

Színházzemiotikai korszakok és törekvések

A színpadon minden jellé válik

Az utcán imbolyog egy részeg ember. Ennek láttán az emberekben gondolatok ébrednek, és cselekvési mechanizmusok indulnak el. Mind a gondolatok, mind a cselekvések széles skálán mozognak. Ha a színpadon bukkan fel egy részeg embert játszó színész, a befogadóban (nézőben) egy komplex retorikai gépezettel indul be a szemiotikai jelentésértelmezés. Ha egy részegét állítunk a színpadra, elveszíti a valóban létező emberek között képviselt valódi természetét, és szemiotikai értelemben jellé válik. A jel pedig mindig valakire/valamire utal. A színpadon lévő ember maga nem részeg (bár az sem kizárható), azonban egy részegre vagy a lehetséges világokban létező összes részegre, sőt a részegek osztályára is utal. Ezzel a jelalkotás (szemiózis) megmutatás vagy felmutatás (osztenzió) ak-tusa valósul meg, ami a színházi előadás (mise en scène, szcenárium, performansz¹) legsajátabb eszköze.

A színházzemiotika egyik teoretikusának, Umberto Eco-nak a példája jelentősen kiegészítve:

- a részeg behozza (konnotálja – hozzárendeli) a részegséggel kapcsolatos ismereteket: előzetes (társadalmi) tudás, személyes tudás/émlék,² sztereotípiák; a részegség mint művelődéstörténeti, irodalmi-nyelvi hagyomány, mint a társadalmi megítélés tárgya,
- indexikusság: dülöngélés, bukdácsolás, elesés,
- testi jegyek: piros vagy lila orr, homályos vagy bamba szem, csapzott haj, bajusz,
- térhasználat: bizonytalan térhasználat,
- tárgyak, eszközhasználat: boros- vagy pálinkásüveg; iszogatás,
- mimika: őszinte, bárgyú, erőszakos arcvonások,
- mozgás (testhelyzet, kinezika): asztalra támaszkodás, lámpaoszlopba kapaszkodás,

- beszédmód: (alkohol hatására) akadozó (alulartikulált), kinyilatkoztató, tréfás, nyelvi hibákkal teli, kihangosított belső beszéd,
- hanghatások (vokalizáció): sajátos vokális kompozíciók, hangerő,
- látvány (ikonikusság; ikonográfiai konvenció): rendezetlen, esetleg szakadozott (sáros) ruházat,
- metonimikus jelentés: a testi leépülés példája,
- antonomázia (tulajdonnév helyett köznévi vagy körülírás): önmagában egy egész osztályt (a részegek osztálya) képvisel,
- implicit jelentés, ellentétesség: mértékletesség előnyei (irónia),
- további ironikus értelmezések (őszinteség, szókimondás),
- ideológiai absztrakció: a bűn (mértéktelenség) jelképe,
- hatás: katarzis, újabban tudatosan: (művészet)terápia.

Umberto Eco szerint a színházi szemiózisban nehezen megkülönböztethető a természetes és a mesterséges jel; sőt sok esetben az akaratlan és szándékos jel sem.³ Ám minden, színpadra kerülő (bekereteződő, kontextusba kerülő) jel jelentéssé válik; egyes jelek közvetlenül szolgálják a reprezentáció célját, míg mások másodlagos (kísérő) jelekké válnak.

Szemiotika és színház

Kezdjük a szemiotikával! A szemiotika (vagy szemiológia) a jelek tudománya. Tágabb értelemben a jelölő és a kommunikációs rendszerek elmélete, homogén (tehát egymással összevethető) jelekről folytatható metanyelvi diskurzus; interdiszciplináris, olykor a tudományokat összefogó törekvéssel. Szűkebb értelemben különböző

¹ A színházzemiotika alapfogalmai: mise en scène – színre hozatal, jelenetelés, színházi rendezés, szcenárium; szcenárium (a XVIII. századtól) a színjáték szöveggönyvének rendezői példánya színészi és színpadtechnikai utalásokkal; performansz – a happeninghez hasonló (rögtönzésekben gazdag) akcióművészeti előadás.

² Ha valaki véletlenül ismeri Ivan Viripajev *Részegek* című színművét, akkor az is beugrik. Például Katona József Színház: <https://katona-jozsefszinhaz.hu/7-tarsulat/tarsulat/42258-ivan-viripajev-reszegek-sp-1356246463>

Nemzeti Színház: <https://nemzetiszhaz.hu/eloadas/reszegek>
Lásd még BALÁZS Géza: *Hangos, durva jelekből ért a világ?* (Részegek, *Nemzeti Színház, r. Ivan Viripajev*) = *nemzetiszhaz.hu*, 2017 <https://nemzetiszhaz.hu/magazin/2017/01/8-37>

³ ECO, Umberto: *A színházi előadás szemiotikája* = *Theatron*, 1999–2000, 1. sz., 25–29. <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/01/04UmbertoEco.pdf>



Ivan Viripajev:
Részegyek,
rendező:
Gothár Péter,
Katona József
Színház,
Budapest,
Fotó: Dömölky
Dániel

struktúrák (verbális nyelv, gesztus, testhelyzet, vizuális kép, zenei hang, divat) szerkezeti sajátosságainak, egyéni tulajdonságainak a leírása. Ebből a szempontból különösen alkalmas a színházi jelfolyamat (szemiózis) leírására. A szemiotika sok tekintetben hasonlít a matematikára, amely szintén jelent átfogó, tudományok feletti elméletet, valamint a legkülönbözőbb tudományokban módszert. A szemiotika története az átfogó tudománytól a módszer felé halad. Mint önálló színházzemiotika talán ma már kevésbé érvényes, de mint a színháztudomány módszere, relevánsan alkalmazható.

