

GERALD RABKIN

A félreolvasás játéka

Szöveg / színház / dekonstrukció

Miután Joseph Papp 1977-ben elhagyta a Lincoln Centert, csak erősödött benne az az utolsó színházi évadának kezdetén bejelentett ambiciózus szándék, hogy „hidat verjen az avantgárd és a konvencionális színház közé”. A belvárosi Public Theatre-ben összegyűjtötte évtizedének fontosabb színházi kísérletezőit, akik ama hajszolt időszakban igen hálásak voltak egy nyugodt zugért, az utolsó két nyárra pedig felajánlotta nekik a Delacorte Színházat, hogy ott folytassák a „modern nézőpontból feldolgozott klasszikusok” hídjának építését. Ez akkor vette kezdetét, amikor Papp utolsó évadának végén Richard Foreman Lincoln Centerbeli produkciója, a *Koldusopera* átkerült a Central Parkba. Lee Breuer 1981-es *Vihar*- és Foreman Molière *Don Juan*-rendezése is hajthatatlanul radikális volt a színházi eszközök tekintetében, s felkorbácsolta a nézők és a kritikusok indulatait, akik perverzitásról, torzításról kiabáltak. John Simon, akinek a kísérleti színházzal szemben tanúsított kritikai ellenszenvet következőes maradt az évek során, a tőle megszokott epés hangnemben ostromozta Foreman *Don Juan*-ját: „Amíg Richard Foreman, ez a mélységesen mesterkél, szellemileg visszamaradt avantgárd rendező a saját Ontologikus-Hisztérikus Színházában rakja színpadra a szemétét, nem számít, mennyire hisztérikus vagy ontologikus. (...) Ha bizarr öltözetű nem-színészek ezredszere is a jól ismert neo-Dada lufiról ugatnak – kit érdekel? (...) De ha ugyanezt a Foremant Joe Papp meghívja, hogy újra elkövesse azt a gaztettet, amit eredetileg a Liviu Ciulei-féle Tyrone Guthrie Theatre-ben vitt végbe, (...) akkor egy nemes és bölcs dráma Foreman parányi formátumához zsugorodik, és a gyanútlan közönség, aki sohasem találkozott még a drámával, jobb esetben elborzad, rosszabb esetben elámul.”

Túlzoan bár, de Simon ismerős pontra tapint: az „innovatív” rendezők egoista módon kisajátítják

és eltorzítják a darabot, hogy az a szándékukat szolgálja. Mindaddig, amíg a kísérletezők ragaszkodtak saját köreikhez, s földrajzilag és esztétikailag tudták a helyüket, addig vadabb elképzeléseik is tisztán elkülöníthetőek voltak. De amint egyre gyakrabban bújtak elő tetőterükből, s költöztek intézményes színházakba (nemcsak Papp pártfogásával, ahogy ezt a Guthrie Theatre-ben dolgozó Foreman és a cambridge-i ART-ban alkotó Breuer példája is mutatja), illetve nyúltak klasszikus szövegekhez, egyre érzékenyebb pontra tapintottak. Még az új eszmékkel és módszerekkel nem ellenszenvező kritikusok számára is kérdés: vajon nem merészkedik-e túl messzire egy olyan produkció, amelyben tizenegy színész játssza Arielt? Richard Gilman, alighanem a legműveltebb praktizáló színikritikus is Simon kétségeit visszhangozta, higgadtan persze. A *Saturday Review* „Rendezők kontra drámaírók” címet viselő számában Gilman vitatta a modern rendezői gondolkodásnak azt a (Craig, Mejerhold, Artaud, Brecht, Grotowski, Brook által képviselt) nagy vonulatát, amely szerint „a szövegeket értelmezni vagy újraértelmezni kell, és nem egyszerűen szóról szóra, hűségesen színpadra állítani”. Bár Gilman méltányolja, s részben még üdvözli is a művészi önállóságra irányuló rendezői törekvést, hozzáteszi: „vannak bizonyos határai annak, hogy mit lehet egy szöveggel megtenni, s ez magán a szövegen belül rögzített.” A mindenáron való relevancia és modernitás hevülete (ami végletesen leegyszerűsítve számára abban testesül meg, hogy a darabok kiemelődnek eredeti környezetükből vagy történelmi korukból) túlzásról árulkodik, nem függetlenségről. Gilman egyetért azzal, hogy „az idő és az érzékelés változik, és velük együtt kell változnia a drámák színreviteli módjának”, s hogy „bármely írott szöveg és annak fizikai megvalósulása a színpadon a bizonytalanság, a tökéletlenség terepe: olyan terület, ahol pontosan az értelmezésre van szükség

ség”. Ám helyteleníti a rendező szupersztári státuszra emelkedését, a szöveg kárára megvalósuló uralkodó szerepét *saját* jelenének, *saját* értelmezésének, *saját* misztikusságának produkciójában.

Gilman nézetei szerint még a nagy Sztanyiszlavszkij is magával ragadta a „szövegek elferdítése a látszólag határtalan rendezői szabadság által”. Emlekezzünk csak arra – mondja Gilman –, hogy a rendező mint külön mesterember alig öregebb egy évszázadnál, s hogy még jóval Shakespeare után is a színészek formálták belülről az előadásokat – már amennyire formálták. Csak egyetérthetünk Gilman azon állításával, hogy „mihelyt felbukkant, a rendező kötelessége hagyományosan az volt, hogy ügyeljen a színészek tömegének mozgatására, s rendelje magát alá a szövegnek”. Az volt a feladata, hogy „egy szöveget úgy szólván a papírról a deszkákra helyezzen, hogy érzékelhető létezés adjon neki”.

Végül szeretném megjegyezni, hogy Gilman érvelésében megfigyelhető egy konstans elem: ez pedig az a gyakorlatosság, amellyel megerősíti az írott szöveg autoritását mint állandó, változatlan jelenlétet történelmi tudatunkban. Visszatérő témája, hogy a rendezői színház „elutasított bizonyos jogokat – a szövegét, a szerzőét –, amelyeket sérthetetlennek véltünk”. De osztja, osztaná-e valaki e jogsértéstől való félelmet? A dráma- és színházkritika uralkodó diskurzusán belül talán igen. Olyan azonban biztos nem, aki egyszer átlépte a Yale Egyetem küszöbét (mint Gilman maga is), hogy találkozzon azokkal az angol és klasszika filológia professzorokkal – a Yale-i „megyeik bandájával”: Harold Bloommal, Geoffrey Hartmannal, Paul de Mannal és J. Hillis Millerrel –, akik szembeszálltak az irodalmi szöveg „sérthetetlen” jogaival, és radikálisan újragondolták az értelmezés aktusát.

