

JOHN ROUSE

Textualitás és autoritás

a színházban és a drámában: néhány kortárs lehetőség

A dramatikusszöveg és a színházi előadás közötti viszony a nyugati színház központi eleme. A legtöbb előadás továbbra is egy előzetesen létező szövegnek az előadása. A -nek jelentése azonban sem az elméletben, sem a gyakorlatban nem egészen világos. Egyrészt a színházi aktivitás nek-jének jelentése folyamatosan és igen erőteljesen ingadozik. Másrészt ez az ingadozás csupán azoknak a kulturális normáknak az autoritásátán belül helyezkedhet el, amelyek a színházi előadást és a nézők recepcióját is meghatározzák. Más szóval a szöveg és az előadás közötti viszony a lehetséges és a megengedhető kérdése.

Az elmúlt húsz évben egyre több drámaíró és színházi ember hozott létre olyan szabálytalan (abnormal) munkákat, amelyek fokozódó nyomást gyakoroltak a szabályra (norm). Az elméletnek még válaszolni kell erre a kihívásra, s ez alól a szemiotikai elméletek sem képeznek kivételt. Erre utal az az elméleti tendencia is, amely olyan marginalizáló címkék használatához folyamodik, mint a „performansz” vagy a „nem dramatikusszínház”. Ennek ellenére a szemiotika olyan elméleti perspektívát kínál, amely jól használható a szabálytalan munkák jellemző jegyeinek és a nyomukban felbukkanó kérdéskörök tisztázásához, beleértve a magára a szemiotikára vonatkozó konzekvenciákat is. A következőkben néhány ilyen kérdéskört szeretnénk nagy vonalakban vázolni, még hozzá úgy, hogy a marginalizáltak által gyakorolt nyomás két különösen extrém példájának olyan nyilvánvaló jellegzetességeit elemezzük, amelyek különösen erős megvilágításba helyezik ezeket a kérdéseket.

Az előadásszöveg (performance text)
és az irodalmi szöveg (fiction) ereje

A szemiotika lehetőségeit és határait a kiválasztott vizsgálati tárgy határozza meg, különösen az „előadásszöveg” mára már széles körben elfogadottá vált elképzelése. Ezt a szöveget „különböző típusú jelek, kifejező eszközök vagy akciók komplex hálózataként lehet elképzelni. A terminus a 'szöveg' szó etimológiájához tér vissza és a textúra (szövedék) elképzelését implikálja, azaz valami olyat, amit összeszöttek.”¹ A közmegegyezés szerint az előadásszöveget – legalábbis elsőre – módszertanilag szigorúan elhatároljuk a „dramatikusszövegtől, mégpedig azért, hogy mind az egyikben, mind a másikban alapos elemzés tárgyává tegyük a jelentést létrehozó és közvetítő rendszer aspektusait. Ily módon a színházzemiotika azzal foglalkozik, ami „az előadók és a nézők között történik, míg a 'drámai' jelző a megjelenített irodalmi műhöz fűződő tényezők hálózatát jelöli.”²

A színházzemiotika komoly eredményeket köszönhet ennek a módszertani szétválasztásnak, különösen az előadás során létrejövő kommunikáció belső szerkezetének vizsgálatát illetően. Emellett kiváló bi- és intertextuális modellt biztosított a két szövegtípus viszonyának elméleti megközelítéséhez is, mely modell különösen a színházi modernitás prominens jelenségének: a „rendezői színház”-nak a leírására hasznos. Ez esetben a modell két szöveggel és két szerzővel – vagy inkább két „szerző funkcióval”³ – dolgozik. Foucault kifejezése különösen jól használható az előadásszövegen belül

¹ Marco de Marinis: A néző dramaturgiája. *Critikai Lapok*, 1999/10. 24–31. (Imre Gyé Zoltán ford.)

² Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, Methuen, 1980. (Elam munkájából részlet olvasható In: Demcsák Katalin – Kis Attila Attila (szerk.): *Színház-szemiotográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája*. Szeged, JATE Press, 1999. 13–34. Berta Ádám ford.)

³ Lsd. Michel Foucault: Mi a szerző?. In: Sutyák Tibor (szerk.): *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 119–145. (Erős Ferenc és Kicsák Lóránt ford.)

ellentmondásos diskurzus vizsgálatokor. Mindannyian tudjuk (és felületesen általában meg is jegyezzük), hogy ezt a szöveget azoknak a közös együttműködése „írta”, akik (színészek, tervezők, zeneszerzők, stb.) ellenőrzés alatt tartják az előadásszöveg különböző szignifikációs rendszereit. A szöveg autoritását mégis azzal „legitimáljuk”, hogy kizárólag a rendezőnek tulajdonítjuk. Vagyis amit legitimálunk, az nem az előadásszövegen belüli rendszerek belső szerveződésének autoritása, hanem az a viszony, amelyet az előadásszöveg és a dramatikus szöveg közötti értelmezésként határozunk meg. A [rendező] olyan jellé vált, amelyhez általában azt a konnotatív konzisztenciát és értelmezésbeli szándékot rendeljük, amelyet a dramatikus szöveg és az előadásszöveg szálainak „összesszővődései”-ben és e mögött szeretnénk megpillantani.

