

együtt látjuk –, Lear közelebb kerül emberi függőségének érett elfogadásához, mint valaha fog. Megerősíti saját férfi voltát, és elismeri, hogy Cordelia tőle különálló személy, miközben bevallja, hogy szüksége van rá. Azt mondja: „én bohókás, / Gyarló öreg vagyok” [„I am a very foolish fond old man”], majd hozzáteszi: „életemre mondom, azt hiszem, / Hogy ez úri hölgy lányom, Cordelia” [For (as I am a man) I think this lady / To be my child Cordelia” IV.vii. 59. és 69–70.]. Időzzünk el e három szónál: „férfi” [man], „hölgy” [lady], „gyerek” [child]. Lear beismeri önmaga férfi és a lánya nő voltát egyazon sorban, mondhatni egy szuszra. Már nem úgy gondol rá, mint anyaként gondoskodó nőre, akire úgy vágyott, s képes elfogadni, hogy tőle különálló személy. Sőt a gyermekének nevezi, helyreállítva ezzel az apai köteléket, amelyet az első jelenetben széttépett. Már nem érzi fenyegetőnek lánya függetlenségét, s nem teszi megszállottá a köztük, mint szülő és gyerek között lévő vérrokonság gondolata.

Lear küzdelme az utolsó leheletéig tart aziránt, hogy a létezés új, a Cordelia iránti szeretetén alapuló módját megtalálja vagy megalkossa. Kettőjük közös, börtönbeli életét elképzelve átlép a parancsnak és engedelmességnek egykor a világát keretező, merev struktúráján:

Come, let's away to prison:  
We two alone will sing like birds i' th' cage;  
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down  
And ask of thee forgiveness. So we'll live,  
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh  
At gilded butterflies... (V.iii.8–11.)

menjünk a fogságba: ott  
Fogunk mi, mint kalitban a madár,  
Dalolni ketten. Áldásom ha kéred,  
Letérdelek s kérem bocsánatod!  
Igy élünk majd, dallunk, imádkozunk,  
És agg regéket mondunk, nevetünk  
Az arany lepkéken...

Szülő és gyerek egyenlők, a hódolatnak a patriarális hatalmat szokványosan jellemző megnyilvánulásai a kölcsönös szeretet jeleivé alakultak. Sőt Lear most már minden hatalmat kvázi isteni nézőpontból szemlél, ahonnan a becsvágy, a nagyravá-

gyás pusztá játékszernek mutatkoznak, miközben ő maga őriz egyfajta nagyságot. Lear jellemzően ádáz védekezése azonban továbbra is táplálja látomásait, amelyeket Cordelia kérdése szít fel, hogy szembenézzenek-e ellenségeikkel: „Megnézzük e néneket, e lányokat?” [Shall we not see these daughters and these sisters?]. A szembesülés lehetősége a rossz anyákkal, amint a jó anyával, arra készíti Leart, hogy Cordeliát és magát legyőzhetetlen párosnak lássa, amelyet a gondolkodás és az érzés tökéletes harmóniája kovácsol egységbe, nem a fogság körülményei. Ha belemenne a találkozásba Regannel és Gonerillel, fel kellene adnia a fantáziaképet, hogy egyetlen jóságos asszony képes legyőzni vagy semmissé tenni gonosz ellenfeleit, illetve, hogy a börtön akár a dajkát helye is lehet, ahol Cordelia nem önálló személyiség, és kizárólag az apjáért él. E kép pedig része Lear védekező stratégiájának az ellen, hogy szembe kelljen néznie a nőkkkel, akik csak annyira emberségesek vagy embertelenek, mint a férfiak.

Cordelia halála megakadályozza, hogy a fantázia valósággá váljon, Learnek pedig ismét rá kell jönnie arra, hogy a lánya nem lehet az anyja.<sup>33</sup> Amikor Cordeliával a karjában belép, nem akarja elfogadni az egyetlen szeretetlenni asszony teljes és megmásíthatatlan elvesztését: az egyetlen személyét, aki talán kielégíthette volna igényeit, amelyeket a sok gyötrelme közepette el kellett ismernie. Nem csoda, hogy képtelen feldolgozni a végérvényes, megsemmisítő erejű elszakadást, és az utolsó jelenetben mindent megtesz, hogy tagadja Cordelia halálát. A *Lear király* végén csak férfiak maradnak. Az pedig Shakespeare-re marad, hogy utolsó darabjaiban elképzeljen egy olyan világot, amelyben a férfi hatalom mégis anyára találhat a lányában: Marinában, Perditában, Mirandában. A pasztorális tragikomédia és románc világáról van szó, a vágyak beteljesülésének műfajairól, szemben a *Lear király* tragikus kozmoszával.

