

Mit ad a szemiotika a színháznak?

Körülbelül abban a helyzetben vagyok most, mint ama középkori arab filozófus, Averroës, akiről Jorge Luis Borgés meséli, egy helyen, hogy nem tudott fogalmat alkotni magának a színházról. Olvasta ugyan Arisztotelész elvont meghatározását a drámai cselekvésről, de kulturális környezetében sohasem találkozott konkrét színészi alakítással. Borgés története szerint a filozófus értetlenül nézte az ablakai alatt improvizált jelenetet, s nem ismerte fel, hogy az utca gyermekei különböző felnőtt szerepeket játszanak el. Bevallom, a színház hozzám sem áll valami közel, valahogy úgy hozta a sors, hogy mindig kissé „szórakozottan“ mentem el mellette, nemcsak hogy nem fordítottam különösebb szakmai figyelmet rá, hanem jócskán el is idegenedtem tőle, úgyhogy nem lesz nehéz a kívülről szemével közelednem hozzá. A jeltudomány művelője amúgy is a színházi kommunikáció legelemibb formájaként veszi szemügyre a színészi gesztust, amikor nemcsak arra a kérdésre keres választ, hogy mit olvas ki a szemiotika a „játékból“, hanem arra is kíváncsi: közvetve mit nyer a színház a szemiotikai megközelítéssel.

Charles Sanders Peirce, a jeltudomány atyja, egyszer az ikonikus jelekről vitatkozva az ittas ember esetét hozta föl példának. Az utcai részeg az ittasság jellegzetes és látványos gesztusaival példázza, hogy „legfőbb erényünk a mértékletesség“. Tipikus színház, a részegség közszemlére kitett emberpéldánya. Ez a „bemutató“ mégis más, mint a színházi előadás. Peirce arra hívja fel a figyelmet, hogy a színházi „alakításban“ a jel valakinek a szemszögéből, valamilyen szempontból nézve mindig valami mást jelent, mint amit látunk. Nem véletlen, hogy a francia vagy olasz nyelv a reprezentációval hozza összefüggésbe a színházi előadást (*representation*, *representazione*). Az angolok *show*-ja az előadás látványos voltát hangsúlyozza; az előadás itt rámutat valamire, ami valóság. A *play* viszont inkább az előadás játékos, fiktív vonásait emeli ki. A *performance* elnevezés az előbbiekhöz viszonyítva magára az előadás mozzanatára helyezi a hangsúlyt. Egyedül a reprezentáció utal a lényegre, arra, hogy a színészi alakítás mindig *jel* is egyben. Nemcsak azért *jel*, mert bemutat valamit, ami éppúgy lehet valótlan, mint való, vagy mert valamilyen formában mint játékot „megjátsszák“, hanem mindenekelőtt azért, mert amit itt bemutatnak nekünk, az mindig *valami más helyett áll*. A színház nem azért jel, mert „színlelik“, hanem végső soron jeltermészete teszi lehetővé, hogy „színházzá“ váljék. A jelek többségének ugyanis semmi köze a megjászáshoz, hiszen valóságosan létező dolgokat jelölnek. Ha a színházat színlelt jelnek tekintjük, ez mégsem azért van, mintha ez a jel (vagy csel) itt nemlétező vagy hazug dolgok helyett állna (persze el kellene döntenünk, mit tekintünk nemlétező vagy hazug dolognak, illetve eseménynek), hanem mert a színház a színlelés által éppen saját jelvoltát leplezi el. És ez a csel azért sikerül neki, mert a jeleknek olyan kategóriájával dolgozik, amelyek természetesnek, indokoltnak és analogikusnak számítanak a mesterséges, önkényes és konvencionális jelek osztályával szemben. Más szóval a színházi jelfolyamatok alapja a látható és mozgó emberi test (persze nem egymagában, hanem más verbális, zenei és képi — a díszletezéssel összefüggő — jelekkel összefonódva). A mozgó emberi test pedig úgy jelenik meg, mint valami valóságos dolog vagy mint valóságos tárgya a jelek egy lehetséges osztályának (fényképezhető, verbálisan leírható tárgy). A színház jeltermészete csak úgy lehet felismerni, ha tudjuk, hogy az emberi test mégsem hasonlítható a többi dologhoz. A játék kiragadja az emberi testet a valóságos események kontextusából, és jelentést kölcsönöz neki, jelölővé változtatja nemcsak a test mozgását, hanem a mozgás terét is.

