

SZABÓ ATTILA

A politikum mint beszéd mód:

Zsámbéki és Schilling Csehov tükrében

Három fiatal rendező, művészi pályája legelején egyaránt Csehov *Sirályát* viszi színpadra. Zsámbéki Gábor Kaposváron, 1971-ben, rögtön utána Székely Gábor Szolnokon, majd harminckét év múlva Schilling Árpád Budapesten. Közöttük átível két politikai korszak, két színházi rendszer két rendezői szerepfelfogás.

Mindhárom előadást a kritika már rögtön a bemutatásukkor egyfajta mérőföldkőnek, egy új színházi időszámítás, vagy legalábbis egy másfajta színházi nyelv elindítójaként jelöli meg. Zsámbéki bemutatóját a „Kaposvár jelenség” egyik lehetséges kezdőpontjának tekinthetjük, míg Schilling előadásának jelentőségét egyelőre a meglehetősen nagy kritikai visszhang, illetve a belföldi és külföldi szakmai díjak nagy száma jelzi.

A Kaposvári és Szolnoki rendezéseket már Pályi András 1972-es kritikájában párhuzamosan olvas-sa,¹ míg a Schilling-előadás bekapcsolására először Csáki Judit utal,² majd Sándor L. István veti fel a módszeres összehasonlító elemzés fontosságát,³ mely „nemcsak a Csehov-játszás változását tárhatná fel, hanem azt is, hogy az elmúlt harminckét évben módosult-e a színház szerepe, társadalmi súlya, változtak-e a közönség elvárásai. Így a színművészet egykori és jelenlegi helyzetének megértéséhez juthatnánk közelebb.” A „Színházteremtő fiatalok színháza” című, kissé keserű hangvételű cikkében kiemeli a történeti perspektíva hiányát a mai magyar művészet alkotói és befogadói oldalán egyaránt: „A mai magyar színháznak ugyanis nincs emlékezte (mint ahogy a társadalom egészének

sincs). Irányítói a teljes amnéziában hisznek, alkotói a jelen vakságában élnek. (...) Az amnézia nemcsak az értékek tisztázásától, hanem a szerves fejlődés lehetőségétől is megfosztja a színművészetet”.

Így tehát talán nem túl erőltetett az a kijelentés, hogy a két korszak előadásainak viszonya egymáshoz, a színházi kontextushoz és a kritikai recepcióhoz akkor is (színház)politikai jelentőségű, hogyha maga a klasszikus szöveg elsősorban nem a politikai, hanem inkább színházi ars poéticát megfogalmazó olvasatokat kanonizálja.

A legtöbb kritika megfogalmazza, hogy mindhárom előadás diszkrétben valamiképpen megjelenik a fából ácsolt színpad, sőt a két korábbi színrevitel a színpadot építő munkások kalapácsütéseivel indul. És konkrétan kinyilatkoztatott rendezői programunk is van, – a Zsámbéki Gáboré így hangzik: „Programunk: korszerű, igazságszerető, humanista színház. Aktuális színházat akarunk, amely hatásosan szól a mi gondjainkról és tennivalóinkról.”⁴ Barta András a kijózanodás metaforájaként értelmezi az előadást: Trigorin szánalmas dilettáns, és Zsámbéki azt mutatja meg, hogy miként megy tönkre fokozatosan ez a műkedvelői deszka-ácsolat.⁵ Ezzel szemben Demeter Imre azt emeli ki, hogy, ugyanez a deszkaszínpad az új művészet küzdelmét jelzi a retrográddal szemben.⁶

Schilling Árpád már a cím „hibás” írásmódja kapcsán is egy koncepció konkrét megfogalmazására kényszerül: „ez a *mi* Sirájunk, nem a *Sirály*, ugyanakkor, a nyelvi játék által megidézett rétegnyelvi, sőt szleng kifejezés metaforikusan a Zsámbéki programjával igencsak szorosan rokonítható rendezői

¹ Pályi András: A két *Sirály*. *Színház*, 1972/3. 11–14.

² Csáki Judit: A pucér siráj. A Krétakör Színház Csehov-előadása. *Magyar Narancs*, 2003. 10. 30.

³ Sándor L. István: Színházteremtő fiatalok színháza. *Ellenfény*, 2004/2. 4–10.

⁴ Idézi Mihályi Gábor: *A Kaposvár-jelenség*. Műzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1984. 285.

⁵ Barta András: Színházi esték vidéken. *Magyar Nemzet*, 1971. 10. 10.

