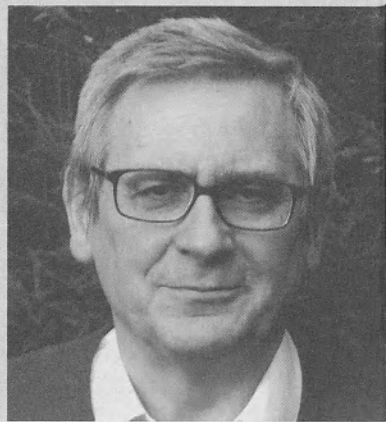


Sepsi Enikő

Patrice Pavis Magyarországon



Patrice Pavis két, az elmúlt években magyar nyelven is megjelent kézikönyve, a *Színházi szótár*¹ és az *Előadáselemzés*² mára a felsőoktatás nélkülözhetetlen tankönyve lett, de a színházi emberek is haszonnal forgathatják. Patrice Pavis májusi magyarországi látogatásának célja az volt, hogy a mára már klasszikusnak számító színházteoretikust személyesen is megismerhesse az egyetemi befogadó közeg. A budapesti és debreceni előadások a két lefordított mű ismeretére alapozva legújabb, a *La mise en scène contemporaine* (Armand Colin, 2007) című könyve, vagyis a színrevitel, illetve a kortárs rendezés témakörében szerveződtek. A Francia Intézetben *A klasszikusok színrevitele az utóbbi tíz esztendőben* címmel tartott szinkrontolmácsolásos előadást, az ELTE Eötvös-kollégium színházi szemiológia szemináriuma keretében, a fordítók részvételével szervezett, *A rendező szerepváltozása a kortárs színházban* című előadása a beszélgetés során a rendezés terminológiájának lefordíthatóságáról, a lehetséges opciókról szóló kerekasztallá alakult. A rendezvény középpontjában a könyv alább olvasható zárófejezete állt. Ezután Pavis *Testfelfogás néhány kortárs mozgásszínházi előadásban* címmel másfél órás, vetítéssel egybekötött előadást tartott a Debreceni Egyetemen, amelyen közel kétszáz ember vett részt. Az előadást kerekasztal-beszélgetés követte. A színházi terminológia bizonyos előre megadott elemei (alak–figura–szereplő; *gestus*, gesztus, de „théâtre du geste”: mozgásszínház, fizikai színház) angol–francia–német verzióinak közös áttekintésével megállapíthattuk, hogy rendkívül fontos a szakszavak hálózat-szerű felépítése (amely hálózat rendezőelve nyelvenként különböző, de elsősorban etimológiai gyökerű), a terminusok lehetőség szerinti magyarítása s a lefordíthatatlan, vagyis kultúrafüggő terminusok megtartása (például 'guignol'). Van olyan eset, amikor viszont egyszerű stilisztikai problémáról beszélhetünk (drámai vagy dramaturgikus).

Mindazonáltal nem formális elismertsége miatt hívtuk meg Patrice Pavist Budapestre, hanem azért, mert a hazai és nemzetközi egyetemeken tankönyvvé vált munkái fontos lépést jelentenek a színházstudomány területén, különösen a Magyarországon még mindig oly fiatal akadémiai diszciplína számára.

Pavis életművében (ha egyáltalán beszélhetünk így egy lezáratlan pályáról) a klasszikus színházi szemiológia megújítására törekszik: a jelentettek tanulmányozását egy energetikai modellel, a vektorizációval helyettesíti, összekapcsolva ezzel szemiológiát és befogadásesztétikát. Eközben olyan metodológiai problémákhoz jut el, mint a befogadás vizsgálatának esetlegessége vagy a

vektor műbéli/előadásbéli eredőjének meghatározása, mely az energetikai modell egyik kulcsmozzanata. A jelentés hermeneutikai vizsgálatának és a jelentéskényszeres befogadásnak a megkérdőjelezése nem pusztán a pavis életmű, hanem a színházstudomány máig ható alapkérdései.

