

Závada Péter

# A fantázia és a képtudat színpada

A KORTÁRS SZÍNHÁZI TAPASZTALAT FENOMENOLÓGIAI KÖZELÍTÉSEI

## 1. Kérdésfelvetés

„Az önmagát egyre inkább a nézés eseményének leírásaként értő színháztudományban konszenzus rajzolódott ki akörül, hogy a színházi jel kettős meghatározottságából következően – hiszen az mindig »egy jel jele«<sup>1</sup> – a befogadó észlelése a látottakat szükségképpen [legalább] két rendbe szervezi. Az esztétikai észlelés folyamatosan a fiktív illúzió és a valós tapasztalata, az ábrázolt és az ábrázolási folyamat, a jelölt absztrakciója és a jelölő materialitása, a reprezentáció és a jelenlét között ingadozik. Hogy ez a »perceptív multistabilitás«<sup>2</sup> ténylegesen mekkora erőfeszítést igényel a nézőtől, nagy mértékben függ attól, hogy a rendezés mennyire viszonyul reflektíven ehhez az adottsághoz, következésképp mennyire tudatosítja a permanens átkapcsolás szükségességét önmagában és a befogadóban.»<sup>3</sup> Kricsfalusi Beatrix *A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében* című írásában többek között az Erika Fischer-Lichte-i színházzemiotika felől közelít két, véleményem szerint igen alapvető kérdéshez, miszerint egyrészt a kurrens színháztudományos diskurzus szerint a színházi tapasztalat leírását a nézés felől érdemes elgondolnunk, másrészt, hogy nem tekinthetünk úgy a kortárs színházi aktivitásra, mint az egységes illúzió megteremtésének és fenntartásának kritikátlan gyakorlatára. Ha pedig úgy döntünk, hogy vizsgálatunkat a nézés tapasztalatának elemzésével kezdjük, és kíváncsiak vagyunk az illúzió létrejöttének és megszűnésének konstitutív mozzanataira is, akkor úgy gondolom, hogy a színházi élményt érdemes a transzcendentális fenomenológiai leírás módszerével is megvizsgálnunk.

Írásomban Husserl *Fantázia, képtudat, emlékezet* címmel összegyűjtött, 1898 és 1925 között keletkezett szövegeiből kiindulva kísérlem meg további fenomenológiai vizsgálat tárgyává tenni a kortárs színházi aktivitás nézői tapasztalatát. A Husserl által felkínált képtudat, fantázia és észlelés tudataktusainak lényegstruktúráját alapul véve egészítem ki az említett írás 1918-ban született, 18. munkajegyzetének <b> al-pontjában megfogalmazott színházfelfogását, hogy rákérdezhessek a színházi előadás során tapasztalt képalkotó prezentáció helyére a tudati szerkezetben.<sup>4</sup>

1 Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters I*. Tübingen, Francke, 1988, 97. Idézi: Kricsfalusi Beatrix, *A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében*, *Theatron* 2013/2., 91.

2 Erika Fischer-Lichte, *Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung = Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, szerk. Erika Fischer-Lichte et al, *Theater der Zeit*, Berlin, 2006, 129–139. Idézi: Kricsfalusi, i. m.

3 Kricsfalusi Beatrix, i. m., 91.

4 Edmund Husserl, *Collected Works*, XI., *Phantasy, Image Consciousness, and Memory [1898-1925]*,

Ezen belül külön vizsgálat alá kívánom vonni azt a megállapítást, mely szerint a színházi észlelés fenomenológiai leírására – mint azt Husserl saját, korábbi elméletét revideálva 1918-ban megjegyzi – a képtudat ábrázoló jellegű prezentációja helyett a perceptuális fantázia tiszta megjelenítését volna adekvát alkalmazni. Valamint a fent említett husserli koncepciót megkísérlem kiegészíteni azzal a belátással, hogy a kortárs színházi előadásokat érdemes úgy elgondolni, mint olyan teátrális eseményeket, melyeknek nem célja, hogy észlelésükkor a néző egy permanensen fenntartott, artisztikus illúzió világában létezzen. Ehelyett a lényegmegragadás céljából lehatárolásra alapuló husserli színházfelfogás helyett a két tudatstadium (az ábrázoló jellegű képtudat és a megjelenítő típusú perceptuális fantázia) szintézisét kívánom felkínálni, melynek működésmódjait alább részleteiben is vizsgálom.

A színháztudomány az 1980-as évek során fordult határozottan a fenomenológia mint elemzési módszer irányába, noha a két terület közötti összefonódás sokkal korábbra nyúlik vissza, „gyakorlatilag egyidős a huszadik századi fenomenológiával”.<sup>5</sup> Husserl a *Logikai vizsgálódások* 1901-es, második kötetének hatodik fejezetében „már közvetlen analízis tárgyává teszi az ítéleteket megalapozó képzetek forrásait, köztük az imaginációt. A képfenomenon célzott, alaposabb elemzéseit mégis elsősorban a *Fantázia, képtudat, emlékezet* című, XXIII. Husserliana-kötet tartalmazza.”<sup>6</sup> Ezekben az 1898-tól 1925-ig keletkezett írásokban Husserl több helyütt utal arra az analógiára, mely szerint a színházi észlelés tapasztalata, vagyis az az attitűdbeli váltás, melynek hatására a néző a hétköznapi, természetes beállítódásból az esztétikai beállítódásba kerül, párhuzamba állítható a fenomenológiai zárójelbe tétellel. A színpadon történetek befogadása tehát bizonyos szempontból analóg a fenomenológiai epokhéval, amennyiben „a dolog, melyre a nézés irányul, átmenetileg felszabadul annak köteleléke alól, hogy valóságos, objektíve létező tárgyként tétéleződjön”,<sup>7</sup> vagyis ideiglenesen fölfüggesztjük a tétélezésünket a dolog valóságkarakterét illetően. Husserl a színházról általában véve beszél. A színházi nézés mindenkor fenomenológiai, lévén hogy minden olyan esemény, melyet színházként keretezünk, valamiképp megket-tőzi a valóságot, azaz fölfüggeszti és zárójelbe teszi a színházi keretezésen kívüli világot. Ezt alapul véve úgy gondolom, hogy a fenomenológia módszerével leírhatóak az olyan színházi előadások is, melyek nem a polgári illúziószínház konvenciói szerint valósulnak meg, vagyis nem pusztán a hétköznapi élet újrajátszását kísérik megvalósítani a színpadon, hanem épp a valóság és az illúzió konfliktusainak erőterében jönnek létre, különböző felfogásmódok között oscillálnak, azokból kizökkenenek – egyszóval hangsúlyozzák a „permanens átkapcsolás” szükségességét, miközben újra

---

Text No. 18 [1918] <b>-</b>Aesthetic artistic presentation [Darstellung] and perceptual phantasy. Objective truth in the sphere of phantasy and in the sphere of actual experience. <Revision of the earlier theory of image consciousness as depiction; worked out in more detail in the case of drama>, szerk. Rudolf Bernet, Springer, Dordrecht, 2005, 616.

