

LIKTOR ESZTER

Térbe fordul a kép, vele fordul a néző

UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, *Képből van-e a színház teste?*,

Marosvásárhely, Mentor – UARTPress, 2011.

Ungvári Zrínyi Ildikó *Képből van-e a színház teste?* című kötete tulajdonképpen korábbi tanulmányok és előadáselemzések – véleményem szerint néhol kissé laza – egybefűzése, ahogyan azt a szerző az olvasót megszólító másfél oldalas bevezetőben jelzi is. Az egymás után következő, gondosan fejezetekbe rendezett szövegeket összefűző gondolatmenet azon alapkérdést igyekszik körüljárni, hogy mi módon és milyen következményekkel lehetséges, hogy a színész testi jelenléte a térben egyszerre gesztikus természetű és képszerű.

A szerző már a bevezetőben jelzi, hogy nem paradoxon ez a kettősség, hiszen a színház eleve komplex jelrendszer, mégis érdemes megvizsgálni, hogy vajon a globálisnak nevezhető képiséggel szemben (vagy épp azzal párhuzamosan) végbemegy, végbement-e az a „performatív fordulat”, amelyről „egyre többet beszél a szakma”. (7.) A kötet tehát egyrészt azt vizsgálja, hogyan igyekszik a színpad visszahódítani „az elvont képtől a test érzékiségét”, másrészt pedig azt a közösségi, szertartásos jelleget, amely Ungvári Zrínyi szerint szorosan kapcsolódik a testi jelenlét elevenségéhez.

Fejezeteit úgy építi föl, hogy előbb sorra veszi az elméleti kérdésfelvetések lehetséges aspektusait, esetleges válaszlehetőségeket is kínálva, ezt pedig előadáselemzések követik. Utóbbiak – a szerző ígérete szerint – nem pusztá példatárként szerepelnek, hanem inkább az elméleti felvetések sajátos kontextusát teremtik meg.

Az első, *Gesztus-narratívák* címet viselő fejezet abból a színháztörténeti tényből indul ki, hogy az 1945 után sokáig egyedülként kanonizált Sztanyiszlavszkij-színjátszással szemben véghezvitt avantgárd kísérletek voltak az elsők, amelyek előtérbe tolták a testi és gesztikus eseményeket, szemben a mindennapok jelrendszerét alkalmazó és azt a negyedik fal konvenciója által megmutató realista színjátszással. A gesztus és a mindennapiság mint minőség persze – mindannyiunk napi tapasztalata szerint – nem állnak eredendő ellentétben. Maga a szerző is kitér az ezzel kapcsolatos elméleti bizonytalanságokra: a testi jel teátrálissá válásának (eleve teátrális természete érvényesülésének?) feltételeit, útjait veszi sorra, s így igyekszik feloldani gesztus és mindennapiság dilemmáját.

Ehhez pedig a narratíva fogalmát hívja segítségül („Hogyan alkothatók narratívák a gesztusokból?” – 9.), ám a fogalmat sajnos nem tisztázza, nem illeszti hozzá a saját elképzeléseéhez. Ez azért kelthet zavart, mert kevéssel ez után azt olvassuk, hogy a posztdramatikus színházat a testművészetek felől kell értelmezni, ez szabadjára ugyanis ki a logosz rendjéből. (10.) (Meg kell jegyezni, hogy a *posztdramatikus színház* fogalmát a szerző sokszor a *kortárs színház* szinonimájaként alkalmazza, véleményem sze-

rint nem következetes és egyébként sem problémamentes módon.) Miután ezt kijelentette, mégis gesztus-narratíváról beszél, amelyet történetként, vagyis valamely, a logos rendjébe tartozó képződményt elbeszélő gesztusok láncaként definiál.

