

## UMBERTO ECO

# A színházi előadás szemiotikája

Jorge Luis Borges szerint Abulgualid Mohammed Ibn Ahmed Ibn Mohammad Ibn Rusd, ismertebb nevén Averroës – körülbelül ezer évvel ezelőtt – egy igen nehéz kérdésen törte a fejét Arisztotelész *Poétikájával* kapcsolatban. Bizonyára tudják, hogy Averroës Arisztotelész munkásságát, főleg pedig a *Poétikát* kutatta, amelyet a nyugati civilizáció egy időre elfelejtett, majd az arab filozófusok közvetítésével fedezett fel újra. Averroës semmit sem tudott a színházról. Mivel az ábrázolás muzulmán tabunak számított, nem is láthatott színházi előadást. Az *Averroës nyomozása* című novellájában Borges elképzeli, ahogy filozófusunk két Arisztotelésznél talált kifejezésen, a „tragédia” és a „komédia” fogalmán tündöklik. Nem csekély problémáról van szó, hiszen a *Poétika* nem más, mint e két, pontosabban a kettő közül az első kifejezés összetett meghatározása.

Hadd idézzek két epizódot Borges hosszú és különös elbeszéléseiből. Elsőként azt, amikor Averroëst megzavarja valami lárna odalentről, az udvarról, ahol gyerekek játszanak. Az egyik fiú azt mondja: „Én vagyok a műezzin.” Azzal felmászik a másik vállára, aki úgy tesz, mintha ő volna a minaret. A többiek a hívők csoportját játsszák. Averroës csak egyetlen pillantást vet a jelenetre, majd újra a könyvbe mélyed, hogy megfejtse, mi a fene lehet az a „komédia”.

Másodjára azt idézem, amikor Averroës és a Korán-hívó Farach Albucasimmal, a kereskedővel beszélgetnek, aki nemrég tért vissza messze földről. Albucasim különös történetet mesél valamiről, amit Sin Calanban (Kanton) látott: egy faház nagy termérről, rengeteg erkéllyel és székkal, zsúfolásig telve emberekkel, akik mindannyian egy pódium irányába néztek, amelyen tizenöt-húsz ember festett maszkban lovagolt, de lovak nélkül, kardozott, de kardok nélkül, majd meghaltak anélkül, hogy valóban meghaltak volna. Nem örültek meg, magyarázza Albucasim, csak „reprezentáltak” vagy „elö-

adtak” egy történetet. Averroës nem érti, ezért Albucasim tovább magyarázza: „Képzeld el” – mondja – „hogy valaki bemutat egy történetet ahelyett, hogy elmondaná.” „Beszéltek is?” – kérdezi Farach. „Igen beszéltek” – válaszolja Albucasim. Farach erre megjegyzi: „Ha így áll a dolog, nincs szükség olyan sok emberre. Egyetlen mesélő is el tud mondani mindent, bármilyen bonyolult is a történet.” Averroës helyesel, a történet végén pedig elhatározza, hogy úgy fogja értelmezni a „tragédia” és a „komédia” fogalmát, mint amik a dicsőtő énekek diskurzusába tartoznak.

Averroës két alkalommal találkozott a színház élményével, ekkor is érintőlegesen, anélkül, hogy megértette volna. Kár, hisz olyan kidolgozott elméleti kerettel rendelkezett, amely alkalmas lett volna annak definiálására. A nyugati civilizációban, a középkor folyamán, éppen fordított volt a helyzet: itt megvolt a színházi előadás valódi élménye, de hiányzott az az eleven elméleti háló, amely rendszerbe szövhette volna a benyomásokat.

Ma már mindkettővel rendelkezünk, néha mégis olyan vakok vagyunk, mint Averroës volt. A vakágnak különféle változatai lehetnek: okozhatja a fény hiánya vagy túlzott erőssége. Averroësnek egyáltalán nem volt színháza, nekünk túl sok van. Ha megnézzük az első színházszemiotikai munkák jegyzékét (a bibliográfiában nyolcvanvan szerepelnek), eláraszt a szellemes megjegyzések sokasága, az avantgárd előadások elmés elemzése, csak éppen az alapvető definíció hiányzik belőlük.

A szemiotika felfogható egyrészt úgy, mint a jelölő és kommunikációs rendszerek számos fajtájának összefoglaló elméleti megközelítése, mely esetben egy metanyelvi diskurzust alkotva, homogen kategóriákkal közelíti meg a tárgyait. Másrészt felfogható különféle struktúrák – a verbális nyelvtől kezdve a gesztusokig, a vizuális képektől a testhelyzetekig, a zenei hangoktól a divatig – olyan leírásaként is, amely e rendszerek kölcsönös különb-

ségeire, szerkezeti sajátosságaira, egyéni tulajdonosságaira helyezi a hangsúlyt. Azaz különböző konvenciók és törvények által szabályozott „nyelveket” mutat be. Különféle tárgyköröket tanulmányozhat: akár az egymásra épülő egységek elemi szintjén (úgy mint szavakat, színes foltokat, a hangképzés formáit, geometriai és topológiai formákat), akár a szövegek és diskurzusok komplexebb szintjén (azaz, elbeszélő struktúrákat, szóképeket stb.).

