

Az előadás: elemzésének problémái

Theatron. 1999 tél - 2000 tavasz

Osszefoglalás

Ha a színháztudomány vizsgálati tárgyának az előadást tekintjük, akkor a színházszemiotikának önálló művészeti tárgyként kell reflektálnia az előadásszövegre. Az előadáselemzés a jelentésképződés ambivalens esztétikai folyamatainak kutatására hivatott, illetve rögzítenie kell a jel-inventár kölcsönös kapcsolódásainak sokrétű lehetőségeit, miközben tudatosítja a jelek különleges ritmikáját és rögzítésük eldönthetetlen voltát. A színházi eseményt mindig a maga teljességében kell bevonni a vizsgálódásba: úgy, hogy a különböző színházi koncepciók mint a színházi esemény struktúrájában bekövetkező, különböző hangsúly-eltolódások váljanak leírhatóvá. Ennek példaként elemzem Kleist *A heilbronni Katicájának* Jürgen Flimm-féle (1979) *metaforikus*, a Robert Wilson CIVILWarS-ából ismert mosolysekvenciának (1984) *szcenografikus* és a színháznak a bécsi Angelus Novus egyik munkájában (1986) megjelenő, speciális *situációhénti* rendezését.

Ia színház tudományos önreflexiójának problematikus voltáról árulkodik, hogy esetében már a hagyományos tudományelmélet alapkövetelménye: a vizsgálat tárgykörének definiálása is vitatott. A színháztudományra (a régiségek kedvelésére visszavezethető gyökereknek köszönhetően) messzemenőig rányomta bélyegét a történeti pozitívizmus; az irodalomtudománynak a dráma iránti eredendő érdeklődése azt eredményezte, hogy a diszciplína másodrangú filológusok gyülekezetévé vált; az, hogy a színházat a kultúrtörténet részének tekintjük, az előadásnak az Istenről és a színház világról kinyilatkoztatott szépelgő féligazságok iránti hajlandóságát segítette elő; a színházi kritikához való közelsége pedig a szövirágokba burkolózó méltatások tendenciáját erősítette fel benne. A szakma egyik alapműve, a

Kinderman-féle színháztörténet a „Mennyi mindent is lehet mesélni a színházról?” mottó jegyében foglalja össze e sajátosságok nagy részét. Ennélfogva semmiképp sem felesleges bevezetéképpen néhány megjegyzést szentelni annak a tézisnek, miszerint a színházi műalkotás kell legyen a színháztudomány kitüntetett, tipikus és központi tárgya: olyan esztétikai tárgy, amelyre ily módon esztétikailag lehet reflektálni, és amelynek vizsgálata sem a kultúrtörténeti gyűjtőszemlével, sem pedig az átélit érzelmektől elragadtatott szemléléssel nem helyettesíthető.

Az utóbbi időben művészeti és elméleti újdonságok sora szembesítette a színház tudományát az azzal a lehetőséggel (s ugyanakkor annak kényszerével is), hogy meglelje azt az utat, amely kivezet az antikvárius kutatógatás és a zszurnaliszta napi kritika között ingadozó, felemás állapotból: vagyis, hogy mindenek előtt radikálisan megkérdőjelezze az „irodalmi színház” uralkodó modelljét. A szöveg dominanciáját már nemcsak extrém lázadók vitatják, hanem a színház jelentős, új utakon járó részében is meghaladottnak bizonyul – ilyen a táncszínház és a performansz, a csend és a hallgatás színháza, a képszínházak és a magas fokon technológizált játékkformák. Ugyanakkor magán a drámai-irodalmi színházon belül is megjelennek olyan tendenciák, amelyek nem a szöveget – legalábbis nem annak szemantikai dimenzióját – tekintik a színház meghatározó elemének.

Másrészt – s ez nem független az Európában és az USA-ban lezajlott avantgárd törekvésektől – észlelésünk elég érzékeny és finom lett ahhoz, hogy a japán, indiai, kínai és más színházi kultúrákat ma már ne eurocentrikus mértékkel nézzük, tehát ne egzotikus jelenségeknek, hanem a dramatikusszínházmodell autentikus variációinak és alternatíváinak tekintsük, vagyis olyan önálló színházestétikáknak, melyeknek ismerete hatással kell, hogy legyen az európai színház tanulmányozására.

Harmadszor pedig a film és a médiakultúra előretörésével a színház mint játékkforma egyfelől arra kényszerült, hogy elgondolkozzon önmaga specifikumáról, másfelől pedig arra, hogy produktívan foglalkozzon ezekkel az ábrázolási formákkal. (Mindkét út lehetséges: az első esetben a színház a lassúság, a hallgatás, a minimalizálás kultúrájával reagál más időművészetek ingeráradatára. Ugyanakkor olyan kísérleteknek is tanúi lehetünk, amikor ezek a művészetek inspirálólag hatnak a színházra, mely különleges eszközökkel éri el vagy túlja felül a média sebességét, sokkját és az asszociációs lehetőségek sokszínűségét.) E változások közös vonásának tekinthető, hogy ezáltal a színháztudomány a képzőművészettel és a zenével foglalkozó tudományok közelségébe kerül, illetve szükségessé válik a színház- és a filmtudomány együttműködése, közvetlen kapcsolatok kialakítása, másfelől pedig csökken a filológiai aspektus (természetesen továbbra is jelentős) súlya.

A művészeti változásokhoz technikai és tudományos jellegű újítások is járulnak, amelyek konzekvenciái (ahogy ezt később igazolni fogjuk) ugyanebbe az irányba mutatnak. A tudományos eredmények közé számítható a jelfolyamatok előremutatott és differenciált elemzése, ami arra tanított meg minket, hogyan írjuk le szerepjátszásként, illetve utánzásban és azonosulásban alapuló folyamatként az interakció és a kommunikáció társadalmi folyamatait, a kölcsönös cserét, az ábrázolást és az önábrázolást, illetve hogyan vizsgáljuk a társadalmi cselekvést szocio-szimbolikus gyakorlatként.

A rendszeres és széles körben elterjedt videófelvétel technikailag jelzi a színháztudomány újabb korszakának hajnalát. Amennyiben a színházról tett valamennyi kijelentés felülvizsgálható és ellenőrizhető lesz – mégpedig a „rendezés” konkrét vizsgálati tárgyán –, úgy ez bizonyos mértékig határt szab annak az önkényességnek és kötetlenségnek, ami a színháztudomány eddigi kijelentéseinél volt tapasztalható. A rendezés csak most válhat a színháztudomány igazán jellemző vizsgálati tárgyává, ugyanis az álláspontokról folyó és a rendezéshez kötődő viták immár jóval megbízhatóbb alapokon nyugszanak. Mindig is joggal kifogásolták a szin-

házi események történeti rekonstrukcióját, hiszen az eredmény szükségszerűen bizonytalan és kétséges, mivel a színház „objektívációja” (összevetve a szöveggel vagy a képpel) nincs jelen ezekkel összehasonlítható mértékben és módon, hanem kizárólag a nyomokból és azok olvasatából következtethető ki¹.

Igy tehát nemcsak arról van szó, hogy a rendezés értelmezésének vitatható volta még a szöveg értelmezésénél is szorosabb gátak közé szorult. Egy bizonyos ponton túl valójában már magának az értelmezésnek sincs értelme. A rendezés (kivált a régebbi időkből való) – rekonstruálják bár percről percre – egészében hozzáférhetetlen marad a jövő számára. Peter Szondinak a „legrégebbi szövegek” hermeneutikáját szükségessé és ezzel egyidejűleg lehetővé tevő „csönkítatlan jelenvalóságról” tett kijelentése² nem érvényes a színházra. Ez ugyanis azt jelentené, hogy ha ennek okán teljes egészében lemondanánk a történeti érdeklődésről, a fürdővizzel együtt a gyereket is kiöntenénk. Nos, az ez irányú kutatás célját a szövegtenéttől eltérő módon kell meghatározni. Ha ott értelme van a betűről betűre haladó, részletekbe menő és folyvást megújuló olvasatnak, akkor annak az az oka, hogy minden olvasó saját korának vagy történelmi helyzetének tudatában, tehát újszerűen közeledik a szöveghez, és mert a mindenkor jelenben a tárgy bizonyos aspektusai újszerűnek tűnnek, más aspektusai pedig rejtve maradnak. Ezért született meg Walter Benjaminben elragadtatott hévvel a „megismerés mostjának” eszméje, ami a tudóst nemcsak tárgyra, hanem saját kortársai iránt érzett felelősségére figyelmezteti. Hasonló értelemben lehetetlen, hogy egy elmúlt rendezés új tapasztalat tárgyává váljon. Hiszen – bár a színháztörténeti kutatás tárgya marad – a tudományos cél értelmes megfogalmazásakor már nem lehetséges, hogy minden elmúltat a maga anyagosságában bocsássunk az antikvárius lelkületű régiségkedvelők rendelkezésére³.

A fotódokumentumok, emlékek, tervek, kritikák, illetve a kortárs művészet és kultúra egészének kutatása tényleg sokféleképpen teszi lehetővé, hogy a rekonstrukcióval képet alkossunk egy rendezés esztétikai tendenciáiról, az implicit színházi koncep-

¹ A. Paul: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handel. In. Aloius Kesteren & Herta Schmid (szerk.): *Moderne Dramentheorie*. Kronberg, Taunus, 1975. 168f.

² P. Szondi: *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt a. M., 1970. 11.