5 Pannill Camp, *The stage Struck out of The World = Performance and Phenomenology, Traditions and Transformations*, szerk. Maaik Bleeker – Jon Foley Sherman – Eirini Nedelkopoulou, Routledge, New York, 2015, 33.

6 Besze Flóra, *Ellentmondás, semlegesítés, tartózkodás. Husserl a képkonstitúcióról = Kortársunk, Husserl. Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*, szerk. Varga Péter András – Zuh Deodath, ELTE Eötvös, Budapest, 2013, 232.

7 Camp, *i. m.*, 32.

és újra rákérdeznek a színházi észlelés során tapasztalt testi jelenlét és a szerepfelvétel kereteire. Mindezt azért kívánom megvizsgálni, hogy ellenőrizzem hipotézisem érvényességét, mely szerint a színházban létrejövő valóság-felfüggesztésen belül — és így a husserli neutrális modifikációban létrejövő perceptuális fantázia „eleve adott illúzióján” belül is — létrejöhet egy állandó elbizonytalanodás, melynek során a néző kizökken, majd visszazökken az illúzióba, és észlelésének tárgyait újra és újra kiválasztja magának azért, hogy újabb és újabb valóság-felfüggesztésnek vesse őket alá. Ezáltal egy olyan fenomenológiai színházesztétikát próbálok meg körvonalazni, melynek középpontjában a valóság és illúzió észlelésének esztétikai szempontból termékeny konfliktusai és ezek konkrét színpadi tematizálása áll.

Érdeemes volna azt is megvizsgálni, hogy a színházi illúzióból való kizökkenés valóban az esztétikai beállítódás átmeneti megszűnését, a valóság fölfüggesztésének fölfüggesztését eredményezi-e, és ha igen, akkor ahová visszazökkenünk, az tényleg a természetes beállítódás hétköznapi felfogása-e, vagy pedig mindig ott húzódik a háttérben a „bármilyen történések is, színházban vagyok” tudata. Ám ha azt feltételezzük, hogy a színházi tér eleve kényszerítő jellegű, és a műben megjelenő valóság sosem lehet teljesen valóságos, vagyis egy test vagy egy tárgy a színpadon sosem lehet életvilágbeli önmaga, akkor annak érdekében, hogy bizonyos előadások kapcsán mégis csak beszélhessünk a befogadás egységes illúziójából való kizökkenésről, vagy annak a mű általi, szándékos berekesztéséről, a valóságtételezés több szintjét kéne bevezetnünk: legkevesebb egy természetes, egy kvázi-esztétikai és egy esztétikai beállítódás tudati szintjét, de ennek kidolgozására a jelen írás terjedelmi keretei nem adnak lehetőséget.

Ilyen, nem hagyományosnak mondható előadásokra Husserl nem tér ki részletesen sem a *Fantázia*-szövegben, sem másutt. Ez egyrészt annak köszönhető, hogy a korabeli avantgárd és más, progresszív színházi törekvések csak szórványosan vagy egyáltalán nem juthattak el hozzá, másrészt annak a módszertani megfontolásnak, hogy Husserl nem a konkrét esztétikai tárgyiságok művészetfilozófiai vizsgálata, hanem a gondolkodás architektonikájának transzcendentális fenomenológiai leírása érdekli. Husserl tehát nem színházesztétikát ír, így nem is bocsátkozik konkrét esztétikai elemzésekbe. Az foglalkoztatja, hogy miként jön létre a színházi prezentáció, hogy a képtudatnak, illetve a perceptuális fantáziának megragadható-e a lényegfogalma, és ha igen, hol tudjuk ezt a lényegstruktúrát a tudati szerkezetben elhelyezni.

Husserl szerint a színházi képtudatot a perceptuális fantázia idézi elő. Tudjuk, hogy a perceptuális fantázia intenciócsalódásra épül, a tudataktusok konfliktusa pedig mindaddig fennáll, míg a műtárgyat műtárgyként észleljük, míg a fizikai képtárgyba belelátjuk a képjelenséget és rajta keresztül a képszűrését, vagyis azt, amit bemutat. Meggyőződésem azonban, hogy létrejöhetnek olyan előadások is, ahol épp ezeknek az állandóan fennálló konfliktusoknak az ideiglenes megszűnése okozza az esztétikai élményt: bizonyos kitüntetett pillanatokban nézőként döntünk, hogy a konfliktus mely oldala kerüljön fölénybe: a valóság, vagy a fantázia. E döntés által visszakerülünk ugyan az esztétikai tapasztalatból a természetes beállítódásba, de épp a perceptuális fantázia kisiklása miatt vagyunk képesek reflektálni arra, hogy mi az, amit esztétikainak észlelünk, és mi az, amit nem: hol kezdődik a valóság, és hol ér véget a színház. Ilyen hatásmechanizmusokkal találkozunk többek között

