HANS-THIES LEHMANN

Tér és idő a posztdramatikus színházban

Nyelv és színpad az agónban

Az új színház elmélyíti azt a nem is annyira új keletű felismerést, hogy a szöveg és a színpadi megjelenés viszonya sosem harmonikus, inkább konfliktusosnak nevezhető. Bernard Dort beszélt arról, hogy a szöveg és a színpad egyesülése valójában sosem megy végbe. Kapcsolatukat mindig az alá-fölérendeltség és a kompromisszumok jellemzik.[1] Ez a szükségszerűség, mivel olyan szerkezeti konfliktusról van szó, amely minden színházi gyakorlatban ott lappang, tudatos szándék által vezetett rendezési elvvé válhat. Nem a verbalitás és a nonverbalitás ellentéte a döntő ebben, amivel az „avantgárd" színház és a „szövegszínház" épp annyira közkedvelt, mint amennyire meggondolatlan szembeállításában gyakran találkozunk. A néma tánc is lehet üres és tanító szándékú, a jelentéssel rendelkező szó pedig a nyelvi gesztusok táncává válhat.

A posztdramatikus színházban a logoszt megelőzi a lélegzet, a ritmus, test húsvér jelenlétének 'itt és most'-ja. A logosz megnyílik és szétszóródik olyképpen, hogy immár nem szükségszerűen egy A-ból (színpad) B-be (néző) megérkező jelentést közöl, hanem a nyelv segítségével speciálisan teátrális, „mágikus" átvitel zajlik, ilyesféle kapcsolat jön létre. Az átvitel e fajtájának első teoretikusa Artaud volt. Julia Kristeva felhívta a figyelmet, hogy Platón a

---

Hans-Thies Lehmann (*1944) német irodalom- és színháztudós. A mai színháztudomány egyik legjelentősebb képviselője, a kortárs színház esztétikai kísérleteinek és folyamatainak elméletalkotó értelmezője. Frankfurt am Mainban 1988-ban alapította meg a színház- film- és médiatudomány szakot, amelyet azóta is vezet. Franciaország több egyetemén tanított vendégprofesszorként. Az itt közölt részlet *Postdramatisches Theater* című, számos nyelven kiadott könyvéből származik. A fordítás a 2005-ös, átdolgozott kiadás alapján készült. E változat hamarosan magyarul is megjelenik a Balassi Kiadó gondozásában.

1 Dort, Bernard: *La représentation émancipée*, Arles. 1988, 173.

Timaioszban egy olyan 'tér' képzetét fejti ki, amelynek egy logikailag feloldhatatlan paradoxont „sejtve" elgondolhatóvá kellene tennie, hogy a létező egyszersmind keletkező is. Eszerint kezdetben egy (anyai konnotációkat keltő) befogadó, magába foglaló tér létezett, amely logikailag nem ragadható meg, és a tér ölén először különböződtek el egymástól a logosz és ellentétei, a jeltől a jelölt, a hallástól a látás, a tértől az idő stb. Ezt a „teret" Platón „chorának" nevezi. A chora egyfajta előtér, amely ugyanakkor a logosz nyelvének rejtett pincéje, alépítménye is. Ekként megőrzi ellentétét a logosszal. De a hangzás ritmusaként és örömeként minden nyelvben jelen van mint a nyelvek „költészete". A „chorának" ezt a dimenzióját Kristeva minden jelfolyamatban *szemiotikusnak* nevezi (megkülönböztetve a szimbolikustól).

Ami az új színházban a modernségnek a költői nyelvvel folytatott radikális kísérleteihez hasonlóan megnyilvánul, eszerint a *chora újrafelfedezéseként* értelmezhető: egy olyan téré és beszédé, amely nem ismer sem célt, sem hierarchiát, sem okságot, és nélkülöz mindenféle rögzíthető értelmet és egységet. A szó teljes terjedelme és volumene hangzásként, odaforduláskénť, jelentésként, megszólításként és „valakihez szóló nyelvként" (Zu-Sprache, Heidegger) keletkezik. Ebben a logosz tételezése során kibontakozó jelfolyamatban, nem a logosz destrukciója, hanem poétikus – ebben az esetben: teátrális – dekonstrukciója megy végbe. Ebben az értelemben tehát azt mondhatjuk: a színház nem egyéb, mint chora-gráfia: az értelemre összpontosuló beszéd de-konstrukciója, s a cél és az egység törvényének nem engedelmeskedő tér felfedezése.

Az új színház történetét, sőt már a modern színházét is *a szöveg és a színpad kölcsönös konfliktusának* történeteként kellene megírni. Ebben a perspektívában új megvilágítást nyernek Brecht húszas években kifejtett tézisei is, amelyek a színház „irodalmiasításáról" szóltak: jóllehet más szándékokkal, Brecht célja is az volt, hogy a színpad önmagának elégséges képszerűségét megtörő írott szöveg jelenlétére tegyen szert.

Irodalmi szövegek színházi feldolgozásának érdekes példáját kínálja Giorgio Barberio Corsetti, az olasz avantgárd egyik legképzettebb képviselőjének hosszú éveken át tartó foglalkozása Kafkával. Az ő tézise is így hangzik: a színháznak szüksége van *a szövegre mint idegen testre*, mint „a színpadon kívüli világra". Éppen azért, mert a színház optikai trükköknek köszönhetően, valamint a videó, a kivetítők és az élő előadás kombinációjával mindinkább kitágítja határait, nem szabad elvesznie az „opsis" szüntelen öntematizálásában, hanem a szöveg potenciális ellenállására kell támaszkodnia. E gyakorlat során Corsetti nyomatékosan utal Mejerhold, Grotowski és a Living Theatre hagyományára. Ebben a hagyományban a szereplők nem meghatározott személyeket testesítenek meg. Az egyik kritikus így jellemzi Corsetti ama rendezését, amelyet Kafka háromrészes elbeszéléséből, az *Egy harc leírásá*ból készített: „A színészek néha hárman testesítenek meg egyetlen személyt, vagy többfejű, sokkarú szörnyekként jelennek meg, (...) máskor egy

összetett testgép részei, építőelemei, és arra is látunk példát, hogy egy személy szürreális önálló életre kel a filmszerűen vetített »árnyék« által..."[2] A kafkai szöveg által felidézett irreális tér az összehajtható dobozokban, elfordítható falakban, a szereplőket fáradságos erőkifejtésre kényszerítő meredek lépcsőkben, az árnyjáték és a testi jelenlét váltakozásában talál színpadi megfelelőjére. A belső és a külső tér ugyanúgy egymásba ér, mint Kafka szövegében. A színházat itt nem egy szöveg szereplői és cselekményszálai inspirálják, hanem idegen, zavaró valóságként a maga nyelvét fejezi ki egy olyan színpadon, amely nem zárkózik el a szöveg sajátosságaiban rejlő sugallatok elől.

