

A DRÁMAÍRÓ HALÁLA

ADRIAN PAGE

Az irodalomelmélet jelenkori burjánzása ellenére a modern dráma kevés figyelmet kap. Ennek talán az egyik oka az, hogy a modern drámát nem jellemzik azok a hibák, amelyekre a modern elmélet igyekszik rávilágítani. Deklarálva a „szerző halálát”, Barthes úgy fogalmazott, hogy „Ma már tudjuk, hogy a szöveg nem szavak sorozata, egyetlen ‘teológiai’ jelentés (a Szerző-Isten ‘üzenetének’) kinyilatkoztatása, hanem olyan sokdimenziós tér, ahol az írások sokasága – melyek közül egyik sem eredeti – keveredik és ütközik egymással.” A színházi rendezők munkájuk során ezt teljes mértékben figyelembe veszik: a színdarabok előadásait nem köti az az igény, hogy a drámaírók pusztán szándékait jelenítsék meg. Olyan drámaírók, mint Beckett vagy Pinter nyíltan bevallották, hogy képtelenek, és nem is hajlandók megfogalmazni saját műveik jelentését. A modern színház alkotói közül valószínűleg kevesen értenének egyet azzal a Barthes által erőteljesen támadott vélekedéssel, amely szerint „Ha szerzőt rendelünk a szöveghez, úgy korlátok közé szorítjuk azt, egy végső jelölőt ruházunk rá, lezárjuk az írást.” Az igény a szerző halálának deklarálására, valamint a szöveg valódi forrásaként felfogott szerző fogalmának megkérdőjelezése közelebb áll az irodalomkritikához, mint a színházhoz. Abban az értelemben, ahogyan Barthes használja a kifejezést, a drámaíró már bizonyos ideje „halott”. A színházi produkciók élénken illusztrálják a színházban dolgozók számára magától értetődő szabadságot a drámai szövegekkel kapcsolatban.

Az irodalomelmélet így bizonyos mértékben a dráma jellemzőit vette magára: ahogy Terry Eagleton fogalmaz: „A legtöbb irodalomelmélet voltaképpen akaratlanul is ‘előtérbe helyez’ egy bizonyos műfajt és általános megállapításait ebből vonja le.”³ A dráma fogalmainak az elméletbe való beszűrődését példázza az elterjedt analógia az irodalmi olvasó és a dráma megjelenítője között. Az olvasó és a színházi alkotó egyaránt felelős saját szövegeinek valóban jelentéssel bíró formában való megértéséért: egyrészt irodalmi interpretációként, másrészt színdarabként. Ilyen beavatkozások nélkül e szövegek egyike sem volna a legteljesebb értelemben létezőnek tekinthető. Az analógia segítségével Barthes megkülönbözteti a szöveghez kreatív módon közelítő olvasót a passzív fogyasztótól, aki kritikátlanul magáévá teszi a látszólagos jelentést.

Annak felismerése azonban, hogy a drámai szövegekhez kreatív olvasat rendelhető, problematikusá teszi a szöveg és az előadás viszonyát. Eagleton leszögezi, hogy „egy drámai produkció az alapjául szolgáló drámai szöveget nem ‘kifejezi’, ‘visszatükrözi’ vagy ‘reprodukálja’, hanem ‘létrehozza’ azt, egyedülálló és át nem alakítható entitássá formálva”. Ha a produkció alkotója igazán kreatív, akkor bizonyos módon különböznie kell a drámai szövegtől, halvány imitációját kell nyújtania. A dráma esetében a szöveg és az előadás különböző jelölő rendszerekhez tartoznak, míg az irodalommal kapcsolatban felvetődik, hogy a szöveg olvasatát létrehozó személy a jelentés felszínre kerülésének egyetlen csatornája. A drámai produkcióról általában úgy vélekednek, ahogyan Erika Ficher-Lichte fogalmaz: „az egyszerre önálló mű és a forgatókönyv transzformációja.”⁵ Az előadás-szöveget ezért az írott változat nem mindenben határozza meg, mert úgy az alkotó munkája nem volna több kifejtésnél és újra-alkotásnál. Ugyanakkor, ahol létezik írott szöveg, ott az bizonyára valamiféle kapcsolatban áll az előadással, amennyiben a színpadi látványt úgy tekintjük, mint ugyanannak a darabnak az előadását. Így a kétféle „alkotó” analógiája meggyengül, megmutatva, hogy a színházi alkotó közel sem bír akkora szabadsággal, mint Barthes olvasója.

Martin Esslin *The Field of Drama* című könyvében a drámakritika területén egész sor újabb elméleti megközelítést vezet be, így azt a nézetet is, miszerint „a dráma aligha redukálható egy egyedi alkotó egyértelmű, személyes állítására, amely a kibocsátott üzenet minden elemének és jelének pontos jelentését teljes mértékben meghatározza.”⁶ Esslin elfogadja a teljes szerzői kontroll „halálát”, másrészt fogalmazva – és a szöveg kezelését ponosan irányító drámaíró jelenlétének hiányában – azt



állítja, hogy a dráma „a mimetikus cselekvés modellje”, amely a valóság „látszatát” nyújtja. A közönségnek így lehetősége nyílik a színházi jelek szabad értelmezésére, mert olyan látvány kínálkozik számára, amely éppúgy nyitott az értelmezésre, mint a körülöttünk levő világ. Noha ez a helyzet biztosítja a közönség szabadságát, felmerül a kérdés, hogy a drámaírónak van-e bármilyen mértékben befolyása a szöveg befogadására. Esslin saját elméletének visszhangjaként tekint Artaud híres művének címére: *A színház és hasonmása*, ebben a színház a vele azonos valóság reprezentációja.

Derrida Artaud-olvasata azonban radikálisan különbözik Esslinétől: úgy véli „Artaud le akar számolni a művészetet imitációként elképzelt felfogással”.⁷ Derrida szerint Artaud kétségbevonja, hogy a színház re-reprezentációja valaminek, ami eleve létezik. A Kegyetlenség színháza a közönségben mély érzelmeket keltő, átütő látványt igyekszik nyújtani. Mint ilyen, ennek egy új, egyedülálló módon lejátszódó eseménynek kell lennie, amely önmagában zavart keltő és nem a zavart keltő valóságra való utalás. Ebben az értelemben Artaud színháza nem úgy mása az életnek, hogy pontosan megegyezik vele, hanem „Maga az élet abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan.”⁸ Artaud színháza visszautasítja a szöveg és a Szerző-Isten dominanciáját, javasolja helyette „a *deviáció* (kurzválás tőlem) színházát az előre megalkotott alapként működő szövegtől, mint olyan törvénytáblától, melyet az eredeti világ egyetlen irányítójaként fellépő Isten-Szerző írt.”⁹ Az író ilyen hatalommal felruházni annyi, mint korlátozni az előadók alkotói szabadságát, ellátni magunkat egy új, „híhető valósággal”, ahogyan Artaud fogalmaz.

Ezért Derrida Artaud-t a posztstrukturalizmus szövetségesének tekinti, mivel elmélete visszutasítja azt a nézetet, amely szerint a színház csupán a drámaíró és a közönség közötti kommunikáció eszköze. Ha feltételezzük, hogy a drámai szöveg „tartalmazza” az előadást, úgy annak a példáját adjuk, amit Derrida a „jelenlét metafizikájának” nevez, és a logocentrizmus doktrinája mellett érvelünk, amely az írást a beszéd pontos átírásának fogja fel. Artaud vonzereje Derrida számára abban rejlik, ahogyan az előadást az írott szöveg meghatározhatatlan elemeivel való „szabad játék” példajaként írja le.

Az előadás teljes elkülönítése a szövegtől azonban azt jelenti, hogy a drámaíróknak reménye sem lehet arra, hogy a valóságot tükrözzék, és társadalmi jelentőséggel bíró témákat célozzanak meg. Amíg gyakran úgy tűnik, hogy az irodalomelmélet elzárja a szöveget a valósággal való bármiféle kapcsolattól, a modern dráma fenntartja az igényt az olyan írásokra, melyek társadalmi kérdésekre hívják fel a figyelmet. Így a dráma által az irodalomelmélet számára megfogalmazott kihívás egy olyan színházelmélet létrehozását sürgeti, amely teret enged némi didaktikus szándéknak anélkül, hogy alkalmazná a drámaíró által szentesített egyedi jelentés fogalmát. E gyűjtemény fókuszpontjai közül az egyik fő probléma annak a mértéke, amennyire a drámaíró, mint a jelentés kezelője feltámasztható anélkül, hogy elnyomná a szövegére adható kreatív válaszokat.

