

JEAN ALTER

Referencia és performansz

A színháznak számos funkciója van. Ezek közül néhány abból ered, hogy részt vesz a társadalom életében. Társadalmi intézményként a színház az uralkodó normákkal megegyező vagy azoktól eltérő viselkedésmintákat nyújt; domináns vagy alárendelt ideológiákat propagál; azzal, hogy embereket hoz össze, megerősíti a csoport-kohéziót, és biztosítja a szórakoz(tat)ás rituális formáit. A színházi szakmában dolgozóknak megélhetést, a befektetők számára pedig pénzforrást biztosít. Ezen túl még a nyilvános önkifejezésre is lehetőséget ad. Ezeket a funkciókat a társadalom támogatja, tolerálja vagy éppen elutasítja, a funkciók változása pedig tükrözi a társadalmi változások hatását. Így ezeknek a funkcióknak a vizsgálata hozzájárul bizonyos színházi formák társadalmi okának tisztázásához. A színház szociálkritikai *történetének* számottevő figyelmet kell szentelnie a színház társadalmi funkcióinak. A színház szociálkritikai *elméletének* pedig szintén számolnia kell ezekkel, de csak mint járulékos elemekkel, s nem mint alapvető jellemzőkkel.

A társadalomnak valójában nincs szüksége a színházra ahhoz, hogy elérje az ezekben a funkciókban meglévő célokat, hiszen más intézmények és médiák ugyanannyira (ha nem jobban) szolgálnák ezeket. A társadalmi funkciókat – bármilyen fontosak legyenek is – nem lehet önmagukban véve számításba venni a színház kialakulása szempontjából, bár tény, hogy erős hatást gyakorolnak rá. Jobban mondva, a színház csak azért töltheti be ezeket a funkciókat, mert az, ami, és azt teszi, amit tehet, mégpedig anélkül, hogy figyelembe venné a társadalmi állapotok változásait. Ezzel szemben a színháznak mindig van két másik funkciója is, ame-

lyek meghatározzák valódi és sajátos természetét, s a társadalmi helyzettől függetlenül mindig jelen vannak, ahol a színház megjelenik. Elválaszt-hatatlanok a színház manifesztációjától, mi pedig a színházi cselekvések belső dualitásának formájában tapasztaljuk meg őket: egyrészt a színpadon kívüli mentális térben elhelyezkedő történetre való utalásként (referenciaként), másrészt reális előadások színpadon történő megmutatásaként (display).

Amikor képzeletbeli történetre utal, a színház a kommunikáció folyamatában vesz részt és *referenciális funkciót* (*referential function*) tölt be. Ezt a funkciót információt közvetítő jeleken keresztül végzi. A szemiotika perspektívájából a színházat alapvetően ez a referenciális funkció vagy referencialitás jellemzi. A színház ugyanakkor nyilvános esemény is – látványosság, illetve show –, amely tetszést vagy gyönyörködtetést akar kiváltani a nézőkből azzal, hogy különleges színpadi teljesítményeket, azaz különleges *performanszokat* mutat fel.¹ Ebben az értelemben (a sporthoz vagy a cirkuszhoz hasonlóan) a színház egy általam *performatív*nak nevezett funkciót tölt be. Ez elégti ki arra irányuló természetes vágyunkat, hogy elérjünk vagy megtapasztaljunk valamilyen különleges teljesítményt. Ezeket a *performanszokat* nem jelek közvetítik, hanem közvetlenül tapasztalhatók meg, hiszen kívül esnek a szemiozisz működésén. Mivel azonban a performatív funkció együtt létezik és interakcióban is áll a referenciális funkcióval, a színházzsemiotika sem mellőzheti. A referenciák és a performanszok valójában együttesen határozzák meg a színházra jellemző kettősséget.

