

PATRICE PAVIS

Az elméletről

mint a szépművészetek egyikéről és a kortárs drámára gyakorolt korlátozott hatásáról – akár többségi, akár kisebbségi értelemben

Barcelona óta folyton azt kérdezem magamtól: „Hol vagyok?” – a kérdés az 1960-as éveket idézi, amikor az elmélet virágzott.¹ Mivel sajnos nem tartozom nemzeti kisebbséghez: sem breton, sem korzikai, sem baszk, sem katalán, sőt még párizsi sem vagyok, és azt a kisebbséget, amelyet némileg kötelességemnek érzek megvédeni – a teoretikusokat és szemiotikusokat – már eléggé elárasztotta (de ki panaszkodik?) a színházi gyakorlat, az előadások és a kultúrpolitika kérdéseinek özöne. A kilencedik alfejezet, a szöveg utolsó fejezete kitarthat amellett, hogy „az elméleti kutatások valamennyire hozzájárulhatnak a színház fejlődéséhez”; számomra udvarias provokációnak és ironikus felhívásnak tűnik, hogy az elmélet élethez való jogát pusztán azon jótékony hatás alapján igazoljuk, amelyet a színház fejlődésére gyakorol. Röviden, szívélyesen felkérve érzem magam arra, hogy megvédjem nemcsak az elméletet, de a kisebbségi elméletet is. Így, a kihívásnak eleget téve, óvatosság és taktika által is motiválva, csak azzal az állítással kezdek, hogy ez a hatás korlátozott és az elméletnek a művészi gyakorlat emelkedett státuszára kellene vágyakoznia. Így tehát még minden (re)konstruálásra szorul: klasszikus helyzet a teoretikus számára.

Emellett nehéz is, mivel magának a *kisebbség*-nek a fogalma, amelyet a tömegkommunikáció buzgón használ mint gyanús, bár szívmengető fogalmat, sok különféle tárgyra vonatkozhat: egy népre vagy egy kultúrára, egy elnyomott társadalmi csoportra, egy korlátozott számú közönségre, vagy egy kevésbé képviselt művészeti ágra. Ezeknek a kisebbségeknek a közös nevezője kétségtelenül a domináns többséghez fűződő negatív terminusokkal definiált viszonyuk. Elegendő ok ez arra, hogy megtartsuk a *kisebbség* fogalmát, amely némileg leereszkedőnek, védekezőnek tűnik, és túlságosan szoro-

san kapcsolódik a megfélemlítés és elfojtás hosszú történetéhez? Valószínűleg nem (mellesleg megjegyzem, a barcelonai szakmai konferencia a „többségi dramaturgiát” nem a „*kisebbségi dramaturgiával*” állítja szembe, hanem a „korlátozott hatású” dramaturgiával, kétségtelenül a fogalom semlegesítését választva azzal, hogy inkább korlátaira, mint számszerű vagy szimbolikus alsóbbrendűségére utal). Nyilvánvalóan érzelmileg módfelett megerterhelt már a *kisebbség* szó használata is. Semmi értelme elfojtani, mert elkerülhetetlenül visszatér.

Mivel nincsen tapasztalatom a kisebbségekkel kapcsolatban a szlovák nyelv, a konyha, a kultúra mindennapos használatán, illetve a nyelvek egymásra hatásán túl, amely utóbbi inkább örömmel, mint aggodalommal tölt el, a kisebbségről alkotott elképzelésem érzelmmentes. Az egyetlen dolog, ami ebben a kisebbségi és többségi tapasztalatban nekem számít az az, hogy egyiknek se essék áldozatul. A kisebbség áldozatának lenni, mind az elméletben, mind a társadalomban azt jelentené, hogy csupán kisebbségi értékek szerint lennénk képesek bármit is gondolni vagy tenni; a többség áldozatának lenni azt jelentené, hogy csupán a többségi értékek szerint lennénk képesek gondolkodni.

Így hát megtartanám ezt a homályos terminust – *kisebbség* –, mert lehetővé teszi számomra, hogy a(z inkább folklorikus) fogalmat metaforaként kezeljem kedvenc tárgyamra, a színházelméletre alkalmazva. A színházelmélet szükségszerűen a kisebbséghez tartozik, minthogy korlátozott számú ember gyakorolja, legtöbbször az előadás lezajlása után totalizáló diszkurzusban, amely mindig *a posteriori*, kiegészítés a leírt művészi tárgyhöz.

Kisebbségi elmélet egy olyan művészethez, amely maga is a kisebbséghez tartozik: miféle ellenpontot képezhet az élő színház a médiával szemben: a televízióval, a filmmel és most már a

¹ A tanulmány az 1985-ben Barcelonában a *Congrés internacional de teatre a Catalunya* során elhangzott előadás szövege.

videóval szemben? Sőt a minket érdeklő rendezői vagy kísérleti színház szintén kisebbségben van a kommersz színházhoz képest. Sem a színház, sem az elmélet szempontjából nem lényeges, hogy az elméletnek, konkrétan a szemiotikának az előadásnak feltett kérdések és a kritikai diszkurzus pontosításával le kellene szűkíteni a vizsgálódás területét, hiszen mindkettőhöz érintőlegesen és mellékesen közelítenek, akár a színházi műfajról, akár a műfaj adott perspektívájáról van szó.

Elmélet és kisebbség

A szükségképpen „kisebbségi” elmélet és az általa teoretizálni kívánt kisebbség közötti objektív kapcsolat arra ösztönöz, hogy eltöprengjünk a terminusok viszonyain és megfelelő definícióin.

Az „elmélet” jelentése

Egy elmélet magába foglalja a szöveg és az előadás működésére vonatkozó igazolható hipotézisek viszonylag koherens csoportját. Hogyan igazolunk egy színházelméletet? Nem hoz létre tiszta, precíz eredményt, de biztosítja számunkra a sajátosságok hosszú sorának tudatosítását; leginkább azt teszi lehetővé, hogy megértsük, mi koherens és eltervezett. Természetesen semmi sem akadályoz meg abban, hogy részleges elméleteket állítsunk fel: a szövegről, a cselekményről, a tér használatáról, a színésZRől, a *mise en scène* globális elrendezéséről stb. Sok elmélet, legalábbis a manapság használatban lévő, úgymint a dramaturgiai, az antropológiai, vagy szemiotikai elemzés, a humán tudományoktól kölcsönöznek fogalmakat és módszereket, amelyek egy sor analitikus és magyarázó eljárást tökéletesítettek és a szöveg vagy az előadás egy vagy több szintjén működő deskriptív metanyelvet alkottak. Az elmélet hajlik afele, hogy általánosítson és különböző nyelveket integráljon egy koherens egészbe. Feltevések és hipotetikus-deduktív eljárások segítségével modelleket hoz létre, amelyeket módosítani, gyakran kritizálni is lehet, de legálább koherensek, és egyszerre keresik a belső logikát és az ismeretelmélethez való kapcsolódást. E modellek létrehozása kiszámított kockázatot von maga után: költséget és kockázatot, amelyek csak akkor igazolódnak, ha a diszkurzus koherens jelentést hoz létre, és ha ez átvihető más szövegekre vagy *mise en scène*-ekre is, röviden, ha az eljövendő színházi gyakorlatban igazolható.

Az elméletet el kell különíteni a kritika diszkurzusától: az utóbbi olyan közvetlen, elkötelezett, értékelő reakciót kíván, amely az előadás által gyakran nem igazolható; megengedi a tévedéshez, a javításhoz és a vitához való jogot; nem csupán esztétikai, hanem ideológiai és morális ítélet is egyben.

A „kisebbség” jelentése

Az elmélethez hasonlóan a „kisebbség” kérdése is számos perspektívából ragadható meg: a színház kultúrája és közönsége felől, vagyis az uralkodó normához, kultúrához vagy nyelvhez viszonyított különbözősége alapján; nehézségeinek vagy partikularitásának köszönhetően, a színház által bevaltott, korlátozott számú (szűk értelemben vett) közönség alapján. Ami ezekben a kritériumokban közös, az a közönségre, vagy a létrehozott munkára vonatkozó kiterjesztés vagy általánosítás lehetlensége.

