



Kékesi Kun Árpád

## A rendezés színháza és/vagy a rendezői színház

A színháztudomány elmúlt fél évszázadának számottevő fejleménye, hogy különös figyelemre tett szert a rendezés (a *mise-en-scène* vagy az *Inszenierung*), amelyet azonban a róla szóló diskurzus részben gyakorlati kategóriává, részben metodológiai fogalomként merevített.<sup>1</sup> A rendezésnek a produkció (az előadások megalkotása) felőli definiálása többnyire az „alapító atyák” nézeteinek újraélesztése, és a „modern idők” színházművészeti viszonyai közé illesztése által történt. Pl. egy 1964-es, a rendezés diskurzusát tekintve viszonylag korai áttekintés jórészt a közös értékek hiányában, illetve az alkalmi, az (egyéb-ként definiálatlanul hagyott) szentségben immár nem részesülő közönség részvételében, tehát az elidegenedés társadalmába való beágyazottságban látta a kortárs színház fő problémáját, amelynek megoldását, a *mise-en-scène* mint szcenikus mise rektifikálását a rendezőre testálta. A történelmi szükségszerűség „a szintézis és interpretáció egységesítő elveit” diktálja,<sup>2</sup> amelyek a rendező egyéni kreativitásán át érvényesülve lehetővé teszik, hogy újjáteremtődjenek „a »színháznak a maga legigazabb formájában« való létezéséhez szükséges feltételek”.<sup>3</sup> A színpadformák változnak, a rendező feladata mégis változatlan: „a különböző művészetek harmonikus összevegyítése”, az egység létrehozása a színpad piktorialis, fakszimile, expresszionista vagy teátrális formái közepette.

Patrice Pavis három évtizeddel későbbi, ma is széles körben használt színházi szótárának öt oldalas *mise-en-scène* szócikke csupán annyit módosított ezen az elven, hogy mellőzte a modern lamentációt, és a „totalizálás igényeként” jellemezte a térbeliesítést, az összehangolást, valamint az értelem nyilvánvalóvá tételének eljárását. Ezek folyamánként ugyanis „a rendezésnek organikus, teljes rendszert kell alkotnia, olyan struktúrát, amelynek minden eleme illeszkedik egymáshoz, és amelyben semmi sem marad véletlen, hanem meghatározott funkciót tölt be az egész koncepciójában”.<sup>4</sup> E *conception classique* azonban kizárólagos helyet kapott a rendezés meghatározásában, s noha érződik Pavis abbéli törekvése, hogy (a szócikk pontokban való kifejtésének folyamatában) teoretizálja a *mise-en-scène* fogalmát, mégis megmarad az egyértelmű gyakorlati elméletbe bonyolításának szintjén.

A rendezés, mint igen összetett, de részfolyamatokra bontható *techné* elgondolása<sup>5</sup> tehát jórészt azokat a gyakorlati megfontolásokat tükrözi, amelyek a 19-20. század fordulóján konkretizálódtak. Sőt „a Színház Művészetének reneszánszába vetett hitet a rendező reneszánszába vetett hittel” azonosították,<sup>6</sup> s egy színházi *uomo universale* alakjában vélték összesűrűsödni „az egység”: „a műalkotást egyedül éltető dolog”<sup>7</sup> megteremtéséhez szükséges erőket. Harmónia, totalitás, egyetlen akarat és szellem, ellenőrzés, homogenizálás: e kifejezések köré szerveződnek II. György, Antoine, Brahm, Sztanyiszlavszkij, Appia, Craig, Granville-Barker, Copeau és mások írásai, és a rendező munkájának kritikai

megítélését szolgáló mércévé szilárdulva még ma is ezek köszönnek vissza a színházi közgondolkodásban. Az ily módon lapidárisra merevített gyakorlati kategória azonban gátolja a rendezés többértelmű problematizálását, mert részleges törekvésekből általánosan alkalmazandó szisztémát absztrahál ahelyett, hogy „historizálná” e törekvéseket. Ha viszont történetiségében szemléljük azokat a műveleteket, amelyek egyes 20. századi rendezők munkáinak alapjául szolgáltak, számtalan termékeny ellentmondást találunk, amelyek doktriner módon sem szabványosíthatók. Sőt állandó mozgásban tartják a „rendezői színház” nem nagyformátumú tehetségek soraként, inkább kulturálisan determinált (eltérő ideológiai implikációkat felfedő, nyelv és test, *logosz* és *opszisz* stb. viszonyában különböző felfogásokat artikuláló) tendenciákként értett alakulását.