A *kiállítás* elve a test, a gesztusok és a hang mellett a nyelvi anyagot is megragadja, és felhasználja a nyelv ábrázoló funkcióját. A tartalmak nyelvi ábrázolása (Dar-stellung) helyett a hangok, a szavak, a mondatok, a hangzások „állítását" (Stellung) jelenti, amit nem annyira egy meghatározott „értelem", sokkal inkább a színpadi kompozíció irányít; képi, nem pedig a szövegre irányuló dramaturgia. A lét és a jelentés közti törés sokkszerű: a nyomatékosan sugallt jelentésesség ugyan valamelyest exponálódik – a várt jelentés azonban később nem válik felismerhetővé. A nyelv kiállításának eszménye paradox természetű. De legkésőbb Gertrude Stein színházi szövegei óta van mintánk arra, hogy az ismétlődő variációk és a közvetlenül adódó szemantikai kapcsolatok feloldásának technikái, valamint a szintaktikai vagy zenei elveket követő formális elrendezéseket (hangzásbeli hasonlóság, alliteráció, ritmikai analógiák) előnyben részesítő eljárásoknak köszönhetően visszaszorul a nyelvben az immanens teleológikus értelmi irányultság és az időbeliség, és a nyelv így mintegy független létezőként válhat felmutatott tárggyá.

A kollázs és a montázs mellett a *poliglosszia* elve bizonyul mindenütt jelenvalónak a posztdramatikus színházban. A többnyelvű színházi szövegek a nemzeti nyelvek egységét demonstrálják. *Römische Hunde* (*Római kutyá*k, 1991) című előadásában Heiner Goebbels spirituálékat, Heiner Müllertől származó német nyelvű szövegeket elegyít William Faulkner *Szentély* (*The Sanctuary*) című művéből vett angol nyelvű idézetekkel és Corneille *Horatius*ának francia alexandrinusaival, amelyeket egy francia színésznő, Cathérine Jaumiaux ad elő, inkább énekelve, mint elmondva a versszorokat, miáltal a nyelv a csodás tökéletességből újra és újra töredezett dadogásba és zajokba vált át. A színházban a poliglosszia több síkon érvényesül, játékosan láthatóvá téve a hiányokat, a töréseket, a feloldatlan ellentéteket, sőt az ügyetlenséget és azokat a pillanatokat is, amikor az ellenőrzés kicsúszik a színészek kezéből. Ha egyazon előadás keretei között több nyelv szólal meg, annak gyakran az előadás létrejöttének feltételeihez is köze van: számos kísérletező előadás pénzügyi szükségletei csak nemzetközi együttműködéssel fedezhetők, ezért nagyon is gyakorlati igények teszik szükségessé,

2 Corsetti, Dietmar Polaczek *Beschreibung eines Kampfes* című rendezéséről, FAZ, 1992, 2, 3.

hogy a részt vevő országok nyelvei megszólaljanak a színpadon. A soknyelvűségnek azonban immanens művészi okai is vannak. Rudi Laermans mutatott rá, hogy Jan Lauwers esetében nem elegendő megállapítani, hogy színháza soknyelvű. Ebből a körülményből ugyanis nem magyarázható, miért beszélteti a színészeit néha a saját nyelvükön, máskor azonban számukra idegen nyelven, hogy ezáltal „a nyelvi kommunikáció nehézségeit" ne csupán a nézők érzékeljék. Lauwers „a nyelvi nehézségek közös terét" hozza létre, amelyben a színészek csakúgy, mint a nézők, megküzdenek a nyelvi kifejezés és megértés akadályaival.

Az előadások gyakorta tudatosítják, hogy a szövegmondás vagy az olvasás lelki, motorikus eseménye *a legkevésbé sem magától értetődő* folyamat. Amennyiben *a nyelvi eseményt cselekvésként* fogjuk fel, ebben az elvben a posztdramatikus színház szempontjából jelentéssel rendelkező hasadás mutatkozik meg. A hétköznapi észlelés számára nem tárul fel az a tapasztalat, hogy a szó nem a beszélőhöz tartozik. Nem tartozik szervesen a testéhez, *idegen test* marad. A nyelv réseiből félelemmel terhes ellentéte és hasonmása lép elő: a dadogás, a beszéd kudarca, az akcentus, a hibás kiejtés botrányossá teszik a test és a szó konfliktusát.

Az „Angelus Novus" társulat olvasás-perfomanszain az *Iliász* felolvasásának puszta hosszúsága (22 óra) idézte elő, hogy egy bizonyos idő elteltével a beszéd értelemmel rendelkező és hallható hangzása mintha *elvált* volna a felolvasó személytől. A szavak önmagukban lebegtek a térben, mint a tibeti hangtálak zengése, amelynek szélét egy szerzetes körbesimítja, és a hang, mintha saját teste volna, a tál fölött lebeg a levegőben. Jaques Lacan meg volt róla győződve, hogy a hang (a látással együtt) a vágy fetisizált tárgyai közé tartozik, amelyeket a „kis 'a' objektum" terminusával jelölt. A színház az erotikus észlelés kiállítási tárgyaként kínálja fel a hangot – amely még inkább megtelik feszültséggel, ha az észlelés oly nyilvánvalóan szembesül mindazokkal a félelmekkel, amelyeket egy csataleírás tartalmilag hordoz, mint például a homéroszi szöveg felolvasásának esetében.

Textuális tájkép, a hangok színháza

Ha a szöveg új játékformáit megragadó fogalmat keresünk, annak a derridai értelemben vett „espacement" tartalmait kell jelölnie: fonológiai anyagszerűséget, időbeli folyamatot, térbeli kiterjedést, a célelvűség és személyes önazonosság elvesztését. Én a *textuális tájkép* fogalmát választom, mert kifejezi a posztdramatikus színpadi nyelv és a vizualitás dramaturgiájának szoros összetartozását, és fontos vonatkozási pontként utal a tájkép-drámára (landscape play). A szöveg, a hang és a zaj összeolvad a *hangzó tájkép* eszméjében – természetesen nem úgy, ahogy a klasszikus színpadi realizmus értette.