A szemiotika megjelenése és felfutása az 1960-as évek strukturalista – a „puhának” tekintett társadalomtudományokat számszerűsíteni, természettudományos alapon elmélyíteni kívánó – irányzat megjelenésekor született. Abban az időben szinte minden tudományt „szemiotalizálni” akartak, azaz jeltudományos alapon kívántak magyarázni. A szemiotika kiindulásában a nyelvészet játszott főszerepet, mert a nyelvészet volt az a társadalomtudomány,

amely még leginkább tudott objektív lenni: adatokra támaszkodni, azokat összevetve tendenciákat, törvényeket megállapítani, és mindezt más példákon ellenőrizni, kipróbálni. Ebben a korszakban született szinte minden tudománynak szemiotikája, egyfajta közös nevezője: irodalomszemiotika, filmszemiotika, zeneszemiotika, etnoszemiotika, építészetsemiotika, bioszemiotika. A példák közül látható, hogy a szemiotika a természet- és a társadalomtudományok összekapcsolására törekedett. És ekkor jelenik meg – például Umberto Eco, Jurij Lotman és Erika Fischer-Lichte ösztönzésére, Magyarországon pedig Bécsy Tamás, Bókay Antal, Kiss Gabriella és mások jóvoltából – a színházzemiotika is. De ismertek további fontos – itt most nem idézhető –, kimondottan színházzemiotikai alpmunkák.⁴

Az 1980-as évekre azután kiderült, hogy a szemiotika az igen hasznosnak bizonyult interdiszciplináris szemlélete mellett nem tud átfogó, úgynevezett szupertudomány lenni, s ezután a divatoknak behódoló már rögtön

⁴ HESS-LÜTTICH, Ernest: *Zeichen und Schichten in Drama und Theater. Gerhart Hauptmanns „Ratten”* (Philologische Studien und Quellen). Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1985; KEIR, Elam: *The Semiotics of*

Theatre and Drama. London, New York, Routledge, 1980/2002; PAVIS, Patrice: *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theater*. New York, Performing Arts Journal Publications, 1982

el is fordultak tőle, és megkezdődött a szemiotika visszaszorulása. Helyére újabb és újabb törekvések léptek, ugyancsak összefogó, átfogó tudományos igénnyel, például a (kulturális) antropológia, majd a kognitív és a hálózattudományos megközelítések; nyilván ezeknek is modellezhető mind a fel-, mind a kifutása.

A színházzemiotika klasszikus korszaka tehát az 1960-as években kezdődött, az 1970-es években ért el csúcspontjára, akkor úgy jelent meg, mint az irodalomtudománytól függetlenedni kívánó színháztudomány legitimációja, magyarázó tudománya, majd a későbbiek során tudománytörténeti megközelítéssé vált, és ritkábban emlegették. Én a színházzemiotikát továbbra is érvényes magyarázati keretnek tartom a történeti és módszertani meghatározás és pontosítás függvényében.

Miért az 1970-es évek a színházzemiotika hőskora? A színháztudomány szülőanyja az irodalomtudomány, belőle alakult ki fokozatosan. Ez érthető, hiszen a hagyományos színház alapja a szöveg, azon belül is egy önálló műfajcsoport: a drámai. A görögöktől napjainkig a színdarab prototípusa: a tragédia és a komédia. A kezdeti kér-

dés a drámai szövegek elemzése és színre vitele volt. De – főleg a XX. századi színházi kísérletezések folytán – fölmerült a színház(művészet) mint autonóm művészeti tevékenység magyarázatának igénye, középpontba állítása, ezen belül is a színházelmélet, a színháztörténet és a színházi módszertan kérdése. Ehhez tudott kezdetben hozzájárulni – különösen vonzó és megtermékenyítő interdiszciplináris jellegével – a szemiotika, majd pedig visszaszorulását követően átadta helyét az antropológiai megközelítéseknek (színházantropológia), még később és máig hatóan a mai kultúratudományi magyarázatoknak, magába olvasztva az antropológiai, mediális (médiáelméleti), pszichológiai és szociológiai szempontokat. Elmondható, hogy a mai színházelmélet a strukturalista, szemiotikai színházelméletből és az ehhez kapcsolódó hermeneutikai (receptióesztétikai) alapokból származik, s azokat mintegy „megszüntette megőrizve” fejlődik.

A XX. század közepi színházzemiotika születése kapcsán Arisztotelész *Poétikájától* lehet elindulni. Erika Fischer-Lichte a XVIII. századi előzményekig megy vissza: amikor már Diderot, Lessing, Lichtenberg fölvetik

Ivan Viripajev:
Részegek,
rendező:
Gothár Péter,
Katona József
Színház,
Budapest,
Fotó: Dömölky
Dániel



a nyelvi jeleket kiegészítő mimikus-geztikus jelek fontosságát, amelyek lehetnek univerzálisak (szenvedélyek, érzések), speciálisak (egy adott személy társadalmi helyzetére vonatkozók) és egyediek (individuálisak).⁵ Tehát a verbális kommunikáció sokszínűsége volt a minta a művészi kommunikáció számára. Szemiotikai szempontból is korszakhatárnak gondolom, amikor 1851-ben Richard Wagner *Opera és dráma* című könyvében megfogalmazza „összművészeti” elképzelését. Majd következik Sztanyiszlavszkij, Artaud és Brecht, később Grotowski színházi fordulata. A XX. század eleji prágai strukturalisták felhívják a figyelmet a színházi jel polifunkcionalitására.

A színházzemiotika sajátos művészettudomány, mert kutatásának tárgya, az előadás pillanatnyi és megismételhetetlen művészet, ami nagyban különbözik egy állandó (többször olvasható vagy megtekinthető) irodalmi vagy képzőművészeti alkotástól.

Az első színházzemiotikai megközelítések az 1958-ból származó, közismert jakobsoni kommunikációs modellt alkalmazták a színházra. Ebben a keretben a referenciális, fatikus, konatív, emocionális, esztétikai és metanyelvi funkciókat tárgyalták. A későbbiekben, az 1970-es évektől kezdve ezt a termékeny, de mégis „mechanikus” modellt meghaladják a pragmatikai megközelítések, amelyek már filozófiai, kognitív, az alkotót és befogadót is bevonó szociológiai, pszichológiai, sőt mediális szempontokat is figyelembe vesznek. Az antropológiai kiterjesztés pedig az Európán kívüli kultúrák (sokszor alapjaiban eltérő) színházi jelenségeinek az értelmezését segítette. A színházzemiotika sokban hozzájárult a művelődéstörténet és az irodalomtudomány mellett alakuló autonóm színháztudomány és annak speciális területeinek létrejöttéhez (színházelmélet, színháztörténet, összehasonlító színházkutatás, előadás-elemzés).

