

## „Mozgó” színház, dinamikus kritika

„Ahány szín-ház, annyi szokás”? A világ különböző pontjairól érkező beszámolókat olvasva, rendezők, dramaturgok, kritikusok évadvégi eszmefuttatásaiban, interjúkban választ keresve az év folyamán látottakra, illetve a hiányokra, közmondásunk megtoldását egy „szín” szótaggal egyre inkább időszerűnek érezzük. Persze, nem a „szokás”, hanem éppen a megszokás, a bezáporulás *ellen* sokfelől indított harc biztosíthatja a színház dinamizmusát, változatosságát, a lényegében közös cél érdekében, amelyet a fiatal nemzedékhez tartozó tehetséges román rendező, Alexa Visarion így foglal össze egyik nyilatkozatában: „a színház az Igazság fóruma, az Igazságról, az Életről, a Harcra, az Emberről vitatkozási fóruma” (*Contemporanul*, 1976. 24.). Ez a program magában foglalja azt is, hogy a közönséget társaszerzővé kell tenni, amint erre maga Visarion már nem egy meggondolkozott példát adott (gondoljunk csak a *Más napok madara* című kolozsvári D. R. Popescu-bemutatóra). Peter Brook, a nagy kísérletező azért sokkolja szüntelenül közönségét, hogy kimozdítsa kényelmes közönyéből, hogy megtanítsa az önvizsgálatra s az együtt-ünneplésre. Az *ikek* londoni bemutatója után nyilatkozta: „A féligazság angol változata olyan ötletes, hogy módfelett nehéz fölismerni. Amerikában, ahol sokkal kevésbé ötletes, a hazugság hazugságnak mutatja magát, így könnyebb azt mondani: »Nos, ez nem igaz.« De amikor tettszetősen közelítünk az igazsághoz, és a stílust, ahogy ezt csináljuk, mindennél jobban megcsodáljuk, akkor nehezebb az igazat keresni ott, ahol a *csaknem* igaz van a helyén.” (*Tudjuk, hogy mit ünnepeeljünk*. John Lahr interjúja Peter Brookkal. *Nagyvilág*, 1976. 7.) Czímer József, a pécsi színház neves dramaturgja terjedelmes, de problémagazdag cikksorozatában (*Színházi viták után*. Élet és Irodalom, 1976. 20–27.) elutasítja azokat a kritikákat, amelyek a közönségre hártják a felelősséget egy-egy előadás, pontosabban bizonyos színházi törekvések visszhangtalanságáért. Ebben a közönségpárti állásfoglalásban nyilván jó adag igazság van, bár némiképpen figyelmen kívül hagyja — lásd az idézett Peter Brook-i példát — a közönségnevelés égető szükségességét.

Milyen színházra nevelik ma a közönséget? Mindenütt többféle. Egy londoni tudósításból idézünk: „1976 elején az új Nemzeti avatásának előestéjén akkora előadáscsokor fogadja az Angliába érkező látogatót, hogy egy gyakorlott japán virágrendező se tudná, mit kezdjen vele. Századunk színháztörténetének Sztanyiszlavszkijtől Brechtig és Artaud-tól Grotowskiig jó néhány színe látható.” (*Színházi nyitány*. *Nagyvilág*, 1976. 7.) A kolozsvári *Tribuna* színikritikusa a saját tehetségükben, koncepciójukban, újító kedvükben indokoltan bízó fiatal román rendezők (Alexandru Colpacci, Aureliu Manea, Mircea Marin, Iulian Vişa, Alexa Visarion, Dan Micu) különböző útjait villantja fel (Ion Cocora: *Personalitate și stil în regia tinăra*. *Tribuna*, 1976. 22.). Czímer József így ír: „Régen egyetlen fajta színház volt, azon belül volt valami jó vagy rossz. Ma többféle színház él egyetlen színházon belül, és még az is változik. Valamikor számon kértek egy egységes stílust, ma ez képtelenség. Csak nevetek, amikor egyik-másik alkalmi színikritikus kifogásolja, hogy *egy* színházban olyan különféle típusú, karakterű, stílusú rendezők dolgoznak. (Hivatásos kritikus ma már ilyesmit nem ír le. Legálábbis remélem.)” Egy rendezőben is többféle rendező férhet meg — példa rá nemcsak Peter Brook, de Laurence Olivier is. „A korszerű színház mindig a szükséglet szerint és nem egy adott társadalmi vagy egyéni konvenció szerint választja a megoldás módját. Szükségleten értve elsősorban a feladatot, de akár a rendező belső fejlődését is. Ez a színház persze sokkal mozgalmasabb, mint a régi, kereső, törekvő, bátrabb rendezőket igényel, kevésbé kedvez a jótanulóknak, a mestert ügyesen utánozóknak, inkább a rendhagyóknak vagy akár a renitenseknek, persze a szónak művészi és nem magánéleti értelmében. Valamikor egy rendező kialakított magának egy stílust, és abból kényelmesen megélt pályája végéig. Ma ez kivétel, jelentős rendezők azzal kuriózum, már szinte maradvány. [...] A mai

