esztétikai tapasztalatba és anyagi dolgokba hatol. Reménytelenül igyekszik túllépni „sok szemiológus vakságán, akik az esztétikai jelölő anyagi erejéért küzdenek"[24]. Az elemző figyelembe veszi az „intenció hiányát, a folyamatok libidószerű ottlétét, a jelölők érzéki anyagiságát, amelyek nem engedik meg, hogy eltekintsünk azoknak a dolgoknak, struktúráknak és élőlényeknek a testiségétől, amelyek segítségével a színházban jelentés képződik."[25] Egy cirkuszi előadás, egy performansz vagy egy többféle anyagot felhasználó mise en scène esztétikai tapasztalatának megalkotásához hagynunk kell, hogy anyagiságában hasson ránk, s ne aggassunk azonnal egy kizárólagos értelmet rá. Egyébként ezt csinálják a gyerekek és azok, akik a saját hagyományaiktól eltérő előadáson vesznek részt.

Az előadáselemzés jelenlegi tendenciája visszatér a színpad anyagi és konkrét valóságához, deszublimáltan tér vissza a reprezentáció testéhez, s szakít azzal az absztrakcióval, mely szerint a mise en scene a színpadi test szublimálása, vagyis ideális absztrakciós modell lenne. A reprezentáció összetevőinek szentelt fejezetekben látni fogjuk, miként emelhetjük ki részleteiben ezt az anyagiságot, s miként követhetjük nyomon a *tér-idő-cselekmény*ben szerveződő vektorizációt. Érjük be most annyival, hogy jelezzük, „nyomon" lehet követni a mozgástér és az elmozdulás vagy a kimondás energiáját, és hogy a lehető legszorosabban körbefonjuk a színpadon (f)elhangzó szöveg légzését, ritmusát, hangját. Az „érzés logikája" (Deleuze), ez a folyamat, mely fellazítja a szöveget és fellázítja a nézőt, a hatások és a ráfigyelések csak akkor ragadhatóak meg és érzékelhetőek, ha óvakodunk attól, hogy egy jelöltre vagy egy titkos kulcsra leszűkített, azonos írott nyomra reszublimáljuk őket.

Ugyanakkor a jelek anyagi oldalának kiemelése mindig a reprezentációnak nevezett szervezett és irányított események strukturált keretében történik, vagyis egy bizonyos vektorizáció szerint. A szemiotizáció és a deszemiotizáció tehát a műalkotás és esztétikai tapasztalásának ellentétes, de egymást kiegészítő művelete. Az előadásvizsgálat módszereinek mérlegében figyelembe kell venni. Mint látni fogjuk, kettős követelmény fogalmazódik az előadás leírásakor: vissza kell térni az előadás testéhez, elmélyedni benne, ugyanakkor meg kell rajzolni körvonalait és a megfigyelő vággyal telt szempontjainak útját. Ez az elemzés jelenlegi helyzete: lépései látványosak, de talán egy új kiindulás sem volna teljesen felesleges. A szemiológiának ki kellene használnia a gyanakvás légkörét, melybe posztmodern szelleme vonszolta. Még mindenféle módszertani ostromzárba ütközik, melyeket, ha már nem tudja őket megmászni, legalább meg kell világítania, s azokba a bizonytalan kérdésekbe botlik, melyekkel e lapokon igyekszünk szisztematikusan szembesíteni.

(Patrice Pavis: *L'Analyse des spectacles*. Paris, Editions Nathan, 1996. 9–21.)

Fordította: Jákfalvi Magdolna

[24] R. Villeneuve: i. m. 25.
[25] H. Lehmann: i. m. 60.

PATRICE PAVIS

A lapról a színpadra –

Nehéz születés[1]

Theatron. 2000 tavasz-nyár

Előzetes megjegyzések

Nem könnyű egy szöveget előadássá alakítani. A bemutató közönsége a végterméket látja, ekkor viszont már túl késő megfigyelni a rendező előzetes munkáját. A néző egy gügyögő, bömbölő csecsemővel találja magát szemben, azaz lát egy előadást, amely többé-kevésbé sikeres és érthető, s amelyben a szöveg csak a számos alkotórész egyike, éppúgy, mint a színészek, a tér és a ritmus. Az előadásból nem lehet az alkotómunkára következtetni. A *mise en scène* a jelölő rendszerek egyidejű konfrontálása, amit pedig a néző lát, és ami jelentést hoz létre, az nem a történetük, hanem a kölcsönhatásuk.

Tehát nem a rendezőről kell beszélnünk, nem arról a magánszemélyről, akit egy színházi intézmény arra késztet, hogy nevét adja egy művészi produkcióhoz, hanem a *mise en scène*-ről, vagyis a rendezésről, amely különböző jelölő rendszereknek adott térben és időben a néző számára történő összekapcsolása és konfrontálása. A *mise en scène*-t jelen esetben strukturális egységként, a megismerés elméleti tárgyaként és alanyaként kezeljük. Mivel most a rendező – az „ismeretlen apa" – közvetlenül nem fontos a számunkra, (a színházcsinálók elnézését kérve) felváltjuk a *mise en scène* strukturális fogalmával.

Fontos különbséget tennünk az alábbiak között:

A *dramatikus szöveg* az a verbális szcenárium, amely olvasható vagy az előadásban hallható (a státusbeli különbséget később még meg kell vizsgálnunk); itt kizárólag az előadás előtt írt szöveggel, nem pedig a próbák, improvizációk és előadások után (át)írt változatokkal foglalkozunk. (Lsd. 1. széljegyzet.)

Az *előadás* mindaz, ami a színpadon látható és hallható, de még nem a jelentés rendszereként vagy a színpadi jelölő rendszerek alkalomszerű kapcsolataként észlelve.

Végül a *mise en scène* az összes jelölő rendszer konfrontálása, főként a dramatikus szöveg előadásbeli megnyilvánulása. A *mise en scène* nem empirikus tárgy, nem az eszközök véletlenszerű összekapcsolása, sem pedig a rendező és a társulat előadást megelőző, rosszul definiált aktivitása, hanem a megismerés tárgya, asszociációk és viszonyok hálózata, amely a jelölők rendszerévé egyesíti a különböző színpadi eszközöket, s amelyet a produkció (a színészek, a rendező, valamint általában véve a színpad) és a recepció (a nézők) együttesen alkotnak.

A különbség, amelyet az előadás mint empirikus objektum és a *mise en scène* mint a megismerés tárgya között tettünk, megengedi a produkció- és recepcióesztétika összehangolását.[2]

A *mise en scène* mint strukturális rendszer valójában csak akkor jön létre, ha a néző a produkció során befogadja és rekonstruálja. Megfejteni a *mise en scène*-t annyit tesz, mint befogadni és értelmezni egy művészi csoport kreálta rendszert. A cél nem a rendező szándékának rekonstruálása, hanem a produkcióért felelős alkotók által kidolgozott rendszer nézőként való megértése.

A következőkben az a cél vezérel, hogy kidolgozzuk a *mise en scène* – legalább a mi nyugati kultúránkra érvényes – elméletét, amely feltehetően esztétikai és szubjektív módon életbe lépteti az

[1] „A lapról a színpadra" címet Gay McAuley projektjéből kölcsönöztem, amely a Sydney Egyetem színházi stúdiumainak keretében a hivatásos színészek próbák alatti munkáját vizsgálja. Írásom első változata a Michael Issacharoff és Robin Jones szerkesztette *Performing Texts* (University of Pennsylvania Press, 1988. 86–100.) című kötetben jelent meg.
[2] Vö.: Patrice Pavis: Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. In. P.P.: *Voix et images de la scène*. Lille, Presses Universitaire de Lille, 1985.

előzetesen létező dramatikus szöveget. A nyugati *mise en scène* képes felfedni, hogy a civilizációnk miként viszonyul a jelentésképzéshez, nevezetesen a jelentések azon kapcsolatához, amikor több jelrendszer egyidejűleg létezik.

Cáfolatok

Tartózkodjunk a dramatikus szöveg és az előadás szemiotikájának párosításától, s ügyeljünk arra, hogy különbséget tegyünk tanulmányozásuk módszertanai és területei között, hogy ne helyezzük őket egy szintre vagy ugyanabba az elméleti térbe valamelyikük rovására. A kettő közti különbség figyelembe vétele nélkül a szöveg/előadás viszony arra csábítana, hogy megfeleltessük olyan hagyományos relációkkal, mint a jelölő/jelölt, a test/lélek, a tartalom/forma, az irodalmi/színházi stb.

