

Mit köszönhet a szemiológia és az avantgárd színház elmélete Peter Szondinak*

Peter Szondi könyve, a *Die Theorie des modernen Dramas* (1956) egyike azon ritka műveknek, melyek a modern dramaturgiát (1880-1950) elméleti úton próbálnák megragadni. Szeretünk volna tanulmányt szentelni annak a hatásnak, melyet Peter Szondi, s legfőképp a *Theorie* fejtett ki a franciaországi irodalmi és dramatikusan elméletekre és azokra a módszertani vitákra, melyek még mindig lázban tartják a francia földet. Sajnálatos módon Franciaország és Németország közötti kulturális együttműködés a valóságban másképp fest. Egyedül a *Német idealizmus poézisa és poétikája* jelent meg franciául, a *Theorie*-t csak 1982-ben, több mint húsz évvel az eredeti kiadás után fordították le franciára. De mivel nem láthattuk előre Szondi drámaelméletének fogadtatását, legalább annak a szerepnek az aktualitását és fontosságát kell tisztáznunk, amelyet *Theorie* a szemiológia, a recepcióelméletek, a történeti és formalista közelítés, a marxizmus és kritikai elmélet megbékéltetésében játszott. Észre kell vennünk, hogy Peter Szondi munkája a posztmodernizmus, a posztstrukturalizmus jelenkori kutatásának a középpontjában áll, és – túl minden gyanús kiadói marketing-elnevezésen – válaszaival és kérdéseivel, hibáival és választásaival az irodalomelmélet episztemológiáját, a szemiológia és a műalkotásszociológia kifejtését kísérli meg.

I.

1. Mindezidáig kevés Szondi szöveget fordítottak le franciára, azokat is rendszertelenül és töredékesen. A szerző életében csak három cikke jelent meg: „L’*Amphitryon* de Kleist, une comédie d’après Molière”, (*Revue des Sciences Humaines*, Fasc. 113. Janvier-Mars 1964); „La théorie

des genres politiques chez Frédéric Schlegel”, (*Critique*, N. 250, Mars 1968); „L’Herméneutique de Schleiermacher” (*Poétique*, N.2, 1970).

A *Poétique* szaklap, úgy tűnik, érdeklődött Szondi munkái iránt, hiszen mindig is az interpretáció és az irodalmi műfajok kérdéseivel foglalkozott. Egy színházelméletileg fontos szöveg a szerző halála után, a 9. számban (1972) jelent meg: „Jelenet és csattanó (coup de théâtre). Diderot és Lessing családi és polgári tragédiáinak szociológiájához”. Csak sajnálhatjuk – főként a francia színház és irodalom (a századvégi dráma, a polgári dráma) szempontjából –, hogy ennyire ritka volt a francia és német kapcsolódás. Jean és Mayotte Bollacknak köszönhető, hogy Szondi előadásai mostanában megjelentek németül. Ezek az előadások annak ellenére, hogy eredetileg nem nyomtatásra szánták őket, igen kidolgozottak. Jean Bollack egy csapatra való germanistát és romanistát gyűjtött össze; hivatástudatuk és pontosságuk nagymértékben könnyítette a kiadói terheket. Közülük ki kell emelnünk H. Beese, W. Fietkau, H. H. Hildebrandt, G. Mattenklott, S. Metz, H. Stierlin nevét.

Peter Szondi elmélete iránt megmutatózó érdeklődés legnyilvánvalóbb jeleként 1979 júniusában német, (a *Boundary 2* szaklap körüli) amerikai, francia és svájci kutatók részvételével nemzetközi konferenciát szerveztek a Maison de Sciences de l’Homme-ban. Az előadásokat azonnal kiadták angolul és franciául (a *Boundary 2*-ben és a Presses Universitaires de Lille-nél). A színháznak szentelt előadások közül Michael Hays (*Drama and Dramatic Theory: Peter Szondi and the Modern Theatre*), Rainer Naegele (*Text, History and the Critical Subject*) és Gerd Mattenlott (*Für das Theater ist das Drama Libretto*) épít a *Theorie* meghatározó szerepére.

* E tanulmány első, rövidebb változata a *Deutsch-Französisches Jahrbuch* 1981. 1. számában jelent meg.