A posztdramatikus „audio landscape", amiről Wilson beszél, semmiféle valóságot nem képez le, hanem egyfajta asszociációs teret hoz létre a nézők tudatában. A színpadkép körül felépülő „auditív színpad" minden irányban intertextuális utalásokat nyit, vagy kiegészíti a színpadi anyagot zenei hangzás-, valamint „konkrét" zajmotívumokkal. Ebben az összefüggésben megvilágító erejű Wilson többször megismételt kijelentése, mely szerint az ő színházi eszménye a némafilm és a hangjáték egyesülése: a lényeg a keretek megnyitása. A mindenkori másik érzék számára – a hangjáték esetében a képzelet általi látás, a némafilmében az ugyancsak képzelet általi hallás – határtalan tér nyílik. Amikor kizárólag látunk valamit (némafilm), az auditív teret semmi sem korlátozza, amikor kizárólag hallunk valamit (hangjáték), ugyanez mondható el a vizuális térről. A némafilm nézése közben hangokat képzelünk, amelyeknek csupán fizikai megvalósulását látjuk: szájakat, arcokat, a beszélőt figyelők arcvonásait stb. Amikor pedig hangjátékot hallgatunk, az arc nélküli hangokhoz képzeletben arcokat, alkatokat és testeket társítunk. A színpad tere és vele összefüggésben az átfogóbb hangzástér egy harmadik fajta teret teremt, amely magában foglalja a jelenetet *és* a theatront.

A teátrális folyamatban egyfajta elcsúszás következik be *az értelem felől az érzékiség felé*. Az élő hangnak ebben a jelenségében a legközvetlenebbül nyilvánul meg az érzéki jelenléte és lehetséges dominanciája az érzékek terében, ezáltal a színházi szituáció lényege: *az élő színészek együttes testi jelenléte* bevéső dik a néző érzéseibe. Az európai kultúra egyik alapvető illúziója szerint a hang közvetlenül a lélekből fakad. Úgy érezzük, mintha a hang a „személy" közvetlen lelki-szellemi kisugárzása lenne. A beszélő személy a par excellence jelenlévő személy, a (lévinasi értelemben vett) „másik" metaforája, aki a néző „felelősségét" igényli, nem valamiféle hermeneutikát. A néző úgy érzi, hogy a beszélő „értelem nélküli" jelenlétének úgy van kitéve, mint egy kérdésnek, amelynek ő a címzettje, az ő tekintete, ő mint testi lény.

A posztdramatikus színház célja elsősorban nem az, hogy az egyes személyek hangját megszólaltassa, hanem hogy megvalósítsa a hangok disszeminációját, ami egyébként a szétválasztásnak semmiképpen sem kizárólag elektronikai vagy más „technikai" műveleteihez kötődik. Az eszközök közt megtalálható a *kórusszerű* összenyalábolása és a szó *deszakralizálása*; előtérbe kerülhetnek a hang *fizikai* sajátságai az ordítás, a nyögés, az állatias hangadások és az architektonikus *térképzetek kialakítása* által. Gondoljunk akár Schleefre, Fabre-ra és Lauwersre, a Matschappej Discordia, a Theatergroep Hollandia, a Fura dels Baus vagy a Théâtre du Radeau társulatára – egyidejűség, poliglosszia, kórus és „ordításáriák" (Wilson) járulnak hozzá ahhoz, hogy a szöveg szemantikailag gyakran érdektelen librettóvá és szilárd határok nélküli hangzástérré váljék. Elmosódnak a határok az eleven jelenlétet kifejező nyelv és az előre elkészített nyelvi anyag nyelvszerűsége között. A hang valósága lesz az előadás témája. Formális-zenei vagy architektonikus

minták alapján megrendezik és ritmizálják; ismétlésekkel, elektronikus torzítással és az érthetetlenségig fokozott hangkeveréssel, zajokat, kiáltásokat hangsúlyos szerephez juttatva stb. születik meg a hang színháza; keverésekkel kifárasztják a hangokat, amelyek immár nem tartoznak egyetlen szereplőhöz sem, és így test nélküli, *a helyhez tartozástól megfosztott* hangok alkotják a színpad valóságát.

A vokális hang mintegy aurát vonva a test köré, amelynek igazsága a kimondott szó volt, hagyományosan nem kevesebbet ígért, mint az ember szubjektíven meghatározott (be-„stimmte") identitásának megalkotását. Ezért az új *mediális technológia* játéka, amely szétbontja a színész jelenlétét, testi-vokális egységét, nem gyerekjáték. Az elektronikusan eltulajdonított hang véget vet az önazonosság előjogainak. Amíg klasszikusan a játékos legfontosabb eszközeként határozták meg a hangot, most nem egyéb történik, mint hogy az egész test „hanggá lesz".

Az auditivitás nyomatékos tapasztalata akkor bontakozhat ki, ha a színház folyamatának szorosan összeillesztett egésze felbomlik, ha az emberi és a nem emberi eredetű hangok elszigetelve és felismerhetően egyfajta logikai rendbe szerveződnek, ha a hangok, a szavak és a zajok részekre hasítják a test-teret, a színpadi teret és a nézőteret, újra felosztják és újfajta egységgé formálják. A test és a jelenet geometriája között a hang hangzástere a beszédszínház tudattalanja. A dráma színháza és a szövegjelentés mise en scèn-je nem hagyja, hogy az auditív szemiotika önmagában érvényesüljön. Az értelem közvetítésére egyszerűsödik, így a szó megfosztódik a benne rejlő lehetőségtől, hogy egy csak teátrális körülmények között megvalósítható hangzáshorizontot építsen fel. A posztdramatikus színház elektronikus és testiségénél fogva érzéki diszpozíciója azonban újra felfedezi a hangot. Amennyiben a hang jelenlétét teszi meg az auditív szemiotika alapjául, ez elválasztja a hang jelenlétét a jelentéstől, a jelalkotás *a hang gesztikulációját* fogja fel, az irodalom pompás épületeinek pinceboltozata alatt ébredő visszhangokra fülel. Nem egyébről van szó, mint a színházi tudattalan hang-analíziséről: meghallani a jelszavak mögött a test kiáltásait, meglelni a szubjektumok mögött, a szubjektumok járszalagján a vokális jelölteket. Nem én beszélek, hanem „az" beszél, mégpedig egy összetett módon gépesített „alakításmód" (agencement, Deleuze) által.

