

TADEUSZ KOWZAN

## Színházzszemiológia

**E**könyv egész hosszán olyan kifejezéseket találunk, mint: természetes, mesterséges, indokolt, önkényes, egyezményes jel, ikonikus, mimetik, autoreferenciális jel, többértékű, kétértelmű, metaforikus (metonimikus) és szimbolikus jel. Ezek a jelzők anélkül próbálják pontosítani egy jel ismérveit, hogy figyelembe vennék a jel alkalmazási területét. Az alkalmazási területeket különféle szavakkal jelölik: beszélhetünk lingvisztikus (vagy nyelvi), grafikus, intonációs, mimikus, gesztikus, kinezikus, proxemikus, festészeti, ruházati, zenei jelekről stb. Az érzékelés módja alapján tegyük hozzá a jelzők harmadik fajtáját: látható, hallható, szagolható, tapintható, izlelhető.

Beszélhetünk-e színházi jelekről? Léteznek-e specifikusan színházi jel? Hogyan határozhatnánk meg? Ha a következő oldalakon kerüljük e kifejezés használatát, az azért van, mert a dolgok korántsem egyértelműek.

Huszonöt éve, bemutatkozó cikkem címében nem mertem a „színházi jel” kifejezést használni, jobban tetszett a „színházbeli jel” terminus. Azóta a színházi jel specifikumainak problematikája számos esetben felmerült. A *Versus* című folyóirat „Teatro e semiotica” c. számában (1978. szept. – dec., 21. szám) is felvetődött a kérdés, nem a jelek, hanem specifikus és nem specifikus kódok kapcsán. A válaszok közül idézzük Michael Kirbyét:

„Ha a nyelvet specifikus kódok rendszerének tekintjük, akkor egy előadás elemeinek többsége nem specifikus. Mindamellett, egymáshoz viszonyítva – főként ezen elemeknek a szavak és gesztusok specifikus kódjaival való összefüggéseiben – egyre inkább specifikussá válhatnak. A kontextus olyan specifikus jegyet adhat, ami nincs meg a specifikus kódban.”<sup>1</sup>

Ugyanerre a kérdésre adott válaszában Patrice Pavis megállapította a specifikus, nem specifikus,

illetve a kevert kódok létét, de tagadta, hogy („az adott pillanatban”) „léteznek egy specifikusan színházi jel, vagyis egy olyan belső entitás, amelyben a szcenika ikonikussága és a szöveg szimbolikussága feloldódhat egy koherens és tisztán színházi egység megteremtése érdekében”. Így nyilatkozott:

„(...) a szöveg szimbolikus jelei és a vizuális és zenei jelek megőrzik önállóságukat akkor is, ha a szintagmabeli kombinációjuk, elrendezésük révén egy homogén és egyértelmű jelentést hoznak létre (...), de nem teremtődik új, specifikus, globális jel, amit egy specifikus jelölővel és a hozzá kapcsolódó jelölttel határozhatnánk meg. Így a színházban nem „szintetikus” színházi jelek vannak (abban az értelemben, ahogy a zöld szín „szintézise” a kéknek és a sárgának), hanem a jelölők rendszerei indukálják a jelöltek közti folyamatos interakciót.”

Pavis fenntartja, *grosso modo*, ezt az álláspontját *Színházi szótárának* mindkét kiadásában („A színház sajátosságai” c. cikkben).

Ezzel szemben Erika Fischer-Lichte *Semiotik des Theaters*<sup>2</sup> című művének első oldalaitól kezdve a színház belső kódját, a kultúra minden más kódjától elkülönítve, specifikus kódnak tekinti, olyan kódnak, amely éppúgy magában hord specifikus jeleket, mint specifikus szabályokat – a szintaktika, a szemantika és pragmatika szabályait –; Erika Fischer-Lichte nem habozik a színházi jel sajátosságáról beszélni („Die Eigenart des theatralischen Zeischens” c. alfejezet).

### 1. A színházi jel nyitott definíciója

**V**izsgáljuk meg közelebbről az e könyv lapjain leírtakat. A színházi jel kétféle definícióját állíthatjuk fel, egy általános, formális, „alkalmi” és egy árnyalt, részletes meghatározást.

<sup>1</sup> A szerző fordítása angolból.

<sup>2</sup> Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983.

A jel fogalmát illetően kezdettől fogva egy kiterjedt, laza formulát alkalmaztunk: „valami, ami valaki számára valami mást helyettesít”. A színháznak és a színházias helyzetnek számtalan definíciója van; idézzünk ezek közül egyet, a „minimáldefiníciót”, ami megragadni látszik a lényegét: „A B-t játszik, mialatt C nézi”<sup>3</sup>.

Ha nem akarunk ennyire szűkszavúak lenni, íme a színházi jel általam javasolt „minimáldefiníciója”: olyan jel, ami egy színházi előadás létrehozása és/vagy bemutatása során keletkezik és működik. Egy ilyen formula azonban kevés. Hiányos, formális, csaknem intézményes szempontot rejt, „alkalmi”, mivel hangsúlyt helyez a jelek megjelenésének körülményeire. Mindazonáltal két előnyét is látom ennek a formulának. Először is meghatározza a helyzetet, amikor színházi jelek jönnek létre: ilyen lehet egy előadás, egy bemutató, de ilyen az előkészületek folyamata és az előadás kidolgozása is. Magába foglalja a próbák szemiozsisát, a rendező, a tervezők, a színészek munkáját, közösségi és egyéni munkát. Enélkül nem teremthetőek színházi jelek. És valójában – ez a második előnye ennek a formulának – a „keletkezik” ige magába foglalja mindkét oldalt, a jelek működésének mindkét elengedhetetlen tényezőjét, az adó (vagy teremtő, vagy alkotó) és a vevő (vagy címzett, vagy fogyasztó, vagy néző) oldalát.