Az, hogy még egy oly művelt kritikus is, mint Richard Gilman, ilyen meggyőződéssel beszél a szöveg „jogairól”, anélkül, hogy tudomást venne azokról a heves irodalomkritikai vitákról, amelyek több mint másfél évtizede dúlnak e jogok eltörléséről, a dramatikusság és színházi diskurzus konzervativizmusáról és lokálpatriotizmusáról árulkodik. Az 1960-as évektől kezdve mélységes nyugtalanság jellemezte a kritikai világot, amellyel szemben az amerikai színházkritika immúnis volt. Ennek részben az az oka, hogy a kultúránkban a népszerűsítő művészetkritikától elvárják a zsumnaliszta fogyasztó-tájékoztatót. Bár ez az elvárás ugyanolyan erős volt a film esetében, mint a színházban, a komolyabb filmkritika a közelmúltban átvette az új kritikai el-

mélet vitalitását – elsősorban annak szemiológiai aspektusait. A színikritika viszont nem. Ez nem jelenti azt, hogy a színházról szóló írások mentesek lennének a hasonló felvetésektől: Keir Elam *The Semiotics of Theatre and Drama* és Patrice Pavis *Languages of the Stage* című művének amerikai kiadása, Herbert Blau *Take Up the Bodies*, valamint *Blooded Thought* című könyveinek együttes megjelenése igazolja, hogy az új kritikai elmélet új színházelmélet táptalajává is válik. De amíg az irodalmi közeg az elmúlt évtized alatt tanúja lehetett annak a folyamatnak, ahogy a könyvek és folyóiratok erdejében szárba szökken egy elmélet, addig a komoly színházi diskurzus – azaz a gondolatok *kölcsönös* cseréje – nagyjából elsorvadt.

A hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején valóban voltak heves elméleti viták az akkoriban élénk, de elszigetelt kísérleti színház világában. Artaud, Brecht és Grotowski elméletei, amelyek többször bizonyulnak emészthetetlennek, mint emészthetőnek, legalább alapot biztosítottak a szöveggel és az előadással kapcsolatos tradicionális nézetek megkérdőjelezéséhez egy új mű létrehozásának folyamatában. Ám ekkor is inkább a módszertan, mintsem az elmélet iránt mutatkozott amerikai fogékonyság, még ha az nagyon radikális volt is. Az új módszerek aztán saját kliséikbe merevedtek, s ahogy a kísérletező kedv alábbhagyott, a *trónja vesztett* írott szöveg pedig (ahogy Gilman esszéje utal rá) visszakövetelte autoritását, a heves viták suttogássá csendesedtek, vagy elenyésztek: felszívta őket a hasonlóan teoretikus művészetkritika közege. Az irodalomkritikában jelenleg tapasztalható elméleti pezsgéssel semmi sem vonható párhuzamba a színházban.

Tagadhatatlan, hogy a színikritika – különösen a kísérleti színház kritikája – igencsak profitálhatna az erősödő, még ha gyakran bosszantó irodalmi viták kitoréseiből. Az aktuális elmélet által feltett kardinalis kérdések – textualitás, intertextualitás, demisztifikáció, hermeneutika – alapvető jelentőséggel bírtak a színháztudomány számára. Ezen elgondolások elvontsága, valamint az a meghatározhatatlan, gyakran kódos és nyakatekert stílus, amelyen artikulálódtak, nyilvánvaló kommunikációs nehézségeket okozott a gyakorlatias amerikai és angol színházi emberek számára, akiknek többsége minden bizonnyal osztaná Laurence Olivier véleményét: „Személy szerint gyűlölök minden színházzal kapcsolatos elvont eszmecserét”. Pedig a *színháznak* és az *elméletnek* ugyanaz a gyökere – *theasthai*: nézni,

látni, megszemlélni –, s tudatosan vagy sem, minden színháznak megvan a maga elméleti alapja. Az elmélet elutasítása voltaképp a kapott elmélet elfogadása. Ahogy hamarosan látni fogjuk: az új kritikai elmélet nézeteinek egyike az, hogy a legaxiomatikusabb esztétikai hagyományok és válaszok alaposabb vizsgálat után aligha tűnnek axiomatikusnak, sokkal inkább eltemetett és összekuszált értékek produktumainak. A leginkább sérthetetlennek tűnő filozófiai és nyelvészeti szabályainkat vizsgálva az új elmélet próbára teszi a művészetről, a nyelvről és a jelentésről dédelgetett feltevéseinket.

Az új színházi elmélet értékét hangoztatom ugyan, de nem teljes odaadással teszem, s nem a divatot követem. Az új elméleti spekulációk többségével való találkozásom a közeledés-távolodás klasszikus szindrómáját mutatja. Miközben vonz a merevségük, erényes emelkedettségük és már-már misztikus elválásuk a kézzelfoghatótól, továbbra sem vagyok meggyőződve arról, hogy radikális nézeteket kizárólag radikális retorikával lehet kifejteni. Bizonyos okok miatt mégis azt kell mondjam, hogy eléggé megerősödtem az új elmélet ravasz angyalával folytatott küzdelmemben ahhoz, hogy megkísérleljem a lehetetlent: a fogalmak univerzális értelmezését. Úgy tűnik, ez az értelmezés a színház számára olyan új modelleket kínálhat, amelyek megvilágíthatják a rendező és a szöveg viszonyával kapcsolatos kritikai kérdéseket. Olyanokat, amelyek, Herbert Blau szavaival élve, segítenek „tisztázni, ha nem is teljesen igazolni, a legtöbb mai színház revisionista gyakorlatát”.

Az „új kritikai elmélet” természetesen reduktív kifejezés, amely nagy általánosítással egy kalap alá vesz olyan szerzőket, akiknek teóriái igencsak különbözőek. Általánosságban ez reprezentálja az európai elmélet idegen – főként francia – szellemét, amely az elmúlt két évtized alatt nemcsak a művészetek, de a filozófia és a társadalomtudomány területén is megjelent. Még a beavottakat is zavarba hozhatják a szemiotikainak, strukturalistának, dekonstrukciónak és igen homályosan posztmodernnek nevezett elméletek pontos jellemzői és körvonalai. Egyes elméleti szakemberek valóban azonosíthatók ezen elméletek valamelyikével, de egyik terület sincs véglegesen feltérképezve. Bizonyos írók – mint például a játékos Barthes – elméleti teret váltottak, mások új retorikai stratégiákat vettek át egy szilárd elméleti magra támaszkodva. Jellegetesen közös bennük, hogy a referencia és a jelölés kérdéskörére összpontosítanak, amely kikez-

di, illetve megingatja a tudás és a jelentés hagyományos kategóriáit. Abban a pillanatban, hogy egy poszt-nietzscheánus értelmező elme (Geoffrey Hartman szavaival élve) elkezd azon fáradozni, hogy „felfedje úgy önmagát, mint tárgyát, és hogy olyan mélyre hatoljon [...], ahol a nyelv is önkényesnek és önhatalmúnak tűnik”, felderítik és megostromolják a nyelvi és a művészi reprezentáció fogalmát. Mivel a színház axiómája a reprezentáció, e kihívásoknak és zökkenőknek, mint látni fogjuk, székségszerűen színházi következményei lesznek.

