

PHILIP AUSLANDER

„Csak önmagad add!”

Logocentrizmus és el-különböződés a színházelméletben

Attól tartok, filozofálni kezdek...

(Torcov, Sztanyiszlavszkij: A színész munkája)

A logocentrizmus és az el-különböződés (*différence*) fogalmaival Jacques Derrida operál a nyugati filozófiát, vagy ahogy nevezi, „a jelenlét metafizikáját” érintő bírálatában. (1978: 279–80)¹ A logocentrizmus „a filozófia irányultsága a jelentés rendje – a gondolat, az igazság, az értelem, a logika, a Szó – felé, amelyet önmagában létezőként, alapként fognak fel”. (Culler, 1982: 92; lsd. Derrida, 1976: 30 ff) Derrida, aki tagadja egy ilyen alap létezését, rámutat arra, hogy minden mentális vagy fenomenális történet különbség eredménye: nem saját lényegisége határozza meg, hanem ahhoz való viszonya, ami nem ő maga. Ha semmi sem tarthat joggal igényt stabil, önálló identitásra, akkor semmit sem ruházhatunk fel a *logosz* hatalmával. A nyelvről és a nyelvészetről szóló fejtegetéseiben Derrida gyakran hivatkozik Saussure kettős hipotézisére: mivel a jelölő és a jelölt viszonya önkényes, a jelentés a nyelvi egységek kölcsönhatása, nem pedig a szavak által tartalmazott jelentésdarábák összekapcsolása révén áll elő. (Lsd. például Derrida, 1976: 30 ff; 1981: 17–36; 1982: 9 ff) „A differencia, mely megteremti a fonémákat, s a szó valamennyi értelmében hallhatóvá teszi azokat, önmagában nem hallható.” (Derrida, é.n. 44) A jelentést tehát olyasvalaminek a működése hozza létre, ami nem jelenvaló, ami csak hiányként létezik. Derrida kimutatja, hogy a jelentést az a termékeny jelen-nemlét generálja, amelyet *el-különböződés*nek

nevez: „egy játékmozgás (...), mely létrehozza ezeket a differenciákat, [de] ez nem jelenti azt, hogy (...) azokat mintegy előfeltételezi”. (é.n. 50) A jelentés a jelölés folyamata során képződik; nincs transzcendens *logosz*, nincs a jelentésnek olyan rendje, amely megalapozza a jelölés folyamatát, nincs jelenlét, amely hatalmat kölcsönöz a jelnek.

Derrida bíráta széles körben alkalmazható a színházelméletre: gyakran úgy kezeljük a színészi játékot, mint a filozófusok a nyelvet. Áttetsző médiumként, amely érintkezést biztosít az igazsággal, a *logosszal* vagy az előadást megalapozó, abban *logoszként* funkcionáló elgondolással. A színházról írva, Derrida a drámaírók által szándékolt jelentést nevezi meg annak *logosz*aként:

A színpad akkor teologikus, ha szerkezete a hagyományoknak megfelelően a következőkből tevődik össze: egy szerző-teremtő, aki távolról, jelen nem lévőként, szöveggel felfegyverkezve felügveli, összeállítja és megszabja a reprezentáció idejét és értelmét úgy, hogy a reprezentáció őt *reprezentálja*, tudniillik azt, amit gondolatai, szándékai, elképzelései tartalmának hívunk. (Derrida, 1994a: 5; kiemelés a szövegben)

E szerző-teremtő „leigazza” a színészeket, rendezőket stb., ami azt sejteti, hogy ha a színház meg tudna szabadulni a drámaírótól, nem lenne többé teo-

¹ Az *el-különböződés* kifejezést Gyimesi Tímea használja Derrida azonos című írásának fordításában a *différence* magyarítására. (Derrida, é.n. 43–63). Jóllehet a *különbőség* kifejezés (amely Kappanyos András javaslatára) jobban visszaadja a szó írásképeiben és hangalakjában rejlő játékot, az egyetlen betű módosításával előállított francia terminus többértelműségét viszont a fordító változata érzékelteti, amely már ily módon „rögzült” is a magyar filozófiai-irodalomelméleti köztudatban. „A Derrida által itt bevezetett (...) terminus a struktúra és az esemény perspektívái közötti meghatározhatatlan, nem szintetikus váltokozásra utal. A *différer* ige jelentése: különbözni és halasztódni. A *différence* pontosan úgy hangzik, mint a *différence*, csak hogy az *-ance* végződés, mely igei főnevek képzésére szolgál, új formát hoz létre, melynek jelentése: „különbség–különbözés–halasztódás”. A *différence* tehát egyrészt „passzív” különbséget jelöl, mely a jelentésképződés feltételeként már helyben van, másrészt a különbözés aktusát jelöli, mely különbségeket hoz létre.” (Culler, 1997: 134) (*A fordító megjegyzése.*)

logikus. Az alábbiakban azonban épp arra szeretnék rávilágítani, hogy a színház mindaddig teologikus marad, amíg logocentrikus, az előadás *logosza* pedig nem csak a szerző vagy a teremtő szövegében testülhet meg. A többi megalapozó elgondolás között találjuk a rendező koncepcióját és – ami érdekesebb – a színész énjét.² Nem ritkán úgy dicsérjük a színészi játékot, mint ami „őszinte”, „bensőséges” és „hiteles”, amikor pedig úgy érezzük, hogy a színész játéka keresztül bepillantást nyertünk a lelkébe is, akkor tapsolunk neki „merészségéért” és azért, mert „kitárulkozott” előttünk. Elég csak egyetlen példát idézni: Joseph Papp egyszer azt mondta, hogy „amit Brando *A vágy villamosában* vagy Olivier *A komédiásban* színészként tett, az a lélek kitárulkozása volt”. (Idézi: Kakutani, 1984: 1)

