeledéséhez vezetett, amit a létfeledő metafizika — elfeledkezve még az ontológiáról is — mint ismeretelmélet teljesített ki. A létező tulajdonságainak nyilvánvalóvá tétele változtatta a *logoszt* logikává — vagyis a lét összegyűjtöttségének szavából, a létező nyilvánvalóvá tételének szavává —, és tette az ismeretelmélet kizárólagos mércéjévé.

A *alétheia* mint a létező elrejtetlenségét jelentő szónak “a” fosztóképzője arra utal, hogy a szóval ne csak az elrejtetlent, hanem vele együtt a rejtőzködést is felismerjük. Az *alétheia* szó tehát még az ontológiai differencia szava, amely e két tényezőt, az elrejtettséget és az elrejtetlenséget együttesen tekinti igaznak. Heidegger Platón barlanghasonlatán keresztül vezeti le az igazság fogalmának átalakulását, egyszersmind a létfeledő metafizika kialakulását.³⁹ A barlangból a nappalra való kilépés több fokozatában az elrejtés—elrejtetlenség kettősségének különböző fázisai mutatkoznak meg, ám a hangsúly észrevétlenül (!) a tiszta fénylésként felfogott ideára tolódik át. A fénylés és a láthatóság alkotják a lényegét, így a létező megjelenése is az *idea* által válik lehetségessé. Az *idea* tehát közvetít az elrejtetlenséghez való eljutásban. “Tehát valójában mégsem az *αληθεια*-ról szól a ’barlanghasonlat? Bizonyára nem. (...) Minthogy azon a kimondatlan folyamaton alapul, mely során az *ἰδεα* megszerzi az *αληθεια* fölötti uralmát.”⁴⁰ Ettől kezdve az *idea* lesz az igazság lényege, és igazságon már nem a létező elrejtetlensége mint a létező alapvonása értetik, amikor “az elrejtetlenség is megtartja a maga rangját”,⁴¹ hanem a “pillantás

³⁸ Heidegger 1994, 29.

³⁹ Heidegger: Platón tanítása az igazságról. In: Heidegger 1994, 65-103.

⁴⁰ I.m. 93.

⁴¹ I.m. 87.

helyessége” [Richtigkeit des Blicknes]⁴²: az *alétheia*-ról van ugyan szó, és “az is van megnevezve, mégis *δῶθης*-t kell érteni rajta, és ezt is tételezi a szöveg mérvadónak, mégpedig mindezt egyetlen gondolatmeneten belül.”⁴³

Azzal együtt, hogy a hangsúly nem a létező elrejtetlenségére, hanem a pillantás helyességére, a tekintés módjára, tehát a látásra helyeződött, a létről a létezőre, a létező nézésére történő hangsúlyeltolódás is bekövetkezett, ami természetesen az embert helyezte a középpontba. Ez a momentum az, ami az embert megkülönböztetővé teszi más létezőtől, hiszen a létezők tulajdonságainak feltárására korlátozódik immár csak a figyelem. Gyakorlatilag ezzel jön létre az egyik legfontosabb metafizikus fogalom pár a szubjektum—objektum dichotómiája. Amíg tehát az ontológiai differencia nem tudja értelmezni a szubjektum—objektum viszonyt,⁴⁴ a létfeledő metafizika középpontba helyezi ezt a kategóriapárt, és ezzel valójában nem tesz mást, mint a létező középpontba helyezésével saját szubjektivitását abszolutizálja anélkül, hogy észrevenné. Heidegger szerint ezzel veszi kezdetét az a két és fél ezer éves humanista korszak, amelyet a ratió hangsúlyozásával, később pedig abszolutizálásával mára a kiteljesedett, egyszersmind vége felé érkező racionalizmus jellemez: “A platóni gondolkodásban kezdetét vevő metafizika egyúttal a ’humanizmus’ kezdete is. Ezt a szót itt lényegének megfelelően, ezért a legtagabb értelemben gondoljuk át. Eszerint a “humanizmus” arra a metafizika kezdetével, kibontakozásával és végével szorosan összekapcsolódó folyamatra utal, amelyben az ember változó szempontok szerint, de mindenkor tudatosan a létező középpontjába helyezi magát anélkül, hogy ugyanakkor a legfőbb létező lenne.”⁴⁵

Ennek megfelelően, ha szakítani kívánunk a létfeledő metafizika szemléletével, és az ember létével kívánunk szembesülni, akkor egy inhumánus (és nem antihumánus)⁴⁶ szemlélettel a létező szubjektivitását szükséges megszüntetni, illetve meghaladni. Az ezen történő túljutás vezet “vissza a dolgokhoz”, a szubjektumra és objektumra osztott létező megszüntetésével a létező létének feltárásához.⁴⁷ A szubjektum szubjektivitásának megszüntetésére törekvő igény egyúttal a racionalizmussal, az ismeretelmélettel történő

⁴² I.m. 94. és Fehér M. István 1984, 148.

⁴³ I.m. 95. A *δῶθης* szó “helyesség” jelentésben fordítatik.

⁴⁴ Innen látható be, hogy a dolgozat későbbi levezetései során hangsúlyt kapó műalkotást miért nem lehet objektumnak, méghozzá egy üzenetet hordozó objektumnak tekinteni.

⁴⁵ I.m. 100.

⁴⁶ Sziklai László kifejezése. Első előfordulása: Sziklai 1997, 22.

⁴⁷ “Hogyan ’szabadítja’ meg Heidegger az igazságot a szubjektum szubjektivitásától?” — teszi fel a kérdést Sziklai László. “Úgy, hogy feltételezi: a szabadság saját létezését az egyedüli lényegi igazság *eredendőbb létezésétől* kapja. ’A szabadságot először mint egy nyílt megnyilvánulója iránti szabadságot határoztuk meg. [...] A nyitott megnyilvánulójához viszonyuló szabadság a mindenkori létezőt annak hagyja, ami. A szabadság most mint a létező lenni-hagyása [*Seinlassen*] lepleződik le.” (Sziklai I.m. 52.)

szakítás igénye is. Ebből pedig az következik, hogy az ontológiai differencia újbóli érvényesülése érdekében szakítani kell azzal a szemlélettel is, amely a létezőt tárgynak, megismerendő objektumnak látja. Ez vezet el a műalkotás eredetéhez, ahhoz a szemlélethez, hogy a műalkotás sem tárgy, nem megfejtendő objektum, nem megismerés, hanem a létezés közege. Ennek megfelelően ontológiai szempontból a műalkotásban sem egy jelentést hordozó üzenetet kell keresnünk, hanem a műalkotásnak mint létezőnek a létét kell feltárnunk. És, mivel a műalkotás is a lét közege, annak lehetőségét is képezi, hogy az ember felismerje benne és általa az elrejtetlenségében is rejtőzködő igazságot, illetve ezzel együtt saját létét.

Az előadóművészetre vonatkoztatva mindez azt jelenti, hogy a színpadi művet is a létezés közegének és nem egy üzenetet hordozó objektumnak kell látnunk. Ennek megfelelően a színésznek színészként, a táncosnak táncosként, a nézőnek pedig nézőként kell felismerni színészi, táncosbeli, nézői létét, ezzel együtt pedig emberi minőségét. Az eddigiekből következően pedig mindez akkor lehetséges, ha a színpadi művet is a létezés közegének tekintve azt elsődlegesen nem megismerendő, ezért üzenetet hordozó, és az üzenet jelentését kikényszerítő objektumnak látjuk. Mivel minden mű természetesen üzenetet is hordoz (amennyiben így vesszük észre), a mű jelentését elkülöníteni szükséges egy jelentést, tehát megismerésre irányuló feltárást megelőző tartománytól, ezért, hogy a színpadi mű és a színpadi műben részt vevők (játsszók és nézők) létét felfedjük, a szubjektum szubjektivitásának meghaladásával meg kell szüntetni a mű objektum-jellegét, vagyis tekintetünket a jelentés artikulálódását megelőző tartományba kell vezetnünk.

1.2. Megértés és jelentés

Mielőtt rátérnék a jelentés-előtti műalkotásokban betöltött szerepére, némileg körvonalazni szükséges, mit értek alatta illetve a jelentés alatt. Mindez már csak azért is kikerülhetetlen, mert a jelentés-fogalom jelentéstartalmát maga Heidegger is kétféle értelemben használja. Már a *Lét és idő* 2. §-ban felbukkan a létező felfedésének szavaként,⁴⁸ de más összefüggésben, anélkül, hogy ezt a szót használná, már korábban is: az Aquinói Tamásig visszanyúló felismerés, hogy “eleve létmegértésben élünk”,⁴⁹ a jelentésfogalom előbbi jelentéstartalmától alapvetően különbözik. Az utóbbi azt jelenti, hogy a létezők eleve jelentésekként bukkannak föl, eleve jelentésekként vesszük észre, a felfedés szavaként pedig már tematikus meghatározottságba helyezzük az észrevett létezőt.

⁴⁸ Heidegger 1989, 93.

⁴⁹ I.m. 91.

Nem tudunk tehát mást tenni, mint valamiféle jelentésként kezelni a felismert dolgokat, ám ennek Heidegger szerint kétféle aspektusa van, amelyeknek semmi köze egymáshoz. Platónra és Arisztotelészre hivatkozva írja, hogy, amennyiben a lét kérdésének ontológiai elsőbbségét tartjuk szem előtt, a létkérdés kutatásának pozitív tudományát meg kell előznie a lét alapszerkezetére vonatkozó előzetes kutatásnak. “A tudományok ilyen megalapozása alapvetően különbözik az utánuk sántikáló ’logikától’, amely egy tudomány véletlenszerű állapotát e tudomány ’módszere’ alapján vizsgálja.”⁵⁰ Az, hogy eleve létmegértésben élünk, még nem jelenti tehát azt, hogy definíciókon, kategóriákon vagy eljárástechnikákon alapuló módszert alkalmazunk. Ezzel függ össze az, hogy Heidegger nem a lét definiálását (hiszen ez természetéből adódóan az elmúlt két és félezer év alatt senkinek sem sikerülhetett), hanem a lét értelmére vonatkozó kérdés feltevését tekinti feladatának. Vagyis az értelem és a meghatározás a jelentésség kétféle természete.

Amikor például a kéznéllevőség tárgyalása során először a természetben önmagától előforduló jelenségek kapcsán a szél létező általi felismerését említi, szintén a jelentésségnek a tematizálást megelőző értelmezési fázisát hangsúlyozza: az egyik ember számára a szél azért van, hogy belekapjon a vitorlába, ám egy másik számára pedig azt az erőt jelentheti, amely elsodorja házának tetejét.⁵¹ A szél észrevétele tehát egyszerre jelentkezik a jelentéssel, ám az észrevétel nem jelent tematizálást addig, amíg a figyelem iránya a létre (esetünkben a szélnek, mint létezőnek a létre) vonatkozik.

A létre irányuló kérdezés tehát az értelmet, a létezőre történő pedig a tulajdonképpeni jelentést eredményezi. Mivel “minden kérdezés keresés”, és “minden keresésnek előre irányt szab az, amit keresünk”, és ezt az iránymutatást a keresés igényli is,⁵² a kérdezéssel egyidőben, és a kérdezés által a lét értelme valamilyen módon már rendelkezésünkre áll, azaz eleve létmegértésben vagyunk. Ez az előfeltételezés “nem más, mint a lét előzetes szemügyre vétele... amelyből az adott létező előzetesen tagolódik... Az ilyen ’előfeltételezésnek’ *semmi köze sincs* egy bizonyítatlan alapelv felállításához, amelyből azután deduktív következtetést vonunk le. A lét értelmére vonatkozó kérdésfeltevés... nem levezetésen nyugvó megalapozás, hanem az alap *felmutató* hozzáférhetővé tétele.”⁵³ A lét, mint megkérdezett tehát “sajátos felmutatásmódot igényel, amely lényegszerűen különbözik a létező felfedésétől.”⁵⁴

⁵⁰ I.m. 98-99.

⁵¹ I.m. 180.

⁵² I.m. 91.

⁵³ I.m. 95-96. (kiemelések: VT.)

⁵⁴ I.m. 93.

Az tehát, hogy eleve létmegértésben élünk, annak eredménye, hogy miként nézünk, tapasztalásunkkal miként vesszük észre a világ tényeit. Ezt megerősítendő a tapasztalat fogalmának hermeneutikai értékelése során Gadamer is meghatározó felismeréseket tesz, amikor arra utal, hogy az empirikus tudományok és az ezekhez kapcsolódó filozófiák tapasztalatfogalma a természettudományos kísérleteket veszik alapul úgy, hogy a tapasztalatot valójában mesterségesen tervezik meg. Egészen pontosan azt írja, hogy “valójában a tapasztalat eddigi elméletének... az a fő hibája, hogy teljesen a tudomány felé tájékozódik, s ezért a tapasztalat belső történetiségét figyelmen kívül hagyja. A tudomány célja az, hogy a tapasztalatot úgy objektiválja, hogy semmiféle történeti mozzanat ne tapadjon hozzá.”⁵⁵ Ez közelebbről azt jelenti, hogy “a tapasztalat elsődlegesen nem *sensation*. Nem az érzékekből és az érzéki adatokból való kiindulópont mint olyan nevezhető tapasztalatnak. Megtanultuk belátni, hogy érzékeink adottságai mindenkor értelmezési összefüggésekben artikulálódnak, hogy az észrevevés, mely valamit igaznak tekint [die Wahrnehmung, die etwas als das Wahre nimt], az érzéki adatok minden közvetlenségét megelőzően az érzékek nyújtotta tanúságokat már mindig is értelmezte”.⁵⁶ Mindezek szerint tehát az észrevevés már mindig is értelmezés, olyan felmutatás, amely megelőz egy “mesterségesen” megtervezett diszkurzív eljárást. Ennélfogva minden látás, “beszélés és hallás a megértésen alapul”,⁵⁷ így a tapasztalásban a megértés már mindig is benne rejlik. Ez azt jelenti, hogy a megértés nem a tudat kategóriája, hanem a valóságé (önmagunké), amely, akkor manifesztálódik, amikor találkozunk vele. A megértés így nem képesség, hanem a világban-való-lét alkotó mozzanata: ontológiai és nem tárgyi. Létolvastat, amelyen keresztül a megértő léte születik. Ennek megfelelően a megértésben feltárult lét artikulálásából megszülető értelmezés nem jelentés, hanem egy azt megelőző lehetőség felismerése és realizálása: létlehetőség, amely esemény, amikor a jelenvalólét felismeri saját hogylétében önmagát. Vagyis a lét úgy állítódik fel, ahogyan a megértés működik.

Egyfelől szemben állunk tehát egy olyan jelentéssel, amely a létező létére, és egy olyanal, amelyik a feltárt létezőre vonatkozik. Az előbbi a lét alapszerkezetének megértésére, az utóbbi pedig tematikus meghatározására, a tulajdonképpeni jelentésre irányul. Az előbbi jelenségre használok a jelentés-előtti fogalmát jelezve, hogy elkülönül az ez után kialakuló szemiotikai vagy ikonográfiai alapú tematizált jelentéstől. Mint arra majd a harmadik részben a szimbólum és az allegória, valamint a szó - fogalom és a kép - képmás tárgyalása során

⁵⁵ Gadamer 1984, 243-244.

⁵⁶ Gadamer: *Begriffsgeschichte als Philosophie*. In: *Gesammelte Werke* 2. J. C. B. Mohr (Paul Seibeck), Tübingen, 79. Idézi: Fehér M. István 2000, 107. (kiemelés VT)

⁵⁷ Heidegger 1989, 311.

kitérni szándékozom, a szemiotikain és az ikonográfiai belül egyaránt tetten érhető egy olyan tartomány, amelynek természete a jelentés-előttihez vezet. A jelentésességnek e két oldalából a jelentés-előtti hangsúlyozásának fontosságát abban vélem felfedezni, hogy a jelentés-előttihez történő hozzáférés átértékeli a tulajdonképpeni jelentést. Szemiotikai és ikonográfiai tartalma természetesen nem változik, a létező jelentése ugyanaz marad, ám — hogy egy matematikai példával éljek — más lesz a helyi értéke: ezt nevezem majd a “másik jelentésnek”, amikor a valódi horizontösszeolvadás eredményeként ugyanaz a dolog új módon “szólal meg”.⁵⁸ Ez az új módon történő “megszólalás” eredménye a lét felállítódása.

⁵⁸ A jelentés-előtti tehát a megértés egyik szinonimájaként használom. Mint ahogy a megértés fogalom is használatos létmegértés illetve egy szöveg megértése értelmében, a jelentésesség is úgy válik ketté jelentésre és jelentés-előtti jelentésre, amelyben ez utóbbi nem azonos egy szemiotikai vagy ikonográfiai jelentéssel. Amikor pedig majd az a probléma merül föl, hogy a jelentés-előtti ne keverjük össze egy jelentés előtti másik jelentéssel, akkor ez arra vonatkozik, hogy ez a másik, a szemiotikai jelentés előtti jelentés ne egy másik szemiotikai természetű jelentés legyen, hanem jelentés-előttiként létmegértés, ami egyúttal a valódi horizontösszeolvadás természete is. V.ö. Gadamer 1984, 217.

Kitérő I.

Közelről egyenes, távolról körív

A Habakuk kommentárok c. előadás jelentésfeldolgozó nézőpontja: a létezés metaforái

Szívdobogás, óraketyegés, harangütés. Az idő múlásának e három szimbóluma egyszerre szólal meg a Nagy József-társulat *Habakuk kommentárok* című előadásának utolsó jelenetében. Az apokaliptikus táncot követő jelenetben hirtelen kiürül a játéktér, csak egy követet figyelő madarat és egy, a színpad legszélére visszahúzódó, magába mélyedő figurát látni a félhomályban. Az asztalon a kövek lassan megmozdulnak, és maguktól az asztal széle felé indulnak. Mintha egy láthatatlan kéz görgetné őket azért, hogy újra egyetlen sziklatömbbé álljanak össze. Míg fokozatosan elhal a szívdobogás, elhalkul az óraketyegés és véget ér a harangütés, addig lassanként a színpad is besötétedik.

Apokalipszis, madár, kövek, magányos ember. Olyan motívumok ezek, amelyek különféle összefüggésekben már előfordultak Nagy József más előadásaiban is. Ám nemcsak az utolsó jelenetben, a többiben is találhatunk olyan motívumokat, amelyek ismerősek lehetnek más előadásokból is.

A kétely metaforái a színpadképben

A *Habakukban*, mint a többi Nagy József nevével jegyzett előadásban, újra csak az egymást és a tárgyakat megmászó figurákat láthatunk, geometriailag letisztázott szimultán táncjeleneteket, eredeti ötleteket, hirtelen kiürülő, majd gyorsan benépesülő játéktérrel. A látvány Nagy Józsefre jellemző megszervezése, a megszokott jelenetépítési mód vagy a jól ismert figurák jól ismert testhelyezetei, ezáltal is a színpadkép metaforikus jelentéséhez igazodnak.

A színpad mélységében három részre osztható. Az első szakasz kezdetét egy átlátszó, szemmel észre sem vehető kifeszített tüllfüggöny jelzi, amely csak akkor válik láthatóvá, ha rajta keresztül áramlik a fény. Mögötte a játéktér, melynek végén, szemben a nézőtérrel, embermagasságnál alig nagyobb vékony falak húzódnak. E fal a tér első és második szakaszának határán húzódik. A fal mögött, ahol jelenetek már nem játszódnak, egy újabb — ezáltal üres — tér húzódik, amelynek határát egy újabb alig érzékelhető tüllfüggöny jelöli, amely mögött már csak a teret lezáró hátsó függöny követ. A színpad elülső és szemközti végeit három mezőre osztó síkot ily módon négy horizontális vonal (tüll—fal—tüll—háttérfüggöny) választja el egymástól. A színpad jobb és bal szélét egy féllábszárig érő,

téglavastagságú sík vonala képezi. A horizontális vonalak a féllábszárig érő fallal együtt így egy négyszöget képeznek a színpadon.

A fény a legkülönbözőbb irányokból világítja meg ezeket a síkokat és az akciók terét. A szemből érkező fénysugarak először négyszög alakú foltokat képeznek a láthatatlan függönyön. Az így láthatóvá váló szögletes formák olyanok, mintha a levegőben lógnának. A szemből érkező fény találkozik a színpad tetejéről érkező fény négyszögeivel is, így egymást kiegészítve, esetleg egymást fedve válnak láthatóvá. Ily módon a fények újabb síkokat képeznek a síkokon, a térben és egymáson. Ennek az összetett fényhatásnak köszönhetően érzékszerveink elbizonytalanodnak, hiszen nemcsak a semmin megjelenő fényfoltról nem rendelkezünk érzéki tapasztalattal, de a különféle fényformák összehatásának természetét sem vagyunk képesek a megszokott léptékkal áttekinteni. Az addig láthatatlan függönyt látjuk, vagy a függöny által a fényt? Amit látunk, a fény síkjának, vagy a függöny síkjának fogható föl? A fény teszi láthatóvá a függönyt, vagy a függöny által válik láthatóvá a fény? A nézőtér távolságából a színpadkép a bizonytalanság, a titok, a megismerhetetlenség, a kétely metaforájának tűnik.

A játéktér azonban nemcsak horizontálisan, vertikálisan is felosztható. Nagy József előadásaiban, az Erzsébet kori színház térfelosztásához hasonlóan, függőlegesen is három, tehát összesen négy vonallal körülhatárolt síkot fedezhetünk fel. A *Habakuk*ban a legalsó szintet a talaj síkjának vonala jelenti, a második síkot az embermagasságnál alig nagyobb falak felső vonala képezi, a következő vonalat a falra felmászó figurák magassága húzza meg, míg a legfelső vonalat a színpad teteje jelenti. A színpadon így különül el az ég és a föld tereitől a harmadik tér, az ember tere. Ily módon a színpadképre húzható láthatatlan vízszintes és függőleges vonalak egy tizenhat vonallal meghúzható dobozt alakítanak ki a színpadon.

A talajon, s a rajta levő bútorokon játszódik a történések zöme. A különböző szinteken történő akciók jelentései az emberi lélek és a szellem természetével azonosak, ugyanis a nehézkedési erő az előadás világában ezek alkatára is érvényes. A leginkább anyagszerű képződmények ugyanis a talaj közelében zajlanak, míg a szellemi szférához sorolható akciók fokozatosan az égi tartományhoz közelebb eső felső szinteken játszódnak. Így különíthető el egymástól a nyitójelenet második szinten lejátszódó édenkerti története az utolsó előtti jelenet talajon folytatott apokaliptikus táncától. A legfelső tér a teljes színpadképnek mintegy a felét képezi. Ide többnyire csak a fények jutnak el, ám, ha valamelyik szereplő mégis a fal síkja fölé emelkedik, annak különleges jelentőséget tulajdoníthatunk. Ilyen ritka esetnek számít az a kíváncsiskodó figura is, akinek szemét társai fehér kendővel kötötték be. Tudásra éhes kíváncsisága folytán vakká válva társai testén keresztül jut a fal tetejére, miközben egy

zsinórra erősített követ lógatva vezeti őket a fal körül. Csakhogy nem a vak vezet világtalant “nem tudják mit csinálnak” jelentésében használja az előadás ezt a képet, hanem, paradox módon, inkább a tudás metaforájaként. Ez a vak figura az, aki a legmagasabb pontra jutva a legjobban megközelíti az ég terét. Látásának képességét ebből a távolságból szerezte. A vak látása, miként Teiresziászé, a mindenséget célozza. Ám a lentiek számára ez a magasság szédítő. A mindenséget számba vevő látás és az ebből nyert tudás számukra ijesztő. Ezért a falat ledöntve hamar visszahozták őt a földre.

Ily módon a színpadkép mélységében és magasságában megalkotott négyszintes tagoltsága háromdimenziós formában jelzi egy négydimenziós világ képét. A világ teljességének érzékelése a negyedik dimenzióval történő kapcsolatfelvétel feltétele. Ám érzékelésünk bizonyossága véget ér a harmadik dimenzió határánál, így akadályokba ütközünk e négydimenziós világ értelmezésére történő törekvésünk közben. Lényünk megsejti ugyan e negyedik dimenzió létét, ám végessége folytán bizonyosságokat állítani nem tud azokról a dolgokról, amelyek természetük szerint ebben a negyedik dimenzióban is létezhetnek. Emiatt végességünk tudomásulvételével kényszerülünk értelmezni saját létünket is. Megítélésem szerint erről szól a *Habakuk kommentárok* c. előadás.

Metaforák az akciókban

Ha a távolabbi perspektívát közelebbire váltjuk, a színpadi akciók folyamatát figyelhetjük. Az egyes jelenetek belső történetei minden esetben szintén képekben vagy akciókban megjelenő metaforákat képviselnek, amelyek a színpadkép egészéhez hasonló jelentést hordoznak: a megismerhető és megismerhetetlen világok, a bizonyosságok és bizonytalanságok közötti határ tettenérését kísérlik meg, és ennek hiábavalóságát bizonyítják.

Az asztalból felnövekvő erdő. Mint sakkfigurák, úgy emelkednek a faágak az asztalnál egymással szemben ülő két alak elé. A sakkozás a világ megismerésére tett kísérlet metaforájaként értelmeződik. A gondolkodás és a játék ez esetben túlmutat egy sakkjáték egyébként sem partikuláris jellegén, és a világban való teljes lét igényének perspektívájába emelkedik. Abba a perspektívába, ahol a megismerésre tett kísérlet már elveszti értelmét, és a megismerhetetlenség tényének elfogadásában talál megnyugvást. Az asztal mögül észrevétlenül egy lány emelkedik a sakkozók közé. Kezében kendő, előtte világító lámpaizzó. Hármójuk közül ő az, aki kendőjét a lámpaizzó és a faágak elé helyezve rámutat a titok létre. Miközben ugyanis sötétedik a színpad, a kendőn átszűrődő fény a faágak többszörös méretű árnyait vetíti a kendőre, még nagyobb méretekből egy titokzatos és kísérteties erdő képét a nézőtérre. Mintha Platón barlangjában lennénk, úgy ülünk szemben a játéktérrel. A természet

egészét jelképező sakkfigurák és azok árnyképei a megismerhető és a megismerhetetlen világok együttes létével szembesítenek bennünket. Csakhogy ezúttal nem pusztán szemlélők vagyunk, mint Platón barlangjában a látogató, aki szemből látva az árnyékot könnyen felismerhette e metafora jelentését. A rejtélyt jelképező árnyékok rajtunk, nézőkön is mozognak. Nemcsak alanyai, tárgyai is lettünk ennek a titoknak. Nézőként a megismerhetetlen világ részei vagyunk magunk is.

Az önmagukkal táncolók. Először észre sem vesszük, hogy a két figura közül az egyik báb. Kezdetben csak annyi különbséget látunk, hogy az egyik arcát tükör takarja. Aztán persze egyértelművé válik, hogy ki a báb és ki a táncos, és azt hisszük, értjük az akció jelentését: a kettős én táncát, az önmagát kereső én próbálkozásait. Nyilvánvaló metafora ez a személyes én kifürkészhetetlenségéről. Csakhogy táncuk közben számtalan pillanat akad, amikor nem tudunk különbséget tenni az ember és a manóken között, és ez tovább bonyolítja a kép jelentését. Próbára teszi érzékeinket, hogy a táncos mozgása éppen olyan, mint a bábé. Vagy talán helyesebb úgy fogalmazni, hogy a báb mozgása hasonlít a táncoséhoz? Talán nem is a kérdés eldöntése a fontos már, hanem a kérdés maga. Mindenesetre ez a jelenség azzal szembesíthet bennünket, hogy a korábbi előadásokból megismert mozgásstílus mennyire képes egyszerre groteszk és metafizikus jelentést hordozni.

Az androgünök tánca. Két kövér férfi jelenik meg. Valószínűtlenül kövér testük, irreálisan vékony kezük, rajzfilmzenére lejtett lomha táncuk groteszkké teszi őket. Csak később tűnik elő a kabátjuk alatt rejtőzködő két nő feje. A hímnős androgünök a világ hajdan volt egységével azonosak, amikor még minden egy volt, amikor még nem volt értelme részei szerint tekinteni a világra. Amikor az ember férfiként és nőként még egyetlen lény volt, ám egyszer az istenek kettévágták őket, amikor a hatalmukra törtek. Azóta is arra törekednek, hogy, ha csak pillanatokra is, de eggyé válva újra részesüljenek a teljesség élményében. A teljességre történő visszaemlékezés vagy annak belátására irányuló igény a kívülállók szemében egyszerre lehet tiszteletreméltó és nevetséges. A hajdani egység óta eltelt idő önmagában is elegendő ahhoz, hogy ez a jelenség ma groteszknak látszódjék.

A négy kefé és az asztal négy sarka. Kezdetben egészben volt, szőreivel fölfele hevert az asztal közepén. A körülötte ülő négy figura talán nem is kefének látta. Akkor még csendben voltak, békében önmagukkal, egymással, a kefével, az asztallal és az asztalt borító fekete abrosszal. Ám egyszer csak felpúposodik az asztal s a kefe felemelkedik. Mire az asztal újra simává válik, a négy figura is magára eszmél. Már nem ugyanolyannak látják a kefét, mint korábban. Érdeklődést mutatnak iránta, tulajdonságokkal ruházzák fel, valószínűleg nevet is

csak ekkor adnak neki. A természet teremtő mozgása indukálta magatartásukat. Az eszmélet, későbbiekben a viszály kozmogóniájával azonos ez a kép.

Bármit tehetnének: ölelgethetnék és szeretgethetnék egymást, a ruhájukkal vagy a székükkel foglalkozhatnának, imát mondhatnának érte vagy áldozhatnának neki, de takaríthatnának is vele. Ők azonban szétszedik. Négy részre szedik szét. Nem biztos, hogy azért, mert ők is négyen vannak. A kefe eleve négyfelé szedhető szét. Ez a teljesség újabb metaforája. A kefedarabokat a világot jelentő asztal négy sarkára helyezik, gyorsan a szájukba söprik vele az asztal hordozta tudást és már beszélnek is. Azt azonban, aki túl sokat beszél a másik három nem bírja elviselni. Elhallgattatására az érvként használt fekete abroszba próbálják becsomagolni, majd az asztalt feldöntve el akarják távolítani. Akcióik közben derül ki, hogy a fekete abrosz alatt van egy fehér is, és ez újabb kíváncsiságok kiindulópontja. A legkíváncsibb vakká válik, akire egy idő után már nem is figyelnek a többiek

A négyes szám feltűnt már a színpad vízszintes és függőleges tagolódásnál, a folyamatosan visszatérő négyszög alakú foltoknál és a negyedik dimenzió megjelenésekor is. Az előadás tíz szereplője közül nyolc férfi, kettő nő. Az előbbi kétszerese, az utóbbi fele a négynek. A négyes szám miatt az előadás ott kezdődik, ahol az előző befejeződik. *A vad anatómiája* c. előadás zárójelenete az ősi kozmogóniák többféle változatában előforduló négy őselemnek, a földnek, a víznek, a tűznek és a levegőnek a metaforája, amely — egyébként szintén nem először előforduló motívumokként —, a világ teljességének képzetét érzékelteti Nagy József előadásaiban.

Gondolkodásunk útvesztőinek metaforái

A teljesség akkor sejthető, ha képesek vagyunk távolságot tartani a részekről. Ha elveszünk a részletekben, saját érzeteink és gondolkodásunk útvesztőiben kóborolhatunk. A világ közlől másnak látszik, mint távolról, ezért – miként a vak figura is tette – a tájékozódás végett távolságot vagyunk kénytelenek tartani a hétköznapioktól. A fontosat a kevésbé fontostól nehéz megkülönböztetni, ha szüntelenül közlre, napi gondjainkra figyelünk. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a közeli dolgokat nem lehet élvezni. Ám a hétköznapiok pillanatnyilag fontosnak látszó részletei az idő múlásával, egy távolabbi perspektívából szemlélve, más hangsúlyokat kaphatnak. Gondolkodásunk útvesztői hasonló természetűek, mint a színpadon létrejött világ. Ha közlre figyelünk, s az egyes jeleneteket egymástól elszigetelve nézzük, újra csak az ismerős figurákat, a szimultán táncjeleneteket látjuk. Ám, ha térben és időben távolabbi perspektívát választunk, és a színpadkép egészének látványához, valamint a jelenetek teljes folyamatához viszonyítunk, nagyobb biztonsággal

tájékozódhatunk. Mintha labirintusban haladnánk, ahol a távoli perspektíva hiánya folytán a köríves pályát is egyenesnek érzékeljük. Ezért állíthatjuk, hogy a távolságtartás mutathatja meg az előadás valódi természetét, annak teljes ívét — még akkor is, ha az emberi kifejezés és felfogóképesség korlátai miatt a teljes kört a nézőtérrel sem látható.

A játéktér hátsó részében elhelyezkedő sík faláról kiderül, hogy valójában három dimenziósak, hiszen az előadás előrehaladtával járatokat vehetünk észre bennük, amelyekben a figurák közlekednek. Egymáshoz illeszthető dobozok ezek, amelyek összerakva egy labirintus falainak képzetét keltik. A labirintusét, amely szintén a bizonytalanság, a titok, a megismerhetetlenség, a kétely metaforájaként határozható meg. A világ megismerésében és a világban való létünk értelmezésében játszik szerepet ez a labirintus, hasonlóan a színpadkép vagy a jelenetek bizonyosságot nélkülöző jelentéshez. A bizonytalanság a rejtély megoldásának szándéka közben kerít hatalmába bennünket. Akkor, ha világunkat problémaként kezeljük, és megfejteni igyekszünk titkait. Az előadásban azonban semmi jele annak, hogy kiismerni kellene a titkot. „...A rejtély megoldása mindig alábbvaló a rejtélynél. A rejtély a természetfölöttinek része...” – írja Borges abban a novellában, amely az előadás egyik kiindulópontja lehetett. A lány, amikor kendőjének segítségével a sakkfigurák árnyékát, mint erdőt vetíti a nézőtérre, a titoknak pusztán a léte és nem annak belső természetére hívja fel figyelmünket. A vakról sem tudjuk, hogy mit lát, csak annyit, emberi léptékeinkhez képest szédítő magasságokba merészkedett. Nem a rejtély megismerésével, hanem a megismerés korlátainak felismerésével foglalkozik az előadás. Nem a negyedik dimenzió megismerését célozza, hanem véges lényünk lehetőségeinek számbavétele ösztönöz. Nem megoldani akarja a problémákat, hanem tudomásul venni. Megkeresni annak körülményeit, ahogyan az ember véges lényét felismerve létezését elfogadhatja.

Minden jelenetben látható legalább egy figura, aki csendben szemlélődik, miközben társai tevékenykednek. Kívül áll az akciókon, megpróbál távolságot tartani a többiektől. A szemlélődés akkor jut a legmagasabb fokra, amikor az egyik ilyen figura asztalát és székét az égi tartomány közelébe, az egyik fal tetejére helyezve a nézőkkel szembefordulva gondolataiba mélyed, miközben lent a sakkozó figurák között az egyik nő a rejtélyes erdő árnyékát vetíti a nézőtérre. A szemlélődő figura gondolataiba merülve egyszerre helyezi magát kívülre és felülre. A szemlélődő magatartás az egyetlen motívum, amely jelenetről jelenetre végigvonul az akciók során. És csakugyan! Az előadás tempója sem a megszokott. Annak ritmusát ezúttal nem a gyors majd lassú tempójú jelenetek lüktetése adja, hanem — az utolsó előtti jelenetet kivéve — nagyjából azonos ritmusú akciók folyamata alkotja. Így az előadás tempója is a szemlélődést, a kontemplativitást szolgálja. Úgy tűnik, az ember

számára, aki megsejtette a teljesség dimenzióját, és szembesült megértésének korlátaival, ezzel együtt saját véges természetével, nem maradt más magatartási mód, csak a szemlélődés. A legbölcsebb dolog, amit tehet: a maga módján kikerülni a hétköznapi zajos forgatagából, és felemelni szellemét a negyedik dimenzió határáig.

A művész interpretációja

Habakuk kommentárok: mint más Nagy József névvel jegyzett előadás esetében, a cím ezúttal is utal Tolnai Ottó költészetének valamely motívumára. *Wilhelm-dalok* című ciklusában — amelyből egyébként az *Orfeusz létrái* c. előadás is készült — a maga bölcsességeit kimondó bolond figurát, Wilit, Habakukknak is nevezik. A bolond, hasonlóan a vakhoz, különös titkok tudója, aki azonban inkább *kukkol*, mint lát, s látszólag ennek következtében *habratyol* össze mindenfélét az igazságról. Csakhogy az előadás címében szereplő név nem Habakukk, hanem Habakuk. Emiatt, akár szándékos alkotói megoldásról van szó, akár nem, a néző arra az ószövetségi prófétára gondolhat, aki Júdeában — a kaldeusok támadásától tartva — már tíz évvel azelőtt, hogy azok valóban leigázták a várost, imába foglalta apokaliptikus félelmét. A prófeta Ószövetségben olvasható szövege ezért az előadás éppolyan ihletőjének tekinthető, mint a műsorfüzetben is megemlített Borges-szövegek. Ám e szövegek, több más szöveggel együtt csak kiindulópontjait képezik a végleges előadásváltozatnak.

Vegyük figyelembe, hogy a prófeta eredeti szövege maga is interpretáció, a kaldeusoktól tartó félelem érzetének szövegbe foglalt interpretációja, amelyet ráadásul minden ma létező nyelven csak fordításokból ismerünk. A *Holt tengeri tekercsek* egyike szintén tartalmaz egy *Habakuk kommentárok* c. szöveget, amely viszont már az eredeti szöveg interpretációja. Vegyük figyelembe azt is, hogy a történelem folyamán a prófeta fennmaradt szövege sok más bibliai szöveggel együtt, számtalanszor alkalmat adott magyarázatokra, amelyek lehetnek teológiaiak, filológiaiak vagy politikaiak is – attól függően, hogy milyen szándék vezette az értelmezőket. A művészt a személyes értelmezés jellemzi. Nem végérvényes és egyetemes igazságokat hajszol, hanem a szövegeken keresztül saját lényét igyekszik értelmezni. Emiatt értelmezése önkényes, ami persze a tudományos és teológiai értelmezéseknél is előfordul. A művészember annyiban mégis különbözik a többitől, hogy nem kívánja titkolni, így vállalja is személyességét.

Emiatt a személyesség miatt és a végig követhető gondolati szál miatt nevezhetjük a *Habakukot* esszéisztikusnak. A prófeta szövegére épülő előadást a többszörös interpretáció eleve bizonytalanná tette volna. Nagy József azonban nem egy szöveg színpadi adaptációjára

vállalkozott. Előadásainak ihletői között nemcsak irodalmi szövegeket fedezhetünk fel, hanem tudományos írásokat, festményeket vagy zeneműveket is. Ahogy egyszer egy interjúban fogalmazott, hagyja beépülni személyiségébe a látott, hallott és olvasott dolgokat, és ő nem tehet mást, mint ezekre az élményekre színházi természetű válaszokat ad a rá jellemző színházi nyelven.

Habakuk próféta könyvéből valószínűsíthetően az apokaliptikus méretű félelem, s az ezzel járó képzetek épültek az előadásba. Csakhogy: ahogyan korábban nem találtuk értelmét annak, hogy egyértelmű jelentésekkel ruházzuk fel a fogalmakat, ugyanúgy bizonytalanodunk el az apokalipszis jelentésén is. Az előadás végén a szívdobogás, az óraketyegés és a harangszó együttes hangjaira kiürülő térben, csak egy, a színpad legszélső síkjára visszahúzódó, magába mélyedő figurát és egy köveket figyelő madarat látni a félhomályban. Kiürült a tér, csend lett, mozdulatlanság. A kövek lassan maguktól megmozdulnak, és egy kupacba gyűlnek az asztalon. Túl vagyunk az emberi cselekvésen. Csak a kő mozog, az ember szemlélődik... Ez nem a végítélet isteni büntetésen vagy kozmikus katasztrófán alapuló primitív apokalipszisa, hanem sokkal inkább az alkotó művész személyes viszonya létezéséhez. Amikor leszámol addigi világlátásával és újraértelmezi helyét a világban, amikor felismerve korlátait a szemlélődő magatartást választja. Amikor az ember egyszerre helyezi magát kívülre és fölülre.

2. rész

A színpadi műben felismert jelentés-előtti mint az emberlét megértésének lehetősége

*“Csak ne keressünk semmit a fenomének mögött: ők maguk a tanulság.”
Johann Wolfgang Goethe*

Ki ne figyelt volna fel már arra, hogy akár színházi, akár táncelőadást nézve arra eszmél, hogy egyik szereplőt szívesebben nézi, mint a másikat, sőt, akit szívesebben néz, azon gyakran még akkor is rajta ragad a szeme, ha valahol a színpad háttérében húzódik meg, míg az, akit kevésbé néz szívesen, az előtérben mondja a monológiát, vagy éppen szólót táncol. Bizonyára azt is sokan észrevették már, hogy az az előadó, akit rendszerint szívesebben néznek a többinél, az egyik előadásban valóban nagyszerű és emlékezetes “teljesítményt” nyújt, más darabban vagy koreográfiában pedig halványabbat. Vannak esetek, amikor egy színész a lelkét kiteve a színészmesterség minden tanult és ösztönös elemét együttesen bevetve “formálja” szerepét, vagy, amikor a képzett táncos minden testrészét virtuózan tekergetve teljesíti a koreográfiát, és, noha követjük az akciót, mégis hiányolunk valamit abból, amit a színpadon látunk. Ennek az ellenkezője is előfordulhat: valaki semmi látványosat nem csinál a színpadon, úgy lehet, meg sem mozdul és meg sem szólal, mégis magához vonzza a tekinteteket. Ezeket a jelenségeket rendszerint már a színpadi akció első másodperceiben érzékeljük, nem tudjuk, nem is értjük pontosan az okát, tudatunk legmélyebb sarkában kimondatlanul is szimpátiának és antipátiának minősítjük, amiről persze tudjuk, hogy nem illendő nézői magatartás. Talán éppen ezért, vagy, mert így tanultunk meg nézni, a színházban rendszerint elsiklunk ezek fölött a legelőször jelentkező impressziók fölött.

Mindennek több oka lehet. Csak példaként álljon itt kettő, amelyek hermeneutikai megközelítésből merülhetnek föl. Az előadói és a nézői magatartás kombinációjáról van szó, arról, hogy a színész miként játszik, és ezt a néző minek látja. A hermeneutikai megközelítés azt jelenti, hogy nem pszichológiai vagy antropológiai, de nem is szemiotikai eredetű nézőpontból tekintünk a színpadi akcióra. A játszó és az őt néző személy, valamint a kettejük részvételével kialakult képződménynek, vagyis a színpadi akciónak, mint műnek a léte a tét.

Az egyik példa arról szól, hogy az akciót, a másik pedig arról, hogy a játszó személyt minek látjuk, vagyis miként vesszük észre. Amikor a színpadi akció egészét igyekszünk követni, annak megkomponáltsága, megszerkesztettsége, felépítettsége vagy megrendezettsége vezeti a szemünket, vagyis a mű üzenetével, jelentésével vagyunk elfoglalva, azzal, hogy az akció mire utal. Ha ebben a megkomponáltságban éppen nincs

középponti helyen az a játészó személy, akiről ugyan már észrevettünk valamit, és ennek alapján figyelmünkkel szívesebben inkább őt követnénk, ám a rendezői vagy koreográfiai koncepció jelentésközpontúsága erre nem ad lehetőséget, akkor nézőként lemondunk arról, hogy az ő játékkára összpontosítsunk. Amikor pedig egy időre mégis felhagyunk az akció jelentésének követésével (ez a másik eset), és a színészi “teljesítményre” figyelünk, és ebben a figyelemben megintcsak az éppen középpontba állított, monológot mondó vagy szólót táncoló előadóra összpontosítunk, noha tudjuk, hogy valójában nem őt követnénk szívesen, akkor már nem a megkomponáltság, sokkal inkább a játészó játékszenvedélyének ereje tolhatja el a hangsúlyt arról, akit szívesebben néznénk.

Mindkét esetben (színház)ontológiai tanulságai lehetnek. Az egyik esetben az, hogy létezik olyan tényező a színpadon is, ami megelőzi a jelentést, a második esetben pedig az, hogy nem minden színpadon levés létszerű, vagyis a színpadi játékot meg kell különböztetni az exhibicionizmustól vagy a pojácaságtól, ahogyan az *Igazság és módszer* szerzője is utal erre.⁵⁹ Mindkét eset közös eredője a *játszottság* gadameri fogalmával foglalható össze, azzal, hogy a játék lényege hogyan tükröződik a játészók viselkedésében (játészókon nemcsak a színpadon lévőket, hanem a rendezőt vagy koreográfust, sőt a nézőt is értve).⁶⁰ Noha nem definiálja, Gadamer a *játszottság* fogalmán a játészók és a játék együttes tartalmát és viszonyuk folyamatjellegét érti, és az ebben felismerhető szubjektivitást nevezi meg viszonyítási alapként. Amíg csak a játékszenvedély kielégítéséről van szó, addig a játészó személy szubjektuma önmagára, vagyis a színészi/táncos alakításra irányul, ami színlelésként, vagyis “színészi teljesítményként” adódik a számára, azaz a játészó tudatában a játészó személy (vagyis önmaga) elsőbbséget élvez a játékkal szemben. Ennek megfelelően, ha a rendező szubjektuma önmagára irányul, akkor könnyen előfordulhat, hogy a játészóhoz hasonlóan a játékot pusztán eszköznek tekinti, és a kimondani vagy ábrázolni kívánt politikai, erkölcsi vagy akár gondolati üzenet nagyobb hangsúlyt kap a játéknál. Ellenben, ahogy ezzel kapcsolatban Gadamer megjegyzi, ha a játészót nem a játékszenvedély kieléke vezérli, akkor a “játék igazi szubjektuma nem a játékos (lesz), hanem a játék”,⁶¹ hiszen a játék az, ami a játészót hatalmában tartja, ami behálózza a játékba, és, ami játszatja, nem pedig önmaga. A játékban tehát a játészó éppúgy belevetve áll, mint a rendező, vagy akár a néző, emiatt a játék elsődlegesen nem eszköz arra, hogy mondjon vagy kifejezzen valamit, hanem köze, amelyben és amely által feltárulhat és felállítódhat a színész, a rendező vagy a néző saját léte.

⁵⁹ “A színjáték játészása nem értelmezhető valamiféle játéki igény kielégítéseként, hanem magának a költészetnek a belépése a létezésbe.” (Gadamer 1984, 97.)

⁶⁰ V.ö. Gadamer 1984, 91.

⁶¹ Gadamer 1984, 91.

A játéknak ez a létszerűsége magyarázza például a lámpalázat is. Gadamer is fontosnak tartja megjegyezni a játék kockázat-jellegét, amelynek okát a játék játékosmal szembeni elsőbbségének megtapasztalásában látja.⁶² A kockázat azért ennyire fontos tényező, mert felismerése jelzi a játék létszerűségét. Mert addig, amíg a játészó szubjektivitása önmagára irányul, nem tárul ki a világ, és csak önmaga létezik, mindent önmagához viszonyít. Hogy ez mennyire nem kockázatos, és mennyire nem gadameri értelemben vett játék-természetű, a hermeneutika felől látszik jól.⁶³ Mint azt majd a későbbi fejezetekben látni fogjuk, a színpadi akció megnyitása együtt jár annak aleatorikus természetével, amely ugyan nem depresszív, ám az önmagára irányuló szubjektum elbizakodottságát eleve kizárja, sőt éppen emiatt nem depresszív. Ez jelenti egyúttal az örömet, amely alapvetően különbözik amaz sikerességen alapuló élvezetén: ez az oka annak, hogy a dolgozat utolsó részére elkülönül majd egymástól a *sikeres* és a *sikerült* mű fogalma.

A metafizikus szemlélet története kapcsán szó volt már arról, hogy a létező létként történő észrevétlen beállításának (vagyis a metafizika kialakulásának) oka az a “humanizmus”, amely a szubjektivitas egyoldalúságából származik. Mivel a színpadi jelentésség kényszere és a játékszenvedély csábítása is a szubjektivitáshoz történő hozzáállástól függ, platonikus természetéből adódóan ugyanolyan észrevétlenül összekeverhető a játék és a játészó személy elsőbbségének felismerése is, mint a lét és a létező közötti észrevétlen különbözödé. Ez közelebbről azt jelenti, hogy meglehetősen nagy a csábítás a jelentés-elöttinek (szemiotikai) jelentésként történő beállítására, vagy arra, hogy a szimpla játékszenvedély kiélését a színpadi akció létmódjának tekintsük. Ugyanúgy nehezíti a helyzetet a jelenség definiálhatatlan természete, mint az a lét — létező viszonylatában a lét megnevezése kapcsán is felmerült.

A meghatározhatatlan, ám a megérthető, az átélhető és a megörizhető esemény fogalmilag megragadható magva a heideggeri igazság-fogalomból bontható ki a színpadi akció esetében is, ahogyan azt ő a műalkotásokról szóló alapművében ki is jelenti: “a művészet lényege: a létező igazságának működésbe lépése”.⁶⁴ Mivel Heidegger irodalmi és képzőművészeti példákat említ, és az igazság valamint a hozzá kapcsolódó fogalmak alkalmazása általában

⁶² “Ahol játékosan viselkedő emberi szubjektivitásról van szó, ott maguk a játékosok is sajátos módon tapasztalják a játék elsőbbségét saját tudatukkal szemben... Például azt mondjuk valakiről, hogy játszik a lehetőségekkel vagy tervekkel... Az illető még nem komoly célokként tűzte ki e lehetőségeket maga elé. Még szabadon dönthet... ez a szabadság nem veszélytelen. Ellenkezőleg: maga a játék kockázatos a játékosnak... A játék izgalma, melyet a játékos érez, pontosan ebben a *kockázatban* rejlik.” Gadamer 1984, 90-91. (kiemelés VT.)

⁶³ Talán itt érdemes felhívni arra a figyelmet, hogy a legnagyobb színészek rendszeresen beszámolnak arról, mennyire izgulnak még idős korukban is a fellépéseik előtt. Csak az exhibicionizmuson alapuló játékmód képviselői nem félnek a fellépéstől és mindenük a publikum tapsa és elismerése. Ez utóbbiért játszani azonban nem azonos azzal a részvétellel, ami a játék létszerű közegében feltárul.

⁶⁴ Heidegger 1988, 61.

nem az előadóművészetre vonatkoztatva szerepelnek a szaktudományos munkákban,⁶⁵ e dolgozat legfőbb kérdése az, hogy az előadóművészet esetében mi az a létező, amelynek igazsága működésbe léphet, továbbá mit jelent az említett igazság és miként tűnhet elő a színpadon, valamint — és legfőképpen — mit jelent a működés illetve a működésbe lépés a színpadi akcióban. Mint látni fogjuk, a működés fogalma majd a megnyitás fogalmával együtt, egymást feltételezve adódik, amelynek érvényessége egyaránt kiterjed a színészi és nézői létre is.

A dolgozat tehát a színpadi akció felől kérdez, és megpróbálja egyaránt szem előtt tartani az elkészült előadást és a próbafolyamatot. A heideggeri megállapítás, hogy “a művészet lényege: a létező igazságának működésbe lépése”, a további gondolatmenet szempontjából a következő kérdésekben fogalmazódnak meg: Az a játészó, aki nem pusztán a játékiény kielégítéséért játészik, miért játészik? Az a néző pedig, aki nem a játészók játékiényének kielégítésére kíváncsi, mire kíváncsi? Egyáltalán: miért olyan fontos a színpad?

Mindezek alapján tehát a színpadi mű ontológiai értelemben vett igazsága sem azonos a színpadi mű jelentésével, vagyis az ábrázolt világ logikai megfejtésével, az üzenet poétikai eszközökkel történő elemzésével, vagy akár pusztán a *mens auctoris* felismerésével, hanem megelőzi ezeket. A jelentés-előtti megértése és leírása főképp azért problematikus, mert a metafizika ismeretelméleti tradíciójába születte könnyű összetéveszteni a jelentés-előtti a jelentéssel, és a jelentés-előtti is hajlamosak vagyunk egy jelentés előtti jelentésként kezelni anélkül, hogy ezt a tévedést felismernénk. A szubjektivitás egyoldalúságán alapuló létfeledő “humanizmussal” szemben egy inhumánus (tehát nem antihumánus!) hozzáállás képezheti a megoldást, annak lehetőségét, hogy a létfeledés lételfedéssé váljon. Nézzük meg tehát közelebbről, mi köze mindehhez a műalkotásnak: miért olyan fontos a műalkotás, és miért fontos olyan nagyon a színpad?

2.1. Miért éppen a műalkotás és miért éppen a színpad?

Amióta az ember a felvilágosodás korában a rendszerfilozófiák kialakulásával párhuzamosan feltalálta a művészetet, mindezekkel egyidőben Baumgarten pedig az esztétikát,⁶⁶ a filozófusok a szépművészeteket a rendszerfilozófiák hierarchiájának legfelsőbb

⁶⁵ Ez alól még talán a legközelebb álló Gadamer “játék” fogalma sem tekinthető kivételnek, hiszen a levezetése során a játékot nem a színházművészet felől vezeti le. Ebben az esetben inkább a játék színházművészettel történő szemléltetéséről van szó annak érdekében, hogy a szöveg megértésének, később pedig a beszélgetés létrejöttének természetét demonstrálja: a játék “mint a művészet voltaképpeni történésének a fogalma”. (Gadamer 1984, 112.) De hasonlóan nem az előadóművészet felől közelít Jausz sem, amikor a rendezői színházról értekezik (Jausz 1994.) (Kifejtésüket lásd a későbbi fejezetekben.)

⁶⁶ V.ö. “... az embert csak nemrégiben találták föl, e fogalom még kétszáz éves sincs...” (Foucault 2000, 17.)

tartományai között helyezték el, vagyis minden gondolkodó szinte egyformán fontosnak gondolta. A művészetek, egyáltalán a kultúra és a rendszerfilozófiák feltalálása törvényszerűnek tűnt, és csak idő kérdése volt a Platón követő metafizikus látásmód észrevétlen kialakulása után.⁶⁷ Mint azt Heidegger Platón barlang-hasonlatának felidézésével láthattuk, azzal, hogy a hangsúly észrevétlenül a létező elrejtettségéről, illetve elrejtettségének és elrejtetlenségének egyensúlyáról egyoldalúan az ideára, vagyis az elrejtetlenségre helyeződött, az ember öntudatlan szubjektivizálódási folyamata vette kezdetét, méghozzá egy objektivizmusra történő hivatkozás nevében. A hermeneutika felől könnyebb belátni, hogy a metafizika objektivitásra történő hivatkozása miért jelent valójában szubjektivizmust. A létezőnek tudniillik objektummá kell válnia, vagyis a szubjektumnak a megismerés tárgyaként a létezőt objektumként kell kezelnie ahhoz, hogy az emberi szubjektum a maga szubjektivitását rajta érvényesíthesse, és ezáltal a tárgy megismerése érdekében a szubjektum kerül a középpontba. Ennek az elbizakodottságnak lett eredménye az a “humanizmus”, amely a létezés miatt megfélemedezett a létről, ennél fogva a viláértelmezést antropológiává fokozta le, ami pedig a tudomány és a kultúra differenciálódásához és specializációjához vezetett. A világ ilyen személése eredményezte többek között azt, hogy azt a jelenséget, amit ma a kultúra és a művészetek szavakkal nevezünk meg, nem az ember természetes létéhez tartozóként, hanem egy speciális képességként értékeljük.

Ezt a folyamatot tetőzte be az utolsó modern gondolkodóként is számon tartott Nietzsche, aki az emberfölötti ember (Übermensch) végsőkéig felfokozott szubjektivitásával olyan erősen hangsúlyozta a Kanttal kezdődő zsenikultusz létjogosultságát, hogy az már az érzékfölötti világ értékrendjének elvesztéséhez vezetett. Emiatt Nietzscht éppen azért nevezik az első posztmodern gondolkodónak, amiért az utolsó modernnek is: az önmagának törvényt adó zseni került a középpontba és eltűnt Isten mint a legmagasabb létező. Ennél fogva a művészet létjogosultsága, mint az érzékfölötti megjelenítésének az eszköze, értelmét veszítette⁶⁸. Ennek a következménye nemcsak az lett, hogy kiiktatta az objektivitást, de még az is, hogy megszűnt a művészet művészetnek lenni. Noha a *Tragédia születése* című munkájának Wagnerhez írt ajánlásában még azt írja, hogy “a művészetben az életnek a legmagasabb feladatát, a

⁶⁷ “A görögöknek nem volt idejük a ’kultúrára’; ilyesmi csak a késő antikvitásban jön létre; csupán jelentéktelen korok, melyekben az egész ittlét tákolmánná (Gemächt) süllyed, ápolják az igazat, a szépet és a jót – és rendelkeznek államukban a megfelelő minisztériumokkal.” (Heidegger 1980. *Hölderlins Hymne “Germanien” und “Der Rhein”*. Frankfurt: Klostermann. 99. Idézi Fehér M. István 1984, 196.)

⁶⁸ Megjegyzendő, hogy a művészeti korszak végéről már Hegel is beszél, sőt esztétikájának alapállását is ebből a szemszögből határozza meg: “... a művészet — legmagasabbrendű meghatározása értelmében — számunkra már a múlté... napjainkba a művészet *tudománya* sokkal inkább szükséglet, mint volt azokban a korokban, amikor a művészet már önmagáért véve is tökéletes kielégülést nyújtott. A művészet gondolkodó vizsgálatra hív

voltaképpen metafizikai tevékenységét” látja,⁶⁹ néhány oldallal később, az ötödik fejezetet a következő gondolatokkal zárja: “legmagasabb rendű méltóságunk műalkotás voltunk jelentősége — mert a létezés és a világ csakis *esztétikai jelenségként* nyeri el örök igazolását: — miközben e jelentőségünk tudata mibennünk persze aligha több a vászonra festett harcosoknak a vásznon ábrázolt csatáról alkotott tudatánál. Így hát a művészetről való egész tudásunk illuzórikus, hiszen a tudásban tudókként mi nem vagyunk egyek és azonosak azzal a lénnel, aki a művészet e színjátékában mint annak egyetlen alkotója és nézője örök élvezetét leli. Csak amikor a művészi nemzés aktusa során a génusz a világnak ezzel az ő-művészeivel összeforr, akkor tud csak meg valamit az örökké egylényegű művészetről; mert ebben az állapotában ő most csodálatosképpen olyan, mint az a mesebeli szörny, aki megfordíthatja szemét, és önmagát nézheti; most egyszerre szubjektum és objektum, egy személyben költő, színész és néző.”⁷⁰ Ezek a szavak már nem pusztán a művészeteknek az élet legmagasabb rendű eseményeként történő beállítását jelentik, hanem arról is tudósítanak, hogy a művészet nem megismerés, a műalkotás nem objektum, hanem létrangja van. Mint ahogy ezt többen megfogalmazzák, ez a momentum döntő fordulatot hoz a művészetről szóló gondolkodásban, és nagyjelentőségű előzményét képviseli a heideggeri művészetfilozófiának.⁷¹

Másrészt, az emberfölötti ember túlhangsúlyozásával az embernek, mint létezőnek a túlhangsúlyozását éri el. Amikor azt állítja, hogy “Isten halott”, és ezzel megszünteti a legmagasabb létezőt, akkor valójában legmagasabb létezőként az embert teszi Isten helyébe. Az “Isten halott” kifejezés tehát Istennek, mint létezőnek a halálára (és nem mint létet helyettesítő jelentéstartalmának megszűnésére) vonatkozik, és azzal, hogy helyébe az embert, mint Istent helyezi, az embert a lét uraként tekinti, amely valóban a legelbizakodottab kijelentésnek tűnik azóta, hogy az Istenek hatalmára törő androgünöket Zeusz kettévágta. Talán ezzel magyarázható, hogy az egyébként jámbor lelkű Heidegger semmi és senki ellen nem intézett olyan kirohanásokat, mint éppen Nietzsche ellen. Két és félezer év után megint elérkezett hát az idő, amikor az Istenek újra kettévágni készülnek (ha ugyan már meg nem történt), és akkor, ahogy Platón írja “ugrálhatunk fél lábon” (ha ugyan már nem fél lábon

bennünket, méghozzá nem abból a célból, hogy újra művészetet hozzunk létre, hanem hogy tudományosan megismerjük, mi is a művészet.” (Hegel 1974. 10.)

⁶⁹ Nietzsche 1986, 23.

⁷⁰ I.m. 54.

⁷¹ Több példa közül álljanak itt Sziklai László szavai: “Nietzsche szemében a művészet nem megismerés... Az, hogy a művészet a *Dasein*hez tartozik — abszolút fordulatot hoz az esztétikában...” (Sziklai 1997, 25.)

történő ugrálásnak nevezhető az, amit a modern-technikai korban a civilizáció jegyében teszünk).⁷²

Azt láthatjuk tehát, hogy a jelenséget, amelyet ma a művészet névvel foglalunk össze, minden korban fontosnak tartották. Ahogy Kant a tiszta ész vizsgálata, majd a gyakorlati észről írott kritikája közötti űrt az ítélőerőről írt fejtegetéseinek kiegészítésével vélte beteljesíteni, és ezzel egészzé tenni rendszerét, úgy találta hiányosnak a metafizikát megújítani igyekvő Heidegger is a maga *Lét és időben* elkezdett felépítményét. Amikor kiderült számára, hogy a fundamentál-ontológia rendszertani felépítettsége ellent mond annak, amit a *Lét és időben* és a *Lét és idővel* valójában mondani kíván, ti. hogy éppen a rendszerszerűség nem fér össze azzal, amivel a metafizika természete miatt nem tud mást tenni, csak elhallgatni, akkor a metafizika megújítása helyett a metafizika meghaladását, vagyis a létező létére (tehát az emberre) vonatkozó kérdés feltevése helyett a létet illetve a lét mondását (Dichten) tekinti feladatának. Ez utóbbit a műalkotásban, közelebbről a költészetben, a lét költői mondásában fedezi fel (Denken), ami persze nem azonos a költészetről vagy a művészetről való szólással. Vagyis az út, amelyet a *Lét és idővel* megkezdett, nemcsak a metafizika megújításának, majd meghaladásának igényén lép túl, hanem végül arra a felismerésre jut, hogy minden gondolkodás szükségképpen metafizika, és már nemcsak az ontológiáról, hanem a filozófiáról is lemondani kényszerül, és gondolkodás helyett a költést választja, jelezve, hogy a költészet képviseli a tiszta gondolatot.⁷³ Nem a "... költőien lakozik az ember..."⁷⁴ Hölderlin költészetén keresztül a költésről szóló beszéd az eszménye, hanem az, hogy a költésről szóló beszéd helyett maga is költsön.⁷⁵ A létről való gondolkodás helyett a létet gondolni, majd rögtön ezután a létet költőien gondolni — így is összefoglalható a *Lét és időt* követő út, ami a mi esetünkben azt jelentheti, hogy — ha a színpadi mű létvonatkozását tekintjük feladatunknak — érdekesebb színházi előadást készíteni, mint róla beszélni. Természetesen ezzel nem megkerülni kívánom a problémát, csupán a vállalkozás esendőségére próbálom felhívni a figyelmet, és a továbbiakban a műalkotáson mint létezőn keresztül történő létfeltárás (megnyitás) ontológiai perspektívából tekintett lépéseit igyekszem megfogalmazni tudván, hogy a megfogalmazások — még ha utalnak is a metafizika meghaladásának igényére — megfogalmazásokként nem haladhatják

⁷² "Kettévágom őket — mondta (Zeusz) — ... s egyenesen fognak járni, két lábon. Ha pedig látjuk, hogy még mindig elbázzák magukat... újból kettéhasítom őket, akkor aztán fél lábon ugrándozhatnak." (Platón 1984 I., 970.)

⁷³ "Olyan gondolkodás, amely sem metafizika, sem tudomány, nem lehet..." Heidegger: *A filozófia vége és a gondolkodás feladata*. In: Heidegger 1994, 260.

⁷⁴ Heidegger 1994, 191-209.

⁷⁵ Heidegger 1995a.

azt meg. Hiszen a létet a létező felől elgondolni (márpedig létezőként honnan máshonnan tudnánk ezt megtenni, hiszen a létre nem tudunk kívülről kérdezni) eleve metafizikus eljárást eredményez.

A metafizika illetve a metafizikát meghaladni igyekvő szemléletmód tehát egyaránt kiemelkedő helyen említi a művészeteket, a különbség mégis abban nevezhető meg, hogy az utóbbi felől tekintve a műalkotás (ez a szó is metafizikus eljárás eredménye) nem létfeltáró, hanem létfeledő jellegű. Ha viszont nem ismeretelméleti perspektívából tekintünk arra a jelenségre, amelyre még mindig nem találtunk jobb szót a művészetnél, akkor éppen a műalkotás léte talán az egyetlen bizonyíték arra, hogy még sem a létet, sem a nyelvet nem feledtük el teljesen. Innen tekintve a műalkotás nem speciális kvalitásként tűnik elő, nem egy különleges, az életet színesítő kiegészítő eseményként, hanem a léthez tartozó, azt feltételező képességként. Így a művész sem egy különleges ember, aki a “lét uraként” a rászabott vélt speciális feladatot — amit egyébként saját akarata szabott meg — teljesíti, hanem, miként a többi létező, a “lét pásztoraként”⁷⁶ hagyja, hogy léte magától kiteljesedjen.

Ami pedig a színpadot illeti: a színpadi mű ugyanolyan “költés”, mint bármilyen más műalkotás, feltéve, ha a költést nem egyszerűsítjük le a versfaragásra, hanem olyan képződménynek tekintjük, amely aleatorikus természeténél fogva beléptet a létezésbe. És rögtön hozzá kell tennünk a félreértések elkerülése végett azt is, hogy a “színjáték mint költészet”⁷⁷ nem azt jelenti, hogy költői (értsd: pl. drámaköltészet) műveket adaptálunk színpadra. Ellenkezőleg: a (sikerült) színpadi művet éppolyan költői műnek tekintem, mint ahogy Heidegger Hölderlin költeményeire tekintett. Ennek megfelelően a színpadi akciót nem szépirodalmi (vagy valamilyen más megírt) szöveg színpadra adaptálásának tekintem, hanem önálló szövegnek, előadás-szövegnek, amely ugyanúgy rendelkezik a csak rá jellemző viselkedésmódokkal, mint bármilyen irodalmi szöveg. Mivel a színpadi mű képződménnyé a színészi akció révén válik, ami a nézői részvétellel egyidőben történik, a színpadi akció szövegszerűségének természete alapvetően különbözik az irodalmi szöveg természetétől: az alkotói és a befogadói megnyilvánulások egyszerre jelentkeznek. Amíg ugyanis az irodalmi mű esetében az olvasás eseménye nem feltételezi a szerző részvételét, addig ugyanezt a színpadi műről nem mondhatjuk el. Ennek köszönhetően a színpadi akció életvonatkozása sokkal nyilvánvalóbb, mint az irodalmi mű esetében.

Mindez csak akkor mehet így végbe, ha a színpadi művet önálló szövegnek tekintjük. A színpadot figyelembe véve emiatt a lét költői mondását nem korlátozhatjuk a leírt szóra, és a

⁷⁶ V.ö. animal rationale. Heidegger: Platón tanítása az igazságról. In: Heidegger: 1994, 100-101.

⁷⁷ Gadamer 1984, 97. A gadameri játékfogalom előadóművészeti szempontból történő áttekintését lásd később.

szó elhangzását sem tekinthetjük önmagában a lét költői mondásának addig, amíg az elhangzást a szó adaptációjának tulajdonítjuk, amikor is a szó kimondása csupán a leírt szó helyettesítésére szolgál, hiszen ebben az esetben nem a színpadi művet, hanem a színpad közvetítésével az eredetileg leírt szöveget fogjuk fel.⁷⁸ Azzal, hogy Gadamer az életvonalhoz Husserlig visszanyúló fogalmának szerepét Heideggerhez hasonlóan annyira hangsúlyozza, a mű létét a mű tematikus felfogásától szándékozik elkülöníteni. A mű léte pedig, a tematizálás megszüntetésén, azaz a közvetítő és a mű közötti különbség felszámolásán múlik, vagyis azon, hogy a közvetítés ne váljon helyettesítő tényezővé, hanem azzal, hogy megszünteti önmaga közvetítőségét “Önmagának az azonossága” lesz.⁷⁹ A tematizálással kapcsolatban ezért hangsúlyozza azt, hogy “kiesünk a színjáték voltaképpeni tapasztalásából, ha mint nézők az előadás alapját képező felfogásra vagy az előadók teljesítményére mint olyanra reflektálunk”.⁸⁰ A színjáték lényege, vagyis “voltaképpeni tapasztalása” a nem tematizálással, hanem annak életvonalkozásával áll összefüggésben.

Az előadóművészet életvonalkozásának közvetlenebb lehetősége a színpadi mű temporalitásának problémáját is felveti. Az életvonalkozás ugyanis — különösen az előadóművészetben — azt feltételezi, hogy úgy a színész, mint a néző a színpadi akciót “itt és most”-ként vegye észre. A metafizika fogalomtörténetének vázlatánál azt is láttuk, hogy a szubjektivizált tudat számára a jelenidejűség elsősorban “örök jelenként” adódik, amikor a múlt, jelen és jövő idők közötti különbséget a tudat egyetlen jelen időként értékeli. Ha viszont a színpadi “itt és most” szavait jelenvalólétként [Dasein], a helybeliség és az időbeliség együttes jelentéstartalma szerint értjük, a művészet tere és a művészet ideje egészen más perspektívába helyezhet bennünket, amely perspektíva egyúttal a mű megnyitásához is elvezethet.

A színpadi “hic et nunc” természetének, és ezáltal a színpadi akció megnyitásához vezető út heideggeri és gadameri fogalmakkal történő bemutatásához a gondolatmenet szempontjából előbb alapfogalmainak használati értékét kellene sorra venni. Nemcsak a lét—létező, a jelenvalólét, a világban-benne-lét, az igazság, a Gond, a Semmi vagy a halálhoz-viszonyuló-lét fogalmainak részletezését kellene megtenni, de az olyan, kifejezetten a művészet megértéséhez használt fogalmakat is, mint eszköz—dolog—műalkotás viszonya, a föld és a világ kapcsolata, költés. Ezeket a fogalmakat a színpad életvonalkozásának leírására inkább

⁷⁸ Gadamer ezzel kapcsolatban vezeti be a *kettős mimézis*, majd ebből adódóan az *esztétikai meg nem különböztetés* fogalmát, amelynek részleteiről a negyedik részben lesz majd szó.

⁷⁹ “... a művet akkor tapasztaljuk meg igazán, ha a közvetítést nem különböztetjük meg magától a műtől... a közvetítő mint közvetítő megszünteti önmagát... [vagyis] a reprodukció mint reprodukció nem válik tematikussá, hanem rajta keresztül és benne a mű mutatkozik meg. (Gadamer 1988, 99.)

használok, penzumszerű levezetésüket leginkább terjedelmi okok miatt mellőzöm, amikor azonban egy más irányú gondolatmenet nem engedi, hogy kikerüljem, összefoglalom annak heideggeri vagy gadameri jelentéstartalmát.⁸¹

A mű megnyitásának és az igazság működésének megragadási kísérletéhez tehát a jelenvalólét “itt és most” értelmű, a térre és az időbeliségre utaló fogalmainak középpontba állításával közelíték. Az “igazság működésbe lépése” tétel levezetéséhez tehát nemcsak az igazságfogalom, hanem a heideggeri recepcióban ennél kisebb hangsúllyal szereplő működés, illetve a működésbe lépés fogalmait az előbbivel egyenrangúan kezelem, ám sok tekintetben hangsúlyosabban vizsgálom. Mivel a Heidegger-szótárak szinte kizárólagosan főneveket tartalmaznak, és, noha elismerik, hogy meghatározás-jellegük ellenére egyik szócikk sem tekinthető definíciónak, az igéket ezek a szótárak nem tartalmazzák, ezért a dolgozat vállalkozása néhány eddig el nem készített szócikk megalkotására tett kísérlet miatt is jelent kihívást. Márpedig, ha egy mű megnyitását illetve annak leírását tekintjük feladatunknak, akkor a cselekvést is legalább annyire szükséges hangsúlyozni (működik, működésbe lép), mint a könnyebben definiálható főneveket, különösen, hogy tudjuk, a megnyitás eseményjellegű, az életvonalatkozás pedig eleve igényli a cselekvésre történő utalást. A heideggeri alapfogalmak közül e megközelítés szerint tehát nagyobb hangsúlyt kap az igazságnak a létező elrejtetlenségével összefoglalt fogalma a többinél, amelynek természetéről a metafizika fogalomtörténetéről írott vázlatban részint már szóltam, másrészt pedig a fogalom interpretációját többen is elvégzik, így szükségtelennek vélem azokat itt megismételni, bár néhány lényeges következtetésre a későbbiekben még hivatkozom.⁸²

A “működésbe lépés” kijelentésre összpontosítok tehát, sőt ezen belül is az utóbbi szóra, vagyis arra, hogy mit lehet mondani a lépésről, amely működésbe hozza a heideggeri értelemben vett igazságot. A “lépést” pedig az “itt és most” Heideggertől, majd pedig Gadamertól átvett fogalmak segítségével, valamint felismeréseinek színházi perspektívából történő interpretációjával vélem megragadhatóvá tenni. A színpadi akció megnyitásával egyik nem titkolt célom annak megfogalmazása is, hogy rámutassak, mennyiben lehet életvonalatkozása egy olyan előadásnak, amelynek témája például a halál, és mennyire távol állhat az elevenségtől egy olyan előadás, amely pedig állítólag az életörömről szól. Nem abból indulok tehát ki, hogy milyen jelentésvonalatkozásokat lehet felismerni egy színpadi akcióban,

⁸⁰ Gadamer 1988, 98.

⁸¹ Heideggerhez a legjobb útmutatást a *Lét és idő* kötet végén található szótár (Heidegger 1989.), a *Bevezetés a metafizikába* című műhöz Vajda Mihály által készített jegyzetek (Heidegger 1995, 16-26.) valamint Fehér M. István (1984.) és Sziklai László (1997.) összefoglalásai szolgáltatnak. Gadamerhez lásd elsősorban Bacsó Béla 1985. és 1989.

hanem ahhoz kísérelek meg némi adalékot gyűjteni, hogy a színpadnak a rá jellemző jegyei miként nyílnak meg, és mi történik akkor, amikor megnyílás van.