A színháztudomány központi kérdése a teatralitás („színháziság”) mibenléte. A művészi funkciók szintetikus egységét Hont Ferenc „színháztudomány” nevezi, ami jól mutatja a komplex megközelítés szükségességét.⁶ A színházművészet valójában testművészet. Maga az ember is esztétikai jelenség.⁷ Központi helyen szerepel a testiség, a testi-lelki folyamatok elemzése. A pragmatikai nézőpontok, a cselekvésközpontú kommunikációs felfogások beemelésével újabban kiemelt szempont a performativitás

(cselekvésség), amelynek során sajátos „energetikai” folyamatok zajlanak, másként affektív (érzelmi) és effektív (hatáscentrikus) modellálás, a „fantázia” edzése történik.⁸

Székely György, Erika Fischer-Lichte és Kiss Gabriella nyomán így ábrázolható a mai színháztudomány összetétele, és így helyezhető el ebben a térben a színházzemiotika:⁹

A színháztudomány (teatrológia) területei	Módszer
Színházesztétika (ágazati esztétika)	színházzemiotika
Színházelmélet	színházkritika
Színháztörténet (művészettörténet)	(művészetkritika)
Előadás-elemzés (műelemzés)	
Új területek: színházzociológia, színházantropológia, empirikus színháztudomány	a tudományágak saját módszerei

A mindennapi élet és a színház

Kiindulópontunk volt: részeg az utcán, részeg a színpadon. A legrégebbi színjátéktípus az egyszemélyes színjáték (hang és mozgás, ének, gesztus, tánc, maszk),¹⁰ amit egyébként ma is mindenki játszik, még akkor is, ha nem tud róla. A mindennapi élet a színház sajátos esete. Ennek mintájára írja le „dramaturgiai” keretben (metaforával) a mindennapi életben való viselkedést Erving Goffman.¹¹ Hasonló metaforát („emberi játszmák”) használ Eric Berne a mindennapi, kiszámítható kifejtett viselkedésformákra.¹² A mindennapi élet tele van drámai (akár előre kiszámítható, szinte forgatókönyv szerint zajló küzdelmes, konfliktusos) eseménnyel. A mindennapi társas élet egyes eseményei azután sűrítve, szerkesztve, esztétikailag megformálva színházi előadásban is megvalósulhatnak. A színház mintegy „megemeli” a mindennapi életeseményeket, és összeméri (az esztétikában járatos kifejezéssel: nembeli) jelentéssel ruhazza fel őket. Egyes, a brechti epikus színháztól kezdődő modern színházi törekvések

⁵ FISCHER-LICHTE, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen, Basel. A. Francke Verlag, 2009

⁶ Idézi SZÉKELY György: *Színházesztétika*. Bp., Tankönyvkiadó, 1976, 8. Uo., 55.

⁸ KISS Gabriella: *A fantázia edzése*. Erika FISCHER-LICHTE-vel beszélget KISS Gabriella = *Theatron*, 1999, 1. sz., 3–9.

⁹ SZÉKELY: *i. m.* (1976), 8–9; FISCHER-LICHTE, Erika: *Az „érzelmek egyetemes nyelvétől” a „színház egyetemes nyelvétig”. A színházzemiotika történetéről*. Ford. MOLNÁR Judit, TÖRŐ Mónika = *Theatron*, 1999,

1. sz., 10–13.; FISCHER-LICHTE: *i. m.* (2009); KISS Gabriella: *(Ön)kritikus állapot. Az előadás-elemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*. Veszprém, Orpheusz, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001

¹⁰ SZÉKELY: *i. m.* (1976), 41.

¹¹ GOFFMAN, Erving: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája. Tanulmányok*. Szerk. LÁSZLÓ János, ford. HABERMANN M. Gusztáv, BERÉNYI Gábor, Bp., Gondolat, 1981

¹² BERNE, Eric: *Emberi játszmák*. Ford. HANKISS Ágnes, Bp., Gondolat, 1984

Típus	A jeladó szándéka: szándékos/ akaratlan	T címzett reakciója: tudatos/ tudattalan	A T által A-nak tulajdonított szándék	Példa (megértés, félreértés)
1.	+	+	+	A színész (A) bénának tetteteti magát, ezt a címzett (T) elfogadja (elhiszi). T érti, hogy szándékos a jeladás.
2.	+	+	-	(A) bicegést színlel, hogy (T) elhiggye, hogy akaratlan. Ha elhiszi, sikeres szimuláció. Ez a tökéletes manipuláció. („Megtájszok valamit, elhiszik”)
3.	+	-	(+)	Hogy megszabaduljon egy unalmas embertől, (A) ujjával szándékosan dobol az asztalon. (T) tudatalatti ingerként értékeli. Nem tudja eldönteni, hogy szándékos vagy szándéktalan a jelzés. Itt még inkább szándékosnak gondolja.
4.	+	-	-	Ugyanaz, de itt már szándéktalannak véli.
5.	-	+	+	Unalmas emberrel van együtt, (A) most akaratlanul dobol az ujjával. (T) megérti, és szándékot lát mögötte.
6.	-	+	-	Ugyanaz, de akaratlannak véli.
				Más példa: a pszichiáter megérti a páciens akaratlan nyelvbotlását, felismeri annak szándékolatlanságát.
7.	-	-	(+)	A 3. és az 5. eset variációja eltérő félreértési stratégiákkal, itt szándékosnak vesz egy jelet.
8.	-	-	(-)	Ugyanaz, itt szándéktalannak veszi a jelet.

visszatérnek a mindennapiságba: a színész beül a nézők közé, a színház kimegy az utcára, a színházi nyelv közelít az utca nyelvéhez...

A klasszikus színházzemiotikai megközelítés nagy hatású apostola, Umberto Eco elsőként modellezte mindennapi cselekvések és a színház szemiotikáját. Álláspontja szerint az akaratlan viselkedésnek mint jelnek a kibocsátása és befogadása az interakció nyolc lehetséges típusát alkotja.¹³ Több helyen is közölt táblázatában a példák magyarázatát kiegészítettem, pontosítottam.

A jeladó szándéka tehát lehet akaratlan (részeg az utcán) és szándékos (részeg játszik a színész). A címzett (a befogadó) reakciója lehet tudattalan (az utcán nem foglalkozik a részeggel, nem különösebben foglalkoztatja a részeg játszó színész) vagy tudatos (az utcán eszébe jut, hogy valamit kellene tennie a részeggel, a színházban elkezd gondolkodni a részeg magatartásán – vagyis mindkét esetben beindul a komplex retorikai gépezet, a szemiotikai jelentés keresés). További szempont, hogy a címzett (befogadó) a jeladó szándékát szándékosnak tartja-e vagy nem. Egy negyedik szempont lehetne az értelmezés,

vagyis a jeladó azon kívánsága, hogy a címzett az általa elgondolt módon értelmezze a cselekvését, vagyis a címzett irányítása, befolyásolása.