Ha az elmélet és a kisebbség fogalmát összekapcsoljuk, megkapjuk a *kisebbségi elmélet* fogalmát, amelyre tökéletes példával szolgál a színházzemiotika. Még mindig meg kell azonban értenünk, hogyan és miért rekesztődik ki a szemiotika a többségi elméletből. A többségi elmélet az elméletnélküliség elmélete, vagyis azé a meggyőződésé, hogy a színházi gyakorlatról alkotott elképzeléshez nincs szükség globális reflexióra, és csak a minden a priori feltevést nélkülöző intuitív értékelés nélkülözhetetlen az előadás megértéséhez és élvezetéhez. Az elméletnélküliség elmélete annyiban többségi, hogy látszólagos közmegegyezésen alapul, gyakran a kritikusoktól támogatva, és szerinte az előadás minden előkészület, rendezett elemző technika és explicit metanyelv nélküli, azonnal fogyasztható árucikk. Az ilyen elmélet a józan ész és az ártatlanság benyomását kelti, és megengedi magának, hogy viccelődjön a teoretikusok absztrakt és bőbeszédű zsargonján. Röviden, mindig sikerül a nevetőket maga mellé gyűjtenie.

De az nevet, aki utoljára nevet; hiszen az anti-teoretikus többségen belül az ellenállás fészkei fedezhetők fel; az ellenállásnak ezek a fészkei (kisebbségi kontextusban) nagyon szeretnék megérteni a szöveg és az előadás felépítését, sőt a jelentésképzés kezdetleges elméletét is. Ezek az elméleti előrelépések először szétszórt kisebbségi alakulatoknak tűnnek, ám végül olyan rendszer megformálásához vezetnek, amelyeket jobban alkalmaznak az előadásra és az adott viszonylatok szempontjából egyre következetesebbek. Az 1960-as

években a strukturalizmus megtanulta a narratológiai modellt alkalmazni a cselekmény tanulmányozására. Aztán az 1970-es években a szemiotika – elég mechanikusan – átvitte a jel és a jelentés minimális egységének fogalmát az előadáselemzésre. Ezek az elméletek az előadás mint egész megragadásának szükségességéből fakadtak, mígnem rátaláltak a kompozíció és a működés néhány elvére. Ráadásul az avantgárdéhoz hasonló fejlődésen mentek keresztül: miután ismertté váltak, kodifikáltak és megkettőződtek, gyakran új normává alakulnak, olyan rendszerre, amely tekintetbe veszi a folyamatosan kibontakozó gyakorlat sztenderdként való felfogását. Ennélfogva fennáll a veszély, hogy a jókora elméleti kisebbség többségivé és normatívvá alakul, így viszont meggátolja a művészi formák reflexióját, sőt a formák fejlődését is.

A narratíva strukturális elemzését rosszul igazították az előadás polifóniájához, és a narratológiai modellre kezdték korlátozni a vadonatúj színházszemiotikát. Egy elméleti fogalom, mindeztidáig a haladó kisebbségben, történetesen oly mértékben elveszthető teoretikus hatékonyságát, hogy lassítja az új elméletek és gyakorlatok fejlődését. A rendező (*metteur en scène*) fogalma példaként szolgálhat: a 19. század végén épp jókor jelent meg a rendező mint az előadás központi szervezője, a *mise en scène*, a szöveg és az előadás közötti kapcsolatért felelős szerző, az előadáson dolgozó csapat koordinátora. Ma a *mise en scène* ugyanezen fogalma az előadás centralizálásaként és egységesítéséként elgondolva kevésbé veszi figyelembe az új színészi tapasztalatokat vagy a nyitott, „decentralizált” [decentralized] és félremozdított [decentered] *mise en scène*-t; megerősíti azt a hibás elképzelést, hogy a rendező az előadás „homogén” és „egységes” szerzője, aki saját személyes stílusát tökéletes ellenőrzés alatt tudja tartani. Továbbá a *metteur en scène* fogalma elfedi a *mise en scène*-nek mint a megnyilatkozás kollektív és strukturális rendszerének sokkal hasznosabb fogalmát. Egy és ugyanaz az elméleti fogalom, mint például a *mise en scène* egyaránt tekinthető többséginek és kisebbséginek is: többségi és problematikus, amikor a tárgyval vagy az egyéni zseniális „rendezővel” kerül összehasonlításra; kisebbségi, amikor nyitott strukturális fogalmat, kollektív megnyilatkozást értünk rajta.

Elmélet: kisebbségi vagy kisebb művészet?

A kisebbségekről folytatott minden vita során észrevesszük egyrészt a többségi imperializmussal

szembeni kifogások visszhangját, másrészt azt a kompenzáló előfeltevést, miszerint a megfélemlített kisebbség magasabbrendű az elnyomóinál. Ugyanez igaz a saját, kisebbségi elméletre vonatkozó értékelésekre is. Ez a részleges, ideológiai megközelítés semmit nem segít a kultúra vagy az elmélet kisebbségre gyakorolt strukturális hatásának megértésében, pedig itt ez képezi a megfontolás egyetlen tárgyát. Hagyni kellene, hogy lecsillapodjon a vita, nem pedig azt feltételezni, hogy a kicsi (mindig) szép [small is (always) beautiful], és meg kellene mutatni, hogy a kisebbség egy sor olyan megszorítást ró ki az irodalomra és az elméletre, amelyek nem szükségszerűen negatívak, hanem mind az irodalomnak, mind az elméletnek egyedi és eredeti jelleget kölcsönöznek.

Kezdjük Deleuze és Guattari figyelemreméltó Kafka-tanulmányával, amelynek címe *Kafka: A kisebb irodalom felé*. A szerzők a kisebbségi irodalom „három jellemzőjére” mutatnak rá: „a nyelv területvesztésére, az egyéninek a politikaihoz való kötődésére és a megnyilatkozás kollektív csoportosulására”. (1975:33; 1986:18). Három lényeges jellemzőre összpontosítanak: (1) a prágai németre mint területvesztett nyelvre; (2) minden egyéni vonatkozásnak – mint például az Oidipusz komplexusnak – a politikaihoz való kapcsolódására; (3) Kafka megnyilatkozás-hálójának K. alakján keresztül történő elrendezésére. A kisebbségi irodalom e három jellemzőjéből a kisebbségi színházelmélet három összetevőjét állapíthatjuk meg, amelyek egy-egy jelentenek három redukáló pillanatot és „az állammal vagy a hivatalos nyelvvel szembeszálló álom megálmódásának” háromféle módját, azaz „egy eljövendő kisebbség megteremtésének képességét”. Ez az „eljövendő kisebbség” megalapíthat egy kisebbségi színházelméletet saját megszorításainak elfogadásán keresztül.

1 *Területvesztés*: ahogyan Deleuze és Guattari szerint „a kisebbségi irodalom nem kisebbségi nyelvből származik; inkább egy kisebbség hozza létre egy többségi nyelven belül” (1975:29; 1986:16), a színházelmélet sincs korlátozva azoknak az embereknek a szűk körére, akik a színház iránt érdeklődnek. Magába foglalja egy sor (inkább módszertanilag, mint számszerűen) korlátozott eszköz használatát, amelyeket a szemiotológiából és a humán tudományokból kölcsönözött, hiszen a kritika diszkurzusán belül nincs értelme új, például kodifikált vagy formalizált metanyelvnek; inkább közös nyelv szükséges, hogy az előadás újfajta

szemszögből legyen megragadható. Ebben az összefüggésben az elmélet általában és különösen a szemiotika észreveszi bármely kritikai diszkurzus területvesztését, a domináns diszkurzustól vagy bármely magától értetődő ideológiától való szükséges elhatárolódását és saját koherenciáját mint a színházról szóló diszkurzusban és magán a színházon belül elfoglalt helyét. Ugyanakkor ez a területvesztés csupán az első lépés, amely – ha adottnak vesszük bármely elmélet egyetemességre benyújtott igényét – az ellenkezőjébe fordul: a színházról szóló különböző diszkurzusokon belüli elmélet *területének visszafoglalása*, az arra való hajlandóságba, hogy a szemiotikai diszkurzust ne a beavatottak számára kódolt nyelvként különítsük el, hanem inkább olyan nyelvet csináljunk belőle, amely körülöleli az előadás globális természetét és nem marad kisebbségi diszkurzus: *kisebbségi* elmélet amennyiben egyszerre létrehozza és elutasítja a területvesztést. Ebben az értelemben a teoretikusok mind német zsidók Prágában, vagy ahogyan Miro fogalmaz: „univerzális katalánok”.

