

NAGY GABRIELLA ÁGNES

# A drámai instrukció és a dialógus:

kísérlet egy dichotómia fölszámolására

A drámai instrukció problematikájának föltárása elsősorban olyan történeti és kulturális szempontú megközelítést igényel, amely képes rendszeresen, az egyes korokhoz, a kijelölt korszakokon belüli földrajzi-kulturális különbségekhez rendelni az utasítások szerepét. Ezekben a vizsgálatokban nemcsak az alkalmazások megjelenésének tetten érése, változásainak követése, hanem a drámákhoz és színházi előadásokhoz kapcsolható elméletek értékelése is szükségszerűvé válik. Mivel a drámai instrukció az a scenikai jel, amely a drámát a színházhoz köti, mindenekelőtt magának a fogalomnak a tisztázása merül fel, hiszen ennek alapján precízebben jelölhető ki a kérdésfelvetés irányai. A drámai instrukció fogalmát csak az ártatlanabb fogalom hiányában használom, hiszen éppen olyan problematikus fogalom, mint a szerzői instrukció, a *didaskália* vagy a *színpadi utasítás*. Mivel a fogalmaknak is történetük van, hiszen jelentésük változónak, gyakran metaforizálódási folyamatoknak van kitéve, nem haszontalan a fent említett elnevezések közös nevezőjéről, az instrukcióról mint fogalomról gondolkodni. Úgy tűnik, hogy ezek az elnevezések a közös nevező alapján rendelkeznek a fogalmak bizonyos tulajdonságaival, hiszen egy olyan folyamatra utalnak, amelyben egyaránt szereplőként lép fel a drámaíró / szerző intenciója, az általa megalkotott szöveg intenciója (amely szintén a színrevitelt célozza) és a rendezői szándék. Ebben az vonatkozásban a *színrevitel* történetében a folyamat mindegyik szereplőjének helyzetét a jelentés intencióként elgondolt értelme határozza meg.

A szerzői utasítás problematikájának föltárása, a köréje csoportosítható különböző fogalmak tisztázása

nem merithető ki egyetlen tanulmány keretei között. Jelen tanulmányt is pusztán bevezetésnek lehet nevezni, mivel a szerzői utasítás szövegével kapcsolatba hozható kérdések közül mindössze kettőre összpontosít:

(1) az elnevezés rendszertelenségének magyarázatára: ez a vizsgálat az esztétikai, történeti és a funkcionális szempontú megközelítés csapdájának okait körvonalazza;

(2) azoknak a fogalmaknak a körüljárására, amelyek a szövegtípus megközelítésére még alkalmazhatók lehetnek. Az instrukció fogalmát kikerülve tehát a paratextus, a ko-textus, a kontextus, a parergon és a keret fogalmának használhatósága kerül előtérbe.

A színház- és drámaszemiotikai elméletek eredményeit azért szükséges kiindulópontként megjelölni, mert miközben legitimálták a színháztudomány önálló létét, elsőként kísérelték meg leírni tudományos igényű rendszerességgel a drámaszövegben a drámai instrukció szerepét. Az instrukciót mind a kontextus, mind a keret felől közelítették meg, és ez a megközelítési mód azóta is örökölődik.<sup>1</sup> A dialógusok szituatív kontextusa nyelvi kódoltságában érhető tetten, míg maguk az instrukciók a dialógusok kereteként olvashatók. A kontextus fogalma mindenképpen szorosabb meghatározást igényel, hiszen nemcsak története, hanem belső szerkezete is van. Igaz ez a keret fogalmára is, amely az utóbbi időkben – természetesen elsősorban Goffman nyomán – kezdi uralni a színházról és a performanszról szóló tudományos diskurzust. A paratextus, a ko-textus és a parergon fogalma ennek a szerkezetnek a finomabb leírhatóságához hívható segítségül annak érdekében, hogy talán megszün-

<sup>1</sup> Lsd. például Veltrusky és Mukařovský tanulmányait a *Semiotics of Art. Prague School Contributions* című kötetben (szerk.: Ladislav Matejka és Irwin R. Titunik. Cambridge, Massachusetts and London, The MIT Press, 1976.). Nem közvetlenül a drámai instrukcióval foglalkoznak, hanem utat nyitnak a műalkotások elemzésének szemiotikai módszertanához.

tethetővé, felfüggeszthetővé váljon a megosztás, amely a dráma szövegét jellemzi ezekben az elméletekben. Azoknak a szemiotikai elméleteknek a többségéből ugyanis, amelyek a drámaszöveget mint szöveget elemzik, egyelőre egy, a dialógusok és a drámai instrukció mentén élesen megvonható határ olvasható ki.

### A metafora

A mikor Mieke Bal a tudományelméletekben használatos néhány fogalom jelentését vizsgálja, amellel érvel, hogy egyes gyakran használt, elterjedt szavak vagy szócsoportok esetében nemcsak egyszerűen azonosításon alapuló, hanem narratívákban kibontható metaforákkal állunk szemben.<sup>2</sup> Jauss *Horizontszerkezet és dialogicitás* című írásában ilyen metaforát bont ki: „Hozzáteszem, hogy a 'párbeszédbe lépni a szöveggel' fogalmazás itt szükségszerűen metaforikus marad, mert az értelmezőnek magának kell a másik szövegét inszceniroznia ahhoz, hogy a szöveg megszólalhat, a feltett kérdésre válaszolhat, s végül egy 'hozzám szóló kérdésként' érthessem.”<sup>3</sup>

Az instrukció vagy utasítás mögé is megírható egy narratíva, ám nyilvánvalóan hiányoznak belőle azok a dialogicitást jellemző mozzanatok, amelyeket Jauss meghatároz. Ahhoz, hogy valakit utasítani, instruálni lehessen, szükséges az instrukció megfogalmazójának hitelesített pozíciója. Továbbá elengedhetetlenül szükséges a résztvevők maradéktalan együttműködése is, hiszen meg kell érteniük és végre kell hajtaniuk az utasítást; csak ebben az esetben van értelme sikeres utasításról vagy (a beszédaktus-elmélet terminusaival) sikeres performatív megnyilatkozásról beszélni. Amennyiben az utasítás nem világos, egyeztetések alapján ki kell fürkészniük a valódi szándékot, így a saját megértésre nincsen lehetőség. Ha narratívában fejtjük ki az instrukció fogalmát, a következő történet rajzolódik ki: az autoriter pozíciót megszerző instruktor utasításai egyenesen célozzák azt a személyt vagy csoportot,

amely elismeri ezt az autoriter pozíciót, aláveti magát ennek az erősebb hatalomnak és szolgálai módon végrehajtja a megkívánt cselekedeteket – így jön létre az értelem vagy éppen a színházi előadás. A szerzői instrukció mögött álló történet legalább egy hatalommal felruházott szerzőt és egy szolgálai módon engedelmessé csoportot előfeltételez.

Jauss a magisztrális párbeszéd kapcsán három instanciáról ír: a magisztrális párbeszédet a tanító-nak a tanítvánnyal szembeni fölénye határozza meg, és „teológiai szempontból még egy harmadik instanciát is igényel: a távollétében jelenlévőt, az autoritativ harmadik személyét, akit mint résztvevőt a távoli írás, vagy Jézus kötelező útmutatása reprezentálhat.”<sup>4</sup> Derrida a teleologikus színpad szerkezetét meghatározva módosítja ezt a situációt: „egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem lévőként, szöveggel felfegyverkezve felügyeli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt *reprezentálja*, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. Reprezentálni reprezentálók által, rendezők vagy színészek által, akik elnyomott tolmácsokként szereplőket reprezentálnak, és akik legfőképpen azon keresztül, amit mondanak, többé-kevésbé közvetlenül a teremtő gondolatait reprezentálják. Tolmácsoló rabszolgák, hűségesen végrehajtják a mester gondviselészzerű akaratát. (...) Végül a teleologikus színpad része egy üldögélő, passzív közönség, a nézők, fogyasztók, élvezők publikuma.”<sup>5</sup> Derrida jól ismert megállapítását érdemes újra idézni, bár nem tér ki a szerző-teremtőre felruházott hatalom eredetére, amelyet Michel Foucault és Roland Barthes vizsgált közelebbről. A drámai instrukció / utasítás tehát a teleologikus színház terminustárába utalható, mégis a teleologikus színpad logocentrizmusa, szövegközpontúsága, az intenció kifürkészése több-kevesebb hangsúllyal továbbra is a legtöbb drámaszöveget elemző szemiotikai munka jellemzője marad, hiszen a fogalom története erőteljesen kapcsolódik a szerző alakjához.

<sup>2</sup> Mieke Bal: Scared to Death. In: M.B., Inge E. Boer (szerk.): *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1994. 32–47.

<sup>3</sup> Hans Robert Jauss: Horizontszerkezet és dialogicitás. In: H.R.J.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Bp., Osiris, 1997. 294. (ford. Kulcsár-Szabó Zoltán).

<sup>4</sup> Hans Robert Jauss: i. m. 289.

<sup>5</sup> Jacques Derrida: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. *Gondolat-jel*, 1994/I–II. 5. (ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes).

**A** didaszália – elsősorban a francia szakirodalomban használatos – elnevezés feltárja a történetibb dimenziókat, és természetesen nem hagyja érintetlenül a szándék problematikáját, hiszen görögül eredetileg tanítást jelentett, és azokra a szövegekre vonatkozott, amelyekkel a dráma szerzője akár szóban, akár írásban a próbák során irányította a színpadra vitelt. A latinban jelentésváltozáson ment át és gyakorlatilag a drámához írt előszót kezdte jelenteni: „A görög színházban a szerző gyakran saját szövegének rendezője és színésze, bár a játékmódra vonatkozó instrukciók használhatatlanok, és teljesen hiányoznak is a kéziratokból. A didaszáliák inkább a drámára vonatkozó információkat tartalmazzák, a megírás és a reprezentáció helyszínét és idejét, illetve a dráma-verseny eredményét. A játékmódra vonatkozó instrukciókért olyannyira hiányosak, hogy, habár elkülönítették egymástól a replikákat, még az sem mindig világos, ki szólal meg bennük. Később, a rómaiaknál a didaszália a darabhoz írt rövid megjegyzésből és a *dramatis personae* listájából állt.”<sup>6</sup> Ebből az következik, hogy a dialóguson kívül létező szövegek először a szöveg „eredeti” kontextusára vonatkozó információkat tartalmazták, és később potenciálisan helyet adtak egyfajta előszó-kezdeményben a drámaíró intencióinak. Ráadásul történetileg mennyiségi fejlődésen is keresztülmentek, amelyben közrejátszott a kiadói gyakorlatnak a könyvek bővítésére vonatkozó tendenciája: a műalkotáshoz egyre több kapcsolódó szöveget társítottak (előszók, utószók, első előadás helyszíne, színészek nevei, szerzői magyarázatok stb.): így egyre terjedelmesebb, egyre „teljesebb” új kiadások jelenhettek meg.

