

Elég a remekművekből

Martin Esslin:

A dráma vetületei

Szeged, JATE Press, 1998. 183 p.

Esslin munkájának magyar nyelvű kiadását egy előszó vezeti be, amely – néhány egyéb szemiotikai kézikönyv és szerző megemlézése mellett – főként arra az implicit kérdésre kíván válaszolni, hogy milyen érvek szólhatnak egy színházzemiotikával foglalkozó könyv, ezen belül pedig konkrétan Martin Esslin 1987-es művének fordítása és kiadása mellett. Akár az előszó által (is) (ki)alakított elvárásokkal látunk neki Esslin szövegének, akár az Esslin-szöveg(e is) kontúrozta elváráshorizontunkba lép be a magyar kiadás előszava, komoly kételyeink támad(hat)nak a metatextus azon sejtetését illetően, miszerint Esslin írása szünekdoxhászerűen reprezentálná a kortárs színházelmélet kérdésfeltevéseit¹. Amennyiben (a harmadik lehetséges esetet választva) csupán a „főszövegre” hagyatkozunk, Esslin írása már/még „önmagában”² véve is egy sor észrevételt és megjegyzést provokál. Az alábbiakban előbb e harmadik eset színlelése következik, vagyis a tanulmánnyal, a „főszöveggel” kapcsolatos észrevételek, kételyek megfogalmazása. Színlelés ez, hiszen a kérdések és kételyek felsorakoztatása és elrendezése – spirálszerűen – újra és újra az előszóhoz vezet vissza bennünket.

A dráma vetületeinek első néhány fejezete a „dráma” fogalmának (újra)definiálására tesz kísérletet. Esslin tartózkodik attól, hogy egyetlen tételmondatban foglalja össze nézeteit; helyette bizonyos aspektusokat sorol fel, amelyek az általa drámának tekintett (nyilvánított) eseményekben közösek. A „dráma” jellemzője eszerint (a valóság utánzásaként, tükrözéseként értett) mimézis; az előadás ténye/aktusa (ezért drámaként értendő akár egy regény hangos felolvasása is, míg az írott drámaszöveg legfeljebb csupán körvonalazza a drámát); a jelek speciális anyagisága (vagyis a színházi jelek azon sajátossága, hogy itt az ember lehet emberből, és a szék székből – egy festményen viszont olajfestékből van mindkettő); a jelölőbőség zavara (annak képtelensége, hogy a szinkronikusan ránk zúduló, diakronikusan tovatűnő jelek mind egyikét értelmezzük); valamint a katarzisa irányultság. A „dráma” esslini kategóriájába a színházi előadáson kívül (amely azért kiemelt státusszal bír, első az egyenlők között) beletartozik a film, a tévéjáték és (egy zárójel illetve lábjegyzet erejéig) a rádiójáték is; néhány egyéb jelenség pedig (mint például a happening, cirkusz, vallási ceremóniák stb.) a definíciónak csupán részlegesen megfelelő a „dráma(i)” határvidékét alkotják.

A színházzemiotika strukturalista korszakát követően – melynek lezárásának és összegzésének Keir Elam 1980-as színház- és dráma-zemiotikai

¹ „Kötetünk arra vállalkozik, hogy [...] sorra vegye azokat a maradandónak bizonyult meglátásokat, amelyek immár kiállták az idő próbáját, s a színházi jelenség értelmezésének elengedhetetlen szempontjaivá váltak. [...] Számos színházi szemiotikai írás jelent meg Martin Esslin 1987-ben kiadott könyvét megelőzően és követően is, azonban ennek tömörségét és ugyanakkor tág horizontját nem tudták felülmúlni. [...] Esslin nem szegődik a szélsőséges elméletek szolgálatába: számára elsődlegesen fontos megállapításainak általános érvénye és az érvéls logikája. [...] A dráma vetületei tehát – amint arra már az előzőekben utaltam – összegző, rendszerező jellegű színházelméleti munka. Nem tér ki minden egyes rész kérdésre, inkább a bibliográfiára hagyja ezek további vizsgálatát.” *A magyar kiadás elé.* In: Martin Esslin: *A dráma vetületei.* Szeged, 1998. 5–11. Kiemelés tőlem (S.G.).

