

TEXTUS ÉS HANG A 20. SZÁZADI DRÁMÁBAN

A dramatikus szöveg performativitása

TÉZISEK

Nagy Gabriella Ágnes

Magyar Irodalomtudományi Doktori Iskola

Doktori Iskola vezetője: Dr. Kenyeres Zoltán

Összehasonlító Irodalomtudományi Program

Program vezetője: Dr. Szegedy-Maszák Mihály

Témavezető:

Dr. Szegedy-Maszák Mihály, akadémikus

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

Budapest, 2008.

A kutatás tárgya, célja és elméleti kerete

A dolgozat a dramatikus szöveg vizsgálatát tűzte ki célul azokból a szempontokból, amelyeket a „performativitás” és „teátralitás” fogalmi kínálnak fel, és tesznek lehetővé. Többek között Heiner Müller, Mészöly Miklós és Samuel Beckett egyes dramatikus szövegeinek elemzésével pedig azt próbálja meg bemutatni, hogy a színházi gyakorlat számára a szöveg újabb és újabb energiát biztosít, s nem csupán a szöveg eldobása, a róla való lemondás, vagy akusztikus morajjá alakítása kínálkozik lehetőségként, hanem a szövegek színrevitele minden esetben a színházi produkció és recepció számára jelent kérdéseket. A dolgozat fő elméleti kereteit az austin-i beszédaktus-elmélet, és performativitás, és annak kritikája, az autoritás kérdései, valamint a kontextus, parergon és a keret művészetelméleti, illetve dekonstrukciós problémaköre, s a teátralitás viszonyfogalomként való értelmezése szolgáltatja.

Bevezető

A jelen dolgozat a dramatikus szöveg performativitásának és a teátralitás inskripciójának problematikáját járja körül néhány 20. századi dramatikus szöveg elemzésének tükrében. A jelen század felől nézve ugyan a dramatikus szöveg elemzésével felvethető problémák jelentősége eltörpülni látszik, hiszen a század végére a színházi gyakorlatot egyre inkább meghatározó posztmodern (és posztdramatikus) előadások elemzése kapcsán a tudományos diskurzus elfordul a szöveg klasszikus retorikai, stilisztikai és dramaturgiai problematikájától, a dramatikus szöveg mégis képes az értelmezés vagy használat számára magát újra és újra felkínálni. A dramatikus szöveg jelentőségét és szerepét már a színháztudományok színházi előadásokat, színházi eseményeket és mellékesen dramatikus szövegeket is vizsgáló kérdésiránya is csorbította. A textusra ezek szerint olyan táguló diszciplináris határok között kellene figyelmet fordítanunk, amelyek között mára már a színháztudományt is annak a veszélye fenyegeti, hogy a performansz-tudományok még hatalmasabbra növekedett területe foglalja magába. A performansz-tudományok felől nézve ugyanis a dramatikus szövege jelentősége igen csekélynek tűnik.

A tudományterületi áthelyeződések azonban nemcsak határokat rajzolnak át, vagy nagyítanak fel és kicsinyítenek érdektelenné jelenségeket, hanem a területük határain belülre került jelenségek sajátos újradefiniálását is kezdeményezik, illetve kényszerítik ki. Amikor tehát a dramatikus szöveg az irodalomtudomány területén helyezkedett el, a többi irodalmi műfajhoz képest volt kénytelen magát különbségként és azonosságként meghatározni. Amikor a dramatikus szöveg az interdiszciplináris kutatásokat igénylő színháztudomány területére vetődött, akkor verbális jelrendszerbe kódolt szöveggént a színházi előadások számos más jelrendszerével való kapcsolatában, színházra irányultságában kellett olvashatóvá válnia, akár történeti dimenzióban is. A 20. század utolsó harmadában az érdeklődés a performansz jelenségei felé fordult, s az alakuló nyugat-európai és amerikai performansz-tudományi tanszékek igényt tartottak a színháztudomány területének bekebelezésére is, ezzel pedig a vizsgálható nyilvános(sá tett) események körét tágították ki oly módon, hogy a tudományterületnek már saját területének meghatározása is nehézségekbe ütközött, éppen ezért is nevezték többen antidiszciplinának: sem nem új diszciplína, sem nem interdiszciplináris terület, hanem éppen a diszciplináris határok, struktúrák és gondolkodásmódok megkérdőjelezése jellemzi. A performansz-tudomány előretörése ezzel egyidejűleg a színháztudomány részéről olyan fogalmak újradefiniálásának szükségességét vetette fel, mint például a cselekmény, a teátralitás, a részvétel, a test, a nyilvános tér, a szöveg, stb. A jelenségek, fogalmak, a szövegfajták újradefiniálása párhuzamosan újraértelmezte a dramatikus szöveget, s a tudományterületek átrendeződésének folyamata visszahatott a dramatikus szöveg textualitásának, teátralitásának és performativitásának problematikájára is. Színházi tapasztalatunkkal összhangban újfajta módon tette lehetővé a dramatikus szövegek olvashatóságát.