A New York-i John Jesurun munkáiban a színpadi rendezés fénystruktúrák és auditív textúrák környezetszobrászatának (environment) bizonyul. Bámulatos sebességgel, villámgyors replikákkal és kapcsolódásokkal, gyakorlatilag szünet nélkül, az első pillanattól az utolsóig működik egy hangokat, szavakat, asszociációkat elegyítő szöveggép. Közben sejthetővé válnak egy cselekmény töredékei. A meghatározatlanságokból párbeszédek, vitatkozó monológok, szerelmi ajánlatok hámozhatók ki. A politika és a magánélet szférája összekeveredik. Jesurun témája, a kommunikáció – a nyelvben rejlő szörnyűség – sokkal inkább a forma által, mintsem a tartalomként fejeződik ki.

A hangokat Jesurun színpadán is gyakran láthatatlan mikrofonok orozzák el a beszélőktől, és máshonnan hangzanak fel. A mondatok röppennek ide-oda, utakat nyitnak, tereket hoznak létre, amelyek interferálnak az optikailag adott környezettel. Ki beszél éppen? Mozgó ajkakat látunk, a hangot összefüggésbe hozzuk a képpel, összerakjuk, ami darabokra tört, majd újra elveszítjük. Ahogyan a tekintet ide-oda jár a test és a videókép között, önmagára is reflektál, hogy kiderüljön, hol lel szilárd pontra az elragadtatás, az erotika és az érdeklődés, tehát video-tekintetként érzékeli önmagát, úgy hoz létre egy másik teret a hallás, behatolva az optikaiba: vonatkozási mezőket és vonalakat, amelyek átugorják az akadályokat.

Az elveszített érzelmeken túl, éppen a gépiességben, a kommunikáció iránti vágy töréspontján mutatkozik meg hirtelen a szenvedés attól, hogy lehetetlen (nehéz) áttörni a falat, a lefordíthatatlan nyelvek hang-falát, ugyanakkor megmutatkozik az áttörés reménye által okozott szenvedés is. Felvillan egy pillanat, amikor az egész szubjektumot pillanatnyinak érezzük, és a tekintet elhelyezi a hangot, visszaadja a testnek. Ez az ember pillanata. Aztán újra a hangokból, reakciókból, elektronikus foszlányokból, kép- és hangnyomokból összeálló mechanizmus veszi át az uralmat.

Posztdramatikus téresztétika

Első látásra is nyilvánvaló, hogy a színpadi tér tablóként programszerűen elhatárolódik a theatrontól. Belső szervezettségének zártsága áll az előtérben. A tablóhatás mintaszerű színháza Robert Wilsoné. Nem ok nélkül vontak párhuzamot közte és a Tableau Vivant hagyománya között.

A festményhez hozzátartozik a keret. Wilson színháza a keretezés példaértékű színháza. Itt minden keretezéssel kezdődik és keretezéssel végződik, valamelyest úgy, mint a barokk művészetben. A testeket mintha keretbe foglalnák a különleges fényszegélyek, helyüket pedig geometrikus fénymezők jelölik ki a parketten, és ugyancsak keretezésként hat a gesztusok szoborszerű pontossága, a színészek felfokozott és ezért szertartásszerű figyelme.

A posztdramatikus tér másfajta alakításmódjára ismerhetünk Jan Lauwers munkáiban. Ő kiszakítja a testeket, a gesztusokat, a testtartásokat, a hangokat és a mozdulatokat a tér és az idő folytonosságából, hogy új módon kapcsolja őket össze, izolálja őket és tablószerűen „szerelje őket össze". A dramatikus tér (az arc, a jelentős mozdulatok és a szereplők összecsapásának helye) megszokott hierarchikus kapcsolatai felbomlanak, és ezáltal egyfajta „szubjektivált", a szubjektumként érvényesülő én által uralt tér jön létre.

Tekintettel arra, hogy a „vágások" heterogén, elszigetelt részekre bontják a játékteret, a szemlélőnek az az érzése támad, mintha olyan filmet nézne, amelyben párhuzamosan futó szekvenciákat vetítenek

elé. A *színpadi montázs* a filmvágásokra emlékeztető észlelésmódot eredményez. Mindebben fontos szerepet játszik egy olyan szervezési elv, amely a festészetnek is sajátja: miközben a színészek a színpadon újra és újra nézőivé válnak annak, amit más színészek tesznek, az így megfigyelt akció sajátos fókuszáltság középpontjába kerül. Hasonló jelenségről van szó, mint amit a klasszikus festészet esetében „a tekintet megkomponálásának" nevezünk, amikor az ábrázolt alakok tekintetének iránya mintegy kijelöli azt az utat, amelyet a szemlélő tekintete bejár.

Pina Bausch rendezéseiben a tér önálló társa a táncosoknak, amely mintha kijelölné táncuk idejét, miközben kommentálja a testi folyamatokat. Az ezer szegfű földjét az ugyanilyen című munka során összetapossák, jóllehet kezdetben a táncosok még gondosan elkerülik, hogy rátapossanak a virágokra. A tér ily módon *kronometrikus* funkciót tölt be. Ugyanakkor *a nyomok helyévé* is válik: az események nyomokat hagynak, és így nyomaikban jelenvalók maradnak azután is, hogy megtörténtek és elmúltak, az idő összesűrűsödik. Egy másik lehetőség a tér életre keltésére, hogy mikrofonok és hangszórók segítségével hangzásteret hozunk létre, és ezáltal a testi akciókat auditív módon térszerűvé tesszük. Így a szívhang kihangosításával a táncosok szívverése hallhatóvá válik, és ugyanígy a heves ki- és belélegzés, ami egy mikrofonnak köszönhetően az egész teret betölti. A tér-időnek ez a közvetlenül térszerűvé alakított megnyilvánulása, amelyet a phüzisz jelenléte hat át, nem információkat igyekszik eljuttatni a nézőkhöz, hanem a közvetlen idegi átvitel lehetőségeit keresi. A néző így nem szemlélője az előadásnak, az idő-tér közvetlen hatását tapasztalja magában.

A színházi tér megszokott keretein kívül találhatóak olyan terek, amelyeket – megint csak a képzőművészetből vett fogalommal – helyszínspecifikus színháznak (s*ite specific theatre*) nevezhetünk. A színház valamilyen építészeti formát vagy konkrét helyet választ – a Theatergroep Hollandia korai munkáiban például a síkságot –, és nem azért, mert a választott hely (site) a maga dologiságában különösen jól megfelel egy meghatározott szövegnek, hanem mert a színházban beszédessé válik, *új megvilágításba* kerül. Ha az előadást egy gyárcsarnokban, egy villamoserőműben vagy egy roncstelepen rendezik meg, új „esztétikai tekintet" fordul e terek felé. A tér önmagát teszi jelenvalóvá. Anélkül, hogy meghatározott jelentőséget tulajdonítanának neki, társ lesz a játékban. Nem öltöztetik jelmezbe, hanem láthatóvá teszik. De ilyen helyzetben játszótársakká válnak a nézők is. A helyszínspecifikus színház ugyanis a színészek és a nézők *közösségének* dimenzióját alapozza meg. Ők együttesen *a hely vendégei*, mindannyian idegenek a gyár, a villamoserőmű vagy a szerelőcsarnok világában.