Mit tekintünk tehát a színházzsziemiotika sajátos tárgyának és kiindulási pontjának, ha a színház az egyetlen olyan művészeti ág, amely magába foglal minden emberi tapasztalatot; olyan hely, ahol teljes egészében „son et lumière” események zajlanak, és amelyben egyszóval pillanatban, egyszerre játszanak szerepet az emberi testek, az artefaktumok, a zene, az irodalmi kifejezésformák (tehát az irodalom, a festészet, a zene, az építészet stb.)? Tadeusz Kowzan, korunk egyik legjelentősebb színházzsziemiotikusa a *Literature et spectacle* (Mouton, 1975.) szerzője tizenhárom jelrendszert különböztetett meg a színházi előadásban: úgy mint szavak, hangmodulációk, mimika, gesztus, testmozgás, smink, frizura, kosztüm, kellék, színpadterv, világítás, zene és zaj. E rendszerek mindegyikének megvan a maga belső logikája, s nem is vagyok biztos abban, hogy a lista teljes. Kowzan ugyanakkor – sokakhoz hasonlóan – helyesen mutatott rá arra, hogy a színházzsziemiotika tárgya az előadás, a *mise-en-scène*, nem pedig az irodalmi szöveg. Mások viszont a szöveget az előadás „mélystruktúrájának” tekintik, és benne próbálják megtalálni a *mise-en-scène* valamennyi lényeges alkotóelemét. Megint mások (Souriau-tól kezdve a Greimas-féle iskoláig) a dramatikusan cselekmény alapstruktúráját, azaz *les situations dramatiques* tanulmányozzák, tehát mintegy egyesítik a színház vizsgálatát az elbeszélő struktúrák vizsgálatával – e megközelítés előfutára kétségkívül Arisztotelész volt. Folytathatnám még a kutatók és a különféle szemléletmódok felsorolását, ám ez bizonyára azt a benyomást keltené, hogy a színházzsziemiotika nem más, mint a kommunikáció különböző formáin végzett zsziemiotikai vizsgálódások számtani összege.

Mindamelllett egy új (vagy régi) teória legfontosabb feladata nem csupán az, hogy elkülönítse saját tárgyát, hanem hogy ezt alaposabban végezze el, mint előtte mások. Mindegyik elmélettől azt várjuk, hogy a régi tárgy új megvilágításával ráébrösszen arra, hogy e tárgy csakis ebből a nézőpontból érthető meg igazán. Vajon alkalmas-e erre a sze-

miotika? Nem vagyok biztos benne. A zsziemiotika nagyon fiatal, mindössze kétezer éves diszciplína, és rettentő feladat végrehajtására vállalkozik, mivel szinte mindent bekebelezni látszik.

Egyik fő kísértés éppen az, hogy rögtön a legösszetettebb jelenségekből induljunk ki ahelyett, hogy újra felfedeznénk egy adott „nyelv” legalapvetőbb sajátosságait. Csak a zsziemiotika sokféle diszciplínája között a nővér (vagy az anya?) szerepét betöltő nyelvtudomány volt elég bölcs és óvatos ahhoz, hogy első lépéseinél elkerülje a szövegelemzést. Először a fonémákat, a szavakat, a kifejezéseket vizsgálta (és csak mostanában próbálja az egyes kifejezéseken túllépve kidolgozni a szövegek elméletét). De ha megnézzük az irodalom, a festészet és az építészet zsziemiotikája terén tett kísérleteket, egyfajta „parvenü” komplexust észlelhetünk. Úgy tűnik, sok irodalomzsziemiotikus szégyennek érezné, ha a *Piroska és a farkast* tanulmányozná, az *Elveszett Paradicsom* helyett; illetve sok vizuális zsziemiotikus kezdő tudósnak tartaná magát, ha azt vizsgálná, hogyan észlel egy négyyszöget vagy háromszöget az egyén, s ezért kötelességének érzi, hogy mindjárt a „csoportképek scenográfiájára”, illetve Poussin vagy Raffaello képeinek mesterkéltnál-analízisére ugorjon. Fáradhatatlanul küzdöttem az építészet zsziemiotikájának azon képviselői ellen is, akik Palladio villáit építészeti alkotásoknak tartják, a nyilvános vizeldéket, fakunyhókat, kutyaótlakat viszont nem. Vagyis nem akarják megérteni, hogy ha létezik az építészet „nyelve”, akkor attól kezdve létezik, hogy valaki egy karó földbe szúrásával elsőként jelöli ki egy területet (a karó körüli terület versus az attól távol eső terület), vagy hogy a neolitikus építész két függőleges elemre vízszintesen ráhelyezett egy harmadikat, megalkotva ezzel az „építészet nyelvének” első elemét, amelyet ma a Stonehengeben éppúgy csodálhatunk, mint a Parthenonban. A nyelvtudomány fő problémája azt megérteni, hogy miért éppen „papa” és „mama”, nem pedig (legalábbis nem azonnal) azt, hogy mit jelent, miért és hogyan érthető meg az ilyen kezdés: „*riverrun past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.*”

Ugyanez érvényes a színházi előadás zsziemiotikájára is. Vállalnunk kell a pozitív tudatlanság állapotát, hogy kísérletet tehesünk a szabályai megfogalmazására, azt feltételezve, hogy nem tudjuk, mit csinált Molière, ki volt Samuel Beckett, hogyan érte el Sztanyiszlavszkij, hogy valaki egy almának

érezze magát, vagy hogyan vált egy alma Bertolt Brecht-nél a kapitalista társadalom kritikájának részévé.

