

PATRICE PAVIS

## A kutatás mérlege

(Bevezetés a L'Analyse des spectacles-hoz)

### 1.1. A szemiológia előtt: a dramaturgiai elemzés

Az előadáselemzés természetesen nem a strukturalizmus és a szemiológia korszakától létezik. Minden néző, aki beszél az előadásról, *ipso facto* elemzi is azt, hiszen kiválasztja, megnevezi, kiemeli és alkalmazza egyik vagy másik elemet, felállítja közöttük a viszonylatokat, elmélyíti egyiket a másik rovására. Az előadás verbális elemzésekor a néző nem a kimondhatatlan megfogalmazásával küszködik, hanem a kiindulási pont fellelésére tesz erőfeszítéseket. A leírás leggyakrabban egy történet (mese) elbeszéléshez vagy a legjellegzetesebb színpadi események narrációjához kapcsolódik, s ez megkönnyíti a felhasznált anyagok megjelölését, a reprezentáció természetes tagolását és a mise en scène erős pillanatainak vagy kiemelt részeinek kiválasztását.

A dramaturgiai elemzés hagyománya Diderot-ra és Lessingre megy vissza (*A drámaköltészetéről*, 1758, *Hamburgi dramaturgia*, 1767), akiknél a színesi játék és a színpadi effektek figyelemre méltó leírására bukkanhatunk. Brecht sem tett mást, mint hogy újra felhasználta a német hagyományban is megerősített *Dramaturg* (ma a rendező irodalmi és színházi tanácsadójának nevezzük) régi intézményét. Dramaturgiai elemzéseket javasol saját kora színházára és saját mise en scène-jeire, és ezek a felismerések magát a mise en scène elméletet is igen megvilágosítják. Franciaországban Roland Barthes és Bernard Dort ilyen kritikus-teoretikus. Elemzésük mindig a mise en scène ideológiai és esztétikai működését veszi alapul. Ez a fajta leírás széles látókörével, pontosságával és azzal a kompromisszumos egyensúllyal, melyet a finom megfigyelés és a magas röptű értelmezés között állított fel, egészen

a hatvanas évekig uralta az összes többi. A dramaturgiai elemzés – nem törődve a teljesség illuzórikus voltával, s néha nem is tudva, hogy az előadás leírásában működik közre – a reprezentáció első összefoglaló közelítését adja, s azáltal, hogy kiemeli az előadás erővonalait, megelőzi a tekintet szét-szóródását.

A következő fejezetben látni fogjuk, mennyi eszköz áll rendelkezésünkre egy előadás elmesélésére, s csak nyerhetünk azzal, ha összehangoljuk a módszereket és gyarapítjuk az információforrásokat. Úgy illene, hogy az előadásszemiológia azon lehetőségeinek feltérképezésével kezdjük, mely napjainkra egy jól megalapozott „tudomány” és egy teljes strukturálásra szoruló kutatási területként áll össze.

### 1.2. Elemzés és szemiológia

Az „előadáselemzés” terminus nem a legszerencsésebb. Az elemzés lényegében nem más, mint szétbontás, szétvágás, a reprezentáció folyamatosságának finom szeletekre vagy végtelen egységekre történő tördelése, mely egy „mészáros-munkára” sokkal inkább emlékeztet, mint magának a mise en scène-nek és általa globálisan végbemenő folyamatnak a megközelítésére. A néző igényli, hogy észlelhessen, tehát leírhasson, egy egészt (totalité) vagy legalább egy strukturált és szervezett rendszer-együttest, amit ma a mise en scène fogalma alatt értünk. Ebből a nézőpontból nem sok értelme van a mise en scène elemzéséről beszélni, hiszen a mise en scène meghatározásánál fogva az állásfoglalások és a szervezési elvek *szintetikus* rendszere, és nem az eljövendő elemzés tényleges és empirikus tárgya, mint az előadás vagy a reprezentáció. A mise en scène elvont és teoretikus

<sup>1</sup> A szöveg Patrice Pavis *Előadáselemzés* című könyve előszavának részlete, ezért az ott használt decimáláson nem változtattunk. (A fordító megjegyzése.)