A szándékoltság és a szándéktulajdonítás már korábban is megjelenik – a játék-színjáték elementáris kapcsolat nyomán – a modern szemiotika egyik klasszikusánál, Jurij Lotmannnál:¹⁴

– „Az élő tigristől a kisgyermek fél, a kitömöttől nem fél, és csupán a játékban tigrisként szereplő, székre borított csíkos köpenytől fél is, meg nem is fél, egyszerre.” A színházban mindez az összetett játékban nyilvánul meg. A színész implicite (kifejtetlen) azt mondja (sugallja), hogy én most játszom, ezzel igazat mond, mert azt jelenti: inentől kezdve színlelni (hazudni) fog... És a néző ezt elhiszi. Az értelmezések és félrevezetések bonyolultságára utal egy alaptörténet, egy hazugságparadoxon. Azaz: nem az vagyok, aki, nem azt csinálom, amit, de akarom, hogy azt hidd... A jeladó azt akarja, hogy a címzett az ő logikája szerint értelmezzen.

– Eco szerint ez Lacan története a zsidó folklórból, holott ez Freud alapvicce. Én visszatérek a forráshoz:

¹³ ECO: *i. m.* (1999–2000)

¹⁴ LOTMAN, Jurij: *Szöveg – modell – típus*. Szerk. HOPPÁL Mihály, ford. BÁNLAKI Viktor et al., Bp., Gondolat, 1973, 243.

– Két zsidó találkozik egy vasúti kocsiban egy kis galíciai állomáson. – Hová utazol? – kérdezi az egyik a másiktól. – Krakkóba – hangzik a válasz. – Látod, milyen hazug fráter vagy? – fortyan fel az első. – Nagyon jól tudom, hogy ha azt mondod, hogy Krakkóba utazol, csak azért mondod, mert azt akarod, hogy én azt higgyem, hogy Lembergbe utazol. Holott tudom, hogy tényleg Krakkóba utazol. Hát akkor most mondd, minek hazudozol nekem? Freud az abszurditás bemutatására hozta ezt a – később szkeptikusnak nevezett – viccet: „az abszurditás önmagában is nagy erejű eszköze egy másik technikával együtt hat a viccben, nevezetesen az ellenkezőjével való helyettesítéssel, ugyanis semmi sem cáfolja az első zsidónak az állítását, hogy a másik hazudik, amikor igazat mond és hazugsággal mondja ki az igazat.” És ez a paradoxon alkalmas a színházi közvetítés dilemmájára is: „Vajon az-e az igazság, ha úgy írjuk le a dolgokat, amint a valóságban vannak, tekintet nélkül arra, hogy hallgatóságunk miként fogja értelmezni a hallottakat? Vagy ez csak álgazság, és a valódi igazmondás éppenséggel abban áll, hogy tekintetbe vesszük a hallgatót is, és a valóságnak megfelelően, de az ő felfogása szerint mondjuk az igazat? Ezek a viccek nem személyt s nem is intézményt támadnak, hanem magát ismereteink bizonyosságát, szellemi javaink egyikét.”¹⁵ Freud tréfás története (vicce), Eco bonyolult táblázata a szándék tulajdonításra (intencionalitásra) utal. Hasonló értelmezési jelenség hétköznapi nyelven az „összekacsintás”, titkos egyetértés, valamint az olyan kijelentések, mint: elhiszem, hogy elhiszed, hogy ő elhiszi..., tudom, hogy tudod, hogy tudom...

Hogy miként „játszik rá” erre az értelmezési problémára a színház, bizonyítja egy kritika.

– „Novák (Eszter) rendezésében az ébrenlét keretbe foglalja az álom és képzelet világát. A kérdés persze itt is ugyanaz, ami a *Diótörő*vel kapcsolatban többnyire felmerül: tudják-e a gyerekek követni és értelmezni a mese a mesében szerkezetre épülő történetet? Ez fölveti a következő kérdést: szükség van-e egyáltalán ennek a megértésére gyerekként? Talán éppen azért bűvöli el ez a történet a gyerekeket, mert az ő világuk mágikus, imaginárius világ, nincs szükségük a valóság és a képzelet különválasztására. Ezúttal e kettő nagyon is összefolyik, Hoffmann alkotásával ellentétes módon itt csak a történet legvégén ébred fel Marie, pontosabban magyar nyelvű megfelelője,

Marika. Az előadás egyik legfontosabb jellemzője talán éppen ez, hogy szinte teljes egészében magyarosítja, magyarra ülteti Hoffmann eredetijét: teletömi népdalokkal és gyerekjátékokkal, mondókákkal, amelyek sehhol a világon nem tudnak olyan erővel hatni, mint nálunk. Mindvégig ott munkál a Hoffmann-történet közben egy olyan magyar klasszikus, amely kortól függetlenül, szintén bármikor élvezhető. Ez Petőfi János vitéze... [...] *A Diótörő* beavatás... Mesei rítus és beavatás-történet a képzelet azon világában, amelybe kell lennie átlépési lehetőségeknek. Egyszerűbben: annak kimondása, hogy »tudom, hogy tudod, hogy tudom a titkot«.¹⁶

Szemiotikai terminológiával találóan megfogalmazva a színeszi játék nem más, mint „információs játék”;¹⁷ vagy másutt: „A valóság és valótlanság között finom egyensúly a színházi élmény forrása...”;¹⁸ avagy pszichológiai megközelítéssel: „színjátékos illúzió”.

A művészeti ágak közül a színházban van legnagyobb szerepe a néző jelentésteremtő képességének. Bár a mai ismert színházi közönség jobbra jól nevelt: szépen felöltözik, fegyelmezetten üli végig az előadást, az előadás végén tapsol, egyre inkább találkozni ettől eltérő nézői reakciókkal, amelyek figyelemre és elemzésre érdemesek: az előadás megzavarása beszélgetéssel, mobiltelefon nézegetésével, fényképezéssel...

A színházzemiotika fejlődése

A strukturalizmus, a strukturális nyelvészetben alapuló színházzemiotika tehát a színház jeltermészetét hangsúlyozza. Ha pedig valami jel, akkor annak hármas összetevője van: szintaktikája, szemantikája és pragmatikája. A szintaktikája a jel–jel viszonyt jelenti, esetünkben például a drámai szöveg konnexióját, jelentésének kohézióját és együttes működésének koherenciáját; illetve a szövegből kilépve az egymáshoz kapcsolódó heterogén jelrendszerek ugyanezen összetevők szerinti viszonyát; ezek kisebb részekre, elemekre tagolását (szegmentálását), valamint a jelhasználóra (nézőre) való hatását. A szöveg mikéntjét különösen narratológiai eszközökkel vizsgálhatjuk: például a drámai műfajok eltérő narratív szerkezetét, de kitágítva a teljes színházi előadást, mint „elbeszélést”, beleértve a produkció homofón-polifón jellegét, a nem nyelvi összetevők additív (hozzáadódó) hatását. A részekre bontás során úgynevezett izomorfikus kapcsolatok

¹⁵ FREUD, Sigmund: *A vicc és viszonya a tudattalanhoz*. Ford. BART István = Uő: *Esszék*. Ford. BART István et al., Bp., Gondolat, 1982, 23–252., 131.