bizonyos performanszok esetében, melyek során nem megy végbe hagyományos értelemben vett szerepfelvétel, és a színpadon „magát a performer testét” látjuk, vagy olyan színházi kísérletek esetében, mikor nem is vagyunk tudatában annak, hogy épp egy előadás nézői vagyunk (például ad hoc, utcai performanszok esetében). De hasonló kizökkentéssel él a Brecht nevéhez fűződő elidegenítés is, mely Coleridge-dzsal szólva nem a „hitetlenség felfüggesztését” favorizálja, hanem épp ellenkezőleg: a színház színházmivoltát igyekszik hangsúlyozni, ezzel kölcsönözve különös jelentőséget az előadás társadalmi alapgesztusának. [Noha itt is fölmerül a kérdés, hogy „ahova” a brechti elidegenítés visszazökkenti a nézőt, az valóban a természetes beálltódás valósága-e, vagy csak egyfajta színházi „kvázi-valóság”, ha pedig mégis a hétköznapi valóság, az nem lehet-e az önmagát tudatosan felfüggesztő előadás része.] Annyi azonban bizonyos, hogy mikor egy festményt vagy szobrot szemlélünk, és a tudataktusok konfliktusa során fennálló feszültség egyszer csak megszűnik, a műtárgy fizikai anyagára koncentrálna visszazökkenhetünk a természetes attitűdbe, és ezáltal a műtárgyat hétköznapi tárgyként, fizikai hordozóként észlelhetjük. Ugyanez történik akkor is, mikor egy gyenge színészi alakítással van dolgunk: „nem hiszünk el” neki a szerepét, a színész „kilátszik” a szerepből, és csak a feladattal küszködő civilt látjuk benne. Husserl azonban úgy gondolja, hogy a színházi prezentációban mindez nem következhet be, vagy ha igen, akkor az már nem a színházi előadás része, hiszen a konszenzus alapján kezdettől fogva egy „minta”-valóságban, egy illúzióvilágban élünk. Mindez a hagyományos illúziószínházra jellemző lehet ugyan, de legkésőbb az avantgárdtól kezdve az előadásokat az illúzió megszakítására tett kísérletek, vagy Kékesi Kun Árpád kifejezésével élve a „reprezentáció játékai”<sup>8</sup> jellemzik. Tegyük föl tehát, hogy:

1. Még a hagyományos illúziószínházi szerepfelvétel,<sup>9</sup> vagyis a megszemélyesítés esetében is, mikor a színész magára ölti egy előre megalkotott dramatikus alak szerepét, a színpadi észlelés Husserl felfogása alapján minimum két rendbe szerveződhet. Működhet a tárgyakat egyenként kiválasztó képtudat ábrázoló jellegű tudataktusa alapján, másfelől végbemehet a perceptuális fantázia tiszta fantáziálása is, egy nagy, egységes illúzió részeként – és ez a két típusú képalkotó prezentáció véleményem szerint nem zárja ki egymást, épp ellenkezőleg: egymással összefonódva is működhetnek.

2. Létezhetnek továbbá olyan, nem hagyományos színházi kódok alapján működő előadások (pl. performanszok), melyek a konkrét szerepfelvétel megszemélyesítése helyett (a színész fölveszi Hamlet szerepét) a megtestesítés<sup>10</sup> performatív gesztusával élnek (nincs konkrét szerepfelvétel, csak közös térben és időben való testi

8 Kékesi Kun Árpád, *A reprezentáció játékai. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza*, Színház, 1997. július 22.

9 „A múlt század utolsó harmadának színháztudományában az egyik leggyakrabban idézett színház-meghatározás [...] Eric Bentley-től származott. [...] Bentley minimáldefiníciója a következőképpen hangzott: 'A megszemélyesíti B-t, C pedig figyeli.' Bentley-nél tehát a dráma színpadi előadása alárendelődik a drámaírónak, és az előadást a dialógusokat [f]elmondó színész [játéka], illetve az előre megírt karakterek megszemélyesítése uralja.” Imre Zoltán, *Színházak – történetek – alternatívák. A színháztörténet-írás és kutatás lehetőségei és problémái = Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. Uő., Balassi, Budapest, 2008, 20.

10 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Francke, Tübingen, Basel, 2001, 312.

jelenlét], és így elsősorban nem a husserli képtudat intencionális aktusán keresztül végbemenő ábrázolást, hanem a perceptuális fantázián alapuló megjelenítést hozzák játékba, vagyis a színpadon észlelt dolog nem egy konkrét tárggyal ismerteti meg a nézőt, hanem az előadás világán belül a befogadó mintegy szabadon fantáziálhat.

3. A színpadon előállhat azonban a tárgyaknak és a testeknek egy olyan, kitüntetett állapota is, mikor nem valami mást ábrázolva vagy megjelenítve, hanem pusztán valóságos önmagukként jelennek meg azáltal, hogy az előadás illúzióvilágából kizökkenve visszakerülünk a természetes attitűdbe. Noha ilyenkor egy pillanatra hétköznapi tárgyakként észleljük őket, mindezt még mindig az előadás részeként tapasztaljuk. Tehát elmondható, hogy bizonyos előadások élnek a szándékos kizökkenés vagy elidegenítés gesztusával.<sup>11</sup>

4. Elgondolhatóak olyan, nem hagyományos színházi szituációk is [például egy spontán, utcai performansz], melynek során befogadóként egyáltalán nem vagyunk tudatában annak, hogy egy előadást nézünk. Ezért, míg az ellenkezőjére rá nem ébredünk, a dolgokat életvilágbeli önmagukként észleljük. [Míg nem tudjuk, hol húzódik a színpadi bekeretezés határa, és így azt sem, hogy egy bizonyos szék színházi rekvizitumként része-e az előadásnak, vagy csak valaki ott felejtette, addig nem tudhatjuk azt sem, hogy adott esetben, az előadás keretén belül mit ábrázolna.]

Természetesen a színházban létrejövő előadások az említett esetekben sem utalnak konkrétan a transzcendentális fenomenológia tudományára, nem használják annak fogalmait. Mégis azt gondolom, hogy az epokhé színpadáról beszélhetünk, amikor egy előadás során megtörténik az esztétikai beállítódáshoz szükséges neutrális modifikáció [mely rokon a valóságtételezést fölfüggesztő fenomenológiai epokhéval, pontosabban annak előfoka], és ezt követően a rendezés mégis a kizökkenés, az illúzió berekesztésének gesztusával él. Mindez pedig nem csupán spontán módon történik meg a nézővel nézés közben, hanem az előadás bizonyos artistikus eszközökkel felkínálja ennek lehetőségét, elősegíti az erre történő befogadói reflexiót. Végbemennek tehát a reprezentáció játéka, és így a néző figyelmének tárgyat képezheti a tudataktusok közti feszültség, illetve annak termékeny megszűnése is.