Mivel Szondi dramaturgiai elképzelései nem hatottak direkt módon a francia *Theaterwissenschaft*-ra, azokra a metodológiai egyezésekre hívnánk fel a figyelmet, melyet Szondi francia fordítása csak erősíthetett volna. Például Bernard Dort munkáiról van szó (*Corneille dramaturge*, 1956; *Lecture de Brecht*, 1960; *Théâtre public*, 1967; *Théâtre réel*, 1970; *Théâtre en jeu*, 1979). B. Dort írásai-ban nem említi a *Theorie*-t, de dramaturgiai elemző módszere igen sok ponton azonosságot mutat vele. Ahogy Szondi, Dort is létrehozásának kontextusában helyezi el az egész színházi műalkotást; nemcsak megjelöli a bemutatott valóság *Gestusait* a szövegben és az előadásban, de mindig a végére jár, milyen közönségnek szól a darab, s az adott közönség esztétikai és szociológiai igényeihez a *mise en scène*-nek milyen mértékben kellett „adaptálni” a dramatikus szöveget. A *mise en scène* szociológiai feltételeire figyelve Dort bizonyos mértékben kibővíti Szondi észrevételét, aki a Forma/Tartalom viszonyát csak elvont és általános értelemben (egy korszak és egy dramaturgiai közeg keretében) vizsgálta. Dort ugyanakkor erre a kérdésre a színre vitt darab egyedi kontextusában próbál válaszolni. Előre látható volt, hogy ezzel a módszerrel abba a brechti dramaturgiába ütközik majd, amely szisztematizálja a dramatikus elemzést, saját írásai-ban vagy más művek adaptációjában vagy *mise en scène*-jében történő használatát.

Szondi munkája a *Theorie*-ben (német értelemben vett) dramaturgok egész iskoláját mutatja fel és előlegezi meg, olyanokét, akik a szerzőt elméleti tanulmányban vagy a *mise en scène* szemszögéből előkészített dramaturgiában elemzik. Ennek értelmében: át kell világítani a művet, kiemelni az ideológiai ellentmondásokat, s megjelölni, a szöveg miben rejti vagy illusztrálja a csoportérdekek és az osztályok közötti társadalmi ellentmondásokat. A marxista inspirációval (Marx *Sickingen*ről szóló tanulmányában avatta fel a módszert) készült dramaturgiai elemzések túl gyakran megelégszenek azzal, hogy mindent a társadalmi ellentmondásokkal magyaráznak, és azokra vezetnek vissza, s ezt a történelmi helyzet még nem oldotta, nem oldhatta meg. Ezek az elemzések „meglepődve” fedezik fel, a szövegben ábrázolt korszak csak *átmeneti*, már nem „előtt” van, de még nem is „túl”. Ilyesféle *leitmotivok*at használnak azokban a végtelen számú dramaturgiai elemzésekben, s megelégszenek azzal, hogy a szöveget elhelyezik két feltűnő történelmi esemény közé, s mindig igen

gyorsan kiderítik azokat szövegben hagyott nyomokat, melyek a szerző sejtette történelmi eseményre utalnak. Ekként „fedezik fel” a 17. vagy 18. századi prekapitalizmust, a polgárosodásról „olvashatunk” a 18. század kezdetétől egy, a polgári drámát beharangozó dramaturgiában stb. Tény, hogy Marx „dramaturgiai” elemzése nem mentesek az efféle egyszerűsítő közelítésektől. Elégséges-e Hutten és Sickingen bukását akként leírni, hogy túl későn léptek a történelem porondjára: „Sickingen (s vele többé-kevésbé együtt Hutten) nem cselszövése miatt veszett el. Azért veszett el, mert *lovagként* és egy hanyatló társadalmi osztály tagjaként a fennálló rend, az új forma fennálló rendje ellen lázadt” (K. M.: *Über Kunst und Literatur*. Berlin, 1967. 180.).

Az átmenet mechanikus sémájára egyszerűsített dramatikus konfliktus mindenképpen kiemeli az időpillanatok közötti ellentmondást, de éppúgy el-lapositjuk, ha a teljes szöveget az átmenet egyetlen pillanatára redukáljuk és csak a mű nyilvánvaló tartalma kelti fel érdeklődésünket. Ezt a fajta közelítést éppúgy felróhatjuk néhány Brecht-hívó rendezőnek, mint azoknak a brechtológusoknak, akik dramaturgiai elemzésüket túlságosan a darabra redukálják, s talán kicsit elhamarkodottan állítják fel a tételt, miszerint a szöveg akkor fedi fel elkészültének titkait, ha képesek vagyunk egy perszonázs vagy egy szituáció köré csoportosítani a tematikus ellentmondásokat. Az előadás „programjában” gyakran olvasható „dramaturgok” diskurzusa néha hírhedten hajlamos „szájba rágni” a nézőre váró ideológiai munkát és az aktáns sémát szociológiai sémává egyszerűsíteni, a kor és a szerző társadalmi elképzeléseit alkalmazva a darabra: íme a hagyományos kritika visszaszorított biografikusságának látványos visszatérése.

