

JÁKFALVI MAGDOLNA

Drámázás

*A drámapoétika definíciós törekvéseiről**

A XX. század a dráma műnemének meghatározásában kimagasló mennyiségi eredményt mutatott fel. Ebben a században egyértelműen a drámaolvasás és a drámaírás lett a színház játékfolyamatának elindító és konzerváló elemévé, s ha végigtekintünk a század elméleti irodalmán, azt láthatjuk, hogy a dramatikus szöveg definiálásának igénye az elméletészek többségét megkísértette. Érdemes megemlíteni néhány jellegzetes és hatásában mára kanonizálódott rendszert vagy iskolát, hogy a kortárs dráma körüli definíciós zűrzavar eredetét értelmezni tudjuk. George Bernard Shaw, Eric Bentley, Eugene Ionesco, akár Max Frisch moralizáló szempontokat követ a dráma karakterizációjának felvázolásakor, míg a prágai strukturalisták, főként Veltrusky, Honzl, majd Roman Ingarden, a francia strukturalista iskola, a német szemiotikus kör a drámát irodalomelméleti egységként közelítette. A morális és az esztétikai elvek kettős rendszere, mely természetesen Arisztotelésztől is levezethető, erre a századra igyekezett külön közelítési rendszereket felállítani. A XX. századra a drámáról szóló elméleti szövegek mennyisége alapján mintha teljesítettük volna a romantika és Victor Hugo álmát, aki a drámában a legfiatalabb és leghatékonyabb, tehát legizgalmasabb műfajt látta. A század utolsó drámaelmélete a hetvenes évek végén készült, s annak ellenére, hogy magyarul csak pár éve kezdenek megjelenni klasszikus drámaelméleti szövegek, azért feltűnik, hogy a poszt szemiotikai iskolák, a neostrukturalisták, a recepcióesztétikák figyelmüket a színház felé fordítják.

Első költői kérdésünk tehát úgy hangzik: kit érdekel ma a dráma?

A dráma fogalmát Diderot-nak köszönhetjük, aki a polgári színház szöveg hátteréül írt darabokat drámáknak nevezte. Diderot köztes műfajt keresett, mely a komédia és a tragédia közötti átmenetet foglalhatja magában, hiszen

minden morális tárgyban megkülönböztetünk egy közepet és két végletet. Mivel minden dramatikus cselekvés morális tárggyal bír, egyértelmű tehát, hogy léteznie kell valahol egy köztes műfajnak és két végletes műfajnak. Ez utóbbiak megvannak; ez a komédia és a tragédia: de nem lehet vagy fájdalomban vagy boldogságban élni. Kell lennie egy pontnak, mely rövidíti a komikus és a tragikus műfaj közötti távolságot.¹

A XX. századi drámapoétikák Diderot köztes műfajt elemzik, legalábbis érzékelik azt a definíciós bázis körül kialakult nehézséget, amely a dráma műfaját a polgári kor óta jellemzi. A polgári dramatikus szöveghez kapcsolódó poétikák a létező tragédia – komédia műfajkereteket tágitják ki, és elsőként keresnek olyan elméleti koordináta-rendszert, mely megtartva az *écriture* hagyományait, érvényes lehet az új változatra. A XX. századra jellemző drámapoétikák megpróbálják az Arisztotelésztől hagyományozódó elsődleges moralizáló közelítési szempontokat strukturalissal felváltani, s ezért Diderot-hoz fordulnak, mert az idézett *Entretiens*-ben számos friss és jelenleg újra felfedezett gondolat mellett megjelenik az a polgári, köztes drámaelméleti ket-tősség, mely a szövegeket következetesen két tech-

* Előadásként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 7. „Diskurzusok a drámáról” címmel megrendezett konferenciáján 2001. május 10-én. A tanulmány megírásához az MTA Bolyai János kutatói ösztöndíja nyújtott segítséget.

¹ Denis Diderot: *Entretiens sur le Fils naturel, Troisième entretien*. In: D. D.: *Paradoxe sur le comédien*. Paris, Flammarion, 1981. 79–80.

nikai egységre tagolja, s e kettő között létrejövő viszonyokat elemzi. Ez a két egység a dialógus és az instrukció. Mielőtt felelevenítenénk XX. századi elemzési kánonjukat, nézzük meg, 1756-ban mi vezette rá Diderot-t a jelenség felismerésére.