A rendező kisebb ellenőrző funkciót tölt be az előadás írásában, mint az előadás diskurzusában, amelyben ezt az ellenőrzést még a drámaíróval is megosztja. Az ember azonnal a szavak és a gesztusok ellentételezésére gondol, hiszen a szavak és a mondatok nyelvi jelekként jelennek meg az előadásszövegben, és ezzel párhuzamosan nyelvi, de nem szükségszerűen dramatikus kódok szerint fognak össze más jelekkel. A szavak például nem határozzák meg teljesen, hogy a színész (amikor kimondja őket) nevet, kiabál (ezeket a kombinációkat paralingvisztikai kódok irányítják), vagy (kinetikai kód alapján) bukfcenet vet. Valójában ezen a szinten: a brechti *gesztus* szintjén vizsgálják a rendezői diskurzust, mely a „hogyan”-ra koncentrálna új megvilágításba helyezi a „mit”.

Az előadás által értelmezett irodalmi szöveg szintjén pedig még nyilvánvalóbb az az ellenőrző szerep, amelyet a szöveg tölt be a diskurzus felett. Az irodalmi szöveg erejének sok köze van ahhoz a színháztörténeti tendenciához, amely a szöveg rendszerű lehetőségei közül az ikonikus szignifikációt

részesíti előnyben. Az ikonok C. S. Peirce szemiotikájában azok a jelek, amelyek „olyanok” mint az általuk reprezentált dolgok.⁴ Így a drámai alakot általában a színész reprezentálja. Ez a reprezentáció az oszteniön keresztül zajlik, vagyis a színész úgy tesz, mintha a valódi dolgot (a referenst) láttatná a nézővel. Ez a referens természetesen nem valódi, mivel az alak a fikció lehetséges világában és nem az előadás valós világában létezik. Az alak „felmutatásához” a színház valójában „de-realizálja” a színészt, mégpedig azzal, hogy jellé változtatja. Ez a jel olyan elemként funkcionál, amely ugyanahhoz a koncepció-halmazhoz tartozik mint az alak, vagyis az „emberi lény” halmazához.⁵ Ha pedig ezt a fikciót színészetként és rendezésként értelmezik, az még pontosabb szignifikációt biztosít.

Ennek értelmében viszont a színdarab, az előadás és a néző együttműködik annak létrejöttében, amit Patrice Pavis „referenciális illúzióknak” nevezett, vagyis hogy „a jel referensét lássuk akkor, amikor valójában csak a jelölő áll előttünk.” Pavis szerint ez a néző „élvezetének” az alapja: „a való világot látja a reprezentáción keresztül.”⁶ Ahhoz azonban, hogy átadhassa magát ennek az élvezetnek, a [rendező] testálja a szignifikáció feletti autoritást, „aki (a globális fikcionális diskurzus részeként) úgy tesz, mintha engedélyt adna az előadás megfejtéséhez és újraírásához.”⁷

Érdemes hangsúlyozni azt az olvasatot, amely a textualitás posztstrukturalista elképzelései szerint értelmezi a dramatikus szöveg / előadásszöveg bináris oppozícióját. Tehát a textualitás olyan felfogása szerint, mint Roland Barthes-é, aki különbséget tesz a „Mű” (work) és a „Szöveg” (text) között. Barthes számára „a Mű a lényeg fragmentuma, amely egy könyvhelyet tölt ki (például a könyvtárban), a Szöveg ellenben egy módszertani mező.” A munkát ki lehet állítani, mint egy tárgyat, a szöveget azonban csak demonstrálni, „megtapasztalni pedig csak a létrehozás aktivitásában”⁸

⁴ Peirce még két másik jelet is megkülönböztet, az indexet és a szimbólumot. Az indexet olyan faktorok kapcsolják tárgyához, mint az oksági viszony (például az ó-lábú járás a cowboyra utal) vagy a fizikai érintkezés (például a valamire mutató ujj). A nyelvi jelet is magába foglaló szimbólum és a tárgya közötti viszonyt kizárólag a konvenció szabályozza.

⁵ A színész itt hasonlóan működik azokhoz a pillanatokhoz, amelyekben valaki felemeli a zakóját és a nyakkendőjét, ezzel mutatva meg férfiismerőségének, hogyan öltözzön fel az esti ünnepségre. Ez a példa és az oszteniön elképzelése Umberto Eco-tól származik lsd. A színházi előadás szemiotikája. *Theatron*, 2000/1. 25–32. (Czékmany Anna és Huber Beata ford.)

⁶ Patrice Pavis: Production, Reception and the Social Context. In: Anne Whiteside and Micheal Issacharoff (szerk.): *On Referring in Literature*. Bloomington, Indiana University Press, 1987. 122.

⁷ Patrice Pavis: Towards a Semiotics of *Mise en Scène*? In: P.P.: *Languages of the Stage: Essays on the Semiology of Theatre*. New York, PAJ Publications, 1982. 131–162.

