

Színház dekonstrukció alatt?

Destruktív nyelvbtlás

A hogy minden nyugati színházművésznek, nekem is két jó barátom van: a logocentrikus és a dekonstruktőr. Nincsenek túl jó viszonyban egymással: John, a logocentrikus egy Broadway-színházban dolgozik, miközben Jon, a dekonstruktőr egy Off-Broadway teátrumban. Néhány évvel ezelőtt, amikor még Londonban éltek, John egy west-end-i, Jon pedig egy struktúrán kívüli (on the „Fringe”) színházban dolgozott. Valójában John mindig is a színházi aktivitás középpontjában, míg Jon inkább ennek periferiáján találta meg a helyét, lett légyen ez a nyugati világ bármely fővárosa. Nos, azt hiszem, értem, hogy Jon miért ingerült, s hogy miért akarja John kimozdítani a középpontból.

Amit viszont egyáltalán nem értek, ha olykor két barátom vacsoraasztalomnál vitatkozik: miért ragaszkodnak mindketten ahhoz, hogy véleményük különbsége lényegében nyelvi probléma. John szerint a görög-keresztény színházi hagyomány logocentrikus: amennyiben a színházi produkció mindig egy drámaszöveggel (playtext) kezdődik, amelyet – bármily vázlatosan vagy improvizatíván is, de – olyasvalaki írt meg, aki „színműíróként” (playwright) funkcionál. Ezután jöhetnek csak a rendező, a tervezők illetve a színészek, hogy ezt a drámaszöveget előadássá alakítsák.

Ez csak egy pontig igaz, válaszol Jon; a drámaszöveget a színműíró hangja irányítja, akárcsak a teremtest az Úr, s a rendező, a tervezők és a színészek is neki engedelmeskednek. Következésképp a görög-keresztény színházi hagyomány mindig is fonocentrikus volt: nem a drámaszöveg, hanem a színműíró hangjának és szándékának értelmezésével kezdődik. Ezzel a beszédet az írás fölé helyezi.

Jon természetesen az írást helyezi előtérbe. A drámaszöveg, érvel, megelőzi a beszédet éppúgy, ahogy a ter-

mészetes világot is. Magyarán bármely színműíró kézírata bármely olvasó „beszédaktusa” és egyéb párhuzamos körülményei előtt áll. Még akkor is, ha maga a színműíró saját drámaszövegének olvasója; ugyanis a színműíró is tanulhat a világról, és saját szövegéről, ha a dráma-tudósok magyarázatait és interpretációit hallgatja. A színházi előadás – hogy pontosak legyünk: az írott szavakból álló – drámaszöveg értelmezésén keresztül valósul meg.

John szerint a klasszikus görögöknél a logosz racionális rendezőelvet jelentett, nem pedig „beszédet”. A kereszténység hatása alá kerülő hellenisztikus görögök számára ez a racionális rendezőelv már az isteni kinyilatkoztatást (teofánia) jelentette. Ez a kinyilatkoztatás elsődlegesen az Új Testamentumban tette magát világosan láthatóvá Jézus Krisztus megtestesülésén keresztül. Valójában a görög-keresztény Isten – hívják Dionüszosznak vagy Jézusnak – látható és hallható is egyben. A zsidó Isten az, aki csak beszéd formájában fedi fel magát az Ótestamentumban. A kereszténységtől áthatott logosz a megtestesülésen keresztül haladja meg – mind az írott, mind a beszélt – nyelvet. A létezés a nyelv mögé kerül. A létezés önmaga felől ismerhető meg, nem pedig a nyelv felől. Analógiával élve, a görög-keresztény színházi hagyományban az előadás során a drámaszöveg a színész teste és hangja által válik élővé. A zsidó hagyomány elveti a jelenlétnek ezt a fajtáját, hiszen a héberben nincs a „lenni” igének jelen idejű alakja; ezért tünteti ki, John véleménye szerint, a zsidó hagyomány a drámaszöveget, hiszen az írott szavak nem követelik meg a jelenlétet.¹ Ezzel szemben a görög nyelv és logika az alany és az állítmány viszonyára koncentrál. A létige kopulája megköveteli az auditív és/vagy vizuális jelenlétet. A jelenlét a színházi produkció során előadást jelent; élő színészek interakcióját az élő közönséggel „itt” és „most”.

¹ Douglas Atkins: Dehellenizing Literary Criticism. College English, 41. (1980) 773.

Jon ellenérvei szerint a Whorf-hipotézis még nem bizonyított, és a zsidó Isten sem kizárólag hangként jeleníti meg önmagát; konkrétan „felhőoszlop”-ként vezeti Izrael gyermekeit nappal és „tűzoszlop”-ként, ha le szállt az éj.² Ezenkívül, a legfontosabb színházi folyamat a drámaszöveg vég nélküli értelmezése, nem pedig az előadás „megtestesülése”. Az előadás véget vet az értelmezésnek, mivel materializálja a drámaszöveg jeleit, az ontológiát a textualitás elé helyezi.³ E „bálványimáddásig” képrezartó görög nyelv, amely metaforák segítségével reprezentálja a valóságot, hallható és/vagy látható jelek rendszerének mutatja a nyelvet. Metaforikusan, azaz úgy, hogy az átvitt jelentés a szó szerinti jelentés helyébe lép, noha még Arisztotelész is tudta, hogy a szó szerinti jelentés kitörölheti az átvitt jelentést. A létezés valójában a nyelv mögött áll, de a létezés egyben meghatározza a szó szerinti jelentést is, hiszen ez teszi lehetővé a szavak és a dolgok teljes rendszerének működését.

A jelentés efféle, metaforákon át történő szó szerinti/átvitt áthelyezése a platonikus hagyományon nyugszik. Plátón metafizikája, érvel Jon, a jelentést a hallható és látható világból áthelyezi a nem látható és nem hallható világba. E viszonyok határozták meg a nyugati világ színházművészeinek metafizikai vizsgálódásait Euripidész pszeudo-keleti ízlésű „dionüszoszi” színházától Brook „szent” színházáig. Az ilyen színházi alkotók munkáiból úgy tűnik, mintha a görög-keresztény színházi hagyomány implicite magába emelné azt a zsidó képzetet, amely szerint a metafizikai csak a nyelv tisztán metaforikus szintjén létezik, ahol a jelentés egyszerre „van” és „nincs” jelen. A nyelven keresztül elvégzett metaforikus jelentésátvitel teszi a jelentés „jelenlétét” ambivalenssé.

John úgy véli, e kijelentés félrevezető általánosítást takar, amely nem állja ki a történelem próbáját. Plátón az emlékezéssel kapcsolatban valóban lebecsülte az írást a Phaidroszban, de Államából a színműírókat és a színházi előadásokat is száműzte. Valójában a klasszikus görög dráma jóval Plátón és Arisztotelész kora előtt alakult ki és virágzott tovább. A görög dráma legjava nem platonikus, nem is arisztotelianus volt, sokkal inkább dionüszoszi. Ahogy a középkori színház Krisztus szelleméből eredt, úgy a görög színházi hagyománynak a kis Dionüszosz volt a szülőatyja. Mégpedig jóval azelőtt, hogy a nyugati tudósokat megfergettözte volna a nyugati dráma szabályainak neo-plato-

nikus, neo-arisztotelianus és neo-klasszikus újrászövegezése. John meggyőződése, hogy a drámaszövegek vég nélküli értelmezései és kommentárjai, amelyeket a dráma-tudósok olyannyira előtérbe helyeznek, épp a valós dolog helyét foglalják el: az igazi „létezés”-ét, amelyet csak egy nyitott előadás tud megmutatni.

John véleménye szerint a zsidó hagyomány beleragad a könyvlapok élettelen szavainak jeleibe, és nem vesz tudomást a színpad kiteljesedő jelenlétre váró jeleiről – nyerjenek azok bármilyen jelentést –, pusztán egyetlen ok miatt: mert az előadás a drámaszöveg halála! Az előadás tárgyiasítja a jeleket, jelenlétet konstituál, és halhatatlanná teszi az „itt” és „most” jelentését. Másrészt a tudományos interpretációk játéka közvetetté és kétértelművé teszi, illetve áthelyezi a létezést azáltal, hogy megtagadja a jelet kiteljesítő jelölt megnevezését, amely egyben megszilárdíthatná azt. Röviden, a filológus interpretáció megakadályozza az előadás kiteljesedő jelenlétét.

Jon számára pontosan a szöveges interpretációk vég nélküli sorozata bizonyítja, hogy az előadások nem tudják kimeríteni azt a sokszoros értelmezői potenciált, amelyet egy drámaszöveg különböző olvasatai hordoznak. Például ha egy görög vagy Erzsébet-kori drámaszöveg két ellentétes magyarázata a különbözőségben és egymás kizárásában létezik, akkor azok nem teszik lehetővé az egyesülést vagy a kiteljesülést. Jon szerint ez az oka annak, hogy a nyugati színházi hagyomány „tiszteletlen” a drámaszövegekkel szemben, miközben magyarázatait színpadi előadásokban korszerűsíti és adaptálja. Ez a hagyomány abban hisz, hogy az előadás visszaállítja a létezést; hogy az előadás a nyelv mögötti utalássá válik; s hogy az előadás rögzíti a jelentést a különbözőség lerombolásával, miközben a közvetlen identifikációt és egyesítést mozditja elő.