2.1.1. Az “itt és most” itt-je

Az “itt és most” problémája temporalitásként merült fel. A “most”-ról könnyen belátható, hogy időtényező, bár az időiség a színpadi mű szempontjából is ugyanolyan tanulságokkal szolgálhat, mint más létezők esetében (lásd a következő fejezetet). Az “itt” viszont első látásra egy helyről szól, mégpedig olyan helyről, amely — ha a színpadi művet tekintjük — a színházat, vagy a színpadot és a nézőteret jelöli. Ha viszont figyelembe vesszük Heidegger azon felismerését, hogy a tér nem fizikai-technikai vagy annak származéka, hanem elsősorban tér-nyerés (Räumen), akkor belátható, hogy az “itt” szó nem pusztán kiterjedéses relációt jelent. A tér-nyerést ugyanis szembeállítja azzal a térfelfogással, amelyen “belül a plasztikai képződmény mint meglévő tárgy lelhető fel”, vagy, amelyet “a figura térfogata fog körül”, vagy, amely “mint űr áll fenn a térfogatok között”.⁸³ A teret is a lét el-nem-rejtettséggel, tehát az igazság működésbe lépésével hozza összefüggésbe, és tájéknak nevezi, ahol “az ember letelepülése és lakozása” történik, ahol éppen ezért a helyek “szabaddá tétele” történik, amelyben megszólal és “együttal elrejtetik egy történés”.⁸⁴

Am arra, hogy a térnek nem fizikai-technikai relációi vannak, nemcsak kései munkájában tér ki, hanem kezdettől fogva foglalkoztatja. A *Lét és idő* elején a fő kérdésfeltétel után ez a probléma rögtön felmerül. A létre vonatkozó kérdés feltétele ugyanis elsősorban arra irányul, hogy ezt a kérdést ne keverjük össze a létezőre vonatkozó kérdéssel, mint az ismeretelméleti metafizikus eljárások tették, hanem a helyes kérdés a létező létre vonatkozzék. Mivel a létezőre a “Ki?”, vagy a “Mi?” kérdést tesszük fel, hajlamosak vagyunk a létre is e szavakkal kérdezni, pedig annak természete megtagadja ezeket a szavakat, és helyettük inkább a lét értelmére vonatkozó kérdést kell feltenni. Ebből pedig az következik, hogy a létezőt, mint kérdezőt kell áttekinthetővé tenni.⁸⁵ Azt a létezőt pedig, amelyik “valamilyen módon és valamennyire kifejezetten megérti magát létében”, ittlétnek, jelenvalólétnek (Dasein) nevezi,

⁸² Sziklai 1977, 36-65.

⁸³ A művészet és a tér. In: Heidegger 1994, 213.

⁸⁴ A művészet és a tér. I.m. 214.

⁸⁵ “A lét kérdésének kidolgozása... azt jelenti: áttekinthetővé tenni létében egy létezőt, a kérdezőt” (Heidegger 1989, 94.) A mondat arra vonatkozik, hogy a lét megkérdése nem azonos a létező felfedésével, vagyis a lét értelme sem azonos a létező jelentéssel meghatározásával. Az áttekinthetőség tehát a létezőre mint kérdezőre vonatkozik, akinek kérdése a lét értelmére irányul, ami pedig “sajátos fogalmiságot követel, amely lényegszerűen különbözik azoktól a fogalmaktól, amelyekben a létező a maga jelentésszerű meghatározottságát eléri”. (I.m. 93.)

amelyet az jellemez, hogy “létével és léte által ez utóbbi feltárul előtte”.⁸⁶ A jelenvalólét tehát a kérdező létező, aki/ami a kérdezés által érti meg magát létében, és, aki/ami egyúttal érdekelt ebben a megértésben, ennél fogva léte nyitottá válik számára. A létező, amely egyaránt lehet a művész és a befogadó is, önmaga létére történő reflektálással nyílhat meg.

Mint ahogy Heidegger többször is a beszélt nyelvhez fordul segítségért egy-egy jelenség feltárásához,⁸⁷ úgy kérdezhetünk rá mi is a jelenvalólét jelentésére: a Dasein azt jelenti, “itt van”, “jelen van”. Vagyis a jelenvalólétnek nem pusztán térbeli relációja tűnik elő, hanem időbeli is, ahol e predikátumok “van” tagja utal a létre, a “jelen” szó pedig idővonatkozású is. A jelenvalólétnek ez az egyszerre térbeli és idővonatkozása vezeti át Heideggert gondolatmenetének következő nagy csomópontjához, a jelenvalólétnek mint világban-valólétnek a vizsgálatához. Alighanem e két fenomen összekapcsolásában rejlik a *Lét és idő* egyik titka, ugyanis a lét és létező valódi elkülönítése után adódó jelenvalólét valamint a benne-lét fogalmak egymás mellé állítása jelenti azt az indukciót, amely a többi alapfogalom kialakulását és levezetését eredményezhette.

Miként a jelenvalólétet, úgy a világban-való-létet is a térbeli és időbeli vonatkozások együttese jellemzi. Nyilván ez lehet az egyik oka annak is, hogy a jelenvalólét “analitikájának helyes kiindulópontját” a világban-való-lét fogalmában jelöli meg.⁸⁸ Mert hogyan is van az ember a világban? Egyáltalán nem úgy, ahogy a víz a pohárban vagy a kulcs a zárban. Jakob Grimmre hivatkozva azt írja, hogy “a ’ben’ (toldalék) [in] nem ilyen típusú térbeli vonatkozást jelöl. Az ’in’ az innnan — lakni, habitare, tartózkodni szóból ered; az ’an’ azt jelenti: hozzá vagyok szokva valamihez, otthonos vagyok valamiben... A ’bin’ (vagyok) kifejezés összefügg a ’bei’-jel; ’ich bin’ pedig annyit jelent: lakom, valaminél *időzőm*, ami a világhoz kötött, amelyben így vagy úgy otthonos vagyok; ... a sein mint az ’ich bin’ főnévi igeneve tehát... annyit jelent, mint lakni valahol, valaminél, valami mellett, otthonosnak lenni valamiben”.⁸⁹

Amikor Heidegger kései munkájában a teret tér-nyerésként szemlélve szembe helyezi a fizikai-technikai kiterjedéssel, és a dolgokat nem helyhez tartózóként veszi észre, hanem a helyekben magukat a dolgokat ismeri fel, akkor szintén az “in” illetve az “innan” szavak jelentésére emlékezik vissza, és a tér-nyerésben nem a tér birtokba vételét, hanem helyek

⁸⁶ Heidegger 1989, 100-101

⁸⁷ “Még ha magunk sokmindent gondolunk is ki, számos bölcsességet már ott találunk a nyelvben. Semmiképp sem valószínű, hogy mindent magunk viszünk bele, hanem számos bölcsesség már valóban benne rejlik, úgy mint a közmondásokban.” — idézi Heidegger Lichtenberget A művészet és a tér mottójában. Heidegger 1994, 211.

⁸⁸ Heidegger 1989, 156.

⁸⁹ Heidegger 1989, 158. (kiemelés VT)

szabaddá tételét látja. Ez közelebbről azt jelenti, hogy egy test nem elfoglal, kitölt egy helyet a térben, hanem *létrehozza* azt. A plasztika tehát, mint minden test, ily módon nem pusztán produktumot, hanem teret terem. Így a tér-nyerés teremtő folyamat, amikor az ember képessé válhat arra, hogy letelepüljön és otthonra leljen: ahol ez történik, azt a helyet nevezi tájéknak [die Gegend], amelyről azt írja, hogy “e szó ősi alakja: ’Gegent’... (ami) a szabad távlatot nevezi meg”.⁹⁰ A tájék megnevezése jelentheti azt a lépést, amely a megnyitást eredményezheti. Az a plasztika, amelyet a helyek megtestesüléseként ír le, a test saját térfogatával pusztán helyet foglal el, és ezáltal odatartozónak nyilvánítja magát. Ez viszont átalakul, amint az ember olyan nyíltságba áll, ahol hagyja “a dolgot kibomlani önnön nyugvásából”.⁹¹ Ezáltal a hely természete megváltozik, és ezt az új természetet nevezi Heidegger tájéknak, amely az embernek otthonos lakozást biztosít a dolgok közepette. Ha az az ember, aki erre a tájékra vetődik színész, akkor a tájék megnyitását saját teste által éri el, amikor *hagyja*, hogy a teste által a “dolgok” szabadon “kibomoljanak nyugvásukból”. (A dolgozat harmadik részében, ennek a “lenni-hagyásnak” a színpadi akcióban betöltött szerepéről lesz majd szó.)

A világban-való-lét már a *Lét és idő*ben is mint “valahol-lakás, valamiben-otthon-lét” volt meghatározva⁹², amiből egyenesen következett az otthontalanság fogalma, amely a “hanyatló, valamihez kötött létben jelentkezik”. Az otthontalanság tehát a “hátborzongató idegenség elől, vagyis a legsajátabb halálhoz viszonyuló lét elől való menekülés” eredménye.⁹³ Ám, ha “azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne”, vagyis a benne-lét, mint a jelenvalólét legalapvetőbb meghatározottsága, és az otthonosság egymást feltételezik, akkor a jelenvalólét — mint áttekinthetővé vált kérdező létező, aki éppen a kérdés képessége által válik alkalmassá arra, hogy felismerje magát saját létében — szintén produktív természetű. Így a plasztika, vagyis az otthonteremtő aktusban közreműködő testek akciója nem más, mint “a helyek megtestesítő működésbe-hozása és általuk egy tájék megnyitása az emberek lehetséges lakozása, az őket körülvevő, s érintő dolgok lehetséges tartózkodása számára.

A plasztika: a lét igazságának megtestesülése az igazság helyét megalapító műben.”⁹⁴ Ahogyan a szobor sem egy helyet kitöltő test, úgy teremtheti meg a maga terét a színpadon a színész vagy a táncos is azáltal, hogy arra a tájékra vezeti magát, ahol az elrejtettség titokzatosságát nem feledve (vö. létfeledés) az igazság elrejtetlenségében megpillanthatja

⁹⁰ A művészet és a tér. Heidegger 1994, 215.

⁹¹ U.o.

⁹² Heidegger 1989, 344.

⁹³ Heidegger 1989, 431.

⁹⁴ A művészet és a tér. Heidegger 1994, 217.

magát saját felismert létében, amennyiben játék vagy tánc közben tudja magáról, hogy éppen játszik vagy táncol. A színészparadoxonnak ez a színpadi jelen(való)létre⁹⁵ utaló természete ugyanazt a feltárultságot jelentheti, amelyet a plasztikus tér esetében Heidegger kimutat. A Dasein ismeretében a színészet nem is fogható fel másként csakis akként, ahogy azt Diderot színészparadoxonnak nevezi, sőt ebből a perspektívából nem is nevezhető paradoxonnak, amennyiben a színészetet feltárásnak tekintjük.

A színész tehát nem elrejt, vagyis nem hazudik, hanem ellenkezőleg: kitárulkozik. A színpad mint tájék a színész mint létező számára a kitárulkozás által nyílik meg. Körülírásaiból ítélve valószínűsíthetően erre gondol Grotowski is, amikor a színész lemeztelenítéséről értekezik. Mivel az ő írásai a praxis felől közelítve inkább esszéisztikusak, és éppen ezért fogalomhasználata természetszerűleg nem annyira fegyelmezett, mintha tudományos közleményt írna, no és persze azért is, mert nem a heideggeri fogalomkörben mozog, felismeréseit elég nehéz a Heideggerével egyeztetni. Annyi azonban bizonyosnak tűnik, hogy a mindenféle eszköztárról lemondó színész lemeztelenedésének aktusán, amikor a színész „feláldozza magából azt, ami a legintimebb”,⁹⁶ hasonlót ért, mint amit Heidegger a jelenvalólét fogalmával körvonalaz. Mindezt azonban a Grotowski-szövegekben leginkább a gyakorlatleírásokból (nemkülönbön e gyakorlatok végzésének tapasztalásából) valószínűsíthetjük, ugyanis az ezekhez fűződő magyarázó megjegyzéseit lelki-pszichikai okokra vezeti vissza, amiről láttuk, hogy nem fér össze az ontológiával.⁹⁷

Ugyanilyen problematikusnak tűnik a metafizikát mágiára leegyszerűsítő Artaud kegyetlenség-fogalma, amely a színház és a valóság szembenállásán alapul. Szerinte ugyanis „a színház akkor ér valamit, ha mágikus, hátborzongató kapcsolatban áll a valósággal és a veszéllyel”,⁹⁸ vagyis egyfajta ördögűző szerepet betöltve szembesít bennünket, nézőket azzal az igazsággal, amivel a valóságban nem merünk szembe nézni. „Más szóval a színháznak nemcsak a külső tárgyi és leírható világ valamennyi megnyilvánulását kell minden eszközzel kétségbe vonnia, hanem a metafizikai értelemben vett belső világot is, vagyis az ember világát... A színház azért éppoly vérengző és embertelen, akár az álom, hogy világossá tegye és mindörökre belénk vesse egy kiirthatatlan és állandó, görcsös konfliktus tudatát, amelyben

⁹⁵ A Dasein kétféle magyar fordítása közül a dolgozatban az „ittlét”-et használom, a „jelenvalólét”-ként elterjedt másik fordítást viszont itt nem pusztán a szójáték miatt írtam le, hanem ezzel is jelezni kívánom azt, hogy a színpadi jelenlétként használatos kifejezésünkben — elrejtve — mennyire benne van a Dasein Heidegger által felismert jelentése.

⁹⁶ Grotowski 1999, 24.

⁹⁷ Például: a színész az aktus során „képes kell legyen arra, hogy még *in statu nascendi*, mintegy a születés pillanatában feltárja pszichés reflexeit... Amikor a vállak együttműködnek a kéz reakcióival, amikor az arckifejezés mintegy a lábfejen születik meg, egyszerűen amikor a színész 'egészében önmaga' reagál — akkor kifejező is lesz.” (Grotowski 1999, 24, 28.)

az élet percenként erőszakosan megszakad.”⁹⁹ Ebben az összefüggésben a kegyetlenség ugyanolyan feltárulkozó igénnyel lép fel, mint azt a lemeztelenített színész esetében láthattuk.

Noha mindkét eset létfeltáró jellegű, mindkettő mégis metafizikus megfogalmazásokkal él, ami ezúttal is azt jelenti, hogy a lét helyett a létezőről állítanak valamit. Grotowski a pszichikus folyamatokig nyúl vissza, Artaud pedig bevallottan metafizikus, ám magyarázatainak mágiára történő leegyszerűsítése bevallatlanul is azzá tenné. Mindkettőjükéről egyaránt elmondható, hogy rendelkeznek színpadon megélt tapasztalással (ez Artaud-ra is vonatkozik, mégha megközelítőleg sem olyan nagy számban, mint Grotowski), és szövegeikből az olvasható ki, hogy a tapasztalásaikat az igazság előtti feltárulkozás aktusaiként szerezték. Mindketten hangsúlyozzák azt az egyébként Heidegger által is értelmezett ágostoni gondolatot, hogy “az emberi lélek... rejtőzni akar, de nem akarja, hogy más valami rejtőzzék előtte”.¹⁰⁰ Az emberek ugyanis szeretik az igazságot, ami feltárul előttük, és gyűlölik az igazságot, ami előtt ők maguk feltárulnak.¹⁰¹ Ám mindkettejük szerint a színpad éppen annak a terepe lehet, ahol az ember feltárulkozhat az igazság előtt: erre utalnak a lemeztelenedés és a kegyetlenség szavak. Csakhogy, ahogy Heidegger Ágoston hasonló kijelentéseiről megállapítja, Grotowski és Artaud tényleges élettapasztalatát megfojtja az áthagyományozott metafizikus fogalmiság.¹⁰²

Pedig a színpad (mint létező) és a színész-táncos (szintén mint létező) feltárulása, ami az Ágoston, Grotowski vagy Artaud által is olyan fontosnak tartott igazsággal történő szembenézést jelenti, amelyet Heidegger nyomán az elrejtettség nem-feledésével megtörténő el-nem-rejtettség fogalmával jellemezhetünk. Ezek szerint a feltárulás által a színpad tájékként olyan lehetőséget nyit meg, amely tér-nyerésként tételeződik. Ez pedig a Dasein létalapító öröme.

2.1.2. Az “itt és most” most-ja

A most (jetzt) heideggeri fogalma szerint nem közönséges jelen idő: történeti [Geschichtlichkeit], amit Nietzsche-ről és Hölderlin-ről írt *Denken und Dichten* alcímű munkájában Heidegger szembe állít a históriaival. Ezzel együtt az időiségnek háromféle módjával állunk szemben: történeti, történelmi/históriai és történelem feletti “sértetlen idő”.

⁹⁸ Jákfalvi 2000, 120.

⁹⁹ I.m. 121.

¹⁰⁰ Augustinus 1982, 310.

¹⁰¹ I.m. 308.

¹⁰² Vö. Fehér M. István 1984, 34.

Mivel az utóbbi a metafizika fogalomtörténeti vázlatánál tárgyalt örök jelenként tételezett idő, a színpadi akció szempontjából az előbbi kettő összefüggését emelem ki.

Miféle időről van szó? A *Lét és idő*ben Heidegger az időt [Zeit] mint “minden létmegértés és létértelmezés horizontjaként” tárgyalja,¹⁰³ vagyis olyan tényezőként, amelyen keresztül — mint arról a munka címe is tudósít — közvetlenül megközelíthető a lét. Mivel a létről semmi pozitívat nem lehet állítani, szükség van olyan tényezőkre, amelyeken keresztül annak természete leírható. Noha az idő is elég problematikus fogalom, Heidegger ezen keresztül tárgyalja a fő kérdését, a lét értelmét. Ezért, ha a *Lét és idő* egzisztenciális analitikáját azzal a megállapítással foglaljuk össze, hogy a jelenvalólét olyan lét, melyhez lényegileg hozzátartozik a “vége”,¹⁰⁴ és a “vég”-en nemcsak a halált, hanem a másik véget, vagyis a kezdetet is értjük, akkor ennek nyomán az is belátható, hogy az idő nem elkülönült időatomok egymás utáni lefolyásából áll, ahol az éppen aktuálisan megélt pillanat a “valóságos”. A *Lét és idő*ben még csak az egyik “vég”-et, a halál felőli véget hangsúlyozta, és azzal, hogy annak elfogadásával azt a jelenvalólét létének eljövendő hozzátartozójaként tárgyalta, az időbeliség fogalmával megteremtette annak lehetőségét, hogy a történetiséget elválaszthassuk a történelemtől és a történelmen kívüli időtől. Az örök jelent és az örök jövőt (lásd próféciák) felváltotta a múltó idő tudata, amely előrefutó természeténél fogva a lenni-tudás alapja lett. A jelenvalólét ezzel önmagát terjesztheti ki [Erstreckung], ahol a “volt” sohasem valami elmúlt, hanem befejezett jelenként megőrzött tárgy vagy esemény¹⁰⁵, és a halál sem az élet hiánya, nem végnél-lét, hanem vég-felé-való-lét, amely annak eredménye, hogy “a jelenvalólét lényegszerűen feltárul önmaga számára”.¹⁰⁶ A halálhoz-viszonyuló-lét ezért autentikus lét. “A tényleges ittlét születve egzisztál és születve is hal meg, a halálhoz-viszonyuló-lét értelmében. Az ittlét ezen specifikus mozgását, önkiterjesztését az ittlét *történésének* [Geschehen] nevezi, s ennek elemzése lényegi bepillantást enged a *történetiség* [Geschichtlichkeit] szerkezetébe.”¹⁰⁷

Az időbeliségnek ez a “voltat jelenként őrző” és “megjelenítő jövőként” értett természetének a mi szempontunkból alighanem az a legfontosabb tanulsága, hogy az időiséget a lét tartományában és nem létezőként kell felfogni. A *Lét és idő*nek az időiség szempontjából alighanem az egyik legfontosabb tanulsága a későbbi írások felől tekintve az lehet, hogy az

¹⁰³ Heidegger 1989, 108.

¹⁰⁴ “Az analitika tehát — az autentikus és inautentikus halál-felé-való-lét eredeti explikációja ellenére ’egyoldalú’ maradt. Nem csupán a kezdet (a kezdet felé való lét) esett ki a pillantásból, hanem az ittlétnek születés és halál *közi elterülése* [Erstreckung], életének összefüggése is — az a mód, ahogy élete, eme két ’vég’ között ’összefüggést’ alkot. (Fehér M. István 1984, 100.)

¹⁰⁵ “A jelenvalólét általában úgy van, mint én volt-vagyok...” (Heidegger 1989, 537.)

¹⁰⁶ Heidegger 1989, 430.

“időbeliség egyáltalán nem *létezőként* ’van’. Nem ’van’, hanem *létrejön*.”¹⁰⁸ A nem időatomként tekintett pillanat egyaránt magába foglalja az éppen aktuálisat és a történetit, amelyben az aktuális egy “volt”-ság befejezett jelen ideje, a történeti pedig az előrefutás eredménye. Az eredet és a jövő együttes szem előtt tartása oly módon történik, hogy minduntalan megelőzik egymást. “Csak a jövő és az eredet egymással szembejövéséből származik a jelenkori. Ez az, ami a szembejövésből látszólag előbukkan [herauspringt], és pöffeszkedik [sich aufspreizt], és azt a látszatot kelti, mintha a jelenkori lenne az egyedül létező, mialatt a volt [Gewesene] már *nem* és az eljövő [Kommende] még *nem* — tehát sohasem léteznek.”¹⁰⁹ Minden jelen idő tehát kétértelműség, mert az, ami “most” *van*, az a “volt” átmenete az eljövendőbe és fordítva.

“Miféle időbeliségről van szó?”¹¹⁰ Gadamer felhívja a figyelmet arra, hogy a heideggeri időbeliség legfontosabb tanulsága éppen ezekben a felismerésekben keresendő: nem arról van szó — mint az a Heidegger recepciókból általában kiolvasható —, hogy a halálhoz történő, az eredetet és a jövőt egyaránt szem előtt tartó történeti időbeliséget egy lehetséges egzisztenciaértelmezésként kezeljük, hanem arról, hogy az, ami “időbeliségként van feltárva, az magának a megértésnek a létmódja”.¹¹¹ Az időbeliség azonban nem egyszerűen csak a történeti, a történelmi és a történelem feletti “sértetlen idő” elkülönítését jelenti, mint az a *Lét és időben* és Heidegger későbbi munkáiban körvonalazódik, hanem, mint a megértés létmódja a műalkotás felől mutatja meg természetét. Ezt szemléltetendő Gadamer az ünnep esetét említi, aminek eredményeként nem pusztán a műalkotás, de különösen a színjáték időbeliségéhez kerülhetünk közelebb. Mivel az ünnep csak akkor van, ha megünneplik — írja —, az ünnep megtartásának időjellege annak ismétlésében rejlik. Az ünnep éppen attól ünnep, hogy történeti eseményként létesítése vagy fokozatos bevezetése révén majd később is rendszeresen megtartják. Mivel az ünnep visszatérő jellege nem pusztán egy eredetileg megünnepelt valamire történő visszaemlékezés, hanem természete éppen abban ismerhető fel, hogy ezek a visszaemlékezések ismétlődései mindig mások és mások, noha ugyanarra az eredeti valamire vonatkoznak, az eredet ugyanolyan értékkel szerepel benne mint a “most”. “Tehát saját eredeti lényege szerint olyan, hogy mindig másik (akkor is, ha ’pontosan ugyanúgy’ ünneplik

¹⁰⁷ Fehér M. István 1984, 100.

¹⁰⁸ Heidegger 1989, 540.

¹⁰⁹ Heidegger: *Denken und Dichten*. 148. Idézi: Sziklai 1997, 335.

¹¹⁰ Gadamer 1988, 100.

¹¹¹ U.o.

meg). Az olyan létező, amelyik csak akkor van, ha mindig más, radikálisabban időbeli, mint bármi, ami a történelemhez tartozik. Csak a levésben és a visszatérésben van léte.”¹¹²

Az ünnephez hasonlóan a színjáték időbelisége is ennek a mindig másként és másként, ám mégis ugyanúgy végbemenő ismétlődésben ragadható meg azáltal, hogy a színjáték is csak akkor van, ha eljátsszák. Az időbeliség szempontjából fontos kitétel, hogy ez az esemény nem szubjektív jellegű: az ünnepnek nem az ünneplők szubjektivitásában van a léte, és a színpadi akció “sem a nézők élményeinek a pusztá metszéspontja”.¹¹³ Az ünnepet azért ünneplik meg, a színpadi akciót pedig azért játsszák, mert itt van.

E jelenség megértésének gadameri kulcsszava a theorosz “részvétel” értelmében használt eredeti görög jelentésén alapszik. A theorosz nem egyszerű résztvevője volt az agorán lezajlott eseményeknek, hanem küldöttként be kellett számolnia a történelekről, amit akkor tudott teljesíteni, ha egyfajta értékelést is végzett, tehát esemény-(illetve lét)megértő aktusban vett részt. Vagyis a theorosz mint követ nem egyszerűen csak ott volt és hagyta, hogy az élmények elhatalmasodjanak rajta, és ez alapján megtarthassa beszámolóját (a theoriát) — mert ezzel csak egy szubjektív elvárást teljesített volna —, hanem valódi résztvevőként a szemlélendő dolog felől történő elgondolással saját céljai fölé kellett emelkednie. A theoria tehát elsődlegesen “nem cselekvés, hanem elszenvedés [pathosz], tudniillik azt jelenti, hogy a látvány magával ragad, megfog bennünket”.¹¹⁴ A szubjektivitáson történő felemelkedés, vagyis a szemlélendő dolog elsődlegessége érdekében megvalósuló magunkon-kívül-lét képezi azt az eksztatikus önfeledtséget, amelyet a színpadi akcióban is felismerhetünk.

A magunkon-kívül-létet Gadamer kizárólagosan a nézői lét sajátjaként említi, és nem szól a színészi létről. Vajon a theorosz részvétel nem ugyanúgy kellene, hogy jellemezze a színészt is, mint a nézőt? A színész vajon nem tanú-e, mielőtt bármit is tenne a színpadon? A cselekvés vagy a gondolat, ami a színészt vagy a táncost a színpadon megnyilatkozás-kényszerbe helyezi, eleve nem valami megértés eredménye? S minden gondolat vagy cselekvés a színpadi akcióban nem eleve értelmezés-e, a színésznek vagy a táncosnak a világban-való-lét hatására történt megértő értelmezése? Egy színpadi megnyilatkozás mennyire szubjektív és mennyiben létszerű? A magunkon-kívül-lét eksztázisa, amelyet sokan örületnek tartanak,¹¹⁵ vajon nem tipikusan színészi magatartás? És az akcióbeli önfeledtség tudata, amikor a színész/táncos tudja, hogy játszik, és tudja azt is, hogy nézik őt, és játék közben pontosan tudja még azt is, hogy akik nézik őt, tudják, hogy ő tudja, hogy játszik és

¹¹² I.m. 101.

¹¹³ U.o.

¹¹⁴ U.o.

¹¹⁵ I.m. 102.

nézik őt, tehát ez a fajta eksztázis, vagyis a színészi és nézői paradoxon vajon nem a jelenvalólét sajátja?

A dolgozatnak nem célja, hogy e kérdéseket kielégítően megválaszolja. Megelégszik azzal, hogy egyáltalán a heideggeri-gadameri kontextusban felmerülhettek, és helyük, ezzel együtt a lehetséges válaszok lehetséges iránya kijelölésre kerülhetett. Mindazonáltal, főleg akkor, amikor e dolgozat második és negyedik kitérőjében konkrét előadások megnyitási kísérleteibe fogok, úgy tűnik nem kerülhető meg a színészi magán-kívüli-lét eksztázisa. Mint talán az belátható lesz, ennek időbelisége eredményezi az akció időbeliségét, egyben egyik fontos feltételét teremti annak, hogy a nézői theoria az önfeledtség eme feltételei között szintén ehhez hasonló módon kialakulhasson. A dolgozat keretei között nem kívánok abba a problematikába sem belefolyjni, hogy miként értékelhetjük azokat az eseteket, amikor nem a játék, hanem a játszó személy kap a színpadon hangsúlyt, és a néző valami miatt mégis képes magán-kívül-lenni, és játékosként talál olyan fogódzókat, amelyek alapján az előadást megnyitni véli. A dolgozat egyik központi kérdésével, a jelentés-előtti hangsúlyozásával a véleményem persze az, hogy az ilyen esetekben a néző alighanem szemiotikai természetű analízisbe bocsátkozik, és a színpadon látott tárgyak, mozdulatok, elhangzó szavak közvetlen logikai jelentései kötik le, és elfeledkezik arról, hogy a megnyitás érdekében a játék (nemcsak a színészé, hanem az ő részvétele is) első fázisban nem logikai természetű, hanem megértő, amit korábban Gadamer nyomán a színpadi akció létmódjaként kíséreltem meg leírni.

2.2. A Dasein és a tragikum

Az időbeliség heideggeri fogalmának továbbgondolása Gadamer gondolatmenetében a tragikum újragondolását eredményezi. A “mindig más”-sal jellemezhető gadameri időbeliség történetisége abban áll, hogy annak ellenére, hogy a jelenben nem lehet figyelmen kívül hagyni a múltat vagy a jövőt, az ismétlődő bemutatások mégis “itt és most”, adott pillanatban történnek (mert a színjáték léte a bemutatásban áll), tehát a történetiség mellett bizonyos “egyidejűség” is fellép. Ez az oka annak, hogy az időbeliség tárgyalását az időtlenség és az időbeliség együttes elgondolásával oldja meg.¹¹⁶ Az ünnep majd pedig a részvétel példái után tudja megfogalmazni azt, hogy ez az egyidejűség nem azonos egy vulgáris értelemben vett egyidejűséggel, vagyis “nem az esztétikai tudat szimultaneitása”, ahol “a különböző élménytárgyak együtt vannak, és közömbös-egyformán érvényesek egy tudatban”,¹¹⁷ hanem a

¹¹⁶ I.m. 100.

¹¹⁷ I.m. 102.

megmutatkozó dolog “megmutatkozásában teljes jelenlétre tesz szert”.¹¹⁸ Az egyidejűségnek a teljes jelenlétre vonatkozó természetét nevezi “totális jelenlétnek” vagy “totális közvetítésnek”, amikor a közvetítő megszűnteti önmaga közvetítőségét, és Kierkegaard példájával szemlélteti azt: nála ugyanis “az egyidejűség nem ugyanakkorlétet jelent”. A hívő saját jelenét és Krisztus megváltó testét közelíti olyannyira egymáshoz, hogy Krisztus megszűnjön közvetítő lenni, és mint jelenlevőről, nem pedig egy hajdanvolt távolságban levőről szerezzen tapasztalatot.¹¹⁹ Ez a “totális közvetítés” pedig szintén a magunkon-kívül-levés állapotát eredményezi, amelyben a történetiséggel adódó egyidejűség révén adódik a tragikum. Ez pedig Gadamer szerint nem egyszerűen egy bűn és a hozzátartozó bűnhődés erkölcsileg igazságos kiegyenlítése, és az ebből származó megtisztulás. A megtisztulás fogalmát ugyanis nem a modern tragikumfelfogásból eredezteti, ami egyébként szerinte Arisztotelész félreértésén alapszik,¹²⁰ hanem szemben egy erkölcsi igazságszolgáltatással a szintén Arisztotelésztől származó szomorúság-fogalom időbeli természetéből. Szerinte ugyanis, “amikor elfog bennünket a siralom és a borzadály, fájdalmas meghasonlásban van részünk. Nem akarjuk elfogadni, ami történik, nem akarjuk észrevenni, tiltakozunk a szörnyű események ellen. Mármost a tragikus katasztrófa hatása abban áll, hogy megszűnik ez a meghasonlás azzal, ami van. Ezért a szorongatott lélek egyetemes felszabadulását idézi elő. (...) mindentől megszabadulunk, ami meghasonlást idéz elő köztünk és a között, ami van”.¹²¹ A magunkon-kívüli eksztatikus állapotból a meghasonlás megszűnésével önmagunkhoz térhetünk vissza, a tragikum lényege pedig éppen ebben az önmagunkhoz történő visszatérésben nevezhető meg. Emiatt a visszatérés miatt nevezi ezt az állapotot Gadamer egyfajta igenlésnek, amelynek legfőbb jellemzőjét saját sorsunk elfogadásában fedezi fel. Ontológiai perspektívából tehát a tragikus nem bukás, nem is nihil, hanem életigenlés, a színjátékkal illetve a tragédiával előidézett otthonteremtés, ahol a tragikus szerencsétlenségben olyasmit tapasztalhatunk meg, ami “mindannyiunk számára közös”.

Ez a közös pedig attól közös, hogy — mivel időbelisége folytán létszerű — egyformán fellelhető a játszó és a néző tudatában, ennek folytán nem szükséges feltétlenül a jelentésséget figyelembe venni, hiszen az tartja össze az akciót, ami mindenki számára közös. Ez is az egyik oka annak, hogy a játszónak nem kell kifejezetten tudnia, hogy ő maga pontosan mit csinál a színpadon, vagy hogy mit mond a műve. Az alkotó vagy a szemlélő

¹¹⁸ U.o.

¹¹⁹ I.m. 102-103.

¹²⁰ I.m. 104-105.

¹²¹ I.m. 105.

ugyanis “saját világának adja át magát, amikor mélyebben ismeri meg magát benne”,¹²² és ez a felismerés olyan értelemkontinuitást eredményez, amely az alkotói szándéktól függetlenül is követhetővé teszi a színpadi akciót. “A néző saját magát ismeri fel és saját véges létét, szemközt a sors hatalmával.”¹²³ Ezzel pedig újra a halálhoz-viszonyuló-léthez értünk.

2.3. Danse Macabre

Az eddigiek összefoglalásaképpen elmondható tehát, hogy a “most” úgy eljövétel és új idő alapítója, ezzel együtt létrehozás, ahogyan az “itt” tér-nyerés. Az ezekből levezetett tragikum pedig eredendően nem bukás, hanem életigenlés. Bukásnak akkor látszik, ha nem ismerjük föl, hogy a szerencsétlenségből vagy a szerencsétlenség által a magunkon-kívüli-létből újra magunkhoz juthatunk, hogy arról a megnyitott tájékról, ahol egy eseményt szerencsétlenségként vettünk észre, elmenekülhetünk azért, hogy a világban valahol otthonra lelünk. Otthon lenni pedig annyit tesz, mint a világban-benne-lenni, önmagunknál lenni, a halálhoz-viszonyuló-lét előli menekülni, s illetéknéppen szerencsésnek lenni.

Hogy a szerencsétlenségnek és a szerencsésességnek, illetve az otthontalanságnak és az otthonosságnak ezeket az összefüggéseit ne láthassuk ellentmondásnak, érdemes a heideggeri életműben elhelyezni. Azt vehetjük észre, hogy a fordulat idején olyan felismerésre jut, amellyel a jelentéstartalmában egymásnak ellentmondó fogalmakat mintegy kibékíti egymással, és így a lét természetéhez újabb adalékot szolgáltat, egyszersmind megerősíti abban, hogy a lét értelmének megválaszolása helyett a lét gondolását illetve költői mondását tekintse feladatának.

Amíg ugyanis a *Lét és idő*ben a létező léteire feltett helyes kérdés alapvetően a létfeledés kiküszöbölésére irányult, ami az időbeliséggel a halálhoz-viszonyuló-lét önmagán-kívüliségének meg nem kerülhetőségéből adódott, és ezáltal a szorongás által szükségszerű otthontalanságot eredményezett, a fundamentál-ontológia elvetésével együtt a kései munkákban ugyanilyen hangsúllyal és előjellel otthonosságról is beszél, ami pedig a létfeledés szükségszerű jelentkezését eredményezi. Mint arra Fehér M. István felhívja a figyelmet, a *Lét és idő* azt a benyomást keltheti, hogy a létfelejtés megszüntetése egy olyan elfeledett végső fundamentum végérvényes feltárása lenne, amelyen a metafizika is nyugszik.¹²⁴ Ez persze megintcsak azt jelentené, hogy a létet a metafizikához hasonlóan szintén egy létező mögötti megismerhető létezőként gondolja el, mintha bizony egy olyan

¹²² I.m. 106.

¹²³ I.m. 105.

¹²⁴ Fehér M. István 1984, 144.

fundamentum lefektetéséről lenne szó, amellyel az ontológia még nem rendelkezik, de amelyre majd fel lehet építeni azt. Mivel erről az irányról Heidegger lemondott, “így — ha és amennyiben a gondolkodás mégis meg akarta tenni a jelenvalólétől a léthez vezető lépést — nem maradt más hátra, mint annak belátása, hogy a létfelejtés magának a létnek a lényegéhez tartozik: hogy a létet (...) csak a hozzátartozó felejtéssel együtt lehet elgondolni”.¹²⁵ Az tehát, hogy a létfeledésből kiemelkedünk, nem jelenti azt, hogy meg nem történtté tesszük a létfeledést. “Az *emlékezés* (hacsak nem kíván a fenomenológiai pillantás számára idegen és az egész vállalkozás szellemével összeegyeztethetetlen metafizikai konstrukcióba bonyolódni) nem varázsolhatja úgyszólván elő a létet valamilyen, eddig rejtve maradt zugból: ha a felejtés lényegéhez tartozik, hogy önmagát, azaz a felejtést is elfelejti, akkor ez *emlékezés* mindenekelőtt és elsősorban a felejtésre való *emlékezés*.”¹²⁶ A létfeledés tehát ugyanolyan hangsúlyos tényező, mint a lét, és a létfeledésre történő emlékezés, amely majd a megnyíltságban őrződhet meg, ugyanolyan természetű, mint ahogyan az el-nem-rejtettség sem képezheti egymaga a megnyitást, hanem önmagával együtt feltételezi az elrejtettséget is.

Gadamer nyomán talán belátható, hogy a létfeledésre történő emlékezés a szerencsétlenség által következik be, amelynek egyik formája lehet a színpadi mű. A szerencsétlenséget pedig a színpadon természetesen nem egy szerencsétlen esemény bemutatása jelentheti, hanem az önmagunkon-kívülre-helyezkedés, ahonnan akár még a komikus jelentésű akcióból is megérinthet bennünket az otthontalanság. Feltevésem szerint egy színpadi mű akkor számít sikeresnek, ha a játészó és a néző (szintén mint játészós) ebben az önmaga-kívüliségben emlékezik vissza korábbi önmagánál-levésére, otthontalanságában korábbi otthonosságára. Aki tehát elhagyva a kéznéllevő dolgokat önmagán kívülre helyezkedik, saját létfeledő állapotára emlékezik, és ebben az önmagán kívüliségben pillanthatja meg múltként az időt, egyúttal saját véges létét, hogy a halálhoz-viszonyuló-létében saját létét annak fogadja el, ami, tehát végesnek. A nem ábrázoltként, hanem önmagunk-kívülisége által adódó szerencsétlenség tehát elsősorban azért nem bukás, mert az előrefutás lehetőségét teremti meg, ahol a halálhoz-viszonyuló-létében a jelenvalólét feltárulhat önmaga számára,¹²⁷ és az ezzel járó meghasonlással majd az abból történő szakítással újra haza térhet a kéznéllevő dolgokhoz, hogy a gondoskodó körültekintésben szerencsésnek tudhassa magát. Az öngyilkosság pedig éppen azért számít hétköznapi viszonyulásnak, mert az előrefutás

¹²⁵ I.m. 144-145. Heidegger: *Zur Sache des Denkens*. Tübingen: Niemeyer, 1969. 32.

¹²⁶ Fehér M. István 1984, 145. (kiemelések VT)

¹²⁷ Heidegger 1989, 429-430.

lehetőségétől az ember megfosztja magát, így a halált mint autentikus lehetőséget nem válthatja valóra, amivel megkerüli a jelenvalótlétet.

Amíg tehát a világban-való-lét otthonossága a lét figyelmen kívül hagyását jelenti, addig a meghasonlottságban — hiszen éppen emiatt meghasonlottság — egyszerre van jelen az otthontalan és az otthontalanban megjelenő otthonosság emléke. Ha ezt az egyszerre jelentkező kettősséget a színpadi mű kapcsán szemléljük, a középkori haláltáncához teszi azt hasonlatossá, ahol a táncos egyszerre két lélekkel rendelkezik: egy szerencsével és egy szerencsétlennel. Ez az ember az ún. energumenosz, akinek testében két lélek lakozik: a halálé és az életé.¹²⁸

A színpadi akció szempontjából is fontos az — ahogyan azt Huizinga részletesen is bemutatja —, hogy a haláltáncban nem a Halál van jelen, hanem az ember.¹²⁹ A XIII. századtól a haláltáncot játszották is és festették is, de a leghasználhatóbb útmutatást számunkra a leírások tartalmazzák. Ezekből derül ki, hogy a táncosok neve Halott Ember vagy Halott Asszony,¹³⁰ tehát emberek, akik a halált idézik. Ezen a nyomon halad később Goethe is: “A fáradhatatlan táncos maga az élő ember, eljövendő alakjában, saját személyének félelmetes kísértete. ’Ez tenmagad vagy!’ — mondja a szörnyű látomás minden szemlélőnek.”¹³¹ Ugyanezt erősíti Kierkegaard egyik szövege, amely szintén szerencsétlennek, otthontalannak, önmagától távol állónak nevezi az embert, aki nem fél a haláltól.¹³²

A meg nem szüntetett meghasonlottság olyan kettősségen alapul tehát, amelyben két különféle entitás egyenlő rangban vesz részt, nincs köztük felsőbbrendűség-tudat, ám egyszerre csak az egyik lehet önmaga számára jelen.¹³³ Mivel az otthontalanság autentikus, halálhoz-viszonyuló-létében a tudat tévesnek, egyben inautentikusnak ítéli meg korábbi létfeledő állapotát, ez a meghasonlottság — ahogy erre Gulyás Gábor ráirányítja a figyelmet — az ironia Paul de Man által részletezett trópusával szüntethető meg: “... az ironikus (...) az ember (...) saját magáról alkotott *téves*, misztifikált elképzelését neveti ki”.¹³⁴ A de Man által megkettőződésnek [dédoublement] nevezett meghasonlott tudatot olyan tevékenységnek írja le, amelynek során az ember megkülönbözteti magát a nem-emberi világtól. Az ironikus tevékenységnek fogja fel, amelyben a nem-emberi világot az autentikus otthontalansággal

¹²⁸ Részletesebben lásd: Gulyás Gábor 2000, 217.

¹²⁹ Huizinga 1979, 144-145.

¹³⁰ Huizinga Guyot Marchant 1485-ös fametszetének feliratait részletezi. Lásd U.o.

¹³¹ I.m. 145.

¹³² Eremita 1994, 171. Idézi Gulyás Gábor 2000, 216.

¹³³ V.ö. Eremita 1994, 174.

¹³⁴ De Man 1996, 40. (kiemelés VT)

azonosítja, amely szükségszerű távolságot képez az otthontalanságban felismert, tévesnek ítélt empirikus világgal szemben. Ennek a távolságnak a felismerése hozza létre az ironikusát, amely “kettős én, (és ...) úgy tűnik, csak empirikus énje kárára jöhet létre. (...) Az ironikus nyelv a szubjektumot kettéosztja egy inautentikus empirikus énré és egy olyan énré, mely csak ennek az inautentikusságnak a tudását hordozó nyelv formájában létezik”.¹³⁵

A színpadi akció tehát felfogható olyan Danse Macabre-ként, amelyet az energumenosz ember tánca-játéka (táncjátéka) során egyszerre két különféle, egymással ellentétes entitás jelentkezése jellemez. Az otthontalansággal és az otthonossággal megnevezett entitások az előbbi felől tekintve az utóbbira történő emlékezés során, a köztük levő távolság miatt ironikus töltést kapnak. A távolságot az a tévedés idézi elő, amely az otthontalanságban az otthonosság létfeledő természete során nyer felismerést. Az otthontalanság létfeledésre történő reflektálása lételfedést eredményez, amely pedig ez elrejtettség tudatával együtt az el-nem-rejtettségen alapuló igazság feltárultságát vonhatja maga után. Ebben az összefüggésben tehát a Danse Macabre kettőssége, a meghasonlottság, vagyis az ember otthontalanságában felismert korábbi otthonossága lépteti működésbe az igazságot, amelynek tragikus hatása akkor látszik, amikor a meghasonlottságból kilépve az ember újra önmagához jut. A lépés tehát, amely ezesetben működést eredményez, az inautentikus tévedés és az ebből származó távolság felismerése mint ironia körül keresendő. Ennélfogva a Danse Macabre nem azért “danse” és nem azért “macabre”, ami miatt a középkorban annak nevezték, tudniillik, hogy a földi dolgok mulandóságára vagy a halál előtti egyenlőségre figyelmeztessen, vagyis nem azért haláltánc, amit kifejez, hanem azért, mert az otthontalansággal jellemzett autentikus lét felé nyit. Mint azt a kései Heidegger felismerése alapján láthattuk, ez pedig annyit jelent, hogy a létet a létfeledéssel együtt lehet elgondolni. Ezért talán nem nagy túlzás azt mondani, egyben előre bocsátani, hogy a kettősségen alapuló Dans Macabre a működésbe léptetett igazság.

2.4. A színpadi mű mint létalapítás

Alig 15-20 másodpercig tarthatott, ám az időtartam rövidsége ellenére meghatározó jelentőségű volt: Nagy József szólóelőadásának csaknem az elején, miután tánca közben lebontott egy paravánokból összeállított falat, jellegzetes tánclépéseivel elindult a színpad közepétől a rendezői bal oldal arany metszéspontjára helyezett szék felé. Miután melléje érkezett, szembe fordult a közönséggel, leült, tekintetét a közönség feletti plafonra szegezte, térdét ülő helyzetben behajlította, hogy kezeivel megfoghassa mindkét bokáját, majd nagy

¹³⁵ I.m. 41.

levegőt vett, összeszorította száját, és ebben a helyzetben néhány másodpercre megfeszítette egész testét, végül elernyed, hogy egészen más jellegű mozdulatok következhesse. Ezt a néhány másodpercet az előadás majdnem másfél órájából azért emelem ki, mert — anélkül, hogy a mozdulatokat azok jelentésével a játéknak ebben a stádiumában azonosítani lehetett volna — ezeket a pillanatok már az akció közben is a mű megnyitásának aktusaként véltem felismerni, és, mert ennek példáján keresztül kísérelem meg leírni, a színpadi mű esetében mi jelentheti a megnyitást, illetve mi történik akkor, amikor megnyílás van.

Ebből a 15-20 másodperces akcióból is kiemelkedik az a 3-4 másodperc, amikor Nagy József tekintetét a mennyezetre szegezve megfeszítette minden izmát annyira, hogy egész teste szinte beleremegett, miközben kezeivel bokáit szorította. Sem szemiotikailag, sem ikonográfiailag nem magyarázható az előadásnak ezen a pontján ez a testhelyzet, sőt, amikor a későbbiekben háromszor-négyszer különféle szituációkban ugyanez visszatér, akkor is bajban vagyunk a mozdulat jelentésértékének meghatározásával, és túlságosan is személyes szimbólumnak minősítve a megfejtés kikerülésére vagyunk kénytelenek hagyatkozni. Csakhogy számtalan ilyen személyes szimbólumot fedezhetünk fel az előadásban, köztük több olyat is, amelyekkel színházon kívül szerzett tapasztalásainkat mozgósítva és az akcióval összefüggésbe hozva valamiféle jelentésértelmet mégiscsak indukálhatnánk, így azok egymás mellé illesztésével megteremthetnénk egy lehetséges előadásértelmezés alapját. Mivel a felismert mozdulatok, akciófolyamok esetenként és nézőnként mások és mások lehetnek, ráadásul a felismert elemek is az előzetes tapasztalásoktól függően különféle jelentéseket generálhatnak, az előadásértelmezések száma elvileg annyi lehet, ahányan nézik. Az értelemképzésnek ez a karteziánus módja éppen olyan, mint amelyet Nietzsche egy szöveg értelemképzésének hazugságtermelő aktusaként leplez le. A *Túl jön és rosszon* 192. passzusában azt írja, hogy “amilyen kevésbé olvassa el a mai olvasó egy oldal minden egyes szavát (vagy éppen szótagját) — valójában húsz szóból véletlenszerűen kiragad vagy ötöt, és ’kitalálja’ az ehhez az öt szóhoz feltehetőleg tartozó értelmet —, ugyanolyan kevésbé látunk egy fát pontosan és tökéletesen, leveleivel, ágaival, színével, alakjával; annyival könnyebben esik nekünk egy nagyjából vett fát odaképzelnünk.”¹³⁶ Ám Nagy József bármelyik előadását nézzük is, számos ehhez hasonló, számunkra jelként nehezen értékelhető képet, mozdulatot vagy akciót láthatunk, legalábbis nagyon kevésről derülhet ki, hogy valószínűsíthetően milyen jel értékkel bírhat. Ha pedig nem a megszokott, pláne nem elegendő számú jelet veszünk

¹³⁶ Nietzsche 1995, 72.

észre egy előadás során, a tudat lemond az értelemképzés lehetőségéről.¹³⁷ “Szemünknek jobban esik, adott alkalomra egy már gyakran létrehozott képet újra létrehozni, mint azt rögzíteni, ami a benyomásban eltérő és új: ez utóbbi több erőt igényel (...) az élmény legnagyobb hányadát költjük (...) — *hazugsághoz vagyunk szokva*”¹³⁸ — ebben a tekintetben nincs különbség alkotó és néző között.

Ez a jelenség ugyanazt a tanulságot vonja maga után, amelyet Heideggerrel kezdődően többen is alkalmaznak, nevezetesen azt, hogy menjünk vissza a dolgokhoz, a fenoméneket hagyjuk magukban érvényesülni, vagy, ahogy a költészetről való szólását kezdi, a szavakat adjuk vissza a versnek.¹³⁹ Ugyanerre hívja fel a figyelmet Gadamer, aki a szándékát összefoglalva azt jelenti ki, hogy a “kérdés nem az, hogy mit teszünk, és mit kellene tennünk, hanem az, hogy akarásunkon és tevékenységünkön túl mi történik velünk”.¹⁴⁰ Az előadás megnyitása szempontjából azonban közömbös az, hogy figyelembe vesszük-e az eredeti interpretációt, hiszen ebben az összefüggésben a szavak versnek történő, és az említett 3-4 másodperces jelenet előadásnak történő visszaadása annyit tesz, hogy nem jelentésük felől ragadjuk meg, hanem, ahogyan a jelentést megelőző történést hangsúlyozva Bultmann is kifejti, a szöveghez való visszanyúlást ekként fogalmazzuk meg: “mit ad nekem a szöveg önmagam létmegértése lehetőségéül”.¹⁴¹ Az említett 3-4 másodperces akció már csak azért is összefüggésbe hozható ezzel a kijelentéssel, mert a nietzschei húsz szónak abba a tizenötös halmazába sorolható, amely semmi olyan jelet nem tartalmaz, ami alapján az értelemképzés megindulhatna.

Az akció tehát nem a jelentésének köszönhetően emelkedett ki a többi akció közül, ám valami mégis előidézte, hogy a többi között megkülönböztethető lett. Vajon minek tekinthető ez a kiemelkedés: egy, az érzékszervek szubjektivitásán alapuló pszichologizmus,¹⁴² vagy pedig egy azt kizáró, azt megelőző esetleg azon túllépő esemény eredményének? Vagyis milyen természetű történésként írható le az, ami a kiemelkedés által megtörtént, és minek

¹³⁷ E fejezetben talán elegendő csak utalni arra, hogy a Nagy József-előadások maguk is értelemképzett interpretációk, amelyek annak eredményei, hogy Nagy József rendező-koreográfusként is és színész-táncosként is (valamint a többi szereplő is), előadásait a világban való létük személyes értelmezése alapján alkotják meg. A világban való létük tapasztalatát pedig nemcsak a mindennapokból merítik, hanem annak alapját egy fotó, egy festmény, egy vers vagy akár egy regény félmondata is jelentheti, amelyet alkotóként szintén olyan “önkéntesen” választanak és értelmeznek, ahogyan a nietzschei húsz szóból az a bizonyos öt kiválasztódik. Az alkotói interpretáció konfigurációs tényezőiről majd a negyedik fejezetben lesz szó, csakúgy, mint az interpretáció interpretációjának problematikájáról.

¹³⁸ Nietzsche I.m. 71-72.

¹³⁹ Heidegger 1994, 191.

¹⁴⁰ Gadamer 1984, 11.

¹⁴¹ Rudolf Bultmann: *Glauben und Verstehen*. Bd. 2. J.C.B. Mohr, Tübingen, 1961. (3. Aufl.) 221. Idézi Kulcsár Szabó Ernő 2002, 385.

nevezhető az a 3-4 másodperc, amely az előadás további részében, és az előadásra történő visszaemlékezés során megőrződött? A kérdésre a megnyitás illetve a megnyíltság fogalmainak felhasználásával kísérek meg válaszolni, amelyeket azonban kikerülhetetlenül megelőz egy másik fogalom, a heideggeri értelemben vett igazság és ezzel összefüggésben a működés fogalmának további részletezése.

2.4.1. A működésbe lépett igazság mint megnyitás és a megnyíltság

Ha a továbbhaladás érdekében az eddigieket úgy foglaljuk össze, hogy a színházi jelen(való)létet [Dasein] a színész és a néző szempontjából egyaránt “itt és most”-ként vesszük szemügyre, akkor meghatározó jelentőségű megfogalmazást tehetünk. Ez abból adódik, hogy a színpadi akció természetének újraírási kísérlete közben az ismert heideggeri alapfogalmakat új módon állítottam egymás mellé, amikor az egymás mellé állítás szempontjait a színpadi mű természete határozta meg, és az eredeti alapfogalmak jelentését az előadóművészet sajátosságai felől hangsúlyoztam. Ezért, ha a teret tér-nyerésként, az időbeliséget eljövételként, a tragikumot pedig igenlésként (is), ennél fogva a jelenvalólétet létalapító és létet gyarapító létezőként vettük észre, akkor ebből két, a továbbiak szempontjából döntő jelentőségű megállapítás tehető: az egyik a lét igenlő, a másik annak esemény jellegére vonatkozik. E két tulajdonság miatt nevezem örömtelinek azt, amikor a létező önmagát és a többi létezőt saját létében veszi észre. Az örömből az sem változtat, hogy az észrevevés a halálhoz-viszonyuló-lét kikerülhetetlenségével történik meg, sőt, az éppen ebből adódó előrefutás eredményezi a pillanat akcióját, amely újabb (és ezzel létgyarapító) akciót indukál, aki pedig erről — pl. az öngyilkossággal — lemond, előrefutás híján a pillanat erejéről, a Dasein-ről mint örömről mond le. Amit pedig az öngyilkosság aktusában erőnek nevez, az nem lehet más, mint az időbeliségtől távoli létfeledő magatartás nyers pillanatnyi ereje, amely éppen ezért létalapító természetétől fosztatik meg.

Az öröm mint igenlés és aktivitás egyúttal annak a felismerésnek az öröme is, hogy — ha, mint azt látni fogjuk, nem is a cselekedni-tudás értelmében, de — a létező maga idézi elő a létet, sőt, éppen emiatt ismeri fel magát olyannak, amilyen. Ez pedig azt jelenti, hogy e dolgozatban egészen másfelől érkeztem el oda, ahova Heidegger a fundamentál-ontológiáról történő lemondás után elérkezett, és, amely alighanem az egyik legjelentősegteljesebb felismerését jelenti, nevezetesen oda, hogy ettől kezdve nem a létező [Dasein], hanem a lét felé fordul. A jelentősegteljes felismerést az jelenti, hogy a lét felé történő fordulással rájön

¹⁴² A metafizikus szemlélet történeténél láthattuk, hogy a szubjektivitás a fenoméneket ismeretelméleti útra tereli, ezért a pszichologizmusnak itt elvileg fel sem kellene merülnie.

arra, hogy a lét nem főnévi, hanem igei természetű. Ettől kezdve többször is a “Sein” szó helyett az archaikus írásmódú “Seyn” kifejezést használja, amivel “a lét és a létező közötti differenciát, és a lét eredeti igei jellegét kívánja hangsúlyozni”.¹⁴³ Noha — mint arra többen is figyelmeztetnek — a Wesen (létezés), Sein és Seyn szavakat nem mindenhol különbözteti meg következetesen egymástól,¹⁴⁴ a lét igei természetének felismerése mégis sok mindent megmagyaráz, többek között a lét definiálhatatlanságát is. Mert, ha a lét nem főnévi, hanem igei természetű, nem definiálható, és az igei jelleg, vagyis a történetiség bír definíció-értékkel: a lét attól van, hogy múlik, és ez a felismert múlás a lét.

Ha a lét temporalitásánál fogva az, ami, vagyis történetisége teszi létté, akkor — más irányból, de — újra elérkeztünk arra a horizontra, ahonnan szintén belátható, hogy nem a lét meghatározása, hanem a lét megértése kínálkozik elsődleges feladatnak. Ha tehát figyelembe vesszük azt, hogy a lét nem főnévi, hanem igei természetű, akkor a létet és a létmegértést szükségszerű összefüggésben látjuk együtt,¹⁴⁵ amikor ezt az összefüggést eredendő összetartozásként vesszük észre, és ebben az összetartozásban az emberlét megértése feltárultságként kerül megnevezésre: “a ’lét’ fel van tárva a létmegértésben, mely megértésként az egzisztáló jelenvalóléthez tartozik”.¹⁴⁶ Ezzel a felismeréssel Heidegger egészen másfelől érkezett ugyanannak kimondásához, amelyet a korábbi ontológiai problematikák is megneveztek, nevezetesen a *lét* és az *igazság* eredendő egybefonódásának megfogalmazásához.¹⁴⁷ A lét kérdése tehát az igazság kérdése, az igazságkeresés pedig a lét feltárására irányuló keresés Heideggernél is, mint az a korábbi ontológiák esetében is történt, amikor a létet és az igazságot egymással azonosították,¹⁴⁸ a lényeges — és a műalkotás ontológiája szempontjából is perdöntő — különbség azonban abban a mozzanatban érhető tetten, ahogyan Heidegger a léthez illetve az igazsághoz viszonyul. Nem úgy tekint rá, mintha létező lenne, és emiatt felfedése annak megismerését mint célt követelné ki, hanem történetiségének felismerése folytán a lét igei természetének szem előtt tartásával a létet mint működést [wesend] fogja fel, ahol a felfedés nem antropológiai, és ezáltal nem megfejtésre és

¹⁴³ Heidegger 1994, 61.

¹⁴⁴ V.ö. Sziklai 1997, 48.

¹⁴⁵ Heidegger 1989, 337.

¹⁴⁶ Heidegger 1989, 690.

¹⁴⁷ “A lét (...) csak annyiban ’van’ (’es gibt’), amennyiben és ameddig van jelenvalólét. Lét és igazság egyformán eredendően ’van’.” Heidegger 1989, 400.

¹⁴⁸ “Az ontológiai problematikában ősidők óta összehozták a *létet* és az *igazságot*, ha éppen nem azonosították a kettőt. Ebben a lét és a megértés szükségszerű összefüggése mutatkozik meg, ha eredendő alapja tekintetében talán rejtve marad is.” Heidegger 1989, 337. “Az igazság lényegére [Wesen] irányuló kérdés a létezés [Wesen] igazságára irányuló kérdésből ered. Az előbbi kérdés a lényeget először a minéműség (*quidditas*) vagy a dologiaság (*realitas*) értelmében, az igazságot pedig a megismerés jellegeként érti.” Heidegger: Az igazság lényegéről. In: Heidegger 1994, 61.

nem megismerésre irányuló tevékenység, hanem olyan esemény, amelynek igazsága a feltárás aktusában van: “A létezés [Wesen] igazságára irányuló kérdés a létezést mint ígét fogja fel, és ebben a szóban, még a metafizika képzetkörén belül maradván, a lét létezését [Seyn] mint a lét és a létező között működő különbséget gondolja el.”¹⁴⁹ A lét létezésének fordított “Seyn” szó képezi tehát azt a kulcsot, amellyel belátható, hogy a “lét”, az “igazság” és a “működés” együvé tartozó fogalmak, amelyek a “Seyn” szó igei jelentéstartományában egyszerre, egymást feltételezve vannak jelen.

Noha e dolgozat keretei között az igazság heideggeri fogalmával a metafizikus szemlélet áttekintéséről szóló fejezetben is foglalkoztam, az eddigieken túlmenően, a műalkotás megnyitása szempontjából még egy nélkülözhetetlen aspektusát feltétlenül érinteni szükséges, amely ugyanazon töről fakad, és emiatt hasonló eredménnyel jár, mint az, amit a metafizika megújításának, később pedig annak meghaladásának igénye során megnevezett: a szubjektivitáson való túllépésben. Ha a metafizikát a tárgy megismerésének érdekében az objektivitásra hivatkozva egy észrevétlen szubjektivitás jelentkezésével határozta meg, amely a tárgy felfedése érdekében nem a tárgyat, hanem a megismerő szubjektumot helyezte a középpontba, és ezáltal egyoldalúan az *idea* kiemelkedését mint feltárultságot, mint “megfejtést” nevezte igazságnak, akkor az igazság heideggeri fogalmával kapcsolatban azt is hangsúlyozni szükséges, hogy ez az igazságfogalom sem egyoldalú: mint ahogy korábban szóba került, hogy a lét felfedéséhez hozzátartozik a létfeledés is, vagy az otthontalansághoz pedig az otthonosság, illetve az otthonosságra történő emlékezés, az igazság elrejtettségéből történő kiemelkedéséhez, vagyis az el-nem-rejtettséghez hozzátartozik az elrejtettség is. Amíg az igazság bevett fogalmán mások az állítás igazságát, és a kijelentésnek a tárggyal való megegyezését értik, addig Heidegger szerint “az igazság természetes fogalma nem jelent önmagában el-nem-rejtettséget”,¹⁵⁰ hanem a lét létezésének [Seyn] alapvonásaként az el-nem-rejtettséggel együtt egy világló rejtést [lichtendes Bergen] is magába foglal.¹⁵¹ Amit pedig világló rejtésnek nevez, “az, ami létezni *engedi* a megismerés és a létező megegyezését”.¹⁵² Ezért fogalmazhatja egyik alaptételét eképpen: “Az igazság lényege a létezés igazsága [das Wesen der Wahrheit ist die Wahrheit des Wesens].”¹⁵³

A létezés tehát igazság, az igazság pedig működés, ennél fogva a létezés olyan működés, amely az “elrejtő megvonás fényében jelenik meg. E tisztás [Lichtung] neve *αληθεια*..”

¹⁴⁹ Heidegger: Az igazság lényegéről. In: Heidegger 1994, 61.

¹⁵⁰ Heidegger: A filozófia vége és a gondolkodás feladata. In: Heidegger 1994, 273.

¹⁵¹ Heidegger: Az igazság lényege. In: Heidegger 1994, 61.

¹⁵² Sziklai 1997, 49. (Kiemelés VT.)

¹⁵³ Heidegger az Igazság lényegéről. In: Heidegger 1994, 61.

(*alétheia*).¹⁵⁴ De, mint azt a következő alfejezetben kissé részletesebben látni fogjuk, és arról egy későbbi dolgozatában maga Heidegger is ír, félrevezető “a tisztás értelmében vett *aletheia*-t igazságnak nevezni”,¹⁵⁵ mert természete szerint nem egylényegű, hanem a tisztás el-nem-rejtettségéhez hozzátartozik elrejtő tulajdonsága is. Mivel egyelőre a lét és az igazság történetiségére és a szubjektivitásától történő megszabadítására helyeztem a hangsúlyt, azt látszik szükségesnek kiemelni, hogy a “világító rejtésként” és “elrejtő megvonásként” megnevezett jelenség akkor tűnik fel, vagyis a létező el-nem-rejtettsége és vele együtt elrejtettségének el-nem-rejtettsége akkor látszik, ha a létező ráhagyatkozik az eredendően működő igazságra. Ezt a ráhagyatkozást nevezi lenni-hagyásnak [*Seinlassen*].¹⁵⁶ A lenni-hagyás tehát a létezőtől nem akciót, nem beavatkozást kíván, hanem belehelyezkedést, ott-tartózkodást, odahallgatást, ami alapján “lenni-hagyni — nevezetesen a létezőt, akként, ami — a nyíltra és annak nyitottságára történő ráhagyatkozást jelent, mely nyitottságba a mindenkori létező beleáll, méghozzá úgy, hogy ezt a nyitottságot mintegy magával hozza”.¹⁵⁷ A ráhagyatkozással, a nyitottságba történő beleállással tehát egyrészt nem a létező idézi elő a működést, másrészt mégcsak nem is befolyásolja — ebben a tekintetben nem az ő akciójáról van szó. Ugyanakkor passzivitást sem jelent, amennyiben a ráhagyatkozás és a beleállás mégis valamilyen aktivitást feltételez. Ezt nevezi Heidegger a létező “felnyíló betörésének”, amikor “nem kevesebb történik, mint hogy egy létező, melyet embernek nevezünk, betör a létező egészébe, méghozzá úgy, hogy a betörés során és által a létező hirtelen megnyílik abban, ami, és ahogyan van (...és ez a) betörés segíti hozzá a maga módján a létezőt önmagához”.¹⁵⁸

A tétel tehát, hogy a “művészet az igazság működésbe lépése”, közelebből azt jelenti, hogy a műalkotáson keresztül az ember megpillanthatja a létét saját létben, amely eredendően történeti, azaz nem lehet nem-működő, így ez a működés képezi igaz létét. Az igaz lét felismerése pedig olyan ráhagyatkozás eredménye, amely a mindenkori létezőt olyannak hagyja, ami, és ezzel a ráhagyatkozás egyúttal a lét egészébe történő behatolást, vagyis a megnyitást eredményezi. Következésképpen a lét, az igazság és a működés a megnyitással és megnyíltsággal összetartozó fogalmak: a megnyitás teszi láthatóvá az igazságot, amely attól igazság, hogy működés *van*, az igazság létező általi megpillantása pedig a megnyíltság, amely előzetesen megnyitást feltételez. A műalkotást tehát meg kell nyitni, amely, mint talán

¹⁵⁴ I.m. 62.

¹⁵⁵ Heidegger: A filozófia vége és a gondolkodás feladata. In: Heidegger 1994, 273.

¹⁵⁶ Heidegger: Az igazság lényegéről. In: 1994, 46-47.

¹⁵⁷ I.m. 47.

¹⁵⁸ Heidegger: Mi a metafizika. In: Heidegger 1994, 15.

belátható volt, nem cselekedni-tudás eredménye, sokkal inkább az igaz lét lenni-hagyó ráhagyatkozása.

2.4.1.1. A megnyitás

Heidegger a megnyitás [erschließt] szót a feltárás [aufschließt] szó szinonimájaként használja, amelyek egyaránt a zárni [schließt] szóból eredeztethetőek egy “auf” illetve egy “er” képző felhasználásával. A feltárás, feltárulás illetve a megnyitás szavak mint egy bezárt valami ellentétéként tételeződnek, miként a léttel is (mint igazzal) a létező létének elrejtetlenségeként találkozhatunk. Amikor Heidegger azt írja, hogy “egy létező léte a lét megértésében kerül utunkba”, akkor a megértést olyan természetűnek nevezi, amely “olyasmit, mint a lét, egyáltalában feltár [aufschließt], vagy ahogyan mi mondjuk, megnyit [erschließt]. A lét csak abban a specifikus megnyíltságban ’van’ [gib es], amely a lét megértését jellemzi.”¹⁵⁹ Ebből pedig egyenesen következik az, ha a megértést a jelentés előtt vettük észre, akkor a megnyitás is olyasvalami, amely a megértés eseményeként egy jelentés-előttihez vezet bennünket.

Hogy a megnyitásnak elsősorban a műalkotás vonatkozásában van szerepe, azt nem csak a kifejezetten műalkotásokról szóló, *Műalkotás eredete* c. munkájában tárgyalja, hanem a létező és a lét teljesebb összefüggését vizsgáló *Bevezetés a metafizikába* címűben is. Mivel ebben a munkájában is, a későbbiekben pedig egyre hangsúlyosabban szerepel ez a problematika, a műalkotást és a létező létének feltárását, a feltárását, annak eseményét nemcsak hogy összekapcsolja, hanem az egyik legfontosabb tényezőnek gondolja, és a műalkotást az emberlét lényegi megnyitásaként kezeli. Már a korai munkájában is azt írja, hogy “a művészet a létező létének megnyitása. A ’művészet’ szónak, és annak, amit az megnevezni kíván, a léthez való eredendően visszanyert alapállásból új tartalmat kell adnunk.”¹⁶⁰ Ez az új tartalom az élmény- és zseniesztétikával szemben, arról lemondva, azt meghaladva a *Lét és idő* fundamentál-ontológiájának, majd ezt enyhítendő a *Fenomenológia alapproblémái* fenomenológiai konstrukciójának rendszerszerűségéről a lét gondolása felé, rögtön ezután pedig a lét költői mondása felé körvonalazódik.

Ahogy arra Heidegger több helyen is figyelmeztet, a megnyitást nem értjük meg helyesen, ha azt a létező tevékenységeként fogjuk fel. Sőt, a heideggeri fordulat jelentősége éppen abban a felismerésben nevezhető meg, hogy a léttel szemben semmit nem a létező csinál, hanem a lét maga teljeseedik ki, amit pedig a létező tesz, az csupán az akárki [das man]

¹⁵⁹ Heidegger 2001, 31.

¹⁶⁰ Heidegger 1995, 68.

világban-való-létének kézhezálló dolgai között történhet. Ennélfogva a műalkotás kreálása az igazságnak olyan működésbe lépése, amely önmagától következik be a kreáció közben a kreáció által. Az embert a műalkotás avatja művésszé, és az ember nem azért készít műalkotásokat, mert művész. A probléma éppen az, hogy az ember azt hiszi, hogy az igazságot, mint elrejtetlenséget ő hozza működésbe, és éppen ez az oka annak, hogy az elrejtetlenséget mint ideát egyoldalúan hangsúlyozza, amivel persze az eredetileg ontológiai problémakört észrevétlenül ismeretelméletivé teszi, ami a műalkotásra vonatkoztatva azt jelenti, hogy az elrejtetlenséget a “megfejtés” értelmében feltáró jelentés minden áron történő megfogalmazásának kényszereként kezeli.

Ahogy ő fogalmazza, “nem mi előfeltételezzük a létező el-nem-rejtettségét, hanem a létező (a lét) el-nem-rejtettsége *helyez* minket egy olyan lényegbe, hogy amikor elképzelünk valamit, mindig bele kell illenünk az el-nem-rejtettségbe és alá kell rendelnünk magunkat. (...) Sehova se jutnánk összes helyes elképzelésünkkel, és még csak nem is előfeltételezhetnénk, hogy van már valami nyilvánvaló, amihez igazodunk, ha a létező el-nem-rejtettsége nem *helyezett* volna minket abba a megvilágítottba, amelyben minden létező fellép a számunkra és amelyből aztán visszahúzódik.”¹⁶¹ Mindez közelebbről azt jelenti, hogy a megnyitás egy olyan aktus, amelynek során az ember semmi különösebbet nem tesz, csak odahelyezkedik, ahol a működésbe lépett igazság megpillantható, és éberén figyel, hogy az igazság működését észrevehesse. A műalkotást tekintve mindez egyformán vonatkozik az alkotóra és a befogadóra, hiszen a kreáció ugyanolyan helyezkedést kíván, mint a megőrzés: mindkettő a jelenvalólét önmaga előtti feltárultsága.¹⁶²

A mű megnyitásának természetét azonban még nem merítettük ki azzal, hogy észrevettük, a megnyitás nem pusztán a létező tevékenységének eredménye, és, hogy a létező csak abban az éberségében aktív, amely a behelyezkedés folytán előáll. A mű megnyitásának természetéhez az is hozzátartozik, hogy hová történik ez a behelyezkedés, majd pedig az, hogy hogyan megy végbe, vagyis “hogyan történik meg el-nem-rejtettségként az igazság”.¹⁶³

A behelyezkedés helyét egy “fénylő tisztásnak” nevezi [Eine Lichtung ist]: “a létező mint egész közepette jelen van egy nyitott hely.”¹⁶⁴ Vagyis a megnyílás azért lehetséges, mert a lét természete szerint rendelkezik egy nyitott hellyel, amely a “létezőn túl, de nem tőle elfelé, hanem belőle eredően”¹⁶⁵ van. A német Lichtung szót nyelvtörténetileg a francia *clairière* szó

¹⁶¹ Heidegger 1988, 83. (kiemelések VT.)

¹⁶² Heidegger 1989, 267.

¹⁶³ Heidegger 1988, 83.

¹⁶⁴ I.m. 84.

¹⁶⁵ U.o.

tükörfordítására vezeti vissza, amely szintén tisztást jelent, és, amely “a régebbi ’Waldung’ [Wald=erdő] és a ’Feldung’ [Feld=mező] szavak mintájára van képezve”.¹⁶⁶ Azt írja, hogy a Lichtung főnév a “lichten” igére megy vissza, ami ritkítást jelent, a “licht” (ritkás) melléknév pedig ugyanaz a szó, mint a “leicht” (könnyű). “Etwas lichten” azt jelenti: “valamit könnyűvé, valamit szabaddá és nyílttá tenni, pl. egy erdőt egy helyen szabaddá tenni a fáktól. Az így *keletkező* szabad valami a tisztás.”¹⁶⁷ A Lichtung tehát szabad-ság és nyíltság. Mindezt azért látszik fontosnak ennyire részletesen idézni, mert a Lichtung “világlás”-ként elterjedt magyar fordítása nem azt a jelentést hordozza, amelyet Heidegger e kései munkájában ezen a fogalmon ért. Mint írja, “a Lichte-nek a szabad és a nyílt értelmében sem nyelviileg sem tárgyilag nincsen semmi köze a ’licht’ melléknévhez, ha az ’világosat’ jelent.”¹⁶⁸ Bár tárgyi összefüggés lehet a tisztás [Lichtung] és a fény [Licht] között, amennyiben a fény beesik a tisztásra, ám “soha nem az a helyzet, hogy először a fény teremt tisztást; (...) a fénynek előfeltétele a tisztás.”¹⁶⁹ “A fénysugár nem teremti a tisztást, a nyíltságot, csak áthalad rajta.”¹⁷⁰ A tisztás tehát *van*, mégpedig nem azért, hogy egy magyarázó-értelmező külső beavatkozásként valami létrehozta, hanem — miként a tisztás is az erdő összképére nyit rálátást — tisztázó nyitásmegnyilatkozásként foghatjuk fel.¹⁷¹ Ezért tűnik jobb megoldásnak “világlás” helyett “fénylő tisztás”-ként megérteni a Lichtung fogalmát.¹⁷²

Ennek figyelembe vételével érthető meg valamivel jobban az is, hogy, ha a Lichtung szabaddá és nyílttá tevést jelent, akkor ez a “fénylő tisztás” “a létező felől elgondolva létezőbb, mint a létező. Ezért e nyílt közepet nem a létező fogja körül, hanem a világló közép övezi az összes létezőt.”¹⁷³ A belehelyezkedés helye tehát egy olyan tájékról nyílik, ahonnan a létező a “fénylő tisztás” megvilágításába kerülhet, és ezzel egy olyan létezőhöz juthat, ami nem ő maga (a műalkotás), de, amely egyúttal hozzáférhetővé teszi azt a létezőt is, ami ő maga.¹⁷⁴ A tájéknak ez a megnyílása tehát ugyanúgy tér-nyerés, és ennyiben újfent létgyarapítás, mint ahogy azt a plasztikai tér fizikai tértől történő elkülönítésében, egy későbbi

¹⁶⁶ Heidegger 1994, 267.

¹⁶⁷ U.o. (kiemelés VT.)

¹⁶⁸ U.o.

¹⁶⁹ I.m. 267-268.

¹⁷⁰ I.m. 269.

