

PATRICE PAVIS

Vita a színházi szemiológiáról

Marco de Marinis kérdőíve

1. A színházzemológia, Ön szerint, milyen helyet foglal el a színháztudomány (színháztörténet, színházelmélet, színházesztétika stb.) rendszerében?

2. Mindezidáig a színházzemológiai közelítések az írott szöveget (textuális sík) részesítették előnyben a *mise en scène*-nel (szcenikai sík) szemben, mert az előadás elemei közül a nyelvi-irodalmi elemet ítélték a legfontosabbnak, a legjelentősebbnek. Néha még annak a bizonygatásáig is eljutottak, hogy az irodalmi szöveg adja az előadás „állandó” szerepét, „mely szerkezetét”. Egyetért-e ezzel az állásfoglalással, vagy úgy ítéli meg, hogy egy, a nevéhez méltó színházzemiotikát a színház minden (elméletileg a megfelelő szintre emelt) alkotóeleme kell, hogy érdekelje, s főként át kell helyeznie érdeklődésének irányát a textuális síkról a scenikai síkra?

3. Az előadással foglalkozó szakember (vagyis a színházzemológus is) ellentmondásos és nem igazán irigylésre méltó helyzetben találja magát: olyan tárgyat, az előadást kell tanulmányoznia, amely, mint olyan, nem létezik. Valójában az előadást alkotó elemek közül szinte egy sem létezik annak megszűnése után: csak a szöveg marad, ha van egyáltalán. A kérdés a következő: mit gondol, miként készíthetné el a színházzemiotika az előadásban használt, de az előadással együtt eltűnő jelrendszerek (paralingvisztikus, gesztikus, scenografikus és térhatároló jelek) rekonstrukcióját? Mit segíthet ebben az esetben az audiovizuális rögzítés? (Amely egyébként is csak a kortárs előadások kis részét érinti.)

4. Egyetért-e azzal, hogy az előadás szemiotikai elemzésének felül kell vizsgálnia a specifikusság elöregedett esztétikai kategóriáját? Más szavakkal, úgy véli-e, hogy a „művészi nyelvek” (köztük a színház) „specifikus kódok kombinációi”, vagy éppen ellenkezőleg, „nem-specifikus kódok kombinációi”, vagy inkább váltogatják a specifikus és a nem-specifikus kódokat?

5. Végezetül lehetségesnek tartja-e, hogy a jövőben egy „feldolgozás (*mise en forme*)” csak néhány előadásszöveg töredékéből (vagy valamelyik kódjából) áll majd, vagy éppen ellenkezőleg, úgy véli, hogy azoknak az akodifikációs törekvéseknek kell elterjedniük a színházban is, melyeket Metz alkalmazott a filmek esetében?

1. Ez a kérdőív felidézi a Saussure indította és Barthes folytatta híres vitát a nyelvészet és a szemiológia kapcsolatáról: a nyelvészet csak része lenne ennek az „általános tudománynak”, a szemiológiának, melynek törvényei „alkalmazhatóak a nyelvészetre” (Saussure)? Vagy a szemiológia éppen a nyelvészet általános mintájára építi fel magát (Barthes)? Normálisnak tekinthető, hogy a fiatal tudományágnak számító színházzemológia, melynek teoretizációs folyamata történetileg követhető (a harmincas évekbeli Prágai Körtől), helyet keres az előadást tanulmányozók kórusában – helyet, ahol nem érvényteleníti a többi közelítést, de ahol nem kerül azon metodológiai műtűrök közé, amelyek semmilyen új hangot nem tesznek az előadáshoz, hiszen megelégszenek a „színházi kommunikáció” mítoszának ürügyén a nyelvészeti terminológia metaforikus használatával.

Először is – a színháztudomány vagy a *Theaterwissenschaft* terminusai ellenére – a színházi tudományok nem pályázhatnak a nyelvészethez fogható tudományos státuszra, és a színházzemológia még a színház- „tudomány” szigorú fogalmi eszközrendszerének kiterjesztésével sem rendelkezhet, és nem is csatlakozhat ehhez az ismeretelméleti irányhoz. Azt is meg kell kérdeznünk, vajon a színházzemológia tudományterületet jelöl-e (mint a szociológia vagy a botanika) vagy, éppen ellenkezőleg, módszer lenne, az előadással szemben felvett magatartás? Ez utóbbi felvetés esetében a szemiológia nem kettőzi meg a már létező közelítéseket, hanem úgy illeszkedik be közéjük, hogy elméleti gon-

dolkozásába (teoretizációjába) ezen diszciplínák egyes eredményeit is beilleszti. Így egyszerre válik a színház-„tudományok” propedeutikájává és ismeretelméletévé, így érvényességük feltételrendszerén és azon gondolkodik, miként lehet az egyik eredményeit a másik kutatásaiban felhasználni stb. Pontosabban, a színházzemiológia a következő színházi kutatásoktól különbözteti meg magát:

