

bárhogy – s ezért nincs is értelme arról beszélni, hogy valami „kívülről” érkezne a világba, a nyelvbe) túlzott engedményeket tesz, amikor pusztán az irodalmi nyelv számára tartja fenn annak lehetőségét, hogy az idegen megjelenjen benne. Holott akár mellett is lehetne érvelni, hogy az idegeniség már akkor is megjelenik a nyelvben, mikor annyit mondunk a másikonak: *Szia*.

Hogy filozófiai kifogásokat lehet felhozni vele szemben, természetesen nem cáfolja, hanem éppenséggel megerősíti azt, hogy Bagi Zsolt műve nagyszabású, izgalmas és sikeres vállalkozás. Magyar nyelven szinte társaltan.

■ RÓNAI ANDRÁS

## Kékesi Kun Árpád: A rendezés színháza

*Osiris, Budapest, 2007. 464 old., 3980 Ft*

Negyedik könyvének megjelenése előtt Kékesi Kun Árpád már több tanulmányban is foglalkozott a színház-történet-írás módszertani problémáival. Mint azt a *Hist(o)riográfia. A színházi emlékezet problémája* című tanulmányában kifejti, a színház-történeti munkákat általában véve az a pozitívista ábránd uralja, mely szerint „a múlt tanulmányozásából nyert ismereteink bővítése képezi a fő feladatot, vagyis [...] a már feltárt eseményeket és összetevőket ki kell egészíteni eddig még feltáratlan dolgokkal” (In: Kékesi Kun Árpád: *Színház, kultúra, emlékezet*. Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006. 35. old.) Az e tárgyban megjelent kézikönyvek javarészt az elődeik által felhalmozott ismereteket veszik át, kritikátlanul örökítik át a korábbi korok színházáról kialakított értelmezéseket, illetve toldják meg a későbbi jelenségek elemzésével.

Rendszerint összekeverik a dráma és a színház fogalmát, és az előadó-művészet történetének bemutatása helyett a kor meghatározó dramaturgikus szövegeit elemzik. Mindennek oka egyrészt maga a műfaj: a színházi előadás, vagyis a történeti munka legfontosabb forrása ontológiai specifikumából adódóan nincs jelen, ez esetben tehát nem jön létre az a dialógus, amely például az irodalomtudós és az írott szöveg között megteremtődhet. Éppen ezért a történész a színházat bizonyos tárgyak (a drámák, az épületek, a színészekről készült fényképek stb.) segítségével közelíti meg. Kékesi Kun Árpád monográfiája viszont a rendezők elméleti írásai mellett az előadásokat is értelmezi, vállalva a kockázatot, hogy elemzésének tárgya bizonyos mértékben az ő konstrukciójának (és nem rekonstrukciójának) az eredménye.

Kékesi Kun színház-története nem a színészekre vagy a drámaszerzőkre, hanem a rendezésre, vagyis az előadásokat meghatározó elméleti kontextusra összpontosít; nem tárgyalja az egyes korok meghatározó színészeinek életpályáját, nem idéz róluk szóló anekdotákat, nem mutatja be az előadott darabok történetét, hanem a rendezőknek a színházról alkotott elképzelését s annak gyakorlati megvalósulását elemzi. Többször értekezett már arról, hogy az eddigi kézikönyvek, történeti írások figyelmen kívül hagyják a színházelmélet következtetéseit, így a színház-tudomány területén a teória, illetve a történetírás sajnálatos módon kevésbé vesz tudomást egymásról. Jelen munkája bevallottan ezt a szakadékot igyekszik áthidalni a színház tudományos vizsgálattal.

