

Dr. Matuska Ágnes*

A közönség-funkció létrehozásának lehetőségei egy kortárs Shakespeare-adaptáció példáján

Dolgozatomban a színházi közönség-előadás helyzet dinamikájából adódó, ideológiai természetű nézőpont kérdését szeretném boncolgatni, nevezeten azt a módot, ahogy az előadás képes a közönség darabhoz fűződő viszonyát, a darabban megjelenített világgal szemben kialakított nézőpontját befolyásolni. A vizsgált kontextus az angol reneszánsz színház közege, valamint egy kortárs Shakespeare-adaptáció. Úgy gondolom, hogy a Shakespeare-korabeli színház sajátos képet mutat a közönség nézőpontjának alakulásáról. Mivel különböző színházi tradíciók határmezsgyéjén alakult ki, a darabokban különböző szemiotikai rendszerek találkozása figyelhető meg. A közönség nem csak többféle funkciót tölthet be, de -- a darab színházi tradíciókat és világnézeteket integráló illetve ütköztető jellege miatt -- többféle ideológiai pozíciót is kell mérlegelnie ahhoz, hogy kialakulhasson az a nézőpont, az a viszony, amely a darab világával való kapcsolatát jellemzi.

A színház spektakulum, látványosság, a közönség nézőpontja pedig egy olyan funkció, amely az előadást legitimálni képes (akár azzal, hogy tudomásul veszi és elutasítja), és amelynek betöltése nélkül nem beszélhetünk színházi előadásról. Kérdés ugyanakkor, hogy a közönség nézőpontját mennyire határozza meg az előadás megszerkesztett látványa, mintegy előre meghatározott nézői pozíciót kínálva fel, illetve hogy mennyire képes vagy hajlandó a közönség a látvánnyal és a látvánnyal együtt felkínált ideológiai nézőponttal azonosulni. A látvány, azaz a megszerkesztett perspektivikus nézőpont és a hozzá kapcsolódó ideológia szoros viszonyát a perspektivikus szerkesztés reneszánsz elméletével és gyakorlatával gyakran összefüggésbe hozzák. A színházi helyzetet úgy is elképzelhetjük, mint a Brunelleschi és Alberti által kifejlesztett reneszánsz perspektivikus ábrázolásmód fordítottját – a reneszánsz kép-

* Dr. Matuska Ágnes, egyetemi adjunktus, Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Angol-Amerikai Intézet, Szeged

zöművészeknél ugyanis nem a látvány az, amely a nézőt meghatározza, hanem a néző az, aki meghódítja, kategorizálja a látványt. Az egyik oldal a látványt leképező szem. A festészetben a perspektivikus kép szerkesztése egy olyan folyamatot feltételez, amelynek kiindulópontja a festő szeme; a szemből kiindulva a perspektivikus szerkesztési mód lehetővé teszi a háromdimenziós látvány kétdimenziós leképezését. A másik nézőpont, a nézőé, az eredeti nézőpontot sajátítja el: a lineáris perspektíva segítségével megszerkesztett kép nézője a kétdimenziós ábrázoláson a festő által látott eredeti látvány leképezett mását láthatja. A színházi néző ezzel szemben a kontextusba mint adott és megszerkesztett helyzetbe *belekerül*, és olyan pozíciót, nézőpontot kénytelen elfoglalni, amelyet a helyzet, amelyben találja magát, számára felkínál. Míg a perspektivikus nézőpont valamiféle *külső* nézőpontot feltételez, a színházi kontextus bizonyos színházi tradíciókban a résztvevők jelenlétére explicit utalásokat téve a *bevonódást* képes hangsúlyozni. Sok olyan példát találunk angol népi játékok és moralitások között, amelyek erre a néző által megváltoztathatatlan helyzetre apellálnak. Ha már bekerült valaki a nézőtérre, a játék terébe, úgy tekintendő, hogy belement a játékba is, amelynek menetét nem ő irányítja – ezt példázza az 1560-as évekből ránk maradt *Like Will to Like* című darab elején bevonuló mókamester, akinek olyan kétes a híre, mint a darab kimenetele, de a közönség kíváncsiságára apelálva bízhat abban, hogy a darab erejéig vele tartanak, sőt, első megjelenésekor provokálja is a közönséget, és arra mutat rá, hogy a színházi kontextusban a nézők jelenlétükkel eleve legitimálják a játékot – még akkor is, ha az a korabeli morálok szerint megkérdőjelezhető.