³ Az „antikváriusság” Hans-Thies Lehmann-i fogalma a történelemszemlélet nietszchei hármasságára vezethető vissza. Vö.: F. Nietzsche: *A történelem hasznáról és hájáról*. Bp., Akadémiai, 1989. 37ff. (A fordító megjegyzése.)

cióról, a kortárs művészet más területein keletkezett művekhez fűződő viszonyáról. Ezzel ellentétes módon hoz döntően fontos, ám a tudományos probléma szempontjából semmiképp sem forradalmi változást a videofelvétel. Valami megváltozik, hiszen más intenzitással konfrontálódhatunk a tárggyal: lehetségessé válik az a türelmes, többször megismételhető odafordulás, amelynek során számtalan, az előadás egyszeri vagy akár többszöri megtekintése során rögzíthetetlen aspektus kerül napvilágra. Egymástól távoli jelenetek összehasonlítása, a gesztikus és mimikus jelek részletes elemzése analóg viszonyba kerül azzal a magától értehető filológiai eljárással, melynek során a szöveget többszöri olvasással, az egyes bekezdéseket szóról szóra követve, st. ikturálva, mérlegelve és egymással összevetve feldolgozzuk. Forradalomról azonban ennek dacára sem beszélhetünk, hiszen az analógia nem tökéletes: a kritikai értékelés, a megfigyelt művészi stratégiák „sikeres” (és mint mindig, most is problematikus) megítélése nem igazolható kielégítően a videó segítségével, ugyanis az észlelés lényegi dimenziói (a térbeliség megtapasztalása, az idő ritmusa ...) nem, vagy csak torzulatosan ragadhatók meg. Ennek pedig az az oka, hogy a színházi jel szemantikájához a valós testi szituáció, a „színház” itt és mostja is hozzátartozik.

A szituáció illetően leírása két következményt von maga után:

(1) Amikor azok ellen érveltünk, akik nem fogadják el, hogy a rendezés a színháztudomány tipikus és fő vizsgálati tárgya, akkor az ismertett érvek olyannyira egy irányba mutattak, hogy a jövő színháztudományát majd a szigorú mércevel kell mérnünk, sikerül-e a tételeket, elméleteket, általános kijelentéseket az előadáselemzés „aprópénzére” váltani. Ettől azonban az előadáselemzés még éppoly kevésbé válik majd a színháztudomány exkluzív kutatási területévé, mint ahogy ez az irodalomtudomány esetében történt az egyedi interpretációval. Az eredményeknek a konkrét tárggyal történő konfrontációja azonban mégiscsak adott, és megkérdőjelezhetetlenül együtt jár az egzaktabb és reflektáltabb vizsgálat szükségességével. Ebben az értelemben értünk egyet Arno Paul-lal, aki – idegenkedve bármilyen konkretizmustól – arra a megállapításra jut, hogy „a színháztudo-

mány központi tárgyául az úgynevezett előadást kell választani”⁴.

(2) A második következmény a művészetben, a tudományban és a technikában megfigyelhető változásokból adódik, amelyek arra intenek, hogy az a felfogás, mely szerint a színháztudomány a filológia oldalága, éppoly használhatatlannak bizonyul, mint amilyen elenyésző jelentőséggel bír napjainkban a régiségek történeti és kultúratudományos megközelítése. A megközelítés horizontjának jelzett változásai már nem teszik lehetővé, hogy a színház legszélesebb értelemben vett nyelvi anyaga élvezzen elsőbbséget. A színházi jel-folyamat immár nem redukálható egy dramatikussá, tehát irodalmi folyamatra, hanem éppen ellenkezőleg: sok színház mellőzi a szöveget, vagy erősen korlátozott szövegmennyiséggel- és minőséggel dolgozik. A dráma másodlagos vagy mellékszövegének (Nebentext) ingardeni kategóriája alapvetően megtévesztő. A rendezői utasítások az írott szöveg lényegi részét képezik, vagy legalábbis információval szolgálnak az író színházról vallott elképzeléseiről, ám semmiképpen sem cserélhetők össze a „rendezés” teljesen önálló, művészi folyamatával. Ily módon a „színházi olvasat” messzemenőkéig kétséges vállalkozás. A színházi valóságnak a dramatikusszövegekben előrevetülő képe – képezzen bár sajátos vizsgálati tárgyat – egyáltalán nem segít abban, hogy megragadhatjuk az irodalmi szöveg és a színházi valóság komplex, diverzív és gyakran ugyancsak ellentmondásos viszonyát. Ily módon egy implicit, akár normatív igénnyel felépő, ideális rendezés sem konstruálható meg. A színháztudomány képviselőiben tehát ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy 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.

Ha rögzítettük a színházi tárgy autonómiáját, akkor az előadáselemzés olyan problémákkal szembesül, amelyek hasonlóan más esztétikai képződmények hermeneutikai problémáihoz. A más diszciplínákban zajló viták tehát ennyiben a színháztudományban is jelentékenynek bizonyulnak. Ebben a vázlatos munkában csak néhány speciális nehézséget áll módunkban megemlíteni, amelyek-

kel a színházi folyamatok elemzése más esztétikai konfigurációnál több közös vonást mutat: mindeleket a színházi folyamatot alkotó, teljesen eltérő anyagságú (fény, hang, időstruktúrák, szó, zajok ...) jelölők sokszínűségét kell megemlíteni, amelyekkel azzal, hogy különösen gyorsan következnek egymás után, megnehezítik az aprólékos elemzést. E tárgy vizsgálatára csakis olyan metodika alkalmas, amely foglalkozni tud a jelek eltérő anyagi minőségeivel, vagyis kölcsönös viszonyukban vagy éppen különbségükben ragadja meg a képet, a szöveget és a zeneiséget. Ezért csak helyeselni lehet Lionel Gossman álláspontját, mely szerint a jövőben nem a filológiától, hanem azoktól az elméletektől remélhetünk segítséget, amelyek a vizuális művészetekkel foglalkoznak:

A speciális színházi műalkotás értelmezése legalább annyira szigorú, mint a dramatikusszövegeké. Ez gyakran még akkor is impresszionisztikus jelleget ölt, ha amúgy okos és informatív (...). Ha e téren változás következik be, akkor ez nagy valószínűséggel inkább a filmelmélet, mint az irodalomtudomány felől várható. Addig pedig a legtöbb, amit tehetünk, hogy hangsúlyozzuk a színházi műalkotás autonómiáját és ahhoz való jogát, hogy megismerése, illetve tanulmányozása a filmhez hasonlóan totális és csak rá jellemző struktúráként történjen: vagyis olyan struktúráként, amely (a filmhez hasonlóan) a szavakon kívül még számos elemet involvál, és amely sajátos, mind a szövegtől, mind a filmétől különböző létmóddal bír⁵.

E gondolat kapcsán kritikával kell illetni az átfogó „totális struktúráról” mondottakat. A vita jelenlegi állapotában valószínűleg mindenekelőtt azt a kérdést kell nyitva hagyni, hogy a rendezést alkotó jelölők különböző szintjei szükségszerűen rendez(het)ődnek-e egy totális struktúrába, vagy pedig nem törekedhetnek-e ugyanilyen joggal éppen a jelek közötti inkoherenciára. Különösen a jel-folyamat feltételeinek reflexiója vezethet (legalábbis elvileg) arra a belátásra, hogy a totalizálás efféle gondolata tarthatatlan. Mind gyakrabban vetődött fel ugyanis az a kérdés, hogy a színház – a szavak, a gesztusok, a tér stb. különböző „nyelveivel” együtt

– egységbe rendezhető-e egy talán fenomenológiai-nak nevezhető nyelv segítségével⁶. E komoly döntés előtt azonban abból kell kiindulnunk, hogy a színházi jel szemiotikai klasszifikációja nem választ ki semmilyen szubsztanciális, önmagában koherens esztétikai „rendszer”:

Feltételeznünk kell, hogy ezek a rendszerek a színházban egy jóval átfogóbb és komplexebb esztétikai elv alá rendeződnek, amely megkülönbözteti ezt a művészeti ágat. – A színházművészet szempontjából az osztályozás minden esetben inkább gyakorlati jellegű, mintsem szubsztanciális⁷.

Válasszuk kiindulási pontnak a klasszikus 13 kowzani kategóriát (1975): szó, hang, mimika, gesztus, színpadi mozgás, smink, haj/frizúra, jelmez, rekvizitumok, díszletek, világítás, zene, zajok. Kézenfekvő, hogy ezek a kategóriák (pontosan kidolgozva) teljes repertoárt adhatnak. Ennek ellenére olyan döntő faktorok nem kapnak benne helyet, mint a színházi esemény ritmusa, időtartama, kontinuitása vagy éppen diszkontinuitása. Ennek oka abban keresendő, hogy a vizsgálat magától értetődően a rendezésre korlátozódik, amely – mivel különböző anyagságú jelölők szerkezetének tekintjük – „olvashatóvá” válik. A színházban ezt a réteget *rendezés-szövegnek* (Inszenierungstext) nevezzük, s ily módon világosan elválasztjuk az irodalmi, általában dramatikusszövegtől. A jelölők listája világossá teszi, hogy (már csak a görög „theatron” szó jelentésének értelmében is) a színházban miért nézőkről és nem pedig (ahogy a filológiai orientált teatrológusok esetében gyakran elvárhatnánk) hallgatókról beszélünk. A jelek többsége ugyanis optikai természetű, és elég csak egy pillantást vetni a listára, hogy belássuk: a színháztudomány eljövendő fejlődése valószínűleg tényleg a Gossman jósolta irányokból, valamint a képzőművészettel és a zenével foglalkozó tudományok felől kaphat impulzusokat. Annak a nyereségnek az értékét azonban, amelyet a rendezés-szöveg egyféle szemiotikája jelenthet, és ami az irodalmi szöveggel szembeni autonómiáját jelzi, erősen csökkenti a színházi szituáció egészének elhanyagolása. Az ugyanis, amit olyan elmélettrók, mint Richard Schechner a

⁴ A. Paul: Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handel. In: Alois Kesteren & Herta Schmid (szerk.): *Moderne Dramentheorie*. Kronberg, Taurus, 1975. 178.

⁵ L. Gossman: The Signs of the Theatre. *Theatre Research International*, 2/1. (1976) 14f.

⁶ Vo.: E. Rozik: Theatre as a Language: A Semiotic Approach. *Semiotica*, 45. (1983) 65–87.

⁷ u. a. 84.

hatvanas évek kísérleti színházát szem előtt tartva „performance text”-nek nevez (vagyis a színházi esemény egésze), figyelmen kívül marad.