Milyen alapon állíthat valaki ilyesmit? Amint arra a színészi játékot tanulmányozó szemiotikusok rámutattak: a színész nem áttetsző médium, nem szimpla szöveg, amelyet a „tartalma” miatt olvasunk, inkább intertextus. Sok minden befolyásolja, hogyan érzékeljük a színész játékát: az, ahogy kimondatlanul is összehasonlítjuk szerepe más értelmezéseivel (vagy azzal, ahogyan szerintünk kellene játszania), ahogy emlékszünk rá más szerepekben, amit tudunk az életéről vagy arról a stílusirányzatról, amelyhez a játéka sorolható stb. (Lásd Elam, 1980; Passow, 1981) Ha a differenciák ilyen játéka határozza meg azt, ahogy a színész munkáját érzékeljük, hogy is tudnánk kiolvasni énjének jelenlétét a játékaiból?

Az én problémája kétségkívül központi jelentőségű a színházelméletben. Még olyannyira különböző elméletirők, mint Sztanyiszlavszkij, Brecht és Grotowski is hallgatólagosan a színész énjét állítják be az előadás *logosza*ként. Mind úgy vélik, hogy a színész énje előfeltételezi és megalapozza a játékát, s az én játékban való jelenléte szabad érintke-

zést biztosít a nézők számára az emberi igazságokkal. Elméleteiket jól summázza Joseph Chaikin kijelentése: „A színészi játék az én közszemlére tétele, álcázva vagy álca nélkül”. (1972: 2) Sztanyiszlavszkij szerint az álcat a színész saját érzelmi tapasztalataira kell alapozni, Brecht szerint viszont az álcanak külön kell válnia a színész személyiségétől és reflektálnia kell szociális tapasztalataira. Grotowski pedig abban hisz, hogy a színésznek arra kell felhasználnia a szerepe kínálta álcat, hogy megszabaduljon a szocializáció során rákényszerített álarcától, s feltárja énje és lelke legmélyebb rétegeit. Sztanyiszlavszkij, Brecht és Grotowski más-más módon vonták elméleteikbe a színész énjét, de mindhárom az ént tételezték a színészi játék önálló alapjaként. Ha azonban a dekonstrukciós filozófia lenscséjén át vesszük szemügyre ezeket az elméleteket, láthatóvá válik, hogy a színész énjét valójában mindegyik esetben az a játék hozza létre, amelyet pedig szerintük meg kellene alapoznia.

Sztanyiszlavszkij elgondolása a színészi játékról mélyen logocentrikus: a játék logikáját, koherenciáját és egységét – annak „törtlen vonalát” – követeli, s olyan teológiai elképzelések révén igyekszik autoritást kölcsönözni írásának, mint a lélek és a szellem. (1946: 249)³ Nem kérdéses, hogy a színész énjének jelenlétét, mint játékának előfeltételét, az igazság forrásának tartja: úgy határozza meg a jó színészi játékot, mint amely a színész saját tapasztalatain és érzelmein alapul. A színész énjét részesíti előnyben a szerepével szemben, s kijelenti, hogy egyfelől a játékban tökéletesen eggyé kell oltadni a színésznök és a szerepnek (1946: 206, 1988: 244), másfelől a színész sohasem képes mást játszani önmagán kívül: „nem dobhatom ki saját lelkemet a testemből, és nem helyettesíthetem egy másikkal” (1946: 199).⁴ Színész és szerep összeol-

² A dekonstrukció kérdését színházi összefüggésben tárgyaló cikkében Gerald Rabkin (2004) megjegyzi, hogy a rendező az előadásszöveg elsődleges „dekonstruktor”. Rabkin hallgatólagosan logocentrikus kiváltságot biztosít a rendezőnek, ami nem egyeztethető össze a dekonstrukciós látásmóddal. Ha komolyan vesszük Derrida *el-különböződés* fogalmát, beláthatjuk, hogy az, amire általában rendezői koncepcióként hivatkozunk, nem vezérli az előadást, hiszen csak az előadás hozza létre. A differenciának az a játéka teremti meg a koncepció látszólagos jelenlétét az előadás mögött, amely magát az előadást is és a dramatikus szöveghez, ugyanazon szöveg más előadásaihoz stb. való viszonyát is konstituálja.

³ Morcsányi Géza fordításában, amely az 1951-es, orosz nyelvű kiadás alapján készült, a „lelki mozgatóerők törekvésvonala” szerepel. (Sztanyiszlavszkij, 1988: 284) A „törtlen vonal” kifejezést – az „unbroken line” magyarításaként – Hegedűs Tibor használja 1946-os fordításában, amely az 1936-os, Elizabeth Hapgood által „autorizált”, angol nyelvű kiadás alapján készült. Mivel Auslander is az 1936-ban, *An Actor Prepares* címmel, New Yorkban megjelent kötetre hivatkozik, Sztanyiszlavszkij szövegét a Hegedűs-féle fordításból idézem, majd jelzem a Morcsányi-féle fordítás vonatkozó helyeit, megoldásait. (A fordító megjegyzése.)