Hadd kezdjem egy olyan példával (minden színházi vonatkozás nélkül), amely az amerikai szemiotika ósátyja, C. S. Peirce nevéhez fűződik. Egy ízben Peirce arra volt kíváncsi, hogy minek a jeleként definiálható az a részeg, akit az Űdvhadsereg állított pellengérré, hogy a mértéktartó élet előnyeit reklámozza. Ő nem tudott válaszolni a kérdésre, én viszont megkísérlem. Mi már jobb helyzetben vagyunk, mint Averroës volt. Még ha próbálunk is megőrizni egyfajta naiv attitűdöt, akkor sem tudjuk semmissé tenni a háttértudásunkat. Nemcsak Arisztotelészt olvastuk, hanem Francis Fergusont, Etienne Souriau-t, Peter Szondit, Umberto Ecot és Woody Allent is. Ismerjük Szophoklész, Gilbert és Sullivan műveit, a *Lear királyt*, a *Szeretlek Lucy*t, a *Godot-ra várva*t, a *Tánchart*, a *Phaedrát*, a *Nem, nem Nanette-et*, a *Gyilkosság a székesegyházban-t*, a *Let My People Come*, a *máltai zsidó* és az *Oh, Calcutta!* című műveket. Tehát rögtön sejtjük, hogy a részegség okozta hirtelen megvilágosodásban rejlik a (színházi) előadás alapvető misztériuma.

Mihelyst a részegét kiállítják az emelvényre, és megmutatják a közönségnek, elveszti a valóban létező emberek között képviselt „valódi” emberi természetét. Többé már nem a világban létező dolgok egyike, hanem szemiotikai eszköz: jel. Peirce definíciója szerint a *jel* olyan valami, ami valaki számára bizonyos szempontból vagy mértékben valami másra utal – fizikai jelenléte valami hiányzóra utal vissza. A mi részegünk mire utal vissza? Egy részegre. De nem arra a részegre, aki ő maga, hanem egy részegre. A jelenlévő részeg, amennyiben egy osztály tagja, arra az osztályra utal vissza, amelynek ő éppen tagja. Azt az osztályt képviseli, amelyhez tartozik. Lényegében tehát nincs különbség a mi részegünk és a „részeg” szó között.

Látszólag a részeggel egyenértékű kifejezés az „Itt egy részeg.”, ám a dolog mégsem ilyen egyszerű. Az emberi test fizikai jelenléte, a maga jellemző tulajdonságaival együtt, akár a következő mondatot is kifejezheti: „Épp ezen a helyen és ebben a pillanatban itt van egy részeg ember.”, de jelentheti azt is, hogy „Egyszer volt, hol nem volt, volt egyszer egy részeg.”, valamint azt is, hogy „Sok részeg él a világon.”. A fenti példában, Peirce elgondolása szerint, a harmadik alternatíva a helytálló. Pusztán konvenció kérdése, hogyan értelmezzük a fizikai jelenlétet, egy összetettebb színházi előadás pedig

meg is teremti ezt a konvenciót egy másik szemiotikai eszköz, például a szavak révén. A mi becsfített jelünk értelmezési lehetőségei azonban még nyitottak: a földön és minden lehetséges világban létező összes részeg helyett állhat. Nyitott kifejezés (vagy jelhordozó), amely a lehetséges tartalmak hosszú sorára utal vissza.

Ez a fajta jelenlét azonban különbözik egy szó vagy egy kép jelenlététől, mert nem aktív módon kerül létrehozásra (mint egy szó vagy egy kép), hanem *kiemelkedik* a létező fizikai testek közül, megmutatásra vagy *felmutatásra* kerül. Ez az *osztentó* (felmutatás), a jelalkotás sajátos módja, amit a középkori logikusoktól kezdve Wittgensteinen át a mai színházi teoretikusokig (például a cseh Ivo Osolsobe) igen sokan tanulmányoztak. Az osztentó a jelölés változatos módjainak egyike: az adott tárgyat megfosztja realitásától, hogy az egész osztály helyettesítőjévé váljék. Az osztentó ugyanakkor az előadás [performance] legalapvetőbb példája is.

