

és (kimondatlan premisszákon alapuló) feltevése.

Az izgalmas és látványos anyagot rendkívül igényes kiállításban közzétevő album tehát óriási hiányt pótol, de még nagyobb hiányérzetet kelt. Nemcsak a nagy összefüggések terén, hanem technikai értelemben is. A kötetet ugyanis annyira nem tudományos kiadványként kezelte a kiadó és nyilván ennek következtében a szerkesztő sem, hogy nehéz benne tájékozódni. Lapozgatásra, szemelgetésre kiváló, viszont nincs benne sem tartalomjegyzék, sem tárgymutató. A koncepcióját úgy kell kitalálni, mert az előző, sajnos, ugyanolyan rövid, mint a képaláírások, ezért aztán az olvasónak nem könnyíti meg az eligazodást a témák és személyek forgatagában, a rövid, vázlatos vezérszavak nem adnak támpontokat a részek és az alfejezetek sorrendjét és mondanivalóját illetően. A fejezetcímek és alcímek alapján rekonstruáltam a hiányzó tartalomjegyzéket, de nem tudnám kifejezni a rendező elvet, amely ezt a szerkezetet létrehozta:

<i>I. Feketére festett kutya Világvaros épült</i>	9–56
<i>II. Szövetkezeti bolt Házassági hűtlenségek</i>	57–11
<i>III. Kéjuralom A nagyvárosi prostitúció és ellenszerei</i>	12–186
<i>IV. Elbitangolt Vénuszok A bordélyok világa</i>	187–266
<i>V. Ördögsánc, emberpocsolya Csatornaszági békeidők és háborúk</i>	266–346
<i>VI. Dült agyak, tört ágyékok A nyilvánosság hatása a décadence-korra</i>	347–382

A II. fejezet címe például nem igazán találó, de nem tudni, vajon miért nem a házasságtörés kifejezés szerepel, holott a szó és a fogalom létezik, sőt pontosabb és jobb is, mint a választott, némileg erőltetett és suta szókapcsolat. A legtöbb kifejezés egyébként idézet vagy hivatkozás, ahol a szerző és a mű címe nincs feltüntetve, tehát

olvasó legyen a talpán, aki alaposan végigolvasva mindent, megtalálja az összetartozó szövegeket és forrásokat. További eligazítást jelentenének az apró betűs vázlatok a színes elválasztó lapok hátoldalán, ha ott sem maradna talányos a vezérszavakból álló szöveg. Mutatóba egy rövid részlet a II. fejezetből: „A nő helyzete és szerepe a családban / Kényszerűségből vagy szabad akaratból tett választások / »Fizetség« a házastársi és szeretői szolgáltatásokért” stb. Az utóbbi témához nem találtam semmilyen illusztrációt a megfelelő fejezetben, viszont önként adódott egy világirodalmi párhuzam, Maupassant egyik kiváló novellája, *Az ágy szélén*. A mulatságos novellában arisztokrata környezetbe helyezve ad elő az író egy történetet a kikapós férj megregulázásáról. Az okos és szép, de már „érett” feleség (egyben a házaspár közös gyermekének anyja) csak úgy hajlandó újra ágyba bújni a férjével, amikor annak újra kedve támad a kokottok után megint beleköstolni a hitvesi szerelembe, ha az kifizeti a szolgáltatásért járó, illő honoráriumot. Ezt rögtön havi apanázsban, (ötezer) frankban állapítja meg, de emeléssel fenyegeti a férjét, ha netán túl sok élvezetet találna az otthoni párnák között. Nem a Maupassant-párhuzam hiányzik persze ebből az alfejezetből, hanem legalább egy ideillő magyar szemelvény.

Végezetül nem győzöm hangsúlyozni, hogy a téma kiváló, az összegyűjtött anyag szenzációs, ráadásul magyar nyelven páratlan, hiszen óriási űrt tölt be. Az adatok kezelését megkönnyítő apparátusok híján mégis inkább lapozgatásra való album, igazi kedvcsináló, amely a dokumentumok gazdagságával sokat ígér. Az elsők között nyilvánvalóan az Osiristól és az *Éjjeli lepkevadász*at kiváló szerkesztőtől, Császtvay Tündétől várjuk a folytatást, de nagyobb tudományos apparátust közlő kiadványokban. Természetesen a történeti, szociológiai vagy éppen irodalmi feldolgozások számára megnyílt a pálya mindenki előtt, aki az Osiris-album nézegetése és olvasgatása közben kedvet kap tudományos kutatásra. Az album ígéretes rálátást nyújt a csárdáskirálynők, Fedák Sárík, Wabits Lujzák, Osztrigás Micik és kaméliás hölgyek izgalmas

világára, illetve a fotókon látható, szomorú tekintetű széplányok életére. Vagyis azt bizonyítja, hogy valójában egy egész, nálunk mindmáig az elhallgatások csöndjébe burkolt kontinens vár még felfedezésre.