Az *interpretáló kritika*, jobb esetben, „kiemel” az előadásból és a szövegből bizonyos jeleket – mise en scène részletek, kosztüm elemek, a szöveg sugallta jelentések, a színészek játéka –, hogy globális jelentést építsen, hogy a kiemelt jelekből felfedje a redundanciát vagy az ellentmondásokat, hogy megerősítse vagy megsemmisítse a javasolt értelmezést.

Magától értetődik, hogy a szubjektivitás vagy a kritika impresszionizmusával vádolva nem érdemes diszkvalifikálni ezt a magatartást; hiszen egy öntudatlan, „vad” zemiológiával állunk szemben, mely „darab után bíráló” befogadóként reagál az előadásra. Mire lehet szükség, hogy ez a közelítés zemiológiáivá alakuljon? Semmi másra (de ez azért sok), csak az elemzési folyamat magyarázatára. A jelek kiválasztása végül is megtörtént anélkül, hogy előkerült volna mindaz a probléma, amit a szcenikai jelrendszer felosztása, a jelölt és a jelölő közti kapcsolat, a jelek hierarchiája és permutációjuk, a jel globális jelentésbe olvadása okoz. Az értelem (sens) (a *Sinn*, vagy a jelölt és a jelölő, vagy a jelek egymás közötti kapcsolata) és a jelentés (a *Bedeutung*, vagy a jel és referense közötti viszony, a mű és az ábrázolt valóság kapcsolata) két síkja sosem vált el tisztán egymástól. Olyannyira nem, hogy a mű szerkezeti egységéről szóló elmélkedések helyett az előadás feltárta valóságunkról sorakoztak megjegyzések anélkül, hogy, a fortiori, rákérdeztek volna a kettő közti viszonyra.

A *Színháztörténet* (Histoire du spectacle) (a mű megszületésekor uralkodó külső körülmények kutatása) valószínűleg az a diszciplína, mely „negatív” értelemben és ellenakcióként a leginkább rajongott a zemiológia létrejöttékor. Olyannyira, hogy ez utóbbit gyakran a színház anti-története-ként tüntette fel, amit nem érdekel más, csak a mise en scène végső, „aktuális” terméke, s amely teljesen elveti a színházi jelek archeológiai vetületét. A strukturalizmus fellépte abba az irányba hatott, mely a színházi formák eredetének és történeti fejlődésének kutatása helyett inkább a reprezentáció szinkronikus szerkezete és annak belső működése

felé fordult. A szerző életének „anekdotikus” története, a vulgáris szociologizálás, mely a művet a társadalmi-gazdasági feltételek tiszta tükörképé-ként kezeli, a szövegben előbukkanó történelmi események kiragadott magyarázata végre teljesen kikerült a zemiológia módszertanából. A színházzemiológia azonban magának okozna kárt, ha legfőképp a reprezentáció szinkronikus elemzésének szintjén megfosztaná magát a történeti eszköztártól. Ebből a szempontból jelentéssel bír, hogy éppen annak vagyunk tanúi, miként tér vissza nagy erővel a történelem az általános nyelvészetben, hogy megkísérelje túllépni a saussure-i oppozíciót a nyelv és a beszéd, vagyis az „egyéntől független társadalmi rendszer” és „az akarat és az értelem egyéni aktusa” (Saussure) között. A beszédben (a színház esetében egy mű és egy egyedi előadás konkrét megvalósulásában) többé nem akarjuk látni, miként használja a szerző vagy a rendező kizárólagosan szabad és egyéni módon az ideológiai, az esztétikai vagy a teatrális kódokat. Például igyekszünk a szereplők szövegeinek elemzésekor meghatározni, miben rejlik egy adott ideológiára vagy korszakra utaló diszkurzív alakzatok jellegzetessége, s ekként helyezjük el a szereplő „szabadnak” mondott diszkurzusát történelmi determinációinak keretében.