A cím körülhatárolja a korszakot is; a rendezői szerepkör ugyanis csak a XIX. század végén alakult ki; addig az előadás nem jelentett egyebet, mint az írott szöveg deklamálását meghatározott hangsúllyal és pózokkal. A század közepéig „a világitás, a térkon-

cepció, a díszlet és a jelmez csak részleges színházi jeleknek számítottak, hiszen funkciójuk kizárólag illusztratív volt. Évszázadokon keresztül a szerző, a játékmester, a vezető színész vagy az intendáns tiszte csupán a beszéd és a mozgás koordinációjára terjedt ki.” (8. old.) A színház a kommunikációs csatorna szerepét töltötte be dráma és közönség között, a színész feladata a szerző instrukcióinak hiteles, természetes végrehajtása volt. Kékesi Kun mindennek megváltozását a technikai eszközök bővülésére, valamint filozófiai és történelemszemléleti változásokra vezeti vissza, melyek hatására radikálisan bővül a színházi jelrendszer, és megjelenik az igény az előadás társadalmi-történelmi-bölcséleti kontextusba helyezésére.

Azon rendezők életművét vizsgálja, akik – mint azt az *Előszóban* kijelenti – elsősorban a hatástörténet szempontjából kiemelkedő fontosságúak. Azt firtatja tehát, hogy az egyes előadásokban és elméleti írásokban kikristályosuló koncepció mennyiben vált termékenyvé vagy továbbgondolhatóvá a későbbi korok számára. Alapos filológiai munkára támaszkodó könyvének külön érdeme olyan értékes dokumentumok bemutatása, melyek egy-egy rendező életművének legjellegzetesebb vonását őrizték meg az utókor számára, továbbá az egyes fejezetekhez rendelt, az adott korszak hitelesnek számító kritikusaik írásaira, a jelentősebb idegen nyelvű színház-történeti munkákra reflektáló bibliográfia.

Kékesi Kun Árpád a címekekkel és a fejezetek elejére állított idézetekkel jelzi, mit tart az adott rendezői koncepció központi gondolatának. A Meininger Hoftheater előadásait tárgyaló tanulmány mottója a társulat kiemelkedő színészenek, Max Grubénak rímbe szedett megfogalmazását idézi: „Minél jobb a rendező, munkája annál kevésbé feltűnő.” A rendezői színház történetének kezdetén megfogalmazott koncepció tehát éppenséggel el kívánja

rejteti az előadás jeleinek koherenciáját megteremtő munkát. A rendezésre alapuló színházi nyelv kialakulása eszerint némileg öntudatlan folyamat, hiszen a *Theaterherzog*ként ismert meiningeni uralkodó felfogása szerint a direktornak el kell fogadnia a drámaszerző elsőbbségét, feladata pusztán az instrukciók maradéktalan végrehajtása. A rendezés akkor nem feltűnő, ha az előadás a szöveget juttatja érvényre, gondosan elfedve azokat a nyomokat, amelyek a színházi alkotó munkájához vezetnek. Kékesi Kun idézi a Hoftheater korabeli kritikai méltatását, mely azt becsülte, hogy az előadás visszahelyezi a szerzőt jogos pozíciójába, azaz a „színpad urává” teszi, visszaszorítva a színészi egyénieskedés vadhajtásait. Csakhogy Kékesi Kun szerint felületesebb vélemény, hogy a meiningeni társulat a költő szolgálatába állította volna a színházat, hiszen a történelmi hitelesség érdekében időnként megváltoztatták a drámaszövegeket, átírtak vagy betoldottak egyes részeket. Az író szándékánál fontosabb volt a korhű ábrázolás, az adott figura és társadalom minél pontosabb, valóság-hű reprezentációja. A meiningeniek szövegértelmzését elsősorban a történelmi igazság keresése irányította, amit azután az autentikus olvasat birtoklásának ábrándjával megfeleltettek a szerzői szándéknak. A rendezésről kialakított koncepciójuk – elméleti megfontolások híján – élesen elvált attól, amit gyakorlatban megvalósítottak: hiába kívánták ezt a folyamatot láthatatlanná tenni, hiszen a verbális jelek vizuálissá alakítása minden esetben módosításokkal jár, a szöveg a színházi használatban szükségszerűen átalakul. Indokolt tehát Kékesi Kun azon észrevétele, hogy a színpadi jeleket összeszervező koncepció megjelenésével a meiningeni társulat munkájának legfontosabb része a rendezés lett, még ha ők maguk a szerzői koncepcióhoz képest másodlagos folyamatnak tartották is.