Térjünk csak vissza Peirce ittas emberéhez. Amíg ez a kedves alkoholista a szemünk elől elrejtőzve szopja le magát, aligha tarthatjuk többnek, mint olyan tárgynak, mely történetesen beszélni is tud. Egészen más a helyzet, ha emberünk kitántorog az utcára. Tántorgása beszédessé válik, függetlenül attól, hogy tud-e beszélni, vagy sem. A valóságos egyedi részeg most már az iszákosok egész osztályát képviseli, olyan jelölő, amelynek a jelöltje (szavakkal körülírható és rajzban kifejezhető) fogalom: az „iszákos ember“ fogalma.

Ebből az elemi helyzetből néhány alapvető következtetést lehet levonni. Az egyik az, hogy a jelfolyamathoz nem mindig van szükség jelre. A tudatos jelhasználathoz sokszor az a konvenció is elég, amely megengedi, hogy a részegség ter-



Cseh Gusztáv illusztrációja

mészetes szimptomáit jelként értelmezzük. Az iszákos ember utcai jelenése ahhoz a természeti tárgyhoz hasonlít, amelyet a művész változatlan formában, de műtárgyként állít ki valamelyik tárlaton. Emberünk mint kiállított tárgy többféle dolgot is jelölhet, a denotáció legelemibb szintjén „a részeg ember” jelentését veszi fel, retorikai szinten már „részegséget” jelent, konnotációs szinten „a mértéktelenséggel járó veszélyekre” hívja fel a figyelmet, s áttételesen, önmaga ellentétébe átcsapva „a mértékletességgel járó előnyöket” is szemléltetheti.

Ugy is mondhatjuk, a bonyolult színházi hatásmechanizmusok alapja egy ilyen egyszerű mozzanat, melynek során valamelyik antialkoholista liga vagy az Údvahadsereg jobb sorsra érdemes hölgyeménye cinikus módon közszemlére bocsát egy részeget, hogy ezáltal embertársait az alkoholfogyasztástól elrettentse.

Tegyük most fel, hogy emberünk részegségében spontánul elszólja magát. Valami ilyesmit mondhat: „Én vagyok a világ legboldogabb embere.” Egy ilyen művelet már a mindennapi életben is a szemiotikai folyamatok egész sorát indítja meg. Röviden: e kijelentés alanya — az iszákos — ugyanabban a pillanatban, amikor egy adott kultúra nyelvi lehetőségeit veszi igénybe ehhez a kijelentéshez, mint alany már érvénytelenítette is ezt a kijelentést. A kijelentett „én” nem az iszákos ember énje, hanem az alany meghatározásának nyelvi lehetősége az adott kultúrában. A névmásnak itt index-értéke van, úgy működik, mint egy jelzőlámpa vagy jelzőtábla, mely arra figyelmeztet, hogy „az itt következő mondat alanya, akire mindaz vonatkozik, amit mondani fogok — az maga a beszélő”.

Ugyanez a részeg a színpadon, amikor azt mondja, hogy „én”, már nem vonatkoztathatja ezt az indexet valóságos énjére, hanem a névmás jele által „az iszákos ember” jelentését veszi magára. Nem kell nagy fantázia ahhoz, hogy a névmások grammatikai viselkedésében felismerjük a szerzőt kereső szerepek színészparadoxonát. A kérdésfelvetés újdonsága itt a megközelítés újdonságában van, vagyis, hogy tanulhat-e valamit a színház a modern elemzési technikából, s vajon nem kiváltképpen a színház-e a szemiotikai problémák tisztázásának legígéretesebb terepe?