(Coppélia Kahn: The Absent Mother in *King Lear*. In: *New Casebooks. William Shakespeare: King Lear*. (Szerk.: Kiernan Ryan) London, Macmillan, 1993. 92–113.)

**Fordította: Kékesi Kun Árpád, Timár András**

PATRICE PAVIS

## Merre tart a mise en scène?

**M**i a mise en scène? Nem más, mint a helyén, az igazi helyén értett színház, mely adott pillanatban és adott nézőknek hozzáférhető. Csak azt kell megtudunk, mi teszi hozzáférhetővé.

Ez a könyv a mise en scène-ről maga egy véletlenszerűen összegyűjtött, többeknek tetsző látványos gazdagságú mise en scène. A szélsőségesen vegyes tapasztalatoktól vezet minket a meglehetősen ellentmondásos területekre. Az utolsó évek színpadi produkcióit jártuk körül olyan úton, a heideggeri Holzweggen, mely elvész erdőben, mely sehova sem vezet.

Ebből a vadonból nincs az az iránytű, mely kivezetne minket. Még Piroska elszórt morzsái sem vezethetnek minket vissza nézőtérre. Bátran a mélybe vetettük magunkat az utolsó évek látvány-előadásai magasából, miközben tudtuk, hogy a játékszabályokat sem ismerjük, hogy a mise en scène ismeretlen formákat és identitásokat ölt majd, hogy a bátrnak nyugalma, a színházi dolgok definitív osztályozása, örökre a távolba vész.

Mit hoztunk mégis vissza a veszélyes utazásból? Talán azt a megérzést, hogy a mise en scène jó kis móka, hogy beszélhessünk a színházról, s a fogalom korántsem indokolatlan és elavult, mint sokan gondolják. A mise en scène nem kizárólag a formakeresés és a színpadi kísérletezés helye, hanem, már amennyiben egyáltalán az lehet, a közösségi kapcsolatot helyreállító hely. A kollektív tapasztalás és kérdés utolsó utópiája, miként Claus Peymann, a Berliner Ensemble mostani igazgatója vélte, hiszen a színház „bevezeti a nézőt a közös tapasztalásba, megéli azt vele, így néha mindez közös kérdéssé, átalakító catharsis-szá válik, egy második utópia te-

réré, ahol minden érintett személy (personnes) alapjában jó. (...) Ezek a személyek ebben a megszentelt pillanatban mind kihunynak, a nézőtérén „halotti csend” uralkodik. (...) A színház minden egyes alkalommal a kliséken túli embert mutatja.”<sup>1</sup> Az emberi osztozkodás ilyen pillanata vajon megengedi-e nekünk, hogy a reménytelenséget utópiává fordítsuk, hogy visszaalakítsuk Jean-Claude Lallias megfigyelését? Ő úgy véli, hogy „az az utópia, mely osztozó közösséggé (assemblée de partage) egyesítené a közönséget, válasz az identitását és talán a közös sorsát is elvesztő, széttagolt társadalom micro-laboratóriumi lüktetésére.”...<sup>2</sup> Kettős utópia tehát ez: egyesíteni a közönséget és ekként válaszolni színház és a világ elidegenült széttörtésére.

Már senki sem számít a művészetre vagy a színházra mint az emberiség megmentőjére. De az ezredforduló elején vajon kinek nincs szüksége erre a „szent pillanatra”? A háború utáni „közszolgálati színház” ma már kicsit idealiztikusnak tűnő korszaka után, az 1980-as évek Vitez-féle, kicsit demagóg „mindenki elit színháza” után vajon nem a cinikus és kiábrándult „az egyenlőségemre törekvő színházam” korszakát éljük? Egy okkal több, hogy friss levegőt vegyünk.