Minél kevesebb türelmet tanúsítanak barátaim egymással szemben, érveik annál zavarosabbá válnak. Nyelvi metafizikájuk megzavarja a logoszról alkotott képzetemet. Úgy vélem, egyiküknek sincs igaza, mert – akár pro akár kontra nyilatkoznak – nem úgy hivatkoznak az előadásra, mint újabb szövegre (előadásszöveg), amely igencsak ambivalenssé teszi a színpadi jelenlét és létezés viszonyát. Úgy vélem továbbá, hogy leszűkítik a nézőpontjukat, amikor a metaforákról vitatkozva csak a drámaszöveg vagy csak az előadásszöveg szűk kontextusában gondolkodnak. Ha a metaforákat érintő logocentrikus vagy dekonstrukciós álláspontnak

² 2Móz, 13, 21–22

³ Thorlief Boman: *Hebrew Thought Compared with Greek*. London, SCM Press, 1960. 151. (Magyarul: *A héber és a görög gondolkodásmód egybevetése*. Budapest, Kálvin, 1998. ford. Szabó Csaba.)

pénzben kifejezhető értéke lehetne a színház mint haladó társadalmi intézmény művészi vagy gazdasági életképességének vonatkozásában, azt nem lehetne bekasszírozni a drámaszöveg vagy az előadásszöveg zárólagos elemzésével.

Egyszerűen fogalmazva, a dekonstrukciót egy elemzési módnak vélem, amely felforgatja a színházi előadás létrejöttének hagyományos útjait, s rákérdez olyan, a nyugati színházi hagyományban magától értetődő meghatározásokra, mint a „szöveg”, a „szerző”, az „olvasó”. Melyik „szöveg” fontosabb a színházi gyakorlat számára: a drámaszöveg (*playtext*), a rendezőpéldány (*prompt-copy*) vagy a próba-szöveg (*rehearsal-text*)? Ki a „szerzője” a legfontosabb szövegnek: a színműíró, a dramaturg, a rendező, a díszlet-, jelmeztervező, a színész, a néző, az olvasó, a kritikus vagy a szerkesztő? Ki a szöveg legfontosabb „olvasója”: a tudós, a kritikus, az olvasó, a néző, a színész, a rendező, a tervező vagy a színműíró? A „textualitás”, a „hang” és az „értelmezés” ezen kérdései értékítéleteket hordoznak, és többé-kevésbé a színházi előadás készítésének a nyugati társadalmakban megszilárdult struktúráján alapulnak. A hagyományos színházi produkcióban azért hozták létre a prioritások hierarchiáját és a szabályok láncolatát, hogy a szemléletmód és az elvárások rendszere a színműírótól a nézőig ellenőrizhető legyen.

A szabályok láncolata logikusnak tűnik. A kommunikációs folyamat egyik végén a színműíró áll. Hogy ki áll a másik végén, az nem egyértelmű: attól a médiumtól függ – lehet papír vagy színpad –, amely a „szöveget” hordozza és értelmezhetővé teszi. A nyugati színház fősodrában álló előadások létrehozását szintén jól szervezett szabályok láncolata vezérli. A drámaszöveg kézzel kézre jár: a színműírótól a rendezőhöz, a rendezőtől a tervezőkhöz és a színészekhez, a színészekről a nézőkhöz kerül. A színműíró leírt, örökéletűvé lett „szava” a színész szavaiban és végtagjaiban él tovább.

A dekonstrukció felforgatja a nyugati színházi társulatok produkciós rendszerének fent vázolt útját. Először is feje tetejére állítja a rendszer hierar-

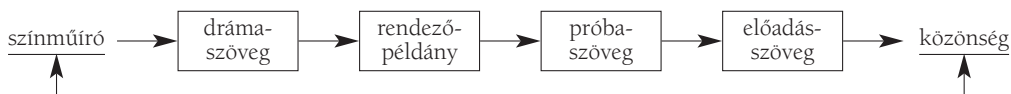
chiáját, majd kimozdítja az uralkodó elemeit. Más szavakkal, a dekonstrukciós aktivitás a felforgatás (*reversal*) és az kimozdítás (*displacement*) aktusában valósul meg. A nyugati előadások készítésének logocentrikus rendszere két domináns térbeli metaforával írható le: a produkciós folyamat vonalának és a piac ellipszisének metaforájával.

Bármely színházi társulat, amely a produkciós folyamat vonalának metaforája mentén alkot, az előadás készítésének azt a strukturált és hierarchikus rendjét adoptálja, amely a drámaszövegtől az eladásszöveggé válás útján olyan közbülső, „alarendelt” szövegeket érint, mint a „rendezőpéldány” és a „próba-szöveg” (1. ábra). A vidéki szintársulatok a piac ellipszisének metaforája alapján olyannak tűnnek, mint a Nap körül keringő bolygók. Az Egyesült Államokban például a középpontot a Broadway társulatai foglalják el, míg az Off-Broadway és Off-Off-Broadway társulatok, illetve a vidéki színházak a színházi aktivitás periferiájára kerülnek (2. ábra).

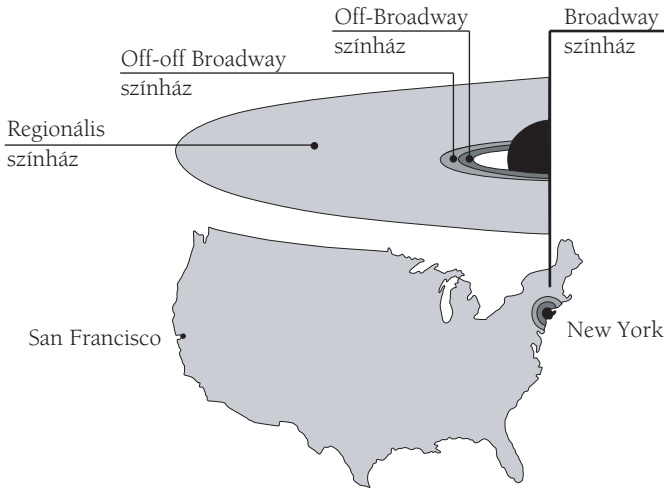
A külső gyűrűkön elhelyezkedő társulatok megismétlik („felmelegítve” találják) a központ sikereit, és az előadás létrehozásának struktúráját is. Még akkor is, ha ezzel (1) a „margóra” kerülnek, és olyan nevekké lesznek felruházva, mint „off”, „off-off”, „vidéki”, „struktúrán kívüli” (*fringe*) stb. Sőt: még akkor is, ha (2) gazdasági versenyhelyzetben és mind esztétikai, mind ideológiai szempontból művészi oppozícióban állnak a középpont társulataival. E paradoxon jól mutatja a percepciót alakító metafora erejét, amely a szemléletmódot és a szakmai viselkedésmódot is „rögzíti”. Ily módon pedig erősítőleg hat azokra a gazdasági erőkre, amelyek e társulatokat művészi és gazdasági értelemben is számkivetettekké, helyüket keresőkké teszi. A színházművészek, kritikusok és nézők tekintete egy nagyjából harmincöt társulatot magába foglaló kört fog át a „középpontban”, miközben az úgynevezett „vidéki” színházak a New Yorktól Kaliforniáig tartó háromezer mérföldes területen működő több mint ezer társulatot jelentik.

Egy vidéki társulat bemutatója még manapság is a „középpont” felé gravitál. Az előadásnak a külső

1. ábra. A produkciós folyamat metaforája



2. ábra. A piac ellipszisének metaforája



gyűrűktől New York felé vezető útja még mindig a tökéletesség fokmérőjeként értelmeződik. Minél közelebb kerül a bemutató a „csillagoktól beragyogott” középpont felé, annál jobban gazdagodik a gazdasági, szakmai és művészi státusa. Ugyanakkor nem csak e logocentrikus társulatok vannak jelen a vidéki színház piacon. Az 1950-es és 1960-as évek decentralizációs törekvései, a művészileg Broadway-ellenes társulatok erőfeszítései mindezekig teljesen sikertelennek bizonyultak. Akik a dekonstrukcióval flörtölnek, a „marginális” társulatokkal szövetkeznek, de nem áttatják magukat azzal, hogy a hagyományos nyugati színház két domináns metaforája egyszer majd eltűnik, mint a tavasi hó.