¹⁶ ANTAL Nikolett: *Tudom, hogy tudod, hogy tudom a titkot... Diótörő, a javából (Diótörő, Ódry Színpad, r.: Novák Eszter) = Prae. Művészeti Portál*, 2012. december 13.

<https://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=5716>
<https://szfe.hu/hirek/tudom-hogy-tudod-hogy-tudom-a-titkot/>

¹⁷ HERMANN István: *Vászon és függöny. Tanulmányok*. Bp., Magvető, 1967, 336.

¹⁸ ALMÁSI Miklós: *Maszk és tükör. Esszé a dramaturgiáról*. Bp., Magvető, 1966, 287.

fedezhetők fel a jelrendszerek, így a nyelvi struktúra, a mozgás (tánc) és zenei struktúrák között, amelyek a legmélyebben gyökereznek az emberben, ugyanis a művészet és nyelv keletkezéskori szinkretizmusának, egységének a maradványai.¹⁹

A szemiotika legnagyobb hozadéka, hogy tudatosította: a színpadon lévő minden személy, tárgy és mozzanat jelnek fogható fel. A színházi jel két alkotórésze: a denotáció (a jelölés) és a konnotáció (a szemantikai többértelműség). A jelek elemzésénél (csoportosításánál) szerepet kapott a Peirce-i jeltipológia: index – ikon – szimbólum, amit színházi nyelvre úgy fordíthatunk le, hogy minden index, ami részt vesz az előadásban, ez egyébként a jelölés legprimitívebb módja (felmutatás, oszteni, de-realizáció²⁰); ikon, ami hasonlóságot, alaki megfelelést mutat valamivel (ahogy már utaltam rá, óriási szerepe van a színházi előadásban, mert a valóságot imitálni kell, csak korlátozottan lehet megjeleníteni, gondoljunk egy háború, egy tűzvész, vagy akár egy évtized gyors lefuttatására vagy akár egy kockára, ami lehet szék, asztal, gyalupad vagy akár rakétakilövő); a harmadik jeltípus pedig a szimbólum – tárgyaknak, színeknek, cselekedeteknek előismeret, tudás alapján tulajdonított (hagyományos) jelentése. Ez a jelenség hasonlít a gyermek gazdag, játékos-kreatív fantáziájára, amikor akár egyetlen játékkocka bármilyen funkciót elláthat. Ennek a gyermekkorban mindenkiben meglévő hallatlan kreativitásnak az ébresztésére is szolgál a művészet (esetünkben a színház).

A színházzsemiotika hozadéka, hogy a színház multimediális kommunikáció, amiben az indexikus jeleknek (más megközelítésben a deixisnek) van központi szerepe. Azt is mondhatjuk, hogy a deixis a színház központi retorikai stratégiája. A multimedialitás számos színházzsemiotikus cselekményben kap még szerepet: opera, musical, balett, cirkusz, happening, utcafesztivál, televíziós és egyéb showműsor. A társadalmi nyilvános látványosságok világa: felvonulás, parádé, tűzijáték („eljátszott, megjelenített történelem”), fényfestés, illetve a legmodernebb, digitális eszközökkel megvalósított augmentált (kiterjesztett) valóság. A színházi multimédia csatornái: látható és hallható, nyelvi és nem nyelvi kódokból állnak össze. A színházi interakció előadás és néző között zajlik, lehet megegyezésszerű vagy konfliktusos, kommersz vagy polemikus. A polémia vagy a konfliktus (szélső esetben: botrány) rendszert tiltakozó hatást vált ki. Például: kivonulás, bekiabálás

vagy a taps elmaradása. A szépség, a művészet elleni lázadást magyarázza az antiesztétika és a hiányesztétika.²¹

A korai színházi felfogások tehát a nyelvközpontú színházzsemiotikával foglalkoztak. Ebben a verbális nyelvnek volt elsődlegessége, a drámai dialógust abszolutizálták. A szemiotika ezt a nyelvi megközelítést kiterjesztette. A szemiotikus Lotman a természetes nyelvre ráépülő struktúrákat (így a művészetet) másodlagos modelláló rendszernek nevezi.²² A színdarab szóbeli szövege – a színpadi előadáshoz képest – egy rendszer nyelvének tekinthető, a színházi előadás a színdarab eljátszott, véletlenszerű mozzanatokkal gazdagított, többértelművé tett szövege. A színházzsemiotika fontos alapállása, hogy tárgya nem a szöveg (dráma, színjáték), hanem az előadás. A színház magában foglal minden emberi tapasztalatot és minden művészeti ágat (irodalom, zene, festészet, építészet). Ezért különféle konvenciókat, tárgyköröket, „nyelveket” kell komplex módon elemezni, amire éppen a szemiotika a legalkalmasabb.

Széky György színházzsemiotikai alapművében a következő öt alapvető színházi jelösszetevőt határozza meg:²³

- előadott mű: szöveg, librettó, irodalmi – nem irodalmi, költészeti – nem költészeti alkotás,
- előadó: színész (színészek csoportja),
- a játék művészileg megformált környezete (vizuális és akusztikus környezet),
- alkotói szintézis folyamata (rendezői koncepció és megvalósítás),
- közönség (látszólag passzív, ténylegesen azonban aktív).

Máig alapvetőnek számít Tadeusz Kowzan „13-as” jeltipológiája:²⁴

- | | |
|------------------|----------------|
| 1. szó | 8. kosztüm |
| 2. hangmoduláció | 9. színpadterv |
| 3. mimika | 10. kellék |
| 4. gesztus | 11. világítás |
| 5. testmozgás | 12. zene |
| 6. smink | 13. zaj |
| 7. frizura | |

Szemiotikáinak számít a verbális-nem verbális színjátéki megjelenítés, amely a kezdetektől foglalkoztatja az elemzőket. Rendszeresen utalnak a cselekmény és a gesztikus folyamatok összkompozíciójára (ez a „teljes színjátszás”),

¹⁹ Vö. BALÁZS Géza: *A művészet és a nyelv születése. Szemiotika, művészetelmélet, antropológiai nyelvészet.* Bp., Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társasága, Interkulturális Kutatások, 2021, 88–89.