A dramatikus szöveg tanulmányozásakor mindig meg kell határoznunk, hogy a színpadi produkció előtt vagy attól függetlenül vizsgáljuk, esetleg egy konkrét produkció alkotórészeként, a színpadi megnyilatkozást és színezetet is számításba véve.

A két szemiotikának önállónak kell maradnia, mert a szöveg és az előadás különböző szemiotikai rendszerekhez tartoznak. A *mise en scène* nem a szöveg előadássá átformálása vagy redukálása, hanem inkább a kettő konfrontálása. Mielőtt meghatároznánk a szöveg és az előadás közt fennálló kényes kapcsolatot, fontos megerősítenünk, hogy mi nem a *mise en scène*, és elvitatnunk néhány, még mindig fennálló, helytelen definíciót. Ahelyett, hogy kijelentjük, mi ne legyen a *mise en scène* (ez túlságosan normatív megközelítés volna), azt kell meghatároznunk, amit a *mise en scène* elmélete nem képes, illetve már nem képes megerősíteni. Észrevehetjük, hogy a *mise en scène* elvont teóriájának körvonalazása kockázattal jár: alapvető műveleteinek leírásába sok normatív ítéletet foglalunk bele a szerepükre és a funkciójukra vonatkozóan, főként a létrejövő jelentésképzés tekintetében. Mindazonáltal hadd fogalmazzunk meg egy sor kételyt és figyelmeztetést:

1. A *mise en scène* nem egy feltételezett szövegbeli „potenciál" színre vitele. Nem olyan színpadi jelöltek megtalálásából áll, amelyek nem tekinthetők többnek a szöveg feleslegesen sok ismétlésénél.[3] Ez maga után vonná a verbális és színpadi jelek jelölő anyagiságának mellőzését; illetve annak rögzítését, hogy a színpadi jelöltek képesek félretenni jelölő anyagiságukat, továbbá a verbális és non-verbális közti különbségek elmosását. (Lsd. 2. széljegyzet.)

Súlyos kérdéseket vet fel minden olyan színházszemiotika, amely azt feltételezi, hogy a dramatikus szöveg egyfajta veleszületett teatralitással, az előadás mátrixával, sőt kottájával bír, amelyet minden áron ki kell sajtolni, és kifejezésre kell juttatni a színpadon, s egyben azt állítja, hogy a dramatikus szöveg csak az előadásában létezik. Akik ezt az álláspontot képviselik, azt hiszik, hogy egy darabnak csak egy, már a szövegben meglévő *mise en scène*-je van. (Lsd. 3. széljegyzet.)

2. A *mise en scène*-nek nem kell a dramatikus szöveghez hűnek lennie. A hűség fogalma a kritikai diskurzus egyik közhelye, noha valójában értelmetlen, és félreértésen alapul. Mihez kéne hűnek lenni?[4] Ha egy játéktradícióhoz (amely a francia klasszicizmus esetében gyakran zavaros), akkor a kritérium nem állja meg helyét a modern előadások esetében. Más-más dolgokat értünk hűség alatt: hűség a „szerzőhöz" és „elképzeléseihez" (két nagyon ingatag fogalom); hűség egy játéktradícióhoz; hűség „esztétikai és ideológiai elvek" alapján a „formához vagy jelentéshez"[5], és mindenek felett a roppant illuzórikus előadásbeli hűség mindahhoz, amit a szöveg világosan állít. Ha a hű *mise en scène* ismétlést jelent, vagy azt, hogy teátrális eszközökkel megismételhető mindaz, amit a szöveg elmond, akkor egyáltalán mi a *mise en scène* értelme? (Lsd. 4. széljegyzet.)

3. Más részről a *mise en scène* nem semmisíti meg vagy oldja fel a dramatikus szöveget, amely megtartja verbális szöveg szerepét akkor is, amikor elhangzik a színpadon, azaz ha egy adott szituációnak megfeleltetve, sokkal specifikusabb jelentést megcélozva, kimondásra kerül. Amint a szöveg elhangzik a színpadon, a néző nem érzékeli többé a szöveg és az előadás közti időbeli távolságot, mivel mindkettő egyidejűleg van jelen, még akkor is, ha ritmusuk saját jelölő rendszerüknek felel meg. Érvünk mindkét irányba érvényes, a kérdés pedig, hogy a *mise en scène* hű-e a szöveghez, éppoly ritkán merül fel, mint az ellenkezője, nevezetesen, hogy a dramatikus szöveg hű-e a *mise en scène*-hez, azaz megfelel-e annak, ami a színpadon látható, s vajon Molière szövege hű-e a Vitez-féle *mise en scène*-hez. (Lsd. 5. széljegyzet.)

4. Egy ismert szöveg eltérő *mise en scène*-jei, főként azok, amelyek a történelem nagyon különböző pillanataiban születtek, nem ugyanannak a szövegnek az olvasatai. A szöveg betűje természetesen nem változik, a szelleme viszont annál inkább. Szövegen itt egy olyan folyamat eredményét értjük, amelyet Ingarden és Vodička nyomán konkretizációnak nevezünk.[6] A szöveg azonban nem a jelöltek strukturálatlan halmaza, vagyis nem *Baumaterial*, ahogy Brecht nevezné, épp ellenkezőleg: a konkretizáció történetileg meghatározott folyamatának eredménye. A jelölő (az irodalmi mű mint dolog), a jelölt (az esztétikai tárgy) és (röviden) a Társadalmi Közeg, amelyeket Mukařovský az „adott miliőre jellemző társadalmi jelenségek, tudomány, filozófia, vallás, politika, gazdaság stb. teljes kontextusának" nevez, egyaránt olyan változó tényezők, amelyek befolyásolják a szöveg konkretizációját, s amelyek többé-kevésbé rekonstruálhatók.

5. A *mise en scène* nem a textuális referencia színpadi reprezentációja. Mi több, a textuális referencia megközelíthetetlen. Amiből kiindulhatunk, az legfeljebb e referencia szimulációja (illúziója), olyan jelek által, amelyek hagyományosan denotálják azt. A *mise en scène* nem is azon szövegbeli „hézagok" vizuális konkretizációja, amelyeknek előadásra van szükségük ahhoz, hogy jelentéssel telítődjenek. Minden szövegben, nemcsak a dramatikus szövegben, vannak „hézagok", s ebből a szempontból túltelítettek vagy túlterheltek is lehetnek. Ahelyett, hogy nekiállnánk megkeresni az üres vagy túlterhelt helyeket, próbáljuk inkább megérteni a meghatározás és meghatározatlanság folyamatát, amely a szövegben és az előadásban vagy általuk zajlik. A *mise en scène* kiemeli az „üresség" vagy „telítettség" strukturális többértelműségének funkcióját.[7]

6. A *mise en scène* nem a két (textuális és teátrális) referencia egyesülése, sőt még csak nem is igyekszik megtalálni ezek közös nevezőjét. A referenciák fúziója helyett képzeljük el a – szöveg és az előadás sajátos „fikciógyártási" folyamatának összevetésére képes – fikció teóriáját, amelyet a nézők számára a *mise en scène* tesz nyilvánvalóvá. A fikciót közbülső szakasznak tekinthetjük: közvetítésnek aközött, amit a dramatikus szöveg elbeszél, illetve amit a színpad megjelenít, mégpedig úgy, mintha a közvetítés egy, kezdetben a dramaturgiai elemzés és olvasat, később a színrevitel által épülő, lehetséges fiktív világ textuális és vizuális megjelenítése által valósulna meg. Ez a hipotézis helyénvaló, ha ügyelünk arra, hogy véletlenül se vezessük be újra az aktualizált referencia elméletét. A szöveg és az előadás közti kapcsolat tagadhatatlan, ám ez nem az előbbi fordítását vagy megkettőzését jelenti az utóbbi által, sokkal inkább a szöveg által strukturált és a színpad által konstruált fikciós univerzum áthelyezését vagy konfrontálását. A szembesítés módozatai azonban további vizsgálatot igényelnek.

