

## KÉKESI KUN ÁRPÁD

# A rendezés színháza,

avagy a mise-en-scène művészete<sup>1</sup>

*S mi: nézők vagyunk, mindig mindenütt  
A teljeset nézzük s ki nem jutunk!  
Túl nagy teher. Rendezzük. Szétesik.  
Újra rendezzük s szétesünk magunk.  
(Rilke: Nyolcadik duinói elégia.  
Tellér Gyula fordítása)*

A *zene és a rendezés* címmel 1899-ben németül megjelent könyvében Adolphe Appia a wagneri szóhang- [Wortton-] drámák színpadra állításának lehetőségeit vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy a rendezést kell a színpadi munka előterébe állítani, „hiszen [az] mindig újra meg újra alkalmazkodva a közönség ízléséhez, a drámai szövegnek sokkal általánosabb jelentőséget és sokkal hosszabb életet biztosít. Ez pedig elképzelhetetlen volna, ha a mű előadási formája véglegesen és elválaszthatatlanul hozzákapcsolódnék annak irodalmi tartalmához.” (1968: 26) Az idézetből kiderül, hogy Appia a színházzal szemben megfogalmazott elvárások változásának a követésében látja az előadás alkotóinak feladatát: a rendezés azért képes meghosszabbítani a dráma életét, mert azt a színház szüntelen metamorfózisban lévő – s elsősorban a nézők alkotta „mozgó keretek” következtében átalakuló – nyelvbe írja át, ami azért lehetséges, mert az előadás módja semmiképp sem rögzített magában a darabban. Appia megállapítása nemcsak jól példázza a „színház-fogalom” változásának gyakorlati reflexióját igénylő törekvést, hanem magyarázattal szolgál arra is, hogy a 20. századi színház és színháztudomány történetének miért éppen a rendezés vált a fő kategóriájává.

Ha ugyanis a dramatikus szöveg nem adja meg színpadra vitelének kritériumait, akkor a rögvest

kulcsproblémává váló scenikus értelmezés és annak interpretációja nem fordulhat vissza az előadástól a dráma felé önmaga legitimálása céljából, legfeljebb csak előre, saját kulturális (társadalmi és színházi) kontextusa felé. Így a reprezentáció nem azt a kérdést fogja implikálni, hogy mi kerül megjelenítésre, sőt nem is teljes egészében azt, hogy miként, hanem főként, hogy milyen – egymástól nem a tevékenység, inkább a pozíciók szintjén elválasztható – alkotói-nézői konstellációban (játékszituációban), azaz a performativitás miféle aktuálisai által. A rendező funkciójának eltérő megfogalmazásai, a színházról alkotott változatos rendezői elképzelések pedig utat nyithatnak a rendezés, mint korántsem egyoldalú és egyirányú aktivitás antropológiai feltérképezése felé.

E nyitás megelőlegezéseként szolgál, hogy az elmúlt néhány évtizedben a teatrológia különös figyelmet szentelt a rendezésnek, jóllehet a tárgyalt jelenséget gyakorlati kategóriává és metodológiai fogalommal preparálta. A rendezés produkció-centrikus definiálása többnyire az „alapító atyák” nézeteinek újraélesztése és a „modern idők” színházművészeti viszonyai közé illesztése által történt. Egy 1964-ben megjelent áttekintés jórészt a közös értékek hiányában és az alkalmi, nem pedig a (közlebről nem definiált) szentségben részesülő közönség részvételében, azaz az elidegenedés társadalmába való beágyazottságban látja a kortárs színház fő problémáját, amelynek megoldását (a *mise-en-scène* mint scenikus mise rektifikálását) a rendező hivatott elvégezni. A történelmi szükségszerűség „a szintézis és interpretáció egységesítő elveit” (Krich Chinoy, 1964: 9) diktálja, amelyek a

<sup>1</sup> A tanulmány elkészítéséhez folytatott kutatásokat, amelyek egy készülő, nagyobb munka alapjául szolgálnak, az Alapítvány a Magyar Felsőoktatásért és Kutatásért, illetve a Soros Alapítvány támogatása tette lehetővé. Köszönetemet ezúton is szeretném kifejezni mindkét szervezetnek. Előadasként elhangzott a MTA Színháztudományi Bizottságának és a Veszprémi Egyetem Színháztudományi Tanszékének 6. „Magyar színház – Világszínház” címmel megrendezett konferenciáján, 2000. május 11-én.

rendező egyéni kreativitásán keresztül érvényesülni lehetőséget tesz, hogy újjáteremtődjének „a »színháznak a maga legigazabb formájában« való létezéséhez szükséges feltételek” (77). A színpadformák változnak, a rendező feladata mégis változatlan: „a különböző művészetek harmonikus összevegyítése” (uo.), az egység létrehozása a színpad piktorialis, faksimile, expresszionista vagy épp teátrális formái közepette (14).

Ezen az elven Pavis színházi szótárának 1996-os kiadása (az öt oldalas *mise-en-scène* szócikkben) annyit módosít, hogy mellőzi a modern lamentációt, s a „totalizálás igényeként” jellemzi a térbeliség, összehangolás és az értelem nyilvánvalóvá tételének eljárását. Ezek folyamányaként ugyanis „a rendezésnek organikus, teljes rendszert kell alkotnia, olyan struktúrát, amelynek minden eleme illeszkedik egymáshoz, s amelyben semmi sem marad véletlen, hanem meghatározott funkciót tölt be az egész koncepciójában” (1996a: 211). E *conception classique* azonban kizárólagos helyet kap a rendezés meghatározásában, s noha érződik Pavis abbéli törekvése, hogy (a szócikk pontokban való kifejtésének folyamatában) teoretizálja a *mise-en-scène* fogalmát, mégis megmarad az egyértelmű gyakorlat elméletbe bonyolításának szintjén.