Túl sokat beszélünk drámáinkban; és következőképpen színészeink nem játszanak eleget. Egy művészetet veszítettünk így el, bár a régiek jól ismerték még az erejét. Pantomimmel játszottak el hajdanán minden helyzetet, királyokat, hősöket, zsarnokokat, gazdagokat, szegényeket ...²

A gesztikus beszéd jelentőségét Diderot azzal a meglátással is erősíti, hogy az előadásban egyébként sem a szerep mondatai kötik le a néző figyelmét, hanem az a mód, ahogy a színész megformálja őket: „...a kiáltások, az artikulálatlan szavak, a megtört hang, a lélegzetvételek között kicsusszanó hangocskák, a torokból és a fogak közül előtörő nem is tudom miféle morgások.”³

Az instrukció és a dialógus viszonyba állításával a dráma és a színház egymásra hatását, s ekként az írásbeli rögzítettség, a reprodukció lehetőségének arányát növeli. Diderot és nyomában majd a romantikus drámapoétika az instrukció intézményében leli fel a szövegíró-szerző akaratát pontosabban rögzítő eszközt. Az instrukció a dramatikus szöveg azon része, mely egyenes olvasatban csakis az olvasónak nyújt információt. Az instrukció drámaspecifikus írásképe a szerző-befogadó viszony elsődleges kommunikációs csatornája; hangsúlyoznunk kell, hogy elméletileg semmi köze a lehetséges színpadi változat eseményeihez, nem működik a mise en scène predikcióként, kizárólag a szöveg-befogadó textuális eligazodását szolgálja.⁴

A diderot-i dráma az érzelmek és a helyzetek pontosítása érdekében, akár egy ősforgatókönyv rendszere, egyszerre rögzíti a mondott szöveget, vagyis a dialógust, és a szöveget intonáló, értelmező mozgássort, vagyis az instrukciót. Diderot agresszív szerzői fellépése ugyan éppen a színház saját, egyedi műnemspecifikus jogait rögzíti, mégis a dráma előidejűségét, tehát kronologikus elsőbbségét deklarálja azzal, hogy előírja a játék értelmezé-

si tartományát. Drámának a szó kezdeti, diderot-i értelmében azokat a szövegeket nevezhetjük tehát, melyek rendelkeznek a Név és a Dialógus kettőssével, illetve egyidejűleg tartalmaznak a Dialógusra és a Névre szorosan referáló Instrukciókat. Szükségszerű, hogy Diderot drámafogalmával (pár évvel Lessing előtt) jelenik meg a dramaturgia gyakorlata is, mely alapjaiban azt feltételezi, hogy vannak megismerhető színházi szabályok, melyek befolyásolják az írás, a szövegírás gyakorlatát. Arisztotelész, d'Aubignac, Corneille, Lessing drámával foglalkozó, drámázó írásai valamennyien egy absztrakt rendszer felállításából deduktív következtetések halmazát hozzák létre.

A XX. századi kanonikus dramaturgiák megtartják és így a drámaolvasási rendben gyakorlattá teszi a Dialógus-Instrukció funkcionális kettősségét. Három drámaelméletet vetünk össze e századból, melyek a kortárs drámaértelmezői hagyományban markáns jelenlétet mutatnak. Jacques Scherer, Manfred Pfister és Bécsy Tamás drámadefinícióit követjük végig, hogy megtaláljuk a kortárs dramatikus szövegeket a jelen olvasói rend közegeiben.