2 Az *egyéni kapcsolata a politikaival* (Deleuze és Guattari, 1975:33) egyenlő mértékben érvényes az elméletre, legalábbis arra a fajtára, amely az előadás minden esztétikai megfigyelését, minden nyilvánvalóan formális leírását a politikához kötné, ez pedig nem más, mint a formák ideológiájának reflexiója (Pavis, 1983). A szemiotika vizsgálja, vagy neki kellene vizsgálnia a jel társadalomkritikai dimenzióját, a jelek kapcsolatát a diszkurzív és az ideológiai formációkhoz, de a jelek hatalmas kozmogóniáival vagy tipológiáival (a Peirce-i módon, ahogyan Marty teszi, 1984) nem kellene megelégednie.

Ahogyan Kafka mondta: „az az elképzelés, hogy a politikához fűződő kapcsolatok nem veszélyesek, belső autonómiájának következtében az irodalom politikai szlogenekhez kötött, egész országra való kiterjesztését eredményezi” (1951:209). Adorno ugyanebben a szellemben említi „a művészi alkotás kettős jellegét: társadalmi tényét és autonómiáját” (1970:334; 1986:320). Kafka kisebbségi irodalmának és Adorno esztétikai elméletének ilyen konvergenciája arra ösztönöz, hogy – a színház társadalomszemiotikáján belül – összekapcsoljuk a pszichoanalízis által inspirált elméletet és az előadás politikai és esztétikai dimenziói felé mutató ideológielméletet.

3 Végül a *kollektív megnyilatkozás* szintén kedvelt tárgya a színházszemiotikának minden iro-

dalmi formában, mivel a *mise en scène* nem egy központi témát jelenít meg több altémává megsokszorozva, hanem a megnyilatkozások eseteinek komplex elrendezését. A kisebbségi elmélet itt újfent nem igyekszik leírni az egyéni tehetségeket, akik feltehetően a *mise en scène* során fejezik ki magukat; inkább a megnyilatkozás polifónikus rendszerét rekonstruálja, elutasítva a szerző központi és átteleles beszéde, illetve a szereplők egyéni, primitív beszéde közötti különbségtételt (amelyet a beszédaktuselmélet és a pragmatika mostanság újra bevezetett) (Pavis, 1985a). Az egyszerűsített felosztás helyett, amely a drámaíró mint homogén és koherens szubjektum illúzióját tartja fent, a szemiotika Kafka és Deleuze kisebbségi művészetének módja szerint a kollektív megnyilatkozással foglalkozik, amelynek elrendezését rekonstruálni kell anélkül, hogy egyetlen hang is a mester, különösen a drámaíró vagy a rendező pozíciójába kerülne.

Így mindezek a kisebbségi irodalom által megszabott kritériumok, *mutatis mutandis*, alkalmazhatók a *kisebbségi elméletre*, ami annál is inkább elképzelhető, mivel a kisebbségi elmélet kutatása nem a többséggel szemben álló kisebbség minőségre és felsőbbrendűsége vonatkozó kritériumain alapul, hanem a kutatás marginalitásán. A kisebbségi elméletnek nehéz olyannak maradnia, mintha az új többségek szüntelenül egyetemességre és az általános elmélet fölötti ellenőrzésre vágyakoznának és a kisebbségitől a domináns globális magyarázat felé mozdulnának el, gyakran figyelmen kívül hagyva episztemológiai alapjaikat. Írjuk le az elméleti „többség-építés” jelenségének három esetét a pragmatikában, az antropológiában és a szemiotikában, vagy legalábbis egy bizonyos szemiotikában.

Új többségek a kortárs színházelméletben

1 A *pragmatika* nem csupán a nyelvészetben belül fejlődött, hanem az irodalomhoz és a fikciós aktusokhoz kapcsolódva is. A szóbeli tett egyetemes modellje uralkodik a színháztudományban, különösen a dialógus és a szimbolikus cselekvés elemzésében. A színházi dialógus modellje, avagy a Bahtyin-féle dialogicitás még olyan szemiotikusok által is használatos, mint Ducrot azért, hogy megalapozzák az irónia, az interszubjektivitás és a diszkurzusban résztvevő szavak erejének elméletét. Sajnos e pragmatikának sem sikerült tisztáznia a színházi dialógus szerkesztettségét, mert a Bahtyinra és a megnyilatkozás nyelvészetére való utalások ellenére nem számol a dialógus és az ideológia,

vagyis a pszichoanalízis többféle tárgya közötti kapcsolattal. Ducrot túl szorosan kötődik az argumentáció elméletéhez megelégedvén azzal, hogy olyan színházi metaforát használjon, amelyben a beszélő többféle megnyilatkozó közötti dialógust hoz mozgásba (Ducrot, 1984:225). E pragmatikából vett példán keresztül a nyelvészeti és retorikai elmélet eltűzött ambícióját láthatjuk annak érdekében, hogy többségivé és a színházi diszkurzus abszolút modelljévé váljon anélkül, hogy definiálni tudná a szöveg és az intertextus közötti pontos, akár ideológiai, akár pszichoanalitikus viszonyt (lásd Pavis, 1985a, 1985b).

2 A *színházantropológia* szintén egyetemesíteni szándékozik egy tagadhatatlanul igaz megfigyelést: a néző valódi résztvevő a színház rituáléjában. Parateátrális korszakának idején Grotowski antropológiai megközelítése olyan hermeneutikai aktust képzelt el, amelyben például a színpad a színész és a néző bensőséges élményének jelentését vizsgálja anélkül, hogy túl sokat vessződné az előadás külső részleteivel: irrelevantként elutasítja a színész és a néző találkozását, és túl szorosan kötődik a jelrendszerek osztályozásához. Minden ilyen kreativitás és testi kifejezés elméletében, de a Derrida-féle anti-teoretikus dekonstrukcióban is olyan benyomást kelt az antropológia, mintha vállalná az antiteoretikus elmélet pártolását és megpróbálná megragadni a színész és a néző közvetlen észlelését, illetve megnevezhetetlen cseréjét. Nem könnyű ellenelmélettel válaszolni erre a Derrida-féle vagy posztmodern megközelítésre, pontosan azért, mert elutasítja a szemiotika külső leírását éppúgy, mint az intellektuális indoklást vagy a *mise en scène* globális rendszerét.

3 De harmadik példánk, *magá a szemiotika* sem mentes ettől az egyetemesítő betegségtől, amely felszámolja a kisebb, de legalább koherens elmélet gondos határait. Mindenesetre ez arra a szemiotikára vonatkozik, amely a jelek osztályozásával foglalkozik anélkül, hogy megvitatná kiterjedésüket vagy a jelöltek elrendezésének formációját, és mindenekelőtt gondosan kerüli a társadalmi kontextussal (Mukařovský) való bármiféle kapcsolatot, különösen a recepció helyzetének változásait illetően. Ezzel a fajta szemiotikával (amely sajnos a többség a kisebbségen belül) a társadalomszemiotika vállalkozását állíthatjuk szembe, amely elutasítja egyrészt a közönség ideológiai helyzetére nem vonatkozó elszigetelt jelek pozitívizmusát, másrészt a szociologizmust, amely kizárólag a közönség tár-

sadalmi-szakmai kategorizálásának statisztikájával foglalkozik, harmadrészt pedig a kísérleti pszichológiát, amely a néző reakcióit írja le anélkül, hogy a jelentésképzés esztétikai reflexiójával összekapcsolná.