### 1.3. Két elemzési mód

#### A tudósító-elemzés

fogalom, a választás és a megszorítás (*contrainte*) többé-kevésbé homogén rendszere, s ezt néha a *metatextus*<sup>2</sup> vagy *látott szöveg*<sup>3</sup> (*texte spectaculaire*) terminusával jelölünk. A *metatextus* az a meg nem írt szöveg, mely egybegyűjti a *mise en scène* azon lehetőségeit, amit a próbák során a rendező, tudatosan vagy sem, felhasznált; ezek a lehetőségek a vég-ső termékben átlátszóvá válnak (bár néha fellelhetjük esetleg a *mise en scène* rendezőpéldányaiban, anélkül, hogy ezek mindeközben egyeznének a *metatextussal*). A *látott szöveg* maga a nem empirikus tárgyként, hanem az elvont rendszerként, a jelszervezte egységként vizsgált *mise en scène*. Ezek a szövegtípusok – a szöveg és a háló szemiológiai és etimológiai értelmében – a reprezentáció lehetséges olvasatának kulcsát adják, de nem szabad őket összekeverni az empirikus tárggyal; a saját anyagságában létező előadással és megnyilatkozásának valós helyzetével. Az előadáselemzés, legyen akár dramaturgiai elemzés vagy az elemek és a részletek egyszerű leírása, saját *mise en scène*-jének szükségszerű felismerésével jár, mely csoportosítja, szervezi és rendszerezi azokat az anyagszerűségeit, melyek az empirikus tárggyhoz, vagyis a reprezentációhoz tartoznak. Ebben a értelemben – inkább a józan észhez fordulva – könnyebbnek tűnik, ha a *mise en scène* működését illetően néhány általános hipotézist javasolunk, mint ha úgymond objektív és kimerítően hosszú leírásokat adnánk a reprezentáció heterogén aspektusairól. De ezek a hipotézisek csak annyit érnek, amennyit az, aki kifejezi őket, jelen esetben a *mise en scène* globális működését kutató néző/elemző. A hipotézisek sem az empirikus megfigyelés látszólagos objektivitását, sem az elvont elmélet teljes egyetemességét nem birtokolják: az aprólékos, de töredékes leírás és az általános, de ellenőrizhetetlen elmélet, informális jelölő és poliszémikus jelölt között navigálnak.

Azt kell inkább meghatározni, kihez szól az elemzés, milyen célból és szándékkal jelenik meg. Az elemzés úgy tűnik két fő funkcióval bír: ez a tudósítás és a rekonstrukció.

A tudósító-elemzés mintája az élő rádióadásban elhangzó sport-tudósítás; futballmeccsként közvetíti a reprezentáció lefolyását, közli, mi történik a „játékosok” között a színpadon, rávilágít az alkalmazott stratégiára, minősíti az eredményt, a konfliktusban álló csapatok által lőtt/kapott „gólokat”. Belülről, a cselekmény tűzharcában akarja megragadni az előadást, az események részletét és erejét akarja helyreállítani, azzal akar valós kísérletet folytatni, ami a reprezentáció pillanatában megérinti a nézőt, a *punktummal*<sup>4</sup>, tehát azzal, hogy a játék dinamikája, az érzékek és érzések hullámmása, melyet a jelek sokasága és szimultaneitása kelt, miként érinti meg a néző érzelmét és tudatát.

Ideális esetben a helyzetjelentő-tudósításnak az előadás alatt kellene létrejönnie, a néző rögtön reagálna, és reakcióit felbukkanásuk után azonnal tudatosítaná is, s a sajátjénál sokkal jobbnak találná a *mise en scène* „érzelmi központozását”. A tudósítás, bár az előadás alatt keveset alkalmazták, hacsak nem a megfigyelt alany fiziológiai változásainak vagy pszichológiai reakcióinak nagy vonalakban történő orvosi rögzítésére, mégis az alany elevevébe vág, *in situ* jelöli és figyeli a színpadi eseményekre adott élő reakciókat. Ugyanakkor azonban számos reakciónyom eltűnik így, hiszen a nyugati kultúrában a színházi, nevezetesen a szöveg-színházi néző (legalábbis a felnőtt korú) nem engedheti hangosan szabadjára érzelmeit, reakcióit, véleményét; tetszésnyilvánításával meg kell várnia az előadás végét. A még melegében rögzített benyomások lényeges része örökre elvész az elemző-tudósítás számára, vagy legalábbis az emlékek és az elmúlt érzelmek utólagos racionalizálása takarja el. Az elemzés egyik feladata, hogy megmutassa jelenlétüket és hatásukat a jelentésképződésben. A dramaturgiai kritika, amennyiben azonnali és ösztön-szerű, megőriz belőle egy lényegi nyomot, mive írása az előadást elsődleges impressziók metaforájaként állítja elénk.

<sup>2</sup> Patrice Pavis: *Voix et image de la scène. Pour une sémiologie de la réception*. Presses Universitaire de Lille, 1985.

<sup>3</sup> Marco de Marinis: *Semiologica del teatro*. Milan, Bompiani, 1982.

<sup>4</sup> Roland Barthes: *La chambre claire*. Paris, Gallimard-Seuil, 1980.