²⁰ KISS: *i. m.* (2001), 64.

²¹ Például HORVÁTH Gizella: *A szép és a semmi.* Kolozsvár, Nagyvárad, Partium, Egyetemi Műhely Kiadó, 2016

²³ LOTMAN: *i. m.* (1973), 236., 245.

²³ SZÉKELY: *i. m.* (1976), 9.

²⁴ ECO, Umberto: *Mit ad a szemiotika a színháznak?* = *Korunk*, 1977, 5. sz., 364–368.; KISS: *i. m.* (2001), 19.

amelyet ugyancsak öt típusba sorolnak, ezek a különböző „nyelvek”, valójában „szemiotikai rendszerek”, amelyek részt vesznek az egységes színjátékművészet különböző típusainak kialakulásában:²⁵

nem verbalizált játék	pantomim
nem verbalizált játék	tánc (motorikus, cselekményes)
vizuális-verbalizált játék	a „teljes színjátszás”
verbalizált játék	előadó-művészet (vers, dal stb.)
nem vizuális-verbalizált játék	rádiószínhészet

A színházzemiotika alapkönyvében, amely az 1960 és 1980 közötti időszak összefoglalása, Erika Fischer-Lichte ma is használható színházi kódrendszere a következő:²⁶

A színész jelszerű aktivitása	nyelven alapuló jelek, paralingvisztikai jelek, kinezikus jelek, mimikus jelek, gesztusjelek
A színész megjelenése mint jel	maszk, hajstílus, öltözék
Térbeli jelek	színpadi tér, dekoráció, világítás, kellékek
Nem verbális akusztikus jelek	hangok, zene

Színházzemiotika és színházi törekvések

A következőkben a színházzemiotika előzményeit, klasszikus korszakát és máig tartó utóéletét vázolom föl, megelégtetve a fő színházi törekvéseknek. Hangsúlyozni szeretném azonban azt, hogy a ma színháza sokszínű színház, benne egyszerre megtalálható minden, ami a színházművészetben valaha megvolt. A színházi törekvéseket nem

tartom „fejlődésnek”, csak változásnak, a korszak egy-egy lenyomatának, hiszen mindennek van előzménye, és van következménye is. És azt tartom helyesnek, ha a korábbi korszakok bevált módszerei szervesen tovább élnek.

Az 1970-es években létrejövő klasszikus színházzemiotikát megelőzte az úgynevezett preszemiotika, napjainkig pedig úgynevezett posztzemiotikai nézőpontról beszélhetünk. Ez körülbelül megfeleltethető az egyszerűség kedvéért dramatikusan, epikus (brechti) és posztdramatikusan (posztbrechti) színházi felfogásnak. Folyamatosan változik a színház küldetését megfogalmazni kívánó alapkérdés: kezdve a témán (mit?), folytatva a megvalósítási módokon (hogyan?), és napjainkra elérkezve a miért és kinek? alapkérdéséig. A korai időszakban az érdeklődés tárgya a szöveg, a nyelv volt, majd ez kiterjedt a kódokra, míg ma a performatív hatások állnak a középpontban. A dramatikusan, színészközpontú színház elsősorban reprezentál (ábrázol, megjelenít), a posztdramatikusan, inkább nézőközpontú színház egy akciót (eseményt) – erősen intertextuális keretbe ágyazva – prezentál (bemutat, létrehoz). Ez utóbbi jelenség az, amikor a színdarabban idegen, úgynevezett vendégszövegek jelennek meg. És ezek persze inkább átmeneteket, vegyületeket képeznek, mint szigorúan elhatárolható színházi törekvéseket (stílusokat).

A szemiotika előtti dramatikusan színház a nyelvre és a dialógusra helyezte a hangsúlyt, a szövegek alapja pedig a mítosz, a történelem volt. A hagyományos rendezés a színpadra és jelenetekre összpontosított. Értelemszerűen ennek a színháztudománynak a szülőanyja a filológia, az irodalom- és részben a nyelvtudomány volt; folyamatos segítője a művelődéstörténet. A szemiotikai korszak már a dramatikusan és a brechti epikus színház időszakára esik. A XX. századi szemiotika állította a figyelem középpontjába a nyelvi kód mellett az egyéb jelrendszereket, kommunikációs kódokat. Ebben a korszakban megszaporodnak a rendezői kísérletek, általában a kísérleti színházak. A színháztudomány sokat tanult a strukturalizmusból

Szemiotika	Színház	Alapkérdés	Anyag	Törekvés	Színész–néző
preszemiotika	dramatikusan	mit?	szöveg, nyelv	reprezentál	színészközpontú
szemiotika	dramatikusan + összművészeti + epikus (brechti)	hogyan?	kód, plurikód	átmenet	átmenet
posztzemiotika	posztdramatikusan (posztbrechti)	miért? kinek?	performatív aktus, hatás	prezentál, intertextualitás	nézőközpontú, befogadói hatás

²⁵ SZÉKELY: *i. m.* (1976), 26., 68.

²⁶ FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen.* Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1983



Józsa Péter Pál:
 Agón
 Rendező:
 Vidnyánszky
 Attila,
 Nemzeti Színház,
 Budapest,
 Fotó:
 Eöri Szabó Zsolt

és a kommunikációelméletből. Korunk posztszemiotikai korszakában uralkodónak (divatosnak) számít a posztdramatikus színház. Fő jellemzője a hagyományos szövegmondással és színpadi megoldásokkal való szakítás, a modern (napjainkban már digitális) technika minél több vívmányának beemelése. A drámai szöveget a mozaikszerűség jellemzi – amit még erőteljesebb intertextualitással, átírással oldanak meg. A szöveggel egyenrangú lesz a test és a tér művészete; a beállított jelenetek mellett a folyamatos alakulás, felújítás, átrendezés, alakítás (performansz). A hagyományos mitológiák mellett felbukkannak új mitológiák, valamint fölerősödnek a tudatalatti megjelenések (például – Freud nyomán – a gyermekkori „színtér” látenciája és az ahhoz való kötődés, vagy például a gyakori álmotematika). Ebben a posztszemiotikus (posztdramatikus) színházban fölszabadul, kitárul a színpad, nyitott, töredezett a produkció, sok a rébusz (rejtvény), párhuzamosan, egymás mellé (előtér-háttér) rendelve (parataxis formájában) szimultán folyhatnak a cselekmények, ami erősen próbára teszi a néző retorikai felkészültségét a szemiotikai jelentésértelmezéshez. A posztdramatikus színházra komoly hatást tett a pszichoanalízis, s figyelembe veszi a hermeneutika és a recepcióesztétika szempontjait.