Azt kérdezted tőlem: „Hogyan öltöztek a mai estélyre?” Ha megmutatom a nyakkendőmet a zakómmal együtt, és azt mondom, hogy „Többé-kevésbé úgy, mint én”, akkor felmutatással válaszolok a kérdésre. A nyakkendőm ez esetben nem az én jelenlegi nyakkendőmet jelenti, hanem a te lehetséges nyakkendőt (amely eltérő anyagú és színű is lehet), így mintegy „eljátszva” bemutatom a ma esti megjelenésedet. Előítrom, hogyan kellene kinézned ezen az estén. Ezzel az egyszerű gesztussal valami olyasmit csináltam, ami színház a javából, mivel nem pusztán mondtam neked valamit, hanem felkínáltam egy modellt, parancsot vagy javaslatot adtam, körvonalaztam egy utópiát vagy egy lehetséges tervet. Nemcsak ábrázoltam, hanem tulajdonképpen kicsaltam egy adott viselkedést, hangsúlyoztam egy kötelességet, tükröztem a jövődet. Jakobson terminusait használva, üzenetem egyszerre referenciális, fatikus, konatív, emocionális és (feltéve, hogy kecsesen mozgogtam) esztétikai volt. A jövőbeni öltözködésed ábrázolását (az én jelenlegi öltözködésem keresztül) megtoldottam egy szóbeli megnyilatkozással: „Többé-kevésbé”. Az előadásomat, amely főképp vizuális és viselkedésbeli volt, kiegészítette egy verbális metalingvisztikai üzenet, amely megalapozta az alkalomhoz illő öltözködés néhány kritériumát. A „Többé-kevésbé” jelezte az én nyakkendőm egyéni anyagától, színtől és méretétől való elvonatkoztatást. Ez nagyon lényeges eljárás volt, mert segített a realitásától meg-

fosztani azt a tárgyat, amely *valami helyett állt*. Redukálta a jelhordozó sajátosságait, hogy a nyakkendőm képessé váljon az összes lehetséges nyakkendő jelölésére.

Ugyanez történik a részegünkkel is. Nem szükséges, hogy egyedi arca, szemszíne, bajusza vagy szakálla legyen, hogy kabátot vagy pulóvert viseljen. Az viszont szükséges (legalábbis én úgy gondolom), hogy az orra piros vagy lila legyen, a szemei homályosak vagy bambák, a haja, a bajusza vagy a szakálla kócos és csapzott, ruhája pedig sáros, kopott és szakadt. Egy tipikus alak jut eszembe a Bowery-negyedből, de amikor rá gondolok, képes vagyok elvonatkoztatni a tulajdonságaitól feltéve, hogy megmarad és kiemelődik néhány lényegi vonás. E kiemelt tulajdonságokat egy szociális kód, egyfajta ikonográfiai konvenció határozza meg. Azzal, hogy az Údvhadsereg őrmestere a megfelelő részegét választotta, e szociális háttértudást hozta játékba. Választása szemiotikai orientáltságú volt: úgy kereste a megfelelő embert, ahogy más a megfelelő szó után kutat.

Mindazonáltal van valami, ami megkülönbözteti a mi részegünket a szótól. A szó jel, de nem próbálja elrejteni a maga jel mivoltát. Konvencionálisan elfogadjuk, hogy a valóságról szavakon keresztül beszélünk, de a szavakat nem keverjük össze a világ dolgaival (kivéve a lelki betegségek esetében). Amikor beszélünk, tudatában vagyunk annak, hogy valami megfoghatatlan (*flatus vocis*) áll valami feltehetően kézzelfogható helyett (kivéve a hazugság esetében). De nem minden jelrendszer szerveződik ugyanazon szabályok alapján. A *mise-en-scène* általunk vázolt alapmodelljében a részeg egy jel, de úgy tesz, mintha nem volna az. A részeg kettős játékot játszik: ahhoz, hogy jelként fogadjuk el, úgy kell felismernünk, mint „valós” tér- és időbeli jelenséget, létező emberi testet. A színházban úgynevezett „tér szemiózis” működik. A szavak esetében egy nyelvi elem más anyagú tárgyak helyett áll. A *mise-en-scène* esetében egy tárgyat először valós tárgyként érzékelünk, és csak aztán észleljük jelként, hogy visszautaljon egy másik tárgyra (vagy tárgycsoportra), amelynek anyaga megegyezik a reprezentáló tárgyával.

Mindezt azért hangsúlyozom, mert nyilvánvalóvá tesz egy lényeges szemiotikai kérdést, nevezetesen a *természetes* és mesterséges jelek közötti különbséget. Mindenki egyetért abban, hogy a szavak és a képek jelek, amennyiben az emberek szándékosan, kommunikáció céljából hozzák őket létre.

De sok szemiotikus fontolgatja, hogy vajon a testi tünetek, az állatok nyomai, az akaratlan mozdulatok jelnek tekinthetők-e. A macska mancsának nyoma a földön kétségkívül azt jelenti, hogy egy állat (nevezetesen egy macska) járt erre. Ha pedig tántorgom, az kétségkívül azt jelenti, hogy kicsit többet ittam a kelleténél. De tekinthetők-e jeleknek ezek a jelenségek? Van-e valami különbség a tudatosan és mesterségesen létrehozott, konvenciók által meghatározott jelek (például a szavak és a közlekedési táblák), illetve a természetes és akaratlan jelenségekből eredő jelek (tünetek, nyomok) között?