Az előadáselemzésnek azonban összességében kell figyelembe vennie a megrendezett dolog keretét alkotó esemény valamennyi struktúráját. A vizsgálat kiindulási pontját a szintek összekapcsolódásának és kölcsönös viszonyának hármassága: a *dramatikus* vagy általánosabban nyelvi szöveg; a *rendezés-szöveg*; és a *performansz-szöveg* alkotja. A rendezés-szöveg ritkán ragadható meg elégségesen anélkül, hogy a másik kettőt is be ne vonjuk a vizsgálódásba. Így vannak olyan színházi formák, amelyeknél nemcsak a tisztán nyelvi anyagnak, hanem a rendezés komplexitásának a jelentősége is minimálissá válik, viszont előtérbe kerül a színházi situáció különleges minősége. Ugyanakkor ennek fordítottjára is van példa: egyértelműen megtalálható az a klasszikus színházi modell, amelynek „optikai dimenziója” (Opsis) alig több a szövegből is kiolvasható dolgok illusztrációjánál, vagyis amikor a színház (látszólag) a szöveg megkettőzésére korlátozódik. Azonban éppen ezekben az esetekben (tehát amikor a színház kisebb szerepet játszik, mint a szöveg) nem szabad elfelejteni, hogy az frott szöveg státusza radikálisan megváltozik, amint helyzetét már nem az frás „semleges” – minden jelentést nyitva hagyó, ám egyet sem megerősítő – létmódja, hanem a tér, az idő, a sebesség, a hangszín stb. diktálta speciális körülmények határozzák meg. Ugyanis a szövegnek minden egyes a színház valóságába történő áttétele objektív jelentésszintűvé kapcsol a szöveghez, ugyanakkor más dimenziókat szükségszerűen háttérbe szorít. A színháznak tehát mindig döntenie kell a többértelműség számtalan feltűnő vagy kevésbé feltűnő esetében, s e döntés a ritmusban, a szünetekben és a távolságokban, azaz bizonyos jelentések elfojtásában és (ezzel egyidejűleg) mások kidolgozásában artikulálódik.

2 Az előadáselemzésnek már csak azért sincs általános modellje, mert az említett három szint egyikének kihangsúlyozása nemcsak azt jelenti, hogy mindig más jeldimenziók kerülnek előtérbe, illetve szorulnak vissza, hanem azt is, hogy kijelentéseink mögött a színház különféleképp artikulált fogalma húzódik meg. Ahhoz, hogy ezeket

a kérdéseket megvitathassuk, természetesen az olyan jelenségeket is meg kell vizsgálnunk, mint a parateatrális tevékenységek (az ünnep valamennyi formájától kezdve a cirkuszig), illetve mint a szerepjáték különböző fajtái, egészen addig a mindennapi tapasztalatig, hogy valaki „jelenetet rendez”. Ehelyett most egy közelebbi (és rövidebb) utat választok: három rendezés példáján mutatom be az elemzés mindhárom esetben más módját. Megvizsgáljuk az 1979-es kölni *A heilbronni Katicát*, amelylyel a rendező, Jürgen Flimm intendánsi működését kezdte; Robert Wilson *CIVIL warS*-ának moszolszpekvenenciáját (Köln, 1984), illetve a bécsi Angelus Novus egyik 1986-os előadását. Az első példában a színháznak a szöveghez fűződő, ténylegesen értelmezésre szoruló viszonya áll az előtérben. Ez a színház Kleist olyan olvasataként interpretálható, amely a nézőt a szöveg és az előadás közötti viszony reflexiójára készíti. A továbbiakban ezt a rendezés *metaforikus* típusának nevezem. Ebben az esetben az irodalmi szöveg a színház autonómiája ellenére is megtartja súlyát. Egészen másképp történik ez a második példában. Robert Wilsonnal a színházi eszközök nem egy középpontot alkotó, előzetes jelentés köré rendeződnek: a szintézis esetleges lehetőségeként funkcionáló jelentés teljes egészében a megfigyelőre van bízva. Ezt a színházitípust *szcenografikusnak* nevezhetjük. A harmadik típus radikálisabban jut el a konvencionális értelemben vett színház határára, ugyanis épp áltálal realizálódik, amit a színház esszenciájának tartunk: még mielőtt bármilyen tartalmat, bármilyen módon is közvetítene, olyan *situációt* ábrázol, amelyet a produkció és a recepció, a játékos és a befogadók szükséges együtt-jelen-léte (Ko-präsenz) tüntet ki.

(1) Először is nézzük Flimmet! A Kleist-dramák egyik központi témája a szubjektumnak a vágy miatt és azáltal bekövetkező törése. Katica egy, a női emancipáció korában tarthatatlan oda-és önfeladással imádja Sugár grófját. Szerelme transzcendenssé teszi a valóságot, a szeretett lényt egy idealizált képbe, egy imágóba transzformálja. Az *Amphitryon*ban Alkmene azt mondja a férje alakjában egy szerelmes éjszakát veletöltő Jupiterről, hogy még sose látta Amphitryonját ilyen szépnek, s bár kétségtelenül ő volt, mégis „szinte istennek látszott” („ins Göttliche ver-

zeichnet”⁶). Ugyanis Alkmene maga lesz művésszé, amikor idealizáló tévedésében szerelme tárgyát istentíti, és az istenek közé helyezve azok közt ábrázolja, miközben önmagát is valószerűtlennek látja és látatja. A vágnak ezt a dimenzióját, a másik ember imágójától elbúvult állapotot testesíti meg Katica. A valóság vizsgálatáról a tudatos Énen keresztül felejtik el. Önmagát bataille-i értelemben lealacsonyítva, éroszát minden társadalmi norma fölé helyezi: elhagyja apját, megfélekedzik az illemszabályokról és társadalmi rangja diktálta kötelességeiről, maga mögé utasítja az adok-kapok kölcsönösségének logikáját. A gróf viszont pontosan a jogi viszonyok, a társadalmi rang diktálta korlátok, a ráció, a szerződés, a házasság és a becsületkódex normái között él. Az autoritás adománya-ként fogadja el az asszonyt, szerelme iránti érzéseit egészen addig elfojtja, míg nem alakulnak ki a kapcsolat társadalmi feltételei. Az Én kontrollja az utolsó pillanatokig erősebb benne a szubjektum vágyánál. A Kleist-szövegek újrafogalmazzák a szubjektum törésének problematikáját. E bomlási folyamat megoldása az *Amphitryon*ban tragikomikus, a *Pentheszileiában* tragikus, a *Katicában* pedig mesészerű. Flimm rendezése az ironikus-ellenpontozó játékmóddal törí meg a szövegben kirajzolódó utópiát: már az erőteljesen képi térrel juttatja kifejezésre azt a remény és hazugság között mozgó kétértelműséget, ami mindig is jellemzi a meséket. Rolf Glittenberg díszlete elsősorban a fény használatára épül. A játéktér nem különül el szigorúan a nézőtértől, nincsenek határozott kontúrjai, s mintegy belevész a hátsószínpad sötétjébe, illetve kinyílik a közönség felé. Ez az elmosódó térhatás pedig csak felerősíti a mesészerűséget. Kiváltképp arra szolgál, hogy metaforikusan ábrázolja azt a rejtett ellentmondást, amely a vágy áradata és annak akadályoztatása között feszül, s így szcenikailag manifestálódjon a személyiség említett törése. Ennek megfelelően két fény világítja meg a színpad felületét, ami ily módon szilárd talajként, illetve ezzel egyidejűleg víztükrként is definiálódik. A színpad az ülőhelyek felett húzódó, lépcsőzetes deszkán keresztül nyit a nézőtér felé. A deszka végén – ahogy a színpadon is – egy nagy evezős hajót láthatunk, amelyben azonban fák nőnek. A háttérben álló hajó (akárcsak Katica batyuja) az utazást, az utat, a kitérést és a készülődést konnotálja. Ugyan-

akkor a hajó szilárdan áll a lomb, bozót és ágak alkotta körben. Árboc helyett három csenevész fácska mered felfelé. A hajó előtt kövek és az első jelenetből származó falmaradvány helyezkedik el, amelyben a kövek a véstörévszék titkos gyülemtermének elfalazott, majd kinyitott bejáratát jelzik. A tér tehát kétértelműségével (a fal – és annak áthatolása, szilárd talaj – víztükr, utazás – csend) metaforizálja a mesének a rendezésben megszülető törött és töredező *olvasatát*. Egyfelől a Katica részéről elkövetett deterritorizálás (utazás, vándorlás, balyu, szalmakalap), másfelől a normák alá rendeltségből következő reterritorizálás, az autoritás (a gróf egyenruhája és kényszeredett mozgása) látható.

A jelmezek (Nina Ritter) pontosan illeszkednek a díszlet metaforikájához. A grófra szűk, esetenlül csipkézett tiszt egyenruhát adnak (vö. Kleist kora, poroszok, biedermeier, állam és rend). Zsinórszerű, párhuzamos gombsoraiba kényszerítve, szexualitását fáradságosan elfojtva, kicsit paprikajancsinak, kicsit kényszeres jellemnek tűnik. A behódolás közben érzett mazochista kéjtől vibráló beszédét – amelyet egy operett-császárhoz, az „isteni” instanciához intéz, és amely a gróf hamis apa-komplexusáról tanúskodik – a megszólitott részvételtjes és gúnyos kacajjal nyugtázza. Ez a gróf kiválóan illik a bajtársak kurjongató tömegébe. A rendezés nem denunciója az alakot, viszont felfedi azt a kötődést, ami a hatalmi instanciák normái által szervezett világhoz fűzi. Ezzel szemben Katica jelmezéről olyan mesealakok vándorlásaira gondolhatunk, mint a maleeni szűz. Röviden ki kell térnem a méltán híres rendezés zárlatára, hiszen az előadás ismerete szükséges annak a tézisnek a megértéséhez, mely egy elemző leírás irányába mutat. Az utolsó jelenetek gyors egymásutánban ábrázolják a megváltó császári dekrétum átadását, a nagy esküvő bejelentését és végül magát a menyegzőt, miközben ugye Katica végig nem tudja, hogy ő a végérvényesen kiválasztott. A kleisti boldog és mesészerű befejezés helyett azonban Flimmmel Katica vágyott utazásának megtört, komikus és kétségbeesett végét látjuk. A gróf, megtapasztalva Katica szerelmes odaadását, tulajdonképpen nem változik meg. Csak azután lesz elég bátorsága a házassághoz, miután megtudja, hogy Katica a császár leánya. (A lány győzelme – ahogy erre Hebbel már 1845-ben felhívta a figyelmet – kizárólag a pergamente-

⁶ A dráma szövegét Szabó Lőrinc fordításában idézzük. (A fordító megjegyzése.)

keres hozzá meg.) Az apa, a bajtársak és az anya nem mennek ki a gróf fejéből, továbbra is engedni, hogy ők irányítsák.

