

tanulmány

SERESS ÁKOS

Színház, a metafora és az ötvözet

A KOGNITÍV SZÍNHÁZTUDOMÁNY LEHETŐSÉGEI

David Bordwell *Érvelés a kognitívizmus mellett* című tanulmányában mutat rá a kognitívizmussal, illetve a kognitív tudományokkal foglalkozó munkák egyik lényeges problémájára, nevezetesen arra, hogy e szemléletmód „ma már a pszichológiában, a filozófiában, a társadalomelméletben, a nyelvészetben, az antropológiában és az esztétika területén is olyan terjedelmes irodalommal rendelkezik, hogy egyetlen bevezetés sem lehet elég körültekintő”.¹ Fontos megjegyezni, hogy a mondatban szereplő „ma már” 1986-ra vonatkozik, így most, több évtizeddel a filmtudós cikkének megjelenése után még nehezebb annak a kutatónak a dolga, aki egy ilyen plauzibilisnek szánt összefoglaló írására vállalkozik. Pontosán ezért e tanulmányban nem törekszem a kognitív tudomány általános bemutatására, ehelyett inkább Bordwell stratégiáját követem, vagyis igyekszem pontos célokat meghatározni. Nem akarok többet tehát, mint górcső alá venni a kortárs színházelmélet azon törekvéseit, amelyek a kognitív tudomány eredményeit próbálják hasznosítani.

A színháztudományban, némiképp az irodalomtudományhoz hasonlóan, a kognitív szemléletet alkalmazó első jelentős munkák az ezredfordulón jelennek meg.² Ezek közül mindenképp meg kell itt említeni Mary Thomas Crayne *Shakespeare's Brain-Reading with Cognitive Theory* című művét³ illetve Bruce McConachie *Theatre Journal*-ban megjelent tanulmányát: *Doing Things with Image Schemas: The Cognitive Turn in Theatre Studies and the Problem of Experience for Historians*.⁴ Mivel a cím itt félreértésekre adhat okot, fontos tisztázni, hogy az amerikai kutató nem a színháztudomány kognitív fordulatát akarja bejelenteni (tehát nem *Cognitive Turn of Theatre Studies*), hanem a kognitív fordulat színháztudományban való alkalmazására tesz javaslatot. McConachie (aki mára már a kognitív színháztudomány egyik központi alakjává vált) tehát korántsem akarja az általa preferált elméletet olyan radikális szemléletmódként bemutatni, mint ami képes a korábbi iskolák eredményeit diszkreditálni, a színháztudomány egészét pedig új utakra terelni. Ennek megfelelően F. Elizabeth Harttal 2006-ban közösen szerkesztett kötete, mely a kognitív színháztudomány fontos keresztmetszetét adja, szintén a színháztudomány és a kognitív fordulat viszonyáról kíván tudósítani (*Performance and Cognition – Theatre Studies and the Cognitive Turn*).⁵ E kötet célja, mint ahogyan azt Bruce McConachie az előszóban kifejti, hogy „meghívja” a színháztudomány képviselőit a kognitív tudományok területére, hiszen e szemlélet lehetőségét adhat a különböző teóriák szintetizálására és így az „intézményes meg-

osztottság enyhítésére”.⁶ McConachie és Hart szerkesztett kötete tehát nem a kognitív színháztudomány megalapításának programját hivatott bejelenteni; a *Performance and Cognition* sokkal inkább felhívta a figyelmet a kognitív tudományok alkalmazásában rejlő lehetőségekre, illetve meghatározta e kutatás központi kérdéseit és problémáit.

A továbbiakban a McConachie és Hart által kijelölt horizont feltérképezésére tesztek kísérletet, vagyis pontosan a fentebb említett kérdések és problémák elemzését tekintem feladatomnak. Azt kívánom bemutatni, hogy miként valósult meg a McConachie által említett szintézis, milyen megvilágításba kerültek a diszciplína régebbiről ismert problémái, illetve milyen értelmezési stratégiák születtek a kognitív szemlélet inspiratív hatásának köszönhetően. Ehhez a kötet fontosabb tanulmányaira, illetve a kognitív színháztudomány képviselői által sokat hivatkozott, láthatóan alaplámpaként kezelt munkákra fogok támaszkodni.

A színháztudomány számára az egyik legnagyobb kihívást éppen a színház, illetve a teátrálitás definíciója jelenti. Az egyik legkézenfekvőbb magyarázat a színházat épületként határozza meg, vagy valamiféle objektumként, ahol különböző drámák előadása valósul meg. Az egyszerűség sokszor csábító, ám, mint a legtöbb esetben, itt is felületessé teszi a meghatározást: miként azt Imre Zoltán bemutatta, e szemlélet több olyan tényezővel sem számol, melyek nélkül a színház aligha valósulhatna meg: például a színészekkel, a nézőkkel, a köztük lévő viszonyokkal stb.⁷ Pontosán ennek belátása vezetett a színház aktivitásként történő meghatározásához. Problémamentes definíciót azonban így sem kapunk, hiszen ezzel a befogadót, illetve a recepció folyamatát hagyjuk figyelmen kívül. Erik Bentley látszólag frappáns megoldással áll elő, amikor a színházat úgy határozza meg, hogy „A megismerés B-t, C pedig figyel”,⁸ ám e definíció csábító egyszerűsége ellenére számtalan problémát rejt magában. Ezek közül most csak egyet említenék: Bentley hierarchikus struktúrában gondolkodik, hiszen láthatóan a drámából indul ki, mely a karaktert „adja”, akit meg kell személyesíteni.

A kortárs színházelmélet leggyakrabban hangoztatott álláspontja szerint színháznak azt az eseményt nevezhetjük, amit *színházként kereteznek* (a „keretezés” terminus Ecótól és a szociológus Goffmantól származik, akik ezen a világ tartalmának speciális elkülönítését, többletjelentéssel történő felruházását értik).⁹ Érdekes párhuzam figyelhető meg itt a dráma- és a színházelmélet között. A különböző iskolák számára ugyanis a dráma definíciója éppolyan kényszerként jelentkezett, mint a színházé. Végül, elsősorban a dekonstrukció ontológia-ellenességének hatására megszületett David Birch magyarázata: dráma az, amit drámaként ismernek (fel), vagyis drámaként *használnak* (akár az olvasás, akár a rendezés, az előadás során).¹⁰ A színház és a dráma fentebb említett definícióiban egy dolog mindenképp közös: ez pedig épp a definícióról való *lemondás* aktusa. Ugyanis a kijelentés, hogy valamit *színházként* keretezünk, illetve drámaként használunk, feltételezi, hogy a priori rendelkezünk a színház illetve a dráma fogalmával. Így pedig a definíció (már ha Eco kijelentését a színházra adott definícióként akarjuk kezelni) tautológiába fullad, vagy egyszerűbben szólva: fából vaskarika, hiszen a „mi a színház/dráma?” kérdésre nem kapunk valódi választ.

A színházelméletnek tehát be kell látnia, hogy a definícióalkotás érdekében tett erőfeszítések hiábavalónak bizonyulnak, a színház létmódjának megragadása helyett így másra kell koncentrálni. Imre Zoltánt idézve: „[a]helyett, hogy elfogadjunk a színházat zárt, rögzített és univerzálisan létező entitásként, mely a jelenben és a múltban ugyanúgy megtalálható, azokra a pillanatokra kell koncentrálnunk, amelyekben a politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális keretek (át)értelmezései lehetővé teszik a színház (keretének a) felismerését”.¹¹ Összegzésképp tehát elmondhatjuk, hogy a színháztudomány ma nem ezt a kérdést próbálja megválaszolni: mi a színház?, hanem inkább: miként ismerünk fel valamit (egy adott korban, történelmi-társadalmi szituációban) színházként?

A kognitív tudományok pedig épp ezen a ponton váltak hasznossá a színház-kutatás számára, hiszen a felismerést meghatározó politikai, gazdasági, kulturális kontextus elemzése mellett (vagy inkább azzal párhuzamosan) lehetőség nyílt a néző/befogadó percepciójának vizsgálatára. A „hogyan ismerjük fel a színházat?” kérdés így némileg módosul, hiszen a kognitív kutatás arra koncentrál, hogy mi történik a nézővel a színházi esemény tapasztalása során, illetve milyen (kognitív) feltételek szükségesek a teátrálitás észleléséhez, vagyis: mit jelent színházat látni?