Visszatérve a reneszánsz perspektivikus példára: Brunelleschi képét látva az a látvány tárul a néző elé, amit a festő az általa látott látkép alapján konstruált, tehát amit a képén látok, az leképezése a valóság Brunelleschi által látott szegmensének. A színházi közönség azonban nem egy korábbi látvány pozíciójába kerül bele, hanem olyan nézőpontot tölt be, amelyet ugyanúgy más néző nem tölthet be helyette: az adott pillanatban feltáruló színházi látványnak mindig szüksége van a közönség funkciójára. A színházi látvány és a perspektivikus látásmód különböző néző-látvány viszonyában más-más hierarchikus struktúrában képzeljük el a két szituációt. Míg a festő, a perspektivikus szerkesztés ágensé a látványt meghódítja azáltal, hogy leképezi, a lineáris perspektíva rendszerébe illeszti, és festményének nézője ugyanezt a pozíciót foglal-

hatja el, addig a színházi néző egy adott nézőpontba kerülve meghatározódik a látvány által: egy helyzetbe, egy szituációba kerül, az előadás folyamatába, amelyben pozíciója a folyamaton belül, nem pedig kívül van.

Nem véletlen, hogy a perspektivikus ábrázolás kialakulásának ideológiai hátterét a tájhoz és annak látványához való viszony változásában érhetjük tetten. A reneszánsz humanizmus korában a tér meghódításának konkrét és szimbolikus formáit egyaránt nyomon követhetjük, melynek megjelenései közé tartoznak a hadászati lövedékek pályagörbéjének egyre kifinomultabb mértani számításai vagy a térképészet tudományának fejlődése, ami nem csak a felfedezését, de a meghódítását is lehetővé tette az új földrészeknek. A tér meghódíthatóvá, leképezhetővé, tulajdonná alakítható entitássá vált – párhuzamosan annak a szemnek a megjelenésével, amely a táj látványát négyzetraszter segítségével vetíti papírra.¹

Míg a lineáris perspektíva az embernek kínált fel egy olyan nézőpontot, amely a látvány fölötti mindenható uralmának metaforájaként értelmezhető, a középkorban és a reneszánszban rendkívül népszerű toposz, a *theatrum mundi* feltételezett isteni, mindenható nézőpontját tekintve is történt egy jelentős változás: az isteni nézőpont meglétébe, a világ hívságát és színpadiasságát megváltó perspektívába vetett hit megingott. Maradt a játék – és egy legitimáló isteni nézőpont híján ugyan megkérdőjeleződhetett a hitelessége, ugyanakkor a benne rejlő végtelen teremtés lehetőségei is nyilvánvalóvá váltak. A játékra való metadramatikus reflexió során az isteni, kívülálló, mindent egyben látó és mindenek értelmet adó perspektíva szerepét átveszi a játék mindenhatósága – ami a vizsgálandó darabban, a *III. Richárd*ban a főszereplő alakjában, a történeteket belülről irányító, drámán belüli rendezőjének személyében testesül meg. Ha nem akarnak kívül rekedni a játékon, a színház közönségének nem elég kívülről szemlélni a megjelenített történetet, de paradox módon hinniük kell a játék erejében. Ha arra gondolunk, hogy a 16. század végére kibomló intenzív és sokszínű londoni színházi élet meghatározó előzményei között a középkori morális játékokat és közösségi ünnepeket, vagy Bahtyinnal szólva karneváli rituálékat találjuk,² akkor azon

¹ Erről lásd bővebben: Cosgrove 1984: 45-62.