Jean-Marie Thomasseau 1984-ben paratextusként definiálja az összes dialógus mellett megjelenő szöveget, sőt: azt állítja, hogy „maga a paratex-

tus azok közül a ritka „irodalmi” írásmódok közül való, amellyel kapcsolatban többé-kevésbé biztosak lehetünk abban, hogy a szerzői én – aki azonban soha nem jelenik meg – nem egy másik.”<sup>7</sup> Azonban előre bocsátható, hogy semmiképpen nem fogadható el az, hogy a paratextusokban éppúgy, mint az instrukciókban a szerző szólal meg. Thomasseau, akárcsak Martin Esslin, azt is leszögezi, hogy a paratextus teljesen hiányozhat a drámából,<sup>8</sup> vagyis hiányozhat mind a cím, mind az egyes megnyilatkozásokat drámái alakokhoz kötő név megjelölése, pedig ez igen ritka. Mindenesetre olyan két pólusú rendszer felállítása válik így lehetségessé, ahol az egyik póluson csak dialógusból, a másik póluson csak paratextusból, avagy szerzői utasításból álló szövegek találhatóak: ekkor a paratextus nélküli, vagyis a névtől és címtől is megfosztott pusztá dialógus könnyen definiálható a dráma kizárólagos textusaként, pedig éppen a köztük lévő (intertextuális) kapcsolatot lehetne érvényesnek tekinteni, amelyben a dialógusok textúrája, jelentéspotenciálja változhat. Genette az általános érvényesség igényével, Marvin Carlson pedig közelebbről a színházra vonatkoztatva mutatta ki, hogyan jelennek meg az idők során, és csatlakoznak lassan a szöveghez azok a paratextusokként / kontextusként használható dokumentumok, amelyek jelentésirányító potenciálja valóban igen jelentőssé vált.<sup>9</sup>

Amennyiben a dráma szövege redukálható a pusztá replikák szövegére, választ kell találni a csupasz szöveg drámaként való olvashatóságának kritériumaira, amelyet a paratextus már nem biztosít. Nyelvészeti szempontból azok a kutatások válnak érvényessé, amelyek stilisztikai, retorikai, pragmatikai szempontrendszert működtetve képesek az immár homogén szövegegységet szervező szabályok leírására, illetve olvashatóvá teszik a replikákban található szituatív kontextus elemeit. Valódi nehézségekbe akkor ütközhetnek, amikor ugyan-

<sup>6</sup> Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod, 1996. 92.

<sup>7</sup> Jean-Marie Thomasseau: *Pour une analyse du para-texte théâtral*. *Littérature*, 1984. No. 53. 83.

<sup>8</sup> Jean-Marie Thomasseau: i. m. 82. Ubersfeld szerint „a didaszália textuális helye soha nincs nullára redukálva”. Lsd. Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*. Paris, Edition Sociales, 1982. 21. A didaszália az Ubersfeld által használt értelemben nem azonos többé a szövegen kívülvel, a hozzáadottal, a paratextussal. A paratextusnak a külső didaszália felel meg, míg a belső (dialógusokból olvasható) didaszália is tartalmaz általában információkat a perszónázsokról, a helyszínről stb.

<sup>9</sup> Marvin Carlson: A színház közönsége és az előadás olvasása. *Critikai Lapok*, 1999/10. 24–31. (ford. Imre Zoltán). Kimutatja, hogy a színházi programfüzetek a XIX. század végén, a reklám ezzel nagyjából egy időben, míg a kritika 1800-ban, Geoffroy tárcáival jelentek meg. A kritika pedig alapvetően befolyásolja a befogadói stratégiákat: eredetileg azért született, hogy segítséget nyújtson az előadásról szóló társalgáshoz.

ezekkel az eljárásokkal elemeznek olyan drámaszövegeket, amelyek bőséggel tartalmaznak instrukciókat. A műfajelméletek eredményei pedig történetileg vizsgálhatják a kérdést, ahogy arra Kiss Tamás Zoltán Tzvetan Todorov elméletét felhasználva rámutatott. A műfaj ezek szerint „az egyedi művekben, illetve azok fölött történetileg létező, bizonyos társadalmilag kodifikált szabályrendszer alapján működő intézményes kategória.”<sup>10</sup> Todorovot idézve: történeti létezésük fő oka abban nyilvánul meg, hogy „a műfajok intézményként léteznek”, és hogy „az olvasók számára mint ‘elvárás horizontok’, a szerzők számára mint ‘az írás modelljei’” funkcionálnak.<sup>11</sup>

1985-ben Michel Issacharoff a drámaszöveg szerkezetének elemzésekor ugyanúgy jár el, mint Thomasseau, hiszen ahogyan Thomasseau a paratextusok körébe sorolt mindent, ami nem dialógus, Issacharoff is didaskáliának tekinti a replikákon kívül található szövegeket, még az előszót is. Szerinte a dráma szövege nem más, mint a „virtuális reprezentáció inszkripciójának helye”,<sup>12</sup> és megvan az az előnye, hogy maradandóbb szöveg, mint az előadás.<sup>13</sup> A dialógusok körüli keretet részben az instrukciók adják, szituálják a megnyilatkozásokat, de a dialógusok fiktív jellegével szemben ők maguk a nem-fiktív típusú megnyilatkozásoknak felelnek meg. Külön fejezetet szentelve a didaskáliának, annak négy fajtáját különíti el, és úgy tűnik, hogy mindegyiket a szerzőnek tulajdonítja. A (1) szöveg kívüli didaskália mintapéldája a politikai-társadalmi motivációktól indítatott szerző megjegyzéseit tartalmazó előszó, a (2) technikai didaskália kifejezetten a rendezőnek szól, s a (3) normális didaskália ad instrukciókat a figurák verbális, illetve vizuális viselkedésére, attribútumaira vonatkozóan, továbbá részletezi a helyszínt. Az (4) autonóm didaskália, amely kifejezetten az olvasást orientál-

ja, az egyetlen, ahol megtörhet a szöveg koherenciája, hiszen itt jelenhetnek meg a dialógus értelmének ellentmondó instrukciók. Éppen ebben lelhető fel a humor forrása, vagyis ezek szerint csak a komédiákra jellemző típussal állunk szemben. Issacharoff azt állítja, hogy ilyenkor az instrukció nincsen alárendelve a dialógusnak – ezt az esetet el is nevezi álinstrukciónak.<sup>14</sup> Kétségtelenül számol a szerző elmaradhatatlan jelenlétével, sőt a didaskáliákat a drámaszövegbe beleírt virtuális előadásnak tekinti, s közvetve legitimálja a szövegben jelenlévő szerző jogát az előadás irányítására.

Történetileg a dialógus és az instrukció kettéosztása esztétikai érvek hadrendbe állításával is elősegítette az instrukció mint fikcionális szöveg kezelhetetlenségét, kiutasítását a fikcionális státusszal rendelkező szövegek köréből, hiszen Hédelin abbé a XVII. század derekán arról beszél, hogy a költői nyelven megírt drámák nyelvi minőségének rovására menne a prózai jellegű szövegek, vagyis instrukciók beiktatása. A dialógus poétikai-esztétikai felsőbbrendűségé egészen Veltrusky elméletéig vándorol, aki éppen azért mond le az instrukció nyelvi-poétikai jegyeinek tanulmányozásáról, mert szerinte ez a szövegtípus nem képes esztétikai jegyeket magára venni.<sup>15</sup> A dialóguson kívül megjelenő egyéb szöveg együttes tehát szembe kerül a dialógussal: „a legáltalánosabb magyarázat szerint a dráma szövegének éppen ez az alkotóeleme az a momentum, amelyben a szerzői szándék a maga stilizálatlan valóságában érhető tetten, hiszen az instrukciókban a drámaíró mintegy „előlép” alakjai mögül.”<sup>16</sup> Ez a két polusú – fikcionális-esztétikai, illetve szerzői-esztétikum nélküli – szövegfelfogás kiegészül a dráma szövegéről hármas rendszerben – név, dialógus, instrukció – gondolkodó elméletekkel. A dialógusról tehát minden lefejthető, még a névmegjelölésre sincsen szükség, hiszen „a dialó-

<sup>10</sup> Kiss Tamás Zoltán: A drámai instrukció poétikájának problémái. *Literatura*, 1995/4. 382.

<sup>11</sup> Tzvetan Todorov *A műfajok eredete* című művét idézi Kiss Tamás Zoltán: i. m. 382.

<sup>12</sup> Michel Issacharoff: *Le spectacle du discours*. Paris, Librairie José Corti, 1985. 10.

<sup>13</sup> De Marinis joggal neheztel, amikor hangsúlyozza, hogy az frott drámaszöveg maradandóságában kapaszkodó elméletek azért utasítják el az előadás szövegének vizsgálatát, mert az „gyakran átcsap (...) egyfajta (középszerű) hiány metafizikába, az előadás hiányának és visszahozhatatlanságának metafizikájába.” Marco de Marinis: Történelem és történetírás. In: Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla (szerk.): *Színház-szemiotika. Az angol és reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szeged, JATE Press, 1999. 49. (ford. Dávid Kinga és Demcsák Katalin).

<sup>14</sup> Michel Issacharoff: i. m. különösen 30–40.

<sup>15</sup> Lsd. Elaine Aston and George Savona: *Theatre as Sign System. A Semiotics of Text and Performance*. London and New York, Routledge, 1991. 74.

<sup>16</sup> Mauermannt idézve állítja Kiss Tamás Zoltán: i. m. 364.

gusokat a szerzők úgy írják meg, hogy a szereplő nevének jelzése *nélkül* is teljesen világos az éppen beszélő személy kiléte.<sup>17</sup> A dráma immár főszövegeinek tekinthető dialógusairól Roman Ingarden is leválasztja a nevet, de olyan alapvető jelentőséget tulajdonít neki, amely lényegében határozza meg, jellemzi a drámai műfajt, azaz olyan mankót készít belőle, amely nélkül a dráma szövege éppen dráma létében omlana össze. A műfaji markerek ezek szerint elsősorban nem a dialóguson belül találhatók meg, hanem az eddigiekben paratextusként dialógusról leválasztott szövegek egyes típusaiban is.