Ezeket követtük napjaink színházi életének friss forrásait kortyolva. Minden megállónál, minden fejezetnél módosítanunk kellett az elemzés módszerén korántsem az eklektikus ízlés miatt, hanem hogy a tárgy diverzitásához alakítsuk elméletünket. Eszköz volt, szabad akarát, hogy ellent álljak minden szisztematikus elmélet posztmodern és posztdramatikus elutasításának? Milyen úton járunk tehát, s ez miért kanyarog ennyire?

<sup>1</sup> Claus Peymann a *De Groene Amsterdamer*, 1999. ápr. 21-i számában.

<sup>2</sup> Jean-Claude Lallias: Les tensions fécondes entre le texte et la scène, *Théâtre aujourd'hui*, no10. Centre national de documentation pédagogique, 2005. 5.

<sup>33</sup> Olvasatom azt sugallja, hogy Shakespeare azért tért el a darab forrásaitól, és hagyta meghalni Cordeliát, mert kérlelhetetlenül szembesíteni kívánt az anyától való elszakadás fájdalommal.

## 1. A kanyargós út

- A mise en scène határán, de még belül azért, a hangszínház, a játékba hozó színház (mise en jeu), a felolvasószínház „mégis csak mise en scène” formát ölt, hiszen így leírhatjuk őket performatív aktusként. Ez a felfedezés megnyitotta az utat a *mise en scène* és a *performance* szembeállításáért.
- Ez a szembeállítás elmélyült, az elemzések szisztematikussá tették, és metodikailag a mise en scène szemiotológiájának és a performance fenomenológiájának további oppozícióját terjesztették el.
- A scenográfia lehetővé tette, hogy összehasonlítsuk a funkcionális leírás és az észlelés fenomenológiájának érdemeit inkább a scenográfus, mint a néző szemszögéből.
- Az elemzések iránt mégoly szkeptikus kortárs szövegek játékba hozása igazi kihívást jelent az elméletnek, hiszen éppen alakuló gyakorlatokra kell kifinomítani és kiterjeszteni módszereit.
- A nem európai színház, a mi esetünkben most a koreai, az eredetileg európai fogalomként létrejött mise en scène-nek a fő interkulturális buktatót/akadályt jelenti akkor is, ha a koreai művészek gyakran élnek a nyugati játék és rendezés „módszereivel”. Az inter- vagy multikulturális színház krízisét jelzi, hogy Európában nincsenek jelentős interkulturális mise en scène-ek, éppen ott nincsenek, ahol a politikusok és a kulturális munkások a multikulturális társadalom és a kulturális csereprogramok előnyeiről akarják meggyőzni a művészeket. Kulturális kihívás ez a művészeknek, akiknek talán se eszközük, se kedvük válaszolni rá.
- Az audiovizuális média belépése a színpadra az utolsó végváraiba szorította vissza a színházat arra kényszerítve a nézőt és a színházat is, hogy ne feszüljön be, legyen toleránsabb és rugalmasabb. Ilyenkor a színház, valljuk be, a lelkének

elvesztését kockáztatja, de regenerálódhat, változatossá és aktuálisabbá válhat ahelyett, hogy elsorvadna, bepárlódna, „grotowskizálódna”, vagyis egyre tisztább és éteribb lényeggé zsugorodna. A metodikai kihívás, a média különbözősége okán, itt a csomagolásban rejlik. Az elemzési típusok ötvözése, a plasztikában és a technikai művészetekben használt módszerek csak hasznunkra válhatnak. Az intermedialitás fogalmára összpontosul a figyelem, a mise en egyre inkább „szabályozottnak” tűnik. De a szabályrend (réglage) nem jelent szabályozást (règlement), s főleg nem szabotázst (règlement de comptes).