Artaud elméletei a drámaíró autoritásának legnyomatékosabb megkérdőjelezését jelentik, de csak annyira, amennyire a drámai szöveg az előadás természetére nézve *törvényhozói* szerepben lép fel. Még ő is arra kényszerült, hogy leírja, amit előadásra szánt – jegyzi meg Derrida –, noha hevesen tiltakozik az író „diktátorsága” ellen. Artaud igyekezete eltávolítja a színházat irodalmi gyökereitől, ahol annak ereje a kimondott szóban rejlik. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a dráma olyan témákkal ne foglalkozzon, mint az elnyomás. Ahogyan ezt Artaud szándékosan paradox módon megfogalmazta: „az analfabétáknak írok”.¹⁰ Christopher Bigsby írta le néhány részletét annak a folyamatnak, ahogyan a jelenkori dráma, amely a társadalmi témák bemutatására vállalkozik, kezdi elveszíteni a bizalmát az írott szóban.¹¹ Ez részben a saussure-i nyelvészet hatásának tudható be, amely elterjesztette azt az elképzelést, hogy a nyelv valójában nem olyan struktúra, amely a valóság struktúrájának felel meg, hanem ideológiai forrású struktúrák egymásra vetítődése. A saussure-i nyelvészet ezért azt a nézetet támasztja alá, amely szerint a nyelv nem egyszerűen mimetikus, és a valóság reprezentálásának mindenki számára befogadható eszköze, valamint azt implikálja, hogy a reprezentáció mindenképpen magán viseli az író ideológiájának a nyomait. Ha ugyanakkor a nyelv nem a reprezentáció „semleges” eszköze, akkor a színházi közönségtől elvárható, hogy egy darabot eltérő módon értelmezzen.

Derrida megjegyzi, hogy Artaud írásaiban „megoldást” javasol a drámaíró autoritásának problémájára; úgy látja, hogy „Az olyan színházat, amely nincs alárendelve a nyelv ilyen szerkezetének, sem kiszolgáltatva a rejtett inspirációból származó spontaneitásnak, más nyelv és másfajta írás szabályai szerint kell irányítani.”¹² A drámára nézve további kihívást jelent Caryl Churcill és a hozzá

hasonló drámaírók kezdeményezése, vagyis egy olyan jelölés kifejlesztése, amely anélkül irányít, hogy pontosan előírná, a dráma miképpen kezelhető előadás esetén, és amely társadalmilag releváns témákkal foglalkozik.

Judith Thompson fejezete, a „The World Made Flesh’: Women and Theatre”, megmutatja, hogy Artaud írásai miképp használhatóak az elnyomás különböző formáitól szenvedő nők életének reprezentálására a valóság tényeinek megmutatásával ahelyett, hogy közvetlenül beszélnék róluk. A feminista irodalomelmélet bírálja azokat az „esszencialista” elméleteket, amelyek szerint van valamilyen reprezentálandó feminin természet, és arra is rámutat, hogy nyelvünk nem alkalmas arra, hogy a nők életét teljes valóságában kifejezze. Judith Thompson a modern dráma területéről Artaud és Brecht eljárásait hasznosító példákat sorakoztat fel, így érvelve amellest, hogy a színház függetlenné válása mimetikus és irodalmi hagyományaitól lehetőséget biztosít a nők számára, hogy megalkossák azok világát, akik nem mindig vannak olyan nyelvi erő birtokában, hogy artikulálják saját fájdalmukat.

A DRÁMA ÉS A KLASSZIKUS REALISTA SZÖVEG

Gyakran felmerül, hogy az olyan dráma, amelyik csupán párbeszédekből áll a drámaíró nyilvánvaló beavatkozása nélkül, így tisztán „az élet szeletének” fogható fel. Szondi „abszolút dráma” fogalma a végsőkig viszi a „drámaíró halálát”: „A Drámaíró hiányzik a drámából. ő ([he] sic) nem beszél; beszélgetést létesít. A dráma csak mint egész tartozik a Szerzőhöz, és ez a kapcsolat csak a drámának mint műnek a valóságára jellemző mellékkörülmény.”¹³ Jochen Schulte-Sasse Szondi munkájának bevezetőjében így kommentál: „Szondi ragaszkodása a művészet mimetikus természetéhez közömbösíti kritikai módszerét.”¹⁴ Saussure nem arra helyezi a hangsúlyt, amire a nyelv utal, hanem a jelek rendszerén belüli összefüggésekre, amelyek megmutatják a valóság nyelv általi strukturált-ságának módját. A klasszikus realista szöveg elmélete azonban azt a kérdést vetette fel, hogy az író miképp irányíthatja és dominálhatja a befogadásunkat, és hogy mi tekinthető a valóság hamisítatlan reprezentációjának.

Colin MacCabe úgy definiálja a klasszikus realista szöveget, hogy „abban a diskurzusok

ADRIENNE PASMORE
A BAGOLY

Szereplők

Ő, aki CLARA PASSMORE, aki a SZŰZ MÁRIA, aki a FATTYÚ, aki BAGOLY

A FATTYÚ FEKETE ANYJA, aki a TISZTELETES FELESÉGE, aki BOLEYN ANNA

ISTENVERTE APA, aki a VÁROS LEGGAZGADABB EMBERE, aki a HALOTT FEHÉR APA, aki PASSMORE TISZTELETES

A FEHÉR MADÁR, aki PASSMORE TISZTELETES KANÁRIJA, aki ISTEN GALAMBJA

A NÉGER FÉRFI

SHAKESPEARE, CHAUCER, HÓDÍTÓ VILMOS

A szereplők lassan változnak át egyik identitásukból a másikba, mindig magukon hagyva néhány ruhadarabot előző alakjaikból, hogy emlékeztessenek bennünket arra, milyen az a világ, amelyben ő, aki Clara Passmore, aki a Szűz Mária, aki a Fattyú, aki a Bagoly él.

SZÍNHELY: A helyszín egy new york-i metró a londoni Tower egy harlemi hotel a Szent Péter Katedrális. A szín úgy van kialakítva, mint egy metrókocsi. A hangok a metró jellegzetes hangjai, és láthatóak a földalatti fő elemei az oszlopok. Az ülések a színpadon olyanok, mint a metró ülései: az egyikén Ő, aki ül, a másik a NÉGER FÉRFI ülése.

Az ülésen egy egyszerű, sápadt NÉGER NŐ ül, aki túl hosszú nyári pamutruhát visel, és fehér keresztpántos szandált. A semmibe bámulva ül. Ő CLARA PASSMORE, aki SZŰZ MÁRIA, aki a FATTYÚ, aki a BAGOLY. Ő, aki halkán beszél, ahogy az mondjuk egy savannah-i néger tanítótól várható. Ő, aki fehér zsebkendőket hord magánál, Ő, aki jegyzetfüzeteket cipel magával, amelyek, akárcsak a zsebkendők, a darab során folyton leesnek. Ő mindig felkapkodja őket, dühödten belepillant az egyik jegyzetfüzetbe, zavarodottá válik, és rendetlen kupacba rakja a füzeteket, majd megint leejti őket, stb. A szín zötykölődik, a fények villognak, az ajtók csapódnak. Amikor ki- és beszállnak, metrókocsin utazó emberek módjára mozognak, és a vonat hangját, az acélkerekek csikorgását is hallani lehet. A FEHÉR MADÁR szárnyai csapkodjanak hangosan. A kapuk, a Főoltár, a mennyezet és a Kupola olyan, mint a Szent Péter Katedrálisban, a falak a londoni Towerra hasonlítanak.

A zene, amit Ő, aki a vele történetek legerőteljesebb, legvadabb pillanataiban hall, legyen a Haydn D Kürt Concerto harmadik tétele.