A további fejezetek részletesen tárgyalják a német társulat hatását a két

rendező-óriás, André Antoine és Konsztantyin Sztanyiszlavszkij munkásságára, akik soha nem látták ugyan egymás előadásait, mégis hasonló módon viszonyultak a meiningeni koncepcióhoz, s ennek következtében életművük több ponton rokonítható. Sőt Kékesi Kun azt állítja, hogy Sztanyiszlavszkij pályája közepén tulajdonképpen „újra feltalálja” Antoine rendezéseit (51. old), s ezen az úton jut el a lélektani realizmusig. A Meiningen Hoftheater II. György társulatára, azaz Antoine munkájára gyakorolt hatásának története nem az egymásutánosság kauzális összefüggésében írható le. Kékesi értelmezésében Antoine egyik levele azt tanúsítja, hogy számára a „meiningeniek [...] nem a majdan követendő példát, hanem eddigi kezdeményezései életképességének a bizonyítékát szolgáltatták” (32. old.).

Antoine 1887-es kiáltványában a legfontosabb elem a szerzőhöz való viszony: egyértelműen a költő elsőbbségét ismeri el, így meiningeni kortársaihoz hasonlóan – akiknek egyik vendégelőadását csak egy évvel később látta – igyekezett felkutatni a hiteles szövegváltozatokat (ennek megfelelően a rendező munkája nála is másodlagos tényező, az előadásait hirdető plakátokon nem is tüntette fel saját nevét). Rendezéseiben a hitelességre törekvés nem a történelem ábrázolásában, hanem az enteriőrök megalkotásában mutatkozott meg, amit Kékesi Kun a színpadképek részletes leírásával, illetve a fennmaradt tervrajzok bemutatásával érzékeltet. Antoine életművét a kései Sztanyiszlavszkij felől vizsgálva rámutat a színházi nyelv hiányosságaira is: hiteles reprezentáció a díszletek segítségével sohasem valósítható meg maradéktalanul, hiszen „a színpadkép medialitása óhatatlanul önmagára irányítja a figyelmet”, így „minél nagyobb hitelességre vállalkozik a megjelölés [...], a nézőben annál jobban tudatosul a mesterkéeltség” (39. old.).

Ez a gondolat vezet el Sztanyiszlavszkij záró korszakához, világhírű és

sok helyütt (így hazánkban is) a színészképzésben máig alapvetőnek tekintett Rendszerének kidolgozásához, mely szerint a hitelességnek nem a színpadi külsőségekben, hanem a játzó személy lelkében kell megvalósulnia, vagyis az előadás során a karaktert lélektani indítékait átélve kell életre kelteni.

E három rendező színházfelfogásához képest az impresszionizmus művészetelméletét a színpadon is érvényesítő Adolphe Appia és Edward Gordon Craig rendezésről vallott elvei már egy másik irányba mutatnak. Írásaik a rendező pozíciójának, illetve a dráma és az előadás viszonyának megváltozásáról tanúskodnak. A dráma és a színház egységének appiai gondolata a színház önállóságának elismerését jelenti, elutasítva ugyanakkor a drámától való teljes függetlenedést. A fény domináns színházi jellel válása hangsúlyosabb rendezői pozíciót jelez, hiszen az előadásban már nyilvánvalóvá válik a világitást a színészi játékkal, a díszlettel, illetve a zenével összehangoló rendező munkája. Appia főként operák, elsősorban Wagner műveinek előadásával foglalkozott, s az ideálisnak azt a színházat tekintette, amely maradéktalanul megfelel a zene által teremtett atmoszférának. Eljut ugyan a realista törekvések, illetve az illúziókeltés ismert metódusainak tagadásáig, s az is igaz, hogy „[a] rendezés gyakorlatának teoretikus átgondolását, a színrevitel folyamatának és módszereinek a színházról mint önálló művészeti formáról alkotott koncepció keretében történő meghatározását” (95. old.) elsőnek ő végzi el, szöveg és előadás viszonyát illetően erős szálak kötik realista kortársaihoz, hiszen a színházat ő is az előadandó mű rejtett lehetőségeit megvalósító médiumként fogja fel.