színház fiatalnak, öregnek, dramaturgnak, írónak, rendezőnek, színésznek sokkal dinamikusabb, nem lehet sem készből, sem másolásból megélni." A maga számára így konkretizálja a tényekből kikövetkeztethető elvet: „Az én célom — persze, szigorúan színházi szempontból — az volt és ma is az, hogy szakadatlanul új feladat elé állítsam magamat, a rendezőt, a színészt, az egész színházat, hogy semmit ne tudjunk rutinból megoldani, hogy minden új megoldást, ahogy Sík Ferenc mondja, ki kelljen találni. Ugyanilyen igényt igyekeztem támasztani az írókkal szemben is.” (Pécsett mutatták be az Illyés Gyulától átigazított *Bánk bánt*, összesen hat új Illyés-darabot, négyet Hernádi Gyulától, s szerepelt a műsorukban Páskándi Géza és Tamási Áron drámája is.)

A rendezői dinamizmus legismertebb, legizgalmasabb képviselője, Brook így vall Az *ikek* előkészítéséről: „Másfél éve dolgozunk ezen a darabon. Erősen hiszem, hogy nincs olyan üdvözítő módszer, amit mindig alkalmazni lehetne. A színházi előadás létrehozására alkalmas módszer pontosan ugyanaz, mintha szobrot mintáznánk: hol itt, hol ott faragunk rajta egy kicsit. Kimunkálunk egy részletet. Ha már egy ideje egy darab intellektuális részén dolgozunk, ez jó sokáig megteszi. Azután belemélyedünk a fizikai részbe. Ez is megteszi sokáig. De egyik állapotba sem szabad beleragadni, különben nem jön létre minden oldalról kidolgozott alkotás. Ezért a módszerek szüntelenül változnak.”

Végül még egy, döntően fontos mondatot a kritikáról: „Azt egyszer és mindenkorra tudomásul kell venni, hogy a színházak színvonalát a kritika semmi mással nem tudja emelni, csak a saját színvonalának emelésével.” Czimer József, aki a színház és az irodalom világában egyaránt otthonos, hosszú évek tapasztalatára építi ezt a következtetését.

K. L.

## ÖNJELLEMZÉS A KÉTSZÁZADIK ÉVFORDULÓN (Newsweek, 1976. 27.)

Tipikus amerikaiakat szólaltat meg az Egyesült Államok kétszázadik évfordulóját ünneplő különszámában a *Newsweek*. A lap szerkesztősege nem jövőkutatói megközelítéssel, nem a múlt heroizálásával adóz az eseménynek, hanem a társadalmi skála minden fokát átfogó nyilatkozatfűzéssel ünnepli az évfordulót. A jelenben rejlő társadalmi, politikai, gazdasági és történelmi tendenciák felismerésének nehézsége jóval meghaladja a múltét, emiatt a valómássorozatot képviselő, negyedmillióra rúgó szömennyiség nem átfogó társadalmi körképpé alakul, hanem a negyedmillió szó fotonok módjára fénynyalábbá tömörül, amely az amerikai társadalom rétegződésének bonyolultságát pásztázza végig.

A roppant szubjektív vallomások objektívizálása céljából a szerkesztőség végleteket képviselő nyilatkozatokat közöl egymás mellett; például: az államtitkáré mellett a vietnami hadirokkantnak, a néger gettóharcosé mellett a General Motors elnökének, a Ford elnök fiáé mellett a nála fiatalabb haláraitélt gyilkosnak a véleményét.