Jacques Scherer a francia klasszikus dramaturgiáról írott vaskos kézikönyve⁵ deklarátívan két részre osztja a darabot: belső szerkezetre, ez maga a szöveg dramaturgiája, és külső szerkezetre, mely a feltételezett reprezentációhoz kötött. Az előbbiben elemzi a perszonázs, a cselekmény, a bonyodalom, az időegység stb. kérdéskörét, az utóbbiban a mise en scène és a helyegység, a darab formai tagoltságát, a felvonás-jelenet szekventálását és magát a színházi írásmódot definiálja. Több mint ötven éves munkájában annak nyomát követi, vajon milyen mértékben teátrális egy dramatikus szöveg, s vajon lehet-e minden ideológiai, morális, esztétikai konvenciótól függetlenül, csakis az írás és a színház eltérő, de ebben a műfajban összekapcsolt technikájából levezetni a dráma kategóriáját. Scherer munkájában a dramatikus szöveg külső és a belső szerkezetének szétválasztása a döntő mozzanat, de lényeges, hogy elemzéseiben aláhúzza az író-szerző teátrális motiváltságának, magának a színházi hagyomány beépítésének feltételezett technikáját. Erre igen szemléletes leghíresebb példája,

² I. m. 48.

³ I. m. 49.

⁴ Lásd Bécsy Tamás: *A dráma modellek és a mai dráma*. Bp.-Pécs, Dialóg-Campus, 2001. 13–64. és Kiss Tamás Zoltán: *A drámai instrukció poétikájának problémái*. *Literatura*, 1995/4. 362–385.

⁵ Jacques Scherer: *La dramaturgie classique en France*. Paris, Nizet, 1950.

mely a klasszikus darabok öt felvonásának tagolását magyarázza. Scherer, miután Horatius tanaiból d'Aubignac-on és Boileau-n át teoretikus logikával és adatbázissal levezeti a dramaturgiai bontás, a cselekmény megszakításának szükségességét, aprólékos színháztörténeti és szociológiai apparátussal bebizonyítja, miért kellett éppen egy felvonásnyi idő, körülbelül húsz-harminc perc után szünetet tartani: ennyi idő alatt égne le a termet világító gertyák és kezdenek el kormozni a petróleumlámpák.

Jacques Scherer nem teszi fel a dráma mibenlétére vonatkozó kérdéseket, hiszen dramatikusnak tételezett szövegeket elemez. De elemzésének rendszeréből egyértelműen következik: ahhoz, hogy valamit drámának olvassunk, elsődleges fel kell ismerni a dráma speciális írásképét (ez a Név-Dialógus-Instrukció hármasa), melyet (Scherer által nem teljesen kifejtett formában megírva, de) a feltételezett drámaolvasási hagyomány biztos közege kell, hogy körülvegyen.

Manfred Pfister drámaelmélete 1977-es. Pfister a Lessing-Hegel-Nietzsche német drámaelemzői modellt követve a műfajtriász viszonyrendszerében definiálja a drámát. Pfister a narratív és a dramatikus szöveg megkülönböztetésének kérdését a beszédhelyzetekben, mint a szerző és a befogadó kommunikációs kapcsolatában rejlő képletre redukálja.⁶ A dramatikus szöveg „abszolút természete”⁷ Pfisternél is magában rejt egy belső és egy külső kommunikációs rendszert, s ha mondanivalóját kihamoztuk a hetvenes évek jakobsoni kommunikációs modelljére és a jelelmélet alapjaira épülő vokabuláris kliséiből, akkor a szövegolvasó szempontjából értelmezett külső és belső dramaturgiai szerkezet viszonyát fedezhetjük fel. Pfister első kategóriája a dramatikus szereplők közötti hangos, kiejtett dialógusokat jelöli, míg a másik, mely az írott verbális rész elemeire utal, a színpadon és az olvasásban néma, nem ejtett részeket tartalmazza.⁸ Ebbe a második kategóriába tartozik a „darab címe, az esetleges szereplőlista, az ajánlások és előszavak, a dramatis personae, a felvonások és a jelenetek jelzése, színiutasítások (...)”⁹

Pfister jelzetten használja Roman Ingarden rendszerét a fő és a mellékszöveg definiálásakor, de arányukról, mennyiségi és minőségi viszonyaikról lényegesen másképp vélekedik. Jelentős, s ezt a példát kell hoznunk, hogy Pfister Ingardennel ellentétben igenis drámának (dramatikus szövegnek) tartja Beckett *Acte sans paroles I és II*. [Némajáték I és II] és Peter Handke *Das Mundel will Vormund Sein* [A gyámfiú gyám akar lenni] darabjait, melyekben kizárólag a másodlagos szerkezet elemei találhatók. Pfister felteszi itt a kérdést, vajon érdemes-e megtartani az elnevezés sugallta hierarchiát, másodlagos lehet-e valami, ami a szöveg egészét alkotja.