Véleményem szerint, Peirce szemiotikai megközelítése a legtermékenyebb, mert mindkét jeltypusra egyaránt alkalmazható definíciót alkotott. Mindkettőre érvényes, hogy valami, előzetes tudásunk (vagy konvenció) alapján, valami más helyett áll, és egyetértek Charles Morris kijelentésével, miszerint „*valami akkor tekinthető jelnek, ha egy interpretátor azt valaminek a jeleként ismeri fel. [...] A szemiotika ezért nem specifikus, hanem mindennapi tárgyakkal foglalkozik, akkor (és csak akkor), ha azok részt vesznek a szemiózisban.*”

Meglátásom szerint ez a legalapvetőbb meghatározása a *mise-en-scène* szemiózisének, mert ebben a rendszerben alig lehet megkülönböztetni a mesterséges és természetes jeleket. Minek tekinthető egy asztalra helyezett kínai teáskanna valamely diszletben? Természetes vagy mesterséges jelnek? Reprezentál-e valami mást?

A részegünk nyilván a részegséget reprezentálja. Vörös orrát, mint természetes, nem szándékolt jelet az Údvhadsereg szándékosan választotta ki, hogy bemutassa az italozás pusztító következményeit. De mi a helyzet emberünk fogaival? Nincs semmiféle speciális konvenció arra nézve, hogy egy átlagos iszákos embernek hiányozzanak a metszőfogai, vagy sorakozzanak a szájában a rossz fogak. De ha kapatos emberünk mindezekkel a tulajdonságokkal rendelkezik, akkor sem funkcionálna rosszabb jelként. Amennyiben az ember jellé válik, azok a tulajdonságai, amelyek nem szolgálják közvetlenül a reprezentáció célját, másodlagos jelentőségre tesznek szert. Abban a pillanatban, hogy a közönség elfogadja a *mise-en-scène* konvencióját, a világ azon részének minden eleme, amely bekeregetődik (a pódiumra kerül) jelentéssé válik. A szociálpszichológiai *keretanálízis*re gondolok Erving Goffmann legutóbbi könyvében. Goffman két szituációt vázol fel, mindkettőben egy tükör és egy hölgy szerepel. Első szituáció: a tükör egy kozmeti-

kai szalonban áll, és a hölgy ahelyett, hogy a frizuráját igazgatná benne, a keret minőségét vizsgálgatja, ami elég szokatlan. Második szituáció: a tükör egy régiségkereskedés kirakatában áll, és a hölgy ahelyett, hogy a keret minőségét vizsgálgatná, a haját igazgatja benne, ami szintén szokatlan. Az eltérő „keretezés” megváltoztatta a szereplők cselekedeteinek a jelentését. A kontextuális keret átalakította a tükör faragott keretének értelmezési lehetőségét: a szituáció mint keret különböző szemiotikai jelentést rendelt a kerethez mint tárgyhoz. Mindkét szituációban egyfajta keretezés, ideális színrevitel, kiemelés történt, amely meghatározta és behatárolta mind a tárgyak, mind pedig a cselekedetek megfelelő szemiotikai értelmezését, noha se szándékolt cselekvésről, se természetes tárgyakról nem volt szó.

Hangsúlyoznom kell azonban, hogy eddig – helytelenül – nem tettem különbséget természetes és akaratlan jelek között. Szándékosan tettem, elvégre olyan zűrzavarról van szó, ami elég gyakori sok szemiotikus munkájában. Rendet kellene végére raknunk!

Egyrészt, a természetes jelenségek tudatosan hamisíthatók valakinek a megtevesztése céljából. Mondjuk piros pöttyöket festek az arcomra, mint-ha kanyarós lennék.

Másrészt, egy általában szándékosként értelmezett tettet elkövethetek akaratlanul is (ennek legtipikusabb példái a pszichoanalitikus nyelvbtlások, valamint azok a jellemző hibák, amelyeket az ember akkor vét, ha idegen nyelven beszél), ugyanakkor szándékosan is végrehajthatok egy szándékolatlannak vélt cselekvést. A kiejtés jól mutatja, ha valaki, mondjuk, angolul beszélő francia. Az angol szavak kiválasztása tudatos folyamat, míg kiejtésük módja öntudatlan, még ha szemiotikailag jelentős is (mert arra utal, hogy „francia vagyok”). De mi a helyzet egy fiktív alakkal, aki tökéletes francia kiejtéssel bír, hogy elhitesse: „francia vagyok”, noha született amerikai, talán épp egy CIA ügynök, aki megpróbál politikai információkat kicsalni egy francia kommunistából (persze anélkül, hogy tisztában volna azzal: ugyanezt megtudhatná az aznapi *l'Humanité*-ből is)? Van-e egyáltalán különbség ama két színész között, akik közül az egyik – hogy hihetővé tegye az őt ért bántalmazást – vörös csíkokat fest a vállára, a másik pedig (még profibb színészként, sokkal szigorúbban követve a realizmus szabályait) tényleg megsebesíti magát, hogy a testét valóban vérző sebek borítsák?