Hasonlóképpen, mint a képzőművészetekben és a performansz művészetében, újra és újra sor került és sor kerül olyan színházi kísérletekre, amelyek munkájuk mozgatóerőit *egy nyilvános tér aktivizálásából* merítik. Az ilyen kísérletek meglehetősen különböző formákat ölthetnek. A Station House Opera Julian Maynard által

vezetett társulatának akciói a hétköznapokkal igyekeznek kapcsolatot találni, amennyiben a színházat architektonikus folyamatok tudatosításaként értelmezik.

Más módon válik nyitottá a színház a *Nekivágni Amerikának* (*Aufbrechen Amerika*) című projektben, amelyet Christof Nel Wolfgang Storchhal és Eberhard Klokéval együtt valósított meg Bochumban 1992-ben (Amerika felfedezésének 500. évfordulóján). A projekt nem volt egyéb, mint buszokkal, vasúttal és hajókkal megtett utazások sorozata három napon keresztül, maguk az utazások pedig a Bochum, Duisburg, Gelsenkirchen és Mülheim közt elterülő különféle ipari területeken vezettek át, és így a régió életkörnyezete színpaddá változott. Az olyan színház, amely teatralitását régóta nem egy fiktív drámai világ berendezéséből meríti, magában foglalja *a heterogén teret*, a hétköznapok terét, a keretezett színház és a „keretezetlen" hétköznapi valóság közt megnyíló tágas tereket, amint az utóbbi részeit színházszerű jelentéssel, hangsúlyokkal tünteti ki, elidegeníti és új értelemmel ruházza fel őket.

A színház *a rendezés rá jellemző idődimenzióját* ismeri. Míg a szöveg megadja az olvasónak a választás lehetőségét, hogy lassabban vagy gyorsabban olvasson, hogy újra elolvasson bizonyos részeket és hogy szünetet tartson, a színház esetében hozzátartozik a „műhöz" az előadás sajátos időbelisége a maga ritmusával és dramaturgiájával (a beszéd és a színpadi cselekvés gyorsasága, az előadás hossza, a beszédszünetek stb.). Ez nem egy (olvasó) személy ideje, hanem több (az időt közösen megélő) személy közös ideje, amelyet együttesen jellemez testisége, valamint az időtapasztalat érzéki és mentális valósága: a rendezésben egymással szétválaszthatatlanul egymásba szőtt „elgondolt dolgok" – Pavis Ingardenre utaló kifejezésével élve – esztétikai „konkretizációja".

A Théâtre du Soleil *L'Age d'Or* (*Aranykor*) című előadása, a háború utáni színháztörténet egyik mérföldköve, egy algériai bevándorló munkás életét mesélte el néhány stációban (családi jelenetek, munkahelyi konfliktusok stb.), és mindehhez a commedia dell'arte ábrázolási stílusát használta. A vincennes-i Cartoucherie hatalmas csarnokát négy nagy szőnyeggel meleg okker árnyalatba burkolt teknőkre osztották, a teknők „rézsűjén" a közönség foglalt helyet, a „völgybe" tekintve, ahol a játék zajlott. A közönséget jelenetről-jelenetre másik teknőhöz vezették, ennek következtében a nézők mindig másképp csoportosultak és más ülésrend alakult ki. A játék intenzitása és fikciós sűrűsége, ami az epikus technikák ellenére vagy éppen ezek miatt egy „másik időhöz" láncolta a közönséget, a számtalan elképesztő ötletnek is köszönhető. Egy példa: a munkás lezuhan egy magas épületállványról, amelyen dolgoznia kell, bár viharos szél fúj, és szörnyethal. Ahogy az egyszerűen ott álló színész lábait szétterpesztve és rémülten a mélybe tekintve „láthatóvá" tette a test helyzetét a mélység fölött irtózatos magasságban, és nadrágszárait ritmikusan remegtetve, mintha a heves szél félelmetesen lobogtatná, megmutatta a vihart, ahogy kitárt karral rohant a csarnokban, ezzel érzékeltetve zuhanását a mélybe, mindezek a színházi varázslat

nagy pillanatai voltak. Az előadás egy emlékezetes mozzanattal ért véget: amikor a függönyöket félrehúzták, kívülről nagyon éles fény tolult a csarnokba. Kiválóan utánozták a nappali fényt, és mivel a közönség elveszítette az időérzékét, sok néző akaratlanul az órájára tekintett – mintha valóban lehetséges volna, hogy már reggel legyen anélkül, hogy észrevettük volna oly sok óra elmúlását. A zavar egyetlen, olyannyira értékes pillanatára, hihetetlen, de lehetségessé vált, hogy a rendezés „más ideje" legyőzze a belső óra realizmusát.[3]

A fiktív cselekmény és a rendezés kapcsán nem feledkezhetünk meg egy, az itt bemutatott temporális rétegeket metsző további dimenzióról, *a történelmi időről*. A történelmi idő minden dramatikus színház számára jelentőséggel bír, amely a múltban íródott szövegekkel dolgozik és korábban élt alakokat, történeteket jelenít meg. Ez a szétválasztás azonban a színház recepciójának szempontjából elméleti jellegű, mert a dramatikus játék esetében egyfajta amalgám képződik, amely a heterogén temporális rétegeket *egyetlen és csakis egyetlen időben* olvasztja össze, a színházi előadás idejében. Az olyan rafinált szerkezeteknek, amilyen a „színház a színházban", az anakronizmus vagy az időkollázs, jóval csekélyebb a jelentőségük a színházi előadásban, mint a szövegben. Az élő előadás oly mértékben érvényesíti valós idejét, hogy minden egyéb elméletileg megkülönböztethető időrétegre rákényszeríti a maga meghatározottságát.

