

Rekonstruálható-e a tett szemiológiája a színházi reprezentációban?

1. Mit értünk szemiológián:
a tudomány területe és határai

A következőkben „szemiológián” a jelek tudományát értjük, mely magában foglalja:
– egyfelől a jelek azonosítását a külvilág észlelésében, megnyilatkozásait (énonciation), változataik tanulmányozását
– másfelől egy szabályrendszer felállítását, mely meghatározza e jelek előfordulását egy „jelölő” üzenetben.

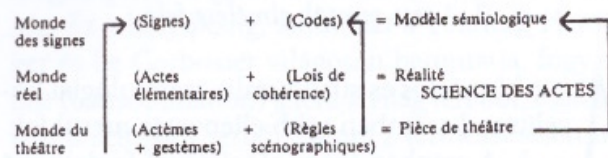
Feltesszük tehát, hogy a jelölő a jelek közös előfordulási lehetőségei, illetve tilalmai által meghatározott 2x2, 3x3, stb. szerkezetű logikai mátrix kombinációs lehetőségeiből ered. „Kódnak” vagy „struktúrának” fogjuk nevezni a jelek összes lehetséges kombinációját meghatározó társító vagy tilító szabályokat – legyenek akár szigorúbb, akár lazább természetűek –, melyek azt a *többlettudást* alkotják, amelyet a kommunikáció résztvevői a jelek egyszerű ismeretére és felismerésére vonatkozó *a priori* tudáson felül birtokolnak. Általánosabban fogalmazva azt mondhatjuk, hogy a kód vagy kódok mindazt jelentik, amit az egyének a jelek puszta ismeretén „túl” tudnak.

A színházzemiológia először két feladattal kell, hogy szembenézzon: egyrészt a szemiológiai tagolással és azonosítással, mely azt jelenti, hogy a közönség előtt a reprezentáció valóságát helytálló (azaz funkciójuk szerint helyesen megválasztott) egységekre kell felosztani. Másrészt meg kell fogalmaznia az előadást felépítő kombinációs szabályokat, vagyis az *üzenetet*, amelyet a darab szerzőjéből (1) + a rendezőből (2) + a *színészeknek* nevezett reprodukáló (réification) eszközökből (3) álló „alkotói csapat” közvetíti a „színpadnak” nevezett *interfész* másik oldalán ülő *közönség-célpontnak*, amely nézőknek nevezett egységekből áll.

A továbbiakban megjegyzéseinket a teátrális tevékenység körében jelentős, általunk „tett-színház-

nak” nevezett alosztályára korlátozzuk, amelyben az üzenetet egy *bi-mediális* (az opera esetében *tri-mediális*) rendszer közvetíti: minden egyes színész írói távirányítással létrehozott *diskurzusának* és a színházi közegben, a színpad behatárolt terében a színészek által véghezvitt *tetteknek* az összessége.

Választásunkat csak az e típusú színház statisztikai gyakoriságával indokoljuk: a tett-színház alkotja a legnagyobb részét annak, amit társadalmunk általában *színháznak* nevez. A lenti séma ábrázolja a színdarab szemiológiai modelljének felépítését.



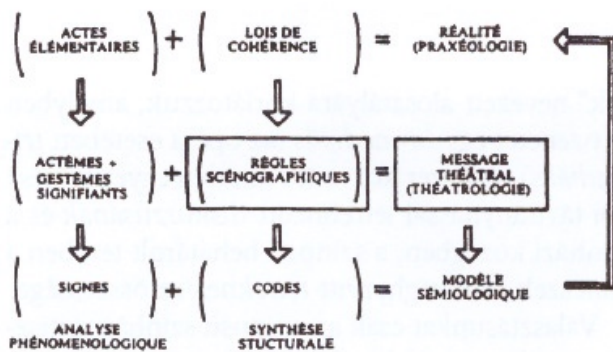
1. ábra

Elfogadjuk azt a gondolatot, hogy a színház világa alapvető elemeit egy realista világból meríti: a „valós világból”, amit ismerünk. Ez a megszorítás – ideiglenesen – kizárja a képzelte világot, melyek a „valós”, már megszokott világtól eltérő szabályok szerint működnek. Nehéz lenne a Föld lakóival megértetni egy marslakók tetteire és gesztusaira szabott színdarabot; ezt az állítást könnyen ellenőrizhetjük, ha a célközönséget alkotó egyedet egymástól oly igen távol eső kulturális univerzumokból válogatjuk, mint például a kínaiak a hinduk vagy az ókori egyiptomiak világától.

VALÓS VILÁG	'SZÍNHÁZI' VILÁGA	REPREZENTÁCIÓ VILÁGA
létező világ személyek életutak (cursus vitae)	színtér szereplők viselkedésmódok	színpad színészek a jelenet menete
tettek praxémák az élet környezete és tárgyak tér idő	jelenetek tett-morzsak képzelt környezet színházi tér a fikció ideje	(belepés-kilépés) gesztus morzszak díszlet, kellékek színpad az előadás ideje (két óra)

2. ábra

Ebből a szempontból külön vizsgálatra szorul a rögzített színház olyan különleges formája, mint például a rajzfilm, mely saját gyurmalogikája szerint határoz meg lehetségest és lehetetlent, de mégis jól megfeleltethető egy véges és valószínűleg kiismerhető kombinációs rendszernek, melyet hamarosan a számítógépes animációt készítő is kiaknáznak.

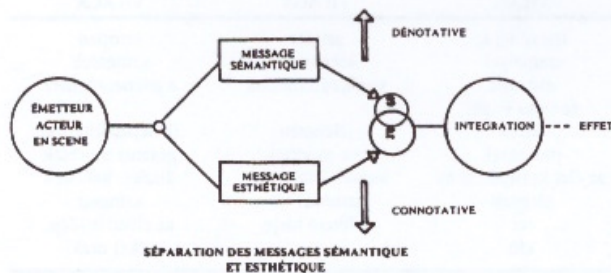


3. ábra

2. A tett-minták elmélete felé

Az információs és strukturális szemiológiai közelítéssel szemben több ellentetés merül fel:

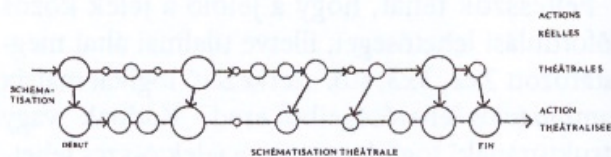
1. A színház szemiológiájával foglalkozó szakember szükségszerűen kapcsolatba lép a *létező valósággal*, a színházi érzélem fogalmával, a szereplők esszenciájával, s mindezt egyszerű, előre meghatározható, gépies sémára próbálja redukálni. Természetesen feltételezhetjük, hogy nem lehet szó ilyen redukciónról, s hogy a színház világa sokkal gazdagabb annál, semhogy jelkombinációkként leírhatnánk. Ezt a nehézséget figyelmen kívül hagyjuk, mert úgy véljük, hogy a megszorítás, amit az elme gyakorol a valóságon, a tudományos alkotás formájához tartozik, márpedig a mi témánk éppen a tudományos alkotás. Futólag megjegyezzük, hogy a gyakorlati strukturalizmus bevált módszere a kezdetekben felállított szimulákrumhoz viszonyuló modell folyamatos iterációjára épül, s ennek során



4. ábra

a modell eléri a végtelen tökély, a finomság és a szubtilitás azon állapotát, mely a létező valóság körforgásához közelíti, még ha az transzcendentális is.

