

ERIKA FISCHER-LICHTE

Az „érzelmek egyetemes nyelvétől” a „színház egyetemes nyelvéig”

A színházzszemiotika történetéről

A színházzszemiotika már most komoly múltra tekinthet vissza. Elméleti tudományágként gyökerei legalább a 18. századig nyúlnak vissza, amikor Diderot, Lessing és a korszak más meghatározó elméi felfedezték, hogy a színház a szemiotikai reflexió különleges tárgyának tekinthető. Diderot¹ és Lessing² elsősorban azzal a problémával foglalkoztak, hogyan viszonyulnak egymáshoz a színházban a nyelvi és a gesztikus jelek. Megpróbálták meghatározni, hogy milyen tartalmak kifejezésére mely jelek a legalkalmasabbak, és végül egybehangzóan arra a megállapításra jutottak, hogy a gesztusok különösen a lelkiállapotok, az érzelmek és a szenvedélyek ábrázolására hivatottak. Lichtenberg³ e tételre építve dolgozta ki programját, amely „az affekciók teljes szemiotikájára avagy az indulatok természetes jeleinek ismeretére” irányult. E vizsgálat tárgyát az az „önkéntelen testnyelv” kell, hogy képezze, „mely nyelvet a szenvedélyek valamennyi fokozata széles e világon beszél. E jelrendszer megértésének képességét az ember – mint ismeretes – még huszonötödik életéve előtt tökéletesen elsajátítja. A nyelv használatára a természet tanítja meg.” Ebből kiindulva Lichtenberg a színházi jelekként felfogott mimikus-gesztikus jelek három osztályát különböztette meg: 1.) az érzések és szenvedélyek kifejezésére szolgáló

és az emberi faj egészére vonatkozó jeleket; 2.) a személy társadalmi helyzetére utaló és az emberre mint egy meghatározott társadalom tagjára, illetve az abban betöltött szerepére vonatkozó jeleket; 3.) az egyes személyek különleges tulajdonságait ábrázoló és az emberre mint individuális szubjektumra vonatkozó jeleket. Végül is (*Gondolatok a mimikáról* [Ideen zu einer Mimik] című 1785/86-os írásában) Johann Jakob Engel fogalmazta meg a lelki és testi folyamatok analógiájának törvényét, és kidolgozta a gesztikus jelek teljes tipológiáját, amelynek segítségével valamennyi elképzelhető emberi lelkiállapotot megfelelően lehet ábrázolni.

A kortárs színházzszemiotika csupán történeti szempontból érdeklődik elődei iránt⁴, s inkább ahhoz a század harmincas és negyvenes éveinek elejét meghatározó fejlődési tendenciához csatlakozik, melynek során a színházzszemiotika a Prágai Strukturáliszták által kidolgozott tudományos diszciplínává vált. Az alapvető problémák felvetése és egyfajta megoldásuk főként Petr Bogatyrevnek, Karel Brušáknak, Jindrich Honzlnak, Jan Mukařovský-nak és Jiří Veltruský-nak köszönhető. Így vagy úgy valamennyien Otakar Zich eredményeire hivatkoztak, amelyeket a cseh színházzkutató (többek között) 1931-ben *Estetika dramatického umění* címmel megjelent könyvében fogalmazott

¹ *Levél a süketekről és a némákról* (1751), *Observation sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais* (1770), *Színész-paradoxon* (1769–1778)

² *Der Schauspieler. Ein Werk worinnen die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden* (töredékek); *Laokoon* (1766); *Hamburgi dramaturgia* (1767–69)

³ *Über die Physiognomik, wider die Physiognomen: Zur Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis* (1778); *Briefen aus England* (1775); *Vorschlag zu einem Orbis pictus für deutsche dramatische Schriftsteller, Romanen-Dichter und Schauspieler* (1780)

⁴ *Vo.*: Fischer-Lichte, 1983:2. kötet (A lábjegyzetben szereplő szakirodalom könyvészeti adatait lásd e számunk válogatott színházzszemiotikai bibliográfiájában – a fordítók megjegyzése.)

meg. Munkái a színházzemiotika olyan alapproblémáit elemzik, amelyek bizonyos fokig máig sem veszítettek aktualitásukból. Vizsgálataik középpontjában a színházi jel polifunkcionalitása és mobilitása, a színházi jelek hierarchiájának lehetőségei, a színházi gesztusok elhatárolásának és leírásának problémája, a színházi jelek tipológiája, a nyelv és a színművészet kapcsolata, illetve a népszínház jelei állnak. Kutatásaik során (Honzl és Bogatyrev) történeti és kultúratudományos szempontokat is figyelembe vettek.