Mindez meg is erősítheti Kékesi Kun azon kijelentését, hogy az „új színház” programját elsőként megfogalmazó alkotónak Edward Gordon

Craig tekinthető, akinek elméleti munkái már a rendező elképzeléseire alapozott előadásokat propagálnak. Craig terveiben az előadásszöveget használni, s nem szolgálni vágyó színház szerepel, így koncepciója valóban színházelméleti horizontváltásként értelmezhető. Ám Kékesi Kun arra is figyelmeztet, hogy Sztanyiszlavszkij Rendszerének nyomai felfedezhetők Craig újszerű elméletében: az ő színháza is elsősorban „a szöveg mögötti világ feltárásában érdekelt” (110. old.).

Bár a könyvben Antoine Artaud munkássága képviseli a színház történet „virtuális fordulópontját”, a rendezői színház történetének nézőpontjából Gordon Craig szerepe is hasonló, aki *A színész és az übermarionett* című írásában a színészi munkát maximálisan alárendelné az előadás koherenciáját megteremtő koncepciónak. Kétségtelenül igaz, hogy nevéhez igen kevés előadás fűződik (mindössze hét rendezést ismert el sajátjaként, és egyiket sem tekintette elvei megvalósításának). Appia és Craig elgondolásai csak a szűkebb szakmai körökben váltak ismertté; valójában Max Reinhardtnak sikerült „Európa-, majd Amerika-szerte” elfogadtatnia, hogy a rendező áll a színházi hierarchia csúcán. Az ő gyakorlatában ugyanakkor visszatért az Appia és Craig által megtagadott illúziókeltés, bár nem a dráma atmoszférájának való megfelelés, hanem a hatáskeltés érdekében. „Produkcióinak zöme [...] a polgári illúziószínház határait feszegette, hatásmechanizmusuk mégis a különféle eszközökkel teljessé tett illúzióra épült” (117. old.) – állapítja meg Kékesi Kun. Vagyis a rendezőt immár a nézők és a kritikusok szemében is megillető pozíciót kivívó munkássága Craig és Appia elméleti írásaihoz képest visszalépésként értelmezhető.

A gyakorlatban és elméletben egyaránt érzékelhető elmozdulás a teatralitás felé Mejerholdnál figyelhető meg, akinek korai színházi kísérleteire Kékesi Kun szerint ösztönző hatással

volt Appia, Craig és Reinhardt felfogása a zeneiségről, a stilizálásról vagy a látványról. A későbbiekben viszont már egy markánsan új rendezői elvet alakított ki. A színészi pályát Sztanyiszlavszkij hatása alatt kezdő, majd a Mestertől később eltávolodó Mejerhold a színpadi játékokban egyesíteni kívánta az előadás irányát megszabó rendezői elvet és a színész testét. (Híres egyenlete szerint  $N = A_1 + A_2$ , ahol „N” az előadásban megnyilvánuló színész, „A<sub>1</sub>” a rendezői elv, „A<sub>2</sub>” pedig a színész teste). A színészképzésben tehát Mejerhold biomechanikája mérőkövek számát, ám színházfelfogásának további, elméleti szempontból is érdekes jellegzetessége, hogy a nézőt már nem passzív résztvevőnek, hanem az alkotói folyamat lényeges komponensének tekinti. A befogadó aktív jelenléte, képzelete éppen annyira fontos, mint a színészi játék.