A színházi diszkurzusok elemzése már közelebb eredményeket hozhat a társadalmi alakzatokról, a megnyilatkozásról (R. Robin, M. Pêcheux, O. Docrot). Még a reprezentáció vizuális jegyeinek vizsgálatakor is jogosan várunk valamilyen magyarázatot a „szcenikai alakzatokról”: miért ilyen a színpad, ilyen a drámai tér, miért ilyenek a társadalmi és fizikai távolságok a szereplők között? Miért pont ez a technika vagy ez a színpadi tárgy? Miért van az 1977-es párizsi rendezésekben „füst”, tükrök, kópadló, eredeti nyelven idézett szövegek és egyéb „hóbort”? Az ezekre a kérdésekre adandó válasz szükségszerűen fényt derít a reprezentáció szinkronikus jeleinek működésére.

A *dramaturgia*, a kortárs elmélet értelmezésében, arra keresi a választ, miként és milyen időben helyezkednek el a történet elemei a textuális és szcenikai térben. A mű egyszerre ideológiai és formális szerkezetét, a színpadi forma és az ideológiai tartalom közötti dialektikát, és az előadás befogadásának specifikus módját vizsgálja. A dramaturgiai közelítés nem akarja szétválasztani az ideológiai dramaturgiát, a formai eszközöket és a közvetítendő tartalmat, ezért szükségszerűen a zemiológiá-

hoz fordul, mely maga is a globális jelölő és a hozzáillő jelölt megfogalmazását célozza. De míg a dramaturgia a azon a nagyon is általános szinten marad, mely kizárólag az frott szöveget és a textuális és szcenikai makrostruktúrákat veszi figyelembe, addig a szemiológia ezt az összehasonlító műveletet a bemutatott mű minden egyes, de különösképpen a szcenikai rendszerek szintjén végrehajtja. Más szempontból módszere fordítottnak tekinthető, hiszen a színpadi jelekből kiindulva a jelrendszerek összevetésével és összeadásával építi fel a Forma-Tartalom kettős rendszerét. Végezetül és legfőképpen a dramaturgia végérvényesen lehorgonyozott a hegeli mélytartalom és a forma problematikájánál („Azok az igazi műalkotások, melyekben a tartalom és a forma szigorúan identikusnak bizonyul [...]”; a tartalom semmi más, mint a tartalom formává alakulása” [logika]). Amennyiben Hegel számára egy, kizárólag a tartalmat megjelenítő forma, és csakis egy bizonyos formában kifejezett és csak akként létező tartalom közötti dialektikáról van szó, akkor a gyakorlatban igen nehéz dialektikusan definiálni a formát és a tartalmat. Éppen ezért egy mű dramaturgiai elemzése, Hegel figyelmeztetése ellenére, vagy egy különböző módokon művészi megfogalmazást nyert világnézetből, vagy az utólag tartalommal felruházott formák megfigyeléséből indul ki. Szemiológiai fogalmakkal ezt úgy mondánánk, a dramaturgiai eljárás előre feltételezi azoknak a (esztétikai vagy ideológiai) kódoknak az ismeretét, amelyből később az üzenet létrejöttét magyarázza. A szemiológia ahelyett, hogy egy kész rendszer alapján magyarázzon mindent, azt határozná meg, miként építheti fel a néző az előadást, miként válik a jelentés egy aktív munkafolyamat tárgyává, miként ismerjük fel a műben rejlő jelöltet a jelölőről és a jelöltöt a jelöltről.

A dráma esztétikája vagy poétikája a szöveg és a színpad természetének és működésének törvényszerűségeit igyekszik megfogalmazni; a színházi „rendszert” mindig tágabb egészbe illesztené: műfajok, irodalomelméletek, művészeti rendszerek, esztétikai kategóriák közé. Mindez a színházi műalkotást egyedi esetté fokozza, és szükségszerűen egy gyakran kidolgozatlan filozófiai rendszerhez köti. Ezzel magyarázható, hogy a színházesztétikák leginkább normatívak, hiszen a színházi „lényeg” a priori definíciójából indulnak ki, és e javasolt modellhez való hasonlóság alapján ítélik meg a művet. Például: a színházi-drámai műfajt a konfliktus helyeként jellemzik – ez kizárja az epikus színház ér-

telmezését –, máskor „kevert” (rendellenes kódokból álló) vagy éppen ellenkezőleg, globális és specifikus (a wagneri *Gesamtkunstwerk*) jellegét feltételezik. A szemiológia más síkban helyezkedik el, hiszen pragmatikusabb és kézművesebb eszközökkel fordul a reprezentáció belső működése felé, és nem ítél előre egy meghatározott esztétika alapján. Mégis, magától értetődik, hogy a rendszerekre tördelés, a legkisebb egység keresése, a szöveghez vagy a színpadhoz viszonyított fontosság mindig esztétikai döntések következménye, és preesztétikai gondolkodásban gyökeredzik.