Könnyebb lenne az olvasó dolga, ha már itt tisztázódna, hogy narratíván – ebben az összefüggésben – nem egy fiktív, elbeszélésre váró történetet, eseménysort értünk, hanem valamiféle – akár konceptuális, akár érzéki természetű – logika szerint egymásba fűződő mozzanatok sorát. Érdekes kérdés azonban, hogy amennyiben mégiscsak beszélhetünk a posztmodern színpad narratívájáról – bármit is értünk ez alatt –, akkor az vajon egyfajta emlékezetből, a gesztus emlékezetéből táplálkozik-e? Vagyis van-e a gesztusnak – megkerülhetetlen módon – narratív háttere? (11.) A gesztus ezt követő meglehetősen széles meghatározásából (amelyben benne foglaltatik a taglejtés, a kézmozdulat, a testmozgás) azt sejthetjük, hogy igen, a gesztusnak van narratív háttere, mégpedig éppen abból adódóan, hogy a korábban emlegetett mindennapiságtól nem tud megszabadulni.

Ha azonban ez így van, akkor a gesztusnak – úgy gondolom – nem a háttere narratív, vagyis adott gesztus nem eredendően egy bizonyos történetelemet „beszél el”, sokkal inkább a szerveződése mondható narratívának: a gesztusok egymásutánisága áll össze történetté a mindennapokban, éppen úgy, mint a színpadon. A szerzővel együtt tehát vissza kell térnünk ahhoz a kérdéshez, hogy mi is adja a teatralitás minőségét. Erika Fischer-Lichte és Helmar Schramm teatralitás-konceptióját alapul véve Ungvári Zrínyi Ildikó úgy határozza meg a teatralitást, mint a kulturális energia három tényezőjének, az *aisthesis*nek, a *kinesis*nek és a *semiosis*nek a konvergálását. (12.)

További magyarázat helyett a gesztusjelenségeknek a performansz modelljével történő leírásába kezd, amihez először elkülöníti a szemiotikai és az antropológiai/művészi performanszot. (12.) Utóbbinál az átváltozás tartós állapota a cél, vagyis a test energikus (tehát nem szemiotizált) használata, jegyzi meg a szerző. Ne feledjük azonban, hogy az energikusan használt test sem áll le a jeltermeléssel, még ha az általa termelt jelek nem is úgy alapulnak megegyezésen, ahogyan a szemiotizált test egyes megnyilvánulásai. Színházi kontextusban üzenetképző jelleggel bír nem csupán a mozgás – legyen az improvizatív vagy koreografált –, hanem minden olyan testi megnyilvánulás is, amelyet a színész nem intelligenciájával épít föl, így például valamilyen fárasztó mozgássor után a szapora levegővétel. Erre a szerző kevésbé reflektál, sőt, azt írja, hogy „a gesztus diszkontinuus, nem kíséri állandó jelleggel az ember verbális megnyilvánulásait, amelyek viszont kontinuumot alkotnak”. (13.) Természetesen a verbális megnyilvánulások esetében is csak akkor beszélhetünk kontinuumról, ha a csendet is a folyamat szerves részének tekintjük. Meglátásom szerint, akárcsak a verbális szemiózisonál, úgy a gesztusok esetében is tekinthetnénk a szemiózis szünetét kifejezett gesztuscsendnek, így könnyebb lenne megértenünk a szerző azon későbbi – és az előbbivel némileg ellentétes – megállapítását, hogy „a nem emblemikus gesztusjelek a mindennapi életben is folyamatos mozgási kontinuumot alkotnak” (14.), illetve könnyebb lenne belátnunk, hogy valójában a színházi jeltermelés is ilyen. Akár

energia-, akár szemioziszalapú, mindenképpen folyamatos, és mint ilyen, elsősorban nem az analízisre, hanem az átélésre szólít föl.