Bécsy Tamás drámadefinícióját abból a nyelvelméleti premisszából indítja, hogy „Nincs egyetlen irodalom- vagy drámatörténeti, illetőleg drámaelméleti munka sem, amely a különböző korokban, de mindig dialógusokban megírt műveket más és más terminussal jelölne.”¹⁰ Már Peter Szondi drámaelmélete azzal az értelmezési megszorítással indul, hogy csak a reneszánsz utáni szövegeket tekintí drámának, mert az emberek közötti „köztiülét szférája” ekkor karakterizálja a szöveget. Bécsy Tamás drámaelmélete a dráma korszakokként állandó ismerveit a dialógusban, a névben és a jelenben változó viszonyokban definiálja, és határozottan elválasztja egymástól a dráma és a színház artikulációs formáit. Pfister és Scherer alapjaiban strukturalista gondolatvezetésű kategóriából azonban tisztán levezethető, hogy a Lukács-Szondi-Bécsy értelmezői tengely (iskola?) a „jelenben változó viszonyokat” artikuláló gondolata nem másban, mint a külső és a belső dramatikus szerkezet egymásra vetülésében manifesztálódik. A viszonyrendszerek a diderot-i értelemben olvasott dráma kimondott és ki nem mondott részeinek morális, szociális és történeti vonatkozásaiból tevődik össze.

Drámának olvashatunk tehát minden szöveget, mely kettős szerkezetével kettős olvasói stratégiát igényel: a dramatikus dialógus elsődleges, primér jellege mellett a név és az instrukció másodlagos, mellékszöveg jellege áll. Mennyiségi arányuk, nyomtatási képük, értelmezési szokásrendjük ép-

⁶ Manfred Pfister: *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994. 2.

⁷ Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. Bp., Gondolat, 1979. ford. Almási Miklós.

⁸ Az instrukció felolvasását az előadásban, újabb értelmezési pontként, már Ionesco is kedvelte, lásd *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1962. 29.

⁹ Manfred Pfister: i. m. 14.

¹⁰ Bécsy Tamás: *Mi a dráma*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1987. 8.

pen olyan történeti változáson megy át, mint az irodalom egésze. S miként az irodalomtudomány, úgy a színháztudomány is a drámaolvasási szokásrendek változását nyomon követve jutott el addig a megfigyelésig, hogy a dramatikus szövegek, miközben erősen építenek az olvasási konvenciók rögzült kereteire, folyamatosan játszanak azok kibővítésével. A dráma esetében az elsődleges játék nem más, mint az instrukciók és a dialógusok egymásra referáló viszonyának változtatása, a direkt és a szoros olvasat felcserélése a metaforikus vagy betűszerinti olvasattal. A dráma olvasásának szabadsága a két struktúra felismerésén és elválaszthatóságán nyugszik, hogy kódolt, de mégis változtatható viszonyuk minden olvasatot új olvasatnak állítson össze.

Második költői kérdésünk így hangzik: drámának olvashatjuk-e azt a szöveget, amelynek nincs meg az instrukciós bázisa?

A kortárs színháztudomány több évtizede azonban nem foglalkozik kiemelten azzal a műfajjal, mely a jelenbeli szövegeket éppen a műfaj definiátlanságával, megnevezhetetlenségével jelöli. A dráma műnemkategóriában Diderot XVIII. századi meghatározásáig a tragédia és a komédia műfaja áll. A megnevezés, bármennyire is igyekszik egységesíteni az elméleti szükség, egyre szélesebb amplitúdót ír: megjelenik a Schauspiel, a darab, a színjáték, a play, a théâtre, a színjáték, feltűnnek a jelzők is, hogy melodramatikus, víg, szomorú, (Tasnádi István definícióit is felidézve) tragikus extravagancia, zenés uszítás, élőfilm, vadromantikus katasztrófaszínház, vagy akár zenedráma. A színházi gyakorlat extravaganciája erősíti az elmélet pár évtizede mozdítatlan definícióit: a dráma az olvasatok szerkezeti szintjeinek viszonyában határozza meg magát, s mindehhez az olvasási szintekhez szorosan, egyre szorosabban hozzátartozik a drámák másik értelmezői közege, a színház. A kortárs színháztudomány pár évtizede nem foglalkozik a drámával, mert, s ez a jelentősebb ok, a szemiotikával frissült elméleti rendszerek a kommunikációs modelleket a kettős teátrális rendszerben látványosabban kelthették életre, s a szöveg, melynek bőséges elemző irodalma volt az informatikai rendszereket megelőző korokban, elvesztette jelentőségét a rögzítés és a vizuális reprodukálhatóság numerikus lehetőségével. Amint