A színpadon lévő tárgyakat (szakállak, parókák, arcok) úgy kell használni, mint ahogy az emberek mindennapi tárgyakat, pl. kanalakat vagy újságokat használnak. A Tower Kapuja fekete, de mégis úgy csapódik, mint egy metrókocsi ajtaja. Az AJTÓK BECSAPÓDNAK. Négy ember lép be különböző irányból. SHAKESPEARE, HÓDÍTÓ VILMOS, CHAUCER és BOLEYN ANNA. Shakespeare, Hódító Vilmos, Chaucer és Boleyn Anna ruháiba vannak öltözve, de egyúttal metrón utazó idegenek is egy nyárárszakán, és egyben a

közötti hierarchia áll fenn, amely a szöveget alkotja, és mindez az igazság empirikus fogalma szerint definiálható.”¹⁵ MacCabe munkája a tizenkilencedik századi regénnyel kapcsolatban a *James Joyce and the Revolution of the Word*-ben megmutatja, hogy mindez hogyan érhető el egy szerzői metanyelv segítségével, amely magyarázza a narratív diszkurzust, és megbízható értelmezést nyújt az olvasónak arról, hogyan kell érteni az egyenes beszédet. A médiákban azonban, ahol az író jelenléte nem annyira egyértelmű, a technológia adódik az olvasás hierarchiájának megszervezésére. A politikai televíziós közvetítések például gyakran mutatják a politikust otthonos környezetben úgy, hogy a képernyő nagy részét betölti. A hatás szerint olyan valakivel állunk szemben, aki belépett az otthonunkba egy interperszonális szinten zajló kényelmes beszélgetésre, és hasznos tanácsokkal lát el bennünket. A televízió különösen alkalmas az ilyen hatásnak, mint a megnyilatkozás eszközének az elérésére; a közvetítést lehetővé tevő költséges technológiák egész sora a háttérbe szorul, hogy a megnyilatkozásra, az elmondottakra összpontosítsunk. A média, amely ebben a folyamatban közreműködik, könnyen elfeledteti velünk, hogy amit látunk, az a valóság konstrukciója, és nem maga a valóság. Emellett a színházban különböző módon létrehozható a drámaíró közvetlen hatása a szövegre, amelyből hiányzik. Az előadás-szöveggel kapcsolatban Derrida arra emlékeztet, hogy a sűgő képviselheti az író autoritását az előadók felé. A drámai szöveg lehetőséget ad a drámaírónak arra, hogy előírja, hogy bizonyos jelenetek, hiányuk ellenére miképp játszhatók. Azzal, amit Martin Esslin *Nebentextnek* nevez, vagyis a színpadi utasításokkal a drámaírónak lehetősége van pontosan előírni, hogy a párbeszéd miképpen játszandó, és hogy milyen hatást kíván vele elérni. John Osborne *Dühöngő ifjúságának Nebentextjében* olyan sorok találhatók, mint „Jimmy kissé magához tért, és sikerül majdnem érthetően beszélnie” (p. 67), amely nagyon hasonló funkciót gyakorol, mint a tizenkilencedik századi regényíró metanyelve.

Colin MacCabe szintén idézi a *Klute* című film példáját, amelyben, noha a realizmus darabjaként mutatták be és értékelték, lehetőség nyílik Klute, a detektív számára, hogy olyan szubjektum-pozíciót foglaljon el, amelyből az autoritás igényével beszélhet a nőről, Bree-ről, ami által a róla való tudás birtokosává válik. Rajta, és nem egyszerűen a film narratív struktúráján keresztül véljük megtudni az igazságot Bree életéről. Klute szerepe, hogy összefoglalja a nő létezését, és mint ilyen, nem is keveredik máshol ellentmondásba. A színpadi drámában ugyanez az eljárás alkalmazható. Jimmy Porter olyan metadramatikus megjegyzéseket tesz a darab végén, amelyek felfoghatók a darab jelentésére irányuló kritikaként. Ennek egyik példája a következő értékelés: „Mindnyájan szökni akarunk a gyötrellem elől, hogy éljünk. De legfőképp a szerelem elől.” (p. 107) Ezt a megjegyzést általánossága és nyilvánvalóan elemző megközelítése miatt a közönség könnyen felfoghatja úgy, mint a darab végső magyarázatát. Kritikai elfogulatlanság szükséges ahhoz, hogy belássuk, hogy ez éppúgy lehet érvényes magára Jimmyre, és hogy ő nem képes olyan külső megfigyelőként magyarázatot kínálni, aki teljesen elkülönül a szituációtól, amelyről kijelentést tesz. MacCabe a „domináns megfigyelő pozíciójának” nevezi azt a helyzetet, amelyben a közönség az események „igazságát” egy bizonyos nézőpontból kifejtve ismerheti meg. MacCabe szerint ez a pozíció nem képes kezelni a valóság ehhez hasonló ellentmondásait. Jimmy Porter nézőpontjából nem valószínű, hogy a közönség kritikus nézővé válik.

Chris Pawling és Tessa Perkins a *Popular Drama and Realism: The Case of Television* című munkájukban vitába szállnak MacCabe álláspontjával, miszerint a realizmus zárt szövege a művészetnek nem „progresszív” formája, mert „olyan pozícióban rögzíti a szubjektumot, amelyből minden magától értetődővé válik”, ezáltal megvonja a közönségtől azt a lehetőséget, hogy a kritikai álláspontot magáé-
vá tegye. Baloldali írók felhívják a figyelmet a televíziós naturalizmus hatásaira, mert az képtelen kiaknázni a médium képességét az objektív megjelenítésre. John McGrath például azon az alapon bírálja a műfajt, hogy „A naturalizmus mindent a viszonyok zárt rendszerén belül tartalmaz. Minden állítást a beszélő szereplő helyzete közvetít.... A társadalomról való kép megjelenítése szempontjából csupán egy kis csoport szubjektív tudat megmutatására képes, alig többre.”¹⁶ McGrathi ellenvetése a televíziós naturalizmussal szemben nagyon hasonló a klasszikus realizmus kritikájához, ahol elvárhatnánk, hogy hamisítatlan képet kapjunk a dolgokról úgy, ahogy vannak, csak az egyes szereplőknek a narratívra vonatkozó magyarázatait találjuk.

Pawling és Perkins rámutatnak, hogy a MacCabe progresszív formai jellemzőit magáé-
vá tevő televíziós dráma ugyanakkor képes rögzíteni a szubjektumot a domináns megfigyelő pozíciójában an-
nak ellenére, hogy a nézőt szembesíti az író reprezentációs keretével, és világossá, átláthatóvá teszi a

ARTAUD

megnyilatkozás aktusát. Az efféle jellemzőket mellőző drámát is vizsgálják, ahol Esslin megfogalmazásában a „a ‘Haupttext’ és ‘Nebentext’ (a szavak és a színpadi utasítások) elválaszthatatlanul összekapcsolódnak.”¹⁶ Az ilyen jellegű produkciókban a néző számára így is adódik számos szubjektum-pozíció, amelyeket gondosan meg kell különböztetnünk. *Tenko* példája támasztja alá azt a nézetet, hogy a drámaíró realista stílusban megszólíthat egy témát anélkül, hogy feláldozná a néző kritikai szabadságát. (...)

TÚL A REPRESENTÁCIÓN

A színházi előadás különálló jelölő egységek szintjén való elemzésének nehézségeiről értekezve Keir Elam így ír: „Csak abban az esetben reménykedhetünk a diszkurzus ‘felszeletelésében’, ha az előadást saussure-i értelemben *parole*-ként fogjuk fel, melyet olyan színházi *langue* irányít, amely kijelöli az illető egységeket, és létrehozza a szelekcióra és a kombinációra vonatkozó szabályokat.”¹⁷ Az a strukturalista elgondolás azonban, amely szerint a szemiotikának válnak olyan általános szabályai, amelyekből a jelek konkrét használatára lehet következtetni, figyelmen kívül hagyja a dráma képességét arra, hogy új jeleket alkosson és új konvenciókat hozzon létre. Julia Kristeva szemiotika-kritikája nem ért egyet azzal, hogy a szemiotika tudományos modellre támaszkodik, ami által az elmélet segítségével megjósolható a jelek használata. Kristeva számára a szemiotika nem olyan teljes körű elmélet, amely leírja a jelek minden lehetséges használatát, hanem amely állandóan módosul az új jelrendszerek felfedezése által. Toril Moi megjegyzi, hogy „A nyelv számára komplex folyamat [process], nem pedig monolitikus rendszer.”¹⁸

Ez nem jelenti azt viszont, hogy a szemiotika a jelölés alapelveinek hasztalan kutatása volna. Ezzel együtt Kristeva úgy véli, hogy a szemiotikára nem a körköröség, hanem a progresszivitás jellemző: folytonos igyekezet a jelhasználat új jelrendszereket létrehozó sémáinak feltérképezésére, nem pedig minden elképzelhető jel átfogó elméletének megalkotására való törekvés. Így a szemiotikát – Kristeva szavaival – „nem választhatjuk el az őt konstituáló elmélettől”.¹⁹

Alessandro Serpieri próbálkozik meg egy ilyen önálló elmélet létrehozásával, javasolva,

londoni Tower őrei is. Soraikat ezek a szereplők soha nem egyedül mondják, hanem az egész csoport vagy annak egy része beszél.