⁴ „nem üzhetem ki magamból a saját lelkemet, nem vehetem bérbé valakitől az övét.” (Sztanyiszlavszkij, 1988: 237) (A fordító megjegyzése.)

vadása tehát csak az én új prezentálását (reprezentálását) eredményezi.

Az én privilegizálása Sztanyiszlavszkij elméletét más aspektusból is meghatározza. Úgy tekint a színészre és a szerepre, mint önálló entitásokra: mindkettőnek lelke van. Mivel a színész nem képes megszabadulni saját lelkétől, de nem is képes teljes egészében magáévá tenni egy másikat, egyetlen reménye, hogy olyan saját érzésekre lel, amelyek (Sztanyiszlavszkij kifejezésével) „azonosak” a szerep érzéseivel. (1946: 176)⁵ Ennek az azonosságának a legfontosabb megnyilvánulásait, azokat az alternatívákat, amelyek az egyik színész szerepértelmezését megkülönböztetik a másiktól – s ez a játékban zajló én-feltárás lényeges aspektusa – a színész és a szerep érzelmi repertoárjának különbsége határozza meg. Az értelmezés egyedülállósága tehát e differenciának, nem pedig a színész játékából sugárzó én jelenlétének az eredménye.

A színész énje, a jellemformálás töretlen vonalának alapja már önmagában is megosztott. Sztanyiszlavszkij tudatos és tudattalan részre osztja az ént, s az utóbbiban véli fölfedezni az igazság forrását: azon érzések kútfejét, amelyek „drágábbak (a színész) számára mindennapos élményeinél”. (1946: 176)⁶ Wiles meg is jegyzi: Sztanyiszlavszkij „kritikátlanul azonosítja a »jelentést« a pszichológiai »belső igazsággal«, azzal a homályos fogalommal, amelyet mindvégig használ”. (1980: 20)⁷ Miközben a Sztanyiszlavszkij-féle játék tudatalatti forrásból táplálkozik, amely tudatosan nem érzékelhető, s amelyről nincs tudásunk (1946: 23; 1988: 29), a színészi játék igazságának egyetlen érvényes kritériuma, paradox módon, e forrás (érezkelhető) jelenléte a játékban. E paradoxon teszi szükségessé egy pszichotechnika körvonalazását a célból, hogy a színész tudatos énje rá tudja venni „saját természetét” (1946: 95; 1988: 121), vagyis a tudattalant arra, hogy ihletet adjon. Sztanyiszlavszkij az én játékban való jelenlétét tartja a legtöbbre, de egész pszichológiája azon az elgondoláson alapszik, hogy az én teljes egészében nem lehet jelenvaló.

Freud-olvasatában Derrida amellett érvel, hogy a tudattalan tartalmak tudatosra tétele nem előhívás, hanem teremtés: „nincs tudattalan igazság, amely fölfedezésre vár, pusztán azért, mert máshol íródott”. (1978: 211) A tudattalan tartalmak rögzítésének folyamata során jönnek létre maguk a tartalmak, amelyek kizárólag nyomokként léteznek a tudattalanban, nem jól megformált adathalmazként. Ezért „minden a reprodukcióval veszi kezdetét” (1978: 211), s „aközben íródunk, hogy írunk” (1978: 226). A tudattalan nem az eredendő igazság forrása – éppoly kiszolgáltatott a közvetítés szesélyeinek, mint a nyelv.

Derrida tehát kimutatja, hogy a tudattalan nem előhívható adatok tárháza. Sztanyiszlavszkij viszont annak tartja, s jelzi ezt híres metaforája is a házról, amelyben a színész azt a parányi gyöngyszemet igyekszik megtalálni, amelyet egy bizonyos érzés emléke jelent. (1946: 173; 1988: 211) Megjegyzi azonban, hogy az emlékezet torzít, úgyhogy az előhívott információ nem lesz azonos a tárolt adattal, majd hozzáteszi, hogy a torzított emlékek nagyobb hasznát veszi a színész, mint a torzítatlannak, mert az már letisztult, lényegibb és művészivé vált. (1946: 172; 1988: 210) Sőt: azt is felveti, hogy a színésznek időnként ajánlatos tudatosan eltorzítania saját élményét, mielőtt rögzítené az emlékezetében, hogy olyan legyen, amely „sokkal érdekesebb és jobban illik a színházba, mint a való igazság”. (1946: 97)⁸ Sztanyiszlavszkij elkötelezte magát az én jelenlétének ideálja mellett, de bizonyára tudatában volt annak, hogy az én nem létezik függetlenül azoktól a folyamatoktól, amelyeken keresztül önmaga és mások előtt feltárul, s hogy az ént – amelyről úgy vélte: a színészi játék médiumán keresztül mutatkozik meg – valójában az a pszichotechnika teremti meg, amely a színész pszichéjének tudatos és tudattalan szintjei között közvetít. Fentebb már rámutattam, hogy a színész szerepértelmezésének egyedisége a színész és a szerep érzelmi repertoárjainak különbségéből fakad. Most viszont azt látjuk, hogy a színész érzelmi repertoárja játékának a folyamatából fakad,

⁵ Az angol szövegben szereplő „analogous” melléknevet Hegedűs Tibor fordítja „azonos”-nak. Morcsányi Géza fordításában a „szerepnek megfelelő élmények” szerepel. (Sztanyiszlavszkij, 1988: 213) (*A fordító megjegyzése.*)

⁶ Morcsányi Géza fordításában: „A játszott alak élete [...] gyakran a saját megszokott, mindennapi életénél is kedvesebb a színésznek.” (Sztanyiszlavszkij, 1988: 213) (*A fordító megjegyzése.*)

⁷ Azáltal, hogy egy fikatív alak (Torcov) szájába adja a gondolatait, Sztanyiszlavszkij egységesebbnek és „szervesebbnek” tűnteti fel a rendszerét, mint amilyen valójában – Wiles-nak ez a meglátása a Sztanyiszlavszkij-kritika érdekes, új útját jelzi.

