

Matuska Ágnes

Locus, platea, mundus: a társadalmi valóság eljátszásának módozatai

Absztrakt

A dolgozat egy amerikai performanszművész és politikai aktivista, Billy tiszteletes példáján keresztül egy olyan performatív működésmódot elemez, amelyet rituális, teátrális és politikai szintek összjátéka hoz létre. A tanulmány két párhuzamos példával világítja meg a Billy performanszainak logikáját: az egyik a középkori Corpus Christi hagyomány misztériumjátékainak rituális teatralitása, a másik pedig a performatív munka, amellyel a fogyasztók fenntartanak egy brandet, azáltal, hogy általa a felkínált szerepeket magukra öltik. Az érvelés Weimann *locus* és *platea* definícióit Victor Turner segítségével igyekszik árnyalni, hogy a *mundus* terminus bevezetésével (a két weimanni terminust kiegészítendő), rámutasson a teatralitásnak egy olyan fajtájára, amely a közönség választása vagy hite nyomán jön létre, és alakítja a társadalmi valóságot.

Szerző

Matuska Ágnes a Szegedi Tudományegyetem Angol-Amerikai Intézetének docense. Reneszánsz angol irodalmat és kultúrtörténetet, tolmácsolást és fordítást tanít. Kutatási területe a késő középkori és kora újkori angol dráma, elsősorban a reprezentáció, a metadráma és a komikum kérdései.

E-mail: magnes@lit.u-szeged.hu

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.5>

Locus, platea, mundus: a társadalmi valóság eljátszásának módozatai

„Religion is itself the performance of true belief. So too is theatre...” (Jody Enders)

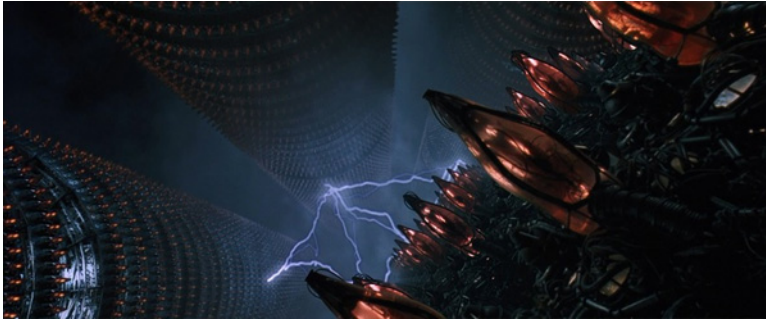
„A hit pedig a reménylett dolgok valósága...” (Zsid.11.1)

A fogyasztás színházias aspektusait elemző könyvének elején Maurya Wickstrom performanciakutató beszámol egy esetről, amelynek egy Disney-áruházban volt szemtanúja, amikor is két középkorú hölgy éppen azon örvendezett, hogy – az áruház által felajánlott szórakozási lehetőségeknek köszönhetően – be tudnak öltözni a rajzfilmből ismert kis hableánynak, és a tükör előtt billegve csodálhatják éppen megvalósult mesebeli identitásukat. Az eset a könyv szerzője számára annak az alattomos működésmódnak a megnyilvánulása, amely során a fogyasztói társadalom rabjaiként, testünket és érzelmeinket önszántunkból felajánlva, szubjektivitásunkat feladva állunk bele a nagyvállalatok profitját generáló gépezetbe. A következőket írja:

A nagyvállalatok a szubjektivitást a brand egy aspektusaként hozzák létre, olyan mimetikus és azonosulásra épülő folyamatok segítségével, amelyek előadásokhoz (performance) hasonlítanak, szomatikusak és megtestesültek. Abból a testi vágyunkból merítenek, hogy másokhoz hasonlóak szeretnénk lenni, hogy a sajátunkhoz képest másfajta alakokat és formákat kívánunk magunkra öltetni. [...] Akárha színházi színészek lennénk, a brand által meghatározott terekben fogyasztókként a brand jellemzésére felajánljuk testünk fenomenológiai forrásait. Eljátsszuk a fikcióit, három dimenzióban megjelenítjük őket, akárha igaziak volnának. Így megtestesülve a brand által elmesélt történet igaznak hat. Fogyasztói szokásainkat az a teátrális képességünk formálja, amelynek segítségével a valóst és a nem valóst a testi [embodied] tapasztalás szimultán előfordulásainak tartjuk, az a képesség, amellyel a látszat igazságát tudjuk megélni. [...] A nagyvállalatok az érzelmeinket, testünket kihasználva színházi munkásokká változtattak bennünket. Úgy gondolom, ez annak az immateriális munkának egy formája, amelyről Michael Hardt és Antonio Negri úgy tartják, hogy a munka domináns formájává fog válni a most felnövekvő, államnélküli kapitalizmusban, amelyet Birodalomnak neveznek. (2006: 2-5.)

Ezek szerint tehát vágyainkat kihasználva egyfajta hamis ígérettel vonnak bennünket rabszolgaságba, és a képzeletünkkel tartatnak fönn velünk nem csak egy hamis saját identitást, de

egy teljesen hamis világot. A szerző szerint a brandet szó szerint a fogyasztók testesítik meg, váltják valóra, ezáltal tartva fenn a „Birodalmat”. Amikor úgy utal a fogyasztókra, hogy színészekként viselkednek a saját életükben, hogy a brand fikcióját megvalósítsuk, Wickstrom a színházmetafora negatív értelmét használja annak jellemzésére, hogy a fogyasztói társadalom alapjaiban egyfajta hamisságra épül, ezért a benne való létünkről való tudásunk is illuzórikus. Nem abban a világban élünk, nem azt a világot hozzuk létre a játékunkkal, amelyről azt véljük, ismerjük; bár a megfogalmazás a Wachowski-testvérek által rendezett *Mátrix*-ban radikálisabb, mindkét elképzelés szerint vitális energiáinkkal tartunk fenn egy olyan rendszert, amelynek rabszolgái vagyunk, és miközben képzeletben egy nem létező világban élünk, valójában egy rettenetes világban vegetálunk.



A Mátrix világa: miközben képzeletben egy nem létező világban élünk, valójában egy rettenetes világban vegetálunk

A negatív értelmű színházmetafora, ahogy Wickstrom felvezeti, mindenképp elgondolkodtató, különösen egy olyan kontextusban, ahol reménytelenül ki vagyunk szolgáltatva globális cégeknek, amelyek üzleti céljairól és összefonódásairól legfeljebb sejtéseink lehetnek, ám azok a számunkra hozzáférhető információkat képesek kontrollálni vagy akár manipulálni. ^[1] A Wickstrom-példa annyiban más a Mátrixhoz képest, hogy a két világ az előbbiben nem igazán különül el, hiszen nincs egy radikálisan másik, alternatív, valósabb világ a fogyasztói illúzióval szemben, csak éppen a meglévő valóság értelmezésében hibázunk: nem látjuk, hogy hol csap be minket, nem annak látjuk, ami.