Az együttes létezés azonban nem jelent szimultaneitást. A referenciális és a performatív funkció nem

¹ Itt különbséget teszek a terminológiában. Az *előadást* szokásos jelentésében (színpadi produkció) a *performanszot* pedig mint különleges teljesítményt használom. A kurzívált *performansz* megfelel annak a jelentésnek, amellyel a szó a franciában, illetve az olyan angol kifejezésben bír, mint „This production was marked by a performance by the leading actor” (A produkciót a vezető színész teljesítménye fémjelzte).

működhet egyidőben. Az egyiknél arra van szükség, hogy a történet terére, míg a másiknál arra, hogy a színpad terére összpontosítsunk. Kölcsönösen kizárják egymást, hiszen minden egyes pillanatban versenyben állnak az előadók és a nézők figyelméért. A produkció teljes idejére azonban végül is összefonódnak, s az egyik pillanatnyi sikere kompenzálja a másik bukását. A két funkció közötti feszültség biztosítja a színház hatásának folyamatos változatosságát. Ez magyarázza a színház fennmaradását azokban a társadalmakban is, ahol a referenciák vagy a *performanszok* kikerülnek a támogatott elemek közül. Ennek ellenére a legtöbb színházelmélet nem veszi figyelembe a referenciális és a performatív funkció kölcsönös viszonyát. Ha viszont az egyiket előnyben részesítjük a másikkal szemben, azzal a színház célját csupán az egyik funkció betöltésére korlátozzuk. Ezek az elméletek a színház eredetének egyoldalú magyarázatával igazolják elfogultságukat: vagy a referenciális vagy a performatív funkciót helyezik előtérbe, s ritkán kombinálják a kettőt. (...)

A performanszok szemiotikája: a jelek dekonstruálása

A pontos mechanizmus, amellyel a színházi *performansz*, a kulturális *performansz* és a referencialitás egy adott előadásban hat egymásra, számos tényezőtől függ: a produkció feltételeitől, a létrehozók szándékaitól, az előadók diszpozícióitól, a közönség összetételétől, a kultúra fejlettségétől és a társadalmi nyomástól. Később ezek közül néhányra majd ismét visszatérünk. A teljes interakciót és főbb variációit azonban csak elméleti modellekben lehet megragadni. Egy adott előadásban a referencialitás és a két típusú *performansz* elválasztását és artikulációik pontos mintájának felrajzolását olyan mesterséges műveletnek szabad csak tekinteni, amely mindig elferdíti a színházi gyakorlatot.

Valójában a következő oldalakon említett legtöbb példa kétségbe vonható. Lehet, hogy néhány néző számára Kokko diszlete referencialitást kölcsönzött [Antoine] Vitez *Hamletjének*? Amikor például jó benyomást tett rám [Lawrence] Olivier kellemes lénye és hírneve, egyúttal nem csodáltam-e tehetségét és nem ezért képzeltem-e el egy erőteljes Hamlet alakítást? Valójában ezek a tapasztalatok nem kavaródnak-e kibogozhatatlanul össze? Tényleg elemezzük-e nézés közben az előadás különböző elemeit? Képesek vagyunk-e erre egyál-

talán? Tudatosan valószínűleg nem, vagy csak nagyon ritkán. A nézők túlnyomó többsége tudatosan nem tesz különbséget referenciális és performatív funkció, az utóbbin belül pedig a színházi és a kulturális *performansz* között, mivel a színházat komplex és elválaszthatatlan tapasztalatként érzékelik. Egyetlen elmélet sem tud pontosan számot adni az aktuális színházi befogadás sokrétűségéről, és azt sem tudja megjósolni, hogy egy adott személy hogyan reagálhat majd az előadásra.

Az elmélet mégis elengedhetetlenül szükséges annak megértéséhez, hogy mi is történik valójában a színházban. A három különböző színházi működés (referenciális és a két performatív) posztulálása – anélkül, hogy kibogoznánk az egyes előadások szövevényét – képessé tesz minket annak azonosítására, hogy milyen alapvető komponensekből állnak ezek a tapasztalatok, hogyan kapcsolódnak a különböző hatások elérése érdekében, és hogyan befolyásolják őket a társadalmi tényezők. Emellett a szemiotika azt is sugallja, hogy legalábbis tudat alatt eltérően reagálunk azokra a jelekre, amelyek a színház háromfajta működésében található, és mentálisan három különböző módon dolgozzuk fel őket.