⁸ Roland Barthes: From Work to Text. In: R.B.: *Image-Music-Text*. London, Fontana, 1977. (Magyarul: *A szöveg öröme*. Bp., Osiris, 1996. 68. Kovács Sándor ford.)

lehet. Ez a distinkció finoman érzékelteti azt a különbséget, ami az előzetesen létező dramatikus szöveget választja el ugyanennek a szövegnek attól a megjelenésétől, amely az előadás értelmezése által biztosított megjelenítés konkrét szituációjában tűnik elő.

Ennek a megkülönböztetésnek azonban megvannak a maga veszélyei. Barthes szerint az értelmezés „nem (többé-kevésbé megalapozott, többé-kevésbé szabad) értelemtulajdonítást jelent, hanem éppen ellenkezőleg annak a felbecslését, hogy milyen jellegű a szöveg pluralitása.”⁹ Nem minden kritikus teszi ilyen extrém mértékben magáévá ezt a célt. De az olvasó végül is szabadon összehasonlíthatja, illetve összefonhatja a két tisztán elkülönített szöveget. A modernista rendezői értelmezés nem a darabétól eltérő időben és térben létezik, ez pedig konfrontálja a nézőt, hiszen a rendezői értelmezés már előzőleg ikonikusan összefonódott az értelmezett drámával. Egy dolog azonban elméletben helyet biztosítani a néző számára a dramatikus- és az előadásszöveg közötti területen, más dolog viszont, hogy a rendezői gyakorlat rendszeresen megszállja ezt a területet, s autoritásának következtében a szöveg, az előadás és az előadott ismételen bezáródik a rendezői munkába.

Intertextuális osztenzió: a Wooster Group

Az elmélet azonban azt sugallja, hogy a szabályos értelmezés nem jelenti az egyetlen lehetséges utat. Alternatív példaként a „színházi posztmodern” névvel illetett, szabálytalan módszerekhez kell fordulnunk. A terminus arra a marginális helyzetben kialakuló, kényszerítő erőre vonatkozik, amely arra irányul, hogy újraírjuk a kulturális diskurzus teljes szövegét meghatározó jelenlegi szabályt.

A Wooster Group az intertextuális gyakorlatnak olyan extrém példájával szolgál, amelyben az értelmezés terét megosztják a nézővel. 1984–85 fordulóján ez a gyakorlat szerzett kétes hírnevet a Wooster Groupnak, amikor is Arthur Miller jogi fenyegetésére az *L.S.D.* (...*Just the High Points...*) előadásait be kellett szüntetniük. Az *L.S.D.*-ben ugyanis felhasználtak egy, a *Salemi boszorkányok* utolsó négy jelenténeke részleteiből készített adaptációt. Ez elő-

ször negyvenöt percig tartott, később huszonöt percre rövidítették, majd még kétszer megváltoztatták – mindhiába. Miller lépése arra hívja fel a figyelmet, hogy a kulturális rendszerek egyenlőtlenül alakulnak: a szerzői jog részét képezheti ugyan az irodalmi modernitásnak, de egyáltalán nincs összhangban a színházi modernitással, nem is beszélve a posztmodernről.¹⁰

Az *L.S.D.* legnagyobb részét egy, a nézők előtti emelvényen álló hosszú asztalnál adták elő. Az előadás négy részből állt. Az első részben Timothy Leary, William Burroughs és az 1960-as évek drog-kultúrájának más guruitól származó szövegeket olvastak fel spontán és találomra a csoportnak az 1980-as évek utcai ruháit viselő férfi tagjai. Mindezt a Leary babysitterével készült, magnóra vett interjúból válogatott részletek ellenpontoszták. A második részben történelmi jelmezeket viselő, női és kamasz előadók csatlakoztak a férfiakhoz a *Salemi boszorkányok* legfontosabb elemeit rövid jelenetbe tömörítő és tánccal záruló részben. A harmadik rész azt rekonstruálta, ahogy a csoport a második részt próbálta. Mindez olyan videofelvétel előtt játszódott, amelyen a New England erdeiről (Leary területe) készült felvételeket Miami helyszínei váltották fel (G. Gordon Liddy földje). A negyedik rész a video által már földrajzilag ismertté tett pontokat összegezte, s az előadók az asztalnál rekonstruálták a Liddy-Leary viták egyikének részletét. Az előadás groteszk tánccal végződött, ismét jelmezben, ezúttal ál-latin zenére.

Még ez a rövid összefoglalás is megvilágítja Miller szerzői joggal való fenyegetőzésének ironiáját. Bár a Miller jeleneteiből összeállított válogatás – mivel egymás után játszották el őket – felismerhető volt, az *L.S.D.*-t semmilyen más értelemben nem lehetett a *Salemi boszorkányok* „szabályos” előadásának tekinteni. Elsősorban azért nem, mert az előadás nem mondta el a dráma történetét. Épp ellenkezőleg, a töredékesség és a kollázs-technika dramaturgiai használata megtörte azt a narratív vázlatot, amely a realista dráma lehetséges világát szervezi, és a referenciális illúzió mögé bújtatja saját diskurzív státuszát, mely a *Salemi boszorkányok* esetében még történeti referenciákat is felhasznált.