A rendezés, mint rendkívül összetett, de részfolyamatokra bontható *techné* elgondolása (Nánay, 1999: 35–74) tehát nagyrészt azokat a gyakorlati megfontolásokat tükrözi, amelyek a 19–20. század fordulóján „a Színház Művészetének reneszánszába vetett hitet a rendező reneszánszába vetett hittel” (Craig, 1912: 177–178) azonosították, és egy színházi *uomo universale* alakjában vélték össze-sűrűsödni „az egység”, vagyis „a műalkotást egyedül éltető dolog” (157) megteremtéséhez szükséges erőket. Harmónia, totalitás, egyetlen akarat/szellem, ellenőrzés és homogenizálás – e kifejezések köré szerveződnek II. György, Antoine, Brahm, Sztanyiszlavszkij, Appia, Craig, Granville-Barker, Copeau és mások írásai, s a rendező munkájának kritikai megítélését szolgáló mércévé szilárdulva még ma is ezek köszönnek vissza a színházi közgondolkodásban, mégpedig oly mértékben, hogy látként ezeknek tudható be számos szakmai vita, amely egyes innovatív kezdeményezések körül alakult ki. Az általuk vázolt, lapidáris má merevített gyakorlati kategória azonban gátolja a rendezés többértelmű problematizálását, mert parciális törekvésekből generálisan alkalmazandó szisztémát abszt-

rahál ahelyett, hogy „historizálná” őket. Ha viszont történetiségében szemléljük azokat a műveleteket, amelyek egyes 20. századi rendezők munkáinak szolgáltak alapjául, számtalan olyan termékeny elmentmondást találunk, amelyek doktriner módon sem szabványosíthatók. Ráadásul állandó mozgásban tartják a „rendezői színház” nem nagyformátumú tehetségek soraként, inkább kulturálisan „determinált” (különböző ideológiai implikációkat felfedő, nyelv és test, *logosz* és *opszisz* stb. viszonyában eltérő felfogásokat artikuláló) tendenciákként értett alakulását.

A rendezővel szemben sablonosan támasztott kövételmentés – az előadás megszervezése és ellátása az individualitás pecsétjével – azonban elsősorban az alteritás összefüggéseiben, nevezetesen az autonóm színházművészet eszméjének kialakulása felől érthető meg. Egyrészt, a 19. század második fele előtt a világitás, a térkonceptió, a díszlet és a jelmez csak részleges színházi jeleknek számítottak, hiszen a funkciójuk többnyire illusztratív volt. Évszázadokon keresztül a szerző, a játékmester, a vezető színész vagy az intendáns tiszte csupán a beszéd és a mozgás koordinációjára terjedt ki. (Még a gyakran *Ur-Regisseur*ként emlegetett Goethe is a deklamálást és a testtartást tartotta a játék és a színpadkép fő elemeinek.) Másrészt, a színházi kommunikáció a színész–néző vonatkozásában valósult meg, ami a dramatikus színház tradícióján belül a drámában sűrűsödő érzelmeleg gondolatok dinamikájának, azaz a drámaíró alkotásának tolmácsolását jelentette. Ebben a kétpólusú rendszerben, amely valójában a drámaíró és a néző között zajló színházi előadást célozta, a színész a csatorna szerepét töltötte be, akinek hírneve attól függött, hogy milyen híven, azaz milyen egyéni intenzitással és természetességgel tudja közvetíteni a szerző kreálta világban ágáló figurát, rajta keresztül pedig magát e világot.

Amikor a 19. század közepén egyes technikai eszközök lehetővé tették, hogy a színházi jelek rendszere radikálisan kibővüljön, az uralkodó történelemszemlélet és filozófia pedig megkövetelte, hogy precízen kidolgozott történeti és társadalmi keretbe illesszék a színpadi történéseket, akkor vált megkerülhetetlenné az összetett jelrendszer organizálása, illetve a dramatikus eseményeknek a kontextus figyelembevételével történő értelmezése. Így a rendező a romantikus/historizáló és realista/naturalista tendenciák melléktermékének is tekint-

hető. (Whitton, 1987: 13) Ugyanakkor a pozitívizmus mellett nem hanyagolható el azoknak az életfilozófiáknak, illetve (össz)művészeti törekvéseknek a hatása sem, amelyek az antinaturalista színházi trend (legkorábban a szimbolizmus) kialakulását ösztönözték. Ez pedig ugyanúgy megkívánta a színházi előadás *Gesamtkunstwerk*ké transzformálását és a láthatatlan erők összjátékának a látható dimenzióban való értelmezését, amelyeket a rendező kettős funkciójaként jelölt meg. A rendezés így válhatott a szervezés és alkotás egymást feltételező eljárásainak gyakorlatává, amely mögött azonban észre kell vennünk az interpretáció aktusának döntő jelentőségüvé válását. Az e konkrét gyakorlatot normalizáló szemlélet ezt mulasztja el, s legfeljebb a jelentés konkretizálását érti interpretáció alatt, így nem is juthat arra a belátásra, hogy épp az erről a műveletről alkotott elgondolások változása befolyásolta legnagyobb mértékben a rendezés történeti jelenségévé válását.