Dekonstrukció: a francia és amerikai kapcsolat

A mikor Jacques Derrida 1966-ban a John Hopkins Egyetemen elővezette a strukturalizmus hírhedt bírálatát, az amerikai hallgatóság számára is megnyitotta a posztstrukturalista, dekonstrukciós korszakot. Derrida aláaknázza Claude Lévi-Strauss átfogó elgondolását, aki etnográfiai munkásságát arra alapozta, hogy az empirikus adatok érthetőségét csak a nyelvészetből származtatott strukturális modellek konstrukciója biztosítja számunkra: egyedül ezek vezetnek el a jelenségek rejtett értelméhez. Derrida kijelentette, hogy Lévi-Strauss egész kutatása az ártatlan természeti társadalmakról szőtt rousseau-i ábránd csapdájába esett. Lévi-Strauss a kultúra állapotával szemben a természet állapotát „részélti előnyben”, az efféle szentimentalizmus pedig ragályos az antropológiában. E nosztalgia legtisztábbban az írással kapcsolatban mutatkozik meg. Lévi-Strauss nemes vademebereinek társadalmából hiányzik az írás – amely a rosszat szüli –, és a beszéd dominál. A késztetés arra, hogy az írással szemben a beszédet privilegizáljuk, sarkalatos pontja Derrida nemcsak Lévi-Strausst, de az egész nyugati metafizikát érintő bírálatának is. A késztetést, hogy az igazság eredetét a *logos*nak – a kiejtett szónak, az Isten hangjának, az Értelem hangjának – tulajdonítsuk, Derrida logocentrizmusnak nevezi.

Derrida megalkotta a dekonstrukció elméletét és gyakorlatát, hogy száműzze a *logost*. Merészen megfordította azt a beszéd elsőbbségére és előidejűségére vonatkozó empirikus tényre, hogy az írás (*écriture*) radikális újragondolását nyújtsa. Szerinte az *írás*, nem pedig a beszéd nemzi a nyelvet: az írás felülmúlja, megelőzi és magába foglalja a nyelvet. Az írás a nyelv ősi alapja, és nem annak formába öntése. Új, kitágított, paradox értelmében az

írás „szabad játék” vagy eldönthetlenségi tényező a kommunikáció minden rendszerén belül. Éppen olyan eljárásokkal él, amelyek meghaladják a beszéd öntudatosságát és a fogalom nyelv fölötti hatalmának megtévesztő értelmét. Az írás a jelentés vég nélküli áthelyezése, amely egyrészt irányítja a nyelvet, másrészt elérhetetlen távolságba helyezi a stabil, önigazoló tudás számára.

Nem csoda, hogy Derrida szembehelyezkedett a beszéd Lévi-Strauss és a szemiológia atyja, Ferdinand de Saussure által adományozott privilégiumával, s úgy tekintett a strukturalizmusra, mint a nyugati logocentrikus metafizika utolsó lehetősége. Megingtván a „jelölő/jelölt” Saussure által központinak tekintett párosát, Derrida bizonytalan fogalmak változó csoportját – nyom, *el-különböződés*, szupplementaritás stb. – tárta fel, és elutasította azok egyetlen, önazonos értelemre való redukcióját. A jelentés mindig *elkülönbözik* a jelölés játéka révén. A dekonstrukció tehát az olvasás olyan aktusa, amely az írás által létrehozott szövegeket *faggatja*, de amely sohasem állít fel tudományos modellen alapuló zárt rendszert. A tudás logocentrikus akarása olyan struktúrákat kényszerít a szövegre, amelyek korlátozzák és felfüggesztik a *játékot*, s amelyek a transzcendentális jelölőket és a középpont eszméjét részesítik előnyben. Ám ha beindulhat a jelölők szabad játéka, akkor a metafizikai jelenlét szét-töredezésre, a középpont decentralálásra, a szerkezet szilárdsága pedig feloldásra kerül.

Ezeket az elvont dolgokat talán világossá teszi a közzérhetőbb Roland Barthes egyik esszéje, aki klasszikus szemiológiai korszakát maga mögött hagyva, a hetvenes évek elején jutott egy Derrida radikális posztulátumaihoz közeli álláspontra. *A műtől a szöveg felé* (1971) című írásában Barthes leírja a nyelv elgondolásában s következőképpen az irodalmi műben bekövetkező radikális változást: „A mű fogalmával szemben – e hagyományos fogalmat régóta, sőt ma is amolyan newtoni szellemben fogjuk föl – ma föltűnik az igény egy új tárgy iránt, mely a korábbi kategóriák elcsúsztatásával vagy kifordításával jönne létre. Ez a tárgy a *Szöveg*.¹ Barthes később különbséget tesz közöttük: a mű nem más, mint tárgy, egy „darab szubsztancia”, akár egy könyv a könyvtárban, a szöveg ellenben egy „módszertani mező”. Az előbbi látszik, az utó-

bi megnyilvánul. A mű általános jelként is működhet, és meghatározott jelentéssel bír, ezzel szemben a szöveg „a jelölt vég nélküli elhalasztódását” végzi. Jelentése késleltető, cselekvése késleltetett. A szöveg logikája nem átfogó (nem azt akarja meghatározni, mit jelent a mű), hanem metonimikus, radikálisan szimbolikus. „Így a szöveget visszaadhatjuk a nyelvnek: strukturált, mint a nyelv, de középpont nélküli, lezáratlan.”

A szerző lehet művének atyja vagy gazdája, a szöveg azonban dacol a származási viszonyokkal. Barthes számúzi a szerzőt kiváltságos birtokáról. (Egy korábbi esszéjében már be is jelentette a szerző halálát.) A szöveg olyan háló, ahova az atya jótállása nélkül lehet és kell belépni. Egyik emlékezetes aforizmájában Barthes kijelenti: „Nem arról van szó, hogy a szerző nem »térhet vissza« a Szövegbe, az ő Szövegébe; csakhogy ezt már kizárólag, úgymond, »vendégként« teheti.” De hogyan lehet „belépni” a szövegbe? Csak úgy, ha az tesszük, amit a szöveg a művel: „lecsapolja” annak „fogyasztói” lényegét, és feltölti mint „játékot, cselekvést, gyakorlatot”. Írás és olvasás „egyetlen jelölő gyakorlatban” kell, hogy egyesüljön. Amit Brecht a művészet „kulináris” jellegként támadt – a művészet kisajátítását a fogyasztás módozatai által –, pontosan azt utasítja vissza Barthes is annak a *játéknak* a kiemelésével, amely az örömet keresi, és megszünteti elválasztottságunkat a fogyasztani akarás által terhelt szövegtől.

„A szövegnek magának is van játéka, az olvasó pedig kétszeresen is játszik: a Szöveghez játszva [...] olyan eljárást keres, amely reprodukálhatja a Szöveget.” (*Kiemelés tőlem.*) Bár a francia nyelv nem egyezíti a „játszani” és „játék” szavak jelölőit, mint az angol, Barthes következtetésének színháziassága félreérthetetlen. Ha az *olvasó* helyére a *rendező*t tesszük, Barthes elemzése – állításom szerint erőszak nélkül – kiterjeszhető a színházra. De hogyan? Milyen sajátos dekonstrukciós irodalmi szabályok és gyakorlatok értelmezhetők színházi szempontból? Úgy vélem, e felderítetlen nézőpontból különösen hasznosak lehetnek a dekonstrukció amerikai kapcsolatai. Az amerikai dekonstrukció hevesen fellépett az angol-amerikai irodalomkritikát meghatározó „praktikus” kritika ellen, mégis mélyen abban gyökerezett. Nem számít, mennyire spekulatív, alapvető stratégiája a szöveg szoros olva-

¹ A Barthes esszéjéből vett részleteket Kovács Sándor fordításában idézzük, de mivel Rabkin írásában sehol sem adja meg hivatkozásainak oldalszámait, mi is eltekintünk ettől. Barthes írása egyébként magyarul az alábbi kötetben jelent meg: Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Bp., Osiris, 1998. 67–74. ford. Mihancsik Zsófia. (*A fordító megjegyzése.*)

sása (*close reading*) maradt. Minthogy a rendező – akinek hús vér valósággá kell tennie a dramatikus szöveget – a *par excellence* szoros olvasó, az értelmezői aktus pedig egyaránt központi szerepet tölt be mind a kritikus, mind a rendező számára, az amerikai dekonstrukció bizonyára szolgálhat néhány hasznos elméleti és stratégiai szemponttal.