A szemiotika szintjén az *L.S.D.* egyrészt azáltal erősítette meg dramaturgiáját, hogy minimálisra

⁹ Roland Barthes: *S/Z*. Bp., Osiris, 1997. 16. (Mahler Zoltán ford.)

¹⁰ Gerald Rabkin elemzi ennek a problémának az elméleti és gyakorlati következményeit. In: *Is There a Text on this Stage? Theatre/Authorship/Interpretation*. *Performing Arts Journal*, 9 (1985) No. 2–3. 142–159.

szorította az ikonikus jeleket, másrészt pedig a színházi szituáció olyan megnyilatkozását (*énonciation*) hozta létre, amelyben még az ikonikus jelek is indexikusan szerveződtek.

Az előadás a kifejtés szóbeli szituációjának megmutatásával (*display*) kezdődött, azaz az előadók az asztalnál ülve dokumentumokat „adtak elő” (olvastak fel), ahelyett, hogy a fikcionális karakterek reprezentálásához de-realizálták volna önmagukat. A térbeli elrendezés és a férfiak jelmeze változatlan maradt a második részig. A *Salemi boszorkányok* kijelentése ugyanarról a helyről ment végbe (*enunciated*), mint az 1960-as évek szövegkollázsa, illetve a későbbi Liddy-Leary vita. Így maga a megnyilatkozás akadályozta meg, hogy bármely referenciális illúzióra vonatkozó tendencia érvényesüljön. A sorokat eszeveszett tempóban adták elő, gyakran magas hangon. Miller hallucináció- és hisztéria-jelenetei alatt néhány előadó fölöttébb teatralizált órjöngést mutatott be, néhányan pedig az asztal alá másztak. A színészi játék azonban még csak kísérletet sem tett a lélektani realizmusra. A karaktereket felmutatták, nem pedig megtestesítették. Mivel a színészi játék mentes maradt az ikonikus interpretációtól, a nők jelmeze és sminkje ironikusan jelölte Miller fikciójának történeti idejét, ugyanakkor indexként is funkcionált, hiszen utalt Miller „meg nem jelenő”, de – az elmélet sugallta folytonos térben – megidézett drámájára. Ez a tér éppen azon tér mögött helyezkedett el, amelyet a valóban elmondott idézetek töltöttek be.

Figyelembe véve ezt az idézettechnikát, nem túl pontos, ha az *L. S. D.*-t a *Salemi boszorkányok* interpretációjának tekintjük. Nevezhetjük viszont olyan „olvasat”-nak, amelyet az intertextualitás jegyében állítottak színpadra. Az előadás felmutatta és kiállította a szövegek egyfajta szövedékét. Azáltal, hogy az 1960-as évektől kezdve eltérő dokumentumokkal fonódott össze, Millernek a gyarmati helyzetben lévő Salemről írt (valójában pedig a McCarthyra hisztériáját feldolgozó) historizáló reprezentációja „az ötvenes évek elejének történeti dokumentumaként” szituálódott újra, „amely egyszerre emlékeztetett egyfajta dramatikus stílusra és a társadalmi és politikai ügyekkel való foglalatosság egyfajta megközelítésére. Így az előadás az ideológia indexévé, azaz egy, az ellenkulturális hős több-

értelmű portréjától eltérő és egyedi attitűd mementőjává vált.”¹¹

Az előadás írása azáltal kommentálta a Miller szövegben található ideológia történet korlátait, hogy az indexikusság folyamatának vetette alá. Kate Valk például Titubát (aki a dramatikus szövegben „valódi” fekete szolgál) feketére festett arccal és nyíltan hamis, „feketés” akcentussal játszott. A második jel tiszta indexikussága indexikussá tette az első lehetséges ikonicitását (hiszen például a német színházban a feketére festett arcot még mindig használják az ikonikus reprezentáció elemeként), valamint felfedte azt az ideológia kódot, amely minden arra irányuló kísérletet meghatároz, hogy a jelet a dramatikus szövegbe történő ikonikus átvezetesként használják. Valk ezt erősítette meg a második részben, amikor a fehér szolgálót, Mary Warrent játszotta – elhagyva az akcentust, de megtartva a feketére festett arcot. Ennek az értelmezésnek valójában egy véletlen volt az oka: Valknak nem maradt arra ideje, hogy a fekete festéket lemossa arcáról. Az értelmezés eredménye viszont az lett, hogy a színházi reprezentáció olyan tradícióját állította előtérbe, amelyet ma (legalábbis Amerikában) ideológiailag kérdésesnek gondolunk. Ezzel azt is sugalljuk, hogy a dramatikus reprezentációnak az a tradíciója, amelyen belül Miller létre tudta hozni a fekete rabszolgánál karakterét, ugyanennyire kétséges.