Egyes – a kognitív színháztudomány területéhez sorolt – kutatások empirikus választ próbáltak adni erre a kérdésre, s ennek érdekében a neurobiológia, illetve az evolúciós biológia felé fordultak. Leglátványosabb példája ennek Gordon Scott Armstrong könyve, a 2003-ban publikált *Theatre and Consciousness – The Nature of Bio-Evolutionary Complexity in Arts*.¹² A szerző nem kis feladatra vállalkozott: a színházi élmény, vagy inkább a színházi tudatosság (*theatrical consciousness*) evolúcióját próbálta feltárni. Vagyis az agyműködés felől közelít a színházhoz, így neurobiológiai kutatások eredményeinek összességével igyekszik magyarázni azokat a folyamatokat, melyek szerinte elengedhetetlenek a színház percepciójához. Például Armstrong a következő kérdést teszi fel: a színházi előadás egyes elemei miként válnak emlékezzetté, vagyis hogyan őrizzük meg ezeket memóriánkban? A válasz igen hosszú, és a humántudományok kutatói számára talán fárasztó is: „az amigdala és a hippocampus kapcsolatban áll a bazális elöggaggal, amely acetilkolin bocsát a limbikus rendszerbe. Ez a kémiai vegyület több lépésben módosítja a szenzorális szövet szinopsziszait, idegi kapcsolatait, és így az érzékszervi ingert memóriává alakítja.”¹³

Armstrong itt látványosan fizikalista álláspontot igyekszik képviselni, fontos azonban látni, hogy e felfogás korántsem gyakori a kognitív színháztudomány képviselőinek körében, akik a kognitív nyelvészekhez, irodalomkutatókhoz s – mint Nánay Bence bemutatta – a filmtudósokhoz hasonlóan inkább egyfajta közép-utat képviselnek (tehát, bár elfogadják az elmefilozófia álláspontját az elme és test descartes-i szétválasztásának felülvizsgálatáról, nem hisznek a materialista magyarázatok kizárólagos érvényességében). Példaként említhető Mary Thomas Crane, aki szerint „[h]a képesek lennénk a diskurzust, a megtestesülést, a reprezentációt és a tapasztalatot az előadás kölcsönösen konstitutív aspektusaként szemlélni, semmint azt feltételezni, hogy a diskurzus és a reprezentáció alárendeli magának a másik kettőt, a színház és a produkció vizsgálatához egy szélesebb horizont tárulna fel.”¹⁴ Armstrong kutatásait éppen ezért nem sorolnám a kognitív

színháztudomány körébe – de különösebben sikeresnek sem nevezném. Talán nem nagy merészség kijelenteni, hogy a színháztudomány és az agykutatás ilyen módon történő összekapcsolásából egyik terület sem profitálhat. A neurobiológia számára Armstrong semmi újat nem mond, hiszen csupán felhasználja eredményeit a színházi jelenség magyarázatához; e magyarázat sikere azonban a másik oldalról szemlélve igencsak problémás: nem derül ki ugyanis világosan, hogy miért is hasznosak az agykutatás eredményei a színháztudomány számára. Hiszen attól még nem tudunk más szemszögből vizsgálni egy előadást, hogy ismerjük az agyunkban játszódó folyamatokat, már csak azért sem, mert ezek a folyamatok más, nem színházi esemény hatására is pontosan ugyanígy mennek végbe. (De ha felfedeznénk, hogy például Robert Wilson előadásai a nézők agyában valami egészen speciális változást idéznek elő, akkor is szembe kellene néznünk a ténnyel, hogy Wilson munkásságának értelmezését ez semmiképp sem helyezi új megvilágításba.)

Egyelőre tehát úgy tűnik, a neurobiológia segítségével adható válaszok nem, vagy csak nagyon kis mértékben hasznosak a színháztudomány számára. Ennél jóval gyümölcsözőbbnek bizonyult a kognitív nyelvészettel, elsősorban a Lakoff és Johnson, illetve a Fauconnier és Turner kutatásaival kezdett párbeszéd. Az előbbi szerzők által képviselt elmélet (mint arról később még szó lesz) a drámakutatás, illetve a színháztörténet területeit inspirálták, míg Fauconnier és Turner mentális terekről, illetve azok ötvözetéről szóló teóriája – s a továbbiakban erről lesz szó – a színházelméletre fejtette ki hatását.

A kognitív folyamatokra történő rákérdezés igénye szorosabbá vonta a kapcsolatot a színháztudomány és a filozófia egyes területei között. Jó példája ennek a 2006-ban megjelent *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy* című kötet,¹⁵ melyben a kognitív tudományok jeles képviselői, köztük a filmtudós Noël Carroll írnak a színházról. David Saltz itt publikált tanulmánya a színházi fikció tapasztalásának problémájával foglalkozik.¹⁶ Saltz szerint a színházszemiotikusok és -fenomenológusok gyakran esnek abba a csapdába, hogy – főnntartva az előadás valóságosságának és a reprezentált világ fikcionalitásának dichotómiáját – elméleteiket Coleridge teóriájához kanyarítják vissza.¹⁷ A szerző itt Bert O. States-t idézi, aki szerint a színház legyőzi és meghaladja a valóságot.¹⁸ Vagyis a színház az a hely, ahol a néző, hitetlenségének felfüggesztése után, a színészt Hamletként, a deszkákat pedig tengerként, máskor temetőként stb. látja. A legfőbb probléma, hogy e teória szerint a valóságos eltűnik a fikcióban, vagyis a néző, egy furcsa aspektusváltás következtében, a fikciót látja valóságosként. Ez azonban nem igaz: nincs az előadásnak olyan pillanata, amikor a néző Hamletet látná, vagy bármi mást, ami nem színház, hiszen – Tarnay Lászlót idézve – „a valóságosság nem aspektus, miként a létezés sem predikátum. Ha van váltogatás, mint a nyúl-kacsa ábra esetében, az nem a valóságos vagy fiktív nyúl vagy kacsa között adódik. Valamit nem abban az értelemben látunk valóságosnak vagy fiktívnek, mint ahogyan nyúlnak vagy kacsának vagy bármi másnak látjuk.”¹⁹

Wittgenstein – kinek aspektuselméletére Tarnay itt hivatkozik – maga is gondoskodott arról, hogy ne beszélhessünk a kacsanyúl-ábra nyomán a valóságosság és a fikció közötti váltogatásról. A *Filozófiai vizsgálódások*ban ugyanis a követke-

ző feladványt adja: a gyerekek játék közben egy dobozra azt mondják: az egy vár. Vajon a gyerekek ekkor a dobozt tényleg várként látják? A kérdés itt még függőben marad, ám David Saltz színházi fikciót vizsgáló tanulmányában kimutatja, hogy a *Vizsgálódások* egy későbbi részében a filozófus nem marad adós a válaszzal, és nyilvánvalóvá teszi: nem arról van szó, hogy a gyerekek másként látják a ládát, nem a tárgy vizuális gestaltja változik; ami azonban módosul, az – miként Saltz írja – a „tárgy használatára vonatkozó szabályrendszer”.²⁰

Saltz szerint a színházzemiotikusok és fenomenológusok gyakran esnek a Coleridge félreértésének következtében megnyílt csapdába, éppen ezért próbál egy többé-kevésbé kognitív alapokra helyezett teóriával relevánsabb alternatívát nyújtani. Abból indul ki, hogy a színészt szerepként látni valóban nem, de *elképzelmi* mégiscsak tudjuk. A szerző Kendell Walton elméletét alkalmazva (miszerint a festményt vagy grafikát „kellékként” használjuk egy „vizuális játékban”)²¹ arra a megállapításra jut, hogy a közönségnek a színházi játék szabályrendszerét kell megértenie és elfogadnia, felismerve azt a fikcionális keretet, amin belül az ott látott tevékenység értelmet nyer. E szabályrendszert szerinte a narratíva adja, vagyis ez „biztosítja a sémát, ami a közönség percepcióját szervezi a színészek által játszott játék észlelésekor”.²² Saltz szerint tehát a narratíva – mikor az előadást nézzük – *infikcióként* funkcionál. Ez a teoretikus által létrehozott terminus nem jelent mást, mint egy kognitív sablont, a fikció elképzelését irányító előírások készletét. A történet mint infikció vezérli tehát a képzeletet, illetve a narratívához való hozzáférés vágya miatt vagyunk hajlandóak belemenni a fikcióképző játékba.

David Saltz két ponton vét hibát. Elmélete túlzottan is a cselekményre fókuszál, s még ha itt nem is a meglévő, hanem az épp születőben lévő narratívára gondol (tehát nem arról van szó, hogy a néző elolvassa a drámát, s az előadást a már ismert történet felől közelíti meg), ezzel több színházi jelenséget is kihagy vizsgálódásának horizontjából. Ennél nagyobb gond azonban, hogy a képzeletre való hivatkozással mégis visszatér az általa kezdetekben elítélt változtatáshoz. Vagyis pontosan oda lyukadhatunk ki, amitől el akartunk távolodni: egy felfogáshoz, amely szerint a színházban a valóságos kacstát virtuális nyúlként látjuk.

Fauconnier és Turner blend/ötvözet elmélete²³ véleményem szerint sikeresen kerülheti el a fentebb bemutatott csapdákat úgy, hogy közben produktív válaszokat is tud adni a színházzal, illetve azon belül a néző kogníciójával kapcsolatban feltett kérdésekre. Hogy mit is jelent a blend, illetve konceptuális integráció (conceptual integration), azt a szerzőpáros Koestler rejtvényére épülő példájának segítségével mutatnám be: egy buddhista szerzetes a napját egy hegy megmászásával kezdi, hajnalban indul, s mikor eléri annak csúcsát délben, meditálni kezd. Több napot tölt el így, mígnem – ismét hajnalban – hazaindul. A feladvány így szól: van-e olyan terület az úton, melyen a szerzetes két útja során pontosan ugyanabban az időpontban tartózkodott?