² Bahtyin 2002.

is elgondolkodhatunk, hogy a közönség szerepe, a közönség számára az előadásban/játékban fenntartott funkció hogyan változott. Egy olyan rituális játékban, amely a közösséget fenntartó alapvető értékeket jeleníti meg, nem merül fel az a kérdés, hogy a közönségnek „nézőpontja” lenne, hiszen nem kívül, hanem belül van az eseményeken, annak szerves alkotóeleme és résztvevője. Abban a pillanatban azonban, amikor már nem teljesen egyértelmű a közönség és az előadók közötti közösségi viszony, a nézők pozíciója, azaz nézőpontja is megváltozik -- pontosabban itt merül föl a néző nézőpontjának *különálló* létezése. A néző már nem biztos, hogy azonosul azzal a közösséggel, amely a látott darabot színpadra vitte, vagy akár azzal a közeggel, amellyel együtt az előadásnak szemtanúja. Ez történt a 16. század utolsó évtizedeiben a londoni színházak esetében is, amelyek a város periferiáján, adminisztratív és szimbolikus szempontból egyaránt liminális térben alakultak ki, ennek a liminalitásnak azonban ideológiai szempontból már nem volt olyan konkrétan meghatározott helye a társadalmi valóság józan és dolgos mindennapjaival szemben, mint akár egy morális játéknak, akár egy karneváli mulatságnak. A perspektíva kialakulásának hasonlatához még egyszer visszatérve: egy mimetikus, realista színház nézőjének pozíciója hasonlítható az Alberti-féle lineáris perspektívában ábrázolt szemhez, mert kívül van a látványon, és a valóság ábrázolásának számára konvencionális kritériumát tartja szem előtt, de a valószerű látvány megszerkesztettségére nem reflektál. Ugyanakkor a kiveszőben levő, de még élő népi játékok ritualisztikus hagyományában gyökerező shakespeare-i színház nézője inkább hasonlít egy olyan festmény nézőjéhez, mint Lorenzetti 14. századi freskója a sienai városházán, mely a Jó kormányzás allegorikus ábrázolása. A lineáris perspektíva kialakulásától visszatekintve mondhatjuk, hogy a freskón a perspektivikus ábrázolás korai elemei már megtalálhatók, de egyszerűen megállapíthatjuk azt is, hogy az egyetlen konkrét nézőpont kijelölésével ellentétben itt többféle nézőpont is keveredik, és a szerteágazó, sokféle szögből egyszerre ábrázolt utcák és épületek szinte kubizmust idéző hatása inkább kelti azt a benyomást a nézőben, hogy a városban sétál, mint azt, hogy kívülről nézi a látványt.

A perspektivikus ábrázolás színházi illúzióteremtő felhasználására már az Erzsébet-kori Angliában találunk törekvéseket, Inigo Jones grandiózus látványtervei, melyeket arisztokraták számára fenntartott

színházi előadások számára készített, máig fennmaradtak. A szabadtéri és a társadalom minden rétege számára hozzáférhető színházak előadásai azonban – nem lévén sem rendelkezésükre álló színpadi apparátus, sem igény az illúzióteremtésre – egy olyan emblemikus színpadi logikára támaszkodtak, amelyben világos nappal például egy gyertyával lehetett „megjeleníteni” az éjjeli jelenethez szükséges képzeletbeli sötétséget – a közönséget képzeletük mozgósításával ezen a szálon is bevonva a játékba, a közös, közösségi színházcsinálásba. Az Erzsébet-kori drámairodalom darabjai is erre ösztönözték közönségüket, egy olyan kontextust teremtve, amelyben a közönség funkciója, hogy explicit része a játéknak, nélküle a játék nem teljesülhet be – erre utalnak például ismert Shakespeare-drámák prologusai és epilógusai, de kevésbé ismert darabok ugyanezzel a logikával próbálják közönségüket a játék létrejötté és legitimálása érdekében bevonni. Általában elmondható, hogy a Shakespeare-korabeli színház önreflexív volta, a metadramatikus elemek folyamatos és hangsúlyos jelenléte sajátos módon biztosították a korabeli közönség bevonódását a darab eseményeibe – egyrészt abban az értelemben, hogy a jelölés mechanizmusát, a jelentés logikájának létrejöttét nyilvánvalóvá tették, és a közönséget is felhívták arra, hogy betöltse funkcióját, hogy képzeletének mozgósításával a látottak jelentést nyerjenek, és hogy tapasztalással legitimé váljon a darab. Másrészt pedig azt is bemutatták, hogy a játék és a jelölés teremtőereje a színpadon ugyanúgy működik, mint a valóságban.