ŐK Fattyú. (Messziről közelítenek, és végül körbeveszik. Szavaik hidegen hangzanak. Ő, aki számukra csupán egy börtönfogoly.)

Nem vagy az őse őneki.
Őr, tartsd zár mögött.
Fattyú.

Ő Le kell engednetek a kápolnába, hogy láthassam őt. Ő az apám.

ŐK Az apád? (Gúnyolódu.)

Ő Ő az apám.

ŐK Tartsd zár mögött, őr.

(SHAKESPEARE átmegy a kapuhoz és felemeli a kezét. Nagy CSAPÓDÁS hallatszik, mint amikor egy nagy ajtót becsuknak.)

Ő Ma reggel jöttünk. Őseink földjét látogattuk meg, apám és én. Nagyszerű volt a reggel, sötétben keltünk, taxival mentünk a Hyde Parkon és a Marble Arch-on keresztül a Buckingham Palotáig, a Lyons-ban ittunk reggeli teát, és kijöttünk a Towerbe. A kertekben sétálgattunk, apám a karomra támaszkodott, és rólad beszélt, Hódító Vilmos. Apám szeretett téged, Vilmos...

ŐK (Közbevágu.) Ha te vagy az őse, miért vagy Néger? Igen, hogy lehet, hogy Néger vagy, ha te vagy az őse? Tartsátok zár mögött.

Ő Le kell engednetek a kápolnába, hogy láthassam.

(A METRÓ MEGÁLL. Az ajtók kinyílnak. CHAUCER kiszáll. BOLEYN ANNA és HÓDÍTÓ VILMOS ottmaradnak és ŐT bámulják. CHAUCER és SHAKESPEARE visszajön, egy fekete öltönyös merev hullát cipelve. A hullán a haja a legfeltűnőbb: hosszú, selymes, fehér haj, amely lelóg, ahogy áthozzák a testet a kapun és az ő lábai elé teszik.)

ŐK Itt van az apád.

(Aztán mind kimennek különféle kapukon keresztül. Ő felemeli a halott férfit, és a jobb oldalon lévő sötét, faragott, magas háttámlájú székhöz vonsozolja. Ugyanekkor a jobboldali kapun belép egy sötét NÉGER FÉRFI sötét öltönyben, fekete szemüvegben, és leül a másik metrőrülésre. Fényvillanás, mozgás, kapucsapódás. A színpad egy és egy negyed fordulatot tesz, ahogy lejátszódik a következő jelenet. A NÉGER FÉRFI rendkívül egyenes derékkal ül, és figyeli ŐT, aki. Míg meg nem szólítja, egyfolytában figyeli vad, hideg tekintettel. A HALOTT APA halottnak tűnik. Halott. Mégis, ahogy ő figyeli, megmozdul, és életre kel. A HALOTT APA leveszi a haját és fehér arcát, majd a székről leemel egy fehér templomi öltözetet és felveszi. Fehér haja alatt fekete néger haj van. Ő most PASSMORE TISZTELETES. Miután felöltözött, körülnéz, mintha valami hiányozna. A METRÓ MEGÁLL, az ajtók kinyílnak. Az APA kiszáll, majd egy fehér elnyűtt Bibliával és egy arany madárkalitkával tér vissza, amely a szék mellett lóg. Rendkívül magabiztosan leül a székbe, egy pillanatra a kalitkára bámul, majd kinyitja a Bibliát és elkezd olvasni. Ő igen zavarodottan nézi, míg a tiszteltes el nem alszik. A szín egy teljes fordulatot tesz, amint BOLEYN ANNA piros rizst szór ŐRÁ, aki és a

hogy „A *dramatis personae* megszólalásait a deiktikus irányultság egységeinek alapján kell szegmentálni, amelyek minden esetben változnak, ha a referenciális tengely (a beszélőnek önmaga irányában, egy másik szereplő vagy egy jelen nem levő címzett irányában) a diszkurzuson belül megváltozik.”²⁰ A *Dühöngő ifjúság* szövegén vizsgálva azonban ez az elmélet Kristeva álláspontját támasztja alá. A következő sorokat Jimmy Porter mondja, amikor rájön, hogy Hugh anyját – ezt a hozzá nagyon közel álló asszonyt – szélhűdés érte. Alison támogatását keresi.

És tőled is csak azt kapta, amit mindig, egész életében. Belerúgtál.(1) Add ide a cipőmet, légyiszíves.(2) Alison letérdel, és odaadja neki a cipőjét.(3) (maga elé. a lábát nézi)(4) Eljössz velem, ugye?(5) (Egy kis vállrándítással) Senkije sincs már.(6) Szükségem van... rád... hogy elkísérij.(7) Alison szemét keresi tekintetével. de az asszony elfordul és feláll.(8) Odakint megszólalnak a harangok.(9) (p.71)

Sepieri jelölésével megszámoztuk a deiktikus irányultságok sorrendjét, kijelölve a referencia megváltozásait. Nyilvánvaló, hogy nem minden referens-változásnak a beszélő az egyedüli forrása, ahogyan a harmadiknak sem, amelyik egy Alisonra vonatkozó színpadi utasítás. Éppígy a harangok, melyek Alison döntésének sürgős voltát jelölik, nem a beszélők deiktikus irányultságához tartoznak. Hogy a hetedik rész valóban egy irányultság-e – ahogyan jelöltük – vagy három, annak eldöntésében Sepieri elmélete nem segít, de annak alkalmazása érdekében előzetesen eldöntendő. Kristeva véleménye szerint az elmélet folytonosan felveti a szöveg azonosítható szemiotikai egységeinek a kérdését, és módosításra szorul.

A szemiotikai alapelvek drámára jellemző kreatív alkalmazása előtérbe helyezi azokat a nehézségeket, amelyekkel minden reprezentációs drámaelméletnek szembe kell néznie. Eredeti módon használt drámai jelölők, melyek csak szoros szövegvizsgálat útján érthetők meg teljes egészében, nem igazán reprezentálhatnak máshol működő jelölő gyakorlatokat. Barthes úgy véli, hogy első látásra bizonyos „analógikus” valóságrepresentációk – a rajz, a festészet, a mozi és a színház – kód nélkülinek tűnnek. Ahol erős a hasonlóság, ott egyszerűen a létező tárgyakkal egy az egyben való megfelelés áll fenn. A szemiotikai kód hiánya közvetlen reprezentációnak tűnhet. Bahtyin azonban világossá teszi, hogy a kód hiánya milyen értelemben jelenti az üzenet eredetiségét: „A szemiotika kedveli az előre gyártott kód által közvetített előre gyártott üzeneteket, amíg az élő beszédben az üzenetek voltaképpen először jönnek létre az átvitel során, és végeredményben nincs kód.”²¹

Másképp fogalmazva, nincs olyan üzenettől független szabályrendszer, amelyik magyarázatot ad annak minden szemiotikai funkciójára. Ezért a kreatív írás – amilyen a dráma – inkább Artaud előadásához hasonlít annyiban, hogy nem máshol létező konvenciókat reprodukál, hanem inkább új gyakorlatot teremt. Ha ez így van, akkor a drámaíró nem viselkedhet Szerző-Isten módjára, biztosítva, hogy az üzenet dekódolása pontosan a szándéknak megfelelően történjék, mivel egyetlen dekódoló folyamatban sem állnak a közönség rendelkezésére követendő szabályok. Az olyan drámaírók, mint Beckett és Pinter tartózkodása saját szövegeik jelentésének magyarázatától talán részben annak a ténynek a felismeréséből fakad, hogy amit írtak, az nem alkalmas arra, hogy bármilyen létező eljárás által „értelmezzék”.