Ebben a három új elméleti többségben – pragmatika, antropológia és szemiotika – észrevehetjük a pozitívizmus visszatérését, amelyet Adorno a szociológia tönkretétele miatt támadott (1972). A szemellenzős tudományosság feléledése ez, s észrevehetjük a biztos alapot nélkülöző pszichológia visszatérését is, amely kitöröl minden olyan elméletet, amely a történelmet vagy a társadalmat kívánja elemezni, mindenekelőtt azt, ami a társadalmat a formákban véli felfedezni és nem a mű kivonatolható tartalmában. A történelemnek hátat fordító elmélet paradox módon gátolja (más) elméletek megalakulását, legyen az többségi, vagy kisebbségi: az ilyen történelmietlenség lehet sztálinista visszahatas, ironia nélküli brechtianizmus és militáns, kritika nélküli művészet.

4 *Elmélet vagy elméletek?* A szemiotika elmélete tehát igencsak kényelmetlen helyzetben találja magát, és ezért vagy ezzel egy időben hajlik afelé, hogy a színháztudomány általános episztemológiájának vagy metateóriájának elefántcsonttornyába húzódjon vissza, hogy leíró technikává korcsosuljon, illetve a színházról szóló elszigetelt, részleges és töredezett diszkurzussá essen szét. Ez a helyzet a szemiotika rendezetlenségét tükrözi, amelyet egyszerre vádolnak azzal, hogy túlságosan tudományos, illetve esszéisztikus és alig megbízható. A szemiotikusok, akik Pierre Bourdieu szerint az 1960-as években még mindig az „irodalmárok és esszéisták, illetve az »Új Sorbonne« »tudományossága«, »pozitívizmusa« és »racionalizmusa« közötti »régicarcot« » folytatták (1984:155), mostanában a tudomány presztízsével hozzák magukat kapcsolatba:

ez az örökké megújuló küzdelem a társadalomtudományok „reduktív materializmusa” ellen most egy idealizált karikatúrában testesül meg, és a szemiotikával, illetve a strukturális antropológiával együtt olyan tudomány nevében teremődik meg, amely azt állítja magáról, hogy össze tudja békíteni a tudományos szigor és a szerzői kritika világi eleganciájának követelményeit. (1984: 155)

Bourdieu bölcsen arra ösztönöz, hogy ne tápláljunk túl sok reményt a szemiotika tudományos jellegét illetően, amely mindig kockáztatja a világias csevegéssé vagy az alaptalan technológiává való

elfajzást. Ez annak a kisebbségi elméletnek a drámája, amely arra a többségi egyetemességre vágyakozik, amely a részleges elméletek egybegyűjtését artikulálná: a gyengeség vagy az elméleti naivitás pillanataiban ez a metateória gyakran posztmodernként tünteti fel magát, bár egy ilyen varázscímke nem igazán ragasztható fel egy új elméleti közönségre azért, mert az azt irányító mechanizmust leírja (ennek ellenére láthatjuk a különbséget és a határt, ami elválasztja a modern vagy klasszikus modellettől).

Valójában magának a színházelméletnek az identitása forog kockán: plurális-e az elmélet? Vajon csak egyetlen vagy több elmélet létezik, ahogyan Josette Féral (1984:12) sejteti? Azaz feloszthatjuk-e az elméletet a tudás alosztályokra való bontásának kockázata, vagyis az előadás elszigetelt aspektusainak vizsgálatát célzó technikák szintjére történő lealacsonyodás nélkül? Semmi sem bizonytalanabb ennél. Amit a színházi aktivitás vagy az előadás egy elemének leírása során a módszertani hatékonysággal nyerünk, azt elveszítjük a globális megértésben és az episztemológiai szigorban. Az elmélet nem képes olyan elgondolásként fennmaradni, amely el tudja kerülni a tudás vagy a koherencia felosztását, hanem láthatóan olyan össze nem függő jelenségeket kísérel meg egymás mellé rendelni, mint a gesztus, a vokális ritmus, a drámai szöveg története és a recepció apparátusa. *Elmélet* helyett *elméletekről* beszélni pusztán azért, hogy fenntartsuk az elmélet egységét, még nem vezet a választatos megközelítések és elemzési módszerek feladásához; az eredmények közötti kapcsolatok fenntartását jelenti, és az ideológiához való kötődéstől nem szakítja el a jelek formális elemzését vagy a szociológiai vizsgálatát, hanem az előadáson belüli és előadás nélküli jel működését egészként artikulálja (Pavis, 1985b) és megpróbálja azt auto-, inter-, és ideotextualitásában megérteni. A probléma a részleges elméletek sztenderdizálás nélküli egyesítésében és homogenizálásában rejlik. A sztenderdizálás kulturális és ideológiai modellekben nem egyszerű feladat.

5 A kulturális és elméleti modellek sztenderdizálása: minden negatív mellékhatással együtt a kulturális és elméleti modellek sztenderdizálásának köszönhető az új többségek létrejötte a kisebbségen belül, Kelet-Európában éppúgy, mint Nyugat-Európában.

A helyi színezetű regionalizmus és kisebbségi kultúra nyugaton paradox módon nagyon jól tolerálja, sőt kedveli a multinacionális technokráciát,

a gondolkodásbeli és nyomtatásbeli gyorsétkezést, valahogy úgy, ahogy vidéki kertünkben is fenn tartunk egy növényvédőszerektől mentes sarkot, még ha a környéken egyébként már mindent el is árasztottak a gyomirtó szerek. A kapitalizmus pontosan megértette azt, hogy a kisebbségi jelenségek minden szinten fogyaszthatók: a breton és az elzászi butikok az áruházakban, a hagyományos népzene vagy a regionális kultúrák színjátszásának fesztiváljai stb. A kulturális kisebbségek választási okok miatt nélkülözhetetlenek az ökológiai mozgás helyreállításában, amely a politika sakktablóján egyébként nem kapna helyet. Kelet-Európában a regionalizmus, a folklór vagy a nemzeti irodalom iránti tolerancia példátlan ideológiai sztenderdizálással párosul, amelynek még jó környezeti lelkiismerete is lehet a kihálás szélén álló kisebbségek védelmezését illetően; ezeknek a kisebbségeknek nincs más joguk azon túl, hogy népiek és a domináns kultúrához képest másodlagosak legyenek (például az oroszhoz képest a Szovjetunióban). Mindkét rendszerben a kisebbségi jelenségek hibás elközelítését érhetjük tetten: kirekesztik és egyben olyan központosított rendszer által irányítják őket, amely nyugaton a piac felügyeletén, keleten pedig az állami szocializmus rendőrállamán alapszik.

Ugyanezt a jelenséget vehetjük észre – új, használhatatlan szerkezetek és a folklór felé történő kirekesztés – az irodalomra és a színházelméletre kiszabott szerepben is. Kelet-Európában az agyonhasznált marxizmusra való kötelező hivatkozás a bátor, különösen a prágai iskola teoretikusainak tollából, néhány strukturalizmusra vagy szemiotikára történő utalással együtt csak erőteljesen többségi és merev elméletet tud létrehozni, amely nem képes az új formákhoz igazodni (s az újat rendszerint azonosítja és elnyomja). A nyugat, épp ellenkezőleg, módszerek, technikák, rendszerek és elméletek csömörétől szenved, amelyek csak részben alkalmazhatók és többé nem fogalmazhatók meg globálisan egyetlen episztemológiai keretben: nem értjük többé a közönségvizsgálatok, a színpadi rendszerek leírása, a megnyilatkozás vagy az antropológia pragmatikája közötti kapcsolatot és a hatékonyság, a töredékes eredmények, az eklekticizmus, a fogyasztás vagy a szakértelem kultusza mögött keresünk menedéket. Az elméletek ilyen kuszaságában érthető a közönség zavara, akár az egyetemen, akár a színházban és a médiában. Átérezhetjük azt az elragadtatást, amelyet a Derrida-féle dekonstrukció okozott az amerikai egyete-

meken, ahol a pragmatikus impresszionizmusnak sikerül új réteg festéket felvinni roskadozó homlokzatára.

Am az elmélet (jó) okán ezt állítva, valamelyest leegyszerűsitem a helyzetet. A színházi tevékenység éppen ezekben a szélsőséges esetekben követeli vissza saját jogait és értékteleníti el még a legkevésbé leegyszerűsítő elméleteket is. Két biztató példám van, amelyek bizonyítják, hogy a színházi gyakorlat még mindig tud a kisebbség kérdésével foglalkozni Kelet-Európában, anélkül, hogy az állam, vagy a párt leereszkedő modorát magáévá tenné, és nyugaton, anélkül, hogy magát a kisebbség folklorikus vagy etnográfiai fogalmára korlátozná.

