

hoz, hogy a globális szemantikai rendszer kreatív kijelentéseket hozhasson létre — írja Eco —, szükség van arra, hogy ellentmondásos legyen, s hogy ne a tartalom egyetlen formája, hanem a tartalom formái létezzenek.” (I. m. 359. o.).

Az esztétikai üzenet különböző szintjeit, valamint az egyes szinteket strukturáló szabályrendszerek vizsgálatához, mindenekelőtt pedig a tartalom formáira vonatkozóan tartalmaz döntő felismeréseket a metafora szemantikájával foglalkozó tanulmány.

Eco abból a feltevésből indul ki, hogy minden metafora (metaforikus helyettesítés) megteremtődésének alapfeltétele, hogy potenciálisan adva legyenek a metonimikus összefüggések rendszerei. A nyelv valamely beszélő egész kompetenciája, tehát szemantikai rendszerek rendszere, azaz: a tartalom egész formája, s mint ilyen, távolabbra is utalóan kódnak nevezhető. „A metafora visszavezethető a kód csontvázát alkotó metonimikus összefüggések mélyen fekvő láncolataira.” A metonímia legfontosabb sajátossága, hogy valamilyen kulturális konvenció, nem pedig „vele született hasonlóság magyarázza”. A metaforikus helyettesítést az teszi lehetővé, hogy a kódban már léteznek kapcsolatok. E kapcsolatok metaforikus rövidre zárással történő kiemelése jellemzi a metafora költői használatát. Ha a költői metafora e sajátosságait újabb metaforikus helyettesítésként, az esztétikai üzenet kontextuális viszonyrendszerének sajátosságaként képzeljük el, s felismerjük az egyes szintek „metaforáit” és a „mélyükön fekvő metonimikus láncolatokat”, minden bizonnyal az esztétikum mindaddig megnevezhetetlen minőségeire bukkanunk. Legáltalánosabban a kultúra egésze is elképzelhető „ecói metaforaként”: mint metaforák és metonimikus láncolatok mobíliája.

*JUHÁSZ Erzsébet*

## S Z Í N H Á Z

### MAGÁNYOS KELLÉKEK ÉS MAGÁNYOS SZÍNÉSZEK

Az előadás minden összetevője közül a színész a legnagyobb vegyértékű. Olyan, mint egy bonyolult vegytani képletben a különféle elemek atomjait és molekuláit magához kötő központi tag. Minden, ami része

Illyés Gyula: Tűvé-tevők (parasztkomédia). Szabadkai Népszínház. A zenés változat szerzője Simon István. Zeneszerző: Radnai Pál. Rendező: Virág Mihály. Díszlet- és jelmeztervező: Székely Pirooska (m. v.), Karmester: Megyeri Lajos. Színészek: Czehe Gusztáv, Dóró Emma, Bada Irén, Medve Sándor, Sánta Anna, Sánta P. Lajos, Szél Péter, Kasza Éva, Süveges Eta, Albert János és Godányi Zoltán.

az előadásnak, a színészhez kapcsolódik, vele van összefüggésben, általa él, létezik, illetve, ha nincs szoros viszonyban vele, nem létezik, nincs. Nemcsak a szöveget kelti életre, ahogy ezt a laposra koptatott színházesztétikai és színikritikai közhely állítja, hanem a színész érintésétől, tekintetétől, szavától függ a játék koherenciája, az előadás egysége. Nem csupán a drámai költészet válik „valóságosan észlelhetővé” — ahogy Hartmann *Esztétikájában* olvashatjuk —, a mű és a fogyasztó, a szemlelmi alkotó és a szemléltető közé iktatott „közbülső réteg”-gel, a színésszel, akinek teljesítménye az íróéhoz hasonlóan „teremtő művészet”, hanem az előadás egész apparatáusa. Ahogy a színész jelenlététől a mű megkapja reális tartalmát — „tartalmilag is függővé válik a színész művészetétől” —, akként válnak a színész által az előadás tartalmi jegyév a színpadon levő tárgyak, kellékek, a díszlet, a ruha, sőt még a közönség is a színész irányításával, a misztifikációra hajlamosak szerint nyilván hipnotizálásával, a divatos kifejezéseket kedvelők szerint animálásával, kapcsolódik be az előadás áramkörébe. (Ellenakció is létezik az előadás összetevői és a színész között, de a színészből indul sugárzás az erősebb, s ennél fogva döntőbb is.)

Ezért állítható, hogy a színházban aligha van elszomorítóbb látvány, mint a magára hagyott színész. De ennél semmivel sem felemelőbb a tehetetlen, pontosabban passzivitásával önmagát a játékból kirekesztő színész.