Az avantgárd és/vagy „forradalmi” törekvéseknek köszönhetően az interpretáció, mint a rendezés fő művelete már a 20. század elején sem kizárólag a jelentés megkeresését és érzékletessé tételét célozta. Mejerhold például folytatta a dramatisztikus színház tradícióját, de meg is tagadta azt, amikor lemondott az egységes műalkotás létrehozásáról (a különböző művészeti nyelvek szintetizálásáról), illetve egy fiktív világ (re)kreációjáról. Tette ezt oly módon, hogy az értelmezendő dolgok keretéből nem emelte ki a színészt és annak testét. Ugyanis mind a naturalizmus, amely a „nyelv látványát” tette elsőrangúvá, mind pedig a szimbolizmus, amely a „látvány nyelvét”, olyan nyelvi fikció színházi megalkotásában volt érdekelt, amely lehetővé tette, hogy a néző a színészen, a testi jeleken „keresztülpillantva” csupán a játszott figurát „érezkelje”. A biomechanika és „az egyenes vonal színházának” elgondolása (Braun, 1969: 50) azonban megengedte, hogy a színészi test ne áttetsző jelölő, hanem olyan jelkomplexum legyen, amely a színház konstrukciós jellegének kiaknázásához járul hozzá.

Mindez persze csak felületesen állítható szöges ellentétbe a lélektani realizmus Sztanyiszlavszkij-féle elképzelésével, bár kétségtelenül sokan megteszik a „belső tartalomra” és a „külső formára” orientáló törekvés oppozíciójának felállításában. Holott ez esetben is a rendezői színház ama sajátosságára figyelhetünk fel, hogy az előadásmódok

alakulástörténete nem kizárásos alapon működik, azaz nem egymást leváltó paradigmák sorozatát látatja, mint inkább kölcsönhatásban lévő játéknemek át- meg átrendeződő repertoárját. A hivatalos művészetté váló (szocialista) realista művészet megtagadásáért kivégzett rendező szerint „helytelen az a megállapítás, hogy Mejerhold és Sztanyiszlavszkij egymás ellentétei”, mert „mindketten az állandó változás folyamatában vannak” (Idézi: Allen, 2000: 69), ami abban is megfigyelhető, hogy Mejerhold a „fizikális konstruktívizmus” teóriájába beépítette az igazolható cselekvések és a világos célok követelményét, azaz Sztanyiszlavszkij elméletének két sarkkövét. (Hodge, 2000: 5 és 37–54) Sztanyiszlavszkij kijelentése pedig, amely a Mejerholddal 1938-tól tervezett Zenés Színházi együttműködésre vonatkozott, miszerint „én adom a »Rendszert«, ő meg adja a biomechanikát” (Idézi: Bochow, 1997: 185), érthetővé válik a Rendszer második részének, a testi kifejezőkészségről és az „izommemóriáról” írottak kontextusában, amelyek halványan megkérdőjelezzik az első résznek a belső lelki történések és az érzelmi emlékezet elsőbbségéről szóló téziseit.

A kinézisből kiinduló, s nem jelintegrációval végződő színházi értelmezés Mejerhold-féle gyakorlata erőteljesen modifikálta a rendezés korai kategóriáját, csakúgy, mint később Brecht, Artaud és Grotowski elméleti szövegekben is reflektált, illetve számos performansz-színházi rendező munkáiban explicitté váló eljárásai. Mindezek eredményeként a rendezés módozatainak olyan pluralizmusa jött létre, amely (kitűnik a rendező figurájára alkalmazott metaforák meglepő változatosságából [Letzler Cole, 1992: 5] is, és) szétfeszíti az uniform kategória kereteit, de nem vulgarizálható az „ahány rendező, annyi eljárás” relativizmusába. Elvégre nem a kreatív tehetség szeszélyes megnyilvánulásairól, hanem a praxis paradigmatisztikus példáiról van szó, amelyek mába nyúló hatástörténettel bírnak (lásd a biomechanika applikációját Thomas Ostermeier némely rendezésében), s állandóan változ(tat)va (egymást) ma is folyamatosan írják (át) a 19–20. századi színház történetét.

Az egység képzelete a rendezés metodológiai fogalomként absztrahálását is meghatározni látszik, s implicit keretet biztosít az absztrakció végeredménye körül az utóbbi két évtizedben felparázsló színháztudományi vitának. A két kiváló tudós, Pavis és Lehmann között zajló polémia elsősorban a dra-

matikus szöveg, a színházi előadás és a (szerintük) köztes funkciót betöltő rendezés viszonyát, illetve a *mise-en-scène/Inszenierung* mibenlétét érinti, amely tágabb kontextusba, a rendezés értelmezésének problémakörébe vonva remélhetőleg a produktív továbbgondolás lehetőségét kínálja. A dramatikus színház diskurzusán belül maradva, a szövegből születő előadás gondolata fölött bábáskodva Pavis a „laptól a színpadig” tartó folyamat termékének tartja a rendezést. Amíg az előadást úgy definiálja, mint „mindaz, ami a színpadon látható és hallható, de még nem a jelentés rendszereként vagy a színpadi jelölő rendszerek alkalomszerű kapcsolataként észlelve” (2000: 92), addig a rendezést úgy, mint „különböző jelölő rendszereknek adott térben és időben a néző számára történő összekapcsolása és konfrontálása” (110). Az előadás tehát empirikus, a rendezés viszont teoretikus/strukturális entitás, amely a verbális és nem-verbális, a szimbolikus és ikonikus jelek szinkron konfrontációján alapul. Pavis analízisében tehát a rendezés fogalomává válik, mely lefedi a „szerző” figuráját, hiszen a rendező (és koncepciója) beleolvad a rendezés koncepciójába (103), ugyankor nem fedi el saját eredetét, a dramatikus szöveget, hanem épp annak lesz speciális színpadi megnyilatkozása: *énonciation scénique globale*. (1985: 265)