A színházelmélet nehezen választja el magát az esztétikától; a színházi jelenségek nem normatív teoretizációját igyekszik megtalálni. Az irodalomelmélet vagy az irodalmiság (Jakobson) példáját követve a színházelmélet a teatralitás, vagyis a színpad specifikusan esztétikai sajátosságai és történelmileg elfogadott formái felé fordul. Távol áll még tőlünk a színház egységes elmélete, hiszen a megfogalmazásra váró problémák az előadás befogadásától a szöveg szerkezetéig húzódnak, s a reprezentáció leírása is közéjük sorolható. A színházelmélet és a szemiológia módszereiben legalább abban megegyezik, hogy beavatkozásaikban célszerűségére törekcsenek.

Végül is a szemiológia, még távol attól, hogy versenybe szálljon a színház „tudományával”, de már használja őket és magát is felkínálja; ez az adom-kapom módszer lehetővé kellene, hogy tegye a régebbi tudományágak ismereteinek felhasználását, tisztában léve persze azok tudományos státuszával.

2. A színházzemológiát, amely a textuális „imperializmus” és a színházról csak irodalmi kategóriaként beszélő megszokás ellen jött létre, ellentmondásosnak tűnne összevetni a szöveg szemiológiájával. Azonnal pontosítani kell persze, hogy a szöveget rendszerbeli helyére, a reprezentáció egységébe tesszük vissza. S ettől kezdve a kérdés már nem az: „a szöveg szemiológiája vagy a színpad szemiológiája?”, hanem „szemiotikusan megítélhetünk-e egy szöveget, anélkül (vagy ezelőtt), hogy a reprezentáció a szöveget kijelentéssé változtatná?” Nem a reprezentáció szemiológiáját készítjük-e szükségképpen akkor, amikor a szöveg és visszahatásképpen a mise en scène megnyilatkozásának helyzetéről gondolkodunk?

Hogy elkerüljük a szöveghívók és a színpadhívók, mint süketek (és vakok) párbeszédét, javasolnánk egy, a peirce-i jeltipológia alapján készített

modellünk bevezetését, mely a színházi jelek domináns (ikonikus, indexikus, szimbolikus) funkciójára és a referenssel fennálló viszony természetére helyezi a hangsúlyt.¹

Ahelyett, hogy kibékíthetetlen félként szembeállítanánk textualitást és ikonicitást, a „a dramatikus szöveg és a színes közötti dialektikus feszültséget” helyezzük előtérbe, „mely arra épül, hogy a nyelvi jelek akusztikus összetevői a színész által használt vokális erőforrás szerves részei.”²

A rendező elv többé nem a Szöveg – Színpad, hanem:

REPREZENTÁCIÓ

Textualitás ----- Ikonicitás

A megnyilatkozás helyzetbe hozása (a szöveg indexizálása és ikonizálása)	A jelképzés lehetőségei; a jelegység keresése, a színpad szimbolizációjának menete
--	--

Az ikonikus és a szimbolikus közötti csere azonnal láthatóvá válik, mihamarabb nyilvánvalóvá tesszük a reprezentációban a jelképzés (a színpad, a „nem szimbolizálhatónak” tartott látvány) és a jelfejtés (a nyelvi szöveg, mely a színházban „vizuálisan”, vagyis csak helyzetben értelmezhető) körforgását.

Ebből a feltevésből egyenesen az következik, hogy a szöveg nem az előadás állandó eleme, mélyszerkezete, hanem éppen annyira „felépítésre” vár, mint a mise en scène. A szemiotológiának azt kell megmagyaráznia, miként találkozik egymással a két rendszer, miként hagyhat nyomot egyik a másikon: mit tehetünk egy szöveggel, és mit mondhat vele egy színpadi helyzet. Itt, a klasszikus oppozíció esetében használhatnánk középfogalomként a P. Guli Pugliatti³ által bevezetett pre-textuális menetet (mely „megelőzi” a nyelvi átírást és a színpadi átkódolást). De először is azt kellene látni, mennyiben határozzák meg ezt a menetet a nyelvi és a térbeli adottságok együttesen, s elméletileg vissza kellene térni a dramatikus frás és a színpadi „frás” teatralitásához.