2. A szemiológiai elemzés, mely véges és felismerhető részekre tagol, s amelyeket ideiglenesen merev szabályok szerint kombinál, olyan természetű, hogy *sémának* kell neveznünk. A színházi üzenet tehát véges és időben szűken behatárolt rendszer: a „műfaj szabályai”-ból következik, hogy a „színdarab” – mint neve is mutatja – művészi *darab*, korlátozott üzenet, melyet a közönségnek termékként ajánlanak. A publikum, hogy részt vehessen benne, pénzt (a jegy árát), és idejének egy részét (két-három órát) fekteti be, annak reményében, hogy cserébe úgynevezett esztétikai élvezetet nyer egy képzeletbeli világ bemutatásából, mely azonban akár valódi is lehetne, vagyis egy történet elmeséléséből. Ha a színház, amint Bergson mondta, séma, akkor általában redukáló séma, azaz egyszerűbb, mint a képzel világ, amelyet felidéz.



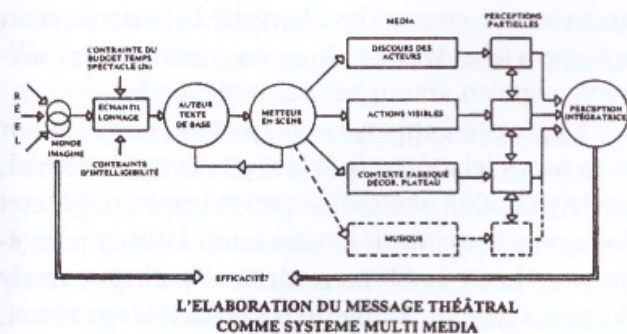
5. ábra

Mindenekelőtt pedig rövidebb: a színház szemiológiájának egyik ága azon szükséges rövidítésekkel foglalkozik, melyeket az élet idősíkjaiban lejátszódó emberi- és biológiai jelenségekből a színház hoz létre. Ezért a szerzőnek, aki ismeri az életet és rejtelmét, az Emberek, Élőlények és Istenek életét, egyik leglényegesebb feladata, hogy a többé-kevésbé realisztikus valóság jelenségeiből és eseményeiből megszerkesszen egy *mintarendszert*, és felépítsen egy, a *megfelelés* (pertinence) eszméjén alapuló sematikus üzenetet. A séma elemei a valóság reprezentációjának kis részét alkotják, a színház legfőképpen tömörített séma, melyet egy valódi, vagy legalábbis lehetséges világról képzett mintarendszer alkot. Arisztotelész szavaival: „egy rész az egész helyett”.

Ez a megállapítás rendkívül fontos. Vegyük például Nagy Sándor, V. Henrik vagy Monsieur Soupe életét – amelyről feltételezzük, hogy képesek vagyunk pszichológusként vagy történészként „megismerni” –, vajon milyen mintákat mutathatunk be tetteikről két óra alatt egy szórakozott, de érdeklődő

nézőnek, hogy magáénak érezze sorsuk nevetségességét vagy tragikumát?

Vagy vegyünk egy nagyszabású társadalmi eseményt: polgárháborút, forradalmat vagy egy személyszállító hajó elsüllyedését: vajon melyek a megfelelő tettek, melyek lehetővé teszik a nézőnek, hogy teljességükben befogadja és mélységükben megértse őket? A színházzsziemiológia fontos feladata tehát a *mintarendszer-vétel elméleti* kutatása, melyből az következik, hogy létezniük kell a szó nyers, statisztikai értelmében vett „jó” és „rossz”, „reprezentatív” és „nem reprezentatív” mintáknak stb... (Sobrinó).



6. ábra

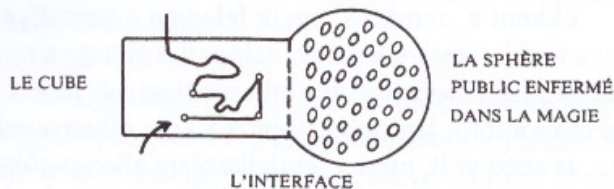
3. A színház a színpadi térben

A színházi üzenetet a tér is behatárolja: nem a képzeletbeli, hanem a színpadi tér, a reprezentáció helyszíne, mely kocka alakú, eleje a rivalda, hátulját pedig a díszlet perspektivikussága adja. A kocka elülső lapja érinti a nézőtér sötét gömbjét (Souriau): ezt a nézetet neveztük fent kommunikációs interfésznek, a kommunikációs detektorok itt helyezik el mikrofonjaikat és kameraikat, és itt próbálják felfogni mindazt, ami a kockából átjut a gömbbe (elhanyagolhatónak tartjuk, ami a gömbből jut a kockába). A színpad nagyjából lapos felület, többnyire vízszintes, mindenesetre behatárolt; ez az a tér, amelyben a jelhordozó automaták, akiket „színész”-nek nevezünk – a kifejezés nem zárja ki az *automatizálásban* rejlő zsenialitást – az interakció szabályai szerint beszédaktusokat (Austin) hajtanak végre, és gesztikulálnak (a szó etimologikus értelmében: gesztusokat állítanak elő). A tudomány kutatójának – legyen akár marslakó vagy kínai – lehetősége nyílik arra, hogy a tettek fenomenológiai elmélete alapján a véghezvitt tettek összességét egyértelműen ossza fel egyszerű ele-

mekre, amelyeket a következőképpen fogunk nevezni:

- „atomi aktusok” (actèmes – megkülönböztetve az aktuselméletben használt actomes-tól)
- „atomi gesztusok” (gestèmes) (vö. Ekman, Birdwhistell, Frank, stb...), teljes összhangban a strukturalista terminológiával.

STRUCTURE D'UN LIEU ÉTROIT: LE THÉÂTRE



7. ábra

Fontos szempont, bár a színházzal foglalkozó tudósok mindezidáig elhanyagolták, az a teljesen egyszerű, teljesen nyilvánvaló, csaknem banális megállapítás, hogy a *cselekvéshez helyre van szükség*. Ez a hely pedig, amint azt a Talmud, Heidegger és Le Corbusier világosan bemutatja, fogyasztást (consommation) jelent a világ teréből, esetünkben a színpadi térből. Mindez természetesen magától értetődő az emberi elmének, de kevésbé az a programozónak, azaz a zsziemiológusnak, aki azt szeretné tudni, miként programozhatja gépével hasonmásait. Röviden: minden cselekedet, bármilyen természetű legyen, bizonyos mennyiségű teret fogyaszt, azaz ennyivel csökkenti a színpad által képviselt területi tőkét, és ugyanígy elfogyaszt némi időt a temporális tőkéből, amelyet néző az üzenet előállítójának rendelkezésére bocsát. Márpedig mi a zsziemiológiát, pontosabban a zsziemiológiai kódot meghatározó alapvető elvnek tekintünk minden szempontot, mely korlátozza, behatárolja a tetteket, s így részt vesz a koherens üzenet megszerkesztésében (ld. a 7. ábrát).