Szondi éppen ellenkezőleg, arra készíti az olvasót, vegye észre a forma üzenete és a tartalom üzenete közötti ellentmondást; a mű dramatikus szerkezetének globális szintjén érvényesülő ambiguitást tartja szem előtt. Paradox módon közelítése egyszerre formális (sőt formalista) és „tartal-mista” (contenuiste): a dramatikus forma és a jelen problémái közötti ellentmondásokat nem az absztrakció szintjén, hanem a konkrét műben rejlő technikai ellenmondásként, vagyis nehézségként elemzi” (P. Sz.: *Schriften*, 1., Frankfurt, 1978. 13. A továbbiakban: S. I.). A darab írásának (écriture), jelölő szerkezetének, nyelvi anyagságának alapos olvasatára ugyanakkor nem fordít túl nagy gondot,

sőt a tartalom/forma dialektikáját egyirányúnak értelmezi a valóság és azon tartalmak fejlődése értelmében, melyek megjelenítik az új tartalomhoz alkalmazkodni nem tudó régi formát. Szondi nem választ a formalizmus/a tartalom szociológiai elemzésének oppozíciós terminusai közül, s ma éppen ez az akarata tűnik számunkra rendkívül gyümölcsözőnek; felmutatja az utat az **immanens (formális) elemzés versus történeti vagy filológiai elemzés** dichotómiája és alternatívája között. Ez nem az a feloldhatatlan alternatíva, ahol a kritikusként választania kell a két terminus közül, épp ellenkezőleg, felajánlja a lehetőséget, hogy ne válassza szét a kritikai alanyt az észlelt tárgytól, hogy sose metssze le a jelölő anyagságát a jelölt szerkezetéről, hogy a szövegkritika forgatásakor sose sajátítsa ki a (belső) magyarázatot és a (külső) megértést.

Szondi nem határozza meg a Tartalom \Rightarrow Forma fejlődésének társadalmi okait, s ezt azért teheti meg, mert visszautasítja a dráma hagyományos szociológia elemzését, hiszen akkor szükségképpen amellet a kor mellett kellene állást foglalnia, ahova nem akar belépni. Ahhoz, hogy értelmezni lehessen a tisztán dramatikus forma 20. századi eltűnését, neki kellett volna veselkednie a társadalmi valóság elemzésének, ki kellett volna mutatnia, Brechtel egyetemben: olyannyira összetettek és elvontak lettek a társadalmi kapcsolatok, hogy felmutatásukhoz az egyéni konfliktus többé nem elégséges. A *Theoriet* itt szociológiai kérdőívvel kellett volna kiegészíteni, olyasmivel, amit Lukács György használt (1909-ben megjelent) **Soziologie des modernen Dramas** című könyvében. Szerinte e dramatikusság eltűnését a **Drama** és a **Theater** szétválása, vagyis legfőképpen a (nagy városokba tömörült) színházi közönség új helyzete, a **Buchdrاما** megjelenése magyarázza, és az a tény, hogy „a modern élet, mint tematikus matéria epikus, lírai és elcsúfító hatást gyakorol a drámára” (L. Gy.: „Zur Soziologie des modernes Dramas”, 1909. In: **Schriften zur Soziologie**. Neuwied, 1961. 270.) Az igazság kedvéért meg kell jegyeznünk, Szondi nem állt elő hasonló szociológiai magyarázatokkal, hiszen csak a **dráma**, és nem a konkrét színházi reprezentáció nyilvános formája, a **színház** vizsgálata mellett döntött. Manapság – teoretikusan – senki sem vitatná, hogy a színház nem az irodalom része, hiszen külön műfajt alkot, mely játékba hozza a reprezentáció konkrét körülményeit és azt a lényegi „érzékeséget”, amelyben Thomas Mann a színház

védjegyét látta. Szondi távol tartotta magát a hang, a test és a színpad efféle érzéki dimenziójától, így nem is tudta teljesen megmagyarázni a színház, főként nem a szövegtől teljesen megszabadult színházi forma változásait. Brechtig, Wilderig vagy Millerig még csak elboldogul valahogy, hiszen a szerzők a szó mozdíthatatlanságára és bizonyosságára építő dramaturgok maradnak (Brecht **Moddellbuch**ében nem volt-e még arra is képes, hogy előírja darabjainak kötelezően alkalmazandó **Gestus**át? A vizuális tehát szerinte visszavezethető egy elsődleges szövegre). Amennyiben megkíséreljük az új tapasztalatokra (az Atlanti óceán másik felén ezt posztmodernnek hívnak) alkalmazni a Szondi-féle modellt anélkül, hogy bevonnánk a színpadot és a paraverbális elemeket, teljesen hamis eredményeket kapnánk. Ebben a tekintetben a **Theorie** idejétmúlt könyv, amit egyébként az 1963-as újranyomásban Szondi implicit módon elismert, mert nem volt hajlandó az új módszerek felé megnyitni a szöveget.