Anélkül, hogy Roman Ingarden instrukciókra vonatkozó elméletét részletesebben ismertetnénk, két megjegyzésre szorítkozunk. Egyfelől az intencionalitás kérdésére, amellyel kapcsolatban Ingarden világosan kijelenti, hogy ezek olyan információkat tartalmaznak, amelyeket a „szerző ad a rendező számára”.<sup>18</sup> Másfelől pedig a név szerepe szorult pontosításra. A mellékszöveg és a főszöveg elkülönítésekor nem beszél egyértelműen a mellékszöveghez tartozó névről. „A mű fő szövegét a kiejtett mondatok alkotják, amelyek jellemző módon mindig az egyenes beszéd (...) formájában szerepelnek.” A dráma szövegéből csak egyvalami nem hiányozhat: „annak a közlése, hogy a fő szöveghez tartozó mondatok „valóságosan kiejtett” mondatok. Más szóval eleve nem hiányozhat a tényállások „egymásba skatulyázása”, a kettős projekció nélkül. Ennyiben az írott drámában sohasem hiányozhat teljesen a mellékszöveg.”<sup>19</sup> Ingarden mindössze implikálja, hogy a név megjelölése a mellékszöveghez tartozhat, mivel a főszöveghez bizonyosan nem tartozik. A név inkább a kettős projekciónak az az eszköze, amely sem a dráma főszövegéhez, sem a mellékszövegéhez nem sorolható.

Az esztétikum megvonása azonban nem jelenti azt, hogy egyes drámaszövegek esetében nem találkozhatunk olyan instrukciókkal, amelyeknek esztétikai értéket tulajdoníthatunk. „A pusztán informatív vagy célhoz kötött beszédűtől a költői szó abban a mértékben válik el, amennyire a szöveg értelme eloldódni képes szerzőjének intenciójától

és egyben egy beszédhelyzet pragmatikai korlátozásától, és ezáltal olyan szemantikai autonómiához jut, amely még a későbbi befogadó pillantását is képes a költői helyzetek alkalmiságától egy másként látott világ jelentésgazdagságára rányitni.”<sup>20</sup> A Ricoeur nyomán tett megállapítás persze felébreszti a kételyt, hogy nem szükséges-e mégis feltételeznünk a világ előzetes megértését, de mindenképpen rámutat arra, hogy a pragmatikus korlátozás mellett lehetőség nyílik másfajta szemantikai vagy akár retorikai játékot kezdeményezni. Ha az instrukciók lemondanak a pragmatikus korlátozás kényszeréről, akkor már nem a virtuális rendezést célozzák, hanem az olvasónak tartják fent az értelmezést. Ezzel egyidejűleg tehát szövegekben megkérdőjelezhetővé válik a színpadra való irányultság hagyománya. Esterházy Péter például a következő instrukciót iktatja közbe: „Vetemüljünk el. *Elvetemülnek*.”<sup>21</sup> A dráma mint műfaj története ezek szerint akár az instrukciókban megjelenő és feldúsuló esztétikai jegyekkel bíró szövegrészek történeteként is vizsgálható.

#### A beszédaktus-elmélet

A mint láttuk, a megnyilatkozások kontextusát, még a megnyilatkozásokhoz köthető figurák neveit is lehetséges a dialóguson belül kódolni, legalábbis erre mutatnak rá az ókori görög drámák szövegeiből levonható tanulságok, vagy éppen Hédelin abbé érvei. Az *extra-dialogikus* és *intra-dialogikus* didaskália vagy színpadi utasítás megkülönböztetése kiindulópontot ajánl a drámaszövegben található nyelvi egységek működésének és jelentőségének funkcionális megközelítéséhez. A színpadon megnyilatkozásként elhangzó, illetve a megmutatottként jelenlévő kapcsolatára helyeződik át a hangsúly; íme a vizuális, auditív és verbális elemek összefonódásának pontja.

A problémát az Anne Ubersfeld által felvetett megközelítés jelenti, mivel annak ellenére, hogy bevezeti a külső és belső didaskália fogalmát – funkcionálisan a dialógusok mindig tartalmaznak

<sup>17</sup> Kiss Tamás Zoltán: i. m. 370.

<sup>18</sup> Roman Ingarden: A nyelv funkciói a színjátékban. In: R.I.: *Az irodalmi műalkotás*. Bp., Gondolat, 1977. 385. (ford. Bonyhai Gábor).

<sup>19</sup> Roman Ingarden: i. m. 216–217.

<sup>20</sup> Hans Robert Jauss: i. m. 300.

<sup>21</sup> Esterházy Péter: *Daisy* – librettó. In: E.P.: *Bevezetés a szépirodalomba*. Bp., Magvető, 1986. 316.

olyan információkat a színpadi fiktív világról, amelyeket a dialóguson kívül elhelyezkedő *drámai instrukciók* is szoktak –, a beszédaktus-elmélet segítségével hívásával igyekeznek a külső didaszkiát jellemelni. Eközben nem feledhető, hogy Austin maga kizárta a színpadon való megnyilatkozást a performatív kategóriájából: „egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon, ha versben jelenik meg, vagy ha magunkban motyogjuk el. (...) Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv *kihúgozásának* fogalmát.”<sup>22</sup> A műalkotás keretein belül azonban mégis használhatónak bizonyulnak a beszédaktus-elmélet módszerei, hiszen a dialógusokban elhangzó megnyilatkozások illokúciós ereje és perlokúciója mentén haladó elemzések hozzásegítenek a drámai figurák közötti – például hatalmi szempontú – viszonyrendszer felderítéséhez; ebben az értelemben drámai diszkurzust olvasni annyit tesz, mint a megnyilatkozás kontextusát, a megnyilatkozó hatalmi pozícióját képzeletben helyreállítani. Leginkább a stilisztikai megközelítés kedveli az ilyen típusú elemzéseket; például a grice-i maximákat felhasználva próbálja meg a nyelvi szinten tetten érni a megnyilatkozásokat lehetővé tevő implikátumokat, a figurák közötti viszonyok alakulásának fordulópontjait stb.<sup>23</sup>

Ubersfeld a megnyilatkozásoknak két szintjéről beszél, kettős megnyilatkozásról, amelyben egyszerre vannak jelen a küldő-szerző és a küldő-címzett drámai perszónások. Ezek szerint két (dupla) kontextus határozható meg: a színpadi, konkrét megnyilatkozási feltételek, illetve a reprezentáció által létrehozott imaginárius megnyilatkozás feltételei, amelyeket a *metteur en scène* szövege változtathat meg.<sup>24</sup> A színpadi utasításokkal kapcsolatban Ubersfeld illokúciós erőt tulajdonít a szöveg halott szerzőjének és fenntartja azt a jogát, hogy utasíthatja a rendezőt, a színészt és egyéb színházi dolgozót alkotása színpadra vitelének részleteit il-

letően. A színpadi utasításnak parancs értéke van, kvázi felszólító módban jelenik meg. „A színpadi beszéd klasszikusan a következőképpen fejlődött: X (a szerző) azt mondja, hogy Y (a perszónázs) mondja ki (a megnyilatkozást); egy valóságosabb megfogalmazásban ez a következőképpen hangzik: X (a szerző) utasítja Y-t (a színészt), hogy mondja ki (a megnyilatkozást), és X (a szerző) utasítja Z-t (a *metteur en scène*-t), hogy mit cselekedjen (didaszkiális megnyilatkozás) [például legyen egy szék a színpadon]. A színházi diskurzusnak az az alapvető jellemzője, hogy csak olyan *utasítások sorozataként* érthető, amelyet a színpadi produkcióban a vevő-közvetítőnek címeznek, s a reprezentáció ama tükrében jön létre, amely a vevő-közön-ségen való visszatükrözés terhét viseli magán.”<sup>25</sup> A szöveg funkcionális határainak kijelölése mellett tovább működik az intenció téveszméje. Patrice Pavis felülbíráva Searle vélekedését jogosan állapítja meg, hogy „a színészeknek nem kell kivitelezniük a szöveg instrukcióit, illetve a színpadi utasításokat, mintha azok egy ‘süteményrecept’ illokúciós erejével bírnának.”<sup>26</sup> Azonban számára is megmarad a színpadi instrukció státuszának kérdése, miközben arra figyelmeztet, hogy „kiértékelése nem választható el a történetétől; bár nem szabad elfelejteni, hogy a szerzői beszéd részét képezi”.<sup>27</sup> Azaz még ha a drámai instrukció történetét vizsgálva meg is szabadulhatunk attól a kényszertől, hogy rekonstruáljuk a szerző utasításait, a szerzői hang akkor is megmarad. Hogyan fogható fel tehát a szerző hangja fikcióként?

#### A fikció lehetősége

A drámaszövegben az élőbeszédre szánt szöveg elsőbbségének biztosítása a dialógus és a színpadi utasítás között tehát úgy tartja fent a hierarchikus különbséget, úgy osztja meg a beszélőket, hogy egyúttal helyet biztosít a szerző hangjának. Aston és Savona elemzéseikben nemcsak az ingardeni „Hauptext” (főszöveg = dialógus) és „Nebentext” (mellékszöveg = instrukciók) különbsé-

<sup>22</sup> John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Bp., Akadémiai, 1990. 45. (ford. Pléh Csaba).

<sup>23</sup> Lsd. pl. Geoffrey Leech: *Pragmatic Principles in Shaw's You Can Never Tell*. In: Michael Toolan (szerk.): *Language, Text and Context. Essays in Stylistics*. London and New York, Routledge, 1992. 259–278.

<sup>24</sup> Anne Ubersfeld: i. m. 227–230.

<sup>25</sup> Anne Ubersfeld: i. m. 234–235.

<sup>26</sup> Patrice Pavis: *A lapról a színpadra – Nehéz születés*. *Theatron*, 2000/ Nyár–Ősz. 95. (ford. Sipócz Mariann).