A pszichoanalitikus elméletek képviselői rámutattak, hogy az illuzionista dráma, amely arra invitálja a közönséget, hogy az általa ismert étellel szembesüljön, a lacani tükör-fázis verziója, amelyben a közönség teljes azonosságát érkekel a látottak és önmaga között: „...az illúzióra építő realista színház ténylegesen meghívja a néző tekintetét, és az elhangzó szöveg naiv olvasására buzdítja, mint egy korábban létező világ tükörfázisa.”²² Elisabeth Wrigth értelmezésében Freud szerint a színház két funkciót tölt be: a központi figurával való tudatos azonosulás útján végbemenő vágy-kielégítés felszabadítását, valamint a privát „neurotikus tér” létrehozását, amely a nézőt titokban egy helyettesítő neurózissal való azonosulásra ösztönzi.²³ Philippe Lacoue-Labarthe megfigyelése szerint ez az arisztotelészi mimézis-tannal való szakítást vonja maga után, mivel a valóság teljes egészében „a reprezentáción kívül” jön létre.²⁴ Egy létező neurózis ábrázolása helyett a színház a jelenség létrehozására ad alkalmat, így nem lehet egy cselekvés imitációja.

Audrey McMullan *The Eye of Judgement: Samuel Beckett's Later Drama* című írásában kérdést fogalmaz meg a drámai reprezentáció státuszával kapcsolatban, és amellet érvel, hogy Beckett megtagadja saját drámaírói tekintélyét, ezzel együtt azonban a színházi reprezentáció és identitás kérdés-

körébe tartozó témákra irányítja a figyelmünket. A tükör-fázis végével a Szimbolikus rend természetére kérdőjeleződik meg. A közönség szabadon reagálhat a fogalmak játékkára, mely így létrejött, mégis maga a szöveg határozza meg azt, amit Derrida „játéktérnek” nevez.

(...)

A DRÁMA KÖZÖNSÉGEI

Amennyiben a jelenkori elmélet a kritika fókuszpontját egyre inkább a megnyilatkozás kontextusa felé közelíti, vagyis a diszkurzus létrejöttének tényleges szituációja felé, úgy a drámával kapcsolatban különös figyelmet igényel az előadás helyszíne és a közönség összetétele. Barthes olvasója, aki újdonsült szabadságot élvez a tekintélyelvű „teológikus” szerző hiányában, „nélkülözi a történelmet, az életrajzot és a pszichológiát, egyszerűen ő az a *valaki*, aki egy egyedi térben összetartja azokat a nyomokat, amelyek a szöveget konstituálják.”²⁵ Az ismeretlen olvasó funkcionális eszközzé válik, ami által a szöveg egysége áthelyeződik annak eredetétől (szerző) rendeltetéséhez (olvasó). Barthes a görög tragédiát említi példaként az olyan megformálásra, amelyben a szereplők nem képesek megérteni azokat a nyelvi kétértelműségeket, amelyek a közönség számára nyilvánvalóvá válnak, és felfedik a darab tragikus dimenzióját. Bahtyinhoz hasonlóan Barthes úgy véli, hogy a drámai diszkurzus a *superaddresse* valószínű válaszának szem előtt tartása mellett strukturálódik, és ez a harmadik fél képes arra, hogy korlátozza a szereplők diszkurzusaira jellemző hasadékokat és ellentmondásokat. Elizabeth Freund azok közé az elméletírók közé tartozik, akik megfigyelték, hogy ez a fókuszeltolódás az olvasót az enciklopédikus entitás státuszával ruházza fel, aki korlátlan tudás birtokában képes a szöveg kódjait megérteni. Így az olvasó, vagy a közönség tagja, inkább az „intertextualitás”, mint az „interszubbektivitás” helyszíne lesz.²⁶

A modern dráma közönségeinek és helyszíneinek sokszínűségével nem támaszkodhat ilyen ideális nézőre, aki minden esetben ennyire gazdag kulturális és ideológiai előismertekkel bír. A kulturálisan kódolt jelölőkre adott lehetséges válaszok eltérő volta ösztönözte arra az új kritikusokat, hogy az irodalomkritika érdeklődési köréből kizárják azokat a jelölőket,

HALOTT APÁra, aki most PASSMORE TISZTELETES. A többiek látják őt. Kimegy, és egy nagy fekete kapuval tér vissza, amit oda tesz, ahol az oszlop van. Ő, aki odaszalad BOLEYN ANNÁhoz.)

Ó Anna, Boleyn Anna. (Boleyn Anna rizst szór **ŐRÁ**, aki **CLARA PASSMORE**, aki **SZŰZ MÁRIA**, aki a **FATTYÚ**, aki a **BAGOLY**.) Anna, te olyan sokat tudsz a szerelemről, ugye segítesz nekem? Elvitték az apámat, és most nem engedik, hogy lássam. Bezártak ebbe a toronyba, és látom, amint a tetemét átviszik temetni a Kápolnába és a haja lelóg. Engedj be a Kápolnába. Ő a vér szerinti apám. Ugye majdnem fehér vagyok, nem? Engedj be a Szent Péter Kápolnába. Kérek, engedj le a Szent Péter Kápolnába. A lánya vagyok. (Úgy tűnik, Anna figyelmesen hallgatja, válaszul azonban átalakul a **FATTYÚ FEKETE ANYJÁ**vá. Saját hosszú ruhájának egy részét leveti, és rózsapiros, olcsó csipkeruhát vesz fel. Eközben iszonyú kuuik-szerű **SIKÍTÁS** hallatszik. Ő, aki erre visszaszalad a metrőüléséhez. Elejti a jegyzetfüzetét. A **FATTYÚ FEKETE ANYJA** kitárja a karját Ő, aki felé. Ő visszamegy a kapuhoz.) Anna. (Mintha **BOLEYN ANNÁ**t akarná viszhozni.)

FFA (A **FATTYÚ FEKETE ANYJA**) (Nevet, és egy fehér menyasszonyi csokrot dob hozzá.) Clara, én nem Anna vagyok. Én a Fattyú Fekete Anyja vagyok, aki fűzött valakire. (Karjait még mindig kinyújtva letérdel a kapu mellé, göndör haja szanaszét áll. Becsukott szemekkel fölfelé bámul és imádkozik. Aztán hirtelen abba hagyja az imát és a kapun keresztül elkezd **ŐT**, aki ráncigálni.)

(A **FEHÉR MADÁR** szárnyait hangosan csapkodva leszáll a Szent Péter Katedrális kupolájából és a kalitkába megy. **PASSMORE TISZTELETES** feláll és becsukja a kalitka ajtaját.)

Ó Anna, én vagyok az.

FFA Clara, téged az Istenverte Apád nemzett, aki a Leggazdagabb Fehér Ember volt a Városban, meg valaki, aki főzött rá. Ezért vagy bagoly. (Nevet.) Ezért van az, hogy amikor látlak, Mária, sírok. Sírok, amikor Máriaikat látok, sírok a halálukért.

(A **FEHÉR MADÁR** repdes. A **TISZTELETES** olvas. A **FATTYÚ FEKETE ANYJA** a kapunál áll, néz, aztán leveszi a rózsapiros csipkeruhát és a fekete arcot (fekete arca alatt halványabb néger arc van). lehúzza a haját, a hosszabb fekete haját, és fehér ruhát vesz fel. A ruhájából elővesz egy Krisztus képet, majd letérdel és felfelé bámul. Ő a **TISZTELETES FELESÉGE**. Míg ezeket teszi, a szín egyet fordul.)

A TISZTELETES FELESÉGE (Térdel. A **TISZTELETES** állva nézi őt. A **TISZTELETES FELESÉGE** egy fiolát vesz elő a ruhájából és feltartja.) Ez a szüzességem gyümölcse, bagolyvérű Clara, aki a Fattyú Clara Passmore, akinek a nevünket adtuk; nézd a Bagolyvért, ezért sírok, amikor Máriaikat látok, sírok a halálukért. Bagoly Mary Passmore.