Azzal a nyugati különlegességgel állunk szemben, mely hajlamos őrizgetni és raktározgatni a dokumentumokat, és fenntartani a történelmi nevezetességeket. Ebben az értelemben összekapcsolja a múlt mise en scène-jeinek történelmi rekonstrukcióját. A rekonstruáló-elemzés mindig *post festum* működve gyűjti össze a reprezentáció jeleit, relikviáit és dokumentumait csakúgy, mint a művészek azon szándéknyilatkozatait, melyeket az előadás készültekor írtak, valamint a minden lehetséges nézőpontból és formában mechanikusan rögzített felvételeket (hangszalag, videó, film, CD-rom, számítógép). Sosincs vége egy ilyen *studiumnak*<sup>5</sup>, s a nehézség abból áll – miként a második fejezetben majd látni fogjuk –, hogy mindezen dokumentumok úgy álljanak össze tanulmánnyá, hogy közben az esztétikai tapasztalat egy, a nézőhöz tartozó részét rekonstruálják. Hiszen a görögök vagy a tegnap mi *en scène* már mindörökké a múlté, és nincs többé esztétikai tapasztalatunk, és nem férhetünk hozzá az előadás élő anyagiségéhez. Éppen ezért be kell érünk a tárgyhoz és az esztétikai tapasztaláshoz fűződő mediatiszt és elvont viszonytal, s így az objektív esztétikai adottságok helyett csakis az alkotók szándékát vagy a nézőkre gyakorolt hatást ítéltjük meg. Legyen szó akár egy *en scène*-ről, melyen leírója részt vett, akár egy múltbéli műalkotás rekonstrukciójáról, a valóságban nem az autentikus eseményt, hanem csak néhány főbb irányelvét állítjuk helyre. Ezek a rögzített nagyobb irányelvek, vagyis a látott szöveg válik a megismerés tárgyává, elméleti tárggyá, mely elfoglalja az empirikus tárgy, az előadás a helyét. Bármilyen hasznos és fontos is legyen az efféle nagyobb irányelvek vagy a szándékok és a hatás megnevezése, önmagában még nem képez előadáselemzést; elméleti keretnek neveznénk inkább, mely az elemző rendelkezésére áll, amint a reprezentáció egyes elemeinek részletezésébe kezd.

A rekonstruáló-elemzés a reprezentáció kontextusának tanulmányozását végzi, s az a kérdés, miként ismerjük meg ez vagy ezen kontextusok természetét és kiterjedését. Beszélhetnénk egy adott este helyszi-

néről és közönségéről, elvárásairól, szociokulturális összetételükről, de éppúgy a reprezentáció konkrét helyszínéről és körülményeiről. Természetesen nem könnyű rekonstruálni ezeket a kontextusokat és az őket előidéző magatartásmintákat. Richard Schechner bevezette a „magatartás helyreállításának” fogalmát, s ez lehetővé teszi, hogy elképzeljük és „helyreállítsuk” a színészek és minden résztvevő művész magatartását a különböző *performance*-okon. De ezek a kontextusok és ezek a magatartásminták elképesztően változatosak, lényegében végtelenek és meglehetősen összehasonlíthatatlanok: „Még ha a filmrögzítés vagy egy pontos notáció segítségével javul is az emberi emlékezet, egy reprezentáció (*performance*) mindig több, nehezen ellenőrizhető kontextus belsejében játszódik le. A társadalmi körülmények is változnak...”<sup>6</sup>. Ezek a kontextusok, melyeket helyreállított magatartásmintáknak (Schechner), szociokulturális kódoknak vagy *társadalmi kontextusnak*<sup>7</sup> értékelünk, szemiológiai vagy pontosabban szocioszemiotikai nézőpontba helyeznek minket. Egészen bizonyosan nem ez az előadások elemzését szolgáló egyetlen létező módszertan, de az elemzéstechnikák egész garmadájával rendelkeznek, s ezt figyelembe kell vennünk. Kowzan, Ubersfeld, Elam vagy de Marinis munkái annyira ismertek, hogy az elméletek szabályszerűségeinek ismertetése helyett azok kritikai mérlegét készítjük el kizárólag az ismeretek megmérettetése végett, de nem feledkezvén meg arról, amit a szemiológiának köszönhetünk, még akkor sem, ha mára mindez az evidenciák közé sorlódtott. A szemiológia elejét, eleit és ellenségeit felsorakoztatva reméljük, túllépünk néhány dogmatikus előítéleten, s ezeket is csak azért soroljuk fel, hogy emlékezzünk, miben ne botoljunk el újra.

#### 1.4. A szemiológia: hiba és válság

A hatvanas hetvenes években az alkalmazott strukturális elbeszéléselemzés a legkülönbözőbb irodalmi és művészeti területek, mese, képregény, film, képzőművészet stb., felé terjeszkedett. A színház, a szöveg és az előadás sem bújhat ki a rendszerezés alól, s már az első tanulmá-

<sup>5</sup> Barthes: i. m. 50.

<sup>6</sup> Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985. 43.

<sup>7</sup> Patrice Pavis: i. m. 250–294.