7. A *mise en scène* nem a szöveg előadásbeli megvalósulása. Ellentétben azzal, ahogy Searle vélekedik[8], a színészeknek nem kell kivitelezniük a szöveg instrukcióit, illetve a színpadi utasításokat, mintha azok egy „süteményrecept" illokúciós erejével bírnának. A színpadi utasítások „keretet" képeznek a szöveg körül, instrukciókat adnak arra, hogy a dialógusok azt a jelentést kapják, amit a szerző többé-kevésbé előirányzott. A *mise en scène*-nek azonban jogában áll, hogy ezekből a színpadi utasításokból csak párat, vagy akár egyet se tartson be. Nem kötelező szóról szóra megvalósítania a színpadi utasításokat, rekonstruálnia a megnyilatkozás olyan helyzetét, amely minden szempontból azonos az előírttal. A színpadi utasítás nem a szöveg végső igazsága, nem annak előadására vonatkozó hivatalos parancs, s nem nélkülözhetetlen váltó a szöveg és az előadás között. Szövegbeli státusa bizonytalan. Szabadon választható extratextust képez? Vagy a dramatikus szöveget determináló metatextust? Esetleg pretextust, amely felvázol egy megoldást, még mielőtt a rendező egy másik mellett döntene? Státusának kiértékelése nem választható el a történetétől; bár nem szabad el-

[3] Lsd. Michel Corvin: *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*. Lyon, 1985.
[4] Vö.: Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen, 1984.; Jean Jacquot és André Veinstein: *La Mise en scène des oeuvres du passé*. Paris, 1957.
[5] Lsd. Jacquot. Idézi: Michel Corvin: i. m.

[6] Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, 1931.; Felix Vodička: *Struktur der Entwicklung*. München, 1975.
[7] Vö.: Patrice Pavis: i. m. 255–260.
[8] John Searle: Le statut logique du discours de la fiction. In: J.S.: *Sens et expression*. Paris, 1982.

felejteni, hogy a szerzői beszéd részét képezi. Ne feledjük, a rendező mindegyiket alkalmazhatja, de mindet el is vetheti, mint Gordon Craig, aki szabadsága megsértésének tekintette a színpadi utasításokat. A *mise en scène* elméletének keretén belül helytelennek tűnik annak elfogadása, hogy a színpadi utasításokat – mint abszolút irányelveket, vagy mint diskurzust – feltétel nélkül be kell építeni az előadásba.

A szöveg és az előadás kapcsolatának természetét illető cáfolatok után (lsd. 6. széljegyzet), álljunk pozitívabban a dolgokhoz, és fogalmazzunk meg néhány hipotézist arra vonatkozóan, hogyan létesít kapcsolatot a *mise en scène* a szöveg és az előadás között.

A mise en scène *mint a szöveg és az előadás közti kapcsolat modulátora*

A helyett, hogy a szöveg és az előadás kapcsolatát egyiknek a másik által történő átalakításaként, fordításaként vagy redukciójaként határoznánk meg, írjuk le inkább úgy, mint hatások és jelentések létrehozásának egy módját, mint ellentétes (verbális és non-verbális; szimbolikus és ikonikus) szemiotikai rendszerek közötti egyensúlyt, s mint a szöveg hallható és a színpad látható jelei közötti (mind térbeli, mind időbeli) hézagot. Nem tekinthetjük többé az előadást (a színpadi jeleket) a szövegbeli jelek logikus és kronologikus következményének (még akkor sem, ha az esetek többségében egy előzetesen létező szöveg *mise en scène*-jéből származnak). A szöveget és a színpadot egyazon időben és helyen észleljük, s emiatt lehetetlenné válik, hogy olyan kijelentést tegyünk, miszerint az egyik megelőzi a másikat. (Lsd. 7. széljegyzet.)

A színpadi megnyilatkozás és a konkretizáció köre

A *mise en scène* olyan szituációt próbál biztosítani a dramatikus szövegnek, amely jelentést kölcsönöz a szöveg kijelentéseinek (*énoncés*). A dramatikus dialógus tehát a (színpadi) megnyilatkozás termékének tűnik, a *mise en scène* pedig arra használja a szöveget, hogy létrehozza a megnyilatkozás olyan kontextusát, amelyben a szöveg jelentésre tesz szert. A *mise en scène* nem a szöveg átalakítása előadássá, hanem olyan elméleti „keret", amely egyrészt dramatikus és színpadi feszültség alá helyezi a szöveget, hogy világossá váljék, miként teszi azt próbára a színpadi megnyilatkozás, másrészt megindít egy hermeneutikai kört a szöveg és megnyilatkozása (*énoncés* és *énonciation*) között, így nyitva meg a szöveget a különböző lehetséges értelmezések előtt.

A megnyilatkozás kontextusában beálló változás együtt jár a dramatikus szöveg megújult konkretizációjával, így kétirányú kapcsolat létesül a dramatikus szöveg és a Társadalmi Közeg között. Minden egyes új *mise en scène* a megnyilatkozás olyan szituációjába helyezi a szöveget, amely összhangban áll a recepció új Társadalmi Közegével. Ez pedig lehetővé teszi a szöveg újabb és újabb elemzéseit *ad infinitum*. Ez az elméleti „keret", a szöveg és a színpad közti különbözőség, a múlt és a jelen Társadalmi Közegének olvasata közti egyenlőtlenség alkotja a *mise en scène*-t. A *mise en scène* mint a színpadi megnyilatkozás lehetősége friss szöveghez vezet, sőt állandó alakulásban van, mivel mindössze annyit tesz, hogy utat mutat, és előkészíti a szöveget a megnyilatkozás számára, miközben egy „majd elválik" attitűdöt vesz fel. Tehát nemcsak konkretizáció és fikcionalizáció zajlik, mint bármely írott szöveg olvasásakor, hanem színpadi megnyilatkozást létrehozó tényezők keresése is. Ez utóbbiak, amelyeket a *mise en scène* fog össze, globális előadásszöveget alkotnak, benne az igen specifikus jelentéssel bíró dramatikus szöveggel. A *mise en scène* nem írható le a vizuális rendszerek szövegre halmozásával, inkább úgy, mint Alain Rey teszi: „nem hozzávaló, de nem is hagyma, hanem kollektív projekt (illetve annak kellene lennie), amely egy nyelvi megszorítás, a kommunikáció céljából készült struktúra köré épült".[9]

A konkretizáció folyamatát nemcsak a történelmi változások determinálják, hanem ugyanannak a szövegnek a különböző egyéni olvasatai is.

Verbális és non-verbális: az aktualizált olvasat

A *mise en scène* aktualizált olvasat: a dramatikus szövegnek nincs individuális olvasója, csak a *mise en scène* által ajánlott, lehetséges kollektív olvasata. Amíg a filológia és az irodalomkritika szavakat használ, hogy magyarázza a szöveget, addig a *mise en scène* színpadi akciókat, hogy „megkérdőjelezze" a dramatikus szöveget. A *mise en scène* mindig a verbális és a non-verbális lehetetlen cseréjének példázata: a non-verbális (vagyis a színrevitel és a megnyilatkozás választott helyzete) szóra bírja a verbális szöveget,

[9] Alain Rey: Le Théâtre, qu'est-ce que c'est? In: D. County és A. Rey (szerk.): *Le Théâtre*. Paris, 1980. 188.

megduplázva annak megnyilatkozását, mintha a dramatikus szöveg – mert színpadra került – képes volna önmagát megmagyarázni más szövegek segítsége nélkül, pusztán azáltal, hogy kiemeli azt, ami elhangzik, és amit látunk. A *mise en scène* tehát a megmutatás, nem pedig a beszéd által szól, amiből az következik, hogy létezésének megszokott módja az irónia és a tagadás (a freudi *Verneinung*). Ezért implicit módon mindig kiprovokálja a szövegbeli diskurzus és a szöveget kísérő (azt követő vagy megelőző), választott színrevitel összehasonlítását. Mivel úgy beszél, hogy nem is beszél, a *mise en scène* (pontosabban az előadás) ellentmondásokat vezet be: szavak nélkül szól, mégpedig a szövegről, egy teljesen más, nem verbális, hanem „ikonikus" szemiotikai rendszernek köszönhetően. Ez persze nem jelenti azt, hogy a színpadi képek vagy elképzelések (a színpad látható és hallható jelölői) nem fordíthatók le jelöltekre. A Michel Corvin által felvetett két alternatíva ezért elméletileg kezdettől fogva torznak tűnik:

> „Így tehát bizonytalan marad a kapcsolatunk a színpadi képpel: ha ideológiai teljességében olvassuk, már nem képként létezik; ha viszont megelégszünk azzal, hogy kevesebb zsenialitással, egy az egyben fogadjuk be (s hál' Istennek nem kötelező szemiotikusnak lenni), akkor megmarad formák és színek puszta csillogásának."[10]

A kép jelöltté alakítható anélkül, hogy elveszítené képi értékét. Nem sokáig maradhat meg „formák és színek puszta csillogásának", mert végül még a legkevesebb zsenialitással rendelkező színházlátogató is a jelölő jelöltté történő átalakításán (a kép szemiotizálásán) kapja magát. Ugyanakkor igaza van Michel Corvin-nek, amikor a színpadi kép poliszémiáját hangsúlyozza, amely hajlamos két- és többértelmű szemiotizációs folyamathoz vezetni.

