

CSIZMADIA IMOLA

MEGFIGYELVE LENNI

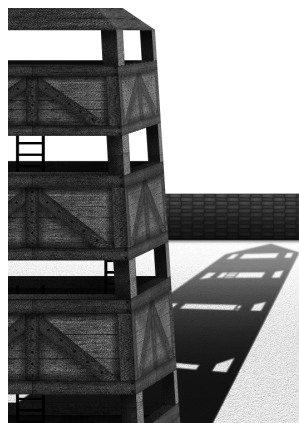
Egy helyspecifikus színházi tér panoptikus módozata

■ „Előfordulhat, hogy néznek, de én nem tudok róla. [...] De nagyon gyakran (túlságosan gyakran akaratomon kívül) fényképeztek úgy is, hogy tudtam róla. Márpedig amint érzem, hogy célba vesz a fényképezőgép lenszéje, minden megváltozik; máris »pózolok«, azonnal másik ént, másik testet fabrikálok magamnak, előre képpé változom.”¹

A Roland Barthes-féle gondolat az észlelési szituációnak a fényképezéskor kialakuló és fennálló tipikus jelenségét mutatja. Annak tudata, hogy láthatóságnak, megfigyelésnek, közvetlen szemlélésnek vagyunk kitéve, mi több, arcunk, testünk rögzítetik, a tekintettől mintegy „megérintetten” szenzibilizálja, aktiválja, beindítja magatartásunk, arckifejezésünk, testtartásunk, (ön)pozicionálásunk megváltoztatását. A fényképezőgép lenszéjének tehát az alanyra gyakorolt konkrét hatását tekintve teremtő és formáló ereje van. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a fényképezési szituációnak mint olyannak a kölcsönösségen alapuló viszonyteremtő ereje van.

Ez egy olyan szituáció, amelyben megjelenik az a kettősség, ahogy a nézés gyakorlatán keresztül „találkozásra” kényszerítés történik. A két fél – esetünkben a fényképész és alanya – egy olyan feszültségmezőbe kerül, ahol az előbbi aktívan odafordítja figyelmét az alanyra, aki pedig automatikusan és tudatosan „megjeleníti magát” előtte. Ez a fajta kölcsönviszony tehát „párbeszédet” indít a két fél között.

A nézés e gyakorlatának azonban igen jelentős feltétele maga a tér – mondhatni mintegy fe-



Ebben a térben egyetlen néző sem marad „olvasatlanul”, ami lényegesen meghatározza a nézői helyzetfeszültségeit.

nomenológiai háttere is lehet –, amely felerősít(het)i vagy ellenkezőleg, gyengít(het)i a másikhoz való viszony/viszonyulás lehetőségét. Vannak olyan „relációs” tulajdonsággal rendelkező térformák, amelyek favorizálják és fenntartják az interakció kialakulásának lehetőségét, az egyének között kapcsolatokat indítványozva. Más térformáknak pedig minimális e kapcsolatteremtő ereje, vagy egyáltalán nincs. E kapcsolat és viszony egyik legfontosabb hatástényezője tehát a tér jellege.

A látástapasztalat e „megfigyelő” és „felügyelő” jellegét leginkább a központos terek teremtik meg, amelyek főtengelye függőleges, emiatt nincs egyirányú sodrásuk. Így – még ha van is a térnek áramlása – minden erő a központ felé tart. Egy másik alaptípus az irányított tér, amely az előbbivel ellentétben pontosan meghatározható, vízszintes tengely köré rendeződik. Mivel a vízszintes tengely általában hangsúlyos célhoz vezet, ezért az ilyen elrendezés dinamikus hatású.²

Hadd éljünk mindjárt egy színházi példával. A hagyományos, perspektívaszínepadi színházi tér az irányított terek közé sorolandó.³ A néző(k)nek mindössze egyetlen lehetősége van: az előrenézés, azaz a színepadi képnek mint a teljes színházi tér kiemelt vizuális témájának a nézése. Noha a nézőtér a nézők egymás melletti pozícióját feltételezi, mégsem favorizálja az egymás közti kapcsolat kialakulását. Nincsenek laterális kapcsolatok, így a hagyományos nézői lét erősen a szingularitáshoz kötődik.⁴ Mivel beszűkülnek a kapcsolatok terei, e korlátozottságból adódóan a nézői létmód a „kapcsolatszegény” állapottal jellemezhető. S mivel nincs kapcsolat sem a többi nézővel, sem a színésszel, a befogadóban kialakul a „dolgok között lenni” élménye úgy, hogy közben nem kapcsolódik a környezetéhez.