A rendezővel szemben sablonosan támasztott kettős követelmény – az előadás megszerzése és ellátása az individualitás pecsétjével – főként az alteritás összefüggéseiben, nevezetesen az autonóm színházművészet eszméjének kialakulása felől érthető meg. Egyrészt, a 19. század második fele előtt a világitás, a térkonceptió, a díszlet és a jelmez csak részleges színházi jeleknek számítottak, hiszen a funkciójuk szinte kizárólag illusztratív volt. Évszázadokon keresztül a szerző, a játékmester, a vezető színész vagy az intendáns tiszte csupán a beszéd és mozgás koordinációjára terjedt ki. (Még a gyakran *Ur-Regisseur*ként emlegetett Goethe is a deklamálást és a testtartást tartotta a játék és a színpadkép fő elemeinek.) Másrészt, a színházi kommunikáció a színész és a néző vonatkozásában valósult meg, amely a dramatikus színház tradícióján belül a drámában sűrűsödő érzelmek-gondolatok dinamikájának, azaz a drámaíró alkotásának tolmácsolását jelentette. Ebben a kétpólusú rendszerben, amely valójában a drámaíró és a néző között zajló színházi előadást célozta, a színész a csatorna szerepét töltötte be, akinek hírneve attól függött, hogy milyen híven, azaz milyen egyéni intenzitással és természetességgel tudja közvetíteni a szerző kreálta világban ágáló figurát, rajta keresztül pedig magát e világot.

Az összetett jelrendszer megszervezése, illetve a dramatikus eseményeknek a kontextus figyelembevételével történő értelmezése akkor vált megkerülhetetlenné, amikor a 19. század közepén egyes technikai eszközök lehetővé tették, hogy a színházi jelek rendszere radikálisan kibővüljön, az uralkodó történelemszemlélet és filozófia pedig megkövetelte, hogy precízen kidolgozott történeti és társadalmi keretbe illesszék a színpadi történéseket. Így a rendező a romantikus/historizáló és realista/naturalista tendenciák melléktermékének is tekinthető.<sup>8</sup> A pozitívizmus mellett persze nem hanyagolható el azon életfilozófiák és (össz)művészeti törekvések hatása sem, amelyek az antinaturalista színházi trend (legkorábban a szimbolizmus) kialakulását ösztönözték. Ez pedig éppúgy megkívánta a színházi előadás *Gesamtkunstwerk*ké transzformálását, illetve a láthatatlan erők összjátékának a látható dimenziójában való értelmezését, amelyeket a rendező kettős funkciójaként jelölt meg. A rendezés így válhatott a szervezés és az alkotás egymást feltételező eljárásainak gyakorlatává, amely mögött azonban észre kell vennünk az interpretáció aktusának döntő jelentőségűvé válását. A konkrét gyakorlatot normalizáló szemlélet ezt mulasztja el, sőt legfeljebb a jelentés konkretizálását érti interpretáció alatt, így nem is juthat arra a belátásra, hogy épp az erről a műveletről alkotott elgondolások változása befolyásolta legnagyobb mértékben a rendezés történeti jelenséggé válását. Ennek kutatása közben pedig a *Regietheater* azon sajátosságára is felfigyelhetünk, hogy az előadásmódok alakulástörténete nem kizárólagos alapon működik, azaz nem egymást



leváltó paradigmák sorozatát láttatja, mint inkább kölcsönhatásban lévő játéknelvek át- meg átrendeződő repertoárját.

Az avantgárd és/vagy „forradalmi” törekvéseknek köszönhetően az interpretáció, mint a rendezés fő művelete már a 20. század elején sem kizárólag a jelentés megkeresését és érzékletessé tételét célozta. Pl. Mejerhold folytatta a dramatikus színház tradícióját, de meg is tagadta azt, amikor lemondott az egységes műalkotás létrehozásáról (a különböző művészeti nyelvek szintetizálásáról), illetve egy fiktív világ (re)kreációjáról. Mégpedig úgy, hogy közben az értelmezendő dolgok keretéből nem emelte ki a színészt és annak testét. A naturalizmus a nyelv látványát tette elsőrangúvá, a szimbolizmus viszont a látvány nyelvévé. Ám mindkettő olyan nyelvi fikció színpadi megalkotásában volt érdekelt, amely megengedte, hogy a néző a színészen, vagyis a testi jeleken „keresztülpillantva” csupán a játszott figurát „érezkelje”. A biomechanika és „az egyenes vonalú színház” elgondolása<sup>9</sup> azonban lehetővé tette, hogy a színészi test ne áttetsző jelölő, hanem olyan jelkomplexum legyen, amely a színpad konstrukciós jellegének kiaknázásához járul hozzá. A kinézisből kiinduló, és nem jelintegrációval végződő színpadi értelmezés Mejerhold-féle gyakorlata erőteljesen átalakította a rendezés korai kategóriáját, ahogy később Brecht, Artaud és Grotowski elméleti szövegekben is reflektált, illetve számos performansz-színházi rendező munkáiban explicitté váló eljárásai. Mindezek eredményeként a rendezés módozatainak olyan pluralizmusa jött létre, amely – mint a rendező figurájára alkalmazott metaforák meglepő változatosságából is kitűnik<sup>10</sup> – szétfeszíti az uniform kategória kereteit, de nem vulgarizálható az „ahány rendező, annyi eljárás” relativizmusába. Elvégre nem a kreatív tehetség szeszélyes megnyilvánulásairól, hanem a praxis kreatív példáiról van szó, amelyek a jelenbe nyúló hatástörténettel bírnak, és állandóan változ(tat)va (egy-mást) ma is folyamatosan írják (át) a 19-20. századi színház történetét.