Ha minden színpadi rendszer (beleértve a szöveget is) egyenlő is „jogilag” – a színpad mindent saját jelentésének megalkotására készlet –, ez még akkor sem jelenti, hogy mindegyikük mindig ugyanabban a síkban és interrelációban helyezkedik el. A pozitivistá elemzés mindezeket számtalan rendszerré szabdálja, és hallgatólagosan úgy kezeli őket, mintha egyformán működőnének, így nem lehet túllépni a reprezentáció egyszerű lefrásán, és nem lehet megfogalmazni, hogy a néző hajtja végre a jelentéscélpítés aktusát. Meg kell kísérelni egy, a kódok és az alkódok közötti hierarchia felállítását jól tudva, hogy ez a hierarchia maga is esztétikai és ideológiai kódok szerint épül fel. Ugyanez a helyzet például a cselekvés (action) hagyományos kategóriájának elméletével: „egyetlen áramlat”, mely „egyesíti a beszéd, a színész, a jelmez, a díszlet és a zene elemeit, s egyikről a másikra vagy akár többre is váltva egyszerre, összemossa őket.”⁴ A cselekvés (vagy a narrativitás) kiválasztása annak az ideologiko-esztétikai kódnak felel meg, mely a cselekvés logikájának rekonstruálására készíti a nézőt. Ez a cselekvés azonban a verbális üzenet és a nyugati narratív hagyomány kulturális kódjának linearitásához kötött.

A merev hierarchia vagy bármiféle jelölő rendszer primátusa helyett javasoljuk az alap, *artikuláló rendszer(ek)*, és a „kapcsolt”, *artikulált rendszer(ek)* megkülönböztetését. T. Kantor *A halott osztályában* zene és szöveg az osztálypadok „tetején” és a szereplők maszkián/testén „artikulálódnak”. A zenei és textuális rendszer csak ráadás, majdnem eltörölt valami, a *halott osztály/* globális jelentése épül tovább. Az *artikulált/artikuláló* minden viszonyában jelen levő metanyelv természetesen még kidolgozásra vár, éppúgy miként a reprezentáció során létrejövő lineáris tagolás vagy a változtatott artikulációk problémája.

3. Mit értünk a jelrendszer rekonstruálása alatt? Nyilvánvalóan lehetetlen rekonstruálni, akár egy rövid időegységre is, a reprezentáció minden rendszerét. A magnófelvétel semmit sem rekonstruál, anélkül rögzíti szalagra az események fontos menétét, hogy elválasztaná vagy strukturálná a rendszereket: átírásról vagy átkódolásról beszélhetünk, mely a legrosszabb esetben tájékoztat a jelekből álló vég-

¹ V.ö.: P. Pavis: *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1976. 29. és 96.

² J. Veltrusky: *Dramatic Text as a Component of Theater*, In: Matejka-Titunik (szerk.), *Semiotics of Art. Prague School Contributions*, Cambridge, MIT Press, 1976. 114.

³ P. Gulli Pugliatti: *I segni latenti*, Firenze D'Anna, 1976. 272.

⁴ J. Honzl: *La mobilité du signe théâtral*, *Travail Théâtral*, 4, 1971. 19.

termékről, de korántsem annak hatásáról/produktivitásáról, vagyis a néző befogadó munkájáról. A jelrendszerek igazi rekonstruálása éppen ellenkezőleg, a rendszerek megnevezéséből, az egységek meghatározásából, egy elem rendszerének és egy párhuzamos rendszer kapcsolatának kialakításából állna. Távolról sem akarjuk kimerítően azonosítani egy rendszer jeleit, elég kiragadni a jelölő vonal fontos pillanatait, egyértelművé tenni a semiosis menetének nagy szakaszait. A gesztus kódjának példájával azonnal megértjük, miért egyszerre lehetetlen és felesleges lejegyezni bármiféle kodifikációs rendszerben a színész minden gesztikus helyzetét. A Mejerhold fényképezte biomechanikus gyakorlatok egy színészt mutatnak különböző helyzetekben, s nem ismerhetjük fel benne a konzekutív logikát. Minden, amit meghatározhatunk, csak a helyzetek egészét irányító szabályok kódjára vonatkozhat: 1. A test rendkívüli megfeszülése, több, szinte csak vázlatos mozgás az időben és a térben sűrítve (Mejerhold taylorizmusának elve). 2. A test helyzete – tartása a mozgás lehetőségeit sugallja anélkül, hogy belekezdene. 3. A testrészek koordinációjának rögzítése formális. (Például: a törzs előre hajlik – a fej meghajlik stb...)