A kapatosság színlelése először is annak a kérdésnek a tisztázását követeli meg, hogy mi az ikonikus jel (melyről naivan azt szoktuk képzelni, hogy feltétlenül hasonlítania kell arra a tárgyra, amire vonatkozik), és hogyan kerül egy tárgy egy-

általán jelhelyzetbe. Részünknek ugyanis, aki, mint láttuk, a retorikai csatornán át „a mértékletesség dicséretét“ példázza, nincs szüksége arra, hogy fizikailag is tökéletesen megfeleljen „az iszákos emberről“ alkotott képünknek. Lényegtelen, hogy fekete vagy szürke öltönyt visel, karvaly orra vagy pisze orra van, egyáltalán nem lényegtelen azonban, hogy vadonatúj vagy kopott ruhában látjuk, valamint az sem, hogy vörös és borvirágos-e az orra. Lehet, semmi jelentősége nincs annak, hogy harminckét foga van-e vagy csak húsz, de annak igenis van némi jelentősége, hogy a négy hiányzó fog a harminckettőből éppen a négy felső metszőfog. A jelhelyzetben lévő tárgy bizonyos jegyei és csakis e jegyek alapján tölti be jelfunkcióját, ennél fogva (a konvenciók világában) már önmagában is absztrakciónak, leegyszerűsített modellnek, szemiotikai konstrukciónak tekinthető.

Most tegyük fel, hogy emberünknek összeakad a lába, szinte hasraesik. Lehet, hogy borgózós állapotban ez természetes és önkéntelen mozdulat, de az is előfordulhat, hogy rájátszik a tántorgásra, mert szórakoztatni akarja a társaságot. Első esetben ez a gesztus a részegség tünetegyütteséhez tartozik, de bizonyos fokig jelként is funkcionálhat mindazok számára, akik felismerik benne a mozgásszervi bizonytalanság tünetét (ebben az esetben a pillanatnyi megingás a megrögzött iszákos egyensúlyvesztése). A szándékolt (színelte) egyensúlyvesztés ezzel szemben egyértelműen jelnek tekinthető, de ki tudná megmondani, hogy a társaság tagjai ténylegesen színelte jelnek tekintik-e? Vagy honnan tudjuk, hogy emberünk nem véletlenül botlott-e meg, hanem azért, hogy észrevegyék, és színelte jelnek tekintsék ezt a mozdulatát?

Ha abból indulunk ki, hogy a feladó (F) vagy a címzett (C) jelhasználata (a közlés vagy a befogadás) egyaránt lehet szándékolt (+) és szándékolatlan (—), és elfogadjuk, hogy a címzett a kibocsátott jelet egyaránt tekintheti színeltnak (Sz+) vagy önkéntelennak (Sz—), a különböző értelmezési lehetőségeket a következőképpen írhatjuk fel:

	F	C	Sz
1	+	+	+
2	+	+	—
3	+	—	+
4	+	—	—
5	—	+	+
6	—	+	—
7	—	—	+
8	—	—	—

Bármennyire elvont is ez a mátrix-táblázat, könnyű belátni, hogy minden itt felírt lehetőség megfelel valamely, a mindennapi életben megszokott kommunikációs helyzetnek. Vegyük sorra őket:

1. Tántorgást színlelek, és Önök felismerik, hogy csak színlelem az ittasságot.
2. Tántorgást színlelek, és Önök azt gondolják, ezzel az akaratlan mozdulattal elárultam magam, tényleg becsíptem egy kicsit.

3. Valaki terhemre van, és én ezt azzal adom a tudtára, hogy idegesen dobolok az ujjaimmal az asztalon. A másik nem veszi észre a jelet, de egy idő után kellemetlenül kezdi érezni magát, és távozik. Csak később kap észbe, hogy szándékos volt az üzenet, a dobolással éppen azt akartam elérni, hogy vegye észre magát, és távozzék.

4. A helyzet ugyanaz, mint előbb, de a távozó a jelenetre visszagondolva azzal nyugtatja magát, hogy ez csak a türelmetlenség önkéntelen megnyilvánulása volt nálam.