¹⁷¹ V.ö. Heidegger 1988, 135.

¹⁷² Biemel 1991, 132.

¹⁷³ Heidegger 1988, 84.

¹⁷⁴ V.ö. “A létező csak akkor lehet létezőként, ha e világlás megvilágítottjába jut és abból kiválik. Csak a világlás ajándékozik meg minket a továbbjutással, ahhoz a létezőhöz, ami nem mi vagyunk és a bejárattal ahhoz a létezőhöz, amely mi magunk vagyunk. Ennek a világlásnak köszönhetően adott a létező, és váltakozó mértékben ennek megfelelően lesz el-nem-rejtetté.” U.o.

munkájában, a *Művészet és tér* címűben, megtette, és a jelenvalólét színpadi megnyilvánulásában magam is hangsúlyoztam.

Az eddigiek alapján annyi mondható el, hogy a megnyitás egy olyan tájakra történő helyezkedés (betörés), amely e helyezkedés által egy tisztáshoz érve, olyan rálátást biztosít a létezőnek más létezőkre, köztük önmagára, amely által önnön létében saját létét ismerheti fel. Ahhoz azonban, hogy a *Lichtung* fogalmát, és vele együtt a belehelyezkedés helyét heideggeri értelemben tovább pontosíthassuk, még egy kitélt kell tenni a *Lichtung* természetével kapcsolatban. Nevezetesen azt, hogy a rálátást biztosító helyezkedés által csak a létezők válnak láthatóvá, a tisztás nem. Mint ahogy akkor, amikor az erdei tisztáson vagyunk, s onnan tekintünk szét, csak az erdőt látjuk egészében, a tisztást nem, hiszen mi magunk vagyunk ott, a mi szemünk van ott, és ahhoz, hogy a tisztást is egészében láthassuk, saját szemünket is kívülről kellene látni. A “fénylő tisztás” által a létező tehát előtűnik, önmaga azonban rejtve marad: “a megvilágítódás, amelyben a létező benne áll, ugyanakkor önmagában is elrejtés”.¹⁷⁵ A megnyitásnak ez a kettős természete kapcsolatba hozható a lét azon korábban ismertetett természetével, amely szerint felfedése feltételezi feledését. A jelenvalólét jellemzésekor is láthattuk, hogy a feltárultsággal (az ideával) együtt megmarad egy természetes elrejtettség, amelyről nem kellene elfeledkezni, hiszen éppen ez az a tényező, ami nem engedi elbizakodottá tenni a tudatot, és ennek eredményeként nem hangsúlyozná annyira a megismerés lehetőségét. Mint az talán belátható volt, az autentikus felfedés a létfeledés felismerésén alapul, ami az eredeti elfedést, a nem-igazságot is felfedi. Az igazságban így feltáruló “nem” majd az előrefutást visszavetítő “nem”-ben, vagyis a halálban, “az ittlét által tökéletesen sohasem uralható ’semmis alapon’” tér vissza, (...ezért) teljes megvilágosodás, olyan, amely *abszolút* maga mögött hagyja a homályt, melyből kiemelkedik — eszerint nem létezik”.¹⁷⁶ “A lét csak akkor van, ha megnyíltság van”¹⁷⁷ mondat mindezek figyelembe vételével tehát úgy értendő, hogy nemcsak a szemiotikai jelentés, de még az azt megelőző megértő fázis is tartalmaz olyan titkot, amit nemhogy jelentésadással megmagyarázni, de még megérteni sem lehetséges teljesen.

A megnyitással kapcsolatban hátra maradt még az a kérdés, hogy hogyan meg végbe a megnyitás, vagyis azon túl, hogy a belehelyezkedés helyét körülírtuk, lehetséges-e mondani valamit arról, hogy mi történik akkor, amikor megnyitás-belehelyezkedés van, vagyis a kérdés az, hogy az igazság el-nem-rejtettséggé váló történése hogyan történik meg. A válasz az

¹⁷⁵ Heidegger 1988, 85.

¹⁷⁶ Fehér M. István 1984, 111.

¹⁷⁷ Heidegger 2001, 31.

eddigiekből adódik, ám, mivel az előbb másként tettük fel a kérdést, a válaszok nem eszerint a kérdés szerint fogalmazódtak meg. Amikor ugyanis Heideggernek arra a mondatára hivatkozva, hogy “a létező (lét) el-nem-rejtettsége *helyez* minket”¹⁷⁸ egyfajta lényegbe, az a következtetés adódott, hogy a megnyitás belehelyezkedés eredménye, a hangsúly arra is terelődhetett volna, hogy ez az éberséggel együtt a létezőnek egyfajta passzivitását is jelenti, amely azonban éppen azért nem tagadás, mert ezzel egyensúlyban és ezzel egyidőben éberséget is feltételez a létező részéről. A megnyitásnak ez az egyszerre aktív és passzív oldala eredményezi azt, amit Heidegger “lenni-hagyásnak” nevez, amikor a létező a megnyitható tájakra helyezkedve jelenvalólétében a “fénylő tisztásra” pillantva elfogadja azt olyanak, amilyen, és jelenvalóléte éppen ettől az elfogadástól minősül jelenvalólétnek. Egészen pontosan ezt írja: “a fenomén, az adott esetben a tisztás, az elé a feladat elé állít bennünket, hogy belőle, őt faggatván, tanuljunk, azaz hagyjuk, hogy mondjon nekünk valamit (mégpedig azért, mert ez a tisztás) (...) az a valami, amiben a tiszta tér és az eksztatikus idő és minden bennük jelen- és távollevő mindent egybegyűjtő rejtő helyüket megtalálják”.¹⁷⁹ A “lenni-hagyás” evidencia, “s azt jelenti, ami önmagából világít és magát fényre viszi; (...tehát) valami adás és elfogadás”.¹⁸⁰ A megnyitás mindezek alapján belehelyezkedés, betörés, odahallgatás, lenni-hagyásként létrehozás.

2.4.1.2. A megnyíltság

A megnyíltság [Erschlossenheit] akkor van, “ha egy olyan létező egzisztál, amely feltár, amelyik megnyílik, mégpedig olyképpen, hogy e létező létmódjához hozzátartozik ez a ”.¹⁸¹ Mivel ez a létező egy színész is lehet, az igazság, a működés és a megnyitás fogalmainak körüljárása után itt az ideje visszatérni ahhoz a 4-5 másodperchez, amellyel e fejezetet elkezdtem, és, amellyel a mű sikerültségét a megnyíltság természetének jellemzésével körülírni szándékozom. A feladat nagyon hasonlít Heidegger Antigoné-értelmezéséhez,¹⁸² a nagy különbség természetesen az, hogy a heideggeri megnyitást olvasva a Szophoklész-mű ismeretében mindenki rendelkezhet tapasztalattal, amelyek alapján a heideggeri megfogalmazásokat elhelyezheti, a szóban forgó színpadi művet viszont csak kevesen látták. Másrészt az előbbi a szóval bánik, Heidegger következtetései a szó természetéből adódó következtetések, az utóbbi pedig kép, még hozzá folyamatszerűen az, vagyis megértése a múltó

¹⁷⁸ Heidegger 1988, 83.

¹⁷⁹ Heidegger 1994, 268.

¹⁸⁰ I.m. 268-269.

¹⁸¹ Heidegger 2001, 31.

¹⁸² Heidegger 1995, 74-83.

látvány által következik be. Ezek miatt a most következő gondolatmenetet elsősorban nem is a mű megnyíltságaként, hanem inkább feltételeinek lehetséges megfogalmazásaiként érdemes csak tekinteni.

Induljunk ki abból, vajon mi lehet a magyarázata annak, hogy éppen ez a 3-4 másodperc emelkedett ki a teljes előadásból. Kérdezzük meg Heideggert, vajon mi indokolja, hogy éppen ez a néhány pillanat számít viszonyítási alapnak és nem más? És, ha ez a néhány másodperc ennyire kiemelkedett, vajon nem találhatnánk-e egy másik, esetleg több vagy hosszabb lefolyású akciót, amelyek ugyanilyen pozíciót képezhetnek az előadásban?

A lehetséges válaszok egyikét alighanem a filozófia végéről írt kései előadásában találhatjuk, amikor a megnyíltságot az evidencia fogalmának összefüggésében tárgyalja. Ezek szerint a spekulatív gondolkodás is és az intuíció is a fénylő tisztásra, vagyis a már működő nyíltságra van utalva — tehát nem fordítva: nem a spekuláció és nem is az intuíció, azaz a létező tevékenysége az, ami a működést eredményezi —, és ez a ráutaltság a belehelyezkedés által magától értetődővé teszi azt, amit a tisztáson működésként ismertünk fel. “Az evidens a közvetlenül belátható. *Evidentia*, így hangzik a szó, amellyel Ciceró a görög *εὐαγγελία*-t (*evangeia*) fordítja, (...amiben) ugyanaz a szótó rejlik, mint ami az *argentum* (ezüst) szóban is szól, s azt jelenti, ami önmagában önmagától világít és magát fényre viszi.”¹⁸³ Az evidencia eredeti görög jelentése tehát nem “a látás, a *videre*” akciójára utal, mint ahogy azt a fordítás révén Ciceró görögből rómaiira változtatta, hanem olyan valamiről szól, ami “világít és látszik”. Nem a létező akciójával állunk tehát szemben most sem, hanem a “jelenlevő jelenlevőségével” és “a nyíltba való beletartózkodással”,¹⁸⁴ ami a létezőtől nem akciót, hanem elfogadást kíván.

A kérdéskörrel még mindig csak ott tartunk, hogy a belehelyezkedéssel megnyitás történik. A következő kérdés az, miről ismerjük fel a bejáratot, hogy éppen akkor a bejáratnál vagyunk és nem máshol, vagyis honnan kell közelíteni, hogy megnyíltság legyen. Heidegger erről az Antigóné-értelmezés első menetének első mondatában, vagyis a kezdet kezdeteként azt írja, hogy “keressük azt, ami hordoz, és ami az egészet áthatja”.¹⁸⁵ Az előbbi, evidenciáról írt bekezdésnek újra a megnyitásra vonatkozó tartalmát (amelyet logikusan az előző alfejezetben kellett volna elhelyezni) azért látszott célszerűnek ebben az alfejezetben leírni, és ezzel a megnyitás aktusára tett megállapításokat részben megismételni, hogy hangsúlyosabbá

¹⁸³ Heidegger 1994, 268-269.

¹⁸⁴ I.m. 269.

¹⁸⁵ Heidegger 1995, 76.

válhasson a megnyíltságra irányuló első mondatot követő második: “Tulajdonképpen nem is kell keresnünk”.

Ezek szerint a megnyitást annak a “keskeny pallónak”¹⁸⁶ a megtalálása jelenti, ami által eljuthatunk oda, ami az egészet hordozza és ami a teljeset áthatja, s ha eljutottunk oda, akkor van a megnyíltság. Ezt pedig, mint azt keletkezését tekintve időben távol eső két különféle heideggeri gondolatmenetből is láthatjuk, nem kell keresni, evidens módon önmagától felkínálja és fényre viszi magát. A Heidegger által értelmezett Antigóné-kardal és az említett Nagy József-akció megjelenési módjában alapvetően eltér egymástól amennyiben az egyik a szavakon, a másik pedig mozdulatokon alapul, ám a kulcs tekintetében közösek: mindkét esetben az egészet hordozó tényezőre kell rátalálni. Az előbbi esetben egy kulcsszó, az utóbbi esetben pedig egy kulcsmozdulat kínálja fel magát, vagyis egy szó valami miatt kiemelkedett a többi szó illetve egy mozdulat a többi mozdulat közül. Mielőtt ezeket megnevezném, rövid kitérőt szükséges tenni a megnyíltság eredményét illetően.

Ha az előző fejezetekben arra a belátásra jutottunk, hogy a mű megnyitása valójában az emberlét megnyitása (sőt addig a szélsőségig is elmerészkedtünk, hogy alighanem a (sikerült) műalkotás az egyetlen létező, amelyen keresztül az emberlét megnyitható), akkor a mű műként a jelenvalólét számára nyújt lehetőséget, hogy önmagát önnön (véges, időbeli) léte felől megértse. Heidegger kezdetektől fogva az élményesztétikával szemben készíti elő az emberlét lényegi megnyitásának kérdéskörét. Ez közelebből azt jelenti, hogy a megnyitást nem egy szubjektivitáson alapuló pszichológiai folyamatnak tekinti, ahol a szépség mint valami tárgyyszerű állítódik fel, és amit ez alapján kell felfedni, hanem számára a szépség is létszerű, ami az előbbivel összevetve annyit jelent, hogy a műhöz nem mint jelentéssel meghatározott tárgyhöz, hanem időbeli természetéből adódóan annak létéhez kíván valahogy eljutni. Az élményelv alapján ugyanis a szép mint tárgy “az, ami feloldja a feszültséget, ami megnyugvást hoz”, és az, hogy “a műélvezet a hozzáértők és az esztéták kifinomodott érzékének a kielégítésére szolgál-e vagy a kedély erkölcsi felemelésére, a lényegét illetően már nem különbség”.¹⁸⁷ Ezért Heidegger Herakleitosz *logosz* fogalmáig visszanyúlva a szépet a *logosz* gyűjtés [Sammlung] értelemben felfogott jelentéstartalmával közelíti meg, amelynek lényege, hogy az ellentétes minőségeket, a “szét- és egymás ellen törekvőt (vagyis a harcot) együvé tartozóként tartja össze”.¹⁸⁸ Ebben az összefüggésben tehát a műalkotás nem egy létfeledésre csábító kikapcsolódás, hanem általa egy olyan tájakra történő helyezkedés, ahol

¹⁸⁶ Heidegger 1994, 213.

¹⁸⁷ U.o.

¹⁸⁸ I.m. 69.

feltűnhet egy harc értelmében vett vita a létezővel,¹⁸⁹ amely éppenhogy nem ki-, hanem bekapcsolja az embert egy felfedő lét eseményének lehetőségébe. Az pedig, hogy itt valójában nem másról van szó, mint az embernek a létbe történő bekapcsolásáról, arra a kérdésre utal, hogy valójában ki is az ember. Ez a bekapcsolás a tulajdonképpeni megnyitás, és a kérdésnek, hogy “Ki az ember?”, ilyen természetű megpillantása a megnyíltság. A “Ki az ember?” kérdés áll tehát mindenek középpontjában, minden ide vezet, ez a kérdés hordoz mindent, ez hatja át az teljeset, mert az ember “az, akinek tanúsítania kell, hogy mi ő”.¹⁹⁰ Így az “Ismerd meg önmagad” elv sem ismeretelméleti, pszichológiai vagy antropológiai parancsként áll elő, amikor egy meghatározott létezőt kell megismerni, hanem a létkérdés mondataként tűnik fel, hogy e mondat által az ember nyíltságban lehessen, és e nyíltságban tanúsíthassa, hogy mi ő.

Az említett kulcsszó is és a kulcsmozdulat is egyaránt a “Ki az ember?” nem ismeretelméleti kérdésére válaszol. Az Antigoné-kardalban Heidegger ezt a kulcsszót a *δεινον* (*deinon*) szóban találja meg, amelyről e dolgozat keretei között csak annyit jegyzek meg, hogy ő maga “a leghátborzongatóbban otthontalan”-nak [Un-heimlich] fordítja, ami leginkább azért különbözik a legtöbb (pl. Trencsényi-Waldapfel Imre “csodálatos”-ként elterjedt) fordítástól, hogy a szó éppén azért utal az emberi lényegre, mert egyszerre többféle, sőt egymással ellentétes minőségű jelentéstartalmat foglal magába (alighanem ettől csodálatos): egyfelől félelmetes, döbbenetes, ijesztő (félelmet keltő, erőfölényre, erőszaktevőre, a mindent lebíróra vonatkozó), másfelől erős, hatalmas (az erőt használóra, ezért csodálatosra vonatkozó).¹⁹¹ A színpadi megnyíltság felismerése és átélése szempontjából a feladat mármost az, hogy belássuk (illetve tapasztalás híján elhiggyük), hogy a színpadon kiemelkedett 3-4 másodperces mozdulat ugyanazt a szerepet töltheti be az előadás egészében, mint a Heidegger által észrevett kulcsszó az Antigonében.

Amikor Nagy József bokáit fogva megfeszített testtel a nézőtér fölötti mennyezetre nézett, bizonyára nem a falra, hanem azon túlra vezette pillantását, amit e 3-4 másodperc alatt anélkül, hogy fejét a nézőtéri mennyezet irányába fordította volna, bárki követhetett, ha észrevette e követés lehetőségét. Hiába nézte a mennyezetet, nem azt látta, mint ahogy ennek megfelelően a nézői pillantás is az égre vetődött. Ami a fontos: nem az ég felé forduló tekintet

¹⁸⁹ V.ö.: Sziklai 1997, 261.

¹⁹⁰ Heidegger: Hölderlin és a költészet lényege. In: Köpeczi (szerk.) 1966, 191.

¹⁹¹ Heidegger 1995, 77. Az “Un-heimlich” fordítás magyarul szó szerint “nem otthonost”, otthontalant jelent, ám a német szó utal az otthontalanság rossz, hátborzongató érzésére is, amely az otthontalansággal jár együtt. (Heidegger 1995. Jegyzetek és szövegek. 30.)

közmegegyezésen alapuló jelentése volt a meghatározó, hanem az a színészi intenzitás, ami a nézői tekintetet vezette, mert a néző alkalmas arra, hogy vezetve legyen.

Ha csak az ég felé történő nézés mint egy szemiotikai jelentés játszott volna szerepet, bizonyára nem történt volna meg a többi akció közüli kiemelkedés, hiszen mi értelmet találhatnánk abban, hogy valaki saját bokáit fogva megfeszített testtel az ég felé néz. Szemiotikailag így egy hiányos “megfejtés” jött volna létre, hiszen amíg az ég felé történő nézés értelemképző tulajdonsággal bír, addig a bokaszorítás nem. Ez pedig az akciónak a többi akció közötti észrevétlen elvegyüléséhez vezetett volna. Hogy a szemiotikai jelentés elhalványodása ellenére az akció mégis kiemelkedett a többi közül, annak tudható be, hogy nézőként az akcióba történő (nem pszichológiai) belehelyezkedéssel közelítettem, azaz megnyitottam. Ha pedig ez így van, lemondhatunk a félig felismert szemiotikai jelentésről, és teljes egészében rábízhatjuk magunkat arra a létezőre, aki a színpadon vett észre és tárt fel valamit.¹⁹² Őt követve pedig a nézőtérrel az látszott, hogy az addigi akciókhoz, majd a későbbiekhez képest is — noha szólóelőadásról lévén szó folyamatosan egymaga volt a színpadon — ebben a néhány másodpercben hihetetlenül egyedül érezte magát. Az egyedüllét pedig nem is a fizikai egyedüllétre, nem is egy metaforikus, tehát egy ábrázolt egyedüllétre vonatkozik, hiszen ezek más előadásokban is többször visszatérő elemek voltak. A valódi egyedüllétet a tekintet által lehetett észrevenni, ami saját nézői egyedüllétünk kontinuitásának fenntartását is maga után vonta. Az egyedüllét felismerése ebben az esetben nem egy meghatározott ember egyedüllétének, és nem is a színpadi figura érzelmi állapotának felismerését jelenti, mint az az ábrázolt egyedüllétből adódhatna, hanem temporalitásánál fogva ebben a jelenetben az emberi létről “mondatik” ki valami. Mert ki is az ember? Az, aki létében egyedül van, és akinek emiatt nincs otthona. Az egyedülléttel együtt járó otthontalanság felismerésével az akciónak a többi közül történt kiemelkedése emiatt következhetett be még hozzá anélkül, hogy tudtuk vagy fontosnak tartottuk volna, hogy ennek a néhány másodpercnek van-e jelentése vagy sem.

A színpadi akció kiemelkedésének lehetősége tehát ugyanazon a kérdésen (“Ki az ember?”) és ugyanolyan természetű válaszon (a leghátborzongatóbban otthontalan) alapszik, mint ahová az Antigoné-értelmezés első menetében Heidegger is eljut, hiába származik az egyik a kimondott és leírt szóból, a másik pedig néhány másodpercig tartó mozdulatsorból. A színházban tehát a színészként önmagán kívülre helyezkedett ember akciója következtében és az akció megnyitása által a lét teljességében, ezzel együtt saját végességéhez viszonyuló létének aleatorikus haláltáncában ismer önmagára az ember úgy, hogy az önmagán szintén

kívülre került néző fenntartja vele a kontinuitást. A megnyíltság ilyenképpen a színész és a néző számára egyformán a megnyitásnak a belehelyezkedés illetve a betörés által *létre*-hozott képződményben történő felismert létalapítása.

2.4.2. A színpadi mű mint az emberlét megértésének lehetősége (összefoglalás helyett)

A Paál István halálának ötödik évfordulóján rendezett szolnoki megemlékezésen Tóth Tamás színésszel beszélgettem. Ekkor mesélte el, hogy akkor, amikor a Paál által rendezett *Homburg hercege* c. előadást próbálták, amelyben az egyik főszerepet játszotta, kisebb összeütközésbe került a rendezővel. Mivel Paál rendezői módszere alapvetően különbözött az akkori rendezői gyakorlattól, a hagyományos játékmódhoz igazodó és a többnyire sematikus elemekből építkező próbafolyamathoz szokott Tóth Tamás kezdetben értetlenül figyelte Paál rendezői hozzáállását. Paál ugyanis a bevett szokással ellentétben nem olvasó- és rendelkező próbákkal kezdte a próbafolyamatot, hanem akár több hétig is eltartó drámaértelmezésekkel. Előfordult, hogy egy hat hétig tartó próbaidőszak idejéből öt hetet is az értelmező próbák vettek el. Az értelmezési megbeszélések során minden színész tisztázhatta a saját és a másokhoz viszonyuló szerepét, így lehetőség adódott arra is, hogy a színészek ne csak saját szerepükben, hanem az előadás egészében is elhelyezhessék magukat.

A problémát az okozta, hogy a színészek nem ehhez a módszerhez voltak szokva. A színészek ugyanis rendszerint nem a drámát, hanem a dráma szöveggönyvvé alakított változatával találkoztak, amelyben a végzavakkal együtt aláhúzva szerepeltek azok a mondatok, amelyeket neki kellett a színpadon elmondani. Ezért e szerint a metódus szerint a színészek többnyire csak a saját mondataikat és a hozzájuk tartozó végzavakat olvasták el, illetve tanulták meg, ami természetesen az eredményezte, hogy nem férhetett hozzá a dráma szövegszerűségéhez, a sztori szintjét is rendszerint csak a többi színész hasonló módon formálódó szerepe alapján rakhatta össze.

Emiatt fordult elő az, hogy a *Homburg hercege* c. előadás értelmezőpróbáit Tóth Tamás saját bevallása szerint nem tudta megfelelően követni, egy idő után pedig teljességgel érthetetlen volt a számára az, amiről a rendező beszélt. Észre véve a probléma okát (amit akkoriban nem volt olyan egyszerű megtenni), azt tanácsolta neki az előadás dramaturgja, Balassa Péter, hogy olvassa el a teljes drámát. Sajnos, ez a spanyol viasz felfedezésével egyenértékűnek tűnő felismerés, kardinális részét képezte a további munkafolyamatnak. Ahogyan arról Tóth Tamás beszámolt, a tanácsot azonnal elfogadva elolvasta a teljes

¹⁹² Hogy ez nem pszichológiai természetű aktus, az előző alfejezet által talán belátható.

szöveget, és attól kezdve minden problémája megoldódott. Mint arról beszámolt, ezután már csak azon társainak akadt problémája a rendezővel, akik nem olvasták el a teljes drámát.

Azok az emberek, például a nézők, akik teljes szövegben gondolkodnak, el sem tudják képzelni, hogy ma is tömegével mennek fel színészek a színpadra úgy, hogy a drámából csak a végszavakkal kiegészített, rájuk vonatkozó szöveget olvassák el és magolják be. Az így összeállított előadásban ezért valóban nem a játék, hanem a játékos lesz a fontos, és a játszottság helyett a játszás kerül a középpontba. Ha viszont a színpadi művet elsősorban nem a színészi játékszenvedély vagy egy kritizáló-esztétikai tudat kielégüléseként értékeljük, hanem *esztétikai meg nem különböztetéssel* olyan alkotássá tesszük, amely — mert ezzel jön létre — a játék által, és csakis azáltal(!), a lét létezésébe [Seyn] léptethet bennünket (színészt, táncost, rendezőt, nézőt egyaránt), így azt nem ábrázolásként, azaz megismerendő vagy megfejtendő objektumként, hanem megnyitható és a megnyitás által létmegértő képződményként vehetjük észre, akkor az a játék és a játszottság következtében a lét közegévé változva a megalapított lét működésességeként jelentkezik be a számunkra.

Kitérő II.

Adalékok *A véletlen világtörténetéhez*¹⁹³

Részvétel a *Szél a zsákban* c. előadás próbáin és premierjén

A lausanne-i Théâtre Vidy műsorfüzeteinek címlapjai szinte teljesen üresek. Alig olvasható parányi betűkkel írva csupán az előadás címe és a társulat neve látható rajta, amely azt mutatja, hogy a szóban forgó előadás hányadik bemutatója a színháznak abban az évadban. Nagy József *Szél a zsákban* című dyptihonja, amelynek első része az *Előszoba* címet viseli, az 1997/98-es évadban a 9-es sorszámot kapta. Akár a címe is lehetne ez a szám a Beckett és Dante szövegei alapján készült előadásnak. Természetesen csak a véletlennek tudható be, hogy a műsorfüzeten szereplő szám és az előadás legmélyebb rétegeit képviselő számjegy között azonosság mutatkozik. Ám az, aki hosszabb ideje követi Nagy Józsefnek és társulatának munkáit, a korábbi előadásai láttán is észrevehetett ezekhez hasonló véletleneket. Nem is egyet, s így egy idő után hajlamos azt hinni, hogy ezek a véletlenszerűségek talán nem is annyira véletlenek, noha sem a rendező, sem a társulat nem tett semmit szándékosan az ilyenféle egyezések érdekében.

Már *A vad anatómiája* című előadásuk ürügyén is megpróbáltam ezeket a megfigyeléseimet megfogalmazni, a *Habakuk kommentárokról* szóló írást pedig eredetileg a benne felismert véletlenek leírásával kezdtem, ám lejegyzésük során minden esetben kudarcot vallottam, mert megérzéseimet nem tudtam fogalmakra váltani, a véletlenszerű jelenségek egészét pedig képtelen voltam átlátni. Ám a tény, hogy szinte kezdettől fogva nem vagyok képes megszabadulni a véletlenszerű események felismerésétől Nagy József előadásai kapcsán, azt jelzi, hogy a problémát semmiképpen nem kerülhetem meg. Ráadásul az Előszobában mindez olyan szemléletesen jelentkezik, hogy tettenérésére kénytelen vagyok kísérletet tenni.

¹⁹³ Ezt a szöveget 1998 végén írtam, és nagyon erősen magán viseli a metafizikára jellemző gondolkodásmód jegyeit, amely leginkább a test, szellem és lélek hármasságán érhető tetten. Művészettörténeti példái és az abból levont következtetések is ilyen szemléletűek. Ez a szöveg, hiába igyekszik a műalkotást nem objektumként kezelni, valójában mégis annak tekinti. Éppen emiatt eleinte úgy gondoltam, alapos átdolgozásnak vetem alá. Ám akárhányszor olvastam újra, mindig arra a meggyőződésre jutottam, hogy a szöveg így koherens, újraírásával az akkori próbafolyamaton és premieren történő részvételnek köszönhető felismerések, így a

Csak azon töprengök, mikor nyitjuk ki, ha most nem¹⁹⁴

Legfőbb ideje, hogy az esztétizálás hagyományos szemléletét valami olyanra váltsam, amely a műalkotás valódi természetéhez az eddigieknél közelebb visz. Amit teszek, természetesen továbbra is esztétizálás marad, és a kérdés, hogy az interpretáció nyújthat-e olyan teljességet, mint a mű, az írásmű végén is fennáll majd. De mit tegyek, ha olyan természetű megfigyelésekre tettem szert, amelyek a hagyományos esztétikával és a hazai kritikaírási gyakorlat eljárásaival nemcsak megközelíthetetlenek, de még csak fel sem ismerhetők. Egészen pontosan azt állítom, hogy a véletleneknek a művészi alkotómunkában a hagyományos dramaturgiához hasonló jelentősége van, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni a művek értelmezése során sem. Véletleneken kezdetben a nem szándékos jelenségeknek az előre megtervezett, koncepcionális és begyakorolt eseményekkel történő egyezését értem. Eleinte köznapi értelemben használom ezt a fogalmat, amikor az alkotás során figyelembe nem vett tényezők az alkotói akarat ellenére is tovább bővítik az előadás értelmezését akár tudatában vannak ennek az alkotók, akár nem, akár beszélnek róla, akár nem.

A véletlenek előadás-építő szerepét egy esztétikán túli távoli horizont perspektívájában véltem felfedezni, amikor az előadást nem pusztán végterméknek tekintettem, vagyis akkor, amikor nem a bemutatón látott véglegesnek tekinthető előadás-változatot szemléltem. Ha csak ezt tettem volna, akkor mindössze az előadásnak tartalmi értelmezését (esetleg elemzését) adhattam volna néhány technikai jellegzetesség leírásának kíséretében. Ezért a tartalmi értelmezést követően azt a láthatatlan vázat kíséreltem meg leírni, amelyet a távoli perspektívában megláttam, és amelyre, meglátásom szerint, az elmesélhető és megmagyarázható tartalom felépül. Azt kívánom bizonyítani, hogy a tartalom és a tartalmat hordozó mozgásnyelv olyan háttéren nyugszik, amely esztétikai megjelenésüknél, sőt, még a mozgás létrejötténél is korábbi jelenség(ek)ig nyúlik vissza. A történet csak láthatóvá tesz valamit, s így csak kísérője, de nem lényege az előadásnak. Szándékom szerint nem kívánok mást tenni, mint olyan távoli horizontról tekinteni az előadásra és az azt létrehozó alkotói mechanizmusra, amilyen távolról csak lehet, olyan távolról, ahonnan színházra tekinteni nem szokás. Egyúttal azt is állítani kívánom, hogy megállapításaim az előadás végleges változatából is kiolvashatóak, csak éppen nem pusztán a megszokott esztétikai elemző-magyarázó módszert igénylik.

színházszerúsége veszett volna el. Egy gondolkodásmód egy állomásának lenyomata tehát ez a szöveg, amely azonban nem jelenti azt, hogy heideggeri szemlélettel nem lehetne újragondolni és újraírni.

¹⁹⁴ A tanulmány fejezetcímei Beckett Mercier és Camier című kisregényéből kölcsönzött mondatok. (Beckett 1993.) A főcím utalás Borgesnek Az aljasság világtörténete című novellájára.

A távoli horizont, a teljes színpadi világ egészének rálátását feltételezi. A világét, amely nem pusztán történetek és hangulatok dramaturgiailag szabályosan felépített elegye, hanem amely világként a létezés legeredendőbb természetét rejti magában. Ez pedig az utolsó egy hét próbafolyamatait és a premiért látva a színpadi világ kozmológiai perspektívájának felvázolását kényszeríti ki belőlem.

Ez azonban még csak a kozmológiai magyarázat spekulatív szükségszerűségét indokolja. Ha figyelembe vesszük azt is, hogy minderre a teremtetett színpadi világban észrevett, az alkotói szándékokon kívül eső eseményeken történő töprengéseim közben jöttem rá, akkor mindez arra is alkalmat adhat, hogy ezeket is előadás-építő tényezőként tarthassam számon.

Összefoglalva tehát a tartalmi értelmezés után a színpadra teremtetett világ kozmológiáját vázolom, amelynek összefüggéseiben szándékom szerint valamelyest megmagyarázhatóak azok a "véletlenek", amelyek kezdettől fogva nagyon erősen, de annál megfoghatatlanabban kísérik a Nagy József névvel jegyzett előadásokat.

Úgy szeretem a zéééletet...

Az arcok elveszítik jellegüket, csupán a testek láthatók, amelyeket a környezetük értelmez. Nemcsak a színházteremben van ez így, hanem azon kívül is. A színház épülete mellett és az előcsarnokban – a színház előszobájában – Nagy József installációi láthatóak. Mindegyikben egy-egy ember méretű bábú, melyek a fejét kitömött zsákok helyettesítik. Az egyik egy hosszú asztal előtt ül, mint a sakkozó, és az asztalból kinövő faágakat szemléli. A másik ceruzahegy vékonyságúra kihegyezett farönkök tucatja közt tekint előre, a harmadik székén ülve előrehajol, hogy a talajon szétszórt kavicsok között elhelyezett apró, spirál formájú tükörben nézze önmagát, miközben több mázsás sziklatömböt tart a vállán.

Az arcok elrejtése tovább folytatódik az előadásban. Szinte minden jelenetben észrevehetünk egy képet, amikor a figurák arcát szándékosan eltakarja valami. A színészek többször a saját kezüket használják erre a célra, máskor a jelmez vagy a díszlet teszi őket arctalanná. Az egyik figura több jeleneten keresztül a nézőknek háttal a fal mellett áll, feje pedig eltűnik valahol a falban. Egy jelenetben a térdénél is lejjebb érő haj takarja a lány arcát, miközben társa próbálja életre kelteni őt közös táncukban. Később megjelenik egy kacsaszerű ember (vagy ember testű kacsaszerű), akinek a közelében egy lány leveszi arcáról két tenyerét, hogy szeretetét kimutatva megejtethesse.

Mint két Siva istenség, úgy érkezik a négy színész a színpad elejére. A fiúk arcát azért nem láthatjuk, mert majdnem térdükig hajtják fejüket, hogy a lányok a hátukra fekhessenek. A lányok arca így fejfelé kerül a szemünk elé, így azok elveszítik eredeti jellegüket és

teljesen egyformának látjuk. Mindkét Siva-figura egy fejjel, két lábbal és négy karral közelít, majd ezek a karok elvesznek egy-egy sárgálló kődarabot a lányok hasára erősített tepsiből. A köveket először vízszintesen helyezik egymás mellé a levegőben, majd függőlegesen, végül mind a nyolc(!) darabot egyetlen fejjé rakják össze a talajon. A fej belsejébe raknak egy kilencedik(!) elemet, egy fehér golyót, az agyat, amely az egyik korábbi jelenet során maradt a színpadon. Az életet elpusztító és megújító istenségek így teremtenek egy újabb arcot előttünk.

Az arctalanságuktól megfosztott figurák egymástól távol eső korok és kultúrák alakjait idézik. Nemcsak a reneszánsz kor kereskedőjét vagy a mezítlábas filozófust és valamelyik macedón herceg figuráját találhatjuk meg itt, hanem a mindenkori púposokat és törpéket is, Beckett korunkat idéző átlagembereivel, Mercier-vel és Camier-vel, valamint Vladimírral és Estragonnal együtt.

A pokol lakói ők mindnyájan, akiket meglátogat a pokol fekete szárnyú angyala is. Szárnyát Beckett regényeinek esernyőiből kölcsönözte, hosszasan füstölő szellentésével pedig e figurák pokolbéli létezésére adja áldását. A púposok imáját követően, amikor egymás púpjához hajolva lyukat beszélnek egymás púpjába, megjelenik a lábasfejű hölgy, akinek éppen csak az a testrésze hiányzik, ami a szerelem beteljesüléséhez szükséges. A szeretkezés képzetét keltve egy fiú hanyatt fekvé csúszik be vele a szobába, miközben a lány a fiú hasán ülve ragaszkodásának egyértelmű jeleivel halmozza el őt. A két test végül akkor válik eggyé, amikor a jelenet végén a fiú a hátára helyezi a lányt, és távozásuk közben az hátulról nézve egyetlen testnek látszik. A test nélküli szerelem kielégülését Beatrice tánca követi a kitömött farkassal, amely alighanem éppen ugyanaz a védelmezést, a gonoszt és a kéjelgést egyszerre szimbolizáló farkas, amellyel Dante is találkozott pokol felé vezető útján.

Csak hogy amit látunk, nem a pokol, még akkor sem, ha a Dantétól vagy a Beckett-től vett motívumok erre utalnak. Az előadásból ugyanis hiányoznak a pokol többi elemei, annak színei, illatai, részletes környezete, azok, amelyeket Danténál a szövegből kiolvashatunk. A jelmeztervező, Bjanka Ursulov, szándékosan nem használta a pokol jellemző színeit, helyette Magritte és Bosch képeinek felhasználásával különféle korok földi színvilágának felvonultatását tekintette feladatának mondván, ezek a figurák nem a pokol lakói, bár azok is lehetnének¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy Bjanka Ursulov milyen indulatosan reagált akkor, amikor a premier alkalmából lila csomagolópapírban kapott ajándékot. A papír színe Lucifer színére emlékeztette.

A szvitszerű történet nem a poklot utánozza, a szereplők pusztán eljátszadognak a pokol gondolatával, mint azt Dante tette azért, "hogy megértsd a Jót"¹⁹⁶. A szereplők egy történetet keresnek, mert a történet ténye a Jó maga, mert a történet a lét bizonyossága, ahogyan arra Beckett is néha vágyakozott: "meghallgatni egy történetet, elmondani egy történetet, a szavak igaz értelmében, a meghallgatni, az elmondani, a történet szó igaz értelme szerint, nagy reményeket táplálok, egy kis történetet, élő lényekkel, ahogy jönnek-mennek egy lakható földön, melyet telezsúfolnak a halottak, rövid történet, éjszakával és nappallal fent, ahogy jönnek-mennek, ha érnek odáig, a megmaradt szavak, és nagy reményeim vannak, a szavamat adom rá".¹⁹⁷

Amíg az irodalomban a szó képviseli a gondolat testét, addig a színházban a színész játssza ugyanezt. A színész teste válik a gondolat testévé, és a színész megélt játéka teremti a világot, amelyben a gondolat testet kap. Eljátszani a Bűnt annyit tesz, mint megírni, és ha megírni azért kell, hogy megértsük a Jót, akkor eljátszani is hasonló okok miatt lehet. A bűnök színpadi megélése az üdvösséghez vezető út egyik legfontosabb feltétele. A *Szél a zsákban* című előadásnak ez a gondolat a tartalmi esszenciája.

Az Alvilág az emberi emlékezet kezdete óta foglalkoztatja a tudatot, és még azok is a kiút lehetőségét keresték, mint például Kafka, akik szerint a kismadár azért született, hogy megtalálja magának a kalitkát. Még a lét hanyatlásának másik szélsősége, Beckett is, fogalmaz olyan mondatokat, amelyek hozzá méltatlanok az őt abszurd szerzőnek nevezők szemében: "Van innen kiút, van kiút valahonnét, a többi már jönne, a többi szó, előbb-utóbb, és az erő, odajutni, és látni az egek szépségét, látni a csillagokat megint."¹⁹⁸

A Beckett által említett csillagok akár azok a csillagok is lehetnek, amelyeket Dante említ. A Pokol, a Purgatórium és a Paradicsom énekeinek utolsó sorai szintén a csillagokhoz vezetnek, oda, ahol a Szeretet lakozik, "mely mozgat napot és minden csillagot"¹⁹⁹.

Ahol a dantei mű énekei véget érnek, ott kezdődik Nagy József előadása. A nyitó színpadkép teljesen sötét, csupán kilenc(!) kis csillag világít a talajon. Alighogy észrevesszük a hátul sötétben veszteglő három figura sziluettjét, az egyik ajtón megjelenik egy se nem ember-, se nem rovarszerű lény, amely egyszerre idézi a görög isteneket és Belzebubot, a középkor rontást hozó bogarát. Áttetsző ruhájának mellső zsebébe gyűjti össze a világító csillagokat, majd az összegyűjtött fénnel együtt távozik. Egyszerre kozmikus távlatot kap az előadás, és nem előre, hanem visszafelé, az eredet felé, a fény és a csillagok perspektívájába

¹⁹⁶ Dante 1982, 7.)

¹⁹⁷ Beckett: Semmi-szövegek Tandori Dezső fordítása. In: Beckett 1989, 158.

¹⁹⁸ Beckett I.m. 174.

¹⁹⁹ Dante I.m. 460.p.

történő emelkedés felmerülésének lehetősége elé vezet bennünket. Az égből a pokol kapuja felé tartunk, ahol a három ór strázsál. Emberi mozgás még nincs, csak a szobává alakított bejárat deszkarésein keresztül látni egy vastag fénycsík folyamatos mozgását a háttérben. Ily módon értelmezi a fény a teret. Nem illusztrációjává válik így a térnek, funkciója nem pusztán a nézők pontosabb látását szolgálja az induló történet követéséhez, hanem egy világ szerves alkotórésze lett. Nem a hatás miatt, hanem az értelmezés miatt fontos. Ám ez a mozgó fény az örök számára még így is sok: elfogják, és egy vödörbe zárják azt jelezve, hogy ennek a világnak nincs szüksége a kozmikus távlatokra, és a fény ellopásának pillanatától kezdve az előadás további részében már csak a pokol belső fényei uralkodnak. Mivel azonban mindez a nézők szeme láttára zajlik, nézőként a pokolbeli eseményeket is kozmikus perspektívába helyezhetjük el. Emiatt a Rémi Nicolas által tervezett világítás az előadás értelmezésében az egyik leglényegesebb szerepet játssza²⁰⁰.

Ez a kozmikus távlat biztosít folyamatos rálátást az epizódok történéseire. Noha ezek után a színészek kizárólagosan a pokolban levő eseményeket mutatják meg, a kezdeti perspektíva folyamatosan a világegészhez viszonyított látásunkat teremti meg. Ebben a közegben értelmeződik például a filozófus, aki sokat beszél ugyan, de semmit nem mond ki, az utolsó jelenetben Mercier és Camier pedig egy piramisba falazza be. Ebből a távolságból szemlélhetjük Vladimirt, aki az Estragon cipőjéből kinövő száraz fán felfelé álló egyetlen falevél után sóvárog, mert éppen az az egy hiányzik a gyűjteményéből. Ebben a világban rendez be magának saját szekrényében egy önálló, mindenkitől elzárt világot Mercier, akivel a szekrény tetejéről Camier próbál kapcsolatot kialakítani²⁰¹. A különféle jelenetek szereplőinek többsége Mercier és Camier, valamint Vladimir és Estragon figuráira vezethetők vissza, amit az előadás dramaturgiája váltakozó szereposztással old meg.

Az utolsó előtti jelenet keresztre feszítést bemutató története is az első jelenetre történő emlékezést igényli. Mercier és Camier, no meg Vladimir és Estragon zsákokba bűjtatott

²⁰⁰ A fény szerepének jelentőségéről már a *Habakuk kommentárok* c. előadásról írt tanulmányomban is szóltam. Hogy ez mennyire lényeges, annak bizonyosságául álljon itt az előadás budapesti bemutatójának esete. Az előadás értelmezésében rendkívül fontos szerepet játszik számtalan négyszög alakú fényfolt. Ezek megjelenési helye és fényereje határozza meg az előadás gondolatiságát. Amint azt a társulat technikai vezetője, Raymond Blot, elmondta, kelet-európai turnéjukra 75 lámpát vittek magukkal, ám ez a teljes bevilágításhoz a Fővárosi Operettszínház összes lámpájával együtt is kevés volt, mert legalább 25 reflektor még hiányzott. A problémát tetőzi, hogy a budapesti színház világosító munkásai egyszerűen nem voltak hajlandók néhány lámpát elmozdítani onnan, ahová azt a Luxemburg grófjához beállították. Ha egy előadás számára a világítás nem illusztráció, hanem értelmezésének egyik kulcsát jelenti, megfelelő világítás hiányában az előadás sem annak látszik, ami valójában. Így történt, hogy a budapesti előadás gyökeresen más volt, mint azt Orleans-ban vagy Bécsben láttam.

²⁰¹ Ennek a jelenetnek volt előtanulmánya Nagy Józsefnek egy Budapesten *A filozófusok* címmel készített és 1994-ben bemutatott, utólag alkalminak bizonyult előadása, amelyet ugyanezzel a címmel a társulat Cannes-ban 2001 decemberében mutatott be. (A budapesti változatban jómagam is játszottam.)

bábukat emelnek ki a földből, vagyis a színpad egyik szélső nyílásából. Mivel ők is a bábokéhoz hasonló öltözetet viselnek, a pokol félhomályában nemcsak mozdulatlanságukban, hanem akcióik közben is könnyen összetéveszthetők a bábokkal. Miután egyikük kiemelt egy hosszú lécet a színpadot borító deszkákból, és függőleges helyzetben rögzítette azt mint leendő keresztet, az egyik bábót nyakánál fogva fölfüggesztik rá. Ebbe a képbe érkeznek a törpék, akiknek csak felső teste élő hús, lábukat szintén zsákokból készített testrészek helyettesítik. Táncuk végeredményeként leveszik a bábu cipőjét, s így nadrágjából eltávozik a ruhadarabot testté formáló por. Ahogy emelkedik az egyik lehetséges Vladimir vagy Estragon alatt a gúlává összeálló por, úgy fogy testéből az addig őt összetartó anyag. Végül nem marad más a zsákban, csak az, ami anyagi formát nem kaphat, vagyis Vladimirünk és Estragonunk lelke és szelleme, amelyre pedig még emlékezhetünk, hiszen a korábbi jelenetek akciói során jól megismerhettük a nézőtérrel. Eddig a jelenetig azonban csak esendő sorsuk kapott hangsúlyokat. A test hiánya egyszeriben a lélek és a szellem nagyságát, kozmikus távlatokban pedig annak erejét példázza. A színház előcsarnokában megismert figurák zsákba burkolt feje és az előadás zsákszerű lényei úgy teszik láthatóvá a szellemet, ahogyan a repülőtereken vagy az autópályák mellett felállított szélzsákok láthatóvá teszik a szemmel nem érzékelhető szelet.

A por Mercier és Camier első megjelenésekor is feltűnt már. Mercier a negyedik jelenetben váratlanul egy ládából bújik elő, ami néhány jelenettel később szekrénné változik. Hosszú kötelet húz ki a ládából, melynek vége Camier szájában ér véget. A kötéllel folytatott táncuk egyszerre hordozza magában egymásra utaltságukat és látszólagos szabadságukat. Esendőségüket nemcsak a kötél jelenti, hanem a nadrágjuk szára mögül testükből kihulló por is, amelyet egy kendőre gyűjtenek össze. A kendőt kis batyuvá csomózzák, amelyet egy időre elnyel a talaj, néhány jelenettel később azonban ez az egy kis batyu nyolc(!) másikkal együtt újra előkerül, amikor is két lány egyenként a színpad egyik szélétől a másik széléig rakosgatja.

Mercier és Camier kötele ugyanaz a kötél, amelyet egy másik jelenetben a filozófus húz maga után, csak hogy az ő magányossága még az előbbieknél is groteszkebb. Miután ugyanis a kötél egyik végét a bal oldali ajtón kihúzta, maga is eltűnt a fal mögött, és a nézőtérrel csak a tovább haladó kötél mozgását figyelhetjük. Mielőtt a kötél véget érne, újra feltűnik a filozófus amint a kötél végét saját szájában tartva követi az előtte haladó kötelet. Maga sem érti, hogyan került a végére, amikor a mozgást ő indította. Fureszállja, hogy az általa indított gondolat önmagánál ér véget. Egy másik jelenetben ugyanez a filozófus más módszerhez folyamodik, amikor ugyanezt a kötelet a szekrény tetején guggolva kiüríti. Hosszasan kígyózva ereszkedik alá, hogy a talajon formás alakzatban összegyűljön. Amikor rájön, hogy

a kötéllel helyettesített szó fosása hasztalan, gyorsan visszaszívja, és, mintha mi sem történt volna, a gondolati ürülék hirtelen oda áramlik vissza, ahol keletkezett.

A pokolbeli történet egésze egy előszobában játszódik. Annak jellegzetes bútorai kapnak szerepet: egy szekrény, egy tükör, egy összecsucskozható asztal. A színpadkép így csaknem teljesen üres. Ám, amint azt megszokhattuk már Nagy József előadásaiban, ebből a szobából nemcsak az ajtókon lehetséges a kijárat: az egyik ajtó egy másik ajtót is rejt magában, az ablak ajtóvá alakul, a talaj több helyen is megnyílik, és a falak is ki- és bejáratokat képeznek. A *Szél a zsákbán* című előadásban a falak még alig mozdultak. Csupán az egyik legszélső fal nyílt ki, pedig a szoba hátsó fala mögött egy ennél jóval magasabb fal is emelkedik. A második részben várhatóan erre a hátsó falra is teljes rálátás nyílik majd, amikor pontosabban megtudhatjuk azt is, hogy Nagy József (szín)házában az előszobából milyen szobába léphetünk be. Minden bizonnyal a Paradicsom következik majd, ám egyelőre még nem tudhatjuk, hogy azt miképpen rendezi be. A Habakuk kommentárok című előadás már sejtethet valamit, hiszen ott Borges szövegei nyomán hasonló képet vázolt. Borges a Paradicsomot egy hatalmas könyvtárnak képzelte, amelyben a labirintushoz hasonlóan nehéz kiigazodni, így ott semmilyen tudás sem rendelkezhet a bizonyosság érzésével. Az előszoba a szükségszerű állomást képezi a nagyszobához vezető úton, amint a bűn megélése és vállalása is az üdvözülés feltétele. Pontosan úgy, ahogyan azt Beckett szövegét kissé módosítva Lajkó Félix zenéjére Nagy József 1994-es budapesti rendezésében a kórus énekelte: "Úgy szeretem az életet, a hétköznapi alázatát, az ártalmatlan gyönyöröket, sőt, magát a bűnt, amely lehetővé teszi önmagunk megváltását."²⁰²

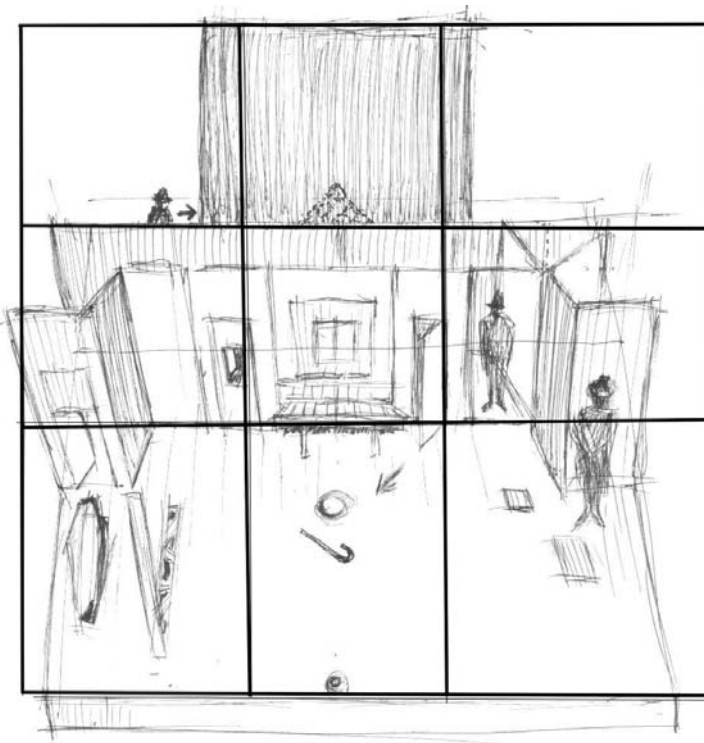
Csak lassan, lassacskán...

Fokozatosan arra lehetünk figyelmesek, hogy ebben az előadásban majdnem minden kilenc. Kilenc a csillag, amit az előadás elején az istenség összegyűjt. Kilenc a porral telt batyuk száma, amit a két lány az előadás során a talajon utaztat. Kilenc darabból áll össze a fejfigura, amit a két testből álló Siva-figurák összeállítanak. A próbák során azt is megtudhattam, hogy a játéktér alapterülete 9×9 méter. A hátul magasba emelkedő fal magassága pontosan $4,5 \times 4,5$ méter, az előszoba falának magassága pedig 2,25 méter. Az előbbi fele, az utóbbi negyede a kilencnek, és így a talaj és a két fal síkjai függőlegesen három egyenlő részre osztják a teret. Ha ezekre a síkokra vízszintesen egy-egy vonalat húzunk és kiegészítjük azokkal a függőleges vonalakkal, amelyek három méterenként a teret

²⁰² Beckett 1993, 148.

vízszintesen osztják három egyenlő részre, akkor egy kilenc mezőre osztott négyszöget kapunk.²⁰³

A kérdés ezek után automatikusan adódik: mi lehet az oka annak, hogy a kilences számjegy szándékosan ennyire fontos szerephez jut az előadásban. És, ha a kilences számjegy ennyire szisztematikusan végigvezethető az előadáson, mi lehet az oka annak, hogy a szereplők száma csupán nyolc? A kilenc szereplő tovább erősíthette volna a kilences szám jelentőségét, további egy fővel bővíteni a szereplők számát pedig nem jelentett volna különösebben nehéz feladatot ebben az átváltozásokkal teli történetben. Okkal feltételezhetjük, hogy ez az összefüggés sem lehet véletlen. Meglátásom szerint akár véletlenül alakult így, akár nem, a nyolc szereplő alapvetően meghatározza ennek a kilencesre felépített előadásnak a megértését.



Miként az ősi kozmológiák többségében szerepet kap egy szám, a Nagy József által teremtett színpadi világ is visszavezethető egyetlen számjegyre, ezúttal a kilencesre²⁰⁴. Vagyis rendezőként nemcsak a színészekre oszt szerepet, hanem a számjegyekre is, amelyek az alkotói munkában a színészi munkát megelőzik. A közös színészi munka így már csak egy kitalált világ benépesítésére irányulhat. Az Előszobában a kilencen alapuló rend az állandóság, a színészi feladatok pedig a változás, a filozófiai értelemben (is) vett mozgás képviselői. A kilences szám állandósága teremti meg az előadás mélységét, ez hozza létre azt a láthatatlan pillért, amire a színészi alkotás felépül. Ez a mozdulatlan pillér nem sérülhet a változó színészi akaratok ellenére sem, mert ezek a változók csak benépesítik a már megteremtett világot. A színészi munka így csupán a tartalmat befolyásolhatja, a láthatatlan vázat pedig, amire a közös színpadi alkotómunka felépül, nem.

²⁰³ A Nagy József által készített rajz perspektivikusan ábrázolja a színpadképet, amely a díszlettel ellentétben nem szerkesztve, hanem szemmértékkel készült. Ez az oka annak, hogy a rajzra húzott egyenesek nem egyforma mezőkre osztják a teret ábrázoló rajzot.

²⁰⁴ A *Habakukban* ugyanezt a szerepet a négyes szám töltötte be.

A modern kort megelőzően az emberek mindig visszavezették valamilyen számjegyre a világot, amelyben éltek. A korai kínai, egyiptomi, mezopotámiai, görög vagy hindu kozmológiák a dolgok természetét és lényegét a számban találták meg. Ezek többnyire egyjegyű természetes számok voltak, amelyeknek nyomát nemcsak a filozófusok kozmológiai leírásaiban, de a képzőművészetben vagy a zeneművészetben is felfedezhetjük. A kilences mint meghatározó számjegy már Platón Timaioszában is feltűnik, ami pedig az egyik legrégebbi – ezért talán a leghitelesebb – leírása az eltűnt atlantiszi kultúrának. A pitagoreusok által is átvett aritmetikai rendszert Timaiosz meséli el. Tőle tudjuk, hogy a világ benépesítésének kezdetét az egésznek különféle intervallumokra történő beosztása jelentette. Az egész osztása révén “olyan intervallumok keletkeztek, melyeknek arányai 3:2, 4:3, 9:8; s ekkor (a mozdulatlan mozgató) a 9:8 intervallumával töltötte ki az összes 4:3 viszonyú intervallumot”²⁰⁵. A mozdulatlanságot az egész képviseli, míg a mozgást a 9:8 aszimmetrikus eltérése okozza. A mozdulatlan mozgató ehhez hasonló elven rendezi el a világot más kozmológiai elképzelés szerint is, a különbség csupán annyi, hogy a magyarázók más-más számot találnak ennek az elrendezésnek a sémájára²⁰⁶.

Amíg a világban képtelenség kizárólagos rendező elvet találni a világ működésére, addig a szépművészetek önállóan választhatnak ilyen eszmét, hiszen céljuk nem a világ utánzása, hanem egy világ teremtése. A művészet “technikai” arányainak elkülönítése a valóság “objektív” arányaitól természetesen a szubjektivitás művészi elismerését feltételezi, és emiatt ez a szubjektivitás a műalkotások egyik legfontosabb tényezőjévé válik. A képzőművészet története során az emberábrázolások soha nem feleltek meg a valóságos biológiai arányoknak. Nem azért, mert soha nem tudták azt kiszámolni, hogy például az orr valóságos hossza milyen arányban áll az arc hosszával, az arc hossza pedig a teljes emberi test tényleges hosszával, hanem azért, mert a rajzzal nem a való világ utánzására törekedtek. A klasszikus görög kultúrában például az arc éppen 1/7 része volt a teljes testnek. A Platón által említett kilences arány csak a késő hellenisztikus kor idején valahonnan keletről, valószínűsíthetően az arab vagy még annál is távolabbi kultúrákból került bizánci közvetítéssel újra az európaiba, de, ahogy az Erwin Panofsky művészettörténeti-archeológiai nyomozása során kiderült, uralkodott is ott egészen a XVII–XVIII. századig.²⁰⁷ A testnek kilenc archosszúságra történő beosztása éppen akkor kezd megjelenni az európai képeken, freskókon és az egyházi épületek ablakain, “amikor – erős orientalisztikus hatásra – az egész világkép átalakult a számmisztika

²⁰⁵ Platón: Timaiosz 35b-36c In: Platón 1984, III. 332.

²⁰⁶ Falus Róbert figyelmeztet például, hogy az aranymetszés sem alkalmas arra, hogy azt világunk kizárólagos rendező elvévé tegyük. (Falus 1982.)

²⁰⁷ Panofsky 1976, 28.

jegyében”, amikor a szellem világa a korábbiaknál nagyobb hangsúlyt kapott, amikor a gondolkodás elmozdult a konkrétól az absztrakt felé. Akkor, amikor az arc a szellemi kifejezés székhelyévé vált, amikor az arc e kifejezésnek a mértékegységévé alakult. A test teljes hosszának és a fej hosszának a különbsége az emberi szellemnek e hangsúlyos korszakában újra a 9:8 arányt hozza létre, ahol a kilences szám a teljes testet, a nyolcas szám pedig a fej hosszával csökkentett test hosszát jelenti.

Az Előszobában és az előcsarnokban látható figurák arcainak absztrakt módon szellemiséget hordozó jelentését a művészettörténet több évszázadig tartó hagyománya tovább erősíti. A kilences számjegyre visszavezethető színpadi világ kozmológiája hasonlatos azokhoz a kozmológiákhoz, amelyek a világ harmóniáját hivatottak értelmezni. Ezek a kozmológiák közösek még abban is, hogy a számtani tényezőkön kívül zenei megfeleléseket is találnak, amellyel egyesíthetik a kozmosz minden részét. A zene éppolyan eredendő tényező, mint a szám, és a zenében megjelenő intervallumok a számoknál megfigyelt következetességhez hasonló elrendezést eredményeznek. A hangközöket a húrhosszúság osztásával a Platónnál említett eljárással osztották, és ennek az osztásnak a variációi által alakultak ki a hangrendszerek attól függően, hogy mikor melyik számot tekintették osztó tényezőnek. A képzőművészet 9:8 aránya a zenében a pitagoreusok zenei arányával egyezik, akik két szomszédos egész hang távolságát e két szám arányai szerint állapították meg. Ez az arány megmaradt a középkor modális skálájában is, bár nem annyira szisztematikusan mutatkozott minden hang között, mint korábban.²⁰⁸

Az *Előszoba* világában a zeneiség elsődlegesen nem a Kovács-Tickmayer István által komponált kísérezeneire vonatkozik. A zenetörténet és a művészettörténet nyomán született felismerések pusztán annyit jelentenek, hogy a hely, ahonnan a történet és a színpadi mozgás elindul, közös gyökeret rejt. A mozgás is zene, a kettő gyökere egy és ugyanaz, amire a mozdulatlanul mozgó rendező talál rá a vele együttműködő színészekkel és táncosokkal együtt. Ezután mint rendezőnek pedig csak arra van szüksége, hogy mozdulatlanságát megtartva rendezésével benépesítse világát, amelyre rátalált.

Az *Előszoba* kozmológiai szemlélete olyan láthatatlan világ képét fedi fel, amely a történet által hordozott tartalmat a megfogalmazhatatlan, ám átélhető horizontra kíséri. A kilences arány ugyanis nem véletlenül vált a középkori ábrázolások lényegévé. Az arc a szellem székhelyét jelölte, a kilenc pedig a spiritualitás, az istenszeretet, a beteljesülés számát jelenti ma is a keleti számmisztikában. A kilenc mint a legnagyobb egyjegyű természetes szám az ember számára még éppen belátható tartományt jelöli. Legtávolabb esik az egyes számtól,

amely a földre, az egyénre, az önazonosságára, az egyén személyes erőforrásaira, egyben magányosságára utal. A kilenc a mélységet jelöli az egy felületével szemben. A kilenc áll a legmesszebb az egyestől, vagyis a földtől, az anyagságtól, a kézzelfoghatótól és a megmagyarázhatótól. A kilenc az antiego és a szeretet. A kilenc a könyörület, a megbocsátás, a megértés és az önzetlenség. A kilenc felvidít és boldoggá tesz. A kilenc nélkül nem láthatunk túl önmagunkon, és nélküle nem sejthetjük meg a kozmosz rendjét sem.²⁰⁹ A kilencre felépített világban bármi történik is, a be nem látható, a meg nem ismerhető területek felé haladunk, a véges emberi lény számára soha el nem érhető végtelen birodalom felé.

Ahogy Dante a kilences számjegyre építette fel az Isteni színjáték kozmikus irányokba mutató szerkezetét, úgy ismerhetjük fel a kilencnek a szerepét az Előszobában is. Amíg Danténál a Pokolnak, a Purgatóriumnak és a Paradicsomnak egyaránt kilenc-kilenc köre van, addig Nagy József Előszobájában is a kilenc szolgál mértékegységül nemcsak a fizikai, de a szellemi világ megjelenéséhez is. Ahogy Dante poklának kilenc köre szükségszerű kiindulást képez a Purgatórium és a Paradicsom köreihez vezető úton, ugyanúgy nem kerülhető ki Nagy József kozmikus (szín)házában sem az előszoba pokla.

Kilenc, egymással nehezen összeegyeztethető kép

Hasonlóan Nádas Péterhez, ha egy képen egyszer véletlenül észreveszek valamit, azután nem tudom azt másnak látni még akkor sem, ha az a valami a képen nincs vonalakkal láthatóvá téve.²¹⁰ A lausanne-i színház fotósa készített egy képet a próbák egyikén, amelyen a premier után rögtön felfedeztem a kilences számot, később pedig ennek a felfedezésnek a segítségével egy arcot is, így az egész előadáshoz történő viszonyulásomat azóta is ez a láthatatlan arc, vagyis a fotón meglátott láthatatlan emberi szellem erőteljes jelenléte határozza meg.

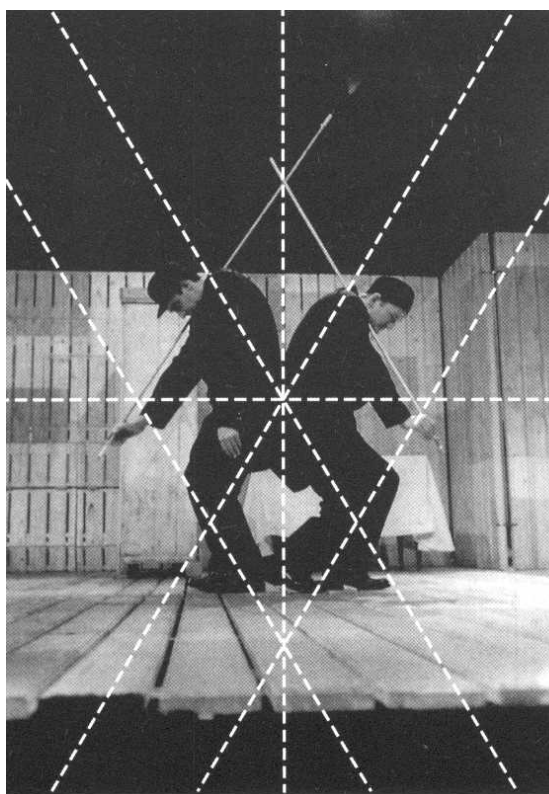
A fotózott jelenet során az éppen Mercier-t és Camier-t játszó színészek két különböző hosszúságú pálcával, mint a parkok tisztaságát gondozó parkőrök a botjukkal, porszemeket gyűjtögetnek a földről. Minden egyes megtalált porszemet a pálcájuk végéből kiálló kis szögre szúrnak, miközben e pálcák tulajdonosuk kezében különféle egyeneseket rajzolnak a térben. Miután a porszemet – amely valaha talán éppen egy test alkotórésze volt – zakójuk belső zsebébe rakják, újabb zsákmányért indulnak. Kettejük tánca a pálcák önálló táncával

²⁰⁸ Tarnóczy Tamás: Zenei akusztika Zeneműkiadó, Budapest, 1982 219.p.

²⁰⁹ A kilencnek ezt a szimbolikáját nemcsak az európai középkorban fedezhetjük fel. A hindu számmisztikában ma is ezeket a minőségeket jelölik. Lásd például Shine 1997.

párosul, amelynek során a testek és pálcák szegmenseiből különféle mértani alakzatok születnek. A porszemgyűjtést kísérő folyamatos mozgássor által teremtett vonalak a tér lehetséges erővonalait teszik láthatóvá, mint ahogy a szélzsák is felismerhetővé teszi a levegő szemmel nem érzékelhető áramlását. Az így létrejövő alakzatok egyszer könnyen felismerhetők, máskor olyan távol esnek egymástól, hogy az emberi elme léptékének korlátai miatt nem vagyunk képesek a rendet felismerni köztük, és már nem látjuk alakzatnak. Ám azért, mert ez olykor így alakul, nem mondhatjuk, hogy a fel nem fedezett alakzatok nem léteznek, pusztán annyit állíthatunk, hogy lehetséges geometriai szabályosságukat nem ismertük fel.

A lausanne-i színház fotósának éppen egy olyan pillanatot sikerült megörökítenie, amikor ezek az alakzatok nagyon is szabályos rendbe sűrűsödtek. Ha az alsó lábszáron keresztül a pálcákkal egy-egy párhuzamost húzunk, hasonlóan a színpadképre rajzolt vonalakhoz, akkor egy sarkára állított szabályos négy mezőre osztott négyszöget kapunk. Az így létrejött alakzat vonalai szintén kilenc ponton metszik egymást, megfelelve a kilences számjegyre komponált előadás törvényszerűségeinek. A két figurának ez az elrendeződése nem szándékos koreográfia következménye, és a pillanat megörökítése is a véletlen eredménye. De ha



egyszer tudatosítjuk az előadás legmélyebb szerkezetét a kilences számjegy alapján, elkerülheti-e figyelmünket ez a jelenség, amikor ráadásul a jelenetnek is az a szándéka, hogy a porszem mikrokozmoszának, valamint a pálcák és a testek együttes játékából létrejövő vonalak világegyetem felé tartó makrokozmoszának egyező törvényeire hívja fel a figyelmet?

A szépséget jelentő véletlent tovább fokozza két másik meglepő egyezés. A fotókra rajzolt, sarkára állított szabályos mértani alakzat szolgált a középkorban az arcábrázolások sémájaként is. A körzővel és vonalzóval szerkesztett képeket éppen akkoriban készítették,

²¹⁰ Nádas Péter Caspar David Friedrich képén a felhők közé rejtve fedezi fel Próteusz arcát, és ez az arc fedi fel előtte a kép láthatatlan értelmét. "Ezt az arcot az első rápillantásra nem vettem ugyan észre, de ha egyszer észrevettem, akkor többé nem tudom felhőnek látni." (Nádas Péter: Mélabú. In: Nádas 1988, 72.)

amikor a testet a 9:8 aránya szerint rajzolták.²¹¹ A fotón található kilenc porszemnyi méretű kereszteződés önmagában is a szellemi területek dominanciáját jelzi, amelynek felismerését csak fokozza az arcábrázoláshoz használt séma ismerete. Ha az eddigiek alapján azt állítottam, hogy az előadás az ember végső határainak természetéről szól, akkor ennek a különös egyezésnek a véletlenszerűsége tovább finomítja látásomat, és az előcsarnokban elhelyezett bábok zsákokkal helyettesített fejéhez hasonlóan ezen a fotón is az arctalan szellem jelenlétét látom.

A fotóra rajzolt mértani alakzat megegyezik a hindu számmisztikában sémaként használt alakzattal is. A keletiek ezekhez a metszéspontokhoz rendelik a számjegyeket egytől kilencig, mert erre a kilenc számra visszavezetett világ képezi számukra a teljes világot. A hindu számmisztikában meghúzzák a rombusz átlóit is. Ha az előadásról készült fotón is meghúzzuk az átlókat, a pontok száma nem növekszik, ám a vonalak száma nyolcra emelkedik. Az előbbi 9:8 arány így újra előáll. A két átló teremti összeköttetést az összes lehetséges pont között, így az alakzat immár hiánytalanul a világ teljességének képzetét kelti fel.

Az előadás szereplőinek száma nyolc. Hat férfi és két nő. Ahogyan az átlók által létrehozott összeköttetések teljességet alkotnak a négyszögben, úgy alakul ki a két nő által az *Előszoba* világának teljessége is.²¹² Amíg a kilenc a láthatatlan spirituális mezőt képviselte, addig a nyolcas szám az anyag szellemi mezőbe történő átlényegítését. A kilenc a már tiszta szellemet hordozza, a nyolc pedig a színészt rejtí magában, aki a színházban testét lényegíti át, hogy a szellemet láthatóvá tegye. Az előadás egészében a 9:8 aránya a szellem és a szellem megjelenítéséhez szükséges színész egymáshoz viszonyított arányát mutatja meg. Az Előszoba tehát az emberi arc megidézésével a szellem kiteljesedésének színhelye, amint szemünk láttára a színészek felmutatják azt nekünk. Ennek tudható be, hogy az előadásra visszaemlékezve már csak egyetlen arcot látok, a Szellem arcát, a Szeretet arcát.

Soha nem megy veszendőbe, amit a lélek kiokád

Nem lehet véletlen(!), hogy eddig nem sokan foglalkoztak a véletlen természetével. Polányi Mihály azon kevesek egyike, aki ezt megtette. Személyes tudás című munkájában fizikai és matematikai törvényszerűségek vizsgálata után arra a következtetésre jut, hogy a véletlenek nem természettörvényen alapulnak, hanem emberi tevékenység hozza létre őket. Állítása szerint a véletlen pusztán fogalom, amit az ember alkotott. A természetnek nincs arra

²¹¹ A művészettörténet ennek egyik legszebb példaként a reimsi székesegyház üvegablakán található Krisztus-fejet említi.

²¹² Nagy József színházában mindig is kevés női szereplő volt. Most is csak kettő van, amennyi éppen szükséges világának teljességéhez!

szüksége, hogy különbséget tegyen véletlen és nem véletlen jelenség között, ezért az csak az önmagára reflektáló tudat számára válik ketté. Az ember találja ki ezt a szót, amikor a természetben valamilyen sémát felismer. Vagyis egy rendezett séma felismerése a feltétele a véletlennek, és azt állítja, hogy “a véletlen által irányított események fogalma olyan rendezett sémákra utal, amelyeket az ilyen események csak véletlen révén tudnak szimulálni”²¹³. Mivel emberi lények vagyunk, óhatatlanul is egy önmagunkban lévő centrumból nézzük a világegyetemet, és saját felismeréseink szerint alakítjuk ki a sémát még a természettudományokban is. Hosszasan bizonygatja példáival, hogy még a legmegszállottabban objektivitásra törekvő fizikusnak sem sikerülhet kiiktatnia az emberi tényezőt, így az ő meglátásai is csak saját magáról alkotott felismerések lehetnek. Azért álltam mindig tanácstalanul a művészetkritikák objektivitásra törekvő normatív értékrendje előtt is, mert ha valami nem lehet objektív, az éppen a művészet, amelynek szubjektív természetét objektív mércével összeegyeztetni értelmetlenség.

Kozmikus szem című írásában Bódy Gábor beszámol egy kísérletéről, amelyben a véletlenről esztétikai következtetést is levon. A véletlen természetének felismeréséhez szintén vonalakat használ. Kísérleti alanyait arra kérte, hogy olyan egyeneseket húzzanak a papírra, amelyek semmiféle szabályosságot nem mutatnak a már meghúzott vonalakkal. A kísérlet eredményeként megállapítja, hogy a laikusok 3-5, míg az építészek, grafikusok, tervezők 15-20 ilyen vonalat képesek húzni, ennél többet pedig azért nem lehet, mert minden további vonal szükségképpen szabályosságot mutat valamilyen már meghúzott vonallal, vagyis az ember képtelen spontán véletlen vonalak húzására. Mindez azt is jelenti, hogy a létezés természete szerint egy idő után az ember akkor is szabályosságokat cselekszik, ha ennek nincs tudatában. “Az abszolút véletlen mozgás nemcsak hogy létezik, de képe sokkal valószerűbben hat, mint a szabályokkal <<tarkított>> emberi igyekezeté.”²¹⁴ Minél kevésbé van tisztában valaki a formaképző “szabályokkal”, annál kevesebb olyan vonalat képes húzni, amelyek nem mutatnak egymással szabályosságot. A laikusok esetében a véletlen szerepe ugyan sokkal nagyobb, de a véletlen kiiktatására tett kísérlet azok számára is csak korlátozott lehet, akik mindennapjaikat vonalak között töltik. Következésképpen a véletlenek az emberi megismerőképeség és felfogóképeség határán állnak, annak a tartománynak a szélén – mint a kilences számjegy jelentése –, amelyet az ember még éppencsak be tud látni. Bódy szerint a véletlen így esztétikai kategóriaként az ismeretlenség metaforájává válik, amit filmművészetre alkalmazott leírásaiban és filmjeiben fel is fedezhetünk. Ez a jelenség éppen megegyezik

²¹³ Polányi 1994, 73.

²¹⁴ Bódy Gábor: Végtelen kép Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1996 206.p.

azzal, ami Nagy Józsefet is hosszú ideje foglalkoztatja. A *Habakuk kommentárokról* szóló kitérőmben is a bizonyosságok elérhetetlenségének levezetésével hoztam ezt összefüggésbe, és ezt állítom a kilences számjegyre megkomponált világ kozmológiájának leírásával az *Előszobáról* is.