Dolgozatomban egy amerikai performanszművész, Bill Talen, alias Reverend Billy, azaz Billy tiszteletes munkásságát kívánom elemezni, mégpedig olyan szempontból, amely segít továbbgondolni a Wickstrom által felvetett problémát, nevezetesen a teatralitás és a társadalmi cselekvés közötti kapcsolat különféle formáit. Talen ugyanis szintén a társadalom hamisságait, visszasságait – a fenti idézet logikáját követve: „üres színháziasságát” – igyekszik feltárni, és tudatosan használja a teatralitást mint eszközt (mint ahogy Wickstrom szerint a brand felépítése is ezen alapul). Billy azonban felvet egy központi kérdést, a valóságban való hit kérdését, amely tevékenységét a teatralitás és a társadalmi cselekvés egy speciális formájához, a rituális színházhoz fűzi. Ennek a formának a megértéséhez az eddig említett két színházias példán túl egy harmadikat hívok segítségül, a középkori rituális színház kontextusát és logikáját, és azt remélem, hogy a három példa közötti hasonlóságok és különbségek segítenek árnyaltabban látnunk azokat a lehetőségeket, amelyek a társadalmi valóság eljátszására és eljátsztatására kínálnak.

Kicsoda tehát Talen, és mitől sajátosak a performanszai? Leginkább talán attól, hogy az általa kidolgozott és mára már szinte két évtizedes múltra visszatekintő szerephez, amelytől a személye teljesen nem is választható külön, közönsége már nem csak szerepként, hanem valós rituális funkciót betöltő tiszteletesként is viszonyul. Egyházfői karrierjét a Times Square-en tartott fogyasztóellenes prédikálással kezdte, a Disney áruház és Mickey Mouse előtt 1998-ban – a cég szerint az álmok brutális értékesítésére építi birodalmát ^[2] –, és az akkor kialakított kinézete mára védjegyévé vált. Olyan elemekből áll össze a kép, amelyeknek már a kombinációja is zavarba ejti a szemlélőt: kócos, szőkített Elvis-frizurája van, papi gallért és fehér szmokingot visel, játéktípusa pedig az amerikai tévés sztárpapok jellegzetesen kántáló, energikus hanghordozását, egzaltált beszédmodorát idézi.





Billy tiszteletes sajátos imídzse

Első ránézésre az egész jelenség a képernyőről ismerős igehirdetés paródiája. És bár az ironia tagadhatatlan, közelebbről vizsgálva ennél mégis többről van szó. A prédikátori szerepválasztás nem véletlen, Talen ugyanis ebben a hagyományban ismerősen mozog. Bevallottan meghatározó hatással volt rá kálvinista neveltetése, a tiszteletes figurájának kidolgozására szánt hónapokban pedig a New York-i pünkösdista gyülekezetekre jellemző prédikátori stílusokat tanulmányozta. Mesterének Sidney Lanier-t, a tiszteletesből lett színházalapítót tartja, aki hatéves misszionáriusi munkája után segédpappá kinevezve a hatvanas évek elején döntött úgy, hogy a huszonpár főt soha meg nem haladó gyülekezetének templomát, amely a manhattani színháznegyed szélén állt, kísérleti színházzá alakítja. A látogatók száma így több ezresre nőtt, a hely pedig olyan hírességek szárnybontogatásait segítette, mint Sam Shephard, Dustin Hoffman vagy Faye Dunaway. Egy 64-es interjúban így nyilatkozott a *New York Times*-nak: „Az egyház szerepe az, hogy felismerje a szükségletet, és választ adjon rá. A színház olyan területe a kultúránknak, ahol elkel egy kis segítség”.¹

³¹ Sidney Lanier-hez képest Bill Talen fordított utat járt be: színészből lett tiszteletes, és nem az egyházi szertartás helyszínét ajánlotta fel másfajta szertartások számára, hanem a paródiát, a fogyasztásellenes kampányt transzformálta egyházi szertartássá, a szertartás helyszínévé változtatva azokat a tereket, amelyekben megjelenik. A prédikátorok szereplési stratégiáiról, retorikai fogásairól való tudását pedig nem csak színészi (és mára valójában papi) eszköztárát gazdagítandó kamatoztatja, hanem tudományos szinten is műveli: a New York City New School rezidens művésztanáraként ugyanerről tartott egyetemi kurzust (Lane 2006: 305).

A hagyományhoz való viszonya tehát korántsem merül ki a tévés evangelizátor paródiájában, előadásait ugyanis a prédikátori funkcióhoz kapcsolódó karizmára is építi. Közönsége – csakúgy,

mint az amerikai pünkösdisták gyülekezetek tagjai az istentiszteleten – lelkesen válaszolva vesz részt az eseményben, „ámen” bekiabálásokkal nyugtázzák a prédikátor gondolatait, a prédikációk pedig esetenként úgy végződnek, hogy az egész gyülekezet kivonul, hogy részt vegyen valamely, a helyi közösség számára fontos rendezvényen vagy tüntetésen, például az utcai árusok szakszervezetének lobbiját segítő, vagy azért, hogy az irodaházak zöldövezeti terjeszkedését próbálják megfékezni.

Már az eddigiekből is látható, hogy Talen művészi tevékenységének helyszínei nem kevesebb változatossággal kecsegtetik a nézőt, mint eklektikus kinézete. Utcai prédikálással kezdte, fellép színházakban és előadótermekben, de művészeti központokban és galériákban is megfordul. Kedvelt helyszínei a bevásárlóközpontok is, ahol többedmagával fogyasztóellenes akciókat folytat, például azáltal akasztja meg a vásárlók tömegének zavartalan áramlását, hogy visszafelé száll fel a mozgólépcsőre. 2011-ben egy performansz keretében a Tate Modern galériában a British Petrol rossz szellemének kiűzetésén munkálkodott, karrierjének hajnalán pedig a nemzeti rádió reggeli műsorában tartott másfél perces minipredikációkat. Nem meglepő, hogy egy karizmatikus színész-predikátornak lelkes követői vannak, kialakul a nyája, amelynek tagjai örömmel vesznek részt a játékokban, és hagyják figyelmen kívül a predikatori szerep és a performer civil személye közötti határ kérdését. Ennél még különösebb talán, hogy valós hívők valós istentiszteleteire is meghívják vendégpredikátornak. Performanszai tehát nem szorítkoznak a hagyományos játékokra, a helyszín rendkívül változatos, és bár nem ritkán sajátos jelentőséggel bír (a Bank of America pénzautomatái, a Disney áruház előtti köztér vagy éppenséggel egy működő gyülekezet istentiszteletének helyszíne), a játékot az határozza meg, ahogyan Billy tiszteletes az egyéb, hétköznapi funkciókat ellátó tereket performatív térére alakítja – hasonlóan ahhoz, ahogy a Wickstrom által megfigyelt, kis háleányoknak öltöző tisztességes hölgyek környezete a Disney áruházban (és amennyiben a reklámfogás működik, azon túl is) performatív azonosulásokra ösztönzi a közönséget.