Az olyan helyspecifikus téralakzatok, mint például az utcaszínház vagy a különböző „talált” terek, inkább hajlanak arra, hogy megtörjék ezt a „szimbolikus rendet”, hogy ne csupán egyirányúan, az előre eldöntött, megkülönböztető pozíciók és viszonyok rendszerét erősítve működjenek (lásd játéktér és nézőtér elkülönülése). Ez főleg annak következményeként történik, hogy napjaink művészeti gyakorlatában mintegy kitüntetett tapasztalatot jelent az interaktivitás vagy a relacionális jelleg. Ennek megfelelően nemcsak a művek lesznek relációs jellegűek, hanem a művek helyet adó terek is ennek megfelelően alakulnak. Az első kérdés, amelyet egy művel kapcsolatban fel kell tennünk – jegyzi meg Nicolas Bourriaud –, hogy lehetőséget ad-e a saját struktúrájában belül arra, hogy létezzen vele szemben, vagy ellenkezőleg, tagad és elutasít mint alanyt?⁵

A jelenkori hely- vagy környezetspecifikus terek mintegy lényegi sajátossága, hogy lehetőséget teremtenek a feedback-szalag, azaz az esztétikai tapasztalat interaktív működtetésére, ami képes mozgásba hozni egy olyan szituációt, ahol a felek egymásra reagálva, egymást „felerősítve” és egymás vonatkozásában nyernek értelmet. A színház elmozdulása a performanszművészet irányába ezt a viszonyt egyre tudatosabban erősíti. Röviden tehát egy megváltozott orientációról beszélhetünk a hagyományos gyakorlat (dobozszínepad-elv) és a jelenkori helyspecifikus jelenségek között.

Az eddig leírtak igencsak illusztratív példáját nyújtja a *Curva periculosa* című utcaszínházi előadás, amely hangsúlyosan egy közösségi reprezentáció formáját ölti, és jó példája az olyan térnek, amely megengedi az állandó interaktív kapcsolatot néző és színész között. Az előadást 2004-ben B. Fülöp Erzsébet rendezte, és Tánkó Erika adta elő monodrámá formájában.⁶ Az előadás terét az (egykori) Ariel Színház (Marosvásárhely) előtti beugró tér, valamint a szemben levő járda képezte.

A *Curva periculosa* terének, e meglehetősen egyszerű, központos térrendszernak lényegi formai jellegzetessége a színésznőnek a kompozíciós centrumban való elhelyezkedése, ami egészen más aspektust kínál, mint a hagyományos gyakorlatban, ahol a nézők és a játéktér viszonylatában a szemtől szembeni pozíció a meghatározó. Ez a kompozíciós jelleg egy a közönséggel dinamikusabb és szorosabb kapcsolat kialakulását teszi lehetővé. Mi több, a tér kör alakú formai sajátosságából adódóan a nézők közti kapcsolat lehetősége is adott, azaz a kapcsolatok sokkal heterogénebb módozatai alakul(hat)nak ki.

Ebben a térben egy sajátos észleléstechnika működtethető a színész és a nézők részéről. A színésznő a közelség tapasztalatából adódóan odamehet a nézőhöz, akkurátusan szemrevételezheti, megérintheti, párbeszédet kezdeményezhet vele, aztán egy hirtelen mozdulattal ugyanezt a gesztust megismételheti egy másik nézővel is. A színésznő többé már nem pusztán egy „objektív megfigyelő”, aki úgy néz a hagyományos gyakorlatban a nézőtérrel ülőkre, hogy „közben nem látja őket”. A nézőre irányuló tekintet ezúttal a reagálás kényszerével hat, s a nézőt egy tudatos és folyamatos önfigyelésre, „öncenzúrára” készíti.