Dolgozatom további részében egy olyan kortárs *III. Richárd* adaptációt kívánok elemezni, amelyet a 2008-as gyulai Shakespeare fesztiválon láthatott először a közönség Tompa Gábor rendezésében, a Kolozsvári Állami Magyar Színház vendégszereplésével. Az elemzés során azt kívánom bemutatni, hogy a 21. század virtuális világaiban ott-honosan mozgó közönségének hogyan képes a darab egy olyan sajátos alternatívát mutatni, amelyben a közönség nézőpontját mint kritikai nézőpontot hozza létre, és ezzel a színpadi fikció látványán keresztül a közönség valóságteremtésben való részvételének felelősségére apellál.

A darab egyik legfontosabb tétje a performativitás, a társadalmi valóság játékon keresztül történő alakítása: a cselekmény a közszereplés illúzióteremtő és valósággeneráló aspektusait vonultatja fel. A főszereplő nyitó monológjában elhangzik Gloster híressé vált performatív kijelentése: „Úgy döntöttem, hogy gazember leszek”. Vas István fordításá-

ban a darab kulcsmondatának is tartható kijelentésből óhatatlanul elvész az eredeti „determined” ige „eldöntött” jelentése, amely szerint nem tudhatjuk biztosan, hogy Gloster maga vagy a sors döntött-e úgy, hogy gazember legyen. A „determined” cselekményt és eseményeket meghatározó ágense tehát lehet akár a főszereplő-rendező, akár a sors vagy fortuna; a mondat kettős értelmében azonban mindenképp felfedezhetjük a játéknak azt a többértelműségét, a játék teremtőerejében rejlő lehetőséget és veszélyt, amely a darabot mozgásban tartja. Fontos megjegyezni, hogy a kezdő monológban Richard közvetlenül szólítja meg a közönséget, a középkori népi és morális játékok rituális hagyományát követve. Richard mókamester elődeihez hasonlóan szintén felelős a játék fenntartásáért, a darab mozgásba lendüléséért, és feladata a közönség és a darab világa közötti átjárást biztosítani, más szóval az, hogy a közönség ne kívülállóként nézze az eseményeket, hanem legyen tudatában saját jelenlétének, és saját jelenléte legitimáló funkciójának. A kezdő lökést a játék elején Richárd drámájában az adja, hogy Gloster bejelenti: szerepet vesz fel. A szerepnek két szintje van: közönségnek a rendező-főszereplő szerepét játssza, a dráma többi szereplőjének pedig az indítékait ügyesen leplező gonosztevőét.

Richardnak saját szerepéhez való viszonyát Victor Turner antropológus és performansia-kutató szavaival úgy írhatjuk le, mint a mimézissel szembeállított poézis performanciáját, mint teremtést, nem pedig tettetést.³ Richard számára a performansia az étellel egyenlő, nem csak azt testesíti meg, amit Turner „Homo Performans”-nak hív,⁴ hanem a társadalmi térben való megjelenés performatív aspektusaira általában reflektál – ma akár azt is mondhatnánk, hogy Goffman megelőlegezve.⁵ Tompa Gábor rendezésében is erre az alapvetésre épül a darab, amely performanciák, több szinten megkonstruált látványosságok és mutatványok tárháza – a rendezés a performativitásnak eredetileg is központi szerepet szánó darabban további látványszinteket, további kereteket iktat be. A trónért folytatott küzdelem és a hatalom hitelességének bizonyítása a shakespeare-i drámában olyan egymással szembenálló narratívák mentén bontakozik ki, amelyek a többivel szemben a saját változatukat mu-

³ Vö. „making not faking”, Turner 1982:93.

⁴ Turner 1986: 81.