² Önmagában, azaz előszó nélkül; és mégsem önmagában, amennyiben jelen írás fő szempontja éppen annak vizsgálata, hogy Esslin műve mely egyéb (színház)elméleti szövegeket (nem) hoz játékba, s hogy miként helyezhető el a színházelméleti diszkurzusban.

művét tekinthetjük³ – kényszerítő erővel jelentkezett e szakterület „megújításának” igénye:⁴ a jelek lajstromszerű számbavétele helyett mind meghatározóbbá vált a recepcióesztétika belátásainak alkalmazása, és a posztstrukturalista csábítás. *A dráma vetületeiben* a „keret” befogadást kondicionáló szerepének hangsúlyozása, illetve a jelentésképzés folyamatának elemzése képviseli a strukturalista módszerhittől a recepcióesztétikához fordulás igényét.

Esslin a színházi jelrendszerek számát (a Tadeusz Kowzan bevezette) tizenháromról huszonkettőre bővíti, a keret jeleinek figyelembevételével. (Ez a – genette-i paratextusra emlékeztető – kategória azon járulékos jeleket foglalja magába, amelyek befolyásolják az előadással kapcsolatos nézői elvárásokat és interpretációkat; ide tartozik például az előadást körülvevő építészeti keret, a darab cím, az előzetes hírverés stb.) E kibővítést viszont sajátos redukció kíséri: a dráma jeleit és a dráma befogadását tárgyaló fejezetekben Esslin meglehetősen szűk látókörrrel tekint a színházra, eltörölve a színháztörténet és -elmélet számos fejezetét, köztük a kortárs színház bizonyos tendenciáit is. Így például a színészt az előadás „tengely”-ének tekinti, „*amely körül minden drámai előadás forog*” (54.); a különböző színházi jelrendszereket pedig következetesen úgy tárgyalja, hogy azok minden esetben egymásra vonatkoznak. Például: „*A dráma szereplőinek verbális kijelentéseit sosem szabad az általuk megjelentett cselekvéstől függetlenül értelmezni.*” (83.) Mejerhold Kantor, Artaud, Wilson (stb.) előadásai, kiadványai, elméleti művei óta azonban e kijelentéseket már nem fogadhatjuk el axiómákként, univerzális törvényekként.

A könyv utolsó három fejezete *kétségbeejtő*. Esslin kidolgozza/felállítja a befogadás folyamatának

(egy lehetséges) modelljét, amelyről azonban nem nehéz bebizonyítani, hogy számos előadás/irányzat esetében használhatatlan, és hogy e modell finoman szólva (még csak nem is produktív) félreértelmezése a megalapozásához/legitimizálásához megidézett elméleteknek. Rendkívül nehéz és kényes vállalkozás azonban e leegyszerűsítés kritikai olvasatát adni, mivel maga a „főszöveg” meglehetősen ritkán hivatkozik egy-egy szerzőre expliciten⁵, így valamely elméleti irányzat vagy mű alaposabb ismeretének számonkérése abba az ellenvetésbe utközhet, hogy Esslin érveléséhez és gondolatmenetéhez „valójában” nem tartozik hozzá a megidézni (és elferdíteni) vélt teória. Ez az esetleges hiány viszont éppoly beszédes (ha nem beszédesebb) mint a(z általam feltételezett) félreértelmezés; legalábbis egy „széles áttekintés” lehetőségével kecsegetető (vagy inkább hitegető) mű esetében.⁶

Melyek azok az elméleti művek, irányzatok, szerzők, akikkel/amelyekkel elbánik Esslin? Artaud (*A színház és hasonmása* kegyetlen ideológiai kisa-játítás áldozatává lesz), a posztmodern színház (mely figyelembe sem vétetik), Jacques Derrida, a német recepcióesztétika és a posztstrukturalizmus.

Esslin a jelentésképzést két egymástól független tényező összegeként, egymásra rakódásaként írja le: adva vagyon egyfelől az illető korszak/műfaj/előadás kulturális konvencióinak összessége, mely el-sajátítandó repertoárként férhető hozzá a közösség minden tagja számára; a néző az elsajátítás mértéke szerint képes értelmezni az előadást (és nyeri el Esslintől az „intelligens, figyelmes néző” minősítést); a személyes élmények és emlékek tárháza viszont – a történetet illető minimális konszenzuson túl⁷ – *ettől függetlenül* minden egyes néző esetében más és más, egyedi jelentést eredményez. A tanul-

³ Vö.: Marvin Carlson: *Theories of Theatre. A Historical Survey, from the Greeks to the Present*. Ithaca–New York, 1984. 507.

⁴ Vö.: Patrice Pavis: Az elméletről mint a szépművészetek egyikéről [...] ill. A dramatikus kritika diszkurzusa. *Theatron*, 1998/1.