Minden egyes színész – aki úgynevezett „személyiséget” testesít meg, „szerepet” játszik – minden egyes „jel” használatakor mintát vesz a színdarab időtőkéjéből és tértőkéjéből, vagyis a rendelkezésére álló helyből: abból a szabad területtől, amelyen (másokkal megosztva) véghezviszi a tettet, s ezzel a mintavétellel a cselekmény logikáján is *megszorításokat* tesz. Bár nincs szó arról, hogy ezek a megszorítások lennének az egyedüliek, mindenesetre alapvető fontosságúak, és elemzésükre szükség van. Verbális üzenet esetén ismert jelenség a

nyelvhasználatra vonatkozó időbeli korlátozás (Snorrason); ezt mutatják a csoportokon végzett vizsgálatok eredményei, ahol egyes személyek megkapják, tehát *fogyasztják* a szót. Ugyanígy statisztikai elemzések, például Chapple vizsgálatai is egyértelműen kimutatják, hogy ez a mechanizmus irányítja a sémák alkotását, vagyis a szerző-programozó munkáját, mellyel a létező világból „szöveges mintákat” gyárt.

Ekként a „rendező” egyik feladata a személyek és a tettek (actes-jelenetek) színpadra állítása a rendelkezésére bocsátott tér kihasználásával: ha ezt a szempontot a legtöbb színházi iskola elhanyagolta, az azért volt, mert a rendelkezésre álló tér-tőke, vagyis a felajánlott a scenikai terület általában sokkal nagyobb, mint az a terület, amit egy adott pillanatban a színpadon egyszerre jelenlevő színészek kihasználnak.

LISTE DES ACTES THÉÂTRAUX	IMPORTANCE VIE REELLE	FRÉQUENCE THÉÂTRALE	EXPRESSIVITÉ
MARCHER	○	○	○
PARLER	○	○	○
PASSER LA PORTE	○	○	○
FUMER	○	○	○
MANGER	○	○	○
BOIRE	○	○	○
EMBRASSER	○	○	○
FAIRE L'AMOUR	○	○	○
DORMIR	○	○	○
SE CACHER	○	○	○
REGARDER	○	○	○

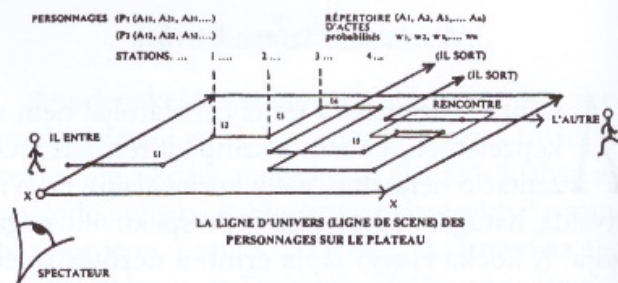
(LISTE CONVERGENTE)

8. ábra

Ám e jelentéktelennek tűnő korlátozás jelentőséget nyer, mielőtt az előadás (vagyis a való világról készített minta, melyet az alkotó élénk tár) jellege *személyek vagy tettek nagyszámú jelenlétét* kívánja, esetleg mindkettőt – természetesen csak olyan

mértékben, hogy a tettek még befogadhatóak maradjanak a néző számára (az utóbbi megszorításra később visszatérünk). A színházi szerzőnek mindenesetre különös gonddal kell kezelnie az olyan önmagában is nehézséget jelentő, „nagy tere igénylő” tettek bemutatását, mint amilyen a futás a lovaglás és a többi, nagy kiterjedésű mozdulat. Ezeket általában utalásokkal, illúziókeltéssel, körülírással, elbeszéléssel, implikációval oldja meg vagyis nagy leleményességre van szüksége. Többel között éppen a térben „nagyszabású” tettek kezelésének módjában különbözik lényegileg a színház a mozitól: az utóbbi, noha ugyanazoknak a korlátozott időtartamból (90 perc) következő szabályoknak van alávetve, térben kevésbé behatárolt, mert a kamera lehetővé teszi, hogy nagy területet és csak nem végtelen számú helyszínt öleljen fel.

Kiegészítésképpen megjegyezzük, hogy amikor erre nincs lehetőség (például a televízió esetében mely technikai okokból képtelen igazán nagy tere befogni a kamerával) a bemutatott látvány jellegére vonatkozó újabb megszorítás lép életbe, amely kizárja a valóságból merített szituációk egy részét vagyis egy, az aktusnak és sematizálásának természetétől független szabály határozza meg a szituációk sablonná alakítását.



9. ábra

4. A színházi szemiológia axiómái

Ötféle tér kapcsolódik egy cselekvő 'i' személyhez:

– a lehető legjobban összepréselt lény minimális *térfogata* (V_{min}): ilyen helyzet nagyon ritkán fordul elő a színpadon,

– a *saját térfogata* (S_o), amelyet személyes szférának, vagy (Hall szavaival) buboréknak is nevezhetünk (40–45 cm vastagságú réteg),

– a *védő szféra* (S_p), amely a személyes szférának körülbelül a kétszerese (sugara 1 méte hosszú),

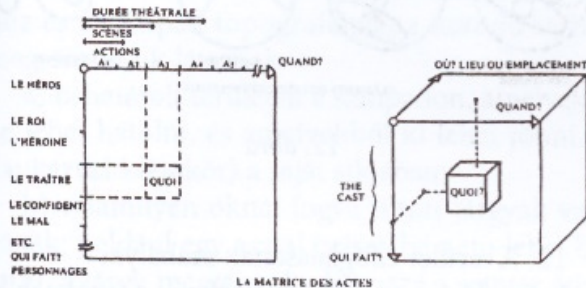
- az *uralt közeg* (Sd), amelynek mérete a szituációtól és a szereptől függően *változtatható*,
- a *tekintet által befogott tér* (Sv) vagy közvetlen kognitív kontrollzóna, amely elnyújtott ellipszis alakú, sugara néhány méter hosszú.

Röviden összefoglaljuk eddig kifejtett álláspontunkat:

1. A színház az élet azon mintája, amely egy képzeletbeli világban pörög: a színház világa, ellenőrzött varázslattal teremti újra az adott pillanatban nem elérhető valódi világot.

2. A szerző és a rendező összehangolt utasításával irányított színészek segítségével a színdarab felépíti a tettek világának mintarendszerét, mely lehet reprezentatív vagy torz, mindenesetre arra törekszik, hogy *helytálló* legyen.

3. Fenomenológiai szempontból a színházi cselekvés absztrakt definícióját a következő mátrixszal lehet megadni: „Ki mit, mikor, hol csinál?” (ki: a személyek összessége, mit: a véghezvitt tettek összessége, hol: a színházi univerzumban bekövetkező tettek összessége, amelyek mindig a színtér egy bizonyos pontján realizálódnak).