A referencialitás nyilvánvalóan a jelek szabályos feldolgozását jelenti. Egy történet színpadi megjelenítése és mentális konkretizációja számos problémát vet fel. (...) Itt azonban elegendő, ha megismételjük: bármilyen problematikus is a referencialitás, mindenképp igényli a színpad szemiotizációját. Ez egyrészt azt jelenti, hogy minden elemét jelekké kell formálnia, másrészt pedig azt, hogy a történet átadása csak abban az esetben valósulhat meg – több-kevesebb sikerrel –, amikor ezeket a jeleket a szemiozis folyamata feldolgozza. Röviden, amikor a színház referenciális funkciójára figyelünk (vagyis elménkben vizuálisan megjelenítjük egy képzeletbeli történet terét), a jelekre jelekké válszólunk, és ezek referenciáira összpontosítunk. A jeleket nem hasztjuk szét észlelhető materiális formájukra (azaz jelölőikre) és jelentéseik kódolt meghatározására (azaz jelöltjeikre). Nem dekonstruáljuk a jelek működését: valójában amint belekerülünk a referenciális történetbe, elfelejtjük, hogy azt is jelekkel kommunikálták. Más szóval, amíg a színpadot szemiotizáljuk, a színházi közmegegyezésnek (theatrical contract) azt a részét valósítjuk meg, amely a jelek szabályos feldolgozását igényli. De alapvetően megváltozik a reakciónk, amikor figyelmünket a színpad és a történet között meg-

osztjuk, azaz a színpad váltakozó deszemiologizációját annak reményében működtetjük, hogy megtapasztaljuk a konkrét színpadi *performanszot*. Ez nem azt jelenti, hogy elfeledkezünk arról: a színpad minden eleme jel. Emlékszünk arra, hogy a színházi közmegegyezés értelmében a színpad minden eleme hozzájárul a történetmeséléshez, s így jelként funkcionál. Amikor azonban deszemiologizáljuk a színpadot, úgy döntünk, hogy elemeinek szemiotikai töltetét nem vesszük figyelembe. Más szóval, bár tudatában maradunk annak, hogy jelnek szánják őket, megszakítjuk jelekként való feldolgozásukat, s elménnyel elzárkózunk referencialitásuk, azaz a történet elmesélése elől. Tudjuk, hogy Olivier Hamlet helyett álló jel, de amint a színpad valóságos terében mint színészt vagy személyt érzékeljük, figyelmünk elterelődik Hamletről és Olivier-re összpontosul. Ebben az értelemben bármilyen deszemiologizáció a jelek normális működésének megtörését (disruption) vonja maga után. Ez a törés (a megtekinteni remélt színházi vagy kulturális *performansztól* függően) a jel dekonstrukciójának kétféle módját, azaz a jelölők funkciójának kétféle megközelítését foglalja magában.

A kulturális *performansz* esetében, amikor Olivier-t például a férfiaság különleges színpadi megtestesüléseként csodálják, teljes mértékben szünetel a referencialitás. Hamlet karakterének semmi köze ahhoz, hogy Olivier egyéni *performanszát* méltányoljuk. Olivier jelen belül, a jelölő, azaz minden lehetséges Hamlet halmazát, további hasadék választja el az érzékelhető jelölőtől, azaz a különleges egyéntől: Olivier-től. Jelöltjétől megfosztva Olivier-t már nem lehet jelként felfogni, és férfias alakját már nem lehet jelölőnek, azaz a jel részének tekinteni. Az Olivier-t kiemelkedő egyéniségként imádó néző Olivier-t pusztán emberi lényként fogja fel, létét elvonatkoztatja a színházi kerettől és a való világba helyezi. Elméletileg ez nem okoz problémát. Azonban ugyanez a néző mégsem képes teljesen elfelejteni Olivier jelszerűségét, és azt sem, hogy Olivier úgy is funkcionál, mint egy jel jelölője.