A kismembek és az uralkodó réteg tagjai közül nyilván az előbbieket azok, akik élesebben kritizálják a fennálló társadalmi rendet; az utóbbiak inkább pozitív oldalát domborítják ki; amaz egyéni előmenetelének akadályát látja

benne, emez pedig — ha nem saját rátermetségét vagy egyéni szerencsését helyezi előtérbe — a társadalmi szervezetnek tulajdonítja felemelkedését.

Thomas Aquinas Murphy a munkanélküliségtől a General Motors elnöki székhéig és az ezzel járó évi egymillió dollár jövedelemig ívelő karrierjét a szerencsének tulajdonítja, és véleménye szerint az amerikaiakban az a tévhit él, hogy az Egyesült Államok az olcsón szerzett jólét földje, a valóság azonban az, hogy generációk kemény munkájára volt szükség az amerikai szabadság és jólét megvalósításához. Ezzel szemben a 27 éves néger az ellenséges társadalmi környezet rovására írja sorozatos eltávolítását az iskolából, s noha saját életútja, mint elismert, bizonyos fokú javulást mutat, fiaiét kilátástalannak érzi.

„A politikai rendszer valószínűleg túl erős ebben az országban. Bizonyos dolgokat azért tesznek, mert politikailag helyesek — nem emberileg” — nyilatkozza a 31 éves John Behan, a vietnami háború rokkantja. Véleménye szerint a vietnami és a Watergate-szerű politikai krízisekért az egész amerikai nép felel — épp ezért döntött úgy, hogy politikálni kezd, mivel hiszi, hogy Vietnam és Watergate kora örökre lejárt.

A tudomány már visszassáigait kezdi éreztetni, a művészet viszont csak most szakad el Európától. A Nobel-díjas tudós Edelman a tudomány robbanásszerű fejlődése előtt értetlenül áll emberiség problémáját veti fel; felismeri, hogy már a kutató sem tud számot adni

a környező világban végbemenő változásokról, hiszen saját maga is tudásának határvonalán egyensúlyoz. Szerinte a tudósok ne vezessék a társadalmat: „Nem értenek hozzá.” Ehelyett neveljenek szenvedélyesen tudományos érdeklődésű politikusokat. Frances Rosario 49 éves pincérnő nyilatkozatában érdekesen tükröződik a tudomány és a technika elembertelenítő hatásától való félelem, de a bizakodás is: „Azt mondják, hogy az embert helyettesítheti a gép: megnyomsz egy gombot, és eléd csúszik az étel, meg minden. De én nem hiszem. Mert ki szeretne egy komputerral leülni és elbeszélgetni?”

Louise Nevelson orosz származású szobrászról állítja: „a művészet ebben az országban olyan, mint a táplálkozás — szükséglet”; Beverly Sills szoprán-énekesső pedig: „Az én ízlésem számára az európai felsőbbrendűségnek vége. Mi a világ nagy művészeti — nem pedig katonai — nagyhatalma vagyunk.” „En úgy vélem, ez egy nagy ország. Nem hiszem, hogy van valami olyan rossz benne, amit egy ésszerűbb rendszer ne orvosolhatna” — vallja Eugene Genovese marxista történész, a rochesteri egyetem professzora.

Texas állam kongresszusának egyetlen színes bőrű tagja, Barbara Jordan elítéli a négerék és a fehérek egymás iránti előítéletét, ennek feloldódásában látja egy hatalmas új ötvözet, az egységes amerikai nép megszületését.

A félvér Ada Deer, egy indiánvédelmi bizottság elnöke a földhöz való viszonyulásban véli felfedezni a rézbőrűek és a fehérek közti különbséget: „A fehér társadalom sohasem fogja megérteni, hogy számunkra a föld, a levegő és a víz — nem árucikk. Az indián áhítattal tekint a földre — az anyaföldre. Hogyan adhatnád hát el az anyádat?”

A szerkesztőség megállapítása szerint tettekre kész, friss szemlélet árad a nyilatkozatokból, s amint a körkérdésbe ugyancsak bevont Henry Kissinger külügyminiszter megállapítja, „az amerikaiak valóban hiszik, hogy problémáik orvosolhatók”.