⁵ Esslin a könyv előszavában ezt mint erényt említi meg: „Hogy könyvem a drámával foglalkozó diákok és a gyakorlatban művelők számára is hasznos legyen, megpróbáltam elkerülni az értelmetlen vitázást az idevonatkozó szakirodalommal és a lábjegyzetek használatát. Más részről viszont igen részletes bibliográfiát állítottam össze a témáról.” Martin Esslin: i. m. 14.

⁶ „Ezért gondoltam, hogy megpróbálok szemiotikai szempontból általános képet adni a dráma vetületeiről, *a lehető leghé-lyesebb kitekintéssel*, olyan formában, ami érthető a tág értelemben vett dráma gyakorlati alkalmazói és az átlagnéző számára egyaránt.” Martin Esslin: i. m. 13. (Kiemelés tőlem, S. G.) És ismét: „Számos színházi szemiotikai írás jelent meg Martin Esslin 1987-ben kiadott könyvét megelőzően és követően is, azonban ennek tömörségét és ugyanakkor *tág horizontját nem tudták felülmúlni.*” Martin Esslin: i. m. 6.

⁷ Shoshana Felman írását olvasva akár kételyeink is támadhatnak az effajta egyszerű konszenzusokat illetően. Vö.: Shoshana Felman: A nők és az örültség: a kritika téveszméje in. Kiss Attila–Kovács–Odorics (szerk.): *Testes könyv*, 2. Szeged, 1997. 381–407.

mány meglehetősen szelektíven viszonyul a német recepcióesztétika megállapításaihoz: átveszi az eleve adott és kiolvasandó jelentés feltételezését ért kritikát, de elfeledkezni látszik arról, hogy egyikünk sem állhat parttalan, önmagát szülő főnixszubjektumként a világban (történeti szituáltságunktól függ, hogy mi az, ami egyáltalán kérdésként jelentkezhet számunkra, s hogy milyen válaszokat adhatunk.)

A jelentésképzést befolyásoló/alakító tényezők számbavételét követően (megvannak immár az alapanyagok, következzen a recept) Esslin a jelentésképzés *folyamatára* tér át. Ez szerinte a felejtések és tudattalan szelekciók sorozataként képzelendő el, amely végül egyetlen, általános, végső jelentéshez vezet. A szelekciót és a felejtést több szerző is az értelmezés produktív faktorának tekinti – a produktivitás a folyamat-jellegre vonatkozik, s nem minőségként értendő⁸ – de vajon valóban oly nyomtalanul elpárolognak a megteremtett értelemegészbe nem illő jelek? Vagy inkább holtan hevernek (szegény párák) a piramisban, egy gyilkosságnak köszönhetően? Esslin a „lepárlás” illetve piramis metaforáját használja a folyamat érzékeltetésére. (152.; 172.) A szelekció sohasem ártatlan: inkább elfojtásnak, ideologikus „felejtésnek” tekinthető, mintsem az ingergazdag környezet kiváltotta tudattalan reakciónak. Az sem kétséges, hogy jónéhány előadás esetében – no meg a hozzájuk kapcsolódó elemzési stratégiák és elméleti megfontolások szempontjából – a monolitikus értelemtotalitás („*a dráma végső, általános jelentése*”) (152.) elgondolhatatlan, vagy éppen közömbös, mivel a „*ami az értelem*” kérdése helyett az *érzékelés folyamata* válik fontossá⁹. (Ez persze nem az értelmezés totális hiányaként, függesztéseként értendő¹⁰, hanem azon állítás kritikájaként, miszerint e folyamat egyetlen lehetséges változata és célja – a létező világok legjobbika – egy koherens értelemegész megteremtése.)