2. Minden irodalmi szöveg megközelítésének egyik legnagyobb nehézsége, hogy ne jusson előnyhöz a magyarázat/interpretáció, szerkezeti elemzés/szociológiai kutatás ellentétpár egyik eleme sem. Szondinak, még ha figyelmen kívül is hagyja a szociológiai interpretációt, sikerül fenntartania ezt a feszültséget, s módszerének ez a lényege.

Úgy tűnik, a francia színháztudományának jót tenne, ha a szét-nem-választás elvéhez tartaná magát, s nem forgácsolná szét energiáit ellentétes és egy irányba ható célokért. A kutatás a valóságban igen gyakran vagy tisztán történeti (szerzői monográfiák és a mű körüli történeti dokumentumok), vagy tisztán deskriptív és atemporális (megfigyelések, „objektív” tények vagy szubjektív benyomások halmaza egy előadásról vagy egy dramaturgiai formáról). Hasznosabb lenne, ha a két módszer közötti kapcsolatot keresnénk meg. S ezt teszi néha a kritika, a brechti inspirációval készülő dramaturgiai elemzés: a **mise en scène** leírása valójában nem tesz mást, mint háttérbe helyezi a dramatikus struktúrát és a felhasznált drámai formák jelentését. A színházi tanulmányok leginkább egy szerzőnek vagy egy korszaknak, akár darabszériáknak szentelik magukat; ritkán kísérlik meg, ahogy ezt Szondi tette **Theorie**ében, egy meghatározott időegység függvényében, s főként a forma üzenete és a tartalom üzenete közti kapcsolat összehasonlításában elkészíteni a különböző dra-

maturgiak globális fényképét. A „csoportfénykép” dicsősége mindenképpen Szondié; mint ahogy mérész és nehéz vállalkozás is: nem biztos, hogy nem lesz valamiként önkényes a közös „ragasztó” – a tartalom és a forma kapcsolatának fejlődése – csodaszerűen hirtelenjében egybegyűjtött drámaírók listája, még akkor sem, ha azonos elemzési kritériumokat alkalmazunk a szerzőkre. Ekként a *Theorie* Ibsentől Millerig, vagyis a 19. század végétől a 20. század közepéig terjedő korpusza igen heterogén egységet alkot. A *Theorie* igen különmemű mozaik, de a mozaiknál a részlet (fragmentum) – egy szerző elemzése – önmagában kevés jelentőséggel bír, kicsit egyszerűsített és torzított; csak a csoport egészében szemlélve, a forma/tartalom viszony fejlődésébe helyezve kap jelentést. Mozaik, nem pedig egy műfaj vagy egy forma összehasonlító elemzése: Szondi nem a műfajt vagy az adott dramatikus formát tanulmányozza, hanem az újabb, minőségi színházi produkció metszetét. Kizárja tehát az esztétikai és irodalmon belüli szempontok alapján történő összevetést. E különböző szerzők összehasonlítása, az irodalmi fejlődésben gyökerező közös eredetükön túl, elmentés azzal, amit Szondi *drámának (Drama)* nevezett, s amit nagy vonalakban a klasszikus európai színházzal azonosított. Kizárta tehát – az elnevezés (és a francia denomináció: *drame*) azonossága ellenére – a színházi forma fejlődésének lényegi láncszemét: a 18. század második felének polgári drámáját. Szondi ezt a kizárást igyekezvén jóvátenni egy egész előadásorozatot szentelt ennek a korszaknak, s a *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels* könyvében ezt meg is írta. Még ha a polgári dráma, mint kritikai forma csekély figyelemre is méltó, belőle olvasható legtisztábban az a társadalmi változás és annak a polgári öntudatnak a megjelenése, mely teljesen megváltoztatta a színház szociológiai kereteit és 19. és 20. századi recepcióját. A nézőre és a recepció körülményeire irányuló kutatások ugyan hiányoznak Szondi könyvéből, de ezt kétségkívül megmagyarázza az a szándék, amely csakis a műveken belüli dramatikus forma és a szociális tartalom közötti ellentmondás vizsgálatára irányult, s a közönség összetételét és különböző lehetséges olvasatainak viszonylagosságát nem vette figyelembe. Vitathatatlanul ez az a pont, ahova egy recepciótanulmányoknak illeszkednie kellene, amennyiben szándékában áll igazolni és életben tartani a különféle dramaturgiak szondis elméletének eredményeit.