A vallomásfüzért egy öregúr és egy öreg hölgy kezdi és zárja; kettejük életkorának összege az Egyesült Államok életkorával egyenlő: mindketten százévesek. Az öregúr meghökkenve, a kérdésre kérdéssel válaszol: „Miért élnék itt 60-70 éve, ha nem szeretném Amerikát?” Az öreg hölgy története Amerikának a prériek világából a megapoliszok országává alakulásának történetével azonos. Az ő szavaival zárja ankétját a különszám: „Gondoljátok el, mi minden történik majd a következő 100 évben... Nagyon szeretném látni!”

## ROLAND BARTHES: SZELLEMI ÖNARCKEP (Nagyvilág, 1976. 6.)

A könnyedség „elméleti méltósága” és „etikai ereje” Barthes számára kiindulópont önmaga (módszere?, szemlélete?) meghatározásához. Saussure-tól eltérően, aki a jel önkényességét nem viselte el, Barthes az analógia hitelében kételkedik, beleértve az „analóg művészetek”-ét is (film, fényképezés). „Az analógia átkos voltát” abban látja, hogy az igazság forrásává teszi „a természet”-et; „mihelyt egy forma láthatóvá válik, hasonlítania *kell* valamihez”... Ez ellen védekeznek a művészek azzal, amit Barthes kettős ironiának is nevez — valójában túlkapasnak tart —: látványosan lapos tisztelet színlelése vagy anamorfozisz (az utánzott tárgy szabályos deformálása).

Barthes az egyszerű strukturális megfelelést, a homológiát, amelyben „az első tárgy felidézése arányos utalásra csökken”, ellentétezi „az alattomos” analógiával. Számára az analógiához folyamodó tudományos magyarázat — a tudomány képzeletvilága: csalópszó.

„Gyakori kép: az Argó hajóé (fénylő és fehér), amelynek az argonauták lassanként minden darabját kicserélték, s így végül teljesen új hajójuk lett, bár nem kellett megváltoztatniuk sem a nevét, sem az alakját. Ez az Argó nagyon hasznos: egy kiváltképpen strukturális tárgy allegóriáját adja”, a behelyettesítés és a megnevezés útján; „az Argó olyan tárgy, amelynek nincs más oka, csak a neve, nincs más azonossága, csak az alakja”.

Barthes megvallja, hogy gyerekkorában nem nagyon szerette Chaplin filmjeit, „csak később történt, hogy bár nem vakította el a személy zavaros és enyhülést hozó ideológiája”, megkedvelte ezt a művészetet, amely egyszerre népszerű és agyafúrt, vagyis összetett művészet, többféle ízlést, többféle nyelvet aggat magára. Titka éppen az, hogy „egy differenciált s egyben kollektív, vagyis többes kultúra képét” adja. „Ez a kép aztán úgy működik, mint egy harmadik tag, felforgató tagja az ellentétnek, amelybe be vagyunk zárva: tömegkultúra vagy felsőbbrendű kultúra.” „Fogadjuk el — írja Barthes —, az értelmiséginek (vagy az írónak) ma az a történelmi feladata, hogy fenntartsa és fokozza a polgári tudat felbomlását. Akkor viszont teljes pontosságában kell vállalnia a képet; ez pedig annyit jelent, hogy szándékosan azt színleljük, e tudat belsejében maradunk, s ott helyben megrontjuk, elgyengítjük, összezúzzuk [...]. A *felbontás* tehát itt ellentétbe kerül a lerombolással: hogy le-

romboljuk a polgári tudatot, kívül kell rajta lenni, s ez az exterritorialitás csak forradalmi helyzetben lehetséges [...] lerombolni végső fokon nem volna más, mint újjáalkotni egy beszédhelyet, amelynek egyetlen jellege az exterritorialitás volna. Külső és mozdulatlan: ilyen a dogmatikus nyelv. Ahhoz, hogy romboljunk, tulajdonképpen tudni kell *ugrani*. De hova ugrani? Melyik nyelvbe? A jó lelkiismeret és a rosszhiszeműség melyik helyére? Viszont, amikor bomlasztok, vállalom, magam is osztozom ebben a bomlásban, magamat is felbontom annak rendjében: megcsúszom, megkapaszodom, és magammal rántom.“