A színpadi tárgyak kapcsán is érdemes végiggondolni a változásokat. Közismert szállóige Csehovtól: „Ha az első felvonásban a falon függ egy puska, akkor annak az utolsó felvonásban el kell sülnie.” Ez a régi, bevett szabály napjainkban nem mindig érvényes. Részben azért, mert sok esetben a tárgyak inkább csak asszociációs tartalmuk miatt jelen, s az asszociáció elmulasztása ha üres helyet hagy is, a darab egésze szempontjából nem mindig érdekes. A posztdramatikus színházban gyakran nincs a tárgyaknak kötött jelentése. Például a Nemzeti Színház

Agón című darabjában megszámlálhatatlan tárgy, eszköz kerül elő (néhányik más darabokból átvéve). Érdekesekek, izgalmasak, lekötik a néző figyelmét, de nyitva hagyják az értelmezés lehetőségét. Ilyen például egy különféle tárgyakkal felszerelt elektronikus hajtású kerekesszék, amelynek az értelmezése önmagában megérne egy tanulmányt. Ráadásul – megtudjuk –, hogy ez a fura szerkezet már a Nemzeti korábbi darabjában (*Szent Johanna*) is felbukkant, akkor is komoly kérdéseket hagyva maga után.²⁷ Az értelmezés alapesete a rendező és a dramaturg munkája; de a néző felőli értelmezés is fontos, ami a kritikus attitűdjében, az értésben, meg nem értésben, az elfogadásban vagy elutasításban nyilvánul meg. A művészeti ágak között talán a színművészetben a legnagyobb a néző jelentésteremtő tevékenysége.²⁸ Az irodalom kapcsán gyakran emlegetjük, hogy az olvasó társalkotó, de a színház esetében még inkább hangsúlyozni kell, hogy közönsége tevékenyebb, aktívabb résztvevő, mint egy regény vagy vers olvasója. Mindazonáltal a nyitott színház kevésbé megközelíthető, nagyobb ellenállásba ütközik, kiközkent, és csak „edzett” befogadók számára elfogadható, míg a populáris és didaktikus színház kész válaszaival megjósolható módon hat a befogadóra. A happening pedig a tervezés, rendezés által hagyott üres helyek miatt nyitott kommunikációs rendszert eredményez, amelynek a hatásai nehezen kiszámíthatók. További sajátos helyzetet mutat például a pusztán vizualitásra építő siketek színháza vagy általában az Európán kívüli népek színjátékszerű szokásai, amelyeket a színházantropológia hivatott vizsgálni.

A posztdramatikus, azaz összetett jel- és hatásrendszerrel dolgozó színházra a Nemzeti Színház *Agón* című színjátékát hozom példaként.²⁹ Józsa Péter Pál egyetlen színpadi darabjának műfaja: opera-oratórium; talán leg-

Szemiotika	Színház	Szöveg	Mitológia	Rendezés	Társtudományok
preszemiotika	dramatikus	nyelv, dialógus	mitikus	mise en scène jelenet, szcenárium	nyelv- és irodalomtudomány, filológia, művelődéstörténet
szemiotika	dramatikus + epikus (brechti)	nyelv + egyéb kommunikatívum	átmenet	átmenet	strukturizmus, kommunikációelmélet
posztszemiotika	posztdramatikus (posztbrechti)	kilépés a szövegből: mozaikszerűség, performansz	neo- vagy posztmitikus, álomszerű, hibrid	színtér felbontása, autonóm jelek, ott-történet, parataxis, szimultaneitás	hermeneutika, recepcióesztétika, pszichoanalízis

²⁷ Vö. BALÁZS Géza: *Romokon állunk és romokban végezzük* – *Agón* (Agón, Nemzeti Színház, r. Vidnyánszky Attila) = *Helyőrség.ma*, 2022. március 10. <https://helyorseg.ma/rovat/ajanlo/dr-balazs-geza-romokon-allunk-es-romokban-vegezzuk-n-agon>

²⁸ P. MÜLLER Péter: *Színházelméleti kérdések a nyolcvanas években. Áttekintés* = *Színház*, 1986, 11. sz. http://www.epa.hu/03000/03040/00237/pdf/EPA03040_szinhaz_1986_11_043-048.pdf

²⁹ Vö. BALÁZS: *i. m.* (2022)

inkább a tragédia műfajához áll közel. (Írásom elején említettem Wagner korszakalkotó összművészeti felfogását, ami kétségkívül ennek a műfajnak a kiindulópontja.) Valójában összművészeti alkotás, amelyben egymásba folyik zene-ének-szöveg és sokkoló látvány. Két és fél órás, zenére komponált szöveg, kisebb-nagyobb összefüggő gondolat sorokkal, szabad (tehát nyitott) költői asszociációkkal. A cselekmény: vádbeszéd, ítélet, kivégzés. Az agón görög szó jelentése: verseny, átvitt értelemben szóbeli vita, per. A verseny az ember alapvető tulajdonsága. De belejátszik a szó jelentésébe (konnotációjába) a magyarban is használt agónia, ami haláltusát jelent. A darab a végső, értelmetlen versenyre is utal. Az emberiség haláltáncára. Mintha Arany János *Hídatásának* vagy Madách londoni színének öngyilkosai bukkannának fel. A zene összefüggő, de effektusokból áll, kevés visszatérő dallammal, uralkodnak benne a mély tónusok (mély hangzású hangszeresek: brácsa, nagybőgő, basszusklarinét, basszusokból álló férfikar). Alighanem egyedülállóan borús hangzás a zenei irodalomban. A karmester (Strausz Kálmán), aki a partitúrát összeállította, a partitúrába beleírt szövegekkel segítette a rendezés ritmusát és a színészek játékát, arra hívja fel a figyelmet, hogy ez az opera-oratórium valójában

maga a szerző ars poeticája: „Józsa Péter Pálnak nehéz sors jutott, és valamiféle részvét és meghatottság van bennem, mert rájöttem, hogy ez a mű az ő élete. Zenébe öntötte.” A szerző egy amfiteátrumra képzelte el a darabot, a rendező (Vidnyánszky Attila) pedig úgy is rendezte meg. A korok, helyszínek keverednek. Az amfiteátrum, az álarc, a koturnus, a kórus jelenléte azt jelzi, hogy az ókori, összművészeti, mindenkihez szóló színházhoz kívánnak visszatérni. Az amfiteátrum csak az alaphelyzet. Egyik részében eldőlt moai (Húsvét-szigeti kőszobor) a kultúra önfeladásának, összeomlásának, eltűnésének jelképe. Felbukkan a horogkereszt, Lenin-fej, tank és mindenféle értelmezhetetlen technikai eszköz; rémisztően széttrancsírozott emberek, kilógó belek. A rendező gyakran él ezzel az összművészeti (színes, zajos, beszédes, zenés, egyszerre több szintéren szimultán zajló) eszközzel. Olyan gyorsan változik előtér és háttér, annyi az apró részlet, hogy követni szinte lehetetlen.