Amikor Mercier és Camier közös táncában az egymástól távol eső pálcák vonalai között nem ismerhettük föl a geometriai alakzatot, arról sem beszélhettünk, hogy azok egyáltalán valamilyen felismerhető formává képesek rendeződni. Szabályos alakzatokká az emberi elme Polányi által felismert sémateremtő képessége rendezte, és a kilenc ponttá összeálló képet, valamint az ebből kialakuló látomásomat is ez hozta létre. A rendező vezette a szememet, hogy a séma kialakításával a mikrokozmosz és a makrokozmosz együttes jelentkezésével felismerhessem világának természetét. S ha ez a világ teljes, kialakított sémám segítségével olyan más összefüggéseket is felismerhetek, amelyek az alkotói szándékban nem szerepeltek, noha megjelenésük valóban véletlenszerűnek nevezhető, amennyire egy ilyen világban lehetségesek egyáltalán a véletlenek. Mivel ugyanazt a sémát használtam a nem szándékos akciók felismeréséhez is, mint akkor, amikor a szándékolt jelenségek közötti összefüggést megteremtettem, az akció és a képen húzott párhuzamos vonalak közötti kapcsolat felismerését sem tekinthetem véletlennek.

Ha a felismerést nem a véletlenszerű jelenségek közé soroltam, arra is ki kell térnem, hogy az akció véletlenszerűsége miként fordulhatott elő ennyire koherensen. Ezt a teremtett világ koherenciája okozhatta, amely a teljesség birodalmában született azáltal, hogy a teremtmény addig a minden minőséget magában foglaló közös gyökérig nyúlt vissza, amelyből világának kozmológiája is levezethető. Persze alkotás közben könnyen összetéveszthető a mozdulatlan teljesség az ezt benépesítő mozgással, ám a művészet lényegéhez éppen az tartozik, hogy a művészember érzékszerveinek igénybevételével a teljesség hálójára települ, és ott is marad. Ha onnan nem mozdul, akkor csak a poétikai szándéktól függ, hogy a színpadon éppen mit csinál. Ezzel magyarázom azt, hogy az alkotói szándéktól függetlenül is létrejöhetnek olyan alakzatok, amelyek a séma felismerése nélkül véletlenszerűnek minősíthetők. Ez az oka annak, hogy a műsorfüzeten szereplő kilences számjegyet is összefüggésbe hozom az előadás lényegével²¹⁵, és emiatt nevezem szépséget teremtő véletlennek azoknak az apró lámpácskáknak a fényét is, amelyeket az első jelenet közben a nézőtér lépcsője mellett a fal tövében szintén csillagoknak láttam.

²¹⁵ A lausanne-i színház 1997/98-as évadjának első bemutatója is Nagy József előadása volt. Nem véletlenül tett különbséget egyik kritikusa *A kaméleon kiáltása* című cirkuszsínház és az *Előszoba* között. Amíg az előbbi előadást a cirkuszművészet egyik legjellemzőbb megújításának tartják a kritikusok, addig ez utóbbi előadást az előbbivel összehasonlítva mélyebbnek nevezik.

A teljesség hálójának megtalálása és annak megtartása nem pusztán intellektuális feladat, elsősorban inkább érzékenységet igényel. Rátalálni az alkotó ember intuícióinak és személyes megérzéseinek kiiktatásával talán nem is lehetséges, már csak azért sem, mert az ember nemcsak gondolkodó, hanem érző lény is. A múzsák – akik pusztán “véletlenségből” szintén kilencen voltak – hasonló feladatot teljesítettek. A múzsák az ihletettség állapotát nevesítették, az agynak azt a mechanizmusát, amelyet az esztétika, a művészetfilozófia és a művészetpszichológia azóta sem tud fogalmakkal megragadni.²¹⁶ Ugyanezt a jelenséget írja le a mai fizika a maga átalakulóban levő nyelvén, amikor a megérzéseket és ráérzéseket azzal magyarázza, hogy az agy biológiai és pszichikus hullámai a kozmikus jelenségek láthatatlan hullámaira hangolódnak rá. Úgy vélekedik, hogy “az agy alfa-hullámának 7-10 Hz-es rezgésszáma éppen megegyezik a Föld ionoszférája és felszíne között fellépő elektromágneses hullámok rezgésszámaival”²¹⁷. Az új tudományág, a kozmo-bio-pszichológia, azt is megállapítja, hogy ezek az alfa-hullámok különösen az álom és az ébrenlét határán jelentkezhetnek, vagy akkor, amikor az agy alfa-hullámai valaminek hatására 7-10 Hz-re csökkennek, és akkor különösen fogékony és képzeletgazdag tudatállapotot eredményeznek. Ez a jelenség magyarázhatja az ihletettség állapotát is, akár a múzsák jelenlétének nevezzük azt, akár a bioelektromosság tudományának. Minderre talán azért érdemes ilyen részletesen kitérni, mert olyan tudásnak a mechanizmusát erősíti, amely az alkotóművész érzékenységét is magyarázhatja. Ráhelyezkedni a hullámoknak erre a kozmikus hálójára annyit jelent, mint ihletet kapni. A ráhelyezkedés képessége jelentheti azt a tudást, amellyel az alkotóművész is rendelkezik. Az ihlet tehát egyfajta tudás, amely természete szerint egyéni és szubjektív. Tudás, amely az alkotói érzékenység személyes tudása. A ráérés tudása, amely a szépművészetek legfontosabb sajátja.

Többek közt Arthur C. Danto mutat rá arra, hogy az elmúlt több mint kétezer év művészetfilozófiáiban és az ezek alapján kialakult esztétikákban a művészetértelmezések figyelmen kívül hagyták a ráérésnek és a megérésnek a műalkotásban játszott szerepét, vagy pedig nem kezelték azt jelentőségük szerint. A platóni tanoknak megfelelően a művészetet logikailag a valóság látszatvilágába sorolták, majd fogalmak révén racionalizálták, hogy “az értelem lépésről lépésre elhódítsa az érzés birodalmát”²¹⁸ kirekesztve így a műalkotás egyik legfontosabb tényezőjét. A tragédia születésében Nietzsche ezt a

²¹⁶ Ezzel kapcsolatban elég a különféle zsenielméletekre utalni. Lásd pl. Kant munkáját az ítélőerőről, amelyben a természettudóst állítja szembe a művésszel. A Newton által felfedezett dolgok tanulhatók, utánoszthatók, ugyanakkor Homérosz nem tudná levezetni azt az utat, “hogyan bukkantak fel és találkoztak fejében képzeletdús és ugyanakkor gondolatgazdag eszméi.” (Kant 1966, 47§.)

²¹⁷ Grandpierre Attila: Az élő kozmikus rádióadó-vevők fizikája Természetgyógyász Magazin 1998/2.

dionüszoszt felváltó apollóni magatartást “esztétikai szókratizmusnak”²¹⁹, napjainkban Richard Rorty pedig az ezek alapján felhalmozott irodalmat “arisztotelészi szemétnek”²²⁰ nevezi. A színházművészettel kapcsolatban Derridára hivatkozva legszemléletesebben talán Philip Auslander emlékeztet arra, hogy az öntudatlan elemeknek mennyire fontos szerep jut az alkotásban.²²¹

Nagy József előadásai kapcsán minderről azért érdemes megemlékezni, mert ez a felismerés alkotói munkájának egyik nagyon fontos tulajdonságát segíthet megmagyarázni. A figyelmet olyan jelenség felé irányítja, amely az ábrázolt világ értelmezése esetén elkerülné figyelmünket, így pedig az egyik legfontosabb előadás-építő tényezővé avatja. Nagy József elsősorban ráérez a világra, nem pusztán arra, amelyben él, de arra is, amit teremt. Elsősorban ez avatja művésszé. Művészi lényéhez hozzátartozik az is, ami alapján elképzei, kigondolja és társaival együtt felépíti ezt a világot, és az is, ahogyan azt intellektuálisan és fizikailag a színpadon partnerei között megéli.

Nem instruálja színészeit, ahogyan azt egy hagyományos színházi munka alapján elképzelhetnénk. Nem ad részletekbe menő, pontosan körülhatárolt, aprólékos instrukciókat. Nem írja körül és nem magyarázza agyon a jelenetet aszerint, hogy milyennek szeretné látni, és nem ismeri a rendezői előjátszás jelenségét sem. Ez nem alkotói módszere, ez az egyénisége. Szavak helyett képekben, zenében és mozgásban gondolkodik. Egy-egy jelenet kapcsán csupán a legtágabb vázat fogalmazza meg, azt, amire ráérezett, amit előzetesen leginkább képszerűen elképzelt. Egyértelmű instrukciókat még akkor sem ad, ha határozott képe alakult ki a jelenetről, máskor pedig arra sincs szüksége, hogy alapos tervet dolgozzon ki magának a jelenet lefolyásáról. A teljesség hálóján marad, és azt várja csupán, hogy társai is megérezzék ugyanazt. Arra törekszik, hogy a próbák alkotói légköre adjon testet azoknak a láthatatlan pilléreknek, amelyeket megérzései teremtettek, és amelyek a teljesség hálójának természete szerint még akkor is csak egyre erősödnek, ha társaival alkotói vitába keveredik. Ez vezeti a társulatot a premierig. Emiatt látszólag teljesen szabadjára engedi a próbák menetét, és színészeitől-táncosaitól “pusztán” azt várja el, hogy ugyanazt átérezve önállóan hozzák létre színészi világukat. Ezért szeret évek óta személyesen kiválasztott, hozzá hasonló szemlélettel rendelkező társakkal dolgozni, akik szintén képesek ráhangolódni arra a

²¹⁸ Danto 1997, 21.

²¹⁹ “Mindennek értelmesebbnek kell lennie, hogy szép legyen.” (Nietzsche 1986 104.)

²²⁰ Rorty 1975, 548.

²²¹ Derrida “...asserts that the making conscious of unconscious materials is a process of creation, not retrieval: << There is then no unconscious truth to be rediscovered by virtue of having been written elsewhere>>”. (In: Auslander 1997, 31.)

láthatatlan hálóra, amely megragadhatatlan alapját képezi közös munkájuknak. Azokkal, akik ezen a hálón érzékelik a láthatatlan szellemet, és ez alapján látnak.²²²

Nem egyforma módon, de ők, a színészek mégis többet látnak annál, mint azokat, akiket éppen játszanak. A nézőtérén helyet foglaló Mercier-knek és Camier-knek, a székeikben veszteglő Vladimiroknak és Estragonoknak mutatják meg a látás lehetőségét, ha ők is úgy akarják. Továbbgondolhatják vagy megnézhetik, hogy az Előszobában eljátszott pokolból milyen természetű világba vezetnek a díszlet még fel nem tárt nyílásai a folytatásban. Mert akkor majd az Előszobából egy nagyobb szobába juthatunk, ahol a pokoli játék helyett már az égi Bankett részesei lehetünk. A próbák 1999-ben kezdődnek, és a bemutató is akkor lesz. Vajon mit tartogat Mercier és Camier, Vladimir és Estragon számára ez az egy darab egyes és három darab kilences szám ezen a közös Banketten 1999-ben? Bizonyos, hogy észreveszik, de látják is majd a nagy égi előadást? Látásuk érdekében az alapokhoz kell majd visszanyúlniuk, vagy még korábban...

Csak lassan! Lassacskán!

²²² Talán nem árulok el titkot, ha ezzel összefüggésben elárulom, hogy ilyen okok miatt mondta vissza a budapesti Új Színház néhány évvel ezelőtti felkérését, és ezért nem vállalta el az új hamburgi színháznak Az ember tragédiája megrendezésére történt több ezer márkás felkérését sem.

3. rész

A mozgás hermeneutikája

*“Alkotni azt jelenti, hogy egy lépést talán elvétesz a táncban.”
Antoine de Saint-Exupery*

Az eddigiekben a lét működésének evidenciáját helyeztem középpontba, vagyis azt, hogy a lét attól lét, hogy működik,²²³ és a műalkotás, ha megnyílik, képes arra, hogy rajta keresztül a működésséget észrevegyük. Heidegger nyomán azt igyekeztem szemügyre venni, hogy ez a működés eredendő, és nem a létező akciójának tárgyi eredménye. Ebben a részben pedig arra helyezem a hangsúlyt, hogy a rendelkezésekre álló keretek között bemutassam, a létező mit tehet annak érdekében, hogy a műalkotáson keresztül olyan tájakra helyezkedjen, ahonnan a világnak ezt a nyíltságát, vagyis az igazság működését észrevehesse, és mit tehet annak érdekében, hogy ezt a nyíltságot nyitva is tartsa, vagyis megőrizze. Tehát még mindig a műalkotás megnyitása körül szándékozom időzni, csak éppen ezúttal a hermeneutika ontológiai differenciájának megfelelően nem a létet, hanem a létezőt igyekszem körüljárni, nevezetesen azt, hogy a létező a műalkotással, azon belül is a színpadi művel miképpen tudja önmagát működésbe hozni annak érdekében, hogy a lét működéssége megnyíljon előtte. Továbbra sincs szándékom a heideggeri felismerésekből kilépni, szándékosan továbbra is a fenomenologikusan meghatározott hermeneutika keretei között kívánok maradni, bár lesznek helyek, ahol teszek néhány kitekintő utalást más lehetséges irányba, de azt, ami ezen túl van, vagyis a más irányok kidolgozását, ebben a dolgozatban nem tekintem feladatommak.

A dolgozat e részében tehát, a heideggeri felismerésekből kiindulva továbbra is azt hangsúlyozom, hogy a működés eredendő, az igazság működésbe lépését képező létező általi megnyitás pedig létben történő gyarapodást eredményez, csak éppen ezúttal a létező műalkotáson keresztül megnyilvánuló lehetséges akciója körül időzöm. Amíg az előző részben az eredendő, azaz az önmagától felnyíló működését mint φυσις-t (*fűszisz*) tekintettem, addig ebben a részben a hangsúly a νοειν-re (*noein*) kerül, vagyis a létezőnek a megmutatkozó működéssel szembeni felvevő állásba történő helyezkedésére.²²⁴ A *noein* fogalmának előkerülése alkalmat ad arra, hogy a megfelelő helyen a felvevő állásban történő helyezkedést elkülöníthessem az élményesztétika ihletettségen alapuló zseni-fogalmától, egyszersmind e fogalom használatával pontosíthassam az általam eddig használt “alkotói belehelyezkedés” vagy a “mindenség hálójára történő helyezkedés” kifejezéseket. Ezzel összefüggésben pedig a

²²³ Ezért van egyáltalán létező, nem pedig inkább Semmi.

színpadi művet a lét közegének tekintem, amely egyforma jelentőségű a játszó és az őt néző személy számára, amennyiben mindkettőjükhöz bejelentkezik a működésség.

Ha az előző részben a kanti antropológián túllépő “Mi az ember?” kérdésről a “Ki az ember?” heideggeri kérdésére került a hangsúly, akkor most azt is mondhatjuk, hogy a létező működésbe hozásakor a “Ki vagyok én?” kérdése következik, amely ugyanúgy nem ismeretelméleti, tehát tematizált jelentés előtti kérdés, mint az előbbi, ám — mint az talán belátható lesz — kijelöl majd egy ontológiát is meghaladó (megelőző?), abból kilépő peratológiai irányt. Anélkül, hogy pontosan levezetném az előadóművészetre is érvényesíthető soron következő kérdésre adott peratológiai választ,²²⁵ megelégszem azzal, hogy felmerülésük helyét és irányát kijelölöm, illetve azzal, hogy a felmerülés helyénél annak természeténél elidőzőm, eredetét pedig előbb heideggeri majd gadameri kontextusba helyezem.

Mivel a színpadi mű a megnyitás lehetőségét hordozza úgy a színész, mint a néző számára, ezért olyan képződménynek tekinthetjük, amely — mint az a dolgozat előző részéből kiderülhetett —, ha nem hagyjuk, hogy az előadás üzenete elterelje róla a figyelmünket, a megértés közegét képezi. Ha pedig a színpadi művet közegnek és nem tárgynak és eszköznek fogjuk fel, amely valamilyen üzenetet továbbít, akkor ugyanazzal a problematikával állunk szemben, mint amit a nyelviség kapcsán előbb Heidegger majd Gadamer is felvetett. Ennek megfelelően a nyelvet nem kommunikációs tényezőként, hanem a lét közegeként szemlélhetjük, ami közelebből azt jelenti, hogy a színpadi művet, miként a nyelvet, megérthető létként, és fordítva, a létet megérthető nyelvként vehetjük észre, amelyet azáltal érthetünk meg, hogy benne élünk.²²⁶ Ezért a létező interpretációjával az interpretáló tudat jelenbeli szituációja nyerhet felismerést (amely természetesen történeti horizontok összeolvadásából származik). Ebből a szempontból közömbös, hogy interpretáló theoroszként színészt vagy nézőt értünk, hiszen az applikáció mindkettőjük számára ugyanazt képviseli: a képződménnyé alakítás ugyanúgy létmegértés eredménye, mint a képződmény megértése. Mindkét esetben az applikáció univerzális ontológiai jelentőségének érvényessége munkál,

²²⁴ Heidegger 1995, 71.

²²⁵ A peratológia lényegéről lásd Pethő 1997a., valamint Pethő 2003, 106-110. és Pethő 2003a, 83-85.

²²⁶ “A nyelv értése maga még egyáltalán nem valóságos megértés, és nem foglal magába interpretációs folyamatot, hanem élettevékenység. Mert a nyelvet úgy értjük, hogy benne élünk.” (Gadamer 1984, 270.) “Lét, amelyet meg lehet érteni, nem más, mint nyelv”; “amit meg lehet érteni, az nyelv”. “*A megérthető lét — nyelv.*” I.m. 329.

amely mindegyik fél számára “közös nyelvet teremt”, még akkor is, ha szituációjuk más és más is.²²⁷

A nyelviség az előadóművészetről történő szólásban a beszélt nyelv, vagyis a színpadon elhangzó szó miatt számos félreértésre adhat és adott okot már eddig is. Elegendőnek tűnhet csupán arra gondolni, hogy az interpretátorok (kritikusok) színházi előadásról szólva rendszerint az előadás alapjául szolgáló szépirodalmi szöveg adaptációját kísérik figyelemmel, észre sem véve, hogy valójában nem a színpadi mű, hanem az irodalmi szöveg felől tesznek fel kérdéseket, és az erre adott válaszokat úgy kezelik, mintha azok a színpadi mű természetére vonatkozó válaszok lennének. Gadamer például — nemcsak a játékelmélet kapcsán — hozzájuk hasonlóan a színpadi interpretációt reprodukciónak tekinti,²²⁸ ahol az előadás “az olvasás helyett” történik, így az előadásnak nem lehet önálló léte, mert a színészek mindent “túlságosan érthetően játszanak”.²²⁹ Hogy ezt a — szerintem — félreértést leleplezhessük, szükségesnek látszik újra szemügyre venni a nyelviség eredetét. Ha ugyanis a színpadi művet egy drámai mű reprodukciójára egyszerűsítjük le, akkor valóban nem lehet az előadásnak önálló léte. Ha viszont a színpadi interpretációt önálló szövegnek, jelesül előadás-szövegnek tekintjük,²³⁰ amely ugyanolyan interpretáció a színpadi mű megalkotói számára, mint amilyen interpretáció az irodalmi szöveg a drámaíró számára, amikor mindkét fél a lét felmutató interpretátoraként egzisztál, akkor az előadás-szöveg önálló léte mint működésség jelentkezik be.

Az előadóművészet széles spektrumából elsősorban azért emelem ki a mozdulatművészetet, mert egy mozgás- vagy táncszínházi előadás elhangzó szó nélkül is “beszédes” lehet, így az előadás-szöveg nyelvisége a beszélt nyelv kiiktatásával is feltárható. Ha ugyanis belátható lesz az, hogy a mozgás és a nyelv eredete egy, akkor ez további adalékot jelenthet ahhoz, hogy belássuk, egy mozgás- vagy táncszínházi előadás sem egy tematizált üzenet hordozója elsősorban, hanem a nyelvhez hasonlóan a mozgást is a megérthető lét közegeként tekinthetjük. Ez pedig adalékot szolgáltat mindenfajta előadás-szöveg nyelviségének felismeréséhez, amely ezek után beláthatóvá teheti azt is, hogy még a drámai színház nyelvisége sem egyszerűsíthető le az elhangzó színpadi beszédre.

A színpadi létező mozdulatait, önmagának működésbe hozását, és a “Ki vagyok én?” kérdését, valamint a nyelviséget ennek megfelelően egymással összefüggő kérdéseknek

²²⁷ A szó “valamilyen rejtélyes módon hozzákapcsolódik a ’leképezetthez’, hozzátartozik a leképezett létéhez”. (Gadamer I.m. 291.)

²²⁸ I.m. 279.

²²⁹ I.m. 280.

tekintem, amelyek a nyelviség eredetéhez történő odafordulás miatt állíthatók egymás mellé. A kiindulást Heidegger *Bevezetés a metafizikába* c. művének IV. része, annak is főleg a Lét és gondolkodás c. fejezete képezi,²³¹ amelynek pusztán összefoglalását adom, hiszen a nyelv eredetének bemutatását nem célnak, hanem kiindulásnak tekintem annak érdekében, hogy a színpadi mozgást illetve a mozgás által kialakuló előadás-szöveg (és ezen keresztül mindenféle előadás-szöveg) nyelvi természetét körvonalazzam, egyszersmind az előadás-szöveget költészetnek (testköltészetnek) tekinthessem, ahogyan a nyelviséget Heidegger is költészetnek tekinti. Amikor tehát az önmagát működésbe hozó játszó-táncoló és az őt néző létező feltárása érdekében a nyelv eredetéhez fordulok, akkor azt azért teszem, hogy a nyelv és a mozgás (és ezzel összefüggésben a valódi színpadi — tehát nem illusztratív, kísérő — zene) közös gyökerének hangsúlyozásával a színpadi mű megnyithatóságánál tovább időzzem, és ezzel a megnyithatósággal járó csendes örömből még a róla való szólas által is részesedjek.

3.1. A nyelviség eredete

Ha abból a heideggeri felismerésből indulunk ki, hogy a *λογος* (*logosz*) a görögök számára eredetileg nem mondást, nem szót, nem beszédet és nem is valamiféle tant jelentett,²³² hanem nyelviség-előttiként a létező összeszedettségére utalt, akkor belátható, hogy a későbbiekben szó vagy beszéd értelmévé változott (sorvadt) *logosz*-fogalom miatt a nyelviség is a létben gyökerezik. Herakleitosz és Parmenidész töredékein keresztül Heidegger ugyanis azt mutatja meg, hogy a “gyűjtés” értelmében használatos *logosz* a létezőnek létbeli állapotára vonatkozik: amennyiben a létező a rá vonatkozó, de szétszórt dolgokat együvé tartozóként fogja össze, vagyis olyan gyűjtést végez, amelynek eredményeként a gyűjteménybe nemcsak a szétszóródott dolgok, hanem a gyűjtő, tehát önmaga is beletartozik, akkor ez az “egybetartás a *λογος* az átható működés, (vagyis) a *φυσις* jellegével bír”.²³³ Ha tehát a *logosz* és a *fűszisz* valamikor lényegileg ennyire összetartozott, vagyis a *logosz* állandó összegyűjtöttségként, a létező magában álló összeszedettségként, tehát létként volt értendő, akkor a nyelviség eredete is a *fűszisz*ben lelhető fel még akkor is, ha a nyelviség a *logosz* és a *fűszisz* kettéválásával jött létre: “a *λογος* név még akkor is megőrizte eredeti jelentését, amikor már régóta beszédet és kijelentést jelentett, amennyiben az összegyűjtöttségben az alkotóelemek

²³⁰ Persze csak akkor, ha az előadás rászolgál erre, és előadásként valóban nem az irodalmi szöveg deklamált megismétlése az olvasás helyett.

²³¹ Heidegger 1995, 60-97.

²³² Heidegger 1995, 64.

²³³ I.m. 69.

’egyikének a másikhoz való viszonyát’ is jelenti”.²³⁴ A *logosz* a létező összeszedettségének szavaként nyelviségében is tovább él, ám, amint az a metafizikus szemlélet történeti vázlatánál talán belátható volt, a probléma ezután akkor jelentkezett, amikor a *logosz* pusztá eszmévé (*eidosz*, *idea*) és kijelentéssé sorvadt, ami kiiktatta a létből az egymással egyidejűségében is ellentétes dolgok együvé tartását (vagyis a harcot [*πολεμος*], a vitát), ezzel együtt pedig az el-nem-rejtettséget kezdte abszolutizálni. Mindez pedig a *logosz*, az *alétheia*, a *fűszisz*, a *noein*, és az *idea* közötti, eredetileg összetartozó vonatkozásainak elrejtéséhez vezetett, a *logosz* logikaként áthagyományozott használata pedig már nem is titokként, hanem semmisként kezelte ezeket a vonatkozásokat, így az eredet titok maradt. A nyelviség eredetét, a nyelv alétheával és a *fűszisszel* való kapcsolatát ennek megfelelően ugyanilyen titok övezi, sőt ez a titokjelleg hozzátartozik a nyelv eredetének lényegéhez.²³⁵

A *logosz* és a *fűszisz* eredeti összetartozását tekintem tehát a kiindulópontnak, mégpedig azért, mert ez vezethet el a *fűszisztől* mint a létben való gyarapodás működésességtől a létező működésességéig. Amikor pedig a nyelv eredetét a színpadi akció nyelviségének feltárása érdekében szemügyre veszem, akkor a kettő kapcsolatához a kulcsot az alábbi két heideggeri mondatban vélem felfedezni: “A nyelv csak a mindent lebíróból és az otthontalanból nyerhette kezdetét, abban, hogy az ember feltört a létbe. Ebben a föltörésben a nyelv a lét szavá válása volt: költészet.”²³⁶

A *δεινον* (*deinon*) “otthontalanságot” jelentő természetéről az előző részben szoltam, most a szó másik jelentésén, a “mindent lebíró” a sor (3.1.1.), amelynek feltárása az előbbivel együtt a lét szavá válását eredményezi (3.1.2.). Az ezt követő alfejezetben az ember “feltöréséről” lesz szó, ami az előző alfejezetek alapján a “mindent lebíró” mindenséget átható nyugalomával szemben “erőszakátétként” jelentkezik. Ez egyúttal azt a tartományt képezi, ameddig Heidegger a nyelviség eredetét illetően vissza tud tekinteni. Mint látni fogjuk az “erőszakátétel” mint az ember létbe történő feltörése (az ember-lét megnyitása), vagyis az önmagát működésbe hozó létező akciója a *τεχνη* (*tekhné*) és a *δικη* (*diké*) egymást feltételező fogalmainak segítségével írható le. Mindez egyúttal a *νοειν* (*noein*), a Felvétel fogalom jelentéskörének összefoglalását is jelenti (3.1.2.2.). A *noein* és a *fűszisz* egymás mellé állítása pedig azt a keretet jelölheti ki, amely alapján a színpadi akció, esetünkben a színpadi mozgás nyelvisége előbb elvileg, majd a későbbi fejezetek során konkrétságában is feltárhatóvá válik (3.2.).

²³⁴ I.m. 64.

²³⁵ V.ö. I. m. 86. 1862-1883 sorok.

²³⁶ I.m. 86. 1889-1891 sorok.

3.1.1. A “mindent lebíró” és a “leghátborzongatóbban otthontalan” mint világ

Az egyfelől “mindent lebírónak”, másfelől “leghátborzongatóbban otthontalannak” fordított *δεινον* (*deinon*) szó értelmezései, ezzel együtt a heideggeri “eljárás”, az Antigoné-kardal második értelmezési fázisában leírtak alapján szemléltethető talán a leginkább. E rész középpontjában az ember áll, pontosabban az, ahogyan kibontakozik az ember léte: Heidegger a tengert és a földet nevezi a mindent lebírónak, amibe erőszaktevőn betör az ember. A tenger téli hullámvászonban említetik, aminek során a hullámvászon által feltépi saját mélységeit, hogy azután magába visszarántsa azt, a földet pedig a növekedés nyugalmaival említi, amely táplál és kihord.²³⁷ Mitologizálja a tengert és a földet, nem földrajzi és geológiai jelentésben érti, hanem istennőnek, tehát mindent lebírónak tekinti, amely mindent áthatóan működik: “minden erőlködés nélkül és fáradhatatlanul a nagy gazdagság nyugalmaival fensőbbiségével érlel és ajándékokat oszt”.²³⁸ “Ebbe a működésbe tör be az erőszaktevő, évről évre föltöri azt ekével és a fáradhatatlant fáradozásának nyughatatlanságába hajtja.”²³⁹

Ez az interpretáció elutasítja azt az értelmezést, amely szerint a kardal valamilyen evolucionista felfogás eredményeként az embernek vademberből eszes kultúrlénnyé történő fejlődéséről szól, és ezzel elutasítja azt is, hogy az embert a legcsodálatosabb lényként ünnepeljük. “Az ilyen gondolkodásmód arra az alapvető tévedésre épül, hogy a történelem kezdete valami primitív: elmaradott, tehetetlen és gyenge. A valóságban fordítva van. A *kezdet* a leghátborzongatóbban otthontalan és a leghatalmasabb (értsd: mindent lebíró). Ami utána jön az nem fejlődés, hanem ellaposodás a pusztá kiterjedésében, képtelenség a kezdetben maradásra. (...) A leghátborzongatóbban otthontalan attól az, ami *mert* olyan kezdetet rejt magában, ahol minden egyszerre tör ki a mértéken túliból a mindent lebíróba, a lebírandóba.”²⁴⁰ A kezdet tehát betörés az “önmagában gördülő életbe”, megmagyarázhatatlan, titok, ami nem hiány, és nem is történelmi megismerésünk csődje, hanem “e kezdet titokjellegének megértésében rejlik a történelmi megismerés valódisága és nagysága. Az őstörténetről való tudás nem a primitív hajkurászása és csontok gyűjtése. Sem nem fél, sem nem egész természettudomány, hanem, ha egyáltalán valami, akkor mitológia.”²⁴¹

A létező erőszaktevéte tehát a hatalmassággal szembehelyezkedő cselekvés, amellyel betör a mindent átható és lebíró működésbe. Mindez a *deinon* előző értelmezése alapján egyúttal azt

²³⁷ I.m. 78-79.

²³⁸ I.m. 79.

²³⁹ U.o.

²⁴⁰ U.o. (kiemelés VT.)

²⁴¹ U.o.

is jelenti, hogy az örökké nyughatatlan erőszaktétel az otthonosságból az otthontalanságba penderíti ki²⁴² az embert. Ez a betörés a létező működése, amely éppannyira eredendő, mint amennyire a mindent lebíró működése az. A működés pedig harc, vita, szembehelyezkedés, vagyis πολεμος (*polémosz*).

Heidegger Herakleitosz 53. töredéke²⁴³ alapján több helyen is értelmezi a *polémosz* jelentését, amelynek — főleg a nyelviség és ezzel összefüggésben a műalkotás eredete szempontjából — az a lényege, hogy felfogása szerint e fogalom nem dialektikus, hanem eredendő (ellentétességében is összetartó), ami pedig a *polémoszt* a *fűszisszel* és a *logosszal* teszi egylényegűvé: “...ez a harc... nem véletlen perpatvar, és viszály és pusztá zavargás, hanem a lét lényegi hatalmai közötti nagy összeütközés vitája. (...) Nincsenek önmagukban istenek és emberek, és önmagukban urak és szolgák akik aztán, mivel azok, vitába vagy összhangba kerülnének, hanem fordítva: csak a harc teremti meg az élet és a halál közti döntés lehetőségét.”²⁴⁴ Más helyen pedig ezzel összefüggésben ezt írja: “Az itt megnevezett πολεμος egy, már minden isteni és emberi előtt működésbe lépő vita, nem pedig emberi módon vívott háború. A harc, amelyre Herakleitosz gondol, teszi csak lehetővé, hogy — miközben egymás ellen vannak — a levők elváljanak egymástól, ez tesz csak lehetővé a jelenlétben bármiféle állás-foglalást, rendet, rangot. Az ilyen szétválásban szakadékok, távolságok, távlatok és repedések nyílnak meg. A vitában {az elváló egymásnak feszülésben} lesz világ. [A vita sem nem választ szét, de még kevésbé töri szét az egységet. Éppen hogy kialakítja azt, *összegyűjtés* (λογος). Πολεμος és λογος azonos egymással.]”²⁴⁵

Hogy még nyilvánvalóbb legyen a *fűszisz*, *logosz* és *polémosz* eredendő összefonódottsága, álljon itt még egy heideggeri gondolat a *polémoszról*, ami alapján még így összefoglalóan is levonható a következtetés: a harc elő-állítás és működés: “Az itt gondolt harc eredendő harc — mert csak belőle erednek a harcolók; nem a meglevőnek pusztá megrohamozása. A harc veti fel és bontja csak ki a soha nem hallottat, az eddig ki nem mondottat és el-nem-gondoltat. Ezt a harcot azután az alkotók, a költők, gondolkodók, államférfiak vívják. A lebíró működéssel szembeszegezik a mű tömbjét és erőszakkal belehelyezik abba az így megnyitott

²⁴² V.ö. I.m. 1438. sor.

²⁴³ “Háború *mindenek* atyja és *mindenek* királya. És egyeseket istenekké tett meg, másokat emberekké, egyeseket rabszolgákká tett másokat szabadokká.” Kerényi Károly fordítása. In: *Filozófiatörténeti szöveggyűjtemény. I. Köt.* 1962. Budapest: Tankönyvkiadó, 25. (Kiemelések VT.: a “mindenek” szó kiemelésével a “mindent lebíróra” történő utalásra, vagyis a harc nem dialektikus, hanem eredendő természetére kívánom irányítani a figyelmet.)

²⁴⁴ Heidegger, Martin: *Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”*. GA 39. 125. Idézi Sziklai 1997, 119.

²⁴⁵ Heidegger 1995, 31. (kiemelések VT.)

világot. Csak e művek által állapodik meg a működés, a φνσις a jelenlevőben. A létező mint olyan csak most lesz létezővé. Ez a *világgá* létesülés a tulajdonképpeni történelem.”²⁴⁶

A létezők *polémosza* nem csupán egymással, hanem önmagukkal szemben is fenn áll, amennyiben a tenger “a hullámozás által feltépi saját mélységeit”, vagy a föld a növekedés által “táplál és kihord”, és ez az oka “az erőlködés nélküli fáradhatatlan ajándékosztásnak” is. Ugyanakkor — mint az az iménti összefoglalás alapján is talán követhető volt — nemcsak a mindent lebíró önmagán belüli harca, hanem az embernek a mindent lebíróval szembeni erőszaktevése is *polémosz*, amely ugyanúgy egyben tartja és egymáshoz illeszti a létezőket, mint a létezők önmagukon belüli harca.²⁴⁷ És, ha a harc eredendő, tehát a ki nem mondott vagy az el-nem-gondolt-előtti-jeként, és a lebíró működéssel szembeszegülőként vesszük észre, akkor a *polémoszról* is azt állíthatjuk, hogy létesülés.

A *polémosz* dialektikus felfogásával szembeni eredendőség más szóval azt is jelenti, hogy a *polémosz* az egymástól szétartó dolgok összegyűjtésével egylényegű: harc és gyűjtés azonos egymással. És, ha a *polémosz*, a *logosz*, és phüszisz azonos egymással, akkor könnyen belátható, hogy az *alétheia* mint el-nem-rejtettség is ugyanerről a töről fakad. Ez pedig újra azt a belátást erősíti, hogy a felfedethez hozzátartozik az elrejtés is. Az igazság mint elrejtetlenség ugyanis csak az elrejtettel szembeállítva tételezhető. A rejtőzködést nélkülöző, csak a felfedethez, kizárólag az *idea* fénylését figyelembe vevő igazság-fogalom “helyesség” jelentésre történő leegyszerűsítése azt eredményezi, hogy a létet valamiféle objektumnak lássuk. Ha viszont a felfedethez együtt a rejtőzködő természetet is értjük, akkor sem a létet, sem a műalkotást nem tudjuk objektumként szemlélni, sokkal inkább létesülő alapításnak láthatjuk, ami az elrejtettet is az igazság fogalmába gyűjti. Az elrejtettség és az elrejtetlenség harca képezi tehát a létesülést, amit Heidegger a *Műalkotás eredetében* a világlás (Lichtung) és elrejtés, összefoglalóan pedig a világ és a föld harcaként-vitájaként ír le. A *polémosz* felismerésének jelentősége talán abban nevezhető meg, hogy, mivel a műalkotást nem jelentésfelfedést kikényszerítő tárgyi objektumnak, hanem létalapító tevékenységnek látja, a műalkotást nem világot utánozó (mimetikus), hanem világot felállító (antimimetikus) képződménynek tekinti.

A földet a geológiai és az asztronómiai szemlélettől elhatárolva elrejtőnek nevezi, amely láthatóságával a világ láthatatlan világosságát hordozza: “A templom mint mű ott-állón egy világot nyit fel (...) amely magát az Istent teszi jelenlevővé és Isten maga épp ezáltal *van*.”

²⁴⁶ I.m. 32. (kiemelések VT.)

²⁴⁷ “Ahol a harc (...) hatalma megszakad, ott nyugalmi állapot kezdődik, kiegyenlítődés, középszerűség, jámborság, elsatnyulás és hanyatlás.” Heidegger, Martin: *Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”*. GA 39. 125. Idézi Sziklai 1995, 118.

(...) A szent szentként megnyílik, és eközben az Istent szólítják, hogy nyíltan jelenlevő legyen.”²⁴⁸ A heideggeri világ nem tartalmaz tárgyakat, “nem a kéznéllevő számos vagy számtalan, ismert vagy ismeretlen dolgok pusztá együttese”,²⁴⁹ hanem olyan fenomén, “amiben a magát ráutaló megértés történik, azaz a szempont, amelyre való tekintettel a létezőt a rendeltetés létmódjában utunkba kerülni engedjük”.²⁵⁰ Az emberlét megnyitása tehát a műalkotáson (mint földön) keresztül akkor történik meg, amikor a mű felnyit egy világot. Van Gogh parasztcipőket “ábrázoló” festménye például a cipők eszközserűségétől történt megfosztása által a parasztasszony világát hívja elő. A föld tárgyisága tehát nem a világ, ezért nem tekinthető ábrázoló-utánzó tevékenységnek a festészet, hanem az a közeg, ami láthatóvá teszi a létező világiságát.

3.1.2. *Logosz és nyelv*

Polémosz és *logosz* azonossága ezen a ponton még nem hordozza azt, ami miatt később az utóbbit nyelvi természetűnek tekinthetnénk. Az előadás-szöveg természetének felismerésében is fontos szerepet játszanak azok az átmenetek, amelyek a *logoszból* a nyelviség felé vezetnek.

A név (onoma), ami közelebbről tulajdonnevet, hívónevet jelent,²⁵¹ Gadamer-nél is mint a legelső nyelvi képződmény említetik, amely a létmegértés médiumaként működik.²⁵² Az onoma már megnevező jellegű, de még élettevékenység is, amennyiben “a név annak révén az, ami, hogy valakit így hívnak, s az illető hallgat a névre”, vagyis “a név hozzátartozik viselőjéhez”.²⁵³ A nyelviség első fázisában tehát a szó és a dolog természetes megegyezésben áll egymás mellett. A kérdés mármost az, hogy hogyan megy végbe a *logosz* szóvá válása, vagyis a lét összeszedettségéből, a dolgok összegyűjtöttségéből hogyan lesz elkülönültség, amely egyúttal a szó, vagyis a nyelviség létrejöttét is eredményezi, és mindez milyen tanulsággal szolgálhat az előadóművészet, közelebbről pedig a mozgáson alapuló színpadi akció számára.

Amíg a *logosz* a lét összeszedettségét jelentette, addig a feltárultság és rejtőzködés együvé tartozását is feltételezte. Az erőszaktevő ember eredendően nyughatatlan (*polémosz*) természete az oka annak, hogy a létbe történő betörés (megnyitás) során a lét feltárultságába kerül, amely eredendően magába foglalja, vonatkozási körébe gyűjti a rejtőzködést is.²⁵⁴

²⁴⁸ I.m. 70-71.

²⁴⁹ I.m. 72.

²⁵⁰ Heidegger 1989, 201-202.

²⁵¹ Gadamer 1984, 284.

²⁵² I.m. 270.

²⁵³ I.m. 284.

²⁵⁴ Heidegger azt írja, hogy a gyűjtés szükség eredménye. (Heidegger 1995, 85.)

Mivel eredendő az együvé tartozás is és a *polémosz* is, a feltárultság és a rejtőzködés is ellentétbe kerül egymással, és, ugyancsak az eredendőség okán, ennek az ellentétességnek a nyilvánvalóvá tétele is megtörténik a létbe való betörés során: vagyis az egyik feltárultságként, a másik rejtőzködőként jelentkezik. A döntő mozzanat a kettő elkülönítésében, vagyis a feltárultság nyilvánvalóvá tételében érhető tetten. A *logosz* már nem egyszerűen összegyűjtést jelent, hanem a gyűjtés mellett a gyűjtés nyilvánvalóvá tételét is. Heidegger Herakleitosz 93. töredékén mutatja be, hogy ez az elkülönülés már a görögök idején, tehát az írásbeliség kezdetén bekövetkezett.²⁵⁵ Noha a feltárult és az elrejtett elkülönülése megtörtént, ám mindkét tényező ekkor még egyformán fontos maradt (az előbbi *ideaként* történő kizárólagossá tétele majd Platón idejében következik be)²⁵⁶. Emiatt a kettő egyensúlya megmarad még akkor is, ha a megnevezés által a feltárultság nyilvánvalóvá tétele is bekövetkezik. Mert a nyilvánvalóvá tétel, ekkor még nem meghatározás: a szó²⁵⁷ a gyűjtést és a gyűjteményt tette nyilvánvalóvá, egyrészt a létezők összeszedettségét, másrészt azt, hogy a gyűjteménybe a feltárt létezőkön kívül a gyűjtő, sőt, a rejtőzködő természet is beletartozott.

A létbe való betörés tehát egyúttal a szóban történő magára találás, vagyis a nyelviség megszületését eredményezte.²⁵⁸ Mint azt Heidegger több helyen hangsúlyozza, a nyelviségnek ez az első, a betörés során közvetlenül megnyilvánuló természete (amelyben — gadameri

²⁵⁵ Kerényi Károly fordításában: “Az Úr, akié a jóshely Delphoiban, nem mond ki semmit, nem rejt el semmit, hanem jelez.” Heidegger így fordítja: “sem nem gyűjt, sem nem rejt el, (...) hanem figyelmeztet.” (Heidegger 1995, 86.) Így kommentálja: “A gyűjtés itt az elrejtés ellentétéként áll. A gyűjtés itt annyi, mint előhozni elrejtettségéből, nyilvánvalóvá tenni.” (U.o.)

Heidegger már korábban is utal arra, hogy az írásbeliséggel elkülönülnek az eredetileg egybetartó dolgok: “... már a görög filozófián belül is hamarosan bekövetkezik a szó beszűkülése, anélkül, hogy eredeti jelentése a görög filozófia tapasztalatából, tudásából és magatartásából eltűnnék. Még Arisztotelészből is kihallani az eredeti jelentésről való tudást, amikor a létező mint olyan alapjairól beszél.” (I. m. 9.) “A mondas igazságából való kihullás röviddel Parmenidész után még a görögöknél megkezdődött.” (I.m. 74.) Az írásbeliség ebbéli szerepét egyébként Gadamer is többször felveti, ám ő az írásosságot a horizontösszeolvadásnak megfelelően olyan nyomként kezeli, amely alapján a múlt hagyományával fenntartható a kontinuitás: “Az írásosságban kezdődik a nyelv különválása a valóságos beszédétől.” Mivel az írás önmagából megérthető, a múlt darabjai is megérthetők, ha “írásként tudjuk őket értelmezni, olyannyira, hogy még az esetleges hibás hagyományozás is korrigálható, ha az összefüggést mint egészet megértettük.” (Gadamer 1984, 273-274.) Lásd még 35. számú lábjegyzet.

²⁵⁶ “... már Platónnál és Arisztotelésznél elkezdődik a *λογος* meghatározásának hanyatlása, ami által lehetővé válik a logika. Azóta, azaz két évezred óta, ezek a *λογος*, *αληθεια*, *φυσις*, *νοειν*, és *ιδεα* között fennálló vonatkozások el vannak rejtve és el vannak fedve az érthetetlenben.” (Heidegger I.m. 86.) Gadamer ugyanerről: “Platón azzal, hogy felfedezte az ideákat, a nyelv saját lényegét még alaposabban elfedte, mint a szofista teoretikusok, akik a nyelv használatában és a nyelvvel való visszaélésben fejlesztették ki művészetüket [tekhné].” (Gadamer 1984, 285.)

²⁵⁷ “...sem nem gyűjt, sem nem rejt el, hanem figyelmeztet.” (Heidegger I.m. 86.)

²⁵⁸ “Szophoklész *Antigonéjának* kardalából hallottuk azonban: a létbe való kitöréssel egyidejűleg történik meg a szóban való magára-találás, a nyelv.” (Heidegger 1995, 86.) A létbe történő betörés során (az otthontalanság perspektívájából) látszik ugyanis, hogy a föld, a tenger, állat ugyanúgy a mindent lebíróhoz tartoznak, mint a nyelv, a megértés, szenvedély. “A különbség csak az, hogy az előbbieket körbeveszik és hordozzák az embert... csupán elrejtetik a nyelvet, a szenvedélyek háborzongató otthontalansága... jóllehet neki magának úgy tűnik fel, mintha ő lenne az, aki rendelkezik felette.” “Hogy mennyire nincsen otthon az ember saját lényegében, azt elárulja az, hogy úgy véli: feltalálta és feltalálhatta a nyelvet és megértést, építést, költést.” (I.m. 79-80.)

megfogalmazással — a dolog és a szó még azonos egymással), a költészet. Ahogy erre Gadamer rámutat, a szó eltűnt a dolog mögött, sőt ez az eltűnés volt a lényege, amennyiben léte a dolog rajta keresztül történő átengedésében rejlett. Vagyis ekkor még a dolog és nem a szó volt a lényeg. A modern értelemben vett nyelviség akkor következett be, amikor a nyilvánvalóvá tétel során a szó nem átengedte a dolgot magán, hanem helyettesítette azt. Mindez pedig a szónak a szimbólummal és a képpel történő kapcsolatán keresztül szemléltethető a leginkább.

A szümbolon és az eikón szavak eredetileg nem közvetítő funkcióban, hanem mint jelenségek önmagukban álltak. Mindkettő jelentése a jelenlétben alapult, így a jelentés nem valaminek a helyettesítésére szolgált, hanem a dologra utalt, és ez az utalás egyúttal a szó vagy a kép lemondása volt arról, hogy ne ők, hanem a dolgok szólaljanak meg. Gadamer a szimbólum és az allegória, valamint a kép és a képmás fogalmainak történetén részletesen bemutatja, hogy eredetileg a szimbólum is és a kép is létminőség volt, és mindkettőnek az volt a rendeltetése, hogy a mindenkori dolog szóhoz juttatásában önmagát megszüntesse.²⁵⁹ A szóhoz jutás a dolog megértésekor játszik szerepet, és azt jelenti, hogy az ember a szóhoz és a képhez eredendően hozzátartozik. “Egyik sem lehet soha pusztán tárgy, hanem mindent átfognak, ami valaha is tárggyá válhat.”²⁶⁰ A nyelviség instrumentalista felfogásával ellentétben mindez azt jelenti, hogy nem olyan jelenséggel állunk tehát szemben, amelyben adott egy tapasztalás, amit utólagos megnevezéssel reflexió tárgyává teszünk, hanem sokkal inkább úgy fest, hogy “a tapasztalatnak magának része, hogy keresi és megtalálja az őt kifejező szavakat” (képet), így “ami szóhoz jut, nem volt azelőtt is ott”.²⁶¹

A szó és dolog, valamint a kép és dolog egységének megbomlása Gadamer szerint is az *idea* megjelenésével illetve abszolutizálásával vette kezdetét, amit ő a *Kratülosz* példáján szemléltet: “Azt a jogos kérdést, hogy a szó nem egyéb-e, mint ’tisztá jel’, (...) a *Kratülosz* elvileg járhatja le. Mivel itt ad absurdum viszik, hogy a szó képmás,²⁶² úgy látszik, nem marad más hátra, mint elismerni: a szó jel. (...) ettől fogva a kép [eikón] fogalmát a nyelvre irányuló valamennyi reflexióban a jel (szémeion vagy szémainon) fogalmával *helyettesítik*. Ez nem csupán terminológiai változás, hanem a nyelv mibenlétéről való gondolkodás döntő

²⁵⁹ Gadamer 1984, 69-75. illetve 107-113.

²⁶⁰ I.m. 283. “Az ember nem akarhat (...) a nyelv világába felülről belepillantani. (...) Nem létezik ugyanis semmiféle olyan hely, olyan álláspont a nyelvi világtapasztalaton kívül, amelyről tekintve ez utóbbi maga képes volna tárggyá válni.” I.m. 314.

²⁶¹ U.o.

²⁶² A képmást a képpel ellentétben Gadamer eszköznek tekint, amelynek nincs önálló létrangja, ezért “úgy kell nézni, hogy tekintetbe vesszük azt, amire vonatkozik”. (I.m. 109.)

irányvétele, mely korszakot alkotott.”²⁶³ Ennélfogva a szó és a kép, nem különülnek el a dolgoktól, nem helyettesítik azokat, nem is utánzó szerepet játszanak, hanem természetük szerint a létben történő gyarapításban vesznek részt. A kép úgy “nem egy leképezett lét képmása”, mint ahogy a szó sem egy dolog jele, hanem mindkettő “létszerűen kommunikál a leképezettel”. Szemben a logikai pozitivizmus matematikai-logikai módszerek alapján mesterségesen kialakított terminusával és a képmással, “a szó és kép nem pusztán utólagos illusztráció, hanem azt, amit megmutatnak, csak ezáltal változtatják teljesen azzá, ami”.²⁶⁴

A természetes és a mesterséges nyelv megkülönböztetése gyakorlatilag egyidős a nyelviséggel. Többen is észrevették, hogy a nyelviség tulajdonképpen egy reflexió arra, ami a nyilvánvalóvá tétellel elveszett.²⁶⁵ Már Platón is “természettől fogva helyes és helytelen” szavakról beszélt,²⁶⁶ és Kant is a Vernunft és a Verstand megkülönböztetésével a fogalom, illetve a jelentés mércéjét akarta felfüggeszteni. Heidegger és Gadamer velük ellentétben a megkülönböztetést nem ismeretelméleti szempontból tették meg, amikor a szó és a kép természetességével a fogalom illetve a képmás mesterségességét állították szembe. A szó ugyanis a képhez hasonlóan önálló léttel bír. Nem jel. A szó és a kép funkciója ugyanis abban áll, hogy megszünteti magát a dolog szóhoz jutása érdekében. A műalkotás funkciója is ez: Gadamer ezért nem nevezi a festményt (kitüntetetten a portréval foglalkozik) képmásnak: a kép áttöri a pusztán esztétikai szféráját, hogy “találkozzunk” egy “bizonyos emberrel”, hogy a képben és a kép által megnyíljon létének különlegessége és esendősége. Ha ez nem történik meg, akkor nem portéról, vagyis képről, hanem arc másról, tehát képmásról beszélhetünk csak.²⁶⁷ A képmás ugyanis nem saját tartalmat juttat érvényre, hanem helyettesít, tehát jelként működik.

Szembeötlő ugyanakkor, hogy Gadamer a színházművészet reprodukciónak történő minősítésével a színpadi művet is képmásnak tekinti. Nem lekicsinylő értelemben teszi ezt, inkább kiigazítja a képmás addig használt fogalmi tartalmát: a képmásban “megvan ugyan az ellentmondás a léte és a jelentése között, de úgy, hogy ezt az ellentmondást felemeli önmagába, mégpedig épp annál a hasonlóságánál fogva, mely benne magában rejlik. Utalás-

²⁶³ I.m. 289.

²⁶⁴ I.m. 112.

²⁶⁵ V.ö. 235. számú lábjegyzet.

²⁶⁶ Lásd Platón: Kratülosz. In: Platón 1984, I. 727. Később az “alapszavak” illetve a “levezetett szavak” kifejezést használja.

²⁶⁷ Gadamer 1984, 113.

és ábrázolásfunkcióját nem a jelhasználó szubjektumtól, hanem saját tárgyi tartalmától kapja. Nem pusztá jel.”²⁶⁸

A szóval ellentétben “a terminus jelentése egyértelműen körül van határolva”, ezért az “mindig mesterséges valami, mert vagy magát a szót is mesterségesen alkották, vagy pedig — s ez a gyakoribb eset — valamely már használatos szót kimetszenek jelentésvonatkozásai gazdagságából és tág köréből, s meghatározott fogalomértelmezéshez kötik”.²⁶⁹ Heidegger emiatt nevezi a nyelviség korai fázisát költészetnek, és Gadamer mindent, ami ez után következik, nyelvfeledésnek. Amit Heidegger létfeledésként észlel, azt Gadamer nyelvfeledésként érti. Más megfogalmazással élve, de a nyelvet mindketten a lét szóvá válásának tekintik, amelynek eredetében Heidegger helyezkedik korábbra,²⁷⁰ amikor azt a létbe történő feltörés közben, vagyis a mindent lebíróban és az otthontalanban veszi észre.

A nyelv eredetére történő kitekintés legfőbb tanulsága az előadóművészet nyelviségét tekintve talán az lehet, hogy összefüggésbe hozhattuk egymással a *fűszisz*, az *alétheia*, a *logosz*, a *polémosz* szavakat, amelyek a nyelviséggel mint a szóval és a képpel (és nem mint fogalommal és képmással) együtt érthetőek. Mivel a szó és a kép gyökere ugyanaz, méghozzá a nyelviségben rejlik, mindkettő egyfelől erőszakítélet, másfelől otthontalanság, ennél fogva az emberlét megnyitása is nyelvi természetű. Mielőtt összefüggést teremtenék a színpadi mozgás és a nyelviség között (3.2.), vagyis a mozgás nyelvi természetét a szóhoz és a képhez hasonlóan megfogalmaznám, utalni szükséges az erőszakítélet módjára, vagyis a létezőnek arra az akciójára, amellyel működésbe hozza önmagát. Ezek újra olyan fogalmakat hoznak felszínre, amelyek előkészítik a mozgás nyelvi jellegének leírását. És ezzel alighanem a dolgozat legsarkalatosabb alfejezeteihez érkeztünk.

3.1.2.1. Az erőszaktevő *tekhné*

A nyelviség tehát a kettős értelmű *δαινόν*-ból (*deinon*), vagyis a mindent lebíróból és az otthontalanból ered. Oka a mindent lebíróba betörő létező, aki a betöréskor saját létében (jelenvalólétében) pillanthatja meg önmagát, amely pillantás az igazság, vagyis az el-nem-rejtettségnek az elrejtettel szembeni története. Ám a létezőnek ilyen módon történő ottlété (jelenvalólété) egyúttal nem más, mint a hátborzongató otthontalanság története is, az ottlét

²⁶⁸ I.m. 289. Gadamer azonban nemcsak az előadóművészetrel szemben bizonyul igazságtalanak. Ahogyan azt Gottfried Boehm levezeti, képzőművészeti példái is hasonlóak: “A modern képzőművészet horizontja Gadamer munkájában alig bontakozik ki.” (Boehm 2000, 80.)

²⁶⁹ Gadamer 1984, 290.

²⁷⁰ Gadamer pl. a *logosz*t kezdettől fogva “szó” jelentésben használja. Azt, hogy hogyan változik a lét összeszedettségének szavából megnevezéssé, csak Heidegger vezeti le. Lásd pl. az allegória és a szimbólum fogalomtörténetét. (Gadamer I.m. 70-71.)

miatt bekövetkező felismert otthontalanság szavá (nyelvvé) válása pedig a költészet. A Dasein mint új idő alapítása, mint tér-nyerés, ezért is létalapítás, létben való gyarapodás, létesülés, létre-hozás. Ezért fogalmazhatja megállapítását Heidegger *A műalkotás eredetében* ekként: “Művészet lényege a költészet. A költészet lényege azonban az igazság megalapítása. Az alapítás itt hármas értelmű: az alapítás adományozás, megalapozás, kezdet.”²⁷¹

Mindezek a megállapítások újra a műalkotás antimimetikus természetéhez vezetnek, ahhoz, hogy a műalkotás nem az esztétikai élvezet tárgya, elsősorban nem objektum, amit meg kell fejteni, hanem esemény, működés. “Így a legkézenfekvőbb a mű; mert a mű szóba belehalljuk a működést.”²⁷² A nyelvhasználat — amelyről szintén kiderült, hogy nem emberi találmány, hanem maga is működés, tehát létesülés eredménye — újra segítségünkre lehet: a “mű”, “műalkotás”, “működés” a magyar nyelvben is ugyanazon a töről fakadó szavak. Az utóbbi “-ködés” gyakorító igeképzője a tárgy eseményjellegére utal.²⁷³ Az eseményesség lehet az oka annak, hogy Heidegger sem tudja elválasztani egymástól a tárgyat és az eseményt, vagyis a művet és az alkotás folyamatát.²⁷⁴ Ez a szemlélet pedig alapvetően különbözik minden ismeretelméleti meglátástól, jelesül az elterjedt művészetkritikai praxistól. Az, hogy a hermeneutikai megközelítés alapján az interpretációba beletartozik nemcsak a tárgy megértése, leírása és értelmezése, hanem az alkotás folyamata is, a műalkotásról, illetve a művészetről való szólás módját, ezzel együtt pedig az interpretáció helyi értékét is meghatározza. Ha ugyanis mimetikus tevékenységnek fogunk fel egy műalkotást, az interpretátor a lehetséges üzenetek megfogalmazásán kívül mást aligha tehet. Ezek mellett említést (sőt részletes leírást is) tehet a műalkotás alkotottságáról, ám nem mindegy, hogy azt strukturalista módon a jelentésfeltáró interpretáció mellé helyezve mintegy kiegészítésként teszi-e, vagy pedig a mű lényegénél veszi észre és úgy is írja le.

A műalkotás és az alkotottsága közötti összefüggés tovább erősíti azt a meggyőződésemet, hogy nem árulunk el a műalkotásról semmi érdemit, sőt szándékolatlan félreértéseket indukálunk, ha a műalkotásról való szólást pusztán jelentésfeltárásnak tekintjük. A színpadi mű esetét pedig tovább bonyolítja — amelynek igazságától még távolabbra helyezkedhetünk —, ha az interpretációt a drámai mű adaptációjának tekintjük. A bonyodalmat leginkább az

²⁷¹ Heidegger 1988, 114.

²⁷² Heidegger 1988, 91.

²⁷³ A mű és a működés (werk és wirksamkeit) szavak összefüggésére Heidegger is felhívja a figyelmet. A magyar “mű” és “működés” szavak összefüggését *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* (Akadémiai Kiadó, 1970.) is alátámasztja: a “mű” szó készítmény jelentésben már a XIII. században előfordul, az ebből “-ködik” gyakorító igeképzővel képzett szó a szótár szerint nyelvújítási jelenség és a tárgynak eseményjellegére utal. (I.m. 986-987.)

okozhatja, hogy ebben az esetben a művész is és néző is tekinthető interpretátornak, amennyiben a rendezést vagy a színészi alakítást a drámai mű értelmezésének eredményeként szemléljük. Mert előfordulhat, hogy a művészi szándék eleve nem akar más lenni, mint az irodalmi szöveg reprodukciója. Ebben az esetben a színpadi műnek nincs önálló léte, ezért a néző is egyszerű reprodukciónak kénytelen azt tekinteni. Ekkor a színpadi mű az olvasás helyett áll, ezért valójában az irodalmi mű képezi a megnyitható lét közegét. Ha viszont a művészi szándék nem reprodukció, és a színpadi mű önálló léttel bír, amely emiatt színpadi műként alkalmas arra, hogy az emberlét megnyitásának közege lehessen, a néző számára még mindig kétféle eset lehetséges. Az egyszerűbb eset az, amikor nem veszi észre a színpadi mű önálló létét, hanem azt a dráma adaptációjaként az irodalmi mű olvasása helyett szemléli, és ezért ebben az esetben sem a színpadon keresztül nyílik meg a mindent átható működés (ha egyáltalán megnyílik). Ám az is előfordulhat, hogy az önálló léttel bíró színpadi mű színpadi műként nyílik meg nézője előtt, viszont a színpadi műről való szólás már nem a színpadi mű, hanem — anélkül, hogy észrevennénk — a drámai mű, ennek megfelelően pedig az irodalmiság szempontjai alapján alakul ki. Mindezek elkerülése miatt játszhat fontos szerepet a mű alkotottságának kérdésköre olyannyira, hogy a mű műszerűségének, vagyis működésességének (létszerűségének) felismerése és megőrzése eleve kikényszeríti az alkotottság, a képződménnyé válás, a mű létesülésének vagy *létre-hozásának*, tehát a játszó akciójának közelebről történő szemügyre vételét.

“A létrehozás görögül: τεχτω. Ennek az igének a *tec* gyökeréből sarjadzik ki a τεχνη szó, a technika. A görögök számára ez nem jelentett sem művészetet, sem mesterséget, hanem valami mást, amit ekként vagy akként, így vagy amúgy a jelenlevőben megjelenített. A görögök a τεχνη-t, a létrehozást, úgy gondolták el, mint valami megjelenítettet. Az ekként elgondolt τεχνη már ősidők óta az építészet tektonikájában rejtezik. (...) Az építő létrehozást alkalmasint *akkor sem* lehetne meghatározni, ha az eredeti görög τεχνη értelmében akarnók elgondolni, *csak* mint valami megjelenítettet, amit, mint a már jelenlevőben elhelyezett jelenvaló, létrehozott.”²⁷⁵

A műalkotás megalkotását illetve alkotottságát ennek megfelelően Heidegger létrehozásként gondolja el.²⁷⁶ A *tekhnét* a kettős értelmű *deinon* szó erőszaktétel jelentésével felelteti meg, amely a létező létbe történő betörésének erőszaktevő cselekedete, és, amely

²⁷⁴ “...a mű alkotott-léte nyilvánvalóan csak az alkotás folyamatából fogható fel. A dolog kényszerének hatására elkerülhetetlen, hogy belebocsátkozunk a művészi tevékenységbe, ha rá akarunk bukkanni a műalkotás eredetére.” (Heidegger I.m. 91.)

²⁷⁵ I.m. 135.

²⁷⁶ I.m. 91.

éppen emiatt, otthontalansággal jár. Mivel a betörés a lét illetve a létező felfedésén nyuszik, Heidegger több helyen is hangsúlyozza, hogy a *tekhné*t nem lehet a mára technika értelmére változott jelentésében elgondolni. Az emberre vonatkoztatva ugyanis a *tekhné* mára a “gyakorlat” jelentésévé sorvadt, a pusztá képességek vagy adottságok szavaként használjuk, a tárgy felől pedig találmányként értjük. Noha a görögök ezt a szót használták a kézművességre és a művészetekre, számukra mégsem mesterséget jelentett, aminek alighanem az volt az oka, hogy nem látták értelmét e mára két minőséggé változott terület szétválasztásának. Számukra a *τεχνη* (*tekhné*) tudást jelentett, mégpedig az *αληθεια*-n (*alétheia*), azaz a létező elrejtettségének felfedésén alapuló tudást. Nem különleges képesség, nem speciális, kevesek számára birtokolható adomány, hanem minden egyes létezőben szunnyadó tudás a lét felfedésére-megnyitására. Ez a tudás a létfeledéssel szembeni lenni-tudás.

Ezzel kapcsolatban már most szükségesnek látszik utalni arra, hogy a későbbi fejezetekben részletezésre kerülő mozgástechnikáknak sincs eredetileg semmi köze a különleges képességekhez vagy a tehetséghez. Hiszen, amennyiben a *tekhné*t a létező akciójaként, tehát az erőszaktévő erőszaktételeként, vagyis a létbe történő betörés felfedő eseményeként tekintjük, akkor az minden létező sajátjaként vehető észre, sőt, a létező éppen általa létező, hogy a *tekhné* mint tudás benne rejlik. Heidegger úgy fogalmaz, hogy a *tekhné* nem más mint “működésbe-helyezni-tudás”, “kitekintés a mindig épp kéznéllevőn túlra”, “megnyitó kikényszerítés”.²⁷⁷

Mivel az eddigiekben Heideggerre hivatkozva a műalkotást a működésességgel hoztam összefüggésbe, és ennek köszönhetően a műalkotást a megnyithatóság közegeként igyekeztem bemutatni, amelyen keresztül feltárulhat az eredendő működésesség, a *tekhné*t mint működésbe-helyezni-tudást a létező akciójának, a megnyitás erőszaktételen alapuló létező általi kikényszerítésének eredményeként tekintem. Hiszen a művészetet és a műalkotást a görögök azért nevezték *tekhnének*, mert “a művészet a létet, azaz az önmagában ott álló megjelenést a legközvetlenebbül hozza [valami jelenlévőben (a műben)] állásba”.²⁷⁸ “A művészet műve {Werk} nem elsősorban azért mű, mert létrehozták {gewirkt}, megcsinálták, hanem mert az egy létezőben kikényszeríti {er-wirkt} a létet. Er-wirken itt annyit tesz, mint művé tenni {ins Werk bringen}, amelyben mint megjelenőben felfénylik {zum Scheinen kommt} a működő felnyílás, a *φύσις*.”²⁷⁹ A *tekhné* mint működésbe-helyezni-tudás ennek megfelelően művé tétel, művé tételként pedig az igazság feltárása vagyis lenni-tudás.

²⁷⁷ Heidegger 1995, 81.

²⁷⁸ U.o.

²⁷⁹ U.o.

Mindezeket persze akkor gondoljuk el görögül, ha ebben az akcióban nem a szubjektum szubjektivitását látjuk, ha a létbe történő betörést ennek megfelelően nem mint egy objektumba történő behatolást értjük, hanem a jelenvalólét lehetőségeként vesszük észre. Ez pedig azt jelenti, hogy a felfedést, vagyis az igazság működését nem a szubjektum célelvű, valamiféle eredményt generáló akciójának tekintjük, amivel a létet tárgyasítanánk, hanem az igazság működésbe lépését olyan akciónak látjuk, amely a szubjektumnak önmaga szubjektivitásától történő megfosztására irányul.²⁸⁰ Heidegger ezt nevezi szabadságnak.²⁸¹ Az igazságnak és a szabadságnak ez az összefüggése nem közvetlenül a létező betörésének következménye: a létező a betörés alkalmával erre talál rá. A betörés mint erőszaktétel tehát kikényszeríti a szabadságot. Emiatt a szabadság nem egy birtokba vehető valami, hanem a létező lenni-hagyása, a létezőnek a felfedésre történő ráhagyatkozása.²⁸²

Ahogy azt a Dasein “itt és most”-ként bemutatott tér-nyerő természeténél jeleztem, a nyíltra történő ráhagyatkozás mint lenni-hagyás a színpadi akció szabadsága számára is hordoz majd tanulságot. Színpadi mozgásra történő részletes kifejtését a következő fejezet tartalmazza (3.2.), viszont már most szükségesnek látszik utalni arra, hogy a színpadi mozgástechnika a modern gyakorlattal ellentétben nem mint formagyakorlat, hanem a *tekhné* eredetileg tudást, vagyis lenni-tudást jelentő, a szabadsággal és ennek megfelelően az igazsággal összefüggő problémaköréből kerül majd levezetésre. Így jellemezi a *tekhné* a *deinont*, az erőszaktevőt, hiszen az erőszaktétel a mindent lebíróval, vagyis a *dikével* szemben zajlik, amelynek a megelőzőleg elzárt lét műalkotásba történő tudó ki-*harcolása* lesz az eredménye.

3.1.2.2. A mindent lebíró *diké*

A kettős értelmű *deinon* másik, az erőszaktétel miatti otthontalannal szemben tételeződő jelentéstartalmát Heidegger a *δικη* (*diké*) szóban találja meg, amit Fug-nak fordít. Ennek egyszerre három jelentése van, amelyek együttesen jellemzik a *diké* természetét.²⁸³ Elsőként, miként az a fűga szavunkban is felismerhető, illeszkedő szerkezetre (Gefüge) utal. Mint “Fügung” sorsszerűséget, titkos útmutatást jelent, amelyet a mindent lebíró ad a működésnek.

²⁸⁰ Részletesen lásd a 3.1.3. és 3.2.3.1. alfejezetekben.

²⁸¹ A szabadság “a jelenvalólét olyan lét lehetősége, amely szabad a maga legsajátabb lenni-tudása számára”. (Heidegger 1989, 283.)

²⁸² V.ö. Sziklai 1997, 53.

²⁸³ A Fug szónak nincs magyar fordítása. Vajda Mihály, a *Bevezetés a metafizikába* c. munka magyar fordítója egyik jegyzetében azt írja, hogy nem talált olyan magyar szót, amely akár a *dikének* akár a Fug-nak valamennyi jelentését visszaadná. A fordításban ezért zárójelben megadja a “fug” tövű szavak német eredetijét. (Jegyzetek és szövegek. Heidegger 1995, 30.)

Végezetül a Fug mint “fügende Gefüge” olyan engedelmességre szorító illeszkedést jelent, amely az erőszaktevés ellenében beilleszkedést, alkalmazkodást kényszerít ki.²⁸⁴

Miként az erőszaktevés szemben áll a mindent lebíróval, úgy áll szemben a *tekhné* is a *diké*-vel. Ez a szembenállás azonban szintén nem dialektikus (metafizikus), ugyanis “abban áll, hogy a *τεχνη* feltör a *δικη* ellen, ami a maga részéről mint Fug rendelkezik {verfügt} minden *τεχνη* felett. A kölcsönös egymással szemben — *van*.”²⁸⁵ A *diké* jogi-erkölcsi értelemben vett igazságosság, norma. Mindet lebíró. Mindent hatalmában tartó. Olyan mint egy istenség.²⁸⁶ Parmenidész akként is említi: “a nap és az éj kapuit, azaz a (leleplező) lét, az (eltorzító) látszat és az (elzárt) semmi útjaihoz vezető váltakozón záró és nyitó kulcsokat őrzi.”²⁸⁷ Ez azt jelenti, hogy “a létező csak akkor nyitja meg magát, ha a lét Fug-ja betartatik és megőrződik. A lét mint *δικη* kulcs a létezőhöz a maga illeszkedő szerkezetében.”²⁸⁸ Amikor tehát a *tekhné* mozgásba lendül és feltör a mindet átható nyugalom ellen, a *diké*, mint az eredendő jog istennője, e feltörés ellenében el nem szakadásra, vagyis a mindent áthatóhoz való illeszkedésre kényszeríti, hogy egyben maradjanak a dolgok, és ez az összegyűjtő és összegyűjtött egyben maradás a lét. Ezt a szembenállást természetesen nem mint kéznéllevő dolgot kell érteni, vagyis nem ok-okozati összefüggésként, hanem eredendően, ami annyit jelent, hogy a létnek ez az alapvető természete: “A lét, a *φύσις* mint működés eredendő összegyűjtöttség: *λογος*, *fugender* Fug: *δικη*.”²⁸⁹ Emiatt a *tekhné* betörése elfogadást kikényszerítő akció is.

A *tekhné* mint erőszaktevő valamint a *diké* mint mindent lebíró szembenállása, a föld és a világ vitája. E vita eredménye minden eszközszerűség, dologiság és minden műalkotás is. Heidegger e három minőség közötti döntő különbséget az igazsághoz való viszonyuk alapján jelöli meg. Közülük ugyanis csak az utóbbi képes arra, hogy feltárja az *alétheia* értelmében vett igazságot. Ezért, ha bármilyen tárgyat megfosztunk eszközszerűségétől és lemondunk kéznéllevő hasznáról, műalkotássá tehetjük.²⁹⁰ A színpadon például ezért nem furcsálljuk, ha

²⁸⁴ Heidegger 1995, 81.

²⁸⁵ U.o.

²⁸⁶ *Diké* mint istennő a három Óra egyikeként szerepel a görög mitológiában. Eunomia a törvényesség, Eriné a békesség, *Diké* pedig a jog istennőjeként. (Waczulik 1978, 232.) Graves azonban nem igazi, hanem “filozófusok által kiagyalt” istenségeként említi. (Graves 1981, 180.) Heidegger mutatja be, hogy *Diké* Parmenidész szülötte. (Heidegger 1995, 84.)

²⁸⁷ Heidegger 1995. 84. Heidegger a *Bevezetés a metafizikába* c. munkájának rendező elvét az ember előtt álló hármas út alapján állapítja meg: a Lét, a Semmi és a Látszat. A gondolkodás feladata, hogy a Semmi ellenében, a Látszattal össze nem keverve a Létben ismerje fel magát az ember.

²⁸⁸ U.o.

²⁸⁹ I.m. 81.

²⁹⁰ Heidegger az eszközszerűség és a dologiság fogalmainak megkülönböztetéséből indul ki műalkotás-ontológiájában. Van Gogh cipője a parasztasszony számára eszköz, számunkra, akik a képet nézzük, érzetektől megfosztott dologiság, amely emiatt világot nyit fel. “Minden érzetnél sokkal közelebb vannak hozzánk maguk a

valaki befut a színpadra, felugrik egy asztalra, tesz két mozdulatot és vág egy grimaszt, majd néhány másodperc múlva az asztalról lepattanva kitántorog a színpad másik járásán. Ugyanígy nem csodálkozhattunk azon sem, amikor Nagy József a színpad közepéről elindult a színpad szélére helyezett szék felé, szemben a közönséggel ráült, és térdét behajlítva megfogta bokáit, miközben tekintetét az égre szegezte. Járása, amellyel a székhez jutott egyáltalán nem hasonlított arra, ahogyan az utcán vagy bárhol máshol a hétköznapi ember járni szokott: nem volt hasznos, sem praktikus, inkább valamiféle tánchoz hasonlított: láthattuk, amint a test előre haladt, a végtagok mozdulatai pedig úgy tűntek, mintha a testet hátrafelé vinnék. Ezekben az esetekben sem a tárgyak, sem a mozdulatok nem hétköznapi kéznéllevőségükben használtattak. Az előadás-szöveg kontextusai nyilván indukálhattak valamiféle jelentést, de a mozgássor hermeneutikája szempontjából ezekben az akcióban a fontos az volt, ahogyan az akciók megnyitották az utat az *alétheia* felé.

Az említett jelenetek a *tekhné* és a *diké* egyensúlya folytán alakultak ki. Amíg a *diké* illeszkedést kényszerített ki a *tekhné* erőszakvétele ellenében, addig a *tekhné* sem tudott annyira erőszakos lenni, hogy valamiféle alakban, ezekben az esetekben egy-egy mozgáskompozícióban ne nyugodott volna meg. Mert a táncos erőszakvétele folytán a test mozgássort kezdeményezett (*tekhné*), ám ez a mozgássor nem is tudott akármi lenni. És nem tudna Semmi sem lenni. Amivé lesz, az ugyanis a mindent lebíróhoz történő illeszkedés (*diké*) eredménye. A *tekhné* erőszakvétele hozza önmagát működésbe a létező, ami működéssé a *diké* engedelmességre szorító illeszkedése által válik. Az egymás ellen törekvők együtt maradása eredményezi tehát a létező működést, amely egyúttal a lét működésességének megalapítását és felismerését eredményezheti, hiszen a lét attól van, hogy a felismeréssel a Semmi ellenében megalapítjuk. A fénybe állva, az el-nem-rejtettségbe lépve a *tekhné* erőszakvétele és a *diké* elfogadást kikényszerítő ellenhatása folytán a létező olyan helyzetbe hozhatja magát, amikor felvevő állásba helyezkedik a léttel szemben. Ebben a felvevő állásban pillanthatja meg önnön létében önmagát, s a másik létezőt. Ez az egyszerre elfogadást és erőszakvétevi akciót feltételező fenomén a *voein* (*noein*), a felvétel.