⁵ Goffman 1981.

tatják legitimnek. Richárd, Lady Anne és Margaret verziója egymást hiteltelenítve próbál érvényesülni. A dráma maga a korabeli kontextusban szintén legitimáló eszközként funkcionált, és Erzsébet királynő uralmának eredetét igazolta az úgynevezett „Tudor mítosz” fenntartásával, amely a királynőt mint a legitim uralkodóház utódját dicsőítette. Tompa rendezésében a különböző narratív szintek vizuális megjelenítése járul hozzá a többrétű és egymással nem mindig összefésülhető valóságok bemutatásához. Ezek közül a legszembetűnőbb a szinte mindig jelen lévő díszlet, amely egy átlátszó üvegpalcokból álló, mozgatható elemekből összerakott konstrukciót alkot, polcain hatalmas üvegtégelyekben preparált groteszk fejekkel – megidézve azoknak az áldozatoknak a nem evilági jelenlétét, akiknek halála a jelen rendszer létrejöttének feltétele volt. Egy másik formális, szimbolikus szintet egy fektében erotikus táncot lejtő nő testesít meg, aki a darab során többször is megjelenik. A kihívó alak koronával csábítja Richárdot, és Fortunaként értelmezhető, akinek hatalmában áll királyokat felemelni és megbuktatni, és akit az Erzsébet-kori emblémakönyvek és drámák egyaránt gyakran megidéznek.⁶ A Tompa-féle előadás Fortuna csábító, vonagló táncával indul, az eseményeknek ezáltal emblematisztikus keretet ad, és a darab cselekményének egy sajátos minőséget kölcsönöz: lehetővé teszi, hogy a közönségnek kettős látása legyen abban az értelemben, hogy egy hozzáadott emblematisztikus, formalizált keretben is értelmezhető a darab cselekményének pusztán eseményeit. Amikor azonban a darab cselekményének „pusztán eseményeiről” beszélünk, a performancia *locus*áról, a drámában megjelenített világ történéseiről, hozzá kell tennünk, hogy az emblematisztikus kereten belüli események is sajátos szinteződést mutatnak: a színészek előadói stílusa, testi jelenlétének formalitása változatos, a színészek testi jelenlétét pedig különböző módokon egészítik ki a színpadkép felső részében elhelyezett képernyőkön vetített video-projekciók. A vetített anyagok alkalmanként egy-egy színész színpadi megjelenését vezetik be. Lady Anne megjelenését bevezetendő azt mutatják például egy fekete-fehér, dokumentumfilmet idéző bejátszásban, hogy a szereplő egy hatalmas lépcsősoron megy felfelé halott férje felett mondandó beszéde előtt. Máskor olyan képeket mutatnak, amelyek sokkal áttételesebben kapcsolódnak a színpadi eseményekhez, inkább szimbolikus jelentést

⁶ Erről bővebben lásd: Fabiny 1984.

tulajdonítanak nekik, vagy mindentudó sors-képernyőként későbbi beszédekben megjelenő képeket vetítenek előre – ilyen kép például a tenger hullámozása az udvarlási jelenet után. A szintek különböző megjelenítései néha könnyedén vagy rejtélyesen kapcsolódnak egymáshoz, azt sugallva, hogy létezik közöttük átjárás, és hogy esetleg ugyanannak az egy igaz valóságnak különböző megjelenési formái. A darab központi jelenetében azonban azt látjuk, hogy a bemutatott szintek nem egyeztetetők össze. A jelenetben Richárd, több megtervezett gyilkosságon túl, elérkezett annak küszöbéhez, hogy királlyá válasszák, azonban egy olyan szerény és istenfélő király-jelölt képében jelenik meg a nép előtt, aki csak hosszas rábeszélés után enged, és fogadja el a címet, látszólag pusztán önfeláldozásból, a köz javára. A jelenet Tompa rendezésében egy tévéstudióban játszódik, ahol a választási műsor készül, és élőben közvetítik. A programnak része az elő közvetítés bejátszása, amelyben a küldött riporter interjút készít a szent magányától látszólag vonakodva megváló király-jelölttel. Tompa zseniális rendezésének közönsége egyrészt annak lesz szemtanúja, ahogy az eleve több szinten bemutatott valóságot egy olyan tévé-show keretében manipulálják, amelynek célja a sikeres politikai kampány. Látják, hogy készül a valóság súlyozott, tudatosan félrevezető reprezentációja, és nem vonhatják ki magukat az alól a nézőpont alól, hogy a látványosságnak ők a szemtanúi – ugyanúgy, ahogy a színház világán kívülről mindannyiunk számára ismerős a kontextus. A kívülálló, biztonságos nézőpont ebben az esetben elképzelhetetlen: a műsor nekünk készül, a mi jelenlétünk legitimálja. Másrészt viszont ugyanez a közönség a színpadi keretben bemutatott látványosságot is megpróbálja értékelni – amely a közönség valóságának megszerkesztett aspektusaira irányítja a figyelmet, például a közönség számára a valóságból ismert tévés kampányműsorokra, a valóságnak általuk ismert, és nyilvánvalóan megkérdőjelezhető reprezentációira. Áttételesen azonban felhívja a figyelmet arra a performatív mozzanatra, amely minden valóság mögött fellelhető – ezt a logikát erősíti a rendezésen belüli többféle médium látványos felvonultatása, a különböző színházi hagyományok megidézése, de az egyéb látványosságokra való utalás is (például abban a jelenetben, amikor a gyilkos mobiltelefonja Tarantino *Kill Bill*-jének gyilkossággal asszociált füttyszójjára csörren). A látványosságra való utalás színházi önreferencia formájában is megjelenik – azon túl, hogy Richard rendezői és színhészi erejét tematizálja a darab --, mégpe-