## 2. A korábbi elmélet: képtudat alapú, ábrázoló fantázia

Husserl tehát a *Fantázia*-szöveg 18-as munkajegyzetének <b> alpontjában saját elméletét vizsgálja fölül, mikor azt írja: „Korábban azt gondoltam, hogy a szépművészet sajátja, hogy a lényegiséget egy képen keresztül prezentálja, és úgy véltem,

11 Ezt a tudati működést használják ki bizonyos performanszok, melyekben a színész nem egy konkrét dramatikus alakot játszik el, vagyis nézőként nem vagyunk tudatában, hogy a színész kit vagy mit ábrázol. Ilyenkor a színész teste mint fizikai hordozó úgy mond „szabadon” válik a perceptuális fantázia tárgyává: a néző kötetlenül belefantáziálhat bármit. Az esztétikai beállítódás vagyis a valóság semlegesítése így is végbe megy, hiszen tudjuk, hogy nem a valóságot, hanem színházat nézünk, de nem a hagyományos, ábrázoló képtudat formájában, hanem a megtestesítés révén, azaz a test színpadi tapasztalatának performatív keretezése által. Erre a tapasztalati élményre alkalmazhatjuk Husserl „nem ábrázoló művészet” fogalmát. Husserl azt érti ezalatt, hogy a színházban olykor kizárólag a tiszta fantázia világát látjuk, nem valamiféle ábrázolást, mely a színházon kívüli dolgokat fest le, a színészek játéka nem tematizál semmi konkrétat, hanem a színész mintegy képződő jelenlét során, a néző fantáziája által válik valakivé, tehát az artistikus tárgy magát a színészen prezentálja. Vö. Bernet, *i. m.*, 617.

hogy ez a prezentáció az ábrázolás. Azonban közelebbről megvizsgálva a kérdést ez nem állja meg a helyét. A színházi előadás esetében a perceptuális fantázia világában élünk, „képeket” látunk ugyan egy [nagy] kép koherens egységén belül, de épp ezért ezek nem ábrázolások.<sup>12</sup> Egy, a fantázia és a képtudat kapcsolatát alapjában meghatározó szemléletbeli váltásnak vagyunk tehát tanúi.

Husserl korábban úgy vélte, hogy a képzelet a képtudat mintájára működik, vagyis korábban látott tárgyak mozaikszerű újra-megjelenítéséről beszélhetünk. 1904–1905-ös, téli szemeszterben tartott előadásában Brentano alapján azt vallja, hogy a fantázia egy reprezentáló aktus, mely közvetítesen alapszik, „szemben az észleléssel, egy »nem-tulajdonképpeni képzet« [uneigentliche Vorstellung], mely közvetett módon vonatkozik a valóságban nem is létező tárgyára”. A fantáziaképzet Brentanonál tehát egy „vonatkozások, fogalmak közvetítette képzet”, mely a reprezentált tárgy helyettesítőjeként, képviselőjeként jelenik meg az elmében.<sup>13</sup>

Ha megnézzük Husserl 1918-as feljegyzéseit, azt látjuk, hogy a képzelet működését továbbra is a képtudat analógiájára fogja fel. „A fantázia a fantáziaképpen keresztül vonatkozik a fantáziatárgyra” – írja, vagyis „a fantáziakép és a fantáziatárgy viszonya reprezentáción alapuló, leképező viszony”.<sup>14</sup> Tehát a fantázia működése úgy írható le, hogy a reprezentáló képtárgyat [Bildobjekt] mint noématis értelmet észleljük, vagyis azt, ahogyan az elénk táruló kép térbeli elrendezését, méretét, színeit tekintve megjelenik előttünk, ez a képbjektum azonban csupán egy úgynevezett „fiktum”, egy semmisség. Mert bár perceptív, tehát érzékileg felfogható, dologi jelenség, mégsem tartozik hozzá a hit módusza, nem rendelkezik a valóságtételezés karakterével. Amit pedig ez a képbjektum a képtudat analógiájára a fantáziában megjelenít számunkra, az a képszűzsé [Bildsujet], mely szintén nem valós észlelet, csupán felidézett, vagyis az intencionális aktus esetében az intencionális, megcélzott tárgy. Mikor elképzelem Lady Macbeth alakját, ahogyan egy bizonyos szögből, térben, formáit, árnyalatait, méretét tekintve megjelenik számomra, az a képbjektum, és akit megjelenít, tehát Lady Macbeth fiktív alakja pedig a képszűzsé. Husserl korabeli felfogása szerint ez a fantázia-prezentáció csupán annyiban különbözik a képtudattól, hogy egy fizikai kiterjedéssel rendelkező műalkotást, egy fotót, egy festményt vagy egy szobrot vizsgálva egy harmadik képlényegiség is játékba jön, mégpedig a fizikai hordozó, vagyis a képdolog [Bild Ding]: a papír, a vászon vagy a gipsz, amiből vagy amire a mű készült. A képdolog mint testileg jelenlévő, térbeliségében adódó tárgy áll előttünk, de önmagában nem több, mint fizikai szubsztrátum. Tehát mikor Husserl azt állítja, hogy leszámol korábbi fantáziafelfogásával, akkor ezt az ábrázoló-közvetítő jellegű elméletét igyekszik cáfolni.

### 3. Az új elmélet: perceptuális fantázia

Husserl az 1918-as *Fantázia*-szöveg 18-as munkajegyzetének <b> alpontjában a következőket írja: „ha III. Richárdot látom megjelenni a színpadon, az ábrázoló prezentáció

12 Uo., 616.

13 Marosán Bence Péter, *Kontextus és fenomen, Igazság, evidencia és tapasztalat Edmund Husserl munkásságában*, L'Harmattan, Budapest, 2017, 136.

14 Uo.

[depictive presentation] részt vesz ugyan a megjelenítésben, de hogy ez az ábrázolás önmagában mennyiben rendelkezik esztétikai funkcióval, az további megfontolás tárgyát kell, hogy képezze”.<sup>15</sup> Tehát mintha Husserl azt állítaná, hogy a színházi prezentáció esetében is működik egy bizonyos fokig ábrázolás, ám nem ez a meghatározó szempont, hiszen nézőként nem azt vizsgáljuk árgus szemekkel, hogy a színész [játéka] mennyire hasonlít az „eredeti”, valaha élt III. Richárd alakjára [ha egyáltalán rendelkezésünkre áll az a bizonyos „eredeti” kép]. Egyszóval Husserl újabb elmélete szerint ábrázolás helyett a színházban a perceptuális fantázia mint közvetlen képzelet működik.