A szemiólogiának pillanatnyilag be kell érnie a kód néhány általános törvényszerűségének rekonstruálásával, hogy a későbbiekben ezt a kódot a többi rendszerhez illeszthesse. Gyakran a felszabdalások nem illeszkednek a legfinomabb egységek szintjéhez. S ez az a pont, ahol az artikuláló (l. feljebb) rendszerek megkönnyítenék a többi kódhoz való csatlakozást. Bár a kódok felszabdalása természetesen követi a kifejezés anyagát, csak a jelrendszerekre vonatkoztatott jelöltre fordítás után lehet a rendszereket összevetni, közelíteni és megfogalmazni egy *artikuláló* rendszerben. Ekként el lehetne kerülni a túl nagy heterogén jelekké szabdalást, mely egyébként is emlékeztet a párhuzamos rendszerek tagolására.

Ekkor a greimasi kutatásokkal ellentétes utat járunk be; az a jelentés általános modelljének és az aktáns modell narratív szintjének felállítását követően felsorolja és finomítja leírását, hogy eljusson a (nyelvi és vizuális) kinyilatkoztatásig. Az egyik módszer igazolja a másikat, de továbbra is elkerülhetetlenül „meg kell tölteni” azt a közvetítő teret, mely a jelek manifesztációja és minden azt megelőző állapot között helyezkedik el.

4-5. A színház „sajátossága”, a „színházi nyelv”, a „színpadi írás”, a „teatralitás” a felfedezés pers-

pektívájában jobban csillogó metaforának tűnnek, mint amikor tényleges tartalmát nézzük. Semmi sem tiltja ugyanakkor, hogy ellenőrizzük, a szemiólogia, mely a kódok és interakcióik szervezetségének néhány szabályát reményli felfedezni, körül tudja-e határolni a különlegesen színházi sajátosságokból álló minimális halmazt. De megelegedhetünk-e a végtelen számú színházdefiníció szemiólogiai újrafogalmazásával? Definálhatnánk a „minimális” sajátosságot, mint a textualitás és az ikonocitás (élő színház esetében), más szóval a nyelvi önkényesség és a színpadi ikonikuság egyidejű jelenlétét. Ez az oppozíció rendre az antitézis formáját ölti fel: színészi játék/nyelvi szöveg, játék/értelem, vizuális/akusztikus, gondolati tett/gesztikus tett, szimbolikus struktúra és kódolhatatlan esemény. A színházi jel egyidejűleg szintaktikus-szemantikus (kapcsolat a jel és a dolog között, kapcsolat maguk a jelek között) és pragmatikus (kapcsolat a színpadi ikonikuság, a rámutatás (deixis) és a megnyilvánulás között) dimenziójú.

Más szavakkal, azt kell megtudnunk: a) létezik-e egy sajátos színházi jel, vagyis egy olyan entitás, melyben az ikonikus színpad és a szimbolikus szöveg összekeveredhet, hogy sajátos színházi és szétbonthatatlan együtttest hozzon létre; b) különleges színházi jelekből épül-e fel a színházi reprezentáció vagy ellenkezőleg, a művészetek kollázsa a színpadon: más szóval, szcenikai művészetek szintetikus amalgámja (például a wagneri *Gesamtkunstwerk*), vagy egymáshoz közelítő, de nem egyesülő rendszerek együttese (Brecht epikus előadásai).

a) az első kérdésre jelen pillanatban nem kell felelnünk: nincs olyan összetételű színházi jel, melyben az ikonikus és a textuális összekeveredhet, hogy sajátos színházi terméket hozzon létre. A szöveg szimbolikus jelei, a vizuális és a zenei jelek akkor is megőrzik önállóságukat, ha a szintagmára gyakorolt kombinálódásuk és elhelyezkedésük homogén és egyértelmű jelentést hoz létre (ekként a színész arcának megvilágítása + a zenei refrén + a mimika és a gesztus összevetéssel teremti meg a *jelöltet* /fizikai jelenlét, látványos kintartás/ stb.), de új, specifikusan globális jelet, amelyet egy specifikus jelölt és egy hozzáillő jelölő határozna meg, nem alkot. A színházban tehát nincs „szintetikus” színházi jel (abban az értelemben, ahogy a zöld szín a kék és a sárga „szintézise”), csak a jelölő rendszerek termelte jelöltek folyamatos kölcsönhatásai. Azt kellene vizsgálni, (spe-

cifikusan színházi) kölcsönhatásba léphetnek-e a reprezentáció (l. alább) kódjai?

b) Ami a színpadi művészetek közötti többé-kevésbé szoros kapcsolat problémáját illeti, ez nem az az elméleti kérdés, mely a kódok szemiológiai státuszának, hanem a rendező esztétikai és ideológiai választásának függvénye: a *Gesamtkunswerk* esetében a művészetek szintézisében keresett cél a zárt, önmagában is megálló színpadi világ teljes illúziójának létrehozása. A brechti mise en scène esetében „a színészek, a díszletezők, a maszkmesterek, az öltöztetők, a zenészek és a koreográfusok [...] minden művészetükkel a közös alkotást segítik anélkül, hogy feladnák saját függetlenségüket” (Kis *Organon*, 70 §). Brecht visszautasítja, hogy a színpadi materiák egységes „Erlebnis”-szé keveredjenek, s ezt azzal magyarázza, hogy meg kell mutatni az előadás létrehozásának menetét, s a néző számára meg kell könnyíteni a reprezentáció dekódolásának munkáját.