<sup>27</sup> Patrice Pavis: i. m. 95–96.

gére építenek, hogy egy pragmatikus szempont-rendszert tudjanak működtetni, hanem a színpadi utasításokban megszólaló hangot szintén a szerzőnek tulajdonítják. A „Nebentext” és a „Haupttext” közötti kapcsolat rendszerét felállítva olyan hármass modellben gondolkodtak, amelynek egyes elemeit szerintük a klasszikus, a polgári és a radikális szöveg alkotja. A klasszikus szövegtől a radikális szövegig vezető út kört jár be, hiszen a klasszikus színház teatralitását a polgári színház a valóság illúzióját megteremteni vágyó, paradox módon a színpad és nézőtér radikális szétválasztására építő szerkezete váltja le, hogy innen a XX. században a radikális szövegekben visszajusson a teatralitáshoz, amely már a felépített illúzió keretének széttörésére irányul. Ám amikor Ibsen drámáit elemzik, nem egy előadás felől, hanem egy olyan előzetes *mise en scène* felől olvassák, amelyben univerzálékat juttatnak érvényre, sem a temporalitásra, sem a kultúra specifikusságára nem helyezve hangsúlyt.<sup>28</sup> A könyv az egyes drámaszövegek elemzéseinek során az olvasói magatartások, elvárási horizontok szintjén valóban problémamentesként kezeli a befogadást s univerzálékat mozgósítva igyekszik e hármass rendszerben a „Nebentext” és a „Haupttext” viszonyának változásait kimutatni.

Erika Fischer-Lichte *Written Drama / Oral Performance* című tanulmányában<sup>29</sup> szintén másodlagos szövegeként említi a színpadi utasításokat. A verbális (Haupttext) és a nem-verbális (Nebentext) szövegek közötti négyféle viszonyt a paraszintaktikus, a parapragsmatikus és a parazsemantikus funkciók megoszlásának arányában vizsgálja, hogy megállapítsa a jelentéskötés lehetőségét. Három típus kapcsán a verbális szöveg dominanciájáról beszél, és csak a negyedik típus kapcsán esik szó a nem verbális dominanciájáról. Mivel a dominancia jelen esetben azt jelenti, hogy melyik szöveg képes jelentést létrehozni, a rendszer a verbális dominanciáját tartja fent. A XIX. századi polgári színház kapcsán a „Nebentext” jelentőségét abban az értelemben ismeri el, hogy a perszónázok nézőpontja nem engedi meg a „Nebentext”-ben található információkhoz való hozzájutást, hiszen ezek elnyomott, tu-

datalattiba süllyesztett motivációk, amelyeket csupán az olvasó tud feltárni.<sup>30</sup> A nem verbális szöveg valódi jelentősége itt abban fedezhető fel, hogy segítségével hogyan konstruálható meg a drámai perszónáz alakja. A szöveg jellemalkotó potenciáljára vonatkozóan Fischer-Lichte azonban kikerüli annak a kérdésnek a megválaszolását, hogy miért is merülhetett fel egy-egy szereplő mélylélektani jellemzésének szükségessége az instrukciókban. Ez a konstrukció viszont semmiképpen nem függetleníthető a szubjektum történeti szempontú vizsgálatától; a kérdés megválaszolása nyilvánvalóan a drámaszövegekből olvasható szubjektum-felfogások történetének átgondolását teszi szükségessé.

A szöveg olvasójának az a kitüntetett helyzete, amelyből a Fischer-Lichte által említett példa esetén is képes többet és összetettebben megérteni, mint a perszónázok, egyaránt érvényes a dialógusok, drámai instrukciók együttes olvasására, de magára a dialógusok megértésére is. Barthes-ra utalva felidézhető a görög tragédiák esete: „A legújabb kutatások (Vernant kutatásai) rávilágítottak a görög tragédia lényegi többértelműségére; a szöveget kétértelmű szavakból szőtték össze, amelyeket az egyes szereplők egyoldalúan fognak fel (éppen ez az örökös felreértés a 'tragikum'); s mégis van valaki, aki minden szót a maga kétértelműségével együtt ért meg, s megérti – ha lehet így mondani – a szeme előtt megszólaló szereplők sükettségét is: ez pedig az olvasó (vagy ebben az esetben a néző).”<sup>31</sup> Az olvasóknak gyűlnék össze tehát az írások, a kultúrák sokfélesége. A szerzőnek mint a jelentés végső birtoklójának halálát kikialtva mégis milyen szerző funkció engedheti meg bizonyos nézőpontok felvételét? Mégiscsak az írás jelöli ki azt a perspektívát, amelyből láthatóvá, érthetővé válik a többértelműség.

A drámaszöveg egésze fikció és nem keveredhet bele maga a szerző. A perszónáz éppen úgy nem keverhető össze a valóságos figurával – olyan textuális lény, aki a fikció terén belül képződik meg –, mint ahogyan a színpadi utasításokban megnyilatkozó hang sem lehet egyenlő a szerző hangjával. Az egyéb szépirodalmi szövegek közül az önéletírás

<sup>28</sup> Elaine Aston and George Savona: i. m. különösen az 5. (71–94.) és a 7. (123–140.) fejezet.

<sup>29</sup> Erika Fischer-Lichte: *Written Drama / Oral Performance*. In: E-F.L.: *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. Iowa City, University of Iowa Press, 1997. 319–337.

<sup>30</sup> Erika Fischer-Lichte: i. m. 331–332.

<sup>31</sup> Roland Barthes: *A szerző halála*. In: R.B.: *A szöveg öröme*. Bp., Osiris, 1996. 55. (ford. Kovács Sándor).

műfaja vetett fel hasonló problémákat. Paul de Man az önéletrajzról szóló tanulmányában a szerző visszakeresésének, illetve az önéletrajz mint fikció problémájának feloldásaként az önéletrajzot olvasási alakzatnak tekinti. A prosopopeia figuráját a következőképpen határozza meg: „egy hiányzó, holt vagy hang nélküli létező megszólítása, mely a megszólítottat a beszéd képességével ruházza fel, s megteremti számára a válaszadás lehetőségét. A hang száját, szemet, s végső soron nevet feltételez...”<sup>32</sup> Hangról és arcról a dráma esetében nem csak akkor beszélhetünk, ha a szerzővel valahogyan azonosítható perszonázs(ok) lép(nek) színre, mint például Ionesco *L'Impromptu de l'Alma* [Az Alma-téri rögtönzés] című drámájában. Ha nem megnyilatkozó hangként jelenik meg, akkor arcról kevésbé, inkább csupán egy olyan ágensről és hangjáról beszélhetünk, amelyik grammatikailag mindig első szám első személyben bújik meg a szövegben, hogy megnevezze az eseményeket, az események konkrét körülményeit, illetve beszédre invitálja vagy kényszerítse a perszonázsokat, amikor azért hallgat el, hogy engedje őket megnyilatkozni.<sup>33</sup>

A dráma esetében az ennek az ágensnek tulajdonítható, a perszonázsokra irányuló szöveg igen kevésbé kínálja fel saját arc megteremtésének lehetőségét. A prosopopeia a megnyilatkozó perszonázsokat teszi olvashatóvá, egyébként pedig csak anynyiban működhet a drámai instrukciók szövegében megnyilatkozó grammatikai alanyra vonatkoztatva, amennyiben az perszonázként igyekszik magát konstituálni. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha legalább részben lemond arról a perspektíváról, amelynek segítségével a jelenetsorokat felnyitja a dialógusokban megnyilvánuló plurális nézőpontok számára, azaz határterületre helyezi szövegének műfaját. A drámai instrukcióban megjelenő hang vagy ágens fikcionalitását az is bizonyíthatja, hogy „a tükör mozzanat, mely minden megértésnek része és felfedi azt a tropologikus struktúrát, ami minden megismerésben működik, beleértve az én megismerését is”, a dráma olvasása során nem az olvasó és a szerző között lép működésbe, hanem ha egyáltalán beszélhetünk ilyen mozzanatról, akkor feltehe-

tően a hang ki nem rajzolható arca, az alakvesztés és a felölthető saját arc feloldhatóságának vonatkozásában tehetjük meg. A szerző legjobb esetben is csupán egy olyan hatalmi pozícióval ellátott figura, akinek hatalmi pozíciója már régen megszűnt működni, ha egyáltalán működött valaha. „Először is a közönség saját, hatalmas tükörképével találja magát szemben. Lehetetlenség.”<sup>34</sup> A Stoppard-tól kölcsönzött idézet érthető úgy, mint annak a lehetőségnek a megvonása, hogy a hang a befogadó saját arcának tükörképét hozza létre. A befogadó viszont elfoglalhatja a hang által megjelölt pozíciót, hogy ebből a perspektívából saját arcán keresztül lássa meg a perszonázt: „sötét szobában állunk egy nagy tükör elé; csak a tükröt világítjuk meg; sokáig nézzük magunkat; arcunk mögé képzelünk egy tetszés szerinti arcot; elnevezzük KÖHÖGŐ CSÁSZÁRNAK”.<sup>35</sup> A szerzői hang a saját arcot mint köztes arcot konstituálja, s lemond a körvonalazhatóságról, hogy láthasson, megnevezhessen és arcokat rajzolhasson hozzá.

#### *A paratextus*

Az instrukció fogalmának körüljárása egy olyan hierarchikus szerkezethez vezetett, amelynek csúcán általában a dialógus áll. Továbbá az is láthatóvá vált, hogyan öröklődött elismerten a szerző uralma vagy legalábbis jelenléte a drámában egészen az 1990-es évekig. Az instrukciónak hierarchikus szerkezetben való elgondolása, a beszédaktus-elméletre támaszkodó szemiotikák tévtűjai, az intencionális téveszmét fenntartó elméletek vázlatos bemutatása után térjünk át olyan fogalmak segítségül hívására, amelyek alkalmasnak tűnnek a problematika további kifejtésére.

Gérard Genette paratextusokról írott könyvében alapegységnek magát a könyvet tekinti: minden, ami egy irodalmi szöveg mellé potenciálisan bekerülhet a könyvbe, paratextus. Mivel az idők során a szöveg mellé sokféle, most már paratextusként kezelhető egyéb szöveg vándorolt be, történeti dimenzióban tulajdonképpen a könyv bővülését érhetjük tetten. A mennyiségi bővülés mellett természetesen

<sup>32</sup> Paul de Man: Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji*, 1997/1–2. 101. (ford. Fogarasi György).

<sup>33</sup> Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1997. 22.

<sup>34</sup> Tom Stoppard: *The Real Inspector Hound*. In: T.S.: *Plays I*. London and Boston, Faber and Faber, 1996. 5.

<sup>35</sup> Mészöly Miklós: *Drámák, játékok*. Bp., Századvég, 1994. 351.



egy szöveg határainak esetleges újrapozícionálójával magának a szövegnek a határai is bővíthetnek. A kontextus fogalma mellé azért sorakozhat fel a paratextus és később majd a keret fogalma, mert Genette a *textushoz képest* igyekszik meghatározni a paratextus helyét, temporális dimenzióit, lényegét, pragmatikáját és funkcióit, és ez valójában ugyanakkor a műveletnek tűnik, amelynek segítségével a szerzői utasítást határozzák meg a dialógushoz képest.