Ennek a meglehetősen egyszerű, kör alakú térformának az előtörténetét Michel Foucault-nál találjuk meg. Ez a térbeli forma ugyanis sokkal többet jelent egyszerű kompozíciós jellegzetességénél. Hogy megértsük e térbeli kompozíció működését és hatásmechanizmusát, illetve kialakulásának szükségességét, vizsgáljuk meg a jelenség történeti aspektusát. A következőkben Foucault-tól hozzuk a történeti részeket (lásd *Felügyelet és büntetés*).

A *Gazette d'Amsterdam* könyörtelen részletességgel tudósít az apagyilkos kivégzéséről. Az elítéltet kántúzzal égették meg, combjait és lábait húsát harapófogóval tépkedték, majd testét négy lóval négyelték fel, s végül hamuját szétszórták a szélben. Így ír Foucault Robert François Damiens nyilvános kivégzéséről az 1757-es *Gazette d'Amsterdam*ban megjelent hír alapján.⁷

E kegyetlen és harsány büntetőstílus legfőbb célja, hogy a közönségnek látványossággal szolgáljon, amire rendszerint nagy igény volt, mivel százezren nézték végig a tortúrák borzalmas látványát, a fizikai kegyetlenség minden egyes pillanatát, a hatalom manifesztálódását. A kínhalál gyakorlatára és az ezzel járó látványosságra szükség volt, hiszen az erejét kinyilvánító igazságszolgáltatás ezáltal statuált példát, és mutatta meg szertartásrendjét.⁸ Az emberek szívébe kellett vésní az elrettentő példát, és ezzel együtt nyomatékosan megerősíteni a hatalom felsőbbrendűségét. E kínzásokkal járó kivégzések – jegyzi meg Foucault – a büntetőhatalom erejének kinyilvánítására szolgáló, megszervezett rituálék.

1791-ben aztán megszületik a kínpad kritikája és az igazságszolgáltatás új apparátusa.⁹ Megszűnik a büntetés látványossága, és innentől kezdve sokkal szemérmesebb lesz a gyakorlata.

A modern igazságszolgáltatás – a büntetés mechanizmusát megváltoztatva – már nem a test kínzásának módját és az azzal járó fájdalmat tekinti végső célnak, hanem sokkal „humánusabb” irányt vesz, finomítva ezáltal a büntetés művészetét is. Az új büntetőhatalom a test helyett inkább a lelket sújtja. A büntetés tehát lassan elveszíti színpadias jellegét, elhagyva a szinte mindennapos észlelés területét.¹⁰

A büntetés gyakorlata ezzel átköltözik a fegyelmező hatalmi rendszerekbe. A látványosságszámba menő, színházias rituálét felváltja a fogva tartás. A börtön mint analitikus séma a látvány dimenzióját nem csupán feleslegessé teszi, hanem ki is zárja.¹¹ A börtönnek mint analitikus fegyelmi szerkezetnek, illetve

mint megfigyelő és nyilvántartó intézménynek a láthatóság ökonómiáját kell megteremtenie, amely által lehetővé válik, hogy egyetlen tekintet, mintegy a tökéletes szem mindent láthasson, amit látni és tudni kell.

Az ezekkel a sajátosságokkal bíró ellenőrző gépezet mindössze egy szigorú geometria eredménye. Jeremy Bentham, az ún. Panopticonon, egy egyszerű építészeti eszmén keresztül valósítja meg e panoptikus eljárást mint a hatalom gyakorlásának konkrét formáját. Az építmény egy toronyból áll, amelyet gyűrű alakban vesz körül egy épület úgy, hogy a tornyon lévő nagy ablakok a gyűrű belső oldalára néznek. A tornyot körülölelő épület cellákra van osztva, s minden cellának két ablaka van: az egyik a torony ablakai felé néz, míg a másik kifelé, beengedve egyben a fényt a cellába.¹² Ez lenne tehát a panoptikus séma. Nem csupán egy zárt intézményről vagy építményről van szó, hanem egy olyan kompozícióról vagy alakzatról, fegyelmező tervről, amely által a lehető legkönnyebben és a legtöbbször gyakorolható a felügyelet.