A dráma idejétől és a rendezés időszerkezetétől meg kell különböztetnünk a *performansz szöveg idejét*. Schechner kifejezésével élve a színházi előadás valós és teátrális szituációjának egészét performansz-szövegnek nevezzük, hogy rámutassunk a benne mindenkor adott jelenlét-impulzusra, ami a performansz megszületését szorosabb értelemben véve motiválja. Ehhez további olyan „külső tényezők" is hozzátartoznak, mint az utak, amelyeken a nézők eljutnak a játszóhelyhez, a kései, akár éjszakai kezdési időpontok, avagy az egész nap vagy egész éjszaka tartó, pirkadatkor véget érő játék (gondoljunk például Peter Brook *Mahábhárata*jára, amelyet az avignoni kőfejtőben mutatott be, és késődélutántól reggelig tartott). Meg kell tehát ragadnunk a színházi folyamat „valós idejét" a maga teljességében, az élő- és az utójátékkal együtt, továbbá a kísérő jelenségeket: mindazokat a körülményeket, amelyek befogadása egészen gyakorlati értelemben időbe „telik", „színházi időbe", ami maga is életidő, és nem esik egybe a rendezés idejével.

A dráma lényege az emberi szubjektum volt a maga konfliktusában szemlélve, egyfajta „dramatikus összeütközés" (Hegel) közepette. E kollízió a konfliktus antagonistájaként személyek közötti kapcsolatokban alapozta meg az ént. A dramatikus színház szubjektuma csak a konfliktus terében létezik. Ebből következően a szubjektum léte tisztán interszubjektív természetű és a konfliktus terében *a versengés szubjektumaként* keletkezik. Az interszubjektivitás idejének homogénnek kell lennie, az ellenségeket konfliktusban egyesítő idő egy és ugyanaz. Szükség van arra az időre, amelyben az ellenfe-

3 Az előadás további részleteiről ld. Seym, Simone: *Das Théâtre du Soleil*, Stuttgart, 1992, 91–100.

lek találkozhatnak, amelyben az agonista és az antagonista megvívhatja küzdelmét. Ehhez nem elégséges az egyes ember, az izolált szubjektum (líraiság, monologizálás) időperspektívája, és hasonlóképpen a világ valamely összefüggésének ideje sem (eposz, krónikás esztétika), amelyben az összeütközés lezajlik. Jól felismerhető e leírás nézőpontja: amennyiben a leírt személyek közötti viszony – nevezzük *párbaj*nak – felszámolódik, a kötelező interszubjektív időforma is elvész. És fordítva: ha összezavarodik és végül darabokra hull a közös homogén idő, a párbajozó felek nem lelik többé egymást, elvesznek a széthullott részek között, összefüggéstelen magaslatokon törnek egymás ellen.

A „dráma válsága", amit a századforduló táján érzékeltek, alapvetően az idő válsága volt. A természettudományos világkép változásai (relativitás, kvantumelmélet, tér-idő) ugyanúgy hozzájárultak ehhez, mint a különféle nagyvárosi ritmusok, sebességek kaotikus összevisszasága és a tudattalan komplex időszerkezetének új tapasztalata. Bergson megkülönbözteti a tapasztalás idejét, a „durée"-t az objektív időtől („temps"). A társadalmi folyamatok (tömegtársadalom, közgazdaságtan) és a szubjektív tapasztalatok időbelisége mind nyilvánvalóbb hasadása kiélesíti „a világidő és az életidő szétválását", ami Blumenberg szerint az újkor általános jellemzője, az oka pedig, mint mondja, a múltra és a jövőre irányuló történelmi perspektíva kiszélesedése, valamint ezzel összefüggésben az „ilyen széles területeket felölelő történelemkép" egyéni szinten megjelenő, újszerű tapasztalata, „amelyben az egyéni élet mintha nem jelentene semmit".[4] Louis Althusser az idő és a társadalmi dialektika között érvényesülő leegyszerűsíthetetlen „alteritásból" és a szubjektív időtapasztalatból minden „anyagelvű" és kritikai színház alapmodelljét fejlesztette ki, amelynek az volna a feladata, hogy megingasson minden olyan „ideológiát", amelyben tetten érhető a szubjektumközpontú érzékelés és a valóság félreismerésének mozzanata.

A „belső érzék" funkciója az volt Kantnál, hogy biztosítsa az öntudat egységét az „időrend" formája által. Az időt Kant „a belső érzék formájaként" határozta meg, alávetve a képzetek változásának, amelyek egyébként szétrombolnák a tudatot, az idő kitartó folyamatosságát, amit Kant olyasféleképpen képzel el, mint egy vonalat. Végső soron ez a lineáris folytonosság hordozza a személyességet, mert a kapcsolatukat tekintve messzemenően szakadozott tapasztalatoknak irányultságot kölcsönöz, betájolja őket. Az identitást, vagyis azt, ahogyan a szakadásmentes szubjektum előre elgondolhatatlanul ismeri önmagát, legkésőbb Nietzsche és a tudattalan leírhatóságáról folytatott diskurzus megkezdése óta gyanakvás övezi: felmerül, hogy valójában nem egyéb, mint egyfajta chiméra, agyrém. A szubjektum és vele együtt a személyközi viszonyokban bekövetkező tükröződés, aminek köszönhetően a szubjektivitás mindig tovább mélyülhetett, a modernség korában elveszíti azt a képességét, hogy amit feltár, egységbe illessze. Avagy megfordítva:

4 Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, 223.

a folyamatosságként elképzelt idő szétesése a felbomlás jelének bizonyul, vagy aláaknázza a saját idejében biztos szubjektumot.

Posztdramatikus időesztétika

Az 1950-es évek végén kezdték megfigyelni, hogy az informális festészetben, a szeriális zenében és a dramatikus irodalomban hasonló folyamatok zajlanak, amelyek mind a szakítás igényét jelzik a hagyományos elvek alapján felépített egészleges szerkezetekkel. Jól érzékelhető az *időkeretek* elvesztése. A hatvanas években Stockhausen olyan koncertekről álmodott, amelyekre a közönség később érkezhet és korábban távozhat róluk, Wilson pedig nagy feltűnést keltett az „egyéni időérzék által kimért szünetekkel", így lényeges tendenciaként mindketten az idő új dramaturgiai értelmezésére irányítják a figyelmet. Hatályon kívül helyezik a kezdettel és véggel rendelkező időt mint a színházi fikciót *bezáró keretet*, mégpedig azért, hogy a színészek és a közönség által többféle értelemben is *„megosztott"* idő dimenzióját elvileg nyitott folyamatszerűségként nyerje vissza, amelynek szerkezeti szempontból nincs se kezdete, se közepe, se vége. Arisztotelész kívánalmai szerint éppen ez a dráma alapszabálya, hogy valami egész, „holon" keletkezzék. A *megosztott idő* új koncepciójának perspektívájából az esztétikailag megformált és a valóságosan megélt egyetlen egészet alkot, amelyen az előadás nézői és a színészek közösen osztoznak. Az idő megújult dramaturgiájának középpontjában éppen az a megfontolás áll, hogy az idő olyan tapasztalat, amelyen az előadás minden résztvevője osztozik: az idő sokféle torzítása, ami elmehet odáig is, hogy a játék felveszi a popzene ritmusának gyorsaságát, s ami megnyilvánulhat a lassú színház ellenállásában éppen úgy, mint abban, hogy a színház közelíteni kezd a performanszhoz, amennyiben közösen átélt színházi *szituációéként* gyökeresen ragaszkodik a színpadi játék *valós idejéhez*.