A színpadi reprezentáció, amely leginkább az álombeli reprezentációhoz hasonlítható, valamint a szöveggel párhuzamos kép egyaránt a szöveget gazdagítja, s annak olykor nem várt olvasatát eredményezi. A *mise en scène*, még legegyszerűbb és legnyilvánvalóbb értelmezésében is, „megingatja" a szöveget, és kimondatja vele azt, amit az írott vagy szóbeli kritikai kommentár nem tud kimondatni: azaz kifejezi a kifejezhetetlent.

Keveset tudunk ugyan a kommunikáció nonverbális folyamatairól (kinezika, proxemika, a ritmus és a hangminőség percepciója), ezek mégis némi fényt vethetnek a színész munkájára, akinek non-verbális megnyilvánulásai jócskán befolyásolják a nézőt az azokat kísérő szöveg megértésében. A *mise en scène* és annak recepciója a néző által a vizuális és a színpadi diskurzus eltérő ritmusának, illetve a hang és a szöveg áradatának percepciójától függ. Ahogy azt Michel Corvin helyesen megállapítja, a néző:

> „a *kancsalság* különös hatásának rendelődik alá: a szöveg alakulásának saját ritmusa, elágazásai és titkai vannak, míg a *mise en scène* vizuális diskurzusa kiemeli, meghazudtolja vagy anticipálja azokat. Közvetlen dialógust létesít a rendező és a néző között anélkül, hogy át kellene lépnie a szöveg szavain és jellegén."[11]

A *mise en scène* mindig dialógust létesít a kimondott és a megmutatott között, s mint Vitez hozzáteszi, a „színház öröme a kimondott és a megmutatott különbségében rejlik, (...) a néző izgalma pedig abból az ötletből fakad, hogy a kimondott nincs megmutatva".[12]

Perspektívaváltás

A *mise en scène* területén végzett kutatások és a belőlük kifejlődő elméletek nyilvánvaló perspektívaváltást jeleznek: a színház logocentrikus elgondolásától való megszabadulás vágyát. E logocentrikus nézet szerint a szöveg központi és stabil elem, a *mise en scène* pedig szükségképp a szöveg mellékes átirata, reprezentációja és magyarázata.

Egyes posztmodern kísérletekig, amelyek aszemantikus anyagnak tekintették és különféle eljárások – ready-made, kollázs, idézet és konkrét költészet – által manipulálták a szöveget, úgy tűnt, mintha a fikció és a *mise en scène* egyaránt a dramatikus szövegen alapulna. A legújabb, non-verbális elemekkel és ezek új szövegbeli státuszával – hangminta és jelölő ritmus-szerkezet – kísérletező posztmodern törekvések nem maradtak a klasszikus dramatikus szöveg és *mise en scène*-jé-

[10] Michel Corvin: i. m. 256.
[11] Uo. 12.
[12] Antoine Vitez: Ne pas montrer ce qui est dit. *Travail Théâtral*, 1974. No. 14. 42.

nek koncepciójára gyakorolt hatás nélkül, amely többé már nem a szöveg szemantikai tengelye körül forog. De valóban ilyen egyszerűen meg lehet szabadulni a szövegtől és a logocentrizmustól? Most, hogy a szöveg félve ugyan, de újra feltűnt a színpadon, legalább megszabadult-e az előadással szembeni alárendelt szerepétől? Jean-Marie Piemme szerint

> „a szöveg valóban visszatért, de száműzetése alatt elvesztette minden korábbi előjogát arra, hogy fétis, szentség vagy fenséges tárgy legyen. Ma már régi szellemeinek terhe nélkül kérdez bennünket, a szöveghez való közeledésünknek pedig nem parancsol többé a hűség és árulás kétfejű szörnye."[13]

A szöveg ellenáll minden arra irányuló kísérletnek, hogy a *mise en scène* banálissá tegye vagy lefokozza az „értelmetlen zene" szintjére. Továbbra is megkérdőjelezi az előadás fennmaradó részét, s érezteti a jelenlétét.[14] Tényleg kénytelenek vagyunk szembesülni vele; a dramatikus szöveg olvasása nem a szabadidő könnyed eltöltése. A *mise en scène* ugyan megnehezíti, de szükségessé is teszi, hogy megkülönböztessünk háromféle olvasatot:

A *szöveg olvasását*, ahogy azt az *átlagolvasó*, sőt az érdeklődő néző teszi, mielőtt elmegy megnézni az előadást. A probléma ez esetben csak a színpadi megnyilatkozásként értett szöveg kontextusának mellőzése, hiszen a dramatikus szöveg bármely olvasata konkretizációt, avagy reprezentációt kíván, amely egyfajta képzeletbeli előzetes *mise en scène*.

Az *elbeszélt vagy kimondott szöveg (hallás utáni) olvasata*, vagyis mindaz, ami elhangzik az előadásban. Ez esetben a szöveg egy speciális kontextusban konkretizálódik, aktualizálódik, amely bizonyos nézőpontot és jelentést biztosít számára. Ez az olvasat valójában nem lehetséges a harmadik, az előadásszöveg olvasatának figyelembe vétele nélkül.

Az *előadásszöveg olvasata („dekódolása")* az összes színpadi rendszer olvasatát jelenti, a dramatikus szöveget is beleértve. Az előadásszöveg olvasata magába foglalja annak percepcióját, ahogyan a *mise en scène* a szöveget olvasta, hiszen a szöveg olvasata megelőzi a *mise en scène*-t, így az előadásszöveg ezen olvasat színpadi aktualizálása (mégpedig színpadi eszközökkel történő aktualizálása). E harmadik olvasat az első két olvasat eredménye, és ez jellemző sajátos módon a *mise en scène*-re.

A mise en scène metatextusa *vagy* diskurzusa

Ahhoz hogy megérthessük a dramatikus szöveg konkretizációját a *mise en scène* által, meg kell keresnünk a *mise en scène* metatextusát, azaz a szöveghez fűzött kommentárját vagy a szöveg általa történő színpadi átiratát. Persze nehéz ezt a metatextust (vagy diskurzust) meghatározni. A metatextust (avagy a *mise en scène* íratlan szövegét) nem szabad összetévesztenünk a dramatikus műhöz, főleg egy klasszikushoz fűzött kommentárok sorozatával, amely néha „odaköti magát" az eredeti szöveghez, mintha annak szerves része vagy elmaradhatatlan tartozéka volna. (Lsd. 8. széljegyzet.) A metatextus sohasem önálló és komplett szöveg: szétszórtan van jelen a játékmód, a szcenográfia, a ritmus megválasztásában és a különböző jelölő rendszerek közötti kapcsolatok sorozatában (redundanciák, diszkrepanciák). A *mise en scène*-ről alkotott elgondolásunk szerint a metatextus mint a produkció/recepció folyamatának alapvető láncszeme, csak akkor jön létre, ha a közönség felismeri, s részben osztja. A metatextus nem egyszerűen a dramatikus szöveg mellett létező (színpadi) szöveg. Mivel belülről szervezi a szcenikus konkretizációt, nem párhuzamos a dramatikus szöveggel, hanem olyan, mintha benne volna, a konkretizáció körének eredményeként (amely kör tartalmazza a szöveg jelölőjét, Társadalmi Közegét és jelöltjét).