Bentham büntetőpanoptikonja a felügyelet legtökéletesebb formáját és legideálisabb működését biztosítja azáltal, hogy a toronyból, az épület központi tengelyéből mintegy helyváltoztatás nélkül enged belátást minden emeleten minden cellába. A kör alakú börtönforma tehát lehetővé teszi, hogy egyetlen központból látható legyen minden rab.¹³

Noha rövidre fogtuk a Foucault által leírtakat – nehogy túlbeszéledjék írásunk ezen része –, így is látható, hogy a panoptikus séma hosszú utat járt be, míg kialakult e funkcionális elrendezés, amely egy hierarchizált hálózaton keresztül az ellenőrzést és a hatalom gyakorlását oldja meg. Bentham a tökéletes fegyelmező intézményt akarta megtervezni, de ami még ennél is fontosabb, hogy meg akarta mutatni, hogyan lehet a fegyelmezési eljárásokat „kiengedni elzártságukból” és a társadalom egészében kiterjedten, többféleképpen működtetni.¹⁴

A séma kiválósága elsősorban abban rejlik, hogy – valamennyi jellemző vonását megőrizve – bármilyen funkcióba képes integrálódni (nevelés, terápia, büntetés, termelés). Alkalmazható minden intézményben, ahol az egyének olyan sokaságával van dolgunk, akikre valamilyen viselkedést vagy feladatot akarunk rákényszeríteni, vagy ahol nem túlságosan nagy kiterjedésű tér keretei között kell felügyelet alatt tartani bizonyos számú embert.¹⁵ Ez a sajátos alakzat azonban érvényes esztétikai „formaként”, illetve térbeli formációként, kompozícióként is tanulmányozható. És ennek fényében térjünk vissza újból előadásunk terére.

A *Curva periculosa* centralizált térbeli kompozíciójában e panoptikus séma mint térgondolat él tovább. Kérdés tehát, hogy az előadás tere – amely szintén ezt az alapelvet követi – milyen sajátosságokkal bír a játszó és a nézők viszonylatában.

A *Curva periculosa*ban ugyanis a megfigyelés és a felügyelet teljesen más, az eddiektől igencsak eltérő értelmet kap. Ha röviden szeretnénk fogalmazni, talán azt mondhatjuk, hogy a nézés gyakorlatát változtatja meg. A reprezentáció hagyományos kontextusában (lásd olasz színpad) ugyanis a néző úgy követi végig az előadást, hogy tudatában van annak, hogy a színész „nem lát”, pontosabban az ő nézői jelenlétét biztonságban tudhatja, mert a színész a színházi illúzió értelmében nem láthatja őt. Más szóval a néző számol azzal, hogy jelenléte majdhogynem fölösleges, mindössze egy észrevétlen szemtanú, hiszen jelenléte vagy épp annak hiánya nem változtat semmit a reprezentáció alakulásán.¹⁶

A felügyelet tehát ebben a térben kétoldalú. Mind a két fél tudatában van megfigyelt helyzetének. A panoptikus séma ugyanis lehetővé teszi ezt a kettős funkciót. Ahogy a rab is biztosra veheti, hogy bármikor nézhető, hasonlóképpen

az előadás tere is ebben a szituációban tartja a nézőket. Mindkét esetben tudatosodik, hogy a felügyelet állandóan működtethető, és hatni tud, ami a megfigyeltség folyamatos állapotát gerjeszti a nézőben.

Egy megváltozott észlelési szituációról beszélhetünk, ahol nemcsak a néző, hanem a színész is működteti a kölcsönös ellenőrzést. A kapcsolatok új rendje alakul ki ebben a térben, amely egészen más elveknek engedelmessékedik: nem a kapcsolat korábbi aszimmetriájára épít, mintegy hierarchikus viszonyba állítva a feleket, hanem a kölcsönösséget erősíti, mintegy felfokozva a kölcsönös megfigyelést.

A nézésnek és a tekintetnek ebben a térben viszonyteremtő ereje van, ami képes kapcsolatokat indítványozni a felek között. A tekintet ugyanakkor a megfigyelés erejével hat. Álljon itt egy konkrét példa. A színész egy férfi nézőnek szegezi a következő kérdést: „Te mi vagy: vesztes vagy győztes?“, aztán a rövid replikaváltás után hirtelen odafordul az őt követő operatörhöz, és belenéz a kamerába, ugyanazt a kérdést feltéve a kamerának, mint az előbb a nézőnek: „Te mi vagy? Vesztes vagy, vagy győztes, ha már így kukucskálsz?“ A hirtelen kamerába nézés aktusának járulékos következménye, hogy a nézőkben tudatosul a kontextus, és mintegy felismerik a helyzetet, hogy nem lehetnek „biztonságban“ egy olyan térben, ahol még az operatört is „felügyelet alatt tartják“, mi több, valatóra fogják.