- Válság esetén ez a szemiotológiai vagy performatív szabályrend<sup>3</sup> beindítja a drámatörténetből, a média- és fenomenológia-elméletekből származó tudás dekonstrukcióját. A *dekonstrukció* a színházi gyakorlat típusainak határát is átalakítja: szöveg-színház, a scenografikus előadás, klasszikus színház, képszínház, multimediális performance. Ez inkább pedagógiai, mintsem az előadások valószínűsíthető jövőjének karakterisztikus megkülönböztetése.
- Minden mediális és diszkurzív hatás visszahat a színésznő testére, s ezt a legnagyobb elővigyázatossággal kellene kezelni. Az 1960-as évek expresszionista és szemiotológiai módszerének helyére a különböző identitások, legfőképp a *gender theory* kölcsönözött módszer állt (elmélet a „nemek társadalmi viszonyáról”, a „szexualizált nemekről”).<sup>4</sup>
- A *klasszikus drámák* kínálják azt a területet, ahol ezek a paraméterek és elemzési módszerek a legjobban tesztelhetők. Az ő mise en scène-jük fedi fel valós újdonságukat, finomságukat és azt, milyen úton közeledhetünk feléjük. A mise en scène az olvashatóság és olvashatatlanság között mozog, az olvashatatlanság gyakran a posztmodernitás vagy a posztdramatikusság pecsétje.

<sup>3</sup> Nem lehet eleget beszélni az előadás „szabályrendjéről”. Alain Fançon rendező egyenesen az előadás feladatának tekinti: „szerintem a szabályrend határozza meg az előadást, jobban mint a tér vagy bármilyen más jel. Pontos döntések sorát követeli meg. Ezeket a döntéseket minden pillanatban meg kell hoznunk, hiszen a szabályrend szükségképpen folyamatos. A rendezés azt jelenti, hogy megértjük az előadás alkotta távolságot, s azt is, hogy ez a távolság nem rögzített, hanem folyamatosan szabályozott.” (*La représentation*. Paris, Éd. de l’Amandier, 2004, 74.). Az észlelés (visible) filozófiájáról Marie-José Mondzain írja: „ha a fenomenológia szakadatlan szabályozza a látásról szóló beszédet és a beszédéről szóló látást, hogy elkerülje az állandó kölcsönhatásban létrejövő túlhazbást, akkor a művészet, a költészet és a színház művészete éppen ellenkezőleg, érzékennyé tesz minket a látható és a mondható szabálytalanságaira akkor, amikor szabályozott formáját is szabálytalanná teszi. (ibid).

<sup>4</sup> A francia nyelvű fordítást Martine Delvaux és Michel Fournier javasolta: „A nemek társadalmi viszonyai” cikkükben. Le Dictionnaire du Littéraire. Paris, PUF, 2002. 489.

- A fenti hipotéziseket a 2006-os Avignoni Fesztiválon néhány előadásán még utoljára teszteltem. Az előadástípusokat, a kényelmesebb beszéd érdekében, szétválasztva azt javasoljuk, hogy a típusok találkozási pontjait elemezzük, azt a módszert, miként hatnak egymásra. A tényleges előadáselemzésből ez könnyen kiviláglik.

(...)

## 4. A rendező és hasonmása

A kortárs mise en scène megszerelésre vár. Hiszen abban a mértékben, ahogy az ember eltávolodott a jól szabályozott világtól, egyre inkább szükségessé vált mindaz, ami eleve is feladta volt: megszerelni a szabálytalan jelentést. Vajon a szerelés nem túl normatív tevékenység? Szerelünk-e még egyáltalán? Nem dobunk-e ki mindent, ami nem illik a renchez?

Megfigyelhető az a jelenség, kétség kívül igazi igény, mely úgy véli, a mise en scène csak a klasszikusokra vonatkoztatható, legfeljebb a szöveg-színházra, a művészszenészre, és „nem lehetünk csak klasszikusok rendezői”.<sup>5</sup> S vajon jól döntöttünk-e, amikor a mise en scène fogalmát kiterjesztettük (nem lecseréltük) az angol-amerikai performance-ra? A *performance*, s még inkább a *production* (angolul ejtsük!) fogalma a színházi előadást egy esemény végrehajtásának érti, semmiképpen nem a szöveget közvetítő, illusztráló, sokszorozó „színpadi írásnak” (Planchon).