Billy tiszteletes előadáshelyszínei

Van azonban Billy tiszteletes előadásában egy olyan sajátos elem, amely által a hasonló, a közönség politikai tudatosságát erősítő, közügyekben való részvételét ösztönző performanszok sorából kiemelkedik, ez pedig a spiritualitáshoz való ambivalens viszony. Billynek és zseniális gospel kórusának, valamint a „Not Buying It” elnevezésű zenekarának közönsége sajátos nyájja nőtte ki magát, és Billy valóban ellát olyan feladatokat, amelyeket hagyományosan is csak egy nyáj, egy közösség által szentesített tiszteletes láthat el – vállal például kereszteleket, de esküvőket, sőt temetéseket is. Nyilatkozataiból is kiderül, hogy a választott *persona*, a tiszteletes szerep nem véletlen: tudatosan épít arra a hagyományra, amelyben a szerep és a spiritualitás összekapcsolódik. Nyilatkozataiból az derül ki, hogy vissza kívánja szerezni a spiritualitást olyanoktól, akik szerint méltatlanul sáfárkodnak vele:

[...] the whole 'spiritual' thing has been completely hijacked. All the language has been hijacked by people we're in mortal combat against. If it's not the right-wing fundamentalists, then it's the New Agers, who are just as fundamentalist. (Kalb 2000: 165)

[...az egész „spirituális” dolgot eltérítették. Az egész nyelvezetet lenyúlták olyan emberek, akik halálos ellenségeink. Ha nem a jobboldali fundamentalisták, akkor a New Age-esek, akik nem kevésbé fundamentalisták”]

Talen tehát a tiszteletes személyében, jellegzetes hanghordozásában és retorikájában többek között azért hagyatkozik a spiritualitás performatív hagyományára, mert vissza akarja hódítani a jó ügy szolgálatába. Azt, hogy ő jó ügy mellett harcol, paradox módon éppen a tiszteletes személyével szentesíti, annak ellenére, hogy a *persona* egyben a szerep paródiája is. Performanszainak logikáját összefoglalva azt mondhatjuk: Billy sajátossága, hogy olyan, látszólag összeegyeztethetetlen elemeket tartalmaz, mint a teatralitás rituális és illuzórikus működésmódjának párhuzamos játékban tartása, kortárs politikai és társadalmi problémák feszegetése, a közönség szórakoztatása, az egyház tagjainak életében bekövetkező fordulópontok közösségi, rituális feldolgozása, sőt a vallásos lelkesedés élményének megtapasztaltatása.

Bármilyen képtelennek is tűnik ez a kombináció, máshol is találunk rá tökéletes példát a színháztörténetben; mint fentebb már utaltam rá, a középkori rituális drámahagyomány párhuzamos értelmezési kontextust nyújt. Amikor erről a hagyományról beszélek, azokra az Európa-szerte többféle formában is megjelenő előadásokra gondolok, amelyek során egyházi ünnepekhez kapcsolódva adtak elő bibliai történeteket a közösség tagjai, ideiglenes emelvényeken, szekérszínpadon vagy éppen a rendelkezésre álló, erre alkalmas tereken. Ilyen előadások voltak angol kontextusban a Corpus Christi játékok, ^[4] amelyek során bemutatásra került a teljes biblikus történet a teremtés kezdetétől az utolsó ítéletig, az adott epizód kiállításáért és előadásáért pedig általában egy-egy céh volt a felelős. Az előadások a közösség hitében gyökereztek, és egy olyan vallásos világnézet megnyilvánulásai voltak, amely számos egyéb módon is látható volt, nem csak a vallásos ünnepeken, hanem a mindennapokban is, festményeken, szobrokon, írásokban és épületeken, templomokban és azon kívül.

A színházi illúzió megteremtésének kérdésével kapcsolatban ezt a fajta vallásos színjátékot szokás annak szemléltetésére említeni, hogy míg a későbbi, például a reneszánsz shakespeare-i színházban a színészek által előadott és a játék által megteremtett világ az, amellyel szemben felmerülhet az illúzió vádja, hiszen bizonyos értelemben pusztán kitalációról, színlelésről van szó, a középkori dráma ennek éppen az ellenkezője: egyfajta „tipológiai inverzióként” (Kiss 2008: 20) a földi lét hiúságával és múlandóságával szemben pontosan a játék által előadott, biblikus világ az örökkévaló. A drámai játék által megjelenített világ tehát éppen hogy nem illúzióknak minősül: a hívők számára ugyanis a játékban mutatkozik meg a hétköznapiánál igazabb valóság – bár ez nem zárja ki annak lehetőségét, hogy az efféle drámai játékok hitelessége alapvetően megkérdőjeleződjön, mint arról az alábbiakban lesz még szó. A vallásos áhítaton, az ünnepi

rítuson túl ugyanakkor más, köznapibb funkciója is volt a Corpus Christi játékoknak. Billy performanszainak közönségéhez hasonlóan, akik szintén nem csak a drámai játék és a vallás kapcsolódására épülő eseményben vesznek részt, hanem szórakoznak, és a közösséget érintő politikai akcióban tevékenykednek, a Corpus Christi középkori közönsége is érintve volt a vallásos szemponton túl több egyéb kérdésben is. A jelenetek a vallásos tartalom mellett nem szűkölködtek kifejezetten szórakoztató célú, humoros elemekben, esetenként karneváli hangulatú vaskos tréfákban; a drámák egyik gyakori, székérszínpadon történő megjelenítési módja egyáltalán nem valamiféle csupasz, színpadias kellékeket nélkülöző előadásmódot jelentett, hanem esetenként végletekig kifinomult színpadi masinériát (Twycross 2008: 35); a jeleneteket előadó céhek, illetve a játéksorozatnak helyet adó városok számára pedig egyaránt kivételes közösségformáló és önmegjelenítő lehetőséget nyújtottak az előadások (Coletti és Gibson 2010: 228-245), amit ki is használtak. A Corpus Christi játékok tehát rituális játékok voltak abban az értelemben is, hogy a közösség vallásos hagyományának fenntartásán túl lehetőséget adtak a közösség aktuális társadalmi-politikai kérdéseinek színrevitelére.

Ami a játékok hitelességének megkérdőjeleződését illeti, a rituális funkció vallásos garanciájának ellenére – nem feltétlenül befolyásolva a játékok népszerűségét – többféle probléma is felmerülhetett, és esetenként fel is merült velük kapcsolatban. Így például kifogás merült fel a játszó személyét (nem egyházi személyek, tehát nem jogosultak a bibliai szöveg értelmezésére, feldolgozására), a játék ontológiáját (ami a játék diszkurzív pozicionálásának a kérdése: nem a liturgia része, tehát eretnekség), a játék tartalmát illetően (a Biblikus történeteket kiszínezi, esetenként a komoly tartalmat háttérbe szorító komikus vagy éppen vaskos jelenetekkel). Amiatt, mert a közönség nem a játszó szándéka szerint értelmezte a darabot; ^[5] illetve a reformáció után amiatt, mert a drámák a katolicizmushoz kapcsolódtak, és maga a vallásos alap vált eretnekké, amely korábban hitelesítette őket. Ez utóbbi ponthoz kapcsolódva elmondható, hogy természetesen azok számára, akik megtartották a „rég” hitet a protestáns Angliában, a titokban, udvari környezetben előadott Corpus Christi drámák (Coletti és Gibson 2010: 228-245) még fokozottabban és explicitebben töltötték be azt a rituális funkciót, amely szerint a közösség hitben gyökerező identitását képesek fenntartani és megjeleníteni.

Összefoglalva, a Corpus Christi drámákkal kapcsolatban két pontot szeretnék hangsúlyozni. Az egyik, hogy mivel a közösséget meghatározó vallás alapszövegének számukra kulcsfontosságú jeleneteit adták elő, ezáltal a közösséget megalapozó értékeket tudták reprezentálni a játékon keresztül, tehát hangsúlyozottan nem a játék illúzióteremtő működésmódja vonatkozott rájuk. A játék sokkal inkább működhetett a fent említett tipológiai inverzió értelmében. A másik pont pedig, hogy mind a játszó, mind a közönség együtt és aktívan, közösségként vettek részt a folyamatban és hozták létre, valamint tartották fenn a közös értékrendet, amely a folyamat során – adott keretek között – dinamikus alakulhatott, és igazodhatott a közösség változásaihoz.