A választ legkönnyebben úgy tudjuk megadni, ha a felfelé és lefelé tartó figurát egy térben képzeljük el. A szerzetes ilyen módon történő „megkettőzésével” látni fogjuk, hogy kell lennie egy olyan helynek, ahol találkozik „saját magával”, éppen ezért igennel felelhetünk. Itt nem tettünk mást, mint létrehoztunk két mentális tere-
ret; ezek Fauconnier és Turner definícióját használva „kis konceptuális csomagok

(conceptual packet), melyeket a történések megértéséhez használunk²⁴ (Fauconnier és Turner). A szerzetesről szóló mesében kezdetben két mentális térrel van dolgunk, az egyikben a főszereplő felfelé, a másikban lefelé tart. Ezekből hozzuk létre a generikus teret (generic space), mely az előző kettő közös jegyeit tartalmazza (maga az út, annak időtartama, a szerzetes stb). Végül létrejön a negyedik, az ötvözött tér, vagyis a *blend*; az ebből kiemelkedő struktúra (emergent structure) kerete két egymás felé haladó embert tartalmaz ugyanazon a helyen és ugyanabban az időben (vagyis inkább a szerzetest tartalmazza két ilyen figuraként). E kontextusban nyilvánvalóvá válik, hogy a két utazónak találkozni kell valahol, s miután e tapasztalatot az eredeti kérdésre alkalmazzuk, vagyis az ötvözetet az eredeti mentális terekre „futtatjuk rá” (running the blend), könnyen meg tudjuk oldani a feladványt.²⁵

Fauconnier és Turner szerint a konceptuális integráció elménk azon képessége, mely elengedhetetlen a világban való tájékozódáshoz, s éppen ezért számtalanszor használjuk mindennapjaink során (pl. a számítógépes operációs rendszerek felületének kezelésekor is). De a színház, illetve a teátralitás során is hasonló folyamat játszódik le. Hogy bemutassam ezt, érdemes a szerzők okfejtését hosszabban idézni: „A dramatikus előadások élő, identitással rendelkező személlyel kapcsolatban szándékosan létrehozott blendek. Az egyik input tartalmaz egy élő személyt, a szereplőt, a másik pedig a színészt. Az, akit a színpadon látunk, e kettő ötvözete. Az ábrázolt karakter természetesen lehet teljes egészében fikció, de mégis van egy tér, még ha kitalált is, amelyben ez a figura élő entitásként van jelen. A blendben ez a személy úgy és ott beszél és mozog, mint és ahol a színész, ugyanakkor ez a színész elfogadja a karakterhez kapcsolódó projekciókat, és ennek megfelelően módosítja beszédét, megjelenését, öltözkését, viselkedését és gesztusait. A néző számára legfőképpen az érzékelt élő, mozgó és beszélő test horgonyozza le a fizikális teret. A téren kívüli reláció a Repräsentációé. A Repräsentációt tipikusan téren kívüli Analógiák tartják fenn, ez megfigyelhető például abban, hogy egy középkorú női karaktert a legtöbb esetben egy középkorú színésznő alakít. A blendben ezek a relációk különleges egységben tömörülnek. (...). Egy jelenetben látjuk a színpadon mozgó és beszélő színészt a közönség előtt, ám ugyanabban a pillanatban tudatában vagyunk az adott karakter létének a reprezentált történet világában. (...) Vagyis a teátrális eseményben a »fikció« és a »valóság« közös generikus struktúrája jön létre.”²⁶

Fauconnier és Turner nem elsősorban a színháztudomány számára akartak megoldással szolgálni, a teátralitást inkább példaként hozzák fel, ennek következményeként elméletüket nem dolgozták ki teljes mértékben, ami így néhol homályos, sőt ellentmondásos marad. Az idézett passzus legnagyobb hibája talán az, hogy figyelmen kívül hagyja: az itt leírt teátrális blend lényegesen különbözik a szerzetes ötvözetétől, hiszen míg ott két mentális teret kellett létrehozni, a színházban csak egy ilyen képzelet által generált dimenzióról beszélhetünk, a másik komponens a ténylegesen észlelt „materiális lehorgonyzások” adják. A szerzők teóriájukban csupán annyit jelentenek ki, hogy a színházban a fikció és a valóság valamiféle keverékéről beszélhetünk, s ez – bár üdvözítőbb, mint a fikció valóság-gá történő csodás „átváltását” emlegetni – meglehetősen elnagyolt gondolatnak

tűnik. Pontosan arra nem ad ugyanis választ, hogy miként történik ez a keveredés. De tekintsünk el most ettől a problémától, s még így is egy újabbal találjuk szembe magunkat; Fauconnier és Turner ugyanis azt feltételezik, hogy a néző már az *előadás előtt* rendelkezik azzal a bizonyos mentális térrel. Mintha a színházba már eleve a darabban kapcsolatban kialakított fikcionális világgal a fejünkben érkez-nénk, majd pedig ezt ötvöznénk a színpaddal, illetve a színészekkel. Azonban még ha mindez így is van, csak abban az esetben működhet ebben a formában, ha ismerjük az adott drámát, illetve az előadás nem különbözik nagymértékben attól, ahogyan a történetet előzetesen elképzeltük. Minden más esetben nem jöhetne létre blend. Vagy azért nem, mert nincs mentális tér, amit ötvözni lehetne, vagy pedig a komponensek közötti feszültség vezetne a blend szétbomlásához.

Éppen ezért a színházi blend-elmélet némi módosítására tennék kísérletet a továbbiakban. Mindenek előtt szeretném leszögezni, hogy véleményem szerint nézőként nem megalkotjuk az ötvözetet a színházban, hanem *előfeltételezzük* annak létezését. A színházi élményben történő részesüléshez szükséges, hogy a látványt – Tarnay László a filmmel kapcsolatban tett kijelentését használva – „nem valami(lyen)ként, hanem valami helyett állóként fogjuk fel”.²⁷ A színpad, illetve az ott látható tárgyak, színészek valami helyett állnak, valamire utalnak²⁸ – éppen ezért részei egy ötvözetnek. Feltételeznünk kell tehát, hogy amit ténylegesen látunk, az az előadás ötvözetének egyik összetevője. Alá kell írunk a „színházi paktumot”, amely szerint abból, amit a színpadon látunk, következtetnünk kell valami másra; a mentális teret tehát nem létrehozuk, sokkal inkább kikövetkeztetjük.

Mindez azt jelenti, hogy a színházi mentális tér nem létezik az ötvözet előtt, vagy attól függetlenül (míg a felfelé vagy lefelé tartó szerzetes mentális tere igen). A színpadkép, a színész kinézete, mozdulatai, beszéde stb., azaz a Fauconnier által említett Analógiák alapján következtetni tudunk a karakterre, s értelmezni tudjuk azt a fikcionális világot, amelyben ez a figura részt vesz, ám a gesztusok, kellékek stb. is épp e *kikövetkeztetett világ felől* nyernek értelmet. Jobban mondva csak azért van értelmük, mert egy mentális térrel való ötvözetben állva utalnak erre a fikcionális világra. Ebből következően azt is kijelenthetjük, hogy a teátralitás nem a hitet, vagy a képzelőerőt várja el a befogadótól. Nem azért tudunk élvezni egy előadást, mert mentális tereket tudunk létrehozni: sokkal inkább a *következtetésre* való képességünk miatt tudjuk megérteni a teátrális reprezentációt.

A blend-elmélet fontos hozadéka lehet tehát, hogy rámutat: a reprezentáció a teátrális esemény során soha nem záródhatott úgy magába, miként azt a modernista dramatikuskor hagyomány feltételezte, a színpadi világ nem válhat egyenrangúvá a valósággal. Mintha Pirandello épp ezen keseregne *Hat szerep szerzőt keres* című művében; az Apa szerint a dramatikuskor szerepnek „mindig megvan a saját jellegzetes, határozottan körvonalazott élete”,²⁹ ezért ő mindig valaki, míg a színpadon kívüli világban a szubjektum állandóan változik, éppen ezért lehet akár „senki is”. A figura tehát igazabb a hús-vér embernél, ám amikor a színésznő a Mostohalányt akarja játszani, a blend következtében ez az igazság elillan, s egy, a néző által nem tapasztalható dimenzióban ragad. Pirandello tehát a színházat azért kárhoztatja, mert nem elég transzparens médium: a teátralitás ötvözetében a szövegvilág (s ezáltal a reprezentáció is) fel kell, hogy nyíljon, így a Szerep nem tud meg-

mutatkozni a maga vegytiszta formájában; a néző tehát az előadást mindig is (a valóságos és a fiktív generikus struktúrájában) *mint reprezentációt látja*.