A „kód” terminusa pontos definíciót igényel: amikor színházi kódról beszélünk, a kommunikáció szemiológiájának értelmében használjuk: egymásba lefordítható jelek kettős együttese egy felcserélhető rendszerben, mint a morse jelek, vagy ahogy a betűk mindegyike egy, és csakis egy grafikus jelnek felel meg. Csakhogy a kód szemben áll a következő üzenettel: „az az oppozíció, amely hagyományosan a nyelv és a beszéd között áll fenn, a kód és az üzenet terminusában is kifejeződhet. A kód az a szervezet, amely lehetővé teszi az üzenet létrehozását, és amivel ütköztetjük az üzenet minden egyes elemét, hogy megfosszuk értelmétől”.⁵ Ebben az értelemben (amely Jakobsoné is) a kódot egy, az üzenetből kiinduló konstrukció tárgyának tekintjük, a dekódoló használata létfontosságú a kód felfedezésében, és az általa lehetővé tett üzenet olvasásában. Vagy, elég gyakran, a szemiológia egyik szó használatáról a másikra ugrik át, mert 1. A kódok már előzetesen adóttak, csak fel kell sorolni őket, amikor átmásoljuk a különböző közvetítő csatornákra. 2. A reprezentáció olvasásakor csak azt kell eldönteni, melyik kódot használjuk valamilyen másik helyett, hogy a néző egy bizonyos megfejtő rácsot (v.ö.: Barthes: *S/Z*) előnyben részesítve végérvényesen megalkossa saját előadását.

G. Mounin nemrégiben már figyelmeztetett, helytelen a kódot „természetes nyelvként” használni.

ni. Rámutatott, hogy a kód explicit és rögzített konvenció eredménye, míg a „nyelv konvenciói implicitek, és magának a kommunikációnak a folyamán spontán terjednek el.”⁶

Ha tehát „művészi nyelvekről” beszélünk (bár ez persze igényelne valamiféle elméleti igazolást), csak kiindulásnak (?) fogadhatjuk el az állandó és specifikus színházi kódok létezését, de azon nyomokban alá kell vetnünk az explicit módon megfogalmazott színházi konvencióknak, a dramatikus játékok szabályainak, vagyis lényegében a szó technikai értelmében vett kódoknak.

1. Ezek között a „lexikalizált” specifikus kódok között felsorolhatjuk:

- a) A reprezentáció általános konvencióit: a színész életrekelte alak fikcióját, a világot jelentő színpadot, a drámai színház „negyedik” falát, (a fikció és a játék menetében) kétdimenziós teret és időt, stb. ...
- b) Műfajhoz, korszakhoz, alaktípusához kötött konvenciókat (pl.: a farce, a klasszikus korszak, Arlequin).

2. A nem-specifikus kódokat – meghatározásánál fogva – sokkal nehezebb felsorolni. Olyan kódokról van szó, melyeket a valóságban és más művészetekben is felhasználhatóak:

- a) Nyelvi kódok: a francia nyelv például, melyet egyszerre használ Molière, a tizenhetedik század és részben a huszadik század.
- b) Ideológiai vagy kulturális kódok: mindaz, ami lehetővé teszi a nézőnek, hogy azonosuljon a darab tartalmi részében felvonultatott értékrendhez. Ez az igazi „lomtár” kód esete, nem illeszkedik és nem csatlakozik semmilyen rögzített (nyelvi, esztétikai) formához. Ezen a szinten kellene elvégezni az előadás befogadás-mechanizmusának (pszichológiai, szociológiai, fantazmatikus) tanulmányozását.
- c) Az észlelés kódjai: a perspektíva, az észlelés küszöbszintje, stb. ...

3. Kevert kódok: specifikusak és nem-specifikusak: ezek a kódok nem alkotnak az első kétől jól megkülönböztethető harmadik kategóriát, de a színházi helyzetben lehetővé teszik egy közös (vagyis nem-specifikus) kód használatát, s ennek következtében a kód a színpadi kifejező eszközökhöz alkalmazkodik. Ez természetesen újra megkérdőjelezi

⁵ A. Martinet: *Éléments de linguistique*, Paris, A. Colin, 1967, 25.