Továbbá az előadás által működtetett panoptikus térforma közvetlen közelségbe hozza a nézőt és a színészt, aminek hatására a néző úgy mond az insider perspektívájába helyeződik. Piotr Sztompka ugyanis a megfigyelő kétfajta perspektíváját különbözteti meg, attól függően, hogy az adott közösséghez tartozóként, tehát az insider vagy egy másik közösség tagjaként, vagyis az outsider perspektívájából folytatja a megfigyelést.¹⁷

A hagyományos gyakorlat a nézőt mindig az outsider nézőpontjába száműzte, de jelen esetben tudván, hogy folyamatos megfigyelésnek van kitéve, a néző felismeri, hogy önmaga is része(se) az előadásnak, mivel esztétikailag nem egy semleges térben van. Más perceptív minták és észlelési szituációk lépnek működésbe, mintegy megváltoztatva ezáltal a nézőnek a reprezentációra irányuló tekintetét. Lényegében a látási tapasztalat kétféle aspektusa különítődik el, hasonlóan ahhoz, ahogy Jonathan Crary is különbséget tesz a megfigyelő (observer) és a néző (spectator) között, a figyelés aktív, illetve passzív oldalát hangsúlyozva.¹⁸

A megfigyelés aktív képessége hangsúlyozódik ebben a térben. Állításomat a színészi játék vonatkozásában kívánom illusztrálni. A színész azáltal, hogy folyamatosan megfigyelés alatt tartja a nézőket, az improvizációra épülő szövegrészeket is ennek megfelelően alakíthatja. Időben feltérképezheti a helyzetet, és a megfelelő cselekvési mintákat alkalmazhatja. Így történik meg, hogy odamegy a nézők asztalához, és beleiszik egy az asztalon lévő italba. Aztán indulatosan odaszól az egyik nézőhöz, hogy: „Mit állsz itt? Várod a buszt? Itt nincs buszmegálló!“, majd odamegy az egyik férfi nézőhöz, és megkéri, hogy segítsen neki felvenni az ingét.

Ezek a nézőkkel kapcsolatot teremtő érintkezési formák (izgatások, provokációk, szuggerálások, kezdeményezések, kommunikációs szituációk) állandó megfigyelést feltételeznek a színész részéről, hiszen pontosan tudnia vagy legalábbis „feltételeznie“ kell a másikat (a nézőt), érezni, hogy kihez, mikor és hogyan kell vagy lehet közeledni. Tudnia kell, még mielőtt akcióba lendülne, hogy az asztalon ital van, ahogy azt is, hogy kitől kér(het) segítséget ahhoz, hogy

magára vegye az ingét, vagy hogy melyik férfi nézőtől kérdez(het) meg, hogy jár-e kurvákhoz. Ahogy Foucault is fogalmaz: tudni kell, hogy ki van jelen, ki távol, hol és hogyan található meg. Ez ugyanis a panoptikusság általános alapelve.

Az egyiptomi művész azt festette és faragta meg, amit a tárgyáról tanult és tudott. A görög ezzel szemben – jegyzi meg Ernst Gombrich – azt, amit nyitott szemmel látott. A Gombrich-féle példa jól mutatja, hogy mit is jelent valójában valami felől pusztán tudással rendelkezni vagy közvetlenül látni és tapasztalni az adott dolgot, jelenséget. A színészről tehát e panoptikus modellnek megfelelő térformában nemcsak tudással rendelkezik a nézők jelenléte felől, hanem valójában megfigyeli, és mindvégig megfigyelés alatt tartja őket. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy e speciális tér esztétikuma abban rejlik, hogy amolyan kombinatorikus struktúráként vagy hibrid térként értelmezhető a nézés és a megfigyelés vonatkozásában. Napjainkban amúgy is kedveljük a hibrideket.