A legismertebb amerikai dekonstruktőrök a Yale-en csoportosultak, ahol Derrida is tartott előadásokat. Mindannyian egyéni utakon jártak, és korántsem értettek egyet az elméleti rész kérdésekben. Négyük közül ketten – Hillis Miller és Paul de Man – boa-dekonstruktőrök voltak: a Derrida teremtette romokból építettek radikális modelleket. A másik kettő – Harold Bloom és Geoffrey Hartman – pedig (Hartman saját értékelésében) „épp csak dekonstruktőr” volt: elfogadták a radikális lendületet, de nem akartak levetkőzni minden hagyományos irodalmi axiómát. (Például vonakodtak elfogadni a szerző halálát.) Mind a négy név szerepelt azonban (Derridával együtt) a *Deconstruction and Criticism* (1979) című gyűjteményben, amely akár a mozgalom amerikai manifesztuma is lehetne. Nagyjából mindannyian osztották a dekonstrukciós alapelvekben gyökerező, revizionista kritikai stratégiát. Mindazonáltal az amerikai dekonstrukció tárgya (Derridának a nyugati filozófia egész rendszere ellen folytatott hadjáratához képest) az elmúlt két évszázad fontosabb angol és amerikai irodalmi szövegeire szűkölt. Mélységében persze visszanyerte, amit kiterjedésében elveszített.

A dekonstrukció legfőbb ellenségének a „bezáródást” tartja. Vakmerő kísérlet lenne a kritikus részéről bezárni a szöveget egy „végleges” értelmezés mögé. A szöveget legfeljebb csak *kiszabadítani* tudja, mégpedig azáltal, hogy eltávolítja a téves felhalmozódás rétegeit, hogy az elégtelenség és az ideológiai vakság tünetei után kutatva „demisztifikálja”, s felfedi irányító kódját, amely nem azonos azzal, amelyet annak vélnénk. A demisztifikáció korábban tiltott, irodalmon kívüli spekulációkhoz vezet, hiszen a szöveg – a kiöregedett Új Kritika engedelmeivel – nem létezik többé önmagába zárt, autonóm egységként. A szöveg egyedisége meghasadt önnön filozófiai, pszichológiai, történeti *kontextualitása*, illetve *intertextualitása* által, hiszen maga is más szövegekből képződött. Az amerikai dekonstruktőrök egyetértettek Julia Kristevával abban, hogy „minden szöveg idézetekből álló mozaik alakját ölti, s minden szöveg adszorpciója és transzformációja más szövegeknek”. Ez persze nem tudatos hatás kérdé-

se, ahogy hagyományosan meghatározták. Geoffrey Hartman állítása szerint minden szöveg több annál, mint aminek látszik: a kritika „mindig azt igazolta, hogy egy befogadott szöveg többet jelent, mint amennyit közöl (tehát »allegorikus«), illetve az író-níája által felfogat minden lehetséges jelentést.”

Ahol a hagyományos nyugati kritika összegyűjteni, egységessé tenni, irányítani és uralni igyekezett, ott a dekonstrukció a demisztifikáció és az intertextualitás fogalmai által a szétszóródást, a diszkontinuitást és a disszeminációt próbálja életetni. A végtelen szabad játék ígérete vad és termékeny energiát szabadított fel a gyakorlatot űző emberekben, franciákban és amerikaiakban egyaránt. Ez az energia mindent bekebelez, és igen rigorózus a filozófiai, pszichológiai és nyelvészeti diskurzusok kiszajátításában, a stratégiák, retorikai alakzatok enciklopédikus felsorakoztatásában, a szavak és fogalmak genealógiájába hatoló etimológiai mélyfúrásban. Ha az egyéni stílusok bonyolultak és idioszinkretikusak, annak az az oka, hogy a kritikusok felismerték: *minden* írásnak öntudatosan kell küzdenie saját maga létrehozásáért. A kritikus többé nem tekinti magát vezérürünek, aki csökönyös olvasókat vezet el a magától értetődő remekművekhez. Irodalom és kritika között feloldódik a határ azáltal, hogy a kritikus leveti a hatalom metanyelvét. Derrida példáját követve a dekonstrukció elutasítja a kritika *minőségi* elkülönülését az általa interpretált művésztől, s ez az elutasítás döntő fontosságú a színház esetében.

A *Deconstruction and Criticism* című kötetben közölt „A kritikus mint házigazda” című írásában Hillis Miller, a Yale dekonstruktőrei közül Derrida legtudatosabb követője, elutasítja azt metaforát, hogy a kritikus a gazdaszövegen *sükségképpen* élősködő parazita. Miller részletesen kifejti, hogy mivel minden szöveg egyszerre többértelmű és intertextuális, azaz nem mutat nyilvánvaló, egyértelmű jelentést, és maga is korábbi szövegeken élősködik, „a kritika és az irodalmi szöveg is egyszerre élősködő és gazdaszervezet a másik számára: mindkettő a másikon élősködik, abból táplálkozik, pusztítja és pusztul általa.” Am a kritikus célja nem az, hogy különálló részekre aprítsa fel a szöveget. A dekonstrukció célja, hogy újra megkonstruálja azt, ami szétzedésre került. „Újra összerak, miközben szétszed. Amit itt szétválaszt, ott újrakeresztezi. Nem kívülről, szuverén hatalomként vizsgálódik, hanem a felderítendő szövegben folyó tevékenység foglya marad.” A kritikus „nem tudja a jelentés szálainak gu-

bancát kifésülni, hogy azok tisztán ragyogjanak egymás mellett.” Legfeljebb kibonthatja a csomót, s még egyszer mozgásba hozhatja a szöveg elemeit. Nem a jelentés a célja, hanem a helyreállítás (*recuperation*) és disszemináció egy szubjektív, de precíz elemzés által.

A helyreállítás speciális módszere kritikusként eltér, s itt nincs mód ennek részletes kifejtésére. Az egyik közös stratégia azonban írásom központi tárgyát képezi: minden Yale-dekonstruktor jellegzetesen paradox stratégiát szorgalmaz – a kritikus csak úgy mentheti meg a szöveget, ha félreolvassa. Annyira rögzült az a feltevés, hogy a kritikus feladata *helyesen* olvasni – a rendező dolga pedig helyesen értelmezni a darabot –, hogy az efféle stratégia szándékosan perverznek tűnik. Ám ha a szöveg egyetlen homogén olvasatra szűkítése a szövegelemek szabad játékának megbabolázását jelenti, akkor a szövegek eldönthetetlenek vagy „olvashatatlanok”, mivel potenciális félreolvasásoknak nyitnak teret. Bár Miller állítja, hogy „vannak nyilvánvalóan erős, illetve gyenge kritikai félreolvasások, többé vagy kevésbé életképesek”, az interpretáció nem tudja elérni az „eredeti” jelentést, és mindig kudarcra van ítélve. Akkor hogy lehetséges a kritika? A kritikus megpróbál alátámasztani egy értelmezést a szöveg bizonyos összetevői segítségével, de értelmezése mindig a szöveg metaforáinak és alakzatainak szabad játékába zuhan. Kénytelen tehát stabil pontot keresve leereszkedni a szavak láncolatán, ám ez a pont sem képes ellenállni a figurális szabad játékának. Így a kritikus Miller szerint „arra kényszerül, hogy ismét arrébb lépjen, valahol máshol keresve a szilárd talajt. Keresgél, téved, elesik, majd újra keres.” A kritikai olvasás folyamata tehát az interpretáció *oldalazó tánca*, amely e mozgásban sohasem ér el „egyetlen olyan pontot sem, amely eredeti vagy termékeny lenne, és a magyarázat hathatós alapjául szolgálna”. A dekonstrukció táncosa tudja, hogy nem állíthatja le a zenét. Ahogy Vincent Leitch rámutat: „A diszkóban sohasem áll le a zene, a táncosok egyszerűen csak elhagyják a parkettet, amikor elegendő van.”