Pavis legutóbbi könyve, a *La mise en scène contemporaine* a „mise en scène” (kontextustól függően: színrevitel, illetve rendezés) közel százéves fogalmát és gyakorlatának változását járja körül a drámai szöveget (előszöveget) feltételező színreviteltől a rendezői folyamaton át annak eredményéig, vagyis egy komplex jelrendszerig (rendezés). Az angol szaknyelv részben megőrizte a francia „mise en scène” kifejezést, részben, az eseményszerűséget hangsúlyozva, az itt és most történő aktusként felfogott színházi eseményre a *performance*, *performansz*, sőt a *produkció* szót használja. Az elméleti és színház-történeti áttekintést az elmúlt tizenöt-húsz év jellemző előadásainak elemzése kíséri, és a rendező funkcióváltozásainak köszönhetően előkerülő hasonmások szerepét áttekintő fejezet zárja. A rendező szerepének megváltozását jól mutatja a „mozgásszínház” (fizikai színház) gyakorlata, mely egész jól megvan rendező nélkül, és a színészre ruházza át a műegész partitúrájának létrehozását.

Tekintsük át a rendezés és a rendező funkcióváltásainak legfontosabb időrendi állomásait.

1887–1914. A színházi rendezés kettős, naturalista és szimbolista eredete csak részben fedi a populáris (Antoine, Gémier, Dullin) és a művészszínház (Fort, Lugné-Poë) dichotómiáját. Ez a polaritás egészen 1960-ig fennáll.

1900–1930. Az antinaturalista válasz és a színházi tér kutatása. A színházesztétika autonómiáját valló Adolphe Appia és Gordon Craig a reprezentáció lényegi elemét, a térben megvilágított színészt keresi. Appia szerint „a rendezés művészet, azt vetíti a Térbe, amit a drámaíró csak az Időbe tudott kivetíteni”.³ Craig használja először az angol „stage director” kifejezést, s a szövegből, az irodalomból kiinduló színrevitellel szemben a rendezést önálló színpadi gyakorlatként fogja fel. A színrevitel és a rendezés összetévesztése a mai napig jellemző a színházi, színházstudományi diskurzusra.

1910–1930. Az orosz avantgárdot (Mejerholdot, Vahtangovot, Mihail Csehovot) elsősorban a színészvezetés, a színész szisztematikus tanulási folyamata, bel-

¹ Ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia és Sepsi Enikő. L'Harmattan, 2006.

² Ford. Jákfalvi Magdolna. Balassi, 2003.

³ Adolphe Appia: Acteur, espace, lumière, peinture. *Théâtre populaire*, 1954. 5. sz. 8.

ső technikája érdekli. A korabeli német avantgárd szellemében dolgozó művészek azonban, mint például Mejerhold is, a térbeli és konstruktivista kísérletek felé fordulnak, s a színház „reteatralizációját” ünneplik.

1920–1940. A rendezés klasszicizmusa Franciaországban legalábbis Copeau és a Cartel (Pitoëff, Dullin, Jouvet, Baty) idejére esik. Copeau szinte tautologikus meghatározása szerint a rendezés a színpadi látvány, előadás egészét jelenti, melyet egy egyedi gondolat teremt, szabályoz és rendez el.⁴

1930–1940. A változást Artaud és Brecht hozzák. Artaud *A színház és hasonmása* című művében a színház metafizikáját igyekszik megteremteni, egy sajátosan színházi nyelv vizionáriusaként, s nem annyira a színházi gyakorlat megújítójaként.⁵ Brecht főként „Spielleiter”-ről, „Theaterarbeit”-ről beszél, a rendezés feladata tehát a mű dramaturgiájának felismerése és a megfelelő színpadi eszközök megtalálása, s csak másodsorban az, hogy friss szemmel tekintsen rá. A *Modellbuch* az epigonok kezén kétségkívül „halott” előadásokhoz vezetett.

1945–1965. Színházi decentralizáció Jean Vilar populáris és Jean-Louis Barrault „hivatalos” avantgárdjának égisze alatt.

1968 és a hetvenes évek. „Az olvasó születésének ára a Szerző halála” – írja Barthes *A szerző halála* című tanulmányában. Ezzel az időbeliség is megváltozik, hiszen amíg „él” a szerző, addig a saját múltjaként fogjuk fel a szöveget. Abban a pillanatban azonban, amikor elvonatkoztatunk a szerzőtől, a „szöveg” a jelenben kezd el működni. A „szerző halálával” (lásd még Foucault és Lacan) megnyílik az út az amerikai performansz, a happening, a tánc és a zene számára (Wilson, Cunningham, Foreman, Cage, Glass). Ez az Ariane Mnouchkine vezette Théâtre du Soleil kollektív alkotásának időszak. Nem beszélünk műről, szerzőről, rendezésről, hanem produkcióról, jelentő folyamatról és gyakorlatról.