Egyrészt a történelem folyamatosan megerősíti azt az igencsak lehangoló üzenetet, amely a metropolisz értékrendje által diktált jelenlegi gazdasági és művészi feltételeket fogja egybe. Minél radikálisabban helyezkedik szembe egy színházi társulat aktivitása a két „metaforával”, annál külsőbb gyűrűre lökődik ki a peremen. Másrészt a színházi szakemberek művészetét és megélhetését fenyegető gazdasági recesszió vészjelzéseként is értelmezhető. A színházi világ centrifugális és centripetális erőit ez idáig ellenőrzése alatt tartó domináns értékrend bármely előre ki nem számítható megváltoztatása számos olyan gazdasági, szakmai és művészi zavart okozhat, amely akár a teljes színházi rendszert tönkretetheti.

Következésképp a dekonstrukció nem olyan aktivitás, amely az előadások – akár a Broadway-n, akár máshol történő – létrehozásának logocentrikus rendszerét kívánná egyik napról a másikra felszámolni. A fokozatos átalakítás, illetve – amint az Egyesült Államokban az egyetemi és a repertoárszínházak megkísérelték – a több egyenlő súlyú gravitációs középpont kialakítása tűnik célravezetőnek, bár semmi sem garantálja ennek sikerét. Ugyanakkor a nyugati színházi előadások hagyományos létrehozásának a nyugtalanító trendekhez történő fokozatos alkalmazkodása megvédené ugyan a színházi világot a kellemetlen gazdasági és művészi sokktól, de semmiképp sem változtathatja meg alapjaiban az előadások létrehozásának rendszerét. Az alternatíva természetesen a forradalom.

A dekonstrukció a nyugati színházi hagyomány két alapvető beállítódása ellen harcol: (1) megzavarja a „törvényt”, amely egy autoritással bíró tudat – legyen színműíró, tervező, rendező, színész vagy kritikus – hangjának ad elsőbbséget, és (2) aláaknázza azt az értékrendet, amely a nyugati színházi hagyomány két domináns metaforája által diktált erőviszonyoknak szerez ideológiai igazolást. A dekonstrukcióban a kimozdítás olyan metonimikus folyamattá vált,⁴ amely az összes „szerző” – nemcsak a színműíró – elfojtott tudatosságát is felszínre hozza a színházi előadás létrehozása során. A dekonstruktor a drámaszöveg és a rákövetkező elő-

⁴ Roman Jakobson: Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances. In: *Selected Writings*. 2nd expanded ed. The Hague, Mouton, 1971. II. k. 255.

adásszöveg viszonyában nem keres lényegbeli kontinuitást, és nem látja benne sem az értékek sem a jelentések továbbélését. A „textuális” áthelyezés fogalma azt sugallja, hogy a drámaszöveg értelmezhetősége végtelen.

A biliárdhoz hasonlóan az áthelyezés aktuusa is olyan erőszakos beavatkozással kezdődik, amely megmozgatja a darab és az értelmezés létrehozásának bevett módjait. Az első golyó meglökése új játékot indít el, és a jelentések új kombinációját hozza létre. Az áthelyezés segítségével a dekonstrukció feje tetejére állítja a hierarchikus rendet, majd neki lát az oppozíciók felszámolásának. Például újrasztrukturalja az írás és a beszéd között az előadás létrehozása során fennálló ősrégi feszültséget. Artaud „kegyetlen színházában” a beszéd nem válik csendd, nem tűnik el, hanem kevésbé jelentős helyet kap, és a rendszer újjászervezésében lesz szerepe.

Más szóval, felforgató ereje révén a dekonstrukció áthelyezi a beszédet a dominancia magaslatáról az alárendeltség alacsonyabb szintjére. Új viszonyt hoz létre, „amely sohasem lehetett az előző rezsim része”.⁵ Az új viszony kívül marad dominancia és alárendeltség korábbi bináris oppozícióján. A beszéd megfosztódik autoritásától, metafizikai megalapozottságától, és csak az előadásszöveg egyik új aspektusaként kap szerepet. A színházi alkotók felszabadulnak a „színműíró-isten” és szövegének uralma alól: ettől kezdve nem eszközök, amelyek egy valahol máshol létező, elsődleges „jelenlétet” re-prezentálnak előadásaikban.⁶

A dekonstrukció ideológiai hatása a színházi produkció politikájában válik nyilvánvalóvá. Olyan „stratégiai” mozzanatot is magába foglal, amely meg akarja változtatni a színházi mezőt. A dekonstrukció a legérzékenyebb helyeken ejt sebeket a színházi előadás létrehozásának logocentrikus rendszerén. Végtelen számú transzformációt kényszerít az előadások létrehozásának folyamatára, annak minden lépésére. Mindennek dacára a színházi produkció hagyományában még mindig a logocentrikus gondolkodásmód dominál, mert a duális oppozíciók gyorsan helyreállítják önmagukat. Például ha valamely kísérleti társulat megszabadul a „színmű-

író-istentől”, akkor helyére a „rendező-guru” lép, és immáron ő kontrollálja a többi színházi alkotót.

A dekonstrukció nem a felfedezés és az innováció programját kínálja. Sokkal inkább egy folyamatos, aprólékosan pontos analízist, amely képes a bináris oppozíciók hierarchikus rendszerének aláaknázására. Természetesen a hierarchia- és dominancia-képző rendszerek továbbra is fennmaradnak. A dekonstruktor a színházi produkció nyugati rendszerének keretein belül ingatja meg a régi és az új hierarchiákat. Tudja, hogy nincs végső megoldás, mégis a dominancia rendszerének és a jelenlét mítoszának máig kísértő szellemét próbálja elűzni.

Az elnyomó jellegű felforgatás kimutatása

A dekonstrukcióval kapcsolatban gyakori hiba (nyelvbotlás) annak a „halál” és az „újja-születés” képeivel való társítása – mint amilyenek Dionüszosz újjáélesztése kapcsán Friedrich Nietzsche *A tragédia születése* (1872) és a bubópestis kapcsán Antonin Artaud *A színház és hasonmása* (1938) című műveiben találhatók. A szerző és az autoritás közötti viszonyt érzékelő színházi alkotók rákérdeztek arra, hogy összeegyeztethető-e a színműíró autoritása és a rendező, tervező vagy színész alkotói kreativitása a színházi előadás létrehozásában. Az autoritás kritikája, amely az 1960-as évek végén bukkant föl Európában és az Egyesült Államokban, újfent megrendítette a színházi produkció hagyományos módszereibe vetett hitet. Noha a dekonstrukció nem pusztán az autoritás kritikáját nyújtja, több rendező, tervező és színész vélte úgy, hogy leszámolhat az autoritással, ha megkérdőjelezi a színműíró kreativitásának szuverenitását, ügyet sem vetve annak következményeire. Következésképp a szövegen túli vagy szöveg nélküli művészi kreativitás vált a legfontosabbá a színházi előadás létrehozása során. Ám e lázadás nem feltétlenül volt dekonstrukciós.

Mindazonáltal a színműíró autoritásának feloldása és a többi színházi alkotó kreativitásába való beolvasztása úgy is felfogható, mint a dekonstrukció elméletének és gyakorlatának 20. századi kez-

⁵ Jacques Derrida: *Position*. Chicago, University of Chicago Press, 1981. 42.

⁶ Antonin Artaud: *The Theatre and Its Double*. New York, Grove Press, 1989. 106–107. (Magyarul: A színház és hasonmása. In. A. A.: *A könyörtelen színház. Esszék, tanulmányok a színházról*. Szerk.: Vinkó József, Budapest, Gondolat, 1985. ford. Bethlen János.) és Jacques Derrida: *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation*. In. J. D.: *Writing and Difference*. Chicago, University of Chicago Press, 1978. 236. (Magyarul: A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. *Gondolat-Jel*, 1984/1–2. ford. Farkas Anikó és Ivacs Ágnes.)

dópontja. A Filippo Marinetti-féle „változatosság színházától” Richard Schechner „environmentális színházáig” a dekonstrukció gondolatának vélemezett előfutárai megkérdőjelezték a színműíró és szövegének elsődlegességét. Az újítás és a hagyomány határmezsgyéjét támadva a dekonstrukció baljóslatú koncepciója a háborút megelőző években bukkant felszínre a francia színházban, hogy – Artaud pestiséhez hasonlóan – tovaterjedjen Európa és az Egyesült Államok színházaiba.

A dekonstrukció válogatás nélkül kötött szöveget a „kortárs” avantgárdal, és gyorsan szembeállította a „logocentrikus” színházi hagyománnyal, amelyben feltételezhetően a színműíró a legfőbb teremtmény, akinek leírt szavai kontrollálják a színházi alkotófolyamatot, hiszen ő a többi színházi alkotó kreativitásának kezdete (*arché*) és vége (*telos*). A rendező és a tervezők a színműíró szándékáról alkotott képnek megfelelően készítik el a sugópéldányt, a rendező és a színészek pedig olyan célirányos folyamattá alakítják a próbákat, amelynek koherens jelentését az előadás próbálja jelenvalóvá tenni a közönségnek. A próbaszöveg ily módon a színműíró szavai és a színházi alkotók közötti interakciók egységes eredményét jeleníti meg. Az előadás létrehozása során születő „szövegek” „tükrözik” egymást: a drámaszöveg átalakítása automatikusan átalakítja a sugópéldányt, a próbaszöveget és az előadásszöveget is.