Paul de Man és Harold Bloom szintén megerősítik a félreolvasás egyetemességét. A félelmetes de Man, akit Bloom a dekonstruktorok hercegének nevez, úgy véli, hogy minden nyelv szabályozhatatlanul ingadozik a referenciális jelentés ígérete és ezen ígéret retorikai felforgatása között. A szöveg nyelvezete által kínált tudást aláaknázza az alakzattól a helyettes alakzathoz történő folyamatos el-

mozdulás. Ezért a kritika sohasem lehet az irodalmi szöveg egyszerű leírása vagy reprezentációja. Minthogy maga is nyelvből születik, a kritika szintén a figurális és referenciális dimenziók foglya marad, és az olvashatatlan kritikus az olvashatatlan szöveggel találja szembe magát a retorika senkiföldjén. S mivel „a retorika magába foglalja a félreolvasás örökös láncolatát”, egy szöveg pontosan annyira irodalmi, amennyire engedi és támogatja a félreolvasást. Bármiféle kritikai olvasás tehát, amely megpróbálja akadályozni saját elkerülhetetlen félreolvasását, önmagába és az irodalmi szöveg véletlenszerű retorikai játékába merevedik, s kudarcra ítéltetik. De Man szerint, aki valamennyi kritikus közül a legfatalistább volt, a tudatos dekonstrukciós kritika csak abban reménykedhet, hogy képtelen teljesítménye nem halva születik, s további képtelen teljesítményeket tud nemzeni.

Harold Bloom, a legismertebb Yale-dekonstruktor – aki részben visszautasítja ezt a megjelölést, mégis a *Deconstruction and Criticism* kiáltványszámába menő kötete élén áll – kijelentette, hogy minden textus szükségképpen intertextus: alapja mindig egy másik szöveg, és a kritikus szükségszerűen félreolvas, mert a költészet félreolvas. Kritikai tetralógiájában, amelynek első kötete a *The Anxiety of Influence* (1973) volt, kidolgozta az *el(mis)másolás [misprision]* – szó szerinti értelemben: tévedés – alapkoncepcióját, amelynek három szintjét jelölte meg. A Milton utáni költő a könyv címében jelzett, az öröklött tradícióval szembeni, a későn jövés, az „elkészség” kinző érzéséből fakadó hatásizonytól szenvedve védekezőképp félreolvassa elődeit. A kritikus félreértelmezi a szöveget, a költő félreérti a saját versét, s minden szint további félreértéseket tartalmaz – Bloom már az első szintnek is hat variációját vázolja fel. Mindig félreolvasás történik: „drasztikusabb, ahogy a költők félreértelmezik a költeményeket, mint ahogy a kritikusok félreértelmezik a kritikát, ám a különbség csak a fokozatban, nem a félreértelmezés jellegében áll.” Akárcsak kollégái, Bloom is eltörölle a határt irodalom és kritika között. Nem áll módomban tüzetesen feltárni félreolvasásról rajzolt térképének gnosztikus, kabbalisztikus és freudista kontúrjait, de megjegyzem: térképészete osztott premisszákból indul ki. Ha az „erős, autentikus” költőt az a késztetés jellemzi, hogy az elődök tudatos és öntudatlan félreolvasása által legyőzze a halált és az időt, akkor ez jellemzi az erős, autentikus kritikusokat is, akiknek kiváltságos csoportjába Bloom és barátai iparkodtak bekerülni.

Fentebb a dekonstrukció elméletének kusza hálójára saját térképetem fektettem rá azzal a hermeneutikai céllal, hogy hidat verjek „bősz ábécéje” és az általa megingatott humanista diskurzus közé. Tisztában vagyok vele, hogy a prioritások efféle logikai elrendezése redukzív: olyan félreolvasás, amely tudatosan kihagyja az ezoterikusnak vagy áthatolhatatlannak érzett elemeket. Mégis előadtam a magam értelmezői táncát abban a reményben, hogy disszeminálni tudok olyan fogalmakat, amelyek, úgy vélem, felderítetlen értékkel bírnak a színház számára: demisztifikáció, intertextualitás, s mindenek fölött a félreolvasás központi szerepe az értelmezés aktusában.

Különös, hogy ezek a fogalmak nem kerültek szélesebb körű alkalmazásra a színház elméletben, jóllehet a dekonstrukciós retorika gyakran kisajátítja a színház és a performansz nyelvét. Miller, mint láttuk, a kritikai értelmezés „oldalazó táncát” propagálta, Harold Bloom pedig szembeállította az instrukciók ősi színpadát a derridai írás színterével. Barthes nyelve különösen bővelkedik színházi képekben: „minden elbeszélés a (távoli, rejtőzködő vagy hiposztazált) Apa színjátéka”, s „a szöveg színpadán nincs rivaldafény”. De egy korai Racine-ról és Brechtről szóló írásától eltekintve, Barthes igen keveset beszél magáról a színházról. Bár *A szöveg öröme* végén a szöveg „hangjának magvát” magasztalja, amely egyáltalán nem hasonlít a beszédre, s hangsúlyozza, hogy e magra az éneklés halott, illetve a film élő művészetében lehet rátalálni: a színház félreérthetetlenül ki van zárva. Julia Kristeva azt írja, hogy „minden poétikus diskurzus dramatizálás”, s amit Derrida Artuad-ban kedvel, az épp a Könyörtelen Színház lehetetlensége: „annak a reprezentációnak az elérhetetlen határa, amely nem ismétli önmagát.” (*Kiemelés tőlem.*)

A színház alárendelődött egy olyan elméletnek, a spektákulum olyan spekulációnak, amely enyhé színházellenes előítéleteket rejt magában. Ahogy Herbert Blau írja: „A dráma káprázatait teoretikusan eloszlatták a fölösleges játék végtelenül széles mezéjén, ily módon szabadítva meg a világot a színház hamis látszataitól, beleszórva azokat – némi képp paradox módon – az elmélet természetébe.” (*Kiemelés tőlem.*) Az előadás [*performance*] alapelve nemcsak a dekonstrukciós elméletet fordította át az értelem színházába, amelynek nincs szüksége fizikai jelenlétre, de kiterjeszkedett más tudomány-

ágakra és nem dekonstrukciós elméletekre is, amint Ervin Goffman a hétköznapi élet teatralitásáról szóló szociológiai műve is tanúsítja. Képesek vagyunk-e mi, akik elköteleztünk maradtunk a színházhoz mint színházhoz – a színházi ösztönben megmutatkozó közösségi léte speciális formájához – összegyűjteni e szétszórt dolgokat anélkül, hogy megtagadnánk a szövegek meglátásainak érvényességét? Úgy vélem, igen, ha megfordítjuk a stratégiákat, és nem színházi megközelítéseket jellegzetesen színházi vizsgálódások céljából kisajátítunk.