A színházi jel részletesebb, árnyaltabb definíciója számba fogja venni annak minden jellemzőjét, az előző fejezetekben elemzett minden sajátosságát és minden, a fentiekben megállapított ismérvét. A „minimáldefinícióval” szemben ez utóbbi meghatározás nem korlátozó, merev, hanem rugalmas; 12 pontot tartalmaz, ezek némelyike dialektikus jellegű.

1. A specifikusan színházi jel mesterséges, vagyis szándékos (jöllehet, természetes jelek is megjelenhetnek egy előadás során).

2. A színházi jel a leggyakrabban indokolt (akkor is, ha ennek megítélése egyaránt történhet az alkotó és a befogadó oldaláról).

3. Nagyrészt megegyezésen alapul (ami különben arra ösztönzi az alkotót, hogy megfossza a konvencióktól).

4. Mimetikus és ikonikus egyszerre, de nagyon különféle és változó szinten.

5. (A nyelvi és nem nyelvi) színházi jel (nyelvi és nem nyelvi) jelöltjei színpadon belüliek vagy színpadon kívüliek, fikción belüliek vagy fikción

kívüliek, de egy bizonyos referenciális szinten szinten mindig egy színházon kívüli világba vezetnek, valóságosba vagy képzeletbelibe.

6. Egy színházi jel jelölője egységes, míg a jelölt különböző lehet az alkotó-teremtő és a különféle befogadók számára.

7. A kommunikáció aktusában a színházi jelnek kettős címzettje-befogadója (vagy megfigyelője) van: egy belső és egy külső.

8. A színházi jel csak ritkán egyértelmű; általában többjelentésű, néha kétértelmű.

9. A metaforaalkotás heteroszemiotikus, itt az átalakíthatóság és a változékonyság törvénye uralkodik.

10. Az elvont színházi jel szimbólummá vagy szimbolikus jellé válhat.

11. Az egész színházi jelnek nemcsak szemantikai (vagy kognitív) értéke van, hanem esztétikai és érzelmi is, ezek viszonyai változóak.

12. Bár a színházi jel különálló, mégsem elkülönült; alakzatokban működik (a térbeliség szempontjából) és/vagy szekvenciákban (az időbeli lefolyást tekintve), tehát szinkroniában, vagy diakroniában.

Ez a hosszú felsorolás – inkább egy egész definíció-komplexum, mint egy lényegretörő meghatározás – olyan megszorításokat tartalmaz, mint „jöllehet”, „akkor is”, „néha”, „általában”, „a leggyakrabban”, „majdnem mindig”. Másrésztől, néhány itt említett jellemző nem kizárólag a színházi jelre vonatkozhat. Így nem egy lehatárolt, megszorító formuláról van szó, hanem egy nyitott és működőképes állításról. Jelezzük továbbá a felsorolt elemek egymásra épülését: egy bizonyos színházi jel megfelel egy vagy több, vagy az összes kritériumnak az említettek közül.

Ahhoz, hogy megvizsgáljuk, hogyan működnek a valóságban ezek az elméleti formulák konkrét előadások kapcsán, meghatározott jelek együttesére alkalmazzuk őket, nem mikro- vagy makrojelekre, hanem egy közepes méretű jelentéses entitásra.

## 2. A lovas és a ló

Létezik egy sajátos, archetipikus mottó a civilizációk többségében: a lovas és a ló. Mivel ez közvetlenül az élet egy bizonyos elemére reflektál, mindenféle látványos megmozduláson feltűnt: egyházi, népi, sport és színházi eseményeken.

<sup>3</sup> Eric Bentley: *A dráma élete*, Jelenkor, 1998 (eredeti: *The Life of the Drama*, London, Methuen, 1965.)

Karusszel, lovagi torna, felvonulás, körmenet, karnevál, lovas futam, lóverseny, bikaviadal, cirkusz, íme néhány fajtája azoknak a szórakozásoknak, amelyek során az ember és a ló – ha nem is egy komplett egészet, de – egyfajta jelentésszerű entitást alkotnak.

Ez egy valódi, élő állat, amely e látványosságok nagy részében játékban van. Ugyanúgy, mint a színházban.<sup>4</sup> Mi is a ló, mióta feltűnt a színpadon? Perszonázs? Objektum? A kettő között. Ám amint a ló része egy fikciónak, egy re-prezentációnak, Jeanne d'Arc, Buffalo Bill, egy porosz ulánus, egy ukrán kozák vagy egy 19. századi normandiai paraszt lovát jelenti: egy mesterséggé tett természetes jel egy többé-kevésbé pontos történelmi jelölttel, amelynek történetesen esztétikai értéke van, mert ez az esztétikai érték nem pusztán mesterséges jellekből áll össze. Egy életnagyságú faló élő lovassal, mint Brecht *Koldusoperájának* harmadik és utolsó képeinek egyik rendezésében tökéletesen művi, tudatos, konvencionális, mimetikus-ikonikus, metaforikus, ugyanakkor szimbolikus jellel válik (a darabhoz írt *Jegyzetekben* a szerző megmagyarázza a ló jelenlétének szükségességét), mely nemcsak szemantikai, hanem esztétikai és esetlegesen érzelmi értékkel is bír. A lovat helyettesíthetné egy többé-kevésbé hamis<sup>5</sup>, egy színész vagy két, takaró alá bújó statisztá által mozgatott, négy lábon álló szerkezet. Többen igyekeztek Witold Gombrowicz *Operett* c. darabjának Jorge Lavelli rendezte előadásában (1989), a harmadik felvonásban lovat utánozni és Hufnagel gróftól lovasként hordani.