A hagyományos dobozszínpadi gyakorlatban úgymond vegytiszta képlettel találkozunk, amelynek értelmében a néző az egyedüli megfigyelő, hiszen az illúzió fenntartása érdekében a színésznek nem szabad tudomást vennie a nézőről. A jelenkori helyspecifikus, talált terekre e vegytiszta megoldások kevésbé jellemzőek. Jelen térben azonban a megfigyelt és a megfigyelő nem válik szét, hiszen a színészről a megfigyelt státusa mellett a megfigyelő szerepét is magára ölti, azaz a felügyelet szerepét is betölti. A színészről a tér közepén állva minden egyes nézőt egyenként is lát, és ami ennél is fontosabb – amolyan észlelésszociológiai szempontból –, a néző permanensen számol azzal, hogy figyelve és felügyelve van. Ez az egyszerű térforma teszi tehát lehetővé, hogy teljesen megváltozzék az észlelésnek a konvencionális gyakorlatban működtetett alapmódja.

Mivel a hagyományos esztétika és a korábbi művészeti gyakorlat minimalizálta a nézők szerepét, a játéktérrel érkező tekintet nem „érintette” a nézőt, aki az előadás elkerített területén kívülre szorult. A jelenkori gyakorlatban azonban a színész mintegy „obszervatórium” válik, és a nézőre irányított tekintetének intenzitása és hatása új alapálláshoz vezet a nézői lét vonatkozásában. Ebben a térben egyetlen néző sem marad „olvasatlanul”, ami lényegesen meghatározza a nézői helyzetfeszültségeit. Vonjuk hát le a konklúziót.

A hagyományos kontextus amolyan „defenzív” törekvésként gyakorolta a felügyeletet és az „elzárást”. A hangsúlyt – mint láthattuk – a „határ” problematizálására helyezte, biztosítván ezáltal a két világ egymástól való biztos elhatárolódását, nehogy határsértés történjék, vagy problematikus határesetek jöjjenek létre. Az előadás esztétikai zártságát mint önértékű szféra elhatárolódását tehát a reprezentációs határ konkrét kijelölése és annak felügyelete jelentette. Az általunk vizsgált helyspecifikus előadás ezzel szemben a megfigyelést és a felügyeletet, az érzékelést és a reflexió folyamatát szemtől szemben alkalmazza a nézővel, egy direkt, közvetlen kapcsolat kialakítása érdekében. Az előadás „összefüggésrendszerbe” helyezi magát a nézővel. A megfigyelés eleven aktusán keresztül pedig tudomást vesz róla, kapcsolatba kerül vele, bevonja az előadás terébe. Röviden: a művészeti mezőben szereplő ágenssé változtatja azt.

A néző többé már nemcsak amolyan járulékos, hanem lényegi elemmé, fontos szemléleti tényezővé válik. A foucault-i értelemben vett felügyeletet a hely- vagy környezetspecifikus térkezelés tehát abba az irányba működteti, amin keresztül lehetővé válik azon – alapvetően konvencionálissá vált – esztétikai diszkrimináció felszámolása, aminek értelmében a nézőnek nincs helye az előadás uralta esztétikai világban. Más tehát a kapcsolat természete a két gyakorlatban. A jelen-

tős értékszempléti változást az environmentális gyakorlatban a néző felfedezése jelentette – az, hogy egyre inkább számításba veszi a közönséget. Ezzel együtt tematizálódni kezdett a nézői szerepkör felelőssége is. A néző már nemcsak egyszerű megfigyelő, hanem ő is megfigyeltté válik.

Jelen írás a néző „felfedezéséről” szól.¹⁹ A jelenkori helyspecifikus térkezelés ráadásul ezt kettős vonatkozásban teszi lehetővé. Egyrészt a színész folyamatos megfigyelés és felügyelet alatt tartja a nézőt, azaz aktív partnerként (társalkotóként) tekint rá, másrészt a néző is tudatában van megfigyeltségének, más szóval tudatosodik benne úgymond „jelenvalóléte”. Ez új szituáció és helyzet kialakulásának azonban lényeges feltétele a tér.

Míg felügyelet és a megfigyelés lényegi meghatározottsága a hagyományos gyakorlatban a passzív oldalt erősíti, és hangsúlyosan a határ tapasztalatával rokonítható, addig a jelenkori helyspecifikus térkezelés sokkal inkább az aktív oldalon és a nézővel kialakított újfajta kapcsolatban manifesztálódik. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hagyományos perspektívaszínpadi gyakorlatban esztétikailag, úgymond teoretikus, „esztétikai tettként”, míg a jelenkori helyspecifikus gyakorlatban a megfigyelés gyakorlati jellegként valósul meg.