A feketére festett arc már önmagában is felidézte, hogy a Wooster Group korábban használta ezt a *Route 1 & 9*-ban (1981), ami komoly vitákat váltott ki, s egyben azt is eredményezte, hogy a csoport ideiglenesen elvesztette támogatását. Így az ön-idézet sem volt véletlenszerű vagy alkalmi, hiszen a felmutatás előadásbeli szituációján belül utasította el az objektivitás bármiféle látszatát, miközben a szignifikáció játéka idézte fel a csoport saját üldöztetéséből származó tapasztalatot és paranoiát. Ehhez hasonlóan a harmadik rész színpadra állította a (meglehetősen privát jellegű) próbát, amely általában rejtve marad, de mindig a belőle következő értelmezés előadásához vezet. Az előadás kritikai perspektívából válogatta saját intertextusait, de az autoritás e helyét folyamatosan átadta a nézőnek, akinek úgy kínálta fel saját cselekvését, mint a kibontakozó intertextuális diskurzus egyik megjelölő szálát. Ez a gyakorlat a nézőt autorizálta az

¹¹ David Savran: *The Wooster Group, Arthur Miller and The Crucible*. *Drama Review*, 29, (1985) No 2. 105. Az *L.S.D.* részletes elemzését lásd Savran remek könyvének harmadik részében: *Breaking the Rules: The Wooster Group*. New York, Theatre Communications Group, 1988.

írás bezárására, de arra is bátorította, hogy ehelyett inkább játssza újra el az előadás önfelfedezésének folyamatát, azaz lépjen ki a történelmi és ideológiai szignifikáció materiális pluralitásának diskurzusába. Ahogy Elisabeth LeCompt írta egy Millernek címzett levelében: „a nézőt olyan helyzetbe szeretném hozni, ahonnan saját helyzetét 'tanúként' vizsgálhatja, azaz a darab és a darab 'történetének' tanújaként.”¹²

Bitextuális oszteniő:
Heiner Müller és Robert Wilson

A Wooster Group eladásszöveg-író módszeréről LeCompt a következőket mondta: „Soha sem dolgozom úgy, hogy az előadás egyik része illusztrálja a másikat. Az előadás minden egyes elemének saját élete van. Ezek az elemek nem kiegészítő jellegűek vagy másodlagosak.”¹³ LeCompt tömören foglalta össze a posztmodern gyakorlat alapvetését. Ugyanez az állítás elhangozhatott volna, ahogy el is hangzott, Robert Wilson szájából is. Ha valami, akkor Wilson színháza ragaszkodott leginkább az „elemek elválasztásának” előtérbe állításához, amelyre a modernitásban először a brechti elmélet tett javaslatot. Wilson egy – ahogy ő nevezi – „vizuális” és „akusztikus” partitúra köré szervezi előadásait¹⁴, amelyeket egymástól függetlenül alakít ki, majd a próbák során hozza össze őket. A partitúrák azonban ahelyett, hogy összefonódnának, Wilson előadásaiban egymástól független és egyenrangú szignifikációs rendszerként jelennek meg a nézők előtt.

Nem nehéz megérteni, miért telt majdnem egy évtizedbe, hogy a nézők „kihámozzanak” valamit Wilson előadásszövegeiből. Először is Wilson nem rendeli alá a vizuális partitúrát az akusztikusnak. Minden előadása felforgatja a narratív szerkesztési módot, még akkor is, ha tradicionális dramatikusszöveget használ. Partitúráiban a belső struktúrák normális szabályait is felforgatja. Wilson a képzőművészet és az építészet felől érkezett a színházhoz, s úgy tűnik, ezeknek a diszciplínáknak a

kódjait részesíti előnyben, amikor a vizuális partitúra jeleit kombinálja. Akusztikus partitúráit pedig zeneileg és nem dramatikusan szerkeszti. Wilson a nyelv materialitását, ritmusát, hangnemt helyezte előtérbe, s ez úgy tűnik, gátolja azt a mindennapi beszédre vagy tradicionális dramatikusszövegre jellemző, átalakító folyamatot, amelyen keresztül a hangból értelem válik. Ez a – szemiotikai rendszerben általában a referenciális illúzióknak alárendelt kódokkal dolgozó – kombináció eredményezi, hogy az ismerős ikonikus jelek szüntelenül elkülönülnek jelölteiktől és a szimbolikus rendszer jelölőivé alakulnak át, azaz olyan konvenciók szabályozó erejéről van szó, amelyeket ismerünk, de úgy tűnik, elfelejtettünk. Ez a szimbolikus szemiotika kombinálódik a jeleket prezentáló szabálytalanul lassú ritmussal, és Wilson szcenikai elemeinek és fényeinek megigéző szépsége hozza létre azt az álomszerű minőséget, amelyet gyakran említenek Wilson munkáival kapcsolatban.

Wilson legutóbbi munkáiban úgy őrizte meg ezt a minőséget, hogy közben új diszkurzív lehetőségeket fedezett fel. Korábbi munkáit hajlamos volt a szerkezeti szintre korlátozni, nagyjából (valószínűleg az én logocentrikus véleményem szerint) azáltal, hogy az akusztikus partitúra olyan nyelvi elemekből állt, amelyek talált frázisok és beszélgetésbeli töredékek válogatásaiból tevődtek össze. 1984-től kezdve azonban Wilson gyakran helyettesíti ezeket a válogatásokat dramatikusszövegekkel. Négy alkalommal használta Heiner Müller szövegeit. Müller viszont Wilsonnak azt a képességét dicsőítette, hogy írásait „anyagként” kezeli, szemben a német színház általános gyakorlatával, ahol a szöveget „nem fogadják el valóságként hanem kizárólag azért használják, hogy általa állítsanak valamit a valóságról.”¹⁵

Müller jó okkal méltányolja Wilson színházi materializmusát. Müller 1975-re kételkedni kezdett abban, hogy „egy jól-megcsinált történet (a klasszikus értelemben vett mese) adekvát módon képes foglalkozni a valósággal.” Ehelyett dolgozta ki:

¹² Elisabeth LeCompte, idézi David Savran: *Wooster Group*. i. m. 102.