A vágyott utazás és a merev kötődés témáját a rendezés lezáró esküvőjelenet egy egyszerű ötlet segítségével pointfrozza: előbb Kunigundát, az állítólagos menyasszonyt vezetik be, Katicát pedig csak ezután. Mindketten ugyanolyan előkelő középkori menyasszonyi ruhát viselnek. A jelmez a lába ujjuktól a fejük búbjáig befűzi és beburkolja őket, úgyhogy alig tudnak mozogni, a testüket pedig arányaiban torzítja el a korabeli, magas és csúcsos fejdísz. Sokkoló hatással tudatosodik az a megdöbbentő optikai elentét, ami az esküvői viselet és Katica vágyott utazásainak könnyű vándorruhája között feszül: a happy end kényszerzubbonyba torkollik. A szabad mozgásnak vége, a szerelmes sikeresen integrálódott a társadalmi normák hálójába – miközben (mint az egyértelműséget kerülő mesékben mindig) a nézőn múlik, hogy a látott modellt saját valóságára, Kleist korára vagy éppen a középkorra vonatkoztatja. Annak az utazásnak van itt vége, melynek során elvész a kleisti értelemben vett, öntudatlanul cselekvő marionettek bája. Azt, hogy a két rivális, Kunigunda és Katica kicserélhető egymással, a családi és normák diktálta kötöttségekből „fűzött” és így egyediségét veszített korzett bizonyítja. Ez az értelmezéssel Flimm anélkül menti meg egy másféle interszubjektivitás igényének lehetőségét, hogy a törés tragikus modelljét valamely hamis mesébe oldaná fel. Flimm Kleist szellemében és Kleist ellenében rendezett Kleistet, amikor megőrizte azt a szimpátiát, amelyet az író az érzelmenek a polgári társadalomban ki nem próbált, lehetetlen dimenziói iránt érzett.

Ebbe az értelmezési irányba illeszkedik Kunigunda „megváltása”. A rendezés meghagyja azt a dráma Phöbus-változatából származó, mély értelmű szöveget, amelyben a hercegnő – a denunciació legkisebb felhangja nélkül – az ékszeréről és a divatról filozofál. Kunigunda nem boszorkány. Az ékszer pusztán külsődlegességének általa megtestesített jogát nem rombolják le. A gróf Kunigunda után sziszegett átkát („Mérgekeverő”) Kleist a dráma utolsó szavaként illesztette a szövegbe. Flimm kihúzza ezt a megjegy-

zést. Kunigunda tehát optikailag ugyanannyira áldozattá válik, mint a másik két protagonista – mint Katica, akinek ugyancsak nem egyértelmű sikolya („Mennyei Atyám, segíts meg!”) a Flimm-féle rendezés záróakkordja lesz. A zárójelenet során a protagonisták lassan egyedül maradnak: egymástól távol fekszenek a színpadon. Elégedettség csak a többiek: a társadalmat, a családokat és az előkelő rendeket tölti el. Az útfélen jobbra, az üres színen mindössze három test látható – Kunigunda immár feleslegesen megszé-
pült, Katica normakövető és nyugodt, illetve a gróf végül is fel nem szabadított teste.

Mindezek mellett a színpad más módon is nyit a realitás felé. A színpad mögött lassan kirajzolódik a kölni Krebsgasse, ahol a színészek egy közlekedési lámpánál állnak: zöld és piros – szabad, illetve tilos. A denunciació után a színpad még egyszer, immár explicit módon feloldja a látszatot, és úgy legitimálja a színházi teret és álmat⁹, hogy közben tudatosítja annak határait.

Ily módon Flimm a darab végén (mintegy a történeti szöveg kritikus kiegészítéseként) képi térbe fordítja a színház irreális voltának önreflexióját, s ez mintegy *metaforikusan* lengi körbe a darabot. Ebben az esetben az előadáselemzésnek az a feladata, hogy egy hermeneutikai vázlatból kiindulva, a színházi jelinventár legkülönbözőbb szintjein írja le a metaforák azon játékát, amelyben a színház a szöveggel azonosul.

(2) Térjünk rá Robert Wilson *CIVIL warS*-nak kölni változatából vett és már említett mosolyszekvenciájára. A hátsó színpad bal oldalát betérítő, hatalmas filmvászon előtt található egy világos fából készült, vékony színpadi átjáró, jobbra pedig négyzet alakú plató csatlakozik a színpadhoz. A szekvenciát megelőző képek mintegy húsz előadója indul el balról, egyenként, mindig ugyanazzal a nyugodt járással. Átkelnek az átjárón, különleges, geometrikus mozdulatokkal fordulnak be a jobb sarok, majd a lejtőn a nézőközönség felé, aztán fellépnek a platóra, amelyen később újra és újra összegyűlnek. Egyiknek sincs kapcsolata a másikkal, pillantásukat komolyan és mereven szegezik a publikumra. Van köztük egy gyermek, egy idős férfi,

nők és férfiak, mindannyian egyszerűen öltözöttek; közülük tűnik ki II. Frigyes alakja, akinek sötét, porosz uniformisa élesen elüt a többiek amúgy modern, kivétel nélkül világos színű ruhájától. E fellépés alatt a játékosok mögött lévő vásznon egy film pereg: levegőbe röpített lakótelepek, hidak, felhőkarcolók lassított felvételben és nem minden szépség nélkül dőlnek össze – a rombolás folyamatosan ismétlődő szekvenciája. A *Koyaanisquatsi* című film részleteiről van szó, amelyeket Philip Glas minimalzenéje kíséri. Ezeket a filmtékerceken nem láthatók emberek.

Amikor az emberek összegyűlnek elől, a platón, egyelőre úgy tűnik, mintha semmi sem történne: mozdulatlanul állnak, míg a nézők előbb vagy utóbb észre nem veszik, hogy mégiscsak történik valami: először csak egyenként, majd valamennyien mosolyogni kezdenek. Rövid időn belül alig észrevehetően, mindannyian mosolyt varázsolnak vagy erőltetnek az arcukra. Néhányan álarcszerűen és grimaszolva, mások melankolikusan, megint mások hamiskásan, boldogan vagy éppen együgyűen – csak az öregember nem mosolyog. Ezután egyik a másik után ismét rálép arra az útra, amelyen jöttek. A rombolás – amúgy kissé homályosan felvett – képei tovább peregnek, a plató lassan kiürül, mígnem mindössze két ember marad rajta: egy apró, kispolgárnak tűnő idős ember szabadidőruhában és egy tréningruhás izomkolosszus. Miután az ő arcukról is lefagy a mosoly, együtt vonulnak el – a többször ismétlődő képsorokból álló film még megy egy kis ideig, majd vége a jelenetnek.

A jelenet elemzése minden bizonnyal folytatódhatna a jelmezek, a színek, a ritmus vizsgálatával, a jelenetnek a *CIVIL warS* más részeihez fűződő viszonyának és az ázsiai színházi formákra való utalás értékelésével – hogy csak néhány szempontot említsünk. Annak megvilágításához azonban, hogy ez esetben csak a különböző jelölők deskripciója, az oppozíciók és korrespondenciák optikai ingereinek verbalizálása vezet el a megértéshez, ez a vázlat is elegendő. Rombolás, illetve mosoly, minimális mennyiségű színházi jel (bejövétel, távozás, mosolygás) alkalmazása; a vízszintes plató és a merőleges vászon térbeli és optikai korrespon-

denciája; a film embertelen körengetegeknek és a színpad élő alakjainak kontrasztja és korrespondenciája; a kicsi / nagy, közeli / távoli dimenziókkal való játék; a mediális szférák különböző prezenciáival létrehozott és a kép homályosságával kélezett kontrasztja; maga a film / színház oppozíció; az emberi és a technikai erő kifejtés stb.

Ez a színház egyféle, az emberi játékosokat is az esemény részesévé tevő és formális struktúráival leírható *szceno-gráfia*¹⁰, amely ily módon előfeltételezi a színházi jelek kidolgozott klasszifikációját és elemzését. Ez esetben ugyanis az értelem hermeneutikája kérdésekhez és nem válaszokhoz vezet. Nem eredményezi az értelem rekonstruálható vázát – sőt, éppen azon van, hogy megkérdőjelezze az efféle értelemterveket.

A színházi elemek strukturálása ez esetben tehát olyan kérdéseket vet fel, hogy látják-e az alakok, amit a film számunkra mutat; van-e egyáltalán összefüggés a két akció között; nem tudják, nem akarják vagy nem kell-e látniuk azt, ami – talán véletlenül? – „mögöttük” történik; mire véljük ez esetben a mosolyukat; vagy az elemek konfigurációja talán éppen arra int, hogy a színpadi történések látszólag minden kapcsolatot nélkülöző aspektusait szintetizáljuk (ahogy ezt egyébként a néző pillantása valóban meg is teszi). Viszont ebben az értelemben vonatkozatható-e a mosoly a rombolásra? És ha igen – vajon hogyan? Dacként, állításként, „az elpusztíthatatlanság” jeleként? Vagy éppen csalásként, örületként, közömbösséggként? Mi az oka, hogy a játékos szinte minimális repertoárját (bejövétel és távozás) és arckifejezésének talán legapróbb jelét: a mosolyt alkalmazzák ebben a színházban – van egyáltalán ennek jelentése? Az emberiség bejövetele és távozása? A borzalom és a mosoly állandó koincidenciája? De egyáltalán a borzalmat jelöli-e a filmben ábrázolt rombolás? A kérdés különösen érinti az idézésnek a színpadi jelek között betöltött státuszát. Nem magáról a színházról van-e itt szó, amelyet minden egyes részletben a színház alapelemeivel idéznek és mutatnak fel, nem pedig beéptítik az előadás egészébe? Ismeretes, hogy az idézett filmben arról a folyamatról van szó, ahogy a körengetegek, az emberi technika és elbizakodottság tönkreteszi a természetet, melynek követ-

⁹ A „Theater(t)raum” lefordíthatatlan szójáték: a „Traum” álmat, a „Raum” teret jelent. (A fordító megjegyzése.)