Ha ellentmondásos információval találkozunk, a néző blokkolhatja emlékezetének azt a részét, amely Olivier szemiotikai funkciójával foglalkozik, és összpontosíthat egyéni jelenlétére. Egyúttal azonban (tudat alatt) minden kétséget kizáróan megtanulja a szemiotikai leckét, hiszen felismeri minden jelölő kétértelmű természetét. Olivier mint egyén és mint Hamlet jele közt ingázva a néző megtanulja, hogy bármit jelölővé formálhat, ha az új jelentést

a megfelelő konvenció vagy kód jelöltként társítja hozzá. Azt is megtanulja, hogy számos jel kölcsönzi jelölőjét a való világból, és hogy bármely konvenció (így a színházi közmegegyezést is beleértve) még ott is létrehozhat új jeleket, s így új referenciákat, ahol eredetileg semmilyen ismerős jelet nem észleltek. Ugyanakkor arra is rájön, hogy a konvenciókat egyéni döntések alapján el lehet vetni, sőt hogy a jelölők ezután a valóság részeként térnek vissza előző funkciójukba. Az, hogy a néző ezen a hosszadalmas úton megtapasztalja a kulturális *performanszot*, jobban felkészíti mindenféle szemiotikai működés megértésére. Tisztába jön azzal, hogy a jelek manipulálása által szemiotizálja, deszemiologizálja és újra-szemiotizálja a valóság jelenségeit, megérti azt is, hogy dekonstruálhatja a színházi jelölőket és lehet, hogy a színháznak nemcsak a performatív, hanem a referenciális funkcióját is méltányolni fogja.

A színházi *performansz* eltérő dekonstrukciós eljárását eredményez. Amikor Olivier-t – hogy színészként és ne egyénként lássuk, s így különleges színészi képességeiért csodáljuk – deszemiologizáljuk, teljesen tudatában maradunk annak, hogy elsődleges színpadi funkcióját Hamletre utaló jelként tölti be. Igaz, Hamletet többé már nem Helsingörben képzeljük el. De Olivier színészi tehetségéről alkotott véleményünket ekkor is a színházi kerethez viszonyítjuk, elismerve Olivier azon tökéletességét, amely mint különös színházi jelet jellemzi. Egyúttal figyelmünknek a színpad és a történet tere közti megoszlását a színház iránti általános érdeklődésünk szabályozza, amelyet mindkét terre rávetünk. Ezen a kereten belül Olivier *performanszát* kétféle érzékelhető teljesítmény eredményezheti. Az egyikkel a színész olyan általános referenciális képzeteket közvetít, mint a félelem, a büszkeség, az intelligencia vagy a hatalom. A másikkal (stílusának és technikájának különleges alkalmazásával) Hamlet bizonyos képzetét jeleníti meg. A *performansz* mindkét esetben látszólag közvetlenül kapcsolódik egy egyszerű vagy összetett, képzeletbeli referencia különlegesen erős kommunikációjához. Ezt a referenciát (mondjuk Hamletet vagy a félelmet) képzeletünkben akkor mégis elutasítottuk. Pontosabban azt mondhatjuk, hogy Olivier *performansza* egyik esetben sem kapcsolódik egy adott referencia vizuális megjelenítéséhez, mert ennek nem vagyunk tudatában, hanem egy ideális referencia csaknem elvont koncepcióját látjuk: a lehetséges referensek halmazát, vagyis a félelem különleges

típusának vagy Hamlet különleges képzetének halmazát.

Fontos megjegyezni, hogy egy ilyen halmaz sokkal pontosabban megfelel a jel fő jelentésének (vagyis jelöltjének), mint egy különleges referensnek. Olivier-ben mint jelben, Olivier érzékelt (és csodált) játékát olyan jelölőnek látjuk, amelyről a Hamletek vagy a félelem halmazaként definiált jelöltre asszociálhatunk. Más szavakkal: ha elismerjük Olivier játékát *performanszként*, éppen hogy azt posztuláljuk, hogy Olivier (mint jelölő) és bizonyos Hamletek (vagy a félelem) halmaza (mint jelölt) közötti asszociáció sokkal helyénvalóbb, mint más színész (mint jelölő) és ugyanazon Hamletek (vagy a félelem) halmaza közötti. Ez bizony okoz némi szemiotikai nehézséget.