Esslin nem elégszik meg az értelmezés folyamatának leírásával és a végpont kijelölésével, hanem ez utóbbit további analízisnek veti alá: „*A drámai cselekmény letisztult és állandó emlékképe azonban közel sem mondható egysíkúnak. Egyidejűleg különböző szinteken is jelen lehet és működhet.*” (160.) A jelentés eme „többszintű” (mondhatni emeletes) voltának deklarálása a denotatív, metaforikus, ideológiai, és „spirituális” dimenzió elkülönítésére és *hierarchiájára* utal. Míg az első három „természetes” velejárója minden drámai eseménynek, a „spirituális” értelmezés már-már misztikus apoteózisban részesül, és a tanulmányt egy teleologikus narratívába írja be. A „spirituális” értelmezés a színházi modernség programját idézi: az előadás olyan eseményként tételődik, melynek tétje, hogy önmagunk teljesebb megismeréséhez, s a világra vonatkozó megértésünk kiteljesedéséhez segítsen hozzá: „*ami valóban számít végeredményben egy ilyen drámai előadás során, az az, hogy a néző úgy álljon fel, hogy egy olyan erőteljes és nagyszerű érzelmi, poétikus és intellektuális élményben volt része, aminek jelentősége olyan nagy, vagy talán még nagyobb, mint valóságos életének bármely döntő fontosságú, meghatározó élménye. [...] Ily módon tudja a dráma igazán felemelni létünket és mérhetetlenül értékes szerepet játszani világunk gazdagításában, és kiterjeszti az emberi állapot megértésére vonatkozó tapasztalataink határát.*” (174.) (Igen, a posztmodern színház az, ami ismét semmibe vétetik.)

A *dráma vetületeinek* előfeltevése szerint a művészet mimetikus, „*a való világ tükré*”. (163.) Posztstrukturalista részről ezt az állítást annyi kritika érte, hogy még tipológiai osztályozásuk is lehetséges¹¹, ám a tanulmány látszólag tudomást sem vesz ezekről – újra és újra visszatér „*a dráma a való élet utánzása*” (173.) tételhez (persze az is lehet, hogy ezen részek célja éppen a kételyek eloszlátása.) A „spirituális” jelentésszintről szóló fejtegetések kapcsán

⁸ Például Patrice Pavis. Vö.: *Toward a Theory of Culture and Mise en Scene in Theatre at the Crossroads of Culture* London–New York, 1992. 19.

⁹ Vö.: Kékesi Kun Árpád: A színház és a posztmodern: Adalékok egy kapcsolat magyarázatához. *Theatron* 1998/1. 31.; Helga Finter: A posztmodern színház kamera-látása. *Ellenfény*, 1998. tavasz, melléklet, 4., 6.

¹⁰ „[Az imaginárius eseményszerű tapasztalatának és a befogadó irrealizálódásának] eredménye egyfajta feszültségi állapot, mely feloldást követel, s e feloldás lehetősége abban rejlik, hogy az eseményben feltörtet, felnyitottat vissza kell vezetni az értelmességbe [Sinnhaftigkeit]. Mert csak egy ilyen szemantizálási folyamat segítségével egyenlíthető ki a feszültség.” Wolfgang Iser: A fikcionálás aktusai. In: *Az irodalom elméletei*, 4., Pécs, 1997. 77.

Marvin Carlson szerint elképzelhetetlen annak lehetősége, hogy (színházi) tapasztalatainkat ne kíséresse értelemképző eljárás. Vö.: Marvin Carlson: *Theatre Semiotics. The Signs of Life*. Bloomington–Indianapolis, 1990. 3–10.

¹¹ Vö. Timothy Murray: Introduction: The Mise-en-Scene of the Cultural. In: Timothy Murray (szerk.): *Mimesis, Masochism, and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French*. Thought Ann Arbor, 1997. 9–14.

Esslin ismét kitér a mimézis témájára, és egy meg-hökkentő párosítással él: Artaud *A színház és hasonmása* című írását a mimézis manifesztumaként ünnepli: „A színház, ami legmagasabb fokán művészi minőséget ér el, csupán a valós élet és világ árnyképe. Ezért adta Antonin Artaud könyvének *A színház és hasonmása* címet. [...] Noha a dráma számos nyelvet és jelölőrendszert használ, ez magának az életnek a leket-tőzése, egy irányított és leegyszerűsített kettősség, de mindenesetre azért kettősség.” (173.) A *Színház és hasonmása* című tanulmányból (és egyéb Artaud-szövegekből) is hosszú citátumokkal cáfolhatnánk e kijelentést¹²; de jelen esetben talán (legalábbis ezen írás teleologikus narratívájának beteljesítéséhez) fontosabb egy másik értelmezését felelevenítenünk, Jacques Derrida-ét. „A kegyetlenség színháza nem reprezentáció. Maga az élet abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan. [...] A reprezentáció leg-naivabb formája nemde bár a mimesis. Akárcsak Nietzsche – és a rokon vonások nem merülnek ki ennyiben –, Artaud is le akar számolni a művészet imitációs fogalmával, az arisztotelészi esztétikával, amelyben a művészet nyugati metafizikája önmagára talál.”¹³