¹⁰ Vö.: H-T. Lehmann: Robert Wilson, Szenograph. *Merkur*, 1985/7. 554–563.

keztében minden valóságban felborul a valódi egyensúly. De milyen kapcsolatban van ezzel az idézettel a jelenet? Affirmatív vagy ironikus viszonyban? Nos, Wilson színháza – saját szavaival élve – nem azt mutatja meg, hogy „ez mi”, hanem magát a kérdést: „mi ez?”. A rendezés csak kibontja az anyagot, az értelmezés a befogadó felelősségén múlik. Ez a színház az érzékekre hat, a formális kombinatorika képességét, az asszociációk kontrollálhatatlan gépezetét szólítja meg. A metaforikus színházra jellemző interpretációnak e miatt kell meghátrálnia egy szemiotikai olvasat előtt. A hermeneutikának pedig az a feladata, hogy elemezze, milyen módon válik lehetségessé a jelentések sokszerűsége és kétértelműsége. Ha viszont mégis kísérletet tenne arra, hogy tárgyként rögzítsen valamely kidolgozott értelmet (ami – ha figyelmen kívül hagyjuk a differáló olvasati módokat – mindig is lehetséges), alapvetően elhibázná vizsgálat tárgyát.

3. Ha az első esetben a dramatikus és a színházi szöveg közötti viszonyon volt a hangsúly, a másodikban pedig a scenikai folyamat autonóm voltán, akkor a scenografikus színháztípus elemzése visszatekintve gyengíti hitünket, amelyet az irodalmi színházban előforduló, metaforikus hozzárendelések tarthatóságába vetettünk. A scenográfia relativizálja az irodalmi szöveg hermeneutikáját, miközben tudatosítja a nem-verbális jelölők eminens többértelműségét. Ezek megértéséhez ugyanis nem csak arra van szükség, hogy verbális médiumba ültessük át, hiszen a vizuális tapasztalat sokkalta extrémebb mértékben vezet ahhoz a belátáshoz, hogy minden szignifikáns láncolat többértelmű. Ha egyszer is elismerjük, hogy a rendezés-szöveg megértéséhez elengedhetetlen a színminőség, a térdimenziók, az időbeli ritmus vagy a geometriai struktúrák reflektált elemzése, akkor jogosan fogalmazódik meg a kétely, hogy vajon nem alapvetően elhibázott-e az a színházi koncepció, amely a rendezésben egy előzetes létezőként feltételezett tartalom képi közvetítettségének tézisének implikálja. A scenográfia színháza nem közvetít, nem reprezentál valami mást, hanem tényleges léteben apellál a befogadó összefüggésteremtő és strukturáló, érzéki képességére. Ez viszont az értelmet nem az esztétikai realizálás lehetséges ef-

fejtjeként, múltbeli eredetként definiálja, hanem olyan effektként, amelynek nem-egyértelmű volta szükséges és nem véletlen.

Ha a „színház” érzelhető anyagát már nem annyira tárgyként és végeredményként, hanem olyan kínálatként fogjuk fel, amelynek per definitionem nyitottnak kell maradnia a különböző felhasználási módok (a Julia Kristeva-i szövegelmélet értelmében vett diszpozitív) felé, akkor ezzel arányos mértékben kerül előtérbe a harmadik színházi típus. Ebben az esetben nem az irodalmi alapanyagra, de nem is a rendezésre mint kész produkumra, hanem a speciális *situáció*ként definiált színházra kerül a hangsúly. Egyértelmű, hogy már Wilson nagy színházi projektjeiben is jelen van az az ötlet, miszerint a megoldások egyszeri módon és egy helyen realizálódjanak, hogy aztán egy tűzi-játékhoz, valamely elmúlásában létező és nem reprodukálható eseményhez hasonlatosan, újranézhetetlenül eltűnjenek. Ebbe az irányba tesz egy lépést az a színházi munka, amely a csak a játékosok számára létező tándráma brechti modelljétől kezdve a játékosok és vendégek előre rögzített, közös tapasztalatához vezető happening koncepcióján keresztül egészen a performanszra terjed. Itt a színház 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. Azoknak a különös, furcsa és szokatlan szituációk kikristályosított formája, amelyek kivétel nélkül illethetünk a „színház” elnevezéssel, és amelyben – fogalmánknak megfelelően – minden pillanatban felsejlik a megváltozott kommunikáció lehetősége.

(3) A kortárs színház ezen irányzatának különösen konzekvns példája volt a bécsi Angelus Novus, amely 1982 és 1987 között minden évben új munkával jelentkezett¹¹, és ahol a bevett színházi rutintól menekülő ex-színészek diákokkal, gyakorlaton lévő egyetemi hallgatókkal és kezdő színészekkel játszottak együtt. 1982-ben a Lichtenstein nevű barokk bécsi palotában adták elő Beckett *Végjátékát*, 1983-ban egy futballpálya méretű gyáracsarnokban és Heiner Müller száraz fordításában a *Prométheusz*. A játékosok egyéniség nélküli overálban léptek

fel, ám a maszk lélektani és jellemábrázoló használatának mellőzése az Angelus Novusnál nem divatos formalizmus. Az intenzív elméleti és gyakorlati munkában sokkal inkább annak az eseménynek a (szerep által el nem fedett) személyes átéléséről van szó, amely abban a pillanatban jön létre, amikor a játékosok az előadás pillanatának részévé válnak, tehát arról a nyitásról, ami elkerülhetetlenül arra készíti a színházlátogatót, hogy a saját szerepére vonatkozó kérdéssel szembesüljön. A *Hamletgép* (1984, Semper-raktár) és Brecht *Fratzer-törédei* (1985) után az 1986-ban a Bécsi Művészek Házában többször előadott *Homer Lesen* (Homéroszt olvasni) jelentette a szövegre koncentráció csúcspontját. Egy legalább annyira egyszerű, mint amennyire visszafogott ötlet szervezi az előadást: a csoport tagjai kb. huszonkét órán át felváltva olvassák fel önmaguk, illetve a látogatók számára az *Iliász* mintegy tizennyolcezer sorát. Ismét egyfajta időszínházzal van tehát dolgunk, amelyben mindenki a saját rendezését hozza létre, miközben maga is más rendezések alkotóelemévé válik. A hexaméterek könyörtelen, majd álomba ringató hullámai, az idő múlása, a sebek részletekbe menő ábrázolása, a történések ellentmondásmentes folyása – a kimerültség ellenére – olyan figyelmet eredményezett, amely egyfajta függőséghez hasonlítható.

Az Angelus Novus olyan színházi szituációkat teremt, amelyek a tér, a fény és az idő szempontjából egyformává teszik a játékosokat, a nézőket és a hallgatókat. Mindannyiuk számára azért adott az idő, hogy teszteljék saját kedvüket és képességüket: azt, hogy részesei tudnak-e lenni annak a színházi pillanatnak, amely az előre meghatározott viselkedési módok és előírt szerepek, a közelség és a távolság, a forma és a szabálytalanság, a műviség és a spontaneitás között helyezkedik el. Ezt a színházat – és vajon melyik művészeti ágat is érdekelhetné ezt jobban? – a színházfogalom legszélso határai foglalkoztatják, és pontosan ezeket a határokat tolja ki. A színház efféle el-változásairól írt Isolde Charim, bécsi kritikus a csoport utolsó munkája, a bécsi Semper-raktárban bemutatásra került *Hektor halála* kapcsán:

A passzivitásra nem kárhoztatott, s ebben az értelemben nem elnyomott publikum ön maga határozhatja meg korlátlan figyelmének tárgyát és intenzitását. (...) A művészi és receptív tér kongruenciája megengedi, hogy a szemlélődő pillantásban valamennyi jelenlévő a történések részévé váljon: mindig is az ember az egyetlen néző. Ennek tudatában azonban az ember ugyanezzel az erővel önmagát is láthatja. Az elszigetelt szemlélődésben nem veszíti el önmagát. Az egyéni recepció felfüggesztődik a kollektív térben¹².

Az Angelus Novus-féle színházban az előadás nyilvános próba is: a keletkezett „termék” (az ötlet értelmében) rögvest újabb folyamattá változik. A színházlátogatón múlik, hogy szolipszisztikusan vagy nyitottan és kommunikatíván viselkedik-e, hogy az embereknek, a tárgyaknak vagy a zajoknak szenteli-e figyelmét – tizenkét órás időtartamával a *Hektor halála* nemcsak önmagunk, hanem az efféle tapasztalat kereteit is kijelölte. Reiner Steinweg¹³ (megváltoztatva Brechtnek a tándráma használt „pedagógia” fogalmát) a „politeum” szót javasolta az Angelus Novus színházi terének elnevezésére. Lehetséges azonban, hogy még ez a meghatározás is szűk. A „polis” értelmében vett politikai magatartás boncolgatása teremt meg annak a lehetőségét, hogy létrejöjjön az Angelus Novus akcióinak idő-tere. A meghatározást semlegesebben arra is korlátozhatnánk, hogy olyan színházról beszéljünk, amelyet *situáció*ként foghatunk fel és így ültethetünk át a gyakorlatba. Az elemzés és a leírás feladata ez esetben nem végezhető el anélkül, hogy személyesen részi vegyünk az efféle folyamatokban.