Egy normatív, sőt politikai kérdés is felmerül: könnyen felismerhetőnek és vázolhatónak kell-e lennie a metatextusnak: „ki kell-e terítenie a kártyáit", felajánlva egy sor nyilvánvaló opciót és tézist? Vagy legyen inkább bizalmas, sőt egyenesen titkos, s alkossa meg (fejezze be vagy „írja újra") a néző? Bármi legyen is a válasz, a lényeg, hogy az itt újradefiniált *mise en scène* csak akkor létezik, ha a néző kisajátítja, ha a néző kreatív kivetülésévé válik. (Lsd. 9. széljegyzet.)

Hogy befejezzük a szöveg–előadás moduláció vizsgálatát, amelyet minden egyes *mise en scène* újfent végrehajt, tegyünk fel három kérdést, s próbáljuk meghatározni a dramatikus szöveg és a Társadalmi Közeg által formált kört:

[13] Jean-Marie Piemme: Le Souffleur inquiet. *Alternatives Théâtrales*, 1984. No. 20/21. 42.
[14] Uo. 43.

1. Milyen *konkretizáció* valósul meg a dramatikus szöveg minden egyes új olvasata vagy *mise en scène*-je által, és a konkretizáció milyen köre formálódik a mű mint dolog, a Társadalmi Közeg és az esztétikai tárgy között?

2. Milyen *fikcionalizáció*, avagy a szöveg és a színrevitel alapján konstruált fikció valósul meg a szöveg és az olvasó, illetve a színpad és a néző együttes hatásaként? Hogyan lesz alapvető a színpadi fikcionalizáció szempontjából a két fikció: a szövegbeli és a színpadi? Ha ez utóbbi kérdésre a fikció hatásának pontos meghatározása (a referencia igénye, egy lehetséges világ konstrukciója stb.) által választ adunk, eljutunk az első kérdéshez.

3. Milyen *ideologizáció* valósul meg a dramatikus szöveg és az előadás tekintetében? A dramatikus és az előadásszöveg csak intertextuálisan érthető meg, ha szembesítjük egy korszak vagy szövegkorpusz diszkurzív és ideológiai struktúráival. A dramatikus és az előadásszövegeket a Társadalmi Közeggel (a társadalmi valóságról alkotott más szövegekkel és diszkurzusokkal) összefüggésben kell vizsgálni. Mivel e kapcsolat a lehető legtörékenyebb és a legváltozatosabban elképzelhető, egyazon dramatikus szöveg könnyedén megteremti olvasatainak végtelen számát. Ez utóbbi kérdés beemeli perspektívánkba a szöveg társadalmi karakterét és kapcsolatát a történelemmel más szövegek töretlen láncolatán keresztül. A *mise en scène* úgy is felfogható, mint társadalmi gyakorlat, mint a történelmi valóság megfejtésére és visszatükrözésére egyaránt képes ideológiai mechanizmus (még akkor is, ha a fikció épp tagadni próbálja a valóságot).

A mise en scène *mint az üresség és kétértelműségről szóló diskurzus: Képzeletbeli megoldás és parodisztikus diskurzus*

A két fikció (a szövegbeli és a színpadi) konfrontálása nemcsak összekapcsolja a szöveget és a megnyilatkozást, a hiányt és a jelenlétet, hanem össze is veti a meghatározatlanság területeit a szövegben és az előadásban. Ezek a területek nem feltétlenül esnek egybe. Néha az előadás képes feloldani a szövegbeli ellentmondást vagy meghatározatlanságot. Ugyanígy a dramatikus szöveg is kiküszöbölheti az előadás kétértelműségeit, vagy épp fordítva: újakat szülhet.

Homályossá tenni a színpadon, ami a szövegben világos, vagy világossá tenni, ami homályos: a meghatározottság/meghatározatlanság efféle műveletei a *mise en scène* jellemzői. A *mise en scène* rendszerint értelmezés, azaz *„explication de texte"*, amely a korabeli és a mai befogadó között közvetít. Olykor azonban *„complication de texte"*; vagyis tudatos erőfeszítés a kétfajta recepció Társadalmi Közege közötti kommunikáció megakadályozására.

Egyes előadásokban (főleg, de nem kizárólag azokban, amelyeket a brechti dramaturgiai elemzés inspirált) a *mise en scène* megmutatja, hogy maga a dramatikus szöveg is egyfajta képzeletbeli megoldás azokra a valós ideológiai ellentmondásokra, amelyek a fikció létrejöttének idején fennálltak. Ez esetben az a *mise en scène* feladata, hogy lehetővé tegye a szövegbeli kontradikciók elképzelését és színrevitelét. A Sztanyiszlavszkij-féle szövegmögötti felderítésére vállalkozó előadások pedig azon a feltételezésen alapulnak, hogy a szöveg nem tudatos elemei egy párhuzamos szövegben végigkísérik a szereplők által mondott – és önmagában helyénvaló – szöveg áradatát.

Bármi legyen is az oka, ha rá akar mutatni a mese ellentmondásaira vagy a szöveg mélyén rejlő igazságra a szövegmögötti felderítésén keresztül, a *mise en scène* mindig „megingatja" a szöveget, és egy azzal párhuzamos diskurzust alkot: olyan szöveget, amely „kimondatlan", más szavakkal semleges és jelentésnélküli marad. Emiatt mindig marginális és parodisztikus, a szó etimológiai értelmében.

A mise en scène tipológiája?

A *mise en scène* itt körvonalazni kívánt elmélete megengedi, hogy tartózkodjunk attól az impresszionisztikus diskurzustól, amely a rendező stílusáról, leleményességéről és eredetiségéről szónokol, aki úgymond egyéni ízt ad a zártnak és sérthetetlennek vélt szövegnek. Ez az elmélet azonban többé-kevésbé képtelen választ adni két gyakori kérdésre:

Hű-e a *mise en scène*? Milyen *mise en scène* való egy dramatikus szöveghez?

Az első kérdés, mint láttuk, értelmetlen, mert azon az előfeltevésen alapul, hogy a szövegnek létezik egy ideális és rögzített jelentése, amely minden történeti változástól független. Ahhoz hogy a szemiotikus megválaszolhassa a második kérdést, és elkerülje az első naivitását, meg kell vizsgálnia, hogyan alakul a *mise en scène* az alábbi módok szerint: autotextuális, intertextuális és ideológiai (vagy inkább ideotextuális). Ez a három dimenzió, amelyeket másutt bármely szöveg három összetevője-

ként, illetve rétegeként definiáltunk[15], egyidejűleg létezik minden *mise en scène*-ben. A vázolt tipológia egyetlen célja, hogy megvizsgálja azt a hatást, amelyet a három dimenzió egyikének hangsúlyozása kelt (persze nem a másik kettő kizárásával).

1. Az autotextuális *mise en scène* megkísérli a textuális mechanizmusok és a cselekmény struktúrájának megértését egy belső logika alapján, mindenféle szövegen túli vonatkozás nélkül, amely megerősítené vagy ellentmondana neki. Ebben a kategóriában olyan előadásokat találunk, amelyek – fölöslegesen ugyan, de – megkísérlik archeológiailag rekonstruálni az előadás történelmi kontextusát anélkül, hogy megnyitnák a szöveget és az előadást az új Társadalmi Közeg felé. Továbbá olyan előadások tartoznak ide, amelyek hermetikusan zártak, mert csak a rendező egyéni ötlete vagy meggyőződése szervezi őket, s értelemszerűen nem egyebek, mint az ő esztétikai elveinek rekreációi. Ilyen volt a szimbolista *mise en scène*, illetve az „alapító rendezőké" (Craig és Appia), akik kizárólag saját esztétikai nézeteikre koncentrálva kitaláltak egy szervesen zárt színpadi univerzumot a *mise en scène* könnyen olvasható és szigorú diskurzusával.