10. ábra

4. A szemiológiai és strukturális elemzés az összetevők pontos körülhatárolásán múlik:

- a különböző személyek összessége:
E (P1, P2, P3, ... Pn)
- a tettek összessége
R (A1, A2, A3, ... An)
- a helyszínek összesége
s (s1, s2, s3, ... sn)
- az idő összesége
t (T1, T2, T3, ... Tn)

A Pi személyeknek tulajdonított szerep a következő formában írható le:

$$P1 (A11, A21, A...Ak1) (t)$$

$$P2 (A12, A22, A...A12) (t)$$

.....

ahol t az előadás teljes idejének, T-nek egy része: $t < T$

5. Minden A1...Ak aktus végrehajtójának szüksége van S1, S2, ... Sik térre.

Minden t pillanatra igaz, hogy abban a pillanatban az összes szereplő által felhasznált területek összege kisebb, mint az összes rendelkezésre álló hely, azaz a színtér.

$$? Sik < So \text{ színtér}$$

6. Ugyanígy P1, P2, ... szereplők cselekedeteik végrehajtásakor T1, T2, ... időtartamot foglalnak le, melynek összege minden cselekvő személy esetében kisebb, mint az előadás teljes T időtartama, és kisebb, mint a T alegységeit képviselő időtartamok: a jelenetek.

7. Megismerhetjük és számba vehetjük az egyes színészek elemi fontosságú tetteihez kiosztandó területet; a 11. ábra, mely egy régebbi térpszichológiai munkámban található, és egyéb források mutatnak erre példát.

8. A fent említett idő- és térbeli megszorításokra vonatkozó, evidens szabályokon kívül létezik néhány pontosabb szabály is, amely közelebb visz a szemiotikai kód meghatározásához.

9. Előírások vonatkoznak az egyén viselkedésére a másik i, j egyénhez tartozó térrel kapcsolatban:

I. A t időben i személy által elfoglalt minimális térfogat tiltott hely minden más j, k személy számára.

II. Az i egyénhez tartozó személyes szféra (Soi) rugalmas, Soj behatolása Soi-ba Fij taszító erőt hoz létre:

$$Fij = F1 (Soi - Soj)$$

azaz megközelítőleg:

$$Fij = K (Soi - Soj)$$

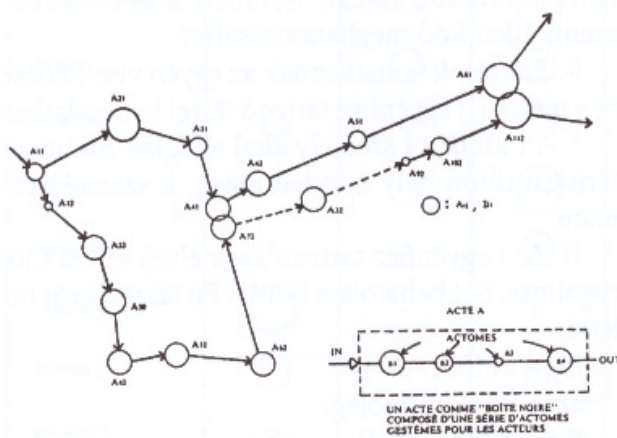
fi függvény i, j személyek neme szerint különböző értékeket vesz fel (F, N)

III. Ha j személy megsérti i védő szféráját (Spi), akkor i és j aktivitásának mennyisége (Aij) új értéket vesz fel (Aijo), mely magasabb az előző értéknél.

IV. Ha j személy behatol i látómezejébe, i viselkedésének a közönség számára észrevehető módon meg kell változnia. A j megjelenése előtti és utáni állapot közti változás mértéke egyenesen arányos az i és j között fennálló szociometrikus viszony jelentőségével.

10. A dramaturg és a színházi rendező feladata többek közt magában foglalja azt, amit „végtelen

terek redukciójának” nevezhetünk. Ki kell küszöbölniük a színelőadás alapjául szolgáló *szövegből* minden olyan jelenetet, mely végtelen *mozgást*, helyváltoztatást foglal magában, amilyen például a *bolyongás* a sivatagban, vagy menetelés egy hosszú úton vagy utcán, vagy az *üldözés*; el kell kerülni a „terjedelmes díszletek” használatát (torony, medence), amelyek szükségszerűen *nagy mennyiségű tér* használatát implikálják a cselekvéshez. Jól kidolgozott trükkökkel természetesen megoldható, hogy walkúrok lovagoljanak az égen a bayreuthi színházban (Wagner), vagy hogy egy autó hegyi úton haladjon (J. Romains). Ám ezek a mesterséges eszközök legtöbbször nagyon drágák, hatás szempontjából viszont szegényesek, az előkészületek során túl sok időt rabolnak; minden arra mutat, hogy fokozatosan kikerülnek a szoros értelemben vett „színház” eszköztárából, a mozgóképszínház viszont él velük, hiszen rendelkezik a „travelling”, a „zoom” és a széles vászon használatának lehetőségével. Ráadásul a nézőtől is nagy erőfeszítést követel, hogy valóságként tartsa az ilyen látványosságokat, ezért egyszerűbb, ha kizárjuk őket a szigorú értelemben vett színházi univerzumból.

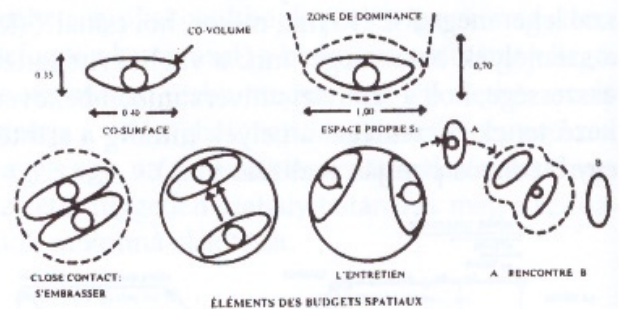


11. ábra

A fentiekből következik, hogy a mintarendszernek, amivel a szerző a darab szereplőinek életútját ábrázolja, igazodnia kell a *szűkös térbeli lehetőségekhez*; „helyszínváltás” ugyan lehetséges, de a különböző helyszíneknek megfelelő minták számát lehetőség szerint minél jobban csökkenteni kell: a jelentést hordozó tetteknek egyetlen, vagy legalábbis korlátozott számú, kis helyen kell végbemenniük.

11. A helyszínváltásokat a szerzőnek a takarékoság elvét szem előtt tartva kell kezelnie. Ez a

megszorítás tulajdonképpen a klasszikus színház *helyegységére* vonatkozó szabályának enyhített változata, mely esetünkben egyszerű takarékosági szabályként jelenik meg. Megfigyelhetjük azt is, hogy a mindenféle trükkös helyszínváltoztatásra alkalmas mozi megjelenése hozzájárult a színház egyszerűbbé, letisztultabbá válásához. A színház, amikor egyszerűen törli mintarendszeréből a nagy térfogyasztó jeleneteket, szinte csak az elbeszélés poétikai eszközeit vallhatja magáénak. Marginális lehetőségként számolhat a néző fantáziájának munkára fogásával is: üres díszlet, festett háttér, esetleg mozgókép-kivetítés kiegészítéseképpen megszólíthatja: „Nézd!”, „Emlékszel?”, „Képzeld el!”. Az ilyen nyelvi eszközök azonban a mise en scene-nek és a néző (véges) képzelő erejének is túl sokba vannak ráadásul a színésztől is nagy teljesítményt követelnek, az eredmény pedig igen kétséges.