Az idézett példákban a ló (igazi vagy mű) és a lovas, bár jelentésszerű entitást képeznek, mégis elkülönültek, elváltak egymástól, és az egyiket függetleníteni lehetett a másiktól. Mégis, ez az ellentétes helyzet jelentéstanilag és művészileg nagyon érdekes.

A világ számos országában, egészen a Távol-Keletig létezik egy tradíció, amit franciául *cheval-jupon*-nak, *cheval-frou*-nak vagy *cheval-fruse*-nek, an-

golul *hobbyhorse*-nak hívnak: a lovas, kosztümjének egyik elemeként egy krinolinszerű szoknyát visel, ami a ló elülső (fej, nyak) és hátulsó (far, fark) részeit jeleníti meg. Egy ilyen figura történelmi vagy mondabeli vonatkozásai területektől függően eltérőek. Az angol *hobbyhorse* elengedhetetlen eleme az ún. *morris dance*-nek, ami a középkor óta Robin Hood-ra, a legendás alakra utal; ez is része az ún. *Hocktide play*-nek, ami felidézi a dán megszállók 1002-beli vérengzését, csakúgy, mint a maskarás, mimetikus, népi darabok, melyek témái különböző történelmi eseményeket elevenítenek fel, sőt 20. századi történéseket is magukba foglalnak. A *cheval-jupon* lengyel megfelelője a *lajkonik* egy krakkói menet élén halad napjainkban is, emlékeztetve a várost 1281-ben<sup>6</sup> lerohanó tatárok feletti győzelemre. Ezekről eltérőek a *cheval-jupon* körüli olasz, német, indiai, japán, kínai stb. történelmi és mondabeli vonatkozások. Ne felejtjük el, hogy csak a beavatott közönség ismeri egy efféle ember-ló alak (a kentaurok leszármazottja vagy rokona?) előadásának konkrét utalásait; a többiek számára ezek a jelek két- vagy többértelműek: egy japán Krakkó utcáin találva magát az oktáva egyik napján vagy egy olasz Quasimodo ünnepén Coventryben, tapasztalataikat valószínűleg elegyítik saját referenciális világukkal.

Másik példa a ló-motívum kapcsán kialakult jelentésáradata: a Lev Tolsztoj *Egy ló története* c. műve nyomán a lengyel színész, Henryk Tomaszewski által Németországban létrehozott előadás („Euro-studio”, 1985) számos ló-figurával.

A referenciális, mimetikus, metaforikus, szimbolikus és esztétikai sokrétűséget azonban különös józanság is felválthatja, mivel az objektum-perszonázs szemantikai értéke jelként mégiscsak védett. Most visszakanyarodunk a francia „dada” szóhoz (az angol *hobbyhorse* egy vetületével kapcsolatos), amit a szótárak „falóként” magyaráznak, de 1835 óta ez áll: „olyan hosszú bot, amelyet egy gyerek lóként használ”. A hosszúkás botot ilyen módon

<sup>4</sup> Maurice Béjart is behozott (élő) lóháton egy Rézbőrűt az 1789...és mi c. balettjében (1989). Érdekes, hogy egyes időszakokban pl. kb. 15 éve mindenféle élő állatot divat színpadra vinni a rendező és néha a szerző akaratának megfelelően: kutyákat, macskákat, tyúkokat, nyulakat, birkákat, még teheneket és disznókat is (például Olivier Perrier *Falusí trilógia jóságok* c. darabjában). Tegyük hozzá, hogy Frankhonban, ahol a lovas játékok a 19. században voltak népszerűek, ma is vannak ennek örökösei: Jean-Noël François, a marseille-i Théâtre Équestre alapítója és Bartabas, a Théâtre Zingaro („lovas opera”) megteremtője.

<sup>5</sup> A saumur-i Nemzeti Lovasiskola közzétette egy számítógép által vezérelt elektronikus ló létrehozását.

<sup>6</sup> A krakkói *lajkonik* keleti viseletét 1904-ben a lengyel festő, scenográfus, költő, de leginkább drámatró Stanislaw Wyspianski rajzolta le.

nemcsak egy gyermek, hanem egy színész is használhatja, azért, hogy egy lovast megjelenítsen. Ha ezt nem díszíti lófej, ha egy semleges, többjelentésű tárgy marad, a jelentéses szerepét a mozdulatok, esetleg a személyiség által keltett zajok határozzák meg. Statikusan, mozdulatlanul nem jelent semmit, semmiképpen nem kelti egy ló képzetét. Az alak combja közti tárgy helyzete (proxemikus jel), a mozdulatok, gesztusok, a színész mimikája teremti meg a hasonlóságot egy lovassal, illetve ennek révén feleltethető meg lónak egy olyan közömbös, banális tárgy, mint egy bot.

Egyébként a színésznek nincs szüksége semmilyen botra vagy kellékre ahhoz, hogy megjelenítsen egy lovat és lovasát. Ha valaki látta Jean-Louis Barrault „lovaglását” egyedül, kellékek nélkül, utcai ruhában, kifestetlenül, csak saját testét használva, sosem felejt el lónak és lovasnak ezt az egységes képét, ezt a hol-az-egyik, hol-a-másik, hol-mindkettő-egyszerre valódi kentaurt, ezt a félig embert, félig lovat. A jelek e kiterjedt gazdagságát egyetlen színész hozta létre, külső segítség nélkül nyújtva a maximumot.