Hogyan tudjuk hit és játék, színház és rítus viszonyát értelmezni Billy performanszain keresztül? És hogyan segít megértenünk a Billy performanszaiban megvalósuló heterogén működést a Corpus Christi dráma kontextusában, mindez hogyan árnyalja Wickstrom gondolatmenetét?

Ezeket a kéréseket a játékon keresztül belakott és birtokba vett terek elemzésén, a terek játék általi átlényegülésének vizsgálatán keresztül közelítem meg, az értelmezés háttérét pedig Robert Weimann *Shakespeare and the popular tradition in the theatre* (1978) monográfiájának két kulcsterminusa adja. Mielőtt azonban rátérnék annak bemutatására, hogy Weimann segítségével hogyan értelmezhetjük a színházi térben az előadás általános terének és a megjelenített imaginárius térnek a dinamikáját, röviden szeretném összegezni azokat a kapcsolódási pontokat, amelyek a három említett példát összekötik – hogy Weimann, majd később Turner segítségével a különbségek is nagyobb magyarázó erővel bírjanak. Billy játéka és a Corpus Christi előadások úgy kapcsolódnak egymáshoz, hogy a vallásos rituálé mindkét esetben hangsúlyosan teátrális színezetet kap. Billy és a Wickstrom-elemzés kapcsolódási pontja viszont a fogyasztásellenes kritika: mindkettő úgy látja, hogy fel kell ismernünk a rendszer által ránk oktrojált szerepeket, és ezekből ki kell lépnünk. A Corpus Christi és a Wickstrom-példa pedig annyiban hasonló, hogy a játszó, bár szórakoznak is, a teátrális játékkal mindkét esetben hozzájárulnak a társadalmi rend és a hozzá tartozó gazdasági logika fenntartásához.

Weimann a színjátszás során formálódó játékterek működését elsősorban – a shakespeare-i dráma kialakulásában is fontos szerepet játszó dramatikus előzmények – a Tudor-kori moralitások, illetve a Corpus Christi-típusú bibliadrámák példáján mutatja be. Kétfajta játéktérrel különböztet meg: egyik a *locus*, másik a *platea*. *Locus*-nak hívja azt az imaginárius teret, amely a játék során teremődik meg, amely a közönség és a játszó által elfoglalt térhez, a *plateához* képest nem a játék itt-és-most-ját jeleníti meg, hanem azt a világot, amelyben a cselekmény játszódik, és amelyben a közönség azáltal vesz részt, hogy elfogadja a játék konvencióit, és szemtanúja lesz a játszó által mimetikusan bemutatott, más terekben játszódó eseményeknek. A *Romeo és Júliában* például a *locus* Verona vagy a *Hamletben* a dán udvar. Vannak azonban olyan szereplők – a moralitásokban ilyenek lehetnek például a közönség soraiban is forgolódo, *locus* és *platea* között közvetítő ördögös játékmesterek, vagy a biblikus drámákban használatos Presenter figurák, akik egyaránt eleget tettek a narrátori szerepnek és a közönséget a játéktérben terelgető funkciónak. Ezek elismerik a közönség valóságát, a játéknak otthont adó teret, például azzal, hogy konkrétan helyet követelve maguknak vagy más szereplőknek, „make room, make room!”-ot kiáltva, a közönségen keresztül közelítenek a *locus*-ban megjelenített imaginárius tér felé. Ebből is látszik azonban, hogy a *locus* és *platea* értelmezésében egy alapvető kettősséggel kell számolnunk. Vonatkozhatnak ugyanis ezek a kifejezések többé-kevésbé jól elkülönülő terekre, ahol a *platea* az általános játéktér (például egy színdarabnak helyszínül szolgáló Tudor udvarház nagyterme, vagy a város utcái, amelyen a szekérszínpadok felvonulnak, vagy az Erzsébet-kori színházban a közönség által körülvett, a közönségbe mintegy belenyúló kötényszínpad), a *locus* pedig ezen belül, vagy ehhez képest egy konkrét, elkülönített hely, például egy emelvény, vagy függönnyel ellátott sátorszerű szcenikai elem, akár a színpad hátsó részében. Weimannál ugyanakkor azt is találjuk, hogy a két terminus kétféle játékmódot, a közönséghez fűződő kétféle viszonyt is jelent, így beszélhetünk *platea*-pozícióban vagy *locus*-pozícióban megszólaló szereplőről, aki akár váltogathatja is a funkcióját abban a térben, amely sokkal inkább funkcionálisan, semmint a játéktér konkrét helyeként jelenik meg. Így értelmezhető a *platea*-pozíció annak, ahonnan a közönség tagjai

nézőkként, a látottakra reagáló, jelenlévő résztvevőkként megszólíthatók, vagy a *locus*-pozíció annak, ahol a színész nem vesz tudomást a teátrális jelenről, csak úgy tesz, mintha az lenne, akit játszik. Tanulságos tehát belegondolnunk a *locus* színháztörténeti, játéktörténeti vonatkozásaiba is. A két különböző logikájú játéknak otthont adó játéktér, *locus* és *platea* nem pusztán abban különbözik, hogy az egyikben (Weimann szavaival) mimetikus *reprezentáció*, a másikban pedig *prezentáció*, azaz a játékhelyzet explicit elismerésére építő társadalmi esemény zajlik. A *locus* ugyanis, bár a reneszánsz színházban egyre inkább inkább imaginárius funkcióként, mintsem konkrét helyként jelenik meg, kezdetben valóban a játéktéren belüli kijelölt térbeli pozícióra és szcenikai elemre vonatkozott, amely a közönséggel közvetlenül nem kommunikáló szereplőtípust feltételezett. Weimann a *Ludus Coventriae* példájából kiindulva szemlélteti, hogy a *plateával* – mint a teljes játéktérrel és nem lokalizált, inkább funkcionális helyszínnel – szemben *locusként* működött minden olyan szimbolikus eseménynek helyet adó emelvény, sátor vagy trónus (a korabeli angol és kontinentális forrásokban található elnevezések között *domus*, *sedes*, *tentus* is található), amelyen a játéknak bizonyos magas rangú szereplői jelenhettek meg, mint az említett misztériumban az Úr vagy a *Castle of Perseverance* moralitásában az Úr, Lucifer, valamint különféle allegorikus szereplők, erények és bűnök megtestesítői, akik között *Humanum Genus*, az emberiséget képviselő szereplő a *plateán*, akár a közönség tagjai között, emelvénytől emelvényig halad. [6]



Középkori misztériumjáték 19. századi ábrázolása

Míg azonban a reneszánsz közszínházban a *locus* legfeljebb a költői képzeletet respektáló és a színjátszás konvencióit elfogadó közönség hitelesíthette, aki fizetett azért, hogy a *plateába*, a színház játékterébe lépjen, a Corpus Christi drámákban előadott biblikus történet valóságához (a fenti kivételektől eltekintve), a szimbolikus *locusok* hiteléhez nem férhetett kétség. És mivel