A színháznak ezt (az irodalmi szöveg, a rendezés-szöveg és a performansz-szöveg hármasságát követve) harmadik útját tehát az jellemzi, hogy a keletkező örök centruma az utolsó faktorban keresendő. Történetiségében jól példázzák ezt a típust a régi rituális kultúráknak (ünnepek, gyűlések, színházi aspektusokkal teli fantáziadús felvonulások) a színház történet által „parateatrálnak” nevezett tevékenységei, a kortárs jelenségek közül pedig a tér- és akciószínházak olyan formái, amelyekben az előadók és résztvevők által közösen átélített szituáció válik döntő jelentőségű pillanattá. A klasz-

¹¹ Vö.: H.-T. Lehmann und G. Schulz: Spur des dunklen Engels. Über die Wiener Gruppe Angelus Novus und ihre Auf-führung *Tod des Hektors*. *Theater heute*, 1988/4. 36–37.

¹² In: Falter, 1987/43.

¹³ In: Falter, 1986/23.

szikus avantgárd akcióművészete, Artaud utópiái, Brecht tándráma-konceptiója, az ötvenes-hatvanas évek neo-avantgárdja és az ezt folytató kortárs törekvések a megváltozott „kommunikáció” lehetőségeire kérdeznék rá, ahol is az emberek egy bizonyos időpontban és megbeszél helyen (legtöbbször nem az együttlét miatt) anélkül találkoznak meghatározott ideig, hogy ezzel bármilyen gyakorlatilag releváns céljuk lenne. Az így felfogott „színház” annak az eseménynek a realitását kutatja, amely egy eminens, „normális” színházban aligha bírhat társadalmi vagy akár politikai jelentőséggel. Ha pedig a színház iskolás eszméjének képviselőjében úgy érvelnének, hogy ez esetben már nem is színházról van szó, akkor ellenvéleményként azt mondhatnánk, hogy ez a koncepció éppen a színház esszenciáját érinti. Egyébként az erre a kifogásra adható és egyetlen talaló választ maga Brecht fogalmazta meg, amikor színházkonceptióját azzal a megjegyzéssel védte, hogy azt ha tetszik „színháznak” is nevezhetjük.¹⁴

4 Függetlenül attól, hogy az irodalmi szöveg és a rendezés átmenetileg „metaforikusnak” nevezett viszonyát hermeneutikai értelmezésnek vetjük-e alá, ami pragmatikai szempontból az objektíváló szemiotikát használja eszközként; vagy a deskriptív igénye miatt fogunk-e fel szemiotikailag egy scenografikus színházi formát, és a reflexió során felfüggesztjük az értelemképzés hermeneutikai munkáját; vagy pedig arra teszünk kísérletet, hogy felismerjük a szituáció színházának különböző társadalmi és esztétikai folyamatait – mindhárom esetben a jelentésképződés (*process de signification*) problémájába ütközünk. Ennek feloldását egy látszólag biztos deskriptív szint lehetővé teszi ugyan, ám egészében véve mégiscsak megengedhetetlen módon leegyszerűsíti a jelalkotás természetét, és elsikkasztja a többértelműségnek és a játéknak azt a momentumát, amely mindenek felett biztosítja a művészi jel hatását. Ezért kell tehát a probléma e vázlatos kifejtésének végén még néhány, lábjegyzetszerű gondolatot fűzni magához az előadáselemzéshez. Mindezt azért tesszük, hogy az előadáselemzés egy nyitott és több irányba is elmozdulni képes diszkurzus felé induljon el, amely

az elméletet talán más, nem-tudományos diszkurzusokhoz is közelebb viszi. Ha ugyanis ez nem történik meg, akkor az előadáselemzés triviálissá és jelentéktelenné válik, azaz mindenekelőtt arra lesz ítélve, hogy néma maradjon az évszázad mindazon művészi változásaival szemben, amelyek kétségesé tették és teszik a jelképződés reprezentációs struktúráját, végül pedig kapitulál a kortárs modern és „posztmodern” művészet előtt. Pedig – és ebben Adornót követjük – a mindenkor kortárs művészet kielégítő reflexiója az a képesség, amely az esztétikum területével foglalkozó bármely kritika és tudomány mércéje.

Az előadáselemzés elégtelen volta nem azzal küszöbölhető ki, hogy mintegy elfeledkezünk a tárgy komplexitásáról, hanem csakis azzal, hogy megbirkózunk vele. A felvetett kérdésekre már csak azért sem válasz az, ha a színház fogalmát egy írott szöveg megvalósított vagy konkretizált „olvasatára” korlátozzuk, mert ez a meghatározás csak az irodalmi színház egyre szűkebb területére érvényes. A „Bildung” gondolatának bűvkörében élő (legfőképp német) színházi kultúra nagyon közel áll ahhoz, hogy abban a felfogásban keressen gyógyulást, amely a színházat az írott szöveg *mise en scène*-jének tekinti. Ezen az úton viszont csak egy iskolásnak nevezhető színházeszméhez jutunk.

A kortárs rendezési módok tipologizálásának céljából Patrice Pavis¹⁵ az alábbi megkülönböztetést javasolta: archeológiai rekonstrukció, ideológiakritikai historizálás, a szöveg anyagkénti használata, az értelmi potenciál láthatóvá tétele, a klasszikus dramaturgia dekonstrukciója és a mítoszhoz való visszatérés – vagyis olyan aspektusokat, amelyekkel az irodalom-orientált színház keretein belül dolgozhatunk (bár a mítosz kategóriája számomra meglehetősen körvonalzatlanul tűnik). Amilyen jól vizsgálható és típusoknak az irodalmi szöveghez fűződő viszonya, és amilyen kevéssé vehető figyelembe a performansz-szöveggel való kapcsolatuk, éppolyan nagy mértékben teszi lehetővé ez a kategorizálás a rendszerező deskriptíót, és épp oly kevéssé tartalmazza a kritika bármilyen lehetőségét. Ezért kell tehát már a tipológia legelső ismertetésénél feltenni azt a kérdést, hogy vajon – akaratán kívül – nem a színház azon na-

gyon is „klasszikus” felfogását rögzíti-e, amely a színházi valóság félreismerhetetlenül arisztotelészi lenézésével kezdődik („a tragédia utánaz ugyanis előadás nélkül is létrejön”¹⁶) és az utánazást elutasító hegeli képletlen át („a drámai műalkotás külső előadása”¹⁷) egészen napjainkig érvényben van.

A másik irányzat azzal próbálkozik, hogy az előadáselemzés ingatag talaját a recepciókutatás állítólag biztosabb bázisára cserélje fel. E menekülési kísérlet során azonban csöbörből vödörbe kerülünk. A recepció ugyanis megint csak a megnyilvánulások, kritikák, zslésítéletek megszervező megfogalmazásából olvasható ki, azaz ismételten interpretációt igényel, ami viszont – ha jobban megnezzük – semmivel sem biztosabb a színház olvasatánál. Vagyis elsősorban arról van szó, hogy egy komplex területről a szövegek kevésbé komplex területére vonulunk vissza. Ennek pontosabb megragadása azonban (ami persze messzemenőkig csak látszat) nem kompenzálja azoknak az ismereteknek az elvesztését, amelyek a magas szinten szervezett műalkotás bármilyen elemzésével járnak együtt. Ebben az összefüggésben külön említést érdemel a *Recepció szemiotikájának* Patrice Pavis-féle¹⁸ elképzelése. Ennek az izgalmas kísérletnek az a lényege, hogy a konkretizáció koncepciójának segítségével áthidaljuk a szöveginterpretáció, a *mise en scène* és a recepció közötti távolságot. Úgy tűnik, hogy ez a próbálkozás kiváltképp azzal a reménnyel kecsegtet, hogy a recepció folyamatában rögzíteni tudunk egy objektív, illetve objektívalható instanciát. Pavis a különböző jelölőrendszerek közötti kapcsolat létrejöttének folyamataként definiálja a *mise en scène*-t, és – amennyiben ezt a publikum (általános értelemben) „konkretizálja” – az előadáselemzés tulajdonképpeni elméleti tárgyaként határozza meg. Ezt a koncepciót két irányból kritizálhatjuk. Kérdéses ugyanis, hogy vajon a rendezés ténylegesen felfogható-e valamely az olvasattal összehasonlítható konkretizációként (és nem pedig inkább egy, a szöveg perspektívájából előre nem látható művészi gyakorlat?). Az sem egyértelmű, hogy a rendezés azon definíciójának elméleti in-

doklásában, miszerint megegyezik a nézőközönség által történő „konkretizációval”, nem a normatív esztétika újabb megnyilvánulását üdvözölhetjük-e. Bárhogy is legyen, az elemzés objektívalásának tendenciája szervesen illeszkedik a színháztudomány rendezésre koncentráló perspektívájába, míg az a már többször elvégzett kísérlet, hogy a szövegelemzés megbízható talaját érezzük a lábunk alatt, nem szilárdabb, hanem gyökeresen más területre viszi el az előadáselemzést.

Az a még mindig elterjedt illúzió, hogy a színház többé-kevésbé rögzített vagy rögzítendő „kódjainak” kialakítása az elemzés objektívalását eredményezi, végigvonul a színházzemiotika egész történetén. Bár mindig is nyitott „kódokról” volt és van szó, már aligha képviselhető az az álláspont, mely szerint a nyelvtudomány analógiájára rögzíthetjük a jelhasználat „szabályait”¹⁹. Az a hozzáállás, hogy az előadás esztétikai szignáljainak sokszínűségére (mintegy fellelegezve) ráhúzzuk valamely kodifikálás áttekinthető rendjét, épp annyira használhatatlannak bizonyul, mint amennyire (központi esztétikai kategóriaként) háttérbe szorul a leképezés. Ez a változás a leírás formális módjainak és a notációknak egyre differenciáltabb formáit teszi szükségessé, és túllép a reprezentációnak hagyományosan a kód feltételezésével összefüggő modelljén, ami állítólag bizonyos „tartalmakat” (gondolatokat, lelkiállapotokat, beállítódásokat) fordít le, illetve közvetít. Mint tudjuk, megváltozott kontextusban minden jelölő megváltoztathatja, vagy elvelezhető jelentését. Így például az ökolbe szorított és felemelt kéz szemantikája (kb. egy lefelé mutató gesztus oppozíciója) tisztán formális értéket vesz fel a színházi koreográfiában. A színházművészetben és a film műfajaiban minden bizonyonnyal egyaránt jelen van az a játék, amelyet az elvárás és az elvárásokban való csalódás, a szokások és a megszokottól való eltérés szervez. Olyan viszonyrendszer azonban, amely megfeleltethető a nyelvi kódot szervező szigorúságnak, nem rögzíthető a színházban. A jelölőláncokat objektívalható kódokká változtató strukturalista totalizálás – hacsak nem a

¹⁴ A „Theater” szóból képzett „Thaeter” fordítása Vajda György Mihály munkája lsd. Bertolt Brecht: Sárgezvásár. In. B.B.: Színházi tanulmányok. Bp., Magvető, 1969. 269. (A fordító megjegyzése.)