Ismét megmagyarázzuk az említett szintagma, „a lovas és a ló” különböző variánsait most az alkotórészek viszonyainak szempontjából.

Az a jelentéses entitás, amit mi „lovasnak” nevezünk, többféle elemből, egységből, jelből (Éric Buysens terminusára utalunk) áll. Orléans ostromának, (a Jeanne d'Arc-ról szóló százféle darab egyikében) vagy a *Koldusopera*-beli Király hírnökének megjelenítésekor két különböző egységről van szó: színész + (élő, fa vagy fém)állat, esetleg színész + színész vagy színész + statiszták.

Miként osztoznak a jelentésalkotásban a *cheval-jupon* elemei? A „ló” jelöltre vonatkozó jelölőt a kosztüm anyagiságukban megjelenő elemei alkotják; mimetikus, metaforikus jellegük nyilvánvaló. A színész felsőteste jelenti a lovas, lábainak jelentésalkotása azonban ambivalens: (mimetikusan) ezek a lovas lábai, de a ló lábait is jelölik (nem mimetikusan, hanem metaforikusan).

Ami a „dadát” illeti, a lovat imitáló bot olyan tárgy vagy kellék, amit könnyen különválaszthatunk a színésztől, de csak akkor, ha a színész úgy használja, hogy a bot továbbra is a lovat jelenti meg. Így két különböző jel van, az emberi lény és a bot, ez utóbbi többjelentésű.

A tiszta fizikai, kellék nélküli cselekvés, a lovat „zéró jellel” alakítja (olyan jellel, amelynek a jelölője nem jelenik meg anyagiságában); a jelentéses entitás, „lovas” a színész külső megnyilvánulásaiban mutatkozik meg, a mozdulataiban, gesztusaiban, mimikájában.

### 3. A specifikusan színházi, jelentéses entitás

A „lovas” motívum egy a sok közül, amelyeket egy előadás különböző összetevői viszonyának illusztrálására kiválaszthatnánk. Milyen következtetések vonhatók le ezekből a megfigyelésekből?

Amit mi jelentéses entitásnak hívunk, azt több, gyakran heterogén elem építi fel. Ezeket az elemeket tekinthetjük jeleknek, jelek eltérő vagy megegyező vetületeinek. Ami igazán fontos és meghatározó egy szemiológiai elemzésben, az ezen elemek csoportosítása, különböző szinteken történő tagolása. A fent említett esetben a lovas és a ló közti viszonyról és e két egység belső elrendezéséről volt szó. A csoportosítások szükségszerűen a térben (például a kosztüm több elemében) és az időbeli lefolyásban (egy mozgás egymás utáni stádiumaiban) valósulnak meg, vagyis megfigyelhetők szinkroniában és diakroniában. Másként szólva a szintagma- és a paradigmategylen helyezkednek el.

A második általános megjegyzés. Ezek a jelcsoportok leggyakrabban különböző rendszerek jeleire vonatkoznak, eltérő eredetű vagy anyagú jelekre. Ez különösen igaz egy előadás esetében.<sup>7</sup> A lovas példája csak a vizualitásra korlátozódik, az auditív oldal mellékessé válik. Tekintsük most, mint az elején, egy színházi reprezentáció verbális, dialógikus rétegét. És nézzük Csehov *Sirályát*.

<sup>7</sup> A lengyel színházelmélettről, Stefania Skwarczynska egyszerű és összetett jelekről beszél: „Az elmélet csak az egyszerű jeleket veszi figyelembe, míg egy valós előadásban, a néző számára mindenekelőtt összetett jelek működnek különböző egységekként. Az egyszerű jelek azok, amelyek egyféle anyagból épülnek fel és eltekintve az anyagtól való függetlenség vagy függőség mértékétől, anyagilag vagy egzisztenciálisan, nem helyettesíthetők másféle anyaggal (pl. egy bizonyos hangzás vagy a színész egy bizonyos gesztusa). Az összetett jelek különböző egységeket egyesítenek egy alapvető központi jel körül, a szinkronikus jelek anyaga a központi jel anyagától függ (pl. a színész személye, gesztusai és mimikája egy adott pillanatban).” („A színházi jelek és a színházi kommunikáció mondata a drámai bonyodalomban”, *Roczniki Humanistyczne* 25/1. 1977.) Franco Ruffini *Semiotica del testo: l'esempio teatro* (Róma, Bulzoni Editore, 1978) c. művében különbséget tesz *segno parziale* és *segno globale* között.

Andrej Koncsalovszkij rendezésében (Théâtre de l'Europe, 1988) az első felvonásban Trepljov az előadására készülve egy világos ruhát ad Nyinára, hogy egy madárra hasonlítson. (Ez a jelenet nem szerepel a szövegben.) Ez az első alkalom, hogy Nyina a „mint egy sirály” kifejezést használja; amikor felemeli a kezét, a széles kékesfehér ruha-ujjak szárnyakra emlékeztetnek. A rendező egy jelentéses entitást hozott létre úgy, hogy a nyelvi jelhez hozzárendelte a kosztüm vizuális jelét. Mindkettőnek ugyanaz a jelöltje (a sirály), miközben a metafora egyre erősebbé válik.