Ezek a cseh nyelven írt és többnyire a *Slovo a slovesnost* című folyóiratban publikált munkák Csehszlovákia határain kívül jórészt ismeretlenek maradtak. Az első német, angol és francia nyelvű fordítások szórványosan csak a hatvanas években, nagyobb rendszerességgel pedig a hetvenes évek közepén jelentek meg. Így a színházzemiotika fejlődésének a hatvanas években tévőzva meginduló és a hetvenes években kibontakozó második fázisát csupán néhány esetben befolyásolhatták.

Ezt a korszakot lényegében a lengyel és francia tudósok kezdeményezései fémjelzik. Roman Ingarden esztétikája és a nyelvnek a színjátszásban betöltött szerepét tárgyaló munkája kapcsán Lengyelországban már a hatvanas években élénk szemiotikai jellegű vita bontakozott ki, amelyben elsősorban Jolanta Brach, Tadeusz Kowzan, Zbigniew Osiński, Stefania Skwarczyńska, Irena Sławińska és később Grzegorz Sińko vett részt. Érdeklődésük középpontjában az a viszony állt, amely a dráma mint irodalmi szöveg és annak színre-vitele (Inszenierung) közötti kapcsolatot jellemzi. Emellett felmerült az előadás szegmentálásának problémája, ami azoknak a lehetőségeknek a vizsgálatába torkollott, hogyan lehet elhatárolni a színházi jelrendszer legkisebb jelentéssel bíró egységeként funkcionáló elemet. A Lengyelországon kívül folyó vitákra azonban csak Kowzan munkái lehetnek hatással, ő ugyanis már viszonylag korán elkezdett franciául publikálni. Különösen igaz ez a színházi jelek általa kidolgozott tipológiájára.

A franciaországi színházzemiotika alakulását elsősorban a Saussure-t követő strukturalista nyelvészettel való konfrontáció határozta meg, és csak viszonylag későn tette magáévá a peirce-i szemiotika eredményeit. Ezzel a fejlődési folyamattal ma-

gyarázható a „színházzemiotika” és a „színházzemiotológia” fogalma közötti különbség.

E különbség nagyon nehezen meghatározható. Bár az lenne a logikus, ha a saussure-i jelfogalommal és szemiotológiával dolgozó irányzatot „színházzemiotológiaként”, a peirce-i jelfogalomra épülő szemiotikát pedig „színházzemiotikaként” definiálnánk, ám az efféle osztályozást nem igazolják az eddig ismertetek munkák. Éppennyire kevésbé lenne érvényes a Greimas-féle definíció, melynek értelmében a szemiotológia a szemiotikai tárgyak leírásakor a természetes nyelveket használhatná a parafrázis eszközeiként, míg a szemiotikának saját metanyelvet kellene alkotnia. A dolgok jelenlegi állása szerint tehát úgy tűnik, hogy a szemiotika és a szemiotológia szisztematikus elhatárolása nem lehetséges. Empirikusan megállapíthatjuk, hogy a színházzemiotológia fogalmát elsősorban a francia nyelvű szerzők részesítették előnyben, még akkor is, amikor a peirce-i jelfogalmat használták. Ezzel szemben az angol, olasz és német szakirodalomban a színházzemiotika fogalma terjedt el, mégpedig annak ellenére, hogy a saussure-i szemiotológiát tekintették kiindulási alpnak.

Az így értelmezett színházzemiotika legkorábbi képviselőinek Roland Barthes-ot és Georges Mounin-t tekinthetjük. Elsősorban a színházi kommunikáció problémájával foglalkoztak, s ők voltak azok, akik kirobbantották a legkisebb jelentéssel bíró egység körüli vitát, amelyben később Michel Corvin, Regis Durand és André Helbo is részt vett, akárcsak a spanyol José Diez Borque és az olasz Franco Ruffini. A hetvenes évek közepére azonban, mivel nem vezetett eredményre, felhagytak az ez irányú kutatásokkal⁵.

Az 1975-ös év egyfajta választóvonalat, sőt fordulópontot jelentett a színházzemiotika történetében. Marco de Marinis és Patrizia Magli a *Versus* című folyóiratban kiadták az első színházzemiotikai bibliográfiát, s megjelentek az első gyűjtéményes kötetek⁶. Ez új lendületet adott a színházzemiotikai vitáknak, és a publikációk sora azóta sem szakadt meg. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy sokan – mintegy a divatot követve – anélkül alkottak a színházzemiotika jegyében, hogy a legcsekélyebb közülük is lett volna a szemiotikához. Az 1975 óta megjelenő publiká-

⁵ A vita egyik legrészletesebb összefoglalását lásd. Fischer-Lichte, 1988:1. kötet, 183–189. (A fordítók megjegyzése.)