(Feláll, és kimegy az egyik oldalsó kapun keresztül. A **METRÓ MEQÁLL**, a kapuk kinyílnak, emberek jönnek be, a kapuk becsukódnak. A **METRÓ ELINDUL**. Ő, aki odamegy a **TISZTELETESHEZ**, mintha kérlelni akarná. A **Tiszteletes** erre

amelyek esetleg az olvasók szubjektivitásából erednek. W.K. Wimsatt például a következő distinkcióval érvel:

Stevenson rendszerének egyik leghangsúlyosabb pontja annak megkülönböztetése, amit egy szó *jelent*, és amit *sugall*. Ahhoz, hogy egy adott esetben megtegyük ezt a megkülönböztetést a szemiotikusok által elnevezett „nyelvi szabály” („meghatározása” hagyományos terminológia szerint) alkalmazására van szükség, egy olyan szabályra, amelynek az a szerepe, hogy rögzítse az egy szóra adott válaszokat. Az „atléta” szó *jelenthet* valakit, akit érdekel a sport más egyebek mellett, de csupán egy magas, fiatal embert sugall. A nyelvi szabály szerint „az atléták mindenképpen érdeklődnek a sport iránt, de nem biztos, hogy magasak.”²⁷

Wimsatt gondolatmenete az olvasót képzett lexikográfussá változtatja, aki képes ellenállni a jelölt felderítésére irányuló törekvésnek, és megelőgszik a szavak referenciájával, vitathatatlan „jelentésével”. Wimsatt ragaszkodása ehhez a pozícióhoz valószínűleg annak tudható be, hogy ha nem áll rendelkezésünkre elegendő kritérium, hogy megkülönböztessük a személyes történet esetlegességeiből eredő jelölteket azoktól, amelyek a szövegből erednek, akkor nincs mód az irodalmi értelmezésre. A szerzői szándék volna a legalkalmasabb az ilyen megkülönböztetés megtételét lehetővé tevő kritérium szerepére, ami Wimsatt számára ellentétben áll a szándékot illető tévedés [intentional fallacy] tanításával. Így, noha Wimsattól elmondható, hogy igyekszik megszabadítani a szerző szigorú dominanciájától, olyan értelmezői szerepet ruház az olvasóra, amelyben annak feladata a szöveg előre megalkotott nyelvi szabályok szerint való megértése. Barthes lehetővé teszi az olvasó számára, hogy a textuális egység eléréséhez szemiotikai alapelvek segítségét is igénybe vegye, mégis Wimsattal együtt mindketten feltételezik az olvasó teljes kompetenciáját, és úgy tűnik, arra utalnak, hogy az olvasó köteles hű maradni valamiféle textuális egység fogalmához, ami megelőzi az értelmezést. Úgy tűnik, hogy a szerző zsarnokságát kezdetben a szöveg zsarnoksága váltja fel az olvasói szabadság korlátozásában.

Ha a *reader-response* elmélet „ideális olvasója” egy újabb fikció, amely csupán az előzetes szerzői szándék konszolidálására szolgál, akkor az elmélet még mindig adós a valóban felszabadított olvasó és közönség státuszának megfogalmazásával. Ezt kísérte meg Louis Althusser a brechti színházról írott kritikájában. Althusser leszögezi, hogy „a darab *magá* a néző tudata”: a drámát a közönségre gyakorolt valószínűsíthető hatások alapján kell megítélni, nem pedig a szerző által elvont esztétika alapján. A közönség szerepének meghatározása során Althusser a közönség részvételének két modelljét tárgyalja. Az első a brechti elképzelés, ahol a néző „kívül áll a darabon, így mond ítéletet.” Althusser azon az alapon utasítja el ezt az elméletet, hogy „A darab nem tartalmazhatja saját történetének az ‘Utolsó Ítéletét’, ahogy a néző sem lehet a darab legfelsőbb bírója.”²⁸ Nem lehetséges ideológián kívüli pozíciót felvenni, hogy tárgyilagos bíróként működve tévedhetetlen rálátásunk legyen a szövegre. A másik visszutasított modell a klasszikus színház közönségének feltételezett attitűdje; ebben az esetben a közönség azonosul a központi hős küzdelmeivel. Althusser rámutat, hogy az azonosulás olyan pszichoanalitikus fogalom, amely figyelmen kívül hagyja a közönség által a színházi gyakorlatba hozott tényezők különbözőségét. Fenntartja, hogy a színpadon éppen annyi ideológiai küzdelem folyik, mint a színházon kívül, és hogy nincs okunk feltételezni, hogy az előadás-szöveg ideológiáját a különböző érdekű és ideológiájú emberek sokasága kész elfogadni.

Althusser számára ebből a sajátos dilemmából a kivezető utat az jelenti, ha feltesszük, hogy a darab önmagán belül az ideológiától való távolságot hoz létre: ahelyett, hogy teljesen elkerülné az ideológiát, a darab kialakítja saját mechanizmusait; ezek segítségével olyan reflexív attitűd jelenhet meg, amely arra készíti a közönséget, hogy a szöveget saját ideológiai hajlandóságát szem előtt tartva egésszítse ki, ezáltal jutva el bizonyos fokú „ön-felismeréshez”.

A *Dühöngő ifjúság*ban található néhány ilyen mozzanat, különösen a darab végén, amikor Alison végül megtörik. Szembekerülve Alison végtelen fájdalmával Jimmy így szól: „No, ne! Igazán, kérlek... Nem bírok” (p.110) A közönség dolga eldönteni, hogy Jimmy valami most kialakuló gyengédséget fejez ki Alison felé, és úgy kell rá tekintenünk, mint aki nem tudja elviselni Alison szenvedését, vagy egyszerűen csak igyekszik elkerülni minden további érzelmi kitörést, és csupán kerüli a témát. A darab egy pillanatra kikényszeríti a kérdés feltevését, és textuális hiánya révén helyet hagy a kö-

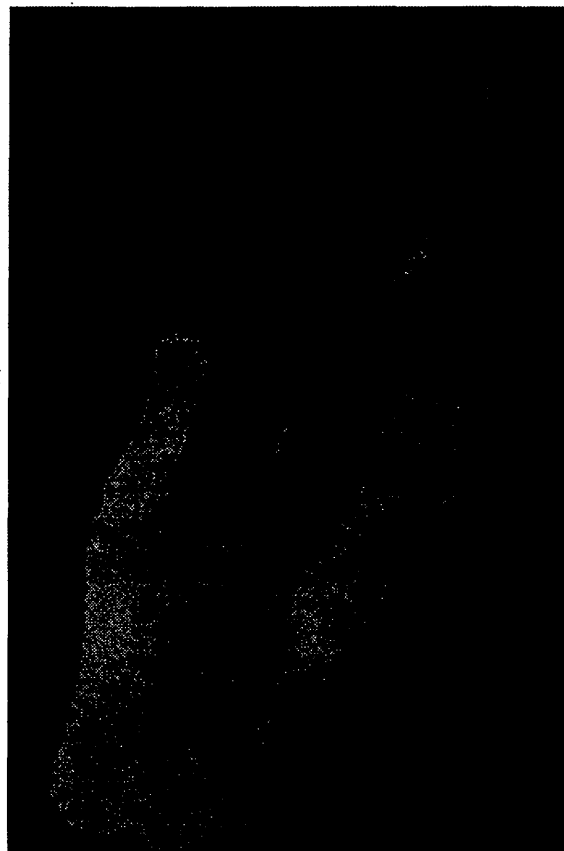
ARTAUD

zönségnek, hogy mind a saját, mind a szöveg ideológiájával aktívan szembenézzen, pótolva a diszkurzus hiányzó láncszemét.

Althusser szerint a drámaírónak figyelembe kell vennie a konkrét közönséget, amelyet megszólítani igyekszik, és a szöveget az általuk a színházba hozott tudás és ideológia függvényében kell megszerkesztenie, amennyiben magának a közönségnek a feladata, hogy kiegészítse a darabot. Rick Rylance a *Forms of Dissent in Contemporary Drama* című írásában az elmélet hatását vizsgálja olyan drámaíróknál, mint Howard Baker vagy Howard Brenton, és arra a következtetésre jut, hogy ez a két vezető politikai drámaíró éppen azon közönség létezésének a függvénye, amelyiknek az értékrendjét a leginkább bírálja. John McGrath azonban úgy kerül szóba, mint olyan drámaíró, aki közvetlenebbül foglalkozik közönsége valódi természetével, és tudatában van a kommunikációnak helyet adó színháznak, mint társadalmi kontextusnak. Rick Rylance úgy véli, hogy az elmélet önmagával szembeni elfogultsága elfedi a legértékesebb politikai motívumokat, és McGrath mutatja meg, miképp juthatunk el leginkább a színházhoz, mint politikai eseményhez.