Nincsenek világos és határozott válaszaim ezekre a kérdésekre. Mindössze tisztázni szeretném, hogy milyen szoros összefüggés van a dramatikusság fikció és az általános szemiotika alapvető problémái között. Véleményem szerint (ahogy ezt már máshol is kifejtettem) az emberi interakciók alapvető mechanizmusai megegyeznek a dramatikusság fikció alapvető mechanizmusaival. Ezt persze nem én találtam ki: Goffmantól Batesonig és az antropológiai módszertan kurrens kutatásaitól a Palo Alto csoport által szerzett tapasztalatokig (gondoljunk csak az Eric Berne *Games People Play* című művében rögzített viselkedésbeli játék-modellekre), a mindennapi életet a színházi előadás sajátos esetének tekintik. Ez végül is megmagyarázza, hogy az esztétika és művészettudomány miért gyanakodott mindig is arra, hogy a színházi előadás a mindennapi élet sajátos esete. A színház nem képes az élet utánzására; a társadalmi élet viszont folyamatosan előadasként [performance] konstruálódik, s emiatt van kapcsolat a színház és az élet között.

Az alábbiakban egy egyszerű mátrixot rajzolok fel, amely az akaratlan viselkedésnek mint jelnek a kibocsátását és befogadását az interakció nyolc lehetséges típusává szervezi. „A”-val jelölöm a jeladó szándékát, (a + jelzi, ha a viselkedés szándékos, a – pedig azt, ha szándékolatlan), „T”-vel a címzett reakciójának tudatos, illetve öntudatlan voltát, „SZ”-szel pedig azt a szándékot, amelyet a címzett a jeladónak tulajdonít (vagy sem).

	A	T	SZ
1	+	+	+
2	+	+	-
3	+	-	(+)
4	+	-	(-)
5	-	+	+
6	-	+	-
7	-	-	(+)
8	-	-	(-)

1. eset: Egy színész bénának tette magát, biceg. A befogadó megérti, hogy szándékos cselekvésről van szó.

2. eset: Bicegést színlelek, hogy a címzett azt higgye, sánta vagyok, és valóban akaratlanul gondolja a viselkedésem. A sikeres szimuláció tipikus esete.

3. és 4. eset: Hogy megszabaduljak egy unalmas látogatómtól, az ujjaimmal dobok az asztalon, kifejezve ezzel az ingerültségemet. A címzett ezt tu-

datalatti, őt magát meglehetősen irritáló ingerként értelmezi. Képtelen eldönteni, hogy a viselkedésem szándékos vagy szándékolatlan-e, azonban elképzelhető, hogy később megérti (vagy mégsem) a situációt, s pozitív vagy negatív tudatosságot társít tettemhez.

Az 5. és 6. esetben ugyanaz a látogatóm untat, és akaratlanul is dobolni kezdek az ujjaimmal. A „betolakodó” átlátja a helyzetet, és pozitív vagy negatív tudatosságot tulajdonít ideges kézmozgásomnak.

Szintén a 6. típusra lehet példa, amikor a pszichiáter megérti páciensének akaratlan nyelvbotlását a vele való beszélgetés közben, és felismeri annak szándékolatlanságát.

A 7. és 8. eset a 3. és 5. eset variációja, eltérő félreértési stratégiákkal.

A fenti táblázatból megismerhetjük a nyugati komédia és tragédia néhány alapvető cselekményvázát is, Menandrosztól Pirandellóig, Chaplintól Antonioni-ig. Egy negyedik szempont beiktatásával azonban a rendszer tovább komplikálna; hozzátárolhatnánk a jeladó azon kívánságát, hogy a címzett az általa elgondolt módon értelmezze a cselekvését. „P dolgot állítok, te azt hiszed, hogy hazudok, azaz q-ra gondolok, miközben p a valódi állításom”. Erről Lacan zsidó-története jut az eszembe: „Azért mondd, hogy Krakkóba indulsz, hogy azt higgyem Lenberg az úti célod. Pedig valójában Krakkóba mész, ám azzal, hogy nyíltan kimondtad, titkolni próbálsz.” Az új táblázat tizenhat sorból állna. (Paola Gulli, egy olasz tudós, nemrég ezt a mátrixot alkalmazta Cordélia híres „Semmit” válaszára, a Cordélia és Lear, Cordélia és a Francia király, Lear és Kent stb. közötti párbeszédekben formálódó értelmezések és félreértések tanulmányozására. Paolo Valesio egyik retorikával foglalkozó, kiadatlan munkájában tovább bonyolítja az elemzést azzal, hogy Cordélia „Semmit” replikáját olyan elmés retorikai eszközként értelmezi, amelynek célja nem Lear meggyőzése, hanem a Francia király informálása saját mentális természetéről és retorikai képességeiről.)