Ha – Barthes szavaival élve – a szöveg „metodológiai mező”, akkor a színházi szöveg kétszeresen is az. Közvetítő réteget ékel a nem-előadás szövege és annak utolsó célállomása, a közönség, a színházi esemény olvasói közé. Az előadás, nem metaforikus értelmében, valós természeténél fogva ellenáll a logocentrikus ösztönnek – a test meghaladja a szót. Ám a szó logocentrikus autoritását mégis életben tartotta az előadás tünékenysége és a dramatikus szöveg túlélőképessége. Noha a színház határai kiszélesedtek, és az előadás több nem-verbális típusát felölelték, a nyugati színházat mégis a művészek másodlagos csoportja által tolmácsolt és tapinthatóvá tett irodalmi szövegek történetének viszonylatában határozták meg. Ez az értelmezési hagyomány a nyugati kritika kezdetéig nyúlik vissza: Arisztotelész kísérletéhez, hogy megővja a tragédiaköltőt a tragédia legkevésbé fontos elemének, a látványnak a káros hatásaitól. Uralkodó hagyományunkban az előadásszöveg egy irodalmi szöveget értelmez oly módon, hogy a drámaíró instrukcióit – a dialógust, a szerzői utasításokat, a cselekmény teljes mintázatát – vizuális és akusztikus képekké alakítja át. De a színházi szöveg *partitúrája* – az az időben kibontakozó elméleti alap, amelyből az előadás kiemelkedik – lehet nem-verbális (némajáték), nem-narratív (rituális), nem feltétlenül előírászerű (improvizatív), illetve nem szükségképp egységes szerkezetű (nyitott, nem lezárt kísérlet, kezdet, közép és vég nélkül).

A dekonstrukció leckéje az lehet, hogy a színház fogalmának körülhatárolására irányuló minden kísérlet a bezáródás valamely formája, amely megtagadja a művészetnek nevezett szimbolikus formák intertextualitását, s kiiktatja azok disszeminatív erejét. Színházi hagyományunk központi kérdése mégis az marad: hogyan interpretáljuk magát a drámát. Az értelmezés (szükségképpen félreértelmezés) hermeneutikai kutatása két szinten zajlik: az „értelmező” művészek „realizálják” a művet, majd

a közönség és a kritikusok értelmezik az ő értelmezésüket. Az, hogy a dráma története túlnyomórészt a *színpadon* fennmaradt művek története, s hogy a legtöbb dramatikus konvenció színházi szükség-szerűség eredménye – nem törli el a dráma mint irodalmi forma intertextuális történetét. A színdarabok könyvekben jelennek meg, és irodalommal lesznek: irodalmi jelenségekként léteznek, hiszen az egyszer elfogadott irodalmi konvenciók állandósítják magukat.

Ahogy a dramatikus szöveg megközelítése – legyen bármily tökéletlen is ez – nem tér el bármely más irodalmi szövegétől, s ahogy konvencióit és alakzatait – szereplő, cselekmény, téma, retorika – is megosztja az irodalommal, úgy a bírálatok, amelyek a dekonstruktőrök munkáiból leszűrtem, ugyanúgy alkalmazhatók a drámára, mint a lírára és az epikára. Nem kell tehát megismételnem az egyértelmű szöveg lebontásáról, a szöveg változékonyságának, intertextuális és többértelmű státuszának megerősítéséről szóló elméleteket. A dekonstrukció szétzúzza a dramatikus – sőt: bármely irodalmi – szöveg privilegizált stabilitását és világos, egyértelmű jelentésének megkérdőjelezhetetlenségét.

Mivel azonban a színházi szöveg kettős, hermeneutikai vizsgálata kétszeresen összetett. Az előadásoknak megvan a maguk története és intertextualitása. (Elég csak az Old Vic 1950-es évekbeli és a Royal Shakespeare Company mai előadásainak stílusát összehasonlítani.) Nagyon szigorú értelemben az „értelmező” színházi művészt kritikusan közelíti a szöveghez: megpróbál feltárni egy „olvasatot”, „vezéreszmét”, fő- és uralkodó „cselekvést”. Inkább hermeneutika, mint exegézis, amit művel – „üzenetet [keres], amely egyszerre régi és teljesen megújult”, mint Gerard Genette írja –, s arra törekszik, hogy formát adjon a dramatikus szöveg olvasatának, feltárja és közvetítse azt a többi olvasónak: a közönségnek, amely az összetett színházi szöveg kritikusaként funkcionál. Kultúránk hivatásos kritikusa arra nyert felhatalmazást, hogy erős, egyszemélyes közönségként működjön, aki olykor kötelességének érzi feljegyezni a közönség kritikai reakcióját. Mások úgy tekint önmagára, mint védőbástyára, s a közízléssel ellentétes álláspontját dédelgeti.

A 19. századi színházban az előadás értelmezésének felelőssége a rendezőé volt: úgy fogták fel a feladatát, mint a többi értelmező művész – a színészek, tervezők, technikusok – munkájának összehangolását, és abból koherens színházi forma alkotását. A hagyományos színházban a rendező alá-

rendeli saját integráló szerepét a dramatikus szövegnek, míg a kísérleti színházban gyakran kisajátítják, ignorálják vagy megdöntik a drámaíró autoritását. Eltekintve azonban néhány kollektivisták kísérletétől, a rendező központi autoritása teljes körűen elfogadott az előadásszöveg létrehozásában. Amint Gilman rámutat, a hatalomnak ez az individualizációja új keletű dolog. Nyilván mindig is össze kellett hangolni a színházi szöveget, ám a 19. századig nem vélték szükségesnek, hogy erre a feladatra külön szakembert jelöljenek ki. A nagy drámai korszakokban többnyire a drámaíró öltötte fel a rendező köntösét: Aiszkhülosz maga tanította be előadóinak a bonyolult táncokat és strófákat; Hamlet színészekhez intézett instrukcióiban a rendező Shakespeare hangját halljuk; a *Versailles-i rögtönzésben* Molière-t látjuk, ahogy szerepeket és színészi technikákat elemez. Azokban a színházi korszakokban pedig, amikor csorbult a drámaíró tekintélye, a rendező szerepe különféleképpen öltött testet: a középkori színházban a játékmester pálcával és a dráma szövegével a kezében iparkodott úgy „játszani” amatőr színészeivel, ahogy a karmester játszik a zenekarral. A sztárszínészek korában maga a színész-menedzser kaparintotta meg a rendezői hatalmat.