A dolgozat szerkezete

A dolgozat első részében először röviden a dramatikus szöveg margináliáival kapcsolatos kérdéseket vázoltam fel, s ezeket a struktúrákat megingató textuális vagy színházi lehetőségeket mutattam be. Így került sor először a név problematikájának vizsgálatára, amelynek során a nevet elsősorban alakzatnak tekintettem. A drámai instrukció problematikája azonban, különösen abban az elméleti keretben, amellyel a beszédaktus-elmélet termékenyítette meg a drámaszemiotikát, számos olyan bonyolult kérdést vetett fel, amely a „szerző” és a „szándék” fogalmának kérdéséhez vezetett, hiszen a drámaszövegeket tudományos igénnyel tárgyaló elméletek (Ingarden fenomenológiája, szemiotika, diskurzus-

elemzések, stb.) az instrukciókat egyértelműen a szerzőtől eredeztették. A szerző figurája azonban sem a dramatikus szöveg margináliáin, sem a színházban nem szerepelhet problémátlanul. Éppen ezért az austin-i beszédaktus-elméletből kiindulva a „performativitás” és az „intenció” fogalmait vizsgáltam, hiszen a dramatikus szöveg margináliáit éppen a beszédaktus-elmélet segítségével lehetett félreértelmezni. Mieke Bal nyomán megkockáztatható az az észrevétel, mely szerint az „intenció” fogalmával szemben nem a „kontextualizálás” vagy a „rekonstrukció” fogalma áll, hanem a „magára hagyásé”. Az „intenció” fogalmának kérdésköre miatt továbbá az autoritás és az alkotás létrehozásában való együttműködés problematikájára is kitértem. Az austin-i beszédaktus-elmélet a parazitikus megnyilatkozások kizárásával a mindennapi – költői vagy szó szerinti – metaforikus nyelv dichotomikus szembeállítását látszik megismételni, s feltételez egy rögzített világot, egy olyan sztenderdebb nyelvet, amely alapvetőbb, igazabb, hitelesebb, őszintébb, mint ennek parazita esetei. A posztmodern színház kapcsán Pavis a színész önmagát idézőjelbe tevő gesztusát, a „megnyilatkozás öntudatosságát”, a teátralitás önreflexív dimenzióját is egyfajta elősködésként értelmezte. A dolgozatban a „teátralitás” fogalmát, csakúgy, mint a dramatikus szöveg és az előadászöveg kapcsolatát viszonyként, egyenrangúságot feltételező viszonyfogalomként vizsgáltam.

A szerző figurájának sematikus történetét vázolva, s a színházi gyakorlatban betöltött funkciójára összpontosítva arra igyekeztem rámutatni, hogy a drámaíró által a színtársulat előtt való felolvasásokkal egy időben a szerző átadja írását egy társulatnak, lemond róla, egy másik, plurimedialis közegbe való áthelyezhetőségét engedi meg. Hiszen a szándékoltságról való lemondás például ebben a szöveg feletti uralomról való lemondásban nyilvánulhat meg. A szerzőség kapcsán az első részben továbbá arra is kitértem, hogy a dramatikus szövegek, mint egyébként más irodalmi szövegek is, nagyon gyakran olyan kollaboráció eredményeképpen születnek, amely valójában nem is teszi a szövegeket egyetlen szerzőhöz köthetővé, sok esetben csak névadásról vagy kisajátításról beszélhetünk. A szerző jelentést uralni szándékozó alakja az irodalmi szöveghelyek közül a drámai instrukcióban utolsóként fent maradva tehát sem elméleti megfontolások, sem pedig az írás, vagy a színrevitel gyakorlata alapján nem tekinthető valós referenciának.

