

Szemes Péter

Az írott dráma és a színjáték viszonyának alakulása az elméleti szövegekben a 19. század végétől napjainkig

(Bécsy Tamás Színház és/vagy dráma című könyvéről)

Bizonyos tekintetben hiánypótló munkának tekinthető Bécsy Tamás legutóbbi, Színház és/vagy dráma című könyve. A karcsú kiadvány ugyanis azt az elméleti szövegekben megnyilvánuló, a századfordulótól nagyjából korunkig tartó folyamatot kíséri felvázolni, melynek során az írott dráma elválasztódott az irodalom terepéről és más művészeti ág, a színjáték egyik komponensévé – de nem alapjává – vált. Mégpedig oly módon, hogy annak értelmezés-története során a súlypont az irodalmi szempontú interpretációk felől a színházi szempontokra tolódott át, ami nyilvánvalóan együtt járt a színháztudomány, mint önálló diszciplína, irodalomtudományról való leválásával, megerősödésével.

A színház önálló művészeti ágként való elismertségét – amint a szerző rámutat – a XIX. század második felében alapozták meg, mikor a színészi játékmódban megnőtt a nemverbális jelek szerepe. A korai amerikai elméletírók (B. Matthews, C. Hamilton), elsősorban a darabok előadásának tapasztalatai alapján, megteremtették azt a XX. század második felében eluralkodó felfogást, miszerint a dráma csak a színházi előadás által valósul meg, tehát a két fogalom voltaképpen azonos egymással. Európában ezzel szemben kezdetben szinte kizárólag drámaírók, kritikusok, rendezők nyilvánultak meg a színházzal kapcsolatban, alapvetően az írott szövegek felől. Miként a tengerentúli színház történetének XIX. századi alakulását, az európai elméletek főbb irányvonalait is érzékletesen, példák sorát felvonultatva mutatja be Bécsy Tamás. A naturalizmus igényeit meghaladó dráma létrehozása ennek megfelelően három úton indult (a modern élet rajza lélektani szempontból, valamint a metafizikai és a szimbolista dráma), s mindegyik a színjáték szempontjából szükséges változásokat is kijelölte. A színészi megoldások, szerep-megformálások iránti kíváncsalmak mellett szükségessé vált az új színpadkép elméletének (díszlet, szcenika funkciói) kidolgozása. Míg az illúzió megtörésében különböző rendezők más-más elemet tettek dominánssá (Appia – a zene és a világítás; Jarry – a díszlet; Craig – díszlet, jelmez, világítás), a színjátékmű összes alkotóját Max Reinhardt „hangszerelte” először az új igényekhez. A színház önálló művészeti ág mivoltát erősítette az említetteken kívül Georg Fuchs (aki a játzó alak személyiségét az irodalmiság fölé rendelte), valamint

az orosz teoretikusok (Jevreinov, Sologub, Brjusov) munkássága is. A naturalizmus elutasításán nem léptek túl színházelméleti szövegekben az avantgarde mozgalmak képviselői sem.

A színész előadásmódjának új módszerét dolgozta ki a tökéletes átélés, a lélektani realiztikus játékmód megvalósítását célzó elméleti és gyakorlati (rendezői) tevékenységével Sztanyiszlavszkij is, akinek elgondolásait a szerző – alapvetően Kékesi Kun Árpád nyomán – behatóbban elemzi. Az írott drámát azonban a kiváló orosz rendező sem vette ki az irodalom terepéről, miként elődei (a fentebb említett amerikai szerzők kivételével), vagy kortársa, Oskar Schlemmer. A XX. század második felében talán leginkább ható Brecht és Artaud nézeteit ugyancsak kiemelten vizsgálja Bécsy Tamás, azonban szinte kizárólag abból a szempontból, hogy miként értelmezték a dráma és színjáték viszonyát. A német drámaíró-rendező elméleti alapvetéseit a drámára és a színjátékra egyaránt érvényesnek tartotta (így például az elidegenítő effektusok alkalmazását), Artaud pedig kizárólag a színjátékkal foglalkozott, a dráma, mint szöveg nem érdekelte. A korabeli francia rendezők közül mégis többen (Copeau, Ghéon, Baty, Jouvet) az írott műalkotást a színjáték alapjaként határozták meg.

