

MARTIN ESSLIN EN DE THEATERSEMIOTIEK

Martin ESSLIN, *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. Methuen, London, 1987, 190 p. (ISBN 0-413-53530-4).

Met uitzondering van Keir Elams *The Semiotics of Theatre and Drama* (Methuen, London, 1980) is het domein van de theatersemiotiek vrijwel uitsluitend het exploratieterrain van de Romaanse theaterwetenschapper gebleven. In zekere zin sloot Elams studie daar nauw bij aan: een zeer gedetailleerd beschrijven en formen van het theatrale 'artefact', in een semiotisch communicatiemodel, verwijzend naar Praagse Structuralisten en Russische Formalisten, met referenties aan Aristoteles en Plato om het geheel een gedegen klassieke fundering te kunnen geven. Het werk hoorde thuis in de school van onder meer Patrice Pavis en Anne Übersfeld wier geschriften elke amateur-semioticus genoeg bodemvastheid geven om een eigen theater-semiotisch model uit te proberen. (Zie in dat verband mijn artikel, "Dramatekst als bindmiddel. De relatie acteur-regisseur in het theater: een semiotische benadering", in *Documenta*, IVe jaargang, nr. 1, pp. 29-43).

De reputatie van Martin Esslin in acht genomen doet een studie over theatersemiotiek van zijn hand dan ook een beetje vreemd aan. Deze autoriteit op gebied van theater, die zijn tijd verdeelt over Londen (waar hij schrijft) en Californië (waar hij doceert aan de Stanford University), staat immers bekend als zeer "down to earth". Dit blijkt onder meer uit zijn bijdragen in *Plays and Players* en zijn hele wetenschappelijke oeuvre, waarvan *The Theatre of the Absurd* algemeen als een standaardwerk over die theatervorm geldt.

In het begin van zijn zeer leesbare studie (wat bij de theatersemiotiek wel eens meer uitzondering dan regel wil zijn) schijnt Esslin zich als het ware te willen excuseren voor zijn semiotisch slippertje. Daarmee legt hij al meteen zijn kaarten op tafel: wanneer Esslin de semiotische publikaties immers in ogenschouw neemt heeft hij het ironiserend over

"... very involved texts (...) I was forced to translate into practical terms only to realise that a very simple fact had been clothed in the most involved language." (p. 11)

Daarmee is de bedoeling duidelijk: *The Field of Drama* wil het hoofdzakelijk van de duidelijkheid hebben. Esslin pretendeert geen nieuwe inzichten maar wil, blijkbaar "à la recherche du temps perdu", zijn eigen *Anatomy of Drama* (London,

1976) semiotisch updaten. Al realiseert Esslin zich ook wel dat semiotiek, hoe simpel ook, in zekere zin altijd 'labouring the obvious' zal blijven.

In een nogal gratuite commentaar op Esslins werk zou men kunnen zeggen dat de grote kwaliteit van dit boek tegelijkertijd ook de zwakte ervan is. Het werkje geeft een overzicht van wat aan theatersemiotisch ideeëngoed is bijeengedacht, brengt op heldere wijze de belangrijkste elementen en modellen naar voren, maar doet ook niets méér. En waar het dat eventjes probeert te doen (in het laatste, af-rondende hoofdstuk waar Esslin een "hiërarchie" in het geheel van theatrale tekens voorop stelt) wordt in zekere zin de pointe gemist. Want na het lezen van dat laatste hoofdstuk zit je weer met dezelfde opmerking: so what? Hiërarchie van tekens, O.K., maar iedere "ontwikkelde" toeschouwer weet dat voor persoon a feit x op de scène iets anders betekent dan voor persoon b.

Bovendien doet Esslin hier niets anders dan Anne Übersfeld in haar overigens niet in de bibliografie opgenomen *Ecole du Spectateur* (Parijs, 1981). Zij maakt daarin een onderscheid tussen de "lecture pauvre" en de "lecture riche" van een voorstelling, waarbij de laatste gebaseerd is op een "hogere" tekenhiërarchie dan de eerste.

Laat dit echter niet meer zijn dan een kanttekening. In zijn geheel is *The Field of Drama* een boek in de Esslin-traditie: duidelijk, terzake, en vooral een geschreven bewijs van eruditie. Die doet Esslin steeds weer met de juiste citaten uitpakken. Zo plaatst hij naast de opmerking dat semiotiek in feite een wetenschap is die niets meer doet dan zeggen wat iedereen al weet, de fameuze uitspraak van Monsieur Jourdain uit Molières *Bourgeois Gentilhomme* wanneer die stelt dat hij al heel zijn leven proza spreekt zonder het te weten.