Meg kell jegyeznünk ugyanakkor, hogy ez más, a képtudatot működtető műalkotások esetében is hasonlóképp funkcionál: egy szobornál vagy egy festménynél sem az ábrázoló képobjektumnak az ábrázolt képszűzsével való hasonlósága okozza az esztétikai élvezetet, hanem a megformáltság mikéntje. Bár a három képlenyegiség között fennálló kapcsolat Husserl szerint alapvetően leképezésen, vagyis hasonlóságon alapszik, mégsem ez az, ami által a műalkotás „a világot meghatározott módon fedi fel”, és „sajátos, minden másra visszavezethetetlen igazságérvénye van”.<sup>16</sup> Az ábrázolás, illetve a megjelenítés husserli fogalmainak tisztázása egyébként is további vizsgálatot igényelne. Husserl, lévén hogy fenomenológiai elemzést végez, a néző-befogadó szubjektív tudati oldala felől vizsgálja a fenomenális élményt. Azt azonban, hogy egy műalkotás mikor és kinek a számára válik ábrázolóvá vagy éppenséggel megjelenítővé, külön nem problematizálja. Tegyük fel, hogy spontán betévedünk egy táncszínházi performanszra, melyről semmilyen előzetes információval nem rendelkezünk, még a címét sem tudjuk. Elképzelhető, hogy számunkra a testek látszólagosan esetleges mozgása a térben semmi konkrétat nem fog ábrázolni, helyette azonban a perceptuális fantáziánkkal szabadon belefantáziálunk a látottakba egy hétköznapi eseményt. Miközben lehet, hogy a rendező konkrétan a homéroszi Odüsszeia történetét kívánta velük ábrázolni. Tehát az ábrázolás és megjelenítés problematikája merőben szubjektív, és a tudatfilozófia birodalmából átvezet bennünket a hermeneutika területére.

Annyi talán így is belátható, hogy a kettő szétválasztása erősen függ a befogadó tapasztalatától és az azokat megalapozó, rendelkezésre álló információktól: amit az alkotó ábrázolónak szánt, például egy számomra ismeretlen ember portréját, az lehet, hogy nekem csupán megjelenítő. Így tehát még egy portré hasonlóság-felidéző funkciója sem egyértelmű, az ábrázolt személy vagy tárgy a befogadó számára csupán a mű által létezik mint ekként bemutatott.

A képobjektum-tudat vagyis a tárgy vagy személy, akit a fantázia megjelenít, Husserl szerint a perceptuális fantázia esetében is jelen van, azonban nem feltétlenül egy előre meghatározott dolgot ábrázol az előttünk álló fizikai hordozó, nem egy új, konkrét tárggyal ismertet meg minket, hanem a permanens illúzió világában, szabadon fantáziálunk bele azt, amit épp intuitíve képesek vagyunk észlelni az adott pillanatban. A perceptív fantázia ezen felfogása alapján a színházi tapasztalat tehát észlelés, melyben azonban a konkrét ábrázolás helyett a megjelenítés dominál: nem egy konkrét tárgyíságot célunk meg, mikor belelátunk egy valaha létezett

15 Bernet, *i. m.*, 616.

16 Marosán, *i. m.*, 63.

vagy elképzelt alakot a színész testébe, hanem a színpadi játék illúziójában feloldódva, mintegy horizontszerűen hagyjuk, hogy képzeletünk kötetlenül vándoroljon tárgyról tárgyra, mindezt pedig egy „mintha”-világ koherens és egységes tudatában tesszük. Husserl a színházi tapasztalat kitüntetett esetét képalkotó prezentációnak (imaging presentation) vagy színházi prezentációnak (theatrical presentation) is nevezi, melynek során a színészek valaminek a képét alkotják meg ugyan, de nem valaminek az ábrázolását. Önmagát pontosítva Husserl megjegyzi: „a színész prezentációja nem abban az értelemben véve prezentáció, ahogy egy képobjektumról elmondhatjuk, hogy egy képszűzsé prezentálódik benne. Sem a színész, sem pedig a játéka nem egy képobjektum, melyben egy másik tárgy, egy valós vagy akár egy fiktív képszubjektum ábrázolva lenne. [A színész előadása itt a kép megalkotását jelenti a valós cselekvései által, mint például a mozdulatai, változó arckifejezése, külső megjelenése, melyek mind a produkciójához tartoznak.]”<sup>17</sup>

Husserl ezen állítását már csak azért is érdemes végiggondolnunk, mert a nem-ábrázoló funkció itt nem bizonyul elégséges feltételnek a színházi prezentáció lényegfogalmi elhatárolására a többi, más médiumokban megvalósuló művészi prezentációtól. Hiszen egyfelől, mikor egy színész III. Richárdot játssza a színpadon, akkor nézőként tudatában vagyok annak a karakternek, akit játszik, és ha a valós III. Richárdot soha nem is láttam, egy korábbi festmény vagy színházi alakítás képe bevilanthat a tudatomba, miközben az alakítását nézem, és így a képalkotó prezentációmban máris megjelenik a konkrét, ábrázolt képszűzsé. Másfelől nem csak a konkrét király alakja jelenhet meg számomra, hanem az egész történet szűzséje, ha úgy tesszük: tisztában vagyok a shakespeare-i alaphelyzettel, a színházi játékhagyománnyal, tehát az előadás mégiscsak ábrázol is amellett, hogy sok mindent valóban a perceptuális (tiszt) fantáziára bíz. Logikusan, ennek ellenpontjaként: egy Chagall-festmény esetében pedig éppen az ábrázolás az, ami nem garantált: hiszen a repülő kecskét, mely a képen előttem megjelenik, még sosem láttam, sem az életben, sem a képzeletemben, és így csupán belefantáziálni tudom azt, amit számomra megjelenít. [Itt persze fölmerül a kérdés, hogy létezik-e a szó husserli értelmében vett tiszta fantázia, vagy a képzelet csupán korábban tapasztalt élmények anyagából, mozaikszerűen állítja össze a fantáziaképet. Husserl 1918-ban már amellett foglal állást, hogy létezik olyan tiszta perceptuális tartalom, ami semmilyen korábbi dolgot nem ábrázol.]

Husserl tehát kitart a mellett a megállapítás mellett, hogy „mikor egy színdarab előadásra kerül, egyáltalán nem szükséges, hogy az ábrázolás tudatát fölébressze bennünk, így ami megjelenik, az egy tiszta perceptuális fiktum. [...] Semlegességben élünk – folytatja –: nem hajtunk végre semmilyen valóságtételezést azzal kapcsolatban, amit intuitíve észlelünk. Minden, ami megjelenik számunkra: a dolgok és személyek elrendeződése, amit mondanak vagy tesznek, és így tovább – a »mintha« karakterével rendelkezik.”<sup>18</sup> Egyszóval minden, amit a színpadon látunk, Husserl felfogásában egy „artistikus illúzióba” repít el bennünket. És itt érhetjük tetten azt a hasadást, ami a husserli és a jelen kor színházfelfogása között húzódik: épp ez az a permanens illúzió, amit a modern színházi gyakorlat legkésőbb a klasszikus

17 Bernet, *i. m.*, 616–617.

18 *Uo.*, 617.



avantgárdtól kezdve a brechti elidegenítésen át egészen a jelen posztdramatikussá válásig folyamatosan próbál fölszámolni.