⁸ Morcsányi Géza fordításában: „Egy ilyen értelmezés kiélezettebb is, drámaibb is, mint maga a valóság.” (Sztanyiszlavszkij, 1988: 124) (*A fordító megjegyzése.*)

amely megköveteli az érzés emlékének eltorzítását. A különbségnek azt a játékát tehát, amely a szerepformálás egy bizonyos módját eredményezi, a különbségnek az a játéka teremti meg, amely a játék folyamatát meghatározza. Nem meglepő, hogy amikor Torcovot, Sztanyiszlavszkij alteregóját egy diák arról kérdezi, hogy vajon a tudattalan inspiráció, „az ihlet inkább másodrendű, mint elsőrendű eredetű[-e]”, nem tud mit válaszolni. (1946: 174)⁹

Brecht megfordítja a Sztanyiszlavszkij-féle értékrendet, és a tudatosságot részesíti előnyben a tudattalannal szemben, mert úgy véli, hogy a pszichének még e szintjét sem hagyta fertőzés nélkül az, amit a társadalom az emberekbe sulykol: „még a kivételes zsenik is egyre ritkábban képesek rá, hogy az osztálytársadalom egyik tagjának elszennyeződött intuíciójából napfényre hozzák az igazságot”. (1998: 15) Brecht elvárja, hogy a színészek „mutassák meg a tudásukat, (...) az emberi viszonylatokra vonatkozót, az emberi magatartásokra vonatkozót, az emberi erőkre vonatkozót” (1969: 80), továbbá ne engedjék, hogy az általuk játszott szerep „erőszakot” kövessen el rajtuk (1998: 14), hanem tartsák el maguktól, és mutassák meg a közönségnek. Brecht színészei ezért három szakaszból álló próbafolyamatban vettek részt. A szereppel és annak motivációival való megismerkedés kezdeti szakasza után a színész abban a „Sztanyiszlavszkij-féle” szakaszban folytatja a munkát, amelyben „belülről”, az átélés révén ragadja meg az alakot. Végül hátra-, a szerep mögé lép, s „újra »kívülről, társadalmi nézőpontból« kezdi vizsgálni” (Rouse, 1995 [1984]: 240), majd érvényre juttatja e nézőpontot „a megmutatás gesztusában” (Brecht, 1969: 158 és 441), amely a Brecht-féle játékmód alapja. Brecht is a színészt részesíti előnyben a szereppel szemben, de egész más okból kifolyólag, mint Sztanyiszlavszkij: ahhoz, hogy a színésznek a szerepéről alkotott véleménye világossá váljék a néző számára, egyszerre kell jelen lennie úgy, mint önmaga, s úgy is, mint a megformált alak, de saját személyének nagyobb hangsúlyt kell kapnia, mint a szerepének.

De mi a színész személye? Roland Barthes szerint „a [brechtij] színész épp a [darab] jelentés[ének] ismeretéről ad számot. (...) Azt kell bizonyossá ten-

nie, hogy (...) az ideális felé irányítja a jelentést”. (1977: 74–75) Wiles ezt azzal egészíti ki, hogy a brechtij színész „úgy tesz, mintha tudás tekintetében magasabb pozíciót foglalna el a nézőnél”. (1980: 82) A színész „a marxista utópia pozíciójából beszél, amelyben a darab problémái, amelyekről Brecht azt sugallja, hogy megoldhatók, már megoldódtak”. (1980: 80) Hogy helyes irányba terelhesse a jelentést, a színésznek úgy kell tennie, mintha olyan tudás volna a birtokában, amely történelmileg nem lehetséges. Az a személy tehát, amelyet Brecht színésze a megformált alakkal együtt láthatóvá tesz, csupán fiktív teremtmény.

Mi lehet az alapja e fiktív személynek? Barthes és Wiles egyaránt úgy vélik, hogy e személy a darab jelentésének szolgálatában áll, ami kerülő úton ugyan, de visszavezet a logocentrizmus egyik alapvető formájához. Wiles amellet érvel, hogy a színész tettetett személye ironikus póz, amelyet részben a nézővel szembeni ellenséges magatartásának kinyilvánítása céljából vesz fel. (1980: 82) A *Kis Organon*ban Brecht más értelmezést ad:

Nézetek és célok nélkül nem készíthetők képmások. Tudás nélkül semmi sem mutatható meg; hiszen így honnan tudná az ember, hogy mi tudni való? Ha a színész nem akar papagáj vagy majom lenni, akkor el kell sajátítania mindazt, amit kora az emberi együttéléstől tud, vagyis részt kell vennie az osztályok harcában. (1969: 430)