Ezt reflektálja a közel egy évtizedes – az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok két projektje, a Magyary Zoltán-, a Bolyai János- és az Eötvös-ösztöndíjak által lehetővé tett – kutatás eredményét összefoglaló, *A rendezés színháza* című könyv, amely az ún. rendezői színház főbb jelenségeinek történeti áttekintésére vállalkozik, a 19. századi realista-naturalista kezdeményezésektől a napjainkból kiemelkedő totális vagy posztdramatikus színházi tendenciáig. A könyv a hatástörténet szempontjából kivételes fontosságú rendezőknek a színházról, az előadásról, a reprezentációról vallott nézeteit szoros összefüggésben tárgyalja a konkrét színházi rendezéseikkel. A színrevitel történeti alakzatait tizennégy fejezet domborítja ki, amelyek részletes leírását adják az egyes alkotók nevéhez köthető törekvéseknek a történelmi, társadalmi és lélektani irányultságú realista színházról az epikus és kegyetlen színházon át a képek színházáig. A kiemelten tárgyalt rendezők munkásságának elemzése közben a fejezetek más színházi alkotók munkáit érintik is, sőt kitérnek az egyes korszakokat meghatározó színházi tendenciákra, erővonalakra. A könyv nem elhanyagolható célja a pontosítás: a többé-kevésbé ismerni vélt – a teatrológia diskurzusa által teljességgel kanonizált – színházi alkotók munkái körüli félreértések tisztázása, amelyek a rájuk hivatkozó színház-történeti és -elméleti írások egész sorában köszönnek vissza. A tanulmányok ezért „hátrébb lépnek egyet”, és nem általánosságban, nem is egyes teljesítményeket kiragadva szólnak az említett rendezők gyakorlati-elméleti tevékenységéről, hanem részletekbe menően, a belső összefüggések maximális feltárásának igényével. S közben sajátos módon újraírják másfél évszázad európai színház-történetét.



A monográfia tehát a jelentős és széleskörű hatást kifejtő színházi alkotókra koncentrálnál, pontosabban a rendezésnek azokra a – fentebb taglaltak értelmében – történetileg változó alakzataira, amelyek a hatástörténet szempontjából megkerülhetetlennek tartott rendezőkhöz kapcsolódnak. (A cím épp ezt a koncepciót tükrözi, szemben a rendezői színház hagyományos megnevezésével.) Nem vállalkozik az enciklopédikusságra, azaz nem célja, hogy minden valaha élt, vagy figyelemre méltó előadást készített rendező szerepeljen benne. Ellenben azokra fókuszál, akiknek munkássága mérföldkövet jelent a 19-20. századi színház történetében. Ily módon vázolja a hazai folyamatok világszínházi kontextusát is: olyan háttérrel teremt, amely előtt még inkább kirajzolódhat az „utánjatszás” tradíciójára épülő magyar törekvések historiográfiai relevanciája.