„Írok: ez a nyelv első foka. Majd azt írom, hogy *írok*: ez a második foka.“ Nem felfedezés ez, Barthes is Pascalra hivatkozik, őt idézi, mint aki szintén átélte ezeket a fokozatokat. Ami valóban új, az a tapasztalat szemiotikai megszervezése, a nyelvfilozófiai hierarchia felépítése rendszerré. „Minden beszéd a fokok játékába illeszkedik. Ezt a játékot úgy hívhatjuk, hogy bathmológia (a lamarcki *bathmisme*, fejlődésemélet alapján)“ — állítja fel maga Barthes a kárhözottatott analógiát, s megjósolja, hogy a nyelv lépcsőzetességének tudománya majd bizonytalanná teszi „a kifejezés, az olvasás, a hallgatás szokásos sűrűtéseit (»igazság«, »valóság«, »őszinteség«); elve egy lökés lesz: át fog lépni, ahogy átlépünk egy lépcsőfokon, minden *kifejezésen*“.

Barthes szerint a paradoxon védekezés a doxa, az általános vélemény, a rossz tárgy, a halott ismétlés ellen. Csakhogy a paradoxon is idővel doxává szilárdul: „tovább kell lépnem egy új paradoxon felé“. A homológia és a paradoxon mellett a Szöveg tudományának megteremtője számára az ellipszis az, amely „a nyelv ijesztő szabadságát képviseli“. Úgy véli — dehát ez is doxa! —, valamennyi tudós beszédmód (*discours*) közül „az etnológia áll a legközelebb a fikcióhoz“. Miért? Mert „az etnológiai könyvben megtaláljuk a szeretett könyv minden erejét: enciklopédia, amely jegyzi és osztályozza az egész valóságot, és így nem hamisítja meg a Mást...“

Barthes a jól-rosszul elsajátított idegen nyelveket (angol, olasz) „csak bizonytalan turisztikai célokra használja“. Sosem hatolt be egy nyelvbe, kevés hajlama van az idegen irodalmak iránt, szüntelen a pesszimizmusa a fordításokkal szemben, s valósággal elveszti a fejét, ha a fordítók kérdéseket intéznek hozzá, mivel gyakran úgy látszik, „éppen azt nem ismerik, amit én egy szó értelmének vélek: a konnotációt. Ez az

egész zárlat egy szeretet visszája: az anyanyelv (a nők nyelvée). Nem hazafias érzés ez“ — állítja Barthes. Egyrészt egyetlen nyelv fölényében sem hisz, s gyakran érzi a francia káros fogyatékoságát; másrészt sosem érzi magát biztonságban saját nyelvén belül: „Mikor beszélek, nem vagyok biztos, hogy a helyes szót használom; inkább igyekszem elkerülni az ostoba szót. De mivel némi lelkiifurdalás gyötör, hogy túlságosan gyorsan lemondok az igazságról, az átlagos szónál maradok.“

„Kit tudna az írás kifejezni?“

„Ebben a könyvben — írja Barthes készülő, *Roland Barthes par lui-même* című munkájáról — az aforizma hangja kóborol (*mi, az ember, mindig*), márpedig a maximát olyan gondolat kompromittálja, amely lényegnek fogja fel az emberi természetet, a klasszikus ideológiához kapcsolódik, s ez a legarcátlanabb (gyakran a legostobább) formája a nyelvnek [...] azért írok maximákat (vagy vázolom őket mozgásukban), *hogy megnyugtassam magam* [...] a maxima egyféle név — mondat, és megnevezni annyi, mint megbékíteni.“