<sup>8</sup> Tadeusz Kowzan: *Le signe au théâtre*. *Diogenes*, vol. LXI. 1968. és *Sémiologie du théâtre*. Paris, Nathan, 1992.; Patrice Pavis: *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Presses de l'Université du Québec, 1976.; Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*. Paris, Éditions Sociales, 1977.

nyok beleütköznek a színházi jel<sup>8</sup> hipotézisének igazolásába. Az irodalmi és a színházi szemiológia arra használja a színpadot, hogy túllépjen az inkább a szöveggel, mint a reprezentációval foglalkozó, hagyományosnak nevezett kritika impresszionizmusán és relativizmusán. A dramatikus kritika bizonytalankodó diszkurzusára adott válaszként a szemiológia néha egyetemes modellt vélt felfedezni az információelméletben és kibernetikában: gyakran azonban csak szolgálisan lemásolták a kommunikáció lineáris modelljét. Súlyos naivitást eredményez mindez az információfelfogásban, melyet kódol a rendező, dekódol a néző, mintha a lehető legkevesebb veszteséggel járó üzenetátadásról lenne csak szó! A szemiológia nem állhat a szerző-színmű-rendező és a néző közös kódjainak felosztásából, melynek során a néző a neki küldött jeleket mechanikusan dekódolja. Ez így karikatúraszerű. s természetesen sohasem fogalmazódhatott volna meg szemiológiai indíttatású elemzéseken kívül, de persze a szemiológia nem mentes az állandó és elég rosszindulatú hírveréstől, mely beszűkült és karikatúraszerű elméletnek tünteti fel.

A színházi szemiológia azért is könnyebben teremtdött meg a hetvenes évek uralkodó egyetemi módszertanaként, hiszen a színház (Artaud óta érzékelhetően) szükségét érezte, hogy magában és magáért, önálló nyelvként, nem az irodalom dependenseként értsék. Legfőbb gondja arra irányult, hogy a színpadból induljon ki, a nagy színpadi pillanatokból vagy egységekből, s hogy a szöveget a színpadi megnyilvánulás (énonciation) kontextusában vizsgálja. Ez persze ahhoz vezetett, hogy miközben radikálisan elválasztották a szöveget a színpadtól, a dramatikus elemzést a „teátrális nyelvtől”, negligálták, sőt diszkvalifikálták a szöveg szemiotikáját. De nézzük csak, miként vág vissza a dramatikus szöveg, s a visszavágás figyelemreméltó: a színházat többé nem egyszerűen a látvány teréként értelmezzük, hanem – újra, bár egészen másképp – a textuális érintkezés formájaként. Újra a teatralitásról beszélünk, de a szöveg<sup>9</sup> és a nyelv<sup>10</sup> szintjén. Figyelembe kellene vennünk a színpadon (f)elhangzó szöveg visszatértét (5. fejezet második rész) és a színpad pragmatikáját, ahol a szöveg állítja és tagadja saját magát.

A szemiológia térnyerése a társadalomtudományokban egy időre esett a „polgárinak” nevezett, leggyakrabban marxista ideológiakritikával. Barthes mutatta meg legjobban a nyelvész és a szociológia viszonyát: „Megfáradva az ideológiai kijelentések mozgékony és oratórikus jellegétől, azt képzelem Saussure-t olvasván (1956-ban mindez) enyhe káprázatban, hogy létezhet egy elegáns (ahogy a matematikai problémák megoldását szokás nevezni) módszer, mely lehetővé teszi a társadalmi szimbólumok, az osztályjellegzetességek, az ideológiai referenciák elemzését.”<sup>11</sup>

Ami a káprázat és a hatvanas évek optimizmusa óta megváltozott, az a szemiológia szükségképpen szociokritikus látásmódjába vetett hit és az ideológia radikális kritikájába fektetett bizalom. A birodalmak és a „szocialista” ideológiák összeomlása óta a szemiológiát gyakran éri az a vád, hogy túl sokat egyezkedik az ideológusokkal, a „értelemirányítókkal”. Annál is inkább, mert korszakunk már nem foglalkozik a csalások leleplezésével, hanem magát a mesterséges rendszert, a diszciplínát, a színházi reprezentativitás gépezetét hibáztatja. Sokaknak az ideológia, a kritikai és militáns gondolkodás romhalmazából már semmi sem áll össze, talán csak egy szkeptikus relativizmus és a „történelem végét” és a teoretizáció feleslegességét hirdető homályos elmélkedés. Soványka elképzelés, s a belőle kiinduló gondolatok a hiábavalóságot igyekeznek bizonygatni, míg az elmélet a mise en scène minden egyes összetevőjének részletes és szisztematikus leírásához ragaszkodnak: hosszadalmas feladat, nem vitás, türelemmel kell hozzá felvérteződni.