⁶ Diez Borque–Lorenzo, 1975; Helbo, 1975; Van Kesteren–Schmid, 1975

ciókat figyelembe véve, most csak Elam (1980), De Marinis (1982) és Schmid-Van Kesteren (1984) bibliográfiáira utalok.

A színházzsziemiatiika figyelemre méltó teljesítményei azonban csak azoknak a viszonyoknak az ismeretében értékelhetők megfelelően, amelyek a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején jellemezték a színháztudományt. A színházzsziemiatiikát mindeddig történeti- és művésztudományként értelmezték. A hetvenes évekig a színháztörténet területén mutatta fel legjelentősebb eredményeit és e téren gyűjtött össze igen gazdag anyagot. A kutatások nagy része azonban joggal illelhető a pozitívizmus vádjával, ugyanis az esetek többségében nem célirányos vizsgálódásról, hanem csak a felhalmozott anyag bemutatásáról és kibővítéséről volt szó. A gyűjtött anyag mindenesetre használhatóan bizonyult a további kutatások számára, s az utóbbi tizenöt évben újabb szempontokkal bővült. Így például megindult a színházi műfajok és az egyes színháztörténeti korszakok vizsgálata; kísérletet tettek arra, hogy a recepcióesztétika keretein belül foglal kozzanak a színházi előadások történetével; magukba olvasztottak, illetve a színháztörténeti kutatások számára produktívan alkalmaztak más történeti tudományok (mint például a mentalitástörténet vagy a civilizáció folyamatának Norbert Elias nevéhez fűződő elmélete) által kidolgozott szempontokat. A színháztudomány kétségtelenül történeti tudományként a legfejlettebb.

Ugyanakkor, mint művésztudomány, komoly nehézségekkel kellett megküzdenie. Más művésztudományoktól eltérően ugyanis nem rendelkezhet szabadon tárgyával: az előadással, mert az kizárólag előadásának pillanatában létezik⁷. Az előadáselemzésnek éppen ezért teljesen más típusú problémákkal kell szembenéznie, mint egy költe-

mény, festmény vagy film elemzésének: ugyanis az artefaktum nem áll rendelkezésünkre. Mivel ezek a problémák hosszú ideig megoldhatatlannak számítottak, e területet a színháztudomány (anélkül, hogy feladta volna azt az alapvető igényét, hogy művésztudományként ismerjék el) átengedte a rendezésekről szépelegve fecserésző színházi kritikának. Éppennyire kevésbé sikerült egyfajta színházzsziemiatiikát kidolgoznia, illetve tárgyát más művészetektől (például a drámától mint irodalmi műtől) elhatárolnia.

A hatvanas évek végén, hetvenes évek elején egyre inkább elterjedt az a nézet, hogy a színháztudományi kutatások csak interdiszciplinárisan lehetnek eredményesek⁸. Ettől kezdve újabb elméletek jelentek meg a színháztudomány területén. A legélénkebb vitákat kiváltó témák közé tartoztak azok a kérdések, amelyeket a kommunikáció-tudomány modelljeinek színháztudományi alkalmazhatósága vetett fel. Az eszmecserék már a tömegkommunikációs médiaként értelmezett film és tévé viszonylatában folytak, s így e két kommunikációs csatorna a színháztudomány egyetemi diszciplinájának is része lett. Kezdetét vette az a kutatás, amely a színházi folyamatot kommunikációs folyamatként vizsgálja, a társadalmi és mediális körülményektől kezdve egészen a közönség reakciójáig. Ebben az időszakban alakult ki az empirikus recepciókutatás módszere.

Ettől fogva a színházzsziemiatiika egyfelől mindig is azoknak a művésztudományi kérdéseknek szentelte magát, amelyeket a színháztudomány bár elsődlegesnek nyilvánított, valójában azonban teljesen elhanyagolt, másfelől pedig kutatási eredményekkel próbálta meg gazdagítani a kommunikáció-tudománynak tekintett színháztudományt. Mindenekelőtt a dráma mint irodalmi szöveg és rendezése közötti viszonyt vizsgálta⁹, előadáselem-

⁷ Vö.: Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin, de Gruyter, 1970.

⁸ Vö.: Arno Paul: *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handel*. In: Helmar Klier (szerk.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981. 208–237.