A Tűvé-tevők arra is, erre is egész sor példát statuál.

Itt a színész, a színpadi kellékek, a ruhák, a színpadi mű, s természetesen a közönség is jószerivel csak önmagában, a játék többi tényezőjétől függetlenül, egymás közötti szorosabb kapcsolat nélkül létezik.

Különösen rossz viszonyban vannak a színészek a tárgyakkal és egymással.

A tűvétevés lényegében a keresés komédiája. Nemcsak mert egy jelentékelten kis tücskét keresnek, miközben nem törődnek azzal, hogy nagyobb dolgokat mulasztanak emiatt el, hanem mert itt mást sem tesznek, csak keresgélnek, ez a rögeszméjük, és ez a végzetük, ez létezésük egyetlen formája és szellemi aktivitásuk megnyilvánulása. A színpadon tehát sok tárgynak, kelléknek kell lennie, halmozni kell a különféle haszontalan és ócska kellékeket, melyek ócskaságukkal a fukariság és az enyészet jelképeivé válnak, halmozásukkal pedig az előadás komikuma duzzad átlagon felülire. Itt mindennek játszania és mozognia kell. A legkisebb szerepet játszó epizodistától a szalmazsákból kikandikáló szalmazsálakig.

S mi történik?

Amikor Fukariné egész háza népét arra utasítja, hogy keressék az elvészett tűt, akkor a színen levők téblábolnak, unottan lézengenek.

Amikor a menyasszonyért érkezett násznépnek bemutatják a teknőnyi

„hozományt”, s rossz autókormánytól, szakadt gúnyáig temérdek limlom kerül elő, akkor a színészek szembeállnak a nézőtérrel és sorra felmutatják a tekőből előkerült kacatot, anélkül, hogy éreznék a játék részvevőinek viszonyát a felénk fordított tárgyakkal. Mintha egy különös kiállításon s nem színházban lennénk. A limlomot önmagában szemléljük, s nem érezzük mögöttük, bennük a teremtő művész jelenlétét.

Amikor Fukariné a Szűz Máriához fohászkodik kétségbeesésében, akkor nem a színpad közepébe állított oszlopon levő szentképhez vagy képkerethez szól, hanem annak háttal fordul, és a közönség felé rimánkodik. Teljesen fölöslegesen, mert sem a képpel, sem pedig a közönséggel így nem kerül kapcsolatba.

Amikor a két nászasszony válogatott, ízes szavakat mondogat egymásnak, akkor ezt többnyire nem egymásfelé teszi, hanem mindketten a közönségre néznek. Hogy lehet szívből sértegetni, ha nem egymás szemébe mondják a sértéseket? A kifelé játszás érzetét szeretnék megteremteni, holott csak kifelé beszélnek, játék nélkül. S közben nemcsak a közönséggel nem tudnak kapcsolatba kerülni, hanem egymással sem.

Amikor a vacak tücskét mindennél többre tartó gazdasszony rászedi a násznépet, hogy mindenképpen a kis tüt keresse, ami nem is ott, hanem a szomszéd helyiségben veszett el, akkor a lakodalmas nép fifikus bosszúja következik. Betörök a láda tetejét, leverik és összetörök a tükröt, összetörök a pohárszékét — az író utasítása: „ami még földölhet, földöl” —, akkor csak annyi történik, hogy forog a körhintaszerű díszlet, s a színpad háttérében meglehetősen csendben matatnak a színészek, ebből a matatásból mindenféle furfangos bosszúnak még a látszata is hiányzik, akárcsak abból a néhány szégyenlős zörejből, amit hallunk a törés-zúzás komikumára.

Amikor . . .

Amikor . . .

Van itt temérdek kellék, tárgy, tarkafoltos gúnya, de mind csak a maga „félkonkrétágában”, elsődleges jelentésében és funkciójában, anélkül, hogy a játék, a cselekménybeli jelentését is magára ölténé. A mindennapi élet realitásában jelennek meg, a színház — emeltebb — realitása nélkül.

A színészek pedig senkihez sem tartoznak, sem a tárgyakkhoz, sem egymáshoz, sem a közönséghez. Végtelenül magányosak. Nem törődik velük a rendezés. S ami legalább ennyire elszomorító, ők sem törődnek saját magukkal. Magatehetetlenül csapódnak ide-oda, csak valakik, akik éppen a színpadra kerültek, s nem fókuszai egy előadásnak.

GEROLD László