Visszatérve szegény becsfűtött jómadarunkhoz (aki már elég fáradt lehet, hiszen emberemlékezet óta az emelvényen ácsorog): a jelenlétét érdemes újragondolni a fenti mátrix alapján. Mindenesetre már a pusztá jelenléte is problémák egész sorát veti fel; ezeket egyrészt Austin és Searle tárgyalta a *beszédaktusok* kapcsán, másrészt a természetes nyelvek vagy az olyan kifejezések ismeretelméleti és ta-

pasztalati logikájával kapcsolatban vetődnek fel, mint „Azt akarom, hogy elhidd; Elhiszem, hogy elhiszed; Azt állítom, hogy; Megígérem, hogy; Kijelentem, hogy stb.”. Már a részeg pusztá jelenlétében is érzékelhető az a lényeges antinómia, amely úgy mond végigkísértette a nyugati gondolkodás kétezer éves történetét, nevezetesen a „hazug paradoxona”, amikor valaki azt állítja, hogy minden, amit mond, hazugság.

Ezt figyelhetjük meg, amikor részegünk kinyitja visszatartó száját, és valami olyasmit mond, hogy „Odavagyok a likőrért.” vagy „Ne bízz az alkoholban.” Ebben a pillanatban ugyanis szembe kell néznünk azokkal a nyelvi és logikai problémákkal, amelyek a *sujet de l'énonciation* (a megnyilatkozás alanya) és a *sujet de l'énoncé* (a megnyilatkozó alanya) közötti különbséget vetik fel. Ki beszél, *qui parle?* Az illuminált egén? Az általa reprezentált osztály? Az Údvhadserég?

Luis Prieto nemrégiben mutatott rá arra, hogy a színházban (és a moziban) a szavak nem áttetsző jelhordozók, amik a tartalmukra (ezen keresztül pedig a dolgokra) utalnak vissza. Sokkal inkább más jelhordozókra, pontosabban jelhordozók osztályára utalnak vissza. Hangzó dolgok, amelyek dolgokként kerülnek felmutatásra. Az „Odavagyok a likőrért.” nem azt jelenti, hogy a kijelentés alanya szereti a likőrt, hanem azt, hogy valahol van valaki, aki szereti, és ezt ki is mondja. A színházban és a moziban a verbális megnyilatkozások azokra a verbális megnyilatkozásokra utalnak vissza, amelyekről a *mise-en-scène* szól.

Bizonyos értelemben minden dramatikus előadás (akár a színpadon, akár a vásznon) két beszédaktusból épül fel. Az egyik a színészhez kapcsolódik, aki azt a performatív kijelentést teszi, hogy „Én most játszom.” Ezzel az implicit állítással a színész igazat mond, hiszen kijelenti, hogy *innentől kezdve* hazudni fog.

A második egy ál-kijelentésre utal, amelyben a mondat alanya már nem a színész, hanem a megformált karakter. Logikailag nem tisztázott, hogy mire is vonatkoznak ezek a mondatok. Ha azt mondom, hogy „Paul azt mondta, hogy Mary eljön.”, én felelek a propozíció igazságtartalmáért, még akkor is, ha Paul hamis dolgot állított. Ugyanez történik a dramatikus előadásban: az első performatív aktus miatt nem tisztázott, hogy mire is vonatkozik mindaz, ami utána következik. Az előadó elhatározásán keresztül („Én nem az vagyok, aki.”) belépünk az előadás lehetséges világába, a hazugságok

világába, amelyben a hitetlenség felfüggesztését ünnepeketjük.

A narratív szöveg és a színházi előadás eltér egymástól. Egy elbeszélésben a szerző feltehetően igazat mond, amikor a megnyilatkozás aktusának alanyként beszél, ám nem tisztázott, hogy mire vonatkoznak a kijelentései, amikor arról beszél, hogy Julien Sorel vagy David Copperfield mit mondott. S hogyan értelmezhető egy olyan irodalmi szöveg, amelyben mondjuk Thomas Mann azt írja „én”, de ez az „én” nem rá vonatkozik, hanem Serenus Zeitblomra, aki éppen azt meséli el, mit mondott Adrian Leverkühn? E pillanatban az elbeszélés hasonlatossá válik a színházhoz. A szerző implicit módon azzal a performatív kijelentéssel kezdi a szöveget, hogy „Én vagyok Serenus.” (Ahogy a részeg esetében, itt sem szükséges Serenus valamennyi tulajdonságát jelezni. Elég, ha reprodukálja a legjellemzőbbeket, azaz bizonyos stilisztikai eszközökkel megjelenti egy tipikus német humanistát, egy régimódi, művelt középpolgárt.)

Módszertani szempontból mind a fikatív, mind pedig a valós elbeszélés a *mise-en-scène* példájának tekinthető. Kérdés marad azonban: „Hogyan beszél egy karakter, aki a *mise-en-scène* egyik elemeként funkcionál?” Egyértelműek a szavai? Csak egy dolgot jelölnek és semmi mást?

1938-ban Bogatyrev, orosz folklorista, a színházi jelekkel foglalkozó alapvető munkájában leszögezte, hogy a színházi jel nem egy adott tárgy jeleként, hanem egy tárgy jelének jeleként értelmezhető. Ez alatt azt értette, hogy a színházban megjelenő tárgyak, viselkedésmódok, valamint szavak denotatív jelentése konnotatív erővel társul. Bogatyrev egyik példáját idézve: az éhező embert játszó színész kenyeret eszik. A színész ezzel a cselekedettel az éhezés fogalmát konnotálja, a kenyér ugyanakkor önmagát (a kenyeret) denotálja. Más aspektusból a kenyérvetés azt is jelentheti, hogy az éhezőnek csak ilyen szegényes ételre telik, tehát a kenyér nemcsak az összes lehetséges kenyér osztályt denotálja, hanem a szegénység fogalmát is konnotálja.