#### ANGOL IRODALOMKRITIKUS A KÖLTÉSZET KÖZÉLETISÉGERŐL (Encounter, 1976. 6.)

Erkölcsei kötelessége-e a költőnek, hogy műveiben annak a társadalomnak az egészséges vagy beteg voltáról elmondja véleményét, amelyben él? Uralkodó téma-e a társadalombírálat a legjobb angol költői örökségben? A társadalmi bírálatot nyíltan vállaló költészet vizsgálatában sajátos kritériumokat kell-e alkalmazni, vagy ugyanúgy kell közeledni feléje, mint bármilyenfajta költészethez? — A kérdéseket a kérdező személye teszi számunkra érdekessé: John Wain a költészet professzora az oxfordi egyetemen, ismert esztéta. Egy magyar, román, lengyel vagy orosz irodalomtörténész aligha kerülheti meg a hazafias és közéleti lírát, akár a XIX., akár a XX. századi nemzeti irodalmi hagyományt elemzi, vagy a jelenkori törekvéseket tekinti át. Lényegesen más történelmi feltételek között az angol irodalom azonban másképpen alakult, mint a kelet- és közép-európai népek irodalma-művészete; annál inkább figyelemreméltó, hogy az oxfordi irodalomtudós-nak is meg kell hallania azokat a véleményeket, melyek szerint az emberek tudatát, érzelmeit befolyásolni képes írónak fel kell kötnie fényes kardját, hogy megküzdjön a sárkánnyal. (Kapitalizmus, rasszizmus, fasizmus, mindenféle diszkrimináció — a sárkányt jelölő címkék száma végtelen, írja Wain.)

Az esszé (*Poetry & Social Criticism*. Should Poets Try to Change the World) szerzője egyetért azzal a nézettel, hogy a világot meg kellene változtatni, a kérdést viszont így fogalmazza meg: a képzeletre ható művészetek („the imaginative arts“) a legalkalmasabbak-e a változás létrehozására? A regény- és esszéíró E. M. Forster esetét idézi; megkérdezte valaki Forstert: „Miért nem néz szembe a tényekkel?“ — mire ő a következőképpen válaszolt: „Hogyan nézhetnék szembe velük, mikor mind körülöttem vannak?“ (Forster azonban korántsem fordított hátat a korabeli társadalmi-politikai valóságnak!) John Wain más példákat is említ, és realisan kiemeli, hogy az angol írók magatartása és személyes részvétele a különböző csoportosulásokban és mozgalmakban igen gyakran az életkori tényezőktől is függött: a fiatal írónak szüksége van társakra, igényli a gyors visszhangot, amely a cél közösségében, pontosabban a közösségi célban a leginkább biztosított. Ugyanakkor viszont, hangsúlyozza Wain, csak az érdemli az író nevet, aki képes szembenézni a saját problémáival; nem zárja ki, hogy a személyes tapasztalat egybeeshet a közösségi-politikai tapasztalattal, vagyis erkölcsileg, képzeletvilágában, érzelmileg oly mélyen befolyásolja az alkotót, hogy a megszülető mű ezeket az elemeket egységbe tudja foglalni.

Wain esszéjében a század egyik nagy angol költőjének, Audennek — Yeats emlékére írt — elégiájából olvashatunk egy szép idézetet:

*For poetry makes nothing happen: it  
survives  
In the valley of its saying where  
executives  
Would never want to tamper; it flows  
south  
From ranches of isolation and busy  
griefs,  
Raw towns that we believe and die in;  
it survives,  
A way of happening, a mouth.*

Tehát a költészet és a történelem viszonyáról van szó, s a mai esszéíró vitatkozik Audennel, hogy valóban oly kevéssé törődnek-e a költő munkájával, mint a vers szerzője vélte; az utolsó sorban olvasható „mouth“ nem csupán a hang kibocsátására szolgáló, hanem a táplálékot felvevő száját is jelenti. Ez, persze, így igaz. Mégis, a költészet megmaradása, továbbélése szempontjából, számunkra, a Közlés eszköze a fontos: ez pedig egyformán megőrzi, továbbítja az „örök emberi“ és az időszerűen-társadalmi költői üzenetet.

## AZ ARC A LÉLEK TÜKRE (Die Zeit, 1976. VIII. 6.)

„Hosszú, horgas orra, ádáz tekintete, az arcára kiült szenvedély egyként végletekig makacs emberre vallottak.“ A XIX. századi regényekben szinte hemzsegnek az ilyen és ehhez hasonló mondatok. Ha jobban utánanéznünk, a modern regények is gyakran élnek efféle fordulatokkal.