Miért ily későn történt a rendező felemelkedése? Bloomnak a költői elkésztettségéről szóló elgondolása e ponton jól alkalmazható a színházra. Bloom szerint Milton előtt az angol költők egészséges, termékeny erőként élték meg a hatást. Amikor azonban a költészet szubjektívív és ön-reflexívív vált, az elődök hatalmától megfélemlített költőnek a védekezést és erősítést célzó retorikai stratégiákat kellett kidolgoznia. Úgy vélem, a rendező hasonló módon, az ön-reflexív színházi iszony történelmi pillanatában bukkant fel. Amikor a színház reflektálatlan közösségi értékeket és konvenciókat képviselt, nem volt szükség a rendezőre mint külön mesteremberre. Amikor azonban a modern színház nagy előfutárai – Zola, Antoine, Sztanyiszlavszkij, Craig és mások – a 19. század végi színházra tekintettek, csak a közös értékek borzasztó hiányát látták, elkopott konvencióknak és a piacnak szóló izléstelen és izlésromboló engedelmességet. Ahhoz, hogy az elvesztett értékeit visszaszerezze, helyreállítsa a pompáját, és visszataláljon a múlt mítoszaihoz, illetve újakat teremtsen, a színháznak tábornokra volt szüksége, aki csatasorba tudott állítani minden értelmező erőt: így kapta meg a hatalmat a rendező, akinek becses szövetség lett a radikális drámaíró.

A rendező felemelkedése tehát a színház védekezése volt saját jelentéktelensége és töredékessége ellen, s nem véletlen, hogy történetileg egybeesett a független karmester felemelkedésével a zenében és az avantgárd felívelésével, amely Massimo Bontempelli szavaival: „kizárólagosan modern találmány volt, amely akkor született, amikor a művészet elkezdte történeti nézőpontból vizsgálni önmagát”.

Nem térhetünk vissza az el nem késétség állapotába: nem lehet visszaszerezni a múltat inautentikusságra kárhóztatott szolgálai utánzással. Bloom szerint az erős költőnek, ahogy az erős kritikusnak is, felre kell olvasnia az elődeit, hogy egyszerre nyerje vissza és haladjon meg a hagyományt. Láttuk: minden dekonstrukciós elmélet eltörli a határt művészet és értelmezés között. A művészet intertextualitására irányuló figyelmünk, amely elkészségünk eredménye, középpontba állítja az értelmezés akusát. Mivel napjaink színházában az értelmezés fő eszköze a rendező, nincs többé előjoga vele szemben a drámaírónak, ahogy az irodalomnak sem a kritikával szemben. Bloom írja, hogy „a szavak nem fogják értelmezni magukat, és sohasem lesznek a szavak értelmezésére vonatkozó közös szabályok”. Ez a gondolat Peter Brook kijelentésében visszhangzik: „Ha csak hagyod, hogy a dráma beszéljen, talán egyetlen hangot sem fog kiadni magából. Ha azt akarod, hogy hallhatóvá is váljon, elő kell varázsolni belőle a zenét.” Az értelmezés, varázslat, a bizonytalan és kétséges jelentés visszaserzése. Az erős értelmező/rendező nem parazita a gazdászövegen, hanem annak megmentője.

Az erős rendező, akárcsak az erős kritikus, különféle hermeneutikai stratégiákkal és modellekkel dolgozhat. A 20. században a színház visszahódításának legradikálisabb mintái Gordon Craigtól és Antonin Artaud-tól származnak, akik utópisztikus szenvedéllyel támadták a dramatikus szöveg privilégiumát, hevületük azonban ellenállt a gyakorlati megvalósításnak. Rendkívüli, ahogy Craig megfosztotta előjogaitól a színészt, mondván: a színházművészet magára utaltsága megköveteli a rendező abszolút hatalmát (aki a tervező feladatát is magára vállalja). Artaud korunk „durva és epileptikus ritmusára” válaszolva állította, hogy „a dolgokat szét kell rombolni, hogy megújulhassanak”. Artaud, akit Derrida nagy lelkesedéssel olvasott, minden színházi teoretikusnál inkább dekonstrukciós értékeket vall: „minden kiejtett szó halott, és csak addig tevékeny, amíg kimondják. (...) A színház az egyetlen hely a világon, ahol ugyanazt a gesztust nem le-

het másodszor is újra elkezdni.” Napjaink progresszív színházában Artaud elméletei kitenyésztek saját hatásiszonyukat.

Bár Brecht színháza nem dekonstrukciós módon igyekezett a politikai világosság felé terelni a közönséget, a drámaíró, rendező és költő Brecht mégis demisztifikációs stratégiákat dolgozott ki összetett szerepének csatornáin keresztül. Nem pusztán az előadásban értelmezte újra a „klasszikus” szövegeket, hanem drámaíróként kisajátította őket. Az általa írt *Coriolanus*, *II Edward*, *Antigoné* tudatosan intertextuális szövegek: régiekre épített új drámák, amelyekben Brecht fontos, de elfojtott, megtagadott értékeket érzékelt. Brecht legfőbb demisztifikációs stratégiái azonban színháziak voltak: alkotóelemeire bontotta vissza az előadászöveget. Az egyé kovácsolt, totális színház wagneri tradíciójával és a lélektani realizmus integratív érzelmközpontúságával szemben Brecht ragaszkodott ahhoz, hogy a *mise en scène* minden eleme tisztán körülhatárolható maradjon egymáshoz és az irodalmi szöveghez való dialektikus viszonyában. Ez a színeszre is vonatkozott, akinek világosan fel kellett mutatnia az eljátszott szereptől való elkülönülését.

Erős színházunk a demisztifikáció más stratégiáit is kidolgozta: Mejerhold, Grotowski és Brook eltérő módon ugyan, de egyaránt megújítani igyekeztek a színházat, és megfosztani az avított konvencióktól úgy, hogy dekonstrukciós módszerekkel feltámasztották a klasszikus szövegeket, és kortárs színházi szövegeket hoztak létre. (Persze a kortárs/ klasszikus oppozíció világában csálka: bár a kortárs kevésbé terhelte a tradíciótól, mint a klasszikus, nem kevésbé intertextuális.) A stratégiák különbözőek voltak: Brook hű maradt a *Szentivánéji álom* irodalmi szövegéhez, de demisztifikálta a dráma előadásának tradícióját. Andrej Serban a görög tragédia irodalmi tradícióját demisztifikálta, amikor *Egy trilógia fragmentumai* című munkáját ógörög nyelven létrehozta, Charles Ludiam pedig a romantikus tradíciót, amikor a *Camille*-t dragben játszatta.

A dekonstrukciós elgondolások, mint például a demisztifikáció értéke, e produkciók tekintetében nem a kritikai előjogok új metanyelvének megterhelésében rejlik. A dekonstrukció különösen óv a jelölő szabad játékának önkényes rendszerbe merítésétől, e figyelmeztetést azonban a dekonstrukció sok epigonja – módszer után kutatva – nem mindig szívleli meg. A dekonstrukció által táplált elméleti modellek maguk is többértelműek, s csak annyira értékesek, amennyire megvilágítják és

disszeminálják azt, amit interpretálnak, illetve amennyire segítenek a tudatos művészi „szándékon” túli, közös színházi stratégiákat és célokat felfedni. Nem kínál ugyan határozott válaszokat, de a dekonstrukció megmutatja, mely kérdések termékenyek és melyek nem. Ezeket próbáltam elkülöníteni olyan modellek fényében, amelyek érzékelhetően megvilágítják az interpretáció központi szerepét korunk erős színházában.

