

Az élet drámájától a dezintegrált rendig

Eric Bentley: A dráma élete.
Pécs, Jelenkor, 1998. 290 p.

Furcsa címe van ennek a könyvnek. Elsőre szimpatikusnak tűnik, pusztán abból következően, hogy ez a megsemmélyesítés a szöveget élőként feltételezi, s hogy ez egy posztstrukturalista, befogadó/befogadás-orientált horizont posztulátum-rendszerének egyik nyilvánvaló kiindulási alapjának is megfeleltethető. Ebben a horizontban *A dráma élete* címtől drámák kapcsán befogadók és szövegek közötti interakció(k) tárgyalását várnánk, ezzel szemben a mű „a dráma válfajait pszichológiai és antropológiai megfontolások alapján osztja fel – hogy azután innen jusson el nem csak pszichológiai, hanem metafizikai kérdések föltevéséhez” – írja Földényi F. László, a kötet fordítója utószavában. (288.) A cím furcsaságát okozza továbbá, hogy a szöveg elolvasása után sem tudjuk meghatározni, hogy *A dráma élete* konkrétan mit is jelent, ami azért szokatlan a számunkra, mert tudományos munkáktól (vagy inkább: metatextusoktól) idegennek tartjuk, ha a cím jelöltje nem, vagy nehezen konkretizálható. Ezt inkább művészi szövegek sajátosságaként szoktuk számontartani. A kérdés persze úgy is megközelíthető, hogy mit jelent a fenti kijelentésekben a többes szám első személy, miben különbözik Bentley drámaelmélete azoktól az elméletektől amelyek elvárásainkat létrehozták.

„Eric Bentley Angliában született 1916-ban. Az USA-ban él. Író, kritikus. 1954 óta a Columbia Egyetem drámairodalom-tanára. Több irodalmi-kritikai lap szerkesztője, számos antológia összeállítója. Több önálló tanulmánykötetében elsősorban a modern színház és költészet problémáival foglalkozik.” – tudósít a fülszöveg, amiből legfontosabbnak a szerző amerikaiágát tarthatjuk, pusztán azért, mert az amerikai drámaelmélet-iskolákról tulajdonképpen nem tudunk semmit. És ez elsősor-

ban nem – vagy legalábbis nem kizárólag – műveltségünk, tájékozatlanságunk következménye; Európába gyakorlatilag nem jutottak át (Brustein, Fergusson művei kivételnek számítanak) az Újvilág drámaelméletei. És ez magával vonja azt is, hogy Bentley egyfajta outsider attitűddel ruházódik fel, amit nyilván a gyakran alkalmazott köznyelvi megfogalmazásai is aláhúznak (gondoljunk csak az olyan mondatokra, mint: „O vakodjunk a szerzőket olyan mélyen beleágyazni korukba, hogy abba belefulladjanak.”) (233.) Legalább ilyen fontos, hogy a tanulmány keletkezésének ideje 1964. Túl azon, hogy Bentley posztulátum-rendszerének – és ebből következően eredményeinek – megértésében fontos szerepe lehet a keletkezés dátumának, nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk annak, hogy – ahogy ezt később látni fogjuk – a színházi előadásokat szemiotikai módszerekkel vizsgáló tudományok előadás-definícióját Bentley fogalmazta meg elsőként kellő absztraktsággal ahhoz, hogy olyan kiindulási alapot adjon, amelyben eldönthetővé válnak az olyan – más megközelítésekben sok nehézséget okozó – színházelméleti kérdések, mint például a happening előadás-voltának problematikája.

Az élet drámája

A kötet két részben tárgyalja Bentley sajátos dráma-vizsgálatait: az első, a *színdarab aspektusait* illetve ezen aspektusok törvényszerűségeit kereső tematikai egység után a *dráma válfajainak* vizsgálata következik. Mindkét rész öt-öt alfejezetből áll. A drámaelmélet-írás kanonizálódott metódusának megfelelően, Bentley is arisztotelianus alapokon közelít; a művészetet az étellel felelteti meg. Azonban éppen a mimézis szó (át)értelmezése során jut el arra a következtetésre, hogy élet és művészet közötti kapcsolat jóval bonyolultabb annál, hogy azt az egyértelmű „művészi visszatükröződés-