Feltehetően erről a töről fakad a gesztus és a kép közötti elméleti különbség is, amely – zavarba ejtő módon – kétféleképpen is megközelíthető. Gondolhatjuk egyrészt azt, hogy a kép szemlélése megbízhatóbb forrás, hiszen a kép a gesztusnál több időt hagy a nézőnek a vizsgálódásra, másrészt viszont – a gesztusszemiozisz folyamata felől nézve – a (gesztus)pillanat kimerevítése elbizonytalaníthatja a jelentést, ha a szemlélő nem nézi és nem éli végig a gesztusképzés egész folyamatát. A szerző Arthur Dantótól kölcsönzi Krisztus felemelt karjának látványát mint példát, amely lehet áldó vagy feddő – ezt csak a gesztus egész kinetikus folyamatának ismeretében dönthetjük el.

Érdekes az, ahogyan a szerző a kommunikatív (társas interakciókra épülő és kommunikációban közvetített, 3-4 nemzedékre kiterjedő) és a kulturális (az ősi eredetre vonatkozó, megalapozó jellegű) emlékezet Assman-féle modelljét szem előtt tartva az utóbbihoz tartozó, ún. „megalapozó gesztusokat” vizsgálja. Ezek példáján mutatja be, hogy a gesztus és annak tárgyi vagy térbeli kiegészítői mennyire sűrű nyelvet alkotnak, s végül arra a megállapításra jut, hogy a „színpadi gesztus esetén [is] mindig több háttér van készenlétben, a színészi improvizáció mint az alakítást segítő folyamat éppen ezeknek a háttereknek az előmunkálását jelenti”. (21.) Ezzel azonban ismét problematizálódik a gesztus és a narratíva (ezúttal történetmesélés értelemben) viszonya, hiszen – noha számos szcenárió lehetséges – a gesztus jelentéssel való ellátása elsősorban attól függ, hogy milyen szándékot tulajdonítunk neki, sőt, azt a néző saját látványértelmezési kompetenciái is befolyásolják.

Erről a gondolatmenetről némileg leválik az, ahogyan a szerző a gesztus identifikáló voltát tárgyalja, habár a színpadon megjelenő alakok identitása kétségtelenül alakító eleme az akár klasszikus narratíva formájában, akár másképp kibontakozó színházi eseménynek. Fontos megállapítás, hogy „a szertartásszínházban, valamint a posztdramatikus előadásokban az őmagaság gesztusai építenek egy nem fiktív és energetikus testet”. (27.) A ricoeuri *őmagaság* fogalmán a személyiségnek egy olyan szerveződését értjük, amelyben nincs időbeli állandóság, vagyis az individuum úgy azonos önmagával, hogy képes a változásra, amely – teszem hozzá – a realista színpadon úgy jelenne meg, mint erényként elismert jellemfejlődés, a szerző által elemzett *Antigoné*-előadásban pedig mint az energia cirkuláltatásának módja.

A Bocsárdi László által rendezett *Antigoné*-előadás elemzésének ugyanis – úgy tűnik – kulcsszava az energia(átadás), amely közösséget igyekszik teremteni a színészi és a nézői testek között (31.), függetlenül attól, hogy a gesztus tartalma esetleg nem minden ponton világos (29.): így például az a jelenet, amikor Antigoné markából hamut kínálva hívja a nézőt. Az energia tehát tulajdonképpen magában a mediális gyakorlatban (kínálásban) termelődik, és csak hatása (a néző reakciója) alapján azonosítható.¹ A szerző

¹ Stephen GREENBLATT, *A társadalmi energia áramlása*, ford. BOCSOR Péter = *Testes könyv I.*, szerk. Kiss Attila Atilla, KOVÁCS Sándor sk., ODORICS Ferenc, Szeged, ICTUS-JATE, 1996, 33.

alaposan körüljárja az előadás kapcsán az energia fogalmát, míg végül Fischer-Lichte nyomán arra a következtetésre jut, hogy az energia egyfajta ritmus révén fejt ki hatását, de csak akkor, ha a Másik (a néző) teste érzékeli azt. Nyilvánvalóan valamiféle együttes testi jelenlét képződik meg és lép működésbe: ám a szerző nem engedi, hogy ezt a fajta energikus jelenlétet a képképződés jelenségéről leválasszuk, mert hozzát teszi, hogy a kép valójában áthajlik a térbe, mégpedig a test mozgása által. (35.)