Egy kicsit később, a Trepljov által félbeszakított előadás után, amikor Arkagyina megdicséri Nyina játékát, egy sirály elnyújtott sikolya hasít a levegőbe. Arkagyina abbahagyja a mondatot egy „ah!”-kiáltással, amit egy, a láthatatlan madár felé tett kézmozdulattal kísér. (Ez a jelenet sincs a szövegben.) Ez alkalommal a rendező bevezet egy, a szövegen kívüli hangzó jelet, de beépíti a dialógusba, a hangzó jel megerősíti a gesztust azért, hogy felhagytsa a darab fő motívumának szimbolikus jellegét. A jelentéses entitás több, különféle anyagú jelből épül fel (a beépülése, az „ah” indulatszó, a gesztus). Beszélhetünk-e egy jelölő egységről?

Itt olyan problémát érintünk, amely Marcello Pagnini<sup>8</sup> szerint minden szemiológiai kutatás *punctum dolense* vagy Keir Elam<sup>9</sup> szerint a színházi szemiotika „filozófiai sarkköve”: az egység, mint egy előadás részekre bontásának alapja. Émile Benveniste lingvisztikai közelítéssel adott néhány ötletet az egység fogalmára; idéztem ezt a mondatot: „A jel szükségszerűen egy egység, de egy egység nem feltétlenül jel” (de azért nem osztotta meg nézeteit

„a kép és a hang művészeinek mondott rendszereinek működéséről”).<sup>10</sup>

Ami az előadás jelölő vagy szemiológikus egységét illeti, én már 1968-ban közzétettem egy ideiglenes munkahipotézist:

Felállíthatnánk *a priori* a következő definíciót az időfogalomból kiindulva: az előadás szemiológikus egysége olyan szelete az egésznek, amely egyidejűleg érinti az összes felbukkanó jelet, olyan részlet, amelynek hossza megegyezik a legrövidebb ideig működő jelével. Gyakorlatilag ez az előadás egységeinek túlzott atomizációjához vezethetne, és talán szükségessé tenné a különbségtétel bevezetését a kis egységek és a nagy egységek között (leginkább a beszéd és a kinezikus jelek szintjén).<sup>11</sup>

Valójában ez a javaslat csak egy posztulátum maradt, máskülönben olyanok bírálták, akik nem vették figyelembe a feltételes módot és az *a priori* kifejezést sem, ami ezt a formulát kísérte.

Vitakozhatunk manapság annak a lépésnek a hasznos és célszerű voltáról, ami a szemiológiai egységet egy előadás szövege szegmentációja eszközeként próbálja definiálni.<sup>12</sup>

Több érv is szól mellette.

Először is, az egységnek javasolt dolog nagyságrendje önkényes: egyetlen szó? Egy mondat? Az egész replika? Egy egész tiráda? Egy pillanatnyi grimasz vagy egy hosszabb mimikai játék? Egy egész felvonás vagy egy jelenet? Az egységek csak ritkán különböznek el: a díszlet bizonyos eleme, a jelmez bizonyos részlete, bizonyos kellék, ami többé-kevésbé önállóan működik. Egyébként a szignifikáns (jelalkotó) egység és a megkülönböztetett minimális egység között óriási lehet az eltérés.

<sup>8</sup> „Per una semiologia del teatro classico”, *Strumenti Critici*, 12.sz. 1970.

<sup>9</sup> *The Semiotics of Theatre and Drama*

<sup>10</sup> „A nyelv szemiológiája”, in: *Az általános nyelvészet problémái*, Párizs, Gallimard, 1974, 57,58 sqq. Előtte a *Semiotica* 1/1-2. számában jelent meg.

<sup>11</sup> Tadeusz Kowzan: „A színházbéli jel. Bevezetés a színházi előadás művészetének szemiológiájába”, Diogene, 1968. január-március

<sup>12</sup> Ami a színházi jelek együttese strukturálásának és széiszedésének kényes kérdését illeti, Erika Fischer-Lichte számos fogalom-javaslatot megvizsgál napjainkig, de egyetlen megfelelőt sem talál és ahelyett, hogy egy üdvözítő megoldást adna, figyelembe veszi, hogy egy ilyen eljárásnak a színházi jelek heterogenitásán és mobilitásán kell alapulnia és számolni kell az egyes jelrendszerek domináns voltával az adott reprezentáció folyamán (Semiotik des Theaters, 183-189). E nehéz, csaknem „megoldhatatlan” problémának egy ragyogó elemzését adta Michel Corvin egy kevésbé ismert cikkében: „A színházi szemiológia egységeinek meghatározása”, in: *Kortárs szemiológiai szemle*, St.-Étienne Egyetem, 21. sz. (1978), 99-109. Ebben a szerző azt javasolja, hogy helyettesítsük „az egység-jelet egy minimális jelölő együttesel”. Maria del Carmen Bobes Naves a *Semiotica de la obra dramática* c. munkájának IV. fejezetét a drámai szöveg szegmentációjának szenteli. (Madrid, Taurus Ediciones, 1987. 167-190). Mark Kobernick is kísérletet tett szöveges szegmentációra a *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill* c. művében (Amszterdam-Philadelphia, John Benjamin, 1989); jegyezzük meg, hogy az egyszerre elméleti és alkalmazott tanulmány szerzője, aki néhány megelőző tételt is felhasznált, a „szegmens” fogalmát alkalmazza és nem az „egységet”.