Pavis rendezés-fogalmának neuralgikus pontja nyilvánvalóan az, hogy „nem kínál perspektívát az olyan színházi előadástípusok számára, amelyek nem irodalmi szöveget vesznek alapul” (Balme, 1997: 25), s emiatt illeti Lehmann a filológusi attitűdhez való ragaszkodás vádjával, mondván „ahol a színházi rendezést nem olyan *sui generis* művészi objektumként ismerik el, amely önmagát a szöveg ellenében definiálja, ott a tárgy tudományos vizsgálatának vonatkozás-rendszerében még nem kapott szerepet a színház” (1999–2000: 48). Cserébe Pavis a „színpadközpontú vízió” szóvivőjének bélyegzi Lehmann, másoknak (Ubersfeld, Fischer-Lichte, Serpieri stb.) viszont a szövegközpontúság képviselőjét rója fel, burkoltan magát jelölve meg a szöveg-színpad dialektikájának érvényesítőjeként. (1996b: 186–189) Nála e dialektika másutt (az auto-, ideo- és intertextuális rendezések tipológiájában) is érvényesül, s kiváltképp a *mise-en-scène* esetében (kellő burkoltsággal ugyan, de) az egyértelmű viszony(ok) elképzelését ássa alá. Pavis ugyanis újra- és újra, ám mindig kissé másképp írja le a *mise-en-scène* játékát, amely azon túl, hogy „konfron-

tálja” [confront] a jelölő rendszereket, „modulálja” [modulate] is a szöveg és az előadás közötti kapcsolatot, sőt „életbe lépteti” [enact] a szöveget. (2000: 92, 95, 92) A három igének (vagy a belőlük képzett főneveknek) persze eltérő és ellentmondó konnotációi lehetnek: az első az ütköztetésre, a második az egyensúlyba, a harmadik pedig a létrehozásra utalhat. Kérdés azonban, hogy ez esetben a *mise-en-scène* hármas játékaról van-e szó, vagy ugyanaz a játék kerül háromféle értelmezésre. A rendezés meghatározásainak elkülönöződése, sőt a *mise-en-scène* mint a *différence* játéka óhatatlanul zavarólag hat a szemiológia kontextusában, de elháríthatatlannak tűnik, hiszen Pavis tovább komplikálja az evidenciát azzal, hogy kifejti: a rendezés nemcsak „próbára teszi” [test] a szöveget, de „meg is kérdőjelezi” [question], sőt „megingatja/kibillentti” [displace] azt. (95, 95, 96) E zavar a meghatározhatatlanságba taszítja a *mise-en-scène* fogalmát, és a szemiológia apóriájává teszi: valószínűleg azért is részletezi Pavis jóval hosszabban (hét pontban), s kellőképpen apodiktikus módon, hogy mi nem a rendezés, mert annak működése eleve rögzíthetetlen.

Eme instabilitás nyomai Lehmann-nál nem jelenhetnek meg: ő mindvégig „a színházi esemény struktúrájában” (1999–2000: 46) gondolkodik, amelynek totalitását, a jelölők koherens szerveződésének szükségét kérdőre vonja, de a rendezést lényegében „művészi objektumnak” tekinti, amely egyenlő a jelölők szerkezetével, tehát „olvashatóvá” válik, aminek az az ára, hogy elsikkad a jelölők érzeki természete (anyagiséga), illetve megszületésük szituációja. Pavis módszerét épp a recepciókutatás szemiológiai applikációja miatt utasítja el, mert abban az az illúzió munkál, hogy „a konkretizáció koncepciójának segítségével áthidalhatjuk a szöveginterpretáció, a *mise-en-scène* és a recepció közötti távolságot” (57). Kétségtelen, hogy Pavis aláhúzza annak a perspektívaváltásnak az igényét, amely a *spectauditeur* (1996b: 183) előtérbe állításával korrigálhatná a produkcióesztétika és a strukturalizmus egyoldalúságát, amely ott kísért a korai szemiotikusok szövegeiben: a jelalkotás vizsgálatának uralmában – ami sokáig csak a *mise-en-scène* mint *mise en signes* elgondolását tette lehetővé (1985: 235) –, illetve az előadás zárt produktumként történő vizsgálatában. A rendezés tárgyalásakor ezért nem kíván eltekinteni a színpadi megnyilatkozás konkrét idő- és térbeli helyzetétől, vagyis

(Mukařovský tézisét követve) egy adott szociális kontextusban történő konkretizálásától. S ezért állapíthatja meg, hogy a rendezés „mint strukturális rendszer valójában csak akkor jön létre, ha a néző a produkció során befogadja és rekonstruálja”. (2000: 92)