Brecht arra utal, hogy a színész akkor birtokolhatja azt az autoritást, amely a szerepéről és a darabról a helyes szociológiai nézőpontból megalkotott véleményéhez nélkülözhetetlen, ha saját társadalmi tapasztalataira alapozza a játékban érvényre juttatott véleményét. E tapasztalatok épp annyira fontosak Brecht számára, mint az egyéni érzelmi tapasztalatok Sztanyiszlavszkij számára. Brecht értelme, miszerint a színésznek aktív politikai életet kell élnie, hangsúlyában igen, szellemében viszont nem különbözik attól, amire Torcov int a diákjait: „a valódi művésznek (...) teli, érdekes, gyönyörű, változatos, gondos és ihletett életet [kell] élnie”. (Sztanyiszlavszkij, 1946: 190–191)¹⁰

⁹ Morcsányi Géza fordításában: „az ihlet gyöngyszemei bennünk magunkban rejtőznek, és nem kívülről kerülnek a lelkünkbe, nem föntől, Apollótól röppennek hozzánk? Vagyis, hogy úgy mondjam, ismétlődőek, nem pedig egyszeriek?” (Sztanyiszlavszkij, 1988: 211) (*A fordító megjegyzése.*)

¹⁰ Morcsányi Géza fordításában: „az igazi színésznek, ha eleget akar tenni minden vele szemben támasztott követelménynek, tartalmas, érdekes, szép, változatos, izgalmas és felemelő életet kell élnie”. (Sztanyiszlavszkij, 1988: 231) (*A fordító megjegyzése.*)

A Brecht-féle színészi játék dilemmája, hogy a racionalitásnak és a színházi illúzió aláadásának az erőteljes hangsúlyozása ellenére a színésznek hihetően kell megmutatni valakit, aki nem ő: azt a személyt, akit Barthes „a jelentés mesterének” nevez. (1977: 75) Brecht úgy vélte megoldhatónak e dilemmát, ha a színésznek mint színésznek a személyét a színésznek mint társadalmi lénynek az életben szerzett tapasztalataira alapozza. Azt az eljárást viszont, amely révén a színész beemelhetné tapasztalatait a játékba, Brecht nem részletezi, csak Sztanyiszlavszkij. (Rouse 1995 [1984] mutatott rá arra, hogy a színjáték Brecht-féle módja inkább általános megközelítést kínál, mintsem konkrét metodológiát.) Ennek ellenére nyilvánvaló, hogy a szociális énnel a játékban való jelenléte igen fontos volt Brecht számára, aki éppoly haszontalannak ítélte a papagáj- vagy majom-színészt, mint Sztanyiszlavszkij az iparost. Jóllehet széles ideológiai szakadék választja el Brechtet Sztanyiszlavszkijtól, az általuk kialakított elméletek étosza ugyanaz: a játék csak akkor lehet hiteles, ha az a színész énjének a jelenlétén alapszik. Brecht persze sokkal jobban figyelt a színházi beszédmód sajátos természetére, mint Sztanyiszlavszkij – úgyhogy több, a színházi jelképzés működését felfedő eljárást is kidolgozott –, de nem tudta elkerülni a jelenlétét a játékban rejlő, látszólag szükségszerű megalapozást.

Grotowski is előnyben részesíti az ént, ráadásul sokkal radikálisabban, mint Brecht vagy Sztanyiszlavszkij. Őt a hétköznapi életben viselt „hazugságok maszkja” és e maszk mögötti „titokzatos hajtómű” viszonya foglalkoztatja (1968: 46, 52), s a hétköznapi énnel és annak „mély gyökereivel, rejtett motivációival” való szembesüléstől kinyilatkoztatást, „igazságtöbbletet” vár. (1968: 52–53) Grotowski színészének önfeltárása, áldozathozatala arra invitálja a nézőt, hogy ugyanezt tegye, persze kevésbé végletes módon: találja meg az igazságot önmagával kapcsolatban, és szembesüljön vele. Grotowski úgy privilegizálja az ént a szereppel szemben, hogy a szerepet elsődlegesen az önvizsgálat eszközévé teszi: olyan „paravánná”, amely mögött e folyamat nyugodtan beindulhat. A szegény színház nem pusztán az énen alapszik, hanem az énért van – célja, hogy terápiaként funkcionáljon mind a színész, mind a néző számára. (1968: 46)

De mi az önfeltárási nyelve? Derrida írja, hogy az én „a nyelvbe van beírva, a nyelv [langue] »funkciója«, s csak abban az esetben válik *beszélő* alannyá, ha beszéde [parole] (...) a differenciák

rendszerként felfogott nyelv szabályrendszeréhez tartja magát”. (é.n.: 53; kiemelés a szövegben) Az én elválaszthatatlan attól a nyelvtől, amelyen keresztül kifejezi magát – funkciója, nem pedig előfeltétele a nyelvnek. Grotowski megszünteti a verbális nyelvtől való függést a színházban, s helyette „jelek és hangok elementáris nyelvét [propagálja], amely a szó szemantikai értékén túl is érthető, annak számára is, aki nem ismeri azt a nyelvet, amelyen a darab íródott”. (1968: 24) Ez a nyelv ideogrammból, alapvető lelki történések testi kifejezéseiből áll:

A színész szervezetének a belső folyamat érdekében meg kell szabadulnia mindenféle ellenállástól, éspedig oly módon, hogy valójában semmiféle különbség se legyen a belső impulzus és a külső reakció között, hogy az impulzus önmagában már reakció legyen; egyszerűen, hogy a test mintegy elégjen, megsemmisüljön, s a néző csak a lelki impulzusok látható folyamatával találkozhat. (1999: 10–11)

Grotowski szerint a test nyelve képes felülkerekedni a különbség közve(t)ettségen, mert képes áttetszővé válni, s a lelki impulzusokat közvetlenül láthatóvá tenni a nézők számára. Ezért az én jelenlétét a testi, látszólag megdönthetetlen, eredendő jelenlétre alapozza.