Mióta a mise en scène-t élő és emémér tetteket és feladatokat magába foglaló performance-nak tekintjük, többféleképpen és gazdagabbnak látjuk. Meg kell birkóznia ezzel az építő ellentmondással: egyrésztől munkamegosztásból született és abból táplálkozik új együttműködőket teremtve, másrésztől csak akkor jelent valamit, ha egyfajta koherenciával sikerül megragadnia az előadás szellemét. A rendezőt kényelmetlen feszültség jellemzi: többféle szerepbe kell osztódnia, miközben saját maga kell, hogy maradjon. A vele együttműködők, vagy saját maga, ha egyedül dolgozik, új szerepeket kapnak. A kiválasztott példák igazolják mindezt, s hevenyészett arcképként felvázolhatjuk a rendező különféle, valós vagy virtuális hasonmásait.

<sup>5</sup> Roger Planchon szerint. In: *Lecture des classiques. Pratiques*, no 15–16. 1977. 53.

<sup>6</sup> Robert Cantarella: in: Marie-José Mandzain: *L’Assemblée Théâtrale*, Paris, Éd. de l’Amandier, 2002. 63.

<sup>7</sup> Ibid. 65.

## 4.1. A színész

Egyetlen hasonmás sem ennyire kétszínű, mint a kortárs előadások színésze, legyen szó mise en scène-ről vagy performance-ról. A színész, akit gyakran inkább performernek kellene hívni, minden eszközzel közbeszól. Nem egyszerűen egy realista vagy naturalista karakter mimetikus hasonmása, de gyakran nyitott és üres alak, semmiképpen nem lélektani, vagyis nem mimetikus. Egy „archordozó” (ahogy Marivaux mondja), aki anélkül alakítja a kortárs írásban a diskurzust, hogy reprezentálna egy valós lényt. Mivel a színész saját maga drámaírója, nyilvánvalóan egygyé válik azzal, amit mond vagy mutat, szervesen jelenik meg szavaiban és akár cselekedeteiben még rendezője előtt is, ha ez utóbbi ragaszkodik az irányításához és ellenőrzéséhez. Mivel dekonstruálja a reprezentáció módját (mint Régy), az előírt identitást (mint Gómez-Peña) Marina Abramovič módra, ez a színész rával egy másik területre, s kicsit távolabb kerül a figura sorsától. A rendezője tehát képes arra, hogy kibillentse, s így „a nem-felkészített színésszel dolgozzon”.<sup>6</sup> Megváltozott a szöveghez való viszonya: már nem kell „foglalkoznia azzal, ami belül történik.”<sup>7</sup>

S ezeknél a figuráknál a színész a rendező talán teljes jogú társa lett: egy hasonmás „felelős”, nem annyira saját magáért, de a reprezentációban és a mise en scène egészében betöltött helyéért.

## 4.2. A szerző

A rendező és a színész viszonya gyakran konfliktusokkal terhelt, hiszen a másodikat az első hozza helyzetbe. De az 1980-as, a „pénzes” vagy a „látványtársadalom” évei után, az 1990-es, a dramatikusan megújulásának évei után a szerzőnek újra szüksége van a rendezőre (jobban, mint a színészre), nem azért, hogy egyáltalán játsszák, hanem azért, hogy tesztelje és a színésznek köszönhetően kibontsa szövegének lehetséges jelentéseit. A kapcsolat mindkét félnek „hasznot hoz”. A szerző, elkerülendő az áruhasznokat, az „igaz” nézőpontot, nem érzi többé kényszerítőnek, hogy saját maga állítsa színre darabját (kockáztatva, hogy saját szövegének félénk foglya marad). Örömmel bizza egy szí-

nészre, aki képes azt kinyitni, kibontani, hogy jobban megmutassa a szerzőnek és a nézőnek is.

#### 4.3. A dramaturg

A német értelemben vett *Dramaturg*ot (irodalmi tanácsadó) a rendezők már nem alkalmazzák. Bármenyire is központi része a németországi és skandináviai színházi gépezetnek, a francia és a latin országok gyakorlatában sosem jelent meg. Talán mert lényegi és nélkülözhetetlen szerepe feloldódott a mise en scène-ben. A klasszikusok újraolvasásának éveitől a dramaturgia túl súlyos tudomány lett, akadályozza a szöveghez való direkt hozzáférést, a kulturális referenciákkal és a politikai elemzésekkel elfedi a finom szövegidegeket és agyonnyomja a kortárs színház színészeinek érzékeny és törékeny munkáját. A Nyugat-Európán levonuló brechti hullám után a francia rendszer nem tartotta őket tovább, mert nem látták sem szükségét, sem hasznát akár a brechti, akár a marxista kritikai elemzésnek. „Mit kezdjek egy dramaturggal?“, kérdezte hajdanán nem minden provokáció nélkül Antoine Vitez. A kortárs művészek Braunschweigtől Cantarelláig elvetik a túl hosszú asztal körüli munkát, az olyan elemzést, mely *a priori* dönt a készülő mise en scène szcenikai megoldásairól.