3. A *Theorie* és a strukturalizmus legfrissebb fázisában lévő francia színháztudomány utolsó közeledése és összeférhetetlensége Szondi abbéli szándékában rejlik, hogy elméletét ne normatív poétikára építse, s hogy ne hagyja el a poétika területét „korunk diagnosztikája” (S. I. 13.) kedvéért. Szondi itt közel áll ahhoz a strukturalista elmülethez, mely a műleírásban semmiféle külső, (azaz filozófiai, politikai, társadalmi vagy egyszerűen hermeneutikai) avagy szubjektív rendszerhez nem kapcsolja a jelentést. Mégis kétségbe kell vonnunk a be-nem-avatkozásnak ezt a szándékát – Szondi művének és karrierjének alakulása egyébként bizonyítja, hogy a kutatás nem kerülheti el az állásfoglalást, s hogy az olvasat menete legalább annyira fontos, mint maga az olvasott tárgy. Abban a szövegében, ahol a legvilágosabban fejezi ki kutatásának menetét – (*A propos du problème de la reconnaissance dans la science de la littérature*), fordítása a Presses Universitaires de Lille gyűjteményes kiadásában jelent meg –, Szondi visszaköveteli a „tények objektív kutatása” és a „szubjektív magyarázat” közötti kényes egyensúlyt. A két fogalom tisztán dialektikus viszonyban áll egymással, s ahelyett, hogy kölcsönösen kioltanak, inkább megerősítik és feltételezik egymást. Nem könnyű azonban, hogy az ember egyfelől ne foglaljon állást kritikusként és másfelől ne legyen önmagában normatív. És íme, a *Theorie*ben maga Szondi sem kerül el egy norma felállítását: a klasszikus korszak „dramatikus” és zárt dramaturgiáját, ahonnan később a modern korszak egésze elindult. Sőt, úgy tűnik, Szondi némi csúsztatással azonosítja a *rendszerelvű* és a *normatív* poétikát (S. I. 14.). A strukturalizmus végül is kimutatta, nem normatív feltevéseken alapuló műfaji, irodalmi és irodalmon kívüli rendszer is felállítható akkor, ha az a diskurzusok objektív nyelvelméletére épül. (Jolles, Jakobson, Todorov, Genette, stb.). És akkor következő lépésként a történetet a diskurzusok rendszerébe kell illeszteni és kimutatni: a nyelv és a beszéd, a rendszer és a folyamat Saussure-i szembeállítását nem akadályozza a történelemmel átitatott rendszerek egészéként értelmezett irodalmi szöveg elemzését: Adorno és Mukařovsky mutatták ki, „a formát a történet szabályozza, és a szociológia interpretálja”. Ez a szemleológia és a szociológia vitájában különösen aktuális feltételezés semmi újat nem tartalmaz Szondi számára, hiszen éppen azt tűzi ki feladatként, hogy meghatározza a dramatikus formák változásának társadalmi funkciót. Itt

csatlakozik egy, az ideológiai mechanizmusok megértésére irányuló szemiotikai tételhez. U. Eco szerint: „Az üzenet forma, s megtöltésével a történelem vesztegeti az idejét. Üzenetnek hívom, pedig már nem ő maga, hanem a történelem, s a történelem részeként én töltöm meg” (U. E.: *Le problème de la réception*. In: *Critique sociologique*, 1970. 43.). A szemiológia most szabadul meg attól a strukturalista örökségtől, melyet annyira beszűkített a formák leírása, hogy már nem magyarázza keletkezésüket. S itt térünk vissza a szociológiai magyarázatokhoz, de a társadalmi és a történelmi védjegy keresésének szándékával az írásokban és a dramatikusan strukturált művekben. Szondi műve itt áradóan hirdeti összegző természetét. A formalista kitérés mindenképpen üdvözlendő, hiszen tévutaival lehetővé teszi a történelem megtalálását: nem az anekdotikus és művön kívüli történelmet, de a **mű művön belüli** történelmet, az új formákat kidolgozó és megalkotó történelmet. Ezt a fordulatot Szondi már akkor látta, mielőtt a hetvenes években ténylegesen bekövetkezett volna: a historicitás a mű tulajdonsága, „a műalkotás számára az egyetlen érvényes perspektíva, mely lehetővé teszi, hogy a műalkotásban a történelmet, és nem a történelemben a műalkotást lássuk”.

II.

1. Mielőtt megvizsgáljuk Szondi művének azon aspektusait, melyek a szemiológia elméletébe szükségszerűen illeszkednek, meg kell vizsgálni, a Szondi-féle modell alkalmazható-e a valós színházi gyakorlatra. A *Theorie* az ötvenes évek elejével ér véget, így nem érint sem több fontos dramaturgiai áramlatot, sem a rendezés szerepének újfajta felfogását.