Az azonban, hogy a test képes meghaladni a nyelvet konstituáló differencia játékát, még akkor sem egyértelmű, ha kiküszöbölésre kerül a Grotowski által leírt időbeli eltérés. Artaud-olvasatában Derrida rámutat arra, hogy magát a testet is a differencia konstituálja:

A szervessé tétel tagoltá tétel, a funkciók vagy testrészek egymáshoz illesztése, (...) elkülönítésük munkája és játéka. (...) A test szervekre osztása, a hús belsejének széttagolása révén nyílik ki az a zár, amelyen keresztül a test elillan önmaga elől, eltűnik, mint (mert azt hiszi magáról, hogy) szellem. (...) A szerv befogadja testembe az idegen különbséget, ami mindig romlásos szerve, s ez az igazság oly eredeti, hogy sem a szív, az élet központi szerve, sem a nemi szerv, az élet elsődleges szerve, nem vonhatja ki magát alóla. (Derrida, 1978: 186)

Mivel a test szervezett, jelenléte nem lehet szerves, differenciálatlan. Belső megosztottsága azt jelenti, hogy – Derrida meglátását (1978: 226) átfogalmazva – már kezdettől fogva „sokan vagyunk”, ami zűr-

zavart idéz elő az én és a másik, a test és a szellem között. A test éppoly kevésbé jelenvaló önmaga számára, mint a szellem, úgyhogy nem jelent biztosabb alapot a kommunikáció számára, mint a verbális nyelv. Grotowski azt szeretné, ha a test elégne, megsemmisülne a lelki impulzusok kommunikációja során, de a test és a lélek nem határolható el tisztán egymástól, ha a test „eltűnik, mint (mert azt hiszi magáról, hogy) szellem”. A tisztán fizikális kifejezés (a testé és a test által történő) nem lehetséges egy olyan test révén, amely önmagában hordja különbségét, s nem jelenvaló önmaga számára. A szellem nem fejezheti ki a testet anélkül, hogy ne determinálná „a differenciák rendszereként felfogott nyelv szabályrendszere”, és a test sem fejezheti ki a szellemet anélkül, hogy ne determinálná differenciáinak saját rendszere. A különbség közve(tí)tettsége miatt fizikális szinten éppoly kevésbé lehetséges a teljes önfeltárás, mint verbális szinten.

Nem célok diszkreditálni a tárgyalt elméleteket: azok továbbra is a színjátszásról és a neki tulajdonított funkciókról alkotott, értékes és provokatív elképzelések maradnak. Csupán jelezni szeretném, mennyire meghatározza őket a logocentrizmus, illetve az én és a jelenlét bizonyos elgondolása. Sztanyiszlavszkij azt állítja, hogy a játék alapja a színész énje, ám ennek tárgyalása közben kénytelen elismerni, hogy az ént a játéknak épp az a folyamata teremti meg, amelyet meg kellene alapoznia. Brecht elvárja, hogy a színész jelenléte kevésbé hangsúlyos legyen, mint az általa játszott alaké, hogy a véleményét kifejezhesse a szerepéről. Ehhez azonban a színésznek egy másik fiktív személyt kell felruháznia a teljes jelenlét hatalmával, amely teoretikus igény éppúgy aláveti Brecht színházelméletét a jelenlét dekonstrukciós kritikájának, mint Sztanyiszlavszkijét. Grotowski úgy állítja be, mintha a színész teste a különbséget megszüntető abszolút jelenlét erejével bírna, de nem veszi számításba a test belsejének differenciáltságát. Persze nem arról van szó, hogy vágjuk sutba ezeket az elméleteket, vagy csiszolgassuk le az egyenlenségeiket, csak ismerjük fel, hogy azon metafizikai elgondolások foglyai maradnak, amelyeken alapszanak. Ha használni akarjuk őket, tudnunk kell, hogy csak azzal a hittel lehet közeledni hozzájuk, mint a metafizikához. Dekonstrukciós kritikájuk azonban rávilágít arra, hogy amikor a színészi játék kapcsán a jelenlétre hivatkozunk – amelyet hallgatólagosan úgy definiálunk, mint a színész énjének feltárulását a játékában –, akkor legfeljebb metaforikusan beszé-

lünk, s az, amire a színész énjeként hivatkozunk, korántsem bír a játékát előfeltételezni képes, megalapozó jelenléttel, hanem a színházi beszédmódot konstituáló *el-különböződés* működésének az eredménye.

Claude Lévi-Straussról írt tanulmányában Derrida azt állítja, hogy kétféle reakció követheti „a hiányzó kezdet elveszített vagy lehetetlen jelenlétének” felismerését, vagyis azét, hogy az *el-különböződés* kiküszöbölhetetlen. Az egyik az a „szomorú, negatív, nosztalgikus, bűnös” reakció, amely „arról álmodik, hogy képes lesz a játék és a jel rendje elől elillanó valamiféle igazság vagy kezdet/eredet megfajtására”. (1994b: 34) A másikat úgy írja le Derrida, mint amely

nem fordul már a kezdet/eredet felé, fenntartja a játékot, és megkísérli, hogy az emberen és az emberiségen túlra jusson, hiszen az ember neve annak a lénynek a neve, aki (...) egész története során a teljes jelenlétről, a biztos alapról, a kezdetről és a játék végéről álmodott. (1994b: 34)

„A játék a jelenlét megtörése/megszakadása” (1994b: 33), ezért a jelentést egyszerre lehetővé és lehetetlenné is tevő játék állítása kínál alternatívát a jelenlét utáni sóvárgással szemben.