A logocentrikus színházművészek a drámaszöveget egyszeri, teljes entitásnak tekintik. A drámaszöveg különböző részeit a *logosz* szervezi egységes, koherens struktúrává.⁷ A drámaszöveg és a színműíró az eredet, amelyből a „jelentések” a játékszöveg létrehozásában közreműködő többi színházi alkotó felé áramlanak. Az eredetiség kiváltsága ruhazza fel a színműírot azzal az autoritással, amellyel tulajdonosi jogokat gyakorolhat a drámaszövegen és az abból születő előadásszövegen. Más szóval, a drámaszöveget szerzői jogok védik, hogy gátat emelhessenek a jelentések burjánzása elé a színházi produkció folyamatában.⁸ A szerzői jog megszorításai változtatják a rendezőt, a tervezőt és a színészeket hűséges tolmácsolókká társszerzők

helyett, hiszen így a próbák során is a színműíró kontrollálja a drámaszöveg szétbontását és újra összeállítását.

A nyugati színházi hagyomány elnéző a „teologikus” elhajlással szemben: hagyja, hogy a „színműíró-isten” *logosza* a többi színházművész munkáját bizonyos távolságból irányítsa. A „jelen nem lévő” „színműíró-isten” a drámaszövegén keresztül mindvégig „jelen van” a produkció folyamata során, s ellenőrzi a konkrét jelentés reprezentációját a rendezőpéldányban, a próbaszövegben és az előadásszövegben. A rendező, a tervező és a színész csak arra jogosult, hogy a drámaszöveg diskurzusának jelenvalóvá tétele által a színműíró gondolatait és intencióját reprezentálja.⁹ A mester hangjának „szócsövévé” válnak, ahogy a színműíró drámaszövegének „hangja” is az univerzális *logoszé* lesz, amely, mint mondják, a társadalmat és a természetet is átjárja.

A legtöbb logocentrikus gondolkodó a színházi produkciót a reprezentációra utaló (gyakran neokantianus) kifejezésekkel látta. A színműíró „lekepezi” a *logoszt*, majd a többi színházi alkotó a drámaszöveg *logoszá* „reprezentálja” az előadás során. A dekonstrukció korai előfutárai elszakították a kölcsönös egymásrataltság ezen láncát, amikor újradefiniálták a színműírónak a színházi produkcióhoz való hozzájárulását: görcső alá vették a reprezentáció képzetét, és újraértelmezték a „szerző” fogalmát. Bebizonyították, hogy a színműíró *logosza* a drámaszöveg leírt szavaiban manifesztálódva „újraírja”, nem pedig „tükrözi” az univerzális *logoszt* – ha létezik egyáltalán ilyen *logosz*. Az újírás kreatív értelmezést (*poiesis*) jelent, nem pedig szolgai utánzást (*mimesis*). Úgyhogy – ha még egyszer használhatom a pseudo-klasszikus folklór nyelvét a színház területén – a drámaszövegnek prezentáló, nem pedig re-prezentáló értéke van.

Ha eddig a *logosz* bonyodalmas nyugati hagyományát becsmérletem, a következő ok miatt tettem: a vitatható elgondolások népszerű leegyszerűsítései (alkalomadtán félreértései) sokkal erőteljesebben hatnak a színház elméletére és gyakorlatára, mint bármely tájékozott, tudományos interpretáció. A színházi előadások létrehozásának nyugati

⁷ Jacques Derrida: *Of Grammatology*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976. 18. (Magyarul: *Grammatológia*. Budapest–Párizs, Magyar Műhely, 1991. ford. Molnár Miklós.)

⁸ Michel Foucault: What is an author? In: *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. (Szerk. J. V. Harari) Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1979. 159. (Magyarul: Mi a szerző? In: M. F.: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk, 2000. ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt.)

⁹ Jacques Derrida: *The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation*. i. m. 235.

gyakorlata akkor lépett először kapcsolatba a dekonstrukcióval, amikor néhány színházi alkotó ráébredt, hogy a drámaszöveg „szavainak” nincs reprezentációs értéke, s hogy a megismerés *a priori* struktúrái nem képesek felfedni, milyenek is valójában a dolgok.¹⁰ Hegel hatására több európai színházművész a „dolgok természetének” reprezentációja helyett a „művészi gondolat” prezentációját állította alkotói szemléletmódjának középpontjába. Hegel szerint a Kant-féle „önmagában létező dolog” nem a tudattól független valóságra vonatkozik, hanem olyan kognitív konstrukció, amely kritikai feszültségben áll a tudás minden formájával. Következésképp egyes színműírók számára a szerzőség alkotó, nem pedig utánzó tevékenységgé vált. A drámaszöveg és alkotójának (a szereplők és a színműíró) szétválasztása készítette Luigi Pirandellót 1921-ben arra, hogy hat szereplőjével szerzőt kerestessen, és *Hat szereplő szerzőt keres* című drámaszövegében rákérdezzen a „dramatikus” világ (V_d) és a „való” világ (V_v) közötti viszonyra. Mindazonáltal logocentrikus szemléletben mutatták be darabját, mert a próbák és az előadás Pirandello színművének hű reprezentációjaként valósultak meg.

A rendező, a tervező és a színészek akkor lépik át a dekonstrukció küszöbét, ha lépésről lépésre magukévá teszik az alábbi négy premisszát. (1) A drámaszöveg nem mutat önmagán túlra: a színműíró gondolataira vagy szándékára. (2) A drámaszöveg nem testesíti meg a színműíró gondolatait vagy szándékát. (3) A drámaszöveg nem véges számú jelöltből áll. (4) A drámaszövegnek nincs mélystruktúrája, amely a felszíni struktúra mögött rejtőzködne. Más szóval, a drámaszövegbe íródott „jelentések” nem az őket kisajátító individuális tudat eredményei, így csak „transzperszonális”, konvencionális struktúrák (szemiotikai rendszerek vagy kódok) révén fejthetők fel. A dekonstruktőr az univerzális *logosz* elutasítása révén csak apasztja a színműíró és drámaszövege identitását, integritását, amely állítólag a drámaszöveg „mély” és „rejtett” struktúráiba íródott. Mentesi magát a *logosz* – a jelentés vélt stabilizálója – után folytatott teológikus keresés alól.

A dekonstruktőr tehát „áthágja” minden nagyobb iskola gondolkodásmódját (legyen az Arisztotelész-, Sztanyiszlavszkij-, Artaud-, Pirandello- vagy Brecht-féle elgondolás), nem beszélve a japán

nó, az indiai kathakali stb. „mestereiről”. A nyugati és keleti iskolák általában a hagyomány tisztaságát védelmezik, s örködnek a „mester” – akár színműíró, akár rendező, tervező, színész vagy kritikus – autoritása felett. A „paternitás” biztosításával a színházi iskolák megpróbálják kiküszöbölni az előadás létrehozásának „illegitim” elméleti és gyakorlati elemeit. A hagyomány és az autoritás elve összefog, hogy intézményesítse az ortodoxiát, és elfojtsa a heterodoxiát. Az eltérő vélemények, a más hitűség elleni küzdelem a különbségek csökkentésére és az egység megtartására irányuló erőfeszítéseket reprezentálja az eredetiség – a „mester” eszméje vagy a *logosz* – jegyében. A különbségek elfojtása szabályozza és teszi szabályszerűvé az előadás létrehozásának folyamatát. Az elmélet és a gyakorlat normatív kánonját hozza létre minden olyan iskola számára, amely szabványokat kínál annak eldöntésére, mely rendellenességeket lehet elfogadni, illetve elutasítani.

A dekonstruktőr rákérdez a dráma és színház „nagymestereinek” autoritására, ahogy az előadás létrehozásának lineáris folyamatára is, amely biztosítja, hogy az autoritás ne szétszórta, hanem a „mesterek” pontos irányítása és felhatalmazása alatt jusson el az „apostolokhoz”. Állítja, hogy a színházi előadások létrehozásának nyugati gyakorlata nem szorítható egyetlen rendszerbe. A színházművészek közösen alkotnak, elméleti és gyakorlati tevékenységük pedig olyan egymásba kapcsolódó hálókat formál, amelyek néha konfliktusba kerülnek egymással. Például a „színműíró” individuumának szétbomlasztása a próbák alatti kollektív „színműírás” során – az ilyen alkotótevékenységet gyakran „műhelynek” nevezzük, mint Jerzy Grotowski Ünnepeit – lehetővé teszi, hogy a névtelen szubjektivitás és a kollektív alkotás testet öltson. A kollektív alkotás a „produktivitást” felcseréli az „ünneppel”, a „mesterségbeli tudást” pedig a „folyamattal”. A happeningekben már nem lehet a tapasztalatot határozott kezdettel és véggel rendelkező, egyenes vonallal ábrázolni. A produkciós folyamat elkalandozik és karnevállá, „ünneppé” válik, amelyben – a beszámoló alapján – az individuum identitása feloldódik, és megszűnnek a szociális szerepek.