A színházzszeniotika mai érvényessége

Egy másik tanulmány témája lehetne, hogy az egykori (őskori) művészi szinkretizmusból hogyan lett az évez-

Józsa Péter Pál:
Agón
Rendező:
Vidnyánszky
Attila,
Nemzeti Színház,
Budapest,
Fotó:
Eöri Szabó Zsolt





Józsa Péter Pál:
Agón
Rendező:
Vidnyánszky
Attila,
Nemzeti Színház,
Budapest,
Fotó:
Eöri Szabó Zsolt

redék során a mai értelemben vett színház. Aminek továbbra is szoros kapcsolata van a gyermek gazdag kreatív világával, illetve a mindennapokkal. És ez a mai színház posztdramatikus felfogásával, az összművészethez való fordulásával mennyire akar kapcsolódni a mindennapokhoz, és visszatérni az alapokhoz. Ezeknek a törekvéseknek, vagyis az egykori és mai jelrendszereknek a történetét, működését, egybejártságát továbbra is érvényesen képes elemezni a szemiotika, esetünkben a színházz szemiotika. Ne feledkezzünk meg arról, hogy életünk, viselkedésünk tele van színjátékszerű szokásokkal. Mindennapi (közösségi) kapcsolatainkon túl ilyenek az emberi élet fordulói (a rite de passage, azaz az életkori átmenetek), az év „jeles” napjai, az oktatási, vallási, gazdasági, jogi, bírói ügyeket kísérő dramatikus jelenségek. És ezek közül nem egy továbbra is őrzi összművészeti jellegét: az istentisztelet (mise), a ballagás, a diplomaátadás, a doktorrá avatás, avagy a bírósági tárgyalás; vagy egy felelés, vizsga, állásinterjú. A szemiotika ezekre is kiterjeszti érdeklődését. A szemiotika képes behozni a színházi folyamat elemzésébe a színházon, előadásán túli értelmezési tartományokat. Hogy csak a legnyilvánvalóbb jelenséget említsem: műsorlap, programfüzet, plakát, reklám, logó, kritika, színházi közvetítés a televízióban vagy az interneten; de akár csak az olyan új színházi terek értelmezése, mint például: pincészház, sufni-színház, pajtaszínház, utcaszínház, lakásszínház.

Az ember kulturális, nyelvi, társadalmi beilleszkedése nagymértékben függ attól, hogy mennyire képes felvenni a környezetéből az információkat, mennyire tudja ezeket súlyozni, értelmezni, és tud-e ezekre kognitív, viselkedésszerű, szóbeli választ adni. Ez a jelenség a műalkotás befogadásában különösen kiélezett. Ezért a megtanulható,

megismerhető szemiotikai szempontok sokban a segítségünkre lehetnek. A befogadást befolyásolja a jelentésadás képessége, amely nagyban függ a környezeti (nonverbális) és (művelődés)történeti jelek ismeretétől, felfogásától. Különbséget kell tenni a releváns és nem releváns információk között, tudni kell elvonatkoztatni (absztrahálni), priorizálni, sorrendet felállítani. A hétköznapi életben is tapasztalhatjuk, hogy bizonyos jelekre nem figyelünk oda, vagy ha érzékelünk is egy jelet, nem vagyunk tisztában annak a jelentésével. Az elvonatkoztatás (absztrakció) sem megy könnyen. Vannak, akik nem kellő (az adott helyzetben nem adekvát) módon érzékelik a humort. Utóbbi esetében jól megfigyelhető a kisgyermekek válasza a humoros felnőttreakcióra: „Robi, ne légy komolytalan” – mondja a négy-öt éves óvodás, amikor tréfálkoznak vele, mert ő még nem tudja értelmezni a tréfát, viszont tudja, hogy az egy furcsa viselkedésmód. A szemiotika, a színházz szemiotika a jelek értelmezésére tanít.

Összefoglalás

A szemiotikai fellendülés időszakában, az 1960-as években bukkan fel és lesz nagy hatása a színházz szemiotika, de beszélhetünk pre- és posztszemiotikai időszakról is, ami nagyjából megfeleltethető a drámai, epikus és posztdramatikus színházi korszakoknak is. A szemiotikai folyamat: a szemiozisz. A kutatás tárgya: teatralitás, mise en scène, szcenárium, performansz, azaz a színjátékegész, de kiterjed minden, a színházzal kapcsolatba hozható jelenségre (testművészet, terek, cselekvésformák, szándékok, más művészeti ágak). A színjáték alapja a minden korban és a hétköznapiakban is megjelenő játék mint alapvető emberi szükséglet. A nyelvközpontú drámaelemzéseket a szemiotika tágította előadás-központúvá. A művészi nyelv másodlagos modelláló rendszer, ami a konnotáció, a többértelműség alapja, ez pedig az előadásban teljeseedik ki.

A színjáték alapja a testművészet, kódja polifunkcionális, ez az összművészeti (napjainkban: posztdramatikus) színházban teljeseedik ki, maga az előadás oszteni (jelentésfelmutatás) pedig mindig pillanatnyi és megismételhetetlen. A színház multimediális kommunikáció, benne fokozott szerepe van az indexikus jeleknek (más megközelítésben a deixisnek), nézői energiát (fantáziát) igényel az ikonikus és a szimbolikus jelek értelmezése. A néző a legaktívabb befogadó, a színház nyújtja a legerősebb jelentésteremtő lehetőséget. A színjáték információs játék, amelynek megértését retorikai eszköztár, szemiotikai jelentésértelmezés segíti. Ennek működése: affektív (érzelmi) és effektív (hatásközpontú) cselekvések, szándéktulajdonítás, fantáziaedzés. A színjáték hatása: katarzis és terápia.