A Trnavában, egy kis szlovák városban 1983-ban először játszott *Ako sme sa hľadali* (Hogyan kerestük egymást) című darab egy sor tablóban beszél el a szlovák nemzet gondjait-bajait, felölelvén az egymást követő inváziókat, a 15. században a Habsburgokét, a 17.-ben a törökökét, a 19. század második felében a Osztrák-Magyar Monarchiáét és az első köztársaság idején a csehekét. A jelenetek bemutatják a nemzeti öntudat ébredését, a nyelv és a kultúra megőrzésének érdekében alkalmazott fortélyokat, a nép kitartását bármilyen körülmények között. Az elmúlt negyven év történelméről egyáltalán nem esik szó, de a nemzeti identitás modellje és a túlélés védekező mechanizmusa igencsak szükségtelessé teszi az oroszokra – az elvtársakra, akik azért jöttek, hogy felszabadítsák a csehszlovákokat – való bármiféle utalás. Az előadás csak akkor érthető, ha tudatában vagyunk a kimondatlanoknak és bújtatottaknak: a kisebbségi nemzet kérdését (inkább, mint a nemzeti kisebbségét) engedmények nélkül kezelik a gyér, egyszerű és konkrét színpadi munkának köszönhetően, ami nyilvánvalóvá teszi az elnyomásról szóló hosszú (egyébként pedig valószerűtlen) beszédek utáni vágyat.

A második példa ezúttal nyugati, Philippe Adrien legújabb produkciója, *a Franz Kafka álma* a Kafka *Naplóiban* található álmokra támaszkodik, amelyeket Felix Guattari gyűjtött és Enzo Corman rendezett egybe. A nemzeti kisebbség kérdését itt a zsidó kultúrára, a jiddisre, a Prágában beszélt németre és a cseh nyelvre tett utalásokkal mutatják be. De mindenekfölött az előadás Kafka alakjának K.-hoz való viszonyában, apjával, anyjával, jegyesével és bizonyos hivatali és rendőri hatóságokkal való összeütközésében kötelezi el magát a kisebbségi irodalom fent említett három jellemzője

mellett. Szembeszökő az álmodó szubjektum egójának töredékessége, a színészek, a zene, a színpadon vagy a színpad mögött elhangzó naplórészletek által bemutatott álomképek ismétlődése. A *mise en scène* ellenáll annak a kísértésnek, hogy a tudatalattit más szempontból is megemlítsse, mint a tudatalattiból, és a *Naplók* álomanyagát racionális logika szerint szervezze meg. Az előadás magának a tudatalattinak a szabályai szerint építi fel az anyagot, és a nézőket, akik a kisebbségben gyűlölik magukat, a pszichológiai kisajátítás szituációjába helyezik úgy, hogy amikor elhagyják a színházat, nem tudják, melyik releváns elem került el a figyelmüket és annak mi a jelentése: valami történt és én a tanúja vagyok, miután már megtörtént. Ennek a késésnek és az álom részleges formálásának köszönhetően az előadás a szerep és a kultúra területvesztésének képzetét kínálja fel, egyetlen homogén nyelvezet kisajátításának lehetetlensége miatt, és amiatt, hogy a többségi nyelvet használók számára is lehetetlen, hogy a kisebbségi nyelvből feszületlenül érezzék magukat. Az álom a szerep, a jelentés, az egyéni megnyilatkozás eltulajdonításának színpadi metaforájává válik. Egyfajta olvasási módot követel tehát, egy befogadélméletet, amely nem előre meghatározott startvonalról indul, hanem *kisebbségi módon* igyekszik megragadni a *mise en scène*-t: Kafkával, Deleuze-zel és Guattari-val, a beavatáshoz vezető út teoretikus kalauzaival együtt megengedhető az elméletnek, az álmok és a kisebbségi nyelv durva anyagában a kritikai vonatkozási pontjának a visszafoglalása. Ez közelebb hozza az elméletet a kreatív alkotáshoz, amelyet a művészetek egyikének tarthatunk.

Az elmélet mint a szépművészetek egyike

Az elmélet örömei

Tehát ezt a paradoxont szeretném bemutatni, nem egészen minden provokáció nélkül. A diszciplínák elkülönítését állítólag nem kérdőjelezi meg. Állítólag elegendő a gyakorlat és az alkotás, és az elmélet csak ez után illesztheti magát hozzájuk kellékként, az alkotáson élősködőként. Megspórolom Önöknek az ismerős konnotációkat, amelyekkel a teoretikusokat, a „dagályos”, „szószátyár”, „impotens”, és „haszontalan” teremtményeket sújtják. Dicséretképpen hadd utaljak Barthes leírására az értelmiségiről, ahogyan Poujade látja: haszonleső professzor, lusta, unalmas, hiú, magtalan, cinikus és gúnyos, röviden

párizsi. (Barthes, 1957: 182-90). (Emlékeztethetem Önöket arra, hogy én nem vagyok párizsi?) Komolyra fordítva a szót: ha a gyakorlat és az elmélet közötti kapcsolatot gyakran konfliktusként és ellentmondásként tapasztalják meg, ez jórészt a művészet romantikus felfogásának eredménye, amely kedveli a drámaíróit/demiurgoszt mint állítólagos zsenit és alkotót, aki a színészből *szent szörnyeteget* csinál és mostanában tiszteli a rendezőtúrannoszt, aki egyszerre testesíti meg a színház intézményét és a jelentős monopolisztikus létrehozását. Ez az esztétikai és intézményi elismerés egyedi hatalmat kölcsönöz neki, különösen azt az abszolút hatalmat – amit nem igyekszik másokkal megosztani –, hogy az előadandó szöveget és a koncepció megvalósításának eszközeit illetően ötletei és elméletei legyenek. A rendező személyében a tudás és a hatalom, az elmélet és a gyakorlat látszólag természetes kifejezésre juttatása minden más szinten problematikusává válik, különösen, ha vége az előadásnak. A jövőben csak akkor lehetséges az összebékítésük, ha felhagyunk a produkció és recepció szétválasztásával, leginkább a *mise en scène* előkészítésében (a dramaturg beavatkozásával a próbák előtt és közben) és az előadást befogadó közönségben (bátorítva például a néző összekapcsoló, általánosító erejét) (Pavis, 1983; 1985b).

Nem a gyakorlat és az elmélet összekeveréséről van szó valamilyen újkeletű gyakorlati-elméleti írásmódban, hanem arról, hogy megmutassuk, mennyire szükséges van mindkét tevékenységnek a párjára. (Főleg a teoretikusok, de a színházban dolgozók is tettek kísérleteket arra, hogy összekeverjék a különböző műfajokat. Az elméleti (de még inkább a kritika)írásban megtalálható az a tendencia, hogy versenyre keljen a színházi alkotással és a kommentárt az írás pillanatának esztétikai vagy esztétizáló végpontjává tegye, amelynek stilisztikai eszközei megpróbálják ironikusan lefordítani a *mise en scène*-t. Ennek a szépirodalmi írásnak eléggé ingatag a viszonya a tárgyával, mivel nem ugyanazt a közeget használja, és szükségképpen kevésbé meggyőző, mert mint kritikai diszkurzusnak igazán soha nem sikerült elvágna ahhoz a gyakorlathoz kötődő köldökzsinórt, amelyről be kellene számolnia. Így nemigen lehetséges eltörölni a két diszkurzus közötti határt, egészen egyszerűen azért, mert az alkotás és a róla való gondolkodás a tudás két különböző eljárása, amely összetalálkozhat egyetlen személyen belül, de nem ugyanabban a disz-

kurzusban vagy nem ugyanannak a diszkurzusnak a különböző pillanataiban.