A XX. század első felében tehát a színházművészetben paradigmaváltás ment végbe, melyet az illúziószínháztól való elszakadás igénye, az új formák keresése, megvalósítási kísérletei jelölnek. Az írott dráma és a színházi előadás viszonyának problémája azonban az elméleti szövegekben nem vetődött fel explicit módon. Az első ilyen irányú teoretikus munkákat a – Saussure nyelvészeti kutatásaiból kiinduló – szemiotikai iskolák (első sorban a Prágai Nyelvészeti Kör) tagjai írták. Otakar Zich hangsúlyozta, hogy a színjáték elemei a nyelvi jelekhez hasonlóan jelölő-jelölt viszonyra épülnek, Bogatirjev pedig a jelek többféle jelentésének lehetőségét emelte ki (ebből alkotja meg minden egyes néző saját értelmezését), s hogy a különböző színpadi jelek egymással-összekapcsoltságából konstruálódik az előadás. A cseh szemiotikusok közül a szerző – aki érezhető szimpátiával ír a strukturalista teóriákról (több helyütt kiemelve, hogy nem szemiotika-történetet kíván adni), lévén saját elméleti elgondolásai is részben ezeken alapulnak –

Veltrusky nézeteit említi kiemelten. Eszerint a színpadon minden jellé válik, de mindennek, ami ott történik, a színész a középpontja. Bécsy Tamás idézi a kiváló szemiotikus dráma-definícióját, miszerint: „A dráma természetéről szóló véget nem érő vita, hogy ti. irodalmi műnem vagy színházi darab, tökéletesen hiába való. Az egyik nem zárja ki a másikat. A dráma saját jogán része az irodalomnak, nincs szüksége másra, mint hogy olvasás útján a közösség tudatosságába belépjen. Ugyanakkor olyan szöveg, amely képes arra, néha szándékolt módon, hogy színházi előadásnak verbális komponense legyen”. Veltrusky emellett a drámaíró szerepének fontosságát is kiemeli. A strukturalista elméletek jelentősége – amint a szerző megállapítja – alapvetően abban rejlik, hogy bevezették az írott dráma és a színjáték vizsgálati módszerei közé a jelelméletet és ennek kapcsán a szemiotikát.

A századfordulótól kezdődően mind több tanulmány jelent meg az írott drámáról, annak problémáiról is. Brunetiere Hegel konfliktus-elméletét vette át és a drámai akció vezérlőjeként az akaratot határozta meg, W. Archer a krízist tette a műnem kulcsfogalmává, Bergson pedig a belső élet folyamatát hangsúlyozta. Mindezekkel szemben egyre inkább elterjedtek a baloldali eszmekörhöz tartozó teóriák, melyek a dráma szociális jellegét emelték ki (J. Howard Lawson, az amerikai Group Theater tagja például Brunetiere elgondolásából kiindulva az akarat társadalmi célokra irányulásáról írt). Több munka született a tragédia, illetve a tragikum lehetőségéről is: Lukács György korai írása a tragédia metafizikáját tárgyalja, míg A társadalmi regény c. könyvében azokat a társadalmi alaphelyzeteket elemezte, melyek tragédiához vezetnek; Krutch a tragédiát azért tartja lehetetlenné, mert az emberek elvesztették hitüket cselekedeteik hatékonyságát, jelentőségét illetően; míg K. Burke többek közt a cselekmény tragikus ritmusát vizsgálta. Sartre és Camus az egzisztencialista filozófia értelmezési keretét alkalmazták a drámára, E. Staiger az irodalmi műnemeket a heideggeri terminológia használatával választotta el és határozta meg, A. Perger pedig – alapvetően O. Walzel elméletéből kiindulva – a dráma „életterének problémáját” vetette fel. Camus Sziszifosz mítosza című írása elméleti háttere az ún. abszurd drámáknak is – ennek művelői (Beckett, Ionesco, Adamov, Genet) olyan új drámai megoldásokat kerestek, melyek jobban igényelték a színházi előadás potenciális elemeit, mint korábban például az egzisztencialista szerzők művei.

A szemiotikusok érdeklődése is lassan a színház felé fordult. R. Barthes alapozó művében (A szemiotológia elemei) megállapítja, hogy a jelek szisztémája a nyelven kívül is megtalálható – ennek vizsgálatára pedig a színház rendkívül alkalmas területnek bizonyult. A. Ubersfeld szerint az előadás a drámaszöveg lyukait tölti ki egy másik kontextussal, De Marinis az írott textus mellett látványszöveget (előadásszöveget) tételez, melynek saját szemiotikája van. T. Kowzan már kizárólag a színházi mű-

alkotás különböző jelrendszereit választja el (13-at említi, melyet később M. Esslin 22-re bővít ki). E. Fischer-Lichte Veltruskyra utalva kifejti, hogy a dráma irodalmi mű, de színházi előadás verbális komponenseként is felhasználható, míg K. Elam – De Marinishez hasonlóan – a drámaszöveg és az előadásszöveg szemiotikai jellemzőit rögzíti, kiemelve, hogy viszonyukat tekintve egyik szöveg „sincs prioritásban, hanem kölcsönösen komplex kényszerítő erővel határozott intertextualitást alkotnak”. Akadtak azonban a jelelméletnek kritikusai is, így például J-F. Lyotard, aki imperializmussal vádolta meg a szemiotikát, majd később a színházra való alkalmazhatóságát is kétségbe vonta.