A második részben elsőként a dramatikus szöveg előadáshoz való viszonyát elemzem annak érdekében, hogy értelmezhetővé váljanak olyan színházi gesztusok, amelyek például magát a szöveget viszik színre. A kétféle szöveg viszonya többféle lehet, ezek közül Derrida „supplementum” és Kittler „transzpozíció” fogalma bizonyult használhatónak, amennyiben a különböző típusú szövegek közötti hézagot, vagy mediális különbséget figyelembe véve ezek

elismerik a két szövegfajta különállóságát. Ezzel természetesen kapcsolatuk nem szűnik meg, csupán a közöttük mindenkor meglévő egymásnak való meg-nem-feleltethetőséget és feszültséget tudtam hangsúlyossá tenni. A dramatikus textus színházi szöveggé válásának folyamatát és ennek tanulságait pedig Heiner Müller *Képleírás* című szövegének installációban való színrevitelének elemzésén keresztül vizsgáltam – az installációra mint a színházi esemény egy sajátos formájára tekintettem. A szöveg színre kerülésének radikalitása a Heiner Müller által írott dramatikus szövegek segítségével bontható ki. Müller szövegei gyakran kerülnek saját anyagiségükben a színpadra. Müller ugyanis a jelentés autorizálásának stratégiai visszautasítására tesz kísérletet. Számára a nyelv elsősorban olyan anyag vagy matéria, amellyel a közönségnek kell dolgoznia ahhoz, hogy ezen a munkán keresztül saját „tapasztalataikat” felfedezhessék, és tudatosíthassák. Ebben a színházban az interpretáció egyértelműen a néző feladata. Az általam részletesebben elemzett szöveg, a *Képleírás* pedig egy olyan installációban kerül színre, amely nem egyszerűen a szöveg-színész-befogadó kapcsolati hármásából vizsgálja a szöveg inszcenizálásának következményeit, hanem a szöveget magát színpadra állítva mutat rá azokra a befogadási stratégiákra, amelyek az olvasott szöveg és a reprezentációban színre vitt szöveg befogadási stratégiáit meghatározzák: a nézőpont, a befogadó testi jelenléte és részvétele, valamint a műalkotásként való befogadhatóság érdekében „elvégzett” keretelési eljárások mint három meghatározó stratégia tűnik fel. Az installáció tanulsága továbbá az is, hogy minél közelebb kerülünk a szöveghez, minél inkább eltörlődik a határ a szöveg és a néző között, annál inkább látja a néző a szöveg helyett saját magát – a határ eltörlése tehát a műalkotás értő és élvező befogadásának akadályává válik.

A „mű” és a „szöveg” fogalmának alkalmazása az előző fejezetekben felvázolt kisajátításra hívja fel a figyelmet. A második rész második fejezetében két olyan esetet mutattam be, amely azt bizonyítja, mennyiben mosódnak össze a mű és a szöveg határai a drámaírói gyakorlatban. A „mű” és a „szöveg” fogalma abban volt segítségemre, hogy a dramatikus szöveg és az előadásszöveg közötti viszonyt átjárhatóvá tegyem, hiszen a mű és a szöveg között nem kizárásos a kapcsolat, hanem folyamatosság létezik közöttük, valamint folyton dialógusban állnak egymással. A Rabkin által javasolt elgondolással szemben, amely a művet a szerző tulajdonába tartozónak, a szöveget pedig az előadás számára szabadon felhasználhatónak tekinti, én két példán keresztül azt igyekeztem bemutatni, hogy a „mű” és a „szöveg” fogalmát olyan szerzők munkáiban, mint Shakespeare vagy Beckett, lehetetlen elkülöníteni. Shakespeare szövegei ugyanis eleve több változatban maradtak ránk, szövegeinek kisajátítója nem maga a szerző, hanem elsősorban szövegeinek kiadói. Shakespeare szövegei még műként sem stabilak, s akár olyan kiadás is készíthető belőlük, mint például amelyet

Warren adott ki, s amely az olvasót arra készíti, hogy saját maga hozzon létre (még) egy szövegváltozatot. Samuel Beckett pedig annak a drámaírónak a példája, aki nemcsak nagyon nagy szerencséjével olyan rendezőre bízhatta első színre vitt színdarabját, aki az avantgárd színházi hagyományok aktív szereplője volt, és színészek helyett akár komédiásokkal is dolgozott, hanem felismerte a dramatikus szöveg átírásának szükségességét is. A *Játék* című színdarab például számtalan, a szerzőtől származó szöveg-, és több nyelvváltozatban létezik. Beckett színpadra szánt szövegeinek átírásával a modernizmusból a posztmodern felé lépett: a modernizmus szöveghez való viszonyát a textualitást kitüntetett értelmezési hálóként való felfogása határozta meg, míg a posztmodern szövegfelfogása számol a nyelven kívüli dimenziókkal és a performativitással. Shakespeare szövegei még műként is rögzíthetetlenek, miközben Samuel Beckett olyan műveket hozott létre, amelyek mindig eleve csak szöveggént értelmezhetőek, hiszen valójában szinte minden egyes drámaszövegét el kellene látni a megírás idejének, illetve nyelvének koordinátaival, valamint a kiadás adataival.