2. Az ideotextuális *mise en scène* ennek épp az ellentéte. Itt nem is annyira a szöveget viszik színre, mint inkább a politikai, társadalmi és főként pszichológiai szövegmögöttit, mintha a metatextus (vagyis a műelemzés) magának a szövegnek a helyébe lépne. A dramatikus szöveget nem tekinti többnek „halott súlynál", jelölők meghatározatlan tömegénél, amely vagy megelőzi, vagy követi a *mise en scène*-t. A szöveg színrevitele nyit a külvilág felé, a textuális tárgyat pedig úgy formálja, hogy igazodjék a jelenhez és a befogadás megváltozott körülményeihez. A szöveg mímeli a referenciát, s úgy tesz, mintha az helyettesítené. Elveszíti a textúráját, mivel előzetesen kialakított, külső tudást és diskurzust adtak hozzá, elfoglalja helyét a világ globális magyarázatában, s áldozatává válik annak, amit Michel Vinaver az ideológiák zsarnokságának hív.[16] Ez a *mise en scène* elfogadja közvetítő szerepét a szöveg múltbeli és egy bizonyos közönség teremtette jelenbeli Társadalmi Közege között. Betölti a műalkotás „kommunikációs funkciójának" szerepét, mert lehetővé teszi egy régi szöveg olvasását az új közönség számára.[17] Ezt a *mise en scène*-t mindig kiszúrja napjaink kritikája, a rendezőt pedig azzal a váddal illeti, hogy az ideológia „kisistenének" állítja be magát.

3. Az intertextuális *mise en scène* biztosítja az autotextuális és az ideológiai referencia közti nélkülözhetetlen közvetítést. Viszonylagossá tesz, és értelmezések sorába helyez minden új előadást, amelyet úgy tekint, mint egy lehetőséget a sok közül, az új megoldást pedig próbálja polemikusan elkülöníteni a többitől. Főleg a francia klasszikus színház esetében, ahol a *mise en scène* egyetlen lehetősége, hogy kijelölje pozícióját a múltbeli metatextusok vonatkozásában. Ez az „áttetszőség" az előadás minden egyes szakaszára vonatkozik. Csak idézet által tudunk állást foglalni, ezért Vitez szerint a *mise en scène* a variáció művészete.[18]

Provizórikus következtetések

Kiindulási pontunkból, a *mise en scène* új strukturális definíciójából következően le tudtuk írni recepciójának némely mechanizmusát. A fikció elmélete a maga kétoldalúságával (konkretizáció és ideologizáció) nélkülözhetetlen láncszem a jelentésalkotás folyamatában. Nem lehetséges azonban ebből az elméletből leszűrni bármilyen arra vonatkozó elképzelést, hogy mi történik a dramatikus szövegekkel, amikor újraolvassák, és újból előadják őket; képtelenség előre látni egy adott szöveg lehetséges *mise en scène*-jeinek teljes skáláját. A hiba nem az impresszionisztikus elméletben van, hanem a változók nagy száma okozza, főleg ami a Társadalmi Közeget illeti. Ezért szükséges a szövegbeli és a színpadi konkretizációk, illetve a közönség Társadalmi Közegének összekapcsolása, s így bármely konkretizáció/interpretáció viszonylagossá tétele.

Jelenleg az okozza a nehézséget, hogy elméleti terminusokkal fejezzük ki annak módját, ahogyan a szöveg a különböző lehetséges megnyilatkozásokkal kísérletezik. A megnyilatkozás és az előadás általános ritmusa még mindig nem megfelelően definiáltak, mert csak most ismertük fel, hogy nem korlátozódnak pusztán a gesztikus és a vizuális változásokra, hanem az egész *mise en scène* jellegzetességeit adják. Mostanra vált beláthatóvá és elfogadottá, hogy a színrevitel nem egyszerűen a szöveg fizikális megnyilatkozása a hozzáillő intonációval és „fűszerezéssel", hogy mindenki megérthesse annak pontos jelentését, hanem a megnyilatkozás olyan kontextusainak megalkotása, amelyben végbemehet a verbális és non-verbális elemek cseréje. A megnyilatkozás mindig a közönség felé irányul, s ez azzal a következménnyel jár, hogy a *mise en scène* többé már nem hagyhatja figyelmen kívül a nézőket, sőt a befogadói oldalt is be kell vonnia abba a körbe, amely egyaránt tartalmazza a művészek és a nézők által alkotott *mise en scène*-t.

A színház – a dramatikus szöveg és a *mise en scène* – előadásszöveg lesz, a diskurzus látványa és a látvány diskurzusa.[19] A színházi produkció telítődik elmélettel. A *mise en scène* a műalkotás önreflexív diskurzusává és a közönség elméletalkotó vágyává válik. A nézők szeretnék tudni, hogyan működik a műalkotás: a „nincsenek többé titkok" korunk jelszavává lett.

A modern műalkotás, főleg a színházi *mise en scène*, nem létezik addig, amíg nem kivonatoltuk világosan a rendszert, nem nyomoztuk ki az előadásszöveget, nem tapasztaltuk meg a dekonstrukció örömét, s nem tártuk fel a színpad működésének teljes mechanizmusát. (Lsd. 10. széljegyzet.) „Le charme discret de la bonne régie" (A jó rendezés diszkrét bája): így nevezhetjük azt a gyakorlati-elméleti játékot, amivel akkor szórakoztatjuk magunkat, amikor elmegyünk megnézni Planchon *Tartuffe*-jét, Strehler *Learjét* vagy Vitez *Hamletjét* (Lsd. 11. széljegyzet.)

Ki mer még arról beszélni, hogy az előadás a mindenható rendező többé-kevésbé művészi „fogói" segítségével „születik meg" a szövegből? „Milyen gyerekes elképzelés" – véli a *mise en scène* szemiotikája – „strukturálisnak születtem, strukturális is maradok!"

Széljegyzetek

1. széljegyzet

Nem áll szándékunkban belefolyni a dramatikus szöveg státusát érintő vitába: hogy a színdarab független szövegként létezik-e, vagy csak az előadásában. Pusztán megpróbálunk rámutatni arra, hogy a dramatikus szöveg természetesen könyv alakban is olvasható, de mindig arra ösztönzi az olvasót, hogy elképzelje a megnyilatkozás egy lehetséges módját, azaz egy lehetséges *mise en scène*-t. Lásd Michel Vinaver felmérését, amelyben 73 francia szerzőt vizsgált, s akiket felosztott autonomistákra (13% a szöveg mellett), fuzionistákra (22% a szöveg és az előadás egyesülése mellett), radikálisokra (11% szerint a darab csak az előadásában létezik) és a túlnyomó többségre, akik kohabitacionisták (43% szerint a darab nem *per se* olvasnivaló, de olvasva is élvezhető).[20]

2. széljegyzet

A mi gondolkodásunk szerint téves és idealisztikus a Danièle Sallenave alkalmazta szempont:

> „Ugyanaz a szöveg eltérő minőségű előadásokat szülhet, amelyek aszerint hasonlíthatók össze, hogy többé vagy kevésbé aktualizálták-e a szöveget. (...) A *mise en scène* a szöveg igazságával áll kapcsolatban, vagyis azzal, amit Gadamer aktualizálásnak, az igazság manifesztációjának nevez (erről már Arisztotelész is ír a *Poétikában*)."[21]

3. széljegyzet

Ezt az álláspontot Michel Issacharoff képviseli a legnyíltabban s egyben a legnagyobb szigorral *Le Spectacle du discours* [A diskurzus látványa] című könyvében és „Inscribed performance" [Bevésődött előadás] című cikkében[22]; szerinte az előadás többé-kevésbé, de bizonyos mértékig mindig bevésődött a dramatikus szövegbe. Racine esetében alig, Beckett és Shaw esetében viszont erősen. Kétségtelen, hogy a didaszkália vagy a szöveg elemei sugallnak egy lehetséges előadást, de semmi, az égvilágon semmi (még az írószövetség sem) kötelezheti a rendezőt arra, hogy alkalmazkodjon hozzá. A rendező általában úgy alkotja meg a *mise en scène*-t, ahogy neki tetszik. Valahányszor egy olvasat és *mise en scène* létrejön, annak folyamata a szövegen kívül, és nem abba bevésődve zajlik, legalábbis nem feltétlenül. Előadásról (vagy *mise en scène*-ről) beszélni annyit tesz, mint a színházat a szöveg életbe

[15] Patrice Pavis: i. m., illetve A modern dráma klasszikus öröksége: a posztmodern színház esete. *Színház*, 1998/3. 10–22. (Jákfalvi Magdolna ford.)
[16] Michel Vinaver: Sur la pathologie de la relation auteur–metteur en scène. *L'Annuel de Spectacle*, 1982.
[17] Jan Mukařovský: L'Art comme fait sémiologique. *Poétique*, 1970. No. 3.
[18] Antoine Vitez: i. m.