Ugyanakkor Husserl azt is állítja, hogy a színész teste mégis illúziót, vagyis látszatot (Schein) kelt, hiszen a perceptuális fantáziát a valóság egy bizonyos módusban történő felfogása váltja ki, melyben megjelenik az artisztikus tárgy, tehát valamilyen prezentáció mégiscsak végbemegy a színészi játék esetében is. Azt viszont problematikus volna eldönteni, hogy mi számít ábrázolásnak és mi megjelenítésnek a befogadás fent említett, szubjektív karaktere miatt. Egy biztos, hogy az eredeti észlelés és az illúzió közötti átkapcsolás, mely a tudatalkotások konfliktusaitól terhelte, igen összetett módon megy végbe. Az eredeti észlelés megtartja valóságos karakterét, lévén a környezete is valóságos, élményszerű, és ez megerősíti valóságos mivoltában, ugyanakkor folyamatosan jelen van a képobjektum felfüggesztett valóságjellege is. Husserl szerint tehát, amikor belépünk a színházba, megtörténik ez a modifikált tételzés, vagyis a fenomenológiai epokhé mintájára létrejön az esztétikai beállítódás neutrális modifikációja, és ezért az előadás nézése közben már eleve nem egy normális percepcióval indulunk. Nem a valóság tételzésével kezdjük azzal kapcsolatban, ami perceptuálisan megjelenik. „Tudjuk, hogy ami itt történik, az játék.”<sup>19</sup> Egyszóval Husserl azt állítja, hogy a képlényegiségek közötti konfliktus mindaddig konstans fennáll, amíg színházban vagyunk, és ez az előadás során nem zökkenhet ki, ha pedig kizökken, az már nem a nagy, összefüggő kép, nem a színházi előadás része. Én ezzel szemben megkockáztatom, hogy az illúzió megszakítása éppúgy a színházi előadás részét képezheti, mint annak fenntartása, vagyis nem szükséges egy permanens „mintha”-világban léteznünk a színházi prezentáció létrejöttéhez.

Husserl továbbá azt mondja, hogy „nem oly módon kapcsolunk át intuitíve valóság és illúzió között, hogy az egyik észlelt dolog az átkapcsolás során, úgy mond, csak addig rejtőzik el, míg a másikat észleljük. Sokkal inkább változtatás nélkül, kezdetől fogva az artisztikus „kép” áll elő, és ami valóságosan tapasztalt és modifikáció nélküli, az folyamatosan el van rejtve [...]”<sup>20</sup> Ez az állítás megint azt feltételezi, hogy a színházba lépéskor máris fölfüggesztődik a látottak valóságjellege, és a valóságként észlelt fizikai képdolog, vagyis a színész teste vagy a papírmásé díszletfa anyagsága végig el van rejtve. Ebben az esetben pedig a színházi aktivitás nem gondolható el úgy, mint az illúzió permanens megszakításának művészi gyakorlata.

Látjuk, hogy Husserl azt a felfogást képviseli, miszerint a tárgy-azonosság sosem állhat elő a színpadon, vagyis a dolog sosem képes önmaga lenni, hiszen a színházi bekeretezés vagy zárójelbe tétel mindent eleve felülír. Vagyis amikor kizökkenünk az esztétikai attitűdből, akkor sem magát a valóság tárgyat látjuk, csupán egy olyan színpadi tárgyat, amely épp önmagát játssza. A jelen írásban én mégis azt igyekszem bebizonyítani, hogy létezik olyan színházi tapasztalat, melynek során az előadás magába foglalja az elbizonytalanodás mozzanatát, az esztétikaiból a természetes beállítódásba való visszazökkenést, és bár végbe megy a valóságtételzés, ez még mindig az előadás artisztikus stratégiájának részét képezi. Vitatom tehát azt az elgondolást is, mely szerint a mű szemlélése közben mindenképpen állást kéne foglalunk a mű tisztán esztétikai tapasztalata mellett, és ne létezhetne pusztán szem-

19 Uo., 618.

20 Uo.

lélés, melyben a dolgot, ha csak ideiglenesen is, de életvilágbeli önmagaként észlelem. Ha pedig minderre a műalkotás kifejezetten ajánlatot is tesz, azt nevezhetjük az illúzió artisztikus megszakításának.

Husserl szerint tehát a színházi élmény tudati struktúrájának mozzanatai a következőképpen működnek:

1. A „művészi kvázivalóságban” a dolgok dupla appercepcióval bírnak.

2. Ez egy olyan dupla perceptuális appercepció, melynek egyik oldala (a valóság) könnyen vált át a másikba (illúzióba), ugyanakkor az észlelést megalapozó élményanyag közös bennük (a fizikai hordozó vagyis a képdolog anyagi valósága).

3. Ezzel szemben a nem-valós észlelést megalapozó élmény (a fantázia „mint-hája”) nem közös, ezért a fantáziált képbjektum és a fizikai hordozó valósága egyfajta „konfliktusegységbe” lép egymással.

4. Mindez pedig oly módon van felkínálva a percepció számára, vagyis a konfliktus perceptuális tudata számára, hogy a konfliktusnak mindvégig tudatában vagyunk, ámde annak hatására, a színházi előadást nézve a semlegesített észlelés talajára helyezkedünk, és bevezetjük a tisztán perceptuális fantáziát.

Vagyis annak ellenére, hogy végig jelen van a tudatunkban a képszűzsé, a képdolog és a képbjektum konfliktusegysége, döntésre visszük a dolgot, belehelyezkedünk az illúzióba, és problémamentesen hagyjuk magunkat elvarázsolni az előadás fantáziavilága által. Husserl szerint: „Mindnyájan megértjük ezt a célt, és azért járunk színházba, hogy eleget tegyünk neki, és ezáltal osztozzunk az esztétikai örömben.”<sup>21</sup> Ez a színházfelfogás pedig a fent említett okokból alapvetően megelene a kortárs színházi gyakorlatról alkotott esztétikai elképzeléseinknek.