Paradox módon azonban Pavisnak a recepciót mégiscsak a korai szemiotikusok módjára, dekolásként sikerül elképzelnie: a befogadás nem más, mint egy meghatározott szituációban való rekonstruálása a műben lévő, mert belealkotott értelemnek. Szerinte az előadásszöveg a rendezésben megtestesülő olvasat aktualizációja (mégpedig a dramatikus szöveg olvasatáé), amely megelőzi a rendezést (97): „a *mise-en-scène* az első konkretizáció, amit a rendező hajt végre a mű olvasata alapján [...], majd a néző is konkretizálja a szöveg eme első konkretizációját-olvasatát a *mise-en-scène* által” (1985: 249). Ez esetben pedig nem annyira tovább-, mint inkább újraalkotásról van szó, amennyiben a néző úgy sajátítja ki [appropriate] a rendezést, hogy az a saját „kreatív projekciójává” válik. (2000: 97) Sőt a metatextus is, amelyet Pavis „a *mise-en-scène* íratlan szövegeként” magyaráz, benne van a rendezésben („belülről szervezi”), csak épp a nézők által osztva. (uo.) Ily módon a *mise-en-scène* csak azt a „hermeneutikus kört indítja meg”, amely „a szöveg és megnyilatkozása (*énoncés* és *énonciation*) között” rajzolódik ki, de amely valójában nem involválja a befogadót, s nem önmagát, hanem a szöveget nyitja meg „a különböző lehetséges értelmezések előtt”. (95) Vagyis a rendezésbe belezáródik saját értelmezése: ilyen értelemben lesz „a *mise-en-scène* a műalkotás önreflexív diskurzusa” (100). Pavisnak tehát csak úgy sikerül elhárítania a recepcióesztétika egyoldalúságától való, deklarált félelmét (1985: 233), és megvalósítania a produkció-recepció dialektikáját, hogy a rendezést szó szerint „strukturális entitássá” teszi, azaz belebetonozza az előadásba.

Mindezek alapján érthető Lehmann megjegyzése, miszerint Pavis próbálkozása „azzal a reménnyel kecsegtet, hogy a recepció folyamatában rögzíteni tudunk egy objektív, illetve objektíválható instanciát” (1999–2000: 57). Furcsa és felettébb sokatmondó módon azonban Lehmann nem ezt a törekvést, inkább a recepció előnyben részesítését illeti kritikával, s ebben látja „a normatív esztétika újabb megnyilvánulását” (uo.). Egészében megkérdőjelezi azt a „menekülési kísérletet”, hogy „a rendezés

ténylegesen felfogható-e valamely az olvasattal összehasonlítható konkretizációként” (uo.), s vehemensen próbálja kiiktatni a recepció aktusát az *Inszenierung* fogalmának meghatározásából. Ezzel szemben a rendezést „inkább egy, a szöveg perspektívájából előre nem látható művészi gyakorlatnak” (uo.) nevezi, ami annyiban tartható, hogy a szöveg nem szab követelményeket a belőle készült rendezés(ek) számára, annyiban viszont tarthatatlan, hogy ezzel Lehmann eljuttassa azt a nyereséget, amit (egyébként önmaga számára is) a rendezés teoretikus, nem pedig praktikus felfogása jelent. Sőt (masszív reflektátlansággal vagy önvédelemből?) megállapítja, hogy „a recepció [...] interpretációt igényel, ami viszont – ha jobban megnézzük – semmivel sem biztosabb a színház olvasatánál” (uo.). E kijelentésben csakúgy, mint tanulmánya egészében az az előfeltevés bujkál, hogy az előadáselemzés a teatrológia végső lehetősége arra, hogy a recepció szeszélyei nélkül, optimalizálható módszerekkel leírja „a színházi műalkotást”, azaz „a színház-tudomány kitüntetett, tipikus és központi tárgyát” (46). Amíg Pavis „a rendezés diskurzusa” (2000: 103) kifejezést használja, amely (kevésbé produktívan ugyan, de legalább) feltételezi a befogadót, addig Lehmann „a rendezés szemiotikáját” (1999–2000: 59), amelyben óhatatlanul felsejlik a *procès de signification* öntörvényű mechanizmusának, a jelek öntevékeny jelentésképző folyamatának szintén a korai szemiotikusok ideájára hajazó elgondolása, amely a nézőt legfeljebb az említett processzus beleértett résztvevőjeként tételezi. A produkció és recepció végleteitől való tartózkodás vágya Lehmannat a strukturalista szemiotika „mentési kísérletére” ragadtatja, ami inkább vezet az előadáselemzés mint szigorú tudomány megalapozásához, mintsem ahhoz, hogy „egy nyitott és több irányba is elmozdulni képes diskurzus felé induljon el” (56). Az objektíválható instancia keresése Pavis (aki a néző felé fordul, hogy aztán visszaforduljon az előadáshoz) és Lehmann (aki el sem fordul attól) egyaránt megtartja az „objektum” vonzókörzetében, így a köztük lévő purparlé sem igazán szól többről, mint hogy kié legyen a szemiotológia/szemiotika bűvös kaftánja.

Az *Inszenierung* metodológiai fogalmának tipológiáját Lehmann az előadáselemzés praktikus segédeszközöként alkotja meg, amelynek alapjaként a dramatikus/nyelvi szöveg, a rendezés-szöveg és a performansz-szöveg hármassága szolgál. Mivel e

három (egymással szoros összeköttetésben álló) szöveg nem egyenértékű módon szervezi a konkrét előadásokat, azok elemzésének nem lehet univerzális modellje. Lehmann így az előadáselemzés három lehetséges útját és célját vázolja fel pusztán az alapján, hogy az előadásművön belül mi válik dominánssá. A *metaforikus* rendezésben „az irodalmi szöveg a színház autonómiája ellenére is megtartja súlyát” (50), az előadás pedig a dráma olvasataként, metaforájaként funkcionál. A *szcenografikus* rendezésben a színpadi aktivitás függetlenné válik, azaz nem egy előzetesen mögé helyezett szövegből kigondolt értelmet próbál fixálni. A *situáció színháza* pedig „olyan gyakorlattá válik, amely cselekvésből, bizonyos helyből, időpontból és akciókból teret vagy tér-időt hoz létre, és lehetőséget teremt az aktivitásra, a reflexióra és az asszociációra”. (54) Az előadáselemzés feladata az első esetben az interpretáció: leírni „a metaforák azon játékát, amelynek során a színház a szöveggel azonosul” (52). Ehelyett a második esetben szemiotikai olvasatra van szükség, amely jelzi a jelentések sokszerűségét és kétértelműségét, a harmadik esetben pedig alapvetően a részvétel a fontos. (55)