¹⁵ Vö.: P. Pavis: Klassischer Text und szenische Praxis: Überlegungen zu einer Typologie zeitgenössischer Inszenierungsformen. In. C.W. Thomsen (szerk.): Studien zur Aesthetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg, 1985.

¹⁶ Arisztotelész: Poetika. Bp., Kossuth, 1992. 50^b Sarkady János fordítása (A fordító megjegyzése.)

¹⁷ G.W.F. Hegel: Esztétikai előadások III. Bp., Akadémiai, 1980. 386. Szemere Samu fordítása (A fordító megjegyzése.)

¹⁸ P. Pavis: Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. Revue des sciences humaines, 60/189. (1983) 51–88.
P. Pavis: Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, 1985.

¹⁹ G. Mounin: La communication théâtrale. Paris, 1970. 94.

történeti változások pontos feltérképezését²⁰ szolgálja – alapvetően elhibázott vállalkozás.

Végezetül lépünk egyet vissza, és nézzünk szembe azzal a kérdéssel, hogy mit kezdhetünk a színházban a „jel” kategóriájával. Max Bense klasszikus meghatározása, mely szerint „minden jel, amit jelnek nyilvánítottunk”²¹, a színház elemzésének kiindulópontjaként rögtön meg is kettőzhető – látni fogjuk, hogy nincs az előadáselemzésnek olyan kategóriája, amely megszabadíthatna e „kellemetlen” kettősségtől. A színházi szituációban ugyanis minden esetben erős mentális határ jön létre a „megrendezett” és a kereten kívül rekedt tartomány között²², s a rendezést ez a keret választja el az esztétikán kívüli valóságtól. Azt, ami e kereten belül marad, ami ott megjelenik, egyedül ez a tény „nyilvánítja” szignifikánsnak: tehát az előadás közben a színpadra lépő díszletépítő jellel válik. Így történt Samuel Beckett *Katasztrófa* című darabjának Jossi Wieler-féle, stuttgarti rendezésében, amelynek koncepciója számolt azzal, hogy (az ugyanabban a teremben játszott) Harold Pinter-darab, a *One for the Road* színpadának lebontása a Beckett-előadás bevezetője lesz. (Problémák is voltak a szakszervezettel, hiszen a munkásokat a tarifát rögzítő szerződéseket megszegve színesként is „kihasználták”.) A rendezés kerete elvileg mindent integrál, ami benne megjelenik.

Eszerint tehát a rendezés keretén belül megjelenő valamennyi jelenséget szignifikánsnak kellene tekinteni, s így a szemiotikai elemzés tárgyává kellene válniuk. Valójában azonban mégiscsak van három olyan instancia, amely arról dönt, hogy mi számíthat a színházban jelnek, és mi nem: az alkotók szándékán kívül ilyen faktor a rendezés keretének objektív minősége és a befogadó, aki ténylegesen jelként rögzít valamit. Más szavakkal: minden egyes deskripciót korábbi hermeneutikai döntések egész sora előzi meg, amelyek azt rögzítik, hogy mi jöhet egyáltalán szóba mint „jel”.

A színházi jelek különböző rendszerei (csoportosításuk őket ikonokra, szimbólumokra és indexekre, vagy az optikai, az akusztikai, illetve a térbeli és időbeli dimenziók szerint) nem használhatók, ha annál többre tartanak igényt, mintsem hogy az ész-

lelés mankói legyenek. A szemiotikai elemzés viszont éppen a jel kétértelmiségéhez vezethet: rá tud mutatni annak az eldönthetetlen faktornak az aspektusaira, amely a színházi folyamat textuáltságában szükségszerűen visszatér, illetve azokra az elméleti és tudományos konzekvenciákra, amelyek ennek belátásából fakadnak. E konzekvenciák lényegét nem az a kilátástalan kísérlet jelenti, hogy egyre szűkebb, kategóriákból szőtt hálót fonjunk magunk köré, hanem hogy e jeleleméleti ismereteket olyan „olvasatnak” köszönhetően függesszük fel, amely az ilyen eldönthetetlen tényezők elhallgatása helyett a reflexiójukra törekszik. Erre az útra nagy valószínűséggel nem vihetünk magunkkal néhány olyan közkezdvelt kincset, mint például az alkotói szubjektum szándékának kategóriáját (s most nem térek ki a mű intenciójának ettől eltérő kategóriájára). Az *intenciót* implicit módon magába foglalja az a tézis, mely szerint ha valamit jellel nyilvánítottak, akkor az az is lesz. Nos, ez esetben tényleg a szándék lenne az egyetlen olyan kritérium, amelynek segítségével a kereten belül elválasztható a jel és a véletlen jelenség. Kézenfekvő azonban, hogy elvileg (és a színház esetében különösen) hibás lépés lenne, ha visszatérnénk az ún. rendezői szándékhoz, hiszen ez a művészet (másoktól eltérően) sokkal inkább több részvevő közös erőfeszítéséből jön létre. Aki belülről ismeri a színházi folyamatokat, nagyon jól tudja, hogy a megvalósult előadás mekkora mértékben köszönhető az eltérő rendezői, színészi, díszlettervezői szándék (a kényszerítő technikai körülményekkel is számot vető) összjátékának, illetve szembenállásának. A szándék ez esetben különösen problematikus kategória, jelentése pedig meglehetősen elmosódott (s ennek oka a körülményekben és nem másban keresendő), s ez a színházi munkában is súlyos konzekvenciákat von maga után, hiszen jelentős színészek különböző törekvéseiből, egy gondolati vázból és a próbafolyamat tapasztalataiból kristályosodik ki. Ha azonban már pragmatikusan sem támaszkodhatunk a szándék kategóriájára, akkor a rendezés tárgyának megértésekor elvileg rá vagyunk utalva a megfigyelő olvasatára. Ugyanakkor a néző – ahogy ezt fájó tapasztalatokból tudhatjuk

– sok jelet nem ért meg, sőt egyáltalán nem jelként ismer fel; más jelet egész máshogy olvas, mint ahogy alkotói gondolkodtak róla, néhány intenció nélkül keletkezett elemet viszont különösen jelentősnek talál. Ez a gyakorlati szempont teszi szükségessé, hogy közelebből is megismerkedjünk az intenció-fogalom adornói dekonstrukciójával, és különösen azzal ahogy ez Jacques Derridánál és más szövegteoretikusoknál megjelenik.

Az intenció, a szándékolt hatás stb. kategóriái iránt érzett szkepszis annál is inkább szükséges, mivel az intendált közlés vagy kommunikáció koncepciójának köszönhetően világossá válik, hogy az intencióknak csak egy definiálatlan fogalmáról vagy a fogalom előképeréről van szó. Pontosan itt érhető tetten az az elnyomás, mellyel a fogalmi-predikatív nyelvi norma telepszik rá az esztétikai diszkurzusra. Jómagam – ezzel szembehelyezkedve – azt a tézist képviselem, hogy a rendezés szemiotikája mindaddig nem felelhet meg az önmagával szemben támasztott igényének, amíg nem lépés megszabadulni annak a jelfogalomnak az árnyékaitól, amely racionalista leegyszerűsítéssel „a valóságról szóló gondolatok közlésére”²³ vállalkozik. Azon törekvés helyett, hogy az esztétikai folyamatot kommunikációs folyamatra redukáljuk, inkább a jelentésképződés (*procès de signifiante*) koncepciójából²⁴ és annak implikációiból kell kiindulnunk. Nem csak azért, mert – hogy Benjamin intelmét ne feledjük – egyetlen vers sem az olvasójához, egyetlen kép sem a szemlélőjéhez szól, és nem is csak azért, mert a művészet megismerése szempontjából még sohasem bizonyult gyümölcsözőnek, ha tekintettel voltunk fogyasztójára.²⁵ A kommunikáció koncepciója mindenekelőtt feltartóztatlanul oda vezet, hogy a színházi jelfolyamatot verbalizálható tartalmak közlésére redukálja, s figyelme ily módon elsiklik a művészi munka egy jelentős, talán lényegi része felett. A színház kevesebb, mint a kommunikáció: sokkal inkább a „kifejezéssel” hasonlítható össze, amelyet hangok, vonalak, színek „sokatmondó” kombinációja, egyfajta optikai-akusztikai ritmus hoz létre. Ez ugyanakkor több is a kommunikációnál, ugyanis elleplezett formában azt a vágyat

jelenti meg, amely a csere egy sokkal összetettebb, mimetikus, az aprópénzre váltható konverzációon túl realizálódó alakjára irányul. A szemiotika azonban – úgy tűnik – afelé mozdul el, hogy az esztétikai eseményeket az infomációközvetítés kritériumai szerint ítélje meg. Ettől kezdve pedig semmi sem tartóztathatja fel azt a folyamatot, amely a művészet leplezetlenül didaktikus felfogásához vezet. Ebben az értelemben avatja egy értekezés a rendezés egyik lényegi kritériumává annak „biztosítását, hogy ne történjék információvesztés”²⁶. Gondolni se jó arra, hogy nézne ki az a színház, amely ténylegesen megfelelné ennek a kritériumnak. A kihagyás, az üres helyek, a meg-nem-értés pillanata kivétel nélkül az esztétikai produkció és tapasztalat utóerei, sőt még az is lehet, hogy az ily módon banalizált megértéssel szemben ezek teszik az értelmezés és a reflexió számára értékessé a színház jelenségét.