12. ábra

12. A terület elfoglalásának szabályai

I. Az idő és a tér közti interakciót a területek elfoglalása szabályozza. Legyen S1 és S2 két terület egység két személy számára. Ahhoz, hogy egyikük belépjen a másik által elfoglalt területre, szükség van arra, hogy a 2. személy elhagyja a szóban forgó helyet(a józan ész is ezt sugallja). Ez pedig mikro-időbeli haladékot igényel, ami lassítja az akció reakció folyamatot.

II. Ha egy személy egy tárgy által jellemzett helyet foglal el (például: asztal, karosszék, tűzhely), a rendezőnek időt kell adnia az új hely „birtokba vételére”. A haladék a jelenet általános *tempója* mellett, mely nagyjából megfelel a zenei idő fogalmának („noire à 80”), függ a tér és környezetben elhelyezkedő tárgyak alakjától is.

III. Minden hirtelen (haladék nélküli) átmene egyik birtokba vett helyről (S1) a másikba (S2), vagy egy hely gyors elfoglalása töréssel jár, mely jelez a következő aktust implikál: indoklást, beszámolót, magya

rázkodást, esetleg konfliktust, harcot S1 és S2 között. Mintha minden tér vagy térrészlet önazonossággal, sőt, személyiséggel rendelkezne, és ez az azonosság *jelöltségükben* nyilvánulna meg. Eszünkbe juthatnak például Beckett kukái az *Ó, azok a szép napok!*-ban.

13. A tér materializálódásának relatív szabályai:

Egyes színháztípusoknál a reflektor használata a tér struktúrájának jelölésére szolgál: szerepe, hogy kiemelje, és egy individuumnak tulajdonítsa a tereket (hasonló szerepet töltenek be a színes reflektorok a nagyszabású revüműsorokban is). Többek között a reflektorral megvilágított fénykör növekvése vagy zsugorodása is egy *jelölő (signifiant)*, amely csak egy bizonyos értelmezés szerint használható helyesen: más szóval, minden helytelen (például inkoherens) használat csökkenti a kísérő értelmezésmennyiséget.

Megfigyeléseinket a színpad sík terepére korlátozzuk, bár közben végig tudatában kell lennünk ennek a megszorításnak: a klasszikus ábrázolás szerint az alakok kezdetektől fogva a színház tetejéből látszanak, ezt a nézőpontot vezettük be a térpszichológia elemzéseinkbe is (ld. a 12. ábrát). Az említett körülmények között a személyekhez, a tárgyakhoz és a színpad topográfiájához kötődő térbeli megszorítások léteznek:

a) behatárolt területek a színpadon, amelyekbe be lehet hatolni, és amelyekből ki lehet jönni (A kaukázusi krétakör) a saját síkjában;

b) valamilyen oknál fogva tiltott tárgyak vagy zónák: például egy asztal belsejébe nem lehet bejutni, a tárgy mégsem akadályozza a színtér átláthatóságát (elnézhetünk fölötte, így tekintetünk keresztüljut az általa elfoglalt téren);

c) terek, amelyek akadályt képeznek egy sajátos tér észlelése számára: egy fa, oszlop vagy paraván mögött el lehet rejtőzni, csakúgy, mint egy ház oldalában, vagy ignorálni lehet a látómezőnkön kívül eső személy jelenlétét. Ilyenkor az akadály megtöri a látás terét és bonyolult kapcsolatok mezejét hozza létre (labirintus), amit a rendező felhasználhat. Két *lényegileg különböző* szituáció áll előttünk, melyek kiolthatják a színészek mozgását a színpadon.

d) megemelt helyek, amelyek lépcsővel vagy hajlított elemekkel érhetőek el.

5. A színpadi tárgyak és térfogyasztásuk

Az első, alapvető megkülönböztetést a mozgó és a nem mozgó tárgyak közt kell tennünk: az asztalok, székek, hamutartók a színpadi gesztusok világához tartoznak, melyeket rajtuk hajtának végre, ellentétben a helyváltoztató mozgással, mely a helyszínváltás eszköze: gondoljunk csak P. Bouissacnak a cirkuszi számok váltakozására vonatkozó szemantikai szabályára!

Térfoglalás szempontjából a tárgyak, valamint az emberek velük kapcsolatos viselkedésének vizsgálata alapvető analógiát mutat. Akárcsak az emberek, a tárgyak is rendelkeznek egyrészt minimális *térfogattal* (és felülettel), másrészt egy saját, tárgyanként változó *kisugárzási térrel*, legfőképpen akkor, ha „jelen” vannak: ha pedig el vannak rejtve, takarásukhoz izolációs – vagy domináns – felületre van szükség. Ha egy személy, kisebb tárgy esetén kezének kinyújtásával, mozgó tárgy esetén pedig néhány *lépéssel* megközelíti a kisugárzási tereket, a *határ* átlépésének pillanatától a néző *cselekvőnek* fogja tekinteni: igényt tart rá, hogy színészi viselkedésével igazolja tettének okát és jelentőségét. Egyszerűbben fogalmazva ez annyit tesz, hogy aki kinyújtja a kezét egy pohár felé, és bekerül annak kisugárzási terébe, meg kell fognia a poharat, és *ha nem teszi*, azzal önmagában egy másikat, nem kevésbé specifikus cselekedetet hajt végre: tettét „félbeszakított aktusként” fogják értelmezni. A színpadi tettek gazdaságossága megkívánja, hogy egyik cselekedet se legyen felesleges az egyszerű „jelenlevő tettek diszkurzusában”: ha valaki egy asztalhoz közelít, azt azért teszi, *hogy rátegyen* vagy elvegyen róla valamit, rátámaszkodjon vagy elmozdítsa – ha átlépte a határt.

Minden tárgy *kisugárzik* tehát a tér egy részére, ahogyan az élőlények és az ő képükre megteremtett hozzájuk hasonlóak is. Ruesch és Kees híres műve (*Non-verbal communication*) számos példával illusztrálja, hogyan befolyásolják a tárgyak az ember viselkedését. Gondolatmenetünkben (pillanatnyilag) figyelmen kívül hagyjuk az elrendezett vagy halmazott terekre vonatkozó megfontolásokat, melyek hasonló megállapításokat tennének lehetővé a csoportban megjelenő tárgyak – könyvtár, romok, kupacok – elemzése kapcsán (ld. Ionesco: *A székek*).