A paratextus egyszerre helyezkedik el a könyvön kívül és belül – írja Genette –, hogy a könyvet az olvasónak közvetítse; funkciója nem más, mint az *encadrement / framing*. „Az irodalmi műalkotás teljes egészében, vagy éppen lényegileg *szövegből áll*, amelyet (nagyon minimálisan) olyan *verbális* állítások többé-kevésbé hosszú soraként határozhatunk meg, amelyek többé-kevésbé jelentéssel bírnak.”<sup>36</sup> Genette kiindulópontja ezek szerint a legszűkebb szövegdefinícióból építkezik, hiszen kizárólag irodalmi szövegekről esik majd szó, és így minden más, nem-verbális szövegtípust kizárhat a vizsgálat köréből. Ezért is lehetséges, hogy később nem kapni a drámával kapcsolatban kielégítő magyarázatot, ám az elmélet erre vonatkozóan tartalmaz implikátumokat. A verbális szöveg kapcsolatot tart a vizuálissal, természetesen ez minden szövegtípusnál érvényes lehet anélkül, hogy fenntartanánk a dráma és a színház „öröktől fogva jelenlévő, vitathatatlan kapcsolatát”. A szöveg és kontextus egyértelmű elválasztása Genette minden igyekezete ellenére sem sikerül, pedig a paratextus fogalmának részletekbe menő vizsgálatával a kettő közötti pontos határ kijelölése a tét. A paratextust a következők jellemzik: mindenképpen megjeleníti és jelenné avatja a szöveget; a közönség számára elérhetővé teszi a könyvet; egyszerre van kívül és belül, itt található a tranzakció zónája; és végül, nincsen olyan szöveg, amelynek ne lenne paratextusa. Helye a szöveghez képest határozható meg, történetileg változásnak van kitéve, lényegét tekintve maga is szöveg, azzal a kiegészítéssel, hogy *minden kontextus paratextusként szolgál*. Pragmatikai szempontból a

kommunikációs szituáció jellemzői definiálják ezen a ponton valódi problémává az intenció, a felelősség és a jog kérdése – a kommunikációs szituáció egyik eleme ugyanis maga a szerző, aki kinyilváníthatja szándékát saját szövegével kapcsolatban és az utóbbi időkben akár polgári pert is kezdeményezhet, ha azt nem tartják tiszteletben. A paratextus *funkcionálisan mindig a textusnak alárendelt helyzetben jelenik meg*.<sup>37</sup>

Genette megállapításai nyomán a paratextus, a kontextus és a textus viszonyának kérdése merül fel, hiszen egy pillanatra úgy tűnhet, mintha a genette-i paratextus a Derrida-féle *parergon*<sup>38</sup> fogalmával érintkezne, és a kontextus valamilyen tágabb gyűjtőfogalomná válna: a szöveget a paratextus egyik fajtája, a parergon veszi körül – ezek a szövegek pedig egy tágabb kontextuson belül helyezkednek el. Bár Genette a paratextust a kontextussal azonosítja, könnyen belátható, hogy a textushoz rendelhető, könyvön kívüli szövegeket – akár verbális, vizuális vagy auditív – is kontextusnak tekinthetjük. A Genette által is említett *framing* a könyvnek az a funkciója, amellyel az olvasó felé közvetíti a szöveget. A *framing* azonban, akárcsak a kontextus, szintén jóval tágabban értelmezhető fogalom és arra a *műveletre* is utalhat, amellyel az összes lehetséges kontextus közül választunk, vagy amellyel kijelöljük azt a területet a szöveg *körül*, ám a szövegre irányulva, amely az értelmezés fókuszáló keretét adja. Fölvetődik tehát a következő lényegi probléma: Genette definícióját követve valóban magát a paratextust tekintjük kontextusnak, avagy csupán a kontextus egy alfajaként kezeljük? A kérdés rögvest egy újabb problémához vezet: egyáltalán hányféle kontextusról lehet beszélni? Minden kontextus, ami nem a szöveg, vagy a szövegnek valójában többféle kontextusa is van, netán ezek a kontextusok egymáshoz képest hierarchiát alkotnak, vagy esetleg az egymásba ékelődő halmazok alapján strukturálódnak? A drámai instrukcióval kapcsolatos bármiféle válaszadáshoz természetesen először a kontextus fogalmát kell megközelíteni.

<sup>36</sup> Gerard Genette: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997. 1. (kiemelés tőlem N. G. Á).

<sup>37</sup> Gerard Genette: i. m. 1–15.

<sup>38</sup> Lsd. Jacques Derrida: *Parergon. The Truth in Painting*. Chicago, The University of Chicago Press, 1982. ford. Geoff Bennington. A parergon nem díszítés, hanem a mű energiája. Derrida a mű és a szorosan rácsatítható keret problematikáját járja körbe. Maga a parergon a „műhöz hozzáadottat”, az adalékot jelenti, de nem a művön kívüli értelmében, amely pusztán dísz, kiegészítés, idegen, vagy másodlagos tárgy, maradék. Az ilyen típusú, szervesen keret nem tartozhat hozzá a műalkotáshoz, mivel mindig csupán rajta kívül létezik: határt képezhet, de nem tartozik a mű struktúrájához.

A drámai instrukció a klasszicizmusban egyértelműen kiterjesztette határait a színpadra szánt dráma szövegén túlra is, amikor az írók előszavaikban igyekeztek meghatározni a dráma jelentőségét, értelmét, eljátszásának módját stb. Ez persze együtt járt azzal, hogy a replikák közé ékelt szövegeket poétikai hibaként értékelték. Valahonnan innen eredeztethető az intencionalitás problematikája is, Genette ezt a paratextus alapvető funkciójaként tartja számon, míg Derrida például az előszót mint disszeminációs pontot tárgyalja. Az előszó és a drámai instrukció funkciója, státusza, problematikája közé semmiképpen nem tehető egyenlőségjel, de az a néhány átfedés, amely a kétféle szöveg tárgyalási módjában fellelhető, meghatározónak bizonyul és leegyszerűsíti, redukálja az utóbbit. Nem Genette okolható ezért a hibáért, hiszen kizárja a drámai instrukciót a paratextusok közül, mivel a dráma szövegéhez tartozónak tekinti, ezzel olyan éles határt igyekszik képezni a szöveg és paratextusai között, amelynek elmozdulásai válnak izgalmassá. Paul Claudel *Selyemcipő*höz írt prólógusát említi példaként, amely a darab alcímét tartalmazza, és színpadra vitt megnyilatkozásként kell működnie a prólógus hagyománya és a szerzői intenció szerint. A szerzői szándéknak való megfelelést a szöveg megalkotottságára vonatkozó értelmezési hagyomány biztosítja, így a vállaltan autentikus szerzői előszó észrevétlenül minősülhet át egy kétes hitelű fiktív aktoriális prólógussá, amely most a szövegen belül helyezkedik el. Amikor Heiner Müller *Hamletgép* című darabjának szövegét Robert Wilson rendezésében a New York University diákjai 1986-ban előadták, a színpadra vitt, szereplők által artikulálandó szövegekkel együtt több helyen a drámai instrukciókat is felmondták. „Az előadók vizuális szövegükkel párhuzamosan mondták Müller szövegét, annak minden sorát, még a színpadi instrukciókat is.”<sup>39</sup> A színházi gyakorlat figyelembevétele nélkül csupán a verbális, írott szöveg felépítésére és problematikájára koncentrálna, a határok elmozdításának művelete csak a szövegen belül érvényes. Az előszó, a szereplők felsorolása

és esetleges jellemzése, a cím, az alcím, az első megjelenés dátuma, az utószó, az író naplófőjegyzései, a vele készített interjúk stb. így kerülhetnek bele egyként a paratextus hatalmas zsákjába. Ez a zsák kettéosztott: a paratextus ugyanis kétféle típusú lehet: peritextus, vagyis minden, ami a könyvben található: cím, szerző neve, dedikáció, előszó stb. és epitextus, azaz a könyvön kívüli, ami potenciálisan belekerülhet majd a könyvbe: interjúk, kiadói megjegyzések, levelezések részletei, naplófőjegyzések. A paratextus és a textus határa éppoly bizonytalan, mint a könyvön kívüli epitextus és a könyvön belüli peritextus közötti elválasztás.

### A kontextus szerkezete

A felvázolt drámaelméletekben a szöveg mintegy maga alá vagy fölé rendeli saját paratextusait, az instrukciókat, és ezt a hierarchizálást olyan biztos kézzel végrehajtott műveletként tünteti fel, amely a megalkotottság, a konstrukció mozzanatát avatja természetessé. Azonban bármilyen oppozíciós pár felállítása három, egymást követő logikai műveletet feltételez, azaz konstrukció: „egy végtelenül gazdag, ám kaotikus mező két központúvá való redukcióját; ezeknek a középpontoknak poláris oppozícióba való elrendezését; és e kettő hierarchizálását egy pozitív és egy negatív fogalomban.”<sup>40</sup> Thomasseau a drámai instrukciót is paratextusnak tekinti, Genette pedig azt állítja, hogy minden paratextus kontextusként szolgálhat. Hogyan működtethető tehát a kontextus fogalma?

A drámai instrukciók és a replikák kapcsolatát olyan ko-textuális kötések biztosítják, amelyek első sorban nyelvi szinten valósulnak meg. A ko-textus azonban szerepet játszik a replikák értelmezésében is, hiszen „a ko-textus a diskurzuson belüli megnyilatkozások értelmét éppúgy korlátozza, mint ahogy az egyes lexikális elemek értelmezését.”<sup>41</sup> Nyelvi szinten bonyodalmas a ko-textust a deiktikus kontextustól elkülöníteni. „CECÉ: Ide kérem a pusztit! (A jobb arcára mutat)”<sup>42</sup> A drámai instruk-

<sup>39</sup> John Rouse: Textualitás és autoritás a színházban és a drámában: néhány kortárs lehetőség. *Theatron*, 2000/Nyár-Ősz. 112. (ford. Imre eL Zoltán).

<sup>40</sup> Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. i. m. 128.

<sup>41</sup> Gillian Brown, George Yule: *Discourse Analysis*. Cambridge, University Press, 1983. 47. A ko-textus fogalmát Hallidaytól kölcsönözik.