Talán egyetlen rendező megítélésében sem annyira problematikus az irodalomtörténet és a színház történet viszonya, mint Bertolt Brecht esetében. A színház történeti kézikönyvek gyakran csak a „V-effektusról” szóló idézetekkel jellemzik előadó-művészetét, s rögtön áttérnek a drámák és filozófiai hátterük elemzésére. Kékesi Kun Árpád a színház történet-írásról vallott koncepciójának megfelelően Brecht dramatikusan műveit csak az egyes előadások kapcsán említi, így nagyobb figyelmet fordít az elméleti írásokban lefektetett elvek gyakorlati megvalósulására. Az epikus színház centrumában az általa *artistikus valóság-hűség*-ként emlegetett gondolatot fedezi fel: noha a művésziességre törekvést a nagyközönség aligha véli az epikus színház jellemzőjének a szokványos bemutatásai alapján, Brecht valójában egész rendezői életművében ennek elérésére törekedett. A realizmusra és ezzel egy időben az artistikumra törekvésben Kékesi Kun kimutatja Sztanyiszlavszkij és Mejerhold hatását, de elsősorban arra figyel, hogy Brecht hogyan módosította az elődök elképzelé-

seit, s ez mennyiben vált termékenyvé. Nagy hangsúlyt fektet a nézői pozíció brechti újradefiniálására: a „forradalmasított” befogadó, aki dönt, szavaz és ítélkezik, túllép Mejerhold alkotó, ám még mindig passzív közönségén, és a XX. század legradikálisabb elképzelései felé nyit utat.

Hasonló radikalizmus jellemzi Antoine Artaud törekvéseit – Kékesi Kun Brecht mellett a múlt század legmeghatározóbb színházi alkotójának tartja –, aki az addig elfogadott elméleteket tagadva határozottan más irányba terelte a színészt, a nézőt és a rendező szerepéről szóló diskurzust. Ugyanakkor Kékesi Kun nem egy külön utakon járó zseni portréját rajzolja meg, hanem kimutatja a teologikus színpad szétrombolásának programját meghirdető Artaud-t a század első felének színházához kötő szálakat is. A színházi szerző „halála” egyáltalán nemcsak az ő nevéhez fűződik, gyökerei már Gaston Baty elméletében is megvannak. Kétségtelen, hogy az artaud-i retorika jóval vehemensebben és látványosabban követelte a felszabadulást a drámaíró fennhatósága alól. A róla szóló fejezet a könyv csúcspontja (s egyben az egyik legszínvonalasabb magyarul olvasható Artaud-tanulmány): elemzi enigmatikusnak nevezhető színházi írásait, s fő gondolataikat szembe- (vagy párba) állítja az addig bemutatott koncepciókkal. Mindezt úgy, hogy nem mulasztja el felhívni a figyelmet azokra az ellentmondásokra, homályos megfogalmazásokra, amelyek mind az ő értelmezését, mind Artaud koncepcióját dekonstruálják, s amelyek miatt az utókor Artaud több tézisént (például a színház és a rítus kapcsolatáról vallott elképzelését) megkérdőjelezte. Mindennek ellenére a „néző szélsőségeknek való kitettségére fókuszáló” színházértelmezés „produktívna bizonyult a színrevitel nemcsak késő modern, de posztmodern és posztdramatikusan törekvései szempontjából is” (239. old.).