⁶ Demeter Imre: Évadnyitás után Kaposvárott. Korszerű, humanista színház. *Film Színház Muzsika*, 1971. 10. 09. 10–11.

irányvonalat foglal magába: a tradicionális színházi konvenció átírásának, illetve egy olyan színháznak az igényét, mely a mai létezést és nyelvet reprezentálja. Itt nem ácsolt színpad, hanem füstgép „keretezi” Trepljov előadását, melyet Arkagyina „alternatívának” titulál. Zsámbéki és Schilling rendezését összevetve Sándor L. István szintén a színház önreprezentációjának csapásvonalán fogalmazza meg következtetéseit. Az 1971-es előadások nem „a színház mibenlétére kérdeznek rá, azt adótnak veszik, csak felmutatják mechanizmusait. Elfogadják a kialakult művészi kifejezőeszközöket, de ezeket másképp kívánják működtetni, mint ahogy az a korabeli Csehov-produkciókban akkoriban megszokott volt. Ezzel szemben Schillingnek nincsen kőszínháza, csak a Fészek Klub kupolaterme, tehát a rendezésében magának a színháznak a mibenléte válik kérdésessé, aminek minden egyes elemére külön rá kell kérdezni: hol a színház és az élet határa, mi a néző szerepe, hol kezdődik és hol végződik az előadás?”⁷

Vannak olyan vélemények is, viszont, például a Kondorosi Zoltáné,⁸ melyek radikálisan megkérdőjelezzik a Csehov-szöveg színház-metáforakénti értelmezésének produktivitását. A *Sirály* „nem tézisdramma, hisz a színháznak legalább négy-ötféle értelmezése szerepel benne. Csehov a szereplőknek elsősorban az életükről és nem a művészetükről beszél, az életüket a maga valóságossága felől ragadja meg” Ez az értelmezés tehát nem tulajdonít formateremtő jelentőséget a színház művészi önreprezentációjának, hanem egy lépéssel hátrálva, a teljes, egyéni/szociális lét lehetőségeire kérdez rá, amelyben a „keretezett” színház csak egy, bár kiemelt jelentőségű érintkezési teret képez.

Kíséreljük meg tehát a két előadás összevetésének olyan aspektusát kidomborítani, amelyben a két rendezői formanyelv a szociális tér két radikálisan különböző konstrukcióját reprezentálja. E különbözőség következményeként természetesen a színház szerepe is radikálisan megváltozik. Ennek megfogalmazásához két kérdést kell vizsgálnunk: miként viszonyulnak a rendezések a színházi formanyelv tradíciójához, illetve azt, hogy a reprezentáció szintjének megválasztása által a szociális tér milyen tág kereteit jelöli ki?

Ez a vizsgálódás annyiban tekinthető politikusnak, amennyiben itt a fogalom etimológiai gyökereihez megyünk vissza: mindaz politikainak tekinthető, ami a *polis*, tehát egy kisebb-nagyobb közösség identitáskérdéseit (válságait), belső viszonyait (viszonyváltozásait) jeleníti meg.

Az olyan drámák színpadi átültetéseinek vizsgálatához, melyben inkább a beszélő, mintsem a cselekvő embert látjuk, és a Csehov-szövegek ilyenek, meglehetősen könnyen alkalmazhatónak tűnnek azok a politikaelméletek, melyek a politikumot interszubjektivitásként határozzák meg. John Dewey szerint a „közösségnek meg kell határoznia önmagát”,⁹ mely egy olyan kommunikációs aktus során történik melyben nem egy előre meghatározott identitás átvitele zajlik. Az egyirányú áramlás helyett a kommunikáció ezen formája mindössze egy közös szituációértelmezést takar, melyben a saját létpozíciókra közösen reflektálhatunk, még akkor is, ha a nézőpontok és identitások divergenciája mindvégig megmarad. A „szubjektivitás” zártágából az „inter” közties zónájába való átlépést nem jelenti az individualitás feladását, csak egy olyan kooperatív magatartást jelöl, amelyben az individuum szabadságát „csak” a közös szövegalkotás normáinak kell alávetnie. „Vitáink és beszélgetéseink egyedüli eszközeink arra, hogy a tárgyakat és a viselkedés kérdéseit megítélhessük.” – írja 1927-ben a *The Public and its Problems* című munkájában. Ehhez a gondolkodáshoz kapcsolódik Richard Rorty kontextualizmusa is, amikor a politikumot a kizárás illetve befoglalás viszonylatában értelmezi. A „Kik vagyunk?” kérdést nem lehet problémamentesen pusztán retorikai alapon megválaszolni: csak azok vagyunk a „MI”, akikért felelősséget tudunk vállalni, akik bevonhatók egy közös kontextus keretei közé.¹⁰

Hogyha a naturalista dráma azzal az igénnyel lép fel, hogy a lehető legközelebből reprezentálja a mindennapi beszélgetés és kommunikáció folyamatát, akkor felmerülhet a kérdés, milyen tág az a szociális kontextus, amelyet reprezentál? És vajon ezt a problémát maga a drámaszöveg egyértelműen meghatározza-e?

Peter Szondi híres drámaelméletében Csehovot a dramatikusi forma válságjelenségei közé sorolja,

⁷Sándor L. István: i. m. 5.

⁸Kondorosi Zoltán: Milyen legyen a színház? *Ellenfény*, 2004/2. 11–14.

⁹John Dewey: *The Public and its Problems*. Henry Holt, New York, 1927.