ként” aposztrofálja, s a bonyolultabb viszony ábrázolását az alkotói folyamat négysegzmensű modelljében láttatja. Első helyen a „szerző kreatív érzelme” áll, amelyet a „kődös, de ugyanakkor szilárd, általános elképzelés”, a bergsoni „dinamikus vázlat” követ, hogy harmadik lépésként létrejöhessen a cselekmény, amely a dinamikus vázlat arisztotelészi értelemben vett utánzata, és amely a kész szindarab (mint negyedik pont) legfontosabb összetevője. S ezután – az ezredvégi horizontból meglehetősen esetlegesnek tűnő; elsősorban nyelvi rendszerként számbavehető – modell-állítás után mondja ki azt a tételt, amely határozottan strukturalista megközelítésmódrá enged következtetni: a történet tulajdonképpen a mítosz (az archetípusok és architextusok) utánzása. Végső soron tehát az intertextualitás fogalmának egy olyan kiindulási alapját (kiindulási állapot, hiszen szövegek egymásba játszódnak helyett, egy a kollektív tudatban a priori jelenlévő mítosz utánzását tételezi, amelyet viszont értelmezhetünk egyfajta hypertextuális kapcsolatként¹ is) adja, amelyben a szövegek (pontosabban a dráma és a mítosz) közötti viszony kizárólag a dráma írójában jön létre. És jegyezzük meg, az ilyen következtetések teszik Bentley-t a mi (európai, ezredvégi) szemszögünkben outsiderré, hiszen hasonló eredményekre jut, mint az általunk ismert, és iskolaként kezelt posztstrukturalisták, viszont alapvetően különbözik is attól, hiszen egy posztstrukturalista kérdező-horizontban az alkotói folyamat (a szerző személye) nem válhat relevánsá.

A történet – ahogy az első alfejezet végi összegzésből kitétnék – az élet rendkívüli helyzeteinek, az „irracionalis káosz” a racionalizálása, ez azonban csak „elégletes, de nem elegendő alap” ahhoz, hogy az „elsőrangú dráma” főbb ismérveit meghatározzuk, a vizsgálat további célja a *jellem*, a *dialógus*, a *gondolat* és a *színrevitel* mikéntjének a meghatározása.

A *jellem nyersanyaga* az ember, éppúgy, ahogy a történeté az élet. A kiindulási alap tehát itt is egy meglehetősen leegyszerűsített megfeleltetés (inkább nyelvi-játék, mint tudományosan bizonyítható kijelentés), amely további összefüggések kialakítására nem is ad lehetőséget; Bentley az érzékelés esetlegességére vezeti vissza kijelentésének esetlegességét, ti.: nem határozható meg az „ember” fogalma úgy, hogy abból a „jellemre” lehessen következtetni. *Tény és fikció* dichotómiájában próbálja meg a

színpadi szereplők (amely alatt itt érthetjük a drámai szereplőket is) sajátosságait meghatározni, amelyek elsősorban abban különböznek a hús-vér embertől, hogy sorsukban nagyobb szerepe van az érzelmeknek. „Amikor a regényíró az életnek egy részét reprodukálja, akkor egyszersmind új alakzattá is rendezi el.” (34.) Ez a mondat szintén ismerősnek hat, Bentley azonban, ebből a megfigyelésből kiindulva nem teszi fel azt a kérdést, hogy milyen ez az új alakzat; a szöveg törvényszerűségeinek vizsgálatához már nem jut el. A gondolatmenet az élet és színpad különbözőségeinek felismerésében merül ki: „a színpadi szereplő fel van mentve a kézmosás kényszeréről” (35.) Ezek után a jellemek egyéníthetőségének illetve tipizálhatóságának problematikája kerül vizsgálat alá, s Bentley végső soron mindkét fogalmat megkérdőjelezi, hiszen éppen a „a nagy jellemek rejtélyes természetű” (Othello, Phaedra, Don Juan, Faust) teszi ezen dichotómiát alkalmazhatatlanná. Ha Othellót „a féltékeny férj”, Phaedrát „az érzelmeinek ellenállni képtelen asszony” (arche) típusaként közelítjük meg, akkor csak egy – és ráadásul meglehetősen általános – értelmezést tudunk felállítani, hiszen a „nagy jellemek talányos természetének kozmikus jelentése is van: az élet csupán pislákoló fény a végtelen sötétség közepette.” (58.)