A *noein*, a létező működésessége a *fűszisz* lényegéhez tartozik, vagyis a *fűszisz* és *noein* egymást feltételező fenomének: “a φως működésével együtt működik a felvétel is”.²⁹¹ A *noein* történés, amiben és ami által az ember mint létező “jelenik meg, azaz (a szó szoros

dolgok. Az ajtó csapódását halljuk a házban, nem pedig akusztikai érzeteket, vagy akár csak pusztá zajokat. Ahhoz, hogy tiszta zajt halljunk, ki kell iktatnunk hallásunkból a dolgokat, el kell vonnunk a fülünket, azaz absztraktul kell hallanunk.” (Heidegger 1988, 46.) Van Gogh cipőjét is ilyen absztrakcióval lehet nézni: “A földhöz tartozik ez az eszköz és a parasztasszony világa örzi meg. Ebből a megőrzött odatartozásból kel életre, önmagában nyugvón, az eszköz.” (I.m. 57-58.)

értelmében) jön létre mint önmaga”.²⁹² Ez azt jelenti, hogy a léttel szembeni felvevő állásba helyezkedés teszi az embert emberré. A felvevő állás a mindennapokba és a megszokott dolgokba történő elmerülés ellenében erőszaktétel (*tekhné*) hatására alakul ki. A felvevő állás ugyanis a létező létének útjára vezet, amely “kipenderíti az embert az éppen legközelebbinek és megszokottnak az otthonosságából”.²⁹³ A felvétel emiatt a kipenderítés miatt aleatorikus is, hiszen nem akármivel, nem is a Semmivel, hanem a léttel helyezkedik felvevő állásba a létező, ami szükségképpen otthontalansággal jár. Mivel a felvevő állás a kéznéllevőn túlra visz, “melynek révén a lét a maga összeszedettségében összeszedetik”,²⁹⁴ a gyűjtés és a felvétel, vagyis a *logosz* és a *noein* is egymás mellé állítható.

Az előadóművészet nyelvisége szempontjából is fontos, hogy a *noein*-t rendszerint gondolkodásnak fordítják: “Mert ugyanaz a gondolkodás és a létezés”.²⁹⁵ Csakhogy még ez a gondolkodás sem a mai értelemben vett logika szerinti gondolkodást jelenti. Jellemző, hogy Heidegger az egyik maga által készített fordításban a *noeint* “Vernehmen”-nek, vagyis észlelésnek fordítja, így a töredék szóban forgó mondata magyarul eképpen hangzik: “De mind az észlelés, mind az, ami végett az észlelés van, ugyanaz.”²⁹⁶ Ez alapján pedig azt a következtetést vonja le, hogy “a gondolkodás mint észlelés a lényegét a létező lététől kapja”.²⁹⁷ A létező létét pedig a jelenlévő jelenléteként, a “prezentum prezenciájaként” határozza meg, ami közelebből a jelenlévőnek a velünk való vonatkozásba hozását jelenti. Ezért írhatja, hogy “a prezentáció re-prezentáció”.²⁹⁸ Eképpen tehát a *noein* mint felvétel, az észlelés értelmében vett gondolkodás fogalmaként is értendő, ami a létező re-prezentációjaként használatos.²⁹⁹

²⁹¹ Heidegger 1995, 71.

²⁹² U.o.

²⁹³ I.m. 82.

²⁹⁴ I.m. 85.

²⁹⁵ Parmenidész 5. töredéke Steiger Kornél fordításában olvasható a heideggeri szövegben is. (Heidegger 1995, 70.) A felvétel/gondolkodás szavaként a görögben a *noein*, a lét szavaként pedig az *einai* szerepel, ez utóbbit pedig Heidegger a *fűszisszel* felelteti meg. (I.m. 71.) Ugyanez a mondat Kirk-Raven-Schofield (KRS) szerzőhármas preszokratikusokról szóló könyvében magyarul így hangzik: “Ugyanaz a dolog létezik az elgondolás számára, mint ami végett a gondolat létezik.” A fordító egy alternatív fordítást is ajánl: “Ugyanaz a gondolkodás és ami végett (vagy ami miatt) a gondolat van.”

²⁹⁶ Heidegger é.n., 14.

²⁹⁷ U.o.

²⁹⁸ U.o.

²⁹⁹ A színháztudományban is használatos reprezentáció fogalma tehát a *noeinnel* kapcsolatosan bukkan fel. Rendszerint a színpadi jelenléttel kapcsolatosan említődik, ami a teatralitás legfőbb jegyének tekinthető: A performerek “a Most (a Valóság) totalitásának megragadására törekednek, a belső mélységekből feltörő hiteles beszédet propagálják, és a személyiség magvához akarnak eljutni. A teljes prezencia, a konkrét időn és téren kívüli Jelenlét elgondolása azonban olyan metafizikus konstrukció, amely nem számol azzal, hogy a Jelenlét mindig re-konstrukció eredménye, mégpedig olyan élményé, amely sohasem lehet teljesen jelen, mert állandóan elhalasztódik és elkülönözik (diferál).” (Kékesi Kun Árpád 1998, 23.)

Ha mindehhez figyelembe vesszük, hogy a *noein* valójában a *tekhné* és *diké* szembenállása, amelyet szintén a mindent lebírá és az erőszaktevő eredményezte otthontalanság együttese jellemez, akkor a gondolkodást mint felvevő állásba történő helyezkedést, és mint a létezőnek velünk való vonatkozásba helyezését, tehát a re-prezentációt is a mindent lebíró és a leghátborzongatóbban otthontalan *polémoszaként* kell tekinteni. A létező önmagát működésbe hozó akciója tehát az a léttel szembeni felvevő állásba történő helyezkedés, amely egyfelől a *tekhné* erőszaktevő akciója, másfelől a *diké* összegyűjtöttségre kényszerítő természete miatt jön létre. Ez azt jelenti, hogy a felvétel egyszerre aktív és elfogadó. A létező a *tekhné* mint működésbe-hozni-tudás kezdeményező, tehát aktív, ugyanakkor a létező engedi is magához jönni a dolgokat, tehát passzív. Más helyeken a létezőnek ezt az állapotát nevezi Heidegger éberségnek: az akció ekkor még nem “cselekedni-tudás”, hanem ráhagyatkozás a nyíltra, azaz lenni-hagyás, szabadság.

Az emberlét hármasság útján tehát, vagyis a Lét, a Semmi és a Látszat útjai között a *tekhné* a Semmi, a *diké* pedig a Látszat ellenében kel fel, hogy a létező felvevő állásba helyezkedhessen. A műalkotás létrehozása során történő felvevő állás hasonló természetű. Az alkotás (és a befogadás) folyamata a felvevő állásba történő helyezkedés, ami szintén a Semmi és a Látszat ellenében formálódik. Amíg nem történik meg a felvevő állásba való helyezkedés, addig vagy nem csinál az alkotó semmit, vagy pedig látszattevékenységekben tévelyeg. Miután azonban egyszercsak felvevő állásba sikerül helyezkednie, szinte magától megy minden, és úgy érzi, keze alatt úgy formálódik az anyag, vagy a versben úgy jönnek a szavak szinte maguktól, ahogy kell.³⁰⁰ Az előadóművészet esetében akkor látszik ez nagyon jól, amikor az előadás-szöveg nem a drámaíró fejében, hanem a színpadon a játékosok részvételével alakul ki. A színpadon megszülető történetnek azért lehet saját léte, mert ott történik a felvétel. Amikor a színpadi létező működésbe hozza magát, tesz valamit, legyen az akármilyen apró mozdulat, azaz feltör a mindent lebíró ellen, akkor már a Semmi ellenében cselekszik. Ám nem biztos, hogy éppen az az akció a megfelelő a Látszattal szemben. Egyszercsak azonban megmagyarázhatatlan módon, akár szóló akár csoportos akcióról legyen is szó, szinte minden magától kezd történni: az alkotók ezt nevezik a maguk számára

³⁰⁰ Sem Homérosz, sem Shakespeare nem tudná levezetni azt az utat, hogy “hogyan bukkantak fel és találkoztak fejében képzeletdús és ugyanakkor gondolatgazdag eszméi”. (Kant 1966, 47. §.) A felvevő állásba történő helyezkedés alapvetően különbözik Kant ihlet- illetve zseniesztétikájától, ami a cél nélküli célszerűség elvén keresztül a természet művészetévé válására vezet vissza a műalkotás születését. Az ízlésítéletet elválasztja ugyan a megismeréstől (15. §.), ám a zseni “lelki alkatának” (ingenium) hangsúlyozásával, “amely által a természet szabályt ad a művészetnek” (46. §.), szemben a heideggeri felvétellel a műalkotást egy speciális képességnek tekinti.

működésnek. A felvételnek ebben az állapotában már nem kitalálni, hanem megtalálni kell a történet részleteit illetve folytatását.³⁰¹

Jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a felvevő állásba történő helyezkedés heideggeri megfogalmazása miben különbözik a kanti zseniesztétika sugallat-központúságától, vagyis az ihlettől. Mint minden hasonló jellegű kérdésnél, ezúttal is kényelmes megoldás lenne a kísértésnek engedelmeskedni, és azt mondani, semmiben. Mivel e dolgozat éppen arra épül, hogy ennek a kísértésnek ellent álljon, és ennek alapján vessen fel és fogalmazzon meg lehetséges szempontokat az előadóművészetről való szólas magyar nyelven történő megújításához, éppenhogy se nem megkerülhető, se nem hagyható válasz nélkül a kérdés. Úgy tűnik, hogy az élményesztétika ellenében megfogalmazott, és a metafizika fogalomtörténetének vázlatában is középponti helyre került szubjektivitás-problematika ebben az esetben is útmutatással szolgálhat. Ezzel a kérdéssel érkezett el az ideje annak, hogy rátérjek a dolgozat e részének elején előzetesen összefoglalt kérdéskör következő elemére, nevezetesen arra, hogy a *noein* — mint felvétel és gondolkodás — milyen összefüggésben áll az emberrel, vagyis mi alapján állíthatom, hogy ezzel összefüggésben a “Ki az ember?” kérdéséről a “Ki vagyok én?” kérdésre terelődik a hangsúly. Ez utóbbi kérdés köré vont problematika közvetlenül készíti elő a létező működésbe hozásának leírását, melynek kulcsát (mint más esetekben annyiszor) a létező saját szubjektivitásához történő viszonya képezi, amely egyúttal a metafizikus szemlélettől való elhatárolás igényét is kijelöli (3.1.3.), és a létező működésbe hozásáról szóló leírást is meghatározza (3.2.).

3.1.3. A létező önmaga szubjektivitásához való viszonya

Ha a metafizika meghaladásának igénye annyit jelent, hogy a létező megfosztja magát önnön szubjektivitásától, hogy önmagát ne a lét uraként, hanem pásztoraként szemlélhesse, akkor ez azt is jelenti, hogy a saját szubjektivitásáról történő lemondással megszüntesse szubjektum és objektum, esetünkben a test és a lélek dichotómiáját, ami pedig kihat önmaga föld és ég közötti helyzetének megértésére is. Az önmeghatározás módja és eredménye jelöli ki ugyanis nemcsak a világmegértés tartalmát, hanem a cselekvést is. Mivel a létező világfelfogása a hermeneutikai szemléletű megközelítés alapján a végességhez mint határossághoz történő viszonyulások alapján történhetnek, az eredmények is ekként jönnek létre: a metafizikus látásmód nem fogadja el a határosságot és úgy tesz, mintha a létező saját

³⁰¹ A dolgozat negyedik kitérőjében Nagy József *Woyzeck* c. előadása kapcsán más összefüggésben szerepel egy néhány másodperces jelenet részletezése, amely a felvételt is szemlélteti: az alkotók valami miatt szükségét érzik annak, hogy egy alma belsejébe helyezzenek valamit, és nem érzik a jelenetet megoldottnak, amíg rá nem jönnek arra, hogy milyen tárgy kerüljön az almába.

létét kiterjeszthetné a határon túlra. E tekintetben nincs különbség az ismeretelméleti és az ontológiai szemlélet között, hiszen a létet mindkettő a létező Túlnanjának tekinti, még akkor is, ha az előbbi a létről lemondva, arról elfeledkezve a létezőt helyezi a középpontba, az utóbbi pedig mindkettőt egyformán igyekszik szem előtt tartani. Ezzel szemben a peratológia nem mesterkedik azon, hogy a határt elfelejtse vagy azon a létezőt túlléptesse, hanem annak elfogadásával azon van, hogy a határnak szerét ejtse és működésre fogja.³⁰² A határ ennek megfelelően tehát olyan fenomén, amiben az ember a végsőkéig nyomuló vizsgálódása közepette magát találja, így a határt az ember magának jelenti. Ezt belátni elegendő lehet, ha a paradigmaváltások egyre sűrűsödő periodizációjára tekintünk, amikor a tárgyi vizsgálódás során valamilyen határ csak addig tekinthető határnak, ameddig az előadását kieszközlő eljárást nem váltja fel egy másik eljárás. Természetes határoknak azt tartjuk, amelyeket az egészséges ember érzék- és mozgásszerveivel megtalál magának.³⁰³ Csakhogy ez viszonyulás is kétféle lehet.

Heidegger a viszonyulásnak ezt a kétféle lehetőségét nemcsak a *Humanizmus levélben*, de, talán ennél szemléletesebben, az előadóművészet szempontjából pedig hasznosabban, egy japán tudóssal, Tezuka professzorral folytatott, utólagosan leírt beszélgetésben mutatja be.³⁰⁴ A japán és a nyugati ember összehasonlításával a *Beszélgetés* következtetései az embernek az univerzumhoz, egyszersmind saját szubjektivitásához való viszonyát foglalja össze. Mindkettő az ön- és világmeghatározás két egymástól eltérő módját mutatja be. Ezek szerint, amíg a japán ember a meghatározást önmagával kezdi, és innen jut el a világhoz, ezzel együtt a határossághoz, addig a nyugati ember a meghatározást a határ definiálásával kezdi, így önmagát a világba helyezi. Emiatt, hogy a nyugati ember önmagát az univerzumban elhelyezhesse, anélkül hogy észrevenné, kénytelen olyan jelenségeket is tapasztalási körébe valónak tekinteni, amelyek valójában nem tartoznak bele (pl. az az ember is elfogadja, hogy a Föld gömbölyű, aki soha nem látta). Mivel a nyugati ember a meghatározást nem önmagán, hanem magán kívül kezdte, “önmagát ezeknek a meghatározásoknak és határozottságoknak a viszonthatásában, retrofókuszában magától értetődőnek fogja fel (...), vagy pedig a sajátlagosságát és a tulajdon eredendőségét keresve önmagát a már előre adott

³⁰² “Kiindulásul két egymással összefüggő elvet kínál a peratológia a Posztmodern vizsgálata számára. Mindkét elv a határ szerinti meghatározódásnak a változata (a határ egyik esetének fogva fel a mozgást is). Az egyik elv: *a határnak szerét kell ejteni*. A másik: *a mozgást működésre kell fogni*. (Pethő 1997a, 17.)

³⁰³ A határok eredendőségének elfogadása jelenti a peratológiát, amely a görög *περιρρασι* (határ) szóból képzett kifejezés. V.ö.: Parmenidész “határ” fogalmával, és az erről szóló kommentárral: “Aztán a mozdulatlan, hatalmas kötelékek határaiban / kezdet és megszűnés nélkül létezik.” (Kirk-Raven-Schofield 1998, 229-231.)

³⁰⁴ “Részletek a nyelvről szóló beszélgetésből — egy japán és egy Kérdező között.” Ismerteti Pethő 2003, 100-120; valamint Pethő 2003a.

meghatározásoknak a szövevényében találja”.³⁰⁵ Ezzel szemben a japán ember, aki tradicionálisan önmagával kezdi a meghatározást, önmaga határozott a határ nélküli univerzumban: ő maga az első határ, az első meghatározás. “A dologi, tárgyi világ, a külvilág meghatározása pedig nem kész adottság, hanem feladat.”³⁰⁶ A japán embernek önmagával kezdődő meghatározása ennek megfelelően az univerzumot határtalannak veszi észre, önnön létét pedig “enyészésként ismeri fel”.³⁰⁷ Ez az oka annak is, hogy a japán ember világmegismerése alapvetően különbözik a nyugatiétól, a japán megismerés ugyanis ebben az esetben nem tényanyagismeretre, ezzel együtt körülhatárolt fogalmiságra, hanem életfolyamatra vonatkozik.

A szubjektivitás meghaladása ennek megfelelően az önmagunkkal kezdődő meghatározásban érhető tetten, amikor a világot nem saját önkényes látszattapasztalások alapján kialakított, mesterséges fogalmisággal készletezve nevezzük meg. A “Ki vagyok én?” kérdése ennek megfelelően nem egy szubjektivizmuson, pláne nem valamiféle pszichologizmuson alapuló kérdés, hanem a létezőnek önmagára vonatkozó, önmaga határoltóságát tekintetbe vevő, azt elfogadó, és az univerzumban elhelyező lételméleti kérdése. A “Ki vagyok én?” kérdésre adandó válasz ennek megfelelően nem az, hogy én X.Y. színész vagy táncos vagyok. A kérdésre adandó felelet éppen az ilyen szubjektivizmusról történő lemondás által nyílik meg ilyenénképpen: “egy vagyok a többi létező közül a határtalan, általam meg nem ismerhető univerzumban, aki felismeri és elfogadja a múlandóságot, és örül annak, hogy itt lehet”.

3.2. Nyelviség és mozgás

Ha továbbra is Heidegger és Gadamer felismerései szerint haladunk, most már csak egyetlen lépés választ el bennünket attól, hogy a nyelviség és a mozgás között összefüggést teremtsünk. Ha ez az összefüggés nem lenne megteremthető, a teljes dolgozat értelmetlenné válna, ha viszont mégis, akkor talán némi adalékot szolgáltathat a színpadi mű megnyitásáról és az arról történő szólas megújításához. Egyszerű volna a helyzet, ha a nyelvet is és a mozdulatot is kommunikációs tényezőként kezelnénk, hiszen akkor mondhatnánk, hogy a mozdulatnak is jelentése van, tehát nyelvi természetű. Mivel azonban eddig a heideggeri művészetfilozófia és a gadameri filozófiai hermeneutika alapján azon igyekeztem, hogy az előadóművészetet a lét közegeként, és ne üzenetet hordozó eszközként kezeljem, a

³⁰⁵ Pethő I.m. 106. (2003a, 83.)

³⁰⁶ U.o.

³⁰⁷ U.o.

nyelviséget sem kommunikációs tényezőként tekintem, következésképpen, ha összefüggésbe hozható (miképpen a szóval és a képpel Gadamer ezt megtette) a színpadi mozgással, akkor ezt is a lét közegeként lehet tekinteni. Mivel az *Igazság és módszer* művészeti tapasztalatai nyelvi alkotásokkal foglalkozva alakultak ki, amelyekben a művészetek az írott szövegek továbbgondolásának eredményeként említetnek, sem a képzőművészet, sem a zene, sem pedig az előadóművészet³⁰⁸ nem a saját természete felől kezdik a gadameri műben előforduló kifejtéseit. Gadamer a beszélt illetve az írott szövegekre kérdez, és ezek hermeneutikájához említ képzőművészeti, zenei és előadóművészeti példákat.

Két oka is van annak, hogy a nyelviséget és a mozgást egymás mellé helyezem. Az egyik okot Gadamer főművének utolsó része, annak is legutolsó fejezete szolgáltatja, amelyben a nyelv terjedelmét a hagyományos megértésen túlra terjeszti ki, amely szerint az írott vagy elmondott szöveg csak egy a lét lehetséges közege közül, így a nyelviség univerzális modellnek tekinthető. Ezek szerint minden, amit meg lehet érteni, nyelvi természetű, a megértés pedig attól lehetséges, hogy a szövegben (előadás-szövegben) benne élünk, vagyis létezésünk közegét képezi. A nyelviség az univerzalitás alapján sokféleképpen manifesztálódhat, nem csupán szóban, de képekben, hangokban (zenei hangokban), mimikában, beszédfonetikai jelenségekben (hangsúly, hanglejtés, beszédritmus stb.), miért maradna ki a manifesztációk közül a mozdulat. A hermeneutika univerzális aspektusa szerint minden manifesztáció nyelvi jellegű, mégpedig azért, mert a létben gyökerezik, következésképpen a létmegértés közegét képezi. A technikával és az improvizációval foglalkozó fejezet a nyelviség és a mozgás összefüggését ebből az aspektusból is szemügyre veszi (3.2.3.2.).

A nyelviség és mozgás egymás mellé állításának másik oka Heidegger azon felismerésében kereshető, amely a nyelviséget a szónál és a jelentésnél korábbi, létben gyökerező eredetében találja meg, amelynek előadóművészet felől tett összefoglalását e rész előző fejezete tartalmazza. A nyelv létben gyökerező eredetét a *logosz* majd a *tekhné* és a *diké* egymást feltételező, ám egymással szemben álló fogalompárja alapján követtem végig. Ezeknek színpadi mozgással való kapcsolatát egy ezután következő alfejezetben konkretizálom (3.2.3.3.).

Hogy egy mozdulat nem pusztán jelentés, talán a tánc felől látható be legnyilvánvalóbban: akár rituális, akár színpadi körülmények között nézzük (vagy végezzük), nem tudunk a mozdulatok jelentéséről beszélni, és a táncról szólva valami más fogódzót vagyunk

³⁰⁸ Ezt a szót (performing art) Gadamer talán nem is használja. Egyszer színházi példát hoz, máskor a tánchoz vagy a pantomimhez fordul.

kénytelenek keresni.³⁰⁹ Beszédünkben ismertethetjük természetesen a mozdulatot, hogy például a kar köröket ír le mialatt a test 360 fokot fordul, beszélhetünk a kivitelezés pontosságáról, és szóvirágos leírást adhatunk a mozdulatok keltette élményről is, ám ezek egyike sem a tánc mibenlétére vonatkozik. A tánc, és ezzel együtt minden mozdulat mibenléte nem keverhető össze sem a jelentéssel, sem a külső megjelenés alakszerűségével, annak ellenére sem, hogy ez utóbbiak szintén nem hordoznak feltétlenül tematizált jelentést. Ha viszont bebizonyosodik, hogy a mozdulat is onnan származik, ahonnan a szó vagy a kép, akkor a mozgást is nyelvi jellegű eseménynek, emiatt pedig a lét közegeként tekinthetjük, amit szintén azáltal értünk meg, hogy benne élünk.

Innentől kezdve azonban az eddigiekhez képest ingoványosabb terepre érkezünk. Heidegger foglalkozott ugyanis az *energeia*, rajta keresztül pedig a mozgás problematikájával, ám létbe ágyazottságát — olyan részletességgel mint azt a *logosszal* megtette — nem dolgozta ki. Gadamernél — hacsak a nyelviség univerzalizációját nem tekintjük annak — szintén nem találhatunk erre vonatkozóan útmutatást. Annak ellenére, hogy a mozgás létben gyökerező eredete sejthető, fogalmilag nem tisztázott, hogy valójában létbe ágyazott vagy pedig csak a létező tulajdonsága. Ezt jelzi az is, hogy fogalmilag nem következetes a “mozgás”, a “változás”, a “működés” szavak használata, esetenként ugyanis egymás szinonimájaként, máskor pedig elkülönült jelentéseként használatosak még a preszokratikus szövegek értelmezései során is. Mindezek egyfelől azt jelentik, hogy a mozgást Arisztotelész nyomán a létező felől vagyok kénytelen megragadni. Másrészt a Heidegger által nem kidolgozott problematika miatt egyre kevesebb lesz a hivatkozás, egyre több lesz a kérdés, és az eddig használt fogalmiságot nagy merészen kénytelen lesznek táncosok, nemkülönben saját megélt tapasztalásaikkal összefüggésbe hozni, bízva abban, hogy a mozgástapasztalásra átörökölt fogalmiság nem eredményez önkényes spekulációt. Így kívánom megválaszolni a kérdést, hogy mi is valójában a mozdulat, és mi a valódi szerepe a színpadon. Ha pedig az eddigiek alapján azt mondhattam, hogy az antropológiát meghaladva nem az a kérdés, hogy “Mi az ember?”, hanem az, hogy “Ki az ember?”, akkor a “Mi a mozdulat?” kérdését — figyelembe véve, hogy a szubjektivizmuson alapuló választ elkerüljem — úgy kell módosítanom, hogy “Ki a mozdulat?”, és mivégre kerül a színpadra.

³⁰⁹ E mondat a tiszta táncra vonatkozik, és nem vonatkozik a dramatikus táncokra, akár kortárs táncszínházi előadásokra, akár tradicionális, pl. indiai táncokra gondolunk, ahol minden egyes ujjmozdulatnak külön jelentése is van. E táncoknak is létezik azonban egy jelentés előtti tartománya.

3.2.1. A mozgás eredete

A milétoszi kozmogónia szerint a mozgás örök, magától értetődő előfeltevés, amely nem szorul magyarázatra,³¹⁰ az eleaiak pedig már azon igyekeztek, hogy megindokolják a létezését.³¹¹ Hasonló a helyzet a változással: Anaximandrosz egy elkülönült mozgató ok nélküli, mindent körülfogó és mindent kormányzó elsődleges anyagot feltételezett,³¹² Parmenidész pedig már nem elégedett meg azzal, hogy a változás pusztán isteni természetüként említessen, ezért okokat keresett létezésének indoklására, amelynek lényege szerint lehetetlen, hogy keletkezzék vagy elpusztuljon az, ami van.³¹³ Arisztotelész pedig már különbséget tett mozgás és változás között. A *Metafizikában* négyféle mozgást különböztetett meg: kvantitatív, kvalitatív, helyváltoztató mozgásokat, amelyek maradandó alanyon mennek végbe, valamint szubsztanciális változást, amely az alany keletkezését és megszűnését jelenti. Ez utóbbiban a változás kezdőpontját a régi forma eltűnése, végpontját pedig az új forma megjelenése jelenti. A két végpont összehasonlítását nevezi változásnak, az átmenet folyamatát pedig mozgásnak: “Az ilyen folyamatok közül némelyeket mozgásoknak kell neveznünk, másokat pedig beteljesedéseknek. Mert minden mozgás befejezetlen: a lesoványítás, a tanulás, a járás, az építés. Mindezek mozgások és pedig befejezetlenek.”³¹⁴

Mivel Arisztotelész rendszerében minden mozgás valami mástól származik, minden, ami mozgattatik, valami mástól mozgattatik, esetében a mozgás és a változás csak a létező tulajdonságaként fogható fel. Ez közelebbről annyit jelent, hogy a mozgás valamilyen cél kedvéért történik, amikor minden mozgásnak és változásnak a célja az, hogy valamilyen alany megszüntetésével egy új alany keletkezzék. Az új alany keletkezésének a beteljesülését,

³¹⁰ Anaximandrosz kozmogóniájában “a mozgás, amelyben az égboltok keletkezése történik, örök.” (Kirk—Raven—Schofield /KRS/ 1998, 196.) A többi töredék összehasonlításából vonják le a kutatók az alábbi következtetést is: “Fölkeltőbb valószínűtlen, hogy maga Anaximandrosz elkülönítve kezelte volna a mozgás kérdését. A Meghatározatlan isteni természetű, így természetszerűleg rendelkezik azzal a képességgel, hogy amit és ahol akar, megmozdítson.” (KRS 1998, 198.)

³¹¹ A mozgás okainak vizsgálata azt az eleai felismerést követte, hogy az, ami van, nem jöhetett létre abból, ami nincs. “Azt tartották, hogy a sokaság nem jöhetett létre egy eredeti egységből: ha a sokaságnak léteznie kell, akkor — akárcsak a valóságnak — eleve léteznie kellett.” (I.m. 501.)

³¹² “... az *apeiron*nak nincs kezdete..., hanem úgy tetszik, ő a kezdete a többi dolognak, és körülfogja valamennyit és mindent kormányoz (...) És isteni természetű.” (I.m. 179-180.)

³¹³ “Aztán mozdulatlan, hatalmas kötelékek *határaiban* / kezdet és megszűnés nélkül létezik, mivel a keletkezés és a pusztulás / nagyon messzire sodródtak, eltaszította őket az igaz bizonyosság.” (I.m. 369-370. Kiemelés: VT.)

³¹⁴ Arisztotelész 1992, 231. Figyelemreméltó összefüggést jelenthet, hogy a *Poétikában* ugyanilyen alapon határozza meg a tragédiában szereplő “fordulat” jelentését és jelentőségét, amikor a cselekmény hirtelen az egyik előjelű minőségből az ellenkező előjelű minőségbe vált át: “A fordulat... a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig... a valószínűség vagy szükségszerűség szerint. (Arisztotelész, 1974, 25.)

vagyis a megváltozott alanyt nevezi *εντελεχεια*-nak (*entelekheia*),³¹⁵ a folyamatot, vagyis a mozgást *ενεργεια*-nak (*energeia*).³¹⁶

Az *entelekheia* a beteljesült cél, amely a korábban lehetőségként meglévő szubsztanciát tovább vitte az új alanyra, amelynek megvalósulása az anyagban történt meg: “Lehetőség szerinti létre gondolunk, ha azt mondjuk, a fában benne van Hermes szobra.”³¹⁷ Ebben az esetben a fa jelenti az anyagot (*υλη*), amiből a szobor készült, Hermes pedig a formát (*μορφη*), ami megvalósult benne. “Az anyag lehetőség szerint van, mert esetleg formába mehet át; mikor aztán valóságosan létezik, akkor már formáltan létezik.”³¹⁸ Ennek megfelelően az anyag lehetőség, a forma pedig a valóság. “A kész mű ugyanis a cél, s a valóság éppen a kész mű. Ezért a neve is valóság a valóssá lételtől (*energeia-ergon!*) és amire a valósulás folyamata irányul, az a teljes lét, az *entelecheia*.”³¹⁹

Többen rámutattak arra, hogy annak ellenére, hogy a *Metafizika* általam is idézett helyén Arisztotelész különbséget tesz az *entelekheia* és az *energeia* között, a műben többnyire egymás szinonimáiként használja, és mindkét szó alatt a beteljesültséget érti. Nem azt jelenti ez, hogy az *energeiát*, vagyis a folyamatot, a mozgás előidézési képességét elhanyagolja, és ezzel a célelvőséget hangsúlyozza? Ha így lenne, ugyanazzal a jelenséggel állnánk szemben, mint amikor az *alétheiával* kapcsolatban szintén többen hangsúlyozzák — és, amire már e dolgozatban több helyen is utaltam —, hogy az igazság el-nem-rejtettségből egy platonista eljárás hatására kivonódik az eredetileg hozzátartozó titokzatosság, és ennek következményeként a hangsúly észrevétlenül és egyoldalúan a látható igazságra, az ideára terelődik. Egy analógia révén a mozgással kapcsolatban is felmerülhet a gyanú, hogy az *energeia* szintén a lét szférájából vonódott ki, és a logikai-fogalmi eljárás a mozgásnak a létben gyökerező természetéről terelte el a figyelmet, hogy aztán teljesen feledésbe merüljön. Ha pedig az analógiát tovább folytatjuk, akkor odáig is eljuthatunk, hogy a változás illetve a mozgás célelvősége valójában nem más, mint az *energeia*-fogalom jelentéstartalmának leegyszerűsítése, amely a mozgást eszközként tünteti fel valamilyen cél, tehát valamilyen forma megvalósítása érdekében. Ha pedig ez valóban csak egy platonista eljárás, akkor feltételezhetjük azt is, hogy az *energeia* szintén a létben gyökerező entitás.

³¹⁵ A Soltész—Szinyei féle *Ógörög—magyar szótár* szerint a szó etimológiája is a célját elért beteljesülésre utal: en = -ban, -ben; thelosz = cél; ekhein = bírni valamit. Vagyis a fogalom szó szerint olyan alanyt jelent, amelynek célja önmagában van.

³¹⁶ A szó szótári jelentései: munkásság, tevékenység, erő, erény, *életerő*.

³¹⁷ Arisztotelész 1992, 230.

³¹⁸ I.m. 236.

³¹⁹ U.o.

Ezt látszik alátámasztani Heidegger azon észrevétele, hogy az arisztotelészi *energeia*-fogalom leegyszerűsítésének hatására bekövetkezett latin fordítás tovább szegényítette annak eredendően a *fűszisz*hez kapcsolódó jelentéstartalmát. Az arisztotelészi *energeiát* ugyanis a rómaiak *actualitas* szóval fordítják le, ami később az *existentia*, *Wirklichkeit*, vagyis a valóság jelentést kapja. Ugyanakkor az *idea* mint kinézet a mibenlét, az *essentia*, vagyis a lényeg fogalmává alakul. Ezzel jön létre az *essentia-existentia* kategóriapár, amelynek jelentése már nagyon messzire került az eredeti jelentéstől: a létező immár nem mint egy előállítottságában kiemelkedő jelenik meg, hanem mint tevékenység-tevékenykedés terméke, objektumként, a működés műveként, a hatás, a megvalósulás eredményének számító előállított valósággént.³²⁰ Ennek megfelelően az *energeia*-fogalom végképp a létező tulajdonságaként mint ható létező, és mint a lét okozatisága kap jelentést. Mivel a ható létező lett az igazi létező, az *existentia* értelmében vett lét a hatékonyság (behatás) eredményeként előállott valóság értelmét kapja.³²¹ Ennek következtében fosztódik meg az istenség a létszerűségétől, és áll elő Isten mint a legmagasabb létező.

Az *energeia* jelentéssorvadására, egyben eredendőségére enged következtetni Heideggernek *A műalkotás eredete* utószavában tett néhány mondatos megjegyzése is, amelyben a mindenség, a forma és az anyag egységes egészét nevezi *ergon*nak, *energeiának*.³²² Nem részletezi mit ért e három minőség alatt külön-külön, és azt sem fejti ki, hogy együttesen miként értelmezi ezeket. Nyilvánvalóan azért kerülhetett e megjegyzés az utószóba, mert nem kívánta elvégezni fogalmi levezetésüket.³²³ Csupán egyetlen utalás történik arra vonatkozólag, hogy az *energeia* a létben gyökerező entitás: “A szép³²⁴ (...) a formán nyugszik, de csak azért, mert a forma egykor a létből mint a létező létezőségéből világosodott meg. Akkor a lét mint *ειδος* (*eidosz*) történt meg. Az *ιδεια* (*idea*) a *μορφη*-ba (*morfé*) illeszkedik.” Mindez az arisztotelészi forma és anyag megkülönböztetés elfogadására utal azzal a különbséggel, hogy a formát mint megvalósult lehetőséget Heidegger eleve nem a létező egy járulékos tulajdonságának, hanem eredendőnek feltételezi, amely a létben gyökerezik. E mondatokon kívül a *συνολον* (mindenség) szó utal még az *energeia* létbeli kapcsolatára, ami újra a mindenek összegyűjtéséhez illetve összegyűjtöttségéhez, tehát a *logosz* fogalma körül kialakult problematikához vezet.

³²⁰ Heidegger: *Nietzsche*. Pfullingen: Neske: 1959, 412. Idézi Fehér M. István 1984, 148-149.

³²¹ V.ö. Fehér M. István I. m. 149.

³²² “Α συνολον α μορφη ες υλη εγς εγς εγς , tudniillik az εργον, ily módon ενεργεια.” (Heidegger 1988, 124.)

³²³ Mint Pethő Bertalan utal rá, más helyeken is csak felvetette a levezetések lehetőségét, valójában nem végezte el. (Pethő 1997a. 24.)

3.2.2. *Logosz és mozgás*

Ha tehát Arisztotelészt követjük, akkor *energeián* a változás kezdő és végpontja közötti folyamatot értjük. A kritikus kérdés az, hogy az alany megváltozásának legelső lépését minek tekintjük. Ha ugyanis, a mozgás meghatározására vonatkozó mondatai közül figyelembe vesszük azt is, hogy nemcsak a két végpont közötti folyamatra, hanem az utána következőkre is gondol, vagyis jelentőséget tulajdonítunk annak is, hogy a folyamatok befejezetlenek,³²⁴ akkor tekintetbe kell venni azt is, hogy a célját elérte, tehát megvalósult alany, egy újabb változás kiindulópontja. A problémakör azért kritikus, mert felmerülhet a kérdés, hogy egy rövid ideig tartó mozdulatot minek tekinthetünk: elindítom a karom, hogy megfogja a teáscsészét és megigyam a teát. Mi képezi a kar helyzetváltozásának kezdő- illetve végpontját? Kezdőpontnak a mozdulatlan állapotból elinduló kar legelső pillanata, végpontnak pedig a teáscsésze szájhoz érkezése tekinthető? Vagy végpontot jelent az az időpillanat is, amikor a kéz eléri a csészét? S, ha ez végpont, egyúttal nem kezdőpontját képezi-e annak a változásnak, amely az újjak szorításával indul, hogy a csésze felemelhető legyen? És a csésze felemelkedése végpontnak, kezdőpontnak, esetleg egyiknek sem, hanem a mozgásfolyamat közbülső állapotának tekinthető? Ha pedig a végpontját elérte mozgásfolyamatot egyúttal egy újabb mozgásfolyamat kezdeteként értünk, beszélhetünk-e egyáltalán az alany nyugalmi állapotáról? A nyugalmi állapotot nem lenne e helyesebb szemmel nem látható kvalitatív mozgásnak tekinteni? És, ha mindent, még a nyugalmi állapotot is mozgásként fogunk fel, akkor felmerül a kérdés, hogy a mozgás mikor keletkezik.

A folyamat ilyenén felfogásában látszik jól, hogy Arisztotelész a mozgást a létező tulajdonságaként kezelte: mozgásatomok lineáris sorának tekintette, amelyben tetszés szerint tehető periodizáció, aszerint hogy éppen mit kívánunk kezdő- illetve végpontnak tekinteni. Ugyanakkor mintha figyelmen kívül hagyta volna az erőt, amely a folyamatot fenntartja. Ha ugyanis minden végpontnak tartott állapotot egyúttal egy újabb változás kiindulópontjának tekintünk, nem találjuk kezdetét a mozgásnak, hanem az alany minden állapotát egy előző mozgás (*energeia*) beteljesüléseként (*entelekheia*-jának) vagyunk kénytelenek felfogni.

A problematika hasonlít az idővel kapcsolatos problematikára. Mint ahogy Heidegger időbeliség fogalma sem fogható fel időatomok egymás után bekövetkező sorának, úgy a mozgás sem tekinthető mozgásatomok lineáris láncolatának, ha annak létbe ágyazottságát próbáljuk felfogni. Ezért a mozgás nyelvi természetének körüljárásakor a továbbiakban

³²⁴ Szépségen természetesen nem tetszést ért, hanem az *alétheia*, tehát a lét el-nem-rejtettségét, az igazság megtörténését.

³²⁵ Arisztotelész 1992, 231.

energeián azt a léterőt értem, amely a test létbe ágyazottságával tart kapcsolatot, az energia szót pedig a kézhezálló dolgok, az akaratlagos, ezért izommunkán, vagyis teljesítményen alapuló mozgásfolyamatok megnevezésére használom, amely a szubjektum—objektum dichotómiájában állítódhat csak fel. A kérdés persze továbbra is az, hogy jogos-e illetéknéppen feltenni a kérdést, nem törekszem-e minden áron a mozgás létszerűségének magyarázatára, és a létszerűséget valójában nem tekintem-e ismeretelméleti kérdésnek, amelyet logikai-fogalmi eljárással igyekszek levezetni, így a lételméletet ismeretelméletnek kezelem anélkül, hogy észrevenném.

A probléma felszínen tartását azonban egyrészt a már említett heideggeri fundamentál-ontológiából származtatott analógia (időbeliség és mozgás-beliség), valamint *A műalkotás eredetének* utolsó mondatai, másrészt pedig a gadameri univerzalizitás indokolja továbbra is. Az *energeiának* mindenséghez történő kapcsolódása egy újabb, már tárgyalt analógia bevonását követeli ki. Ha ugyanis az utószóban a formáról (bár, levezetés nélkül) Heidegger azt állíthatta, hogy a létből világosodott meg, és melléállíthatta a mindenség fogalmát, ezeket pedig együttesen *energeiának* nevezhette, akkor az *energeiát* is hasonló módon lehet kezelni, mint a többi létbe ágyazott jelenséget. A mindenség említése pedig a *logosszal* történő analógiához vezet. Ezek szerint az *energeiának* mint a változás kezdő és végpontja között zajló mozgás előidézését teremtő erőnek mindenséghez történő kapcsolódása ugyanúgy a létező összeszedettségét kell, hogy feltételezze, mint azt a nyelviség eredetével kapcsolatban Heidegger kifejtette. Ha mármost a *logosz* és a nyelviség kapcsolatához hasonlóan a *logoszt* a mozgással is összefüggésbe lehet hozni, akkor — mivel (ha) mindkettő egyformán a létben gyökerezik — a mozgást is nyelvi természetűnek tekinthetjük. Ez pedig azt jelenti, hogy, ha a mozgás is képes arra, hogy a létezőnek a rá vonatkozó dolgait együvé tartózkodóként gyűjtse össze, akkor ez az “egybetartás a *λογος* (*logosz*) az átható működés, (vagyis) a *φύσις* (*fűszisz*) jellegével bír”.³²⁶ Mindennek pedig ezzel összefüggésben azt is jelentenie kell, hogy a mozgás eredete, miként a nyelvé, a *logoszon* kívül, az *alétheia*, a *fűszisz*, a *noein* és az *idea* eredetileg egymással összetartozó, egymástól el nem választható minőségeihez vezethet bennünket.

Hogy eldönthessük, ez valóban ilyen természetű-e, helyezkedjünk valamivel pragmatikusabb pozícióba, és szemléljük meg a mozgás, az *energeia* életvonatkozását. Nem a szubsztanciális változásra, hanem helyzet- és helyváltoztató fizikai mozgásokra, vagyis a mozdulatra irányítom most a figyelmet: mit jelent az összegyűjtöttség a mozgásban, felismerhető-e a létező létének összegyűjtöttsége a mozdulatban, netalán összefüggésbe hozható-e a mozgás a *deinonnal*, a leghátborzongatóbban otthontalannal és a határossággal.

Mivel mindezek a kérdéskörök a *logosz* fogalmával, ezzel összefüggésben pedig a nyelviséggel kapcsolatban felmerültek és levezetésre kerültek, és most a mozgással kapcsolatban egy újabb “keskeny pallón” keresztül újra idejutottunk, remélhetjük, hogy a nyelviség univerzalitásán túlmenően is találhatunk kapcsolódási pontokat a mozgás nyelvi, ezzel együtt lébeli természetéhez, amelyen keresztül a színpadi mozgást sem egyszerűsíthetjük le pusztán a test és a mozdulatok formai szépségét bemutató (tánc), vagy ezeken túlmenően üzenetet is közvetítő (táncszínház) jelenségére. A mozgás és a *logosz* közötti összefüggés tehát a mozgás nyelvi jellegét jelöli ki, a nyelviség pedig mindezeknek a “Ki az ember?” / “Ki vagyok én?” kérdések közötti eredendő összetartozást is felveti majd.

3.2.3. A mozgás *fűszisz*e, *alétheia* a mozgásban

A nyelviség eredetét Heidegger a *logosz* és a *fűszisz* eredendően egybetartozó minőségeire vezette vissza. Ezért, ha a mozgás *fűszisz*ét tekintjük, akkor a mozgás és a *logosz* közötti összefüggést tűnik szükségesnek közelebbről szemügyre venni. Ha pedig ez az összefüggés megtehető — ahogyan a *logosz* is a szó vagy beszéd értelmévé változott —, a test mozgását is szó értékű nyelvi jelenséggé értékelhetjük, természetesen a szónak nem terminus, tehát megnevező, dolgot helyettesítő értelmében, hanem a Denken, vagyis a költői szó, a lét költői mondásának jelentésében, amely a test mozgására vonatkoztatva mint testköltészet³²⁷ jelentkezik. Mint ahogy a költészetet a *logoszból* eredeztetve szóhoz jutásként értette Heidegger, a testköltészet sem lehet más, mint mozgáshoz, mozdulathoz jutás, ami szintén a *logoszból* származik, így a szó is és a mozgás is egyaránt a létben kell, hogy gyökerezzen. Az eredendőség pedig a létező létének összeszedettségét feltételezi. Ezért a szó és a mozgás *fűszisz*e — miként Gadamerre hivatkozva a szó és kép összefüggésében (*logosz* és eikon, szimbólum és allegória) láthattuk — a *logosz* és az *energeia* eredendő összetartozására is utal.

A kérdés ezután az, hogy a létező létére történő összegyűjtöttség miként vehető észre a mozgásból, és, ha észrevehető (azon túl, hogy valóban a mozgás és *logosz* eredendő összetartozását vettük-e észre), levezethető-e a *logoszból* a mozdulat, ahogyan a szó is levezetésre kerülhetett a *logoszból*? Magyarán: a mozdulat mennyiben képviseli a létező lébeli összeszedettségét. És, miként a szó és a kép esetében is felmerült, a mozgás esetében tehetünk-e olyan megkülönböztetést, mint amelyet a szó és a terminus, illetve a kép és a képmás között Heidegger illetve Gadamer megtett: beszélhetünk-e természetes (azaz a *fűszisz* jellegét magán hordozó), illetve nem természetes (azaz a létező igazságát elfedő) mozgásról.

³²⁶ Heidegger 1995, 64. V.ö.: 233. és 333. számú lábjegyzetek.

³²⁷ A “testköltészet” kifejezést Thomka Beáta használja Nagy József előadására. (Thomka 1991.)

Miként tehát Heidegger megkülönböztetett természetes (költői) és mesterséges (tudományos) nyelvet, tehetünk-e különbséget természetes és nem természetes mozdulat között? Lehetséges-e olyan mozdulat, amely a *fűszisz* jellegével bír, és olyan, amelyik nem? Vagy: a mozgás eleve *fűszisz* jellegű, és ezek a megkülönböztetések csupán a létező éberségének függvényei: ha odafigyel, észreveszi, ha pedig nem figyel rá, fel sem merül. Ha pedig nem figyel rá, vajon az nem a létfeledés eredménye-e? Ennek megfelelően: a mozgás által vajon nem a jelenvalólét problematikájával állunk-e szemben újra.

Ha bebizonyosodik, hogy a *logosz* és a mozgás eredendően összetartozik, akkor — mivel a szó és a kép megnyitása által a lét működésessége jelentkezik be, amikor a szó is és a kép is a *fűszisz* jellegével bír — kiderülhet, hogy a test mozgása is a lét működésességét hordozza. Ennek megfelelően, ha a test mozdulatait természetes mozdulatokként vesszük észre (tehát a *fűszisz* jellegével bír), akkor a mozdulatok alkalmasak lehetnek arra, hogy rajtuk keresztül a lét működésességét észrevegyük, ami megintcsak a jelenvalóléthez — a mozgás öröme keresztül az ittlét öröméhez — vezethet el bennünket. Ebből pedig az következik, hogy a mozdulatok természetességét (*fűsziszét*) részleteiben megragadjuk, illetve, hogy megkülönböztessük a nem természetesektől. Ennek során figyelembe kell venni, hogy a probléma, amely szerint mozdulataink esetleg nem természetesek, ma már fel sem merül, ha pedig ritkán mégis, nem tulajdonítunk neki jelentőséget. Ezért, ha a heideggeri alapelvhez, a “vissza a dolgokhoz” elvéhez akarjuk magunkat továbbra is tartani, a filozófia fogalmi destrukciójához hasonlóan a mozgás destrukcióját, de még a mozgás destrukciójáról való szóolás fogalmi destrukcióját is el kell végezni (3.2.3.1. és 3.2.3.2.).

Mint az talán belátható lesz, a destrukció eredményeként a természetes mozdulatban (*energeia*) az igazság, vagyis az *alétheia*, a lét el-nem-rejtettsége tárulhat fel, amelynek felismerése illetve megtapasztalása a létezőben és a létező által történik, ami pedig a *noein* története. Heidegger nyomán láthattuk, hogy a *noein* a létező működésességét jelenti, amely pedig a *fűszisz* működésességével együtt történik, így a felvevő állásba történő helyezkedés a természetes mozdulat megszületését, vagyis az *alétheiát* jelenti, amelyről Heidegger azt írta, hogy valójában ennek során jön létre az ember mint létező.³²⁸ A létezőnek ez a működésessége eredményezi létben való gyarapodását, amely — ha a *logosz* és az *energeia* összefügg egymással — a test mozdulataiban ugyanúgy felismerhető, mint a szóban. Ezzel érkezünk el oda, hogy közelebből szemügyre vegyük, mit jelent a Felvétel a mozgással összefüggésben, vagyis konkrétan mi alapján állíthatjuk egymás mellé a mozgást és a *fűsziszt*, és mit jelent a mozdulatban megpillantani az *alétheiát*. A létező mozdulatain keresztül történő

felvevő állásba helyezkedés a *noein* már említett kétféle természete alapján írható le: a *tekhné* és a *diké polémosza* tekintetében egyfelől (3.2.3.3.), a “mindent lebíró” és a “leghátborzongatóbban otthontalan” viszonylatában másfelől (3.2.3.4.). Mindkét levezetés szempontjából döntő jelentőségű, egyben kiindulópontot jelentő felismerés az, amit eddig csak egy rövid bekezdésben jeleztem: a *noein* a léttel szembeni felvétel jelentésében gondolkodásként fordíttatik: “mert ugyanaz a gondolkodás és a lét”.³²⁹

3.2.3.1. A mozgás destrukciója

Kezdjük egy példával, hogy a későbbiekben a szavak ne lógjanak a levegőben. Váltunk szavakra egy rövid mozdulatsort, bár tudjuk, az eddigiekben is többször utaltam rá, hogy a mesterséges nyelv terminusai a dolgot helyettesítő, illetve közvetítő funkciót teljesítenek, így a dolog életvonalatkozása úgy is eltűnhet a fogalmak mögött, hogy azt észre sem vesszük. Mivel a szavak — és ezt is Heidegger alapján ismerhetjük fel — alkalmasak arra, hogy mindenről, akár még a semmiről is lehessen beszélni, a dolog életvonalatkozásának eltűnésével mondataink ugyanúgy jelentést indukálhatnak, mintha a dolog életvonalatkozása megmaradt volna, ezért a dologtól elszakadó spekulatív eljárást mondataink nyomán össze is téveszthetjük egy természetes eljárással. Mivel a mozgásról írt fogalmak olvasás általi tapasztalása nem azonos a mozgás tapasztalásával, a szóban forgó példa meggyőző ereje sem lehet teljes a mozdulatsor elvégzéséből nyert tapasztalás nélkül. Emiatt már a gondolatsor elején hangsúlyoznom kell, hogy a leírás hatása messze elmarad a mozdulatsor tapasztalásának hatásától, ám a fogalmi megragadás számára, a mozgás életvonalatkozásának és nyelviségének további levezetése érdekében mégis kikerülhetetlennek tűnik.

Egy egyszerű helyzetváltoztató mozgásról lesz szó, amelynek során egy hanyatt fekvő test feláll. Felállni természetesen sokféleképpen lehet: négykézlábra állni, és onnan feltápászkodni; hasra fordulni, feltérdelni, majd a két lábat külön-külön kinyújtani; felülni, oldalra fordulni, térdelni, onnan felállni; felülni, guggolni, kiegyenesedni; négykézlábra állni és felugrani stb. Ezúttal egy olyan felállás részleteiben merülök el, amely ugyan hasonlít bármilyen ösztönösen végzett felálláshoz, mégis egy mesterségesen kitalált, ám a természetes mozgásra épülő technika alapján valósítható meg. Ezt a “technikát” kontak-táncnak nevezik és Steve Paxton “dolgozta ki” a hetvenes évek elején valahol Amerikában.³³⁰ Az elnevezés a

³²⁸ V.ö. Heidegger 1995, 71.

³²⁹ V.ö. Parmenidész 5. töredékéről szóló 296. sz. lábjegyzet.

³³⁰ Fuchs Livia 1995, 142.

táncosnak önmagához, a talajhoz, a tárgyakhoz, a másik táncoshoz és a kozmoszhoz viszonyuló kapcsolatára utal.

A kontakt-táncban — miként az ötvenes évek óta a modern illetve posztmodern táncirányzatok többségében — az európai hagyományokon kívül fontos szerepet játszanak az ősi keleti harcművészetből megismert mozgástechnikák és azok “filozófiája” is.³³¹ Ennek megfelelően a kontakt-táncban is az egyik legfontosabb, egyben mindenféle mozgásgyakorlat kiinduló eleme a test központjának megtalálása, amelyet más szóval súlypontnak vagy energiaközpontnak is neveznek. Ez a köldök alatt egy tenyérnyire helyezkedik el. A súlypont megtalálása természetesen nem fizikai módon értendő: a gyakorlat során a pontot hanyatt fekvő helyzetben belső odafigyeléssel kell elkülöníteni a test többi részétől. Minden mozgásnak, még a nyugalmi helyzetnek is a súlypont a kiindulópontja, ezért a helyzetváltoztató mozgások közben felvett testhelyzetek, és a másik táncossal végzett akciók is ehhez a ponthoz aránylanak. Ez azt jelenti, hogy minden testrész mozgása a test saját súlypontjához képest kap értelmezést, ha pedig két vagy több táncos táncol együtt, mozgásuk szintén a saját és a többi test súlypontja viszonylatában határozódik meg. Valójában a súlypontok mozognak, a test részei csak követik a test központjának mozgását. Ennek megfelelően mozgásnak a súlypont, mozdulatnak a test többi részének a hely- illetve helyzetváltoztatását nevezhetjük. A test a súlyponton keresztül áll kontaktusban a talajjal, a másik táncossal, a kozmoszsal. Minden, a testet ért külső impulzus a súlypontba fut be, és onnan indul tova.

Mivel ez a technika a súlyponton illetve energiaközponton keresztül a test centrumában gondolkodik, lehetőség adódik arra, hogy ne a végtagok vagy egy alappozíció szabja meg az induló mozdulatot, hanem a test egésze. Emiatt — szemben a klasszikus balettel vagy a modern táncokkal (mint például a Graham- vagy Limon-technikák) —, a posztmodern egyik szélsőségeként emlegetett kontakt-tánc-technika nem bontja a testet részeire, a végtagokat nem különíti el egymástól sem a törzstől, hanem a teljes eleven testet mint működő organizmust szemléli. Noha a táncosok nem beszélnek róla, hiszen a gyakorlatvégzéseket nem magyarázzák, leírt kánonja pedig nincs, a teljes test szemlélete valójában a test és a lélek, vagyis a szubjektum és az objektum dichotómiáját szünteti meg.

³³¹ A modern és a posztmodern mozgástechnikák közötti döntő különbség talán a keletiekhez történő odafordulás viszonyában érhető tetten: a modern, mégha hangsúlyozza is a technikával összefüggő “filozófiát”, valójában a különféle formai elemek átvételére és európaival való vegyítésére épít, megtartva ezzel individualitásának elsőbbségét. Jőmagam posztmodern technikának, ezzel összefüggésben posztmodern táncnak azt tekintem, amikor az európai (amerikai) táncos — önmaga szubjektivitásáról lemondva (hiszen természetéből adódóan ez szükséges hozzá) — behelyezkedik a keleti mozgás “filozófiájába”, ám minden tapasztalását saját teste adottságaihoz igazítja. A dolgozatnak nem feladata e különbségtétel részletes kidolgozása.

Mivel minden mozdulat a test hasi központjából indul, amelyen keresztül a test az *energeiával* mint a létben gyökerező, a mozgás előidézési képességét jelentő léterővel kapcsolatot (kontakt-ot!) tart, a mozdulatot nem az agyból kiinduló parancs hozza létre, amikor a mozdulat egy akaratlagos izommunka következménye, hanem a legkisebb megmozdulás is a létben gyökerező *energeia* mozgásának eredménye. A kontakt-táncosok az így létre-jövő mozdulatokból születő mozgássort — szemben az akaratlagos, vagyis az agy által előre eltervezett mozgással — nevezik természetes mozgásnak, amelynek skálája a láthatatlan belső mozgástól egészen a helyzet- vagy helyváltoztató mozgásokig terjedhet aszerint, hogy a testnek éppen milyen mozdulatra van szüksége. Hiszen nem mindegy, hogy a test saját magából indukálódott, emiatt lésszerűnek nevezhető mozdulata születik-e meg, vagy pedig az alany szubjektivitásán alapuló, tudattal előre megtervezett, ezért célszerűnek nevezhető mozdulatáról van szó.

A szubjektivitáson alapuló mozgás szemlélete egyben az arisztotelészi mozgás kritériuma is, amely a mozgást a léttől (és az *energeiától*) elválasztva a létező tulajdonságának tekinti éppen a létezőnek a saját szubjektivitásához való viszonya miatt. A “kontakt-technika” eredményeként tehát nem a szubjektum szabja meg azt, hogy a testnek éppen milyen mozdulatra van szüksége, sőt, mint az majd a példa megfelelő helyén talán belátató lesz, a természetes mozdulat létre-jöttét éppen az eredményezi, hogy a táncos nem gondolkodik el saját magán, nem osztja önmagát testre és lélekre, így a mozdulat mintegy magától születik meg. Ha pedig nem a táncos akarata dönti el előre azt, hogy a test miként mozduljon a mindenkor következő pillanatban, akkor a mozgó testet mint a tér-nyerés aktusát szemlélhetjük, amikor a mozdulatsort nem produktumként, hanem létre-jövésként vehetjük észre. Ebben az összefüggésben a test nem objektumként, hanem a tér-nyerés és a létre-jövés közegeként tételeződik, amelynek során olyan mozdulatokat is végezhet, amelyeket esetleg addig még nem csinált, vagy olyan utakat fedezhet fel a maga számára, amilyeneken addig még nem járt, és nem is járhatna, ha egy célképzetet fenntartó akarat befolyása alatt állna.

Azok a megmondhatóí, hogy milyen nehéz feladatot jelent az alany számára a mozdulat létrehozása közben akaratának kikapcsolása, akik az első ilyen gyakorlatokat végzik. Noha végtelenül egyszerű, semmilyen különleges képességet nem követel, és bármilyen testalkatú alany számára kivitelezhető, sokaknak több napig tartó kitartó koncentráció és gyakorlás szükséges még ahhoz is, hogy testét ellazítsa (ami szintén a szubjektum szubjektivitásának meghaladását jelenti), nemhogy az első természetes mozdulatot, netán mozdulatsort megtegye. A mozdulat egyszerűsége és testalkattól független feltétele éppen azt jelenti, hogy az alannak a saját, csak őrá jellemző mozdulatot kell megtalálnia, nem pedig egy kivételes

adottságokra építő különleges mozdulatsort kell kiviteleznie. A mozgás éppen ezáltal válik az alany saját létének közegévé: a saját súlyából, a saját, csak őt jellemző izomrendszeri összetevőkből, a saját fordulási sebességéből indul ki, és az ezek alkotta kombinációk eredője hozza létre a mozdulatot, amely éppen ezért minden alany esetében más és más. Amíg a szabályozott, kanonizált táncrendek alapján történő megjelenések hasonló formák megszületését jelentik, addig a szubjektum szubjektivitásának meghaladásával járó mozgásparadigmában az egyetlen szabály az, hogy a test saját útjának megtalálása érdekében ne alkalmazzon semmiféle, a test saját mozdulatainak megszületését indukáló szabályt.

A test objektumként történő szemlélésével történő szakítás, azaz a táncos szubjektumra és objektumra történő felosztásának felszámolása tehát — ezúttal Heidegger fogalmaival élve — azt eredményezheti, hogy a táncos önmagában a mindenségben (és a formában és az anyagban) gyökerező *energeia* érvényesülését vegye észre. Az ilyenén észrevétel a *noein*, vagyis a táncos felvevő állásba történő helyezkedése, az ő akciója, amely azonban nem mint cselekedni tudás, hanem mint lenni-hagyás történik meg. A létező lenni-hagyás-tudása a szubjektum szubjektivitásán történő túllépés tudása, amely során a lét működésessége jelentkezik be. Ez a bejelentkezés nem csak a test tér-nyerő mozdulatokhoz történő jutásában, hanem a lélegzésében is megtörténik. Ha ugyanis az alany teljesen lemondott akarataról, azaz meghaladta önmaga szubjektivitását, tehát ellazította testét (vagyis hagyta, hogy olyan legyen, amilyen), azt is észreveheti, hogy a levegő anélkül is áramlik testében, hogy ő azt akaratlagosan befolyásolná: nem ő lélegzik, a levegő szabadon cserélődik benne. Ha az alany teljes teste ellazult, még a belső szervek, köztük a tüdő izmait is, szembesülhet azzal, hogy a levegő a teljes tüdőbe áramlik még akkor is, ha egyébként a hétköznapi tevés-vevés során annak csak felső részébe szokott. A levegő szabad áramlásának nyilvánvalóságát egy másik gyakorlat is jól szemléltetheti. Ha álló helyzetben egyszerűen csak lehajolunk, majd szintén minden izmot kilazítunk, észrevehetjük, hogy a ki- és belégzés hatására felső testünk mozogni kezd anélkül, hogy akaratlagos izommunkával azt előidéztük volna. Pusztán a ki- és beáramló levegő által megnagyobbodó illetve kisebbedő tüdő az, ami a felső test mozgását előidézi. Ebben a helyzetben is megtapasztalhatjuk azt, hogy a levegő szabad áramlása anélkül is *van*, hogy azt az alany akaratlagosan előidézné.

Az izomzat ellazítása tehát szintén a táncos akciója a nem-cselekedni-tudás értelmében, amely tudás valójában a lenni-hagyás tudása. A lenni-hagyás mint a szabadság kikényszerítése során tehát a létező semmit nem tesz, csak hagyja, hogy áramoljon testében a levegő, és testrészei olyan mozdulatokat végezzenek, amilyenekre szüksége van. Ilyeténképpen a levegő áramlásának hagyása valamint a test centrumából induló *energeia*

elindulásának és áramlásának hagyása minden mozgás alapját képezi. A levegő áramlásának ez a természetes módja hozhatja létre a hangot, és a mozdulatok természetes folyama így módon juthat el az *energeiától* a zongorista ujjaiig is. Innen érthető meg, hogy mit jelent az, amikor a jó operaénekesre azt mondják, valójában nem ő énekel, hanem csak engedi, hogy a hang kimenjen a torkán, vagy a zongorista teljes testtel játszik.

A szubjektum szubjektivitásának meghaladása tehát nem más, mint az *energeia* érvényesülésének lehetősége, amelynek során a létezőre vonatkozó dolgok a test centrumába a mindenségből összegyűlnek. Ez az összegyűjtés képezi a létező akcióját, amely csupán felvevő állásba történő helyezkedésére, azaz az *energeia* fogadókészségére vonatkozik, a többi a *fűszisz*, vagyis a lét működésességének következménye. A létező/táncos létretevére tehát ebben az összegyűjtöttségben, azaz “a lét összegyűjtöttségének összegyűjtésében találunk rá”,³³² amelybe mint gyűjteménybe beletartozik a test is, amely a gyűjtést végzi. A létezőhöz a testen, az *energeián* keresztül így jelentkezik be a lét működésessége. Az *energeia* tehát az a léterő, amellyel a létező a rá vonatkozó, ugyanakkor szétszórt dolgokat együvé tartozóként fogja össze, így azt a *logosszal* egynemű minőségként tekintheti. A test centrumán keresztül a kozmosszal kapcsolatot tartó test mint gyűjtemény emiatt az egybetartás miatt a *logosz* mint átható működés, vagyis a *fűszisz* jellegével bír.³³³

Ha az *energeia* felismerése és megtapasztalása a szubjektum önnön szubjektivitásának meghaladásával felvevő állásba történő helyezkedésének köszönhető, akkor ez azt is jelenti, hogy az alany önmaga megértését nem az univerzum felől, hanem saját lényéből kiindulva végzi. Ezért önmaga meghatározására irányuló kérdése is először önmagára vonatkozik, nem pedig egy általános érvényű jelenségre, amikor a külső tárgyi univerzumból vezeti le önmaga meghatározását:³³⁴ nem a “Mi az ember?” kérdése merül fel, hanem önnön tapasztalásából kiindulva a “Ki vagyok én?” kérdése kínálkozik számára. Nem a “Mi van körülöttem?”, a “Mi a szerepem a világban?”, és a “Mi vagyok én?” kérdések, hanem a “Ki vagyok én?” kérdése adódik, így a határtalanhoz és a határossághoz való viszonya is eképpen alakul ki. A “Ki vagyok én?” kérdését kérdező létező önmagával kezdi a világ meghatározását, ami önmaga határosságának felismerését és elfogadását eredményezheti, így a meghatározás nem ismeretre, hanem életfolyamatra vonatkozik. Ebből pedig az is következik, hogy a végesség mint végesség kerül a kérdező útjába, vagyis nem metafizikus, a végességet a végtelenbe

³³² Heidegger 1995, 87.

³³³ V.ö. 233. és 326. sz. lábjegyzetek.

³³⁴ V.ö.: 306. sz. lábjegyzet.

meghosszabbító, hanem inkább peratológiai látásmód alakul ki, amely a határosság elfogadásával annak működésre fogását kényszeríti ki.

Ne tévesszük szem elől, hogy a határosság elfogadása, annak szerét ejtése és működésre fogása ezúttal a mozgásból nyert tapasztalás hatására került felismerésre. Hogy továbbra is ennél a tapasztalásnál maradhassunk, és ne készíthessen csapdát a fogalmiság logikája, a határosság kérdését a mozgás felől, a mozdulatra jellemző kérdésekkel és válaszokkal folytassuk. Ennek érdekében tovább részletezem a kontak-tánc-technikát, és megpróbálom megkérdezni magát a mozgást, miként viszonyul a határossághoz, és, ezzel összefüggésben, miért és mennyiben tekinthető nyelvi jelenségnek. Hiszen az eddigiekből az derülhetett ki, hogy a mozdulat megszületésekor e két dolog, vagyis a *logosz* és a határosság egymással összefügg. Ebből ugyanis két dolog következett: egyrészt az *energeia* mint léterő összegyűjtő, tehát a *logosszal* összefüggő természete, másrészt az alanynak a határossághoz kialakult viszonya.

3.2.3.2. Technika és improvizáció

Mivel az említett “technika” esetében minden egymást követő mozdulatnak az előző mozdulattól, és nem egy akaratlagos tevékenységből kell megszületni, ha a mozgás természetességét fenn akarjuk tartani, a kontakt-táncot elsősorban improvizációnak kell tekintenünk. Ez így van még akkor is, ha egy előadás megszületése érdekében az improviációkban megtalált mozdulatsorok fokozatosan rögzítésre kerülnek. Ezért két további egyszerű gyakorlat ismertetésén keresztül megkísérlem bemutatni, hogy mit jelent az, hogy a mozdulatsor tér-nyerés és létre-jövés értelmében eljövétel, vagyis, miképpen kell értenünk azt, hogy a szubjektum szubjektivitásának meghaladása a test és a lélek dichotómiájának felszámolásával jár.

A táncosok tréningjeiken többször használnak egy léggömböt vagy a léggömbnél valamivel nehezebb gumilabdát, amelyet a gravitáció működését legyőzve mindig más és más testrészükkel kell a levegőben tartani. Ha az alany nem azon igyekszik, hogy mindig a tenyerével üsse fel a levegőbe a labdát (tehát nem tervezi meg előre a mozdulatot), hanem hagyja, hogy testének az a része avatkozzon be a lassan lefelé tartó labda mozgásába, amelyik éppen az útjában áll, akkor bármilyen testrésze bármilyen testhelyzetben alkalmas lehet arra, hogy a labda útját befolyásolja. A labda persze csupán egy kiegészítő külső impulzust ad az éppen mozgásban levő táncosnak, aki a test súlypontjából generált *energeia* imént ismertetett mechanizmusa alapján végzi mozdulatait. A “szabály”, hogy nem (mindig) a kéz, hanem az éppen adódó testrész avatkozik be a labda útjába — ha a szubjektum lemond

szubjektivitásáról és hagyja, hogy a labda érintésére a test válaszoljon — olyan mozdulatok megszületését is eredményezhetik, amelyeket a test addig nem végzett.

Egy másik, a mozdulatok megszületésének természetességét, és az adott pillanat fontosságát, tehát a mozdulatok létre-jöttének improvizatív módját, illetve ilyenén felismerését megkönnyítő gyakorlat a testre rajzolható körívek segítségével végezhető. Főleg azok a testrészek játszanak szerepet, amelyek behajlíthatók: a csuklókra, a könyökökre, a vállövre, a derékra, a térdekre és a bokákra képzeletben rajzolható egy-egy vonal, amelyek körbefutnak az érintett testrészen. A gyakorlat kiindulóhelyzetét négykézlábra történő állásban is meghatározhatjuk. Ha ebben a helyzetben az egyik csuklón futó körív egyik pontját a talajhoz érintjük, és a csuklón körbefutó vonalon a csuklót a talajon körbeforgatjuk úgy, hogy az éppen körbeforgó csuklóvonal az eredeti, talajon kijelölt pontról nem mozdul el, akkor ez a csuklónál végzett köríves mozzgatás a test egészét megmozdítja. Ha pedig a következő körzés vonalát áthelyezzük a könyökre, a test részei egészen más mozdulatok megtételére kényszerülnek, mint az előbbi esetben. A körzés vonala ugyanúgy átvihető a test többi részére, sőt, az egyes testrészekén végzett körzés tetszés szerint váltakoztatható, így gyakorlatilag végtelen számú mozdulatsor kombinációja létre-hozható. Mindennek jelentősége a mi szempontunkból abban ismerhető fel, hogy a test olyan mozdulatok végzésére van kényszerítve, amelyeket — mivel nem kézhezálló mozdulatok — a tudat nem lenne képes kitalálni, és, ami még ennél is fontosabb, nem a tudat találja ki, hanem mintegy magától felállítódik.

Ha közelebbről szemügyre vesszük e két gyakorlatsort, szembetűnhet, hogy tulajdonképpen mindkét esetben a szubjektum szabályalkotó tevékenységéről van szó, amikor az egyik esetben a labda mozgása, a másik esetben pedig a testrészek körívein történő forgatás képezi a rendező elvet. Csakhogy talán az is belátható ezekben az esetekben, hogy a szubjektum szabályalkotása önmaga szabályalkotó tevékenységének a megszüntetésére irányul. Azzal, hogy a szubjektum kitalál ilyen és ehhez hasonló szabályokat, saját szubjektivitásán lép túl, ezzel együtt pedig a test tárgyiasságát szünteti meg, a mozdulatok pedig szabadon jönnek létre. Mindkét gyakorlat során az ily módon létre-jött mozdulatsorok képezik a tulajdonképpen improvizációt, amely tetszőleges ideig egyénileg és csoportosan is végezhető. Ha ugyanis például a második gyakorlat esetében a köríves mozzgatás szabályát nem a talajra, hanem egy másik, szintén ugyanilyen szabály alapján mozgó testre vonatkoztatva adjuk meg, akkor máris páros improvizációról beszélhetünk: amikor ugyanis például az egyik test egy adott mozdulatfolyam során a csuklóját a másik test derékvonalán akár álló, akár földön heverő helyzetben forgatja, mozgásuk nemcsak önmagukban, de

egymáshoz képest is értelmet nyer. A természetes mozdulatok indukálta improvizáció a gyakorlatilag végtelen számú mozgáskombináció lehetősége miatt kitágítja a test mozdulatainak lehetőségeit, és az ebben a felismerésben végzett minden célt és praktícizmust nélkülöző mozgás a test örömét idézi elő. A természetes mozdulatokon alapuló kontakt-improvizáció közben a táncos valóban úgy érezheti magát, mint a megszületett kiscsikó, amelyik nem tud betelni a gyönyörűségtől, habzsolva harapja a levegőt, annyira örül az életnek. A mozgásnak ezt a természetét nevezi Nagy József az “okos hempergés örömeinek”.³³⁵

Csakhogya mozgás természetességén alapuló hempergés a világban ésszerűséget kereső és ez alapján rendet teremtő elme számára véletlenszerű, esetleges mozgássort is jelenthet egy kontakt-improvizáción alapuló hosszabb mozdulatsor láttán, és például a klasszikus balett de még a különféle modern táncok pozíciókba és geometriai formulákba szabályozott és kanonizált rendje is vonzóbb lehet a számára. Pedig az így születő mozdulatsor éppen olyan, mint amikor a folyóvíz megtalálja a medrét: a domborzathoz idomuló folyásirány jelenti a természetes irányt, és minden, a folyó szabályozására irányuló kísérlet, hogy az ésszerűség számára a megfelelő medrét elkészítsék, mesterséges eljárást jelent még akkor is, ha egy idő után a szabályozott medret érzékeli az ember a természetesnek. A kontakt-improvizációban megszülető mozdulatsorok látszólagos véletlenszerűsége hasonlatos a gombolyaggal játszó macskák mozgásához is. A guruló gombolyag kiszámíthatatlan pályáját a macska változatos, mégis magától értetődő mozdulatai kísérik, melynek során a leghetetlenebb testhelyzetbe kerülhetnek. Mozgásuk nem megtervezett és nem nevezhető praktikusnak sem. A szubjektum szubjektivitása pedig a macskák esetében fel sem merülhet. Ez a mozgás nem célelvű, ami akkor látszik meggyőzően, ha a macskák mozgását önmagában, a gombolyag mozgásától elvonatkoztatva szemléljük.³³⁶ Ilyen mozgással rendelkezik a járni tanuló gyerek is, akinek még nem okoz gondot, ha elesik (csak jól tud elesni), de ilyen a szeretkezés tudatot kikapcsoló koreográfiája is, és ilyen lehet a haldokló test mozgása is.³³⁷

A mozgás tehát a szubjektum szubjektivitásának meghaladásával, az eszközszerűség kiiktatásával született az *energeia* létben gyökerező természetének összegyűjtöttsége által, és annak működése közben. Mint technika került megnevezésre, amely azonban nem teljesen helytálló. A “technika” szó ugyanis megtanulandó eljárást sugall, ami viszont ellenkezik az elvégzett mozdulatsor természetes jellegével. Ám, ha újra a heideggeri “vissza a dolgokhoz”

³³⁵ Nagy József 1984, 21. és Fuchs Livia 1995, 144.

³³⁶ A nyolcvanas évek elején alakult párizsi kontak-műhely logójában két egymással játszadozó macska szerepelt.

³³⁷ V.ö. Jan Kott 1990a.

alapelvéhez tartjuk magunkat, be kell látnunk, hogy a létfeledés kiteljesedésének korában a léthez vezető, az abban gyökerező dolgok felismerését és megvalósítását, tehát a természetes dolgokat is tanulni kell. A kontakt-táncosok azt mondják: újra kell tanulni állni, újra kell tanulni járni. A filozófia fogalmi destrukciójának megfelelően ezért a kontakt-táncot nevezhetjük a mozgás destrukciójának is.