Következésképpen, ha egy egységet „egy homogén egész egyszerű elemének” (*Le Grand Robert*) tekintünk, akkor az egység fogalma nem helytálló egy olyan heterogén meghatározás adta előadás-elemzés szempontjából, amely természeténél fogva jelekből épül fel. A színházi reprezentáció elkülöníthető, ritka homogén egységei kevésbé érdekesek és nem vezetnek előadaselemzéshez. Ami minket érdekel, azok a különböző eredetű jelek együttese, ezek külső és belső csoportosításai, kapcsolódásai, a színházi jelenség és az előadásszöveg heterozsemiotikus (vagy heterozsemikus) volta.

Ezért nem ragaszkodom az „egység” fogalmának használatához a színházi reprezentáció jelentés-tani megközelítésekor, jobban kedvelem a „jelentéses entitás” fogalmát, ez az entitás akár egyetlen jelből is felépülhet, bár inkább több, különböző rendszer jelei konstituálják, s így az entitás fogalmának definíciói hangsúlyozzák azt a tényt, hogy „objektív léte csak megfeleléseken alapul” (*Le Grand Robert*)

Már ennek az *Utószónak* a kezdetén feltettük a színházi jel sajátosságának kérdését anélkül, hogy sikerült volna tiszta és egyértelmű definíciót találnunk. Ha a specifikusan színházi jel fogalma esetleges, a specifikusan színházi jelentéses entitás elenkezőleg, számomra mindenképp helytállónak tűnik. Mert nincs többé szó egy tárgyról, egy jelenségről, erről a „valamiről”, mint egy jel esetében, hanem az előadás folyamán megjelenő különböző jelek, vagy egy jel és egy ilyen-olyan kontextus megfeleléseiről. Két példa, hogy alátámasszam ezt az érvelést.

Claudel *Selyemcipő* c. darabjának Antoine Vitez által rendezett előadásában (teljes változat, 1987), a „második nap” harmadik jelenetének végén a két szereplő, Don Pélage és Dona Honoria könnyedén a rivaldához helyeznek két széket; ez a helyszín-változást jelenti; a következő jelenettől fogva a kastély „másik részében” vagyunk. Két tárgy-jel van, a székek. A két szereplő mozgása a proxemikus viszonyok módosulását magában hordozó tér-idő-jel. E két elem, tárgyak + mozgás kapcsolódása nem specifikusan színházi jel, de új jelentést teremtve létrehoznak egy jelentéses entitást. Az előadás specifikus jelkombinációjáról van szó, amely ezen a módon semmilyen más összefüggésben nem működne. Eljutottunk egy specifikusan színházi jelentéses entitásig vagy egy általánosabb, látványosabb megfogalmazásban ez nemcsak az intézményes színház, hanem a játék, a reprezentáció, a modellezés minden formájának is sajátja.

S lássuk a második példát a hangzó kifejezésből átvéve. Egy, a második világháború eseményeit felelevenítő előadásban egy nő nyöszörgése a légi-riadó hangjává változott, majd újra a szereplő jajgatásává. Két különböző hangforrással, a kétféle jelentésbeli metaforikus, heterozsemiotikus megfelelésekkel (hang-sziréna, sziréna-hang) egyetlen jelentéses entitás jön létre.

A specifikusan színházi jelentéses entitás más példáit megtaláljuk olyan kombinációkban, amelyek összekapcsolják a hangot a színmű mozgásával (a szereplő belépését egy zenei motívum kíséri), a beszédet a mimikával stb.

#### 4. Mire való a színházi szemiotológia?

Ennek az útnak a végén nem inkább azt kellene kérdeznünk: mire jó a színházi szemiotológia? És kinek jó?

A világegyetem, mint Peirce írta, „jelekkel van elárasztva”. Osztják a véleményét azok, akik – előtte vagy utána – tanulmányozták a jel fogalmát és jelenlétét az élet minden területén. A színházi előadás területe kétségtelenül az a terület, ahol a jel nagyobb intenzitással jelenik meg, mint máshol.

Az elemzések, amelyek kitöltik ezeket az oldalakat, az előadás különböző formáira érvényesek: a drámai színházra, pantomimra, balettre, cirkuszra, happeningre, különböző térbeli formákra: az olasz színpadformára, mozgó- vagy játszóhelyekre, szabadtéri előadásokra, utcaszínházra. Ezek az elemzések érintik a társadalmi élet látványos megnyilvánulásait is, mint a vallásos, katonai vagy civil ceremóniákat. Még az olyan aktusok is, mint a Versailles-ban a király reggeli felkelése vagy esti lefekvése, vagy az Ismeretlen katona strójának megkiszorítása, mindez aprólékosan szabályozott és előkészített a nagyközönség számára, nagyon határozott jelentéses dimenzióval rendelkezik.

Azoknak, akik újabban divatba hozták a „nem szemiotikus” előadás fogalmát, Marvin Carlson, egy, a görögöktől napjainkig tartó időszakot áttekintő színházelméleti munka szerzője azt felelte:

„Láttuk, hogy az alkotó intencionalitását kiemelő kísérletek, az üzenet jelentésalkotása vagy a performansz megformálása (*performance frame*) a néző számára soha nem produkáltak, ezen a módon, igazi nem-szemiotikus előadást. Valójában nehéz elképzelni és talán lehetetlen leírni, mire is hasonlítana egy ilyen előadás, mert csak a kultúránk adta eszközök segítségével tudnánk beszélni vagy

gondolkodni róla. El kellene képzelni egy teljesen véletlenszerűen létrejött, jelentés nélküli elemeket tartalmazó és a nézők által felfogott tapasztalatot, ám a kultúra nem adott eszközöket ahhoz, hogy ennek a tapasztalatnak jelentést adjunk. (...) Egy ilyen tapasztalatot, ha létre tudott jönni, talán hívhatnánk „tapasztalatnak” vagy lehetne „esemény”, de számomra kevésbé tűnik valószínűnek, hogy adekvát terminusnak találjunk a „performansz” (*performance*) fogalmát”.<sup>13</sup>

Egy színházi előadás, ahogy már mondtuk, felépít egy dekódolásra, befogadásra váró jelegyüttest. A lényeg: vajon hogyan, milyen feltételek mellett és főleg ki által kerülnek kódolásra, illetve dekódolásra ezek a jelek? Így ahhoz, hogy válaszoljunk ennek az alfejezetnek a címében feltett kérdésre, különbséget kell tennünk mindenek előtt alkotó és befogadó között, vagyis az egyik oldalon állnak a színházi emberek, a másikon a nézők?