Végül a levonható érvényes következtetés az, hogy még ha a jelenkori helyspecifikus terek nem is teljes egészében követik a panoptikus sémát (lásd köralak), de annak hatásmechanizmusát átöröklik. Olyan működési paradigmát kínálnak, ami lényegesen átírja a nézői lét, illetve a néző-színész viszonyt. Ezen relacionális jellegű terek megváltoztatják az észlelési szokásokat. Nem az esztétikai észlelés a meghatározó, hanem az ún. „relacionális”, aktív tekintet mind a színész, mind a néző részéről. Ez jelenti tehát színházi vonatkozásban a panoptikusság általános alapelvét.

■ JEGYZETEK

1. Roland Barthes: *Válogatott írások*. (Ford. Fodor István) Európa Könyvkiadó, Bp. 1970. 15. A már a tanulmány alcímében szereplő „hely-” vagy „környezetspecifikus” fogalmat a Patrice Pavis-i értelmezésben használom, olyan színreviteleket jelölve, amelyek a valóságban fellelt helyszínhez, vagyis a nem színházi célra épült színházépületekhez köthetők (utca, elhagyott gyárépületek, házak, magánlakások stb.) Ezek a „talált” terek mindamelllett, hogy új megvilágításba helyezik a klasszikus vagy a modern szövegeket, a közönséget az előadással (színésszel vagy performerrel) egy teljesen másfajta viszony kialakítására készítetik. Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (Ford. Gurlyás Adrienn – Molnár Zsófia – Sepsi Enikő – Rideg Zsófia) L' Harmattan Kiadó, Bp. 2006. 175.
2. Pogány Frigyes: *Belső terek művészete*. Műszaki Könyvkiadó, Bp. 1955. 43.
3. A perspektivikus szerkesztésű, dobozszínpadi tér a színház konvencionális tereként kanonizálódott többnyire azért is, mivel a quattrocento itáliai festészetére jellemző képzőművészeti (a centrálperspektíva szabályai szerint épülő) téralkotás négy évszázadon keresztül szolgált a nyugati civilizáció térábrázolásának alapjaként. A dobozba komponált látvány hasonló módon hosszú ideig a nyugati színjátszás kifejező formájaként volt jelen, és tartott mindez egészen a rendezői színház megszületéséig, amikor egyre hangsúlyosabban kezdett megfogalmazódni az igény, hogy a reprezentációt a kereten túlra is kiterjesszék.
4. Hajnóczy J. Gyula a tér strukturálódási folyamatáról, illetve a természetes térviszonylatokról értekezővén említi, hogy az ember nemcsak érzékelője a térnek, hanem alkotója is. Az emberi alak téralkotó képessége kiviláglik már két álló ember egymáshoz való viszonyulásából is. Két egymás mellett álló emberalak térviszonylatai – fogalmaz Hajnóczy – objektíve spaciálisan, szubjektíve perifériálisan fűződnek egybe. Ez a tér akkor válik teljesen érzékelhetővé, „ha emberek valamilyen okból kifolyólag egymás mellett sorakoznak, amikor is az ember előtt, a »partfal«-hoz hasonlítható környezeti helyzet alakul ki. Amikor azonban az emberek libasorban helyezkednek el, az egvedek elszigetelődnek egymástól, amit mindenki igazolhat, aki valaha is így menetelt katonakorában, egy raj »elidegentült«, magányos tagjaként.” Hajnóczy J. Gyula: *Vallum és intervallum*. In: *A tér. Kritikai antológia* Szerk. Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin. Terc, Bp., 2007. 242.