Ezen a ponton kezdi az olvasó érezni a feszültséget az energikus-rituális esemény és a képi minőség között, hiszen úgy tűnik, egy-egy előadás egyszerre hordozója mindkettőnek, noha a két fogalom kétségkívül más és más természetet hordoz és jelöl. A feszültség így voltaképpen nem is a két minőség egymásnak feszüléséből adódik (ahogyan a szerző is megfogalmazta a bevezetőben: nincs szó paradoxonról), hanem abból, hogy a kép fogalma a kötet során eddig nem került tisztázásra. A „kép” nem definiálódik, viszont valamilyen módon mindig az „esemény” ellenpontját képezi, noha a szerző mindig rámutat, hogy a kettő együtt létezik egy-egy előadásban. E fontosnak gondolható definíció hiányát szerencsésen oldja föl a szerző azzal, hogy a fejezet végén, mintegy összegzőképpen így fogalmaz: „[...] a két tér (a képi és a rituális-participatív, illetve a látott és megélt) állandó egymásba játszása sajátos energiáminőséget eredményez, megengedve a távolságot, amely a kép szemléléséhez szükséges, [...] majd újra elevenné teszi a testeket a gesztus energiája által”. (39.) Egyszerre megkerüli és megválaszolja tehát a kérdést, miért érez az elemző folyamatos készletet arra, hogy a képet és az eseményt elkülönítse egymástól, még ha azok egymásba hajlása nyilvánvaló is. Teszi ezt úgy, hogy a képet is egyfajta térként tételezi, mint ahogy az esemény térbelisége nyilvánvaló. A különbség tehát két *tér* különbsége, és a továbbiakban valóban térvariánsokról, látvány-, illetve szertartásszerű terekről, térhasználatról beszél a szerző.

Mielőtt a második, *Test-képek* című fejezetben a kép, a látvány problémájának egy újabb aspektusa, a nézőség mibenléte fölvetődhetne, néhány oldalas értekezést olvashatunk még az első fejezet végén a hiány narratívájáról a késő avantgárd drámában. Ez az egyik olyan pont, ahol kissé lazának érzem a kötet szerkesztettségét, hiszen hiába születnek Ionesco színházáról – egyébként teljesen helytálló és fontos – megállapítások (például arról, hogyan hagyják el a szavak a logosz rendjét, és lesznek a testi valóság önkényének játékszerévé), ez a szakasz valahogy leválik a fő gondolatmenetről, amely a látvány mibenlétét taglalja.

A második fejezet szerkesztése már következetesebb. A nézőséget először mint folyamatos dinamizmusban lévő alakzatot tételezi, amely egyszerre (nézése tárgyát) tárgyiasító pozíció és tárgyiasultság (a színészi hódítás célpontja) (55.), és mint ilyen, a színházi kísérletezés feltétlen terepe. Lehet a sartré-i értelemben vett testetlen *voyeur*, aki reflexió nélkül „tapad rá” a látványra (58.), de – amennyiben az előadás kapcsolatot igyekszik vele teremteni – saját testének egyediségében, fizikai helyként is funkcionálhat. Később a néző úgy jelenik meg, mint az a pont, amelyben végbe megy a *par excellence* vizuális esemény: a kép megalkotása. Ez úgy történik, hogy a mozgás látványa (ami a szerző szerint nem más, mint képáradat, egyenlő távolságú képek reproduk-

ciója) először rizomatikus (nyitott, hierarchiától mentes) módon szerveződve kér bebo-csátást, majd pedig az ún. punctumokból (63.)² kialakulnak a narratíva csomópontjai. Mindezt hasznos és érvényes különbségtétel követi a rituális közönség, a perspektíva-közönség, valamint az avantgárd közönség jellemzői között, hiszen mindegyik más- és másfajta képet tanul meg használni, és ezáltal maga is másként funkcionál: egészen a provokatív posztmodern színházig, amely nem csupán kognitív felismerésre képes, hanem érzéki történések helyeként működteti a nézői testet, felbontván az érzékelés konvencióit. (67.)