A dramatikus színház alapja az az igény volt, hogy a néző átlépjen a hétköznapi időből az „álomidő" kihasított terébe, és saját időbeli szféráját elhagyva egy másikban találja magát. Az epikus színházban „a zenekari árok betemetése" (Benjamin) a reflexió síkján megfogalmazott közösséget jelent. Brecht a gondolkodó és a köztudottan lehetőleg dohányzó nézővel akart közösséget teremteni. A dohányzás számára nem más, mint a néző távolságtartó nyugalmának jele, éppenséggel nem egy kronotoposz kifejeződése (mint a tűz, aminek használatát Genet kritizálja). Brecht nézője nem merül el *ittlétében*, amely érzelmileg összeolvad a színpadi folyamatokkal (ez jelentené a dramatikus eseményekben való részvételt), távolságot tart, megmarad a „saját" idejében. Jóllehet a valóságos idő posztdramatikus esztétikája sem az illúzió előállítására törekszik, de ez ebben az esetben azt jelenti, hogy a színpadi esemény nem oldódik el a közönség idejétől. E tekintetben is nyilvánvaló az ellentét az epikus és a posztdramatikus színház között.

Amennyiben az idő ilyképpen a „közvetlen" tapasztalat tárgya lesz, logikus, hogy elsősorban az idő-torzítás technikái lépjenek előtérbe. Ugyanis csak a megszokottól eltérő időtapasztalat kényszerítheti ki az idő nyomatékos érzékelését, a téma rangjára emelve a kevésbé hangsúlyos, de a folyamatok alakításában közreműködő adottságot. Színházesztétikai értelemben ezáltal új jelenség keletkezik. Annak a szándéka válik ugyanis meghatározóvá, hogy a színház specifikus jegyét az előadás az ábrázolás módjaként használja, és hogy így az időt mint olyat, az *időt mint időt* a színházesztétikai tapasztalat tárgyává avassa.

A jelenkori színházi tapasztalat körében az időtartamok tudatos tervezése az időtorzítás első jelentős faktora. Egyfajta *duratív esztétika* elmei számtalan mai színházi alkotásban megfigyelhetőek. Az *idő elnyújtása* feltűnő vonása a posztdramatikus színháznak. Robert Wilson megteremtette „a lassúság színházát". Wilson „találmánya" óta beszélhetünk az elnyújtott időtartamok esztétikájáról. A színpadon megjelenő vizuális tárgy mintha időt halmozna fel magában. Az idő folyamata „folyamatos jelenné" válik, hogy Gertrude Stein, Wilson példaképének szavával éljünk, a színház egy kinetikus szoborra kezd hasonlítani, az idő szobrává változik. Ez mindenekelőtt az emberi testekre érvényes, amelyekből a slow motion következtében valóban kinetikus szobrok lesznek, de igaz ez a színpadi tabló egészére is, amely „nem természetes" ritmusának következtében olyan hatást kelt, mintha saját időbeliséggel rendelkezne – valahol útban egy gép időtlensége és a marionettszínház báját magukra öltő emberi szereplők múló életideje között.

A duratív esztétika mellett *az ismétlés esztétikája* is kialakult. Egyetlen más eljárás sem olyan jellemző a posztdramatikus színházra, mint az ismétlés – gondoljunk csak Tadeusz Kantorra, a szélsőséges repetícióra William Forsythes néhány balettjében, továbbá Heiner Goebbels és Erich Wonder színházi rendezéseire, amelyekben az ismétlés explicit témává vált.

Az ismétlés esetében éppen úgy, mint az elnyújtott időszekvenciákéban, kikristályosodik az idő, az idő folyásának többé-kevésbé szubtilis sűrűsödése és tagadása megy végbe. Az ismétlés korábban is alkotóeleme volt a ritmusnak, a melódiának, a vizuális szerkezeteknek, a retorikának és a prozódiának: nem képzelhető el zenei ritmus, képszerveződés, hatásos retorika és költészet, egyszóval nem képzelhető el semmiféle esztétikai forma célszerűen alkalmazott ismétlés nélkül. A megújult színházi nyelvben azonban a repetíció más, ráadásul ellentétes jelentést kap: míg korábban a forma strukturálását, felépítését szolgálta, itt éppen a fabula, a jelentés és a forma egészlegességének lebontását, dekonstrukcióját eredményezi. Ha olyan mértékben ismétlünk egyes folyamatokat, hogy többé nem élhetőek meg egy szerveződés színpadi architektúrájának és struktúrájának részeként, akkor a túlfeszített befogadásban az a benyomás keletkezik, mintha mindaz, ami a színpadon zajlik, értelmetlen és redundáns volna. A befogadó érzékelése átcsap, „véget érni nem akaró", szintetizálhatatlan és ellenőrizhetetlen

folyamatot lát maga előtt. Jelek hullámverésének egyhangú zúgását éljük meg, olyan jelekét, amelyekből tökéletesen kiveszett a közlő jelleg, és többé nem foghatóak össze egy poétikus, színpadi, zenei műegész részeiként: íme, a fenséges negatív posztdramatikus változata.

Ám ha figyelmesebben szemügyre vesszük a dolgot, könnyen rájöhetünk, hogy a színházban sincs valódi ismétlés. Már a megismételt szekvencia időbeli helyzete is egészen más, mint az eredetié. Abban, amit az ember egyszer már látott, mindig mást vesz észre. Ezért képes arra az ismétlés, hogy újfajta figyelmet keltsen, amelyet áthat a korábban látott jelenetek emlékezete; olyan *figyelmet, amely az apró különbségekre* irányul. Nem a megismételt történés jelentése válik fontossá, hanem a megismételt észlelésé; nem a megismételt esemény válik hangsúlyossá, hanem az ismétlés maga. Tua res agitur: az idő esztétikája a néző látásaktusának reflexióját viszi színre. Az ő türelmetlensége vagy közönye válik láthatóvá az ismétlés folyamatában, az ő készsége vagy méltatlankodása, hogy elmélyüljön az időben; az ő hajlama vagy elutasítása, hogy a látásban én-idegen módon elmélyülve, feszült figyelemmel és azáltal, hogy érvényesülni engedi a látottakat, teret biztosít a különbségnek, a legapróbb eltéréseknek, az időnek.