6. A tér vertikálisáról

Az eddigiekben nem foglalkoztunk a tér magasságával, a testek kiterjedését a földfelszínen elfoglalt felülettel azonosítottuk. Szempontunkat igazolja, hogy a cselekvést véghezvivő lények, az emberek egyrészt hasonló méretűek (ezt állítja Le Corbusier gondolatmenete is a moduláris egységről), másrészt a gravitáció a földhöz rögzíti őket. Am nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy ezek a teljesen triviálisnak tűnő megállapítások a közeljövőben újra megkérdőjeleződhetnek: Poliéri szférikus színházának fejlődése is mutatja, hogy a súlytalanság már nem olyan különleges számunkra, mint száz évvel ezelőtt.

A vertikális dimenzió színpadi felhasználásának legfőbb jelentősége, hogy egymáshoz közeli helyszínek függőleges mozgással történő megközelítését teszi lehetővé (erkélyek, loggiák megközelítése létrán vagy lépcsőn). Különleges helyzetek egész csoportja épül erre a lehetőségre: a vertikális tengely segítségével ábrázolhatók például a dominancia- és függőségi viszonyok, amit a „sík” területen való vízszintes felületfoglalás nem tesz lehetővé.

Egy régebbi munkámban hat csoportba soroltam a tárgyakat a függőleges tengelyen való elhelyezkedésük szerint:

1. *magasság nélküli* tárgyak (szőnyeg, párna),
2. *elhanyagolható magasságú* tárgyak, melyek egy mozdulattal átléphetők (zsámoly, dobogó),
3. *ülőhely-magasságú* tárgyak (szék, pad, dívány, ágy), melyek csak gimnasztikai mutatványoknak beillő mozdulattal ugorhatók át; a mozdulat szükségszerűen expresszív, mert a mindennapi életben ezeket a tárgyakat általában kikerüljük,
4. *asztal-magasságú* tárgyak (oltár, bárpult, asztal, kerítés, sövény), amelyekre rá lehet támaszkodni; körülbelül kétszer olyan magasak, mint az előző csoport tagjai (80–120 cm), de az embernél jóval alacsonyabbak, és nagy erőfeszítést igényel, hogy felmásszunk rájuk. Ezek a tárgyak *áthatolhatatlanok*, és kultúra által meghatározott gesztusvilágunk szabályai sem engedik meg, hogy felmásszunk például egy asztalra: ez jóval feltűnőbb megsértése a konvencióknak, mint egy széken állva szónokolni a forradalmi tömegnek. Az asztalra állva az ember automatikusan oratori pozícióba kerül (akár a Hyde Park szónokai): kétszer olyan magasán áll, mint a széken. Egy polgári szalonban nem szokás az asztalra állni, bár az előfordulhat, hogy valaki elbújik alatta (vásári komédiák).

5. *embermagasságú tárgyak* vertikális dimenziója körülbelül két méter, általában stabilak és statikusak, viszonyítási pontként szolgálhatnak,

6. végül, az elérhetetlen: minden tárgy ide sorolandó, aminek magassága meghaladja a Le Corbusier által megszabott normát (2, 25 méter), a felémelt karú ember magasságát, és a mennyezet különös zónájához tartozik, ami egy élőlény számára az elérhetetlen eget helyettesíti. A színházi mennyezet optikai okokból általában nem behatárolt; innen szállnak alá az angyalok, akrobaták, jelenések (melyek anyagszerűsége a színházi fikció számára általában nemkívánatos: Isten hangját szívesebben használja, mint Isten szemét). Az operát kísérő nagyszabású látványosságok is gyakran használják ezt a teret, felújítva az antik színház leghatásosabb „trükkjeit”. A 2, 25 méter feletti magasság tulajdonképpen az erdő fáiról leugró, utasokat kifosztó haramiákon kívül (nagy ügyességet igénylő gyakorlat!) minden esetben *homályos, anyagtalan*, illuzórikus, szimbolikus jelentések ábrázolására szolgál, ha ebben a zónában túlságosan konkrét elem jelenik meg, valószínűleg inkább árt a kifejező erőnek, mint használ. Az ember mindig a föld közelébe marad, a legkifejezőbb zónák tehát azok, melyek a lehető legszorosabban kapcsolódnak az alapkéni szolgáló síkhoz.

A színpad térképészeti struktúráját vizsgáló osztályzásunkból eddig kizártunk minden olyan konkrét, valószínű elemet, mely építészeti szükségszerűség miatt a magas zónában kell, hogy *elhelyezkedjék*: balkon, galéria, csarnok: ezek az építmények egy *szilárd szerkezethez illeszkednek* szemantikailag tehát a földhöz kapcsolódnak; így a személyeket is (mondjuk Júliát, amint Rómeó várja) stabil *kapcsolódási pont gyökerezi* a földbe. A Fent és a Lent kifejezésére azonban mindig *alkalmas viszonyrendszer* lesz. Így ábrázolható például a tömegnek szónokló velencei Dózse. Az údíszetekben gyakran jelenik meg a színpadi környezetben hatalmasnak képzelt lépcső: Goethe Faustja is ilyenén lépdelt végtelen hosszan az ég felé.

A fenti gondolatmenet célja az volt, hogy bemutassuk, hogyan lehet a való világ cselekvőinek és tárgyainak fenomenológiai vizsgálatából kiindulva felállítani a színpadi *tettek szabályait*, melyek főként a vízszintes (esetenként függőleges) tengelyen elhelyezkedő lényekre és objektumokra vonatkoznak. Ezek a szabályok irányítják a „Ki mit, mikor, hogyan csinál?” mátrixba beillesztendő cselekvéssorozat atomi egységeit. A szemiológiai nézőpontú struktúra

lis elemzés az egységek társítására vonatkozó szabályokat és tiltásokat szeretné megfogalmazni.

7. A színpadi tér szemiológiájának alapszabályai

Az előző fejezetekben megfogalmazott állításaink közt már felbukkant a reprezentált tettekhez kötődő színházi szemiológia néhány alapelve, mely többé kevésbé egyezik magával a *reprezentációval*, az alatta meghúzódó színházi fikció világával, a reprezentált tettek szükségszerű referenciájával. Röviden úgy összegezzük jelen szövegemet: minden olyan *aspektus*, mely mennyiségileg *korlátozza* a színészek összessége által véghezvitt tettek összességét, a tett-folyam szervező erejét képi. A színházzemiológiai megközelítésnek főbb irányvonalát alkotó, a jelentések koherenciájára vonatkozó vizsgálatok mellett (Barbosa, Greimas, Ruffini, Génot) teljesen más eredetű, de a tartalom-forma (contenu-contenant) közötti, vagy a kitöltött térfogaton alapuló viszonyhoz hasonló, általános törvényszerűségekre épülő megszorítások (contraintes) elemzését szeretném felvetni.

A színészek által véghezvitt tettek strukturális összetettségét a következő szempontok *határozzák* meg:

1. a színész illetve az általa alakított személy tetteire szánt idő-költségvetés,
2. a színészek végrehajtott tettekhez szánt teljes tér-költségvetés,
3. minden egyes tett megvalósításának általános költsége, szembeállítva a lehetőségek (a rendelkezésre álló források) összességével, mellyel a különböző tettekkel ábrázolt, különféle predikátumokhoz tartozó főnévi csoportokat alkotó lények rendelkeznek.