„MIT SZÁMÍT, KI BESZÉL?”

Howard Brenton *H.I.D. (Hess is Dead)* című darabjában egy csoport tudóst fogadnak fel, hogy Rudolf Hess élettörténetét a hatalomnak tetsző formában újraírják. A tudósok úgy vélik, hogy értelmezésük „az igazság kódolása.... Beszámolóknak szerkesztés eredménye. Mint bármely mondat vagy fénykép.” A halált vizsgáló szereplő, Raymond felismeri, hogy olyan elméleti alapelvek felé haladnak, amely szerint a nyelv önmagában nem hordoz jelentést, azt az egyének hozzák létre. Gúnyosan megjegyzi: „Goebbels hogy szerette volna a modern irodalomtudományt!”²⁹ Ha egyáltalán nincs igazság, akkor a konszenzusra törekvő nézetek küzdelmében az erősebbé a győzelem. Hasonlóképpen, ha a drámaírók nem képesek valamilyen fokú ellenőrzést gyakorolni szövegük végső befogadására, akkor a szöveg kisajátítható, és olyan ideológiai érdekek szolgálatába állítható, amellyel ők nem értenek egyet. Az irodalomelmélettel kapcsolatos szkeptikus álláspont szerint – amilyen Raymondé – amennyiben a szöveget teljes mértékben nyitva hagyjuk mindenféle olvasat előtt,



átalakul a HALOTT APÁVá, és újra felölti koszos fehér haját. A TÖBBIEK körülöttük állnak.)

Ő Édesapa, Istenverte Apám, aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban, aki a Halott Apa te tudod, hogy Anglia a kedves Chaucer, Dickens és a legdrágább Shakespeare hazája. A teleket itt töltöttük a Towerban, a Királynő Házában laktunk, nyaranta pedig a legdrágább Shakespeare-nél voltunk Stradfordban. Olyan csodás volt az egész. Beszéltem Boleyn Annával, Halott Apa. Oly sokat tud a szeretetről és a szenvedésről, és azt hiszem, segíteni fog nekem. (Kivesz egy köteg papírt a jegyzetfüzeteiből: a földre hullnak.) Kérelmek, kérelmek, hogy tisztességes temetést kapjál, olyat, ami megillet a Szent Pál Kápolnában, hagyják, hogy megrohadj, Istenverte Apám, aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a Városban hagyják, hogy megrohadj abban a georgiai városban. Nem sikerült találkoznom a királlyal. Beszélék megint Anne Boleynnel. Olyan sokat tud a szeretetről. (Megmutatja a papírokat a HALOTT APÁnak, aki lelógó hajjal, holtan ül, ekkor a szín egy fél fordulatot tesz az óramutató irányában. Iszonyú SIKOLYOK hallatszanak, a madár csapkod a szárnyával. A TISZTELETES FELESÉGE belép és a kapunál imádkozik.)

HALOTT APA Ha az őszám, miért vagy néger, Fattyú? Mit keres egy néger a londoni Towerban, a Királynő Házában? Clara, én vagyok a te Istenverte Apád, aki a Leggazdagabb Fehér Ember volt a Városban, te pedig tanító vagy Savannah-ban, aki a nyarakat a tanítóképző főiskolán tölti. Nem vagy az őszám. Fattyú vagy. Tartsd zár mögött, Vilmos.

ben nyitva hagyjuk mindenféle olvasat előtt, úgy az közömbösít mindenféle elkötelezettséget a drámaíró részéről.

David Hare hasonló fenntartásokat fogalmazott meg az elmélettel szemben egy Cambridge-ről szóló beszámolójában. Amikor a strukturalizmus divatban volt, az általános vélemény szerint „az író csupán toll, míg a kezét jórészt a kor társadalmi és gazdasági feltételei irányítják.” Később azonban Hare feljegyzi, hogy kérdésére, hogy visszanyerte-e a kontrollt saját műve felett, azt a feleletet kapta: „Javarárszt. De nem teljesen.”³⁰ Hare a posztstrukturalizmus elterjedésére utal: ahogy Robert Young írja „a szubjektum megkérdőjelezése vagy halála Saussure-nél, majd a posztstrukturalizmusban éppen a szubjektum újramegjelenéséhez vezetett – nem egységes tudatként, hanem a nyelv által strukturálva.”³¹ Barthes nem látta szükségét annak, hogy a szerzőt bármilyen vonatkozásban figyelembe vegye, mivel „a nyelv beszél, nem a szerző”. Barthes számára a kérdés nem az író valóságos létezése, ahogy Karl Miller javasolta, hanem az, hogy az eredményként létrejövő szöveg kifejezi-e az író individualitását, ami a nyilvánosság látóterén kívül esik.³² Ha a szöveg valamilyen módon kifejezi az író gondolatait, akkor ezek a gondolatok egyedül birtokolják a szöveg jelentésének a kulcsát. A strukturalizmus válaszában kétségbe vonja, hogy a szöveg bármiféle individualitás kifejeződése volna: a nyelv jelentése teljes egészében a társadalmi konvenciókban található. A posztstrukturalizmus azonban amellet érvel, hogy a szöveget a szerző hozza létre, de annak nyelve nem más, mint az ő szubjektivitásának a formája, nem pedig egy megelőző mentális állapot visszatükröződése. A szubjektivitást a nyelv strukturálja, ezért a szöveg felfedi azt.

Így a jelenkori elmélet megjelenése nem feltétlenül vezet oda, hogy a drámai szöveg módot nyújt bármilyen álláspont igazolására. A posztstrukturalizmus számára a szerző nem mint a szöveg jelentésének egyetlen forrása, hozzáférhetetlen kezdőpontja jelenik meg újra, hanem mint a szöveg formája által implikált jelenlét.

Foucault azonban körültekintően módosítja a szerzői funkció fogalmát azáltal, hogy annak használatát a jelenkori társadalomban, mint komplex diszkurzus-funkcióban vizsgálja. A modern dráma esetében a szerzőség fogalmát gyakran különösen nehéz megragadni. John McGrath úgy véli, hogy a *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil* a 7:84-es társulat tagjai együttműködésének és önálló kutatómunkájának volt az eredménye. Néhány rész rögtönzéssel és átvétellel született. Mi a mű? – kérdezi Foucault. Egy próba írásos változata részét képezn-e ennek a konkrét műnek? Ha a művet sem tudjuk önállóan azonosítani, akkor hogyan állapítjuk meg a szerzőséget? Más szerzők műveinek adaptációja újabb problémákat vet fel: Tony Harrison Racine *Phaedra*-ját szabadon fordítva annak helyszínét Indiába helyezi át. Ki formálhat így jogot a szerzőségre? Foucault válasza szerint a szerző ilyen esetekben „egy bizonyos funkcionális alapelv, amely kultúránkban lehetővé teszi valaki számára a korlátozást, a kizárást és a választást; röviden amely lehetővé teszi számára, hogy gátat szabjon a fikció terjedésének, szabad manipulálásának, szabad elrendezésének, felbontásának és újrendezésének.”³³ John MacGrath például arra szolgál, hogy eldöntsük, hogyan kell a *The Cheviot*-ot olvasni, hogy az megfelelően elképzeléseinek és más szövegeknek, amelyekért ő a felelős. Foucault szerint az a kultúra, amelyben a fikciót nem korlátozza a szerző alakja „tisztá romantika” volna, és ennek következményei teljességgel elfogadhatatlanok lennének. A foucault-i értelemben vett „szerző” így nem az összes neki tulajdonított diszkurzus kiindulópontja, hanem csupán a koherens megszerkesztés eszköze.

A *The Mysteries*-hez írott bevezetőjében Tony Harrison azzal védi a hagyományos darabok általa létrehozott új változatát, hogy azok eredetileg is adaptációk sorára épültek.³⁴ Egy foucault-i alapelvre hivatkozva kijelenti, hogy az abszolút eredetiség nem meghatározó összetevője a szerzőségnek, és hogy saját műve a maga módján eredeti – talán a harrisoni drámai életmű részeként, amely más képzeletbeli fordításokat tartalmaz létező művekről.