<sup>42</sup> A *Cecé* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Luigi Pirandello: *Színművek*. Bp., Európa, 1983. 107. (ford. Barna Imre).

ciók gyakran kapcsolódnak ilyen módon a replikákhoz és a replikákhoz egy tágabb szituatív kontextust biztosítanak. A drámai instrukció mint szituatív kontextus (éppen úgy, mint bármiféle kontextus) értelmezhet, de ő maga is értelmezésre szorul.

### Hierarchia

Norman Bryson<sup>43</sup> a kontextus működését általában meghatározó néhány retorikai művelet közül elsőként a szöveg és kontextusa közötti *oppozicionális* viszonyt veszi szemügyre. Abban az esetben, ha a kontextust adottként gondoljuk el, szerkezetében egyfajta rögzítettség, állandóság mutatkozik, és a *szöveg háttéréként* kezd funkcionálni: a szöveg ilyenkor a kontextusra várakozik, hogy a szövegen kívüli, előre adott tulajdonságokat vegye magára – a dialógusok a legszenyebb szöveghelyek, állandó viszonyítási pontként szerepelnek, míg a drámai instrukciók, később pedig a textuálisan megképződő fabula és a perszónázatok felől várják az értelmet. Ez a mód-szertani hiba mindkét irányból fenyeget, hiszen fordított esetben sem kerülhető el. Amennyiben „a szöveget tesszük meg vonatkozási pontnak, s bonyolultságát, rejtettségét hangsúlyozzuk, a kontextus szerkezetét egyszerűsítjük a dokumentum textuális dimenzióira”.<sup>44</sup> A textus és kontextus hierarchikus megkülönböztetése mindkét esetben az egyik fogalom szövegszerű szerkesztettségének elismerése mellett a másik szövegszerűségének megtagadásához vezet – a komplexitás sérülése, a redukció így mindkét oldalon fennáll. A dialógus jelentőségének megtagadására példa lehet Keir Elam állítása: az extra-dialógikus utasítások „a szöveg valódi kommunikációs anyagát” alkotják, és így a dialógus marginalizációja következik be.<sup>45</sup> Genettere utalva elmondható: a történeti ok legkönnyebben a drámai instrukció igen késői megjelenésében érhető tetten úgy, ahogyan ez például a magának fokozatosan teret hódító előszó esetében megfigyelhető. A történetileg tetten érhető és kiszámolható

életkor elsőbbséget biztosít az egyik szövegnek, miközben a másik a primátus jogát tiszteletben tartva kullog hátrébb. Az Erzsébet-kori drámában felbukkanó és a Restauráció idején itt-ott terjedni kezdő szerzői utasítások egy drámaszövegben a XIX. század elején, az ún. romantikus, majd realista drámákban, vagy például a wagneri opera szövegében szaporodtak el.<sup>46</sup>

### Wagner példája

Wagner elképzelései amúgy egész élete folyamán változtak – ez az ő esetében részben a szerzői szándék kifürkészésének akadályává vált –, és bár egy ideig Schopenhauer hatására a zenét a drámaszöveg fölé rendelte, Nattiez amellett voksol, hogy Wagner a dráma szövegét részesítette előnyben a zenéhez képest. Íme a szöveg és kontextusa közötti probléma áthelyeződése a szöveg és a zene viszonyára. A komplexitás mellett megjelenik a női, hagyományosan passzív és férfi, hagyományosan aktív princípium kérdése is. Az aktív és a passzív szöveg megkülönböztetése Bryson problémafelvetései között is szerepel: a kontextus mindig aktív, a szövegre irányul, azonban a komplexitás mértékének elismerésétől függően játszik meghatározó vagy kevésbé jelentős szerepet. Wagner a zenét – vagyis a Nattiez által elfogadhatónak tartott wagneri elképzelésből következően, ebben az esetben a jelentés kidomborítására alkalmas kontextust – női, azaz reprodukív szervezetenként gondolta el, a drámat alapvetően férfias attribútumokkal ruházta fel. „A poétika férfias jegyekkel való felruházásával a dráma szolgájává teszi a zenét.”<sup>47</sup> Emellett több esetben is tetten érhető az a törekvés, mely szerint Wagner a zenét a dráma, a színpadi mű kísérteként, passzív kontextusaként gondolta el.

Az 1976-os Bayreuth-ban Patrice Chéreau által megrendezett „Tetralógiát” többek között azért érthette a hűtlenség vádja, mert egyrészt Wagner maga is feloldatlanul hagyott bizonyos kérdéseket,

<sup>43</sup> Norman Bryson: Art in Context. In: Mieke Bal and Inge E. Boer (szerk.): *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*. i. m. 66–67. Az általunk kiemelt retorikai műveletek a következők: oppozícióba rendezés, szelekció, metalepszis, szinekdoché, lemetzés.

<sup>44</sup> Norman Bryson: i. m. 66–67.

<sup>45</sup> Idézi és kommentálja: Elaine Aston and George Savona: i. m. 124.

<sup>46</sup> Lsd. Fernando Poyatos: Nonverbal Communication in the Theatre: The Playwright – Actor – Spectator Relationship. In: E. W. B. Hess-Lüttich (szerk.): *Multimedial Communications II*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982. 79.

<sup>47</sup> Jean-Jacques Nattiez: *Tétralogies, Wagner, Boulez, Chéreau. Essai sur l'infidélité*. Paris, Christian Bourgois, 1983. 96.

amennyiben maga a zárlat az összes korábbi zenei téma ismétléséből álló zenei fináléban ölt testet, vagyis zenével, azaz a zenei, passzív kontextussal értelmez (bár Wagner maga úgy vélekedett, hogy a zene ezen a ponton értelmezi a „Tetralógiát”, ám Nattiez rámutat, hogy természetesen maga a zene is értelmezésre szorul), másrészt pedig tudnivaló, hogy szándékában állt az első rendezés után elégetni a partitúrát. Nem Wagner foglalt állást a „Tetralógia” értelmét illetően, hanem az utána következő rendezések hagyománya, amelyben nagy szerepet kapott unokájának, Wieland Wagnernek a tevékenysége, aki ebben a hagyományban állva erősítette meg azt. Chéreau ezzel szemben büszkén állította, hogy őt viszont nem bénította meg a wagneri hagyomány súlya.<sup>48</sup> Nem a már létező és rögzített hagyomány érdekelte, sőt semmi olyasmit nem volt hajlandó megtekinteni, ami korábbi előadások dokumentumaként értékelhető, hanem csupán a szöveg értelmét kereste, szöveget értelmezett, hogy az antropológiai értelemben meghatározható mesélő pozícióját vegye magára és a saját perspektíváját adja hozzá a szöveghez. Az explication de texte anti-hermeneutikus módszertana azonban lehet, hogy nem számol a közvetlen hagyománnyal, de az is biztos, hogy egyetlen befogadás sem reflektálhatja ki magát az időből és – tegyük hozzá – a kultúrából. Az is állásfoglalás tehát, ha Chéreau a „feltétlenül magától értetődő remekművet” nem „a példaképszerű hagyomány visszatekintő horizontjában vizsgálja”.<sup>49</sup>

A hagyomány bénító ereje Chéreau előtt valahogyan úgy uralta a Wagneri opera előadásmódját, ahogyan a francia színészi hagyomány Racine tragédiáinak dikcióját: az önmagáért beszélő szöveget a színpadi dikció kialakításánál magára hagyva, Jean Vilar megengedte, hogy az alexandrinusok zeneisége keveredjen a színpadi alak pszichológiai szempontú színrevitelével. A szöveg sajátosságait figyelmen kívül hagyva egyszerre érvényesülhetett az alexandrinusok felmondásának hagyománya, illetve a színházi alak megformálásával kapcsolatban gyökeret vert lélektaniség. Ráadásul a francia színházi hagyományokat, legalábbis a század közepéig biztosan, a polgárság története, helyzete irányította nagy mértékben, hacsaknem az hozta létre.<sup>50</sup>

A produkció és a recepció oldalát is a hagyomány terhe ítélte passzivitásra. Az interpretáció választását többek között a dikció kiválasztása dominálja, vagyis ameddig a jóformán a Comédie Française-től örökölt dikció jellemzi az alexandrinusokban írott szövegek színpadra vitelét, az értelem aligha változhat. Márpedig Franciaországban úgy maradt fenn majd háromszáz éven keresztül a hagyomány – nem felejthető el, mekkora szerepe van a Comédie Française intézményi folytonosságának ebben az esetben –, hogy jóformán az egyetlen lehetőségként tüntette fel magát.

### *A leporolás metaforája*

**H**a pusztá exegézist végzünk, ahogyan saját állítása szerint Chéreau értelmezte a Tetralógiát, akkor elsősorban az értelmezés aktusának pillanatában érvényes interpretációval állhatunk elő. „Minden világtapasztalat horizontszerkezetéhez (horizont: a pillantást behatároló látóhatár) hozzá-tartozik, hogy minden rápillantás valamire egy másvalamitől való eltekintést implikál,” jelen esetben a wagneri hagyománytól való eltekintés a valami másra való rátekintést jelenti. Azonban „minden tapasztalat rendelkezik elvárás horizonttal: minden tudat mint valaminek a tudata már létrejött és még hiányzó tapasztalatok horizontjában is áll.” A tapasztalatot irányító anticipáció viszont nem a priori, és az irodalmi hagyományozódás sem mehet végbe teljesen szabadon. Ha nem a wagneri hagyományban, akkor valamilyen más, Chéreau által fel nem vállalt, de általa mégis mozgásba hozott más hagyomány irányította a szöveggel való találkozást.

Az a hit, hogy a műalkotásra ráarakódott hagyomány kivonható a műből és a hosszú idő alatt felhalmozódott és rögzült interpretációs módoktól meg lehet tisztítani a szöveget, Antoine Vitez szavaival a következőképpen fogalmazódik meg: „Ha valaki leporolásról beszél, akkor azt hiszi, hogy a por felhalmozódott valamin: egy érintetlen tárgyon, amelyet valaki elhagyott, s amelyet a megtisztítás és fényezés után valaki újra megtalálhat. Pontosan ez történik a műalkotásokkal is. A port ott lehet hagyni, és tenni, amit addig – a Comédie-Française hosszú ideig halmozta a porrétege-

<sup>48</sup> Idézi Jean-Jacques Nattiez: i. m. 73.

<sup>49</sup> Hans Robert Jauss: Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. In: H.R.J.: i. m. 67. (ford. Bernáth Csilla).