Weimann a reneszánsz dráma középkori gyökerei izgatják, sokkal fontosabb számára a kettő közötti átmenet, mint az a különbség, amely nem csak *locus* és *platea*, hanem *locus* és *locus* között is adódhat. Ráadásul nem is kis különbségről van szó, ha az egyik verzióban a térben viszonylag jól meghatározható helyen megjelenő, hitbéli igazságokat reprezentáló szereplőkre gondolunk, a másik oldalon viszont egyfajta általános mimetikus térben lévő, költői igazságokat megtestesítő karakterekre, akik között az egyetlen fontos hasonlóság, hogy nem vesznek tudomást a közönségről. Hiába adunk tehát igazat Weimann-nak, aki meggyőzően mutatja be a folytonosságot a középkori és a reneszánsz dráma között, nem ugyanarról a *locusról*, nem ugyanarról a teátrális működésmódról beszélünk akkor, amikor a cselekmény a költői képzelet ihlette imaginárius helyszínen zajlik, vagy amikor a biblikus szöveg alapján előadott, hitben gyökerező eseményeket adják elő egy vallásos ünnep keretében. Az előbbiben a *locus* a *platea* működése teszi lehetővé (a játék megengedi, hogy „úgy csináljunk, mintha”), míg *locus* és *platea* egymásrautaltsága az utóbbi esetben sokkal nyilvánvalóbb: olyan hétköznapi terekben zajlik a játék, amelyeket maga az ünnep, a rituálé is átlényegít, és amelyeken belül ennél fogva olyan hitbéli igazságokat megjelenítő *locus* jön létre, amely már eleve meghatározza a közösséget, azaz a *platea* létrejöttét feltételezi. Ha nem lenne vallásos értékrend és világlátás, nem lenne vallásos ünnep sem, ahol a hitbéli igazságokat rituális játék során reprezentálják.

A vallásos rítus és a világi szórakozás funkcióját betöltő kétfajta tér, azaz a kétfajta játék során létrejövő *locus* közötti – és érvelésem szempontjából igen fontos – különbséget Victor Turner segíthet megfogalmazni, aki a rítusok mint társadalmi dráma értelmezésének kontextusában a preindusztriális társadalmakra jellemző liminális és a posztindusztriális társadalmakra jellemző liminoid közötti különbségről beszél. Mindkettő a rítusok van Gennep-i értelmezésének átmeneti fázisából nyeri a jelentését, működésmódjuk, társadalmon belül betöltött szerepük azonban eltérő. „A *liminális jelenségek* a totális társadalmi folyamat központi részei, és az összes többi összetevővel együtt alkotnak egy teljes egészet (...). A *liminoid jelenségek* a peremen, a központi gazdasági és politikai folyamatoktól függetlenül, a centrális és szolgáltató intézmények konfrontálódási pontjain és a hézagaikban fejlődnek” (Turner 2003: 48). Az egyik oldalon a vallásos színjátszásnak, a másikon pedig a közszínházak intézményeinek, játékmódjainak eltérő logikája jól illusztrálja azt a turneri gondolatot, amely a liminális és a liminoid különbségét mint a munka és a játék közötti különbséget értelmezi.

A *liminoid* sokkal inkább árucikk, mint a liminális (hiszen gyakran *valóban az*, az ember kiválasztja, és aztán kifizeti). A *liminális* pedig lojalitást vált ki, és összefügg az embernek egy erős kohéziójú csoporthoz való tartozásával (...) Az ember a liminálisban *dolgozik*, a liminoiddal pedig *játszik*. (Turner 2003: 49)

Ilyen értelemben míg a *liminális* fázisok „kifordítják, de általában nem ássák alá a társadalmi *status quo*-t, a strukturális formát”, addig a *liminoid* jelenségek, „az ipari társadalmak állítólagos »szórakoztató« műfajai (...) gyakran *szubverzívek*” (Turner 2003: 33). A középkori kontextusban egy közösség tagjai nem feltétlenül választhatták meg, hogy részt vesznek-e a hétköznapi munkát

felfüggesztő rituális eseményben, legfeljebb úgy, ahogy a búcsújáró eldönti, hogy elzarándokol-e a búcsú helyszínére, ez azonban nem befolyásolja a vallásos ünnep fontosságát és hitelét. A reneszánsz dráma már sokkal radikálisabban és szabadabban kérdőjelezhette meg a korabeli társadalom egyébként is sok szempontból átalakulóban levő konvencióit, és a közönsége is szabadabban dönthetett, hogy részt kíván-e venni azon a szórakoztató színházi eseményen, amelyre szabadon válthatott jegyet, és amely – bár áttételesen nagyon is foglalkozott a közösséget érintő társadalmi és vallási kérdésekkel – már nem töltötte be hagyományos rituális funkcióját. Visszatérve a fenti, két különböző logika mentén megvalósuló *locus* közötti eltérésre: bár mindkettő az absztrakciónak hasonló szintjén valósul meg a színházi játék itt-és-most-jához képest, az első egy *liminális* renden belül jön létre, és van benne egyfajta kötelező érvény, megkérdőjelezhetetlenség, a másik viszont már *liminoid*, és ezáltal választható.



Disney Ariel jelmez hölgyeknek

Ebből a szemszögből számos hasonlóság lelhető fel a Wickstrom által elemzett középkori hableányok szerepjátéka és a Corpus Christi játékok között: a szerepjáték láthatatlan munka, amellyel egy társadalmi berendezkedés részeként tevékenykednek, szerepükkel a rendszer egy adott pozícióját testesítik meg, annak implicit értékeit jelenítik meg, azokkal azonosulnak. Míg az első esetben, a Corpus Christi drámáknál ezek a keresztény közösség értékei, amelyek közvetetten a korabeli társadalom hatalmi viszonyait is fenntartják, addig a másodikban az érték a brand nagyszerűsége, a megvásárlásával, használatával járó sugallt boldogság, áttételesen pedig a brandnek az adott gazdasági rendszeren belüli profittermelő kapacitása. Ha Weimann és Turner terminusaival kívánjuk leírni a Corpus Christi drámát és a Wickstrom által elemzett szerepjátékot, akkor a következő kép körvonalazódik. A Corpus Christi dráma *liminális* – Turner maga is így gondolja el a vallásos színjátékokat –, ahol a *locus* és *platea* egymást feltételezik, amennyiben a *locus* a *platea* játékterén belül létrejövő funkció (a *locus* és *platea* között közvetítő szereplők, mint fent

említettem, ezt nyilvánvalóvá tudják tenni), szimbolikus jelentésében viszont a *locus* nem egy fiktív, a közönség világától elkülönülő hely, hanem éppen a közösséget meghatározó vallásos értékrend alapja – így a *platea* feltételeként is értelmezhető. Ezzel szemben a Disney áruházban és a Wickstrom-által elemzett hasonló azonosulás-logikára építő brandek reklámcéllal megkomponált tereiben a fogyasztók szerepjátéka *liminoid* szórakozásnak álcázza magát, hiszen a *plateába*, a játéktérbe való belépés önkéntes, és az imaginárius valóságként is megjelenő *locus* (például a Kis Hableány történetének szüzseje) a közönség által választható. Ennek ellenére maga a szerepjáték már egy láthatatlan munka, amely során a brand által létrehozott imaginárius *locusok* (a Disney rajzfilmek esetében a mesebeli világok) megvalósítására a szereplők saját testüknek, saját életüknek a terét és forrásait ajánlják fel. Nem gondolom, hogy a kis hableány jelmezét felpróbáló hölgy összekeverte volna saját identitását a rajzfilmfiguráéval akkor, amikor a rózsaszín hálóruhácskát próbálgatta, de úgy képzelem, hogy igazi örömmel tölthette el a benne lakó gyermekkel való pillanatnyi azonosulást, a mesevilág csodáiban való elmerülést. Wickstromhoz hasonlóan ugyanakkor úgy látom, hogy a helyzet nem olyan ártatlanul játékos, mint amilyennek a fogyasztó számára mutatja magát, akinek nem tűnik fel a szituációban a szerepjátékával öntudatlanul végzett munka. Ráadásul nem is pontosan azt a *locust* hozza létre, amit annak gondol: nem pusztán a látszólag marginális, liminoid, „szórakoztató” helyszínen játszik „tegyünk úgy, mintha” játékot, mivel a reklámfogás *plateája* sem korlátozódik az üzlet területére, amennyiben a fogyasztó a brand által felkínált életérzést a saját életében (vagy Wickstrom megfogalmazásában hangsúlyozottan a saját testével) megvalósítja és fenntartja. [7]