5. Valaki terhemre van, és én önkéntelenül elárulom magam azzal, hogy idegesen dobolok az asztalon ujjaimmal. A másik rögtön fogja az üzenetet, és azzal a tudattal távozik, hogy szándékosan tettem ezt, azt akartam, hogy vegye észre magát.

6. Egy akaratlan nyelvbottlásból a pszichiáter bizonyos következtetéseket von le, éppen mert tudja, hogy ez a nyelvbottlás önkéntelen volt.

7. és 8. A 3. és az 5. esettel analóg helyzetek, csak a félreértés stratégiája különbözik.

Első pillantásra úgy tűnhet, hogy Erving Goffman elemzését követem, aki ragyogó érzékkel írta le a mindennapi élet interakciós helyzetait (*Strategic Interactions*. New York, 1970). Valójában azonban „a félreértés komédiájának“ alapjellegzeteseit vettem sorra, melyeket Menandrosztól Pirandellóig minden komédiáiról felhasznál, azzal a megszorítással, hogy a színházi műben az alapszituációk keresztezik egymást, s a szerepek nézőpontja egytől egyig eltér egymástól.

Tegyük ehhez hozzá, hogy amennyiben helyzetelemzésünk egy majdani színházi kombinatórika alapjául szolgálhat, ki kell azt egészítenünk egy pótlólagos értékkel is. Tudnunk kell ugyanis, hogy milyen mértékben várja el a feladó, hogy a címzett valamilyen szándékot tulajdonítson neki. Itt lép közbe a félreértés akadásának mozzanata, vagyis az a (Lacan által is szívesen elemzett) helyzet, melyben az egyszerű varsói ember így szól a barátjához: „Miért akarsz megteveszteni azzal, hogy azt mondd, Krakkóba mész, csak azért, hogy én azt higgyem, hogy Lembergbe készülsz, pedig én jól tudom, hogy közben mégis Krakkóba indulsz.“

Vagyis: miért állítanak elem egy részegét, elhitetve velem, hogy a részegség példája elrettent engem az alkoholizmustól, miközben ez a játék éppen ellenkezőleg, a részegséget teszi számomra vonzóvá.

És amikor emberünk megtántorodik, ezzel vajon a) akaratlanul is mozdulatainak bizonytalanságát árulja-e el, vagy b) csak tettei a tántorgást, hogy megjátssza a részegét, vagy pedig c) színészi fogással egy olyan részegét alakít, aki azért tántorog a kelleténél jobban, és azért játssza meg a részegét, hogy elhitesse magáról, tulajdonképpen ő nem is igazán részeg (nem nehéz észrevenni, hogy a színész voltaképpen itt egy valódi részeg szerepét játssza).

Nem tudom, a fenti gondolatokkal ki nyer többet: a színházi jelenséget értelmezni akaró szemiotikus, a jeltudományban elmélyedni kívánó színházi ember vagy egyik is, másik is, amennyiben új módon kívánja megközelíteni szakterülete sajátos problémáit. Én itt most beérem annyival, hogy utaljak néhány névre és összefüggésre, abban a reményben, hogy az elvetett mag termékeny talajra hull majd.

Mindenesetre számos olyan szemiotikai tanulmány van, amely a színházi emberek számára is mondhat valamit.

Abból indultunk ki, hogy az ittas ember sajátos módon viselkedik: akadozik a nyelve, erőlködve ejt ki bizonyos szavakat, bugyborékoló, rőfögő hangokat hallat, mozgása bizonytalan a térben. Alább a szemiotika három olyan kutatási területét érintjük, amely ennek a helyzetnek különböző oldalról való megközelítése.

1. A *kinezika*. A mimika, a gesztusok, a testtartás és egyes kifejező mozgások vizsgálatával foglalkozik. A kinezikus viselkedés jelenségeit gondos munkával kodifikálni is lehet. Mint alapléművekre hivatkoznék itt Roman Jakobson esszéire, főleg arra, amely az igenlést és tagadást kifejező mozdulatokat elemzi (*Hang—jel—vers*. Budapest, 1969); a Thomas A. Sebeoktól szerkesztett összefoglaló kötetre (*Approaches to Semiotics*. Hague, 1964) és Ray L. Birdwhistell legújabb tanulmányaira (összegyűjtve a *Kinesics and Context* című kötetben fognak megjelenni).