A drámai szereplők nyilván csak dialógusokban tudnak megnyilvánulni, amiből – európai szemszögben kissé meglepően – nem a nyelv, hanem a művészet egyfajta „kárpótló funkciójának” vizsgálata következik: az emberek általában nem tudnak beszélni, az irodalom retorikája ezért az artikulálatlanság frusztrációt hivatott levezetni. A befogadói, pszichológiai folyamat tárgyalását a drámák retorikájának (beszédmódjának) történeti vizsgálata követi: a dráma művészetből a francia klasszicisták kiűzték a líraiságot, a naturalisták az ékesszólást is, hogy a kortárs szövegek (a tanulmány 1964-ben jelent meg először) a dialógust is leépsítsék. Az abszurd drámát éppen ezért *anti-drámaként* is fel lehet fogni, hiszen a *Godot-ra várva* „olyasmint visz a drámába, amit nem lehetne a drámába vinni.” (83.) Vladimir és Estragon jelöltelen, öncélú nyelvi játékaik ugyanakkor a drámatörténetben „nem sírkövet, hanem határkövet jelentenek.” (84.) Bentley felismeri, hogy az ilyen szövegek a drámaelméletet önmaga felülvizsgálatára is ösztönzik, a vizsgálatot valójában mégsem vállalja fel.

¹ Vö.: G. Genette: Transztextualitás. In: *Helikon*, 1996/1-2. 87.

E rendszerben a színdarab negyedik aspektusa a *gondolat*, amelynek definiálása meglehetősen problematikus. Hosszú oldalakon keresztül bizonyítja Bentley a dráma „intellektuális jellegét”, amely tulajdonképpen a drámákban megjelenő „eszmeben”, „bölcességben”, „vízióban” fogalmazódik meg, (a sort mi is megtoldhatnánk a „mondanivaló” szóval.) A drámákban a gondolat megjelenési módjai a legexplicitebből a legimplicitéig haladva a következők lehetnek: a *propagandisztikus darabok*, amelyekben azonban gyakran visszatetszést kelthet a didakszis², az „eszme-dráma”, amely kategória Lessing és Schiller kapcsán jöhet szóba. Ebből fejlődött ki – akár az eszme-dráma egyfajta paródiájaként – a shaw-i forma, amelyben a szereplők „csak beszélnek.” A fő kérdés, hogy a drámát alkotó tényezők között valóban a fenti értelemben vett gondolaté-e a fő szerep. Bentley szerint nem biztos, hogy a rangsorolásnak értelme van, de a drámát nagy horderejűnek akkor tekintik, ha az állít valmit.

A *színrevitel* képezi a színdarab vizsgálatának utolsó egységét. Ennek igen nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk (túl azon a gondolaton, hogy az írott szövegnek valamilyen formában részét képezi az előadás lehetősége is), ez az alfejezet színházelméleti fejtegetéseket tartalmaz. Legfontosabbnak azt az előadás-definícióját tarthatjuk, amely az európai szemiotikai vizsgálatok kiindulási alapjává vált: „**A** megszemélyesíti **B**-t, **C** pedig figyel.” (123.) Legalább ilyen relevánsnak tűnik az, hogy kiindulási alapjává a színész fizikai mivoltának jelenlétét teszi. Más kérdés, hogy következtetései ismét pszichológiai irányt vesznek: az **A(B)-C** rendszert elsősorban a gyermeki játékformák leképezésének tartja, amennyiben a gyermekek szerepjátékaiban **B** mindig valamelyik családtaggal való *azonosulást* jelent, és amennyiben ezt a játékot csak valamilyen néző (**C**) előtt játsszák. A befogadó „beleérző-önazonosító technikáját” is visszavezeti e gyermekkori játékra: az identifikációs pontként kitüntetett szereplőhöz képest a többi szereplőt saját családjuk alakjaival helyettesítjük (Claudius apánkkal, Gertrúdot anyánkkal stb.) A magatartásformák vizsgálatától logikusan jut el a Moreno nevéhez köthető pszichodráma, amelynek létezését, valamint te-

rápiaként való alkalmazhatóságát élet és dráma kapcsolatának legmeggyőzőbb bizonyítékának tartja.

A dezintegrált rend

Tudjuk, hogy Arisztotelésznek csak a tragédiát vizsgáló elmélete maradt fenn, és hogy – részben ebből következően – az újkori drámaelméletek mindig feladatuknak tekintették a dráma lehetőleg összes válfajának az elméleti alapjait lefektetni. Bentley öt különböző fajt különít el; a *melodráma*, a *bohózat*, a *tragédia*, a *komédia* és a *tragicomédia*, mint a drámafajok lehetséges formája azonban kissé esetlegesnek tűnik, akkor is fontos ezt megjegyeznünk, ha Bentley nem nevezi e kategóriákban megfogalmazódó elméletét egyetemesnek vagy kizárólagosnak, mert a kötet struktúrájából ennek ellenkezője következik.