Ez utóbbi gondolat jó meghatározása a hagyományos színházi térvizonylatnak. Egyrészt azt példázza, hogy a nézőtér a két egymás mellé kerülő ember közt objektíve létrejön ugyan a spacialitás, de az szubjektíve csak perifériálisan teremődik meg, azaz – hogy konkrétan fogalmazunk – az elsötétített nézőtér nem teremti meg a feltételét egy személyesebb, közelebb, „intimebb” szubjektív tér kialakulásának. Továbbá az elszigetelődés érzését erősíti a nézők – hadd éljünk a Hajnóczy-hasonlattal – libasorhoz hasonló ültetése is, ami mindössze annyit engedélyez, hogy mindig az előttünk lévő néző hátát, kontúrját lássuk. Így értelemszerűen a szemkontaktus hiányában nem tudnak létrejönni azok a szubjektív terek, térvizonylatok, amik meghatározhatnak például egy utcaszínházi vagy helyspecifikus előadást.

5. Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*. (Ford. Pálfi Judit – Pinczés Bálint) Műcsarnok Kiadó, Bp., 2007. 48.

6. Az előadás egy olyan lánynak a történetéről szól, aki balerinának készül, de közben kurva lesz belőle. Az első találkozás sem megszokott: a Posta utcában egy hirtelen megálló zöld autóból kidobnak egy lányt az úttestre, aztán a kocsi vadul továbbhajt. A 24 éves Viki (Tankó Erika) elmeséli, hogyan járt balettintézetbe, aztán balettversenyekre, de végül egy londoni pasi miatt hogyan szerzett lábsérülést egy erőszak elleni meneküléskor, s hogyan szakadt el az Achilles-ina, ami miatt vége lett a balettnak. A lány balett utáni élete aztán teljes egészében a pasiktól való függésben telt. Besötétedik, és megérkezik a Posta utcába a zöld autó. Kiszáll egy férfi, betuszkolja a lányt az autóba, és elhajt vele együtt. Ez lenne röviden a *Curva periculosa* története.

7. Pièces originales et procédures du procès fait à 1757, t. III. 372–374. *Gazette d'Amsterdam*, 1757. április 1.

8. Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*. (Ford. Fázsy Anikó – Csűrös Klára) Gondolat Kiadó, Bp., 1990. 22.

9. Fontos pillanat ez főképpen Franciaországban, hiszen itt történik meg először, hogy ezt a nyilvános megkövetést eltörlik, és ezzel új korszak köszönt be a büntetőbíráskodás történetébe. Uo. 7.

10. Uo. 8.

11. Uo. 76.

12. Uo. 120.

13. Uo. 148.

14. Uo. 125.

15. Uo. 123–124.

16. A nézve levés tudata az egyén részéről beindít egyfajta reakciót, önpozicionálást, pszichológiai törvényszerűséget. A jelenséget jól szemlélteti Erving Goffman a Shetland-szigeti lakosok kapcsán. Amikor a szomszéd betoppan egy csésze teára, mindössze egy enyhé mosoly jelenik meg az arcán, belépve az udvarház kapuján. De a házhoz közeledve s elérve az ajtót, ezt az arckifejezést egy társadalmilag illendővel cseréli fel. Azok a látogatók viszont, akik tudatában vannak annak, hogy a házban tartózkodók figyelik őket, már kezdettől a belépéskor az udvarra társasági arckifejezést öltenek, így biztosítván, hogy állandó kép alakuljon ki róluk. Az ilyen ellenőrzés – jegyzi meg Goffman – visszaállítja az egyén részéről a kommunikációs folyamat szimmetriáját. Erving Goffman: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. (Ford. Berényi Gábor) Thalassa Alapítvány – Pólya Kiadó, Bp., 2015. 18.

17. Piotr Sztompka: *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*. (Ford. Éles Márta) Gondolat Kiadó, Bp., 2009. 62.

18. Jonathan Crary szerint a megfigyelő és a néző közötti éles különbség abban áll, hogy a megfigyelő – a nézővel ellentétben – nemcsak néz, lát is. A néző ellenben megmarad mindvégig a látványosság passzív szemlélőjének. Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. (Ford. Lukács Ágnes) Osiris Kiadó, Bp., 1999. 224.

19. Szinte hihetetlen, hogy a közönség felfedezése a művészet történetének egyik utolsó fejezete. A gondolat, hogy tudomásul vegyük létezését, s hogy építsünk is rá, először – fogalmaz Pernecky Géza – a 19. században merült fel komolyabb formában, aztán onnantól kezdve egyre fontosabb tényezővé vált. Pernecky Géza: *Művészet az ezredfordulón*. Palatinus Kiadó, Bp., 2006. 21.