Az elmélet helye

Az elmélet helyét – és a jellegét is – jelenleg nehéz meghatározni, mert a színházi tevékenység során szüntelenül elmozdul: nincs helye sem kizárólag a színpadi előadás előtt – a szöveggel folytatott előzetes munkában –, sem kizárólag utána, az át gondolt beszámolóban, sokkal inkább a folyamat minden pontján. Ha még létezik dramaturgiai felkészülés, azonnal szembekerül a színész tevékenységével, ellenőrizvén mi az, ami megvalósítható a munkájával és mi az, ami nem; a scenografikus kísérletezés az első próbán elkezdődik; a kritikus értékelések és az egész színpadi megnyilatkozásra tett utalások folyamatosan megszakítják a színészi tevékenységet. Így sok színházi ember látszólagos óvakodása az elmélettől, a Brechtre és a dramaturgiai elemzésre való utalások vége nem jelenti az elmélet kiküszöbölését, csak elmozdulását és elágazását az alkotás minden szintjén.

Az elmélet most sokkal szorosabban asszociálódik a gyakorlattal; a *színházi munka* (*Theaterarbeit*) helyettesíthetetlen részeként fogják fel – Brecht kifejezése pedig a gyakorlati reflexió és az elméleti tevékenység összefonódását sugallja. Annak érdekében, hogy a színházi munka e fejlődését nyomon követhessük, a drámai szöveg, illetve az előadás produkciójának és recepciójának dialektikus modelljét kell megalapoznunk, amely túlmegy a kibocsátás/befogadás fogalmaival dolgozó klasszikus kommunikációs sémán. Miként már máshol is rámutattam (Pavis, 1983), az előadás létrehozása feltételezi a recepció szituációjának elméletét és az előadás recepciójának társadalmi kontextusával, illetve a jelölőknek és jelölteknek a társadalmi kontextusban végbemenő folytonos változásainak eredményeként lezajló, állandó újraértékelésével kapcsolatban nyer jelentést. Ily módon a befogadás és az elmélet többé nem egyszerűen a produkció és a gyakorlat farvizén halad. Kezdetben a *mise en scène* – produktív és receptív oldalával is – a megnyilatkozás apparátusaként jelenik meg, amely lehetséges jelentéseket generál az elmélet/gyakorlat, produkció/recepció kapcsolatának hangszerelése szerint. Annak ellenére, hogy a kisebbségi elmélet – mint például a szemiotika – először területet veszített és így egy olyan doktrinában szigetelődött el, amely az előadást mint egészet és kívülről ragadja meg, most elindítja – elméletben és gyakorlatban – a *te-*

rület visszaszerzésének folyamatát, miközben az előadás minden szintjére és pillanatába beszivárog.

Ez a terület-visszaszerzés nem a tudás részleges elméletekre való felosztását, épp ellenkezőleg, ennek a tudásnak a gyakorlat több szintjén való eloszlását jelenti. Ahelyett, hogy pusztán passzív *a-posteriori* nyoma lenne, igényt tart a gyakorlat befolyásolására. Vajon a bikánál (gyakorlat) nagyobbak lenni vágyó béka (elmélet) meséjének egy új variációjával állunk szemben? Lehetséges. De jegyezzük meg, hogy a kisebbségi elmélet válsága, területvesztése és a terület visszaszerzésére tett kísérletek (Deleuze és Guattari féle értelemben) rizomatikus beszivárgása a színházi munkába, vagyis az elmélet és a gyakorlat keveredése szívesen látott válasz annak a fajta szemiotikai elméletnek a válságára, amely az előadásszöveg formális leírásának egyszerű, valamelyest mitikus technikájaként kerül elgondolásra.

A szemiotika válsága

Ennek a válságnak a megoldása lehet radikális: Marco de Marinis „a szemiotika mint autonóm diszciplína öngyilkosságáról” és „propedeutikus támasztékra (vagy pusztán kozmetikai terminológiára) való redukálásáról” (1983:124), „az elméleti örökség jó részének és a diszciplína specifikumának végkiárusításáról” beszél (1983:124). A kísértés valóban óriási, hogy ha ne is kövessünk el elméleti öngyilkosságot, legalább a „gyereket öntsük ki a fürdővízzel együtt”. Többé-kevésbé ez az, amit a jeleméletben Artaud, Derrida, Barthes és Lyotard tett, megdegyik a maga módján (Pavis, 1984). Az újra feltörekvőben lévő) hagyományos pozitivistáknak elmélet részéről ért támadások csakúgy, mint a szemiotikai kutatások gettóhelyzete (még akkor is, ha ez bővíthető gettó) arra ösztönöz, hogy hasonlóképpen cselekedjünk. A specialisták által elfoglalt aranytáblás gettó konvertibilis diszciplínájaként a szemiotika épp diszciplínaként és *a fortiori* tudományként való létét megtagadva próbál meg fennmaradni, és most módszerként határozza meg önmagát. Gyakran pedagógiai tevékenységgé válik, a diákok érzékenyebb tételének módjává a jelek alkalmazásával kapcsolatban: Anne Ubersfeld pontosan ezt teszi a *L'École du spectateur* (1982) című könyvében. A kiadói és támogatói ipar programjában az alkalmazott szemiotika kézikönyvei szerepelnek. Elméleti öngyilkosságom problémáját átmenetileg úgy oldottam meg, hogy a diákjaim között kiosztottam egy kérdőívet a *mise en scène* működéséről, amelyben egyetlen szó sem esik jelekről, vagy

szemiotikáról. (Lásd a függelék.) A terrorista anti-elmélettel szembeni pedagógiai visszavonulás lenne ez? Valószínűleg. Nyilvánvalóan kihívás, amit a pedagógiai diszkurzus vet fel az előadás kapcsán, a nézők szempontjából pedagógiai kérdésekben megfogalmazva, ám amely a sietős analitikus számúra gyorsan ellenőrizhető listává korcsosul.

Paradox módon egy olyan elméletben, amely a lejegyzés technikájának szintjére süllyedt és feladott minden episztemológiai célkitűzést, a válság nem negatív; még hasznos is lehet, főleg azoknak az alkalmazóknak, akik belefáradtak a társadalomgazdasági dramaturgiai elemzés során (például a brechti modell alapján) a szövegen és a színházon túl található nehéz, bonyolult elméletbe, és a szöveget vagy az előadást összetett és kisebbségi teoretizálásként, a jelentések pluralitásként, és jelentést létrehozó gyakorlatként szeretnék kezelni. Egyetlen olyan példát fogunk vizsgálni, ahol az elmélet átáramik a gyakorlatba.

A gyakorlatba áramló elmélet

A. Annak a régi dramaturgiai elemzésnek, ami megpróbálta a szöveg jelöltjeit meghatározni és az előadásban megmutatni, a jelentést létrehozó gyakorlat lépett helyébe, és megnyitotta a dramatikus szöveget a színpadi kísérletezés felé, de nem azért, hogy bármilyen értelmezést előnyben részesítsen, hanem hogy egy sor olyan nyomot tűrjön meg, amelyek ellentmondanak egymásnak, átfedik egymást és újra eltávolodnak egymástól, ellenállva a centrális vagy globális jelentésképzésnek. Az olvasatok pluralitását a színpadon megnyilatkozók megsokszorozódása (színész, zene, az előadás mint jelrendszer globális ritmusa) és a színpadi rendszerek közötti hierarchia hiánya (vagy ennek a hierarchiának az állandó megújulása) biztosítják. A dramatikus szöveg státusza így radikálisan megváltozik. Többé nem tartalmazza azt a jelentést, amit a *mise en scène*-nek csak értelmeznie, átírnia, kifejeznie kell; többé nem az az építőanyag, amelyet a brechti olvasat egy adott ideológia szolgálatában megformált; a „vagy bizonytalan értelmű tárgyává” lett, amelyet a színpadi megnyilatkozás ritmusa alkot meg a nézőpontok sokfélesége (Brook, 1975:87), vagy az egymáshoz kapcsolódó végtelen variációk (Vitez, 1981:4) szerint. Ez a ritmuselmélet (Pavis, 1984) nyilván befolyásolta a gyakorlatot; valójában a ritmikus vokális, intonációs és koreografikus sémát érintő *elméleti* választás az, ami cserébe *gyakorlati* jelentést kölcsönöz a szövegnek.