Ennek megfelelően a kontakt-improvizáció újra felteszi a következő kérdéseket: Hol van a test középpontja? Mit jelent a testsúly és hogyan kell kezelni? Hogyan reagál a test külső erők hatására? Hol vannak a test erővonalai, és miképpen használhatók? Hogyan viselkedik a test érintéseken keresztül érkező impulzusok következtében?

A kontakt-improvizáció az egész testtől intenzív reagálási képességet követel. A táncosnak számításba kell vennie, meddig terjedhet felelőssége és bizalma önmagával és társával szemben. Mindemellett folyamatos nyitottságot kíván tőle, hiszen pillanatról pillanatra készen kell állnia annak fogadására, ami történni fog. A testnek tehát tudnia kell olyan helyzetbe hozni önmagát, hogy képes legyen lazán, mégis folyamatos készenléti állapotban várni a mindenkor következő pillanatot. Tudnia kell bármilyen irányból érkező impulzust fogadni, s, ha kell, ennek megfelelően elindulni esetleg megállni. A kontakt-improvizáció lehetőséget ad arra, hogy a táncos képes legyen a partnerével folyamatos kontaktusban maradni anélkül, hogy megtörnén vagy akadályozná a másik kezdeményezéseit.³³⁸ De mindezek felismerésével még korántsem merítettük ki a mozgás nyelvi természetéről szóló levezetés lehetőségét.

3.2.3.3. *Energeia, tekhné és diké: a lélegzet nyelve*

Anélkül, hogy végigtekintenénk a kontakt-tánc teljes rendszerét,³³⁹ fordítsuk figyelmünket újra a példaként említett felállás felé, időzzünk annak részleteinél. A mozdulatsor a hanyattfekvő test nyugalmi állapotakor kezdődik (amely egyben egy előző mozdulatsor vége), melynek során a karok a fej mellett kinyújtva hevernek a talajon. Ebben az állapotban a test súlypontjából indított impulzus képes a teljes testet megmozdítani, feltéve, ha a test vagy valamelyik testrész az akarat közbenjárására izommunkával nem áll ellent. Hogy ez ne következhesen be, a táncosnak a teljes testet el kell lazítani. Ha az ellazított test súlypontját

³³⁸ V.ö. Nagy József 1984. és Fuchs Livia 1995, 140. Ezek az összefoglaló, az újrakérdezésre tett megállapítások talán kellően szemléltetik, hogy például a modern mozdulatművészet szabályokba, pozíciókba rendezettségén, vagy a sport teljesítményen, és ezért az izommunka megfeszítésén alapuló természete mennyire távol áll a természetes mozgástól.

³³⁹ A kontakt-táncnak nincs rögzített kánona, csak tapasztalat átadásával terjed. A tánc egyik rendszere szerint a földön fekvő mozdulatlan-ságból apró mozdulatokkal induló, egyre bonyolultabb mozdulatsorok egymásra épülését követi mintegy megismételve az egyedfejlődést: egyszerű földön fekvő "féregmozgástól" a bonyolultabb helyváltoztató mozgásokig. Ám az egymásra épülő mozgások létrejöttének több szabály is adható, amelynek lényege, hogy gyakorlatilag végtelen számú mozgáskombináció megszülethet.

egy külső erő megmozdítja, a feje búbjától a karokon keresztül a lábujjakig a teljes test mozgásba lendül. Ugyanilyen nagyságú erőt feltételezve annál kevésbé mozdul meg a teljes test, minél távolabbra esik a külső beavatkozás helye a súlyponttól. Mindez azt jelenti, hogy a legegyszerűbben a súlyponton keresztül mozgítható meg a test, a súlypont működteti a test mozgását, ami újra a súlypontnak mint *energeiának* a létbeli kapcsolódását támasztja alá.

Azonban nemcsak külső erő hatására mozdulhat meg a test, a táncos önmagától is képes arra, hogy testét a súlypontból induló impulzuson keresztül hozza mozgásba. A test súlypontjából indított impulzus csak akkor képes a teljes testet megmozdítani, ha a test teljes egészében laza. Ha például a karok és a lábak merevek, nem képesek fogadni az érkező impulzusokat, és mozdulatlanok maradnak. Ám, mivel a megfeszített izomzat a szubjektum saját szubjektivitásától történő sikertelen lemondásának eredménye, a végtagok vagy a teljes test megmozdulása izommunka által is bekövetkezhet. Különbséget kell ugyanis tenni a test központjából érkező *energeia*, és az izommunka energiájának következtében létrejövő mozdulat között: az előbbi létszerű, az utóbbi járulékos természetű. Itt szükséges kitérni arra is, hogy mindezekből az is következik, hogy a test ellazítása nem jelent elernyedést. A test akcióképes csak akkor lehet, ha a lazaság nem a lehetséges mozdulatokról történő lemondással, hanem az érkező impulzusokkal szembeni fogadókészséggel párosul. A test lazasága, tehát a nyitottsága, az ébersége, a léttel szembeni felvevő állásba történő helyezkedést, vagyis a *noeint* is jelenti.

Ha a test ellazult és ezzel együtt képes fogadni az impulzusokat, akkor a test nyugalmi állapotában is ható *energeia* a hasi központnál, azaz a súlypontnál mozdtítja meg először a testet. Ennek egy olyan guruló mozdulat lesz az eredménye, amelynek során a súlypont halad elől, a test többi része pedig követi azt. Ha a gurulás folytatódik, a test egy nyílhoz hasonló alakzatot ír le, ahol a körív domborulatának közepén a has, a végein pedig a végtagok helyezkednek el.

Ugyanakkor ez a guruló mozgás teljes összhangban zajlik a légzéssel. Mondhatni, a légzés ad ritmust a mozdulatsornak. Az első, a hasi központból induló mozdulat a kilégzés kezdetével esik egybe. A kilégzés-belégzés aránya a guruló mozdulat periódusai szerint többféleképpen meghatározható: egy teljes fordulat alatt egy kilégzés, és a következő teljes fordulat alatt egy belégzés; több teljes fordulat alatt egy kilégzés, és egy teljes fordulat alatt egy belégzés stb. A lényeg az, hogy a mozgás és a légzés periódusainak határai egybe essenek.

Ha guruló mozgás közben hanyatt fekvő helyzetből a hasra történő fordulás felé tartva a fordulás iránya felőli lábát térdnél behajlítja a táncos, térdét pedig a hasához, tehát a test

súlypontja mellé illeszti, és a testsúlyt a további fordulás közben fokozatosan előbb a súlypont közvetlen közelében elhelyezkedő térdére, majd onnan az alsó lábszáron keresztül a talpára helyezi át miközben lábát kiegyenesíti, a hátralevő negyedfordulat alatt olyan könnyedén felállhat, hogy álló helyzetbe érkezve a másik lábát csak az előbbi mellé kell helyeznie. E könnyen végzett mozdulat egyik titka az, hogy a súlypontból induló impulzus egyenes vonalon (a súlyvonalon) haladt a súlyponttól a térden keresztül a lábfejig. Nem a táncos vezette súlypontjából a térdére, onnan pedig a talpára az impulzust, hanem hagyta, hogy az *energeia* ezen a vonalon keresztül haladjon. Az ő (erőszaktevő) akciója csupán a súlypontban szunnyadó (mindent lebíró) erő elmozdítására, valamint térdének a súlyponthoz való közelítésére irányult, a többi a működésség (*fűszisz*) folytán magától következett. Ha a természetes folyamat megszakadt volna, a mozdulat lendülete is elakadt volna, és, ha az alanyak továbbra is az maradt volna a szándéka, hogy fekvő helyzetből talpra álljon, akkor a felállás érdekében kiegészítő izommunkát kellett volna végeznie: az ilyen felállás nevezhető feltápáskodásnak.

A mozdulat másik titka a levegővétel hatásán alapszik, ami nem csak a mozgás és a légzés periódusainak egyezésén múlik. Persze, ha ezek a periódusok nem esnek egybe, a természetesen induló mozdulattól szintén feltápáskodás válik. A tapasztalat azt is mutatja, hogy a kifújtt vagy visszatartott levegő hatására könnyebb felállni, mint belégzéskor. A többféleképpen végzett felállás összehasonlítása arról győz meg, hogy a kifújtt levegővel összekapcsolt mozdulatsor olyan könnyű, szinte izommunka nélkül végrehajtott felállást eredményez, hogy felállás közben az embernek úgy tűnik, nincs gravitáció. A test lazaságának és a készenléti állapotának jól eltalált arányával, a fordulat megfelelő sebességével valamint nagymennyiségű levegő kifújásával egy átlagos izomzatú és rugózású test is képes arra, hogy a felállás közben — mintha repülni készülne — még ugorjon is egyet mielőtt a felállást befejezve, páros lábbal kiegyenesedve a talajra érkezik.

Noha a mozdulatsor természetes, és a súlypont súlyvonalon történő vezetése valamint a légzés összehangolása miatt a lehető legcsekélyebb izommunkát kívánja, a hétköznapiak során kéznéllevő dolgaink között közlekedve ilyen, és ily módon létrejövő mozdulatot nem végzünk, hanem inkább nagyobb erő kifejtést igénylő mozdulatokat választunk céljaink elérése érdekében. Ha pedig a mozgást az *energeia*val, ezt pedig a léttel hozzuk összefüggésbe, akkor a természetes mozgás elfeledését is a létfeledés állapotának kell tekintenünk. A létfeledés ezért azt is jelenti, hogy a mindennapokban eszünkbe sem jut, hogy mozdulataink nem természetesek vagy akár természetesek is lehetnének, és már egészen fiatalon lemondunk egy sor gyerekkorban még természetesen működő mozdulatsorról, hogy utána egész életünkben

ugyanazt a néhány mozdulattípust használjuk.³⁴⁰ Ugyanakkor például a kontakt-improvizációnak a mozgás természetességét újrafelfedező természete, és színpadra kerülésével Danse Macabre-ként történő esztétikai megkülönböztetése a létfeledésre emlékeztetheti azt, aki gyakorlatait végzi, és a technikája alapján vagy abból kiindulva színpadi művet készít, és — ha fenntartja vele a kontinuitást — azt is, aki mindezt ilyenénképpen nézi.

Pedig a példaként említett mozdulatsor nem igényel semmilyen különleges képességet.³⁴¹ Mivel a test saját adottságainak megfelelő mozdulatok létrejöttét igényli, a saját magukból következő mozdulatok minden létező számára megadatott lehetőségek — ezért is nevezik természetesnek. Semmi másra nincs tehát szükség, csak arra, hogy a létező az eredendően rendelkezésére álló, csak őrá jellemző csont- és izomrendszeri adottságokból hozza létre a mozdulatsort. Vajon nem tekinthetjük emiatt is létszerű folyamatnak az így létre-jövő mozgást? Ez a technika ugyanis nem külsőségek szerinti formagyakorlat. Nem a pusztá képesség alapján megvalósuló speciális és különleges mozdulatok létrejöttét eredményezi, hanem a természetes és egészséges ember szükségszerű attribútuma. Ez a technika valójában nem is technika a szó mára elterjedt jelentésében, hanem sokkal inkább a *tekhné* létfeledéssel szembeni lenni-tudása. Olyan tudás, amely a preszokratikusokhoz hasonlóan nem valamiféle megismerésre, hanem az alétheiára, tehát a létező elrejtettségének felfedésére irányul. Ennek megfelelően a példaként említett mozgásfolyamatot a létbe történő betörés közben lezajló felfedő eseményként tekinthetjük, amikor a létező éppen attól válik létezővé, hogy ez a lehetőség, vagyis a *tekhné* mint tudás benne rejlik. Ez a felfedés a “működésbe-helyezni-tudás”, amely — mint láthattuk — a létező által kezdeményezett akció, létbe történő betörés. A létbe történő betörés pedig kitekintést biztosít számára a kéznéllevőn túlra. Ez a mozgás által, és az azon keresztül történő kitekintés szintén a Dasein létmegértő eseménye, amikor a mozdulatsorban és a mozdulatsor által feltárul önmaga előtt a mozdulatot végző létező léte.

A test súlyvonalán vonuló *energeia* tehát nem a táncos akaratának eredménye. A táncos csak engedi, hogy az impulzus a saját útján haladjon, akaratával nem töri meg a természetes folyamatot, amely éppen ettől válik létszerűvé. Ez a lenni-hagyás a “működésbe-helyezni-tudás”, amely egyúttal az igazság működésbe lépésének aktusa is. Ezért a táncos erőszaktevő

³⁴⁰ Ennek belátásához talán elegendő lehet, ha a naponta ágyból történő felkelés mozdulatainak természetét összehasonlítjuk a példaként említett felállással.

³⁴¹ Steve Paxton ezzel kapcsolatban így nyilatkozott: “A kontakt-improvizáció nem kíván különösebb táncos vagy bármiféle speciális felkészültséget. Egy bizonyos idő után elsajátítva az alapgyakorlatokat — esések, gördülések, bukfencek, emelések, ugrások — bárki ’színre léphet’. Fokozatosan kifejlődik egyfajta magabiztosság, mely mellőzi a felesleges félelmet. A mozgás teljesen improvizált, tehát minden eshetőségre

tekhnéje csak az egyik fele a mozgásban fellelhető *alétheia* megnyilvánulásának. Az *alétheia* éppen attól lesz, hogy a táncos rábízza magát a mindent lebíró (*diké*) működésre. A táncos önmaga szubjektivitásának meghaladásával kikényszerített szabadsága, az eközben végzett, a mindent lebíróval történő hempergése egyúttal az *alétheia* felfedésében és a működésségben megtalált öröm is. Mert mi lenne más a szabad hempergés, ha az lenni-hagyás, mint öröm? Ha pedig a hempergés heideggeri értelemben szabad és igaz, tehát lenni-hagyó és felfedett (amely felfedettségekben is rejtekező, azaz létszerű), akkor a mozgás is a Dasein létmódusza, amely szintén a létező örömét jelenti.

Ezzel úgy tűnhet, hogy az *energeiának* létben gyökerező, tehát a *logosszal*, a *tekhnével* és a *dikével* együtt értendő természete a mozgás nyelvi természetére is végérvényesen rávilágít. Mindezt azért vélhetjük így, mert a mozdulatsort a lét test által történő gondolásának illetve mondásának tekinthetjük, így a mozgást a létről folyó beszélgetés közegének tarthatjuk. Ám, ha újra a heideggeri felismerések felé fordulunk, akkor be kell látnunk, hogy egy lényeges (talán a leglényegesebb) momentum a mozgás nyelvi természetének tárgyalása során még hátra van. Nevezetesen az, hogy miképpen érhető tetten, és miképpen fogalmazható meg az, hogy a táncos a mozgásban érti meg saját létét? Mert, ha a mozgás is nyelvi jellegű, és a lét szóvá válása mellett a lét mozdulattá is válhat, akkor a táncosnak saját mozgásában kell megértenie önmagát. De vajon mit ért meg, amikor a mozgás által megérti önmagát? Mi a megértett tudás tartalma, ami mozgás közben, a mozgásból adódóan a mozgás nyelvén történő beszélgetésben artikulálódik. Mi a tartalma a mozgás által adott válasznak, amelyet nem a szubjektum, hanem a mozgás általi beszélgetés közben a test ad meg? Miként hangzik fogalmakra lefordítva a test saját létében történő megértéséről szóló mondása? A táncosnak tehát saját mozdulataival kell saját létére is kérdezni, és a testnek saját mozdulataival kell erre is válaszolni (nekem pedig mindezt fogalmakkal leírni).

3.2.3.4. A mozgás és a *noein*

Korábban a *logosz* és a nyelv kapcsolatának egyik leglényegesebb heideggeri felismeréseként a *noein* fogalmát emeltem ki, amelyet Heidegger egylényegűnek tekintett a *fűszisszel*. A *noein*, mielőtt még a szűkebb értelemben vett gondolkodást jelentette volna, a létezőnek egy olyan, a léthez történő viszonyulására utalt, amelyet Heidegger a Felvétel (máshol észlelés) fogalommal fordított. A létező felvevő állásba történő helyezkedését a megfelelő helyen elkülönítettem az élményszerűség ihlet- illetve zseni-fogalmától.

állandóan készen kell lenni. Nincs idő gondolni magunkra, előkészíteni az akciót.” Nagy József 1984, 20. és Fuchs Livia 1995, 142.

Ugyanakkor Parmenidész egyik töredékének heideggeri értelmezésénél azt is láttuk, hogy a *noein*, a Felvétel, gondolkodásnak is fordítható, sőt rendszerint annak fordítják. A létező felvevő állásba történő helyezkedése egyúttal gondolkodásnak is tekinthető tehát, amely a hivatkozott parmenidészi töredék értelmezése szerint is megelőzi a fogalmi gondolkodást. Ennek megfelelően, ha a létező — ahogyan az a mozdulatsor példáján keresztül talán követhető volt — a mozgás által is felvevő állásba helyezkedhet, akkor a testnek is képesnek kell lennie arra, amit gondolkodásnak is fordíthatunk, vagyis a test is tud gondolkodni, a test is szerezhet tudást.

Másfelől, ha ugyanabba a pozícióba helyezkedünk, ahol a *fűszisz*, a *noein* és a *logosz* eredendően egymás mellett helyezkednek el — tehát nem beszélünk még a lét szavá válásáról sem —, akkor azon túl, hogy mindent a nyelviség felől is láthatunk, a mozgást is a *logosz*, tehát a lét összeszedettségként értékelhetjük. Márpedig, ha a mozgást is ebben a tartományban vesszük észre, akkor a *logosz* és a *noein* kapcsolatából adódik, hogy a mozgásnak is Felvételnek, vagyis gondolkodásnak kell lennie. A mozdulatban is a lét összegyűjtöttségét kell, hogy észrevegyük, a mozgást is egyfajta tudásként kell értenünk, ahogyan az az előbbi alfejezetben a *tekhné* felől tekintve is megfogalmazásra került. Ahogyan a *logoszból* történő átmenet során szó, a szóból pedig fogalom válik, ugyanúgy történhet meg a *logosz* létbeli összegyűjtöttségéből is a lét mozdulattá válása. Az előbbit Heidegger költészetnek nevezte, az utóbbit pedig ennek analógiájára testköltészetnek tekinthetjük.

Harmadrészt, ha a mozgást is a Dasein létmódusaként vettük észre, akkor — miként az a fundamentálonológiaiából és az azt meghaladó heideggeri életút fordulataiból is nyomon követhető — a táncoló létezőnek a mozgásból, a mozgás által a mozgásban kell megértenie saját létét. Ebből pedig többek között az a szélsőségesnek látszó felismerés is következik, hogy a táncosnak önmaga táncos létében történő megértése saját végességéhez történő viszonyulásának felismerését és elfogadását is kell, hogy jelentse, mégpedig úgy, hogy ez is a mozgásból következik. Vagyis a mozgásból adódó kérdésre mozgásból jövő választ kell találni (és azt leírni). Azt kell tehát közelebbről körüljárni, hogy a test felvevő állásba történő helyezkedése miképpen jelenti a test gondolkodását. Mit jelent testtel gondolkodni és testtel kérdezni? Felismerhető-e a lét összeszedettsége a mozdulatban, s, ha igen, hogyan írható le?

A válaszok egyúttal a mozgás nyelvi természetét is tovább igazolhatják, hiszen a mozdulat ugyanúgy a *logoszhoz* kapcsolódik, mint a szó: a lét mozdulattá válása ugyanolyan természetű, mint a lét szavá válása. A felvevő állás, vagyis a létező mozdulattal történő gondolkodása nem más, mit a létező akciója saját létére történő összegyűjtő összegyűjtöttsége érdekében, vagyis a *noein* és a *logosz* a mozgás felől tekintve is egymás mellé állítható. Mint

azt a szó és a kép esetéhez hasonlóan az előző alfejezetben is láthattuk, a *noein* a mozgásban is a *tekhné* és a *diké polémoszának* eredménye, amikor is a táncos erőszaktevő akciója nem szakíthat a mindent lebíró *diké* nyugalmaival. A táncos önmaga működésbe hozásával tehát önmagát nyithatja meg a lét működésessége előtt. Azt pedig már az előző részben is igyekeztem hangsúlyozni, e részt pedig a további hangsúlyozás végett szintén ezzel a problematikával kezdtem, hogy a lét működésességének bejelentkezése az otthontalanság felismerésével jár. Mivel a *tekhné*t mint a kéznéllevőn túlra történő kitekintés működésbe helyezni-tudásaként határoztuk meg, az nem más, mint a megnyitás kikényszerítése, ami pedig a mindent lebíró és a mindent átható *diké* nyugalmaival szembeni erőszakítélet eredményeként szükségszerűen a létező otthontalanságához vezet. Ha pedig a felvevő állás a *tekhné* és a *diké polémoszának* eredményeként a Dasein létmódusza is, akkor a *noein* a létező létének útjára vezet, ami pedig szükségképpen "kipenderíti az embert az éppen legközelebbinek és megszokottnak az otthonosságából".³⁴² Ez a kipenderítés a kéznéllevőn túlra vetődés miatt a tulajdonképpeni gondolkodás, amiről most azt is bizonyítanom kell, hogy a szubjektum szubjektivitásának meghaladásával a mozgásból, a test által is bekövetkezhet.

Ha a kipenderítés otthontalansághoz, mégpedig nem is akármilyen, hanem a leghátborzongatóbb otthontalansághoz vezet, ami pedig a létező saját létében történő felismerése miatt a halálhoz, a végességhez, a határossághoz történő viszonyulás következtében alakul ki, akkor, ha eddig jól adaptáltam a heideggeri felismeréseket, a mozgásban és a mozgás által is felismerhető egyfajta otthontalanság, ha a mozgásban mint a lét közegében szintén felismerjük a határosságot. Márpedig — ha elfogadjuk a heideggeri kontextust — a mozgást a lét közegének, tehát nyelvi természetűnek is csak akkor tekinthetjük, ha az eddigieken túlmenően felismerhetjük általa a határosság felismeréséből származó otthontalanságot is. A kontakt-improvizációra hivatkozva az eddigiekben viszont éppen azt hangsúlyoztam, hogy a természetes mozgás következtében gyakorlatilag végtelen számú mozdulatsor létrehozható, ami viszont ellenkezni látszik a nyelviséghez vezető út soron következő állomásával, hiszen a test határossághoz való viszonyulását kellene megtalálni, miközben végtelen számú mozgáskombinációról beszélünk.

Nos, a lehetséges mozgáskombinációk száma valóban szinte kimeríthetetlen, de csak két dimenzióban: a talajon előre és hátra, valamint jobbra és balra, ám felfelé nem. A földön fekvő helyzetből való felállás példáját éppen azért választottam, hogy a testnek a talajhoz és a kozmoszhoz, vagyis a földhöz és az éghez való viszonyát is bemutassam. Az *energeia*

³⁴² Heidegger 1995, 82. V.ö.293. sz. lábjegyzet.

mindenségvonatkozása egyetlen ponton, a súlyponton keresztül kapcsolódik a testhez, és ebből a pontból áramlik a szükséges irányokba. A test súlypontjából terjed szét az *energeia* a lehetséges súlyvonalakon, az említett példában a térden keresztül a talpakig. A súlypont mint a mindent átható és lebíró *diké* nyugalma értelmeződött, amellyel szemben erőszaktevő módon fellép a *tekhné*, hogy az *energeia* elmozdulván helyzet- vagy helyváltoztatásra bírja a testet. Kettejük *polémoszának* eredményeként azt is láthattuk, hogy a súlyvonalat e polémia eredőjének tekinthetjük, amely a testet nem engedi kibillenni, és egyensúlyban tartja. Igyekeztem felhívni arra a figyelmet, hogy akkor, ha az *energeia* a testben haladhat a maga természetes útján, a test nagyon könnyen, szinte mindenféle fizikai erőfeszítés nélkül végezhet mozdulatokat. A példaként említett hanyatt fekvő helyzetből, egy rövid mozdulatsorral történő felállás esetében ez olyan könnyen is mehet, hogy felállás közben — pedig a mozdulat a talajtól indul — néhány pillanatig azt érezve, hogy nincs gravitáció, a test még ugorhat is egyet mielőtt egyenesen megállna a talajon.

Az *energeia* mozgása tehát ahhoz elegendő volt, hogy a teljes terjedelmével talajon fekvő testet a lehető legkisebb érintkezési pontra érkeztve felemelje, de ahhoz már csak pillanatokra volt elegendő, hogy a talajtól teljes terjedelmével elszakítsa. A test határossága tehát a tér harmadik dimenziója felé ütközik ki, az ugrásban, amely minduntalan visszakényszeríti a testet a talajra. Ezért, ha a mozgás *fűszisztét*, a *logoszt* és a *noeint* a mozgás nyelviségével korábban összefüggésbe hoztuk, most ezt azzal egészíthetjük ki, hogy a test tudása és intelligenciája a test határosságának test általi felismeréséhez vezet, amennyiben a gravitáció felismerését a test gondolkodásának eredményeként vesszük észre. Ez pedig azt is jelenti, hogy a táncot a határossághoz, a végességhez való viszonyaként foghatjuk fel, és a tánc ezért is Macabre. A test gondolkodásának eredménye tehát: a gravitáció felismerése. Határosság a mozgásban: gravitáció. A mozgásban lakozó otthonalanság: gravitáció. A táncosnak önmaga táncosként történő megértése: a gravitáció felismerése. Ennél fogva: Dasein a mozgásban: gravitáció. A határosság elfogadása a mozgásban: a gravitáció elfogadása, és az ez alapján történő berendezkedés, otthonteremtés. A gravitáció mint a határosság szerét ejtése: tánc.

3.3. A mozgás mint mondás és beszélgetés

Ha elfogadjuk a nyelv gadameri univerzalitásának elvét, és ezzel összefüggésben a nyelv és a *logosz* kapcsolatának megfelelő heideggeri és gadameri felismerések alapján analógiát teremtünk a mozgás és a *logosz* között, akkor a mozgást is nyelvi természetűnek tekinthetjük. Ha a nyelvet persze ennek megfelelően nem kommunikációs tényezőnek, pláne nem egy logikai igazság kimondásához szükséges eszköznek tekintjük, hanem a hermeneutikai

tapasztalat közegének, akkor a mozgás sem lehet más, mint olyan élettevékenység, amely közben létmegértés történik. Következésképpen, ha a mozgás megértése mint létmegértés, és nem mint interpretáció történik, akkor a mozgás is attól érthető meg, hogy benne élünk, mintegy benne gondolkodunk.³⁴³ És, ha a mozgás mint létmegértés nem interpretáció, akkor ezt is a lét közvetlen megnyilvánulásának lehet tekinteni, így mint közeg — “a költészet a lét szóvá válása” analógiájára —, a mozgás is a lét mozdulatává válásaként értendő: ha a szó a lét mondása, akkor a mozdulatra is hasonló módon tekinthetünk. Ez pedig azt kell jelentse, hogy a szóhoz hasonlóan a mozdulat természete is a létben gyökerezik, azaz az egyik a lét szóhoz jutásaként, a másik pedig a lét mozdulathoz jutásaként egzisztál. Ám, ha a szóhoz jutás egy platonista eljárás segítségével elindíthat egy folyamatot, amely a szó természetes nyelvként működő megnyilvánulásától egy mesterséges nyelv, azaz a terminus értelmében vett fogalomhasználathoz vezet, ami immár nem a létben gyökerezik, mert a terminusban nem a dolog szólal meg, hanem a dolog helyett áll, akkor felmerülhet a kérdés, hogy ennek analógiájára vajon a mozgásnak létezik-e ilyen természete. A kérdés tehát az, hogy amennyiben a mozgás is a lét mondása, megkülönböztethetünk-e olyan mozdulatokat, amelyek mesterségesnek tekinthetők, és, ha igen, ennek vajon ugyanaz lehet-e az oka, mint az a szó fogalommal történő átalakulása során adódott.

A tánc és a pantomim, illetve a tánc és minden olyan mozdulatművészeti jelenség közötti különbségről van szó, ahol a mozgás tematizált jelentést is képvisel. Amíg a tánc ugyanis nem közöl, nem interpretáció, hanem mozdulathoz jutás, addig például a pantomim mozdulataiban egy-egy dolog helyett álló gesztust is felismerhetünk. Amíg a tánc önmagában áll, addig például a pantomim jeleket is használ. A pantomimes mozdulatait nem tudjuk önmagukban nézni, és a mimes is arra törekszik, hogy valamit közöljön vele: felemeli egyik karját, kissé előre tolja, és hirtelen megállítja, miközben tenyerét függőlegesen kifeszítve tartja, majd a másik kezével ugyanezt megismétli: ezzel azt közli, egy fal van előtte. Ha pedig ezután ugyanezt minden égtáj felé fordulva még háromszor megismétli, akkor ezzel azt közli, be van falazva. A mozdulatok, annak ellenére, hogy az *energeia* természetes áramlásának hatására is megszülethetnek, fogalmak helyett (“be vagyok falazva”), célirányosan jöttek létre. A táncszínházak ugyanilyen módon, rendszerint díszletek és kellékek felhasználásával érnek el

³⁴³ V.ö. Gadamer a nyelvről szóló hasonló gondolataival: “A nyelv értése maga még egyáltalán nem valóságos megértés, és nem foglal magába interpretációs folyamatot, hanem élettevékenység. Mert a nyelvet úgy értjük, hogy benne élünk — ez a tétel, mint ismeretes, nemcsak az élő, hanem a holt nyelvekre is érvényes. Tehát a hermeneutikai probléma nem a helyes nyelvtudás, hanem a dologról való helyes megértés problémája, mely a nyelv közegében történik. Minden nyelv megtanulható annyira, hogy tökéletes használata azt is magába foglalja, hogy már nem kell fordítanunk az anyanyelvünkről vagy az anyanyelvünkre, hanem az idegen nyelven gondolkodunk.” (Gadamer 1984, 270.)

ugyanilyen hatást. Mindez azonban nem keverhető össze az eredendő kérdéssel, a szó értékű mozdulattal, amikor a mozdulathoz jutás táncként vagy testköltészetként jön *létre*. Oka nyilvánvalóan ebben az esetben is a célszerűségben, vagyis a szubjektivizmuson alapuló közlésvágyban keresendő, amikor is az ember nem elégszik meg a dolgokkal úgy, ahogy vannak, hanem az elrejtettségéből történő kiemelés a dolog egyértelműsítésével, az elrejtetlenségtől való végleges elkülönítésével oldja meg, ami egyúttal ebben az esetben is egy humanizmuson alapuló, ésszerűsége törekvés hatására a titokzatosról történő elfeledéssel párosulhat. Legalábbis az ily módon létrejött előadások interpretációi többnyire ezt igazolják. Pedig a mozdulatokkal összekapcsolt jel-értékű gesztusok nem követelik ki szükségszerűen a mozdulatok létéről való elfeledkezést.

Mert a mozgás mint mozdulathoz jutás a lét mondása lehet akkor is, ha nem vesszük észre, vagy nem tulajdonítunk neki jelentőséget. Ha a mozgás mint mozdulathoz jutás jön *létre*, akkor az nem pusztán a mozdulattal történő közlést, hanem a mozdulatra mint közegre történő figyelmet is kikényszerítheti, ha a figyelő létező ébersége lehetővé teszi ezt a figyelmet. A mozdulat nyelvén történő mondás nyelvisége — a szóval történő beszélgetéshez hasonlóan — nem a közlés tartalmában, hanem a pusztá tevékenységben értendő, amikor a mondás nem a szubjektum akaratának közlése, hanem a lét mozgáson keresztül és mozgás közben történő bejelentkezése. Ha tehát Gadamer felismerései alapján a nyelvet a lét közegének tekinthetjük, akkor a mozgással végzett beszélgetés sem valamilyen célra irányuló közlő tevékenység, hanem közlés nélküli, azt megelőző esemény. Ezért a mozdulathoz jutás mint a lét mondása és mint beszélgetés az a közeg, amelyen keresztül a lét működésességének bejelentkezése érdekében a mozgás megnyitható.

Ezért “minél valódibb a beszélgetés, irányítása annál kevésbé függ az egyik vagy másik partner akaratától. Az igazi beszélgetés sohasem az, amelyet folytatni akarunk.”³⁴⁴ A beszélgetés adódik. Gadamer szerint “helyesebb azt mondani, hogy beszélgetésbe kerülünk, sőt talán azt, hogy beszélgetésbe bonyolódunk. Ahogy szó szót követ, ahogy a beszélgetés fordulatokat vesz, annak lehet irányításjellege, de a beszélgetőpartnerek nem annyira irányítók, hanem sokkal inkább irányítottak. Senki sem tudja előre, hogy a beszélgetésből ’mi jön ki’. A megértés vagy annak kudarca olyan, mint valami történés, amely végbemegy velünk.”³⁴⁵ Ezek a beszélgetésről szóló gadameri mondatok teljesen egybe vágnak Nagy Józsefnek a kontakt-improvizációról írt mondataival: “Kettős tánchelyzetekben a felek egyéni akciót fejlesztenek, de mindvégig nyitottak egymás kezdeményezéseire. Érzékeny figyelmük

³⁴⁴ Gadamer 1984, 269.

³⁴⁵ U.o.

jóvoltából nemcsak a testi, hanem a lelki kapcsolódás helyzetében vannak, hol egyik fél sem kerülhet alárendelt avagy kiszolgáló szerepbe. A kölcsönös párbeszéd homogén mozdulatsort, táncot eredményez, mely nem tőlem vagy tőled ered, hanem mindkettőnkől, s a jelen pillanatban születik.”³⁴⁶ Mivel mindkét esetben arról van szó, hogy az, ami két partner között létre-jön, nem előre megtervezett és szándékolt esemény, tehát nem egyik vagy másik fél akaratának eredménye, hanem a felek csak hagyják, hogy kettejük együttléte során létre-jöjjön valami, nemcsak a szavakkal végzett tevékenységet, hanem a mozgást is nevezhetjük beszélgetésnek. Mindkét gondolat “arról tanúskodik, hogy a beszélgetésnek saját szelleme van, s a nyelv, amelyen folyik, magában hordja saját igazságát, azaz ’feltár’ és megmutat valamit, ami aztán ettől fogva van.”³⁴⁷

Amit a nyelviség (a szó vagy a kép vagy a mozdulat) feltárhat és megmutathat, azaz ami a szó vagy a kép vagy a mozdulat megnyitásával feltárulhat, az nem más, mint a lét működésessége, amelyben és ami által a létező működés közben felismerheti saját létét. A feltárulás a szó vagy a kép vagy a mozdulat megnyitásával történik meg, amelynek során a létező önmaga működésbe hozásával bejelentkezik a lét működésessége, és ez a működésesség éppen azáltal van, hogy a létező a lét gondolásával, mondásával és a beszélgetéssel működésbe hozta önmagát. Ha pedig az eddigiekből az következik, hogy a lét gondolása, mondása és a beszélgetés a test által a mozgásban is bekövetkezhet, akkor a lét létező általi megértése illetve ebből adódóan a létezőnek önmagára vonatkozó, saját létében történő megértése, vagyis a “Ki vagyok én?” kérdésre vagy az “Ismerd meg önmagad!” parancsára adandó válaszok a mozgás (illetve a lélegzet) nyelvén is megadhatók.

3.4. A test és a mozgás metafizikája (összefoglalás helyett)

Első könyvében Mózes arról tudósít, hogy az ember bűnbeesés utáni első felismerése saját testére vonatkozott. Ádám és Éva, mielőtt beleharaptak volna a tiltott gyümölcsbe, még nem szégyellték mezítelenségüket, mert a mezítelenség még nem jelentkezett problémaként a számukra. Miután azonban mindketten ettek a gyümölcsből, megnyíltak szemeik, észrevették azt, amit addig nem, hogy mezítelenek, és fügefalevélből körülkötkötőket készítettek maguknak, hogy továbbra se kelljen szégyenkezniük.³⁴⁸

A szégyennélküliség érzete nem változott meg, ám azzal, hogy felfedezték a saját és a másik testét, a testhez való viszonyulások igen. Noha bűnbeesés előtti tapasztalásuk során is

³⁴⁶ Nagy József 1984, 21.

³⁴⁷ Gadamer I.m., 269.

³⁴⁸ I. Moz. 2, 25. és 3, 6-7.

ugyanazzal a jelenséggel találkoztak, amit a bűnbeesés után mezítelenségnek neveztek, azért, hogy a szégyennélküliség érzetét fenntartsák, a bűnbeesés után viselkedésük megváltozott, és azokat a testrészeket, amelyek különböztek egymásaitól, eltakarták. Nem az érzéki adatok megtapasztalásának módja változott meg tehát, hanem a tapasztalathoz fűződő viszonyuk. Az, hogy megnyíltak szemeik, nem jelent mást, mint azt, hogy egyszeriben értelmezni kezdték a világot, és az értelmezés útjába eső első dolog — legalábbis Mózes beszámolója szerint — a saját illetve a másik teste volt. Amíg ugyanis nem szégyellték mezítelenségüket, nem volt mit észrevenni, és nem volt az sem, ami észrevegyen. A bűnbeesés előtt ugyanúgy észlelték, látták vagy érezték a saját és a másik mezítelenségét, mint utána, ám előtte még nem volt szükségük arra, hogy a mezítelenséget mezítelenségnek nevezzék: észre sem vették, legalábbis nem mezítelenségként vették észre. A test észrevétele ugyanis nem a másik vagy önmaga látásától vagy tapintásától függött, hiszen a látás és a tapintás a bűnbeesés előtt is éppen ugyanúgy jellemezte az első emberpárt, mint utána, hanem az észrevétel éppen attól lett észrevétel, hogy az érzékelhető tények pusztá tapasztalásán túlmenően azok értékelést és értelmezést is nyertek. A tudás almája tehát nem más, mint a szem megnyílása,³⁴⁹ azaz az érzékek nyújtotta tanúságok értelmezése. A tudás almája az észrevétel tudása. Az a tudás, amely alapján az ember az érzékek adottságait értelmezi.

Amíg az ember csak érzékel, nincs mit észrevenni, és nincs az sem, ami észrevegyen: nincs tárgy és nincs szubjektum. Az észrevenni-tudás almája a tapasztalásból tárgyat és szubjektumot csinál, így az, ami észrevesz szubjektummá, amit a szubjektum észrevesz, objektummá válik. Így lehet a testből tárgy, a műalkotásból objektum. A szubjektivitás ezért jár szükségképpen tárgyiasítással.³⁵⁰ Amikor tehát az ember észreveszi, hogy van teste,

³⁴⁹ Mózes első könyvében Károli Gáspár fordításában így hangzik: “És megnyilatkoznak mindkettőjüknek szemei s észrevehetők, hogy mezítelenek”. Az új fordítás pedig ekképpen említi: “Ekkor megnyílt mindkettőjük szeme, és észrevették, hogy mezítelenek.” (I. Moz. 3,7.)

³⁵⁰ A test és a lélek dichotómiáját eredendően megelőzi egy hármasság, amely a korai kereszténységig az európai kultúrában is nyomon követhető volt. Az Atya (Szellem, Ige), a Fiú (Test) és a Szentlélek (Lélek, Szubjektum) (szent)hármasságát a Niceai-konstantinápolyi zsinat egyszerűsítette le azzal, hogy az Atya és a Fiú, vagyis a szellem és a test eredendően két különféle princípiumát egybemosta. Az egyház 325-ben és 381-ben hitvallást tett arról, hogy a Fiú “egy-lényegű” az Atyával, ami annyit jelent, hogy az “Isten egyetlen Fia az Atyától született az idők kezdete előtt, világosság a világosságtól, valóságos Isten a valóságos Istentől, született, de nem teremtmény, az Atyával egy-lényegű”. (Denzinger-Schönmetzer, *Enchiridion Symbolorum, definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. Idézi *A katolikus egyház katekizmusa*. 1994. Budapest: Szent István Társulat. 63.)

Az Újszövetség János-féle evangéliuma pedig már ezzel a leegyszerűsített változattal kezdődik: “Kezdetben vala az Íge, és az Ige vala az Istennél, és Isten vala sz Íge.” (János 1,1.) Néhány sorral lejjebb pedig: “És az Íge testté lett és lakozék mi közöttünk (és láttuk az ő dicsőségét, mint az Atya egyszülöttjének dicsőségét), a ki teljes vala kegyelemmel és igazsággal.” (János 1,14.)

Az Ige mint a *logosz* fogalmának kereszténységben végbemenő sorvadása mellett Heidegger sem tud elmenni szótlansul: “A *logosz* az Újszövetségben eleve nem a létező létét, az egymás ellen törekvők összegyűjtöttségét jelenti, mint Herakleitosznál: a *logosz* egy meghatározott létezőt jelent, ugyanis Isten Fiát.” (Heidegger 1995, 69.) Ezen lépések sora eredményezi a tárgyiasítást, amikor a szubjektum saját szubjektivitásának

szubjektívizmusát is létrehozza, és a szubjektivitás az, ami a testét megkülönböztetett létezőként kezeli a többi létező között. Mivel ez a megkülönböztetés a szubjektum tevékenysége, a megkülönböztetés a testet elrejtettségéből emeli ki, hogy a megkülönböztetés által és a megkülönböztetés hatására a testet elrejtetlenként, azaz testként és ne másként vegyük észre. Ha a szubjektum (csakúgy, mint minden létezőt) a testet is egyoldalúan emeli ki elrejtetlenségéből, vagyis megismerendő objektumnak tekinti, akkor ezzel, anélkül hogy észrevenné, saját szubjektivitásának dominanciáját idézi elő. A szubjektum megjelenése ugyanis elhomályosítja a test létét, nem hagyja azt egyszerűen csak lenni, hanem (mint minden létezőt) eltárgyasítja azzal, hogy a szubjektum a testet is mint megismerendő objektumot állítja középpontba, és emiatt valójában nem az objektum, hanem a megismerés folyamata és eredménye, tehát a szubjektum válik fontossá. Ezzel, anélkül hogy észrevenné, a szubjektum a testtel szemben is domináns helyzetbe kerül, amikor is szintén arra megy ki a játék, hogy a szubjektum saját véges és időbeli létéről elfeledkezzen, és ezzel összefüggésben a testet is arra használja fel, hogy saját határosságán túlvezesse. Ez azzal jár, hogy a testet sem véges természetű létezőnek tekinti, és mindent elkövet annak érdekében, hogy a szubjektum ne érezze, a test végességét. Így válik a tánc is a súlytalanság képzetét felkeltő mozgássá.³⁵¹

Az ember úgy véli, ha nem érzékeli, hogy van teste, akkor saját végességét is elodázhathatja, ezért egy sor pótcselekvést talál ki, amellyel a testét a határon túlra, a határtalanba vihetőnek tekintheti. Szépségsszalonok és világrekordokat hajszoló versenyek mellett hasonló eszközt képez minden olyan tánc- vagy mozgásművészet is, amely a maga technikáját vagy koreográfiáját pusztán formagyakorlatként kezeli, ezért az így készült előadás nem korlátozódhat másra, csak a mozgástechnika bemutatására, ezzel együtt pedig az előadást a létezés közege helyett elérendő célnak, objektumnak tekinti. Az ily módon készült előadások a szubjektum szubjektivitásának fenntartása érdekében elfeledkeznek a test természetes határosságáról, nevezetesen arról, hogy van gravitáció, hogy a határosság a gravitáció.

dominanciájából fakadó elbizakodottságával az ember a létet is tárgyként, vagyis a létet is létezőként kezeli, anélkül, hogy észrevenné.

³⁵¹ A tánc szó a műalkotás dologszerűségének elhalványulására, "súlytalanságára" utal Lukács művészetfilozófiájában. Ez a szemlélet a táncot a testsúlyról és a tömegszerűségről történő elfeledkezésésként tekinti. Mivel Lukács minden műalkotást a tánc ilyen felfogásához történő hasonlítása alapján szemlél, úgy véli, hogy a művek könnyedsége egy sajátos "minőségi hangsúly" révén jön létre: "Ez a minőségi hangsúly, amelyet az elemek halvány és homályos dologszerűsége az őket egymással összekapcsoló elvont viszonylatok értékhangsúlya révén kap, az elemek minden – testi vagy szellemi – súlyának felszámolása, a tökéletes és boldogító könnyedség mint e világ szubsztanciája." (Lukács 1975, 104. Idézi Loboczký János 2003.)

Kitérő III.

Húzások és választások

Mozgástechnika, improvizáció (mondás és beszélgetés) valamint jelentés viszonya a *Rejtőzködés kora* c. előadásban

A *Werther*ben Goethének van egy mondata, amely különös jelentőséget kap most, amikor egy szerelmi témájú táncelőadásról készülök beszélni. Az ifjú Werther egy lánynak az esetét idézi, aki szerelmi csalódása következtében lett öngyilkos. Megszokott, talán unalmas hétköznapi életét hirtelen a boldogság reménye váltotta fel, amikor egy férfival történő találkozása során közös kapcsolatukba igyekezett sűríteni minden vágyát, amivel végre teljessé tehetné volna életét. Egyszeriben elfelejtette maga körül a világot, másként látott, másként hallott és másként érzett, mint addig, ám amilyen gyorsan jött a szerelem, kedvese olyan hirtelen hagyta el. A világ megint megváltozott körülötte, ezúttal valóban összeomlott, és ő ott állt a szakadék szélén megdermedve, kilátástalanul, és nem maradt számára más, mint hogy vízbe ölje magát, “mert az hagyta el, akiben egyes-egyedül *érezte a létét*”³⁵².

E mondat szerint a szerelem és a lét egymással összefüggő minőségek, és, mint a létről, a szerelemről sem lehet elmondani, hogy valójában micsoda. Sok mindent állíthatunk a szerelmesről, vagy arról, akibe én szerelmes vagyok, beszélhetek külleméről vagy legszebbnek vélt tulajdonságairól, arról, ami miatt szeretem, de a szerelemről beszélni ilyen egyértelmű megnevező módon nem lehet. Elmondhatom szerelmem okát, azt, hogy “Miért szeretem?”, de ha ahhoz a kérdéshez érkezem, hogy “Mi a szerelem?”, már bajban vagyok a válasszal, csak dadogni lehet. Jelenlegi kultúránkban – mondja ugyanerre a jelenségre Nádas Péter – már hozzászoktunk ahhoz, hogy ne azt kérdezzük, *ki* ő, hanem azt, hogy *milyen*³⁵³. A “Ki?” a létre, a “Milyen?” a létezőre vonatkoztatható kérdés, melynek összekeverése, úgy tűnik, a modern kultúra egyik legjellemzőbb sajátossága. Úgy beszélünk a szerelem tárgyáról, mintha az maga lenne a szerelem. Pedig az előbbi ismeretelméleti, az utóbbi ontológiai probléma. Nádas szerint a szerelmes alapvető kérdése ezért nem az, hogy miért szeret engem, vagy én miért őt, hanem az, hogy miért éppen ő, és miért pont én. Nem az a fontos tehát, hogy “Mi a szerelem?”, hanem az, hogy “Ki a szerelem?”. “Ki vagyok én?” és “Ki ő, hogy éppen őt szeretem?” — ezek a valódi kérdések.

A “Ki?” kérdésre a “Milyen?” kérdésre adható választ adom abban a hiszemben, hogy a “Ki?” kérdésre válaszoltam. Meghatározni kívánom a másikat, s úgy vélem,

³⁵² Goethe 1983, 54. (kiemelések VT.)

³⁵³ Nádas 1991, 39.

tulajdonságainak dicséretével ezt meg is teszem. “Mit szeretsz bennem?” —kérdezi, s én minden szépet elmondok úgy, ahogy valójában gondolom. “Ismerlek.” — mondom, s elveszem feleségül. “Nem ilyennek ismertelek!” — mondom tíz évvel később, és tovább veszekszünk. Nem tudunk kiigazodni, mert úgy érezzük, nem ismerjük egymást. Csakhogy a másik lény nem megismerésre való, állítja Barthes is, mert szerinte a két ember kapcsolatának háttérében nem olyan kifürkészhetetlen titok rejlik, amit meg kell ismerni, hanem inkább olyan “evidencia, amelyben a lét és a látszat nem különül el”³⁵⁴.

Úgy tűnik, a szerelem ugyanúgy definiálhatatlan, mint a lét, és minden, ami közvetlenül a létben gyökerezik. A szerelmes ember lényének csupán járulékos tulajdonságai ragadhatók meg szavaink számára. Ám, ha megpróbálom követni Heideggert, és figyelembe veszem Goethét, Nádist, Barthes-t vagy a szerelemről szóló táncelőadást, akkor, ha meghatározni nem is, de a szerelem értelmére vonatkozó kérdés mégiscsak megfogalmazható: a Másik és a magam viszonyának megértése alighanem a Lét megértése is. A megértést a megélés jelentheti. Ha definiálnám a szerelmet, fogalmakba zárva maradnék, mert a megismerés nem fogalmi megismerést jelent. Csakhogy egy festmény, egy vers, egy történet vagy egy táncelőadás nem definíció: világot teremt.

Ez lehet az oka, hogy néhány perc eltelte után Nagy József és Cécile Thieblemont táncduettjét Eduard és Charlotte egyik lehetséges történeteként néztem. *A rejtőzködés kora* c. előadásban két ember vonzalmának és a viszályának ugyanazt a megmagyarázhatatlan egymásra utaltságát éreztem, mint Goethe regényének olvasása közben. A *Vonzások és választások* szerelmes hősei sem értik ugyanis, hogy a viszály miért feltételezi a vonzalmat, és a vonzalomnak miért kell szükségképpen viszályal párosulnia. Egymással ellentétes irányú erők között élnek, és bármelyiket választják is, újabb vonzalmakkal és viszályokkal találják szemben magukat. Különbőféle stratégiákat dolgoznak ki, hogy a másik boldogabb legyen, és minél inkább ezt akarják, annál inkább a már meglévő viszályt fokozzák³⁵⁵. A vonzalomnak és a viszálynak ez a rejtélyes összefüggése szinte az örületbe kergeti őket. Úgy érzik, soha semmi nem jöhet rendbe, mégis mindennek örökre folytatódnia kell. Tehetetlenek a szerelemben lakozó igazsággal szemben, pedig elfogadni igyekeznek azt. Nem tehetnek mást, csak hagyják, hogy a természet betöltse rajtuk a maga törvényét.

³⁵⁴ Barthes 1997, 165.

³⁵⁵ A regényben ezt a stratégiát első alkalommal Eduard alkalmazza. Teljesen jóhiszeműen felesége szokásait igyekszik leleplezni szavaival, ám anélkül hogy akarná, vagy ennek tudatában volna, éppen ez indítja el a regénybeli történet kavarodását: “...ti, nők, legyőzhetetlenek volnátok... először okosak, hogy az ember ne mondhasson ellent, aztán kedvesek, hogy szívesen engedjünk, érzelmesekek, hogy ne akarjunk nektek fájdalmat okozni, sejtelmesekek, hogy megijedjünk.” A megfogalmazással persze felesége korábbi *húzásait* jellemzi, s így a

A természet pedig rejtekezni szeret.³⁵⁶ Az emberi természet is és a szerelmes természet is. Hérakleitosznak a rejtőzködésről szóló gondolata az előadásbeli Eduard és Charlotte történetét is végigkíséri. Egymásra utaltságon alapuló ellentét mozgatja minden (tánc)lépésüket. Közös a vonzalom, ellentétes az akarat, de mindketten tudják, hogy külön-külön nem lehetséges a szerelem, csak akkor, ha együtt maradnak. Kettejük kapcsolatát³⁵⁷ ellentétes szándékok tartják fenn. Szüntelenül egymás ellen fordulnak, de az egyik csak annyira érvényesíti akaratát, amennyire az kapcsolatuk fennmaradását nem veszélyezteti. Amikor a kapcsolat felbomlására sor kerülhetne, az egyik fél mindig ad lehetőséget a másiknak arra, hogy saját kezdeményezéseit ő is elindítsa, amelyek megint csak addig tartanak, míg kapcsolatuk egyensúlya éppen fel nem bomlik. Így marad meg a szerelem, mert az ellentétekbe történő átfordulás révén képes az összhangot megőrizni³⁵⁸. “A teljes egyensúly csak akkor tartható fenn, ha az egyik irányba ható változás előbb-utóbb a másik irányba hatóhoz vezet, azaz, ha vég nélküli ‘harc’ folyik az ellentétek között.”³⁵⁹

A szerelmi ellentétek vonzásokkal és viszályokkal kiegyensúlyozott kölcsönhatásának titokzatos rejtélyeit a test mozdulatainak tánccá rögzített koreográfiája mutatja meg³⁶⁰ a színpadon. Ami a szerelmes léleknek a vonzalom és a taszítás, az a testnek a húzás és a tolás vagy az ugrás és az esés. A kontakt improvizációban két, kezükkel egymásba kapaszkodó, egymást ellentétes irányba elhúzni igyekvő test az egyensúlyát addig tarthatja fenn, amíg az egyik húzása nem erősebb a másikénál. Mivel minden esetben a test súlypontjának stabilitása eredményezi az egyensúlyt, a másik testétől származó erő nem lehet akkora, hogy ezt a stabilitást megszüntesse. Ezért az egyik irányú erő megkíván egy ugyanolyan nagyságú, ám ellentétes irányú erőt. Ha ez nem következne be, a másik súlypontja kibillenne, és a rendszer összeomlana. Az ellentétes irányú erők ily módon tartanak összekötöttest egymással, és így teremtik meg a két test együttes egyensúlyát.

Ugyanez a jelenség szerepel Hérakleitosznak egy másik töredékében is, amelynek fordításából máris kölcsön vettem néhány szót. “Ellenfeszülő összekötöttest”-nek fordították magyarra azt, ami egyszerre viszálykodó és egyetértő, vagyis az, ami “széttartva tart össze önmagával”³⁶¹.

vonzalommal kísért viszály ellenőrizhetetlen módon, már sokkal korábban elkezdődött közös játszmájukban. (Goethe1988, 141.)

³⁵⁶ Kerényi 1983. Ugyanez KRS fordításában így hangzik: “A (*dolgok*) természet(e) rejtőzködni szokott.” KRS 1998, 287.

³⁵⁷ A kontakt táncre utalva írhattam volna a kapcsolat szó helyett kontaktust is.

³⁵⁸ A mondat Hérakleitosz idézett töredékének egyik fordítása. KRS 1998, 286.

³⁵⁹ KRS I.m. 289.

³⁶⁰ Heideggeri nyelven: ...emeli ki elrejtettségéből.

³⁶¹ KRS I.m. 287.

A táncszínpadon az egymásnak ellenfeszülő testektől együttes felelősségérzetet követel az, hogy ezt az erőt fenntartsák, és ne növeljék meg annyira, hogy a másikat kibillentsék egyensúlyából. Ez ugyanis nem egyik vagy másik táncos, hanem a páros együttes egyensúlyának elvesztésével járna. Ezért kell tudniuk, hogy meddig terjedhet a másikkal szembeni kockázatvállalásuk, és önmagukkal valamint partnerükkel szemben támasztott bizalmuk. Amikor pedig a húzó mozdulatot az egyik fél valamilyen irányba eltolja, a másik nem akadályozhatja meg annak kezdeményezését, mert ezzel megint csak kettejük együttes egyensúlyának fennmaradását veszélyeztetné. A mozdulat irányában bekövetkezett változás ezért mindkettejüktől szüntelen készenléti állapotot igényel, hiszen úgy kell a folyamatos mozgást fenntartani, hogy egymás kezdeményezéseit ne akadályozzák, a közös egyensúlyt pedig megtartsák. A kontakt improvizációban a test mindig olyan mozdulatot választ, ami a közös egyensúlyt megtartja, ugyanakkor nem korlátozza a másik kezdeményezéseit sem. A testek közötti fizikai kapcsolat során egyik fél sem kerülhet uralkodó vagy alárendelt helyzetbe.³⁶² Ez a táncosok egymásra utaltságát eredményezi még akkor is, ha ellentétes irányú erő működik közöttük.

Amikor pedig a két táncos a színpad két szélére kerülve mégis elszakad egymástól, a tánctechnikát felváltja a színészet. Charlotte megbánóan és ragaszkodón tekint Eduardra, hogy addig táncnyelven elmesélt történetükben tisztán színészi eszközökkel is közölhesse, nem akarja a szakítást. Az egyensúly fenntartásának szükségességét ezúttal játékkal éri el. Mivel Eduardnak is ez a szándéka, néhány mozdulat után kezdődnek a húzások és a tolások előlről, csak éppen más variációkban. A szerelemben lakozó vonzások és a viszályok tehát a húzások és tolások, ugrások és esések fizikai természetén keresztül is láthatóvá tehetők.

*

“A mozgás nem keletkezett és nem is pusztul, hanem mindig volt és mindig lesz.”³⁶³ Vagyis *van*. Ha Anaximandrosznak és sokan másoknak, akik ezt állítják, igazuk van, akkor a mozgás is a lét sajátja. Ha pedig a lét egyensúlyát a dolgok mélyén lejátszódó ellentétes összeköttetésekkel hozzuk összefüggésbe, megérthetjük, hogy miért tekinthették annyian a mozgást, vagyis a változást a világ lényegének. Ha a dolgok között tehát összeköttetést, vagyis örök áramlást látunk, mint például a folyó esetében, amelybe kétszer nem léphetünk bele, akkor a mozgást öröknek tekinthetjük. Örökös változást pedig azért érzékelhetünk, mert a mozgás örök. Ez még akkor is így van, ha a mozgás érzékszerveink előtt rejtve marad.³⁶⁴ Az

³⁶² Lásd Nagy József 1984. U.ez: Fuchs Livia (szerk) 1995, 142-146.

³⁶³ Anaximandrosz fennmaradt töredékét Arisztotelész idézi a *Physicában*. KRS I.m. 196.

³⁶⁴ KRS I.m. 292.

apró, láthatatlan mozgásokat valójában még nem is mozgásnak szoktuk nevezni, mert hozzászoktunk ahhoz, hogy a hely- vagy helyzetváltoztatást illessük ezzel a szóval. Pedig ebben az összefüggésben a láthatatlan dolgok a láthatónál sokkal erősebbek³⁶⁵, és a mélyben lakozó igazság megtalálásához — legalábbis a preszókratikusok szerint — idáig kell visszanyúlni.

A táncosokat kísérő Vladimir Tarasov ugyanazokat a láthatatlan áramlásokat érzékelte, mint a táncosok. A dobos belső mozgása egy külső helyzetváltoztató mozgást indukált, amely hangokká alakult, amikor a kezében tartott dobverő a bőrkökhöz vagy a harangokhoz ért. De ilyen indukció indította el a pingponglabdákat is, amely ezután a maga véletlennek tűnő, ám természetes útján mozgott tovább az ütőhangszereken.³⁶⁶ A dobverő, mint egy inga, a test meghosszabbításának eszköze, amennyiben a belső impulzusokat mozgásával láthatóvá teszi, hogy rögtön utána hallhatóvá alakítsa. Mivel a dobos első impulzusai ugyanonnan erednek, mint a táncosokéi, a táncterben ugyanannak a hallhatatlan muzsikának a két különféle megnyilvánulását érzékelhetjük látható, illetve hallható formában. A táncosok és a zenész látható és láthatatlan összeköttetései szintén a lét rejtőzködő természetét mutatják.

A mozgás, amelyet a változás szült, a változás, amely az ellentétekből alakult, az ellentétek, amelyek egyszerűen csak *vannak*, nemcsak egymással kötnek össze bennünket, hanem minden lélegző lényel is, és a kozmosszal is. És, ha ellentétekből lett a világ, és éppen az ellentétek miatt lett a világ, akkor minden, amit a létben felismerünk, önmagával és egymással is ellentétes természetű. Én pedig nem tehetek mást, mint az ellentéteket elfogadva megpróbálok a vonzásokat a hozzá tartozó viszályokkal együtt elfogadni, és velük élni.

³⁶⁵ Hérakleitosz töredékének részletes ismertetését lásd: KRS I.m. 287-288.

³⁶⁶ A *rejtőzés korának* első változatában Tarasov pingponglabdákat is használt. A pingponglabdák útját valóban a véletlenre bízta, de vajon nevezhetjük-e véletlennek azt, ami láthatatlan, ám pontosan érzékelhető parancsra indult?

4. rész

Megnyíltság és jelentés

*“A jelentés a tudat dolga, s semmi olyat nem tartalmazhat,
ami ne lett volna legalább burkoltan része a szerző szándékolt tárgyának.”*
E. D. Hirsch

Ha a mozgásban és a mozgás által felismert határosság, és a mozgás nyelvi természetének lehetséges belátása után, figyelmünket újra arra a 3 másodperces jelenethez vezetjük, amikor Nagy József bokáit megfogva megfeszített testtel a színpadról a nézőtér fölötti mennyezetre nézett, akkor megerősíthetjük, hogy az ég és föld között otthonra lelt ember otthontalanságában felismert mozgástere a színpadon keresztül is feltárható. A színpadon nyert tér mint a megnyíltság létre-jövése az ember ég és föld közötti játszó-terének otthonosságát idézi meg, amely megidézés a megnyitás által a teljes mozgástér határosságának feltűnésével csakis otthontalanságként, tehát a létfeledő otthonosságra történő emlékezés során történhet meg. Hogy a színpadot a néző is tér-nyerésnek, vagyis létszerűnek láthassa, azaz megnyithassa, a színpadon *levő* játzókkal-táncolókkal kell tartania a kontinuitást. Ezért, ha a színpadon *levőkhöz* az akció során nem jelentkezik be a lét működésessége, azaz nem helyezkednek felvevő állásba, a nézőnek sincs mit megnyitni. A felvevő állás, ami a mindennapokban és a megszokottban való elmerülés, azaz létfeledő otthonosság ellenében erőszaktevő módon, ám mégis a mindenséghez való illeszkedés során a színpadon megtörténik, adja a színpadi mű megnyithatóságának lehetőségét. Ezért, ha egy akció folyamán a benne résztvevők léttel szembeni felvevő állásba helyezkednek, vagyis az erőszaktevő *tekhné* folytán elindítanak egy akciófolyamot, és a mindent átható *diké* eredendően illeszkedő természetének köszönhetően az akció létszerűsége fennmarad, akkor, ha a *tekhné* erőszaktevése bármilyen jelentést indukál is, az akció mindvégig önálló léttel bír. Ennek megfelelően az akció jelentése járulékos tulajdonságként jelentkezik, amely azonban a felvevő állás létszerűségének következményeképpen mégsem lehet akármi.

Nagy József három másodperces kitartott mozdulata önmagából és az előadás kontextusából nem derül ki, hogy jelent-e valamit, s, ha igen mit. Annyi látszik, hogy mérhetetlenül egyedül van, egyedülléte nem metaforikus, hanem létszerű. Egyedül-léte az ember egyedül-léte, ami színpadi jelen(való)létéből, a múltként megélt idő hatására létre-jött emberi (színészi) intenzitás hatására teremthetett a nézővel kontinuitást. De honnan ez az intenzitás? A felvevő állás hozza létre, az tartja fenn, de mi a tartalma? Ez az a jelenség, amire soha nem szokott ésszerű válasz születni. Mert mindenről lehet beszélni, ami a színpadon van,

ám, ha valaki arra akar érdemben válaszolni, hogy a színész miért “nyújt emlékezetes teljesítményt”, hogy jelenléte miért tud intenzív lenni, aligha sikerülhet, ha valóban ezt akarja elmondani, és nem mást. Ez utóbbi ugyanis a színész-táncos léte, ami nem keverhető össze járulékos elemekkel, tehát a létezőre vonatkozó tulajdonságokkal.

Kissé közelebb kerülhetünk a színész létének megértéséhez, ha e három másodperces akciónál tovább időzünk. Eddig a megnyitást a leghátborzongatóbban otthontalannal, az egyedülléttel hoztam összefüggésbe, amely a színpadon teremtet világ világiságából adódott mint olyan jelentés, amelynek kialakulásában se nem szemiotikai se nem ikonográfiai jelek nem játszottak szerepet. Amíg napokkal az előadás után meg nem tudtam, hogy a színpadon három másodpercig kitartott póz egy (színpadon kívüli) valóságból átmentett póz, addig csak azon töprenghettem, hogy az előadásra emlékezve miért mindig ez az akció ugrik be. Vajon mi játszhatott szerepet abban, hogy mindenféle racionalitást nélkülözve e kép, mintha az előadás emblematikus jegye lenne, kiemelkedett a többi közül, és még olyan képek, akciók elé is bekerült, amellyel az előadást logikailag magyarázni lehet. Mitől lehet ennyire intenzív, tűnődtem, ha semmivel sem tudom magyarázni?

Mint megtudtam, a színpadon látott póz, az előadás alcímében megidézett szobrászművész öngyilkos póza: Nagy József kanizsai barátja saját házának padlásán ebben a testhelyzetben akasztotta fel magát. Mivel a padlás túl alacsonynak bizonyult, térdét behajlítva meg kellett fognia bokáit, hogy a nyakára erősített kötélén lóghasson, különben lábai a talajt érték volna.

A színpadi mozdulatnak tehát jelentése van. Olyan jelentése, amely jel értékkel bír, hiszen a színpadon egy az egyben megismétlésre kerül. Noha az ismétlés folytán a legegyszerűbb, tehát ikonikus jelről van szó, kontextualizálva annyira egyedivé válik, hogy a színpadon olyan fokú szimbolikus jelként értékelődik, amit felismerni nem tudunk, ezért még jel értéke is kérdésessé válik. Mivel az akció nem egy ábrázolt világ bemutatását célozza, és a nézőt sem a valóság fel- vagy megismerése felé vezeti, hanem az ember léte tétetik kockára, az alkotói szándék sem az, hogy egy meghatározott ember életéből vett példát tanulságként felismertessen. Az alkotónak köze van e pózhoz, hiszen a barát öngyilkossága saját létével szembesítette, így a színpadra is mint létszerű esemény került. A felvevő állás a baráttra történő emlékezés során jött létre, ám az, aki a pózt nézi, nem a baráttal, hanem színésszel tart kontinuitást. A színpadi jelen(való)lét pedig a baráttra történő emlékezés kontinuitása, amely emiatt létszerű. Ebben az összefüggésben a jelentés, a színész számára hordozott olyasvalamit, amelynek színpadi megjelenésére nincs jobb szavam és levezetésem a színészi intenzitás létre-jötténél.

Noha e dolgozat majdnem teljes terjedelmében kizárólagosan a színpadi mű tematizált jelentését megelőző, az eredet felé nyitó fázisról szolt, ezzel együtt azt is hangsúlyozni kívánom, hogy az erőszaktevő *tekhné* szintén eredendő természete miatt, nem lehet nem-jelentésszerű viszonyulásokat tenni. A tematizált jelentésszerűség a színpadi mű konfigurációja során jelentkezik be. Nem mindegy azonban, hogy ez felfelé állásból vagy anélkül történik-e meg. A színpadi mű tematizált jelentése a konfiguráció során alakul ki, ami azonban megvalósulhat anélkül is, hogy a konfigurálódás a művet önálló léttel bírónak tenné. Ha viszont a színpadi konfiguráció a *fűszisz*hez és a *noein*hez kapcsolódva a próbafolyamat során, tehát például nem egy kizárólagosságot képező rendezői koncepció előzetes terve alapján valósul meg, akkor a színpadi mű a tematizált jelentéssel együtt alkalmas közege lehet az emberlét megnyitásának. A színpadi mű konfigurációját tehát olyan képződménnyé történő alakulásnak tekintem, amelynek során kiderül, megértettünk-e valamit a létből vagy sem, felismertük-e saját létünket avagy sem. A következő kitérőben egy kétperces jelenet kapcsán a létmegértés és a színpadi konfiguráció viszonyát együttesen mutatom be.

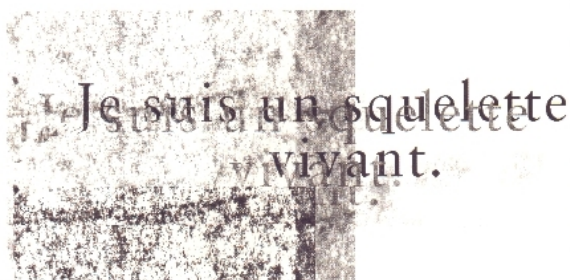
Kitérő IV.

“... élő csontváz vagyok...”

Újraolvasás, töredékes olvasás és visszafelé olvasás, vagyis a végpont ismerete szerinti olvasás mint a *Woyzeck* című előadás konfigurációs tényezői

“A rettenetes Halál, az iszonyú alkimista.”
Johann Christian Hallmann

Kezdetben volt a gyilkosság, amikor Káin megölte Ábelt, majd következett sorjában a többi eset, köztük az, amikor 1824-ben egy Woyzeck nevű lipcsei borbélylegény féltékenységből megölte kedvesét. Majd következett a bűnös kivégzése, amelyből egy újságcikk is született. A bíróság nem vette figyelembe a gyilkos beszámíthatatlanságát, ami szóbeszéd tárgyává tette a történetet, és egyszeriben mítosszá változtatta az ügyet. Ebből a mítoszból és az újságcikkből írta drámáját négy különféle változatban Georg Büchner, aki a négy változatot feltehetőleg vázlatnak szánta, és egy egységes, zárt drámai művé kívánta alakítani, ám a sors ezt nem tette lehetővé. Mindenesetre a mítosz valamint a fennmaradt Büchner-szövegek, amelyeket éppen töredékessége miatt a modern dráma egyik jelentős előfutáraként szokás manapság meghatározni, a XX. században számos színpadi és filmes adaptáció tárgyává váltak. Ezek között szerepel a Nagy József névvel jegyzett CCN Orleans társulatának Théâtre National de Bretagne-Rennes-i, 1994-es bemutatója. Dolgozatom tárgya



az ebből az előadásból készült könyv³⁶⁷, pontosabban annak egyetlen oldala, amely egy fotót és egy, a drámatörödékekből származó mondattörödéket tartalmaz. Mivel a könyv minden egyes oldala hasonló módon épül fel, arra keresem a választ, hogy ez a könyv miképpen olvasható. Mivel a kérdésre adandó válasz nem kerüli meg a mű alkotottságának körülményeit, így a könyv olvasata a színpadi mű konfigurációjával kerül összefüggésbe.

A kiválasztott oldal természetesen önmagában is értelmezhető, amennyiben észrevevesszük, hogy az egy embléma, amely egy címből (*inscriptio*: Woyzeck), egy képből (a *pictura*) és egy epigramma szerű feliratból (*subscriptio*: “élő csontváz vagyok”) áll. Ezek az alkotóelemek, mint jelek önmagukban nem, csakis egymásra vonatkoztatva, együttes olvasatként fedhetik fel az embléma jelentését azáltal, hogy az önmagukban álló alkotóelemek denotatív jelentéséhez a legváltozatosabb konnotációk társulnak a jelcsatornák együttes alkalmazása által.³⁶⁸ Amint a cím mozgósítja előzetes ismereteinket, és összefüggésbe hozzuk a képen látható tárgyakkal, azok elhelyezkedésével, a szereplőkkel és a kép alapján felfedhető akciójukkal, máris olyan kombinációhoz juthatunk, amely a mondattörödek további konnotációs beavatkozásával kiegészülve felfedhet valamit ennek az emblémának a sajátosságából. Ám, ha megismerjük az előadást, ha felfedjük, hogy hol és hogyan válik el a drámától, ha a színpadon látottakon kívül figyelembe vesszük a próbafolyamatot is, amely ezt az akciót létrehozta, és, ha a próbateremtől tekintetünket a tréningteremhez is elvezetjük, akkor észrevehetjük azt is, hogy az embléma megnyitásában a jelenet előadásban elfoglalt kontextusa, az előadás-szöveg konfigurációjának mechanizmusa és a mozgástechnika is jel értékkel bírnak, amelyek további konnotációs tényezőket jelentenek az embléma sajátosságainak felismerésében. És, hogy ne legyen ennyire egyszerű, figyelembe vehetjük azt is, hogy a felirat a drámai változatnak nem abból a részéből való, amiről a fotón látható jelenet szól³⁶⁹.

Ahol az irodalmi szöveg és az előadás-szöveg szétválnak

A fotó az alig kétperces jelenetnek azt a kezdeti fázisát rögzíti, amelynek során Woyzeck féltékeny lesz. Büchner ezt a részt eképpen írta meg:

“Woyzeck belép. Marie felszökken, kezét a füléhez kapja.

WOYZECK: Mi az?

³⁶⁷ Eln — Somlósi 1997. A kötet az előadásról készült fotókat tartalmazza. Általában minden oldalon egy fotó látható, a szemközti oldalakon pedig egy-egy rövid, a drámai szövegből vett mondat vagy mondattörödek olvasható.

³⁶⁸ V.ö. Kiss Attila Atilla 1999, 254.

³⁶⁹ A szóban forgó mondat abból a törödekből való, amely nem olvasható a magyar fordításban. Egy borbély mondja egy tisztnek, amikor a tiszt meg akarja verni. A borbély így védekezik: “...én vagyok a tudomány. A tudományosságomért fél

MARIE: Semmi.

WOYZECK: Valami csillog a tenyeredben.

MARIE: Fülönfüggő. Találtam.

WOYZECK: Én még sose találtam így kettőt egyszerre.

MARIE: Egy olyan utolsó vagyok én?

WOYZECK: Jól van, Marie. –”³⁷⁰

Büchner szövegében Woyzeck ekkor fog gyanút, ez az első jele féltékenységének.

Nagy Józsefék előadásában, noha a mítoszt és az irodalmi anyagot tekintették kiindulópontjuknak, viszont egyetlen szó sem hangzik el, vagyis az előadás a szöveget képekké illetve képek folyamatává, akciókká alakította. Fontos már rögtön az elején megjegyezni, hogy, noha a szóban forgó jelenet lefolyása megfeleltethető az idézett drámarészlettel, szó sincs arról, hogy az alkotók a jelenetépítésnél éppen ebből a szövegrészből indultak volna ki. Így a mozgásra épülő jelenet sem a szavak képi illusztrációja, hiszen a jelenet és az idézett Büchner-párbeszéd csak utólag, az előadás teljes ismeretében hozható összefüggésbe egymással.

A jelenet Woyzeck és Andres vetélkedésével indul.³⁷¹ Egy asztalhoz ülnek, miközben az ezreddobos az asztal alá bújik. A doktor egy-egy almával a kezében csendben a versenyzők mögé áll, majd azok kitartott tenyerébe pottyantja. Amikor a rádióból felhangzik Rácz Aladár cimbalomzenéje, a két versenyző szorítani kezdi az almát. Akárhogyan erőlködnek, az almák egy darabig ellenállnak, egyiküknek sem sikerül megroppantani, pedig vetélkedésük célja éppen az lenne, hogy melyiküknek sikerül pusztán kézzel az almát hamarabb szétmarcangolni. Egy idő után azonban Andresnek sikerül szétnyomni az alma húsát, majd apró cafatokra nyomkodja, amíg Woyzecknek csak éppenhogy sikerült feltörni a héját. Andres tehát győz az almatrancsírozó versenyben, ám Woyzeckről nemsokára kiderül, hogy kétszeresen is vesztes: ahogyan nyomkodja ugyanis az almát, kiderül, hogy az ő almája nem olyan alma, mint Andresé volt. Az ő almájában belül mintha lenne valami, egy rejtőzködő titokzatos dolog, amely talán magyarázhatja veresége okát is. Amint ezt felismeri, már nem erővel, hanem finoman, két kézzel, óvatosan bontja le az alma maradék húsát, mint a kórboncnok, aki a csonttól választja el a húst, vagy mint a régész, aki ecsetet használ, amikor egy romot talál, hogy tovább ne sértse az egykori épület épen maradt darabjait. Woyzeck az almában egy

guldent kapok hetente... Egy spinoza perycyklida vagyok; latin hátam van. *Egy élő csontváz vagyok.* Az egész emberiség engem vizsgál: Mi az ember? Csont, por, homok, rothadék. Mi a természet? Por, homok rothadék...” (Büchner 1993, 29.)