Talán érezvén, hogy erre a fajta végletességre a korábban emlegetett *Antigoné*-előadás nem a legjobb példa, néhány oldalas fejtegetés után a szerző két *Lear király*-előadás példáján mutatja be részletesebben, hogyan vezet különféle dramaturgiához, és persze igényel különböző nézői attitűdöt a szertartásszerűség és a képi/filmes szerkesztésmód. Ebbe a komparatív elemzésbe igyekszik belevinni az eddig fölmerült összes szempontot: intertextus, hipertext és intermedialitás, narratíva, tér-kép-test kapcsolata és az energia fogalma. (71.) Az eredmény egy igen olvasmányos, és – amiért én egyébként csak dicsérni tudom – kevéssé kielezett és bizonyítani vágyó elemzés; egyfajta érdeklődő, figyelmes vizsgálódás.

Megtudjuk, hogyan teremt Tompa Gábor 2006-os rendezése Brook, Stehler és Beckett formanyelvének megidézésével színházi szövegek közti teret, hogyan folytatnak az előadásban képi vagy auditív párbeszédet a különböző médiumok anélkül, hogy homogén művészi anyagot képeznének stb. Ez azonban még általában véve a posztmodernnek is jellemzője lehetne, ezért én azt a különbségtételt emelném ki, amely a térhasználatra vonatkozik. Tompa előadásában a közönség felé szerveződő képek látvány-tereket építenek, míg Bocsárdinál a történések a fontos. Hangsúlyozottan a *történet*, és nem a *történetet*, hiszen „Bocsárdi színházi nyelvében a történetmondást a bennünk szereplő testek állapota határozza meg”. (80.) Ezen összehasonlítás nyomán juthatunk ugyanis arra a megállapításra, hogy az esetlegesen képi eszközökkel történő, de alapvetően epikus természetű történetmondás már biztosan nem szerepel a kortárs színház törekvései között. (Már amennyiben elfogadjuk a szerzőtől, hogy a mai színház állapotára nézve emblematiszusan tekinti ezt a két előadást.) Egyfajta új, energia-alapú drámaiság jön létre a történetmesélés ambíciójának (kényszerének) elhagyásával. A színházi alkotó (azaz a rendező) egyéni formanyelve pedig az a mód, ahogyan ezt az energiát cirkuláltatja: szervezheti képpé (Tompa) vagy tarthatja a folyamatos metamorfózis állapotában (Bocsárdi), ennek megfelelően igényelve vagy távolgártartó, a felmutatás nyelvét olvasni képes, vagy részvételre hajlandó nézőt. Ehhez a szépen végigvezetett érveléshez és példabemutatáshoz képest ötletszerűnek hat a fejezetet záró két elemzés (Michael Thalheimer *Oreszteiája*, illetve Schilling Árpád *Előt-*

² Barthes fogalmait használja itt a szerző. Roland BARTHES, *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*, ford. FERCH Magda, Bp., Európa, 1985. A *punctum* a képnek az a részlete, amely vonz vagy megsebez, ezzel szemben a *stúdium* a képfelületen ábrázoltak konvencionális megmutatása.

te-utána című rendezése), habár utóbbi érdekes kísérletét írja le a néző színpadi térbe történő bevonásának. Amikor azonban az elemzés utolsó előtti bekezdése úgy kezdődik, hogy „Két dolog lenne még – az élmény és a struktúra” (94.), akkor az olvasó úgy érezheti, hogy a szerző ezen a ponton már nem szánt elég időt valamely felmerült probléma vizsgálatára: inkább egyfajta ötletjegyzéket csatolt az egyébként kerek egész fejezet végére.