#### 4. A képlényegiségek konfliktusai

Pontosítsuk a fenti állítást: a színházi előadás terébe lépve játékba jön a jól megszokott konvenció, mely a hitetlenség felfüggesztésén alapszik, vagyis azon a közös tudásunkon, hogy a színpadon látott eseményeken nem kérjük számon a valóságot, és így a perceptuális fantázia „mintha”-világában élünk. Az illúzió pedig úgy áll elő, hogy közben a három képlényegiség, tehát a fizikai képdolog, a képbjektum és a képszűzsé között állandó konfliktus áll fenn. És noha ezek a konfliktusok épp azt segítik elő, hogy annak lássuk a színházat, ami: képalkotó prezentációnak, a kurrens színházi gyakorlat előszeretettel él vissza ezeknek a konfliktusoknak a hatásmechanizmusával, játssza ki őket egymás ellen, és gyakran épít pont az illúzió felszámolására, a szerepfelvétel nélküli, „saját test” performatív élményére, az elidegenítés vagy a kizökkentés erejére.

Fontos megjegyezni, hogy a képlényegiségek konfliktusai működésbe lépéskor egymás tartalmait „elorozzák”. A kép ezen ellentmondások erőterében konstituálódik. A képkonstitúciót továbbá a „belelátás”<sup>22</sup> mozzanatai határozzák meg. Két ilyen mozzanat megy végbe: először is belelátom a képbjektumot a fizikai hordozóba, másodjára pedig belelátom a képszűzsét a képbjektumba. Ez nem egy jelölő

---

21 Uo., 619.

22 Besze, i. m., 233.

vagy szimbolizáló tudat, mint Sartre-nál egy utcatábla, vagy egy reptéri ikon esetében, hiszen a jel vagy a szimbólum perceptuálisan a saját jogán jelenik meg. A jelek mikor jelként viselkednek, nem képek vagy dolgok, melyekben valami mást látunk.<sup>23</sup> A szimbolizáló funkció ugyanis valami külsőt képvisel, míg a képkalkáló funkció, vagyis a képtudat belsőként állítja ki az alanyát, a képben benne láthatóként. A képtudat tehát a reprezentáció egyedülálló formája, mivel részben prezentáció is: magába foglal egy elnyomott percepciót, vagyis a kép materiális hordozójának elnyomott észlelését és a képbjektum explicit perceptuális prezentációját. Tényleg látom a képet, mikor ránézek a festményre, a percepció teljes erejével és intenzitásával jelenik meg. A képtudat tehát tartalmaz nem valóságos [inaktual] percepciót is, mely a képet jelenlévőként mutatja, mintha élőben ott lenne, azonban nem-aktuálisként, nem-létezőként prezentálja. A képtudat az inaktualitás, vagyis a nem-valóságosság tudata. Ugyanakkor a konfliktusok tudata is, hiszen a képtudat során létrejövő kép konfliktusban áll a fizikai hordozójával, vagyis a fizikai képtárggyal, annak környezetével, azaz a látókörrel, és magával a képszűzsével is, tehát azzal, amit ábrázol. E három konfliktus összjátékaként jelenik meg a kép egy jelenvaló semmisségként.

## 5. Pozicionalitás és modifikáció

Központi probléma a képtudat létrejöttével kapcsolatban és így a színházi észlelés szempontjából is a pozicionalitás kérdése. A pozicionalitást úgy határozhatjuk meg mint az intencionális élmény alapkarakterét. „A pozicionális élmények olyan tudatélmények, melyekben valami fontos az én számára, amelyek magukban foglalnak valamilyen véleményt.”<sup>24</sup>

A tárgyról ugyanis még azelőtt, hogy bármilyen állítást tennék vele kapcsolatban, rendelkezünk egy látens hitmódusszal, mely létezőként tételezi a tárgyat, és ez a meggyőződés úgynevezett ősdoxaként lehetővé tesz minden egyéb tudatos tételezést vagy további doxikus modifikációt. Vagyis először el kell hinnem, hogy a tárgy létezik ahhoz, hogy utána a létezésével kapcsolatosan kérdéseket tehessek föl.

A fenomenológiai zárójelezés is egy ilyen modifikáció, melynek során az aktív tételezést leváltja a passzív pozicionalitás karaktere. Ezt nevezzük semlegességnak vagy neutralizációnak. „A képtudatban az észleléssel szemben elmarad a létállítást motiváló valóságkarakter, [...] a hitmódusz [Glaube], míg a képként való felfogást az imaginatív modifikáció motiválja.”<sup>25</sup>

Alapvetően két fajta modifikációról beszélhetünk: az imaginatív modifikációról, mely tárgyakra, aktusokra, minőségekre és matériára is vonatkozhat. Ez lényegében maga a fantázia, mely emlékekben, jövőbeli előlegzésekben, fantáziákban és a képtudat aktusaiban [az esztétikai tárgyiságok befogadásakor] játszik szerepet. [Husserl ugyanakkor valamely tárgy prezentációját és az aktusok reprodukcióját is ide sorolja.] Az imaginatív modifikáció tehát a képként való felfogásban segít, vagyis hogy a pusztá elképzelést [Einbildung] ne tekintsük azonosnak a képiséggel. Tudjuk,

23 Vö. Jean-Paul Sartre, [1940] *L'imaginaire* = Uó., *The Imaginary. A phenomenological Psychology of the Imagination*, Routledge, London, 2004, 17–29.

24 Besze, *i. m.*, 237.

25 Uó., 235.

hogy a képkonstitúció során annak alapján képzelünk el valamit, amit a valóságban látunk. Az imaginatív modifikáció tehát a felfogásformára vonatkozik, és maga a fantázia, mely egyaránt vonatkozhat tárgyakra és aktusokra, továbbá korlátlanul iterálható [beszélhetünk a fantázia fantáziájáról.]