dig az említett manipulatív politikai tévéműsor szünetében. A színházi közönség számára az nem különösen meglepő, hogy a tévéműsorhoz képest a szereplők visszavedlenek színpadi énjükké, akik a sikeres kampány érdekében színészkedtek – hiszen ez nyilvánvaló volt, bár a hatás és a hatás mechanizmusának párhuzamos bemutatása a rendezésben telitalálat. Sokkal zavarbaejtőbb ennél az a látszólag jelentéktelen kis reklámfilm, amely a kampányműsor szünetében a „tévében” megy, és magát a Kolozsvári Állami Magyar Színházat reklámozza – egy mozdulattal keresztülhúzza azt a több szintes távolságot, amelyből a színház közönsége a politikai kampányműsort nézni vélte (egyrészt színdarabot lát, nem a valóságot, azon belül a főszereplő másokat áltató színjátékát, amelynek része egy olyan tévéműsor, amely ugyan hasonlíthat a közönség által ismer tévéműsorok manipulált voltára, mégsem közvetlenül a közönség világára apellál). A színház közönségét emlékezteti a rendezés arra, hogy maga a darab nem kevésbé része egy valósággeneráló játéknak, mint a darabon belüli, Richárd által mozgatott világ. A közönség, színházban lévén, és közönségként több szinten is megszólítva nem hagyhatja figyelmen kívül a kérdést, amely a gonosz, rossz szándékú, manipulatív performancia és a kreatív, művészi teremtés megkülönböztetésére vonatkozik. Más szóval felmerül az a kérdés, hogy miben különbözik a színpadi show azoktól az egyéb látványosságoktól, amelyekre ugyanez az előadás a színpadon utal, és amelynek manipulatív típusai ismerősek a közönség számára.

Richard folyamatosan hangsúlyozza cselekedeteinek színházi jellegét, és a többi szereplő esetenként rendkívül formális színészi játéka is, mint fentebb említettem, az előadás hangsúlyozottan körülhatárolható játék-voltára hívja fel a figyelmet. Ilyen például Lady Anne beszéde halott férje fölött: Tompa rendezésében a Lady egy mikrofonba beszél, nyilvánvalóan tisztában van azzal, hogy közönség előtt szerepel, és Richard közönséget megszólító gesztusaihoz hasonlóan ő is tudatosítja bennünk, hogy nézőközönségként előadásának részei vagyunk. Ebben a kontextusban a performativitás gondolata újra csak hangsúlyozottan előtérbe kerül, és az aktuális Shakespeare-adaptáció, az előadott darab performatív aspektusai is körvonalazódnak: az előadás nem pusztán a széles körben elfogadott és értékesnek tekintett drámaíró szövegének adaptációja. A közönség egy olyan játékot lát, amely minden egyéb nyilvános előadáshoz hasonlóan része a társadalmi szintű nyilvános elő-

adások szövevényének, amelyekbe nyilvános beszédek, tévé-showk és színházi produkciók egyaránt beletartoznak. Amikor a nézőpontok sokasága, és a valóság formális megalkotottsága bemutatásra kerül, a közönség számára nincs olyan elérhető nézőpont, amelyből a készen kapott, megbízható valóságot azonnal „elfogyaszthatná”: mindenhol valóságteremtő ágenciákba ütközik, és rá van bízva, hogy mit kezd velük, hogyan szövi tovább a játékot.