A *melodráma rossz hírnevét* a síráshoz való viszonyunkból következőnek tételezi: melodráma az, ami megsirat, s a sírát a mi kultúránk feltétlenül elítéli, pedig éppen ez az a megnyilvánulás, amely a művészet érzelmi befogadását leginkább lehetővé teszi. A melodramát a *dráma kvintesszenciájának* nevezi, ez az a műfaj, ahol a drámaiság lényege a legradikálisabban megnyilatkozik: az ármányok, cselek, véletlen és váratlan fordulatok azok az elemek, amelyek a cselekmény elsődleges továbbvivői, a cselekmény viszont – ahogy fentebb láttuk – a drámaiság legfőbb letéteményese, hiszen ezen elemek alkalmazásával kelthető fel leginkább a félelem és a részvét. Ugyanakkor tudjuk, hogy „a véletlenek hosszú sora bizarr hatást tesz”, innen erednek a melodráma túlzásai. A melodráma eszközeit minden jó, „magasabb rendű” dráma is magában foglalja, (Bentley Ionesco *Különóráját* például a *Grand Guignol* eszközeinek felhasználásával jellemzi.)

A *bohózatot* a mindenkiben rejtőző erőszak szabályok közötti – és éppen e szabályok miatt veszélytelen – megnyilvánulásának tekinti Bentley, s mint ilyet, egyfajta társadalmi terápiára is alkalmasnak találja. A *házasság intézményének kicsúfolása* azt az ősi vágyat ébreszti fel – és vezeti is le egyben – amely a mindenkiben felmerülő „tisztességtelen gondolatokat” is táplálja. Ugyanakkor a bohózatnak van egy mélyebb jelentősége is: a leleplezés álta-

² Bentley-t tartják Brecht első amerikai méltatójának, Brecht, ahogy egy későbbi, különálló alfejezetből megtudjuk nem tartozik a propagandista szerzők közé.

lános érvényűsége. Ahogy a melodráma a dráma kvintesszenciája, úgy a bohózat a színjáték kvintesszenciáját testesítheti meg, mivel ez az atellana illetve a commedia dell'arte hagyományain alapozik, amelyeket viszont a színjátszás „tiszta” megjelenésének kell tartanunk. Az, hogy a bohózatok „jólmegcsináltak”, egyben azt is jelenti, hogy egy olyan „öntörvényű, zárt gondolatrendszerű világot mutatnak, amelyet rémisztőnek tartanánk, ha nem nevetnénk rajta.” (198.) Ez a világ, ugyanakkor az „élvezetek állandó hajszolására való felhívásával” felszabadítja a művészetet az erkölcs és az etikum kényszere alól, vagyis az irodalom céljának a tiszta élvezetet jelöli ki.

A tanulmány utolsó három fejezete a magasabb rendű formákkal foglalkozik, elsőként a *tragédia* jellemzőit foglalta össze Bentley. A valósággal való szembenézés képessége különbözteti meg a magasabb rendű fajokat az alacsonyabb rendűektől, viszont „e valóság fájdalmat okoz, büntudatot és rettegést kelt. Ha emlékeztetnek bennünket a valóságra, felújítják büntudatunkat és rettegésünket. Senki sem örülne neki, ha művészetben nyíltan ezt tennék: nem találánánk élvezetet a fájdalomban.” (208.) A tragédia feladata az, hogy ezekkel az érzésekkel traktáljon bennünket; ezen gondolatmenet logikusan végződik a halál problémájának filozófiai vizsgálatával. A tragédia nem lehet teológikus, hiszen a tragédia maga a halállal való szembenézés, míg a teológia megnyugtató, a dolgokat „helyükre rakó” módszerrel él. A „tragikus élmény” annak a zavarnak köszönhető, amely minden embert magával ragad, ha radikálisan képes a valósággal – vagyis végső soron a halállal – szembenézni. A tragédiában a félelem rettegéssé, a részvét együttérzéssé alakul, hiszen a melodrámaival ellentétben itt megfogalmazódnak a lét azon kérdései, amelyektől ez utóbbi minden körülmények között tartózkodni próbál. A *tragédia dialektikáját* viszont az a sajátos kettősség adja, amely egyrészt a tragédia „világképében” megfogalmazódó zavarból, káoszról és kiismerhetetlenségből és az ezen való felülemelkedésből áll. A felülemelkedés azonban csak abban nyilvánul meg, hogy a tragédiák egyáltalán léteznek, azaz konkrét formában valósulnak meg. Shakespeare-t nem helyes bölcséleti gondolatok szószólójaként értelmezni, mert az ő drámáiban éppen az emberi értelem válik problematikusává. „A tragédia a káosz élményét testesíti meg, és az egyedüli kozmosz, amelyet a tragikus költő ígérhet, tragédiájának a kozmosza, amely összekap-

csolja a történetet, a jellemekkel és az ésszel.” (235.)