⁶ G. Mounin: *Introduction à la sémiologie*, Paris, Éd. De Minuit, 1970. 82.

azt az előbbi megkülönböztetést, amit csak pedagógiai eszköznek szántunk annak szétválasztására, amely a reprezentáció különböző területein felhasznált anyagszoport („Nyelv”) sajátos egyedi („Beszéd”) használatoként mutatkozott meg, s amelyben egyedül az összerakás mozzanata, vagyis az egész szerkezet együtt bír jelentéssel.

Igy, például a gesztikus kód esetében, szinte teljességgel lehetetlen kibogozni, mi tartozik a színész egyéni és társadalmi valóságához, és mi tartozik a bemutatott alak gesztusrendszeréhez. Mihelyt elég világos és a többi alakétól megkülönböztethető, a színész legkisebb természetes gesztusa kódolt rendszerre alakul át, hogy a néző helyesen értékelhesse. Mihelyt a színpadon kimondják, a nyelvi szöveg is megkülönböztethető saját szövegétől, noha a valóságban és más művészi rendszerekben (regény, festmény, stb....) is létezhet. Valójában a színházi szöveg performatív értéket kap, hiszen a gyakorlatban mindig a színpadhoz kötött, és cselekvést csak megnyilatkozásának aktusában hajt végre.

„Az előadás-szöveg töredékeit formába önteni” nem jelent mást, mint fogalmilag helyreállítani egy olyan tárgyat, amely abban a formában, amelyben a reprezentáció folyamán észleljük, sosem létezett; s nem jelent mást, mint az előadást (és a szemiológiai rendszerek egészét) magával az interpretáló nyelvi rendszerrel együtt egy interpretáló kapcsolatban helyezük el. Végül is, ahogy Benveniste⁷ kimutatta, meg kell különböztetnünk az artikuláló („mert saját szemiotikájukat mutatják fel”) és az artikulált (akiknél „a szemiotika csak egy másik kifejezőmód rácsán szűrődik át”) rendszereket. Az interpretáció a heterogén szemiológiai rendszerekből (nyelv, gesztus, zene, stb....) álló előadás megformálásához – a nyelv közvetítésének köszönhetően – a színpadi rendszereket interpretálja és kategorizálja, s ez azzal jár, hogy a matériák különbségének megszüntetésével „ellaposodik” a reprezentáció.

Elképzelhető-e „formába öntés”, miközben lehetővé tesszük a különbségek megtartását? Ebben az esetben olyan notációs rendszert kellene elképzelni, mely kódolja a gesztust, a melódiát, a hangot, s ez technikailag nem mondható könnyűnek. Másrészről még mindig nem tudnánk összehasonlítani a szabad kódokat, melyek kodifikációja túlságosan heterogén lenne.

Az egyedüli formába öntés, amit mindeközéig megvalósítottunk, a következő:

1. *A jelölő mozgásának formalizálása*: hogyan használunk egy rendszert, amely egy másikhoz kötődik, miféle jelentést hoz létre, stb....⁸
2. *A textuális és a vizuális közötti kapcsolat megvilágítása*: a referens vizualizációja és szimulációja, a területek közötti átjárás lehetővé tevő ikonikus és indexikus jelek⁹.
3. *A jeltípusok dialektikája*: ikon/index versus szimbólum; pragmatikus és szimbolikus kapcsolata¹⁰.
4. *A prioritáskód visszaállítása*: a reprezentáció kódjai; az artikuláló és az artikulált rendszer megkülönböztetése.

De a formába öntés e folyamatát egyedül – s ezért specifikus a színházművészet – a szöveg mise en scène-je, vagy a kódok pragmatikus kiválasztása, és súlyuknak és helyzetüknek megfelelő fontosságuk igazolhatja. A megoldás-féle, mely csak a gyakorlatban igazolódhat, úgy hangzik, hogy az elmélet csak részlegesen és tényleges beavatkozás nélkül fáradozhat az előadás kódjainak kimunkálásán*.

(Débat sur la sémiologie théâtrale, In: *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, Presse Universitaires de Lille, 1985. 21–31.)

Fordította Jáhsfalvi Magdolna

⁷ E. Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, II. Paris, Gallimard, 1974. 61.

⁸ P. Pavis: *id. mű*, 52–61.

⁹ P. Pavis: *id. mű*, 34–45.

¹⁰ P. Pavis: *id. mű*, 18–23.

* A cikk eredetileg a *Vesusb*en jelent meg a 21. számban, 1978-ban.