Ezzel szemben a kvalitatív modifikáció nem más, mint a semlegességi modifikáció, tehát a fenomenológia tudományos módszerében használt epokhé előképe. Az a minőségi modifikáció, melynek során felfüggesztem, hogy a tárgy létezik-e, vagy sem. Ez a modifikáció kizárólag tudataktusokra vonatkozhat. Akaratlagos, univerzális és visszafordítható, ugyanakkor nem megismételhető. „Husserl szerint minden tételező aktushoz hozzátartozik egy lehetséges, ugyanazon matériával rendelkező nem-tételező aktus. A kvalitatív modifikáció hatóköre korlátozott, amennyiben modifikálni csak egy adott aktust lehet, és ez a módosítás nem fokozható, vagyis újra nem hajtható végre”<sup>26</sup>. Ezek alapján nem ismételtető, de reverzibilis: „elrugaszkozhatunk az alapot adó fizikai képtárgy konstitúciójától, ekkor látjuk az ábrát, amelytől vissza is léphetünk magához a konkrét tárgyisághoz”.<sup>27</sup> Ez a kvalitatív modifikációban lezajló oda- és visszalépés, vagy ki-bekapcsolás fontos szerepet játszik például abban a folyamatban, mikor a színpadon egy kelléktárgyat, melyet valami másnak az ábrázolására szántak, egy pillanatra nem ábrázoló tárgyiságként, hanem pusztán fizikai hordozóként észlelünk. Ez a tárgytapasztalat alapvető élménye lehet az egységes és konstans illúzióból való kizökkenésnek. Tehát míg az első, az imaginatív modifikáció tárgyakra, aktusokra, anyagokra, minőségekre vonatkozik (arra, hogy mit látok), vagyis a fizikai természetvilág tárgyaira, és így szerepet játszik az esztétikai tárgyiságok, vagyis a műtárgyak képtudatának megalkotásában, addig a második, a kvalitatív modifikáció tudataktusokra irányul (hogyan látom), és az aktus valóságkarakteréről, vagyis valóságosként való tételezéséről vagy nem tételezéséről dönt. Husserl szerint a képkonstitúció során mindkét modifikáció szerepet játszik.

## 6. Ajánlattétel

A husserli felfogás és a kurrens színháztudományos diskurzusok egyetértenek abban, hogy a művészi, azon belül a színházi prezentáció nem szükségszerűen ábrázoló jellegű. Egy táncperformansz esetében, ahol nemhogy a dramatikus alakok nevét nem ismerem, de esetleg a történet címével sem vagyok tisztában, sőt, nem is biztos, hogy létezik egy „eredeti” történet, melyet az előadás ábrázolni kíván, valóban nem a képtudat hasonlóságon-leképezésen alapuló analógiája jön játékba, hanem bármit szabadon beleképzelhetek a perceptuális fantázia segítségével az előttem megjelenő tárgyba vagy a színész testébe. Ugyanakkor az az állítás sem lehet maradéktalanul helytálló, miszerint a színházban zajló képképző prezentáció semmiképp ne lehetne ábrázoló jellegű képtudat, és kizárólag a perceptuális fantázia szabad megjelenítése érvényesülhetne benne. Gondoljunk csak bele abba a helyzetbe, mikor egy színész egy konkrét, élő figurát játszik el a színpadon: teszem azt, Donald Trumpot imitálja egy előadásban. Ilyenkor intencionális tudatunk egyértelműen egy konkrét tárgyat

---

26 Uo., 236.

27 Uo.

céloz meg, és a tárgyi, noematikus értelem a képtudat által jön létre, vagyis azáltal, hogy a színész fizikai testébe, vagyis a képdolog-szubsztrátumba belefantáziálom az ábrázolni kívánt képszűzsét [Donlad Trump létező alakját], és mindez képobjektum-tudatként megjelenik számomra a színészi alakítás hogyanjában. [Ilyenkor még akár az alakítás „igazihoz” mért hasonlósága is okozhat esztétikai élményt, noha tudjuk, hogy ez nem a művészi élvezet legmagasabb foka.] De akkor is megakadhat a perceptuális fantáziánk egész illúzióvilágot konstituáló, horizontszerű áramlása, mikor a jelenbeli színészi játék egy korábbi alakítás konkrét gesztusait, arckifejezését idézi föl bennünk. Sőt akkor is, mikor az előadás szándékosan zökkent ki bennünket az illúzióból egy önreflexív kikacsintással, civil kiszólással. Arról nem beszélve, hogy előfordulhat olyan eset is, amikor a játék nem elég hiteles, és egy pillanatra azon kapjuk magunkat, hogy azt méricskéljük, elég hihető-e az alakítás az általunk elképzelt fiktív karakterhez képest [megfelel-e a fejünkben létező képszűzsének].

Egyszóval Husserl saját, korábbi nézeteit revideál, bizonyos fokokig mégis dichotóm belátásra jutó megállapítása helyett, mely a színházi élmény helyét úgy igyekszik megragadni a tudati szerkezeten belül, hogy a képtudat statikusabb, ábrázoló aktusa helyett a perceptuális fantázia horizontszerűbb lényegfogalmát alkalmazza rá, én a két aktus termékeny szintézisét javaslom megfontolásra. Miért ne képzelhetnénk el a színházi prezentációt a tudatban áramló élményfolyam mintájára, melynek hossz-intencionalitásán belül a keletkező élmények, mint haránt irányba mutató vektorok folyamatosan keletkeznek, és a tudat állandóan újabb és újabb tárgyat céloz meg általuk, hogy értelemmel töltsen meg azt. Miért ne lehetne a színházi tapasztalat is egy ehhez hasonló élményfolyam, melyben a színházba való belépéskor, ismervén a színházi nézés hagyományának közös kódjait, élményeink valóságkarakterre a semlegeségi modifikáció által felfüggesztődik, azonban az előadás stílusától, céljaitól, reflexivitásának fokától függően újra és újra visszazökkenünk a természetes beállítódásba, majd megint, vissza az esztétikai attitűdbe, és így tovább? Miközben az előadás világát hol egy konstans és egybefüggő kvázivalóságként észleljük, melyben a perceptuális fantázia segítségével szabadon fantáziálunk, hol pedig egyes tárgyak kiválasztásával konkrét esztétikai képtudat lép működésbe, mikor azon morfondírozunk, hogy vajon amit látunk, illúzió-e, avagy valóság, vagy hogy mennyiben hiteles mint színészi produkció. Javaslatom, hogy próbáljuk meg elgondolni a kortárs színházi aktivitást olyanként, mely nem azon igyekszik, hogy létrehozzon egy egységes „mintha”-világot, melyet annak érdekében, hogy a nézőt elandalítsa, megkísérel fönntartani az előadás végéig, hanem mint egy olyan tudatos, önreflexív, olykor a pozitív tudományos vagy akár épp a fenomenológiai vizsgálódásokban is érdekelt praxist, mely nem csak a valóság felfüggesztésében, hanem a színházi működésmódok folyamatos leleplezésében vagy kiiktatásában, illetve a rájuk történő tudományos reflexióban is kijelölheti érdeklődésének tárgyát, és ezeket a hagyományosan nem-esztétikai élményeket is felruházhatja esztétikai karakterrel.