Mielőtt a fentiek fényében visszatérnék Billy tiszteletes performanszainak elemzéséhez, azt szeretném kiemelni, hogy bármennyire sok szálon is kötődik például a *Romeo és Júlia* Veronája mint mimetikus *locus* Shakespeare londoni közönségének mindennapi valóságához, a fent elemzett két példában a kereskedelmi színháztól eltérő logikájú *locusok* találunk, olyanokat, amelyek a közösség mindennapjait a játékon kívül is meghatározzák. Más szóval a Corpus Christiben és Wickstrom esetében is a *liminalitás* logikája határozza meg a játékot, és így a *locus* működését is, bár az utóbbi eset *liminoidnak*, szabadon választható szórakozásnak tettei magát. Hogy mi az, ami Billy performanszainak esetében *locushoz* hasonló működésmóddal jellemezhető, és az előzőekhez képest hogyan működik, azt megpróbálom az alábbiakban kifejezni.

A shakespeare-i és talán még inkább az azt megelőző színházhoz hasonlóan a hatvanas-hetvenes években megjelenő performanszművészek előadásaiban – válaszul a realista, egyes kutatók szerint tévesen „fekete doboz”-típusúnak titulált színjátszásra [8] – jellemzően fontos volt a mozzanat, hogy biztosította a színészi játék által megteremtett tér, valamint az előadásnak és a közönségnek helyszínt biztosító tér közötti átjárhatóságot, fizikai és metaforikus értelemben is. Talen részben ennek a hagyománynak is folytatója. A *locus*, amelyet előadásával egy performanszművész megteremt, nem egy távoli, a közönség aktuális terével csak imagináriusan érintkező helyszín. Talán helyesebb, ha úgy fogalmazzunk, hogy a szigorú értelemben vett *locus* esetleg nem is jön létre: amit a művész létrehoz, az hangsúlyosan a közös itt-és-most-ban, a játékhelyzetben, a *plateá* ban történik, esetleg úgy, hogy – a *plateát* a mindennapi életre kiterjesztve – ennek a kontextusnak

a hamisságát kívánja felfedni (például Brecht esetében). Ez a logika nemcsak azokra az előadókra, előadásokra jellemző, amelyek egy nem jelenlévő jelöltre való utalással szemben a testi jelenlétet hozzák különféle módon előtérbe (lásd például a hatvanas-hetvenes évek színpadi öncsonkításokat bemutató kísérleteit), hanem azokra a performanszokra is, amelyeknek valamilyen vállalt közösségi vagy tágabb értelemben vett politikai célja van, és amelyekben fontos, hogy a közönség ne egy magától távol álló *locust* szemléljen az előadás során, amelyhez jó esetben is csak absztrakt, szimbolikus viszony kötheti, hanem az aktuális világtól nem elkülönülő *plateá*ban találja magát (ahogy egy helyütt Weimann fogalmaz: a *platea*-logikájú előadások a játék világát nyíltan mint a való világ teátrális dimenzióját kezelik ^[9]).

A politikai aktivista performanszművészek esetében tehát – és Billy tiszteletes tevékenysége részben legalábbis ide is sorolható – érthető módon eleve nem a *locus* megteremtésén van a hangsúly, nem egy mimetikusan reprezentált, a hétköznapihoz képest imaginárius világ megvalósításán, amelynek szemlélése esztétikai élményt okoz. Billy tiszteleteséhez hasonló játékot folytattak például az amerikai „Billionaires for Bush” csoport tagjai, abban az értelemben, hogy performanszaikban a teatralitás a játék örömein túl valós politikai célokkal is bír. A csoport színészekből áll, akik alakulásukkor, a kétezres évek elején úgy igyekeztek aláásni Bush elnök tekintélyét, hogy a republikánusok estélyein megfelelő nagyesztétis-szmokingos öltözékben, kérkedő eleganciában a dúsgazdag vendégeket is túllicitálva kampányoltak az elnök mellett, azokat a pénzembereket képviselve, akik hatalmas vagyonukat sikeresen duzzasztották tovább Bush kormányzása alatt, és ezt az állapotot politikai eszközöket nem válogatva meg is kívánták tartani. A színjátszás terét itt nem a színészek rendezték be, ők a meglévő politikai térbe léptek be, annak inherens teátrális dimenzióit kihasználva. Billyvel is hasonló a helyzet, például amikor a munkaerőt etikátlannal kizsákmányoló áruházláncok előtt prédikál. A Starbucks kávézóláncból már többször is kitiltották, mert kissé leegyszerűsítve arra hívta fel a figyelmet, hogy az üzlet által generált irdatlan nyereségből még véletlenül sem részesül az, aki a kávébabot termeli, a rendszer fenntartásához pedig minden vásárló hozzájárul. Bár mindezt tiszteletesként prédikálva, esetenként a kiváló gospelénekesekből álló, performanszainak és igehirdetésének szerves részét képező templomi kórusával kísérve adja elő, itt sem *locust* terem, hanem a közteret lakja be, a játék által teremti belőle *plateát*.

Ha azonban nem is hoz létre olyan *locust*, amely egy imaginárius világot jelenítene meg a közönség számára (lásd például a *Hamlet*ben a dán udvart vagy Veronát, a tragikus szerelem helyszínét a *Romeo és Júliá*ban), bár ezt időnként ironikusan teszi, tiszteletesi mivoltában mégis játékba hozza azt a hagyományt, amelyben a *locus* nem csupán egy esztétikai értékű, imaginárius tér. Olyan teret hoz létre, amely bizonyos szempontból nagyon is hasonlít a középkori vallásos drámák által létrehozott térre, vagy talán pontosabban fogalmazunk, ha azt mondjuk: emlékeztet bennünket arra, hogyan és mitől tud megváltozni a teátrális mozzanat értéke akkor, ha vallásos rítus keretezi. A Corpus Christi játékokban hiába nem kerül azonos ontológiai szintre a rítus által közvetetten megidéztet valóság – a *locus* – és a közönség aktuális vallási ünnepének a *plateá*ban megmutatkozó teátrális eleme, amely maga a vallásos színdarab, mégsem marad a *locus* pusztán esztétikai