A reprezentáció tehát a néző számára tulajdonképp mindig is nyitott volt, noha a modernista játékhagyomány ezt nem vette tudomásul. Ugyanakkor kétséges, hogy a játékhelyzetre történő reagálás önmagában tekinthető-e a színházi nyelvet megújító mozzanatoknak? Az előadásba beépített önreflexív alakzatok szokatlanok, a konvenciókkal szembemenőnek hathatnak, ám jelentősen aligha befolyásolják a néző diszpozícióját: tudjuk, hogy reprezentációt látunk, éppen ezért pusztán az, hogy a reprezentáció időnként „leleplezi önmagát”, alapjaiban nem változtatja meg a hozzá való viszonyunkat. Ám a blend-elmélet fényében érdemes felülvizsgálni azt is, hogy mi történik a játékhelyzetre történő reagáláskor. Peter Weiss *Marat/Sade* című művének Kikiáltója Marat-ra mutatva a közönséghez fordul, s a következőket mondja: „kit önök kávéjuk és sörük után bebugyoláltan / ismét itt találunk majd e kádban”.³⁰ Kékesi Kun Árpád ezt az aktust a reprezentáció felnyitásának tarja, hiszen, mint mondja a „jelenlét és a szerepjáték (...) között elmosódnak a határok, amit főleg az jelez, hogy gyakran eldönthetetlen, kit is látunk a színpadon: színészeket, elmebetegeket vagy szereplőket. Amikor a kádban ülő „Marat” rábukik az íródeszkára, nem lehet tudni, hogy *éppen akkor* ki is ő valójában: a helyzetébe/játékába belefáradt Marat, elmebeteg vagy színész”.³¹ A színházi ötvözetben azonban, miként a szerepet, úgy a színészt sem tapasztaljuk valóságos mivoltában. Pirandello drámájának hivatkozott jelenetében a Színész nő nyilvánvalóan nem válik Mostohalánnyá, de már nem is úgy van jelen, mint azt megelőzően, hanem, mint aki a Mostohalány *helyett áll*. A blend ugyanis pontosan akkor szűnik meg, amikor XY színészt, mint XY-t látjuk; ez történik az előadás végén, vagy akkor, amikor rossz alakítással találkozunk. Ekkor az ötvözet nem jöhet létre, hiszen a színészt nem valaki helyett állóként tapasztaljuk, hanem, mint aki felesleges erőfeszítéseket hoz ez irányban. Az ötvözet elmélete felől tehát a következő fogalmazható meg: ha nincs blend, nincs teátralitás sem. Fontos ugyanakkor leszögezni, hogy egy előadásnak a teátralitás nem feltétlenül kötelező eleme: a színházi művészetbe olyan formák is beletartoznak, melyek egyáltalán nem igénylik a mentális terekre való következtetést. Nem arról van szó tehát, hogy a színháztudománynak nem kellene ezekkel a jelenségekkel foglalkoznia, javaslatom kizárólag a teátralitás fogalmának használati körét, nem pedig az interpretációs horizontot tartja szűkítendőnek.

Visszatérve Peter Weiss drámájának Kikiáltójához: a színészt itt egy olyan színész helyett állóként tapasztaljuk, aki egy elmebeteg helyett áll, aki továbbá a Marat-történet egyik szereplője helyett áll. A mentális terek megsokszorozásával van tehát dolgunk, aminek következtében a befogadónak állandóan felül kell vizsgálnia előzetes következtetéseit, döntéseit. A posztmodern dráma és színház tehát éppen azzal módosítja a modernség horizontját, hogy reflexió tárgyává teszi az ötvözés folyamatát, ami miatt a következtetés folyamata a néző számára állandó kihívást jelent. Míg a realista-naturalista hagyományban ugyanis a befogadónak elég volt egyféle ötvözetet feltételeznie, addig Peter Weiss darabja adott pillanatban a meglévő ötvözet újragondolására, elvetésére késztet, esetleg a blendek közötti választást tűzi ki a néző feladatául. A Kikiáltó jelenetekor ugyanis adott a néző szá-

mára egy másik lehetőség is, nevezetesen, hogy önmagát egy olyan ötvözetbe helyezve gondolja el, melyben egy 19. századi néző helyett áll (azaz inkább ül), akihez a szerepet játszó elmebeteg szólt. A mű ebben a folyamatban fragmentálódik, számtalan lehetséges ötvözetre bomlik szét, ezáltal pedig a befogadót a színházszöveg folyamatos „újrakövetkeztetésére” készíti.

Színház és/mint metafora

Fauconnier és Turner elmélete tehát véleményem szerint alkalmas lehet a színházelmélet egyes fogalmainak újradefiniálására, illetve megnyithatja a teret további viták, diszkussziók számára is. A kognitív színházstudomány azonban eddig nem elsősorban az ötvözetben rejlő lehetőségekre fókuszált; a kutatók figyelmét jóval inkább a metafora egy korábbi – mondhatni: rivális – elmélete kötötte le, nevezetesen George Lakoff és Mark Johnson munkája, melyet a szerzők *The Way We Think* című közös kötetükben publikáltak. A konceptuális metafora teóriája elsősorban a dráma- és színház-történeti kutatásokra hatott inspirálóan, így a kognitív színházstudomány legismertebb munkái is e területen születtek.

Túlzás lenne azonban azt állítani, hogy kizárólag csak lakoffiánus elméletekkel találkozhatunk a kognitív szemléletű interpretációkban. Peter Stockwell *Cognitive Poetics: An Introduction* című könyvében röviden foglalkozik a drámaként használt szövegekben rejlő lehetőségekkel.³² Álláspontja szerint a megismeréstudomány szemlélete a néző és a befogadó kognitív magatartásának összehasonlításában lehet igazán hasznos. Catharine Emmott kontextuális keret elméletéből³³ kiindulva fejti ki álláspontját, miszerint az interpretációnak érdemes rámutatnia arra, hogy bizonyos drámák olvasásakor jelentősen más értelmezési keretek alakulhatnak ki, mint amivel a lehetséges előadás nézője rendelkezhet. A szerző itt egy – a magyar közönség számára kevésbé ismert – Wilde-művet elemez, éppen ezért jobbnak látom Shakespeare *Makrancos hölgyét* hozni példaként. Olvasóként itt ugyanis könnyen elfeledkezhetünk arról, hogy Katalin „megszelídítésének” története valójában egy előadás az előadásban, amely a megtréfált Ravasz Kristófnak, illetve az ő „alattvalóinak” szól. Katalin történetét az olvasó automatikusan Itáliába helyezi, a mű virtuális előadásszövegében azonban Ravasz és kompániája végig a színpadon van, a cselekmény tehát nem Padovában játszódik, hanem a Nemesúr házában. A Makrancos-szál szereplőinek egyes mondatai így értelmezhetőek ironikus parabázisokként is, melyek azonban nem az aktuális közönségnek, hanem a keret-szín karaktereinek, elsősorban Ravasznak szólnak. Példaként említhető a makrancos-szálat záró párbeszéd:

„HORTENSIO: Ez csoda! Megneveltél egy gonosz bestiát!

LUCENTIO: Az a nagyobb csoda, hogy így hagyta magát!”³⁴

Az utolsó mondatot lehet Ravasz Kristófhhoz intézett figyelmeztetésként olvasni: vigyázzon, amit lát, az mese, a valóságban a makrancos nők nem válnak kezessé. A kerettörténet végén azonban kiderül, hogy Ravasz nem hallgat a tanácsra, hiszen fejébe veszi, hogy Petruchióhoz hasonlóan neveli majd meg feleségét – sejtető azonban, hogy elhatározása nem jár majd irigylésre méltó sikerrel.

Stockwell értelmezése érdekes jelenségre hívja fel a figyelmet, ugyanakkor kétségtelen, hogy kognitív elméletek használata nélkül is hasonló következtetésekre juthatunk; az olvasó és a lehetséges néző befogadói pozíciójának összehasonlítására szép számmal vannak kísérletek más elméleti diskurzusokban is. A kognitív szemlélet tehát itt nem kap igazán markáns szerepet, Stockwell számára a dramatikusszövegekben rejlő potenciál inkább ürügy Emmott elméletének bemutatásához. Mary Thomas Craine *Shakespeares Brain* című kötete ugyanakkor a kognitív szemléletnek köszönhetően képes újabb meglátásokkal gazdagítani a színháztudományt és a Shakespeare-kutatást.

Craine munkájával kapcsolatban gyorsan tisztázni kell: szó sincs arról, hogy itt a Bárd acetilkolinjai, vagy neuronjai kerülnének a vizsgálat homlokterébe. A cím (*Shakespeare agya*) ironikus, hiszen a szerző épp azt próbálja hangsúlyozni, hogy a kognitív elmélet nem a materialista-pozitivisták diskurzus újraéledése, így nem olyan kísérletről van szó, amely kizárólag empirikus magyarázatokkal kíván szolgálni a humántudományok számára. Ugyanakkor nem beszélhetünk a fizikalista szemlélet teljes elutasításáról sem, hiszen Craine igaznak tartja a feltevést, miszerint a mentális koncepciók „(1) az agy idegi matériájában születnek és tárolódnak; (2) ezeket a fizikai »valóság« és a testi létezéssel kapcsolatos tapasztalatok formálják; (3) metaforákat használnak, melyek a materiális tapasztalattól kiindulva magyaráznak absztrakt fogalmakat”.³⁵

Elfogadva ezt a szemléletet, Craine a szerzői pozíció újragondolására törekszik. Természetesen nem a szerzői életrajzot „csempészi vissza”; kifejti azonban, hogy szerinte a korábbi elméletek hibát követtek el, amikor látványosan megfeledeztek az alkotó materialitásáról, mondván: a testi jellegzetességek csakis a kulturálisan adott diskurzus horizontjában értelmezhetőek, így a test tapasztalása mindig az ideológia függvényében jöhet létre. (A szerző itt elsősorban Stephen Greenblatt-tel kíván vitatkozni; tudománypolitikai szempontból ez érthető, hiszen a Shakespeare-kutatást az amerikai tudós által képviselt irányzat határozta meg a leginkább az utóbbi években, ám, mint azt később látni fogjuk, Craine sokkal inkább válik az újhistorizmus követőjévé, semmint kritikussá.)