⁹ Vö.: Zbigniew Raszewski: *Partytura teatralna. Pamitnik Teatralny*, 7 (1958) No. 3–4. 380–412.; Jolanta Brach: *O znakach literackich i znakach teatralnych. Studia Estetyczne*, 2 (1965) 241–259. és *Dramat-spektakl.widownia (wspólczesne teorie dziala teatralnego. Studia Estetyczne*, 7 (1970) 105–129.; Zbigniew Osirski: *Przeklad tekstu literackiego na jlyzk teatru (Zarys problematyki)*. In: Jan Trzynałowski (szerk.): *Dramat i Teatr*. Wrocław, 1976, 119–156.; Jansen: 1968; Kowzan: 1969, 1970 és 1981; Pagnini: 1970; Van Kesteren-Schmid: 1975; Übersfeld: 1978 és 1981; Elam: 1980; Pavis: 1980 és 1985; De Marinis: 1982; Fischer-Lichte: 1983 3. kötet, 1985 és 1987; Schmid-Van Kesteren: 1984

¹⁰ Vö.: Michel Corvin: *A propos des spectacles de Robert Wilson: Essai de lecture sémiologique. Cahiers Renaud-Barrault*, 77 (1971) 90–111.; Kowzan: 1976.; Übersfeld: 1978; De Marinis: 1978, 1979 és 1982; Pavis: 1982 és 1985; Fischer-Lichte: 1983, 3. kötet; Schmid-Van Kesteren: 1984; Helbo: 1986; De Toro: 1987

zési elméleteket és modelleket dolgozott ki¹⁰, valamint kutatásokat folytatott a *színházi kommunikáció* és a *színházi recepció* tárgyában¹¹. Kétségtelen, hogy a színházzemiotika ezeken a területeken tette meg a legjelentősebb előrelépéseket, és ehhez fűződnek legfontosabb eredményei. (...)

Bár a színháztudomány mint egyetemi diszciplína részben az általános és regionális kultúrtörténetből (másképpen az irodalomtörténetből) alakult ki, az utóbbi évekig nem definiálta magát kultúratudományként. Csak akkor nyúlt vissza kultúrtörténeti gyökereihez, amikor a szociológia ismétlenül felfedezte a színház és a mindennapok összefüggéseit (ami különösen Jean Duvignaud és Erving Goffmann írásaira jellemző), illetve érdeklődése az olyan Európán kívüli kultúrák színházai felé fordult, amelyek eddig az antropológia tárgyát képezték. Az impulzusok nem utolsó sorban a színház felől érkeztek: a hatvanas évek performance-kultúrája és (Jerzy Grotowski, Richard Schechner és Eugenio Barba) „rituális” színháza körül folyó viták felől. Ez a kultúratudományokon alapuló,

összehasonlító színházkutatás azonban egyelőre még csak kialakulóban van¹².

Míg tehát a színházzemiotika a színháztudomány művészet- és kommunikáció-tudományi problémáinak tekintetében általánosan elismert és úttörő munkát végzett, addig a diszciplína történeti és kultúratudományi kérdésfeltevésével szemben érdekes módon – és a Prágai Strukturalizmus első képviselőitől eltérően – mindezidáig önmegtartóztatónak bizonyult. A klasszikus színháztörténet és az összehasonlító színházkutatás területén mindeddig sajnálatosan keveset mondott¹³, bár ezt az érdektelenséget maga a tárgy – vagyis a színház jelenlegi problémái – egyáltalán nem indokolják.

(Von der „Universalsprache der Empfindungen” zur „Universalsprache des Theaters”: Zur Geschichte der Theatersemiotik. *Zeitschrift für Semiotik*, 1989. Band 11. Heft 1. 3–11.)

Fordította Molnár Judit és Törő Mónika

¹⁰ Vö. Barthes: 1964; Mounin: 1970; Helbo: 1975 és 1986; Elam: 1980; Ubersfeld: 1981; Hess-Lüttich: 1982; De Marinis: 1982; Fischer-Lichte: 1983 1. kötet; Schmid-Van Kesteren: 1984; De Toro: 1987

¹² A színháztudomány illetően újradefiniójának kutatási programját lásd Erika Fischer-Lichte: 1999 (A fordítók megjegyzése)

¹³ Vö.: Fischer-Lichte: 1983 2. kötet és 1989, illetve Erika Fischer-Lichte: Postmoderne performance: Rückkehr zum rituellen Theater? *arcadia*, 21 (1987) No. 1. 55–65.; Das eigene und das fremde Theater. Interkulturelle Tendenzen auf dem Theater der gegenwart. In: Wilfried Flock, Winfried Herget und Dieter Kafitz (szerk.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen, Francke, 1988. 227–240.; Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation. In: E.F.L., Frotz Paul, Birgitte Scultze und Horst Turk (szerk.): *Theatralische und soziale Konventionen als Problem des Dramas*. Tübingen, Gunter Narr, 1988. 129–144.