Clifford Geertz negyed századdal ezelőtt úgy találta, hogy a társadalmi élet és a színház analógiája bizonyos nem rendszeres módon már régóta közkézen forog, és hogy a szociológiai diskurzus az olyan alapterminusokat, mint a „szerep” már az 1930-as évektől fogva átvette. Geertz azt találja újdonságnak, hogy a színházként elgondolt világ gondolatát már nem annyira a rosszálló „puszta látszat” jelentéssel illetik.⁷ Abban a pillanatban, hogy a társadalmi valóság performatív aspektusát tényként kezeljük, a játék és a játékkal szembeállított bármilyen értelmű valóság közötti kapcsolat olyan kérdéseket feszegetnek, amelyekkel a rendelkezésre álló tudás mélységét próbáljuk feltérképezni. Az elemzett előadás arra az előfeltevésre épít, hogy a közönség konkrét közönségként való megszólítása olyan felelősséggel ruházza fel őket, amelynek során beláthatják azt, amiről Richard Schechner, a performancia-kutatás egyik alapítója ír. Egy olyan felismerésről szól, amelynek során explicitté válik, hogy a társadalmi körülmények – beleértve a tudást magát – nem állandóak, hanem a színház, a kulturális örökség ismétléséből, teszteléséből és felülvizsgálásából álló próbafolyamatának vannak alárendelve.⁸ Vitatható, hogy a színház mint intézmény, vagy az egyes színházi produkciók mennyire töltik be ennek a rituális „ismétlési folyamatnak” a feladatát, amelynek során a számunkra adódó nézőpontból önmagunkat és kulturális tradícióinkat felülvizsgáljuk és újragondoljuk. Ugyanakkor egy olyan tudatos erőfeszítés, amely ezt az irányt próbálja elősegíteni, mindenképp aktuális.

Dolgozatom zárásaként már csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy nem csupán a színház küzd a játékban rejlő potenciál performatív kibontakoztatásáért, egy olyan lehetőségért, ahol a játék a teremtés lehetőségeként és nem tettetésként tételeződik. Kutatókként szintén részt

⁷ Geertz 2004: 64.

⁸ Schechner 2006: 2.

veszünk egy performatív játékban, amelyben felelőségünket egyszerre jellemzi a performancia morális súlya és végtelen teremtőereje. A gondolatot Clifford Geertz a következőképpen fogalmazza meg: „Ha saját közönsége viszi színre és játssza el, a megismételt forma változtatja (ugyan csak részben, hiszen nincs olyan színház, amely tökéletesen működne) az elméletet tényé”.⁹

Felhasznált irodalom:

BAHTYIN, Mihail (2002): *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka. Budapest: Osiris.

COSGROVE, Denis (1985): Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea. *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, Vol. 10 no. 1, 25-26.

FABINY Tibor szerk. (1984): *Shakespeare and the Emblem: Studies in Renaissance Iconography and Iconology*. Szeged: JATE.

GEERTZ, Clifford (2004): Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought. In: Henry Bial (szerk.): *Performance Studies Reader*. London és New York: Routledge, 64-67.

GOFFMAN, Erving (1981): *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Budapest: Gondolat Kiadó.

Schechner, Richard (2006): *Performance Studies: and Introduction*. London and New York: Routledge.

SUTTON-SMITH, Brian: A játék kettőssége. A végzet retorikái. *Aper-túra*, 2010.nyár. (<http://apertura.hu/2010/nyar/sutton-smith>)

TURNER, Victor (1982): *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

TURNER, Victor (1986). *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

⁹ Geertz 2004: 66.