Az olvasónak minden bizonnyal hiányérzete támadna, ha nem kerülnének szóba a harmadik fejezetben a szertartásra és a látványra ható (kultúr)politikai, illetve (kultúr)antropológiai tényezők. Példának Ungvári Zrínyi Ildikó *A kopasz énekesnő* 1967-es, sajátos ideológiai környezetben született erdélyi bemutatóját hozza, amely alapvetően nem engedte a mítoszok és az azokat működtető rítusok (assmanni fogalomhasználatlaltal: a hideg emlékezés aktusainak) működését, hanem éppen hogy új mítoszokat, nevezetesen az élet forradalmi fejlődésének mítoszáat igyekezett megteremtteni (a forró emlékezés kultúrájára jellemzően) a szocialista ember- és művészeteszmény jegyében. Ilyen környezetben nemcsak a rítus, hanem egy olyan, rítusparódiának (is) szánt színpadi szöveg sem tud saját természetének megfelelően működni, mint *A kopasz énekesnő*, amelyet realista eszközökkel, szalonvígjátéki díszletek között játszottak. Tompa Gábor 1992-es, maszkok és marionettbábuk felhasználásával játszott *A kopasz énekesnő*-je [a szerző végig így idézi a Ionesco-darab címét, ehhez próbáltam tartani magam – L. E.] újabb lépés ebben a folyamatban, amely voltaképpen egy kérdésben végződik, nevezetesen, hogy a rituálé, a ceremónia milyen formája, lehetősége hagyományozódott át a 21. század emberére.

Ennek megértéséhez, megértetéséhez a szerző a szertartás-, illetve a látványszínház közegében formálódó szerep- és identitáskonstrukciókat hívja segítségül. Sajátos színészi viselkedés és jelentés tartozik ugyanis azokhoz a művészi, illetve színházi performanszokhoz, amelyek valamilyen kulturális performanszból (azaz mindennapi kultúrgeisztusból, például az evés szertartásából, rítusából) indulnak ki, de művészi-vé transzformálják azt. (111.) Ilyenkor ugyanis a színész/performer teste nem mint saját alkotói test jelenik meg, hanem mint semlegesített test, a kollektív szereplő általános teste, és mint ilyen, nem szerepet játszik, hanem egyszerűen kiteszi magát a történéseknek. (114.) A szerző biztos kézzel vezeti végig olvasóját a *Pantagruel sógornője* című Purcárete-előadás elemzésén egészen addig a pontig, ahol az ember mint amorf tömeg „szertartásosan beleolvad az anyagi világba”. (115.) Habár véleményem szerint ez az egybeolvadás ebben az esetben az előadás tematikájából is adódik, amely éppen az evés rituális cselekménye, vitathatatlan, hogy a kortárs színházi törekvések nagy részére igaz az, hogy ember és tárgy kapcsolata egyre kevésbé hierarchikus, és egyre inkább egyfajta tárgyi egyenrangúság jellemzi, amennyiben a színész teste is „olyan térbeli jel, amely közvetlen hatást tud kiváltani, és elkerüli a lélektani realizmus nyelvét”. (119.)³

Talán a negyedik, *Tér-kép-médiium* című fejezet viszi az olvasót a legközelebb az

³ Ungvári Zrínyi Ildikó az artaud-i hieroglifa fogalmát használja a jelenség leírására.

olyan kortárs színházi kísérletek megértéséhez, amelyek a „hagyományos”, *voyeur* nézői pozícióból biztosan befogadhatatlanok. Persze a problémátlan befogadáshoz lehetetlen kulcsot adni, és a szerző nem is erre tesz kísérletet: csupán arra, hogy a tér használatának és a képképzés módozatainak sokszínűségét legitimálja, valamint az olvasó (potenciális néző) szolgálatába állítsa. Ehhez abból indul ki, hogy a színpadi tér alapvetően heterotóp természetű, vagyis lehetővé teszi a különböző jelentésrétegek egymás mellett/fölött élését. (127.) Ha pedig lebomlik az a bizonyos konvencionális, „egycsatornás” érzékelés, és a néző utat enged a szinesztéziás összefonódásoknak, akkor a tér metonimikusan összetetté válik.