Talán a legtöbb figyelmet P. Pavis elméletének, illetve a francia szerző P. Szondi *Die Theorie des modernen Dramas* (magyarul: *A modern dráma elmélete*) című könyvét támadó szövegének szenteli Bécsy Tamás. Pavis az általa használt szemiotikailag értelmezett *mise en scene*-fogalom (a terminust Jákfalvi Magdolna meghatározását idézve magyarázza a szerző, eszerint a *mise en scene* „a színész közvetítésével a néző definiálta színházi térben zajló szövegátalakítási folyamat teoretikus egésze”, azaz olyan látványmű, melyben az előadás összes szcenikai szisztémája időben és térben artikulálva van) bevezetésével ugyanis egyértelműen kiiktatta az írott drámát. Nem válik azonban teljesen világossá – mutat rá Bécsy Tamás – hogy pontosan mit ért Pavis a fogalom alatt, hiszen annak különböző írásaiban különféle ismérveket tulajdonít. Ez a terminológiai egyenetlenség jellemzi az igazságtalannak és megalapozatlannak bizonyuló Szondi-kritikát is, ami voltaképpen annak a pregnáns példája, miként törnek meg a divatos, ámde szinte használhatatlan poszt-strukturalista teóriák által kavart kritikus hullámok egy kiforrott strukturalista elmélet gátján. Szerzőnk azonban nem éri be ennyivel és végső következtetéseiben – visszafordítva a francia szemiotikus vádjait – kimutatja a pavis elmélet pragmatikus és intellektuális használhatóságának hiányát.

A drámaszöveg eltűnése nyilvánul meg a posztmodern színházelmélet jeles szerzője, E. Fuchs írásaiban is. Ezekben elsősorban kortárs amerikai előadások nyomán kimutatja, hogy ez a fajta színház nemcsak az írott drámát utasítja el, hanem általánosan mindenfajta textus egyszerűségét és jelen idejűségét (Szondinál a dráma egyik legfontosabb ismérve). Elméleti bázisát a Derrida nevével fémjelzett dekonstrukció képezi, s eszerint mivel nincs teljesen önálló szöveg (hiszen mindegyikben jelen vannak olyan nyomok, amelyek másutt is megtalálhatók), a jelentések is szétszóródnak (diszszemináció), s a szövegek közötti határok elmosódnak, azok egymásba csúsznak, másrészt pedig az írásoknak meg kell szabadulni a logocentrizmus (a metafizikai megalapozottság) uralmától. Azonban – amint Bécsy Tamás rámutat – Fuchs nézetei, miként Pavis szemiotikája is (mely ráadásul a „normatív” drámapoétikákkal ellentétben nem ad egy-

séges világ- és emberértelmezést), csak intellektuálisan foghatók fel, a színházi előadások ellenben az érzékelés révén, a közvetlenül látható és hallható ugyanis nem a fenti irányba irányítja a néző jelentésképzését. Az elméletek tehát erre tendálnak, legalábbis ideiglenesen, így szerzőnk könyve zárlatában mintegy költői módon teszi fel a kérdést az írott dráma további megítéléséről – ezzel kapcsolatban a jövőbelátás képessége nélkül legfeljebb reményeink lehetnek.

A színháték és az írott dráma mibenléte, viszonya különös jelentőségű, szinte az egész eddigi életművön, vagy a mögött vörös fonálként húzódó kérdés Bécsy Tamásnál. Elméleti írásaiban ennek megfelelően saját álláspontja markánsan megnyilvánul. A Színház és/vagy dráma azonban nem direkt teoretikus könyv, hanem probléma-, elmélettörténet, ennek megfelelően nem is kérhető rajta számon a szerző állásfoglalása. Az a kötetben néhol mégis jelenvaló lesz, így például – kicsit talán

érzelmi alapon – abban a gesztusban, mellyel védelmébe veszi Szondi könyvét (mint a Hegel-Lukács-Szondi elméleti irány képviselője, folytatója) Pavis kritikájával szemben, vagy a cseh szemiotikusok elgondolásainak taglásakor. Ezeken a pontokon a kompozíció egészét illetően néhol egyenetlenség mutatkozik (a magam részéről különösnek érzem, hogy a megfelelő helyen olyan jelentőségű szerző, mint például R. Ingarden említést sem kapott), amit általánosan a tanulmány-egész szervező elv, az írott dráma és a színháték viszonyának következetes szem előtt tartása némiképp ment. Összességében azonban – a szöveggondozásban mutatkozó hiányosságok ellenére is – Bécsy Tamás könyve a magyar színháztörténet értékes darabja, hiánypótló szak-könyv és hasznos áttekintés egyszerre.

(Dialog Campus Kiadó. Budapest-Pécs. 2004.)



Párkányi Raab Péter
Gondolkodó II.
2002