A dráma vetületeinek ezen pontjára érve már nem csupán a tág horizontot, de a szélsőséges elméletektől való tartózkodást is kétségbe kell vonnunk¹⁴. Hogy mit tekintünk szélsőséges elméletnek, az nyilvánvalóan „saját” elméleti előfeltevéseink (avagy a minket birtokló előfeltevések) függvénye; mint láttuk, Esslin műve esetében nagyon is elképzelhető(k) olyan értelmezői pozíció(k), ahonnan nézvést a tanulmány kijelentései tűnnek szélsőségesnek. Nem elégedhetünk azonban meg annak bejelentésével, hogy Esslin műve nem bír univer-

zális értékkel (hiszen ez valószínűleg a kezdetektől fogva sejthető volt), hanem azt is meg kell vizsgálnunk, hogy miként illeszkedik ez a szöveg a kortárs magyar színházi diszkurzusba. Nos, úgy tűnik, szűk horizontja révén éppen azon jelenségeket rekeszti ki, amelyek a (cinkosan kikacsintó) lélektan realizmus és az ezen előadásokat elemző stratégiák (és az ezeket működtető implicit előfeltevések) hosszas virágzása és (kényszerű) egyedulalma miatt csak nehezen találtak értő fogadatra; illetve (nem is annyira ezen előadások mint inkább) az új hango(ko)n megszólaló recepció értetlenséget provokált. A születőfélben lévő *multivokális* kritikai diszkurzus és párbeszéd esélyét teszi zárójelbe az Esslin-tanulmány fordításának (kiadásának) gesztusa: *A dráma vetületei* monologikus módon ismét meg egy (nálunk sajnos túlságosan hosszú ideig kizárólagos) perspektívát, miközben egyéb szemléleti- és értelmezési módok továbbra is alul-representáltak tudhatják magukat¹⁵.

Ezért az előző nyitómondatához – „Közhely-szerűnek tetszhet a megállapítás – bár teljesen igaz: Martin Esslin összegző munkájával hiánypótló kötet-hez jut a magyar olvasó. *A színházelmélet napjaink magyar tudományos közéletének sajnálatosan elhanyagolt területe* [...]” (5.) – hozzáfűzhetjük: e hiánypótlónak szánt munka nem elégíti ki hiányérzetünket, hanem újabb hiányt szül, s maga a „színháztudomány” a lacani *objet petit a* formulájával válik meg (nem)ragadhatóvá. Tovább kell lépünk *másik szerzők és másik szövegek felé*, még ha tudjuk is – az áthelyezések eme láncolata végtelen.

Schuller Gabriella

¹² A *Színház és Hasonmása* teljes szövegének idézése helyett most – praktikus okokból – megelégszem egy rövidke részlettel: „A közönség pedig akkor fog hinni a színpadi álmoknak, ha csakugyan álmokat lát bennük, nem pedig a valóság utáztatát; ha nyomukban elszabadulhat benne az álom mágikus szabadsága, erre pedig csak akkor ismer rá, ha az izonyyat és kegyetlenség bélyegét viseli magán.” Antonin Artaud: *Színház és kegyetlenség*. In: A. A.: *A könyörtelen színház*. Bp., 1985. 144.

¹³ Jacques Derrida: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. In: *Gondolat-jel* 1994/1-2, 4. A tiszta prezencia lehetetlensége – mint arra Derrida figyelmeztet (i. m. 14.) – egyúttal a könyörtelen színház lehetetlenségének belátására készítet. E kettős tagadás (a nem-reprezentáció nem-helye) természetesen nem esik egybe a könyörtelen színház mint (mimetikus) reprezentáció kritikátlan (esslini) állításával. Esslin egyébként a könyvét lezáró bibliográfiában Derrida három művét említi, köztük a *L'écriture et la différence*-ot, amely a fenti szöveg mellett még egy Artaud-tanulmányt is tartalmaz (La parole soufflée). Derrida Artaud-olvasatairól és isteni színjátékáról: Orbán Jolán: Derrida és a színház. *Theatron* 1998/2. 35.

¹⁴ „Számos színházi szemiotikai írás jelent meg Martin Esslin 1987-ben kiadott könyvét megelőzően és követően is, azonban ennek tömörségét és ugyanakkor tág horizontját nem tudták felülmúlni. [...] Esslin nem szegődik a szélsőséges elméletek szolgálatába: számára elsődlegesen fontos megállapításainak általános érvénye és az érvelés logikája.” Martin Esslin: i. m. 6.

¹⁵ Ehhez elég végigtekintenünk a közelmúltban megjelent színházi kiadványokon.