A „szent” színház elméletei az első reakciót testésítik meg: a nosztalgikus sóvárgást az igazság és a kezdet/eredet után, amelyet ideogrammakon és archetipusokon keresztül kutatnak. Két újabb példa számbavétele azonban kiindulópont lehet ahhoz, hogy egyrészt fogalmat alkossunk a Derrida által említett második reakciónak, azaz a játék állításának megfelelő színészi játékról, másrészt szembesüljünk is néhány, e fogalomalkotással járó problémával. Az Open Theatre által alkalmazott „transzformációs színjáték” gyakorlatában „valamely jelenet színházi vagy szociológiai stílusa az improvizáció folyamán átalakul – a restaurációs vígjáték szappanoperává, brechti tandrámává, hollywoodi melodrámává”. (Passolli, 1972: 21) A transzformációs színjáték, amelynek során a színész tudatosan ugrál egyik stílusból és szerepből a másikba, énjének a színház nyelvéből történő konstrukcióját teszi láthatóvá. Amennyiben e transzformáció nem az előadott dolog jelentését szolgálja, hanem öncélú, jól érzékelteti a színházi jelképzés megalapozatlan játékát. A gyakorlatban persze a transzformációs színjáték poliszémiát, többértelműséget eredményez, amely a jelentés egy bizonyos „horizontjának”

meglétét implikálja, nem pedig a jelentéseknek azt a nyitott és határtalan képződését és elkülönbözését, amelyre Derrida utal. (1998: 339) Ráadásul arra ösztönzi a nézőt, hogy megkeresse azt az összetevőt – végeredményben a színész jelenlétét –, amely az átalakulások sorozatában változatlan marad. E két okból kifolyólag a transzformációs színjáték is a logocentrizmus foglya marad. Egy másik példa, amelyről viszont úgy tűnik, hogy nem, Diderot *Színészparadoxonjában* (1773) található: abban a részben, ahol leírja David Garrick lélegzetelállító teljesítményét, amelynek során az angol színészóriás különféle érzelmek arckifejezéseinek széles skáláján játszott. Diderot felismeri: az a tény, hogy Garrick elválasztja a jelölt a jelölttől, fontos kérdést vet fel a színész énjének és kifejezőeszközeinek viszonyát illetően. (1966: 10) A transzformációs kísérletekkel szemben Garrick mutatványa csupán nagyvonalú játék volt, amely nem szolgálta semmiféle szöveg kifejezését, semmiféle jelentés képzését. Lehetne azonban amellett érvelni, hogy ez is a jelentés egy bizonyos horizontjára utalt, lásuk bár benne Garrick saját, a logocentrikus szerző-funkciót visszaállító virtuozitásának kifejezését, a Garrick mimikai jeleit, mint konkrét érzelmek reprezentációit felismerhetővé tevő társadalmi konvenciókat, vagy a színházi jelölőknek a normális használatukra való elkerülhetetlen vonatkozását, még ha azok kontextusukból ki is lettek szakítva.¹¹

Noha csábít annak elgondolása, milyen lehet a színjáték dekonstrukciós poétikája, e gondolat elentetés a dekonstrukció szellemével.¹² Derrida filozófiája leíró és analitikus, nem pedig előíró és programszerű: dekonstrukció nem létezik a dekonstruált dologtól függetlenül. A dekonstrukció lényegében az *el-különbözés* játékát vizsgálja már létező beszédmódokban, illetve e vizsgálat implikációit veti fel a beszédmódoknak tulajdonított jelentésekkel kapcsolatban. Nem alkothatjuk meg az *el-*

különbözés filozófiáját, mert fogalmi ellentmondást szülne eredendőnek tekinteni azt. „Ha valaki azt mondja, hogy az *el-különbözés* eredendő, egyidejűleg törli is a jelenlévő kezdet/eredet mítoszát.” (Derrida, 1978: 203) Derrida elismeri, hogy az *el-különbözés* kifejezés olyasvalamire vonatkozik, aminek egyébként nincs neve, és nem is létezik. (é.n. 61) Ezért ahhoz folyamodik, hogy új szavakat kreáljon, másokat pedig áthúzzon, azaz „törlés alatt” írjon. Egyrészt azért, hogy jelezze a fogalmi nem-entitásokra való utalás szükségességét, másrészt a metafizika azon fogalmainak és elgondolásainak használatát, amelyek kritika tárgyát képezik, jóllehet e kritika artikulálásához nélkülözhetetlenek.

Az *el-különbözés*t megvalósító színjáték elképzelése lehetetlen feladat, amelynél értelmesebb vállalkozás, ha fogalmat alkotunk a dekonstrukciós játékmódról és előadásról, mint a Derrida-féle „törlés alatti” írás gyakorlatának, a jelenlét metafizikájához kötődő nyelv használatának és áthúzásának színházi megfelelőjéről. A dekonstrukciós színjáték egyszerre alkalmazza és ássa alá a konvencionális játékmódok és stílusok szótárait. Brecht kétségkívül ebbe az irányba tartott, de megkérdőjeletlen jelenlétet tulajdonított a színész politikai személyének. Noha elmélete számításba veszi, hogy több, akár ellentétes jelentés is létrejöhet az előadásban, azt implikálja, hogy e konfliktusok megoldása nemcsak lehetséges, de kívánatos is, hiszen ez sugallja a társadalmi konfliktusok megoldását is. Színháza ezért teleologikus és teologikus maradt.¹³

(A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Philip Auslander: „Just be your self” *Logocentrism and différance* in performance theory. In. P. A.: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1997. 28–38.)