Egyszerűbben fogalmazva: a „színház” a nézőktől kapott 90–180 perces időtökével rendelkezik, hogy bizonyos számú tettet mutasson be a színpad egy bizonyos helyén, a nem szimultán tettek összessége pedig ebből a tőkéből merít, hogy az idő-költségvetés szabályozható legyen. Még azt is kijelentenénk, a kezdetekben utaltunk is rá, hogy minden egyes színész minden egyes tette kiemeli a színpad *felületének egy bizonyos részét*, mozdulatlaná merevíti azt minden pillanatban. Gyenge, de általános feltétel, hogy a színpadon egyszerre jelenlévő személyek térfogyasztásának összege sosem haladhatja meg a rendelkezésre álló tér mennyiségét. A feltétel logikai értelemben „gyenge”, de univerzális, és azonnal jelentőssé válik azok-

ban a határhelyzetekben, ahol a színen lévő összes színész *térköltségvetése* megközelíti a rendelkezésre álló mennyiséget.

Az a tény, hogy ez a feltétel „triviális”, és a rendezők anélkül, hogy tudatában lennének, felismerik és kezelik, nem elegendő indok a teoretikus számára ahhoz, hogy ne vegye figyelembe; ellenkezőleg, módszertani alapot szolgáltat számára az időbeli megszorítások magyarázatához. Különösen gazdagságot kínál a *határhelyzetek*, a szűk terek, kis színpadok, a zsebszínházak vizsgálatában, vagy az olyan esetekben, amikor egy adott felületű és magasságú színpadra tervezett előadást egy lényegesen nagyobb vagy kisebb területre kell átigazítani. Ahogyan Breyer megállapította, a személyek mozdulataiban és magatartásában változás megy végbe, és ez a változás segít felfedni a viselkedésüket irányító rejtett szabályokat.

Ugyanígy a *reprezentált tettek átlagolt költsége* elosztásának elemzése, a „tett-tőke féleség” elosztása nemcsak idő és tér, hanem a fizikai és kognitív energia, valamint a szituációban való szerepvállalás szándéka szempontjából is azon az elven nyugszik, amit a mikropszichológia állapított meg: a résztettek általános költségei nem haladhatják meg az egyes személyek számára elérhető források összességét. Ez a feltétel tulajdonképpen nem más, mint a valódi világ viselkedési szabályainak bevezetése a fikció világában. A *mikro-jelenetek* forgatókönyveinek tanulmányozása nagyban hozzájárul az adott személy mozgásterének megválasztásával, viselkedésével kapcsolatos intuitív döntéseinek magyarázatához, melyek tetteit „valódinak”, valószínűnek tüntetik fel. Vagyis ezt a feltételt főként a *valószerűség* (vraisemblance) *szabályainak* kutatásában alkalmazzuk, a színjáték és a beszédaktusok (speech acts) terén, melyekkel a színész a színházi univerzum általa megtestesített személyiségének cselekedeteire utal.

8. A térbeli viselkedést irányító szabályok

Röviden összefoglalom észrevételeimet a színháznak, mint az emberi cselekedetek ábrázolásának szemiológiai és fenomenológiai megközelítéséről.

A viselkedés folyamában minden elkülöníthető tett bizonyos mennyiségű teret, időt és erőfeszítést igényel. Ha a tettről tipológiai megállapításokat akarunk tenni, e három mennyiségből történő fogyaszt-

tását kell vizsgálnunk. A különböző P1.....Pn személyek viselkedését atomi tettekre tagolható cselekvéssorozatként írjuk le az idő függvényében. A térben összegezzük minden egyes személy által a jelenet során elfoglalt felületet és minimális térfogatot.

Számba kell vennünk továbbá a személyek rendelkezésére álló különböző lehetőségeket az egymással érzékelhetően ekvivalens kifejező erővel bíró viselkedésminták megformálására. Megvizsgáljuk a személyek mozgásterének találkozásait, interferenciáit a színpadon. Itt meg kell említenünk, hogy ez az elemzés logikai jelleget ölthet, ezért (elméletileg) számítógépes programmal is elvégezhető.

Ezután sorra vesszük a színtér materiális kitöltöttségét (tárgyak, akadályok, határmezsgyék, kötelező útvonalak), leírjuk az élőlények és a tárgyak „kisugárzási terét” és a sugárzás jellegét (például a fotel vonzása, a tűz taszítása, egy teáskanna intencionáltsága), majd a „kötelező magatartást” kiváltó zónákat pedig leszámítjuk a színpad teljes felületéből. Maradékul kapjuk a *szabadságnak azt a területét*, mely különféle alternatív megoldások, stratégiák alkalmazására ad lehetőséget. Figyelmünket főként az *inkompatibilitási viszonyokra* kell irányítanunk, ami a minden személyhez és minden cselekedethez minden pillanatban kapcsolódó *kifejező erő garanciájában* nyilvánul meg (ez a viselkedés érthetőségének elve).

A tér elfoglalásának néhány reprezentatív szabálya

1. Egy időpontban több egyén nem foglalhatja el ugyanazt a helyet a színpadon. A rendező bizonyára azt mondaná, hogy ezt a szabályt a „józan ész” diktálja, mégis explicitté kell tennünk minden elemzésben, ahogyan egy térkölségvetést és a szabadság területeit vizsgáló számítógépbe is be kell programozni.

2. Egy személy csak *megfelelő haladék* (belépési időköz) letelte után foglalhat el egy előző időpontban másvalaki által elfoglalt helyet. Ez az időköz tartalmazza:

a) a belépésnek, a hely elfoglalásának idejét (rendkívül rövid)

b) a változás előkészítésének idejét: B el akarja foglalni A helyét ugyanabban a környezetben

c) a „kiürítés” idejét (míg a néző elfelejti a hely előző rendeltetését, és semlegesnek azt fogadja el)

3. Egy személy nem léphet be egy másik személyhez tartozó területre anélkül, hogy ezt egy, a

másik számára jelentést hordozó tettel ne kísérné (támadás vagy intim viszony), melyet beszédben is explicitté kell tennie. Például: kérés, felhatalmazás, agresszió, tárgyak átadása, fiziológiai érintkezés (orvos), stb.

4. Egy személy nem hatolhat be egy másik látómezejébe anélkül, hogy a néző számára felismerhetően észre ne vegye a másik személyt; ezt beszédben meg kell említsse, vagy verbális kapcsolatot kell teremtenie vele.

5. A *tartós interakció* két személy között akkor hatékony, ha a bemutatott helyszínen (pályaudvar, szalon) szokásos beszélgetési távolsághoz annyival közelebb van a köztük levő távolság, amennyire interakciójuk *nagy volt a múltban*, és „normális” a jelenben. Ebből következik, hogy

a) a harag, ellenségesség légköre az átlagos térvizonyokon kívül eső helyzetet teremt, és ezt a rendezőnek figyelembe kell vennie,

b) két ember közti távolság az átlagos t távolsághoz viszonyítva annál kisebb, minél inkább csoportos környezetben kerülnek interakcióba (egy koktélpartin távolságuk az átlagos t_0 -ról t_x -re csökken, míg éppen ellenkezőleg, egy pályaudvaron az üres szobát jellemző átlagos t értékig távolodnak)

6. Minél meghittebb viszony áll fenn két ember közt, annál *változatosabbak* az interakcióik során használt távolságok (a távolság maximális szóródása).