KOVÁCS ILONA

P. Müller Péter: Hamlettől a Hamletgépig

SZÍNHÁZI ÍRÁSOK

Kijárat Kiadó, Bp., 2008. 261 old., 2300 Ft

P. Müller Péter: Test és teatralitás

Balassi Kiadó, 2009. 332 old., 2800 Ft

P. Müller Péter, a magyarországi színház- és drámakutatás egyik vezető tudosa hosszabb hallgatás után két könyvvel is jelentkezett. A *Hamlettől a Hamletgépig* folyóiratokban publikált vagy konferenciákon előadott írásaiból válogat, a *Test és teatralitás* egy nagyobb színház- és drámaelméleti probléma átfogó vizsgálata.

HAMLET

P. Müller elsősorban olyan műveket értelmez, amelyeket közismertségük ellenére az irodalomtudományi szakma nehezen érthető közönnyel kezel: például Tom Stoppard, Heiner Müller és Kárpáti Péter színpadi műveit, amelyekhez gyakran a jellem színpadi reprezentációjának, konzisztenciájának vagy olvasásának problémái felől közelít. A *Hamlet alakváltozásai az angol kritikában* azt a folyamatot vizsgálja, amelyben Hamlet Akárki-szerű figurából meghatározható szubjektummá, valóságos hőssé, „a négy évszázad során felhalmozódott élmény, elemzés és tudás révén az emberi önismeret eszközévé” (46. old.) vált az angol recepcióban. P. Müller – ha ezt így nem mondja is ki – elveti a karak-

terkritika vizsgálati módszerét, amely a főhős jellemének meghatározásával fejezi meg a szöveg jelentését. Interpretációs stratégiája abból a posztmodern színházelméleti megfontolásból táplálkozik, amely jellemek helyett inkább dramatikusan *figurákat* vagy *alakokat* azonosít, „akiknek nyelvi megnyilatkozásai egységes karakterre soha össze nem álló tudattartalmak megjelenési formái” (Kékesi Kun Árpád: *Drámaelmélet és történetiség. Hamlet* olvasat. In: uő: *Tükörképek lázadása*. Kijárat, Bp., 1998. 41. old. A dramatikusan jellemekről l. még: Jákfalvi Magdolna: *Alak, figura, perszonázs*. OSZMI, Bp., 2001.)

A könyv első fejezetében olvasható drámaelemzéseket a második fejezet színházelméleti-történeti vizsgálatai követik. A *Színház és (intézményes) emlékezet* az előadás rögzítésének jelentőségével, a színházi emlékezést szolgáló módszerekkel foglalkozik. A szerző *szövegbe fagyott színház*-nak nevezi a dramatikusan szöveget. E definíció ismerős lehet Spiró György könyvéből: *a dráma megkövült színház (Shakespeare szerepösszevonásai*. Európa, Bp., 1997. 8. old.). A két elképzelés hasonló, de korántsem azonos. P. Müller definíciója rámutat Spiró meghatározásának hibáira: hiszen ha a dráma megkövült színház, akkor az írott szöveg az eleven színház halála; ha a dramatikusan szöveg fossziliaként maradéktalanul vagy csak nagyon kis veszteséggel megőrizné az előadást, akkor a Shakespeare *Hamlet*-jét kézbe véve az Erzsébet-kori előadással találkozoznánk. Ez azonban csak részben igaz: a dramatikusan mű rögzíti, ám át is hágja korának színházi konvencióit. A *Hamlet* alapján megismerhetjük Shakespeare színházának főbb jellegzetességeit, következtethetünk az előadás módjára, a színészi játékra (és a gesztusokra – l. a *Gesztus és dráma* című fejezetet), csakhogy a főhős pozícióját, kérdéseit számtalan módon értelmezhetjük. A dramatikusan szöveg nem kizárólag irodalmi alkotás – létrejöttében és alakulásában kiemelkedő szerepe van az előadásnak; igazán a színházban valósul meg, még ha egy-egy előadás eltér is a szövegtől.