absztrakció. Azért nem, mert valóságosságát a közösség hite garantálja – ahogy viszont a *locus*, azaz az abban megjelenített értékek a közösség értékrendjét, világlátását határozza meg. Amennyiben elfogadjuk, hogy Billy a politikai és színházi performatív hagyományokon túl valóban játékba hozza az egyházi hagyományt is, úgy elmondható róla, hogy tiszteletesként képes a személyével közvetíteni a közösség profán világa között és aközött a hitbéli, spirituális tartalom között, amelyben a közönsége potenciálisan hisz. Felmerül a lehetősége annak, hogy a politikai aktivizmust is meghatározó értékrend akár egy átfogóbb, vallásos hiten alapuló értékrend része is lehet. Ilyen szempontból tehát a *platea* játékterében Billy is megjelenít valami szimbolikusat és távollevőt, egyfajta spirituális valóságnak a lehetőségét, amely a fogyasztásellenes akciót bekeretezi, ha a résztvevők úgy kívánják, hiszen csupán a saját hitükön múlik. Amikor a közönség hitelkártyáiból egy közösségi ördögűzés során kipurgálja a gonosz szellemet, nem pusztán azt teszi, hogy hitelintézetek és az azokat fenntartó, fedezet nélküli fogyasztásra sarkalló rendszer kritikáját nyújtja, miközben a tévés evangelizátorokat figurázza ki, és profi előadóként szórakoztatja a játékot élvező közönséget, hanem felmutatja annak a lehetőségét, hogy a közösséget meghatározó értékek megváltoztatásával a hétköznapijainkat meghatározó szerepeinket, a hatalmi struktúrával szembeni viszonyainkat is újragondolhatjuk. A politikai aktivistákkal összehasonlítva nem csak azért más, mert a színházi szórakoztatás hagyományát is játékba hozza,^[10] hanem két egyéb dolog miatt is. Egyrészt mert felmutatja azt a lehetőséget, hogy a bennünket irányító meggyőződéseinkre, értékeinkre úgy is tekinthetünk, mint a valóságunkat meghatározó hitünkre, amelyet performatív módon valósítunk meg a cselekedeteinkkel. Másrészt pedig, mivel felveti a lehetőséget, hogy magunkra nem csak politikai célokkal azonosuló, aktív közönségként, de akár potenciális hívőkként is gondolhatunk (és itt fontos tekintetbe vennünk a Billy nyája által felvonultatott „hívők” hitének igen széles spektrumát) akik elfogadják, hogy léteznek általuk nem befolyásolható dolgok, amelyeknek bár folyamatosan ki vagyunk téve, mégis bízhatunk bennük.^[11] Amikor Billy a hitelkártyás ördögűzés során arra invitálja a közönséget, hogy ajánlják fel kártyáikat a szeánszra, amelyekből a performansz meglehetősen komikus logikája szerint megfelelő rituáléval kiűzhető az „ördög”, akkor valójában hasonló kritikáját adja a fogyasztói társadalomnak, mint Wickstrom. Amikor a karácsonyi bevásárlás közepén kórusával fordítva száll fel a mozgólépcsőre, arra kényszeríti a védtelen közönséget, hogy legalábbis ideiglenesen függesszék fel a fogyasztás olajozott gépezetében való részvételüket. Amikor viszont szabályos közösségi istentiszteleteken meghívott tiszteletesként prédikál, vagy még inkább akkor, amikor saját nyájában olyan hagyományos papi teendőket végez, amelyek az emberi élet fordulópontjainak rítusaihoz kötődnek, akkor mégiscsak létrejön egy imaginárius tér, amelyre azonban már nem illik a *locus terminus*, legalábbis nem a reneszánsz színházban megjelenő értelemben, ugyanis a középkori színházi rítusban, illetve a Disney áruházban generált *locushoz* hasonlít.

Az általam vizsgált három példa közül tehát egyikben sem egy tipikus *locus* az, ami megjelenik, azaz egyiknél sem ugyanaz a logika működik, mint Verona vagy dán udvar esetében, bár mindhárom esetben beszélhetünk valami távollevőnek egy performatív játék általi létrehozásáról, vagy valóra váltásáról. Az utóbbi két esetben azonban nem mondható el, hogy a közönség

szabadon döntött a *locus* valóságosságáról, mivel az isteni igazságok megjelenítése és azok szemlélése (a Corpus Christi esetében), illetve az előre gyártott fogyasztói szerepekbe való behelyezkedés (a brand performatív megvalósítása esetében) egyfajta – a hétköznapiakat kiegészítő, azt fenntartó – rituális munka részeként értelmeződnek, játék voltuk ellenére. A közönségnek nincs igazán lehetősége vagy rálátása arra, hogy a valóságba vetett hitét, a rítus által fenntartott valóságot felülvizsgálja vagy akár újragondolja. Billy azt a lehetőséget mutatja fel, hogy a spirituális instancia, amely a közönség hétköznapi létének tereit átírhatja, a közösség választása nyomán működhet. Ezt a játékteret a *locus* és a *platea* kettősségét kibővítendő *mundus* terminussal jelölöm, az egész világot játéktérnek elgondoló, azt színháznak posztuláló *theatrum mundi* metafora második tagjára utalva, amely szerint a világ maga a színpad, amelyen emberi létünk szerepeit játsszuk. A *mundus* értelmezésében azt a játékmódot jelöli, amely során a *locus* bevallottan reprezentációs logikája (mivel valami távollévőt reprezentál), átfordul, amennyiben a közönség hinni kíván benne, és ezáltal megvalósul. Természetesen hiába próbálna a közönség akár minden erejét bevetve nagyon is akarni, hogy márpedig a dán udvar *valóban* jelenjen meg számukra, váljon valósággá a színpadon – ez a megvalósulás, bár igen jelentős művészi, esztétikai igazsággal mindenképpen bírhat, nem fog közvetlenül kiterjedni a közönség világára. A *mundus* esetében nem egyszerűen arról van szó, hogy a közönség valóságára építő *platea* prezentációs logikája bekebelezi a *locust*, amelybe ezáltal a nézőket is bevonja, vagy hogy a kettő valami módon egymásra vetül. Sokkal inkább úgy kell elképzelni, hogy a játék képes önmaga teremtményét színre vinni, a világ átértelmezéséhez perspektívát, átformálásához kulcsot adni, és felmutatja a játék által megjelenített világ potenciális valóságát annak a közönségnek, amely ezt képes valóra váltani.

Billy esetében, úgy gondolom, azért lehet megvilágító erejű a *mundus* terminus bevezetése, mert kifejezi a teatralitásnak egy sajátos működését, amelyben rítus és szabadság paradox módon nem összeférhetetlen: nem csak annak a lehetőségét mutatja fel, hogy a világunkat meghatározó értékeket (közösségként is) megválaszthatjuk, vagy azokat felülvizsgálhatjuk aszerint, amit igaznak gondolunk, amit valóban igaznak érzünk; ezen túl ugyanis még paródiájával is felveti, hogy lehetséges bízunk a szándék forrásának hitelében – aminek valósága viszont annyira lesz megingathatatlan, mint amennyire a benne való hitünk is az. Fentebb már utaltam rá, hogy Wickstrom a színházmetafora negatív értelmét használja fogyasztásellenes kritikájának megvilágításához, tehát szintén a *theatrum mundi* metafora egy változatára támaszkodik. A Disney áruházban (vagy az egyéb, brand által meghatározott terekben – amelyeknek célja a fogyasztó mindennapi tereinek bekebelezése) szintén a performatív játéknak a hétköznapi valóságra való kiterjedését látjuk megvalósulni. Bizonyos értelemben ez is *mundus*nak lenne nevezhető a fentiek alapján, feltéve, hogy mindannyian hiszünk benne. Nem nehéz azonban belátni, hogy Wickstrom miért tartja ezt a valóságot megtévesztőnek. Bár végeredményben működőképesnek gondolja, mivel nem hisz az igazában, mégiscsak hamisnak találja, tehát mégsem alkalmas rá a terminus. A *mundus* ugyanis azt a potenciálisan fiktív reprezentációt jelöli, amely a *platea* játékterében jön létre, és a közönség hite nyomán válik valósággá. Bár a színházmetafora egy sajátos értelmezését szokás a rituális drámára is vonatkoztatni, ez a fajta *theatrum mundi* csak áttételesen kapcsolódik ahhoz a *mundus*