³⁷⁰ Büchner 1982, 127.

fülbevalót talál, Marie fülbevalóját. Hogy az övé, és nem másé, nemcsak a dráma alapján nyert ismeretből tudhatjuk, hanem abból is, hogy ezután a doktorral együtt mindhárman egyszerre Marie-ra néznek (a kép jobb szélén hosszában elvágva látható), majd hozzámennek, közről megnézik fülét, amelyben valóban nincs fülbevaló, végül tekintetüket mindhárman egyszerre az asztal alatt fekvő ezreddobosra vetik. Így teremtenek összefüggést a fülbevaló okán Marie és az ezreddobos között.

A Woyzeck-adaptációk rendszerint megegyeznek abban, hogy a leírt mondatok mögé kerülve megpróbálják megtalálni azt a mezőt, és az alapján megteremteni azt a szituációt, amelyben a mondat érvényesen elhangozhat. Az igényes rendezés például nem az “Én még sohasem találtam így kettőt egyszerre.” mondat elhangzására helyezi a hangsúlyt, hanem az elhangzás előtti pillanatokra. A szituációt építi fel, Marie és Woyzeck viszonyát dolgozza ki jó rendezés esetén aprólékosan, amelynek következményeként az elhangzó mondat a szituáció pszichikai eredménye lesz. Nagy József és alkotótársai viszont nem szavakban, hanem testekben és képekben gondolkodnak. Ez természetes módon azt vonja maga után, hogy náluk a szó nem végeredmény, hanem kezdet. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy színházuk nem pszichologikus, ahol a cselekvések és elhangzott mondatok lélektani motivációit igyekeznek megteremteni, hanem allegorikus vagy emblematikus, ahol a képek és a képek folyamata szavakkal nem helyettesíthető, bár szavakra lefordítható gondolatokat hordoznak. Másszóval, a pszichikum nem a végső ok, amit emiatt be kell mutatni, hanem következmény, mert – mint az a későbbi levezetés során látható lesz – minden cselekvés oka a létezésben történt felismerésekben keresendő. E felismerések pedig előbb gondolatiak és csak azután magatartásbeliek. A Woyzeck esetében ez azt jelenti, hogy a Nagy József-féle előadás a gyilkosságot nem egyszerűen a hős elmeállapotának következményeként tekinti, hanem emblematikus eszközeivel megmutatja azt is, hogy a megháborodásnak mi az oka. Woyzeck ugyanis valami teljesnek, valami nagyobb, egyetemesnek a részesévé vált, amiben környezete nem részesül. A pszichologizmus csupán része egy nagyobb egységnek, amelyet úgy is fogalmazhatunk, hogy a magatartás csupán cselekvés-atomok sora a lét időnbélüliségében, amelynek linearitása megszűnik a jelenvalólét időbeliségében. Ám a dolgozat elsődleges célja, nem az, hogy ezt az egyetemest értelmezze, hiszen az a drámai szövegből is levezethető, az ilyen jellegű szakirodalom pedig meglehetősen terjedelmes, hanem az, hogy rámutasson, ez miképpen olvasható ki az előadásból.

³⁷¹ A szereplők azonosítása is a jelenet lefolyása után történhet meg, ugyanis a színlap semmiféle tájékoztatást nem tart szükségesnek adni, ami azzal magyarázható, hogy az előadás során ugyanaz a szereplő más szerepet is játszik.

Először azonban kövessük nyomon azt, hogy miután tetten érhető a dráma és a színpadi akció elválása, miképpen jöhetett létre a jelenet, vagyis hogy kerül az alma az asztalra, különös tekintettel arra, hogy az “alma” szó elő sem fordul Büchner szövegében. Miként lehetséges az, hogy a jelenet tartalma ennyire különbözik az irodalmi változattól, és mégis ugyanazt a jelentéshálót rejti magában.

Az előadás-szöveg konfigurációja

Walter Benjamin a német szomorújáték eredetéről írt terjedelmes tanulmányát összegzőképpen az alábbi mondattal fejezi be: “A német szomorújáték koncepciójának mélyén kezdettől fogva a rom, a töredék ideája rejlik.”³⁷² A romot a barokk drámaszövegek legfontosabb jellegzetességeként határozza meg, amelyeknek “stiláris eredetiségük hasonlíthatatlanul nagyobb a részletekben, mint az egészben”³⁷³. A rom, amely tanúja valami hajdan volt teljesnek, alkalmas lehet arra, hogy a rész szerint valóból egy eljárás segítségével eljuthassunk az egészig. A romban rejtőzködik a teljes, de, mivel kettőjük viszonya homályos, tehát a jel és a jelentés nem egyértelműen azonosítható, ezért viszonyuk szavakkal sem helyettesíthető, így az allegóriában jelöli meg azt az eljárást, amelyben a rom teljessége felfedhető. Hogy ennek természetét szemléltesse, egy helyen Giehlow-t idézi, aki szerint a jel és a jelentés közötti összefüggés homályossága miatt “egy és ugyanaz a dolog egyformán jelenthet valamely erényt vagy bűnt, végül tehát mindent jelképezhet.”³⁷⁴ Sőt, a töredékesség program lett, amelynek folytán a mű, vagyis a mesterséges rom éppen lezáratlansága miatt válhatott alkalmassá arra, hogy a részelemekből egy új egész kikeveredjen. Nem is keveredik – teszi hozzá Walter Benjamin – épül. Ez az épülés éppen az allegória révén következhet be, amelyben a szubtilitás úgy szintetizálódik, ahogyan csak egy alkimista képes szintetizálni a különmemű dolgokat. Ellentétben áll ez az eljárás a modern zárt rendszerekre irányuló analízisével, amely az alkimista tudata felől tekintve még az egyébként nyitott formákat is zártnak tekinti, csak azért, hogy analizálhassa.

Ha mindezeket elfogadjuk, és még a német romantikában is továbbélő, mesterséges romokra épülő alkotásmódot is figyelembe vesszük, akkor Büchner töredékeit sem feltétlenül töredékként kell olvasni, amely egy majdani zárt formát készít elő, hanem a fragmentumot is kezelhetjük teljesként, amely nem azért töredékes, mert befejezetlen és nincs végig írva. Ebben az esetben a töredék, éppen, mint önálló formakonstrukció áll előttünk, amely ellenáll a zárt struktúra minden analízist sugalló kísértésének. Nem beszélve arról, hogy a szöveg

³⁷² Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete. In: Benjamin 1980, 450.

³⁷³ Benjamin I.m. 235.

maga is számos útmutatást ad arra vonatkozóan, hogy “minden egész eltörött”, hogy “kifordult a világ”, hogy “valami létezik és mégsem”, hogy “forog velem a világ”, “hogy szédülök, ha belenézek” stb. “Kizökkent a világ” – mondja ugyanerre Shakespeare, csak hogy ebben az összefüggésben az ilyen mondatok nem pusztán a hős elmeállapotának illusztrálására szolgálnak, hanem arra is, hogy a szöveg töredékessége is ugyanezt a jelentést hordozza. Éppen az elliptikus szerkezet, a homályos, ki nem fejtett szituációk, a jellemek kidolgozatlansága jelentik azokat a tényezőket, amelyek alkalmat kínálhatnak arra, hogy a szöveg formátlanságát tekintsük formának.³⁷⁵

Lényegesnek tűnhet a felismerés, hogy Walter Benjamin “rom” fogalma tartalmában, sőt a magyar nyelvben még hangalakjában is, mennyire hasonlít Derrida “nyom” fogalmához³⁷⁶. Mindkettőben közös, hogy az utat visszafelé jelöli ki, valamilyen módon a részelemekről eljutni a teljesig. Ám addig, amíg Walter Benjamin mellett, hogy a romot valami korábbi teljes nyomának tartja, ahol jel—jelentés viszony éppen homályossága révén oldódik fel az allegorikus kifejezésben, csupán a látható jeleket veszi sorra, addig a derridai nyom-fogalom az olyan elemeket is meghatározási körébe vonja, amelyek nincsenek jelen. Noha egyikőjük sem jut el addig, hogy a teljesség hiánytalan felismerhetőségének lehetőségét elfogadja (Walter Benjaminsnál ez a probléma fel sem merül), kétségtelen, hogy a felismerés, amely szerint olvasás közben olyan kiegészítéseket tehetünk, amelyek nem erőszakolják meg a szöveget, a szöveg teljesebb értelme felé vezetnek még akkor is, ha a fogalmi meghatározhatatlanság továbbra is bizonytalanságokat támaszt.

A szövegnek éppen ez a kiegészítéseket vonzó természete vezetett oda, hogy az alma Nagy József színpadán az asztalra kerülhetett. Mivel az alkotók nem a drámai szituációk megmutatására törekedtek, hanem a teljes szöveg retorikus értelmét keresték, a kiegészítéseket is eszerint tették. Az alma az “Én még sose találtam így kettőt egyszerre.” (ti. fülbevalót) mondat egyik lehetséges szupplementumává vált, amennyiben a mondat azt jelenti, hogy a mondatot kimondó Woyzeck először szerez tudomást arról, hogy Marie-nak mással is lehet viszonya. Ennek tudása viszi a bűnbe, miként a tudás almája is a bűnbeesés szimbóluma. Az almában talált fülbevaló pedig ikonográfiailag egyszerre idézi a Paradicsomot és a Poklot, a kezdetben lakozó véget, a tudás által szerzett bűnt és az ezzel járó vezeklést.

³⁷⁴ Benjamin I.m. 376.

³⁷⁵ V.ö. pl. Balassa Péter 1981.

³⁷⁶ Valamilyen részből az egészre történő következtetés nem újkeleű felismerés. Többek között ilyen természetű Comte-nak a kagyló héja és a valamikori kagyló közötti összefüggésre vonatkozó hasonlata, ám eljárásának pozitívista jellege alapvetően különbözik Benjamin vagy Derrida eljárásától.

A kérdés mármost az, hogy az előadás-szöveg konfigurációja során hogyan választódott ki éppen az alma, és hogyan találtak rá a fülbevalóra.

A konfigurációs aktus

Paul Ricoeur *A hármas mimézis* című tanulmányában azt fejtegeti, hogy mielőtt létre jönné a szöveg poézise, a tapasztalások előzetes rendezésére van szükség. Ezzel azt állítja, hogy a narrativitást megelőzi egy szöveg előtti paradigmaticus rend, amit prefigurációnak nevez, és, amiből a későbbiekben, a konfiguráció során még bármi lehet. A paradigmaticusban még minden elem szinkronikus viszonyban áll egymással, még mindegyik egyformán fontos, egyik sem igényel kiegészítést vagy hangsúlyozást, pusztán egymásutániségük nem képez az elemek között hierarchiát, így egyenlő eséllyel vehetnek részt a majdani konfigurálódásban, amikor a paradigmaticus a narrativitás eljárásai során szintagmatizálódik. Ricoeur a prefiguráció értelmét, és a konfigurációtól történő megkülönböztetését annak időbeliségében látja, és hasznát “a mostok egyszerű egymásutánjaként értett lineáris időképzettel való szakításban”³⁷⁷ jelöli meg. Ebben az összefüggésben a narráció az időbeliségből az időnbélüliségbe, a jelenvalólétből a világban-való-létbe történő átlépést jelenti. A szöveg előtti szöveggé történő konfigurációjára pedig azért van szükség – folytatja Ricoeur –, hogy a konfigurált szöveg újra időbelivé válhasson a következő fázisban, a refigurációban, vagyis az olvasás aktusában.

Ricoeur felhívja a figyelmet arra, hogy a prefiguráció elemei között bármi lehet, lehet például önmagában vagy mással együtt egy másik szöveg is. Ugyanezt jelzi valamivel bővebben Wolfgang Iser³⁷⁸ is, így mindezek feljogosíthatnak arra, hogy a Büchner-töredékeket, pontosabban annak olvasatát (v.ö.: refigurációs aktus) a Nagy József-féle előadás prefigurációjának tekintsük. Az adaptáció lehet az egyik bizonyíték arra, hogy a prefiguráció – konfiguráció – refiguráció – újabb prefiguráció stb. körét ne redundanciának vagy ne holt tautológiának tekintsük, hanem inkább egy spirálnak, amelyet Ricoeur egészséges körkörösségnek nevez. A refiguráció során ugyanis “a tapasztalás belső időbeli formája értelmezi a narratív struktúrát, és viszont”³⁷⁹, így a refiguráció időbeli természete megteremti a lehetőségét az adaptáció prefigurációja számára. Ez közelebbről azt jelenti, hogy az olvasás illetve az újraolvasás során, amikor az egyes elemek kiemelkednek a szöveg belső időrendjéből, vagyis időnbélüliből újra időbelivé válnak, a szöveg megnyílik, és a szöveg elemei elveszítve linearitásukat újra egy paradigmaticus rendet képeznek, amelyek egymással

³⁷⁷ Ricoeur 1998, 222.

³⁷⁸ Iser 1997, 53.

nem hierarchikus, hanem szinkronikus kapcsolatban állnak. Ezen a ponton az adaptációból még bármi lehet attól függően, hogy a felmerült elemek a színpadi akció során hogyan konfigurálódnak.

Az újraolvasás Ricoeur szerint valójában visszafelé olvasást takar, hiszen, amikor újraolvassuk ugyanazt a szöveget, már ismerjük a végét, így minden egyes mondatot a végpont felől értelmezünk (*the sense of ending*). A végpont értelme szerint a jól ismert epizódokat úgy fogjuk fel, ahogyan azok a befejezéshez vezettek.³⁷⁹ Így az adaptációra készülve a szövegbe foglalt történetnek végtől-kezdetekig ható olvasata úgy teremt szinkroniát, hogy közben nem téveszti szem elől a cselekvések diakroniáját³⁸¹, amire megintcsak a szöveg időbeli természete kínál lehetőséget. Ennélfogva a visszafelé olvasás során már a kezdetekben rögtön benne láthatjuk a véget is. A szövegeknek ez az adottsága éppen olyan, mint, amikor Woyzeck "olvassa" saját élete történetét, amikor egyszerre szembesül a Paradicsommal és a Pokollal, amikor a végpontból hirtelen megérti a kezdetet, amikor a jelenvalólétből részesedik, amikor lenni-tudását nem hajlandó felejteni.

A "végpont értelme" szerinti olvasás akkor is refigurálja a szöveget, ha azt az első laptól kezdve folyamatosan olvassuk az utolsóig. Nagy József azonban (és alighanem sokan vagyunk így) bevallottan sokszor az utolsó laptól halad visszafelé, mint az újságolvasó, aki akkor is képes önmagát értelmezni a világban, ha az utolsó lapnál kezdi az újság olvasását. Sőt, Nagy József számtalanszor találomra nyitja ki ugyanazt a könyvet, és látszólag véletlenszerűen olvas belőle mondatokat engedve, hogy esetlegesen egy-egy mondat kiemelkedjen a többi közül, amely elindíthat egy szelektációs folyamatot az előadás-szöveg konfigurálódása érdekében.³⁸² Akár a lineáris, akár a visszafelé, akár a töredékes olvasást tekintjük is, mindegyik a végpont ismerete szerint történő olvasás, aminek a célja az, hogy dekomponálja a szöveg felismert zárt struktúráját annak érdekében, hogy az előadás-szöveg konfigurációjában az egyes elemek egyenlő eséllyel vehessenek részt.

Eddig csupán az irodalmi szövegről szóltam, mint előadás-szöveg előttiről, ám a *Woyzeck*-előadás konfigurálódása során számos más tényező a szöveggel egyenrangú szerepet játszott a prefigurációs aktusban. Most csak néhányat említek, amelyek végülis bekerültek az előadásba. Az alma például más összefüggésben már játszott Nagy Józsefnek Catrine

³⁷⁹ Ricoeur I.m. 235.

³⁸⁰ Ricoeur I.m. 226.

³⁸¹ V.ö. Ricoeur I.m. 213-214.

³⁸² Megjegyzendő, hogy a töredékes olvasás nem a Büchner-szöveg töredékessége miatti következmény. Nagy József hasonló módon járt el, amikor Hamvas, Vojnich Oszkár, Borges, Beckett, Kafka vagy Bruno Sulch könyveit olvasta. Ám nemcsak az egyes könyveket, hanem egyetlen szerzőtől egyszerre többet is így, töredékesen olvasott. Az 1996-ban bemutatott *Habakuk kommentárok* című előadás egyik legjelentősebb prefigurációs alapját Borges novellái, prózaversei,

Diverres-vel készített, a párizsi Theatre de la Ville színházban bemutatott előadásában, de a színészek különféle improvizációk során már más előadásokra készülve korábban is használták, ám a *Woyzeck*-előadásig még minden előadásból kimaradt. Néhány jelenet magja már kialakult egy budapesti kiállításmegnyitó performance-a alkalmával, bár akkor még senki nem tudhatta, még maguk az alkotók sem, hogy azok az elemek majd éppen ebben az előadásban más lefolyással újra megjelennek. A *Woyzeck*-előadás egyik jelenetéhez első világháborús fotókat használtak, amely annak a jelenetnek a konfigurációjában hangsúlyosabbnak bizonyult, mint az irodalmi szöveg. Nem utolsó sorban említést kell tenni egy Dusi nevű idős kanizsai borbélyról³⁸³, aki “Fanny fanszörzetét” is megborotválja, de mindig késik a borotvahabbal³⁸⁴. A kanizsai utcákon az ismeretlen járókelőknek sűrűn ismételtetett “Nincsen semmi hiba, sül a liba.” mondata éppolyan illogikus és bölcs egyszerre, mint Woyzeck alábbi mondatai: “Mennek, mögöttem is, alattam is...”, “Látta már, milyen fura figurákban nő a földön a tapló?”, “...minket csak úgy elfog a természet”. A felsorolt példák a fel nem soroltakkal, és az irodalmi szöveggel együtt egyenrangúan vettek részt az előadás prefigurációjában még a próbafolyamat megkezdése előtt.

Ha azonban Nagy József színházát értelmezni akarjuk, még egy nélkülözhetetlen szempontot is figyelembe kell venni: a színészek-táncosok részvételét. Társulatában, hozzá hasonlóan, a színészek szintén olvasnak, visszafelé olvasnak, és töredékesen olvasnak. Az irodalmi szövegen kívül más elemeket is szintén összegyűjtenek, ami egyúttal a próbákra történő felkészülésüket jelenti. Ily módon nem csak egy rendezői tudatban, hanem vele egyenrangúan minden szereplőben egyformán szövevényes a prefiguratív részvétel. Így elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol Nagy József színházát el kell határolni a Jauss által is használt “rendezői színház” fogalmától.³⁸⁵ Jauss meghatározásában ugyanis csak a rendező olvasata képezi egy lehetséges színházi konfiguráció alapját, ebből születik a “rendezői koncepció”, amit a színésznek meg kell érteni, el kell fogadni és meg kell csinálni. Vagyis mindaz, amit a rendező az újraolvasás (visszafelé-olvasás) során felnyit, rögtön be is zárja, amint a rendezői koncepciót, mint konfigurációs aktust megfogalmazza.

esszéi egyszerre jelentették, amikor egyetlen szöveget sem zárt struktúrának tekintett, hanem mindegyik közös alapját keresve hagyta azok világát megmutatkozni.

³⁸³ Nagy József a vajdasági Kanizsán született.

³⁸⁴ Tolnai 1992, 197., 249-250. és 275.

³⁸⁵ Jauss 1994, 133-138.

A konfigurációs aktus fázisai

Noha a fázisokat Ricoeur is részletezi, ezúttal talán szerencsésebb Iser azon strukturalizmusból átvett fogalmait és analízisét használni, amelyet ő az imaginárius fogalmának meghatározása során használ, hiszen az általa “fikcionálás aktusaiként” levezetett eljárás ugyanolyan határátlépéseket tartalmaz, mint, amilyenről Ricoeur beszél a hármas mimézis kapcsán, s ezen belül a konfigurációs aktus részletezésénél. Esetünkben azonban a szelekció – kombináció – viszonyba állítás mint önbejelentés fogalmak pontosabb eligazítást nyújtanak.

A problémánál tehát ott tartunk, hogy a prefiguratívól el kell jutni a konfigurálishoz, vagyis a szinkronicitást diakronikussá, a paradigmaticust szintagmatikussá, tehát a szöveg előtti poétikussá kell tenni, esetünkben még hozzá nem egy leírt szöveg érdekében, amelynek anyaga a szó, a fogalom, hanem az előadás-szöveg megalkotása miatt, aminek pedig anyaga a színész.

A több konfigurálásra alkalmas prefiguratív elem között válogatni kell. Iser szerint ez a szelekció a ritkítással kezdődik. Amint kiválasztjuk például az almát, először csak a fejben, majd asztalra helyezzük a próbateremben, automatikusan kijelölheti azt a vonatkozási mezőt, amely láthatóvá teheti, hogy milyen összefüggésben is szemlélhetjük: pl. “itt van az ősz, itt van újra” vagy “a tudás fájának gyümölcse” stb. A lényeg, hogy a kiválasztott elem újrakontextualizálódik, amelynek során a hozzácsatolható jelentéselemek egy része aktivizálódik, másik része inaktív marad. Az aktiválódott elemek képezik az indexiális jeleket, amelyek nyomban lehetséges jelentéseket indukálnak, amelyek egyúttal újabb aktiválódási folyamat kiindulópontjait jelölhetik ki. Ebben az állapotban az alma még csak egy “átmeneti tárgy”³⁸⁶ a reális és a poétikus között. Még csak egy ötlet, amiben már manifesztálódott ugyan valami, de még mindig bármivé alakulhat. A manifesztálódás a hozzárendelt kiegészítéssel következett be, amely kiegészítés egyúttal hangsúlyt is kapott, így az almát olyan perspektívába állította, amely a jelentést a bűnbeesés irányába terelte. Mint arra Iser felhívja a figyelmet, ez a szelekciós eljárás valójában az alkotói intenció születése, amikor az alkotói választás egyúttal az alkotónak azt a törekvését is jelenti, hogy az alma ezt és ezt jelentse, vagyis hangsúlyoz, meghatározott perspektívába állít, azaz dönt az indexiális természetéről. Mint írja, a szelekció számára nincsenek szabályok, hanem eseményjellege van, tehát nem referencializálható, mert “funkciója abban gyökerezik, ami általa létrejön”³⁸⁷.

³⁸⁶ Iser idézi D. W. Winnicott-ot. Iser I.m. 60.

³⁸⁷ Iser I.m. 59.

Nagy József színházában minden a próbateremben dől el, az előadás-szöveg itt konfigurálódik. Noha a rendező intenciókkal érkezik már az első próbára is, amit akár rögzíthetne is, és ezáltal megfogalmazhatná a “rendezői koncepciót”, ő mégis elvárja, hogy a színészek hozzá hasonlóan szintén akár koncepcióvá alakítható intenciókkal érkezzenek. Ez így természetes akkor, ha a színjáték anyagát nem a szóban, hanem a színészen jelöljük meg. És így természetes akkor is, ha a rendező nem akar erőszakot tenni az előadás-szövegen, vagyis nem tekinti véglegesnek intencióját, hanem hagyja, hogy az természetes anyagában, a színészekben manifesztálódjon. A színészek testéből, akcióiból, egymáshoz és a tárgyakhoz fűződő kapcsolataikból szintagmatizálódik ugyanis az előadás-szöveg.

Amikor az alma először az asztalra került, a színészeknek szembesülniük kellett annak valóságos kiterjedésével, hőmérsékletével, keménységével, amelyek azonnal kiegészítéseket rendeltek az eredeti intencióhoz, amint az egyik színész az almát a kezébe vette. Hiába tehát az intenció, ha az anyag nem pontosan úgy viselkedik, ahogyan azt előzetesen a színész fejben elképzelte. Ez az a pont, amiről Iser azt állítja, hogy nincs szabálya. Amint a színész az asztalon heverő almát először kézbe veszi, és szembesül annak természetével, az alma visszahat a színészre (ha hagyja!), és így kettejük viszonya immár együtt kontextualizálja az előadás-szöveget. Ha a színész kézbe veszi, és az alma bizonyos keménységet mutat, indukálódhat egy küzdelem is közöttük. De, ha nem a keménysége hanem például a lehetséges íze kap hangsúlyt, akkor a viszony nem a küzdelem, hanem pl. a beleharapás irányában manifesztálódik. Itt játszik szerepet a szelekció során a ritkítás, amely egyúttal egy újabb intenciót is meghatároz. Ha a küzdelem mellett születik döntés, akkor ennek irányában folytatódik a történet.³⁸⁸ Így történhetett, hogy esetünkben a széttrancsírozás felé indult az akció, amely minden ponton újabb intenciók megszületését eredményezte: pl. egy másik alma, ezzel együtt egy másik szereplő bevonása, de akkor ki a másik szereplő stb., a mechanizmust tovább lehetne részletezni.

Egyetlen momentumnál azonban érdemes elidőzni: hogyan került a fülbevaló az almába. Amikor az egyik színész az almát az első almával végzett próbák egyikén már majdnem teljesen széttrancsírozta, több színésznek – azoknak is, akik éppen nem szerepeltek ebben a jelenetben – egyszerre jutott eszébe az, hogy abban az almában kellene lenni valaminek. Mindegyik saját intenciójából fakadóan jutott erre a megállapításra, amely az addigi próbafolyamat során újabb intenciókkal folyamatosan kiegészült, de ekkor még senkinek nem volt ötlete arra, hogy milyen tárgy legyen az. Vagyis, a jelenetnek ezen a pontján a lehetséges

elemek még nem ritkultak eléggé, csak annyi látszott, hogy a lassanként szintagmatizálódó előadás-szöveg további kiegészítést kíván. Figyelembe véve, hogy az eddigi akció már több szelekciós fázis eredményeként jött létre, olyan természetű ritkításra volt szükség, amely egyúttal poétikussá is képes tenni a jelenetet. Másként fogalmazva, a további ritkítást a kombináció figyelembevételével kellett megtenni, amely az eddigi alapot egy további indexiális jellel egészítette ki. A próba során saját intencióik alapján a színészek keresték a hiányzó kiegészítést. Mindegyikük számára nyilvánvaló volt, hogy hiányzik valami, de, hogy mi, azt keresni kellett, mígnem az egyik színész fel nem ismerte, hogy a hiányzó elem a fülbevaló. Mint utólag kiderült, tudatában mindenki ezt a megoldást kereste, de valahogy senki nem akadt rá. A kombináció természetének megfelelően a fülbevaló által a jelenet egy előre el nem gondolható jelentést nyert, amely nem pusztán egy előzetes intenciónak köszönhető, hanem a próbateremben szerzett közvetlen tapasztalás kiegészítésének az eredménye.

Ezután azonban még azt is meg kellett találniuk, hogy mindez hogyan hozható összefüggésbe, egyáltalán, összefüggésbe hozható-e a Woyzeck-történettel. A poézis tehát akkor alakul ki, ha az előadás-szövegen belül ezt a kombinációt sikerül egy olyan viszonyrendszerbe helyezni, ahol a jelenet jelenetként bejelentheti magát. A fülbevaló azért bizonyulhatott sikeres szelekciónak, mert az előbbiekkal együtt olyan kombinációt alkotott, amely az alma, mint bűnbeesés, a fülbevaló és Marie viszonyát kötötte össze. Ezután már csak azokat az ikonikus jeleket kellett hozzáadni a jelenethez, amely ezt a viszonyt egyértelművé tette: mindnyájan egyszerre ránéznek Marie-ra, közelről megnézik fülét, majd az ezreddobosra vetik tekintetüket.

Ha az eredeti ötletet, tehát az almával végzett cselekvéseket nem sikerült volna megfelelően kombinálni, vagyis, ha nem sikerült volna a szelekció egyes elemeit egymással olyan kapcsolatba hozni, amelyek ezeket az elemeket egymással viszonyba állítják, akkor a jelenet nem konfigurálódhatott volna, és sem önmagában, sem a többi jelenet között nem lett volna helye. A jó és látványos ötlet tehát nem elegendő, ezért, ha nem sikerül a kombinációt és a viszonyba állítást megoldani, nincs helye az előadásban. Sok, főleg alternatív társulat, amelyik nem kizárólag drámai szövegekkel dolgozik, éppen ott hibázik, hogy engedve a látványos ötlet csábításának, nem konfigurálja azt kellő pontossággal, nem időzik eleget a kombinációs fázisnál, és elhanyagolja a viszonyba állítást is, így az előadásban csak, mint ötlet marad egy-egy rendezői vagy színészi intenció. Nagy Józsefék azonban, anélkül, hogy

³⁸⁸ A szóban forgó jelenetet megelőzően már látható egy tojásösszerakó verseny is: Andres és az ezreddobos a két versenyző. A doktor egy-egy tojást pottyant eléjük az asztalra, amelyek persze széttörnek. A feladat összerakni azokat: az ezreddobosnak

néven neveznék, minden esetben szigorúan azon igyekeznek, hogy a konfigurációs aktus fázisainak szabályait betartsák. Természetesen a próbafolyamat során ez nem mindig sikerülhet. Ez a magyarázata annak, hogy Nagy József előadásaiból sokszor egy másik előadásra való jelenetsor is kimarad, mert az, amin akár hetekig is dolgoznak, végül nem bizonyul többnek egy ötletnél vagy annak kombinációjánál, egy soron következő előadás során viszont újabb kombinációkkal kiegészülve a többi jelenettel koherens viszonyba kerülhet.

A konfigurációs aktus azonban még korántsem tekinthető teljesnek. Noha újabb és újabb intenciók indukáltak újabb és újabb intenciókat, az akaratlagos tényezők mellett ugyanolyan hangsúllyal folyamatosan szerepet játszottak előre kiszámíthatatlan összetevők is, amelyek a próbateremben történt közvetlen tapasztalások eredményének tudhatók be. Ezek kombinációiból konfigurálódott a jelenet, amelyet indexiális jelek sora kontextualizált aszerint, hogy a lehetséges jelentések közül éppen mi aktivizálódott. Mivel az indexiális jelentésháló rendkívül szerteágazó is lehet, akár annyira is, hogy a jelölők és jelöltek viszonyai azonnal fel sem ismerhetők, vagyis szimbolikus jelekké, a szimbolikus jelek pedig emberi léptékekkel szinte már át sem látható szimbólumrendszerek konstellációivá rendeződhetnek, előfordulhat, hogy egy mozdulat vagy egy tárgy jelentése akkor is aktivizálódik, ha ezt a színészek nem veszik észre. Ezért lehetséges az, hogy vannak jelenetek, amelyeknek jelentőségét³⁸⁹ a 10-15. előadást követően ismeri fel a színész, amihez ekkor már további ikonikus vagy indexiális jeleket téve további pontosításokat is tehet. Mivel szimbolikus jelek organikus kombinációjáról van szó, olyan jelentésmezők is aktiválódhatnak, amelyeket csak egy-egy néző vehet észre, aki a látott jelegyüttesben olyan elemek között is találhat összefüggést, amelyeket az alkotók a szövevényes hálóban addig szem elől tévesztettek.³⁹⁰ Ám ez is csak akkor fordulhat elő, ha a prefiguratív részvétel kellően gazdag szelekcióra váró elemet tartalmaz, és, ha a konfigurációs aktus kellően organikus formát eredményez.

nem sikerül, de az alkimista Andres összerakja.

³⁸⁹ Vö. E. D. Hirsch 1998, 267-284. és 319-342. A Hirsch által bevezetett jelentőség-fogalom a jelentés és a személy közötti viszonyulást fejezi ki, azt a jelentést, ami a személynek jelent valamit, ami pedig személyenként változó. Ezért fordulhat elő például az, hogy "a szerző gyakran maga sem tudja, mit akar mondani", vagy, hogy a szövegben azt is mondja, amire nem gondolt, hiszen "nem az a fontos, hogy a szerző mit akar mondani – hanem, hogy a szöveg mit mond".

³⁹⁰ Talán ezen a ponton látható be, hogy a "szinkronicitás" eddig használt fogalma mennyire rokonságot mutat Jung ugyanezen fogalmával. Ha nem is annak alkalmazását, de egy szemléletes példáját szándékozott megfogalmazni Nagy József Dante és Beckett-szövegekből készült *Szél a zsákban* című előadása kapcsán írt dolgozatom: Adalékok a véletlen világtörténetéhez, Ellenfény, 1998/3. 33-44. (E szöveg lényegesen módosított változata e dolgozat ötödik kitérőjében olvasható.)

A Mintha

Amiatt, hogy a fülbevaló az almába került, nem beszélhetünk a jelenet referencialitásáról, az emblematisz konfiguráció eredményeképp mégis beilleszthetjük a Woyzeck-mítoszba, mint kommentárt. Azáltal, hogy a jelenet nem önmagát jelenti, hanem valamit hozzá kell gondolni, úgy beszél az “igaz történetről”, hogy kiemeli a történelmi időből. Ugyanezt az eljárást alkalmazta a német szomorújáték is, ahol “az eredetileg időhöz kötődő dátumok áthelyezése *egyfajta* nem igaz térbeliségbe és egyidejűségbe a meghatározó mozzanat”³⁹¹. Heidegger és Ricoeur nyomán az “egyfajta” megnevezést úgy pontosíthatjuk, hogy a történet a világban-való-létből a jelenvalólét, az időnbélüliségből az időbeliségbe emelhető.

Amíg a pszichologizáló adaptáció megtartja a történelmi időt, és úgy tesz, *mintha* minden az előadással egyidőben történne, és az ábrázolt világot éppen olyannak kell elképzelni, *mintha* egy igazi világ lenne, addig az emblematisz (vagy narratív) konfigurációban az ábrázolt világ sohasem egy reális világ, csak éppen úgy kell érteni *Mintha* (Als-Ob) az lenne, ami utalás valamire, ami nem maga, “még ha ez a valami rajta keresztül tehető is elképzelhetővé”³⁹². A “mintha” szónak ez a kétféle jelentése ad útmutatást arra vonatkozóan, hogy Woyzecket ne tragikus, hanem szomorú hősként ismerjük fel.

A pszichologizáló színházat, amely céljainál fogva nem akarhat mást, mint azt, hogy a színházi időt a reális idővel azonosítsa, és éppen ezért a hős tetteinek motivációi érdeklik, amit akkor tud elérni, ha nem lép ki az időnbélüliségből. Ebből adódik, hogy a hős eszményi céljai felé törekedve valamilyen felismerés hatására elbukik, és sorsa a tudatlanságból a tudásba történő átváltozása miatt hirtelen az ellenkező előjelű minőségre vált.³⁹³ A tragikumot a bűn felismerése és az ezzel járó büntetés jelenti, amelyet a pszichologizáló színház a motivációk és a jellemek pontos lélektani kidolgozásával old meg, megtartva ezzel a történelmi időt, mintha minden itt és most történne, hogy feltámassza részvétünket, amit a katarzis oldhat fel.

Az ebből származó probléma bemutatására Iser Dürrenmatt egyik kritikus megjegyzését idézi, amikor a drámaíró szemére veti a nagy tekintélyű rendezőnek, Giorgio Strehlernek, hogy a lehető legrealisztikusabb részletszerűséggel igyekezett színpadra állítani az *Az öreg hölgy látogatása* című drámáját. Természetesen a naturalisztikus megoldást sem kell minden áron elvetni, hiszen az, mint egy színházi alternatíva elfogadásra találhat a maga keretein belül, ám, saját szövegéről lévén szó, Dürrenmatt kifogásolta, hogy az előadás-szöveg

³⁹¹ Benjamin I.m. 261. Kiemelés VT.

³⁹² Iser I.m. 71.

realisztikus beállítása leegyszerűsítő és szegényebb, ahhoz képest, amit a megírt változat felnyitni képes. Ő ugyanis egy sor olyan sejtetést épített a drámába, “amely a publikumnak mindvégig tudtára adja, hogy színdarabbal van dolga”, vagyis a nézőnek a játékhoz “valamit mindig hozzá kell tenni, ami nem ő maga”.³⁹⁴ A játék egy fikció, amelyet elszegényít a realitással történő megfeleltetés, ezért az előadásnak éppenhogy irrealizálni szükséges, amelyet a színésznek a szerep felé történő irrealizálásában jelöl meg. “Nem a szerep realizálódik a színészen – idézi Iser Sartre-ot –, hanem a színész irrealizálódik szerepében.”³⁹⁵

Az arisztotelészi időszerkezet azonban nemcsak a naturalista eszközökhöz folyamodó színházra érvényes. Álljon erre példának az utóbbi évek egyik legkiemelkedőbb magyar előadása, amely szintén a Woyzeck-töredékeket dolgozta fel. Kiss Csaba 1999-es Új Színház Stúdióban bemutatott rendezéséről van szó. A rendező az irodalmi szöveg töredékességéből érzékeli, hogy mint dráma, eljátszhatatlan, ezért kiegészítésekre szorul. Ennek érdekében terjedelmes anyaggyűjtést végez, és főleg a zene felhasználásával kitölti az elliptikus szöveg és a szerzői utasítások hiányából származó űrt. A megoldást a történetmesélés érdekében a szereplők személyiségében keresi, mert az a szándéka, hogy a történeten keresztül “igazságot szolgáltatasson” Woyzecknek. A rendezővel készült interjúból kiderül, észleli, hogy a szöveg folyamatosan ellenáll, mégis számtalan pozitívista módszert alkalmazva (eredeti Büchner-szövegek és elmeorvosi beszámolók tanulmányozása, a szerző életrajzának, családjának aprólékos megismerése, a kivégzést ábrázoló képek értelmezése)³⁹⁶ kitart eredeti intenciója mellett, ugyanis fő kérdése az, miért írta meg Büchner ezt a művet. Számára “ez a titok lényege: vajon mit akart Büchner ettől a történettől.”³⁹⁷ Noha kénytelen lemondani a kizárólagos verbális eszközökről, a személyiségen keresztül úgy szervezi a történetet, ahogyan az a reális történelmi idő tapasztalatai szerint szerveződik, hogy megmutathassa a büntetés igazságtalanságát. Hiába a zene űrt kitöltő funkciója, csupán egy meg nem írt párbeszédet helyettesít – merthogy követelmény: a megírt szöveghez hozzáírni nem lehet –, és a zene a történet rekonstrukciójának egyik illusztrációja marad. “... úgy éreztük, verbális eszközökkel nem szabad ebből a darabból teljes történetet építeni. Mégis a történet illúzióját, a folyamatosság, a feszültség érzetét kell adnunk a nézőnek, különben nem érti meg az

³⁹³ V.ö. Arisztotelész 1974, 25-27.

³⁹⁴ Iser I.m. 75.

³⁹⁵ U.o.

³⁹⁶ V.ö. 376. sz. lábjegyzet.

³⁹⁷ Sándor L. István 1999, 47.

előadást.”³⁹⁸ – mondja, ami a mi esetünkben azt jelenti, hogy a történetet megtartotta időnbélüliségében.

A megértésnek azonban más módja is lehetséges, sőt, ha az adaptáció a nem-arisztotelészi időstruktúra szerint szerveződik, akkor a színpadi történet egy olyan dimenziót is képes megmutatni³⁹⁹, amit a történet rekonstrukcióján alapuló feldolgozás nem. Amíg Kiss Csaba sztorik helyett valódi történetet keres, amelyben a hősök nem típusok, hanem személyiségek, addig a nem-arisztotelészi időstruktúrában szerveződő történet hősei, s velük együtt mi nézők is a referenciálishoz képest más természetű felismeréseket tehetünk. Mert a hős, amikor egy almában fülbevalót talál éppúgy történet, mint az, amikor a hős lelkiállapotának változásait követjük nyomon, mégha az előbbi nem a reális világ utánzásán alapul is. Sőt, az előbbinek nem csak egy felfedhető története van, még hozzá az, amit közöl (bűnbeesés, bűn, vezeklés), de külön története van annak is, ahogyan létrejött, ami az előadás-szöveg önmagáról szóló története (allegorikus, ami csak az időbeliségben jelentheti ki önmagát).

Amint a hőst túlléptetjük a referencialitást jelentő ábrázolt időn, vele olyan időbeliségbe kerülhetünk, ahol cselekvések motivációi is elveszítik jelentőségüket, és a hőssel történő kontinuitás következtében vele együtt mi magunk is jelenvalólétből részesedhetünk. Ez a megértés akkor következik be, amikor a hős mint létező, időbeli perspektívába emelkedik, amikor Ég és Föld között saját létében pillantja meg önmagát. Erre vonatkozólag írja Woyzeckről Rilke egyik levelében, hogy “ez a meggyalázott ember istállóbekecsében ott áll a világegyetemben, malgré lui, a csillagok végtelen láncolatában”⁴⁰⁰. Ha pedig valaki hirtelen részesedik valami nagyobb, egyetemes rendből (a jelenvalólétből), vele együtt az önmagára vonatkozó határosságból, azzal kell számolnia, hogy az időn belül maradók nem értik számukra illogikusnak ható mondatait, és bolondnak tekintik. Ezek a felismerések nem a tragikus, hanem a szomorú-melankolikus hős felismerései, akinek létében a bűnt nem büntetés, hanem vezeklés követi⁴⁰¹. Következésképpen a gyilkosság és a gyilkosságot követő kivégzést sem büntetésnek tekinti, hanem olyan eseménynek, amelynek vállalása szükségszerűség, ezért az ítéletre történő várakozás közben zajló vita is mosolyt csal az arcára. Ám ez a mosoly nem az örült halálfélelemtől származó mosolya, hanem “a bolondé, aki mindent lát”⁴⁰².

³⁹⁸ I.m. 49.

³⁹⁹ V.ö. Hans-Thies Lehmann 1993. “... The title of this later play “That Time” may be read as That Time, so that time itself would be indicated as the subject of the piece, where the hyper-aristotelian reduction and closure are put to an extreme.”

⁴⁰⁰ Idézi Báthori Csaba 1999.

⁴⁰¹ V.ö. Benjámín I.m. 324.

⁴⁰² V.ö. Hamvas Béla 1987.

A halál, pontosabban a halálhoz viszonyuló lét (Sein zum Tode) az a lénygszerű momentum, amelyben a jelenvalólét feltárulhat⁴⁰³, és ez a halállal számot vető magatartás jellemzi Woyzeck tetteit is. Mivel az időbeliségben a halállal történő szembesülés evidencia, ahol a kettő nem értelmezhető egymás nélkül, éppen a halál az, amely a jelenvalólétet azzá teszi, ami. Az időbeli lét éppen a halálon keresztül válik láthatóvá. A “kizökkenő idő” pedig, amelyet a Büchner-töredékek is a Shakespeare-drámákhoz hasonló módon tartalmaznak, éppen ezért csak az időnbélüliek számára tekinthető kizökkenetnek. Az un. alullévők perspektívája, mint például a *Hamlet* emberi csontmaradványok között létező halálhoz közeli sírásója is, ezt a kizökkenést éppen azáltal tudja feloldani, hogy létét az időbeliség horizontjára helyezi. Ám a színpadon mindez akkor válhat láthatóvá, ha a sírásó jelenetet olyan viszonyba állítja a rendezés, amely szakítva a pszichologizáló, naturalisztikus elemeket felhasználó megjelenítéssel képes utalni az időbeliségre. Ha ez nem valósul meg, a sírásó jelenet egy epizód marad a többi jelenet között, amely csak színesíti az eseményeket. A pszichologizálás ugyanis a szereplőt a világban-való-lét állapotában tartja, mert magatartását a reálishoz, mint szintén világban-benne-léthez viszonyítja, és a sírásó úgy tesz, *mintha* valóban sírásó volna. Ellenben, ha a viszonyba állítás utalás valamire, ami nem maga, hanem *Mintha* valami lenne, akkor ebben a *Minthában* az időbeliséget, vagy, ami ugyanaz, a halálhoz viszonyuló létet ismerhetjük fel. Ebből a perspektívából értelmezhető az, hogy valójában mire is utalhatnak az alábbi Büchner-mondatok: “Egy élő csontváz vagyok. Az egész emberiség engem vizsgál: Mi az ember? Csont, por, homok, rothadék... Pálinka fűti életünket, pálinka ad kurázsit!”⁴⁰⁴

Az időbeli természetéből adódóan a történetmesélés kilép a történelmi idő linearitásából a történetibe, ahol a színház időbelisége az allegorikusban, az emblematikusban nyilvánul meg: miként a tánc, amelyben az elemek szövevényes csoportosulása olyan “mint egy allegorikus festmény eleven figurákkal és változó jelenetekkel..., ahol a képek magyarázatát maguk a képek mondják el”⁴⁰⁵. Nagy József előadásainak figurái nem úgy közlekednek a színpadon, *mintha* egy valóságos világban járkálnának, hanem úgy lépkednek, *Mintha* elfelejtettek volna járni, *Mintha* túl lennének a járason, és egy olyan világban tipegnének, ahol beszélni is csak dadogva lehet. A Woyzecket játszó Nagy József például borotválásra készülve a doktor vállára mászik, miközben hosszúpengéjű kését ujjai között úgy forgatja, mint a zsonglőr a buzogányt, vagy a kanásztáncot járó táncos a botot. A borotválás nem a

⁴⁰³ “A halállal a jelenvalólét a maga legsajátabb létképességében áll küszöbön önmaga számára... Ennek egzisztenciális lehetősége azon alapul, hogy a jelenvalólét lénygszerűen feltárt önmaga számára...” (Heidegger 1989, 429.)

⁴⁰⁴ V.ö. 369. sz. lábjegyzet.

⁴⁰⁵ Benjámín I.m. 402.

reális mozdulatokat utánozza, és a kés, a borbélyság, a halált nem szem elől tévesztő létbe emeli a jelenetet.

Nagy József *Woyzeck*je tehát egy olyan másfél órás haláltánc, amelyben – mint minden haláltáncban – a lét időbelisége folytán a halál előtti egyenlőség gondolatán túl az ember otthontalansága, és az otthontalanságában otthonosságra történő emlékezése, valamint az ebből fakadó szomorúság ismerhető fel. És fordítva: a Danse Macabre az, amely elvezet a jelenvalóléthez. Nemcsak annak belátását jelenti mindez, hogy a halál színe előtt mindannyian egyformák vagyunk, hanem azt is, hogy, amennyiben létünket a halálhoz viszonyítva vesszük észre, arra a horizontra emeljük magunkat, ahol az ellentétes minőségeket ellentétesekként fogadjuk el, és nem tudunk szabadulni attól, hogy az otthontalanságban az otthonosság létfeledő állapotára ne emlékezzünk. A Danse Macabre mutatja meg, hogy a létező akkor képes megérteni önmagát, ha a halál nem az élet hiányaként, hanem éppen annak feltételeként jelentkezik. A XIV. század óta táncoló csontvázakkal ábrázolt Danse Macabre rettenete sem csupán az elmúlás, a vég képzetét kelti, hanem ezzel együtt a feltámadás szimbóluma is, hiszen a csont, mint minden létező eredendő anyaga, jelentésében a legyőzhetetlen életelvet is magába foglalja.⁴⁰⁶ A végszerűség Woyzecket tragikus hőssé tenné, a jelenvalólét azonban szomorú-melankolikus hőssé avatja. Az ellentétes minőségeket tehát egyszerre érhetjük tetten ebben az előadásban is, csakúgy, mint Nagy József többi előadásában, vagy, mint az allegóriában, vagy az előadás-szöveg önmagáról szóló jelentésében, ahol a prefiguráció paradigmatisztikus rendje *Mintha* a lét teljességét jelölné. Ezért az “élő csontváz vagyok” mondat a könyv lapjain felfedhető embléma címével és a Nagy József-történet fotójával együtt egy olyan, a halál kikerülhetetlen részvételével feltárulkozó jelentéstartalmat közvetít, amelyben egyszerre, egymás feltételeként van jelen az alma és annak húzában a fülönfüggő, a Paradicsomban a Pokol, a kezdetben a vég, a pálinkában a józanság, a káromlásban az imádság. A hús mögött a csontváz.

⁴⁰⁶ Pál — Újvári 1997, 97.

5. rész

A sikerült színpadi mű

A műalkotás sikerülésének fogalmát Gadamer egy lábjegyzetben említi. A képződménnyé alakulás folyamatának analízise során az “ízlés- és zseniesztétikából származó hamis pszichologizmus maradványával”⁴⁰⁷ állítja szembe, amely az alkotás és a reprodukció folyamatainak egybeesését tekintette a sikeres mű ismérvének. Az élményesztétika ugyanis az alkotói szubjektum megvalósulásának tekinti a művet, ami nem más, mint az alkotói intenció objektíválódása, és a műalkotás mint objektum a valóság reprodukciója. A mű sikerültsége, tehát gadameri értelemben vett képződménnyé történő alakítása ezzel szemben nem az előbbi esztétikai reflexiójának eredményeként alakul ki, hanem esztétikai-meg-nem-különböztetéssel “az alkotó és az élvező szubjektivitásán egyaránt túlmenő eseményként”⁴⁰⁸ a léttapasztalat játékaként jön *létre*. Amíg tehát az élményesztétika az objektumnak tekintett művet az alkotói szubjektum közvetítő médiumának tekinti, addig a filozófiai hermeneutika szemlélete a közvetítés felszámolásával azt idézi elő, hogy a mű “Önmaga azonossága”, vagyis a lét közege legyen. A képződmény, amely megszünteti önmaga közvetítőségét emiatt nem reprodukciónak, hanem a lét alapításának, létben való gyarapodásnak, a lét felállításának, azaz prezentációnak tekinthető.⁴⁰⁹

Amennyiben a műalkotás mint képződmény nem a lét prezentációja, vagy re-prezentációja, hanem csak mint egy e helyett megalkotott tárgynak tekinthető, amely ugyanúgy a létfeledés következménye, mint bármi más, ami a szubjektum—objektum dichotómiáján alapul, a műalkotás nem tekinthető másnak, mint az önmagát művésznek nevező ember olyan pótcselekvésének, amelyről — éppen a létfeledés miatt — észre sem veszi, hogy valójában pótcselekvés eredménye.

Amennyiben a színpadi mű mint a léte közege léttapasztalásként nem hordozza az otthonosságot jelentő létfeledésre történő emlékezés lehetőségét, csupán pótcselekvés eredményének tekinthető ez is. A műalkotás mint pótcselekvés pedig legfeljebb sikeresnek, de nem sikerültnek nevezhető. Ezért nem mindegy, hogy az embert az alkotása avatja-e művésszé, vagy pedig azért készít műalkotásokat, mert művész.

⁴⁰⁷ Gadamer 1984, 410. 226. lábjegyzet. Ebben az értelemben használja e fogalmat Rényi András is. (Rényi, 1999, 6.)

⁴⁰⁸ Gadamer I.m. 410.

⁴⁰⁹ Az alkotói szubjektumra és a megvalósult műre mint objektumra vonatkozó szemlélet a kép—képmás platonikus fogalmi viszonyához hasonlóan e viszonyt a re-prezentáció fogalmával szemben szintén reprodukciónak tekinti.

Kitérő V.

Menekültek otthon

Az *Éjjél után* c. előadás létmódjáról

*“Nem az a fontos, hogy a szerző mit akar mondani –
hanem, hogy a szöveg mit mond.”*

E. D. Hirsch

“Tibikém, mondd már el légy szíves, miről is szól az előadásunk!” – kiáltotta felém a kanizsai színpadról a viccnek szánt mondatot Gemza Petya, az *Éjjél után* c. előadás egyik szereplője közvetlenül az egyik összpróba után. A mondat – egyébként nem először – talán azért hangozhatott el, mert több írásomban, amelyet a Nagy József névvel jegyzett előadásokról készítettem, számos olyan felismerést fogalmaztam meg, amely addig az alkotóknak még a sokadik előadás után sem jutott az eszébe. Persze korábban sem azért tették ezt szóvá, mert valamilyen okból meghatották őket interpretációim. Inkább azért mondhatták ezt, mert maguk is szembesültek azzal, hogy színészként-táncosként sokszor ők sem tudják pontosan, mit miért és miért éppen úgy tesznek a színpadon, ahogy teszik. Számtalanszor vették észre azt is, hogy egy-egy jelenet csak a sokadik előadásra nyeri el számukra az értelmét, ám még akkor sem lehetnek bizonyosak abban, hogy ez jelenti a végleges értelemnyerést.

Minden a nézéstől függ. Nem kell ahhoz a gadameri leírásokat ismerni, hogy beláthassuk, személyes – köztük olvasási – tapasztalataink kijelölnek olyan horizontokat, amelyek alapján értelmet adhatunk a világ tényeinek, és nem kell például Foucault-t olvasni, hogy elgondolkozzunk azon, hogy a világ tényeinek felismerése, valamint az azok közötti összefüggések elrendezésének szempontjai nem csak kultúrafüggők, hanem személyesek is lehetnek. Ezért aztán nem csoda, hanem egyenesen törvényszerű, hogy a látásmódtól függően többféle magyarázat születhet, ha csak nem feltételezzük, hogy eljárásunk egy pozitivista vagy strukturalista eszmény követése érdekében arról kíván szólni, amit a “költő akart mondani”.

“Ez nem vicc!” – szerettem volna visszakiáltani a nézőtér első sorából, és idézni a mottóul használt gondolat szerzőjétől még néhány másikat: “A szöveg jelentése változik – még a szerző számára is”; “A szerző jelentése számunkra hozzáférhetetlen”; “A szerző gyakran maga sem tudja, mit akar mondani”.⁴¹⁰ Pedig az utóbbi megállapítás erre a társulatra fokozottan érvényes, feltéve, ha szerzőn nem egyedül Nagy Józsefet, hanem a társulat egészét

értjük.⁴¹¹ Több oka volt annak, hogy nem reagáltam a nézőtérről, a legfőbb ok pedig az, hogy nem adódott alkalmam abban a szituációban kifejtetni, miért nem az érdekel, hogy miről szól az előadás. Számomra ugyanis a színpad ennél izgalmasabb dolgokat nyitott meg – már megint. Nem lenne hálátlan feladat persze az előadás jelentését megfejteni, annak üzenetét a poétika tanult eszközeivel leírni, de végre ragaszkodni szerettem volna ahhoz, hogy megkíséreljek eljutni a jelentés-előttihez. Kezdetől fogva ilyen igénnyel közelítettem ezekhez az előadásokhoz, de, amikor az írásra került a sor, a penzum miatt, hogy egy művészeti lapban publikált írással valahogy láttatni kell az előadást is, no meg természetesen az aggodalom miatt, hogy nem tudok majd mit írni, ha nem a tartalmat írom le, rendszerint az előadások lehetséges jelentését is körvonalaztam. A jelentés felfedése érdekében magam is újraolvastam Kafkát vagy Beckettet, és a látott jelenetek valamint az olvasott szövegek között a gondolkodás beidegzett alapformáinak segítségével (definíció, diszkurzivitás, ítéletalkotás stb.) rendre megtaláltam egy-egy, néha elég extrémnek tűnő összefüggést, amelyeket nemegyszer az alkotók sem vettek észre.

Ezúttal azonban már a cím is zavart, túlságosan konkrétan találtam, és, ha más nem, már ez a két szó is elegendő lehetne ahhoz, hogy valamiféle jelentést megfogalmazzak. Ez a két szó is képezhet ugyanis olyan előfeltételt, amelyhez mindent utólag rendelek, és anélkül, hogy észrevenném, az általam így megállapított premisszából levont következtetést bizonyító érvényűnek tekinthetem, elfogadása pedig egyrészt a módszer elismerésétől, másrészt a logikai műveletek helyességétől függhet. Az első összpróbát nézve például egyszercsak az jutott eszembe, hogy a cím alapján milyen tetszetős gondolatokkal tudnám megírni dolgozatomat mondjuk, Baudrillard ellenében, aki úgy véli, hogy a vég előtti utolsó pillanatban vagyunk!⁴¹² Milyen nagyszerű gondolatmenetet kínál az interpretátornak az utolsó előtti pillanat szembesítése az előadás címe által sugallt utolsó utáni pillanattal! Kifejthetném, hogy a végszerűség csupán egy látásmód eredménye, amely persze egy ilyen jellegű magatartást is eredményez. Másfelől újfent levezethetném, hogy Nagy József előadásaiban mennyire nem fedezem fel (még a Beckett-vagy Kafka-szövegek alapján készültekben sem) a végszerűséget, és végre elmondhatnám, mennyire elegendő van a játszmák végéből, az utolsó

⁴¹⁰ Hirsch 1988, 273.

⁴¹¹ “A szerző gyakran maga sem tudja, mit akar mondani” megállapítás nem menti fel a rendezői színház színészeit abban az esetben, ha a rendezői koncepciót nem értik vagy nem fogadják el. A rendezői koncepció kizárólagosan egy ember, a rendező intenciója, amit a színésznek meg kell érteni és el kell fogadni mielőtt eljátszsa szerepét. Ha nem érti meg a koncepciót, akkor nem azt nem tudja, hogy ő, mint színész “mit akar mondani”, hanem azt nem tudja, hogy a rendező “mit akar mondani”, ami nem ugyanaz, mint Nagy József színházában a “nem tudás”, minthogy az ő esetében nem beszélhetünk rendezői színházról. Nagy József színházát már többször elkülönítettem a rendezői színházától, egy másik módon ezúttal is megteszem.

⁴¹² V.ö. Baudrillard 2000. és Pethő 2000, 9-30.

mondatokból és az utolsó versekből, hogy mennyire idegesít a filozofálgatás, amely a semmit és a véget azonosítja, és a maga hurrápeesszimizmusával ideologizálja még saját előadásait is, merthogy ez van a levegőben, és megírhatnám azt is, hogy ennek a végnek már vége, de még azok sem veszik észre a kezdetet, akik éppen a kezdetet csinálják. Jómagam emiatt a kezdet miatt fordulok segítségért rendre Heideggerhez. Nagy erőfeszítembe került, hogy elhessegessem magamtól ezeket a gondolatokat, hogy ne az ábrázolt világ megfejtésén és megfogalmazásán gondolkodjak, hanem sokkal korábban, a jelentés-előttihez vezessek magam, és annak megértését és értelmezését tekintsem feladatommak. Egyszer, amikor egy másik próba után Petyával beszélgetve szóba hozta az előadás egyik irodalmi alapját, a mondat közepénél leállítottam, hogy ne folytassa. Csak annyit értettem, hogy valamilyen ősmagyar mítosz húzódik meg a háttérben: milyen érdekes intellektuális játék lenne a marxista Baudrillard paroxizmusát összefüggésbe hozni egy ősmagyar mítosszal!

Nem akartam semmilyen külsőségből vagy előzetességből kiindulni. Az érdekelt, amit a színpad kínál fel nekem, és ebből adódóan az, hogy készenlétben álljak arra, hogy abból, amit a színpadi akciókból és látványból megértek, lényege szerint visszaadhassam az előadásnak. Önmagában már az is nagy feladat – talán a legnagyobb –, hogy az ember egyáltalán észreveszi a különbséget a jelentés és a jelentés-előtti között. Ám a heideggeri hagyományt követve a legfontosabb talán mégis az, hogy a jelentés-előtti ne kezeljem jelentésként, ahogyan azt a nyugati metafizikai tradíció teszi.⁴¹³ A jelentésfeltáró játzmákat természetesen nem kívánom lebecsülni, sőt lemondani sem akarok róla, csak most éppen más a feladat: képes-e a mű heideggeri értelemben megnyitni [erschließen] előttem a színpadot, és én képes vagyok-e arra, hogy a megnyíltságot megőrizsem,⁴¹⁴ s, ha igen, mindezt hogyan tudom leírni. Ehhez persze az szükséges, hogy a műalkotást ne a megismerés, ezzel összefüggésben ne az esztétikai élvezet tárgyának, tehát ne objektumnak tekintsem, amely ráadásul a világra vonatkoztatott, tehát mimetikus, hanem olyan kreatúrának, amely műként világot állít fel,

⁴¹³ Heidegger természetesen közvetlenül nem beszél a jelentés és a jelentés-előtti különbségéről, ám a problematika ugyanaz, mint a lét és a létező közötti összefüggés esetében. V.ö. híres példáját a “Hétfő van.” kijelentéssel. Ha ebben az állításban a létről kívánnánk valamit mondani, a “van” szó jelentéstartalmát kellene meghatározni. Azonban bármit mondunk is, pusztán a “hétfő”, vagyis a létező jelentését körvonalazhatjuk, a “van” szó jelentése pedig rejtve marad. Ily módon a “cogito sum” kifejezésben is rejtve marad a “sum”, ami pedig a karteziánus gondolkodás alapjait kérdőjelezi meg. A fő problémát abban látja, hogy Arisztotelész óta a filozófusok abban a tudatban beszéltek a létezőről, mintha a létről állítanának valamit, amivel az egész modern európai gondolkodást tévútra vezették, és ennek a teljes létminőség, annak minden járulékos elemével együtt áldozatul esett. A létező létként történő beállítása a cogito kizárólagos uralmát eredményezte, pedig “csak a sum meghatározása esetén lehet a cogitationes létmódja megragadható”. (Heidegger 1989, 145.) A lét tehát nem definiálható. A lét és a létező összekeverésének csapdáját a beszéd fogalomközpontúsága eredményezi, amely megnevező természetű, így kívánja a definíciót ott is, ahol az természetszerűleg nem lehetséges.

⁴¹⁴ “A mű megőrzése azt jelenti: benne állunk a létezőnek a műben megtörténő nyitottságában.” (Heidegger 1988, 104.)

tehát antimimetikus.⁴¹⁵ Ilyen összefüggésben a művészet nem pótlék, hanem eredet, forrás, vagyis elsősorban nem egy erkölcsi vagy gondolati igazság ábrázolása (hanem éppen “az igazság működésbe lépése”),⁴¹⁶ nem az elmesélhető történet tanulságként történő felfedése, nem az allegorizált gondolat jelentése, nem az ábrázolt hely és idő reprezentálása, mindegyik mint egy-egy lehetséges jelentés, hanem létet felfedő történés. “Az állás megtörténik” – hangzik Rényi András gyönyörű kifejezése jelezve,⁴¹⁷ hogy a színpadon a mozdulatlanságnak is esemény jellege lehet, és éppen ez az esemény a megnyitás, amikor a lét feltárul.⁴¹⁸ A műalkotás megértése tehát nem azonos a jelentés megértésével, mert a megértés [Verstehen] valójában “nem Mi [Was], hanem a lét, mint egzisztálás”,⁴¹⁹ az értelmezés pedig nem a jelentés megfejtése, hanem a létmegértés megformálása.⁴²⁰

És akkor most kössük a bitófához a hóhért, vagyis nézzük meg, hogy az, ami alatt következik a mű megnyitása, vagy pedig lehetséges jelentések megfogalmazásai “csupán”, amikor a jelentés előtt egy másik jelentés kerül megfogalmazásra. Hogy saját esendőségemet is hangsúlyozzam, nézzük meg azt is: helyénvaló-e így feltenni a kérdést.

Ikonográfia és színészi részvétel

Volt egy több évig tartó időszakom, amikor akárhányszor Nagy József előadásairól írtam, rögeszmésen ismétелgettem, hogy ő nem rendező a szó hagyományos értelmében. Társulatában a színészek és a táncosok felkészülését az is jelenti, hogy a feldolgozandó témát még az első próba megkezdése előtt hosszabb időszakon keresztül mindnyájan egyénileg körbejárják, ami az anyaggyűjtés legkülönbözőbb formáit jelenti: olvasás, filmes és képzőművészeti alkotások vagy más dokumentumok tanulmányozása sok egyéb más tevékenység mellett. Mindezeket együttlétéik alatt szándékosan vagy véletlenül szóba hozzák, megbeszélik. Vagyis nem csak a közvetlen próbafolyamat alatt élnek az anyagban, hanem azon kívül is. Nemcsak a rendező, hanem vele együtt a szereplők is éber résztvevői a készülő előadásnak már a próbafolyamat megkezdése előtt. Annak ellenére, hogy a rendező határozott elképzelésekkel rendelkezik, ezeket az elképzeléseket nem erőlteti rá a színészekre, sokszor

⁴¹⁵ “A mű műként világot állít fel. A mű a világ nyíltságát nyitva tartja.” (Heidegger 1988, 73.)

⁴¹⁶ Heidegger 1988, 65.

⁴¹⁷ Rényi 1999, 274-275. Nála a “megtörténés” fogalma nem egészen abban a jelentésben használatos, ahogyan nálam: ő szembeállítja a színpadi fekvéssel “amelyben az ember ... ki is iktatódik a saját világából” (u.o.). Az én látásmódomban a fekvés ugyanúgy megtörténik, mint az állás vagy a járás, ha a színpadi műben és a színpadi mű által felfedett és megőrzött igazság feltárultságát eredményezi.

⁴¹⁸ “Lét csak akkor van, ha megnyíltság [Erschlossenheit] van, azaz ha igazság van.” (Heidegger 1995, 31.)

⁴¹⁹ Heidegger 1989, 282.

⁴²⁰ Megjegyzendő, hogy a modern és a premodern hagyomány az értelmezést nem a létmegértés megformálásának tekintette, bár kimondatlanul is ilyen igénnyel lépett föl. A 425. sz. lábjegyzetben megírtak miatt ezek az értelmezések azonban nem léptek túl a jelentés poétikai eszközökkel történő megfejtésén.

hosszú ideig el sem mondja, hanem hagyja, sőt, elvárja, hogy a színészek is megtalálják a saját személyes viszonyulásukat a készülő előadáshoz — méghozzá a maguk módján. A rendező jelenetterveket készít, a próbákön tárgyakkal improvizációkat kezdeményez, ötletét elmeséli társainak, ismerkedik egy-egy kellék tulajdonságaival stb., de az alkotói folyamat lényege, hogy ugyanilyen intenciókkal érkezik a próbára nem csak a rendező, hanem minden szereplő is, és improvizációkat nemcsak a rendező kezdeményez, hanem bárki. A rendező tehát nem fölötte áll a színészeinek, hanem velük egyenrangú alkotó még akkor is, ha egy-egy jelenet rögzítésekor ő dönt a végleges változatot illetően. Vagyis nemcsak a rendezői elgondolás képezi egy lehetséges jelenet megvalósulásának alapját, hanem ezzel együtt megjelenik egyszerre több alkotói intenció is, amelyek ugyanúgy kezdeményezhetnek, mint az előbbi, így a létrejövő jelenet nem egyik vagy másik féltől származik, hanem mindegyiktől egyszerre.

Hiába tehát egy konkrét rendezői elképzelés, nem tud rendezői koncepcióvá alakulni, mert kiegészíti és befolyásolja egy másik vagy egyszerre több szereplő személyes intenciója. A színész tehát nem a rendező szócsöve, nem a rendezői koncepció megvalósításának eszköze, hanem önálló akarattal rendelkező személy. A koncepció, ha egyáltalán ebben az esetben beszélhetünk erről, nem rendezői, hanem kollektív. Minden, még az is, amit koncepciónak nevezhetnénk, a próbák közben több alkotói akarat együttes érvényesülése során dől el. Az egyenrangú részvétel miatt nyitott jelenetépítésről beszélhetünk, ami egyúttal azt is jelenti, hogy minden alkotó folyamatosan készenlétben áll, és ebben az éber készen-létben artikulálódik fokozatosan a jelenet: a konfigurálódás során már minden színész számára nyilvánvaló, hogy miről szól, vagyis, hogy mit jelent, ettől kezdve az eleven jelenlét játszik “csak” szerepet.⁴²¹ A jelenlét a próbára éppúgy érvényes, mit az előadásra, vagyis az előadás-szöveg megalkotására és a rögzített jelenetsor ismétlésére egyaránt. A rendező is és a színész is nyitott, hogy a cselekvések valóban megtörténhessenek, és, hogy szabaddá tehessék magukat a (színpadi) világ számára.

Hogy mindezek jelentősége mennyire fontos, az *Éjjel után* c. előadást kezdő tízperces film szemlélteti minden eddiginél nyilvánvalóbban. Rögtön az első képkockán, majd később is, egy pusztába kitett asztalt látunk. Semmi más, csak a föld és az ég látszik, no meg az asztal, amely lapjának vonala egybeesik a föld és az ég találkozását jelentő horizont egyenes vonalával. Az ég és a föld közé szorítva az asztalon egy gyolcsba tekert bábú fekszik. Emiatt a filmet követően a színpadra kerülő, majd a többi jelenet asztalszerű díszleteinek lapjaiban is a végtelen bácskai pusztá horizontját látjuk. Az asztal lapjában pedig a világot jelentő deszkát

ismerhetjük föl, amely a táncszőnyeg színházat jelentő síkján kitágítja a teret, a jelenetek ábrázolt történelmi idejét pedig időbelivé (Zeitlichkeit) teszi. Így válik a színpad színházat jelentő deszkája is világot képező deszkává. Ebben a világban tárul fel és történik meg minden, ami létszerű, és ez a világiság képezi a létmegértés alapját. Az időiség lehetőségének megteremtésével a bácskai horizont tehát a lét horizontjaként is megnyilvánul.⁴²² Az ebben *való jelenlét* a jelenvalólét, amelyben akár a színész, akár az őt szemlélő néző létezőként megértheti önmagát.

A film álló- és mozgóképein az előadás szereplőit láthatjuk többnyire mozdulatlanul. Csak a képbe vetődő állatok mozognak: egy ló, egy páva, birkanyáj. A ló több jelenetben visszatérő figura. Körbejárja és megszagolja a mozdulatlanul ülő, álló vagy fekvő embereket, megnyalja egyik talpát, majd egy másik képsoron együtt nézi velük a fekete táblára krétával rajzolt vizeskannát. Birkanyáj jön, és a birkák legelni kezdik a székén mozdulatlanul ülő ember kezéből kilógó napraforgókat. A páva egy ketrecben nézelődik, a ketrecet pedig két ember a vállán tartva kissé mozgatja, hogy a ketrec éleinek vonala más-más szöveget zárhasson be a háttérben látható horizonttal, az ég és föld találkozásának vonalából képzett kozmikus koordináta-rendszerrel. Így értelmezi egymást ember és állat, a mozgás és a mozdulatlanság. Így teremődik egyenrangú összefüggés minden létező között a lét horizontján. Innen látszik, hogy a létben nincsenek kitüntetett pontok, mert a kitüntetett pont maga a lét, s az egyetlen kitüntetettséget a létezők létének megértése jelentheti, és innen szétpillantva nem lehet kitüntetett semmilyen más tájék sem.

Mindez idáig a képek illetve képsorok metaforikus jelentéséből olvasható ki. Minden egyes kép jelent valamit (pl. horizont kozmikus koordináta-rendszer, amely átörökítődik a színpadon látható asztal lapjának vízszintes síkjával), és a képek egymás mellé állítása további jelentéseket indukál.

Ám a filmen az is nagyon jól látszik, hogy az állatok nem valamilyen idomítás hatására, hanem önszántukból közelítenek az emberhez, és semmilyen kényszerítő eszközre nincs szükség ahhoz, hogy ezek a közelítések folyamatosan ismétlődjenek. Nyilvánvalóan látszik, hogy a film története a forgatás közben íródik, és a történet úgy alakul, ahogyan a mozgó állatok a mozdulatlan emberek között megjelennek. Mindenki számára egyértelműen látszik a filmen, hogy az ember és az állat viszonyának kialakításához semmilyen előzetes szándékra nem volt szükség. Világossá válik, hogy nincs különbség abban a tekintetben, hogy az állatok merészkednek közel az emberhez, vagy az ember engedi közel magához az állatokat. Sem az

⁴²¹ A konfigurációról és aktusainak természetéről szóló kifejtést lásd a dolgozat negyedik részében.

⁴²² Vö.: Heidegger 1989, 690.

állatok, sem a színészek nem számítanak az idomítás csodáinak, hanem egyszerűen csak egymás-mellett-létezők, akik elfogadva (jelen)létüket nem akarnak mindenhatóak lenni, hanem egyszerűen csak *lenni*, és nem rendező- vagy színész-istenként, hanem létezőnek kívánják önmagukat tekinteni. Ez a film legfőképpen attól szép, hogy állat- és emberszereplői hagyják elfogadni azt, amit a természet rájuk mér. Ez az elfogadás írja a történetet, sőt, éppen ez az elfogadás maga a történet, amikor is a pusztában történő fekvés megtörténik, amikor semmi, még a fekvés sem valaminek a leképezéseként, és nem is egy *idea* vagy jelentés megjelenítéseként vonatkozik a valóságra, hanem lét-esemény (Beitrag), a színésznek, mint létezőnek a története.

Ikonográfia és színészi játékmód

A színpad világot jelentő deszkáin két drapériába bújtatott, a bácskai horizontot továbbörökítő asztal, amelyekről egy-egy kabát lóg. Az egyik váratlanul megmozdul, majd látjuk, amint belülről fokozatosan megtölti egy test. Először a kabát ujjain kibúvó tenyereket, majd az arcot pillanthatjuk meg, amelyet egy maszk takar. Az álarc ellenére is megismerni Francia Gyulát, aki ezekben a pillanatokban bábót játszva azt várja, hogy a mellette fekvő kabát is megmozduljon, és az is teljen meg élettel. Kisvártatva ez is megtörténik, és a kabát körbetekint, majd kibújjik belőle a másik bábút alakító Krupa Sándor is, hogy ketten együtt eljátszhassák az együvé tartozás, a szétszakadás, majd az újra egymásra találás történetét. Egy másik jelenetben szintén egy-egy maszkban Nagy József és Gemza Péter érkezik, akik féllábú bábukat játszva más lefolyással, de ugyanezt a történetet táncolják el. Mire Szakonyi Györk szólótáncára kerül a sor az előbbi négy szereplő már egy valódi bábút vezet a játéktérre, ugyanazt a gyolcsba tekert bábút, amelyet már a filmen ég és föld közé beszorítva megismerhettünk. Ahogyan a négy színész fokozatosan lefejt a bábúról a gyolcsot, úgy lesz egyre nyilvánvalóbb a párhuzam a bábú és a bábút játszó Szakonyi Györk között.

Az előadásnak ezen a pontján még csak ez a lefejtés fedi fel a színészek és a bábúk közötti kapcsolat értelmét. A bábú és a táncos közötti néhány párhuzamos mozdulaton kívül a ruhától történő megszabadulás allegóriája utal arra, hogy az eltáncolt történet az ember lényegére vonatkozik. A bábú és az ember párhuzamba állításával a jelenet képekkel és mozdulatokkal azt a kérdést teszi fel, hogy végtére is ki az ember. Ha a bábút és a maszkot nem a mára elcsökevényesedett értelmében, "álca" jelentésben, az ember elrejtésére használjuk, hanem ősi tradíciója szerint a természetfelettihez vezető figuraként vesszük észre, akkor a bábú éppen az emberi lényeg szimbólumaként jelenik meg.

