

PATRICE PAVIS

A lapról a színpadra –

Nehéz születés¹

Előzetes megjegyzések

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

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

Fontos különbséget tennünk az alábbiak között:

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

után (át)írt változatokkal foglalkozunk. (Lsd. 1. széljegyzet.)

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

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

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

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

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

¹ „A lapról a színpadra” címet Gay McAuley projektjéből kölcsönöztem, amely a Sydney Egyetem színházi stúdióinak keretében a hivatásos színészek próbák alatti munkáját vizsgálja. Írásom első változata a Michael Issacharoff és Robin Jones szerkesztette *Performing Texts* (University of Pennsylvania Press, 1988. 86–100.) című kötetben jelent meg.

² Vö.: Patrice Pavis: *Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire*. In. P.P.: *Voix et images de la scène*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.

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

Cáfolatok

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

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

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

1. A *mise en scène* nem egy feltételezett szövegbeli „potenciál” színre vitele. Nem olyan színpadi jelöltek megtalálásából áll, amelyek nem

tekinthetők többnek a szöveg feleslegesen sok ismétlésénél.³ Ez maga után vonná a verbális és színpadi jelek jelölő anyagságának mellőzését; illetve annak rögzítését, hogy a színpadi jelöltek képesek félretenni jelölő anyagságukat, továbbá a verbális és non-verbális közti különbségek elmosását. (Lsd. 2. széljegyzet.)

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

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

3. Más részről a *mise en scène* nem semmisíti meg vagy oldja fel a dramatikus szöveget, amely megtartja verbális szöveg szerepét akkor is, amikor elhangzik a színpadon, azaz ha egy adott szituációnak megfelelően, sokkal specifikusabb jelentést megcélözva, kimondásra kerül. Amint a szöveg elhangzik a színpadon, a néző nem érzékeli többé a szöveg és az előadás közti időbeli távolságot, mivel mindkettő egyidejűleg van jelen,

³ Lsd. Michel Corvin: *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*. Lyon, 1985.

⁴ Vö.: Erika Fischer-Lichte (szerk.): *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen, 1984.; Jean Jacquot és André Veinstein: *La Mise en scène des oeuvres du passé*. Paris, 1957.

⁵ Lsd. Jacquot. Idézi: Michel Corvin: i. m.

még akkor is, ha ritmusuk saját jelölő rendszerüknek felel meg. Érvünk mindkét irányba érvényes, a kérdés pedig, hogy a *mise en scène* hű-e a szöveghez, éppoly ritkán merül fel, mint az ellenkezője, nevezetesen, hogy a dramatikusszöveg hű-e a *mise en scène*-hez, azaz megfelel-e annak, ami a színpadon látható, s vajon Molière szövege hű-e a Vitez-féle *mise en scène*-hez. (Lsd. 5. széljegyzet.)

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

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

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

7. A *mise en scène* nem a szöveg előadásbeli megvalósulása. Ellentétben azzal, ahogy Searle vélekedik⁸, a színészeknek nem kell kivitelezniük a szöveg instrukcióit, illetve a színpadi utasításokat, mintha azok egy „süteményrecept” illokúciós erejével bírnának. A színpadi utasítások „keretet” képeznek a szöveg körül, instrukciókat adnak arra, hogy a dialógusok azt a jelentést kapják, amit a szerző többé-kevésbé előirányzott. A *mise en scène*-nek azonban jogában áll, hogy ezekből a színpadi utasításokból csak párat, vagy akár egyet se tartson be. Nem kötelező szóról szóra megvalósítania a színpadi utasításokat, rekonstruálnia a megnyilatkozás olyan helyzetét, amely minden szempontból azonos az előírttal. A színpadi utasítás nem a szöveg végső igazsága, nem annak előadására vonatkozó hivatalos parancs, s nem nélkülözhetetlen váltó a szöveg és az előadás között. Szövegbeli státusa bizonytalan. Szabadon választható extratextust képez? Vagy a dramatikusszöveget determináló metatextust? Esetleg pretextust, amely felvázol egy megoldást, még mielőtt a rendező egy másik mellett döntene? Státusának kiértékelése nem választható el a történetétől; bár nem szabad el-

⁶ Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, 1931.; Felix Vodička: *Struktur der Entwicklung*. München, 1975.

⁷ Vö.: Patrice Pavis: i. m. 255–260.

⁸ John Searle: *Le statut logique du discours de la fiction*. In: J.S.: *Sens et expression*. Paris, 1982.

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

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

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

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

A színpadi megnyilatkozás és a konkretizáció köre

A *mise en scène* olyan szituációt próbál biztosítani a dramatikus szövegnek, amely jelentést kölcsönöz a szöveg kijelentéseinek (*énoncés*). A dramatikus dialógus tehát a (színpadi) megnyilatkozás termékének tűnik, a *mise en scène* pedig arra használja a szöveget, hogy létrehozza a megnyilatkozás olyan kontextusát, amelyben a szöveg jelentésre tesz szert. A *mise en scène* nem a szöveg átalakítása előadássá, hanem olyan elméleti „keret”, amely egyrészt dramatikus és színpadi feszültség alá helyezi a szöveget, hogy világossá váljék, miként teszi azt próbára a színpadi megnyilatkozás,

másrészt megindít egy hermeneutikai kört a szöveg és megnyilatkozása (*énoncés* és *énonciation*) között, így nyitva meg a szöveget a különböző lehetséges értelmezések előtt.