Annál is inkább hosszadalmasnak tűnik, mivel a posztmodern kritika éppen azt veti a szemiológia szemére, hogy a jelentéstan feddi le az intenció és az autoritás fogalmát, míg ő ezekkel szembe a nyitottság és a nem-reprezentáció fogalmát állítja. Ezzel magának a jelnek a modellje kerül előtérbe.

A félreértés nem mai keletű, a szemiológiát mindig is azzal vádolták, hogy mechanikusan alkalmazza a nyelvészeti modellt irodalmon kívüli területekre, vagyis a társadalmi és művészeti tapasztalatra (pratique) is. Saussure és Barthes után azért tisztán lehet látni, hogy ezek a másféle tapasztala-

<sup>9</sup> Michel Bernard: *L'Expressivité du corps*. Paris, Delarge, 1976; rééd. „Points”. Seuil, 1995

<sup>10</sup> Helga Finter: *Théâtre expérimental et sémiologie du théâtre: la théâtralisation de la voix*. In: J. Féral (szerk.): *Théâtralité, écriture, mise en scène*. Montréal, Hurtubise, 1985.

<sup>11</sup> Roland Barthes: *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964.

tok, még ha a jelölt/jelölő ellentétére épülnek is, nem redukálhatók olyan rendszerre, ahol a nem-lingvisztikai jelölő automatikusan lingvisztikai jelöltre fordítódik. Semmi sem kötelez, s egyébként semmi sem teszi lehetővé, hogy a fény, egy gesztus vagy egy zene érzékelésekor kiváltott impresszióinkat szavakra fordítsuk azért, hogy ez az impresszió a színpad globális jelentéséhez tartozhasson. A québeci elméletész, Rodrigue Villeneuve kifogása éppen ezért fölösleges kötődésnek tűnik: „Nehéz azonosulni – írja –, azzal a többé-kevésbé tisztán megfogalmazott általános magatartással, mely mindazt, amely nem a szcenikai tárgy lingvisztikai fordítása egy meghatározhatatlan területre tereli.”<sup>12</sup> Nem, a szemiológiát, még a Saussure-it sem, gyötri a vágy, hogy mindent *leírjon*, ez egyébként is lehetetlen lenne, s még kevésbé, hogy mindent szavakra fordítson. Egyébként több kérdés összekeveredett a fenti jelkritikában. Igaz, hogy a jel saussure-i modellje kettős (jelölt/jelölő), s nem hármas (reprezentáció, tárgy, interpretáns) tagolású, mint Peirce-é.<sup>13</sup> Ez lehetővé teszi, hogy a színházi reprezentációt jelölők olyan együtteseként értelmezzük, melyek csak eltérések sorozataként kapnak értelmet. Azok a lehetséges jelöltek, melyek kiszabadulnak az eltérések sorából, a referenstől (vagy a valós világtól) kapott másfajta szemiológiai rendszerekhez kapcsolódhatnak, s így mint a kultúra és a nyelv által előre megformált és megépített szemiológiai rendszersor léphetnek be tudatunk világába. Saussure-nek köszönhető, hogy az értelmet (sens) egy jelentés (signification) konstrukciójaként, s nem naivan egy, a világban már létező jelentés felmutatásaként (communication) érzékelhetjük.

Semmi nem tiltja meg viszonzásképpen, amikor a reprezentáció anyagiságát (saussure-i terminussal: jelölőit) észleljük, akkor egy pre-lingvisztikai, „nyelv előtti” állapotba helyezük magunkat, hogy érezzük a „testet a lélekben”<sup>14</sup>. Bizony ezt tesszük, amikor egy táncot, egy gesztust vagy bármilyen, nyelvvel még nem fertőzött vagy leírt jelelőt észlelünk. Más kérdés annak eldöntése, miként köthetjük ezeket a nyelv előtti reflexiókat az előadás többi, lingvisztikai és narratív eleméhez. A későbbiek-

ben megnézzük (I. fejezet második rész), vajon létrejöhet-e a kötődés a bináris szemiológián kívül, ha a jelek a néző reprezentációra irányuló tekintetét és vágyát nem mindig irányítják, vezetgetik, *vektorizálják*.

Számos félreértés vár még tisztázásra az (első) szemiológia jelentkezése és krízise körül. Az eddigiekben felsoroltak könnyedén eloszlatathatók: ezzel szemben a szemiológiai kutatás első fázisának igen csak megvannak a maga korlátai, melyeket egészen más megoldásokat elképzelve túl kell lépni.