[19] Michael Issacharoff: *Le Spectacle du discours*. Paris, 1985.
[20] Michel Vinaver: *Le Compte rendu d'Avignon*. Actes Sud, 1987. 83–88.
[21] Danièle Sallenave: *L'Art du Théâtre*. 1987. No. 6.
[22] Michael Issacharoff: i. m., illetve Inscribed Performance. Rivista di letterature moderne e comparate, 1986. No. 34.

léptetésének, nem pedig az abban rejlő olvasat megszülésének tekinteni. A szöveg előadásához (vagy színreviteléhez) kívülről kell megközelíteni a szöveget, és „lebontani a (szövegbeli) házat" egy adott időben és térben, fizikai testek által történő megnyilatkozás segítségével.

4. széljegyzet

Itt felismerhetjük a *mise en scène* énmegsemmisítő attitűdjét: a rendező szerénységet színlelve ezt mondja: „Az írót szolgálom, nem magamat", vagy „nem magamat állítom színpadra". Valójában az ilyen beszéd olykor a naivitás és a ravaszság keveréke, máskor pedig egy autentikus kutatásra utal, amely arra irányul, hogy a színészben és a nézőben „ingadozó figyelmet" (Freud) idézzen elő. Két példa:

1. J. P. Vincent: *„Az elveszett szerelem játékai*ban a szó általános értelmében nem volt *mise en scène*. (...) Megpróbáltam a szövegben rejlő színpadi valóságot kihozni."[23] Ezt a nem interpretáló attitűdöt gyakran maguk a szerzők követelik: szerintük a rendezőnek hagyni kell az író szövegét magától beszélni. Heiner Müller például így dicséri Bob Wilson rendezéseit: „Soha nem interpretálja a szöveget, ellentétben az európai rendezői gyakorlattal. Egy jó szöveg nem szorul sem a rendező, sem a színész »interpretációjára«."

2. Most lássuk a produktív énmegsemmisítés két példáját: C. Régy szerint

> „A *mise en scène* törvénye, amit megpróbálok a gyakorlatba átültetni, hogy ne hozzak létre *mise en scène*-t. Munkámat inkább a bábáéhoz hasonlítanám: nem állítok akadályokat, lebontom a belső falakat, hogy szabadon áramolhassanak az író és a színészek tudatalatti gondolatai, s anélkül, hogy bármilyen akadályon felül kellene emelkedniük, eljuthassanak a nézők tudatalattijához."[24]

Lassalle és az általa elkeresztelt „hangtalan színház" újabb példát kínál a tudatalattit lecsupaszító kreatív folyamatként értett énmegsemmisítésre: „Seghers szövege (*Remagen*) önmagában izzó, sűrített és nélkülözhetetlen anyag. (...) Áthalad az elbeszélő színésznők testén, s egyfajta sokkot okoz megnyilatkozásának ereje által."[25]

5. széljegyzet

Persze a jól ismert klasszikus szövegek kivételével, amelyeknek már az n-ik előadását látja a néző. Egy tapasztalt rendező számára azonban nem lehetetlen rekonstruálni az eredeti szöveget. Michael Langham elmeséli, hogy Sir Barry Jackson, a brit rendező egy színdarab előadása közben hogyan próbálta elképzelni, milyen is volt a szöveg. Hozzáteszi viszont, hogy Jackson különc volt.[26]

6. széljegyzet

Egy nemrég megjelent cikkében Marvin Carlson használja néhány kategóriánkat, amelyeket ő *illusztrációnak*, *fordításnak*, *kitöltésnek* nevez, hogy kritizálja őket.[27] Az illusztráció elmélete helytelenül úgy mutatja be a *mise en scène*-t, mint vizuális illusztrációt azoknak, akik nem tudják, hogyan olvassák (vagy rosszul olvassák, és illusztrációt igényelnek). (Vö. 26. o. 2§). A fordítás elmélete azon a téves előfeltevésen alapul, hogy a szöveget vizuális jelekké fordítják. (Vö. 28. o. 6§) A kitöltés elmélete, amelyet az illusztráció elméletének ellentéteként állít be, úgy magyarázza az előadást, mint a szöveg megvalósulását vagy kitöltését (vö. 28. o. 7§), hasonlóan Anne Ubersfeldhez, aki úgy beszél a szövegről, mintha abban lyukak volnának, amelyeket a *mise en scène* tölt ki vagy tesz teljessé.[28] Marvin Carlson a szöveg és az előadás kapcsolatát úgy írja le, mint Derrida a *Grammatológiá*ban: egyiket a másik kiegészítőjeként és viszont:

> „Elkerülhetetlen, hogy a darab olyan elemeket is feltárjon a színpadon, amelyek hiányoznak az írott szövegből, s noha az előadás előtt nem tűnnek nagy veszteségnek, annak során kiderül róluk, hogy jelentőségteljesek és fontosak. Ugyanakkor az előadás azáltal, hogy feltárja a hiányt, a jövőbeli előadások végtelen sorát is felfedi, új kiegészítéseket adva."[29]

[23] J. p. Vincent: Un théâtre de l'écoute. *Théâtre/Public*, 1982. No. 67.
[24] Idézi: M. C. Pasquier: Claude Régy: garder le secret du livre. *L'Art du Théâtre*, 1987. No. 6.
[25] Idézi: J. M. Déprats: Glissements progressifs du discours. *L'Art du Théâtre*, 1987. No. 6.
[26] Michael Langham: Preface. In: David Ball: *Backwards and Forwards*. Southern Illinois University Press, 1983.
[27] Marvin Carlson: Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment or Supplement? *Theatre Journal*, 1983. March
[28] Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*. Paris, 1977. 24.
[29] Marvin Carlson: i. m. 10.

Carlson számára ez az elmélet elégséges magyarázattal szolgál a dramatikus szöveg potenciálisan végtelen gazdagságára és bármely *mise en scène* részlegességére. Úgy tűnik, ez a derridai nézet összefügg Vitez gondolatával, miszerint a *mise en scène* a variáció művészete, véleményünk szerint azonban az olvasatok relativitásához és a tükrözések végtelen játékához vezethet, így eltereli az olvasót az inkább történelmi megalapozottságú vizsgálódástól, és a recepció, illetve bármely sajátos konkretizáció paramétereinek komplex változatosságával magyarázható. Igaz, hogy Vitez nemrég újragondolta variáció-elméletét:

> „A variáció művészetét még üdítőbbnek találom, mert nemrég rájöttem, hogy a színházban Célimène alakjának értelmezéseiből voltaképp nem lehet több három-négy »családnál«. A lehetséges értelmezések száma természetesen végtelen, de mindet be lehet sorolni maximum három kategóriába. Ugyanez a helyzet Csehov darabjaival, amelyeknek csak néhány alapvető színreviteli módja létezik, és nincs végtelen számú variációjuk, ahogy azt korábban gondoltam. (...) E változatosság okozza a *mise en scène* vagy a színház örömét, s ez az, ami bevésődik a nézők emlékezetébe. Ha valaki megnézi *A mizantróp* egyik előadását, összehasonlíthatja egy másik, az emlékezetében őrzött előadással, és ez jó: ez a színház öröme. Úgy gondolom, ugyanez igaz a fordításra is. A fordítást újra és újra el kell végezni."[30]

Úgy tűnik, Mesguich osztja ezt a „derridai" nézetet:

> „A kisajátítás, ha egyáltalán megtörténik, mindig pillanatnyi. A visszatérítés mindig jelen van benne; a kisajátítás gesztusában benne rejlik az adományozás gesztusa, s ahelyett, hogy »Planchon elragadta a *Tartuffe*-öt«, nem lehetne azt mondani, hogy épp így adta vissza?"[31]

7. széljegyzet

B. Dort közel jár ahhoz, hogy ossza a szöveg és színpad konfrontálásáról szóló nézetet, egyetlen fontos részlet kivételével:

> „Meg kell próbálnunk úgy tekinteni a színházi előadást, mint két különböző, de egymással kapcsolatban levő gyakorlat közti játékot, mint azt a pillanatot, amikor ez a két gyakorlat konfrontálódik egymással, és megkérdőjelezi egymást, mint kölcsönös harcukat, amelynek végső soron a néző a bírája és a tétje. A szövegnek, minden szövegnek megvan a maga helye. Nem az első, de nem is az utolsó, hanem egy konkrét és átmeneti esemény írott vagy állandó aspektusának a helye. Ez a konfrontálás legalább közel sem teljes."[32]

Véleményünk szerint a szövegben nincs semmi állandó. Természetesen materializálódott és rögzült írásban és könyv alakban, de állandóan újra kell olvasni, újból és újból konkretizálni kell, tehát tökéletesen instabil: lehetetlen úgy gondolni rá, mint változatlan és tartós dologra.