A szerző azt semmiképp sem kívánja vitatni, hogy a testről való tudás alapvetően diszkurzív jellegű, ugyanakkor szerinte az emberi megértést alapvetően pre-diszkurzív struktúrák, jobban mondva *képi sémák* formálják. Craine itt a kognitív pszichológusra, Jean Mandlerre hivatkozik, aki ez utóbbiakat a „térbeli relációk és a térben való mozgás dinamikus analóg reprezentációiként” definiálta, amelyek a gondolkodás számára egyfajta „architektúrát” biztosítanak. Mandler szerint bizonyos csecsemőkori tapasztalatokból származó képi sémák, mint a „behatároltság” (containment) vagy a „támogatás” (support) alapvetően határozzák meg a nyelvhasználatot, illetve a nyelv elsajátításának módjait (erről később, a Lakoff-féle metaforaelmélet kapcsán még részletesebben is lesz szó). Mary Thomas Craine tehát könyvének egyik fontos alaptételét a következőképp foglalja össze: „test formálja a nyelvet és a gondolkodást, hiszen az abban való létezés korai tapasztalatai hozzák létre a tudatosságot és a gondolkodást formáló fegyverzetet.”³⁶

Vagyis a kognitív elmélet egy olyan diskurzus, amely feltételezi bizonyos pre-diszkurzív alakzatok diskurzust strukturáló szerepét. Van tehát szövegben kívülség,

s ilyesformán a szövegekből következtetni lehet a művek létrejöttét és megértését is formáló kognitív folyamatokra. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a kognitív szemlélet képviselői a szövegek eredeti, „igazi” jelentését vélnék felfedezni ezekben a folyamatokban. Craine „Shakespeare agyának” emlegetésével nem a pozitívista szerzőfelfogást akarja visszalopni az irodalomelméletbe. Shakespeare nyelvhasználatának vizsgálatával a gondolkodást meghatározó kognitív folyamatok és az adott kultúra kölcsönhatását kívánja elemezni. Miként írja: „a kognitív teória lehetővé teszi, hogy azonosítani tudjuk a nyelvhasználat sémáit Shakespeare írásában, s ez, úgy gondolom, teljesebb rálátást enged arra a szövegeket létrehozó interakcióra, amely a szerző és az adott kultúra között végbemegy”.³⁷ Ez az idézet is jól mutatja, hogy Craine sokkal inkább követője, semmint kritikusa Greenblatt módszerének (a kognitív elmélet és az újhistorizmus kapcsolata, mint arról később lesz szó, más drámatörténések, például McConachie esetében is kimutatható). Amikor „interakcióról” beszél, könnyen eszünkbe juthat Greenblatt „csereüzlet” (*negotiation*) fogalma. A szerző egyáltalán nem tagadja, hogy az alkotón keresztül a műveket „szociális energiák áramlása” hozza létre, csupán arra kíván rámutatni, hogy a kulturális hatások textualizálódása kognitív sémák alapján történik. Vagyis az alku nem egyszerűen csak bizonyos privilegizált szövegek, de a mentális folyamatok, és a politikai-társadalmi diskurzusok között is megtörténik. Vagyis bár a sémák Shakespeare esetében pontosan ugyanúgy működtek, mint a mai embernél, ezek nyelvre gyakorolt hatása már az adott kulturális környezet függvénye.

Craine-t ennek megfelelően a shakespeare-i szövegekben fellelhető poliszémia érdekli, különös tekintettel arra a jelenségre, amikor is egy szó – kulturális és institucionális változás következtében – új jelentésre tesz szert. Az interpretációk során a szerző a képi sémákról szóló teória mellett a kognitív nyelvészet prototípus-elméletét igyekszik hasznosítani. Eszerint az egyjelentésű szavak egy prototípus által strukturált kategóriát sűrítenek magukba, míg a többjelentésűekhez több prototípus kapcsolható. Shakespeare műveiben a prototípus-változások sajátos eseteiről van szó, amikor is a jelentést meghatározó kategória nem-centrális eleme kiemelkedik olyannyira, hogy új kategória jön létre.³⁸ E kiemelkedés azonban (Craine szerint) nagymértékben összefügg az adott társadalmi környezet változásaival.

A továbbiakban a szerző módszerét *Abogy tetszik*-elemzésének összefoglalásával mutatnám be. Craine itt két feltevésből indul ki: az első az a meglátás, miszerint az értékekről alkotott felfogásunkat alapvetően befolyásolja a koncepció, hogy ami jobb és értékesebb, az feljebb van. Röviden: TÖBB az FENT (the MORE is UP). A kognitív elmélet szerint ez a korai testi tapasztalatokból, vagyis képi sémából ered. A társadalmi mobilitás ennek megfelelően magasabb osztályokba történő *feljutást*, vagy az onnan való *lecsúszást* jelent. Craine szerint pedig – és ez lenne a második elméleti pillér – a Shakespeare szövegében tapasztalható prototípusváltás, mely elsősorban a *clown* (bohóc) és *villain* (gazember) szavak használatában mutatható ki, pontosan egy ilyen mozgás keretébe illeszthető. Amiről ugyanis itt szó van, az nem más, mint a színházi hierarchia rögzítésére tett kísérlet. Az Erzsébet-kori színjáték alacsonyabbrendűnek tartott formája volt a bohócok által előadott „jig”; a kevésbé művelt közönség által igen kedvelt, rövid, gyakran obszcén tréfákról van szó, melynek egy kiemelkedő előadója épp az a William Kemp volt,

aki a Shakespeare műveit is előadó Chamberlain's Men társulatába tartozott 1594 és 1599 között. Craine feltevése szerint mivel a „jig” improvizatív műfaj, Kemp ezt a tudását a tragédiák és komédiák előadásakor is alkalmazta. A szövegek tehát engednek következtetni, hogy Shakespeare személyében – az általánosan elfogadott koncepcióval ellentétben – olyan szerzővel van dolgunk, aki uralni, vagyis kontrollálni szeretné műveinek előadását. Kempet ennek megfelelően azzal a színesszel helyettesíti, aki hajlandó tartani magát a leírt sorokhoz. Vagyis megpróbálhatta a népszerű előadót „kiírni” a társulattól, ami talán sikerült is neki: a tény, hogy Kemp 1599-ben kilépett a Chamberlain's Men-ből és eladta részvényeit is, vehetjük ennek jeleként. Az *Abogy tetsziket* ugyanakkor legnagyobb valószínűséggel épp 1599-ben adták elő, így ebben már Kemp helyettese Robert Armin szerepelt Próbakőként.

Craine tehát elfogadja azoknak a színháztörténészeknek a feltevéseit, akik szerint a népszerű vezető színész kiválása a „jig” egyre rosszabb hivatalos megítélésének volt köszönhető. A Globe-ba való költözés fordulópont a Chamberlain's Men életében, hiszen ez a társulat felemelkedését, ugyanakkor a „jig” és az azt képviselő Kemp egyre mélyebbre történő lecsúszását hozta. A rusztikus bohócot a színpadon felváltja a szellemes bolond, az *Abogy tetszik* pedig épp e momentumot rögzíti. Különösen egy részlet kap kitüntetett figyelmet, ez pedig az ötödik felvonás elején Próbakő és Vili harca, melynek keretében az armini *fool* és a kemp *clown* csap össze (Craine természetesen nem felejt el megjegyezni itt, hogy Kemp keresztnéve is William, azaz Vilmos; bár ezzel az erővel akár utalhatna magára Shakespeare-re is).

Craine ezt a jelenetet egy népszerű „jig”-gel állítja párhuzamba. A *Wooning of Nan* című játékban egy gazdag farmer fia és egy úr verseng a szerelemért. Hirtelen közbelép azonban a bohóc, aki táncával meghódítja az illető hölgyet. Hiába tehát a vagyon, illetve a művelt modor, a szexuális kisugárzás és a természetesség mindent legyőz. Shakespeare művében azonban mindez másképp alakul; a művelt és szellemes, a cselekmény során sokszor *fool*ként aposztrofált Próbakő megalázza a népies, Kemp-szerű bohócot, Vilit, és elnyeri Juci kezét. (Fontos itt megjegyezni, hogy a nyertes maga nevezi többször *clown*-nak ellenfelét – Szabó Lőrinc ezt „tökfilkónak” fordította – rámutatva annak nyilvánvaló műveletlenségére.) A művelt, éles eszű, szellemes *fool* végleg leváltja az egykor népszerű karaktert, a Chamberlain's Men társulatának tagjai pedig ezzel felfelé indultak el a társadalmi ranglétrán. Mindennek a folyamatnak a mélyén azonban az a változás áll, ami a *clown* szó jelentését meghatározó prototípushoz tartozó érzelmekkel, illetve értékekkel kapcsolatban mutatható ki. A *clown* szó korábban még urakkal és vagyonosokkal szemben győzedelmeskedő hősre utalt, ám az 1600-as években a műveletlen és nevetséges, vidéki tökfilkót idézte fel, akitől az udvari ember határozottan elkülönböztethette saját magát. Shakespeare társulatának reagálnia kellett erre a változásra, fel kellett hát áldoznia legnépszerűbb színészét; az a *fool* pedig, aki az *Abogy tetszikben* Próbakő személyében és Armin alakításában megjelenik, garantáltan elfeledtette a közönséggel korábbi kedvencét. Shakespeare ugyanakkor Craine szerint a maga javára is fordíthatta ezt a folyamatot, hiszen így

az állandóan improvizáló bohóc helyére beilleszthette azt az Armint, aki sokkal inkább igazodott a leírtakhoz.