### 1.5. A klasszikus szemiológia határai

#### A legkisebb egység

A színházi reprezentáció nem bontható a természetes nyelvek mintájára olyan egységek és fonémák limitált sorozatára, melyek kombinációja kiadja az összes lehetséges alakzatot. A fonémák és a morfémák lingvisztikai modelljét nem ültethetjük át arra a területre, amit Artaud óta metaforikusan „teátrális nyelvnek” hívunk. A reprezentáció folyamatában teljesen felesleges az időben és a térben még kimutatható minimális egységként definiált legkisebb egységeket keresni. Egy ilyen aprólékos kutakodásnak csak akkor van értelme, ha nem hagyja figyelmen kívül a megértéshez szükséges jeleket (indices). Ugyanakkor nem magyarázza meg a jelek működését, és a legkisebb egység nem vagy már nem a bölcsék köve, mely mintegy varázsütésre elemeire bontja az előadást.

#### Jelkategoróriák

Az elemzés már nem foglalkozik azzal, hogy felállítsa a reprezentációt létrehozó jelek vagy jelrendszerek repertóriumát, melyet minden mise en scène-ben nyomon lehetne követni. Hasonló repertórium sem létezik, és a jelek vagy a jel-típusok felsorolása sem bizonyít semmit, legyen akár a jel szemiotikai tipológiájáról<sup>15</sup> vagy a reprezentáció osztályozásáról szó: semmi szükség a reprezentációk minden fájában használt (nyugati, könyvszínház...) jelkategoría-lista felállítására, csak

<sup>12</sup> Rodrigue Villeneuve: *Les îles incertaines. L'objet de la sémiotique théâtrale*. Protée, vol. 17. No1, 1989. 25.

<sup>13</sup> Charles Peirce: *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>14</sup> Mark Johnson könyvcímét felhasználva. *The Body in the Mind*. University of Chicago Press, 1987.

<sup>15</sup> Patrice Pavis: *Problèmes de sémiologie théâtrale*. i. m.

<sup>16</sup> Tadeusz Kowzan: *L'art du spectacle dans un système général des arts. Études philosophiques*, 1970 január.

azért, hogy az elemzés kimutathassa és elemezhesse gyakoriságukat és helyzetüket. Kowzan<sup>16</sup>, Elam és Fischer-Lichte<sup>17</sup> kategorizációi ugyanazokat az elemeket emelik ki úgy, ahogy felbukannak egy „átlagos”, vagyis az illúzió és a polgári realizmus nyugati színházában. Sajnálatos módon ezek a felosztások megfagyasztják a reprezentációt ahelyett, hogy megvilágítanák. Megcsinált és elavult kategóriákban való gondolkodásra készítetnek, melyeket minden avantgárd vagy egyszerűen minden mise en scène rendszeresen megkérdőjelez. Például a színpad jelenlegi gyakorlatában nem tartható az emberi (animált) és a tárgyi (nem-animált) rendszer divatja múlt kategóriájának radikális elválasztása: az emberi test néha tehetetlen anyagként ábrázolódik (Butho tánc), vagy egy tárgy helyettesítheti, és jelezheti az emberi jelenlétet (például egy személyhez tartozó ruhadarab vagy egy kiegészítő). Ezért nem használjuk ebben a műben ezeket az ósdi kategóriákat, még ha a nyugati kulturális örökség részét képezik is, s ha nekünk személy szerint is rosszul esik elmenni mellettük, amikor a színházról kell beszélnünk.

A klasszikus európai színházi hagyományban gyökerezett öregecske kategóriák helyett, melyeknek esztétikája és munkamegosztása igencsak távol áll a jelenlegi gyakorlattól, transzverzális rendszereket javaslunk. Több régi kategóriát is kantárba fogunk, ilyen a kronotópiák rendszere (definíció a 3. fejezet második részében olvasható), a vektorizáció és más transzverzális eszköz, melyekkel átléptethetünk a széttört előadás vízióján.

## 1.6. Új irányok

### „Deszemiotika”?

Az újabb irányzatok igyekeztek megtisztítani az első, túl taxonomikus és feldarabolós jellegű szemiotológiát, ezért német hermeneutikával és pragmatikával (Wekwerth, Paul) vagy fenomenológiával (Ingarden, Derrida, Carlson, States, Gardner) itatták át. Az esetek nagy részében a saussure-i két-pólusosságon és a „reprezentáció bezáródásán”<sup>18</sup>

kellett túllépni, a jelek színháza helyett javasolt kellett egy „általánosított deszemiotikát” és az „energiák színházát”<sup>19</sup>. Lyotard, az irányzat legmarkánsabb képviselője maga is, a *La dent, la paume*-ba alaposan végigkövette a jelet Brechtől Artaud-ig, de színházról, mint „helyette-állóról” (lieu-tenance) és mint reprezentációról szóló elemzése (critique) vagy az energetikus színházról készült javaslata sans a tervezés és a rákérdezés állapotában marad. „Az energetikus színháznak nem azt kell sugallni: ki mit akar mondani, s nem is kell kimondani: ahogy pedig Brecht akarta. A lehető legnagyobb hatékonysággal (túlzással vagy éppen hiánnyal) a jelet létrehozni akaratlanul is, ami ott van. S ez a kérdés: lehetséges-e mindez és hogyan?”<sup>20</sup>