A színház statikussága, amit a dramatikus mozgalmasságon túl az idő elnyújtása és az ismétlés idéz elő, azzal a figyelemre méltó következménnyel jár, hogy, amint már utaltunk rá, a színházi folyamatok észlelésébe benyomul *a kép-idővel szembeni beállítódás*, a képszemlélet sajátos észlelésbeli hangoltsága (diszpozíciója). Miként ma a színház, korábban a képzőművészet is megtette már ezt a lépést, faktikus, anyagi valóságát a képalkotás uralkodó faktorává téve, egyszersmind „feladva" a kép befogadásának időbeliségét: a befogadó így azzal a követeléssel szembesült, hogy ne egyszerűen az ábrázolt tárgy időbeliségét, hanem a kép időbeli aspektusait valósítsa meg a látásban.

Gottfried Boehmmel együtt induljunk ki abból, hogy a „kapcsolatok sajátos formájaként" felfogott kép egy csak rá jellemző „képidővel" rendelkezik. A szemlélő időérzékére apellál, hogy a képben megállított, *látens* mozgást elképzelje, érzékelje, folytassa és hogy végül is ő maga „állítsa elő". A kép egy kezdetben „időtlennek" látszó valóságot ábrázol, de a szemlélő időérzékének, képzeletének, empátiájának és abbeli képességének köszönhetően, hogy mozgásbeli folyamatokat megújítóan újra tud élni, megtapasztalja az időbeli folyamatot a képen, amelyet látása „kiegészít" (mozgásban lévő tárgyak vagy alakok reális ábrázolásának esetén), vagy megismétel, illetve amelyet a látása állít elő (tárgy nélküli vagy erősen absztrahált képiséggel találkozva). A vizuális dramaturgia jegyében a színházi percepció sem egyszerűen arra irányul, hogy a mozgóképek érzékszervi apparátusát „tűz alá vonja", hanem hogy aktiválja, ahogyan egy kép előtt állva aktiválódik a látás dinamizáló képessége, és hogy ezáltal a színpadra vitt jelek alapján a néző „a saját rendezésében" egyfajta folyamatot, kombinatorikát és ritmust állítson elő.

Amennyiben a vizuális szemiotika látszólag meg kívánja állítani a színházi időt, és a temporálisan lezajló történést gondolatképekké alakítja át, a néző tekintete azzal a követeléssel szembesül, hogy dinamizálja az idő elnyújtásából adódó statikusságot, amivel a kép megélése során találkozik. Az észlelés beállítódása egyfajta „temporalizáló" képszemlélet és jelenetről-jelenetre való „haladás" között lebeg, ennek következtében az aktív látás, valamint az inkább passzív átélés között. A posztdramatikus színház tehát a narráció áramában – sokak számára provokatívan, érthetetlenül, unalmasan – a beleélés felől a színház hangzó-képi komplexitásának folyamatosan alakulóban lévő és alkotó megvalósítása felé tolja el a színházi percepciót.

Az idő lassításával, megállításával és az ismétléssel ellentétben más posztdramatikus színházi formák arra tesznek kísérletet, hogy felvegyék, sőt meghaladják a média korának sebességét. Ezzel kapcsolatban a *videoklip-esztétikára* kell utalnunk, amely médiaidézetekkel, az élő jelenlét és a felvételek keverésével kapcsolódik össze, vagy más esetekben a televíziós sorozatokhoz hasonlóan szegmentálja a színházi időt. A kilencvenes években főként fiatal színházi szakemberek munkáira volt jellemző ez a stílus, és a multimediális látványosságok, valamint a show business közelsége sem veszi el a kedvüket, hogy a mediális mintákhoz nyersanyagként nyúljanak, s többé-kevésbé szatirikusan, többnyire felfokozott tempóban használják fel. A rádió, a televízió és az internet segítségével a világ minden részéről származó valóságok integrálhatók az előadásba, a nézők kapcsolatba léphetnek olyan személyekkel, akik az előadás helyétől távol tartózkodnak. Ami a mediális kommunikáció puszta bemutatásaként triviális maradna, az a színház keretei között az élet valóságos pillanata és a virtuális-elektronikus időfelület lappangó *konfliktusát* jeleníti meg.

A színházi idő egyre kisebb egységekre történő szétdarabolását a rövid szekvenciák iránti igény határozza meg, ekképp jellemző a kilencvenes évek popzene által befolyásolt színházának tempójára és ritmusára is. A popzene és a médiaidézetek bedolgozása Jürgen Kruse rendezéseiben érdekes drámaértelmezésekhez vezet, míg Von Heyduck dán csapata a film illúzióját építi be előadásaiba, az olyan fiatal színházcsinálók, mint René Pollesch, Tim Staffel, Stefan Pucher vagy Gob Squat játékai pedig a pop-médiaesztétika sebességére épülnek.

Az efféle kísérletekben uralkodóvá váló *szimultaneitás*, amely magában a színpadi akcióban is megjelenik, szintén az idő posztdramatikus megformálásának lényeges jellemzői közé tartozik. A szimultaneitás sebességet eredményez. A különböző beszédaktusok és videobejátszások egyidejűsége az eltérő temporális ritmusok interferenciáját idézi elő, versengést teremt a testi és a technológiai idő között, és mivel sohasem tudható biztosan, hogy egy kép, egy hang vagy egy videoszekvencia az adott pillanatban keletkezik-e, élőben közvetítődik-e vagy az időben eltolva játsszák le, e bizonytalanságnak köszönhetően hangsúlyossá válik, hogy az „idő" itt ki van

zökkenve, mindig „ugrás" közben van a különféle heterogén időterek között. A homogén idő elvesztése megvonja annak a lehetőségét, hogy újra bizonyosságot szerezzünk a széttartó tapasztalatokról. Az érzékszervi tapasztalat, ha egyszer elrugaszkodott minden stabil ponttól, ki van téve a repülés irányának. A posztdramatikus színház aláássa a tudat azon elvét, hogy az ismétlés által megteremtse a megtapasztalt dolgok folyamatosságát és identitását.

(Schein Gábor fordítása)