A dekonstruktőr számára egyetlen elmélet, gyakorlat vagy iskola sem lehet elsődleges. Ezért azzal

¹⁰ Michel Foucault: *The Order of Things: An Archeology of Human of The Human Scinces*. New York, Random House, 1970. 304. (Magyarul: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. Budapest, Osiris, 2004. ford. Romhányi Török Gábor.)

kezdi, hogy újra megvizsgálja az egymáshoz kapcsolódó funkciók hálózatát az előadás létrehozásának logocentrikus folyamatában. E hálózat hagyományosan legalább ötféle tevékenységformát tartalmaz: a drámaszöveget, amelyet a színműíró fenégszterületének szokás tekinteni; a rendezőpéldányt, amely általában a rendező és a tervezők territóriumaként értékelődik; a próbaszöveget, amely a rendező és a színészek terepe; és az előadásszöveget, amelyet az előadók és a nézők területeként tartunk számon. E látszólag feszes hálózatot szedték izekre és strukturálták át azok a kísérleti, dekonstrukciós próbálkozások, amelyek felfedték, hogyan utalhat egy „szöveg” más szövegekre a színházi produkció rendszerén kívül és belül.

A legtöbb dekonstrukciós kísérlet azt sugallja, hogy az „írás” befejezhetetlen folyamat, melynek során a „szerző” „olvasóvá”, az „olvasó” „szerzővé” válik. A „szerző” és az „olvasó” közötti szerepcsere feloldja akár a kezdet, akár a vég autoritását. Ezért tűnhet úgy, hogy az összes „szöveg” (beleértve az előadásszöveget is) származtatott és sohasem eredeti. Minden „szöveg” egy azt megelőző másik „szöveget” ismét, nem pedig a – minden jelentés eredőjeként pózoló – individuális szerző szándékát fejezi ki. Shakespeare drámaszövegei például más „szövegeket” írnak újra. Végeredményben minden írás magában foglalja az újraírást.

A „szerző” fogalma – túl a színműíró fogalmán – kiszabadította a dekonstrukciót a rögzített középpontból: a drámaszövegből, és lehetővé tette, hogy az előadás létrehozásának különböző irányiba kalandozhasson el. Számos színházi produkció szolgált bizonyágával annak, hogy a kölcsönös viszonyok logocentrikus hálóját meg lehet zavarni a drámaszöveg sugópéldánnyá, azaz a próbák műhelymunkává alakításával, illetve a próbák vagy előadások bezáródásának megszüntetésével. Következésképp a dekonstrukció a színházi produkció kölcsönös viszonyainak új hálóját előlegezi meg.

Az originalitás ereje, amelyet a drámaszöveg élvez a logocentrikus színházi produkcióban, biztosítja a színműíró szavának (a *logosznak*) azt a jogot, hogy az előadás létrehozásának teljes folyamatát ellenőrizze. A drámaszöveg – mint Hamlet apjának szelleme – előre jelzi a tapasztalat speciális környezetét a rendező, a tervezők, a színészek és a nézők számára. Azonban a hatás, amelyet a drámaszöveg kelt, nem a színműíró intenciója, hanem a rendező, a tervező és a színészek érzékeny képzelőereje által valósul meg. Következésképp a drámaszöveg-

nek nyitott a vége. Mivel nyitott végű drámaszövegekben a jelentések sem lehetnek befejezettek, a logocentrikus rendező, tervező, színészek befejezett, „zárt” előadásszövegeket próbálnak létrehozni. A bezáródás rögzíti a jelentést, és gátat vet az „újraírásnak”, amely a próbákat jellemzi.

A dekonstruktor tehát a reprezentáció és a bezáródás fogalmára kérdez rá. Ha egy drámaszöveg az univerzális *logosz* képét reprezentálja, akkor a sugópéldány a drámaszöveg képét. Ha a sugópéldány egy képek a képe, akkor mi a próbaszöveg? Egy imitáció imitációjának az imitációja? Azt jelenti három platóni lépéssel arrébb tolni „tárgyától” az értelmezést, hogy értéktelenné tesszük a rendező, a tervező és a színészek munkáját – arról nem is beszélve, hogy az imitálandó drámaszöveg már eleve egy platóni lépéssel arrébb van a *logosztól*. Magyarárn, a „tükrök” logocentrikus játéka előnyben részesíti a másolatot és a megkettőzést, lelohasztja a kreativitást és az innovációt, akadályozza és elidegeníti a színházi alkotókat.

A fenti hatásokat erősíti a „bezáródás” játéka is. A bezáródás olyan hivatkozási ponttá, mindent szervező középponttá teszi a drámaszöveget, amely a sugópéldány, a próbaszöveg és az előadásszöveg egységének, koherenciájának megvalósítását segíti. A logocentrikus rendező arra kéri a színészeit a próbák során, hogy idézzék vissza, reprezentálják, ismételjék meg a drámaszöveget és/vagy a sugópéldányt. A próbaszöveget „író” színész nem cserélheti ki, vagy utasíthatja el a drámaszöveg vagy a sugópéldány jelentéseit. Következésképp a logocentrikus rendezők és színészek tér és idő urai a próbán, mégpedig (1) a drámaszöveget re-prezentáló jelrendszerek artikulálása, (2) a drámaszöveg keretein belül a színpadi tettek racionalizálása és (3) a gondviselővel azonosított színműíróval való kapcsolat fenntartása által.

Ahogy az univerzális *logosz*t a drámaszövegben érthetővé tevő színműírónak, úgy a rendezőnek is biztosnak kell lennie abban, hogy a drámaszöveg *logosza*t a próbák és az előadás során a tervezők és a színészek teszik értővé. A képzet, hogy a rend és a struktúra eme alapelve minden „szöveg” fölött áll, első, második és harmadik szintre rangsorolja a jelentéseket. A logocentrikus abban hisz, hogy a „szövegek” láncolatán előre-hátra mozogva elérheti a drámaszöveg (a *logosz*) vagy az isteni univerzum (a *Logosz*) elsődleges (originális) jelentését mintegy a megvilágosodás aktusa által. A logocentrikus rendező a színműíró *logosza* vagy az univerzális *Logosz*

nevében kontrollálja a tervezők és a színészek alkotótevékenységét és kifejezőmódját. A logocentrikus színházi alkotók hátrafelé néznek, nem előre.

Az elidegenülés legyőzése és az önkifejezés jegyében számos rendező és színész lázadt fel a színműíró ellen, s tett kísérletet arra, hogy fölülkerekedjen a „mesteren”. A színműíró Anton Csehov és a rendező Konsztantyin Sztanyiszlavszkij közötti konfliktus jól példázza a rendezőnek a színműíró és a drámaszöveg fölötti rendelkezésre vonatkozó igényét. Csehov komédiának nevezte a *Cse-resznyéskertet* (1904), de Sztanyiszlavszkij másképp gondolta, és tragédiaként rendezte meg. „Ez nem tragédia, és nem is komédia, amiképp Ön írta.” – mondta Sztanyiszlavszkij Csehovnak – „Ez tragédia, még akkor is, ha az utolsó felvonásban ténylegesen vázolja a jobb világba vezető utat.”¹¹

Persze nem tekinthetünk dekonstrukciónak minden rendezőt, aki elutasítja azt, ahogyan a színműíró értelmezi a világot – különösen akkor nem, ha azzal igazolja tettét, hogy saját értelmezése a világ közvetlenebb megértéséről tanúskodik, mint a színműíróé vagy a drámaszövegé. A színműírók, tervezők, rendezők, színészek és kritikusok akkor kötelezik el magukat a logocentrizmus mellett, amikor az „igazságot” egyedinek, egyszerűnek és véglegesnek látják, nem pedig plurálisnak, összetettnek és átmenetinek. Következésképp a logocentrikus rendezők, színészek és kritikusai a munkájuk során felmerülő ellentmondásokat félreértéseként magyarázzák: azzal, hogy a színműíró és a rendező vagy a színészek bizonyára megzavarták a drámaszöveg és az univerzum jelenségeinek (*phenomenon*) és lényegének (*ousia*) kölcsönhatását.

A logocentrikus előszeretettel olvassa bele a jelentés két szintjét a drámaszövegbe. Sztanyiszlavszkij például a „szöveg” és a „szöveg mögötti” kettős olvasatára alapozta „realista színházát”. A szöveg a lapra nyomtatott, megmásíthatatlan szavakban (jelölőkben) gyökerező denotátumok összességét, a szó szerinti jelentésre utalt, a szöveg mögötti a konnotátumok összességére, a képletes jelentésekre, a lapra nyomtatott szavakon „túlira”, a „mögöttesre”. Röviden, a szöveg a „láthatót”, a szöveg mögötti pedig a „láthatatlant” jelentette.