Lyotard *deszemiotikája*, úgy tűnik, még a szemiotikánál is kevésbé lehetséges és megvalósítható, de érdeműl írható fel, hogy kétségbe vonja a jelet, legalábbis a rögzült jel elméletét, mely nyelvhelyhez köti és helyhez rögzíti az előadás minden anyagiságát. A *fenomenológia* is ezt használja fel, amikor a jelek felaprózását és a reprezentáció szemiotológiájának működését bírálja. Ez utóbbi számára látott események észlelése globális folyamat, s ez minden feldarabolás abszurdnak tűnik: „Az a baj szemiotológiával, hogy kódok rendszereként értekezi a színházat, s így szükségszerűen feldarabolja a színházban a nézőre ható még észlelhető benyomásokat. És, ahogy Merleau-Ponty mondja, „lehetetlen ... feldarabolni az észlelést, s érzékek segítségével alakítani, mert az egység a részek felett áll.” Ebből levezethető az elemzés elleni reakció és a globalizáló fázis kezdete, melyben inkább a szintézis mint az olvasási háló keresése az elsődleges.

### Globális értelmezés és vektorizáció

A klasszikus szemiotológia elemzésének különböző kritikái a nyolcvanas években egy globalizáló fázisban összegződtek, mely az előadás szintézisek vagy keretek sorozataként értelmezi. A új elmélet kulcsszava, a terminus strukturalista értelmezésében, a mise en scène lett, mely a játék feltételeit, a dramaturgiai választásokat és a reprezentációt

<sup>17</sup> Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres, Methuen, 1980; E. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Tübingen, 1983.

<sup>18</sup> Jacques Derrida: Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation. In: J.D.: *L'Écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967. 341–368.

<sup>19</sup> Jean-Francois Lyotard: Le dent, la plume. In: J-F.L.: *Des dispositifs pulsionnels*. Paris, UGE, 1973.

<sup>20</sup> Lyotard: i. m. 104.

<sup>21</sup> Bert States: *Great reckonings in Little Rooms*. Berkeley, University of California Press, 1987.

erővonalait is képes egységbe foglalni. Ahelyett, hogy széttördelnék az észlelést, osztályoznánk az érzékelést, sokszorosítanánk az értelmezéseket és végül a lehetséges jelöltekre fordítás érdekében önkényesen leválasztanánk a jelölőket, inkább a lehetséges jelöltekre várás állapotában látjuk a jelölőket és átgondoljuk az egyénített jelek elméletét, hogy egy vektorizációként leírható folyamat eredményeképpen csoportosítsuk a jelcsoportokat. A vektorizáció egyszerre metodológiai, mnemotechnikai és dramaturgiai eszköz a jelháló egybekapcsolására. Társítja és összekapcsolja a hálóba kötött jeleket, melyekben egyetlen jel sem bír jelentéssel, csak az a dinamikával, mely a többiekhez köti őket. Képzeld el, miként Csehov *Sirályában*, hogy egy pisztoly jelenik meg a falon: a néző kutakodik, miféle más jelhez is köthetné, de amint eltűnik a tárgy, és egy lövés hallatszik, biztos lesz benne, hogy a mélysegesen deprimált és öngyilkosságra hajlamos hős vetett véget életének. Számtalan fonálból állnak ezek a hálók, melyek egybetartják a mise en scène-t és megakadályozzák állandó szétesését.

Ez a globalizáció természetesen azzal a veszéllyel jár, hogy az elemzés a mise en scène titkos „kulcsát”, központosított és sűrített formáját fogja keresni, s ezzel figyelmen kívül hagyja a decentralizálásra, az önkényességre és a véletlenre építő színpadi gyakorlatot. Azt mondanánk, hogy elkerüljük a mise en scène és túlságosan is egységes elemzésének önmagába záródását, a mise en scène – úgy produkciója mint recepciója – sohasem „kulcs a kezünkbe”. Ugyanakkor fel kell állítanunk a vektorizáció gyakran törekény elméletét, hogy kövessük, miként maradnak feszültség alatt a jelek vagy a színpadi pillanatok, és miként jönnek létre az őket összekötő és odaillő dinamikájukat biztosító értelmezések. A dramaturgia irányító vonalait és a legfontosabb színpadi megoldásokat tudjuk csak leírni, ezek különben nem zárják ki a fővonalától eltérő gyakorlati döntéseket. Lehetetlen, unalmas és kevésbé helytálló a teljes igényű felsorolás, ezért az áll érdekünkben, hogy a jeleket és a vektorokat állandóan fejlődő irányító sémában helyezzük el, s ezzel elkerüljük, hogy megfulladjunk a jelentéssel nem bíró részletekben. Többre megyünk a háló kiterjedésének és fő vonalainak rekonstruálásával, mint azzal a tárgyi maradékból vagy rögzített dokumentumokból összehordott halommal, amivel

egyébként sem tudunk mit kezdeni. Az előadás leírása mindig a szintézis tökéletességre törekvő igénye és az empirikus személyesség, rend és káosz, elvontság és anyagiság között lavírozik.