¹³ Elisabeth LeCompte idézi Arnold Aronson: *The Wooster Group's L.S.D. (...Just the High Points...)*. *Drama Review*, 29 (1985) No. 2. 77.

¹⁴ Robert Wilson, Heiner Müller, és Wolfgang Wiens beszélgetése a „*CIVIL warS* – a Construction in Time and Space” címen a *CIVIL warS* kölni előadásának programfüzetében olvasható (Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984. 44.)

¹⁵ Wilson, Müller és Wiens: „*CIVIL warS*”. i. m. 49. Müller máshol megjegyzi, hogy „a színház elsődleges realitása a szöveg, nem annak tartalma.” (Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Wolfgang Heise (szerk.) *Brecht 88: Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausendende*. Berlin, Henschel, 1989. 201.)

„szintetikus fragmentumok” dramaturgiáját.¹⁶ Leginkább narratív formájukban ezek a fragmentumok foszlányszerű történetekből állnak, s a rövidke fikcionális szerkezetre erősíti Müller a bizonytalan, személyes és személyek közötti történetek képeit. A *Hamletgép* negyedik jelenetében például a Hamletet játszó alak, akit valószínűleg maga a szerző keltett életre, sminkjét és jelmezét félretéve, felkelést ír le, amely már megtörtént, de sohasem ment végbe; olyan felkelést, amelyben Hamlet sajátmagával találkozik a front mindkét oldalán.

Ezek a metaforák gyűrjék össze az írást, biztosítva persze a tematikus tájkép *toposzait*. Amint azonban a képek határt szabnának ennek a diszkurzív játéknak, az írás saját metaforáinak „robbanásaival” átalakul, felszabadítva a fikcionális alakot és a szerzőt az autoriter alany pozíciója alól.¹⁷ Azok az „Én-ek”, akik a szövegekben saját rögeszméiket mesélik el, és az az „Én”, aki rajtuk keresztül írja saját rögeszméit, együttesen vetik magukat a diszkurzus materiális testébe és hagyják, hogy a szignifikáció felé sodorja őket. „A metafora” – jegyzi meg Müller – „okosabb mint a szerző”, és csak „az anyag önmozgása” jelöli ki a tematikai tereptárgyakat jelentésszerű területé.¹⁸

A textuális konstrukciónak ez a folyamata szétzórja a szerzői középpontot a szöveg szövetében. A szöveg ezeken a szöveteken keresztül válik átláthatóvá és értelmezhetővé. A szöveg arra csábítja az olvasót / nézőt, hogy metaforikus diszkurzusának játékában feloldódjon. Mivel azonban a jelentésnek nincs már többé magja az anyagi felszín alatt, a szöveg megtagadja a rendezői ego által elkövetett erőszakot, amely olyan helyet keres, ahonnan „valamit állítanak a valóságról” – ahogy azt számos elrontott Müller-produkció bizonyította.

Wilson munkája – ahogy ezt az általa rendezett *Hamletgép* is mutatta – ellenáll ennek az értelmezésbeli kísértésnek. Wilson először 1986 tavaszán állította a darabot színpadra a New York University diákjaival, majd a hamburgi Thalia Theaterben újította fel ugyanez év őszén. Az előadás prologussal kezdődött, amely nem Müller szövegét tartalmazta, hanem Wilson vizuális partitúráját az akusztikus partitúra nonverbális elemeivel együtt. A né-

zők képezték a négyszögletű tér negyedik falát, a színpad jobb oldali falát fehér vászon fedte, míg a másik három falat fekete drapéria borította. Bal elöl forgószéket világított meg egy reflektor téglalap alakban. A színpad közepén átlós irányban asztalt helyeztek el. Mögötte, a drapériák előtt magas fa állt levelek nélkül.