A rendező Peter Brook hasonló bináris oppozícióra (látható/láthatatlan) alapozta „szent színhá-

zát”. „Láthatóvá tehető a láthatatlan az előadó jelenlétén keresztül?” – kérdezte Brook, és arra ösztönözte a színészeit, hogy előadásuk során tegyék láthatóvá a láthatatlan univerzális *Logoszt*.¹² Még Bertolt Brecht is a látható/láthatatlan oppozícióra építette „epikus színházát”, csak körületekintően visszajára fordította annak irányát. Brecht szerint az ideológia ismerőssé, automatikussá, végső soron érzéketlenné teszi az emberek érzékelését. Az elidegenítő effektusok azonban képesek idegenné tenni az ismerős (természetes) látványt és hangokat, s ez teszi a néző tudata számára láthatóvá a „láthatatlant”.

Mindhárom esetben – Sztanyiszlavszkij ismerős, láthatatlan, mély struktúrájában, Brook idegen, láthatatlan, mély struktúrájában és Brecht ismerős, láthatatlan, felszíni struktúrájában – a megvilágosodás aktusaként, azaz a logocentrikus megértés lényegeként értelmezik a szöfejtést, amely felnyitja és jelenvalóvá teszi mindazt, amely az emberi megértés számára egyébként „rejtett” vagy „távollevő”. A logocentrikus tehát úgy véli, hogy a drámaszöveg bír azokkal a meghatározott és meghatározható jelentésekkel, amelyek garantálják, hogy az értelmezés ne legyen se végtelen, se céltalan.

De mi van, ha nincs univerzális *Logosz*? Mi van, ha a *logosz* ember alkotta konstrukció és olyan kitaláció, amely a világ „emberivé tételében” segíti a színházi alkotókat, illetve abban, hogy nem létező logikai alapokat és célokat „olvassanak” az élet zavarba ejtő rendezetlenségé „mögé”? Bernard Shaw szavaival:

(...) a nagy drámaírónak jobb dolga is van annál, minthogy magát vagy közönségét szórakoztassa. Az a feladata, hogy az életet értelmezze. Ez úgy hangzik, mint az irodalomkritika egyik jámbor kijelentése, de ha jobban belegondolunk, mindjárt feltárul a pontos jelentése. Mindennapi tapasztalataink során az élet az események érthetetlen káoszának tűnik. (...) Brieux célja nem más, mint az események káoszából a fontos mozzanatokat kiválogatni, s úgy elrendezni, hogy az egymáshoz való viszonyuk jelentéssé legyen. Ily módon alakít át az irtóztató rendetlenség rémült szemlélőjéből olyan emberré, aki értelmes tudata révén képes megismerni a világot és annak rendeltetését. Ez pedig a legmagasabb rendű emberi hivatás, a legnagyobb munka, amelybe bele-vághat. S ez az, amiért a világ legnagyobb dráma-

¹¹ Ronald Hingley: *Chekhov*. London, Allen & Unwin, 1950. 180.

¹² Peter Brook: *The Holy Theatre*. In: *The Empty Space*. New York, Atheneum, 1968. 52. (Magyarul: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1999. ford. Koós Anna.)

írói Euripidészről és Arisztophanészról Shakespeare-ig és Molière-ig, s aztán Ibsenig és Brieux-ig felvezetik azt a fenséges, főpapi rangot, amely egyébként oly furcsán idegenül hat a vándorszínészek és színházi szerzők egyszerű, érthető céljaihoz képest.¹³

Shaw amellett érvel, hogy a drámaszöveg csak olyan dramatikus világot tud megjeleníteni, amelyben az események és motivációk jól kivethető irányultsággal bírnak, és jelentéstartalmat mintákat formálnak, még ha a színműíró nem gondolja is, hogy a világnak belső rendje vagy jelentése volna. Mindez bír némi igazsággal az abszurd színműírókra és drámaszövegeikre vonatkoztatva is: van az örültségükben rendszer! A színműíró *logosza* szövi a drámaszöveget koherens (jóllehet abszurd) és befejezett (jóllehet töredezett) szekvenciává, amelynek van eleje, közepe és vége.

A logocentrikus rendezők és színészek úgy tekintenek a próbákra, mint az átmenet rítusára. A drámaszöveg vagy még inkább a sügőpéldány nyilvánvaló töredezettségének dacára úgy jelenítik meg a különböző jeleneteket a próbák során, mint egyetlen koherens rendszer előrehaladó, egymással összefüggő epizódjait. A narratíva logikája egyenes irányt jelöl ki, amely arra készíti a rendezőket és a színészeket, hogy meghatározzák a dramatikus világ minden egyes elemét azok funkciója vagy a többi elemhez képest elfoglalt helye szerint. A narratíva úgy teszi érthetővé az eseményeket és a motivációkat, hogy az olvasó – akár rendező, színész vagy néző – érzékeli a befejezett szekvencia célját (témáját). A jelentés a teljes minta egyik elemének lokális funkciójává válik. A próbák nem terjeszthetik ki a drámaszöveg „végét” anélkül, hogy ne változtatnák meg annak jelentéseit. Következésképp a rendezők és a színészek egyre kevésbé hagyatják nyitva a véget, amint a bemutató közeleg. Úgy győzik le a diszkontinuitást, hogy mindent a narratíva erős szálával varrnak el.

A rendező kontroll iránti vágya abból a logocentrikus feltételezésből fakad, hogy a mesterségbeli tudást a jelentésnek a próbák és az előadások alatti egysége, koherenciája és jelenléte manifestálja. A rendező úgy fojtja el a különbséget, a lehe-

tőséget és a hiányt, hogy saját értelmezését a színműíró szándékának veti alá vagy éppen fordítva. Mindkét esetben lemond az elfojtás logikájának megszüntetésére és a nyugati színházcsinálás teologikus vonatkozásaiból történő kiszabadulásra irányuló lehetőségéről is.

Még az öntudatos és lelkiismeretes rendezők sem menekülhetnek e jelenségtől a próbák (a műhelymunka) során. Eugenio Barba például, aki másokkal együtt sokat tett az „alternatív színházért”, felfigyelt a színházcsinálás efféle teokratikus struktúrájára mind a keleti, mind a nyugati színházban.

Társaim nagy kitartással próbálták szavaimnak és elképzeléseimnek megfelelően alakítani a munkájukat. De valami rossz volt, valami nem csengett tisztán, és a végén valami hasadásféle került a közé, amit csináltak, és amit csinálni szerettek volna, vagy amiről azt hitték, hogy örömet okoznak, megfelelnek vele nekem. Amikor erre rájöttem, abbahagytam mindenféle magyarázást. Éveken át zajló, napi több óras közös munka után nem a szavaim, hanem talán csak a jelenlétem képes mondani valamit.¹⁴

Drámaszöveg hiányában a „rendező-guru” vagy a „módszer mítosza” vette át az általános kontrollt a színészek próbák alatti viselkedése fölött. Noha Barba maga is megkérdőjelezte a „módszer mítoszt”, egyetlen egyszerű oknál fogva mégis élt vele: a módszer mítosza olyan praktikus és logikus igazolását adta metodológiájának, amelynek következtében az mások számára is elfogadhatóvá vált.¹⁵ Hitte, hogy a tréning lehetőséget teremt a szándék és a megvalósulás közötti szakadék áthidalására,¹⁶ de azt is vallotta, hogy „a virtuozitás nem vezet új emberi viszonyok által formált szituációhoz, amely pedig döntő fermentuma az új irányultságnak”.¹⁷ A kreativitás efféle kutatása során jutott el Barba a keleti és nyugati színház csalóka szembeállításához.

Barba szerint a keleti színház színészének alkalmazkodnia kell a hagyományos technikákhoz, amelyek kodifikálják az előadási stílust, hiszen „[a színész] pusztán kivitelezzi a szerepet, amely a zenei partitúrához hasonlóan a legapróbb részletekig ki van dolgozva, s amelynek szerzője a közeli vagy a

¹³ Bernard Shaw: Preface. In: *Three Plays by Brieux*. New York, Brentano's, 1911. XXIV-XXV.

¹⁴ Eugenio Barba: Words of Presence. *Drama Review*, Vol. 16. No. 1. (1972) 54.

¹⁵ I. m. 52–53.

¹⁶ I. m. 47.

¹⁷ I. m. 53.

távoli múlt mestere volt”.¹⁸ Úgy vélte, hogy ezzel szemben a nyugati színház színésze teremtmény – vagy annak kellene lennie –, főként azért, mert tettei számára – a drámaszöveget és a rendező utasításait kivéve – nincsenek előre meghatározott törvények. „A szöveggel konfrontálódva, saját érzékenységen és történeti tapasztalatain keresztül egyedi és személyes univerzumot kínál a nézőknek.”¹⁹ E félrevezető bináris oppozíció a – statikusnak és dinamikusnak is tekinthető – keleti és nyugati színház között Barba pszeudo-strukturalista „színházi antropológiájának” premisszáin alapszik.