Umberto Eco olasz szemiotikus, a *Nyitott mű* neves szerzője, a jeltudomány egyik új (vagy nagyon is régi) ágába, a *kinezikába* óhajta bevezetni olvasóit. A kinezika — a kifejező emberi mozgások tudománya. Egyaránt tanulmányozza a fej- és testtartást, a mimikát, a tekintetet, a gesztusokat, tehát olyan kommunikációs alaptudománynak tekinthető, amelyből kiindulva valamennyi nem verbális, vagyis mozgásos jelzés egységes elméletét lehetne kidolgozni.

1812-ben egy nápolyi kanonok, De Jorio könyvet írt a jellegzetesen nápolyi taglejtésről: a gesztusnyelv korabeli szabályszerűségei alapján próbálta értelmezni a görög vázafestészet sajátos retorikáját. 1888-ban jelent meg a német Kleinpaul könyve *Sprache ohne Worte* (Szótlán nyelv) címen. Az amerikai Mallery, aki ismerte De Jorio könyvét, az észak-amerikai indiánok gesztusnyelvéről írt 1881-ben alapvető tanulmányt. Az első átfogó mű e tárgyban mégis az argentinai David Efroné: *Gesture, Race and Culture* (Gesztus, faj és kultúra). A könyv 1941-ben jelent meg. Szerzője a New York-i gettókból élő olaszok és zsidók jellegzetes járását tanulmányozva jut el a fajelmélet minden vonatkozásában cáfoló következtetésekig. Olyan önálló gesztusnyelvek létezését mutatja ki, melyek a két etnikai csoport kulturális sajátosságaiban gyökereznek, és egy másik kultúrával való érintkezésben egyik nemzedékről a másikra megváltozhatnak. David Efronnak köszönhetjük ezenkívül azt a „gyorsírási rendszert“, mellyel a gesztusnyelvek minden „szavát“ és „mondátát“ rögzíteni tudjuk.

Mégis az elmúlt két évtized alatt, különösen Ray Birdwhistell munkássága nyomán fejlődött a *kinezika* önálló tudományággá. Fejlődésében ez a csak nevében új diszciplína főként a gesztuskutatás amerikai hagyományaira támaszkodott. Nemcsak a kinezikai vizsgálatok módszerei váltak közben egzaktabbá, hanem a kommunikációkutatásnak olyan új ágai születtek, melyek tágabb összefüggésbe helyezték a vizsgált jelenséget.

A modern kinezika legfőbb módszertani vívmánya mégis az a felismerés, hogy az arc pillanatnyi állapotát tük-

röző fényképről a tényleges emóció csak igen nagy hibaszázalékkal olvasható le. Az élő ember arc-„játékát“ semmilyen pillanatfelvétellel nem adhatja hűen vissza. Arcunk a közlési-interakciós helyzetből függően másodpercenként változik. Az érzelmek mimikai „nyelvét“ is „mondatokban“ beszéljük. A kinezika nagykorúsodásával végleg leáldozott az az idő, amikor az arckifejezést — mozgókép hiányában — egyszeri, individuális megnyilvánulásként voltunk kénytelenek vizsgálni. A rejtett kamerával történt hangosfilmzés vagy képmagnós felvétel lépéselőnye: nemcsak magát az embert, de az egész interakciós folyamatot is rögzíteni tudja.

Umberto Eco kiemelkedő jelentőséget tulajdonít a San Franciscó-i egyetem nem verbális kommunikációval foglalkozó laboratóriumában végzett kísérleteknek. Paul Ekman és munkatársai (Wallace Friesen, Phoebe Ellsworth) ugyanis az arckifejezés lélektani megközelítésétől az új-guineai törzsekben folytatott antropológiai vizsgálataikon át szükségképpen jutottak el a szemiotikai megközelítésig. Az alapvető mimikai sémák, a *félelem, undor, harag, szomorúság, érdeklődés, csodálkozás, öröm* sémái Ekman szerint biológiailag meghatározott öntudatlan érzelmkifejezési formák, melyek minden kultúrában azonosak. Kultúránként mindössze az érzelmekre vonatkozó fogalmak jelentés-tartalma, a szokásrendszerrel függő reakciósemák különböznek. Kialakult azonban a mimikának a verbális közléssel egyenrangú tudatos szférája is, amelyben az arckifejezésnek a pusztán metakommunikatív funkció mellett (vagy attól elkülönülve) most már *tudatos* jelzésértéke van. Az összevont szemöldök vagy az elhúzott száj a nemtetszés szándékosan használt jeleivé fejlődtek. Ekman és munkatársai kimutatták, hogy a tudatos jelzések is a szem és száj körüli harántcsíktolt izmok finom, összerendezett mozgásán alapulnak. A tudatos „arcjáték“ tehát ugyanazokra az élettani alapokra épül, mint az emberi arc öntudatlan érzelmkifejezési rendszere. A tudatos mimika esetében azonban e mozgások többnyire akaratlagos ellenőrzésünk alatt állanak.