A kigyúló fényben széken ülő nőalak vált láthatóvá, aki zsákvászon ruhát viselt, fiatal arcát szürke, poros haj keretezte. Arcát lassan a közönség felé fordította és némán siktított, majd visszafordult, arccal az asztal felé. A következő tizenöt perc alatt hat másik nő és hét férfi foglalt el különböző pozíciókat a térben, majd mozgások és gesztusok pontosan kidolgozott minimálrepertóárját mutatta be az „Is that all there is?” című melódia egy ujjal pötyögtetett változatára. Három, az 1940-es évek ruháiban, hajviseletében és sminkjében megjelenő, hosszú vörös körmöket viselő nő az asztal mögött, székeken ült, olyan nagy szögben félre döntve testüket, hogy félő: már-már egyensúlyukat veszítik. Egyszerre kifelé fordultak és a nézőkre mosolyogtak, majd visszatértek az alappozícióba. Volt, hogy mindegyik felemelte az egyik kezét, mutató ujjukkal kis kört írtak le fejük felett, s közben arcvonásaik lassan mosollyá alakultak. Visszatérve végighúzták az asztalon a körmeiket, ami szörnyű hangot adott, s közben mosolyogtak. Később fehér pólós, vastag könyvet cipelő férfi ment át a színpadon, és az asztal előtt leült. Majd láncokkal díszített bőrdzsekis rocker haladt át a színpadon ügyetlen és rogyadozó mozgással, hogy aztán Rodin *Gondolkodójának* pozíciójába süllyedjen egy fiatal, testhez simuló ruhában, kinyújtott kezekkel balett pozícióban álló nő mögötti székben. Az utolsóként belépő nő tizenkilencedik századi vörös selyem ruhát viselt, és lassan átvonult a színpadon úgy, hogy csak megvilágított árnyéka látszott, majd maga előtt lassan felemelve karjait tekintete az ismeretlen távolba meredt.

Ezután egy férfi jelent meg fekete női ruhában, fekete keménykalapban és feketére festett arccal. Keresztül ment a színpadon és megállt a nő mögött. A nő arca előtt gyengéden összetette kezeit,

¹⁶ Heiner Müller: Ein Brief (1975) In: Frank Hörnigk (szerk.): *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare*. Göttingen, Steidl, 1989. 37–38. Részletesebb elemzését lsd. Carl Weber fordításaihoz, a *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*-hez írott előszavában (New York, PAJ Publications, 1984.).

¹⁷ Heiner Müller megjegyzéseit lsd. *Performing Arts Journal*, 28. (1986) No. 1. 96.

¹⁸ Heiner Müller: Fatzer + Keuner. In: Frank Hörnigk: i. m. 31.

mintha eltakarná a nő elől a kilátást. Hirtelen úgy tűnt, mintha egy déli úrnő és szolgálójának hollywoodi verzióját látnánk.

Müller dramatikusan, pontosabban poszt-dramatikusan szövegét öt töredékre lehet osztani. Wilson előadása a harmadik jelenetet például úgy adta elő, mint saját színpadi munkájának az előadás terében történő verzióját, amelyet a térbe eresztett vászonra vetítettek. A jelenetek előtt kilencven fokban elfordították az egész színpadot, s egy újabb vásznat csomagoltak ki. A negyedik jelenetre a nézők foglalták el a vászon helyét, míg az ötödik jelenetben visszatért a prologus elrendezése. Mindegyik jelenetben, legyen az élő vagy film, új térbeli perspektívában jelent meg a prologusban megismert gesztikus repertoár, amely így megisméltódott, megváltozott, illetve újrakombinálódott.

Az előadók vizuális szövegeikkel párhuzamosan mondták Müller szövegét, annak minden sorát, még a színpadi instrukciókat is. Ez alól a harmadik jelenet jelentett kivételt, amelyben a szöveget képaláírásként a film alá rakták. Ebben a jelenetben a szöveg történetesen túlnyomó részt színpadi instrukciókból áll. A Hamlet alak szövegét a hét férfi előadó között osztották fel, míg Ophéliáét a hat nő között. A szöveget nem eljátszották, hanem a térben játékba hozták. Tisztán ejtették, de zeneileg újra feldolgozták. Bizonyos sorokat két vagy három beszélő gyakran ellentétező megismételt, míg más sorokat a beszélők között osztottak fel, gyakran a sorok közepén. A ritmus nem kapcsolódott a szintaxisához, a tónus pedig ellentétben állt az érzelmi tartalommal. A szöveget akusztikus anyagként prezentálták saját metaforikus tartalmával együtt, s nem olyan dramatikusan dialógusként, amely információt adna a fikcionális beszélők attitűdjéről. A közönség saját hálóját szötte az akusztikai anyag szövedékén keresztül, és – már ha megtette – ezt az anyagot olyan asszociációkkal szötte egybe, amelyeket az elválasztott vizuális terület gesztikus anyaga ébresztett benne.

Wilson vizuális szövege nem a jelölők deszematizált területe. Épp ellenkezőleg, az amerikai

kultúrából származó asszociációk meghatározott köréből álló Wilson-szöveg párhuzamosan fut Müller közép-európai rögeszméivel. De az asszociációk mindig párhuzamosak maradnak, sohasem erőltetik őket a szövegre a szöveg metaforáinak magyarázataként vagy korlátozásaként. Wilson az előadást a némafilm és a rádiójáték ötvözeteként írta le, ami olyan teret hoz létre, amely eltért attól, „ahol például a szöveget mozgással próbálják illusztrálni”. Wilson előadása kétfajta szöveget mutat fel a térben, és a nézőnek adja át az ellenőrzés jogát a szövegközöttség megírásához. „Úgy csinálunk színházat” – mondja Wilson – „hogy azt a néző a saját fejében állíthassa össze.”¹⁹