Figyelman kívül hagyva azokat a kutatásokat, amelyek bebizonyították, hogy a „statikus” keletről alkotott nyugati kép téves,²⁰ Barba folyamatosan úgy hivatkozik a keleti színházra, mint a nyugati ellentétére, és teszi ezt két okból. Először is olyan kétes diszciplínával állt elő, amelynek „színházi antropológia” a neve. Színházi antropológusai azokat az ismétlődő alapelveket tanulmányozzák, amelyek a különböző helyen és időben létező kultúrákban közelekként, s azt remélik, hogy ezek az alapelvek – amelyek ugyan nem bizonyítják egyetemes és megkérdőjelezhetetlen törvényszerűségeik létét – talán hasznosnak bizonyulnak, ha speciális színházi előadásokban alkalmazzák őket.²¹ Sajnos a legtöbb ilyen kultúráközi kutatás hajlamos a szembenállás feszültségeinek minőségi analizisére, kétpólusú molekulamoddell egyszerűsítve a világszínház történelmét. Barba szerint például a színháznak, hosszú történelme során mindig volt egy „látható, evidens” és egy „láthatatlan, földalatti” dimenziója.²² Zárójelben jegyzem meg, hogy a keleti és nyugati, a látható és láthatatlan dimenziók közötti bináris oppozíció legalább annyira félrevezető a színházi gyakorlatban, mint a logocentrizmus és a dekonstrukció közötti bináris oppozíció, amelyet csak két jó barátom stílusa miatt tartok fenn.

Másodszor Barba a keleti és nyugati színházról alkotott „olvasata” eredendően fenomenológiai Antoin

nin Artaud és Bertolt Brecht örökzöld írásait visszahangozza, akik másokkal együtt bevezették a nyugati gyakorlattal szembenálló „keleti másság” parciális – ha nem épp félrevezető – képét. A látható/láthatatlan oppozíciójából kiindulva Barba úgy vélte, hogy a „keleti másság” táplálja a láthatatlant, a felfoghatatlant, a szavakkal ki nem fejezhető tapasztalatot. Amint Barba hangsúlyozza: „a külső formáknak nincs jelentőségük”.²³ A színésznek az a feladata, hogy a szavakkal ki nem fejezhető „jelenlét” megteremtésével leírja a leírhatatlant. E jelenlét olyan láthatatlan energia, amely meghaladja a színész technikai képzettségének és fizikális teljesítményének látható aspektusait. A „jelenlét” állapotában a színész nem értelmez, és nem tapasztal semmit.²⁴

Barba megállapítja, hogy az előadás reprezentáción alapuló narratívái önkényes invenciók, amelyek csak abban a speciális, időben behatárolt kulturális kontextusban nyerhetnek értelmet, amely létrehozta őket, de vonakodik elfogadni, hogy az előadás jelenlétén alapuló narratívái szintén önkényes, ember alkotta kulturális kódok, amelyek nem állnak kapcsolatban az igazsággal vagy a valósággal. Barba kutatásai, amelyek a nyugati színház reprezentációs válságából nőtték ki magukat, visszafelé sütkérek el: többet árulnak el Barba látószögéről, mint a keleti színházról.²⁵ Az egyetemes lényeg és a bináris oppozíciók után kutatva Barba átsiklott azon konkrét jelrendszerek és kódok részletes leírásán, amelyeket az előadók és a nézők egyaránt alkalmaznak egy speciális (társadalmi) helyen és (történelmi) időben.

A logocentrikus rendezők és színészek keleten és nyugaton is visszafelé, az emlékezeten keresztül néznek az írásos vagy a szóbeli hagyomány részét alkotó „szövegre”, míg a próbák alatt előre, az előadásszöveg felé tekintenek. Mindegy, hogy jelenlétén vagy reprezentáción alapuló színházban alkotnak, a teologikus metafora keretein belül maradnak: az előadás létrehozását olyan egyenes vonalként képzelik el, amely kauzális láncba szervezi

¹⁸ I. m. 48.

¹⁹ Uo.

²⁰ Ronald Inden: *Orientalist Construction of India. Modern Asian Studies*, Vol. 20. No.3. (1986) 401–406.; Edward Said: *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978.

²¹ Eugenio Barba: *Theatre Anthropology. Drama Review*, Vol. 26. No. 2. (1982) 5. ford. Richard Fowler.

²² Eugenio Barba: *Beyond the Floating Islands*. New York, PAJ Publications, 1986. 1.; Junko Berberich: *Some Observations on Movement in Nô. Asian Theatre Journal*, Vol. 1. No. 2. (1984) 207–214.; Philip Zarrilli: *For Whom Is the Invisible Not Visible? Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba. TDR*, Vol. 32. No. 1. (1988) 95–106.

²³ Eugenio Barba: *Words of Presence*. i. m. 54.

²⁴ Eugenio Barba: *Beyond the Floating Islands*. i. m. 115.

²⁵ James Clifford (szerk): *Writing Culture*. Berkeley, University of California Press, 1986.

önmagát, és egyetlen szükségszerű szekvencia ellenőrzése alá von mindent, elejétől a végéig.

Engedtessek meg nekem, hogy – a tömörség kedvéért – karikírozzam az „isteni” metaforát. Kezdetben a „színműíró-isten” megteremti a drámaszöveget (Teremtés). Majd a rendezőpéldány formájában a „rendező-guru” és „mester-tervezői” létrehozzák a prototípus földre szállt, tökéletlen képét (Bűnbeesés). Aztán a próbák során a színészek testük és hangjuk jelenléte által képet és hangot kölcsönöznek a színműíró szavainak és a rendező koncepciójának (Inkarnáció). A közös erőfeszítésből születő előadás ideiglenesen megsemmisíti a „valós” életet (Halál) és feléleszti a „fiktív” életet (Feltámadás). Végül a színházi alkotók visszajelzést kapnak közönségüktől és kritikusaitól (Kárhozat vagy Megváltás). A nyugati színházi előadások létrehozásának teologikus metaforája számos variációjával együtt a próbasorozat fázisában hasadt fel.

A logocentrikus rendezők és színészek az elégedetlenséget és nyugtalanság zónájává teszik a próba folyamatot, mert úgy érzik magukat, mint aki az elveszett múlt (drámaszöveg) és a megfoghatatlan jövő (előadásszöveg) között függ. Megpróbálják megőrizni a múltat a jövőnek – bár a próbákról mindkettő hiányzik –, s elnyomják a beszivárgó jelent: selyemhernyók módjára gubót próbálnak készíteni a fiktív időnek és/vagy az őket körülvevő térnek.

Ezzel szemben dekonstruktőrök nem erősítik a központi narratívát. Jobb szeretik a nyitott végű, befejezetlen drámaszöveget, amely előre és hátra is kiterjeszthető a próbafolyamat során. A próbákat az alkotó képzelőerő munkájának tekintik, ahol a képzelőerő elsősorban a produktivitáson, nem pedig a reprodukción alapul. Ha nem így volna, miért éreznének a rendezők, tervezők, színészek és nézők késztetést arra, hogy újra és újra létrehozzák bizonyos drámaszövegek színpadi produkcióit (nem pedig reprodukcióit)? Kinek szólnak a próbák? Hogyan különböznek a próbák az előadástól? Vajon a premier nem próbája is egyben a következő előadásnak?

A happeningeknek és Ünnepeknek például nincs szervező közép pontjuk, azaz nincs egy központi drámaszöveg vagy sűgőpéldány. A dekonstrukciós színházi alkotók ellenállnak minden olyan tendenciának – a sajátjukat is beleértve – amely az uralom elérését tűzi ki célul. Az értelmezésnek nincs se eleje, se vége. Az értelmezésnek nincs szilárd pontja. Minden értelmezés egy bizonyos nézőpont eredménye, amelyet egy figuratív kód tesz lehetővé. Következésképp egyik kód sem élvez kiváltságot a többivel

szemben. A jelentés létesítésének végtelen játéka azt sugallja, hogy nincs menekvés az értelmezés szeszélyeitől. A nézőpontok nem kínálnak biztos álláspontot. Egymással állnak relációban, ezért a jelentés relatív és behatárolt, azaz hol eltűnik, hol előtűnik az egymással kapcsolatban álló nézőpontok révén. A jelentés több-, nem csak egyértelmű.

Ugyanakkor egy jelnek nem lehet egyszerre több vagy különböző jelentése. A jelölő nem bírhat többszörös jelentéssel. Valójában egyetlen izolált jelölő nem jelent semmit. Jelentést és többértelműséget csak a többi jelölővel kölcsönhatásban képes generálni. A jelentés tehát azért nem stabil, mert változó nézőpontokba és mozgó kontextusokba íródott. A jelölő a szemantikai háló fogja. A jelentés létesítésének szinkron hálózata túl kiterjedt és komplex ahhoz, hogy maradéktalanul uralni tudjuk, a diakronikus hálózata pedig határtalannak tűnik. A kontextus, amely a jelekre vagy a nézőpontra vonatkozóan információt közöl arról, hogy mely jelekre kell koncentrálni, mindig befejezetlen marad. A jelentés létesítésének nyitott végű, diakronikus hálózata meghatározatlanul hagyja a szemantikai kontextust. A kezdet és a vég hiánya miatt a lebegő jelölők és jelöltek csak átmeneti és vándorló jelentésre tarthatnak számot. A dekonstruktőr nem ellenzi a jelentések végtelen áramlását, és sem a próbán, sem az előadásban nem igyekszik rögzíteni a jelentéseket. Ennek eredményeként elfogadja a „szerző” halálát, és életbe lépteti a nyitott végű próba-szöveget.