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

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

Verbális és non-verbális: az aktualizált olvasat

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Perspektívaváltás

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

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

¹⁰ Michel Corvin: i. m. 256.

¹¹ Uo. 12.

¹² Antoine Vitez: Ne pas montrer ce qui est dit. *Travail Théâtral*, 1974. No. 14. 42.

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

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

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

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

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

Az előadásszöveg olvasata („dekódolása”) az összes színpadi rendszer olvasatát jelenti, a dramatikus szöveget is beleértve. Az előadásszöveg olvasata magába foglalja annak percepcióját, ahogyan a *mise en scène* a szöveget olvasta, hiszen a szöveg olvasata megelőzi a *mise en scène*-t, így az előadásszöveg ezen olvasat színpadi aktualizálása (mégpedig színpadi eszközökkel történő aktualizálása). E harmadik ol-

vasat az első két olvasat eredménye, és ez jellemző sajátos módon a *mise en scène*-re.

A *mise en scène* metatextusa vagy diskurzusa

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

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

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

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

¹⁴ Uo. 43.

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

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

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

A mise en scène mint az ürességről és kétértelműségről szóló diskurzus:

Képzeltbeli megoldás és parodisztikus diskurzus

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

Homályossá tenni a színpadon, ami a szövegben világos, vagy világossá tenni, ami homályos: a meghatározottság/meghatározatlanság efféle műve-

letei a *mise en scène* jellemzői. A *mise en scène* rendszerint értelmezés, azaz „*explication de texte*”, amely a korabeli és a mai befogadó között közvetít. Olykor azonban „*complication de texte*”; vagyis tudatos erőfeszítés a kétfajta recepció Társadalmi Közega közötti kommunikáció megakadályozására.

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

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

A mise en scène tipológiája?

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

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

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

léptetésének, nem pedig az abban rejlő olvasat meg-
szülésének tekinteni. A szöveg előadásához (vagy
színreviteléhez) kívülről kell megközelíteni a szö-
veget, és „lebontani a (szövegbeli) házat” egy adott
időben és térben, fizikai testek által történő meg-
nyilatkozás segítségével.

4. széljegyzet

Itt felismerhetjük a *mise en scène* énmegsemmisítő
attitűdjét: a rendező szerénységet színelve ezt mon-
ja: „Az író szolgálom, nem magamat”, vagy „nem
magamat állítom színpadra”. Valójában az ilyen be-
széd olykor a naivitás és a ravaszság keveréke, más-
kor pedig egy autentikus kutatásra utal, amely arra
irányul, hogy a színészen és a nézőben „ingadozó
figyelmet” (Freud) idézzen elő. Két példa:

1. J. P. Vincent: „Az elveszett szerelem játékaiban
a szó általános értelmében nem volt *mise en scène*.
(...) Megpróbáltam a szövegben rejlő színpadi va-
lóságot kihozni.”²³ Ezt a nem interpretáló attitűdöt
gyakran maguk a szerzők követelik: szerintük a
rendezőnek hagyni kell az író szövegét magától be-
szélni. Heiner Müller például így dicséri Bob Wil-
son rendezéseit: „Soha nem interpretálja a szöve-
get, ellentétben az európai rendezői gyakorlattal.
Egy jó szöveg nem szorul sem a rendező, sem a szí-
nész »interpretációjára«.”

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

„A *mise en scène* törvénye, amit megpróbálok a gya-
korlatba átültetni, hogy ne hozzak létre *mise en*
scène-t. Munkámat inkább a bábához hasonlítá-
nám: nem állítok akadályokat, lebontom a belső
falakat, hogy szabadon áramolhassanak az író és a
színészek tudatalatti gondolatai, s anélkül, hogy
bármilyen akadályon felül kellene emelkedniük,
eljuthassanak a nézők tudatalattijához.”²⁴

Lassalle és az általa elkeresztelt „hangtalan szí-
ház” újabb példát kínál a tudatalattit lecsupaszító
kreatív folyamatként értett énmegsemmisítésre:
„Seghers szövege (*Remagen*) önmagában izzó, sü-

rített és nélkülözhetetlen anyag. (...) Áthalad az el-
beszélő színésznek testén, s egyfajta sokkot okoz
megnyilatkozásának ereje által.”²⁵

5. széljegyzet

Persze a jól ismert klasszikus szövegek kivételével,
amelyeknek már az n-ik előadását látja a néző. Egy
tapasztalt rendező számára azonban nem lehetet-
len rekonstruálni az eredeti szöveget. Michael Lang-
ham elmeséli, hogy Sir Barry Jackson, a brit ren-
dező egy színdarab előadása közben hogyan pró-
bálta elképzelni, milyen is volt a szöveg. Hozzáte-
szi viszont, hogy Jackson külön volt.²⁶