Foucault idézi Beckett megjegyzését – „Mit számít, ki beszél?” – annak hangsúlyozására, hogy a szerzői diszkurzus létrehozójának közvetlen ismerete nélkül is érthető. Nem az a fontos, hogy ki a szerző, hanem, hogy mit ír. A szerző így konzisztens személyt alkothat művében, amelyre a diszkurzusból következtethetünk, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy ő határozhatja meg pontosan, hogy e személy miképp értelmezhető. Ha a szerző alakját a diszkurzus magába foglalja, akkor ez a nyelv szimbolikus rendjébe tartozik hatalmas tudattalan hálózatával együtt. Ahogy Derrida fogalmaz, „a jelölő egymagában többet mond előttem, mint amit én hiszek, hogy mondani szeretnék”.³⁵ Ezért – David

Hare megfigyelése szerint – a drámaíró a drámai szövegek megértésében jelentős szerepet játszó tényezőként kelhet új életre, de anélkül, hogy a befogadásukban a teljes autoritás igényével fellépne.

fordította Bocsor Péter

1. *Image-Music-Text: Essays Selected and Translated by Stephen Heath* (Glasgow: Fontana, 1977), p. 146.
2. *uo.*, p. 147.
3. *Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1983), p. 51.
4. *Criticism and Ideology* (London: Verso, 1978), p. 64.
5. Lásd "Performance as an 'Interpretant' of the Drama", in *Semiotica* 64-3.4 (1987), p. 211.
6. *The Field of Drama* (London: Methuen, 1987), p. 155.
7. *Writing and Difference* (London: Routledge, 1978), p. 234.
8. *uo.*
9. *uo.* p. 185.
10. *uo.* p. 188.
11. Lásd "The Language of Crisis in British Theatre", in *Stratford-Upon-Avon Studies 19, Contemporary English Drama*, szerk. C.W.E. Bigsby (London: Edward Arnold, 1981).
12. *Writing and Difference*, p. 191.
13. *uo.* p. xii.
14. Bennett, Boyd-Bowman, Mercer and Wollacot (szerk.) *Popular Television and Film* (London: BFI, 1981), p. 217.
15. "Tv Drama: The Case Against Naturalism", *Sight and Sound* 46 (1977), p. 101.
16. *The Field of Drama*, p. 80.
17. *The Semiotics of Theatre and Drama*, p. 48.
18. *Sexual/Textual Politics* (London: Methuen, 1985), p. 152.
19. Toril Moi (ed.) *The Kristeva Reader* (Oxford: Blackwell, 1986), p. 77.
20. "Reading the Signs: Towards A Semiotics of Shakespearean Drama", in John Drakakis (ed.) *Alternative Shakespeares* (London: Methuen, 1985), p. 133.
21. *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986), p. 147.
22. Elizabeth Wright, *Postmodern Brecht: a Re-Presentation* (London: Routledge, 1989), p. 56.
23. Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice* (London: Methuen, 1984), p. 35.
24. Wright, *Psychoanalytic Criticism*, p. 35.
25. *Image-Music-Text*, p. 148.
26. *The Return of the Reader* (London: Methuen, 1987), p. 80.
27. "The Affective Fallacy", in *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Norfolk: Methuen, 1970), p. 22.
28. "The 'Piccolo Teatro': Bertolazzi and Brecht", in *For Marx* (London: NLB, 1977), p. 148.
29. *H.I.D. (Hess is Dead)* (London: Nick Hern Books, 1989), p. 47.
30. *Guardian*, 3-4 June 1989, p. 2.
31. *Untying the Text: a Post-Structuralist Reader* (London: Routledge, 1981), p. 13.
32. Karl Miller, *Authors* (Oxford: OUP, 1989), Chapter XIV.
33. "What is an Author?", in Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader* (Harmondsworth: Penguin, 1984), p. 117.
34. Tony Harrison, *The Mysteries* (London: Farber, 1985).
35. *Writing and Difference* (London: Routledge, 1981), p. 178.

A szöveg forrása: *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory* ed. Adrian Page. Macmillan, 1989.

Ő (Úgy bámulnak rá a többiek, mint az utasok a metrón állnak, a foggantyúba kapaszkodnak.) A kertben sétáltunk, te a karomra támaszkodtál, és Hódító Vilmosról beszéltél. Leültünk pihenni a kőpadra, és amikor felálltunk, megbotlottál, és végigvágódtál a sétányon holtan. Holtan. Hívtam az öröket. Aztán hívtam a gondnokot, és mondtam, hogy az apám éppen meghalt, hogy együtt látogattuk éppen Londont, az őseinknek és a drága angoloknak a földjét, és az apám egyszer csak meghalt. (Kinyújtja a kezét, hogy megérintse.)

HALOTT APA Nem vagy az ősom.

Ő Kiróhögtek. Idehoztak ebbe a toronyba és bezártak. Látom, félnék tőlem. A toronyból láttam, ahogy végigvonszoltak az udvaron...a hajad lelógott. Levették a cipődet, és a tested merev. Merev vagy. (Megérinti.) Édesapám. (ZENE: Haydn.)

HALOTT APA Lánya valakinek, aki főzött rám. (Mosolyog. Aztán nem törődik többet ŐVELE., aki, átalakul a TISZTELETESsé, kezébe veszi a Bibliát és olvasni kezd. A FEHÉR MADÁR berepül a kalitkába. A szárnyai csapkodnak. A TISZTELETES FELESÉGE imádkozik, meggyújt egy gyertyát. A TISZTELETES nézi a MADARAT. A TISZTELETES FELESÉGE ekkor felveszi a fekete arcát és a rózsapiros ruháját. Egy kevés a piros rizsből köréje hullott, azt mondja "Úúú" és elkezd madár módjára csipegetni. Ő., aki körbe járka, majd odajön, és beszélni kezd a FATTYÚ FEKETE ANYJÁHOZ., aki egy bagolyszerű pózban ülve marad. ZENE VÉGE.)

Ő Te mondtam nekem, a Fattyú Fekete Anyja. Megkérdeztelek, honnan való William Mattheson úr családja, és te, az én Fekete Anyám, azt mondtad: azt hiszem, az apja Angliából jött. Angliából, mondtam én. Anglia a Bronte nővérek hazája. Tudtad-e, Fekete Fattyú Anyja, aki főztél valakire, hogy a Tiszteletes szalonjában üveg szekrényben könyvek vannak és Anglia Chaucer, Dickens és Shakespeare hazája? Fekete Anya, aki főztél valakire William Mattheson úr ma meghalt. A főiskolán voltam. A Tiszteletes Felesége hívott, hívta Clarát, aki a Fattyú, aki Szűz Mária, aki a Bagoly. Clara, aki a Fattyú, aki Szűz Mária, aki a Bagoly, Clara, azt mondta, a Tiszteletes kérte, hogy hívjalak, és mondtam meg, hogy William Mattheson úr ma meghalt, vagy tegnap volt, igen, tegnap halt meg. Tegnap volt. A Tiszteletes mondta, hogy mondjam meg, hogy tegnap volt, hogy meghalt, és temetni meg ma fogják. Clara, aki a Fattyú vagy, nem szabad eljőnnöd. Ne csinálj semmi olyan örültséget, hogy eljössz a temetésre, Mária. Mindig úgy bolondultál azért a fehér emberért, Clara. Én viszont elmegyek, a Fekete Fattyú Anyja. Én elmegyek, Istenverte Apám, aki a Leggazdagabb Fehér Ember voltál a georgiai Jacksonville-ben. Ha megérkezem Londonba, elmegyek a Buckingham Palotához, megnézem sötétedéskor a Temzét meg a Big Bent. Nagyszerű sétákat teszek a Hyde Parkban, és meglátogatok számtalan kis teaszalont, ahol nagy ablakmélyedések vannak és fehér asztalterítők kis fehér asztalokon és teát rendek. Igen, elmegyek, és június lesz. Aztán elmegyek a Towerba és megnézek, apám.

(A METRÓ MEQÁLL. Az ajtók kinyílnak. ŐK belépnek.)

ŐK Ha te vagy az őse, mit keresel a metrón éjjel, férfiak után kutatva?