Ugyanakkor megfordítva: a dramaturgiai elemzés, akár dramaturg, akár más végzi, gyakran hiányzik az előadásokból. Nem egyszerűen azért, hogy kiteszüljanak az ideológiai kérdések, de a történet elmeséléséhez és a konfliktus felvázolásához is szükség van rá. Innen indult Alain Ollivier munkája Brecht *A kivétel és a szabály*<sup>8</sup> című pedagógiai darabjával. Miképpen helyezzük saját korunkba ezt a klasszikust az ember ember általi kizsákmányolásáról, a kereskedők *hulikon* gyakorolt erőszakosságáról? Ollivier nem vette túlságosan figyelembe a kortárs nézőt és a kizsákmányolás kevésbé direkt és sokkal hatékonyabb új formáit, nem kísérletezett látványos és eredeti formális munkával, így nem is aktualizálta a darabot, de kibontotta helytálló értékeit. A dramaturgiai elemzés hiányában, akár egy dramaturgnak nevezett szakmabeli, akár egy rendező

végzi ekként feltéve munkájában az i-re a pontot, az előadás szegényes az írásműben rejlő politikai és történelmi értelmezésekhez viszonyítva. A feladat Vitez hajdani színészeinek sem volt könnyű, hiszen miként lehet megszabadulni a brechti didaktika súlyától anélkül, hogy egy „láthatatlan”, hamar izléstelené és vérszegénnyé váló dramaturgiáját követnénk. Miképpen lehet átültetni egy történetet, mely maga is a világ összetettségét egyébként figyelmen kívül hagyó teoretikus séma átültetése?

#### 4.4. A színészvezető

A lényegre szűkített dramaturgiai írás megjelenése, a scenográfia és az előadás pompájával szemben érzett bizalmatlanság, a színház működtetésének fokozott technikai karaktere kiváltotta megfélemlítés mind, együtt keltette fel a rendezőben az egyszerűség, az alapokhoz való visszatérés, tehát a színész játékára iránti vágyat. Ha a mise en scène a színészvezetésre<sup>9</sup> korlátozódik, meglehetősen szegényes produkcióforma jön létre. Szükségből erényt kovácsolva a színészvezető csak a játékra figyel azzal az egyszerű ötlettel, hogy a színészt ő kell, hogy a próbák alatt megteremtse, provokálja, csapdába ejtse, megalázza, mártírt faragjon belőle és ehhez hasonlók. Ezért a színészvezetés gyakran patológus viszonyt alakul. Általában azonban minden rendben zajlik: a színészvezetés, szemben és eltérően a mise en scène jelenségével, a próbák folyamán vagy az előadás alatt történik meg. A mise en scène alatt a láthatót, a vizuális, a fölöslegest, a térállítást, a jelmez- és kellékválasztást értjük. A színészvezetés visszaállítja az interpretáló és a megszervező, a teremtmény és a Teremtő közötti színházi viszonyokat, újratermi az emberi kapcsolatot. Ismerjük Cocteau mondását a rendezőről: „Bábák ők, akik apának hiszik magukat.”