Ahogy azt M. Hays megállapítja (1981-ben), a Szondi által idézett alkotók között Piscatortól (és Brechtől) kezdve a rendező a **mise en scène** és az előadás központi szervezőjévé és a színházra állított szöveg végső értelmének megteremtőjévé válik. Egy drámai szöveget nehéz kizárólag úgy elemezni, hogy figyelmen kívül hagyjuk egy lehetséges színházi megvalósítás konkrét munkáját: minden dramaturgiai elemzés annyiban lényeges, amennyiben egy színházi interpretáció előkészítő munkájaként szolgál. Anélkül, hogy belefognánk a dramatikusan szöveg egy konkrét **mise en scène**-jének leírásába, elengedhetetlen – mint minden dramaturgiai elemzésnél – a színházi mű összetevőinek

pontosítása: az alkalmazott színházstípus, a játéktípus, a közönség összetétele, a színházra állítás stb. Lukács tanulmánya (*Zur Soziologie des modernen Dramas*, 1909.) ebből a szempontból példamutató, mivel a szerző különbséget tesz a **Drama** és a **Theater** (vagy a színház: **Bühne**) fejlődése között és a drámai forma fejlődését a színházi reprezentáció „külső” (tulajdonképpen **központi**) feltételeivel magyarázza. E **mise en scène**-fogalom fontosságát dramaturgiai megerősítő egyfajta rendezőfigura megerősítése, aki az elbeszélő álarca alatt kilépni látszik a drámai szövegből, és aki egyszerre van jelen a darabban – metafiguraként, és a darabon kívül – szervező-rendezőként. Nyilvánvaló, hogy ma nem érthetnénk meg egy előadást anélkül, hogy számot ne vetnénk a színházra állítás kérdéseivel, így a rendező aktív közreműködésével. Ugyanakkor szinte lehetetlen egy egységes modellben figyelembe venni a kortárs előadással szemben tanúsított összes lehetséges rendezői magatartást. Ha skatulyázni akarnánk ezeket a lehetséges magatartásokat, fel kellene állítani a **mise en scène** elméletét, és létrehozni – ez persze erősen problematikus lenne – a **mise en scène** összes szövegre vonatkozó lehetséges beavatkozását és manipulációját. A drámai szövegből kiindulva előre kellene látnunk az ideológiai és esztétikai szándékait is, ami sziszüphoszi feladat volna. Ez eleve hátráltatja a Szondi-féle modell alkalmazhatóságának egy olyan korszakban, amelyet a rendező teljhatalma jellemez. Szondi megbirkózott a dramaturgiai összehasonlításának és osztályozásának feladatával, s ez annak köszönhető, hogy csak a „papíron” létező szöveget vette figyelembe, és azt is csak egyetlen megfigyelési szempontból: mennyiben jelennek meg benne epikus vonások, és mennyiben mond ellent a forma üzenete a tartalmi üzenetnek. Az is segítségére volt, hogy az „episztemológiai fordulópontokat” sikerült **jó** helyre tennie, vagyis (anélkül, hogy ezt megjegyezte vagy megjegyeztelte volna) a színházi gyakorlat és a **mise en scène** fejlődésének két kulcsfontosságú pillanata:

1. Az 1880-as évek körül rendező felbukkanása, a gondviselészerű új ember, nélkülözhetetlen az esztétikai működés és koherencia szempontjából, társadalmi láncszem az új közönség és a szerző között.

2. Az a pillanat a 20-as években, amikor a művészet társadalmi szerepéről folytatott vita és a demokrácia krízise közepette a **mise en scène** – Pis-

cator és Brecht hatására – véleményformáló hatalmának tudatára ébredt. A rendező egyben „rend ellen fellépő” is, újraírja a szöveget és viszonylagossá változtatja a szerző és a szöveg fogalmát, melyek már nem kizárólagos birtokosai a mondanivalónak. A *mise en scène* e „második felfedezése” óta a rendezői intervenció természetesen egyfajta szemiológiai munkát is feltételez: a *mise en scène* dekonstruálja és rekonstruálja a szöveget, amely többé nem szent és sérthetetlen; teremt egy metatextuális nyelvet, amely többé-kevésbé beleolvad a mondott szövegbe. A Brecht/Piscator-féle fordulat központi jelentőségű volt a „megoldást keresők” csoportja számára. A többiek kissé korábbi hagyományhoz kapcsolódnak (Pirandello integrálja és „lezárja” állítólagos improvizációját, hogy egy olyan formába zárhassa be dramaturgiáját, melynek révén a rendező elébe mehet a dramaturgia szétesésének), illetve ugyanahhoz a típushoz tartoznak (Wilder, Miller, Bruckner szintén felfedezik az epikus narratort).