Ami az alkotókat illeti, a jeltudomány hasznosságának kérdése elmélet és gyakorlat kapcsolata szélesebb problematikájának része. Úgy tűnik, hogy itt kölcsönös függésről vagy egy „oda- és visszahátáról” (*feed-back*) van szó: ha az elméleti munkának gyakorlati alapja kell legyen, ami táplálja a gondolkodását, a gyakorlati ember gyakran fordul az elméleti gondolkodáshoz, ami gazdagítja alkotótevékenységét. Mennyi színházi ember – mint rendezők, társulatvezetők és néha színészek is – dolgozott ki tevékenysége során elméleti rendszereket, vagy legalábbis írta le elméleteit nem pusztán azért, hogy jobban megértse saját munkáját, hanem, hogy más alkotókat is inspiráljanak a továbbiakban. Csak a XX. században említhetjük Sztanyiszlavszkij, Meyerhold, Tairov nevét Oroszországban, Brechtet és Piscatorot Németországban, Franciaországban Copeau-t, Batyt, Jovet-t, Barrault-t, Vitez-t, az angol Craig-et, Dukes-t, Granville-Barker-t, Brookot, a cseh Honzlt és Buriant, a lengyel Kantort és Grotowskit, az amerikai Schechner-t és Kirbyt. A színház- és előadóművészetre gyakorolt elméleti hatások vitathatatlan. Néhányan közülük a jel fogalmát használták.

De főként a kritikusok és a dramaturgok, vagyis a „toll emberei” adják tanújelét egy jelentésszerű tapasztalatnak vagy tudatalattinak. Diderot, a *Színészparadoxon*ban feltette a kérdést: „Hogy játszhat el egy

szerepet ugyanolyan módon két különböző színész, miután (...) a szavak nem lehetnek mások, csak jelek (...), amelyek értelmét a mozgás, a gesztus, a hang, az arc, a szemek, az adott körülmények teljesítik ki?” Idézzünk időrendi sorrendben néhány példát századunk első feléből, mielőtt felállítanánk egy színházi szemiotológiát.

A lengyel író és kritikus, Józef Weyssenhoff mondja a neoromantikus költő, Stanislaw Wyspianski *Menyegző* (1901) c. darabjáról, hogy „megörvendeztetni a képzeletet az újdonsága, a hangzó és látható jelek mértani pontosságá”. Franciszek Siedlecki, lengyel festő, scenográfus és kritikus javasolja, hogy helyettesítsék a deskriptív díszletet „dekoratív jellel” (1906). Alain, a *Hűsz lecke a képzőművészetről* c. művében bőségesen használja a „jel”, „jelölni” szavakat a színházi előadásról, a táncról, a jelmezről stb. szólva: „a jelek változása, összhangja, megerősítése”, „felelni egy jelre egy egybehangzó jellel”, „a görögützben meg kell különböztetni a fogalom nélküli jelet, ami pusztán jel, és azt a jelet, ami egy másik dolgot fejez ki”, „az emberi mozdulatok teljes jeleként működnek”. Antonin Artaud *A színház és hasonmása* c. művében számos esetben alkalmazza a „jelek általi nyelv”, „a jelek és a mimika nyelve” kifejezést; javasolja „a tárgyak, gesztusok, jelek egy új szellemben használt intenzív mozgósítást”, „konkrét jeleket”. A „jel” szót megtaláljuk Jean Giraudoux frásaiban és hallhatjuk a szájából, nevezetesen a „*Színház és regény között*” c. interjújában (1939): „a jel döntő fontosságú a színházban”, „hozzáadni a színház nyelvéhez a jelek erejét, ami kapcsolatot teremt a nézővel”.<sup>14</sup> És a *Cselédeket követő* frászában (Levél Pauvert-nek) Jean Genet szemére veti a nyugati színésznek, hogy nem keresi „a jelekkel telt jellel válás” lehetőségét; bevallja, hogy el akarta érni „a személyiségek eltörlését – akik rendszerint csak pszichológiai konvenciókkal bírnak – az olyan jelek javára, amik a lehető legmesszebb vannak azoktól, amiket első sorban jelenteniük kell”.

Termékenyítőleg hathat-e a jelelmélet ismerete egy alkotóra a színház területén; egy rendezőre, egy színészre, egy díszlettervezőre? Ez, mindenestre Martin Esslin, tapasztalt kritikus véleménye az előadás különböző formáira vonatkoztatva: „Egy szemiotikai megközelítés, feltéve, hogy érthető nyelven

<sup>13</sup> „Semiotics and nonsemiotics in performance”, *Modern Drama*, 1985/4. p. 675. A szerző fordítása angolból.