7. Ha két személy közös akciótérben helyezkedik el, egyikük rendszerint *domináns*, míg másikuk alávetett, semleges, vagy rab.

8. A békésen együtt élő emberek állapota instabil, általában *egymás után* foglalják el a területet. Ha közös térben élnek, materiális határokat húznak maguk közé.

9. Konklúzió

Az eddigiekben bemutatott strukturális megközelítés középpontjában azok a szabályok állnak, melyeket a józan ész diktál a reprezentáció ideje alatti viselkedés számára ebben az olyannyira különleges térben, a színházban. Úgy látjuk, hogy a „józan ész” fogalmát, mely Descartes szerint „a legjobban elosztott dolog a világon, mert senki nem kíván belőle többet, mint amennyit kapott”, nem vonták be kellő mértékben az emberi viselkedés vizsgálatába, a színházi játék számára azonban példaértékű és kulcsfontosságú.

Nyilvánvaló, bármennyire is rögzített tény, hogy a tartalom összegénél minden pillanatban nagyobb-nak kell lennie a tartalmazónak (contenant), legyen szó a térről, az időről vagy még körmönfontabban szólva az operációs energiáról, azonban egy gyenge és töredékes, de *mindig jelenlévő* szabály a cselekvések „ökológiai elveként” sokkal gyakrabban beavatkozik, mint gondolnánk. Legfőképpen akkor, mikor a tér fenomenológiája megmutatja, hogy az élőlényekhez és a tárgyakhoz kapcsolódva egész sor olyan terület és territórium létezik, mely kifinomultabb, mint a felszín egyszerű testi megszállása.

A területek érintkezése egyben az emberek érintkezése, interakciókat teremt, és ezeknek az interakcióknak nagy része leírható. Bár soha nem tudhatjuk előre, mit fog tenni P1 személy, néhány dologról tudjuk, hogy biztosan nem teheti. Úgy is mondhatjuk, hogy a területi viszonyok leírása a jó-

zan ész szabályai szerint felállít egy minimális viselkedési keretet az esztétika által talán legkevésbé ismert művészet, a *mise en scène* számára, melyről nyugodtan mondhatjuk: nem más, mint zsenialitással fűszerezett rutin.

Elemzésünk mögött pedig felbukkan a futurista, de fontos kérdés: vajon mennyire és milyen szabályok szerint lenne képes a számítógép feldolgozni a *mise en scène* legalább néhány aspektusát? Némi segítséget nyújthatnak a hasonló területen elért eredmények, amilyen például a balett-koreográfiák tervezése számítógéppel. Mindenesetre az új megközelítési módusok új ellentmondásokat és megfeleléseket találnak a színpadi viselkedés és a valódi cselekedetek között, fegyelembe véve a műfaj sajátos jellemzőit is, amilyen a reprezentativitás, az érthetőség elve, vagy az idő és a tér egysége, mert, ismételjük el még egyszer: a színház séma.

Bibliográfia

- Arpe Verner (1962) *Bild Geschichte des Theaters*. Köln, DuMont Dokumente
- Artaud, Antoin (1938) *Le théâtre et son double*. Párizs, NRF
- Bablet, D. (1973) *Éclairage et son dans l'espace théâtral*. *Travail théâtral*.
- (1974) *Scénographie: Méthode d'analyse de l'espace théâtral*. *Travail théâtral*. 6. sz. 105–125.
- Balio, T. (1976) *The American Film Industry*. Univ. of Wisconsin Press
- Barbosa, P.: *Teoria do Teatro Moderno: Axiomas e Teoramas*. Porto, Edicoes Afrontamento
- Berger, G. (1950) *Esthétique du théâtre et sociométrie*. Cours Univ. d'Aix, non publié
- Brecht, B. (1971) *Sur la radio*. Suhrkamp, Werke
- Breyer, G. (1968) *Teatro: el ambito scenico*. Buenos Aires, Centro editor de America latina
- (1962) *La escenografia intento de definicia*. *Contemporenea Revista de la Universidad de Buenos Aires*. 4. sz. Año VIII.
- Cauvin (1976) *Contribution à l'analyse de l'espace scénique*. Ed. No 22, 62–80.
- Deldime, L. (1978) *Le théâtre et ses publics*. *Cahiers JEB*, Brüsszel, 2. sz.
- (1977) *Bibliographie théâtrale*. *Cahiers JEB*, Brüsszel, 5. sz.
- Duvignaud, J. (1960) *Sociologie du théâtre*. Párizs, Gallimard
- Knight, W. (1949) *Principles of Shakespearian Production*. Pelican
- Langlois, S. (1978) *Analyse de l'espace théâtral*. Párizs, építészmérnöki szakdolgozat, UPI
- Moles, A. és Rohmer (1972) *Micropsychologie de la vie quotidienne*. Párizs, Danoel Gonthier
- Moles, A. (1961) *Die Synthese von Theater und Technik*. *Theater und Zeit*. 9–10. sz.
- (1951) *Le théâtre antique, exemple d'esthétique fonctionnelle*. *Études philosophiques*. 6. sz.
- Moreno, J. L. (1945) *Theatre of Spontaneity*. New York, Beacon House
- Margo, Jones (1952) *Le théâtre en rond aux USA*. *Revue Internationale du théâtre*.
- Poliéri, J. (1963) *Scénographie nouvelle*. Boulogne sur Seine, Editions aujourd'hui
- Ruffini, F. (1981) *Spectacoli comunicante/spectacoli significanti*. *La Semiotica e il doppio teatrale*. Ferrari, Ed. Napoli Lignani, 140–160.
- (1974) *Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso un approccio informazionale*. *Biblioteca Teatrale*. 10–11. sz. 205–234.
- Ruesch, Kees (1954²⁰) *Nonverbal Communication*. Los Angeles, Univ. of California Press

- Stanislawski, C. (1961) *On the Art of the Stage*. New York, Hill and Way
– *La formation d l'acteur*. Payot No 45.
- Sonrel, P. (1943) *Traité de scénographie*. Párizs, Éd. O. Lieutier
- Sourieau, E.: *Les 200000 situations dramatiques*. Párizs, Flammarion
- Sourieau – Sonrel – Jouvét – Villiers (szerk.) (1950) *Architecture et dramaturgie*. Párizs, Flammarion
- Villiers, A. (1951) *La psychologie de l'art dramatique*. Párizs, Armand Collin

(Abraham Moles: Peut-on construire une sémiologie des actes à travers une représentation théâtrale
In: *Approches de l'opera*. szerk: André Helbo, Paris, Didier, 1986, 25–40.)

Fordította: Gábor Kat