Ezért úgy kell tekintenünk a szöveg színrevitelét, mint a szöveg működtetésének egy módját. Az előadás a szöveg egy bizonyos megnyilatkozása révén egy lehetséges szöveget alkot: „A szöveg jellege meghatározza az előadás természetét, s fordítva, az előadás meghatározza a szöveg jellegét; a válogatás, a szervezés és a kizárás műveleteivel definiálja, hogy melyik szöveg is kerül működtetésre."[33]

8. széljegyzet

Lásd a Vitez alkotta por-metaforát, amely roppant népszerű a modern kritikai diskurzusban. Mesguich például azt írja: „A szöveg nagyobb lesz, ha a rendező dolgozik rajta, aki megingatja, beszennyezi, újraértékeli azt; sőt »megdagad« az olvasók és a *mise en scène* befolyása által. Mindez a szöveg »pora«, vére, története, értéke, s az út, amit befut."[34]

[30] Antoine Vitez: La traduction: désir, théorie, pratique. In: A.V.: *Actes des premières assises de la traduction littéraire*. Arles, 1985. 115–116.
[31] Mesguich: La mise en scène ou le double jeu. In: *Encyclopedia Universalis*. 1985. 245.
[32] B. Dort: Le Texte et la scène: pour une nouvelle alliance. In: *Encyclopedia Universalis*. 1985. 234–241.
[33] Terry Eagleton: *Marxism and Literary Criticism*. 1978.
[34] Mesguich: i. m. 245.

9. széljegyzet

Ez a magyarázata annak, hogy jelen esetben miért értünk egyet Danièle Sallenave-val, aki miközben elismeri a rendező munkáját, meglehetős joggal hangsúlyozza a néző aktivitását, aki tulajdonképpen a játékot játssza.

„Újfent hivatkozhatunk itt Gadamer munkájára (*Igazság és módszer*): arra az elképzelésére, hogy a színházban a valódi színész a néző. A színész eljátssza a szerepét a darabban, de a néző játssza a játékot. Hogy a néző játszhassa a játékot, valakinek elő kell készítenie azt: ez a valaki a rendező. De amikor a néző játssza a játékot, nem a rendezővel, még csak nem is a színésszel játszik, hanem a szöveggel, a szöveg ideájával. A rendezőt el kell nyomni, s még a színészt is el kell valahogy »felejteni«, hogy a szöveg ideáját felépíthessük."[35]

Ez a „játék a szöveggel" az, amit a *mise en scène* mint strukturális rendszer észlelésének nevezünk, teljesen függetlenül a rendező személyétől.

A *mise en scène* szerzőjének fogalma eltűnik, ahogy eltűnt a szöveg szerzőjének fogalma is: ezeket „váltja fel" a *mise en scène* struktúrájának vagy diskurzusának koncepciója. Sallenave a továbbiakban a „láthatatlan, de mindig jelen levő" *szerző* flaubert-i elképzelésére támaszkodik.[36]

A hiányzó szerző eme metaforájával él Mesguich is:

„Ezt az utódot, aki nem lehet naiv, ezt a gyermekként született felnőttet leginkább az jellemzi, hogy sohasem találja ki a nevét, s nem engedhet meg magának egyetlen szót sem. Ennek az illegális bevándorlónak, ennek a törvénytelen munkásnak és cigánynak a színház királyságában az a haditerve, hogy fáradhatatlanul továbbálljon, amint megszólalt, hogy sohase legyen ott, ahol gondoljuk, hogy újra és újra áthágja a határokat, és magával vigye őket. Egyszóval megtévesztő módon viselkedik."[37]

10. széljegyzet

G. Banu arra kíváncsi, hogy vajon a mai rendező továbbra is művésznek, egy mű szerzőjének tarthatja-e magát:

„Van-e még *raison d'être* a rendező alkotási vágyában? Igen, bár hangnemet váltott, és kevésbé agresszív, kevésbé egyértelmű. (...) A rendező jelenléte csak akkor fogadható el, ha közvetítésre kerül, ha mások jelenlétén keresztül észlelhető."[38]

Manapság a rendező nem kívánja saját olvasatát rákényszeríteni a szövegre: „A rendező csak azt akarja, és arra ügyel, hogy a szöveg minden többértelműségével együtt hallható legyen. Nem akarja már erőszakosan kezelni, nem akar erős olvasatokat ráerőltetni. Ehelyett finoman behatol a szövegbe, és titkos szervezettségét magáévá teszi".

Csak egyetérteni tudunk a rendező leválasztásáról mondottakkal: valóban a szövegbeli többértelműségeket próbálja megőrizni. Ez azonban épp a semlegesség ellentétje; a rendező módszere nem az, hogy beszélteti a szöveget. Ez határozottan nem a szövegbeli irodalmiság esete, ahogy J. M. Piemme állítja, aki szerint a *mise en scène* „két dramaturgiailag megalapozott pólus: a megfejtés és az olvashatóság végletei között" oszcillál.[39] Azt írja, hogy a *mise en scène* „közvetítő teret ad a nézőnek, ahol az nem egy bizonyos értelmezést lát, hanem a szöveget a maga teljes irodalmiságában".[40] Mi vitatjuk a szöveg irodalmiságának efféle megnyilvánulását. Nem kerülhetjük el az értelmezést: lehetetlen, hogy ne leheljünk egyet kívülről a szövegbe. A szövegbeli irodalmiság nem létezik, vagy épp annyi irodalmi szöveg van, ahány olvasó. A szöveg nem beszél magától, hanem beszéltetni kell. Ez persze nem jelent problémát a rendezőnek, aki olyan, mint a kínvallató: megfelelő eszközei vannak ahhoz, hogy szóra bírja.

Gyakran emlegetik manapság, hogy „csak hagyni kell, hogy a szöveg hallható legyen", „nem szabad közbeavatkozni", ami vagy nagyon naivnak, vagy őszintétlennek tűnik. Lehetetlen annyira semlegesíteni a színpadot, hogy a szöveg magától beszéljen, vagy közvetítés, torzítás nélkül legyen hallható. A *mise en scène* ugyan cáfolja önmagát, de ez még nem jelenti azt, hogy egyszer csak, mintegy varázsütésre, eltűnne, és hallhatóvá válna *a* szöveg.

11. széljegyzet

Amit „a jó rendezés diszkrét bájának" nevezünk, kényes egyensúly aközött, ami látható, illetve ami nem, a jelentés rendszereként értett *mise en scène*-ben. Régis Durand helyesen írja le ezt a jelenséget:

„Ahhoz, hogy a *mise en scène*-t érzékelni lehessen, a közönségnek meg kell ragadni az azt éltető koncepciót, amelyet így vagy úgy, de láthatóvá kell tenni. Ha a néző nem érzékeli, az a benyomása támad, hogy nem is volt *mise en scène*, hogy minden koherencia és egység nélküli történéseket látott. Másrészt, ha a koncepció túlzottan látható, mert túl egyszerű, elemi vagy egyértelmű, a mű szisztematikussá válik, és azt a benyomást kelti, hogy ha egyszer megértetjük a rendszert, a többi már megy magától."[41]

(Patrice Pavis: From Page to Stage: A Difficult Birth. In: P.P.: *Theatre at the Crossroads of Cultures*. London and New York, Routledge, 1992. 24–47.)

Fordította: Sipőcz Mariann
A fordítást gondozta: Kékesi Kun Árpád

[35] Danièle Sallenave: i. m. 18.
[36] Uo. 23.
[37] Mesguich: i. m. 244.
[38] G. Banu: Dossier Mise en scène. *Art Press*, 1986. No. 101. 50.
[39] Jean-Marie Piemme: Le sens du jeu. *L'Art du Théâtre*, 1987. No. 6. 76.
[40] Uo. 76–77.

[41] Régis Durand: *L'Art du Théâtre*, 1987. No. 6. 19.