Talán a fentebb leírtak is alátámasztják azt a korábban tett kijelentésemet, miszerint a *Shakespeare's Brain*ben megismert szemlélet sokkal inkább sorolható az újhistorizmus mellé, semmint azzal szembe. Láthatóan Craine is nagy figyelmet fordít a társadalmi-kulturális kontextusra, előszeretettel használ fel anekdotákat, illetve az Erzsébet-korból származó más szövegeket. Az is látható, hogy mindkét szerző fontos pozíciót tulajdonít a szerzőnek, ám e funkciót a pozitívista szemléletmódhoz képest jelentős mértékben átértékelik. A lényeges különbség abból adódik, hogy Craine szerint a szerző *függ* a társadalmi energiák áramlásától és nem azonos velük; tehát nem tagadja, hogy a szövegeket nagymértékben meghatározza az adott politikai-kulturális-társadalmi diskurzus, ám létezik a szerző-funkció olyan része, ami ezen kívül áll – ez pedig nem más, mint emberi megismerést strukturáló kognitív folyamat. Az intencionalitáshoz való viszony tekintetében azonban azonosnak tekinthető a két szerző álláspontja: feltételezik, hogy a szerző valamire használni *akarta* a művet (szubverzív vagy ironikus álláspont megfogalmazására, egy rivális kortárs íróval való visszavágásra, vagy a színházi struktúrán belüli pozíciószerezésre stb.), s, hogy ennek nyomai fellelhetőek a szövegben.

Mary Thomas Craine munkájának fontos hozadéka tehát, hogy sikerült az újhistorizmus módszerét továbbgondolnia. A kognitív elméletek szerepe ugyanakkor ebben a könyvben nem mindig tisztázott. Az általam összefoglalt elemzésben is megfigyelhető, hogy a kognitív nyelvészeti kutatások elsősorban az elemzés kiindulópontjához szolgáló ötletet, nem pedig a módszert biztosítják. Ez természetesen önmagában még nem probléma, azonban egyes fejezetek kapcsán jogosan merülhet fel a kérdés: miért kell mindezek megállapításához egy új teóriához fordulni? Tulajdonképpen már az *Abogy tetszik* interpretációja kapcsán is felvethető, hogy az elemzés a kognitív elméleti háttér nélkül is életképes lenne, bár kétségtelen, hogy a teoretikus beágyazottság jól tesz a gondolatmenetnek. A *Hamletről* szóló fejezetben azonban – mely kétségtelenül rendkívül érdekes megállapításokat tesz a világirodalom egyik legtöbbet elemzett szövegével kapcsolatban – a teoretikus háttér sokkal inkább erőltetettnek tűnik. A szerző itt eleinte a *to act, action, acting* szavak jelentésmódosulásából indul ki, később azonban az interpretáció Timothy Bright *Treatise of Melancholie* című írására fókuszál, és ennek tartama felől vizsgálja a drámát. Az elmélet itt tehát meglehetősen laza keretet képez. További probléma, hogy Craine tulajdonképpen minden fontosabb szerzőt és teóriát megidéz, nem teszi nyilvánvalóvá a kognitív elméleteken belül is húzódo határvonalakat. Ennek következtében a könyv igencsak szerteágazó elméleti szálakat követ; az egységes szemléletet ugyan a kognitívizmus adja, ezen belül azonban nehéz pontosan meghatározni, hogy mi is az a teoretikus fonal, amelyet Craine az elemzésekben végigvinni igyekszik.

Az elméleti szerteágazottság ellenére Craine igyekszik egy igen határozott, jól körvonalazható módszert alkalmazni az elemzései során. Fontos azt látni ugyanakkor, hogy bár a kognitív elmélet applikációjával a szerzőnek sikerült újabb szempontokkal gazdagítani a Shakespeare-kutatást, e metodika máig nem akadt követőre. Bruce McConachie könyve, az *American Theater in the Culture of the Cold*

*War – producing and contesting containment, 1947–1962*³⁹ mely egy évvel a *Shakespeare's Brain* után jelent meg, már jóval gazdagabb utóélettel rendelkezik, és bár itt is a kognitív elméletek kerülnek előtérbe, a szerző más módszertani szemléletet követ, mint Craine. McConachie kifejezetten a képi sémákkal kapcsolatos teóriára helyezi a hangsúlyt, illetve Lakoff és Johnson konceptuális metaforákról szóló híres könyvét használja. A színháztudomány felől szemlélve kutatásainak fontos érdeme az inderdiszciplinaritás. Bár a dráma és a színház szétválaszthatatlanságát Craine is hangsúlyozza, Shakespeare-elemzései legtöbbször mégiscsak a szövegből indulnak ki, a színházi kontextusra ritkán történik utalás. McConachie ezzel szemben már kifejezetten nagy figyelmet szentel az előadásokról szóló kritikáknak, leveleknek, fényképeknek (természetesen itt a méltányosság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy az amerikai színháztörténet kutatója jelentős előnyben részesül, hiszen Shakespeare korából igen kevés erre vonatkozó dokumentáció maradt fenn). A szerző ugyanakkor az adott produkciókat a társadalmi-politikai kontextussal, illetve más médiumok hatásaival együtt vizsgálja.

McConachie könyve az amerikai színháztörténet 1947-től 62-ig tartó időszakát vizsgálja, nagy figyelmet szentelve a politikai, ideológiai retorikának. Állítása szerint ugyanis e korszak diskurzusa leginkább a TARTÁLY (*container*) képi séma köré szerveződik. Mark Johnson *The Body in the Mind* című könyve alapján a szerző e séma öt fő jellegzetességét emeli ki: „(i) [a] behatároltság tapasztalatában benne foglaltatik a külső erőkkel szembeni védetség, illetve az azokkal szembeni ellenállás érzete (...). (ii) A behatároltság a tartályon belüli erők limitálását és korlátozását is jelenti (...). (iii) Emiatt a korlátozás miatt a tartalmazott tárgy pozíciója meghatározottá válik (...). (iv) E rögzített pozíció miatt a tartalmazott tárgy vagy hozzáférhető a külső szemlélő számára vagy nem (...). (v) A tartalmazás tapasztalata a tranzitivitás tapasztalatával jár együtt. Ha B benne van A-ban, akkor bármi is legyen B-ben, annak A-ban is ott kell lennie.”⁴⁰

Bruce McConachie amellet igyekszik érvelni, hogy a hidegháborús amerikai kultúra nagymértékben a tartály és tartalom képi sémája, illetve az ezekből származó metaforák köré szerveződött. A metaforák elemzéséhez a szerző George Lakoff és Mark Johnson 1980-as *Metaphors We Live By* című könyvét használja. E munka a metaforák szerepének újragondolását tűzte ki célul, mondván: e trópus nem egyszerűen a nyelv és a szóhasználat „ügye”, de a „*gondolkodás folyamata* is nagymértékben metaforikus”, vagyis „az emberi konceptuális rendszer is metaforikusan strukturált. A metaforák pontosan azért jelenhetnek meg a nyelvi rendszerben, mert ott vannak a konceptuális rendszerben is.”⁴¹ Lakoff és Johnson több példával is igyekszik alátámasztani ezt a fentebb megfogalmazott állítást; igyekeznek bizonyítani, hogy az elvont fogalmakat leginkább konceptuális metaforák segítségével, vagyis konkrét tapasztalatok felől értjük meg. A vitát például háborúként írjuk le (the ARGUMENT is WAR) olyan kifejezésekben, mint: „meghajolt az érvei előtt”, „megtámadta elméletének alapjait”, „megadta magát az érveinek” stb. Emellett a tartály/tartalom, illetve az ehhez a sémához tartozó tapasztalat számtalan nyelvi kifejezésben figyelhető meg: önmagunkat *valamiben létezőként* definiáljuk (gondban, állapotban, helyzetben, kapcsolatban), de olyan elvont fogalmakat is, mint például a „látómező” tartályként aposztrofálunk (amiből a dolgok „ki” és „be” kerülhetnek).⁴²

Mint említettem, Bruce McConachie álláspontja szerint a tartalom metaforája különös fontossággal bír a hidegháború Amerikájában. Ennek egyik leglátványosabb példája az 1947-ben hozott National Security Act (melynek szellemében hozták létre többek között a CIA-t). A szerző szerint ez a rendelet képviseli azt a diskurzust, amely a nemzet-tartály metaforáját állítja előtérbe. Itt Johnson leírásának mind az öt pontja megfigyelhető. Az Egyesült Államok különleges „tégelyként” jelenik meg, amely minden áron megvédendő titkokat tartalmaz (külső erővel szembeni védelem). Szükséges az állampolgárok jogainak korlátozása a nemzetbiztonság nevében (a tartályon belüli erők limitálása). Egyes polgárok pozíciója, főleg azoké, akik kapcsolatban állnak az ország titkaival, meghatározottá válik; néhányan ezek közül a személyek közül a társadalmi élet előterébe kerülnek, néhányan viszont a háttérben, árnyéként működnek. Végül pedig hangsúlyossá válik, hogy függetlenül attól, hogy ki milyen szervezethez tartozik, minden állampolgár a nemzet része és a nemzetnek tartozik elszámolással.