P. Müller szerint „[h]a a drámát az irodalom részeként, annak formátusaként szemléljük, akkor az ehhez

a művészeti ághoz tartozó vonásai – időbelisége, szekvencia-jellege, narratív összetevői – tűnnek elsődlegesnek, ha azonban a drámára a színházművészet felől tekintünk, akkor a térbeliség, a szereplők viszonyrendszeréből kirajzolódó erőter és a nyilvánosság kérdése válik meghatározóvá” (123. old.). Elemzése elsősorban a dialógusok és a viszonyrendszerek megalkotta drámai térre fókuszálnak, illetve a szövegben feltételezett színházi kontextusra. A társadalmi nyilvánosság szerepét már korábbi kötetében (*Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nadas Péterig* Argumentum, Bp., 1997) is tárgyalta, itt a *Tér és dráma* című tanulmányban kerül újra elő.

A SZÍNHÁZI TEST

A *Test és teatralitás* a dramatikusan szöveg és az előadás kapcsolatát egy tágabb diskurzus részeként vizsgálja, fejezetei „a test felől értelmezik a teatralitást, és a teatralitás összefüggésében vizsgálják a testet” (18. old.).

Az első fejezet olyan filozófusokat tárgyal, akiknél a testtel kapcsolatban felfedezhetők a teatralitásra utaló gondolatok. Merleau-Ponty alapján például továbbgondolható egy-egy létező színházkonceptió. Ha a test tükörjellegű, akkor a néző nem passzív jelenlévő, hanem a játszókra ható résztvevő az alkotás létrejöttében – és nem csak az aktivitásra kényszerítő posztmodern színházban. Ha az egyén nem képes a maga számára birtokba venni saját testét, akkor az idegen tekintetnek való alávetettségben benne van a mássá válás lehetősége: „A test eleve hordozza magában a performativitás adottságát, vetületét”, így a nézésnek való alávetettségben „ott rejlik a színházi(as) helyzet lehetősége” (34. old.). P. Müller a test nézésében már eleve a szerepbe való átlényegülés esélyét fedezi fel, bár nem világos, hogy ez miként következne Merleau-Ponty elméletéből, aki az idegen tekintetnek az önmagában befejezetlen test számára való szükségességéről szól. Merleau-Ponty szerint a muzsikusan saját magát „közvetítő csatornaként éli át”, s a közönség is ilyen médiumként érzékeli (Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan,

Bp., 2007); P. Müller ezt a nyugati színház hagyományára vonatkoztatja, hiszen itt sem „a színész az, aki megalkotja a szerepet, hanem a szerep hozza létre a színészt, aki csupán a szerep médiumaként észlelhető” (uo.). P. Müller tehát feltételezi, hogy már eleve létezik a szerep az előadás, illetve az interpretáció előtt, úgy, ahogyan azt a szerző megalkotta. A zenemű megszólaltatása Merleau-Pontynál sem csupán az applikáció előtt már önmagában létező mű megszólaltatása. Inkább arra utal, hogy a zenemű előadásakor a zenész szubjektuma, teste, színpadi jelenléte nem releváns, hiszen a közönség csak olyan (ebből a szempontból áttetsző, sőt láthatatlan) közegként értelmezi, amelyen keresztül a zene megnyilvánul. A szerep is az előadásban születik meg, amelynek során a színész szubjektuma áttetszővé válik, hiszen alakja a színpadra lépéskor már nem az övé, hanem a karakteré.

Közvetlenül Foucault sem foglalkozott a színházzal, ám P. Müller szerint Foucault „[a] test performativitásának kiemelésével egyben azt a határt feszegeti – vagy sérti meg, hágja át – amelynek meglétét hagyományosan az »élet« és a színház között szokás feltételezni” (54. old.).