a nyomtatott dramatikus szöveg többé nem az előadás egyik, talán legpontosabb konzerváló-megtartó közege, elvész dokumentáló jelentősége, súlya.

A dráma jelenkori játéka, úgy tűnik, újra a dialógus és az instrukció burjánzó viszonyába keverednek. Akkor, amikor a vizualitás dominanciája, a kép rögzítésének mindennapos technikája szükségtelessé tette a dráma előzetes meglétét, előidejű rögzítettségét, mint ahogy a vizuális kultúrával a dráma, a szöveg utólagos rögzítése sem bír információhordozó feladattal. Ebből, vagyis a vizualitás színpadi technikájából is következhet az az egyre gyakoribb tendencia, hogy az előadás szövege a próbafolyamat során formálódik egészé, egy esetleges dramatikus vagy akár narratív nyersanyagból maguk a színészek hoznak létre valamilyen aktuális helyzetre reflektáló dialógussort. S ha mégis rögzítésre kerül az előadott szöveg, ez vajon dráma lesz-e? Nézzünk egy példát!

A Kaposvári Színház *Megbombáztuk Kaposvárt* előadása Joseph Heller szövegének ötletszerű fel dolgozásából jött létre. A szerzők Heller mellett Mohácsi János, Mohácsi István és a kaposvári társulat.¹¹ Az első jelenet vége a következő:

ZNAMI Gyurczy! Létszámolás...nak!
Függöny le
 BEZERÉDI (künn) Hát...pont erről beszéltem az előbb...
Bent zavar – impro
 ZNAMI (benn) Most meg minek adod le?
 Húzd már vissza!
Függöny föl
 ZNAMI A kurva anyádat, Székely...
 BEZERÉDI Znami, ne...
 KELEMEN Add le a függönyt...
 BEZERÉDI Én itt gályázok, te meg lenn iszol a bűfében!
 SZULA Mégis te vagy bebaszva.
 BEZERÉDI Normális vagy?
Verekedés, vas megindul lefelé
 ZNAMI Zolika!
Vas megáll és minden

A példák a Tasnádi-Schilling-Kréta kör termékeken át folytathatók sokáig, s minél inkább a színházból lehozott előadás szöveggönyv drámáját olvassuk, annál biztosabban fogalmazódik meg a dráma mi-

¹¹ A szöveg az *Ellenfény* 2001/2. számában jelent meg mellékletként.

benléte körüli kutakodás mesterkéltége. Minden kiadott szövegkönyv önmagát drámának, valamiféle dramatikus szövegnek definiálja, az olvasó olvasási szokásrendjében azonnal a Név-Dialógus-Instrukció írásképeéhez társuló technikát veszi elő, s drámának olvassa azt. Az instrukciókat a dialógusokra vetíti, a helyzeteket a dramatikus tér- és időkoordinátákban értelmezi.

Mi lenne akkor a kortárs drámapoétika lehetséges kutatási iránya? A XXI. századi színház technikai lehetőségeiből adódó jelenségek drámatechnikai változásának felderítése. Megfogalmazni azt, miként és mennyiben változtatják meg a videotrúkkók, az irányítható, szűrhető, deríthető fényeffektek, a térérzékeltető hangtechnika, vagyis a vizualitás és az élmény egésze a szöveg struktúráját és arányait.¹²

¹² A kutatás az OTKA T34357 sz. tematikus pályázatának keretében készült.