A kritika nagyritkán megkülönbözteti a vezetés és a mise en scène két funkcióját. Néha számon kérik a rendezőt, miért használ olyan szcenikát, mely a színészt a színházi technikába zárja, nem juttatja „levegőhöz”. A díszlettervezőkből vagy képzőművészekből lett rendezők gyakran kapják ezt a szemrehányást.<sup>10</sup>

Az a különleges figyelem, mely ma a színészvezetésre irányul, nem kell, hogy megszüntesse a mise en scène funkcióját és mindazt, amit a történelemben és a jelenben magával hoz. A vezető egészen biztosan lényeges szerepet játszik a szöveg felfedezésében és interpretálásában, a szcenikai eseményekben, de nem szünteti meg a mise en scène globális funkcióit annál az egyszerű oknál fogva, hogy a színészvezetés része a végleges produkciónak. Még ha a színészvezetés beidegzi, ösztönzi, megvilágítja is a mise en scène-t, a játék, bármenyire finom és befele figyelő, csak az egész színházi megvalósulásban nyer értelmet. S ekként a rendező sem korlátozza magát a színészvezető, még kevésbé a casting-, marketing- vagy kommunikációs igazgató szerepére.

#### 4.5. A formák esztétája

Egyes rendezők állandóan a művészszínházat és Vitez örökségét emlegetik attól felve, hogy művészetüket felemészti a *casting* és a *management*, felve, hogy elvesztenek minden esztétikai, dramaturgiai, ideológiai irányítást. Az előadás esztétikai, művészi és művi (artificial) karakteréhez tartozó dolgokat hangsúlyozzák, úgy mint a teátrilitást, a hagyomány és a formák tiszteletét. A színészek szép és tiszta alakokat rajzolnak kidolgozott és pontos mozdulatok koreográfiájával, a beszédmódjuk tudatosan retorikus, zenei, stilizált és formalizált (olyan alkotókra gondolunk, mint Jean-Marie Villégier, Daniel Mesguish, Robert Cantarella). Az így létrejövő „játék-feletti” (sur-jeu) nem feltétlenül a színjátszást jelzi, inkább átmenet az egyszerű játékból a koreografált, *heightened* (intenzív) játékba, ahogy az angolok mondják.

A rendező ilyen hasonmásai, a színész, a szerző, a dramaturg, a színészvezető, a koreográfus és a zenész, nem csökkentik a mise en scène fontosságát, sőt, inkább erősítik, hiszen a színházi működésben nélkülözhetetlen fogalmat gyártnak belőle. Nem kell tehát lemondanunk a fogalomról és a módszerről akkor sem, ha más szempontból a *performance*-ként vagy *production*-ként értett színházi munka már jobban megérteti velünk a művészet és a valóság kiszámíthatatlan kapcsolatát, a nézőkre gyakorolt hatást, azt, hogy néha fontosabb szabadjára engedni, mint szabályozni az előadást,

hogy a színháznak nyitnia kell a világra. Szabadon engedés és szabályozás, rend és rendetlenség, szabály és szabálytalanság: szívünk és a mise en scène-é is, e kettő között ingadozik. Az identitásuk változásába beleszédülünk.

#### 4.6. a néma zenész

A mise en scène szó és a fogalom maga (a XIX. század végi modern értelemben) egy, a szövegre, pontosabban az előadást megelőzően létrejött irodalmi szövegre épülő színházi gyakorlatot jelöl. A mise en scène tehát még egy olyan színház esetében is legitim fogalom, mely a színházi (re)jött beszéden kívül más dolgokat is használ, mint pl. szöveg nélküli képeket, „a csend óriás tereit, vagyis a virtuális tereket”,<sup>11</sup> tehát ne keressünk egy másik szót, egy másik fogalmat a mise en scène-re, mely már nem egy előre megírt szöveget reprezentál, de ami a csenddel, a nem-verbális, de vizuális és zenei jelekkel dolgozik? Kell-e, lehet-e úgy tovább beszélünk általában a mise en scène-ről, mintha az elveit nem a XIX. században foglalták volna rendszerbe? Példái megmutatták, mennyire rugalmas, mennyire helyettesíthetetlen a fogalom, hiszen semmiképpen nem úgy gondolunk rá, mint a színház, de főként a világ, a színház és a világ viszonyának szabályozási és önszabályozási mechanizmusára.