<sup>50</sup> Roland Barthes: Dire Racine. In: R.B.: *Sur Racine*. Paris, Édition du Seuil, 1963. 127–136.

ket, és a port csak új réteg viasszal álcázta –, de meg lehet mást is próbálni. Többet is tehetünk a por egyszerű letörlésénél: magát a tárgyat is megváltoztathatjuk. Egy csodálatos módon megőrzött váza mindig hasznos lehet. Egy dráma egészen más. Itt maga a tárgy akkor is átalakul, ha a szöveg teljesen érintetlennek látszik. Nem olvashatjuk ugyanúgy, ahogyan azok az olvasók, akiknek írták. Amit mi olvasunk, egyfajta emlék; újra megjelenítődnék életünkben az eltorzított elemek – azaz voltaképpen az egyéni és a szociális test közötti kapcsolatok.<sup>51</sup> Semmiképpen nem használható közvetlenül az „eredeti” megjelenés körülményeit feltáró kontextuális elemzés, bár kétségkívül azt az illúziót kelti, hogy ezáltal a hagyomány (por, piszok, homok) takarásában haldokló szöveg fényét fel lehet tárni. „Szokás szerint az volt a helyes, hogy elragadtatásba essünk a festmények ‘csodálatos chiaroscuroja’ láttán, amelyeket valójában kátrányos réteg fedett. Amikor ezeket a képeket megtisztították és visszaállították hajdani állapotukba, a lenyűgöző ragyogás, sőt a színek hevesége arra kényszerítette az embereket, hogy a képről alkotott eredeti elképzeléseiket teljességgel újragondolják. Ugyanez igaz a zenére, ahol a múlt egy remekművével kapcsolatban az az első dolog, hogy megtisztítsuk a felhalmozódott kosztól, amelybe túlságosan készségesen törődtek bele.”<sup>52</sup> A Chéreau-val együtt dolgozó Boulez úgy tekint a felhalmozódott és végül a szabadon történő befogadást lehetetlenné tevő porrétegre, mint amely valójában függetleníthető a műalkotástól.

A műalkotás megtisztítása a hagyománytól nem a ráakódott kommentárok sorozatával való viaskodás vagy a tőlük való megszabadulás. A kommentárt sem feltétlenül határozza meg az, hogy „odaköti magát az eredeti szöveghez, mintha annak szerves része, vagy elmaradhatatlan tartozéka volna”.<sup>53</sup> A por metaforikája különben az idézetekben azt sugallja, hogy a műalkotás jelentése rendelkezik valamilyen állandó, materiális formával, amit újra és újra elő-

véve, megtisztítva ugyanazzal az alkotással találkozunk, vagyis ebben az értelmezési paradigmában a műalkotás helyett, hogy textuális háló lenne, folyton biztos talajt nyújt az újabb és újabb interpretációk számára. Patrice Pavis ezzel szemben egyszerre határozza meg futóhomokként és homokóráként a szöveget. Szövegmetaforája tagadja a szöveg talajának létezését és azt, hogy az teljességében láthatóvá tehető, megtisztítható, hiszen a szöveg dinamikus szerkezete folytonosan önmagát mint teljességet rejti el. „Valójában a szöveg olyan futóhomok, ahol a recepciót irányító jelek, és a meghatározatlanság felé invitáló más jelek időről időre a felszínen lokalizálódnak. (...) A szöveg egyszerre futóhomok és homokóra: az olvasó kiválaszthat egy területet, hogy megtisztítsa, miközben az óra megfordításával egy másikat homályosít el, és így tovább, ad infinitum.”<sup>54</sup> A por letörlése és a tárgy megváltoztatása valójában tehát nem választási lehetőség, hiszen a szöveget csak létrehozni lehet. Az a mozzanat, amelynek során az olvasó kiválaszt egy területet, hogy „megtisztítsa”, nem más, mint a „megértés mint lehetséges érteleme keresése vagy kipróbálása”.<sup>55</sup>

#### Szelekció és regresszió:

Rendkívül fontos döntésnek bizonyul a kontextusként használandó szövegek kiválasztása (szelekció) – írja Bryson. A kontextus meghatározása olyan választás függvénye, amelyet regresszió jellemezhet. A szöveg bizonytalan helyei felől a kontextus bizonyossága felé való lépkedés pontosan azt feltételezi, hogy a kontextusnak alapja, talaja van, ahol a bizonytalanság helyei megszűnnek egy biztos, a továbbiakban mozdíthatatlan ponthoz való eljutásban; a szöveg ilyenkor be- és kivégződött. Az előadás kontextusát vizsgálva színházi és társadalmi kontextusról esik szó Martin és Sauter könyvében. A színházi kontextusok hierarchiába rendeződnek: a konvenció kontextusa az építészeti jegyeket, a díszletet, a műfajokat, az előadás hosszúságát jelenti.

<sup>51</sup> Idézi Patrice Pavis: A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége. *Színház*, 1998/3. 12. (ford. Jákfalvi Magdolna).

<sup>52</sup> Pierre Boulez: *Points de repère*. Paris, Seuil-C.Bourgeois, 1981. Idézi J. J. Nattiez: Fidelity to Wagner. Reflections on the Centenary Ring. In: Barry Millington, Stewart Spencer (szerk.): *Wagner in Performance*. New Haven and London, Yale University Press, 1992. 91.

<sup>53</sup> Patrice Pavis: A lapról a színpadra – Nehéz születés. i. m. 98.

<sup>54</sup> Patrice Pavis: Production et réception au théâtre: La concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. In: P.P.: *Voix et images de la scène. Vers un sémiologie de la réception*. Lille, Presses Universitaire de Lille, 1985. 254.

<sup>55</sup> Hans Robert Jauss: Horizontszerkezet és dialogicitás. i. m. 276.

A távolabbi, strukturális kontextus a színházi élet szervezettségét, vagyis a tulajdoni jogokat, a színház-típust stb. tartalmazza. A konceptuális kontextuson a nyilvános szféra értendő: a színház státusza, tiltások. Ezekon az előadást szorosabban körülvevő halmazokon kívül helyezkedik el két újabb kör, a nem színházi kontextusoké: a kulturális, mindenféle művészetet, a kultúrát mint intézményt és ideológiát magába foglaló, illetve az élet [life-world] kontextusa, amely gazdasági, politikai, társadalmi kérdésselvetésekkel segítheti a megértést.<sup>56</sup> Ebben a modellben tehát legalábbis a két utóbbi kontextushoz való eljutásban nyerhető el a végső értelem, vagyis a társadalom, a gazdaság és a politika kérdései határozzák meg a szöveget és szorosabb kontextusait.

### Metonimikus láncok

A visszafelé való lépegetés a kontextusok között, a konstrukció a teljes magyarázathoz szükséges oksági, metonimikus láncolatok létrehozását jelenti, hiszen kijelölendők az értelmezés szempontjából használhatónak és használhatatlannak bizonyuló pontok, vagyis döntések sorozatos meghozataláról van szó. A használható vagy „erős”, illetve a használhatatlan vagy „gyenge” pontok meghatározása körüli probléma vezeti Brysont a *meghatározás* mint szó jelentésének tisztázásához, amely magyarul is ugyanazokat a mozzanatokat tartalmazza: dönteni, elhatározni, ismertként rögzíteni; döntő tényezőnek lenni valamiben (to make up one's mind, decide; fix as known, be the deciding factor in).<sup>57</sup> A szöveg kontextusról való lemetszése a magyarzó és a magyarázandó oppozíciójának alapvető működésére épít. A magyarzó pedig a következő retorikai alakzatokkal jellemezhető hibákat tartalmazhatja saját szerkezetén belül: a *metalepszist*, amely az okozatot előbb ismeri (I)el és csak ennek az ismeretnek a fényében képes az okot megjelölni. Marco de Ma-

rinis ezt *finalizmus*nak nevezi, azaz olyan teleológikus tendenciának, amely a jelenségeket elsősorban annak alapján vizsgálja, amivé csak a későbbiekben váltak.<sup>58</sup> Erika Fischer-Lichte például kiemeli, hogy nem szabad a korábbi, vagy más hagyományból építkező szövegek instrukcióit szó szerint érteni. Schiller *Haramiák* című drámájában például nem tekinthetjük az örület jelének Karl Moor instrukciókban jelzett viselkedését, hiszen a felfokozott magatartás más kódrendszerben elkeseredettségeként jelenik meg.<sup>59</sup> Mai olvasatban, amennyiben csak az instrukciókban keressük az értelmet, és belőlük értelmezzük a perszónázt, előfordulhat, hogy érvényteleníteniünk kellene az örület állapotában elhangzó szavakat.

A szinekdochét, amelynek segítségével a kontextust totalitásként érthetjük, mivel a világon minden kontextusnak számíthat, illetve a szünetet, az éles metszést, határt a szöveg és a kontextus között, amelyek a bizonyosság pillanatában heurisztikusan és maradéktalanul kapcsolódnak össze.<sup>60</sup> A metalepszis nyilván a szövegek közötti, eredet-höz való visszalépegetés veszélyére is figyelmeztet, pedig ha egymással kapcsolatban lévő szövegekről beszélünk, akkor „az intertextuális viszony nem függ a történeti kronológiától”.<sup>61</sup> A *szinekdoché* legvilágosabban a befogadók egységes csoportként való kezelésében nyilvánulhat meg: például az a mód, ahogyan egy adott kor elvárásai horizontja leírható. Vagy visszautalhatunk Aston és Savona elemzési módszerére, az „univerzálékat” mozgásba hozó előzetes mise en scène felől való olvasásra.

### A dokumentálatlan ír

A kontextus egyre rétegzettebb vizsgálata a szövegtől való eltávolodást eredményezheti, de úgy, hogy ezt a távolodó mozgást megállítja egy ponton. „Abban a pillanatban, amikor a recepció más előző diskurzusokon alapuló diskurzus-

<sup>56</sup> Jaqueline Martin & William Sauter: *Understanding Theatre: Performance Analysis and Practice*. Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1995. 96–98.

<sup>57</sup> Meghatározni annyit jelent magyarul, mint megállapítani, a többi fogalomtól elhatározni, kötelezően megszabni, előírni valaminek a rendjét, mennyiségét, meghatározó jegyeket nyelvi formában kifejezni, illetve döntő tényezőként hatni valaminek az átalakulására. Vö.: Juhász József, Szóke István, O. Nagy Gábor, Kovalovszky Miklós (szerk.): *Magyar értelmező kéziszótár*. Bp., Akadémiai, 1972. 910.

<sup>58</sup> Marco de Marinis: i. m. 48.

<sup>59</sup> Erika Fischer-Lichte: Performance as an 'Interpretant of the Drama'. *Semiotica*, Vol. 67. (1987) No. 3–4. 210.