Minden bizonnyal lehetne vitatkozni azokról a fordulópontokról (1880, 1920), amelyeket Szondi kijelöl. Jogosnak, de nem teljesen helytállónak tűnnek bizonyításának keretein belül, amint a reneszánsztól kezdve végzünk dramaturgiai vizsgálódásokat (amit Szondi könyvének első fejezetében igyekszik megkísérelni). Számításba kellene venni a polgári drámának a 18. század második felében bekövetkező átalakulását (Diderot-t, Lessinget és az 1731-es *The London Merchant* okán Lillot). A polgári dráma dramaturgiája kiterjed az egész századra, hogy belülről hasson: a tematika szempontjából csakúgy, mint a drámaírásban (új játéktípus megjelenése, scenikai utalások, a mimika, a gesztus növekvő fontossága, ami igyekszik a szöveg ellenében hatni, ahelyett, hogy alárendelné magát neki, mint a klasszikus tragédia esetében).

2. A teátrális formák fejlődésében jelentkező fordulatok észlelése alapvető elemet hoz létre a dramaturgiai elméletben. Szondi ugyan nem abban az értelemben foglalkozik episztemológiai fordulópontokkal, ahogy később Althusser és Foucault; de ez a fogalom annyiban is értelmezhető, amennyiben megmutatja, hogy a fejlődés nem egyébből, mint váratlan módosulásokból ered, amelyek akkor következnek be, amikor a szöveg egy újfajta célszerűség szempontjából kezelendő: ilyen módon ugyanaz a szöveg a színrevitel meta-

textusától függően teljesen eltérően olvasható és játszható. Napjainkban egyébiránt a szerzők és a dramaturgia közti azonosságok és különbségek többé nemcsak a dramaturgiai struktúrában mutatkoznak meg, hanem abban a módban is, ahogy a színrevitel során a szöveget játsszák (a „gyakorlatban”): egy Shakespeare-rendezés lehet avantgárd ugyanúgy, ahogy egy kortárs bulvárdarab is létrejöhet a „jól megcsinált szindarab” (őszintén szólva „túl jól megcsinált”) régi dramaturgiája alapján.

Ha a Szondi-féle modellt korunkra akarjuk kiterjeszteni, és definiálni próbáljuk az őt jellemző ismeretkritikai fordulópontokat, vaskos elméleti nehézségekbe ütközünk, és a „posztmodernizmus” (vagy posztavantgárd) elnevezés válik az egyetlen lehetséges – túlságosan parttalan és mindenféle horizontokra megnyitott – határrá. A modernizmus után a színpadi gyakorlat a szöveg értelmének a színpadi gyakorlat révén történő szétzúzását, egyszerűsremin a drámai modell és annak ellenpontjaként a brechti epika kikerülését célozza. Ha feltétlenül képet kell festenünk erről a posztmodern fordulatról, definiálhatjuk azt az alábbi két tengely törvonalaként:

1. Szondi történeti dramaturgiai normaként állítja a drámaiság alapelvét, amit szembe helyez az **epikus** vonások megjelenésével. Ez a modell az arisztotelianus és az antiarisztotelianus színház közti (Brecht elég **részlehangló** elméleti közelítésű) szembenállást követi. Formális (műfajhoz tartozó), ugyanakkor ideológiai (a dialogizáló vagy önmagába zárkózott embert mutató) ismérvről van szó. Az epikus vonások erőteljes megjelenésével az ellentét kiegyensúlyozatlanná válik. A posztmodernizmus igyekszik túllépni ezen a szembeálláson, és az egész „utóbrechtizmus” jól illusztrálja a dilemma megoldásának szándékát: nem más lenne ez, mint a „könnyen adódó” ellentétpárok (érzelem/intellektualitás, katarzis/távolságtartás, elidegenítés/átélés stb.) elutasítása. Ha fennáll – a jó hegeli logika szerint – az ellentéteken való túlhaladás, a posztmodern színházi forma szükségszerűen egy egészen más szinten helyezkedne el, de a szintézis értékelése számunkra lehetetlennek tűnik. Szondi könyve után huszonöt évvel a **posztmodernizmusban** a dialektika és az adott szintézis „egy fokkal eltolva” jelenik meg, tézisként a brechti és parabrechti gyakorlat drámai/epikai szembeállástól megszabadított formákat, antitézisként a „képek színházát”, szintézisként pedig (elég nehezen) ezt a titokzatos „poszt-modernizmust” hozzák létre.