Valójában úgy tűnhet, mintha valamennyi Hamlet bizonyos képzetét eljátszó (mondjuk az oedipuszi Hamletet) színész eltérő, bár szinonim jeleket, vagyis különböző jelölőket, de egyazon jelölteket — különböző játszó személyeket, de egyazon fiktív karaktereket alkotna. A legtöbb jelölők és jelöltek között létrejövő szemiotikai kódot azonban ennél sokkal stabilabb asszociációkra alapozzák, és igen kevés igazi szinonimát tartalmaznak. Továbbá, mivel minden új színész (új és személyéhez előre nem sejtethető módon kötött jelölőt használva) számos új szinonima-szerű jelet társít ugyanahhoz a jelölthöz — az adott karakter halmazához —, ezért a színházi kódot nemcsak nyitottnak kell tekinteni, hanem olyannak, amely folyvást a teremtés állapotában van. Ily módon minden színházi produkciótól elvárható, hogy megteremtse új jeleit, mivel nemcsak különböző színészek játsszák ugyanazt a szerepet, hanem egyúttal minden színpadi elemről egy egyedre és halmazra utaló jelentésre is asszociálhatunk: például a színpadon csoportosuló emberek különböző módozatairól, különböző konkrét díszletekről, a fény különböző árnyalatairól és játékaikról, különböző jelmezekről és székekről asszociálhatunk a barátságos vagy hivatalos atmoszféra, a belső tér, a hangulat, a társadalmi helyzet vagy foglalkozás azonos halmazára, illetve a székek azonos funkcionális, kulturális vagy társadalmi halmazára stb. A színházi hatás bizonyos része abból az újdonságból ered, amelyet ez a folyamat tesz hozzá egy klasszikus mű új előadásához. És van még más is. Amikor egyazon szerep különböző előadásait hasonlítjuk össze, ez nemcsak arra hívja fel a figyelmünket, hogy a színházi konvenció állandó kódolást ír elő az egyazon jelöltekhez felhasználandó új

jelölők számára, hanem arra is, hogy minden színházi jel múlandó és potenciálisan nem állandó. Ez pedig a referenciális funkcióra vonatkozólag két további megfigyeléshez vezet.

Egyfelől a színházi *performansz* felfogásakor a néző tudatában van annak, hogy az előadás (összhangban az általános színházi konvencióval) mindig új jeleket rendel az adott textuális jelentéshez. Ezzel párhuzamosan a néző — azzal, hogy létrehozza saját konvencióját — jobban felkészül annak elfogadására is, hogy az előadás teljesen új jeleket hozhat létre, mivel új színpadi jelölőkről új színpadi jelentésekre asszociálhat. E néző számára a kiválasztott színpadi elemek visszatérő asszociációja — egy mozdulat, egy kellék — (érzelmeik, hangulatok, karakterek, események tetszőlegesen választott halmazával összefonódva) a néző számára egy új kód funkcióját láthatja el, amelyet az adott előadáshoz készítettek. Ezen a kódon keresztül — az általános színházi kódhoz hasonlóan — az ismételt színpadi elem, azaz a jelölő előadásról előadásra változhat, bár az asszociált halmaz, azaz a jelölt ugyanaz marad. Amikor például a színpad félhomályba borulását időleges helyváltoztatással (visszaemlékezésel) hozzák összefüggésbe, akkor figyelmen kívül lehet hagyni, hogy a fény színe is más lesz. Bár minden egyes alkalommal új jelet fogunk fel, s az újabb variációt azonosítjuk is, a visszaemlékezés mint általános jelentés megmarad. A tanult néző számára annak a tudata, hogy mindig lehetséges új jelet alkotni, illetve keresni, a referenciális működés új útjait nyitja meg, méghozzá oly módon, hogy kiterjeszti a referenciális horizontokat és felébreszti az érdeklődést a referenciális történet iránt.