McConachie szerint tehát bizonyos színházi előadások azért tudtak sikeressé válni az általa vizsgált korszakban, mert valamilyen módon e metaforát vitték színre. Itt nem csak arról van szó, hogy a történet szerveződött a tartalom/tartály köré; a rendezés, a színészi játék, de a színpadkép is a metafora felől vált értelmezhetővé. A szerző módszere tehát két lépésből áll; elsőként azokat a figurákat, történeteket, „ingereket” vizsgálja, melyek sikert arattak a nézők és a kritikusok körében. Ezt követi egy mikro- illetve makroszintű elemzés, mely azt mutatja meg, hogy e „metaforikus leképezés” milyen mértékben mutatkozhatott meg a mindennapi életben. Persze McConachie is tisztában van azzal, hogy módszere hermeneutikai körhöz vezet: „nyomokat” keres az előadásokban, melyeket aztán a kulturális-társadalmi kontextusban is próbál megtalálni, végül pedig egy általánosabb, materialista magyarázathoz jut el, amely magyarázat a vizsgálat kiindulópontja volt. Ebből a szempontból a módszer mindenképp bírálható, ám ez esetben fel kell tennünk a kérdést: vajon melyik elmélet volt eddig képes elkerülni e cirkularitást?

A szerző vizsgálata szerint a korszak amerikai színházában három – a tartály metaforája által strukturált – figura vált igen népszerűvé: az Üres Fiú, a Családi Kör, illetve a Fragmentált Hős. A Üres Fiú karaktere alapvetően az amerikai fogyasztói társadalom szellemiségéhez kapcsolódik, ami az amerikai identitást „üres vázként” igyekezett meghatározni. Az Üres Fiú tehát olyan hős, aki nem gyerek és nem felnőtt, identitása még kiforratlan. Legfőbb értéke az „üresség”, ami itt nem ember- vagy értéktelenséget, hanem ártatlanságot jelent: az Üres Fiú őszinte, naiv, még nem „töltötte fel” a világ képmutatása és konformizmusa. Ilyen Üres Fiú volt például a szerző szerint Marlon Brandó *A vágy villamosában* Stanleyként; bár Tennessee Williams eredetileg e karaktert a brutális, érzéketlen férfihatalom reprezentánsaként képzelte el, a közönség (beleértve a kritikusokat is) egyértelműen Stanleyért rajongott. Ebben nagy szerepe volt annak, hogy Brandót eleve ilyen ártatlan fiatalként látták, vagyis a sztár nimbusza erre a reprezentációra épült. Stanley tehát így a naiv őszinteség hőse lett, aki kisfiús dühében elpusztítja a képmutatást.

A Családi Kör három jelentős narratívát biztosított a korszak filmes sorozataiban, illetve színpadi művei számára. Az első népszerű megoldást ajánlott a közönségnek: tartsák a konfliktusokat a családon belül, melybe a szűk baráti kör is beletar-

tozhat, ám az idegenek, vagy Mások (ezen e korszakban az eltérő bőrszínűeket kellett érteni) mindenképp kiszorítandóak. A másodikban a külső erő kap szerepet, ami nyomást gyakorol a családra, időnként eljutva annak magjáig, lebontva így a kis közösség integritását. A harmadik narratív struktúrában pedig a Családi Körön belül lévő személy próbálja kitágítani e tartály határait.

A három közül a legérdekesebb talán a Fragmentált Hős figurája. A McConachie szerint az atombomba felrobbantása után az amerikai lakosság lelkiállapotát sajátos ambivalencia jellemezte: egyfelől megjelent a szuperhatalommá válás miatt érzett büszkeség, másfelől az addig nem látott rombolás félelemmel töltötte el a lakosságot: rámutatott az emberi lét törékenységére, a természeti erők hatalmára és arra, hogy elég egy rossz döntés, és minden élet eltűnik a földről.

A Fragmentált Hős tehát a nemzet érdeklődésének fókuszpontjába került, a fő kérdés pedig az lett, hogy „vajon képesek-e az amerikai férfiak mindenható erejüket felhasználva megfejtani az ellenség szándékait és megmenteni a nemzetet, vagy a bűntudat és az abból fakadó impotencia lefegyverzi őket a harc sorsfordító pillanataiban?”⁴³ A Fragmentált Hős tehát az Üres Fiúval szemben felnőtt férfi, aki azonban valamiféle sérülés miatt nem tudja, vagy inkább nem biztos, hogy tudja „tartalmazni” a megfelelő értékeket (hősiesség, bátorság stb.). A szereplő tehát vagy visszaszerzi integritását és így végül megszűnik a fragmentáció, vagy épp ellenkezőleg, kudarcot vall és szembesül ez egykori erények elvesztésével.

Bruce McConachie a korszak színháztörténetét nem az irodalomtörténet felől konstruálja meg, vagyis vizsgálódásának fókuszpontjában nem a szöveg áll, s az elemzendő produkciók kiválasztását sem a „jelentős dráma=jelentős előadás” logikája motiválta. A szerző a korszakban sikeresnek számító színházi eseményeket veszi górcső alá; ezek között találunk olyanokat (például *A vágy villamosa* vagy a *Macska*), amelyek szövegei később bekerültek az irodalmi kánonba is, de a legtöbbet hamar elfelejtette mind az irodalom-, mind a színháztörténet. Vagyis a szerző elsősorban kritikákból, élménybeszámolókból, fényképekből, egyéb dokumentumokból stb. indul ki, a dráma, illetve az előadás esztétikai-művészi hozadékának elemzése másodlagos marad. Színháztudományos szempontból tehát e munka megítélése kettős: az irodalomtörténetről való leválás mindenképp üdvözölendő, ám az, hogy a szerző nem színházelméleti szempontokat érvényesít a vizsgálat során, művét sokkal inkább a kultúratudományi elemzések körébe sorolja. Ezt alátámasztja az interdiszciplinaritásra való törekvés is, hiszen McConachie az előadásokat kortárs sikerfilmekkel, sorozatokkal, reklámokkal együtt igyekszik vizsgálni. Craine és McConachie munkái alapján éppen ezért úgy gondolom, levonható a következtetés, miszerint a kognitív elméletek meghatározó követői a színháztudományt nem egy zárt, önálló diszciplínaként, hanem egy nagyobb diskurzus (kultúratudomány vagy médiatudomány) részeként képzelik el.

Bruce McConachie könyve sikeresen aknázza ki a konceptuális metaforák elméletében rejlő lehetőségeket, így módszerének több követője is akadt. Példaként említhető F. Elizabeth Hart *Performance, phenomenology and the cognitive turn* című tanulmánya melyben a szerző az *V. Henrik* Kórusának monológját elemzi a tartalom metaforája szempontjából, a színházról alkotott korabeli koncepciókban bekövetkező változást mutatva ki ezzel.⁴⁴ De, hogy magam is előálljak egy javas-

lattal az elmélet applikálhatóságára vonatkozóan, véleményem szerint a *Romeo és Júlia* szövegét is érdemes hasonló szempontból újraolvasni. Az angol textust vizsgálva ugyanis feltűnhet, hogy Júlia a főneveket és személyneveket is tartályként kezeli: „*What’s in a name? That which we call a rose / By any other word would smell so sweet*” – mondja a második felvonás első (erkély)jelenetében. A magyar fordításból ez ugyan nem látszik, de a kérdés fordítható így is: mi van a névben? A szereplő felfogása szerint tehát a név és a szó (*name* és *word*) egyaránt üres tartály, ami nem képes a dolgok lényegiségét tartalmazni; és mivel az embernek nincs rá feltétlenül szüksége (mint, például lábára, vagy a karjára, ahogy ezt a monológ egy korábbi pontján Júlia kifejtí) bármikor eldobható. Érdekes ugyanakkor, hogy szerelme határozottan más álláspontot képvisel, és ezt már a magyar szöveg is vissza tudja adni:

„ROMEO: Szólj szentatyám:

Testem melyik gyalázatos zugán

Fészkel nevem? – Mond meg: hadd rontom össze:

Az átok odvát!” (*Mészöly Dezső fordítása*)

Romeo tehát épp ellentétes módon fogja fel a nyelv és a test viszonyát: számára a név (igaz itt csak személynévről van szó) éppen nem a tartalmazó, hanem a tartalmazott entitás. A mű tulajdonképpen e vita mentén is újraolvasható, hiszen az alapkonfliktus, illetve a tragédiák sorozata épp a megfelelő szavak és nevek jelentésének felcserélése, nem tudása köré szerveződik.