E tipológia nyilván könnyűszerrel alkalmazható kortárs előadások bármely sorára, a problematikussága azonban főként a hozzárendelt elemzési módokban érhető tetten. Már a metaforikus színház esetében kiviláglik, hogy az interpretációt Lehmann (is) a rendezésbe írt jelentés megkeresésére korlátozza. Az előadás valamiképpen olvassa a drámát, annak metaforájává válik, az elemző feladata pedig e metafora felfejtése, egyértelműsítése. A scenografikus színházban ez azért nem működik, mert eltűnik a vonatkoztatási alap (a kiindulópontként szolgáló szöveg), és az elemző pusztán a színházi jelek áradatára kénytelen hagyatkozni. A *situáció színházában* pedig elégségesnek bizonyul a helyzetből adódó együttjátszás érzékelése és reflektálása. A felosztás világossá tételének vágya mindazonáltal elhomályosítja Lehmann előtt azt a tényt, hogy a befogadónak egyik esetben sincs más lehetősége, mint interpretálni a metaforát, a színpadrást (szceno-gráfia) vagy a *situációt*, ám ez a tevékenység nem redukálódik az értelem kikristályosítására. Az aktivitás, a reflexió és az asszociáció, amelyek igen sokrétűvé teszik a befogadó munkáját, nemcsak a *situáció színházában* működnek, mert nélkülözhetetlen részfolyamatai minden előadás megértésének. Az irodalmi színházban sem

pusztán kiolvassa a néző az előadásba beleolvasott jelentést – ennek feltételezése visszavezet a szándék felderítésének vagy a kommunikáció modelljének elképzeléséhez (amelyeket Lehmann tanulmánya végén radikálisan elutasít), esetleg a Pavis-féle „félreérthetetlen” konkretizáció ideáját rehabilitálja –, mert elvileg számos olyan jelentést alkothat, amelyek nem feltétlenül állnak összhangban azzal a jelentésképzési folyamattal, amelynek során a szövegből előadás jött létre. A színházi jel kreációja és értelmezése nem két egymást átfedő processzus: különböző résztvevőkből indulnak ki, s mivel a jelentés(ek) képtelen(ek) fixálódik az előadásban, feltartóztathatatlanul divergenssé válnak. Vagyis a néző nem készen kap egy metaforát, „egy középpontot alkotó, előzetes jelentést” (50), hanem a metafora metaforájának megalkotására kényszerül, s épp ettől válhat ugyanolyan aktív az irodalmi színházban, mint a *situáció színházában*.

Sőt a scenografikus rendezés esetében is asszociációk és reflexiók útján teremt meg a néző önmaga számára a színpadon látott/hallott dolgok értelmét, mégpedig oly módon, hogy különféle kapcsolatokat létesít az előadás részei, jelkomplexumai között. Lehmann is elismeri, hogy az efféle rendezés „az érzékekre hat, a formális kombinatorika képességét [...] szólítja meg” (54), de a lehetséges kombinációk levezetését mégis egy (reduktív) szemiotikai olvasat feladatául rendeli. Jól mutatja ezt az az elvetélt eljárás, amikor egyetlen szekvenciát izolál csak Robert Wilson *CIVIL warS*-rendezéséből, s pusztán abból kiindulva próbálja végigjárni a többértelműség útjait, ami inkább a jelentés lehetőségeinek kiterjesztését, mintsem „valódi” kiaknázásához vezethet. Olyan ez, mintha a metaforikus rendezés példájaként említett Jürgen Flimm-féle *A heilbronni Katica* záróakkordját az előadás egészétől elszigetelten próbálnánk elemezni (egyetlen kép referenciáját megkeresni), holott triviális tapasztalatunk, hogy „a színpadon a jelek általában *en masse* jelennek meg, s mi is *en masse* értelmezzük őket” (Counsell, 1996: 10). S ehhez kapcsolódóan kétséges, bár kétségkívül roppant értékes belátásokra sarkalló, az a hasonszórú vállalkozás is, hogy egy jelinventár rögzítésével, a szöveg, tér, idő, test, média stb. bizonyos formációinak feltérképezésével választ találjunk a „poszt-dramatikus színház” mibenlétének kérdésére. (Lehmann, 1999) A scenografikus rendezés elhatárolásánál továbbá felmerülhet a kérdés, hogy a

szcenikai folyamat nem autonóm-e minden esetben. Nem játszhatja-e koordinálhatatlan módon szét a globális értelmet ahelyett, hogy annak pontosításához járulna hozzá? E kételyt Lehmann is megfogalmazza, de vonakodik levonni a belőle általánosítható következtetéseket. (1999–2000: 54) Csak egyetlen példát említve: Ljubimov *Hamlet*-rendezését nem kivált a scenográfia tette-e metaforikus-sá úgy, hogy a metaforák nem annyira a dráma olvasata, mint inkább az előadásba is beemelt konkrét társadalmi kontextus alapján konstruálódhattak meg. S a nevezetes függöny nem olyan polifunkcionális jellé vált-e, amely mégis kikezdte a szimpla áthallásokra építő értelmezés lehetőségét? A scenográfia, az előadás kulturálisan is meghatározott vizuális dimenziója mégis az egyik legfőbb tényezője a színház autonómiájának, ezért lehet az irodalmi jelentés(ek)től való elkülönböződés letéteményese.