Ekman és Friesen közösen írt könyvükben (*Unmasking the Face* — Az arc leleplezése. Prentice-Hall, 1975) három fő arczónát különböztetnek meg: 1. homlok és szemöldök; 2. szem; 3. orrcimpa és száj. Munkájuk jelentése abban áll, hogy ezgakt eszközökkel írják le a *mimikai hazugság* mechanizmusait. Kimutatják, hogy az arc egyes zónái különböző mértékben manipulálhatók. Ez nemcsak az akaratlagos beidegzés fokától, tehát a begyakorlástól függ (pl. a

mimikai gyakorlatok a színjátszásban), hanem attól is, hogy milyen érzelmek tettetésére vállalkozunk. A szemöldök-táji-homlok, illetve száj körüli zónák hiába „mímelnék“ haragot vagy ijedtséget, ha tekintetünk éppen ellentétes érzelmekről árulkodik. Ez a megállapítás sokak számára közhely. Ekman munkája mégsem azért fontos számunkra, mert összefoglalja, amit már úgyszólván tudunk. A kinezikai kutatások legnagyobb vívmánya, hogy bebizonyították: a) a mimikának pontosan leírható „játékszabályai“ vannak, b) e szabályokat hazug szándékkal is fel lehet használni, c) a színelés kinezikai megnyilvánulások egy átfogó jelrendszer elemei, d) ezek az elemek (mint kinémák és kinemorfmák) kölcsönösen párba állíthatók, tehát oppozíciós sémákat alkotnak.

Umberto Eco egyetlen ponton nem ért egyet a San Franciscó-i iskola következtetéseivel. Az öntudatlan érzelmkifejezés egyetemessége még nem egyértelműen bizonyított hipotézis. De ha el is fogadjuk, az örömet vagy bánatunkat különböző kultúrákban nagyjából hasonló módon fejezzük ki, ebből még nem következik szükségképpen a tudatos érzelmkifejezésnek, vagyis a *színelés nyelvének* egyetemessége. Az arczónák magasfokú akaratlagos beidegződése nem „állatöseinktől“ örökölt, hanem eredendően emberi sajátosságunk. Durráiban fogalmazva: a színelés képessége embervoltunk egyik legfényesebb bizonyítéka. A színelés nyelve mégsem univerzális, mert a kifejezésnek csak az a része válik közléssé, mely egy adott kultúra interakciós rendszerében szerepet kapott. Az öröm vagy bánat tudatos kimutatása ezért kultúrához kötött. Az érzelmkifejezés kinezikai eszköztárából a kultúra fejlődésével mind több tudatos jelzés különül el — kialakul a színelés komplex, differenciált, változékony, mozgékony nyelve.

Mi hasznot húzhatunk ezekből a felismerésekből? Nem kétséges, hogy a kinezika klinikai alkalmazása nagy jövőnek néz elébe. Mégis — úgy tűnik — kinezikai ismereteinket még sokáig nem fogjuk tudni egyértelműen átültetni a gyakorlatba. Addig is vigasztaljuk magunkat azzal, hogy létünk új, eddig rejtett dimenzióját fedeztük fel. Azt, hogy az arc a lélek tükré, eddig is tudtuk, amit ezután kell megtanulnunk — mondja Umberto Eco —, az az, hogy a *tükröz* néha fontosabb, mint *amit* tükröznie kellene: az arcjáték interszubjektív jelentése a lélek minden cifrázatánál gazdagabb. Mi is „prózában“ beszélünk, mint Jourdain úr, akár tudtuk ezt, akár nem. Lelkünk „prózanyelve“ azonban nem lelki, hanem társadalmi mélységeket tükröz.