A dekonstrukció szerint a szövegek egymásra épülve hozzák létre a jelentést: e kölcsönös függőség tesz minden szöveget intertextussá. Innen nézve a próba-szöveg olyan viszonylagos esemény, amely nem lehet önmagába zárt, mivel az őt alkotó jelölők sem azok. A próba-szöveg viszonya meglehetősen kusza más szövegekhez. Az intertextualitásnak nincs eleje és vége az előadás létrehozásának folyamatában. A dráma- és próba-szöveg, a rendezőpéldány, az előadásszöveg és a színházi világon kívüli és belüli más szövegek egyetlen végtelen hálónak csatlakoznak össze: „jóságos” körré, amelynek spirálja sohasem zárul le. A szervező közép pont (például a drámaszöveg) vagy főelv (például a módszer mítosza) megszűnésének eredményeképp eltűnik az eredetiség. A jelentés mindig alakot ölt, majd átalakul, de sohasem lesz mozdulatlan, és sohasem teszi jelenvalóvá önmagát teljes egészében. Ezen okból kifolyólag a dekonstrukció felforgatja a színrevitelt azon képzetét, amely szerint befejezett, lezárt, csomagolt produktum kerül továbbításra a nézőnek.

Ehelyett a dekonstruktőrök a teremtés lehetőségét kínálják a nézőnek: ezért emlékeztetnek előadásukra. Nem tartják az értelmezést az eredeti forráson (a drámaszövegen) élősködő parazitának. Barbával ellentétben az értelmezést teremtő aktivitásnak tekintik, hiszen „szöveg” nem jöhet létre értelmezés nélkül. Azt állítják, hogy nem a színházi alkotók „én”-jei az általuk kimondott mondatok forrásai. Minden egyéni hang a nyelvi és kulturális referenciák hálójába van szöve, amely így megelőzi és körülveszi azt.

A dekonstrukciós színházi alkotó tudja, hogy sohasem birtokolhatja teljes mértékben saját hangját. Hasonlóképp, tudomásul veszi azt is, hogy kevés hatalma van saját „szövege” felett. Shakespeare *Lear királya* (drámaszöveg), Peter Brook *Lear királya* (rendezőpéldány) és Lawrence Olivier *Lear királya* (előadásszöveg) – hogy csak pár „Lear királyt” és még kevesebb szöveget említsünk – csupán maszkok, amelyek „hangot”, „arcot” és „identitást” adtak számos névtelen és nevesített közreműködő kollektív munkájának. A 17. század kezdete óta a *Lear király* e „szövegeit” a jelentések megszámlálhatatlan társalkotójának társadalmi interakciója és aktivitása formálta, akik direkt vagy indirekt módon részesévé váltak „Lear király igaz történeté”-nek.

A nyugati színházi előadások létrehozásának történetét a logocentrikusok többnyire evolúciós alapon álló bináris oppozícióként írják le – legyen szó akár Gerhardt Hauptmann naturalista, akár Brecht epikus színházáról (3. ábra). E kizárólagos és hierarchikus oppozíciót éltetve a színházi alkotók és kritikusok nem dialektikus attitűdöt próbálnak felvenni, s nem tudják elfogadni, hogy az ellentétek egyenértékűként is képesek együttlétezni. Ehelyett, egyetlen kifejezést részesítenek előnyben (például epikus), és legyengítik a másikat (realista), vagy épp fordítva. A színházi társulat értékítéletére alapozva olyan hierarchiát tartanak életben, amely az ellentét egyik tagját a másik uralma alá hajtja.

A dekonstruktőrök lázadnak a fenti hierarchiák ellen, s meg akarják szüntetni a nyugati színházcsinálást szabályozó alá- és fölérendeltségi viszonyok rendszerét. Az olyan forradalmárok, mint Adolphe Appia, Gordon Craig vagy Bertolt Brecht épp azért nem voltak elég radikálisak, mert fenntartották a hierarchikus elnyomást. Appia Gordon Craiggel egyetemben úgy vélte, hogy a teljes, összetett előadásszöveg egyetlen alkotó tudatot igényel: „egy nagyúri diktátort, mint tervező-rendező”, aki úgy teremti meg az összes elem harmóniáját, hogy közben megakadályozza az alárendelt színész független megnyilatkozásait.²⁶

3. ábra. Brecht bináris oppozíciókra épülő modellje az epikus és a realista színházra vonatkozóan²⁷

A modern színház az epikus színház. Az alábbi séma néhány súlyponteltolódást mutat be a drámai és az epikus színház közt, az utóbbi javára.

Drámai színház	Epikus színház
A színpad megtestesít egy folyamatot	Elmond egy folyamatot
A nézőt belevonja egy aktusba, és feléli aktivitását	Szemlélőjévé teszi, de felébreszti aktivitását
Érzelmekre indítja	Döntéseket kényszerít ki belőle
Élményeket közvetít neki	Ismereteket közvetít neki
A nézőt belehelyezi a cselekménybe	Szembehelyezi vele
Szuggesztióval dolgozik	Érvekkel dolgozik
Az érzések érzések maradnak	Megismeréssé válnak
Az embert ismertnek tételezi fel	Az ember a vizsgálat tárgya
Az ember változatlan	Az ember változik és változtat
A figyelem tárgya a kimenetel	A figyelme tárgya a menet
Egyik jelenet a másikért	Mindegyik önmagáért
Az események egyenes vonalban haladnak	Kanyarognak
Natura non facit saltus	Facit saltus
A világ, ahogy van	A világ, ahogy alakul
Amit az embernek tennie kellene	Amit az embernek tennie kell
Az ember ösztönei	Az ember indítóócai
A tudat határozza meg a létet	A társadalmi lét határozza meg a tudatot

²⁶ George Kernodle: Wagner, Appia and the Idea of Musical Design. *Educational Theatre Journal*, Vol. 6. No. 3. (1954) 7.

²⁷ Bertolt Brecht: A modern színház az epikus színház. Megjegyzések a *Mahagonny városának tündöklése és bukása* című operához. In: *Színházi tanulmányok*. Bp., Magvető, 1969. 89–90. Ford Walkó György.

A dekonstruktor úgy véli, hogy az előadás létrehozásának folyamatából mindaddig nem lehet számúzni az elnyomást, amíg a színházi alkotók és kritikusok nem kerülnek el annak csapdáját, hogy kizárólag az uralmi rendszerek és bináris oppozícióik diktálta kifejezésekben gondolkodjanak. A színházi alkotók és kritikusok nem szabadíthatják fel magukat és munkájukat a logocentrikus gondolkodásmód alól pusztán azért, hogy a realista vagy az epikus színháznak – hogy csak kettőt említsünk – pozitív vagy negatív értéket tulajdonítsanak. Nem elég megfordítani az uralkodó és az alárendelt közötti viszonyt. Alapos változást mindaddig nem tudunk elérni, amíg a bináris oppozíciók értékeit dialektikus inverzió át próbáljuk feloldani. Következésképp a dekonstrukciónak olyan analitikus megközelítést kell kidolgoznia, amely lehetővé teszi, hogy megbontsa, esetleg újjászervezze a nyugati előadások létrehozásának megörökölt rendjét.

E ponton a dekonstrukció olyan analitikus eszközzé válik, amely segítséget nyújt a színházi alkotóknak és kritikusoknak abban, hogy (1) feltárják a bináris oppozíciók viszonyainak rendszerét, s

hogy (2) e bináris oppozíciók korábbi értékeit a szétszórás és újraosztás – tehát nem csak az értékek ellenkező előjelűre fordítása révén – újraalkossák. A dekonstrukciós kritika vizsgálat tárgyává teszi a nyugati színházcsinálás efféle polaritásának értelmét és integritását, s olyan új jövőt teremt a színházi gyakorlat számára, amely távol áll a hagyományosan meghatározott fogalmaktól. A dekonstruktorok úgy támadják a logocentrikus színházi hálózatot, hogy saját taktikáját vetik be ellene: „olyan kimozdító erőt produkálva, amely a rendszer egészében szétterjed, s minden irányban megrepeszi”.²⁸ Azaz leleplezik a színházi előadások létrehozását megalapozó fogalmak és gyakorlat bizonytalanságát és ellentmondásait, s életképes alternatívákat keresnek helyettük.

(A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Stratos E. Constantinidis: *Theatre Under Deconstruction? A Question of Approach*. New York and London, Garland Publishing, Inc., 1993. 3–28.)

Fordította: Leposa Balázs

²⁸ Derrida, Jacques 1978. 20.