Judith Butler pedig egyike a posztmodern teatralológiát leginkább inspiráló, illetve vitára készítő teoretikusoknak, aki felismerte, hogy – miként a téma kiváló magyar kutatója, Schuller Gabriella írja – „egy kellőképpen szubverzív korporális stílus felforgathatja a társadalmi nemek / testek / vágyak diszkurzív rendjét” (Shuller Gabriella: *Tükörképprombólók – A tekintet eltérítése a poszt / feminista színházban és performanszokban*. Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006. 12. old.). Butler nem azonosítja a test társadalmi performativitását a színjátszással (hiszen szerinte a társadalmi nem színházon kívüli megjelenítését jóval szigorúbb szabályok határozzák meg), ám nem is állítja szembe őket. P. Müller Butler alapján mintha azt feltételezné, hogy a színház radikálisabban, átalakítva vagy túlozva ismétli meg a társadalmi létet behálózó folyamatokat, miközben bepillantást is enged azokba. Ám a másik nemnek tulajdonított öltözék

viseléskor, például a *drag*ben az a színházból ismert fogás válik kompozíciós elemmé, amely a test és az azon kívüli nemi jelek diszkrepanciájával téríti el a tekintetet. A színház létéhez eleve hozzátartozik a testet konstituáló folyamatok transzparenszé tétele, vagyis „a társadalmi nem valóságosabbban, felismerhetőbben, jelöltebb módon létezik a színházi kontextusban, mint azon kívül” (63. old.). De a színpad nem képes többre, mint hogy esetlegesen megmutassa a társadalmi nemet meghatározó folyamatokat; a testet szabályozó normákat és elvárásokat megváltoztató erő tehát nem tulajdonítható a színháznak (legyen bármennyire provokatív is egy produkció), s ugyanígy feleslegessé válik a félelem, hogy a test szubverzív reprezentációja önmagában hatással lehetne a néző nemi identitására.

TEST A TÁRSADALOMBAN

A színház és a társadalom viszonyát, a szociológiai-antropológiai írásokhoz kapcsolódva vizsgálja a könyv *Társas lények teste* című része. Victor Turner a rítusok antropológiai kutatásában szerzett tapasztalatait a nyugati kultúra egyes jelenségeire is alkalmazta. P. Müllert ebben a vonatkozásban leginkább az érdekli, „vajon teatralizálódik-e a test a liminalitás folyamatában, illetve azokat a változásokat, amelyek a testtel ebben a folyamatban történnek, összefüggésbe lehet-e hozni a test és a teatralitás kapcsolatával” (77. old.). Rítus és színház nem azonos: aki a beavatási rítus során a liminalitás állapotába kerül, nem szerepet játszik, hanem átéli az átalakulást. A rítusban a teatralitás csak *lehetőségként* van jelen. P. Müller abban lát a hasonlóságot, hogy mind a rítus, mind a színház „testi cselekvésen alapul”, továbbá „saját (szimbolikus) valóságot hoznak létre, (át)változást idéznek elő, intenzív hatással vannak a résztvevőkre” (80. old.).

Csakhogy ez kizárólag a rendezői, vagyis az önmagát autonóm kifejezőként definiáló színházra igaz. A konvencionális előadásokban ez a szubverzivitás, vagyis a néző pozícióját is „fenyegető” transzformáció elhanyagolható. Épp a testre vonatkozó közösségi normák és korlátozások

omnipotenciáját emeli ki a szerző a következő fejezetben, Norbert Elias művéhez kapcsolódva. Bár a posztmodern színpadon a test szabálytalan vagy szabályszegő reprezentációja dívik, a XVIII–XIX. századi polgári színház esztétikáját nagymértékben meghatározta a test közszemlére tételét felügyelő illem. A test civilizációs bevésoódéseitől még a színházat megreformáló rendezők sem tekinthetnek el. Ezen a ponton talán érdemes lett volna kitérni azokra a posztmodern performanszokra, amelyeket a test formabontó, vagy éppen sokkoló applikációja jellemez.

A *Társas lények teste* című rész második fejezete, amely tehát Norbert Elias *A civilizáció folyamata* című könyvének (Gondolat, Bp., 1987) elemzésével indít, a test társadalmi használata, illetve a testre íródo társadalmi kódok felől vizsgálja test és teatralitás viszonyát. Szóba kerül itt Jürgen Habermas és Richard Sennett munkássága, ami a szerző kutatásait ismerők számára nem lehet meglepő, hiszen nagymértékben meghatározták korábbi könyvei, elsősorban a *Drámaforma és nyilvánosság* teoretikus horizontját. Habermas *Wilhelm Meister*-elemzésében Goethe hőse a nyilvánosság szerkezetének megváltozása miatt bukja el „színházi küldetését”, ám P. Müller Péter szerint e küldetés eleve arra a paradoxonra épült, hogy a figura „az önreprezentáció terepéül egy olyan intézményt választ, amelyben az önmegmutatás és az önfeltárás is szerepnek, szerepjátéknak, mimikrinek mutatkozik” (94. old.), így a sikertelenség már a kezdetben kódolt volt.