Másfelől a színházi *performansz* iránti kitartó érdeklődés, amikor valamennyi előadástípus szisztematikus és analitikus vizsgálatához vezet, lehetőséget biztosít a néző számára, hogy dekonstruálja a szemiotikai működés alapvető természetét. A nézőnek ösztönösen meg kell értenie, hogy az egyedi jelnek (a konkrét jelölőjében végbemenő változásokon keresztül) hogyan lehetnek még akkor is különböző referensei, ha kódolt jelentése nem változik. A felhúzott szemöldök például enyhe meglepetést jelent. A legtöbb színész valóban felhúzza a szemöldökét, ha meg akarja megmutatni: referenciális karaktereik enyhén meglepődtek. Néhányan ezt mégis kifejezőbben csinálják, mint mások. Gesztusuk hatásosabb működése, azaz előadótechnikájuk vagy stílusuk kifejezőkészsége, nem rendelhető hozzá pusztán a jelölőhöz (vagyis a

szemöldök felhúzásához), mivel ez mindig egyé-
nileg kódolt. Így ennek oka abban a különbségben
rejlik, amelyet további járulékos elemek alkalmazá-
sa eredményezett: talán a szemöldök mozgásának
gyorsasága és szöge, mérete vagy színe, más izmok-
kal való összehatása, egyéni pozíciója, illetve egyéb
megjósolhatatlan gesztusok. Amikor a szemöldök
mozog, ezek az elemek – összetételüktől függetle-
nül – mindig jelen vannak. Elválaszthatatlan részét
képezik a jelölő anyagi részének, anélkül azonban,
hogy kódolva lennének. Ebben az értelemben,
vagyis az arckifejezés kódjának terminusaival kife-
jezve, ezek reprezentálják a jelölők többlet-tulaj-
donságait, a jel parazita megjelenéseit. Amikor sza-
bályszerűen dekódoljuk a jeleket, nem vesszük
figyelembe ezeket a többlet-tulajdonságokat. Nem
vesszük például figyelembe a nyomtatott betűk
pontos formáját, típusát, a tintát, s ritkán időzünk
az útjelek mérete, anyaga és színe felett. Csak arra
a néhány elemre koncentrálnunk, amelyek megfe-
lelnek az ideális jelölő mentális képének, azaz a kód
által meghatározott jelölőnek. És (megfordítva ezt
a viszonyt) hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy
az ideális jelölő mentális képe valójában megegye-
zik az anyagi jelölő teljes megjelenésével, vagyis a
kettő azonos, s ily módon a szemiotika csak a konkré-
t jelölőkkel foglalkozik, és nem veszi figyelembe
a kódban található ideális modelleket. Bár ez a fel-
fogás – mivel megakadályozza a szemiózis pontos
és árnyalt megértését – elméletileg félrevezető, gyako-
rlatilag kényelmesen alkalmazható a legtöbb szemio-
tikai folyamatra, s így számos szemiotikus osztja
ezt a nézetet.

Mindez azonban nem működik a színházban.
A konkrét és a mentális jelölők az előadásban nyil-
vánvalóan különböző szerepet játszanak. Bármelyik
színpadi jelben mindig is két különböző tulaj-
donság-kategóriát érzékelünk: az egyiket az ideális
jelölő konkréttizált elemeként azonosítjuk, a másikat
hozzájuk kapcsolódó többlet-elemekként ismerjük
fel. A két kategória azonban összekapcsolódik:
az ideális tulajdonságok mindig a többlet tulaj-
donságok támogatják, bár az előbbiek állandóan
az utóbbiak befolyása alatt állnak. Az előadás meg-
tételése során a jelölő kódolt tulajdonságait azono-
sítjuk, s csak ezután összpontosítunk a többlet-tu-
lajdonságokra. Felfigyelünk Olivier egyedi gesztu-
saira, arckifejezéseire vagy intonációira (vagyis min-
denre, amit színészként használ), de csak azon
elemek után, amelyek az adott érzelmek vagy Ham-
let bizonyos képzetének ideális jelölőjeként kódol-