<sup>14</sup> Id. Tadeusz Kowzan „Giraudoux és a jel avagy Jean, a szemiotológus”, in *Jean Giraudoux. Jacques Body-nak ajánlott negyvenhét tiszteletgés*, Université de Tours, 1990. pp.331-336.

van kifejezve, nagy segítség lehet a rendezőknek, scenográfusoknak, színészeknek és a dráma más gyakorlati embereinek a színpadon és a képernyőn. Elvezethetné őket oda, még ha a legegyszerűbb fokon is, hogy világosabban gondolkodjanak arról, amit intuitív módon, ösztönszerűleg tesznek.<sup>15</sup>

Nyilvánvalóan, az alkotás titkai kifürkészhetetlenek, és a művésznek nincs szüksége elméleti megerősítésre ahhoz, hogy zseniális műveket hozzon létre. És mégis, egy mégoly intuitív és ösztönös alkotó is, mint Patrice Chéreau a *Hamletre* készülve az 1988-as avignoni fesztiválon is beismerte, hogy sohasem látta azt játszani, így beszél a munkájáról: „Felfogom a jelenet csúcspontjait, felfedezek hirtelen egy értelmet. És minden újra megkérdőjeleződik a következő jelenetben. (...) Tudom, hogy valójában csak az első bemutató végén fogom megérteni a munkám jelentését.”<sup>16</sup> Mindig találunk egy jelentést az alkotási folyamat végére, még akkor is, ha az alkotó itt a néző pozíciójában van. Egy váltakozó adó/vevő, ami visszatükröz egy folyamatban lévő jelenséget a színházi aktivitásban, és amit mi sem felejtettünk el kiemelni a 7. fejezetben.

Így, mondjunk le az alkotó/néző „demarkációs vonal” másik oldaláról.

A jelalkotó tudat, ha nem is idegen az alkotótól, mégis inkább a néző számára hasznos. És milyen eszköz hatékonyabb a tudatalatti (vagy féltudatos) dolgok tudatosan jelentéssé tételére és ennek fejlesztésére, mint a jelelmélet? Biztosítja a néző számára a reprezentáció szövegében való fokozottabb elmélyülést, egy előadás összetevői közti számtalan összefüggés megfejtését, az alkotók – bevallott vagy nem – üzenetének jobb felfogását és befogadását, e megértés átadását. Hiszen ne felejtjük el, hogy a „közönség” fogalma magában rejti a „kiváltságosok” csoportjait is: kritikusok, teoretikusok, kutatók, oktatók. És a nézők e különös rétege számára teszi a legnagyobb szolgálatot a szemiotológia. Megérteni, dekódolni, interpretálni, de képesnek lenni kifejezni ezt a tudást szavak segítségével, ez egy kritikus vagy, a szó tág értelmében vett oktató legfőbb feladata.

Egy kiegészítő kérdés: megtanulható-e és megantántható-e a színházzemiotológia? A szemiotológiai szemiotikai oktatás, különösen a színházzemiotológia elterjed az egyetemeken az egész világon. És mégis, számos esetben mindent alkalmaznak, kivéve a jeltudományt, még ha gyakran csak egy bizonyos módszernek köszönhető terminológiai visszaélésről van is szó (ami folytonosan kárt okoz az igazi szemiotológiának), néhány tucat valódi színházzemiotológus pedagógiai erőfeszítése meghozza a gyümölcsöt. Egy saját tapasztalatomból származó megfigyelés: minél fiatalabbak a hallgatók, annál inkább képesek elsajátítani az alapvető fogalmakat és alkalmazni azokat az előadás tanulmányozásában. A hetvenes években első évfolyamosoknak tartottam színházzemiotológiai kurzust a lyoni egyetemen. Huszonöt, tisztán elméleti óra után (heti egy óra) a hallgatók képesek voltak leírni ilyen vagy olyan aspektusból egy színházi előadást. Az eredmények annyira bátorítóak voltak, olyan ügyesen kezelték a szemiotológiai eszközöket, hogy elhatároztam, publikálom a munkájuk részleteit.<sup>17</sup> És a gimnáziumban frissen végzettekről volt szó, akik közül néhányan csak kétszer-háromszor voltak színházban életükben.

Tudatos, értelmes, hozzáértő nézőket formálni, akik megosztanák másokkal is egy reprezentáció mélyére látás képességét, ez tűnik számomra a színházzemiotológia lényeges gyakorlati céljának. A másik cél elméleti és filozofikus. Ha az általános szemiotika „célja egy elméleti apparátus megteremtése, ami lehetővé teszi minden jelalkotó tevékenység szisztematikus megértését és homogén leírását”<sup>18</sup>, ez a formula tökéletesen alkalmazható a színházi szemiotológia-szemiotika esetében. Inspiráló ereje bőven meghaladja a színházi előadás területét, képes előmozdítani, és talán megújítani a halhatatlan jeltudományt.

(T. Kowzan: *Sémiologie du théâtre*, PUF, 1986. XIV. fejezet. Utószó)

Fordította: Galos Orsolya

<sup>15</sup> *The Field of Drama. How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*, London-New York. Methuen, 1987. p.11. A szerző fordítása angolból.

<sup>16</sup> *Télérama*, 1988. június 22. p.15.

<sup>17</sup> A színházi előadás szemiotológiai elemzése, Université Lyon II. Színházi tanulmányok és kutatások központja, 1976.

<sup>18</sup> Roland Posner, „Szemiotikai ellentmondások Laurence Sterne *Tristram Shandy* c. művében”, *Le Journal Canadien de Recherche Sémiotique*, 1980-81/1-2. p.33.