A színháztörténet viszonya Artaud radikális nézeteihez igencsak ambivalens, s ezt mi sem mutatja jobban, mint a színészi játékot többek között az ő hatására átértelmező Jerzy Grotowski kijelentése, aki egyszerűen „megvalósíthatatlannak” nevezte Artaud javaslatait. Pedig éppen az ő életműve a bizonyíték, hogy Artaud színházkonceptiója nagyon is termékenyen bizonyulhat színész és néző viszonyának újradefiniálásakor. Kékesi Kun szerint Grotowski a néző pszichológiai világába behatoló, transzgresszív aktusokban megvalósuló színházat hozott létre. Többek között a nézőtér átalakításával az elődökénél jóval merészebb célt tűzött ki: a befogadót a fikció részesévé téve gyakorlatilag meg kívánta szüntetni a színész és a néző közötti különbséget. Kísérlete kudarcát Kékesi Kun úgy magyarázza, hogy bár a társulat tudatosan provokálta a nézőket, és spontán reakciókat kalkulált az előadásba, a nézők „inadekvát” módon viselkedtek. A színház ugyanis nem válhat rítussá úgy, ahogyan Artaud elképzelte, nem szűnhet meg a néző és a színész közötti különbség. Kékesi Kun amellett érvel, hogy Grotowskinak később mégis sikerült a színészi jelenlét átértelmezésével rituális folyamattá változtatni az előadást; ez a színház azonban már a közönség *jelenlétében* (tehát nem vele vagy neki játszva) valósul meg, s gyakorol spirituális hatást a nézőkre.

Kékesi Kun elemzését érdemes e ponton kiegészíteni: a színész–néző viszony szempontjából Grotowski jelentősége abban is rejlik, hogy a polgári illúziószínház keretein nem a reprezentáció felnyitásával lépett túl (mint elődei), hanem annak totális bezárásával. A színész nála a befogadó tekintetétől függetlenül válik szentté, az előadás őerte, s nem a néző tapsának elnyeréséért valósul meg. Munkásságát a színháztörténet nem is képes maradéktalanul megragadni, hiszen hogy mit nevezett Grotowski

színháznak, az – Kékesi Kun szavaival – „csak a részt vevő kevesekben rezonált tovább”, ám ez a rezonancia túltranszcendens ahhoz, hogy szavakkal, videofelvételekkel vagy fényképekkel átadható legyen.

A színház önállósulása Grotowski esetében az irodalmi szöveghez való viszonyban is megmutatkozik, hiszen előadásaiban rendszerint az eredeti dráma cselekményvázát hagyta csak meg. E tekintetben Peter Brook és Giorgio Strehler egészen más. Mint Kékesi Kun rámutat, Brook „vizsgálódásainak motorja Shakespeare maradt” (269. old.), akinek drámái mind korai, mind érettebb korszakát meghatározták; Strehler pedig visszatért ahhoz a színházkonceptióhoz, amely szerint „a színházban egyetlen művész létezik: a drámaíró. Egyetlen hivatás létezik: a költő. Egyetlen drámai valóság létezik: a szöveg.” (303. old.) Az alapszöveghez való viszony különbözősége ellenére e három rendező eszméi a színház lényegéről, céljáról közösek: Grotowski „szegény” színháza a létezés mélyebb megértéséig akarta eljuttatni a nézőt; ugyanezt a belső, emberi igazságot kívánta elérni Brook is; Strehler pedig már egy „értelmesebb világ” felépítésén gondolkozott a színház által. Ez a „humanista elkötelezettség” módszereik különbözősége ellenére is összekapcsolja őket.

A Brookról és Strehlerről írt fejezet a humanista eszmék hatására alakuló színházi nyelv specifikumairól szól, hangsúlyozva, hogy mindkét rendező koncepciója a modernség diskurzusának feleltethető meg, munkáikban a színházi posztmodernség jegyei még nem fedezhetők fel. Peter Brook jelentősen túllép a hagyományos színház keretein, ám tevékenységét „a koherencia és a szintézis iránti vágy, a kultúrák tanulmányozását pedig az univerzalizmus” (269. old.) hatotta át; Giorgio Strehlernek Brecht elméleti írásait újragondoló rendezései – melyeknek köszönhetően többek között

Goldoni az őt megillető helyre került a világirodalom történetében – az európai színháztörténet egyik legjelentősebb életművét alkotják, ám Kékesi Kun szerint nem hoztak létre radikálisan új játéknyelvet.