A szituáció színházának külön kategóriába történő száműzését pedig revideálhatja az a tény, amelyet más írásaiban Lehmann is jelentőségéhez mértelen kezel: az önmaguk esemény-, folyamat-, helyzet-jellegét kidomborító előadások (performanszok) ma már nem minősíthetők pusztán „kísérleti” vagy „alternatív” törekvéseknek, elvégre olyan változásokat indítottak el, s a tudományos vizsgálódások olyan új útjaira tereltek, amelyek a színház és színháziasság fogalmának erőteljes átértékeléséhez vezettek. (1997a: 58; 1997b: 40) Főként nekik köszönhető az is, hogy a rendezés produktum-jellege egyre inkább érvényét veszti, és átadja helyét a színházi hatásfolyamat olyan komplex elképzelésének, amely mindenkor a szituációt és a scenográfiát tekinti a metaforikusság előfeltételének, s még tipizálás céljából sem engedi elkülönülni őket. A kortárs performansz radikalizmusa abban áll, hogy mind nyilvánvalóbbá teszi, és mind nyilvánvalóbban láttatja a rendszabályozó (diszciplináris) színház ideologikus „másságát” (Kershaw, 1999: 62), azaz annak határait konstruált és feloldható mivoltukban mutatja meg, ami persze nem egyenlő a határtalanság állításával. Kíméletlenül rávilágít a jelentés idő- és térbeli szituáltságára, a hozzá vezető értelemképző folyamatok feszültségére, illetve politikai-filozófiai implikációira. (Hantelmann, 1999: 51) Tehát bármely színházi előadás esetében olyan szituatív aktusról van szó, amely a produkció és recepció szinkron diszkordanciájában valósul meg, függetlenül attól, hogy irodalmi

szöveg vagy történések önálló halmaza képezi-e az előadás alapját.

Valójában ez az aktus teszi rögzíthetelenné a rendezés alakzatát, amely nem adja meg magát a metodológiai fogalomként történő applikáció biztos és praktikus megoldásának. Leginkább olyan elmélet fogalomnak tekinthető, amely nem a szemiotika szöveg/objektum-központú berkein belül válik nyitottá saját antropológiai dimenziói felé, hanem a Lehmann által száműzni kívánt, a Pavis által pedig félve művelt recepcióesztétika kontextusában, hiszen a rendezés a színházi befogadás eredményeként jön létre. Kiindulhatunk a jelölő rendszerek konfrontációjából, mint Pavis teszi, de nem a verbális és nem verbális jelek összetett viszonyát értve alatta – mer így nem jutunk tovább annál a kettősségnél, amelyben a nyelvi jelek elsőbbsége eleve elrendelt marac –, hanem az összes színpadi jelölő primátus nélküli konfrontációját, ami nem jelenti a dominancia képződés elutasítását, inkább csak a jelek egyenlő erejének elismerését. A szignifikáció folyamata azonban nem alkot zárt rendszert: nincs önmagában/önmagáért zajló jelentésképződés, csak a néző által történő jelértelmezés, azaz jelentésképzés, amely egy konkrét helyzetben szerepet játszó, rendkívül sokrétű tényezők függvénye. Az előadások többsége rendezésre kerül, ám a rendezést végső soron mégis a néző hozza létre a megértés szándékát érvényesítve nyilván minden előadásban működik valami, ami (közhelyesen) „összetartja azt”, de hogy valóban „összeáll-e”, az a befogadón múlik.

Igazságtalanok lennénk, ha nem szólnánk Pavis és Lehmann abbéli törekvéseiről, amelyek a szemiotika megújítását célozzák, elvetve a jel áttetszővé spirituálissá tételének gyakorlatát, s kiemelve a színházi folyamat „erotikus minőségét”, „libidoszerű ottlétét”, a „jelölők érzéki anyagosságát” (Lehmann 1999–2000: 59, 60), latolgatva a Lyotard ideájában az energiák színházában implikált „deszemiotizálás” lehetőségét (Pavis, 1996b: 17–18). Mindebben az érzékelés mechanizmusa felé fordulás, a befogadás aktusának reflexiója iránti igény fogalmazódik meg, de ha figyelmen kívül hagyjuk az angol szász színházelmélet egyik legfontosabb trendjét, mely a percepció tisztaságának megkérdőjelezését hajítja végre, felfedve a néző tekintetének többszörsően is ideologikus meghatározottságát, akkor magában rejti azt a veszélyt, hogy az (általános értelemben vett) „testiség” tapasztalata fetisizálásra kerül, s így a szemiotika belesétál a reflektálatlan fe-

nomenológia csapdjába. Kétségtelen azonban, hogy „az előadás leírása mindig a szintetizálás totalizáló igénye és az empirikus individualizálás, a rend és a káosz, az absztrakció és a materialitás között navigál” (Pavis, 1996b: 19), s tágabban ez a navigáció jellemzi a színházi érzékelés és értelmezés egészét is. Az érzékelés autentikus lehetőségét egyrészt az a látszólagos paradoxon billenti, ki, hogy „mindaz, amiről azt hisszük, hogy itt és most látjuk a színpadon, mindig csak utólagosan jön létre” (Sigmund, 1999: 37), másrészt pedig az előadás szükségképpen médializáltsága, sőt a média-episztemológia egyre erőteljesebb „beletródása” (Auslander, 1999: 32). A percepció legalább annyira nem lehet „üres”, mint tiszta, azaz nem szabadulhat meg a reflexió nyűgétől, amely a dolgok érzékelését a *différence* játékanak szolgáltatja ki, s az előadás abban az értelemben nem lehet „életteli” sem, hogy a közvetítettség keretétől sohasem lehet elvonatkoztatni. Vagyis a jelölő érzékisége az érzékelés pillanatában „anyagtalan jelöltté párolog” (Pavis, 1996b: 20), a közvetlen benyomások „az emlékek és az elmúlt érzések *a posteriori* racionalizálása alá temetődnek” (12), az előadásszöveg pedig az empirikus tárgyként értett előadás szubsztitúciójává változik (uo.). Innen nézve az interpretáció újfent csak vitális tevékenységként tűnik elénk: a hatás akkor jön létre, ha a néző tudatosítja (valamiképpen érti), nem pedig e tudatosítás előtt; nem zárva ki annak esélyét sem, hogy később e hatás egészen más értelmet nyer. Az érzékelés/értelmezés ezért feltételezi az emlékezet és a rekonstrukció jelenségét is, amelyeket nem elég pusztán a színházi múlt (tradíció) viszonyrendszerében tárgyalni.