TEST ÉS SZÍNHÁZ

A második rész azzal foglalkozik, miként alakítja, manipulálja a testre vetülő tekintetet (és ezáltal magát a testet is) a fotó, a film és a digitális kép, s mindez hogyan hozható kapcsolatba a színházzal. A harmadik rész azután a testtel a színházban, illetve annak történeti-elméleti vetületeivel. P. Müller a színpadi művészet első paradigmaváltását nem a meiningeni társulat megjelenéséhez, hanem David Garrick színészi munkájához köti, szerinte vele veszi kezdetét a

testre épülő színház, az individuális művészi karakter megteremtése. E fejezet egészen Robert Wilson munkásságáig követi végig a rendezői színház történetét, Oscar Schlemmer és Moholy-Nagy László, valamint Brecht és Artaud elméleti rendszerét is ideértve, minden jelentősebb alkotó munkásságát érintve – talán ez a teljességre törekvés teszi a fejezetet aránytalanul hosszúvá, a vizsgálandó terepet túl nagyvá, majdhogynem beláthatatlanná, s így is hiányoznak fontos rendezők (Tadeusz Kantor, Ariene Mnouchkine, vagy az Off-Off Broadway-mozgalom produkciói és elképzelései).

P. Müller Péter számára mintha nem is létezne a színház egységes fogalma: a test megjelenésének szempontjából éles határvonalat húz dramatikuss és posztdramatikuss színház közé. Nem a hagyományos színház-történeti felosztásról van szó, amely a rendezői színházat kezelő külön kategóriaként, hanem főképp Hans-Thies Lehmann nyomán a „test teatralizálásának új korszakáról”, a drámától függetlenedő vagy attól „megszabaduló” produkciókról. A test megmutatása többé „nem teszi lehetővé, hogy világosan elhatároljuk egymástól a művészetet és a valóságot”, és „közelebb juttatja a nyugati kultúrát ahhoz a [...] törekvéshez, hogy a test megszabadításán keresztül, magán a testen teljesítse be saját eszményeit” (177. old.).

A dráma és a színház közötti viszony problémája ível át a harmadik részt lezáró fejezethez, amely Bécsy Tamás színházelméletét elemzi (korábban már megjelent a Bécsy Tamás tiszteletére kiadott kötetben: Jákfalvi Magdolna és Kékesi Kun Árpád [szerk.]: *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében – Bécsy Tamás életművéről*. L'Harmattan, Bp., 2009). P. Müllernek a „testművészet” fogalma miatt különösen fontos Bécsy, aki a színjáték ontológiai státusát az eleven test jelenléte felől próbálta megragadni. P. Müller ugyanakkor rámutat, hogy a dráma befogadása sokáig csak és kizárólag a színház médiumában valósulhatott meg, amiről Bécsy elmélete megelégedezik.

A posztmodern színháztudomány által drámaként olvasott, használt,

elemzett szövegekben hasonlatosnak, közösnek tűnik az, amit Bécsy Tamás a dráma legalapvetőbb jellegzetességének gondolt: vagyis az ilyen szövegekben megtalálható a szerzői instrukció, a dialógust pedig a nagybetűvel szedett név vezeti be. Továbbgondolva ezt a tézist, azt mondhatjuk, hogy az alkotás csak e formában kerülhet be a próbafolyamatba, és válhat az előadásszöveg egyik struktúrájává. A név – instrukció – dialógussal tehát összekapcsolódik a színpadra állítás szándéka; ez azonban független a szerzőtől (hiszen például Schillerről tudjuk, hogy a *Haramiákat* eredetileg nem kívánta előadni). Az intenció sokkal inkább a szöveg használatának konvencióiban van, vagyis abban, hogy a befogadó az ily módon szerkesztett/megírt művet a színház médiumán keresztül kezdi el vizsgálni.