B. A gyakorlatba áramló elmélet ezen példája, vagyis az a vágy, hogy a produkció/recepció apparátusát elvállassuk a néző hermeneutikus tevékenységétől, olyan avantgárdra jellemző, amely minden *a-priori* vagy egyértelmű teoretizálással szemben bizalmatlan, és a *mise en scène* minden pillanatában megújítja az elméletet és a jelentésképzés folyamatát. Ez az áramlás azonban az avantgárdra, a produkció egészen belül kisebbségi helyzetben lévő dramaturgiára korlátozódik. A dramaturgiáról szóló elméletek hatása jelentősen megváltozik a drámai műfaj és az előadás többségi vagy kisebbségi jellege szerint. Ezt a fejtegetést az elmélet látható és rejtett hatásainak rövid számbavételével zárjuk.

Korlátozott de érzékelhető hatás

Ha ez a hatás ily módon korlátozott, az annak köszönhető, hogy ott gondolunk az elméletre és ott is keressük, ahol nem várjuk: a színházi dolgozók saját tevékenységükre vonatkozó gondolataiban, saját gyakorlatuk vizsgálatában, amely a rendszerezésre, hatékonyságra és az abszolútra való törekvés vágyából vagy egyszerűen csak intellektuális érdeklődésből származik. A művészek kapcsolata mindig közvetett az elmélettel, amelyet a diszkurzus, a viták, a számukra is kikerülhetetlen „levegőben lógó” gondolatok közvetítenek. Nem mennék olyan messzire, hogy azt állítsam: a létrehozás vágya az elméletből fakad, mivel minden vágyat a tárgya és nem az eredete határoz meg; az alkotás vágya csakúgy, mint az elmélet utáni vágy (igen, valóban létezik ilyen) az eszmék vitája során egy nézőpont felvállalásával, de mindennek előtt a formák vitájában való részvétellel abból az óhajból fakad, hogy az ember szeretné meghatározni saját helyét a világban. Még ha nem is változtatja meg az intézményes struktúrákat vagy a művészi formákat – amelyek hosszútávú ideológiai és politikai változások eredményeként lassan fejlődnek –, az elmélet egyike a strukturáló és destrukturáló tényezőknek, különös tekintettel arra a használaton kívül helyzetet meghatározásra, hogy minek *van jelentése* a színházban.

Mégiscsak pontosabban meg kellene állapítanunk, hogy melyik dramaturgiáról beszélünk, és azt is, hogy a fogalom, legalábbis a francia nyelvhasználatban (*dramaturgie*) nem egyszerűen a drá-

maírásra vonatkozik, hanem a színpadra állítás munkáját is magába foglalja, és a színpad itt többet jelent, mint konkrét deszkákat. Magától értetődőbbnek tűnik az elmélet hatása a színpadi gyakorlatra, mint a dramatikus írásra gyakorolt hatása, mivel a színház kollektív tevékenysége jobban ki van téve az előadás gyakorlati megvalósításáról szóló globális reflexiónak. Amennyiben a drámaírás csak akkor létezik igazán, ha színpadon előadják és a közönség befogadja, szintén az elméleti reflexió hatása alatt áll.

A többségi dramaturgiára gyakorolt hatás

A kommersz többség

A színház egész magánszektorában, a bulvár vagy a burzsoá színház szférájában az elméletnek jóformán nincs is hatása, vagy talán negatív hatása van, amennyiben a kommersz színház gyűlöli az elméletre és az ideológiai, gazdasági működését illető kétélyeire irányuló bármilyen intellektuális számonkérést. Ezek a számonkérések még szatíra tárgyává is váltak (François Dorin *Le Tournant* című darabjában, amely nem ért egyet az értelmiségiekkel és az avantgárdal). Merhetjük-e azt állítani, hogy ennek az elméletnek a hatása nem kevésbé korlátozott, mint maga ez a színház. Elitista megjegyzés, kétségtelen, de miért foglalkoznánk egy olyan fajta színház elméletének kidolgozásával, ami kipróbált és jól bevált receptekből él, amely csak azért érdeklődik a szociológiai reflexió iránt, hogy felmérje, hogyan fejlődik a közönség és a piac ízlése.

Az ideológiai többség

Az ideológikusan túlsúlyban lévő dramaturgia esete sokkal bonyolultabb. Legkönnyebben sajnos Kelet-Európában található meg, ahol teljeskörű a repertoár állami felügyelete és cenzúrája.² A paradoxon az, hogy a technika és a színjátszás színvonala általában nagyon magas, ám a felajánlott témák sora nem érdekli a közönséget. Az egyetlen elméleti újdonság, ami előfordulhat formális megújításból vagy technikai tökéletesítésből áll; soha nem kérdőjelezi meg a mögöttes intézményt vagy társadalmat. Ennek eredményeként az elméletnek vagy az a természetellenes hatása van, hogy olyan külső diszkurzushoz köti magát, amelynek semmi keresnivalója nincs a *mise en scène*-ben, vagy a produkció-

² Szerencsére és nyilvánvalóan ez már 1992-ben nem igaz.

ban résztvevő színészek és a többi művész kiüresedett művészetszeretetéhez járul hozzá.

Nemzeti többség a klasszikusok mise en scène-jében

A klasszikus repertoár megőrzése többek között a szubvencionált színházi szektor feladata – legalábbis Franciaországban és (Nyugat-)Németországban. Az elmélet learatta a maga győzelmét a brechtianizmustól és még általánosabban a nagy mítoszok, témák vagy szövegek elméleti megközelítésével. A brechti elmélet nemcsak a színház demokratizálásának hatalmas folyamatával cseng össze, hanem mindenekelőtt a színház vizuálisként való elképzelésének apoteózisával: minden – különösen az ellentmondás – inkább olvasható, mintsem látható kellett, hogy legyen, és a színész testét, a csoportok elrendezését kellett irányítani. A valóságot önkritikus jelekkel kellett jelezni: „a drámai művészetnek nem annyira kifejezniük kellene a valót, mint inkább jelölniük” (Barthes, 1964:87). A marxizmus (gazdasági, társadalmi és érzelmi struktúráinak asszimilációja) és az olvashatóvá tett látvány szemiotikájának összekapcsolódása elméleti és gyakorlati modellt biztosított a dramaturgia számára a társadalom és teátralizálásának elemzéséhez. Ez jelentős előnyt jelent, amely azonban tartós hanyatlásért csak a rezsimek monolitikus ideológiájának tartozik köszönettel, amelyek állandóan a marxizmusra és a társadalom kritikaelméletére hivatkoznak, miközben imperialista és dogmatikus politikát folytatnak. Ám ennek a teoretizálásnak a hanyatlása és megkövülése más diszciplínák – pszichoanalízis, antropológia, nyelvészet, „új történetiség” stb. – megjelenésével és versenyével is magyarázható, amelyek előzönlöttek a kritikai diszkurzust, ám nem képesek többé együtt haladni vagy létezni a *mise en scène* diszkurzusával. Már rámutattunk a jelentést alkotó gyakorlat reakciójára, amely anélkül állítja, hogy számba veszi ezeket az új nyelveket, hogy megengedné az értelmezésre gyakorolt hatást vagy az értelmezés bezáródását.

A globális teoretizálásra vonatkozó reakció, a brechti dramaturgiára adott reakcióhoz hasonlóan, az elmélet és a társadalomszemiotika túl precíz útmutatásának elutasításaként tűnhet fel, a hatalom átirányításaként a kifejezhetetlent árusító ügynökhöz. A probléma itt voltaképp az elmélet más szintekre való áthelyezése, a *mise en scène* szerencsétlen ironiája, amely eldöntötte, hogy megfosztja magát az illusztrációtól, kommentártól vagy magyarázattól. A ritmus és a színpadi megnyilatkozás

elméletén belüli elmélet területének visszafoglalása új paradigmát hoz létre, amely semmivel sem tartozik a jel vagy a cselekmény reprezentációjának, olvashatóságának és külső jellegének, hanem épp a szimbolikus cselekvésként és időbeni áradásként felfogott szöveg intuitívabb és bensőségesebb olvasatára alapozza magát.