#### Az anyagiság tapasztalata

Az előadásba keveredett néző erről az anyagiságról akkor szerez konkrét tapasztalatot, amikor agyagot és formát érzékel, és kitart a jelölő oldalán, vagyis amíg ellen tud állni annak, hogy azonnal jelöltre fordítsa azt. Legyen ez a színész jelenléte vagy testisége, hangja áradása, zene, szín vagy ritmus, a néző először az esztétikai tapasztalatban és a materiális eseményben merül alá. Nem kell szavakra szűkítenie ezt a tapasztalatot, élvezettel szívja magába a „színházi folyamatban rejlő erotikát”<sup>22</sup>, s nem határozza el magát arra, hogy az előadást jeleire redukálja, ahogy néha, Bert States szerint, a szemiotika teszi: „Ami zavaró a szemiotikában, az nem is beszűkültsége, hanem a termékébe vetett szinte imperialista hit, a magától értetődő önbizalom akkor, amikor tönkreteszed egy dolog minden érdekességét azzal, hogy elmagyarázod, miként működhet jelként.”<sup>23</sup> Jól tennénk, ha figyelnénk erre a megjegyzésre, s a reprezentációt egyszerre észlelnénk anyagiságában és lehetséges jelentésében, és sosem szorítanánk egy dolgot az absztrakt és rögzített jel helyzetébe. A néző egy gesztust, egy teret vagy egy zenét befogadva a lehető leghosszabb ideig érzékeli annak anyagiságát: először mindez megérinti, az ott-létükben felkínálkozó dolgok csodálkozással és a némasággal sújtják mielőtt beolvadna a reprezentáció egészébe és feloldódna az anyagtalan jelöltbe. De előbb vagy utóbb szükségessé válik, hogy a vágy megtalálja irányát (vektorizációját), a kilőtt nyíl elérje prédáját miközben jelöltté alakítja. Az előadás jeleit olvasni paradox módon nem más, mint megakadályozni azok szublimációit: vajon mennyi ideig?

#### Deszublímáció

Vegyünk szó szerint az előadás anyagiságával zajló test-test elleni küzdelmet: az elemző (minden kétséget kizáróan ember), túl azon a szublimáción, amit minden jelhasználat felmutat, a reprezentáció teste felé fordul; a színpad felkínálta

<sup>22</sup> Hans-Thies Lehmann: Az előadás: elemzésének problémái. *Theatron*, 2000/1. 59. (Kiss Gabriella ford.)

<sup>23</sup> B. States: i. m. 7.

esztétikai tapasztalatba és anyagi dolgokba hatol. Reménytelenül igyekszik túllépni „sok szemiológus vakságán, akik az esztétikai jelölő anyagi erejéért küzdenek”<sup>24</sup>. Az elemző figyelembe veszi az „intenció hiányát, a folyamatok libidószerű ottlétét, a jelölők érzelmi anyagiságát, amelyek nem engedik meg, hogy eltekintsünk azoknak a dolgoknak, struktúráknak és élőlényeknek a testiségétől, amelyek segítségével a színházban jelentés képződik.”<sup>25</sup> Egy cirkuszi előadás, egy performansz vagy egy többféle anyagot felhasználó mise en scène esztétikai tapasztalatának megalkotásához hagynunk kell, hogy anyagiságában hasson ránk, s ne aggaszunk 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, deszublímáltan tér vissza a reprezentáció testéhez, s szakít azzal az absztrakcióval, mely szerint a mise en scène a színpadi test szublímálása, 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-cselekményben* szerveződő vektorizációt. Értjük 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 (felhangzó szöveg légzését, ritmusát, hangját. Az „érzés logikája” (Deleuze), ez a folyamat, mely fellazítja a szöveget és fellazítja a

nézőt, a hatások és a ráfigyelések csak akkor ragadhatóak meg és érzékelhetőek, ha óvakodunk attól, hogy egy jelölőre vagy egy titkos kulcsra leszűkített, azonos írott nyomra reszublímáljuk 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 gyanakvós légkörét, melybe posztmodern szelleme vonszolta. Még mindenféle módszertani ostromzárba ütközik, melyeket, ha már nem tudja őket megmászni, legalább meg kell világítani, 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

<sup>24</sup> R. Villeneuve: i. m. 25.

<sup>25</sup> H. Lehmann: i. m. 60.