#### 4.7. a csend koreográfusa

Ezt szabályozást egy a valós vagy metaforikus koreográfusnál jobban senki nem képes működtetni. A színház tánccá válik, ha anélkül telepedik egy játék a reprezentáció elemei közé, hogy szüksége lenne a nyelvre. Ez azt jelenti, hogy a koreográfus mindig jelen van, akkor legfőképp, ha megfelelnek róla. A ritmizált zene táncra kel. Corvin poétikus értelmezésében „a színház felbomlik, pontosabban átalakul, tánccá válik (...). A tánc koreográfiát nem, de különleges időt jelent, mely nem függve többet a válaszok és a replikák idejétől a játékot az álomba helyezi át. A játék olyan ritmikus pulzálás, mellyel a szerző-rendező életre kelti szövegét.”<sup>12</sup> A mai mise en scène, Wilsoné, Kantoré, a fiatal színházé, tánccá és ritmikus játékká válva kilöki a túlságosan is egyértelmű jelölteket, s a néma és csendes képek felé, vagyis a jelölő felé fordul a lehető leghosszabb

<sup>8</sup> Théâtre Gérard-Philipe, Saint-Denis, 2002.

<sup>9</sup> Erről a kérdéstről lásd: Sophie Proust: *La Direction d'acteurs dans la mise en contemporaine*. Paris, L'Entretemps, 2006. Az idegen nyelven játszó fiatal színészekkel folytatott rendezői munkáról lásd: Les Essif: *The French Play. Exploring Theatre „Re-creatively” with Foreign Language Student*, The Univ. Calgary press, 2006.

<sup>10</sup> Lásd Stéphane Braunschweig interjút Sophie Proust könyvében. *Op. Cit.* És Josette Féral: *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretien*. Éd. Jeu – Éd. Lansman, 1997. T. II.

<sup>11</sup> Enzo Corman idézi: Michel Corvin: *Mise en et silence. Revue d'esthétique*, no 26. 1994. 126.

<sup>12</sup> Corvin ibid. 125.

időn át megtagadva az interpretációt, a jelet magát. Ez a tiszta táncnak tekintett mise en visszavezet minket a csendhez és a nézőhöz. Olyan művészetté válik, mely a nem mondhatót, sőt, a nem láthatót emeli felszínre, mint a csend egy hangját. (Már) nem az a művészet, mely a textusból a vizuális felétartva kifejezne valamit, nem az, mely észleli az üzenetet és kihangosítja. A mise en scène olyan művészet, mely a jelentésre váró nézőnek kiemeli a csendet. A mise en scène a csendet teszi láthatóvá.

#### 4.8. *Se isten, se mester, se (be)rendező\**

Ha játszunk egy kicsit a szavakkal, felvázolhatjuk a XX. századi rendező (metteur en scène) identitását, mely olyan progresszívan eltávolodott a *mester rendezőtől\*\** (Craig, Copeau, Jouvet), hogy néha nem volt több egy *(be)rendezőnél*, egy ezermesternél, egy kevéssé ihletett szakinál, aki a színpadi játékot kilóra mérte, sőt kilométerre, hiszen tologatta a sakktáblán a figurákat a szabályokat ugyan betartva, de kerülve a gondolatokat és elveszítve a mérték, s leginkább a mértéktelenség jelentését. Ez

a *berendező*, a végtelen e földmérője hátrahagyott jó pár avult tisztséget, ilyen a *vezető\*\*\** (az agit-prop színházban), a *közvetítő és megvezető\*\*\*\** (sztanyiszlavszkiji és strasbergi parapszichológusok pénzén), ilyen a *megmutató* (pedagógiai ügytelenségek), de minden színpadi *kihangosító* is ilyen, akik a karzat magasából küldik üzenetüket azzal a kizárólagos céllal, hogy meghallják őket.

A rendező hasonmásai megannyi ösztönzést adhatnak a színházi alkotásnak, mégsem válik ez láthatóvá, hacsak nem a néző értelmezi őket. De ki a néző? Nem egyszerűen egy magányos, a színházépületben eltévedt lény, de a közönség tagja, aki az összegyűltekhöz, mint színházi közösséghez tartozónak vallja magát. Ideje definiálnunk ezt a közösséget.

(Patrice Pavis: *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris, Armand Colin, 2007. 270–286.)

**Fordította: Jákfalvi Magdolna, Timár András**

\* metteur en helyett métreur en a szójáték.

\*\* maître en scène – a színpad mestere szó szerint, de a mester-rendezőket érti alatta.

\*\*\* meneur en scène

\*\*\*\* entremetteur és menteur en scène