A színháztudomány tehát az irodalmi szövegek közül elsősorban azokat vizsgálja, amelyek e használati mód számára nyitottak, létük (mind produkció-, mind recepcióesztétikai szempontból) leválaszthatatlan a színház horizontjáról. Itt válik fontossá a dráma *szövegbe fagyott színházként* való meghatározása, amennyiben szövege rögzíti keletkezése korának színházi konvencióit, szabályait, kultúráját. A drámaelemzésnek tehát figyelembe kell vennie a szövegek elsődleges kontextusát, hiszen ha valaki nem ismeri például az Erzsébet-kori színház normáit, minden bizonnyal félreérti az *Ahogy tetszik* záró sorait, amikor Rosalinda kijelenti: „ha tényleg nő volnék, végigcsókolnám mindegyiket” (Nádasdy Ádám fordítása). A színház azonban nem kizárólag autopoetikus módon alkotja meg normáit, azok gyakran összefüggnek a társadalmi-hatalmi diskurzusokkal is, amelyek így szintén a szöveg reflektálandó kontextusához tartoznak (az ötvenes évek amerikai drámájának vizsgálatához például hasznos ismerni a színpadi reprezentációt meghatározó tilalmakat, amelyek a homoszexualitás és egyéb „károsnak” tartott jelenségek megmutatására vonatkoztak).

P. Müller elemzése kiemeli, hogy Beckett úgy állítja a középpontba a testet, illetve az észlelésével kapcsolatos problémákat, hogy életművében folyamatosan a fizikum csonkításá-

ra, redukciójára, majd eliminálására törekszik. A test nélküli színpad, amelynek megvalósításával Beckett kísérletezett, épp a hiány dramatizálásával éri el a test szerepének újraértelmezését. P. Müller bővíti az irodalmi elemzés hagyományos repertoárját azzal, hogy felfigyel a szövegek teatralitására, például a színpadtechnikai eszközök használatára vonatkozó instrukciókra és a test reprezentációját irányító hatásukra. Stoppardnál pedig a test reprezentációjának három módját azonosítja: a halott szereplő színrevitelét, a távol lévő figura testéről elhangzó információk összszavazását, és a nyomozást egy valaha élt karakter után, amelyben felértékelődnek a testi jellegzetességek. Stoppardnak a reprezentáció felnyitására irányuló kísérleteit is abból a szempontból vizsgálja, hogy „van-e a testnek olyan jele, amely megmutatja az autentikusság és tettetett másságát” (265. old.)

A *Színre vitt halál* című fejezet abból indul ki, hogy „épp a meghalás színpadi reprezentációja mutatja meg igen erőteljesen, hogy egy adott korszakban milyen kulturális konvenciók határozzák meg a (színre vitt) testet és a halált” (197. old.). Különböző színháztörténeti korszakokat vizsgálva kiemeli a pusztulás eljátszásának különbségeit, de kitér a nyilvános gyászszertartásokra, illetve olyan ellentmondásos „művészek” tevékenységére is, mint Günther von Hagens, akinek kiállításait a boncszínházi hagyomány felől közelíti meg. Tadeusz Kantor Halálszínházát, és különösen a *Halott osztály* című előadást értelmezi (a testet helyettesítő bábok kapcsán a *Teatralitás a test[b]en* című tanulmány gondolatmenetét folytatja), majd Halász Péter utolsó, saját felravatalozását véghezvivő, az inverzióra és a reprodukálhatatlanságra épülő performanszát.

A *Koponya-képek, avagy a tekintet eltérítése* című szöveg egy bizarr történet felelevenítésével indul: André Tchaikovsky angol zongoraművész végakaratóban koponyáját a Royal Shakespeare Company számára ajánlotta fel, hogy a társulat *Hamlet*-előadásának sírásó-jelenetében használja mint Yorick földi maradványát. P. Müller e történetből kiindulva elemzi a *Hamlet*-jelenetet, majd áttér

Holbein, Lazzarini s végül a modern fogyasztói társadalom koponya-reprezentációira. Mivel a koponya az átlagos – tehát fizikai antropológiai ismeretekkel nem rendelkező – néző számára „semleges” (tehát nem nő, és nem férfi), felmutatása azt bizonyítja, „hogy a nemi jelleg nem a testben, hanem a testre író/vetítő társadalmi tekintetben van” (XXX. old.). Így ezekben a művekben a „tekintet nem csupán eltérül, hanem ezenfelül szét is szóródik, és e szétszóródó tekintet egyúttal megkérdőjelezi a racionálisan kontrollálható észlelés mivoltát” (XXX. old.). A szemlélő a koponyával találkozáva nem tudja, mit is lát, hiszen csupán egy formát ismer fel, s ez szembesíti a vizuális tapasztalat primátusának megkérdőjelezhetőségével.