A *komédia* ugyanezt a világképet demonstrálja, de úgy, hogy „a kétségbeesésnek a túlsó oldalán marad”: azaz a világ megismeréséről, „belakásáról” az „ebbe ne menjünk bele” gesztusával a priori lemond. Ilyen értelemben még a tragédiánál is határozottabban vállalja a bizonytalanságot. Bentley értelmezésében a *Tartuffe* befejezése elsősorban nem Molière royalitásának megnyilvánulása, hanem az „inkább gyorsan befejezem ezt a vígjátékot, különben nem lesz vígjáték” gesztusának feleltethető meg. (240.) A tragédiában legalább megadatik a lehetősége annak, hogy valamelyik szereplővel azonosuljunk, a komédiában csak a szerző lehet az identifikációs pont. A valódi komédiát tehát, Bentley egyáltalán nem az önfelelt kacagás letéteményesének tartja, pontosabban a nevetés pszichológiáját vizsgálva jut el arra – a részben a freudi vicc fogalomból megalkuló – következtetésre, amely a nevetést elsősorban valami megfoghatatlan – és éppen ezért ijesztő – bizonyosság elkerülésének eszközeként értelmezi. A komédia ilyen értelmezése nyilván túlmutat magán a komédián is; a tanulmányt záró fejezet a tragikomédia sajátosságait tárgyalja.

A *tragikomédia* történeti vizsgálatából kiderül, hogy a műfaj mindig is létezett, s hogy konkrét megnyilvánulásaira vagy a „szerencsés kimenettel (azaz megbocsátással) végződő tragédia”, (ebbe a kategóriába illeszti Bentley a *Lear királyt* és a *Homburg herceget*), vagy a „szerencsétlen kimenetelű komédia” (Molière *deus ex machina*val végződő darabjai, vagy Ibsen *Vadkacsója*) meghatározás adható. A tragikomédia tekinthető a modern világ zavart, ambivalens viszonyait leképező művészet adekvát műfajának. A kötetet záró gondolatmenetek – számunkra megint csak idegen módszernek megfelelően – egyfajta morális tanulság felállításával foglalkoznak: a bosszúnak, igazságosságnak és megbocsátásnak, mint a mindennapi életünket meghatározó tényezőknak a tragikomédia cselekmény-elemeivel való megfeleltetése a műfaj tárgyalását metafizikai összefüggés-rendszerbe helyezi. Végül a hit és a remény fogalmi azok, amelyekhez Bentley – igaz implicit módon – ragaszkodik, s a kortárs drámákban éppen e fogalmak elvetését tekinti ezen fogalmak legmeggyőzőbb bizonyítékának.

Bentley-t tehát tekinthetjük a liberál-humanista művészet-szemlélet egyik végső védelmezőjének, és ilyen értelemben bizonyosan találhatnánk találkozási pontokat a késő-modernség klasszikusainak világszemléletével is. Gondolhatunk továbbá az

amerikaiak puritán hagyományainak hatásaira is. Kétségkívül nehezen tudunk azonosulni Bentley ilyen jellegű gondolatmeneteivel, ugyanakkor relevánsnak kell tartanunk, hogy Bentley azzal, hogy – ahogy ezt a tragédiát illetve a komédiát tárgyaló fejezetben láttuk – a világot kiismerhetetlennek, dezintegrálnak tételezi, és hogy drámák „művészi értékét” attól teszi függővé, hogy mennyiben közvetítik ezt a világképet, olyan utakat jelöl ki, amelyek továbbgondolása elvezethet a posztmodernség filozófiájának és művészetszemléletének premisszáihoz. A nyelviség problematikája is megjele-

nik a műben, a wittgensteini gondolat azonban nem válik olyan szinten tudatossá, mint ahogy ezt posztstrukturalista horizontból elvárnánk. „A kategóriák a káossal kötött kompromisszumok” – mondja Bentley, de még hisz abban, hogy ha „ismét érintkezésbe lépünk a káossal, és megvizsgáljuk, vajon az adott kompromisszum milyen károkat okozott”, akkor a vizsgálatunk eredményei a káosz megismerését segítik elő. (249.)

Leposa Balázs