A kisebbségi dramaturgiára gyakorolt hatás

Az avantgárd kisebbség

Mint láttuk, pontosan ebben a paradigmaváltásban, ebben a válságban és a szemiotika erejében való kételkedésben a legnyilvánvalóbb az elmélet hatása. Ez esetben szintén különbséget kell tennünk a kulturális és etnológiai értelemben vett kisebbség és az avantgárd kisebbségi közönsége között. Hagyjuk el az utóbbit, miután már hosszasan kommentáltuk, és koncentráljunk a színház és az alkotás közötti paktumra. Még azt is állították, hogy az avantgárd többé nem tesz különbséget, vagy mégcsak nem is választja külön a produkciót az előadás recepciójától.

Kulturális kisebbség

A kisebbségi kultúrák előnyre tehetnek szert számbeli hátrányuk és egy fenyegetett csoport szolidáris reflexei miatt:

Egy kis nemzet emlékezete nem rövidebb, mint egy nagy nemzeté, és még alaposabban átdolgozza az elérhető anyagot. Az irodalomtörténeteket ez nem nagyon fogja érdekelni, de ez az irodalom nem annyira az irodalomtörténet, mint inkább a nép ügye, tehát megőrzi, még ha nem is tisztán. Mivel az igények, amelyeket a nemzeti tudat egy kisebbségi nép egyedeivel szemben támaszt, mindegyikőjüktől megköveteli azt a készséget, hogy megismerje, támogassa és megvédje az osztályrészükül kijutott irodalmat – megvédje még akkor is, ha se nem ismeri, se nem támogatja. (Kafka, 1951:208)

Elfogadhatnánk – és talán el is kellene fogadnunk – amit Kafka lenyűgözően leír, azaz a kisebbségi anyag alapos átdolgozását, és ezt tehetnénk meg minden korlátozott kapacitású kultúra emblematikus illusztrációjának, színházelméletünk és értelmiségünk vállalandó felelősségünk céljának. Mivel ez a kultúra és ez az elmélet, még ha a kisebbségben van és jelentéktelenebb is, félreértik vagy gyűlölik is, többé-kevésbé a mi *raison d'être*-ünk.

Függelék

1. *A mise en scène:*
 - a) mi tartja össze az előadás elemeit
 - b) a színpadi jelrendszerek közötti kapcsolat
 - c) koherencia vagy inkoherecia (a szöveg olvasatában, a *mise en scène*-ben): min alapul
 - d) a produkció esztétikai alapelvei
 - e) mit talál zavarónak az előadással kapcsolatban: erős és unalmas pillanatok
2. *A szcenika*
 - a) térbeli formák: városias, építészeti, színpadi, gesztikus stb.
 - b) a nézőtér és a játéktér viszonya
 - c) a színek rendszere és konnotációja
 - d) a térszervezés elvei: a színpadi és a színpadon kívüli világ viszonya; a felhasznált tér és a színpadra állított dráma fiktív tere közötti kapcsolatok; a megjelenített és az elrejtett közötti kapcsolatok
3. *A világítás rendszere:* típusa, a fikcióhoz, előadás-hoz, színészekhez való viszonya
4. *Tárgyak:* típusai, funkcióik, a térhez és a színészekhez való viszonyuk; használatuk rendszere
5. *Jelmezek:* funkcióik, rendszerük, a színész tesztéhez való viszonyuk
6. *A színészek játéka:*
 - a) egyéni, vagy tipikus játékmód
 - b) a színész viszonya a csoport-hoz: mozgások, megállítások, mozgásgörbék
 - c) szöveg/test és színész/szerep viszonya
 - d) gesztus, mimika, make up
 - e) a hang: minősége, a hallgatóra gyakorolt hatása, a dikcióval és az énekkel való viszonya
7. *A zene, a hanghatások és a csend funkciója*
 - a) típusa; a fabulához és dikcióhoz való viszonya
 - b) mikor jelenik meg
8. *Az előadás ritmusa (tempója):*
 - a) a jelölő rendszerek ritmusa (dialogusváltás, világítás, jelmezek, gesztusok)
 - b) az előadás egészének ritmusa: folyamatos vagy megszakított ritmus, váltások, a színpadra állításhoz való viszony
9. *A történet (fabula) az adott mise en scène olvasatában:*
 - a) milyen történetet mondanak el
 - b) milyen dramaturgiai eljárásokat használnak
 - c) milyen kétértelműségek vannak a szövegben és hogyan tisztázza ezeket a *mise en scène*
 - d) hogyan strukturálódik a fabula
 - e) hogyan hozza létre a színész és az előadás a cselekményt
 - f) a *mise en scène* szerint miféle műfajú dramatikus szövegről van szó
10. *A szöveg az előadásban*
 - a) a fordítás jellegzetességei (ha használható)
 - b) milyen szerepet kap a drámaszöveg a *mise en scène*-ben
 - c) a szöveg és a képek közötti viszony
11. *A néző*
 - a) milyen színházi intézményben zajlik az előadás
 - b) mik voltak az előadással kapcsolatos elvárásai (óhajai, tudása, a programban található információk)
 - c) hogyan reagált a közönség
 - d) a néző szerepe a jelentés létrehozásában; egyértelmű vagy többértelmű olvasatot kínál-e fel
 - e) milyen képekre, jelenetekre, témákra emlékszik
 - f) hogyan manipulálja a *mise en scène* a néző figyelmét
12. *Hogyan lehetne notálni (fényképezni, vagy filmre venni) ezt az előadást*
13. *Mit nem lehet szemiotizálni (azaz jelekké formálni):*
 - a) az Ön *mise en scène*-t illető interpretációjában minek nincs értelme
 - b) mit nem lehetett jellel vagy jelentéssé redukálni (és miért); mi az, ami nem notálható
14. *Milyen különleges probléma érdemel még figyelmet*
15. *Bármilyen egyéb megjegyzés az előadást vagy ezt a kérdőívet illetően.*

Bibliográfia

- Adorno, T. W. (1970) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, Suhrkamp; trans. C. Lenhardt (1986) *Aesthetic Theory*. London, Routledge & Kegan Paul
- (1972) *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. Berlin, Luchterhand
- Barthes, R. (1957) *Mythologies*. Paris, Seuil; trans. Anette Lavers (1973) *Mythologies*. New York, Hill & Wang
- (1964) *Essais critiques*. Paris, Seuil; trans. Anette Lavers (1968) *Critical Essays*. New York, Hill & Wang
- Bourdieu, P. (1984) *Homo Academicus*. Paris, Editions de Minuit
- Brook, P. (1987) *The Shifting Point*. New York, Harper & Row
- Deleuze, G. – Guattari, F. (1975) *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris, Editions de Minuit; trans. Dana Polan (1986) *Kafka: Towards a Minor Literature*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Ducrot, O. (1984) *Le Dire et le dit*. Paris, Editions de Minuit
- Féral, J. (1984) *Pourquoi la théorie? kézirat*
- Kafka, F. (1951) *Tagebücher, 1910–1923*. Frankfurt, Fischer Verlag
- Marinis, M. de (1983) Semiotica del teatro: una disciplina al bivio? *Versus* 34.
- Marty, R. (1984) *Bases pour une théâtrologie*. Az Association internationale de sémiologie du spectacle, Royaumont során felolvasott előadás
- Pavis, P. (1983) Production et réception au théâtre: la concretization du texte dramatique et spectaculaire. *Revue des sciences humaines* 60, 189
- (1984) Reflections on the crisis in postmodern theory and theatre. Áprilisban a Cornell University The Question of the Postmodern című konferenciáján felolvasott előadás (trans. Loren Kruger)
- (1985a) Einige Bemerkungen zur Konkretisation am Beispiel von Tschekow's Die Möwe. *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen, Narr Verlag
- (1985b) La Réception du texte dramatique et spectaculaire: les processus de fictionnalisation et d'idéologisation. *Versus* 41.
- Übersfeld, A. (1982) *L'École du spectateur*. Paris, Editions sociales
- Vitez, A. (1981) Conversation entre G. Bourdet et A. Vitez. *Journal du Théâtre National de Chaillot* 1.

(*Theatre at the Crossroads of Culture*. London–New York, Routledge, 1992. 75–98.)

Forditotta: Nagy Gabriella Ágnes