<sup>60</sup> Norman Bryson: i. m. 70–73.

<sup>61</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán: Intertextualitás: létmód és/vagy funkció. *Irodalomtörténet*, 1995/4. 517.

ként megszűnik és olyan területekre kalandozik, ahol csak a kísérő diskurzusok nélküli látás gyakorlata található, hirtelen rés keletkezik, mégpedig a sötétség.<sup>62</sup> Bryson a képzőművészetekkel kapcsolatban veti fel a kontextus problematikáját, kiindulása és következtetései is elsősorban a művészeteknek erre a területére vonatkoznak, mégis olyan metaforát hoz létre, amely a szöveg és a kontextus kapcsolatának lényegi mozzanatára világít rá. A sötétség és világosság szembeállítás az európai kultúrában kezdetektől jelen van; a látás és a világosság alkotják az episztemológia központi képeit. Norman Bryson megfogalmazásában „a tartalék mint fogalom előnye pontosan negativitása és üressége. A tartalék sötét.”<sup>63</sup> A rés, amely megnyílik, s amely előtt az értelmezés megtorpan olyan terület, amelyet „semmilyen látható nem tölt ki”. A Michel de Certeau-tól kölcsönzött kép a sötétség helyének meghatározására szolgál. „Egy autó a szikla peremén. Mögötte semmi más, csak a tenger”.

Marco de Marinis a színházi dokumentum újraértékelésénél többek között üdvözli Ruffini eredményeit, hiszen egy ilyen „sötét tartalékot”, vagy ahogyan Ruffini hívja, a csend zónáját kísérelte meg főlészámolni. A recepciókutatás erőfeszítése éppen abban nyilvánul meg, hogy a dokumentálatlan jelenségeket olyan szövegek a dokumentum rangjára való emelésének segítségével végzi el, amelyeknek ugyan nincsen közvetlen kapcsolatuk a vizsgált szöveggel, de ha más dokumentumokkal kapcsolatba hozva olvassuk, kölcsönösen megvilágíthatjuk és interpretálhatjuk őket. A kontextuális elemzés játékba hozza egymással azokat a szövegeket, amelyek ugyan közvetlenül nem töltik ki a dokumentálatlan űrt, de egy egységes olvasat és olyan fogalmak, mint a szemiotikai konceptualizáció, a (kulturális) szöveg, az intertextualitás, a kultúra általános szövege, jelentésszintek fogalmának alkalmazásával megkezdődhet a már nem létező kultúrák kódrendszerének rekonstrukciója,<sup>64</sup> a kontextus megalkotása.

Jonathan Culler *Framing the Sign: Criticism and its Institutions* [Jelek keretezése: A kritika és intézményei] című könyvéhez írt klasszikusnak számító bevezetőjében rendkívüli tömörséggel mutat rá a kontextusról alkotott elképzelések potenciális veszélyeire. „A kontextus fogalma inkább túl-egyszerűsíti, mint gazdagítja a vitát, mivel a tett és kontextusa közötti oppozicionális viszony azt feltételezi, hogy a kontextus adott, és a tett (művelet) jelentését határozza meg.”<sup>65</sup> A kontextus lényegét ezzel szemben a folyamatos megalkotottságban látja, így a szöveg fogalmával esik egybe, hiszen mindkettőt a diszkurzív gyakorlat hozza létre. A keret fogalma a kontextus helyett csak akkor bizonyul használhatatlannak, ha a rögzített, merev határra és nem az általa kijelölt – módszertani – mezőre vonatkozik. „A keretezés (framing) az a fogalom, amely a művészetben való keretezés szemiotikai funkciójára való utalással kerüli el a kontextus kezdetleges pozitívizmusát, ahol a tárgyat vagy eseményt művészetként különítve el meghatározóvá lesz, ugyanakkor ő maga nem valamilyen kézzelfogható, tiszta artikuláció.”<sup>66</sup> A framing sokkal inkább az, amit mi teszünk, cselekvés, tett, művelet és termékenyebb, mint az előre adott, rögzíthető kontextus fogalma.

Erika Fischer-Lichte arra a következtetésre jut, hogy az előadás folyamán a keret kijelölése egyre inkább a néző feladata, amelyet a rugalmasan kezelt, kamaraszínházakra jellemző, színpad és nézőtér közötti térbeli elválasztást felszámoló térelrendezés tesz lehetővé. A színházban a nézés különleges tevékenység, hiszen tett értéke van, ezért is alkalmas arra, hogy kijelölje a színpadi fikció kereteit, míg a színházon kívül a nézés csak nézés marad.<sup>67</sup> A térelrendezés megváltoztatásának azonban megvannak a történeti tanulságai. A játéktérbe bevont néző ugyanis fenyegetve érzi magát, és bár ennek a megoldásnak Grotowski volt a vezető alak-

<sup>62</sup> Norman Bryson: i. m. 76.

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> Marco de Marinis: i. m. 52–57. és 83–87.

<sup>65</sup> Jonathan Culler: „Author’s Preface” to *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*. Norman and London, University of Oklahoma Press, 1988. xiv.

<sup>66</sup> Jonathan Culler: i. m. xiv.

<sup>67</sup> Erika Fischer-Lichte: *Discovering the Spectator: Changes to the Paradigm of Theatre in the Twentieth Century*. In: E-F.L. *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. Iowa City, University of Iowa Press, 1997. 41–60. (különösen 58–59.)

ja, ő maga is eljutott annak belátásához, hogy „a néző bevonásának valahogyan megszorító és alapjaiban autoriter megközelítése” „elősegíti a néző leblokkolását és további tiltásokat”.<sup>68</sup>

Bert O. States<sup>69</sup> úgy írja le a *performansz* metaforizálásának folyamatát, hogy a fogalom Schechner elméletén keresztül összekapcsolható a keretezés (framing) és a viselkedés fogalmával. A performansz fogalmának történeti változását nyomon követve eljut a konkrét jelentéshez: a performansz eredeti jelentése *véghez vinni*. A kultúra fogalmával összefüggésben: a termést gondozni, művelni (cultivation) – ez egyben a termés megteremtését (performing) is jelenti. A színházzal kapcsolatban a performansz szó csak jóval később, a XVII. században tűnt fel. A konkrét, gyakorlati jelentés eddigre átszivárgott a művészetbe, hogy azután a társadalomtudományok területén landoljon, és olyan központi metaforává váljon, amely új mezőkre – átrendeződött szemiozsis – érkezve hódít területet. A fogalom a metaforizáció során elméletét a kultúrába. Manapság a bennfentes elméletek [insider theorist] meghatározásai szükségszerűen kerülnek szembe a korlátozottság probléma [limit problem] nehézségeivel, hiszen maguk is részei annak a területnek, amelynek egy jelenségét megközelítik. A framing ebben az esetben is hasznos fogalom. Schechner szerint kétféleképpen működhet: vagy az előadás (performansz) teremti meg tudatosan saját keretét, vagy kívülről, valamilyen külső ágens segítségével kerül rá a performanszra. A színházra vonatkoztatva az első eset a színházi gyakorlatban, megteremtett hagyomány, a másodikban az intézményesített, kanonikus pozícióból való rámutatás és kijelölés ereje válik meghatározóvá. A Schechner által megjelölt keretalkotási folyamatokban azonban nem szerepel annak a lehetősége, hogy maga a befogadó jelölje ki a keretet. Shapiro a képzőművészetek kapcsán így ír: „ahol a képsík körülhatárolatlan, (...) ott mi magunk állítjuk a képet látóterünk középpontjába; a lezárt képsík esetében a határvonal vagy a keret előre

meghatározza a középpontot, és az egyedülálló alakot részben a képsíkban elfoglalt helye is jellemzi”.<sup>70</sup> Hogyan viszonyul tehát a keret és a fókusz fogalma egymáshoz, mennyiben határozza meg a fókuszálás iránya, a fókuszáló térbeli, hermeneutikai és ideológiai pozíciója a keretet és a műalkotást magát. A keret megalkotása felfogható deiktikus mozdulatnak is, tevékenységnek, performansznak. States szinte egyenlőséget tesz framing és performansz közé, vagy legalábbis olyan fogalmaknak tekintti őket, amelyek nagy mértékben fedik egymást. Ha a performansz mindig eleve ismételt viselkedésen alapul, ahogyan States bizonyítja, mivel csak már tapasztalt, látott, részben legalább elsajátított viselkedésmódokra építve jelenhet meg, akkor a keretezés aktusa is mindig csak már eleve ismételt cselekedetet idéz.

„A parergon mind az ergontól (mű), mind a környezettől elválik, elsősorban úgy emelkedik ki, mint a talajból egy alak. Ám nem a művel azonos módon teszi ezt. A parergonális keret azonban egyszerre két talajból emelkedik ki és mindkét esetben bele is olvad a talajba. A mű, amely talajául szolgálhat, a falba, azután fokozatosan az általános szövegbe olvad bele. A háttér, az általános szöveg beleolvad a műbe, amely viszont az általános háttérből áll ki. A talajon mindig van egy forma, ám a parergon olyan forma, amelyik hagyományos meghatározottságában nem kiáll, hanem eltűnik, eltemeti, kitörli önmagát, s abban a pillanatban, amikor kiárasztotta legnagyobb energiáját, feloldódik. A keret semmiképpen nem háttér abban az értelemben, ahogyan a környezet vagy a mű lehet az, ám nem is a vastagságnak mint szélnek a képze. Vagy legalábbis olyan kép(zet), amelyik saját magából emelkedik ki.”<sup>71</sup> Parergonként gondolkodva a drámai instrukciókról – amely a szöveg keretezésének olyan kerete, amelyet maga a dialógus hoz létre, ám mégis kiáll belőle, vagy feloldja magában – lehetővé válik egy dinamikusabb és közvetlenebb kapcsolat feltételezése az esztétikai, a fikcionális és a történeti szempontú vizsgálatokban is.

<sup>68</sup> Marco de Marinis: A néző dramaturgiája. *Critikai Lapok*, 2000/3–4. 31. (ford. Imre Zoltán).

<sup>69</sup> Bert O. States: Performance as Metaphor. *Theatre Journal*, Vol. 48 (1996) No. 1. különösen 1–4. és 16.

<sup>70</sup> M. Shapiro: A vizuális művészetek szemiotikájából. In: Horányi Özséb, Szépe György (szerk.): *A jel tudománya*. Bp., Gondolat, 1975. 500. (ford. Szegedy-Maszák Mihály).

<sup>71</sup> Jacques Derrida: *Parergon. The Truth in Painting*. i. m. 161.