Esslin lijkt zich als het ware bij voorbaat neer te leggen bij het feit dat het hele fenomeen theater onmogelijk in een allesomvattende 'Totaltheatergrammatik' kan worden gevat. Het enige wat je volgens hem kan doen is een aantal communicatieprocessen aangeven die met theater verband houden, het geheel beter duiden, zonder daarom finaal het ideaal van het geheel te moeten beogen.

Toch zijn Esslins ambities bij het begin van het boek minder beperkt dan hij doet uitschijnen. In zijn introductie stelt hij dat hij in zijn studie blijk wil geven van een "brede" visie op theater. Daarmee bedoelt hij dat niet alleen het 'theater' als zodanig aan bod zal komen maar ook de film, de T.V., zelfs het theater dat helemaal niet de bedoeling heeft theater te zijn, m.a.w. de dingen van alledag die zo maar rondom ons gebeuren. Deze opvatting wordt ook verwoord in E. Burns, *Theatricality. A Study of Convention in the Theatre and Social Life*, Londen, 1972).

Het originele van Esslins aanpak belooft erin te zullen bestaan dat hij nu precies op basis van de semiotiek gaat aantonen waarin theater, film en televisie van elkaar verschillen. Pas een eind over de helft van het boek schijnt Esslin zich te herinneren dat hij zijn lezers die belofte heeft gedaan. Totdan toe komen de voorbeelden immers uitsluitend uit de theatergeschiedenis en wordt slechts heel in de verte naar film en televisie verwezen. Uiteindelijk wordt de hele zaak in hoofdstuk 10 ('Signs of Stage and Screen') in drie punten afgedaan. Bij theater heb je een "continuous feed-back of reactions" (p. 95), bij film en televisie niet. Bij theater heb je een beperking in de ruimte, bij film en televisie niet. En voor theater en film moet je je huis uit, voor televisie niet. Punt.

Waar Esslin zich aan de 'vertaling' en 'Deutung' van het semiotisch filosoferen en terminologische uitspattingen houdt, is hij op zijn best. Zeer geslaagd is zijn overzicht van theatrale tekens ('Signs of Drama') waar hij zich volledig baseert op Eco en Peirce. Waar Eco een turf van honderden bladzijden nodig heeft (*Semiotics and the Philosophy of Language*, Londen, 1984), kan Esslin de essentie op een tiental pagina's kwijt. In het theater gaat het om drie soorten tekens: icoon, index en symbool. Bij het icoon wordt hetgeen bedoeld wordt afgebeeld (een dolk als teken voor een dolk); bij een index wordt de betekenis duidelijk door "de afgebeelde relatie" (bloed als teken voor een dolk); bij een symbool is er geen organische gelijkenis (een dolk als teken voor wraak). Met de opmerking dat theater in essentie altijd iconisch is raakt Esslin de kern van de zaak en relativeert hij meteen ook elke indeling. In tegenstelling tot zijn collega's semiotici schijnt hij daar helemaal geen moeite mee te hebben.

Uit verdere hoofdstukken blijkt dat Esslin uit al de verschillende mogelijkheden duidelijk voor een acteur-gerichte semiotiek kiest. Dit blijkt uit het onderstrepen van het belang van de neventekst naast de hoofdtekst (de 'naakte' dialoog). Daarmee volgt Esslin de lijn van Übersfeld en illustreert hij haar theorie, zonder die overigens met naam te noemen (Esslin is over het algemeen nogal karig met voetnoten en verwijzingen) door het voorbeeld uit *Wachten op Godot* waar de zin "laten we gaan" wordt gevolgd door de aanwijzing "zij blijven zitten". Een bewijs dat de neventekst meer de actie bepaalt dan de hoofdtekst.

Hoewel de hele studie amper 190 pagina's telt kan Esslin geen onvolledigheid worden aangewreven. Misschien is dat wel de belangrijkste kwaliteit van het boek. Voor de theaterliefhebber die op het vlak van de theatersemiotiek nog van een maagdelijke onschuld geniet, is *The Field of Drama* zeker een pijnloze en liefdevolle inleiding. Ook al moet de lezer zich realiseren dat hij hier geen wereldschokkende dingen zal vernemen. Maar ontdaan van zijn barok geschematiseer (in Es-

slins werk vind je niet die enge schema's die het werk van de Franse semiotici sien), ziet alles er ontroerend eenvoudig uit. Kan dit dus wel voor échte theatersemiotiek doorgaan?

Dirk DE CORTE