Az előadás emlékezte, az érzékelési folyamat rekonstruálása voltaképp a rendezés megteremté-

sére irányuló nézői kísérlet, amely eredményében sem képes stabilizálódni, hiszen rendre újjáteremtődik az egyre-másra látott előadások által indukált újrarendezés során. Pavis „vektorizálásnak” nevezi a relevánsnak tartott jelek társítását (de nem kombinálását), illetve olyan hálavá alakítását, amelynek csomói csak egymással való kapcsolatukban körvonalaznak bizonyos jelentéseket. (1996b: 19) A háló azonban folyvást módosul, és ha a rendezést a vektorizálás termékének tartjuk, nyitva kell hagynunk azt a lehetőséget, hogy a vektor (bár matematikai képtelenség, de mégis) többirányú, azaz nem egyetlen célba érkezik. Noha a vektorizálás utat mutat az egységes megértés felé, s azon a tézisen alapul, hogy az észlelés globális jelenség, mert nem bontható észleletek halmazára (az egész megelőzi a részeket), az egység csak ideiglenesen képezhető meg a szétszabdaltság alaphelyzetéből. A rendezés befejezhetetlen performatív folyamat, nem negatív értelemben vett küzdelem az észlelt dolgok széthullásával, amit megakaszt a teljesség időszakos megvalósulása, majd újra mozgásba lendít a tartósítás képtelensége. A jelenvalólet, mint megértés horizontjában, az ember kultúrateremtő tevékenységével korrelációban történik – kulturális fenomenológiája (Connor, 1999) valószínűleg fényt deríthetne arra, milyen változatos formákban működik mindennapi tapasztalatunkban. A gyakorlati kategóriából történetivé, módszertani fogalomból elméletivé alakított és antropológiai keretbe illesztett rendezés lehetővé teszi, hogy egyre tágabb perspektívából tekintsünk egy identikusságát veszített jelenség különféle megjelenési módzataira. S ha messze is kerülünk a színházi rendezéstől, legalább bepillantunk a rendezés színházába.

## Bibliográfia

- Allen, David (2000) *Performing Chekhov*. London/New York, Routledge
- Appia, Adolphe (1968) *A zene és a rendezés*. Budapest, Színháztudományi Intézet
- Auslander, Philip (1999) *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London/New York, Routledge
- Balme, Christopher (1997) *Beyond Style: Typologies of Performance Analysis. Theatre Research International*, Vol. 22. No. 1.
- Bochow, Jörg (1997) *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik*. Berlin, Alexander Verlag
- Braun, Edward (szerk.) (1969) *Meyerhold on Theatre*. London, Methuen Drama
- Connor, Steven (1999) CP: or, A Few Don'ts By A Cultural Phenomenologists. *Parallax*, Issue 11.



- Counsell, Colin (1996) *Signs in Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*. London/New York, Routledge
- Craig, Edward Gordon (1912) *On the Art of the Theatre*. London, William Heinemann
- Hantelmann, Dorothea von (1999) Im Abseits der Repräsentation. Zeitgenössische Kunst im theatralen Raum. *Programmbuch der Wiener Festwochen 1999*.
- Hodge, Alison (2000) *Twentieth Century Actor Training*. London/New York, Routledge
- Kershaw, Baz (1999) *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*. London/New York, Routledge
- Krich Chinoy, Helen – Cole, Toby (szerk) (1964) *A Source Book of the Modern Theatre*. London, Peter Owen
- Lehmann, Hans-Thies (1997a) From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy. *Performance Research*, Vol. 2. No. 1.
- (1997b) Zeitstrukturen/Zeitskulpturen. *Theaterschrift*, No. 12.
- (1999) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren
- (1999–2000) Az előadás: elemzésének problémái. *Theatron*, II. évf. 1. szám, (Kiss Gabriella ford.)
- Letzler Cole, Susan (1992) *Directors in Rehearsal. A Hidden World*. London/New York, Routledge
- Nánay István (1999) *A színpadi rendezésről*. Budapest, Magyar Drámapedagógiai Társaság
- Pavis, Patrice (1985) *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*. Lille, Presse Universitaire
- (1996a) *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Dunod
- (1996b) *L'Analyse des spectacles*. Paris, Nathan
- (2000) A lapról a színpadra – nehéz születés. *Theatron*, II. évf. 2. szám, (Sipócz Mariann ford.)
- Siegmund, Gerald (1999) A színház mint emlékezet. *Theatron*, I. évf. 3. szám, (Kékesi Kun Árpád ford.)
- Whitton, David (1987) *Stage Directors in Modern France*. Manchester, M. U. P.