Az egyes fejezetek sem törekszenek a teljes felsorakoztatásra, mert nem maradéktalan pályaképet igyekeznek megrajzolni, hanem az adott rendezők életművén belül konkrét kérdésekre választ találni. Olyanokra, amelyek 1. a kiemelkedő előadásokat, 2. a bennük és az elméleti írásokban konkretizált színházfelfogásokat, 3. a klasszikus és a „kortárs” drámák színpadi értelmezését, 4. a színrevitel műveleteit (elsősorban a szcenográfiát és a különféle kifejezésformákat), 5. a nézőnek szánt szerepeket és 6. a kialakult játéktechnikákat érintik. A könyvben bőséggel szereplő konkrét munkák épp ezért inkább paradigmatis példaként funkcionálnak, nem pedig felsorolt „tényeknek” tekinthetők. E példákat a fejezetek aprólékos elemzésnek vetik alá, gazdag információs anyag átadására és annak alapos kommentálására törekedve. A szöveget olyan képek egészítik ki, amelyek nem pusztán illusztrációkként szolgálnak, hanem az elemzés megkerülhetetlen részét képezik. A könyv mind a megközelítés és tárgyalás módjában, mind a szöveg nyelvében érvényesíti a tudományosság igényét, azaz teoretikus keretbe ágyazza a történeti vizsgálódásokat. Különös hangsúlyt fektet a rendezők által készített vagy tervezett (de meg nem valósult) előadások poétikai megformáltságának a színházi jelek rendszere felől történő értelmezésére. Ugyanakkor a kortárs színházelmélet fogalmait és eljárásait használva példát kínálva a teória gyakorlatban történő alkalmazására. Jóllehet a színház-történet lényegi problémáját jelenti az a tény, hogy a legfontosabb forrás, az előadás, ontológiai státuszából következően hiányzik a vizsgálható anyagok közül, a történeti munkák jó része nem is igen próbálkozik a fennmaradt emlékek alapján (nem rekonstruált, sokkal inkább a kutató fejében *meg-*) konstruált előadások analizálásával, főként nem a színházi jelek létrehozása és befogadása szempontjából. A *rendezés színháza* azonban épp az előadások, a színházi jelentésképzés folyamatának elemzésére koncentrálnál, miközben vázolja a rendezői életművek összetettségét, irányait is.

„Mint rendező nagyon jól tudom használni azokat, akik csak ülnek a seggükön és gondolkodnak. Még ha a tudósoknak nincs is fogalmuk róla, hogyan kell egy darabot a színpadon életre kelteni, amit nyújtanak, az számomra nem holt anyag.”<sup>11</sup> E Peter Steinre jellemző pikírt kijelentés nem feltétlenül üdvözlendő módon erős oppozícióba rendezi a teóriát és a praxist, mégis felvillantja annak esélyét, hogy a teatrológiai kutatások eredményei végső soron beépülhetnek oda, ahonnan kiindultak: a színházba. Reményeink szerint pedig e könyv, amely tudományos igénnyel készült, mégis felvállalja a magas szintű ismeretterjesztés feladatát, olyan típusú „tudásanyag” példája lehet, amely revideálja a színház-tudománynak a „színházi berkekben” hangoztatott sovány elismertségét, illetve az akadémiai körökben tapasztalható sajnálatos alulértékelttségét. Mindemellett olyan horizontot nyit, amelyben egy művészeti ág legutóbbi másfél száz esztendejének



legjelesebb törekvései az európai kultúra egészét meghatározó kezdeményezésekként válnak láthatóvá.

(Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Budapest, 2007. A monográfiát a szerzői előszó közlésével ajánljuk olvasóink figyelmébe.)

### Jegyzetek

<sup>1</sup> Az utóbbiról részletesen lásd: Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza avagy a mise-en-scène művészete*, in: *Színház, kultúra, emlékezet*, Pannon Egyetemi Kiadó, Veszprém, 2006.

<sup>2</sup> Helen Krich Chinoy: *The Emergence of the Director*, in: *A Source Book of the Modern Theatre* (szerk.: Helen Krich Chinoy és Toby Cole), Peter Owen, London, 1964, 9. o.

<sup>3</sup> Uo. 77. o.

<sup>4</sup> Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, 211. o.

<sup>5</sup> Vö. Nánay István: *A színpadi rendezésről*, Magyar Drámapedagógiai Társaság, Budapest, 1999, 35-74. o.

<sup>6</sup> Edward Gordon Craig: *On the Art of the Theatre*, William Heinemann, London, 1912, 177-178. o.

<sup>7</sup> Uo. 157. o.

<sup>8</sup> Vö. David Whitton: *Stage Directors in Modern France*, Manchester University Press, 1987, 13. o.

<sup>9</sup> Vszevolod Mejerhold: *A színház történetéről és technikájáról*, in: *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején* (szerk.: Tompa Andrea), OSZMI, Budapest, 2006, 237. o.

<sup>10</sup> Vö. Susan Letzler Cole: *Directors in Rehearsal. A Hidden World*, Routledge, London and New York, 1992, 5. o.

<sup>11</sup> Peter Brook és Peter Stein: *Titánok duettje* (ford.: Szántó Judit) = *Színház*, 1991. 3. szám, 24. o.