Igaz-e, hogy a „nemi jelleg nem a testben, hanem a testre író/vetítő társadalmi jellegben van”? Hiszen a szakértői tekintet a csupasz csonton látja az életkorra, testmagasságra, fizikumra s még az életmódra utaló jeleket is, számára épp a koponya hordozza végérvényesen a nemi jeleget, s a feldíszíthető, maszkírozható bőrnél hatékonyabban őrzi azt meg. A probléma tehát jóval bonyolultabb, sőt talán lezárhatatlanabb, mint ahogy azt a szerző bemutatja: számba kellett volna venni ugyanis azt a tekintetet is, amelyet épp nem a koponya, hanem az eleven hús téríthet el.

A nem performativitásáról alkotott elmélet felbukkan az utolsó, *(Ál) ruhás és ruhátlan testek* című fejezetben is, ahol a szerző a színházi horizont felől közelít az átöltözés (vagy inkább keresztbeöltözés, azaz *cross-dressing*) társadalmi jelenségeihez, például a *draghez*, illetve annak a popkultúrában való megjelenéséhez. P. Müller Péter a színházi meztelenségről szólva elsősorban a néző magatartását vizsgálja, vagyis azokra a konvenciókra kérdez rá, amelyek a színházi meztelenség tapasztalatakor a befogadó reakcióit szabályozzák. Mindez épp a posztmodern és posztdramatikus színház felől nézve fontos, amely gyakran félretolja azt a konvenciót, amely egyszerűen tiltja a meztelen test színpadi reprezentációját. Hiszen a meztelen test képes szembesíteni a nemi szerepek társadalmi megalkotottságának tényével, vagy legalábbis a szexussal

kapcsolatos sztereotípiákkal, de válhat olyan hivalkodó magamutogatássá, amely valójában az előadás filozófiai, emberi, tartalmi semmitmondását palástolja.

EPILÓGUS: KÍVÜL A TESTEN, A VÁROSBAN

A kötet záró tanulmánya (*Kívül a testen, belül a teatralitáson*) az öt főrész epilógusa: a testen kívül megvalósuló teatralitás jelenségével foglalkozik. A városban, illetve az ember által alkotott környezetben való magatartás kutatói gyakran folyamodnak színházi metaforákhoz (Erving Goffman, Elizabeth Burns, Richard Sennett stb.). A színház épülete, s így a benne megszülető produkció, szorosan összefügg a környező térrel. Rousseau annak idején azért utasította el

a genfi színház megépítésének tervét, mert szerinte a teátrum veszélyt jelent a város erkölcsi életére, különösen – emeli ki P. Müller – a nemi identitás stabilitásának fellazulásához vezethet. De a színház és a város összefonódása figyelhető meg számos posztmodern előadásban (a szerző itt Templeton *You – the City* című produkcióját elemzi), illetve a Disneyland-jelenségben is.

A teatralitás jelensége (a testhez hasonlóan) definiálhatatlannak bizonyul – a szerző a záró szövegben is a „színház mint művészet”, illetve „puszta teatralitás” közötti különbség meghatározhatatlanságáról értekezik, de azért ügyel a színház, illetve a színházon kívüli teatralitás elválasztására, vagyis kritikával kezeli a színház és az élet azonosítására törekvő (nem

szépirodalmi) kísérleteket. A színházi jelenség tudományos körülírhatatlansága tehát nem jelenti egyben feloldódását is a mindennapi életben.

A test problémájának elemzésével P. Müller Péternek valóban sikerült új szempontokkal gazdagítani a színháztudományos diskurzust. A *Test és teatralitás* izgalmas, sokszínű munka, s ezért joggal számíthat a szakma érdeklődésére és elismerésére. Ugyanakkor (főképp a harmadik résztől kezdve) a mű inkább több tanulmány füzérének tekinthető, néhol nem válik világossá az egyes részek közötti kapcsolat. P. Müller Péter korábbi könyveinek, illetve koherens interpretációinak ismeretében mégis kijelenthető, hogy ez a szerkezeti probléma talán a vizsgált terület természetéből következett.

SERESS ÁKOS