Rögtön hozzá kell tenni, hogy szimbólumon nem a modernség által meghatározott, közmegegyezésen alapuló jelképet értem, melynek valami érzékföltöltit kell helyettesítenie.⁴²³ Ám a szimbolista stílus homályos jelentésképzésétől is el kell határolnom. Vagyis a szimbólumot nem olyan szemiotikai esetként kezelem, amikor valamilyen jel helyettesít egy másik jelet, és, amikor ezt a helyettesítést jelentésnek nevezzük. A szimbólumot abban az ősi értelemben használom, amikor egy jel analóg egy dologgal, amikor nem egy dolgot helyettesít, hanem azzal egyenértékű. A szimbólumnak azt tekintem, amely jelként nem helyettesíti a dolgokat, hanem a dolog maga.⁴²⁴ A szimbólum egy minőségű dologgal, vagyis természete nem kifejező, nem paradigmatis, hanem analóg. “A dolgok, amelyek különbözhetnek egymástól időben, térben, anyagi természetükben és számos egyéb jellemzőjükben, birtokolhatják és felmutathatják ugyanazt az esszenciális minőséget.”⁴²⁵ Ezzel az “adekvát szimbolizmussal”⁴²⁶ tekint Craig is a bábúkra, amikor kijelenti, hogy “a báb a régi templomok kőszobrainak leszármazottja”.⁴²⁷ Heideggerrel szólva a szimbólum az, amely visszavezet bennünket a dolgokhoz, hogy a létezőt létezőként, a létet pedig létként ismerjük fel. Az így felfogott szimbólum a művészetekben a lenni-tudás alapja, ám, ha mégis valamilyen dolog ábrázolásának tekintjük, tehát a jelet nem a dologként fogjuk fel, hanem annak közvetítőjeként vagy helyettesítőjeként szemléljük, akkor anélkül, hogy észrevennénk, a szimbólumot máris a létfeledő metafizika eszközévé fokoztuk le, és jelentésként kezeljük.

Az ember lényegére vonatkozó kérdés tehát az ember létére vonatkozó kérdés. A bábú a színházban úgy képes az embert saját létére emlékeztetni, hogy megfosztja, mint felesleges terhektől, a szerepjátszás kényszerétől kialakuló szenvedélyektől. Ekkor a bábú tisztán istenként áll előttünk, amelyben felismerhetjük önmagunkat is amint Isten képére teremtetettünk. A bábú tehát az ember “adekvát szimbóluma”, amelynek hatására megértheti saját létét. Mindehhez az szükséges, hogy szakítson mindennel, ami eredendő lenni-tudását elhomályosította, és a bábúra a “megmutatás művészeként” tekintsen,⁴²⁸ hogy kidobjon minden olyan (arisztotelészi) szemetet,⁴²⁹ amely a cogito nevében született és nem engedte magát létezőként elfogadni, hanem, anélkül, hogy ennek tudatában lett volna, Isten helyébe

⁴²³ A szimbólum valamint a kép — képmás bővebb kifejtését lásd a dolgozat harmadik részében.

⁴²⁴ Evans-Pritchard 1956, 82-83.

⁴²⁵ Bruckhardt 2000, 13.

⁴²⁶ Coomaraswamy kifejezése. (Coomaraswamy 2000, 29-30.)

⁴²⁷ Craig 1994, 42.

⁴²⁸ Craig 1994, 43.

⁴²⁹ Rorty 1975, 548.

emelte önmagát.⁴³⁰ Craig eszménye természetesen nem az, hogy a színpadra bábúk vonuljanak a színészek helyett. Craig azt szeretné, ha a színész szakítva a naturális eszközökkel – amely nem az Isten által teremtett világ utánzását, hanem az isteni világ utánzását követeli, következésképp szimbólumai is ez utóbbira vonatkoznak –, maga is olyan lenne, *Mintha* bábú lenne, hogy a játéka ne merüljön ki érzelmek és szenvedélyek reprodukálásában csupán, hanem olyanra is vonatkozzon, ami nem önmagát jelenti.⁴³¹ Craig igénye valójában egy olyan játékmód, amely úgy jelenít meg “igaz történetet”, hogy azt kiemeli az időnbélüliségből, így a történet a világban-való-létből a jelenvalólét, az időbeliség perspektívájába emelhető. Craig übermarionett-eszménye más szóval tehát azt az elvárását fogalmazza meg, hogy a színész olyan játékmódot találjon a maga számára, amellyel léte feltárulhat, ahol színészként megértheti önmagát saját létében. Mindehhez az szükséges, hogy a naturalizmustól elfordulva utánzását ne az emberi természetre vonatkoztassa, hanem ettől megszabadulva játékában a teremtést, az “isteni művészetet” mintegy szimbolikusan megismételje.⁴³² Ugyanezt fogalmazza meg a költéssel kapcsolatban Heidegger is, amikor azt írja, hogy a “költés nem önhatalmú teremtő produkció, hanem égiektől használt, az ő hatalmukhoz igazodó építés”.⁴³³

Mit jelent az, hogy a színész színészként megértheti magát saját létében? “Elképzelhetünk-e olyasvalamit, mint a lét? Nem fog el valakit a szédülés az erre irányuló kísérletnél? Valóban, kezdetben tanácstalanok vagyunk, és az ürességbe nyúlunk. A létező – az valami: asztal, szék, fa, ég, test, szavak, cselekvés. A létező igen, de a lét? Az efféle úgy fest, mint a semmi – és nem kisebb személy, mint Hegel mondta: a lét és a semmi ugyanaz.”⁴³⁴

A “semmi” tehát ebben az összefüggésben nem valamilyen hiány kifejeződése⁴³⁵, hanem egy pozitív dolog, amelyen keresztül megérthető a lét. Mivel a létet nem lehet – hiszen a nyelvben egyetlen szava létezik, a “*van*” – és nem is szükséges meghatározni, csak megérteni, a megértés pedig a semmi és a semmisség körüljárásával ragadható meg, így a semmisség a

⁴³⁰ A filmben is és az előadásban is több jelenetben találkozhatunk figurákkal, akik szemetet viselnek a hátukon vagy a fejükön, a jelenetek többségében ezektől a terhektől meg is szabadulnak, amikor rendre ugyanaz a figura e terhektől megszabadítja őket.

⁴³¹ A “*mintha*” szó kétféle jelentésével kapcsolatban vö. Iser kifejtését, amely szerint az “ábrázolt világ sem nem tökéletes jelölése, sem nem tökéletes ábrázolása semminek. Figyelembe véve, hogy az ábrázolt világ a fikcióképző aktusok terméke, a ‘*mintha*’ az így létrejövő világ átlépésével a korlátok megszégését tünteti ki a fikcióképzés alapvető sajátosságaként.” (Iser 2001, 36.) Részletelesen lásd a dolgozat negyedik részében.

⁴³² “Nem Isten befejezett és sokrétű teremtését kell utánozni, nem a világot amint a szemünk elé tárul, mert az elbizakodott vállalkozás lenne, hanem ama korlátozott területen, ahol maga az ember emberileg alkot, azaz a mesterségek területén az isteni Szellem teremtő aktusának módját és jellegét kell alkalmazni.” (Bruckhardt 2000, 7.)

⁴³³ Heidegger 1995, 189.

⁴³⁴ Heidegger 2001, 25.

másik olyan tényező az időiség mellett, amelyen keresztül a létről valamit mondani lehet. Heidegger úgy fogalmaz, hogy a semmisség az, amely “a jelenvalólétet alapjában meghatározza, és ez az alap maga a halálba való belevetettséggé válik”.⁴³⁶ Nem lehet véletlen az, ha valaki a létben akar merítkezni, nem kerülheti meg a halált, ha pedig mégis elhessegeti magától, nem a léttel áll szemben még akkor sem, ha úgy hiszi, hogy igen: Heidegger ezt nevezi létfeledésnek. A lenni-tudás pedig éppen azt jelenti, hogy elfogadja a semmisséget, vagy, ami ugyanaz, a halált, és vállalja az ezzel járó, a megismerhetetlenségéből adódó szorongást. Ez az oka annak, hogy sok alkotó, akik a teljesség eszményében élnek, nem tudják megkerülni a halál problematikáját. Magyarázataikat Heidegger felől persze nagyon sokszor a vulgáris metafizika vádjával illehetjük, hiszen sokan nem értik pontosan, hogy miért kerül útjukba állandóan a halál, csak azt tudják, hogy nem kerülhetik meg. “A halálnak nagyon fontos helye van a művészetemben, de erről én nem tudatosan határozok, egyszerűen ez lesz belőle.” – nyilatkozta egy helyen Nagy József is.⁴³⁷

Craig az übermarionettről, vagyis a színésről írva azt hangsúlyozza, hogy az übermarionett “nem verseng az élettel, hanem túllép rajta. Eszményképe nem a hús-vér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti magára, s közben eleven szellemet sugároz.”⁴³⁸ Tadeusz Kantor pedig egyenesen az élet hiányának nevezi a halált, mert szerinte a “művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékeltetni, a HALÁL szólítása útján, a LÁTSZATOK, az ÜRESSÉG, az ÜZENET hiánya segítségével”.⁴³⁹ Egy helyen már elhatároltam Nagy József színházát Kantor színházától, amikor levezettem, hogy Nagy József előadásaiiban a táncos-színész miért nem “bio-tárgy”, ahogyan a maga színészetét Kantor nevezi.⁴⁴⁰ Ezúttal az “üzenet hiányának” kiemelésével arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy a bábúságon keresztül éppen az üzenethiány képezi azt a kulcsot, amivel a színpad megnyitható, és, amellyel a színész megértheti magát saját létében. A heideggeri kontextust figyelembe véve tehát Kantor pontatlan, mert az üzenet hiánya nem jelenti az élet hiányát: sőt, éppen azt hívja elő. Ennek megfelelően a halál sem az élet hiányaként tűnik fel, hanem éppen annak feltételeként. Pusztán a létfeledő metafizika, vagy valamiféle misztika képes arra, hogy a halált az élet hiányának lássa.

⁴³⁵ Hiányként az európai metafizikai tradíció említi, amelyik a létező mögött egy másik létezőt feltételez abban a tudatban, hogy ez a másik létező, ez a mögöttes világ (Hinterwelt) valójában a lét. (Vö. Heidegger 2001, 30)

⁴³⁶ Heidegger 1989, 513.

⁴³⁷ Bicskei 2002, 6.

⁴³⁸ Craig 1994, 43.

⁴³⁹ Kantor 1994, 163.

⁴⁴⁰ A Test és idő c. dolgozatban a színészi munka antropológiai megközelítése által véltem megoldottnak ezt az elkülönítést. In: *Fordulatok I-II.* Jászberény: USZA. 265-285.

Az *Éjjel után* c. előadás is a többi előadáshoz hasonlóan olyan haláltánc tehát, amelyben a létet feltételező halál, és a halált feltételező élet mutatkozik meg “a maga szépségében” (Craig), ahol ez a két minőség nem egymás ellentéte, hanem egymás feltételeként tárul fel. A Danse Macabre tehát egyrészt ikonográfia amennyiben a bábúság az életre történő emlékezés allegóriájaként tűnik elő, másrészt az ikonográfiát megelőző színészi létmód, amennyiben a halálhoz-viszonyuló-lét (Sein zum Tode) által a színész képes megérteni önmagát önnön létében. Az *Éjjel után* c. előadás szereplői tehát egyrészt a bábú, másrészt bábukat játszó színészek, még hozzá bábuk módján bábút játszó színészek.

A szó és mondása

“...*mintha a semmibe szóltam volna*” – hangzik Bütyök szájából a vers utolsó előtti sora az előadás utolsó előtti jelenetében (micsoda paroxizmus!). Miután kis táskájába visszahelyezte piciny bábúját, amellyel a színpadra épített emelvényen, mintegy másik színpadon, a bábúval eljátszatta ugyanazt a jelenetet, amelyet néhány jelenettel korábban ugyanezen a világot jelentő emelvényen, mint egy második színpadon színészként ő maga is játszott, táskáját a földet jelentő deszkára helyezte, így teremtve újabb színpadot a színpadra emelt második színpadon, majd, hogy mondatainak hangsúlyt adjon, vagy egyszerűen csak azért, hogy ezzel is a közelebb kerüljön az éghez, rálépett a bábút rejtő táskára és onnan mondta a nézőtérre, *Mintha a semmibe mondta volna: “...mintha a semmibe szóltam volna”*.

Olyan ez, *mintha* kétféleképpen lehetne a semmibe szólni, pedig csak a “*mintha*” kétféle: Iser és Hirsch megkülönböztetéseit folytatva kis kezdőbetűvel írva a semmi olyan, *mintha* valami lenne, nagy kezdőbetűvel írva pedig a fogalom a létre utal, és nem próbálja a semmit létezőként feltüntetni. A semminek tehát kétféle látásáról illetve láttatásáról van szó, arról, hogy a semmit miképpen vesszük észre. Nagy kezdőbetűvel írva a léttel nem ellentétes, hanem azzal egyenmű a minősége. A *Mintha* a lenni-tudás módja, amely a halált is tudásként tárja elénk, vagyis a lenni-tudás és a halni-tudás egyetlen minőségként tűnik fel, amelyet csak a létfeledő metafizika választ el egymástól. A halálra való képesség, mint lenni-tudás kerül utunkba.

Egy dolog a vers, más dolog annak elmondása, bár az igazság, mint a lét elrejtetlensége, amit a vers szavai az írásban, az olvasásban, a mondásban és a meghallgatásában külön-külön is hordoznak, mindezekben egyenként is megtörténik.

Nem a semmi, hanem annak észrevétele kétféle. A heideggeri felismerések arra taníthatnak, hogy a létet az időiségen és a semmisségen keresztül értsük meg, és, hogy ezeket ne létezőkként, hanem létminőségekként vegyük észre. Közelebbről mindez azt jelenti, hogy

az időiséget határoljuk el a történelmitől, a semmisséget pedig ne a technikai tér ellentétének, vagyis ne űrnek vagy hiánynak fogjuk fel, hanem olyan tájéknak (Gegend), amelyben megnyíltság van, és, ahol ez a megnyíltság a “szabad tágasság”,⁴⁴¹ vagyis a lét feltárulása. A műalkotás képes arra, hogy e tájékhoz vezessen. Mindennek egyúttal az a természete, hogy itt, a tájékon, a “fénylő tisztáson” (Lichtung), ahol a dolgok világlanak (Lichtung), hazátlannak érezzük magunkat, mert az égiekhez történő mérés közben elhagytuk a helyet, ahol berendezett otthonunkban lakoztunk, és e hazátlanságban éppen az égiekhez történő mérés által a halálhoz viszonyítva ismerjük fel önmagunk. Az otthonosság ebben az összefüggésben tehát a halálhoz viszonyuló lét kikerülését jelenti. A létfeledés állapota tehát, berendezkedve lenni a világban, hogy valahol otthon legyünk benne.

A verssorban, “*mintha a semmibe szóltam volna*”, a halálhoz történő viszonyulás ismerhető fel. Ezt erősíti a vers első sora is, amelyben a vers költője a halált szólítja meg. A “mintha” kötőszó pedig éppen arra utal, hogy a halált és a semmit elkülöníti egymástól. A halál tehát valami, a semmi pedig a valami ellentéte. A vers utolsó sorában pedig ez áll: “*haza szeretnék menni*”, ami a szövegkörnyezet szerint a halálhoz történő irányt jelenti. Otthon lenni tehát nem azt a helyet jelöli, ahol a vers narrátora éppen van, hanem a halált, mint ami a semmi ellentéte, valamiként mutatja, ahová meg lehet térni. A vers alapján a halál, mint egy létező mögötti másik létező tűnik elő. Amennyiben persze a verset úgy olvasnánk, hogy a “*haza szeretnék menni*” szavak a halál előli menekülésre utalnak, hogy a narrátor valahol otthon legyen a világban, akkor a vers első sorának megszólítása, és a halálhoz viszonyuló lét leírásának további sorai is másképpen tűnnének fel: a halál előli menekülés bevállalásaként és felvállalásaként, és nem a halál felvállalásaként. Mert a versben a halállal, mint létezővel történő heroikus szembenézésről van szó, a halál vállalásáról és elfogadásáról, ami nem azonos a halál előli menekülés elfogadásával. Ez utóbbi felismerése és vállalása ugyanis a feltétele annak, hogy önmagunkat saját létünkben értsük meg. A halál előli menekülés lehet tehát észrevétlen, és lehet tudatos. Az előbbi innen van a halállal történő szembenézésen, az utóbbi túl rajta.

A vers *Az utolsó vers* címet viseli. Akárhogyan is szeretném, hogy ne így legyen, a halál létezőként történő beállítása miatt a verset a modernség egyik darabjának tekintem, amely nem hordozza azt a lehetőséget, amelyet Heidegger Hölderlin soraiban vélt felfedezni. Heidegger az égiekhez történő mérés során arra felismerésre jutott, hogy a mérés az, ami az embert költőivé teheti itt a földön, és ez a költőiség képezheti a létmegértés alapját. Csakhogy a költőiség a nyelvben van, mint ahogy mi magunk is, és nem fordítva: a nyelv mibennünk.

⁴⁴¹ Gegend, Freie Weite. Heidegger 1995, 174.

Ennek az a következménye, hogy megszólalásaink szükségszerűen fecsegések, amely persze nem becsmérő jelentésű fogalom, hanem arra vonatkozik, hogy az, amiről beszélünk, amikor a jelenvalólétről beszélünk, elfedve van, mert természete szerint nem is lehet másképpen. A létről szólva beszédünk nem lehet más, mint talajtalan lebegés, “gyökértelenített jelenvalólét-megértés”.⁴⁴² Ezért, ha úgy teszünk, *mintha* beszélni tudnánk róla, akkor azt nem tehetjük másként, csak úgy, *mintha* nem is arról beszélnénk. Emiatt a modernben a semmi hiányként jelenik meg, aminek következtében a világ abszurdnak egyszersmind végszerűnek tűnik fel, és elfeledve, hogy minden Egy, a halált, mint túlvilágot másik világgént fogja fel. A földi lakozás számára ugyanis nem lehet más út, mint menekültként szembe nézni önmagunkkal – ez a gond.

Az utolsó vers című vers utolsó sora a halálhoz való megtéréssel nem fel, hanem elfedi azt, hogy az ember menekültként, a halál elől történő menekülés menekültjeként is képes felismerni és elfogadni önmagát, és, hogy ennek vállalása nem azonos a halál vállalásával. Ám az, hogy egyáltalán észrevehetjük, hogy a vers költője a halált nem a lét felé történő megnyitás kapujaként, hanem egy másik létezőként veszi észre, a verssel olyan tájakra kerülhetünk, ahol megnyíltság van, ahol a heideggeri értelemben vett igazság megnyilatkozik.

Tudjuk persze, hogy *Az utolsó vers* című vers a költő egyik utolsó, ha nem a legutolsó verse. A szintén kanizsai születésű Koncz István utolsó verse ez.⁴⁴³ Sorait Bütyök mondja az előadás utolsó előtti jelenetében. Amikor magára marad a színpadon, és fából készült táskájába becsomagolja kicsiny bábúját, és, *mintha* egy harmadik színpad lenne, rááll erre a táskára, akkor hirtelen *mintha* minden még különösebbé válna, mint addig volt, *mintha* minden nem is evilági lenne, hanem olyan, *mintha* Bütyök odaátról mondaná ide, a nézőtérre, *mintha* a semmibe mondaná: “...*mintha* a semmibe szóltam volna”. *Mintha* nem is a saját hangján mondaná. Olyan, *mintha* az eltorzított, félig kiejtett hangokat nem is értenénk, pedig minden szava érthető. A második előadáson tudtam meg, hogy Koncz István utolsó versét a szintén kanizsai festő, Dobó Tihamér jellegzetes hangját utánozva mondja.⁴⁴⁴ Olyan, *mintha* Bütyök Dobó Tihamért utánozná, ezért olyan, *mintha* Dobó Tihamér mondaná Koncz István versét. Olyan, *mintha* a színpadon megtörténhetne az, ami a valóságban nem történhetett meg, és Dobó Tihamér, aki tíz évvel Koncz István halála előtt halt meg, elmondaná Koncz István utolsó versét. Pedig a kanizsai költő utolsó versét egy kanizsai rendező-koreográfus darabjában egy kanizsai festő jellegzetes hangján egy kanizsai színész mondja, méghozzá a

⁴⁴² Heidegger 1989, 318

⁴⁴³ Lásd függelék.

⁴⁴⁴ Dobó Tihamér (1937-1987), Koncz István (1937-1997).

kanizsai színpadon. És, amikor mondja, *Az utolsó vers* című vers az előadás utolsó előtti jelenetében, *Mintha* nem is az utolsó vers lenne.

A tér ikonográfiája, vagyis a színpadra helyezett színpadok, a színpad mögé helyezett kivehető vetítőernyő, amely egy hatalmas fekete lyukat teremt a falon, amint a rávetített, színházon kívüli képek megszűntével kikerül a díszletből, valamit az ebben a térben mondott vers és annak módja, együttesen teremt egy olyan minőséget az utolsó előtti jelenetben, amely az egyik kulcsot képezi a mű műiségének megnyitásához. Az egyik "*mintha*" kioltja egy másik "*mintha*" érvényességét, és a sok "*mintha*" emberi léptékkal már ellenőrizhetetlen, külön-külön mégis időnbélüli mértékei egy időbeli minőséggé állnak össze, így *Az utolsó vers* című vers színpadon megtörténő mondása, a mondás időbeliségeként, mint "a tulajdonképpeni gond értelme lepleződik le".⁴⁴⁵ A mondás időbelisége teszi szabaddá a helyet, amely ezáltal megnyílik, és egy olyan vidékké (Gegend) változik, amely elidőzést biztosít az ember számára, és ebben az időzésben felismerheti magát, amint a dolgok között lakozik. Ez a lakozás eredményezheti többek között azt is, hogy képes lehet önmagát a lét menekültjeként elfogadni. A mű biztosítja tehát a lakozást, így a színpadi mű műisége éppen abban áll, hogy a mondás által (mondáson ezúttal a mozgulatsorok mondását is beleértve: lásd: "Mi végre van az ember?"), a színpadi hely megnyílván alkalmas az emberi lakásra, ami pedig a tulajdonképpeni létmegértést, vagyis önmaga menekültként történő elfogadását jelenti.

A ladik és a jelentősége⁴⁴⁶

Létezik egy hely a Tisza-parton, Óballánál, Szolnoktól felfelé vagy tizenhét folyamkilométerre, amely, amióta csak az eszemet tudom, az én helyem. Szülőfalumtól alig egy órányi bicikliútra van, gyerekkoromban mindig ide jártam, itt tanultam meg úszni és ehhez a helyhez köt sok kamaszkori emlék még ma is. Ha odamentem, általában nem volt rajtam kívül ott senki, így akkor is védett egyedüllétben érezhettem magam, ha barátaimmal érkeztem. Egy időre strand is létesült ezen a helyen, de mára megszűnt, és a környék teljes egészében természetvédelmi területté lett nyilvánítva. Ennek köszönhetően szokatlanul gazdag az élővilága, mint amilyen régen volt, amikor még gond nélkül ihattunk, és bográcsban főzhattünk is a folyó vizéből. Mára újra csodaszámba megy, ha ideérkezve valahol látok egy horgászt. Csak a víz van, a halak, a madarak, a homok, a fák, a szél, a Nap és én.

⁴⁴⁵ Heidegger 1989, 538.

⁴⁴⁶ A jelentés és jelentőség különbségéről lásd 389. sz. lábjegyzetet.

Szeretek sokáig a folyóban úszni. Órával még egyszer sem mértem az időt, és a leúszott távolság mértékének tudására sem volt szükségem még soha. Mindig az árral szemben úszom, amelynek kezdetben praktikus oka volt, nem szerettem volna ugyanis, ha messzire kerülök a partra letett ruháimtól. Hamarosan rájöttem azonban, hogy az árral szembeni úzás megszüntet minden felelősségtudatot, ami által azonban nem felelőtlen leszek a világgal szemben ott, és éppen akkor, hanem (miként például a színész a játékába) annyira belefeledkezem az úzásba, hogy úzás közben, fel sem merül a lehetősége annak, hogy egyáltalán felelős is lehetnék valamiért: a játék *van*, és az úzás *van*. Mivel nem a túra és nem is a sportolás miatt úszom, az úzás állapota rendre elfeledteti velem, hogy a világ, amelyben lakom, be van rendezve, és abban nekem dolgom van. Az árral szembeni úzás közben nemcsak azért szűnik meg az idő és a távolság érzete, mert órával és méterrúddal nem mérhetem, hanem azért, mert a mérés módja megváltozik. Olyan, *Mintha* mindenkor a folyó mondaná meg, hogy mennyit ússzak. Olyan, *Mintha* nem én mérném a folyót, hanem hagynám, hogy ő mérjen engem.

Szeretem, ha úzás közben teljesen elmerülök a vízben, és a fejemet csak a levegővétel idejére emelem ki belőle. Ilyenkor a víz alatt még hangokat is kiadok. Fejem kiemelésére azonban nemcsak a levegővétel miatt van szükségem. Az úzás a fej kiemelése által válik merítkezéssé, *Mintha* szakrális cselekedet lenne, amikor a vízből kiemelkedve, *Mintha* az ösvízből történő kiemelkedés lenne, megismétlem a teremtést, majd a levegővétel után, *Mintha* újra meghalnék a differenciálatlan ősállapotba süllyedek, hogy onnan újult erővel emelkedhessek fel megint, és ezt a szakadatlan újjászületési aktust mindaddig ismételhetem, amíg a folyó azt nem mondja, hogy mára elég.

Szeretem nézni a partot, miközben szemben úszom az árral. Miközben minden mozog, még én is, a parton minden olyan, *Mintha* minden mozdulatlan volna. Így értelmezi egymást a mozgás és a mozdulatlanság. Olyan, *Mintha* nem lenne idő, vagy az időt én magam teremteném, amikor visszaemlékezem minderre. Ennélfogva az árral szemben úszni a Tiszában számomra azt is jelenti, hogy úgy érzem magam, mintha megérteném Herakleitoszt, aki megmondta, hogy kétszer nem léphetünk ugyanabba a folyóba.

Hogy mennyire nem értettem meg Herakleitoszt, akkor derült ki, amikor idén szeptemberben először léptem a Tiszába Kanizsán. Reggelenként, mert a felkelő Napnál szeretek a leginkább úszni, a Tiszára mentem, délután és este pedig az *Éjfél után* próbáit és előadásait néztem. Az első reggel, ahogy megláttam a kelő Napot az égen amint a szemközti part fái közül átvilágít, elindultam a partra, levettem a ruhám a stégen, és, ahogy szoktam, nekilódultam. “Milyen lent van a vízszint, olyan, *mintha* állóvíz lenne, szinte nincs is

sodrása!” – vettem oda egy partmenti horgásznak úzás közben. Minden nagyon ismerős volt, úgy úsztam, *mintha* otthon lennék, hiszen a folyó és partja annyira jellegzetes, hogy az, aki a Tisza mellett nőtt fel, semmilyen más folyóval nem tudja összekeverni, bárhol is érkezzék melléje. Amikor észrevettem, hogy már vagy kétszázötven méternyire is elúsztam ruhámtól, váratlanul egy pillanat alatt szembesültem azzal, hogy nem vagyok otthon, hogy nagyon is idegen vagyok itt. Amint először hátrapillantottam ugyanis, felismertem, hogy én bizony nem az árral szemben úszom, hanem, anélkül, hogy észrevettem volna, az árral megegyező irányba indultam el. Pedig mielőtt a folyóba léptem, minden olyan volt, mint szokott: megérkeztem a partra, jobb kéz felől láttam a Napot, és én elindultam feléje: ez nekem mindig azt *jelentette*, hogy az árral szemben úszom. Ám most nem vettem figyelembe, hogy ugyanaz a folyó, amelyik mellett az én helyem is van, tesz néhány kanyart, amíg onnan Kanizsára ér. Ezért az én megszokott haladási irányom itt éppen az ellenkezőjét *jelenti*, nem az árral szembeni, hanem az árral egyirányban történő haladást.

Nem éreztem már úgy magam, *mintha* otthon lennék, sőt, kifejezetten otthontalan voltam. Elveszve éreztem magam, csak azt tudtam, hogy azonnal meg kell fordulnom, aminek az a következménye, hogy az árral szemben kell úsznom. Még arra is emlékszem, hogy ekkor néhány pillanatig nagyon erős szorongás fogott el, és ettől úgy éreztem, *mintha* egy titokzatos erő szívó hatása a víz alá húzna. Pánikba estem, egy hirtelen mozdulattal megfordultam, lábaimmal nagyot rúgtam a vízben, de, *mintha* a semmibe rúgtam volna, nem éreztem azt, hogy haladnék. Gondolkodás nélkül elemi erővel csapkodtam a karjaimmal és rúgtam a lábaimmal, mint a haldokló test, amikor elemi erővel az utolsókat rúgja, mígnem egyszer csak észrevettem, hogy azért mégiscsak haladok, még hozzá visszafelé, a most már valóban helyesnek nevezhető irányba. Egy idő után azt is éreztem, hogy a víz ellenállása szerencsére nem nagy, és lassan, lassacskán, de egyre közelebb kerültem a ruháimhoz. Egy kis idő múlva már gondolkodtam is: ahogyan úzásomat a saját helyemen is szimbólumnak, a létben történő merítkezés szimbólumának láttam, most nem tudtam szabadulni annak szimbólumától, hogy a folyóban történő eltévedés szükségszerűen az árral szembeni úzás vállalását eredményezi. Nem tudtam szabadulni annak szimbolizmusától sem, hogy itt minden fordítva van, mint az én, időközben természetvédelmi területté nyilvánított helyemen. Nem hiába írhatta a szintén kanizsai Sebők Zoltán művészettörténész a kanizsai folyópartról azt, hogy az itteniek számára a Tisza a halál vize lett. Költészetünkben – írja – rengeteg példát találhatunk arra, hogy ez a szelíd folyó fenyegető szörnyet jelent, a “szőkeségét pedig valószínűleg egyedül azok képesek dicsérni, akik még sohasem látták. Itt már mindenki látott

vízen úszó, rothadó hullát, és mindenki érezte a vízbe fúlt disznók és lovak szagát”.⁴⁴⁷ Nem hiába írhatta a szintén kanizsai Tolnai Ottó, hogy “a Tisza felől érkező bűzt / a hullák bűzét”, vagonnyi dalmát babér erős illata nyomhatja csak el, amelyből koszorút koporsóra illik fonatni.⁴⁴⁸ Mindezek miatt, én tényleg nem voltam otthon. Ugyanis nem pusztán kanizsai vagy tiszai jelenség ez, a halálnak ez a fajta megélése az egész modernsége jellemző, és Koncz István versének végszerűsége is ebből a tiszai perspektívából látható be.

Mikorra a ruháimhoz értem benépesült a szomszéd stég is, ahol az időközben felébredt barátaim nyugodtan beszélgettek. Semmit nem vettek észre az én pár perccel korábbi kalandomból, és, mivel én még mindig a pánikszzerű szorongásos állapotom utóhatása alatt álltam, sikerült annyira jelentéktelenül a stégre lépnem, hogy az volt az érzésem, észre sem vették, hogy ott vagyok. Éppen arról beszélgettek, hogy mennyire nem vagyunk képesek ma már szent folyónak látni a Tiszát. A modernizáció nevében szabályozták is, ezért nagy szükség lenne arra, hogy újra szent folyóként tekinthessünk rá. Ez azt is eredményezhetné, hogy a Tisza nem a világtól való visszavonhatatlan menekülés lehetőségét *jelentené*, hanem azt, hogy szimbolikájában a halál és az új élet képzete nem válik el egymástól. Hiszen minden a nézéstől függ.

Miután szembesültem azzal, hogy nem sikerült még egyszer ugyanabba a folyóba lépni, nem tudtam már úgy nézni és gondolni rá, mint korábban. Ettől kezdve a kanizsai színpadot is másnak láttam, mint előző este, és más értelmet nyert az utolsó jelenet is, vele együtt pedig az egész előadás. Miután ugyanis az utolsó előtti jelenetben Bütyök elmondta Koncz István utolsó versét, helyére kerül a vetítövászón, sőt, ezt erősítendő Bütyök még külön körbe is keretezi azt. Ezzel egyidőben a másik négy szereplő együttesen vezeti be az időközben gyolcsától megfosztott bábút, majd háttal a közönségnek, szemben a vászonnal leültetik, hogy levetíthessék neki élete filmjét. Amikor minden elcsendesedik, és már a színészek sincsenek a játéktéren, elkezdődik a film. A képen a bábúval együtt, *Mintha* az ő szemével is látnánk, a Tiszát ismerhetjük fel, majd vele együtt követhetjük a kép jobb oldaláról beúszó ladikot, amint rajta fekszik a bábú gyolcsba tekert korábbi énje. A színpadra helyezett, gyolcsaitól megfosztott bábúval együtt mi is nézhetjük, hogy a ladikot miként sodorja a Tisza vize lassanként tova, hogy egyszercsak a kép bal szélén el is tűnjön előlünk és a bábú szeme elől is.

Talán csak nekem tűnt fel, aki megpróbált kétszer ugyanabba a folyóba lépni, hogy a vászon mögül történő vetítés következtében a ladik a képen jobbról balra úszik, ami a kanizsai

⁴⁴⁷ Sebők 1987a, 1421.

⁴⁴⁸ Tolnai 2001, 101-102.

színpadon azt jelenti, hogy az árral szemben halad. A gyolcsaitól megtisztult, a létben újra merítkezni képes bábúval együtt nézhetjük mi is, *Mintha* egy radikális program lenne,⁴⁴⁹ amint a bábú gyolcsaiba tekert korábbi énje az árral szemben úszva *Mintha* a folyó forrása felé tartana, az eredet felé, ahol az élet és a halál még nem vált el egymástól. Olyan, *Mintha* oda mi már csak filmen keresztül mehetnénk. Mert minden a nézéstől függ! A *Danse Macabre* és filmje együttesen vetítetteti le előttünk a lét filmjét, hogy a mű műiségének megnyitásán keresztül a lét menekültjeként az otthonosságában is otthontalan, tehát a leghátborzongatóbban otthontalan ember számára is vállalható legyen a világ.

⁴⁴⁹ Tolnai 1987a.

Zárszó

A dolgozat a Bevezetésében megfogalmazott szándék szerint a színpadi mű megnyitása, illetve megnyithatósága kapcsán a heideggeri művészetfilozófia kategóriáin és felismerésein belül maradva egy olyan problematika részletei körül időzött, amelyre sem Heidegger, sem a róla szóló recepció ezidáig nem tért ki. Az út Heidegger irodalmi és képzőművészeti példáihoz hasonlóan ez esetben is az eredet felé vezetett, amely a színpadi mű esetében is a mű létre iránított a figyelmet. A színpadi mű létrehozásához történő fordulás ugyanolyan csapdát képes állítani a szemlélő előtt, mint amilyenek a heideggeri példákban is szerepelnek: az értelemképzés különféle módjai a színpadi mű esetében is könnyen elterelhetik a figyelmet a mű létéről, pontosabban, a különféle értelemképző stratégiák azt a látszatot kelthetik, hogy a mű jelentésszerűsége körül beszélni annak létéről esik szó.

A Bevezetésben megfogalmazott szándék azt követelte ki, hogy a színpadi mű létéről a színpad természete felől közelítsek. Ennek eredményeként a színpadi mű megnyitását, illetve megnyithatóságát — szintén a heideggeri útmutatásoknak megfelelően — a színpadi mű alkotottsága felől, tehát a játszó és a néző részvételével lejátszódó folyamat irányából kellett részleteznem. Ennek megfelelően annak leírására kellett kísérletet tennem, hogy a játszó és a néző játszóként illetve nézőként miképpen érthetik meg önmagukat saját igaz létükben. Mivel ez a megértés nem megnevezés-, különösen pedig nem magyarázat-szerű (tehát jelentésszerű), hanem folyamat, az igazság története a színpadi mű esetében sem más, mint ebbe “az igazságeseeménybe való csendes beilleszkedés, áhítatos odafigyelés és róla való híradás.”⁴⁵⁰ Az ember lényege a színpadi igazságeseemény közben is a csend, a részvétel miatti köszönet és a létesemény okozta öröm eseménye az Ég és a Föld közötti játszó-tér.

⁴⁵⁰ Heidegger: *Was heißt Denken?* Tübingen: Niemeyer, 1954. Idézi Fehér M. István 1984, 164.

Függelék

Nagy József

1957-ben született a délvidéki Magyarokizsán. Itt járt általános iskolába, majd az újvidéki Iparművészeti Szakközépiskolát fejezte be. Ezt követően egy évet töltött Budapesten, ahol az egyetem művészettörténet szakára járt, de tanult néprajzot is. Véletlenül tévedt be az M. Kecskés András vezette Corpus pantomimegyüttes egyik próbájára, ahová ezután rendszeresen járt. Egy év után M. Kecskés biztatására Párizsba ment, ahol előbb Marcel Marceau, később pedig Etienne Decroux óráit látogatta. Ezzel egyidőben együtt dolgozott több táncossal, mit például Sidonie Rochon-val, Francios Verret-vel, Mark Tompkinsszal vagy Catherine Diverresszel. 1986-ban Párizsban saját társulatot alapított Theatre Jel néven. Első előadásukkal (amelyet még a budapesti Szkéné színházzal kooperációban készített *Pekingi kacsá* címmel) rögtön a nemzetközi táncvilág középpontjába kerültek. Ettől kezdve rendszeresen bemutatkoztak nemcsak Franciaország de a világ nagy színházaiban is. Lassanként Franciaország legtöbbet utazó társulatává váltak. A kilencvenes évek közepén Orléans-ba költöznek és Centre Chorégraphique d’National Orléans (CCN Orléans) néven játszanak. Mivel előadásaiban nagy szerepet játszik a szülőföld, társulatának többsége magyar, főleg vajdasági.

Nagy József pályája során számos rangos elismerést kapott. A legjelentősebbek: a belgrádi, hamburgi, Chividale-i, Perigaux-i, moszkvai Arany Maszk és UNICEF-nagydíjak után 2001-ben elnyerte az Európai Színházak Szövetségének (Premio Europeo per il Teatro Taormina) Taormina nevű Európa-nagydíját (ezt a díjat kapta például Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Heiner Müller). Hagyományosan két kategóriában, az életműért és az aktív művészek közt osztják ezt a díjat, ő az aktív művészek kategóriájának 2001. évi kitüntetettje volt.

2001 decemberében a Francia Köztársaság a kultúráért tett érdemeiért a Becsületrend lovagja érdemrenddel tüntette ki.

Nagy József előadásai

Canard pékinois (Pekingi Kacsa) – Théâtre de la Bastille, Párizs, 1987 március.
Sept peaux de rhinocéros (A rinocérosz hét bőre) – Orléans, 1988. november 24.
La mort de l'Empereur (A kormányzó halála) – Brest, 1989. november.
Comedia tempio – Orléans, 1990. november.
Les échelles d'Orphée (Orfeusz létrái) – Orléans, 1992. június 19.
Tractatus bestial (film Kende Jánossal) – 1993.
L'anatomie du fauve (A vad anatómiája) – Orléans, 1994.
Woyzeck – Théâtre National de Bretagne-Rennes, 1994. március.
Le Cri du Caméléon (A kaméleon kiáltása) – L'Anomalie cirkusze gyűttes, Párizs, 1995.
Les commentaires d'Habacuc (Habakuk kommentárok) – Festival d'Avignon, 1996.
Le vent dans le sac (Szél a zsákban) – Lausanne, 1997. december 2.
Petit Psaume du matin – Dominique Mercyvel – Festival d'Avignon, 1999. július.
Les veilleurs (Virrasztók) – Théâtre de la Ville, Párizs, 1999. október 1.
Le temps du repli (A rejtőzés kora) – Orléans, 1999. november 26.
Les philosophes (Filozófusok) – Cannes, 2001. december.
Éjféli után – Kanizsa, 2002. szeptember.
Éden – 2003. június.

Koncz István

Az utolsó vers

Háromszor kértem a halált:

Este, amikor a leáldozó nap sugarai
a gyérülő lombok közt
az ősz színeivel permetezték be a
tűnő világot.
Kértem, hogy könnyű legyen az éjszaka
és ne kísértsenek álmok.

Reggel,
amikor az első fénysugár pírja
skarlatszín virágot rajzolt a húnyó eszmélet arcán.
Kértem, könnyű legyen a nap
és el ne feledjek semmit, mi volt.

Aztán
az este és reggel rendje felborult –
mintha a semmibe szóltam volna,
mondtam: haza szeretnék menni.

Irodalomjegyzék

- Alberti, Leon Battista. 1997. *A festészetéről. Della Pittura, 1436*. Budapest: Balassi.
- Angyalosi Gergely. 1992. Jelország. Budapest: *Literatura*. 2. 134-148.
- Arisztotelész. 1974. *Poétika*. Budapest: Magyar Helikon.
- Arisztotelész. 1992. *Metafizika*. Budapest: Hatágú Síp Alapítvány.
- Arisztotelész. 1997. *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Budapest: Kossuth.
- Artaud, Antonin. 1985. *A kegyetlen színház*. (szerk. Vinkó József.) Budapest: Magvető.
- Artaud, Antonin. 1999. *A színház és az istenek. Válogatott írások*. Budapest: Orpheusz.
- Aston, Elaine and Savona, George. 1991. *Theatre as Sign-System. A semiotics of Text and performance*. London and New York: Routledge.
- Augustinus, Aurelius. 1982. *Vallomások*. Budapest: Gondolat.
- Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- Austin, John L. 1990. *Tetten ért szavak*. Budapest: Akadémiai.
- Bacsó Béla. 1985. Gadamer, Hans-Georg: Igazság és módszer. Budapest: *Literatura*. 1-2. 212-217.
- Bacsó Béla. 1989. *A megértés művészete – a művészet megértése*. Budapest: Magvető.
- Bacsó Béla. 1994. *Határpontok. Hermeneutikai esszék*. Budapest: T-Twins / Lukács Archívum.
- Bacsó Béla. (szerk.) 1995. *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Budapest: Ikon.
- Bacsó Béla. 2000. *Logosz és megértés*. Debrecen: *Vulgo*. 3-4-5. 31-36.
- Bacsó Béla. (szerk.) é.n. *Szöveg és interpretáció*. Budapest: Cserépfalvi.
- Balassa Péter. 1981. Mint egy nyitott borotva. In: *Woyzeck*. Budapest: Magyar Színházi Intézet.
- Balassa Péter. 1989. *A másik színház*. Budapest: Szépirodalmi.
- Barba, Eugenio – Savarase, Nicola. 1999. Bevezetés a színházi antropológiába. Veszprém: *Theatron*. 4. 67-79.
- Barba, Eugenio. 2000. Szavak vagy jelenlét. In: Jákfalvi (szerk.) 2000. 194-199.
- Barba, Eugenio. 2001. *Papírkenu*. Budapest: Kijárat.
- Barrault, Jean-Louis. 1964. *Egy színházi ember naplója*. Budapest: Színházstudományi Intézet.
- Barthes, Roland. 1968. A strukturalista aktivitás. Budapest: *Helikon*. 1. 101-105.
- Barthes, Roland. 1996. *A szöveg öröme*. Budapest: Osiris.
- Barthes, Roland. 1997. *Beszédtrödékek a szerelemről*. Budapest: Atlantisz.
- Bataille, Georges. 1955. *Le peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*. Geneve: Skira.
- Baudrillard, Jean. 1996. *Amerika*. Budapest: Magvető.
- Baudrillard, Jean. 2000. *Az utolsó előtti pillanat (A közönyös paroxista). Beszélgetések Philippe Peti-vel*. Budapest: Magvető.
- Bausch, Pina. 2000. Nem az, ahogyan mozognak az emberek, hanem az, ami mozgatja őket. In: Jákfalvi (szerk.) 2000. 189-194.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1999. *Esztétika*. Budapest: Atlantisz.
- Báthori Csaba. 1999. Sodródni nem elég. Budapest: *Nagyvilág*. 11-12.
- Benjamin, Walter. 1980. *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon.
- Bergson, Henri. 1986. *A nevetés*. Budapest: Gondolat.
- Bécsy Tamás. 1988. *A dráma esztétikája*. Budapest: Kossuth.
- Bicskei Zoltán (szerk.). 2002. *Mozzanatok*. Kanizsa: Kanizsai Kör.
- Biemel, Walter. 1991. Heidegger művészet-értelmezése. In: Fehér M. István (szerk.) 1991. 127-146.

- Boehm, Gottfried. 2000. A lét gyarapodása. Hermeneutikai reflexió és képzőművészet. In: Debrecen: *Vulgo* 3-4-5. 71-81.
- Bonvin, Jacques. 1996. *Dictionnaire énergétique et symbolique art Roman*. Roanne: Mozaïque.
- Bódy Gábor. 1996. *Végtelen kép*. Budapest: Pesti Szalon.
- Bruckhardt, Titus. 2000. *Alkímia. Világkép és szellemiség*. Budapest: Arcticus.
- Bruckhardt, Titus. 2000a. *A szakrális művészet lényegéről*. Budapest: Arcticus.
- Bruckhardt, Titus. 2001. *Chertres és a katedrális születése*. Budapest: Arcticus.
- Brustein, Robert. 1982. *A lázadás színháza I-II*. Budapest: Európa.
- Bujalos István (szerk.). 1993. *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Budapest: Századvég.
- Burt, Ramsay. 1995. *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities*. London and New York: Routledge.
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance: a critical introduction*. London and New York: Routledge.
- Coomaraswamy, Ananda K. 2000. *Keresztény és keleti művészetfilozófia*. Budapest: Arcticus.
- Craig, E. G. 1967. *Hitvallás a színházról*. Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Craig, E. G. 1994. A színész és az übermarionett. Budapest: *Színház Budapest*, 9. 34-45.
- Csikós Ella – Lakatos László (szerk.) 1990. *Filozófiai hermeneutika*. Budapest.
- Danto, Arthur C. 1997. *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet*. Budapest: Atlantisz.
- Danto, Arthur C. é.n. Metafora, kifejezés és stílus. In: Bacsó (szerk.) é.n. 129-167.
- de Man, Paul. 1996. A temporalitás retorikája. In: Thomka (szerk) I. 5-60.
- de Man, Paul. é.n. Ellenszegülés az elméletnek. In: Bacsó (szerk) é.n. 97-114.
- de Man, Paul. é.n.a. Szemiotológia és retorika. In: Bacsó (szerk) é.n. 115-128.
- de Marinis, Marco. 1999. Történelem és történetírás. In: Demcsák – Kiss (szerk.) 1999. 45-87.
- Demcsák Katalin – Kiss Attila Attila (szerk.) 1999. *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája. Tanulmányok. Ikonológia és Műértelmezés 8. kötet*. Szeged: JATEPress.
- Derrida, Jacques. 1993. *Esszé a névről*. Pécs: Jelenkor.
- Derrida, Jacques. 1994. A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. Szeged: *Gondolat-jel*. I-II.
- Derrida, Jacques. é.n.. Az el-különböződés. In: Bacsó (szerk) é.n. 43-64.
- Dékei Kriszta. 1991. Kandinszkij és a színház. Budapest: *Nappali Ház*. 4.
- Dürrenmatt, Friedrich. 1967. *Színházi problémák*. Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Eco, Umberto. 1976. *A nyitott mű*. Budapest: Gondolat.
- Elam, Keir. 1980. *The semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge.
- Eliade, Mircea. 1987. *A szent és a profán*. Budapest: Európa.
- Eliade, Mircea. 2001. *A szamanizmus*. Budapest: Osiris.
- Eln, Ferenc – Somlósi, Lajos (szerk.) 1997. *Woyzeck ou l'ébauche du verttge*. Orleans: EtCETera.
- Empedoklész. 1985. *Töredékek*. Budapest: Gondolat.
- Engelander, Rudy and Klaic, Dragan 1998. *Shifting Gears. Reflections and reports on the contemporary performing arts*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- Eremita, Viktor (szerk.). 1994. A legszerencsétlenebb. In: Søren Kierkegaard: *Vagy-vagy*. Budapest: Osiris-Századvég.
- Esslin, Martin. 1998. *A dráma vetületei. Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon avagy a képernyőn*. Szeged: JATEPress.
- Evans-Pritchard, E. E. 1956. The Problem of Symbols. In: *Nuer Religion*. Oxford: Clarendon Press. 76-102.

- Fabiny Tibor (szerk.). 1987. *A hermeneutika elmélete I-II*. Szeged: JATE.
- Fabiny Tibor (szerk.). 1998. *A hermeneutika elmélete. Ikonológia és Műértelmezés 3. kötet*. Szeged: SZTE
- Falus Róbert 1982. *Az aranyfű legendája*. Budapest: Magvető.
- Fehér M. István. 1984. *Martin Heidegger*. Budapest: Kossuth.
- Fehér M. István (szerk.). 1991. *Utak és tévutak. A budapesti Heidegger-konferencia előadásai*. Budapest: Atlantisz.
- Fehér M. István. 2000. Szó, beszélgetés, dolog. A gadameri hermeneutika nyelvfelfogása. Debrecen: *Vulgo* 3-4-5. 101-113.
- Fehér M. István. 2002. Heidegger, Husserl, Descartes. A filozófia mint szigorú tudomány újkori eszméje Heidegger első marburgi előadásának tükrében. In: Schmal Dániel (szerk) *Descartes, Kant, Husserl, Heidegger. Tanítványok írásai Munkácsy Gyula tiszteletére*. Budapest: Atlantisz.
- Fergusson, Francis. 1986. *A színház nyomában*. Budapest: Európa.
- Finter, Helga. 1998. A posztmodern színház kamera-látása. Jászberény: *Ellenfény*. 3. (melléklet)
- Foucault, Michel. 1981. Mi a szerző? Budapest: *Világosság*. július. (melléklet) 26-35.
- Foucault, Michel. 1991. A diszkurzus rendje. Budapest: *Holmi*. július. 868-889.
- Foucault, Michel. 2000. *A szavak és a dolgok*. Budapest: Osiris.
- Földényi F. László. 1990. *A túlsó parton*. Pécs: Jelenkor.
- Fried István (szerk.) 1987. *A komparatiztika kézikönyve (Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba)*. Szeged: Acta Universitatis Szegediensis.
- Fried István (szerk.) 1997. *Utak a komparatiztikában. Az összehasonlító irodalomtudomány új-régi kérdései*. Szeged: JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék.
- Fuchs, Elinor. 1998. A Jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán. Budapest: *Színház*. 3.
- Fuchs Livia (szerk.) 1995. *Fejezetek a modern tánc történetéből* Budapest: Magyar Művelődési Intézet.
- Fuchs Livia. 1995a. Bevezetés az amerikai és európai modern tánc történetébe. In: Szúdy (szerk.) 1995. 23-41.
- Gadamer, Hans-Georg. 1984. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Budapest: Gondolat.
- Gadamer, Hans Georg, 1988. Bevezetés Heidegger *A műalkotás eredete* című tanulmányához. In: Heidegger. 1988. 7-30.
- Gadamer, Hans-Georg. 1994. *A szép aktualitása*. Budapest: T-Twins.
- Gadamer, Hans Georg. 1995. Filozófia és irodalom. In: Bacsó (szerk.) 1995. 41-62.
- Gadamer, Hans Georg. 2000. Fenomenológia és dialektika között. Önkritika-kísérlet. Debrecen: *Vulgo*. 3-4-5. 4-18.
- Gadamer, Hans Georg. 2000a. Olvasni olyan, mint fordítani. Debrecen: *Vulgo*. 3-4-5. 19-24.
- Gadamer, Hans Georg. 2000b. A hallásról. Debrecen: *Vulgo*. 3-4-5. 25-30.
- Gadamer, Hans Georg. é.n. Szöveg és interpretáció. In: Bacsó (szerk.) é.n. 17-41.
- Gajdó Tamás (szerk.). 1999-2000. A *Theatron* folyóirat színházzsémotikai száma. Veszprém. 1999 tél – 2000 tavasz.
- George, David. 1998. A kétértelműségről: A performansz posztmodern elmélete felé. Veszprém: *Theatron*. 1. 5-14.
- Gerold László. 1983. *Színház a nézőtérrel*. Újvidék: Forum.
- Gerold László. 1985. *Színházesszé*. Újvidék: Forum.
- Gerold László. 1994. Beckett — Hangya — Nagy. Újvidék: *Híd*. 4. 402-404.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1982. *Költészet és valóság*. Budapest.

- Grandpierre Attila. 1998. Az élő kozmikus rádióadó-vevők fizikája. Budapest: *Természetgyógyász Magazin* 2.
- Graves, Robert. 1981. *A görög mítoszok. I-II.* Budapest: Európa.
- Grondin, Jean. 2000. Útban a retorika felé. A Platónról Ágostonhoz vezető lépés az *Igazság és módszerben*. Debrecen: *Vulgo* 3-4-5. 62-70.
- Grotowski, Jerzy. 1999. *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969.* Pozsony: Kalligram.
- Gulyás Gábor. 2000. Kísértetek testedzése. Haláltánc. Debrecen: *Vulgo*. 212-218.
- Gyenge Zoltán. 1990. Danse Macabre — A színház filozófiája. (Művészetfilozófiai kísérlet”) In: Várszegi Tibor (szerk.) *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról.* Szerkesztői kiadás. 14-28.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1974. *Esztétika.* Budapest: Gondolat.
- Heidegger, Martin. 1965. Das Wort. In: *Unterwegs zur Sprach.* Tübingen: Neske.
- Heidegger, Martin. 1966. Levél a humanizmusról. In: Köpeczi (szerk.) 1966. 169-178.
- Heidegger, Martin. 1966a. Hölderlin és a költészet lényege. In: Köpeczi (szerk.) 1966. 187-207.
- Heidegger, Martin. 1988. *A műalkotás eredete.* Budapest: Európa.
- Heidegger, Martin. 1989. *Lét és idő.* Budapest: Gondolat.
- Heidegger, Martin. 1991. *Egy japán és egy kérdező párbeszédéből – Útban a nyelvhez.* Budapest: Helikon.
- Heidegger, Martin. 1994. „...Költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások.* Budapest, Szeged: T-Twins / Pompeji.
- Heidegger, Martin. 1995. *Bevezetés a metafizikába.* Budapest: Ikon.
- Heidegger, Martin. 1995a. *Költemények.* Budapest: Societas Philosophia Classica.
- Heidegger, Martin. 2001. *A fenomenológia alapproblémái.* Budapest: Osiris/Gond-Cura Alapítvány.
- Heidegger, Martin. é.n. Mit jelent gondolkodni. In: Bacsó (szerk.) é. n. 7-16.
- Herakleitosz. 1983. *Herakleitosz műzói avagy a természetről.* Budapest: Helikon.
- Hermész Triszmegisztosz. 1995. Aszklépiosz. In: Pál (szerk.) 1995. 71-96.
- Hirsch, E. D. 1998. A szerző védelmében. In: *A hermeneutika elmélete.* Válogatta és szerkesztette: Fabiny Tibor. Ikonológia és Műértelmezés 3. kötet. Szeged. 267-284.
- Hirsch, E. D. 1998. A jelentés és jelentőség újraértelmezése. In: *A hermeneutika elmélete.* Válogatta és szerkesztette: Fabiny Tibor. Ikonológia és Műértelmezés 3. kötet. Szeged. 319-342.
- Huizinga, Johan. 1979. *A középkor alkonya.* Budapest: Európa.
- Iser, Wolfgang. 1997. A fikcionalás aktusai. In: Thomka Beáta (szerk.) 1996. IV. 85-129.
- Iser, Wolfgang. 2001. *A fiktív és az imaginárius.* Budapest: Osiris.
- Jauss, Hans Robert. 1994. Az irodalmi posztmodernség. Budapest: *Literatura.* 2: 133-138.
- Jauss, Hans Robert. 1997. *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok.* Budapest: Osiris.
- Jákfalvi Magdolna (szerk.) 2000. *Színházi antológia. XX. század.* Budapest: Balassi.
- Jefferson, Ann – Robey, David (szerk.) 1995. *Bevezetés a modern irodalomelméletbe.* Budapest: Osiris.
- Jung, Carl Gustav. 1960. Synchronicity. In: *Collected Works* 8. London.
- Jung, Carl Gustav. 1987. *Emlékek, álmok, gondolatok.* Feljegyezte Aniela Jaffé. Budapest: Európa.
- Kant, Immanuel. 1966. *Az ítélőerő kritikája.* Budapest: Akadémiai.
- Kant, Immanuel. 1981. *A tiszta ész kritikája.* Budapest: Akadémiai.
- Kantor, Tadeusz. 1994. *Halálszínház.* Budapest-Szeged: MASZK Egyesület.
- Keller, Holm. 1998. Testtel gondolkodni. Beszélgetés Robert Wilsonnal. Veszprém: *Theatron.* 2. 71-72.

- Kerényi Károly. 1977. *Görög Mitológia*. Budapest.
- Kerényi Károly. 1983. Hérakleitos és a görög filozófia eredete. In: *Hérakleitos múzsái vagy a természetről*. Budapest: Stemma.
- Kékesi Kun Árpád. 1998. *Tükörképek lázadása. A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*. Budapest: JAK – Kijárat.
- Kékesi Kun Árpád. 1998.a. A színház és a posztmodern: Adalékok egy kapcsolat magyarázatához. Veszprém: *Theatron*. 1. 19-49.
- Kiss Attila Atilla – Demcsák Katalin (szerk.) 1999. *Színház-szemiotika. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája. Tanulmányok*. Ikonológia és Műértelmezés 8. kötet. Szeged: JATEPress.
- Kiss Attila Atilla. 1999. A Tanúság szemiotikája az emblematikus színházban. In: Demcsák – Kiss (szerk.) 1999. 247-290.
- Kiss Attila Atilla – Szőnyi György Endre (szerk.) 2003. *Szó és kép*. Ikonológia és Műértelmezés 9. kötet. Szeged: JATEPress.
- Kirk-Raven-Schofield. 1998. *A preszókratikus filozófusok* Budapest: Atlantisz.
- Klaic, Dragan and Engeland, Rudy. 1998. *Shifting Gears. Reflections and reports on the contemporary performing arts*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- Kodolányi Gyula – Nagy József – Szabados György. 1989. A kormányzó halála. Budapest: *Hitel*. 25. 17-19.
- Kodolányi Gyula. 1990. A kormányzó halála. Műhelytanulmány. Budapest: *Hitel*. 3. 29-32.
- Kott, Jan. 1990. A két félteke. Budapest: 2000. 3. 51-53.
- Kott, Jan. 1990a. A test emlékezete. Budapest: 2000. 12. 63-64.
- Köpeczi Béla (szerk.) 1966. *Az egzisztencializmus*. Budapest: Gondolat.
- Kristeva, Julia. 1971. A szemiotika: kritikai tudomány vagy a tudomány kritikája. Budapest: *Helikon*. 2. 161-170.
- Kuhn, Thomas S. 1984. *A tudományos forradalmak szerkezete*. Budapest: Gondolat.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1987. *Műalkotás – szöveg – hatás*. Budapest: Magvető.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1990. Hermeneutika és irodalomfelfogás. Budapest: *Kritika*. 11. 10-13.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1991. A szöveg mint recepcióesztétikai probléma. Budapest: *Literatura*. 2. 123-139.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1995. Hatástörténet és metahistória avagy hozzáférhető-e a történetiség? Budapest: *Literatura*. 1. 58-80.
- Kulcsár Szabó Ernő. 1997. Komparatív vagy integratív? A modernség irodalomtörténeti értelmezhetőségéhez. In: Fried (szerk.) 1997. 7-15.
- Kulcsár Szabó Ernő. 2002. A látható nyelv elkülönítése: hermeneutika és filológia. Budapest: *Literatura*. 4. 379-394.
- Kürtösi Katalin. 1997. Színreállítás és közönség a 20-as és 30-as évek drámájában. In: Fried (szerk.) 1997. 91-103.
- Lacan, Jacques. 1993. A tükör-stádium. Budapest: *Thalassa*. 2. 5-11.
- Lacan, Jacques. 1993a. Részletek a Hamlet-szemináriumról. Budapest: *Thalassa*. 2. 17-28.
- Lehmann, Hans Thies. 1993. Time-Structures in aristotelian and non-aristotelian Theater. In: *New Dimensions of Theatre – New Dimensions of Theory*. Amsterdam: Amsterdam Summer University / Felix Meritis. 116-121.
- Lenkei Júlia. 1993. *Mozdulatművészet*. Budapest: Magvető – T-Twins.
- Loboczky János. 1998. *A Műalkotás: "A létben való gyarapodás"*. Budapest: Akadémiai.
- Loboczky János. 2003. Dekorativitás és díszítőművészet Gadamer és Lukács művészetfilozófiájában. (megjelenés előtt) In: *Erkölc- és művészetfilozófiai tanulmányok*. Kaposvár: Kaposvári Egyetem.
- Lukács György. 1910. *A lélek és a formák*. Budapest: Franklin.

- Lukács György. 1975. *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete.* Budapest: Magvető.
- Lyotard, Jean-Francois. 1988. Mi a posztmodern? Budapest: *Nagyvilág*. 3. 419-426.
- Lyotard, Jean-Francois. 1993. A posztmodern állapot. In: Bujalos (szerk.) 1993. 7-145.
- Meyerhold, Vszevolod. 1967. *Színházi forradalom.* Budapest: Színháztudományi Intézet.
- Mihályi Gábor. 1996. Látogatás Grotowski pszicho-dinamikus kísérleti színházában. Budapest: *Valóság*. 9.
- Morris, Gay (szerk.) 1996. *Moving Words. Re-writing dance.* London and New York: Routledge.
- Nagy József. 1984. A kontakt tánc. In: *Táncművészet* 11.
- Nietzsche, Friedrich. 1984. A vidám tudomány. ("La gaya scienza") In: *Válogatott írások.* Budapest: Gondolat. 147-217.
- Nietzsche, Friedrich. 1986. *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus.* Budapest: Európa.
- Nietzsche, Friedrich. 1994. A bálványok alkonya. Veszprém: *Ex Symposion.* Nietzsche különszám.
- Nietzsche, Friedrich. 1995. *Túl jón és rosszon.* Budapest: Ikon.
- Nietzsche, Friedrich. 2000. A filozófia a görögök tragikus korszakában. In: *Ifjúkori görög tárgyú írások.* Budapest: Európa. 43-130.
- Nougier, Louis-René. 1990. Az őskor művészete. In: *A művészet története.* 1990. 7-41.
- Odorics Ferenc. 1985. Miképpen értünk meg metaforikus szövegeket? Budapest: *Literatura.* 1-2. 14-36.
- Ohly, Friedrich. 1986. A szavak szellemi jelentése a középkorban. In: Pál (szerk.) 1986. 229-265.
- Olay Csaba. 2000. Gadamer értelmezésfelfogása. Debrecen: *Vulgo.* 3-4-5. 91-100.
- Pál József (szerk.) 1986. *Az ikonológia elmélete I-II. Ikonológia és műértelmezés 1. kötet.* Szeged: JATE.
- Pál József (szerk.) 1995. *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szöveggyűjtemény. Ikonológia és műértelmezés 5. kötet.* Szeged: JATEPress.
- Pál József – Újvári Edit (szerk.) 1997. *Szimbólumtár.* Budapest: Balassi.
- Pál József. 1997a. Szimbólumkutatás – szimbólumelmélet. In: Fried (szerk.) 1997. 39-64.
- Pályi András. 1982. Artaud hétköznapi használatra. Budapest: *Mozgó Világ*. 3.
- Panofsky, Erwin. 1976. *Az emberi arányok stílustörténete.* Budapest: Magvető.
- Parmenidész és Empedoklész. 1985. *Töredékek.* Budapest: Gondolat.
- Pavis, Patrice. 1998. A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége. Budapest: *Színház*. 3.
- Pethő Bertalan. 1992. *Korunk filozófiája.* Budapest: Platon.
- Pethő Bertalan (szerk.) 1992a. *A posztmodern.* Budapest: Platon.
- Pethő Bertalan (szerk.) 1997. *Poszt-posztmodern. A kilencvenes évek. Vélemények és filozófiai vizsgálódások korszakváltásunk ügyében.* Budapest: Platon.
- Pethő Bertalan. 1997a. Posztmodernológia. Peratológiai bevezetés korszakváltásunkba. In: Pethő (szerk.). 1997. 11-37.
- Pethő Bertalan. 2000. *Technikai civilizáció és a lélek. Belépő a XXI. századba.* Budapest: Platon.
- Pethő Bertalan. 2003. *Japán út/viszony. Előzetes a XXI. századból.* Budapest: Platon.
- Pethő Bertalan. 2003a. Japán jegyzetek. Tezuka és Heidegger beszélgetése a nyelvről és a csendről. Debrecen: *Alföld*. 5. 80-90.
- Platón. 1984. Művei I-III. Budapest: Európa.
- Platón. 1998. *Gorgiasz* Budapest: Atlantisz.
- Plesu, Andrei. 2000. *A madarak nyelve.* Pécs: Jelenkor.

- Polányi Mihály. 1994. *A személyes tudás*. Budapest: Atlantisz.
- Propp, Vlagyimir J. 1975. *A mese morfológiája*. Budapest: Gondolat.
- Ricoeur, Paul. 1976. Struktúra és hermeneutika. Budapest: *Helikon* 4. 545-568.
- Ricoeur, Paul. 1998. A hármass mimézis. In: Fabiny (szerk.) 1998. 209-248.
- Ricoeur, Paul. 1992. Nyelv, szimbólum és interpretáció (részlet). In: *Pszichoanalízis – a belső nyelv tudománya*. Győr: *Műhely* különszám. 19-22.
- Ricoeur, Paul. é.n. Metafora és filozófia-diskurzus. In: Bacsó (szerk.) é.n. 65-97.
- Rényi András. 1999. *A testek világlása*. Budapest: Kijárat.
- Rényi András. 2002. A banalitás kontúrjai. Nagy József: Virrasztók. Budapest: *Színház*. 7. 36-42.
- Rókás László. 1987. Egyszarvú vaudeville: A pekingi kacsa. Budapest: *Táncművészet*. 3. 8-9.
- Rorty, Richard. 1975. A filozófia és a jövő. Pécs: *Jelenkor*.
- Rorty, Richard. 1994. *Esetlegesség, irónia, szolidaritás*. Pécs: Jelenkor.
- Sallis, John. 2000. A khóra nyomai. Debrecen: *Vulgo*. 3-4-5. 51-61.
- Saussure, Ferdinand. 1967. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest: Gondolat.
- Sándor L. István. 1999. "Mire kész a lélek". Kerekasztalbeszélgetés. Jászberény: *Ellenfény* 2-3. 42-50.
- Santarcangeli, Paolo. 1970. *A labirintusok könyve. Egy mítosz és egy szimbólum története*. Budapest: Gondolat.
- Savona, George and Aston, Elaine. 1991. *Theatre as Sign-System. A semiotics of Text and performance*. London and New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 1998. A színház új paradigmája a tudományos intézményekben. Veszprém: *Theatron*. 15-18.
- Schechner, Richard. 1999. Színház a huszonegyedik században. Veszprém: *Theatron*. 4. 80-81.
- Schechner, Richard. 1999. Egy bölcs mentor, akit a tanulás vágya hajt. Jerzy Grotowski. Jászberény: *Ellenfény*. 1. 74-75.
- Schechner, Richard. é.n. *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*. Budapest: Múzsák.
- Schlemmer, Oskar – Moholy-Nagy László – Molnár Farkas. 1990. *A Bauhaus színháza*. Budapest: Corvina.
- Schlemmer, Oskar. 2000. Ember és műfigura. In: Jákfalvi (szerk.) 2000. 95-101.
- Schmid, Holger. 2000. Művészet, nyelv, magyarázat. Debrecen: *Vulgo*. 3-4-5. 114-130.
- Schopenhauer, Arthur. 1924. A szép metafizikájához és az esztétikához. In: *Parerga és paralipomena I-IV. kötet*. Budapest.
- Sebestyén Rita. 2002. Élet és halál küszöbe. Jászberény: *Ellenfény*. 4. 13.
- Sebők Zoltán. 1987. Herakleitosz a Tiszán. Újvidék: *Hid* 11. szám. 1419-1421.
- Shine, Norman. 1997. *Numerológia*. Budapest: Magyar Könyvklub.
- Sieben, Irene. 1998. Ösztön és emberi gép. Pályakép Nagy Józsefről. Jászberény: *Ellenfény*. 3. 30-32.
- Sirató Ildikó. 1997. Komparatív modell és kontaktológia a színháztudományban. In: Fried (szerk.) 1997. 75-90.
- Staud Géza. 1977. *Max Reinhardt*. Budapest: Gondolat.
- Steiger Kornél. 1985. *Parmenidész és Empedoklész kozmológiája*. Budapest: Gondolat.
- Sturcz János. 1997. Performance, lassítás és kép. Képzőművészeti előképek és párhuzamok Robert Wilson színházában. Jászberény: *Ellenfény*. 2. 63-67.
- Szabados György. 1990. Improvizáció és kompozíció. In: Szabados György és Váczi Tamás: *A zene kettős természetű fénye*. Budapest: Magvető. JAK füzetek 49.
- Székely György. 1977. *Craig*. Budapest: Gondolat.
- Sziklai László. 1997. *Heidegger és az inség kora*. Budapest: Osiris-Gond.

- Szilvássy Orsolya. 1999. "A rózsza neve" és a véletlen. In: Bakonyi-Farkas (szerk.) 1999. 136-145.
- Szőnyi György Endre – Kiss Attila Atilla (szerk.) 2003. *Szó és kép*. Ikonológia és Műértelmezés 9. kötet. Szeged: JATEPress.
- Sztanyiszlavszkij. 1988. *A színész munkája*. Budapest: Gondolat.
- Szúdy Eszter (szerk) 1995. *Táncstudományi tanulmányok*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.
- Taki, Koji. 1998. Tragédia / Komédia. Nagy Józsefről. Jászberény: *Ellenfény*. 3. 34.
- Tarnóczy Tamás. 1982. *Zenei akusztika*. Budapest: Zeneműkiadó.
- Teschke, Holger. 1998. Testtel hallani, testtel beszélni. Beszélgetés Robert Wilsonnal. Veszprém: *Theatron*. 2. 69-70.
- Thomka Beáta. 1991. Test és mozgás metafizikája. Újvidék: *Hid*. 4. 404-405.
- Thomka Beáta (szerk) 1996. *Az irodalom elméletei I – IV*. Pécs: Jelenkor.
- Trilloux, Paul. 1990. *L'Art d'orcival au-dela des apparences*. Paris: Dervy-Livres.
- Trilloux, Paul. 1993. *Guide de l'art Roman*. Paris: Dervy-Livres.
- Waczulik Margit. 1978. A görögök, az etruszok és a rómaiak. In: *Mitológiai ábécé*. 219-268. Budapest: Gondolat.
- Vajda Mihály. 1993. *A posztmodern Heidegger*. Budapest: T-Twins.
- Vajda Mihály. 1996. *Nem az örökkévalóságnak. Filozófiai (láb)jegyzetek*. Budapest: Osiris.
- Vay Tamás. 1991. *A posztmodern Amerikában*. Budapest: Platon.
- Vekerdy Tamás. 1974. *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Budapest: Magvető.
- Zsélyi Ferenc. 1998. A testet öltött tánc színháza. Jászberény: *Ellenfény*. 5. Melléklet.
- A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. 1970. Budapest: Akadémiai.
- A művészet története. I – XII*. 1990. Budapest: Corvina.
- Filozófiatörténeti szöveggyűjtemény. I-II. kötet*. 1962. Budapest: Tankönyvkiadó.

Szépirodalmi művek jegyzéke

- Beckett, Samuel. 1972. *Murphy*. Budapest: Magvető.
- Beckett, Samuel. 1977. *Godot-ra várva*. Budapest: Nagyvilág. 1173-1266.
- Beckett, Samuel. 1987. *Molly – Malone meghal – A megnevezhetetlen*. Budapest: Magvető.
- Beckett, Samuel. 1989. *Előre vaknyugatnak. Válogatott kispróza*. Budapest: Európa.
- Beckett, Samuel. 1993. *Mercier és Camier*. Budapest: Holnap.
- Beckett, Samuel. 1996. *Versek*. Budapest: Orpheusz – Új Mandátum
- Beckett, Samuel. 1997. *Eleutheria*. Budapest: Új Mandátum.
- Blake, William. 1977. *Versek*. Budapest.
- Borges, Jorge Luis. 1986. *A titkos csoda. Elbeszélések*. Budapest: Európa.
- Borges, Jorge Luis. 1987. *Az idő újabb cáfolata. Válogatott esszék*. Budapest: Gondolat.
- Borges, Jorge Luis. 2000. *A holdbéli nyúl. Válogatás Borges társszerzőkkel írt műveiből*. Budapest: Európa.
- Borges, Jorge Luis. 2000a. *A homály dicsérete. Költemények*. Budapest: Európa.
- Büchner, Georg. 1982. *Művei*. Fordította Thurzó Gábor. Budapest: Európa.
- Büchner, Georg. 1993. *Woyzeck*. Paris: L'Arche.
- Büchner, Georg. 1999. *Woyzeck*. Fordította Kiss Csaba. Budapest: Színház 5. drámamelléklet.
- Cage, John. 1995. *A csend*. Pécs: Jelenkor.
- Dante, Alighieri. 1962. *Összes művei*. Budapest: Magyar Helikon
- Dante Alighieri. 1982. *Isteni színjáték*. Budapest: Európa.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1983. *Werther szerelme és halála*. Budapest: Európa.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1988. *Vonzások és választások*. In: *Szépprózai művek*. Budapest: Európa.
- Hamvas Béla. 1987. *Silentium – Titkos jegyzőköny – Unicornis*. Budapest: Vigilia.
- Kafka, Franz. 1975. *A per*. Budapest: Európa.
- Kafka, Franz. 1979. *A kastély*. Budapest: Európa.
- Kafka, Franz. 1981. *Naplók, levelek*. Budapest: Európa.
- Kafka, Franz. 1982. *Az átváltozás. Válogatott elbeszélések*. Budapest: Európa.
- Nádas Péter. 1988. *Játéktér*. Budapest: Szépirodalmi.
- Nádas Péter. 1991. *Az égi és a földi szerelemről*. Budapest: Szépirodalmi.
- Schulz, Bruno. 1969. *Apám tűzoltó lesz. Elbeszélések*. Budapest: Európa.
- Schulz, Bruno. 1998. *Fahajas boltok. Összegyűjtött elbeszélések*. Pécs: Jelenkor.
- Tolnai Ottó. 1983. *Vidéki Orfeusz. Válogatott versek*. Budapest: Magvető.
- Tolnai Ottó. 1983a. *Virág utca 3*. Újvidék: Fórum.
- Tolnai Ottó. 1987. *Prózák könyve*. Újvidék: Fórum.
- Tolnai Ottó. 1987a. *Nézni a Tiszát – mint radikális program*. Újvidék: *Híd* 11. szám. 1415-1419.
- Tolnai Ottó. 1991. *Gondolatok a Gambettán*. Újvidék: *Híd*. 4. 406-413.
- Tolnai Ottó. 1992. *árvacsáth. Versek*. Újvidék-Budapest: Orpheusz/Fórum.
- Tolnai Ottó. 1992a. *Wilhelm-dalok. Versek*. Pécs: Jelenkor.
- Tolnai Ottó. 1994. *Kékítőgolyó. Új prózák könyve*. Kortárs – Széphalom.
- Tolnai Ottó. 2001. *Balkáni babér*. Pécs: Jelenkor.