6. széljegyzet

Egy nemrég megjelent cikkében Marvin Carlson
használja néhány kategóriánkat, amelyeket ő *illuszt-
rációnak*, *fordításnak*, *kitöltésnek* nevez, hogy kriti-
zálja őket.²⁷ Az illusztráció elmélete helytelenül úgy
mutatja be a *mise en scène*-t, mint vizuális illusz-
trációt azoknak, akik nem tudják, hogyan olvassák
(vagy rosszul olvassák, és illusztrációt igényelnek).
(Vö. 26. o. 2§). A fordítás elmélete azon a téves
előfeltevésen alapul, hogy a szöveget vizuális jelek-
ké fordítják. (Vö. 28. o. 6§) A kitöltés elmélete,
amelyet az illusztráció elméletének ellentétéként
állít be, úgy magyarázza az előadást, mint a szöveg
megvalósulását vagy kitöltését (vö. 28. o. 7§), ha-
sonlóan Anne Ubersfeldhez, aki úgy beszél a szö-
vegről, mintha abban lyukak volnának, amelyeket
a *mise en scène* tölt ki vagy tesz teljessé.²⁸ Marvin
Carlson a szöveg és az előadás kapcsolatát úgy ír-
ja le, mint Derrida a *Grammatológiában*: egyiket a
másik kiegészítőjeként és viszont:

„Elkerülhetetlen, hogy a darab olyan elemeket is
feltárjon a színpadon, amelyek hiányoznak az írói
szövegből, s noha az előadás előtt nem tűnnek nagy
veszteségnek, annak során kiderül róluk, hogy je-
lentőségteljesek és fontosak. Ugyanakkor az
előadás azáltal, hogy feltárja a hiányt, a jövőbeli
előadások végtelen sorát is felfedi, új kiegészítése-
ket adva.”²⁹

²³ J. p. Vincent: *Un théâtre de l'écoute. Théâtre/Public*, 1982. No. 67.

²⁴ Idézi: M. C. Pasquier: *Claude Régy: garder le secret du livre. L'Art du Théâtre*, 1987. No. 6.

²⁵ Idézi: J. M. Déprats: *Glissements progressifs du discours. L'Art du Théâtre*, 1987. No. 6.

²⁶ Michael Langham: *Preface*. In: David Ball: *Backwards and Forwards*. Southern Illinois University Press, 1983.

²⁷ Marvin Carlson: *Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment or Supplement?* *Theatre Journal*, 1983
March

²⁸ Anne Ubersfeld: *Lire le théâtre*. Paris, 1977. 24.

²⁹ Marvin Carlson: i. m. 10.

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

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

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

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

7. széljegyzet

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

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

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

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

8. széljegyzet

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

³⁰ Antoine Vitez: La traduction: désir, théorie, pratique. In: A.V.: *Actes des premières assises de la traduction littéraire*. Arles, 1985. 115–116.

³¹ Mesguich: La mise en scène ou le double jeu. In: *Encyclopedia Universalis*. 1985. 245.

³² B. Dort: Le Texte et la scène: pour une nouvelle alliance. In: *Encyclopedia Universalis*. 1985. 234–241.

³³ Terry Eagleton: *Marxism and Literary Criticism*. 1978.

³⁴ Mesguich: i. m. 245.

9. széljegyzet

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

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

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

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

A hiányzó szerző eme metaforájával él Mesguich is:

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

10. széljegyzet

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

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

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

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

Gyakran emlegetik manapság, hogy „csak hagyni kell, hogy a szöveg hallható legyen”, „nem szabad közbeavatkozni”, ami vagy nagyon naivnak,

³⁵ Danièle Sallenave: i. m. 18.

³⁶ Uo. 23.

³⁷ Mesguich: i. m. 244.

³⁸ G. Banu: Dossier *Mise en scène*. *Art Press*, 1986. No. 101. 50.

³⁹ Jean-Marie Piemme: *Le sens du jeu. L'Art du Théâtre*, 1987. No. 6. 76.

⁴⁰ Uo. 76–77.

vagy őszintétlennek tűnik. Lehetetlen annyira semlegesíteni a színpadot, hogy a szöveg magától beszéljen, vagy közvetítés, torzítás nélkül legyen hallható. A *mise en scène* ugyan cáfolja önmagát, de ez még nem jelenti azt, hogy egyszer csak, mintegy varázsütésre, eltűnne, és hallhatóvá válna a szöveg.

11. széljegyzet

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

„Ahhoz, hogy a *mise en scène*-t érzékeltetni lehessen, a közönségnek meg kell ragadni az azt éltető koncepciót, amelyet így vagy úgy, de láthatóvá kell ten-

ni. Ha a néző nem érzékeli, az a benyomása támad, hogy nem is volt *mise en scène*, hogy minden koherencia és egység nélküli történéseket látott. Másrészt, ha a koncepció túlzottan látható, mert túl egyszerű, elemi vagy egyértelmű, a mű szisztematikussá válik, és azt a benyomást kelti, hogy ha egyszer megértjük a rendszert, a többi már megy magától.”⁴¹

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

Fordította: Sipőcz Mariann

A fordítást gondozta: Kékesi Kun Árpád

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