Már maga a tény, hogy manapság szinte lehetetlen egészségre jutni egy vagy több episztemológiai fordulópontot és a nemzetközi színházi élet ellentmondásos körképét illetően is azt mutatja, hogy a dramaturgia és a *mise en scène* fogalma fragmentálissá vált, és nem létezik a mi egész modernitásunkra alkalmazható fogalomháló. A szociológiai analízis posztbrechti színházai, a képek színháza, a nem színházi szövegmontázsok, a neonaturalista és a mindennapi színházi törekvések, a klasszikusok historizáló és archaizáló újraolvasása, a Living Theatre, Schechner, Boal-féle közreműködésre készített színház között mi lehetne a közös nevező, és ugyanakkor egész egyszerűen e kontrasztok alapvető strukturális eleme? Kétségtelenül létezik posztmodern fordulat, de már nem tudjuk, mivel szemben.

A művészetek közötti határ megszűnt, és a művészet és nem-művészet, a mű és a világ közti határ elmosódott, úgy, hogy ez az összemosódás a művészi újítás egyfajta lezárásával válik: „Ha a hetvenes évek fontos időszakot jelentenek a modernizmus történetében, ez azért van, mert ezek az évek egyre világosabban megmutatják, hogy az avantgárd általánosan elfogadott elmélete összeomlóban van. 1905 óta a művészet a művészet fejlődését olyan határként interpretálták, melyet szüntelenül elutasítottak és feltételezték, hogy ez a szembenézés a végtelenségig tarthat.” (E. Lucie-Smith: *Art Now*, New York, 1976. 452.)

2. Annak ellenére, hogy a Forma és Tartalom dialektikájának leírására és a forma által hordozott üzenet megragadására vállalkozik, Szondi előtérbe helyezni látszik az ellentmondás aspektusát: valójában, a fejlődés a következő alapelv szerint jön létre: új (társadalmi) *Tartalom* ⇒ új Formát követel. A változás ott következik be, hogy a szerző által felfedezett tartalom csak új forma segítségével nyilvánulhat meg. A probléma annak tudása, miként jut el az alkotó az új tartalmak ismeretéhez. Kívül áll-e azokon a formákon, melyekkel a szerző rendelkezik, hogy megragadhassa segítségükkel a világot? Feltételezzük, hogy a világról alkotott képzei az íráson kívül, az írás mentén dolgozódnak ki és, hogy az írás nem más az alkotók számára, mint formába öntés, a felbukkanó gondolatok

„gyűjtőedénye”? Ezt érezhetjük kissé abból a módból, ahogy Szondi bemutatja Ibsentől Brechtig a szerzők formális dramaturgiai munkáját. A dolgok ilyen állapotát az a tény is magyarázhatja, hogy ez nyilvánvalóan „tudományos éra” (Brecht) – a 19. sz. és a 20. sz. eleje -, amikor a fizikai és szociális realitás tudása jelenti a legnagyobb fejlődést, amikor az emberről való ismeretünk összezavarodott (különösen a marxizmus és a freudizmus hatására). Brecht kijelölte az új tartalmakról való tudásunknak ezt az idő határát, s azt állította, hogy a világ ma csak akkor *reprezentálható*, ha a megváltoztathatóságában *mutatják* meg. Márpedig, a világ megragadásával kapcsolatos aktuális csüggedtséggel (és szkepticizmussal) – amiből új és tiszta tartalom adódik – áll összefüggésben, hogy a posztmodern megingatja a *Tartalom* ⇒ *Forma* – elvet új formák után kutatva, nem törődve azzal, hogy ezek a formák milyen – régi vagy új – a priori tartalmakat bontakoztatnak ki.

A színházi – és művészeti – avantgárd a fejlődés szociológiai alapelvének felfogatásaként definiálja magát: 1. az új tartalom ⇒ 2. új forma, egyenesen a formákba jut el, minden közvetlen elkötelezettség ideológiai előítélete nélkül és azzal a tiszta játékszenvedéllyel, mely a létező formákat dekonstruálva keres új mondanivalót. Ez az elméleti „mészárlás” nyitja fel a műben a részvételt és strukturális felépítést a néző számára; a „nyitott mű” (Eco) első sorban úgy jelenik meg, mint befejezetlen és a manipulációkra és interpretációkra nyitott mű: ez egyben elengedhetetlen feltétele is a jelentésalkotásnak. Így avantgárdnak lenni olyan, mint ekét (a gyakorlatot) befogni az ökör (az elmélet) elé. Az avantgárd mű, jobban, mint bármi más, *befejezetlen* és csak a befogadó konstruktív együttműködésével együtt létező. Mintha csak saját tagadásában létezne, mintha csak saját azonnali lerombolásából építkezne.

(„L'héritage de P. Szondi pour la sémiologie et la théorie de l'avant-garde théâtrale”. In: P. P.: *Voix et images de la scène*, Press Universitaire de Lille, 1985. 61–72.)

Fordította: Jákfalvi Magdolna és Gálos Orsolya