2. A *paralingvisztika*. A hanghordozással, a hang érzelmi modulációjával, a hangsúlyok, a suttogás, a túl hosszú szünet, az ún. „tonémák“ sajátos jelentésével foglalkozik. Nincs olyan, két szó között (vagy valamely szó fölött vagy alatt vagy mögött) kiejtett hang, amelynek ne volna egy meghatározott kulturális konvenció szerinti jelentése. (Vö. az *Approaches to Semiotics* kötet ilyen vonatkozású tanulmányait.) A színész, aki viselkedésének minden szintjét a kifejezés szolgálatába kell hogy állítsa, nem mondhat le ezekről a fogásokról, amíg a színlelésnek nincsenek ennél jobb artikulációs lehetőségei.

3. A *proxemika*. Aki olvasta E. T. Hall *A rejtett dimenzió* (Budapest, 1975) című könyvét, az természetesnek fogja találni, hogy két ember kapcsolatában a köztük való távolság (a térköz) legcsekélyebb módosulásának is jelentése lehet. Egészen más térközszabályozó viselkedést követel egy délolasz dráma színrevitele, ahol két szíclíaiat kell alakítani, mint mondjuk az északolasz vagy amerikai proxemikus normákat követő színpadi játék. Persze a színész és rendező rendszerint ösztönösen ráérez az ilyen különbségekre, mégis azt hiszem, érdemes volna tudatosítania a nem tudatos adottságainkban rejlő lehetőségeket. A kinezika, proxemika vagy paralingvisztika nem egy törvényszerűségére intuitív módon jöttek rá a színészkutatás fogásait tanulmányozó szemiotikusok. Egy okkal több, hogy a színházi tapasztalat nagykorúsodásával számoljunk, az árnyalt elemzések végre lehetővé teszik a színházi diszciplínák tudományos megalapozását.

Emlékszem, milyen lenyűgöző hatással volt rám Jancsó Miklós *Csillagosok, katonák* című filmje. Amennyire fel tudom magamban idézni a képeket, mindaz a kegyetlenség és embertelenség, reménytelenség és örület, mely a filmet oly hatásossá teszi, igen egyszerű rendezői „fogásokra“ vezethető vissza: Jancsó rafinált tudatossággal él nemcsak a mozgások tékozló ábrázolásában, hanem a térközök elembertelenítésében, a szereplők közti „természetes“ távolságok torzításában rejlő művészi lehetőségekkel is. Egy beszélgetésünk alkalmával elárulta, nagyon is tudatában van eszközeinek, e fogásokra azonban maga jött rá, és nem szemiotikai kézikönyvekből tanulta őket.

Ebből akár azt a következtetést is levonhatnók, hogy a szemiotikából nem sok haszna van a színháznak. A színész és rendező ösztönösen vagy természetes találékonysággal maga is felfedheti munkaterületének törvényszerűségeit, a jeltudomány művelője is csak ezt a felhalmozott tapasztalatot használhatja. Én mégis úgy vélem, nemcsak a tudományos reflexió meríthet a spontán találékonyságból, de fordítva, az invenció is sokat nyer, ha a tudományos reflexióból meríti erejét. Senkiből sem lett író csak azért, mert jól ismeri a nyelv törvényeit, de nagy írók tudatosan is tanulmányozzák eszközüket — a nyelvet.

Egy hindu nyelvtudós, aki a folyó túlsó partjára akart jutni, azt kérdezte a révészétől: — Ismered-e a nyelvtant? A révész nemmel válaszolt. — Akkor a fél életeddel vagy szegényebb! — vágott vissza a nyelvtudós. A folyó közepén a bárka felborult. — Tudsz-e úszni? — kérdezte a révész a nyelvtudóst. — Nem — válaszolta az. — Akkor az egész életeddel szegényebb vagy! — mondta a révész. Kérdés, hogy ki különb: a nyelvtudós, aki úszni tud, vagy a révész, aki ismeri a nyelvtant.

Aradi József fordítása