hoz, amelyet értelmezésemben Billy játékanak logikája bont ki. Martin Stevens szerint például a vallásos drámák, azon túl, hogy a rituális játék időszakára a biblikus narratíva megjelenítésével átalakították a drámákat előadó, azokat befogadó városok tereit, párhuzamos tereket hoztak létre azokkal a korabeli, „T-O”-nak nevezett térképekkel, amelyek trónoló Krisztussal a tetején ábrázolták a világot. Ebben az értelemben egyfajta kozmikus *theatrum mundi* megjelenítői voltak. A középkori közönség számára ugyanakkor nem létezett az az alternatív perspektíva, amely szerint a *mundus* potenciálisan újraírható, mint ahogy a Wickstrom-anekdotában szereplő hölgyek számára sem. A Billy által felkínált *mundus* viszont Wickstromhoz képest annyival segít előrébb, hogy felmutatja: az alternatív lehetőség is azzal jár, hogy – a középkori színházi példát meghatározó vallási ideológia működéséhez képest meglepő hasonlósággal – testi valónkkal, cselekedeteinkkel megtestesítjük azokat az értékeket, amelyek hitünk szerint alkalmasak közösségünk létrehozására és fenntartására.

Jegyzetek

1. Lásd például a „Who owns the internet” című cikket a *New Yorker* 2017. augusztus 29-i számában: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/08/28/who-owns-the-internet>.
2. Erről bővebben: http://www.revbilly.com/about_reverend_billy. Hozzáférés: 2017. augusztus 1.
3. A Lanier-ről írott nekrológ is megemlékezik erről a kijelentéséről: <http://www.nytimes.com/2013/10/06/theater/sidney-lanier-90-experimental-stage-producer-is-dead.html>. Hozzáférés: 2017. augusztus 1.
4. A teljes európai hagyományról lásd: Meredith és Tailby (1986).
5. Erre jó példa a Kolve monográfiájában olvasható anekdota, amely szerint a York Corpus Christi játékok egyik jelenetét, amelyet az ácsok céhe adott elő, lecserélték, mivel az ácsok panaszt tettek a játékokat felügyelő hivatalosságoknál, hogy a darabjuk fogadtatása inkább nevetésbe és lármába torkollott, mintsem vallásos áhítatba. A céh kifejezett kérésére megkapták cserébe a Heródes jelenetet, amelyről tudhatjuk, hogy jellemzően szintén komikum forrása volt, főleg a címszereplő haragjának túlzó megjelenítése – tehát csak remélhetjük, hogy ezzel jobban jártak. (Kolve 1966, 130). Egyfajta ellenpéldaként, ahol a színészi játék illúziója éppen a pozitív értelmű hazugsággal társul, lásd: Pikli (2013).
6. Lásd a jelen számban Jennifer A. Low cikkében a *Castle of Perseverance*-ről szóló részt, valamint a darabhoz tartozó scenikai rajzot, amelyen a sátrak jelentik az erények és bűnök allegóriájának erődeit, és ezek között halad egyiktől a másikig az emberiség allegóriája.
7. Ennek a reklámműködésnek a logikája talán még jobban megérthető a Wickstrom által vizsgált további példákban, olyanokban, ahol például ruhákat reklámoznak a brand által képviselt életérzéssel együtt, a hozzájuk tartozó élettérrel: a szerepeket a hozzájuk tartozó szűzsével együtt.
8. Erről bővebben lásd: Worthen (1998).
9. „The play world continues to be frankly treated as a theatrical dimension of the real world”. 76.
10. Mint fentebb említettem, ennek a kombinációnak is létezik hagyománya, melynek monografikus elemzését adja Wiegink (2011).
11. Marta Nussbaum amerikai morálfilozófus szerint ez az emberségesség kritériuma: “To be a good human being is to have a kind of openness to the world, an ability to trust uncertain things beyond your own control, that can lead you to be shattered...” (Aviv: 2017)

Irodalomjegyzék

- Aviv, Rachel (2017): *The Philosopher of Feelings*. The New Yorker. 2016. Július 25.
<https://www.newyorker.com/magazine/2016/07/25/martha-nussbaums-moral-philosophies>
- Coletti, Theresa és Gail McMurray Gibson (2010): The Tudor Origins of Medieval Drama. In *A Companion to Tudor Literature*. Szerk. Kent Cartwright. Chichester, Wiley and Blackwell, 228-245.
- Kiss Attila (2007). *Protomodern - posztmodern: szemiotikai vizsgálatok*. Szeged, JATEPress Kiadó, 2007.
- Kolve, V.A. (1966): *The Play Called Corpus Christi*. Stanford, Stanford University Press.
- Lane, Jill (2010): Billy tiszteletes. Prédikálás, protestálás és posztindusztriális köszölés. Ford. Gollowitzer Dóra Diána. *Apertúra*, 3. <http://apertura.hu/2010/nyar/jill>
- Meredith, Peter és John E. Tailby (1986): *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages*. Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- Pikli Natália: Licence to Laugh, Licence to Lie: The Naked Truth and Falstaffian Palpable Lies. In *Whack fol the dah: írások Takács Ferenc 65. születésnapjára : writings for Ferenc Takács on his 65th birthday*. Szerkl Farkas Ákos et.al. Budapest, ELTE BTK Angol-Amerikai Intézet, 325-336.
- Stevens, Martin (1995): From *Mappa Mundi* to *Theatrum Mundi*: The World as Stage in Early English Drama. In *Essays in Early English Drama*. East Lansing, Michigan, Michigan University Press, 25-49.
- Turner, Victor (2008): A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban. A komparatív szimbológiáról. Ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó. In *Határtalan áramlás*. Szerk. Demcsák Katalin és Kálmán C. György. Budapest. Kijárat, 11-50.
- Twycross, Meg (2008): The theatricality of medieval English plays. In *Medieval English Theatre*. Szerk. Richard Beadle és Alan J. Fletcher. Cambridge, Cambridge University Press, 26-74.
- Weimann, Robert (1978): *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Wickstrom, Maurya (2006): *Global Capital and its Theatrical Seductions*. New York, Routledge.
- Wiegink, Pia (2011): *Protest EnACTed: Activist Performance in the Contemporary United States*. Heidelberg: Winter.
- Worthen, W. B. (1998): Drama, Performativity, and Performance. *PMLA*, 5. 1093-1107.

© Apertúra, 2017. nyár | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2017/nyar/matuska-locus-platea-mundus-a-tarsadalmi-valosag-eljatszasanak-modozatai/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2017.12.4.5>