Vegyünk például néhány közelmúltbeli, klasszikus dramatikusszövegek feltámasztását célzó kísérletet: a Lee Breuer-féle *Lulu* és a *Vihar* kvázi kabaré show-ként került bemutatásra, játékmódok kaleidoszkópjaként egyik stílusról és előadás-idézetéről a másikra szállva. Foreman *Don Juanja* performanszá lett: az Ontologikus-Hisztérikus Színház radikális képiségebe öltöztetett játék a játékban. Andrej Serban a *Figaro házasságában* anakronisztikus gépezetek – kerekesszék, bicikli, gördeszka, körhinta stb. – felsorakoztatásával törte meg a stabilitást. Más kísérleti darabok olyannyira a végletekig merészkedtek az interpretáció tekintetében, hogy az alapul szolgáló szöveg csaknem teljesen eltűnt. Stuart Sherman huszonöt perces konceptuális drámává zsugorította a *Hamletet*, amelyben az előadók némák maradtak, miközben kazettás magánok játszották a darab foszlányait, a Shakespeare példány darabjait pedig mozgatható sík elemekre aggatták. A Squat Színház egy minimalista *Három nővérrel* állt elő, amelyben csak a címszereplők léptek fel, akiket fehér öltönyös férfiak játszottak csaknem mozdulatlan tablókba mervedve, s szenttelen hangon ismételték a nővérek szövegét, amelyet egy láthatatlan sügő sügött nekik. A Wooster Group *Route 1 and 9* című előadása a *Mi kis városunk* utolsó jelenetét játszotta le magasba helyezett tévéképernyőkön, a szappanoperák tömör stílusában, miközben egy ház összetakolt vázának belsejében, kis fekete-fehér tévén egy pornófilm jelenete futott.

A dekonstrukció olyan modellt kínál, amellyel e radikális, bomlasztó stratégiák, ha nem is igazolhatók, de talán megérthetőek. Ha az alapszöveg eleve többértelmű, a dekonstrukciós rendező csak úgy tarthatja meg a szöveg számtalan hangját, ha az előadás intertextualitásába fordítja annak intertextualitását, technikai korunkban oly gyakori módon épp egy másik média intertextualitása által. A jeladó szöveg különböző jeleinek meghallására irányuló hermeneutikai keresés kiegészül vagy szembeállítódik a rendező mint vevő individuális érdeklődésével: hogyan tudja demonstrálni saját értékeit a

hozzá érkező, egymásnak ellentmondó jelek révén? Mivel az alapszöveg eleve torzított, a torzításait fel lehet erősíteni, különböző hangforrásokból bejatszani. (A Wooster Group, a Mabou Mines és a Squat munkáiban ez a metafora ölt testet.) Minden jel keresztezi egymást, a hűség és az anakronizmus koncepciója pedig száműzetésre kerül. Ahogy Barthes írja az *S/Z*-ben: „A kommentár munkája – amennyiben semmilyen totális ideológia érvényességét nem kívánja elismerni – pontosan abban áll, hogy kíméletlenül *kezelésbe veszi* a szöveget, hogy a szöveg szavába vág.”

De hogyan kerülheti el valaki, hogy gyenge vagy banális produkciókat dekonstrukciós stratégiák okán mentegessen? Hogyan ismeri fel a közönség, hogy melyik rendező „kezelése” érvényes, és melyik egyszerű redukció vagy merő szeszély? A dekonstrukció nem állítja, hogy mindent szabad (*anything goes*), hogy minden értelmezés egyenrangú. A Yale dekonstruktori ova intettek a félreolvasás szabadságától: nem minden félreolvasás egyformán érvényes. Miller állítása szerint az olvasó *nem* kap szabad kezet abban, „hogyan kedve szerint adjon jelentést a narratívának, hiszen (...) a jelentés annak a kölcsönös aktusnak az eredménye, amelyben interpretáló és interpretált egyaránt hozzájárulnak egy bizonyos mintázat megtalálásához vagy elkészítéséhez”. De Man pedig figyelmeztet: „Jó félreolvasáson azt értem, hogy egy szöveg olyan másik szöveget hoz létre, amely maga is érdekes félreolvasásként mutatkozhat meg”. Ezek persze nem pontos módszertani irányelvek – hűtlen is lenne dekonstrukciós axiómáikhoz, ha úgy tennének, mintha azok lennének. De *igenis* megfigyelhető szabályok felé mutatnak: az erős félreolvasás szigorú s gondosan kifejtett elméleti kerethez rögzített. Disszeminációt kell eredményeznie, nem a szöveg bezáródását. Affirmálnia kell a játékot, és örömet kell okoznia az olvasónak /közönségnek. (Minden klerikális félelmetessége ellenére a dekonstrukció nem aszketikus. Barthes hedonista esztétikájának ígérete Brecht felismerése által nyert megerősítést, amelyet legszigorúbb elméleti írásában, a *Kis Organon a színház számára* című esszéjében fejtett ki: eszerint a színházban „az örömmel van legkevésbé szüksége igazolásra”). Legfőképp azonban erősnek kell lennie, kitörölhetetlennek. Amint Harold Bloom állítja: „Csak az erő emlékeztető, csak a sebesülésre való képesség ad a gyógyulás képességének esélyt a túrésra és arra, hogy meghallgatást nyerjen.” Nincs szabály, amellyel mérni tudnánk az erőt. A közönség, a kri-

tikus és az idő – mind közül a legszigorúbb – tanúsítani fogja, vajon elérte-e valaki az erőt.

Akkor tehát minden félreolvasás. A drámaíró félreolvassa saját szövegét, hiszen ő is a nyelv börtönének a foglya; a hagyományos rendező öntudatlanul félreolvassa a darabot még akkor is, ha hűségre törekszik; a kísérletező rendező tudatosan félreolvassa a partitúrát és az előadásszöveget; a közönség kollektívan félreolvassa a színházi eseményt; a privilegizált kritikus pedig félreolvas minden félreolvasást. (Sőt: ez az esszé is félreolvasás.) A színházi diskurzus minősége miatt a kritika megállapításai sajnos gyakran gyanúsak, mert annyira kibogozhatatlanul a piachoz és a reklám diskurzusához kötöttek. Még a színházi kritika is, amely úgy tekint magára, mint szembenállóra, gyakran enged az abszolutista retorikának, és szövegek egyértelmű olvasatairól, valamint sikerről és bukásról szóló kategorikus ediktumokat nyilatkoztat ki. Ez az attitűd olyan szubjektivitást takar, amelyből hiányzik az elméleti erő, és a fogyasztás különálló egy-

ségeként elszigeteli a színházi szöveget. A komoly diskurzus szellemi hanyatlása különösen káros hatással volt az amerikai színházi kísérletek kibontakozására, hiszen az avantgárd 20. századi története tisztán jelzi az új művészet és az új elmélet közötti szimbiózist. Ha – mint Renato Poggioli állítja – a kísérleti színház a holnap színházművészeinek kinevelésére törekszik azáltal, hogy a ma nézőit neveli, akkor a gyenge színkritika útjában áll e törekvésnek, hacsak nem tagadja meg a színház bezáródását, és kezdi ünnepelni annak dissziminatív erejét. Úgyhogy Roland Barthes-ot félreolvasva: a színház ereje „nem eredetében, hanem rendeltési helyében rejlik”.

(A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Gerald Rabkin: *The Play of Misreading. Text / Theatre / Deconstruction. Performing Arts Journal. Vol. 7. No. 1. (19) 1983.*)

Fordította: Kovács Krisztina