Az idejétműltnak tételezett egycsatornás nézői érzékelés természetesen csak egy szelete, jobban mondva terméke egy bizonyos elméleti színházi modellnek, illetve egy nagyon is gyakorlati intézményrendszernek. Ezt az intézményrendszert igyekszik Ungvári Zrínyi Ildikó kötete negyedik fejezetében legitimitásától, vagy legalábbis megkérdőjelezhetetlen hatalmi pozíciójától megfosztani azáltal, hogy elemeire egyenként rákérdez. A válaszokból kiténik, hogy a műalkotás státusza annyit változott az elmúlt évtizedekben, hogy immár „használatatlanok a totalizáló kísérletek, amelyek legfőbbjének alapja az arisztotelészi dramaturgia”. (131.) Szisztematikusan végigveszi a színházi művész ellenazonosulását (az avantgárd művész elitizmusától az egyedi és egyszeri megtestesülésekben gondolkodó performerig), a narráció és a figuráció elvének eltűntét a posztmodern színházból, a kortárs előadás radikális, felvállalt jelen idejét (néha ciklikus időkezelését), amely megtagadja az artefaktumként való létezését, illetve a rendező „hátrálépését”, amelyek mind azt jelzik, hogy a színház tere és a dráma műfaja egyaránt centrumvesztést élnek meg. (136.)

Az előbbiekhöz látszólag nem kapcsolódik szervesen, valójában mégis egyfajta magyarázó-gondolkodtató kiterjesztésként szolgál az az alfejezet, amely a *tér* és a *hely* fogalmi megkülönböztetésével („a tér használt, beszélt hely” – 142.), és a kettő összejátsztatásával mutatja meg a centrumvesztés történeti-antropológiai alakulását.⁴ A kortárs színház lényegi törekvésének tűnik tehát, hogy a színházi helyet (amely stabil entitás volna) térré (mozgó elemek kereszteződésének terepévé) változtassa, ne pedig fordítva, sőt némely esetekben odáig megy, hogy a *khóra* visszaállítására törekszik.⁵ A fejezet és így a kötet Silviu Purcărete *Faust*-rendezésének elemzésével zárul, amely tulajdonképpen arra irányuló kísérlet a szerző részéről, hogy az olvasónak működés közben mutassa meg azt a fajta, egyszerre testi és képi természetű, illetve semmiképpen sem logocentrikus színpadi világot, amelyben „látvány-szövegek hipertext-szerűen kapcsolódnak össze” (161.), és amelyben a nézés egyfajta beavatás, hiszen az így jelenlévő képek megtapasztalásra szánt materiális hálót képeznek.

⁴ Lásd a *Helyek, terek megfigyelése és a Tér, hely és kép a színházban* című részeket, 142–147.

⁵ „Julia Kristevának a költői nyelvről szóló tanulmányában egy megértő, befogadó teret jelöl, az anyaság konnotációjával bíró és nem logikusan felfogható teret, amely előszobája, titkos pincéje és megalapozója a nyelv logoszának.” (149.)

Azzal a bizakodással zárom be a kötetet, hogy talán a kortárs színházi előadások – immár képfogyasztáson szocializálódó – nézőjének egyre kevésbé fog gondot okozni, hogy a képet szemlélő, illetve a ritmikus-részrtvevő énjét akár egyszerre hozza működésbe. Hiszen a képek, olyan tömegben és olyan szerveződésben, ahogyan a mindennapok során elérnek bennünket, valósággal elringatnak: ritmusukat belső ritmusunkká tesszük. Gondot talán inkább az a fegyelem jelenthet, amelyet a lacani Tekintet uralma alatt már ugyancsak belsővé tett a (potenciális) néző. Mindenesetre a lehetőség, hogy a *camera obscura* öröksége olyan terepen – a színház közegében – forduljon át valami másba, amely minden más tulajdonságánál előbbre valóan *humán*, nos, ez a lehetőség mámorító.