A színháztörténet-írás egyik legnehezebb problémája talán a korabeli kritikákhoz való viszony kialakítása. Az előadások temporalitásából fakadóan a történésznek nagymértékben kortárs bírálatokra kell támaszkodnia, hiszen ezek rögzítik a színházi esemény verbalizálható sajátosságait. Ugyanakkor a kritika megfelelő ismeretek vagy rálátás hiányában félre is értelmezheti a rendező életművét – mint például Peter Steinét, akinek előadásait bírálói többsége anakronisztikusnak, maradinak tartotta. Kékesi Kun ezt elsősorban annak tulajdonítja, hogy a kritika gyakran az alkotóval készült interjúkból indul ki, „amelyekben nyoma sincs a posztstrukturalista irodalom- és színházértés ma már széles körben osztott előfeltevéseinek” (379. old.). Stein színházi gyakorlata a „tradíció és innováció viszonyát” sokkal komplexebb módon mutatta be, semhogy maradinak lehetne nevezni. Shakespeare-felfogása például – mely megegyezik a posztstrukturalista irodalomelmélet Greenblatt által képviselt értelmezésével – azon alapul, hogy ezeket a drámákat áthatották koruk „társadalmi energiái”, azaz politikai-kulturális diskurzusai, s éppen ezért nemcsak időtlen remekművekként, hanem azonnali népszerűsége törekvő alkotásokként is kezelendők. Kékesi Kun a kritikusok többségével szemben fogalmazza meg álláspontját, s ad helyet Peter Steinnek a XX. század rendezői színházat meghatározó alkotók között.

A könyv utolsó fejezete Robert Wilson színházkonceptióját mutatja be, amely a modernitás küszöbén túllépő diskurzusok összefüggésében jött létre. Az előadások nem próbálnak verbalizálható jelentést közvetíteni; Wilson közönsége nem is tudta szavakba ön-

teni a látottakat, hiszen a gazdag aszociációkat keltő vizuális hatások folyamatosan elbizonytalanították az értelmezést. Wilson „rendezéseinek első köre, ha nem is eliminálta, mégis mellőzte a nyelvet, [...] a második dekonstruálta” (400. old.). Megvalósította tehát azt az Artaud elképzeléseiben is szereplő színházi modellt, amely – túllépve a „teologikus” színpad hagyományain – nem a szavak jelentését, hanem a vizualitást és a hangzást teszi meg fő elemmé. Kékesi Kun talán éppen azért ezt a rendezői életművet elemzi utolsóként, mert itt kerültek át a gyakorlatba – főleg a technikai fejlődésnek köszönhetően – a legnagyobb hatású, korábban megvalósíthatatlan elméleti eredmények, ily módon lehetőséget ad a szerzőnek, hogy könyvének lezárásakor visszautaljon a kezdetekre, rámutatva a hatástörténeti szempont szükségességére. Munkája egyrészt hiánypótló, hiszen az általa elemzett rendezőkről eddig igen kevés összefoglalás jelent meg magyar nyelven; másrészt a színház tudományos vizsgálatát kívánja gyakorlattá tenni, ami előbb-utóbb a szubjektívizmust kiküszöbölő kritikai nyelv általánossá válásához vezethet.

**SERESS ÁKOS**

## Kamarás István: Az irodalmi mű befogadása

*Gondolat, Budapest, 2007. 319 oldal,  
2980 Ft*

Kamarás István legfrissebb könyve az olvasásszociológia egy sajátos ágával, a szépirodalmi művek, ezen belül a regények és elbeszélések befogadásával foglalkozik; azzal, hogy „milyen szerepe van [...] az irodalmi mű befogadását befolyásoló szociológiai és szociálpszichológiai tényezőknek”. A munka legrövidebb, első fejezetében