hatók. Amikor Olivier színészi *performanszát* más
színészekkel összehasonlítva dicsérjük, elsősor-
ból e többlet-tulajdonságok különleges kezelésé-
nek tulajdonítjuk. Ez az ítélet azonban mindig is
együtt jár azzal, hogy a többlet-tulajdonságokkal
párhuzamosan az ideális jelölők kódolt jellemzőit
is felfogjuk. Hiszen a többlet-tulajdonságok hatá-
sát valójában csak a kódolt tulajdonságokkal való
interakciójukban tudjuk felmérni, mivel ezek vagy
megerősítik, vagy gyengítik, illetve gazdagabbá te-
szik a jel kódolt jelentését. Amikor megítélünk egy
előadást, a jelölőben elválasztjuk a kódolt és a többlet-
tulajdonságokat, s aztán újraegyesítjük őket egy
– többé vagy kevésbé sikeres – viszonyban. Ugyan-
ezen az alapon értjük meg jobban az ideális és
konkrét jelek közötti különbséget, nagyobb jártas-
ságot szerzünk a jelölőkkel való bánásmódban, sőt
a szemiotika elméletében is. A színházi *performansz*
való foglalkozás, a színház performatív
funkciójára történő reflexió és a jelek dekonstruá-
lása terén szerzett gyakorlat a színházi szemiózis
teljesebb megértését eredményezheti, s ez nem
egyéb, mint a színház referenciális funkciójának ismerete.

Mi több, ily módon képesek leszünk arra is ma-
gyarázatot adni, hogy a színház miért tud minden
más figuratív művészetnél erősebb referenciákat,
meggyőzőbb jellemeket, érdekesebb eseményeket,
és érdekfeszítőbb történeteket létrehozni. Ugyanis,
amint deszemiótizáljuk és dekonstruáljuk a színhá-
zi jeleket és a jelölők többlet-tulajdonságaira (azaz
gyakorlatilag a színpadi elemekre) koncentrálnunk,
a színpad újra-szemiotizációjával a referenciális vilá-
g teljesebb befogadására készítjük fel magunkat.
Bár úgy tűnik, mintha azok a nézők, akiket főleg a
történet érdekel, és kevés figyelmet szentelnek a
színházi performanszok finomságainak, csak a je-
lölők kódolt tulajdonságaira koncentrálnak, mégis
tudatában vannak a többlet-tulajdonságoknak is, s
vizuálisan úgy jelentik meg őket, mint a referen-
ciális világ elemeit: vagyis anélkül, hogy felfognák
azt a különleges szerepet, amelyet ez a világ kép-
zeletükre gyakorol. E nézők számára Olivier egye-
di jellemzői, gesztusai vagy intonációi (talán kelle-
mes vagy impresszív módon, de minden különö-
sebb jelentőség nélkül) Hamlet jellemzőivé, gesztu-
sáivá vagy intonációivá válnak. Ezzel szemben a
színpadi jeleket dekonstruáló, s így az előadás stí-
lusára és technikájára összpontosító nézők igazán
méltányolni tudják, hogy a többlet-tulajdonságok
mit is adnak hozzá a referenciális világhoz, hogyan

segítenek konkretizációjában és miért is telítik vízióját varázslattal. Egy karizmatikus és férfias Hamlet – amelyet például a karizmatikus és férfias Olivier idéz fel – azon a jelentésen túl bír különleges hatalommal, amelyet az Olivier-iként kódolt alakítás kényszerít ránk: olyan hatalommal, amely éppen azért kelt különleges figyelmet, mert a többlet-tulajdonságok elsőrendű felmutatásából származik. Azok a nézők, akikre a színházi *performansz* van hatással, a referenciális világ előbb tükörképét kapják, mivel minden egyes eleme jelentőségteli részletekben konkretizálódik.