Mindazonáltal, a mi részegünk a részegségnél többet konnotál: egyrészt megtestesít egy szóképet, egy metonímiát azzal, hogy a testi leépülés példaként jelenik meg, másrészt egy antonómaziát, mivel önmagában egész osztályt képviseli – ő a kimondottan részeg. De (Peirce példája szerint) az ellentétességéből fakadó iróniát is hordoz. A részeg, az alkoholizmus áldozata, ironikus módon önmaga

ellentétét is jelöli: a mértékletesség előnyeit hirdeti. Implicite azt fejezi ki: „Ilyen vagyok, bár nem kellene ilyennek lennem, és neked sem kellene hozzámm hasonlóvá válnod”. Vagy másképpen szólva: „Látod, milyen vonzó vagyok? Látod, milyen nagyszerű példányát képviselem itt az emberiségnek?” Az irónia azonban csak a megfelelő keretben érvényesül: jelen esetben ezt az Üdvhadsereg standardjai jelentik.

Miután körüljártuk a probléma retorikai aspektusát, szembe kell néznünk annak ideológiai aspektusával is. A részegünk így többé már nem fogható fel pusztán jelenlétként, illetve szóképként. Ideológiai absztrakcióvá válik: mértékletesség versus mértékletelenség, erény versus bűn. Ki mondta, hogy inni rossz dolog? Ki mondta, hogy az illuminátság látványa ironikus figyelmeztetésként, s nem a legféktelenebb orgiára való felhívásként értelmezendő? Természetesen a társadalmi kontextus. Az a tény, hogy a részeg az Üdvhadsereg állította pelenkére, arra készíti a közönséget, hogy a jelenlétét adott standardok alapján értelmezze.

Mi történt volna akkor, ha a részeg egy forradalmi mozgalom standardjai szerint állították volna az emelvényre? Akkor is a „bűnt” jelölné, vagy inkább a „rendszer felelősségét”, „a hibás adminisztráció eredményét”, „az egész éhező világot”? Ha elfogadjuk, hogy a részegünk egy szókép, akkor ideológiai állításként is meg kell vizsgálnunk. A *mise-en-scène* szemiotikája lényegét tekintve az ideológiateremtés szemiotikája.

Ez a komplex retorikai gépezet továbbá annak a ténynek az eredménye, hogy az emberek nem egy néhány tulajdonsággal felruházott emberi testet szemlélnek, hanem olyat, amely egy fizikai térben áll és mozog. A test nem dülöngélne, ha nem lenne körülötte tér, ami orientálná: le és fel, jobbra és balra, felállni és lefeküdni. Ha két vagy több testről volna szó, az őket körülvevő tér teremtené meg annak a lehetőségét, hogy valamiképpen értelmezzük a közöttük lévő távolságot. Láthatjuk tehát, hogy a *mise-en-scène* problémái számos más szemiotikai jelenség problémáira, úgymint a proxemikára (a térbeli távolság szemiotikájára) vagy a kinezikára (gesztusok és testmozgások szemiotikájára) utalnak vissza. Így felismerhető, hogy ugyanazok a szemiotikai paraméterek érvényesek a színház, a film, az építészet, a festészet és a szobrászat szemiotikájára is.

A színház jelenségének egyedi jellegetől eljutotunk a szemiotika alapvető problémáihoz. A színház

háza azonban néhány specifikus vonása meg is különbözteti más művészeti formáktól, ugyanakkor szorosan összekapcsolja a mindennapi élet kommunikációs interakcióival – a részeg láttán például a közönség nevet, sértegetheti őt, és a részeg is reagálhat az emberek reakcióira. A színházi jelek abban a visszacsatolásban is formálódnak, amely a végcéljuktól indul ki.

Rövid elemzésünkben a színházi előadás szemiotikája felfedte saját *propriumát*, specifikus és jellemző vonásait. Az emberi test, konvencionálisan felismerhető tulajdonságaival együtt, adott fizikai térben, tárgyakkal körülvéve vagy tárgyakat hordozva valami más helyett áll a rá reagáló közönség számára. Ahhoz, hogy jelként legyen felfogható,

szükség van valamiféle performatív szituációra, mint keretre. Ebben a pillanatban felgördül a függöny. Ettől a pillanattól kezdve bármi megtörténhet: Oidipusz Krapp utolsó tekerését hallgatja, Godot találkozik a kopasz énekesnővel, Tartuffe Júlia strján hal meg, el Cid Campeador pedig tortát dob a kaméliás hölgy arcába.

De a színházi előadás már korábban elkezdődött – mégpedig amikor Averroës azt a fiút figyelte, aki azt mondta: „Én vagyok a műezzin.”

(Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review*. Vol. 1977/1. 107–117.)

*Fordította Czékmány Anna és Huber Beáta*