számba veszi az irodalomtudomány legfontosabb befogadásmódeleit, azokat az iskolákat, amelyek kizárják vizsgálataikból az olvasót (oroszfomalizmus, újkritika, klasszikus strukturalizmus), és azokat, amelyek „teljhatalmat adnak” a befogadásnak, Stanley Fish elméletét például, amelyik a befogadás kontextusát tartja a jelentésadás kizárólagos faktorának – ilyen módon lehatároltnak, de nem a szöveg „igényei” által lehatároltnak tartja az olvasást. Ezeket a radikális elgondolásokat konfrontálja empirikus vizsgálatokkal, a „valódi”, empirikus olvasó befogadásával, és ezért tör lándzsát a dialogikus elgondolások mellett, amelyek az olvasói „előítéleteknek” a szöveg általi folytonos korrekciójában gondolják el a megértés folyamatát. Ez persze nem jelent valódi konfrontációt, csak egy másik vizsgálódási perspektíva felvételét; hiszen világos, hogy például azoknak az elképzeléseknek, amelyek kizárnak mindenfajta befogadót (így az empirikus befogadót legkivált) vizsgálódásaikból, értelemszerűen merőben közömbös, hogy befogadásvizsgálatok igazolják vagy cáfolják-e teorémáikat. Az is világos, hogy amikor a szerző empirikus vizsgálatokat szembesít például Kulcsár Szabó Ernő laikus olvasóról adott leírásával, akkor Kamarás a laicitást intézményes értelemben használja, míg Kulcsár Szabó az olvasási stratégiák kifinomultságának értelmében, vagyis nem jöhet létre valódi szembesítés. Éppen ez jelzi Kamarás munkájának nehézségeit, hiszen mindazok számára, akik nem hisznek „az irodalom külpolitikájában” (a dekonstruktivisták irodalmár, Paul de Man kifejezésével), Kamarás munkája nehezen legitimálható; igaz, az utóbbi években a hazai irodalomtudomány egyre nagyobb érdeklődéssel tárgyal „külpolitikai” kérdéseket. A dialogikus befogadásmódeleket preferáló Kamarást az empirikus vizsgálatokon kívül befolyásolja még a jelentékeny részben vallásfilozófiai fogantatású

dialógusfilozófiai hagyomány, illetve Gadamernek a *Bildung* eszményére épülő humanista elgondolása, amely a megértés eseményét mindenkor létben való gazdagodásnak, „önmegismerésnek” tekinti a szöveg idegen igényének fényében, és az igazság kérdését visszaperli az esztétika tudományának a szepet és az igazat elválasztó – szerinte szcientista – felfogásától. Mindez alighanem szorosan összefügg az ember tudományos perspektívából leírhatatlan, redukálhatatlan komplexitásának kamarási humanista koncepciójával. Kamarás ezzel magyarázza, miért nem tekinti művét szociológiai megalapozottságú olvasáselméletnek: az ugyanis szükségképpen reduktív volna. Világos, hogy ez a szerénység voltaképpen a nagy tudású és széles műveltségű szaktudós tudománykritikája, az ember minden tudományos megközelítést meghaladó teljes megérthetlenségének, kimeríthetlenségének, vagyis isten-képmásiságának hite. Aligha véletlen, hogy a könyv végén Kamarás a vallási tapasztalat analógiájára írja le az esztétikai tapasztalatot, olyan epifániaként, amely áttör a megértés minden lehetséges horizontján. Munkája mégis felfogható egy reduktivitása tudatában lévő olvasáselméletként.

Alighanem az esztétikai tapasztalat kitüntettségének és az értéksemleges szociológiai leírásnak a feszültsége okozza azt, amire a szerző maga is utal, hogy a reduktív olvasást elvben nem tekinti hibának, hanem csak az egyik igen jellemző befogadásmódnak, másszor viszont – talán önkéntelenül is – hibaként írja le. „A sorstalanságot szabadsághiánnyal azonosítani, véleményem szerint, a lehetséges elfogadható megoldások egyike, ezzel szemben a sorsunk determináltsága és determinátlansága, valamint a sorsközösség hiánya és annak megtalálása szerintem redukáló értelmezéseknek tekinthetők.” (189. old.) Az esztétikai értéket Kamarás ennek megfelelően a művek immanens sajátosságá-