A harmadik fejezetben a „keret” és a „kontextus” szerkezetének felvázolása tovább részletezte annak az elméleti keretnek a taglalását, amellyel a drámai instrukcióra, vagy a színházi keretre tekinthetünk. A „paratextus” és a „kontextus” viszonylag stabil, passzív fogalmával szemben a „keretezés” és a „parergon” fogalmát vezettem be, hiszen a drámaolvasás, illetve a színházi előadás befogadása a 20. században nagyon aktívan épít a befogadói stratégiák aktív közreműködésére az alkotás létrehozásában. A keretezés performativitására külön hangsúlyt fektettem, s olyan képzőművészeti példákat idéztem, amelyek befogadása párhuzamba állítható a szöveg színre kerülésének befogadói stratégiáival. Így például Stella *Gran Cairó* című képét említettem, amely a keretezési eljárásokkal való játék során egy vizuális átfordulás lehetővé tételével a befogadót belépteti a műalkotás terébe. Kunzmann installációja, amely a *Képleírás* szövegét vitte színre, éppen ezt az átfordulást inszcenizálta, s ebben az átfordulásban a befogadó számára éppen az alkotással való találkozás lehetősége volt a tét. A szöveg ebben az értelemben nem a logosz diszperziójának irányába mozdul el, nem válik belőle moraj, vagy érthetetlen emberi hangtörmelék, intertextuális utalások sem feltétlenül szövik át, de kapcsolatban áll a vizualitás dimenziójával, amelyben a nyelvi szöveg szinte egybeesni látszik a *mise en scène* szövegével. Ezt a teljes egybeesést azonban éppen a színházi keret ottléte gátolja meg, és egyben gazdagítja is, hiszen az az installáció, amely Müller szövegét vitte színre, ennek a keretnek a többlet energiájára is felhívta a figyelmet.

A harmadik részben a dramatikus szöveg performativitását elemeztem Samuel Beckett *Godot-ra várva* című darabjában. Több olyan szöveghely lelhető fel, amelyek az Austin által

kizárt megnyilatkozások színpadi lehetőségeként foghatóak fel. Mivel ebben az értelmezésben Beckett a cselekvés és a nyelv viszonyát vizsgálja, a dialógusok és az instrukciók rendkívül szorosan tartoznak egymáshoz. A paratextus státuszú cím pedig intratextuális utalásként többször idéződik a szereplők által az angol szövegben, és érthető úgy is, hogy Didit és Gogót nevük jelentésén túlmenően a cím és a kapcsolódó szerzői jogok tartják fogva. Beckett ezek szerint egy olyan nyelvi prezenciának a színpadi jelenlétét tette próbára, amely az austin-i beszédaktus-elmélet híres állításának megfelelően ebben a felfüggesztett, idézőjelbe tett helyzetben semmit nem képes tenni. Azaz a színdarab felfogható egy olyan helyzet kibontásaként, amelyben a nyelvhez többé már nem kapcsolódik a cselekvés ereje. A hatalmi diskurzusok performativitásának lehetőségeit, valamint az ennek való ellenállást pedig a Vladimir és Estragon figurája közötti dialógus példázza.