Másrészről e nézők számára a konkrét jelölők minden eleme — társuljon bár hozzájuk kódolt jelentés, vagy helyezkedjenek el éppen a jelentés többlet-részében — egyúttal a történet terének megtestesítéséhez is hozzájárul. A többlet-tulajdonságok néha nagyobb hatást gyakorolhatnak a referensek konkretizációjára mint a kódolt tulajdonságok. Ebben az értelemben a színház teljes mértékben demonstrálja a jelölőnek azt a szemiotikai potenciálját, mely a jelek normális működésének megzavarásához vezet. Amikor a konkrét jelölő által megjelenített többlet-tulajdonságok transzformálják a kódolt jelentésből (vagyis a kódolt jelentésből) származó referenst, úgy tűnhet, hogy a jel dekódolása többé már nem követi a jelölő-jelölt-referens hármas fokozatát. Ezekben az esetekben ugyanis a dekódolás során valahogy a jelölőről egyenesen a referensre ugrik. A jelölt (az általános jelentés) természetesen nem tűnt el, hanem úgy módosult, hogy a teljes jelölővel essen egybe, beleértve a többlet-tulajdonságokat is. A Hamletek adott halmaza, amely eredetileg azokkal a kódolt tulajdonságokkal azonosítható, amelyeket Olivier-nek Hamlet megjelenítése közben kell megmutatnia, a Hamletek egy másik halmazára változik át. Erről a másik Hamlet-halmazról mindazokkal a tulajdonságokra asszociálhatunk, amelyeket Olivier felhasznált – akár jelnek szánta, akár nem. A *performansz* perspektívájából nézve a színpad minden eleme egyidejűleg érzékelhető jelölőként és feldolgozható jelöltként; funkcionálhat a jel konkrét manifesztációjaként, illetve a jelben kódolt és így konkretizált halmaz-definícióként. Ez egyrészt azt jelenti, hogy a színházi jel jelentése mindig arra törekszik, hogy egyetlen halmazra redukálódjon, amelyet jellemzőinek összessége határoz meg, másrészt pedig, hogy referense mindig

konkretizálja ezt az egyetlen halmazt. Olivier jelentése, mint jel, a Hamletek azon halmaza, amelyet Olivier játszik el, és bármely lehetséges referenciális Hamlet csak annyira fog változni, amennyire Olivier játéka változhat előadásról előadásra.

A jelölő és jelölt szinte teljes egybeesését egyértelműen a színházi jelek különleges ikonicitása teszi lehetővé. Erre később még visszatérünk, hogy magyarázatot adjunk a referenciális funkció színházi működésére. Érdekes azonban megjegyezni, hogy az ikonicitás generálja és ezzel egyidejűleg ki is használja a performatív funkció megjelenését, mivel az egyéni előadók, színészek technikájában és stílusában megjelenő többlet-tényezőkre irányítja a figyelmet. Az ikonicitás egyúttal azt a kettős szerepet is más megvilágításba helyezi, amelyet a színész különálló jelként, illetve a jel létrehozójaként játszik. A színházban megjelenő többi embert nem jellemez efféle dualitás, és a jelek más alkotóit is el lehet választani magától a jeltől. A színészek különleges státusza előadói funkciójukból ered. A táncosokat, a zenészeket és a pantomimeseket is úgy tekintik, mint jeleket és jelek létrehozóit. Ez lehet az oka annak, hogy minden előadásuktól (csakúgy, mint a színésztől) azt várjuk el, hogy kicsit eltérjenek egymástól. A színészhez hasonlóan minden előadó hozzátesz valamilyen egyedi és változó többlet-tulajdonságot ahhoz a jelhez, amelyet létre kell hoznia. A teljes jel megjósolhatatlansága mutat rá arra a felelősségre, szabadságra és kockázatra, amellyel az előadó jel-alkotói funkciója bír. Ebben az értelemben az előadó-művészetben minden jel létrehozása teremtő folyamatot, s egyúttal a fizikai és mentális források használatát is jelenti. Kétségtelen, hogy ez a folyamat nem korlátozódik az előadókra, akik osztenzív módon közönségük számára is felmutatják azt. Mint ilyen nem jelent szemiotikai problémát, mivel ez inkább olyan kérdéseket vet fel, amelyek a performatív funkcióhoz kapcsolódnak. Nem kérdőjelezzük meg a színész jel és jel-alkotóként betöltött kettős szerepét, de *performansz*át akkor értékeljük igazán, ha ezt a kettős feladatot jobban teljesíti az átlagos képességű színészeknél.

(Jean Alter: *A Socio-Semiotic Theory of Theatre*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990. 31–32, 79–87.)

Fordította: Imre V. Szilvia és Imre Jé Zoltán