A kulturális intertextus

Wilson, Müller vagy a Wooster Group munkája lehetővé teszi a néző számára, hogy a szorosabb értelemben vett intertextualitás gyakorlatával éljen, valamint azt is megengedi, hogy az előre megírt egyedi szövegeket egy új szöveg elkészítéséhez használja fel. Ez a posztmodern gyakorlat a terminus szélesebb jelentését is megmutatja, mely „a szöveg részvételét egy adott kultúra diskurzív terében jelöli ki, azaz olyan viszonyban, amely egy szöveg és egy kultúra különböző nyelvei vagy szignifikációs gyakorlatai között áll fenn, valamint ennek azokhoz a szövegekhez fűződő kapcsolataként, amelyek kifejezik számára az adott kultúra lehetőségeit.”²⁰ Ebben az értelemben a színház és a dráma által használt bármely szignifikációs rendszer már eleve része más kulturális szövegeknek. Ezeknek a kulturális szövegeknek a kódjai segítik meghatározni akár a dramatikusan, akár az előadásszöveg írását, éppen úgy, ahogy jelentéseik is átmennek az új szöveg szignifikációinak textúrájába. Ez még inkább igaz a színész testére, amelyet olyan szövegeként lehet vizsgálni, amelybe – az előadásban tanúsított viselkedés számára létrejövő stilisztikai kódok álarcában – a társadalmi viselkedés kulturális normái is beleíródtak.²¹

Ilyen intertextuális kapcsolatokat lehet találni a színházon kívüli kulturális diskurzusban és az elő-

¹⁹ Robert Wilson: „Be Stupid” – beszélgetés Frank Hetschkerrel. In: Wolfgang Storch (szerk.): *Explosion of a Memory: Heiner Müller DDR, Ein Arbeitsbuch*. Berlin, Edition Hentrich, 1988. 62–63.

²⁰ Jonathan Culler: *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1981. 103.

²¹ E folyamat két eltérő értékelését lásd Erika Fischer-Lichte: *Theatre and the Civilising Process: An Approach to the History of Acting*, valamint Joseph R. Roach: *Power's Body. The Inscription of Morality as Style*. In: Thomas Postlewait and Bruce McConachie (szerk.): *Interpreting the Theatrical Past: Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City, University of Iowa Press, 1989.

adásszöveg minden egyes szignifikációs rendszerében is. Ugyanez igaz a dramatikus szövegre is, bár itt az intertextualitás más kódokat is a szabályszerű összefonódás részévé tesz. A dramatikus szöveg színházi előadása így sokkal összetettebb intertextualitást foglal magában, mint ami két stabil és koherens szöveg között jön létre. Amint azt az *L.S.D.*-ben indexikusan használt, feketére festett arc is mutatja, a szignifikáció minden egyes szemiotikai egységénél kulturális konnotációkat visz át az előadásba.

Ez a példa azonban arra is rámutat, hogy különbség van a között, amikor a szignifikáció észrevétlenül történik, és amikor a szignifikáció az átmenet során kiemelődik és elérhetővé válik a textuális cselekvés számára. Müllernek azokról a rendezőkről szóló panasza, akik arra használnak szövegeket, hogy a valóságról állítsanak valamit, magában rejt egy ideológiai meglátást is, mely szerint a valóságról szóló állításokat a szabály pozíciójából készítik és fogják fel. Ezeknek a szabályoknak a működése csak két eltérő cselekvésen keresztül válhat textuális anyaggá, azaz eltérő íráson és eltérő olvasáson keresztül. Olyan írással, mint a *Wooster Group*-é, amely folyamatosan indexként helyezi intertextusba, vagy olyannal, mint Müllere

(vagy a maga módján a *Wooster Group*-é), amely fáradhatatlanul elkülönül azoktól a szignifikációs pozícióktól, amelyeket ideiglenesen betölt. És ez különösen akkor történik meg, amikor olyan írással párosul, mint Wilsoné, amely alapvetően tagadja a például olyan szabályos elvárásokat, mint hogy hogyan olvassuk a színészi test szövegét. A szabályt, amely a diszkurzív történelem partikuláris színpadán határozza meg az elvárásokat, az jellemzi, hogy a néző intertextusaként válik láthatóvá és elérhetővé, mégpedig azért, hogy a néző egy új intertextusban újraírhasssa. Az a recepció-modell, amely mind a három kortárs produkcióra érvényes, egyben produkció-modell is, és arra szólít fel: csináld, ahogy én csinálom, de ne úgy, ahogy mondom.²²

(John Rouse: *Textuality and Authority in Theater and Drama: Some Contemporary Possibilities*. In: Janelle G. Reinelt – Joseph R. Roach (szerk.): *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1992. 146–157.)

Fordította: Imre eL Zoltán

²² Marvin Carlson: *A színházi nézők és az előadás olvasása*. *Critikai Lapok*, 2000. 3/4. 27–35. (Imre I. Zoltán ford.) Itt elértem azt a határt, ahol az előadás tanulmányozása a recepcióelmélettel és gyakorlattal találkozik, olyan területekkel, amelyek az elmúlt néhány évben jelentős eredmények születtek. Marvin Carlson tanulmánya „A színházi nézők és az előadás olvasása” bevezetést és induló bibliográfiát kínál, valamint *Isd. Patrice Pavis Production-jét*.