Fordította: Kékesi Kun Árpád

¹¹ Josette Féral (1982) hasonló problémát érint, amikor színház és performansz viszonya kapcsán azt írja, hogy a performansz a megszokott jelölő funkciójuktól elválasztott színházi jelölők áradása. Ahelyett azonban, hogy ezt az áradást az *el-különbözés* puszta játékeként írnia le, azt állítja, hogy a performansz azáltal dekonstruálja a színházat, hogy színházi jelölőket használ.

¹² A „poétika” kifejezés használata jól tükrözi, hogy tanulmányom eredetileg az American Theatre Association 1984-ben, San Franciscóban rendezett éves konferenciájának „Új poétika” elnevezésű ülésére készült. Az alábbi és az előző bekezdés annak az állásfoglalásnak az átdolgozott változatát tartalmazza, amelyet ez az alkalom szült arról, vajon lehet-e a dekonstrukció a színház új poétikájának alapja.

¹³ Ahhoz képest, hogy Brecht legalább részben dekonstrukciónak nevezhető célokat ért el a színházi előadás megközelítésében, meglepően és igazságtalanul gyorsan utasítja őt el Derrida, mondván „az elidegenítő színház (...) feláldozza a nézők részvételét (még a rendezők és színészek részvételét is) az alkotó aktusnak”. (Derrida, 1994a: 11)

Bibliográfia

- BARTHES, Roland (1977) *Image/Music/Text*. (Ford.: Stephen Heath) New York, Hill and Wang.
- BRECHT, Bertolt (1969) *Színházi tanulmányok*. (Ford.: Eörsi István et al) Budapest, Magvető.
- (1998) Elidegenítés a kínai színházban. (Ford.: Szántó Judit) *Színház*. 2: 13–17.
- CHAIKIN, Joseph (1972) *The Presence of the Actor*. New York, Atheneum.
- CULLER, Jonathan (1982) *After Structuralism*. Ithaca, NY, Cornell University Press.
- (1997) *Dekonstrukció. Elmélet és kritika a strukturalizmus után*. (Ford.: Módos Magdolna) Budapest, Osiris.
- DERRIDA, Jacques (1976) *Of Grammatology*. (Ford.: Gayatri Spivak) Baltimore, MD, Johns Hopkins University Press.
- (1978) *Writing and Difference*. (Ford.: Alan Bass) Chicago, IL, University of Chicago Press.
- (1981) *Positions*. (Ford.: Alan Bass) Chicago, IL, University of Chicago Press.
- (1982) *Margins of Philosophy* (Ford.: Alan Bass) Chicago, IL, University of Chicago Press.
- (1994a) A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. (Ford.: Farkas Anikó et al.) *Gondolat-jel*, I-II: 3–17.
- (1994b) A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában. (Ford.: Gyimesi Tímea) *Helikon*, 1–2: 21–35.
- (1998) *A disszemináció*. (Ford.: Boros János et al) Pécs, Jelenkor Kiadó.
- (é.n.) Az el-különböződés (Ford.: Gyimesi Tímea) In: *Szöveg és interpretáció*. (Szerk.: Bacsó Béla) Budapest, Cserépfalvi, 43–63.
- DIDEROT, Denis (1966) *Színészparadoxon*. (Ford.: Görög Livia) Budapest, Helikon.
- ELAM, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, Methuen.
- FÉRAL, Josette (1982) Performance and Theatricality. The Subject Demystified. *Modern Drama*. 25: 170–181.
- GROTOWSKI, Jerzy (1968) *Towards a Poor Theatre*. New York, Simon and Schuster.
- GROTOWSKI, Jerzy (1999) *Színház és rituálé*. (Ford.: Pályi András) Budapest – Pozsony, Kalligram.
- KAKUTANI, Michiko (1984) When Great Actors Put Their Stamp on a Role. *New York Times*. 20 May, Sec. 2, 1.
- PASSOLLI, Robert (1972) *A Book on the Open Theatre*. New York, Avon.
- PASSOW, Wilfried (1981) The Analysis of Theatrical Performance. (Ford.: R. Strauss) *Poetics Today*. 2, 3: 237–254.
- RABKIN, Gerald (2004) A félreolvasás játéka. Szöveg / Színház / Dekonstrukció. (Ford.: Kovács Krisztina) *Theatron*. Nyár–ősz: 31–41.
- ROUSE, John (1995 [1984]) Brecht and the Contemporary Actor. In: *Acting (Re)Considered*. (Szerk.: Phillip B. Zarrilli) London and New York: Routledge, 228–241.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin (1946) *Egy színész felkészül...* (Ford.: Hegedűs Tibor) Budapest, Athenaeum.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, Konsztantyin (1988) *A színész munkája. Egy színinövendék naplója*. (Ford.: Morcsányi Géza) Budapest, Gondolat.
- WILES, Timothy J. (1980) *The Theater Event: Modern Theories of Performance*. Chicago, IL: Chicago University Press.