A harmadik rész második fejezetében a „teátralitás” fogalmát igyekeztem elhatárolni a „performansz” minden kulturális és egyéb nyilvános jelenséget magába foglalni igyekvő fogalmától. A teátralitás ezek szerint megkívánja a teátrálisként való felismerhetőséget, és a megmutatás (felmutatás = oszteni) mechanizmusain keresztül írható le. Én olyan viszonyfogalomként kezeltem, amely a teátralitás létrejöttének előfeltételét két térbeli dolog elválasztottságában látja: ez a két különálló tér lehet a játéktér-nézőtér, a privát szféra és nyilvános szféra, az én és a másik, néző és színész, stb. tere – maga a teátralitás az elválasztottság mozzanatában teremődik meg. A teátralitás performativitását igyekeztem meghatározni, s ebben a vizsgálatban szándékosan és hangsúlyozottan nem foglalkoztam a teátralitás szociális vagy identitásképző aspektusaival, vagyis azokkal az aspektusokkal, amelyek túlmutatnak a művészetről szóló kérdéskörön. A teátralitás performatív funkciójában azonban mégis túlmutathat művészeti kérdéseken, amennyiben képes például a színpadon a politikaira utaló gesztusokat tenni – amennyiben a teátralitás valójában már mindig eleve a határátlépés lehetőségét foglalja magában. A performansz a maga egyszerűségében és megismételhetetlenségében természetesen elkülöníthető a teátrálisként értett eseményektől, ám valójában a kettő többnyire csak egymás kombinációjában jelenik meg. A teátralitás távolságtéremtő erejének felismerése Marvin Carlson-t oda vezette, hogy a teátralitás távolságtéremtő instanciájának azonosulást akadályozó mozzanatát leválthatta a színházban felmutatott különleges képesség örömteli szemlélésével. Ám amennyiben ez a felmutatott dolog politikailag annyira terhelt, hogy nem képes élvezetet okozni, megváltoznak a távolságtéremtés, az azonosulás és az élvezet közötti kapcsolatok.

A harmadik fejezetben Mészöly Miklós egy drámájának az elemzésére vállalkozom, amelyben arra keresek választ, miért és hogyan haladhatta meg a megírás korának színházi

konvenciórendszerét és mennyiben teátralizálja a politika működését. Mészöly Miklós a magyar irodalom történetében nem csupán a próza alakulására nézve gyakorolt döntő hatást, de a drámái is ilyen kezdeményező szerepet töltenek be. Elsőként elkészült, *Az ablakmosó* című drámája 1963-ban óriási vihart kavart. Elemzésemben ennek egyik okaként a hatalomnak azt a teátrális felmutatását jelöltem meg, amelyet Mészöly a távolságteremtés eszközeivel tesz meg. A teátrális felmutatás élvezete azonban egy diktatúrában azzal a kockázattal jár, hogy a szemlélésre felkínált különleges készség látványa – itt például a megfigyelésről, a kukkolásról van szó – egy olyan diktatúrában, amely a másik megfigyelésével bizonytalanítja el az összetartozás érzését, mégsem okoz élvezetet, hanem sokkal inkább ennek az élvezetnek a perverzítésára mutat rá. A közvetlen, a betolakodó megfigyelő által megteremtett szituációk és viszonyátrendeződések ugyanis fájdalmasak, visszatetszőek, azaz olyanok, amelyekről már nem lehet tudomást venni. Emellett Mészöly drámája a hatalom működésének mechanizmusait nem megidézte, hanem bizonyos értelemben *elő*dézte – nyilvánvalóan nem az ő drámája miatt alkalmazták a besúgói hálózatot, de az ő drámája a hatalom működésében való fordulatot mindenképpen előzetesen jelentette be.

A kutatás további irányai

A dolgozat további kutatási irányaként Mészöly Miklós egyéb színdarabjainak előbb kifejtett szempontok szerinti elemzése és Beckett színházával való összevetése jelölhető ki. Amint annak a gyanúnak Szegedy-Maszák Mihály is hangot adott, miszerint Beckett francia barátnőjének, későbbi feleségének, Suzanne Deschevaux-Dumesnil-nak az ösztönzésére kezdett franciául írni és találni is olyan írást, amely a kettőjük együttes munkájának tekinthető, úgy Mészöly Miklóssal kapcsolatosan is felvethető az író Polcz Alaine-nel való együttműködésének lehetősége. Polcz Alaine írásai ugyanis valószínűleg legalább annyit köszönhetnek Mészölynek, mint amennyit Mészöly írásai Polcz Alaine-nek: ha társszerzőként nem is tűntek fel, de mindkettejük írásaiban ott bújjik egy rejtett társszerző hangja. Részletesebb elemzés tárgyát képezhetné esetleg Mészöly Miklós színházról alkotott felfogása is, amely inkább a performansz művészet jellemzőivel rokonítható. Továbbá olyan kelet-európai, például észt drámák is vizsgálhatóak a fent említett szempontok szerint, amelyek szintén a teátralitás eszközeivel nyújtottak társadalmi-politikai kritikát.