A színházi folyamatnak a jelölők közvetítésén túl elhelyezkedő érzelmi, sőt erotikus minősége csak a tárgy meghamisításának árán maradhat ki az elemzés játékból. Gondoljunk csak a színész konkrét természetére és „spontán” kifejezésére! Nem minden szerep rajta; a személyes habitus, a beszédmód, a testiség illeszkedik az alakításához, és egy lesz az alakkal. Néhány szemiotikai munkában ez a terület jelenti a vizsgálat határát. Ha pedig a jel ráadásul egy racionalista módon leegyszerűsített kommunikáció elméletének fényében értendő, akkor a színház minden olyan aspektusának ki kell maradnia a tudományos megközelítésből, amely nem vonatkoztatható a jelentés reprezentációjára. Ily módon

(...) az ábrázoló színész kifejezése nem a szerep (mint az ábrázoló objektívált produktumának) visszaadására vonatkozik, hanem az egyes színész személyiségéről, képességeiről, állapotáról, játékkedvéről ad felvilágosítást, s így nem tárgya a vizsgálatnak²⁷.

Ez a szétválasztás tarthatatlan. Eltekintve attól, hogy előre számolnak az ábrázoló színész alkalma-

²⁰ Vö.: E. Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*. Tübingen, Narr, 1983.

²¹ Kanyó Zoltán fordítását lsd. Max Bense: *Jel és információ*. In. Horányi Özséb, Szépe György (szerk.): *A jel tudománya*. Bp., Gondolat, 1975. 263. (A fordító megjegyzése.)

²² Vö.: W. Hofmann: *Das Passepartout als ästhetisierende Größe. Zur Problematik des Rahmens im Theater und in der bildenden Kunst*. Diplomarbeit. Giessen, 1988.

²³ A. Schaff: *Einführung in die Semantik*. Frankfurt a. M., 1969. 163.

²⁴ Vö.: J. Kristeva: *La révolution du langage poétique*. Paris, 1974.; *Polylogue*. Paris, 1977.

²⁵ W. Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In. Charles Baudelaire: *Tableaux Parisiens*. 1963. 7.

²⁶ B. Wuttke: *Nichtsprachliche Darstellungsmittel des Theaters. Kommunikation und zeichentheoretische Studien unter besonderer Berücksichtigung des satirischen Theaters*. Münster, 1973. 92f.

²⁷ u.a. 128.

zásával, egyetlen színjáték sem lenne életteli az úgynevezett spontán kifejezés egy igencsak jelentős része nélkül – hangsúlyozom az „úgynevezett” jelzöt, hiszen a spontaneitás különböző fokain a „spontán elemek” is habitusfüggők, rögzítettek, professzionizáltak, „megjátaszotak”. A rendezés-szövegben mindkét komponens összekapcsolódik, és nekünk ezt a kapcsolatot kell „elolvasnunk”. Megkerülhetetlen *belső kettősség* keletkezik, olyan probléma, amellyel az előadáselemzés szembenéz és gyakran megmosolyogtató megoldási kísérletekhez vezet. Ezért írja Elizabeth Burns, hogy „a szék valós, de a valós világban egy *sokhalta valósabb szék* reprezentál”²⁸. Még ha nem is torpanunk meg a „valós” fokozásának logikátlan volta előtt, épp az ellenkezőjét kellene mondani: a valóság magasabb fokát a tárgy esztétikai használata testesíti meg, mégpedig a használatot a tárgyra összpontosító figyelem által. Vagy talán e kijelentés mögött sokkal inkább az áll, hogy a színpadon álló szék valójában valami nagyon is triviális, és bizony csak egy székét jelent, amely „a valós világban” még triviálisabb lenne? Ebben ragadható meg az a tény, hogy sok szemiotikus mennyire vak az esztétikai jelölők materiális erejének tekintetében. Mit is kezdhetne magával az absztrakt festészet teoretikusa, ha kizárólag egy olyan jelfogalom állna rendelkezésére, amely a jelölőt a jelentés hordozójaként definiálja. Az esztétikai jelölők nem merülnek ki abban a funkciójukban, hogy (mintegy ablakként) szabad rálátást biztosítsanak a vélt dologra, a jelölte irányuló pillantásnak, sőt nem ritkán saját maguk függönyözik be az ilyen ablakokat. Az pedig, hogy szükségszerűen kicsoda abszurditásokhoz kell vezetnie annak a próbálkozásnak, amely ahelyett, hogy a jelölők speciális láncolatára kérdezne rá, minden áron közvetítést vagy leképezést keres bennük, leginkább akkor mutatkozik meg, amikor a realista festészetéről megállapítják, hogy „optikai ikonokat” mutat be, az expresszionistáról pedig, hogy ez eset-

ben inkább „ontológiai ikonokról” van szó²⁹. A színházi jelek megkerülhetetlen kettőssége (ami oda vezet, hogy a színpadon a legegyszerűbb dolgok is előadás-jelként konzerválódnak) lehetővé teszi, hogy az olyan kategóriák, mint az „irodalmi jel” (Jan Kott), a „sui generis” jel (Bogatyrev), a „természetes jel” (Schaff) – ahogy mondani szokás – az előadáselemzés elméletének fordulópontjaivá váljanak. Ezek a kategóriák ugyanis azokra a pillanatokra utalnak, amikor érzékelhetővé válik az intenció hiánya, a folyamatok libidószerű otléte, illetve előtérbe kerül az olyan jelölők érzéki anyagsága, amelyek nem engedik meg, hogy eltekintsünk azoknak a dolgoknak, struktúráknak és élőlényeknek a testiségéről, amelyek segítségével a színházban jelentés képződik. Semmi esetre sem arról van szó, hogy az affekciót előnyben részesítsen a fogalommal szemben. A fogalomnak azonban képesnek kell lennie arra, hogy magába foglalja az érzékek, a csábítás, a tágabb értelemben vett erotika valóságát. A jelentésképződés (*process de signification*) lyukakat üt a jelentéssalkotás sematikus rendszerén, és az értelmet olyan ritmusban skandálja, amely az értelem előtt jár és amelyet folyvást elvét az értelem. Csak egy, a nem áttetsző állapot ilyen pillanatainak létét tudatosít, tehát a meg-nem-értés pillanatát a megértés folyamatába integrálni képes, a szemiotikainak a szimbolikus (Kristeva) által történő keresztezését összeegyeztető hermeneutika tudna olyan színházi diszkurzust teremteni, amely az irodalmi szöveget, a rendezés-szöveget és a performansz-szöveget egyaránt olvassa, és anélkül áll ellent a dühödtt lefrásnak, illetve az objektivitás fetiszizálásának, hogy áldozatul esne a tudomány-előtti naivitás tetszőlegességének.

(Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. *Zeitschrift für Semiotik*, 1989. Band 11. Heft 1. 29–49.)

Fordította: Kiss Gabriella

A színházzsemiotika válogatott bibliográfiája

Idegen nyelvű kötetek, tanulmányok

- Alter, Jean: *A Socio-Semiotic Theory of Theatre*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.
- Arrivé, Michel: Pour une théorie des textes polyisotopiques. *Langages*, 31 (1973)
- Barthes, Roland: *Essais critiques*. Paris, Editions du Seuil, 1964.
- Barthes, Roland: *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris, Editions du Seuil, 1982.
- Bogatyrev, Petr: Les Signes du théâtre. *Poétique*, 8 (1971) 517–530.
- Carlson, Marvin: The Semiotics of Character in the Drama, *Semiotica*, 44. 3/4. (1983)
- Carlson, Marvin: *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.
- Corvin, Michel: La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral. *Degrés*, 13 (1978)
- De Marinis, Marco: Lo spettacolo come testo. *Versus*, 19–20 (1978) 66–104., *Versus*, 22 (1979) 3–31.
- De Marinis, Marco: *Semiotica del teatro*. Milano, Studi Bombiani, 1982. (*The Semiotics of Performance*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993. Aine O' Healy fordítása)
- De Toro, Fernando: *Semiotica del teatro*. Buenos Aires, Galena, 1987. (*Theatre Semiotics. Text and Staging in Modern Theatre*. Frankfurt a. M. and Madrid, Vervuert, 1995. John Lewis fordítása)
- Diez Borque, José M. és Luciano G. Lorenzo: *Semiologia del teatro*. Barcelona, Planeta, 1975.
- Durand, Roland: *Problèmes de l'analyse structurale et sémiotique de la forme théâtrale*. In. Helbo, 1975.
- Eco, Umberto: Sémiologie des messages visuels. *Communications*, 15 (1970) 11–51.
- Eco, Umberto: Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review*, 21 (1977) No.1. 107–117.
- Eco, Umberto: Pour une reformulation du concept de signe iconique. *Communication*, 29 (1978)
- Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, Methuen, 1980.
- Ferroni, Giulio (szerk.): *La Semiotica e il doppio teatrale*. Nápoly, Liguori, 1981.
- Finter, Helga: Experimental Theatre and Semiology of Theatre. The Theatralization of Voice. *Modern Drama*, 4 (1983) 501–517.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters I–III*. Tübingen, Gunter Narr, 1983. (19882) (*The Semiotics of Theatre*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992. Jeremy Gaines és Doris L. Jones fordítása)
- Fischer-Lichte, Erika (szerk.): *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen, Niemeyer, 1985.
- Fischer-Lichte, Erika: The Performance as an 'Interpretant' of the Drama. *Semiotica*, 64 (1987) No. 3–4. 197–212.
- Fischer-Lichte, Erika: Wandel theatralischer Kodes. Zur Semiotik der interkulturellen Inszenierung. *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 11. Heft 1. (1989) 63–85.
- Gossman, Lionel: The Signs of the Theatre. *Theatre Research International*, 2 (1976) No. 1.
- Greimas, Algirdas Julien: Les actants, les acteurs et les figures In. C. Chabrol (szerk.): *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse, 1973.
- Helbo, André (szerk.): *La sémiologie de la représentation*. Brüssel, Ed. Complexe, 1975.
- Helbo, André: *Les mots et les gestes. Essais sur le théâtre*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- Helbo, André (szerk.): *Approches de l'opéra*. Paris, Didier érudition, 1986.
- Helbo, André: *Theory of Performing Arts*. Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 1987.

²⁸ Idézi Wuttke: u. a. 142.

²⁹ u. a. 142.