A nyolcvanas években a rendezés egybemosódik a performansszal, a gyakorlat finomodik, és elszakad a teóriától. Az angolszász területeken, különösen az egyetemeken virágzó posztmodern és posztstrukturalista teóriák (például a derridai dekonstrukció) nemigen találnak

visszhangra a színházi gyakorlatban (kivételesen Richard Foreman és a Wooster Group).

1990-től a szöveg visszatérésének, egy új dramaturgia kialakulásának vagyunk tanúi, melynek gazdasági oka a látványtársadalom előadásainak aránytalan költségvetése. A *performance theory* vagy *performance studies* elterjedt, de gyakorta hiányzott belőle az elemzés metodológiai megalapozottsága. Az esztétikai tárgyként felfogott előadás visszavezet a teatralitás fogalmáig, egészen Mejerholdig, Copeau-ig. A performansz gyakorta hozzájárul a kompakt szövegek megnyílásához, olvashatóságához. A hangsúly tehát a recepció elősegítésére helyeződik, s kevésbé szól szerző és rendező konkurenciájáról. Megjelenik ugyanakkor a fogalom metaforikus használata is, mely a végtelenségig, sőt a használhatatlanságig tágítja a „mise en scène” fogalmát.

Patrice Pavis három magyarországi előadása ezen erővonalak mentén fogalmazódott meg, s egy ellenszótár megírásának vágya fejeződött ki bennük, mely a rendező által a próbafolyamat során adott pillanatban, adott helyen, adott személyhez kötve alkalmazott metaforikus kifejezéseket tartalmazná. Ezek a legkevésbé sem teoretikus kifejezések (egy rendező sosem mondja azt, hogy „alak” vagy „didaskália”) egy meghatározott rendezőre, színházra, csapatra jellemző belső „szakszargont”, ha tetszik: poétikus nyelvezetet alkotnak, melyet – akár az argót vagy egy költő sajátos nyelvhasználatát – szótárba lehet rendezni. Ahogy Barthes dolga végeztével szívesen tért vissza a szöveg öröméhez, Patrice Pavis, az elméletalkotó eljut a színház, a színházi gyakorlat nyelvének poétikusságához, szeretetéhez és öröméhez. Mindeközben természetesen továbbra is szükség van az egyedi színházi jelenségek megragadásához egy metanyelvre, vagyis a színháztudomány terminológiájára, ahogy szükség van az egyes költői nyelvhasználatokat közös nevezőre hozó, vagyis az értelemközösséget megteremtő poétikákra, az elmélyült megértést jelentő irodalomelméletekre is.

⁴ Jacques Copeau: *Appels. Registres I.* Párizs, Gallimard, 1974, 29 skk.

⁵ Víziját, melynek támaszát a keleti színház jelentette, később különféle képpen valósítja meg Jerzy Grotowski, Robert Wilson vagy Valère Novarina.

Patrice Pavis

A rendezés és a rendezés új funkcióinak megkérdőjelezése

Vajon a rendező válságos helyzete közelgő eltűnését is jelenti? Kétségtelenül! A „szíinigazgató” (a rendező spanyol megfelelője) régóta nem megfellebezhetetlen ura már a birodalomnak. Kft.-vé, korlátozott felelősségű társasággá, posztmodern alkalmi munkássá vált, aki önszántából veszti el vagy forgácsolja szét képességeit (ám a részesedésre töretlenül igényt tart).

Az egyetlen szemszögből kiindulva szervezett, szemiológiai jelek rendszereként értelmezett rendezés sokáig kitartott. Egy Copeau, egy Craig vagy egy Strehler klasszikus szándéka, amely arra irányult, hogy a drámaíróit „színreíróval” helyettesítse, aki a végsőkéig hű marad hozzá, a posztmodern színpaddal és valósággal szemben már a hetvenes években apró darabokra hul-