A kognitív színháztudomány bizonyos értelemben mást ad, mint amit elnevezése alapján elvárhatnánk tőle: a megismeréstudomány kutatásaiban jártasak joggal feltételezhetnék, hogy egy ilyen diskurzus alapvetően a nézőt helyezi a középpontba, és főleg a színházi percepcióval foglalkozik. Bár azok az elméletek, amelyek ilyen vizsgálatokat lehetővé tehetnének, említésre kerülnek az általam idézett művekben, a kognitív színháztudomány fő irányát eddig a nyelvészetből megismert teóriák jelölik ki. Maradt tehát még fel nem térképezett terület; például a „tudatolvasási képességünket” leíró *Theory of Mind* (ToM)-elmélet felől érdemes lenne megvizsgálni a mimika illetve a gesztus szerepének alakulását a színháztörténetben, Antonio Damasio kutatása a racionalitás és az érzelmek szétválaszthatatlanságáról pedig a brechti elidegenítő effektusok bírálatára ad lehetőséget.⁴⁵ Még egyszer fontosnak tartom leszögezni: ezek a vizsgálatok minden bizonnyal nem fognak „fordulatot” előidézni a színháztudományban, ahhoz hasonló pláne nem, amit a nyelvészetben vagy a pszichológiában tapasztalhattunk. Az általam idézett szerzők nem készülnek radikális szembenállásra egy iskolával sem (bár kétségtelen, hogy időnként a jel és jelentés viszonyával kapcsolatban a dekonstrukciót, de főleg a szemiotikát érintő kritikát fogalmaznak meg), elemzéseik ugyanakkor igyekeznek felnyitni a színháztudományi diskurzus határait. És itt nem elsősorban arról van szó, hogy elméleti muníciójukat a pszichológia vagy a nyelvészet területéről kölcsönzik; az interpretációk láthatóan nagy hangsúlyt fektetnek a történelmi-társadalmi kontextus vizsgálatára, a médiumok versengésére vagy *remedializációjára* stb.⁴⁶ De talán érthető is, hogy az interdiszciplinaritásra való törekvés lényegesen meghatározza annak az iskolának a szemléletmódját, amely a megismerés általános folyamatait felől közelíti meg a színház egyes jelenségeit.

JEGYZETEK

1. Bordwell, David: *Érvelés a kognitívizmus mellett* (<http://emc.elte.hu/~metropolis/9804/BOR1.html>, 2012. 06. 15.)
2. Az irodalomtudománnyal kapcsolatban meg kell itt jegyeznem, hogy Reuven Tsur már a hetvenes években publikálta a deixis elméletére épülő elemzéseit. Azonban ezek sokáig csak szűk körben váltak ismertté, mígnem Peter Stockwell 2002-ben publikált *Cognitive Poetics – An Introduction* (Peter Stockwell: *Cognitive Poetics – An Introduction*. New York and London, Routledge, 2002) című könyve ráirányította a szakma figyelmét e területre, s ezáltal reflektorfénybe helyezte Tsur munkásságát is. Az irodalomtudomány és kognitívizmus kapcsolatáról magyar nyelven Horváth Márta közölt kiváló tanulmányt („Megtestesült olvasás” – *A kognitív narratológia empirikus alapjai*, http://uszeged.academia.edu/M%C3%A1rtaHorv%C3%A1th/Papers/937930/_Megtestesult_olvasas_-_A_kognitiv_narratologia_empirikus_alapjai)
3. Crayne, Mary Thomas: *Shakespeare’s Brain-Reading with Cognitive Theory*. New Jersey, Princeton University Press, 2001.
4. McConachie, Bruce: *Doing Things with Image Schemas: The Cognitive Turn in Theatre Studies and the Problem of Experience for Historians in Theatre Journal*, 2001/53. 569–594.
5. McConachie, Bruce; Hart, Elizabeth: *Performance and Cognition – Theatre studies and the cognitive turn*. New York, Routledge, 2006.
6. McConachie és Hart: *Preface*. In *Uo.* ix.
7. Imre Zoltán: *Színház, történet, alternatívák – A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái*. In Imre Zoltán: *A színház színpadra állításai*. Budapest, Ráció Kiadó, 2009. 17–18.
8. Bentley, Eric: *A dráma élete*. Ford. Földényi F. László. Pécs, Jelenkor, 1998. 123.
9. Vö. Imre 20.
10. Birch, David: *The Language of Drama*. London, Macmillan, 1991. 28. Erről lásd még: Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000. 94.
11. Imre 23.
12. Armstrong, Gordon Scott: *Theatre and Consciousness – The Nature of Bio-Evolutionary Complexity in Arts*. New York, Peter Lang, 2003.
13. Armstrong 15.
14. Craine 171.
15. Krasner David és Saltz, David (szerk): *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*. Michigan, University of Michigan Press, 2006.
16. Saltz, David: *Inflection and Outfiction The Role of Fiction in Theatrical Performance*. In *Uo.* 221.
17. Saltz 205.
18. Fontos azonban tudni, hogy az angol költő mindezt az irodalmi művekben található természetfeletti vagy romantikus karakterek értelmezésével kapcsolatban írta. Azaz a „képzelet ilyen árnyainak” megértéséhez egy pillanatra fel kell függesztenünk hitetlenségünket, aminek következtében kialakul a „költői hit”. Itt el kell oszlatni egy félreértést: ha Coleridge elméletét a színházra alkalmazzuk, akkor ezzel nem mondunk többet, mint hogy például a *Rajna kincse* azért válik élvezhetővé, mert a néző felfüggeszti a sárkányokkal, istenekkel és egyéb misztikus lényekkel szemben támasztott hitetlenségét. A történet bizonyos elemeivel, nem pedig a színházzal, vagyis a fikcióval kapcsolatos kétkedésről van tehát szó.
19. Tarnay László: *Mi az, ami látható és mi az ami nem? A filmi befogadás kognitív szintjei* (<http://emc.elte.hu/~metropolis/9804/TAR1.html>, 2012. 06. 15.)
20. Saltz 209.
21. Walton, Kendall: *Marvelous Images – On values and the arts*. Oxford University Press, 2008.
22. Saltz 212.
23. Az „ötvozet” Tarnay László fordítása, mely talán a lehető legjobban utal arra, amit a „blend” a Fauconnier és Turner által teremett kontextusban jelent (Tarnay László: *Film, elme, nézők*, www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/tarnay.html, 2012. 06. 15.). A kognitív nyelvészet mindazonáltal több olyan terminussal rendelkezik, ami nem bizonyult lefordíthatónak (például Langacker kifejezése, a construal), éppen ezért bátorodom én is az ötvozetet és annak angol megfelelőjét egyszerre használni.
24. Fauconnier, Giles és Turner, Mark: *The Way We Think Conceptual Blending and The Mind’s Hidden Complexities*. New York, Basic Books, 2002. 40.
25. Fauconnier és Turner 39–40.

26. Fauconnier és Turner 266–267.
27. Tarnay Uo.
28. Ezen a ponton elfogadandónak tartom Nelson Goodman azon megállapítását, amely szerint a reprezentáció magja soha nem a hasonlóság, hanem az utalás. In: Goodman Nelson: *Languages of art. An Approach to a Theory of Symbols*, New York, The Bobbs. Merill Company, 1968. 5.
29. Pirandello, Luigi: *Hat szereplő szerzőt keres* in.: *Színművek* (ford: Füsi József) Erópa Könyvkiadó, Budapest 1983. 354.
30. Kékesi Kun Árpád: *Textualitás és teatralitás: A modern és posztmodern dráma horizontválása*, in Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*. Budapest, Kijarat Kiadó, 1998. 141.
31. Uo.
32. Stockwell, 152–165.
33. Emmott, Catherine: *Frames of reference: contextual monitoring and narrative discourse*, in Coulthard, R.M (szerk) *Advances in Written Text Analysis*, London: Routledge, 1994, pp.157–66.
34. Shakespeare, William: A makrancos hölgy in. *Drámák I.* Ford: Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető, 2007. 232.
35. Craine 17.
36. Craine 8–9.
37. Craine 4.
38. Erről lásd: John R. Taylor: *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*, Clarendon, Oxford, 1995. 6.
39. McConachie, Bruce: *American Theater in the Culture of the Cold War – producing and contesting containment, 1947–1962*, University of Iowa Press, Iowa City, 2003.
40. Johnson, Mark: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* Chicago: Univ. of Chicago Press, 1987, 22. Idézi: McConachie 11.
41. Lakoff és Johnson 6.
42. Lakoff és Johnson 5–7. és 10–12. és 30.
43. McConachie 207.
44. Hart, F. *Elizabeth: Performance, phenomenology and the cognitive turn* in. Hart és McConachie (ed): *Performane and Cognition-Theatre studies and the cognitive turn* Routlage, New York, 2006.
45. Damasio Antonio R.: *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain* Avon Books, New York, 1994.
46. Bolter, Jay David-Grusin, Richard: *A remedializáció hálózatai* Apertúra, 2011. tavasz <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>, letöltve: 2012. 07. 28.

JÁKFALVI MAGDOLNA

Pisti mint work in progress

„Mi nemcsak térben lakunk közel egymáshoz, hanem ízlésünk, humorunk, ritmusunk, eddigi életünk sok baja–öröme: rokon.”¹

Örkény István születésének centenáriumát 2012-ben ünnepeltük, ugyanabban az évben, amikor Várkonyi Zoltánét. Fénykorukban mindketten a rendszer sztárjai voltak, „ők maguk a rendszer”,² nagy filmek, nagy könyvek, legendás előadások elismert alkotói. Pár nap különbséggel születtek, pár háznyira laktak egymástól, pár hónap különbséggel haltak meg, és mindkettőjüknek ugyanaz volt az utolsó színházi munkája: a *Pisti a vérzivatarban*.

Ez a két, minden formájában közeli élet elindíthatja az elemzőt az államszocializmus alkotásszociológiájának megértése felé, de kiváló példát szolgáltat a drama-