¹⁰Idézi Carsten Ljunggren: *The Public has to Define Itself* IN *Studies in Philosophy and Education*. Springer Netherlands, Volume. 22/Number 5, 2003.

mert a forma zártsága, a dialógus látszólagos rendje mögött a valódi kommunikáció lehetetlensége bujkál. A szereplők mintegy belekényszerülnek egy közös térbe, és egy interakciós rutinokból felépülő sémarendszerbe: elbeszélnek egymás mellett, kitérnek a válaszok elöl, hirtelen témát váltanak.¹¹ Érdekes megfigyelni viszont, hogy egy ilyen szöveg csak az arisztotelészi dráma-definíció normáinak nem felel meg, mely a forma zártságát és a narratíva (a történet szerkesztés) elsődlegességét hangsúlyozza. Ha a mindennapi beszélgetés szerkezetét és konvenciórendszerét vizsgáljuk, kitűnik, hogy az nem támaszt olyan szigorú mércéket a megfogalmazás tematikus szerkesztése és formai tisztasága iránt. Sőt, a mindennapi beszélgetés egyes műfajaiban a beszélgetés tárgyánál sokkal fontosabb, hogy lehetséges és egyáltalán létrejön a beszélgetés, és létrehoz egy kontextust, egy interszubjektív teret.¹²

Egy színházi rendező tehát igen tág eszközkészlettel rendelkezik ahhoz, hogy a reprezentáció szintjének megválasztásával és a beszédmód mikéntjének meghatározásával különféle „tágasságu” szociális tereteket reprezentáljon a színpadon. A hipotézisem az, hogy Zsámbéki Gábor értelmezése sokkal szélesebb és koherensebb interszubjektív kontextust definiál, még akkor is, hogyha ez a tér semmiképpen sem tekinthető problémamentesnek, míg Schilling dialógustere nem engedi meg a páros beszélgetésnél magasabb kontextus létrejöttét.

Nézzük először a két rendezést a színházi tradícióhoz való viszonyukban. Pályi András Zsámbéki rendezését a Sztanyiszlavszkij által meghatározott erős színházi formanyelvvvel hozza kapcsolatba, aki igen pontos konvenciókat is meghatároz feljegyzéseiben: a patak, bokor, tisztás, fák, melegház pontos elhelyezése; és hogy a színészek egy szál virágot vagy füvet tépjenek idegességükben, belső feszültségük levezetésére. Pályi ugyanakkor megjegyzi, hogy Sztanyiszlavszkij konvenciójának lényege Csehov gondolatainak kibontakoztatása, s ha a mai rendezők alapvetően más eszközöket alkalmaznak ugyanebből a célból, Sztanyiszlavszkijhoz és Csehovhoz is hűek. Sztanyiszlavszkij játékhagyományától való elmozdulást elsősorban a díszlet átalakításával hangsúlyozta, felmondva a díszlet ábrázoló-illúziókeltő jellegével. Szintén Pályit idézve: „A drámát életre keltő, lehetséges színpadi atmoszféra, légkör, aminek csak

egyik, jóllehet nem elhanyagolható összetevője a játéktér kialakítása, a korral, a társadalom művészi izlésével, esztétikai normáival szinte évről évre változik; s ha a rendező valóban adekvát közeget akar teremteni a Sirályhoz, nemcsak az íróra, nemcsak a kánonra, de a nézőre is érzékenyen kell figyelnie”.¹³

Ebben a kritikai vélekedésben is tetten érhető a játékmód aktualitásigénye, melyet Zsámbéki már idézett programjában is megfogalmazott, de valószínűleg többről is szó lehet. A díszlet egyszerűsítését többen a színpad lecsupaszításaként értelmezik, tehát valamelyest hiányként. Azáltal pedig, hogy a színpad megszabadult az illuzórikus részletgazdagság konvencionális telítettségétől, végeredményben jelentéssé, kiemeltté vált. Olyannyira, hogy Szinte Gábor geometrikus díszlete az egész előadástér domináns jelentésképző elemévé vált. Barta András szerint az első kép, park a színpaddal olyan „rideg és barátságtalan, mintha egy barakkvárosban járnánk”, az előadást a kalapács kopácsolásának *monoton* osztatója keretezi, *rideg* körfüggöny előtt zajlik a játék, a tavat csak egy fehér négyzet jelöli. Egy ilyen díszlet radikális rendezői beavatkozást jelent a színpadi beszélgetés terébe, amely akarva-akaratlanul egységes kontextust határoz meg: egy olyan képi rendet, mely külső erőként ugyan, de bekerekezi és megszünteti a színpadi létezés divergenciáját. Ilyen értelemben mégiscsak megkerülhetetlen atmoszférateremtő ereje van a díszletnek, olyannyira, hogy Pályi András egyenesen romantikusnak aposztrofálja Zsámbéki színházi gondolkodását: „Zsámbéki az ellenpontozás technikájára építi az előadást. Komor színeivel vall a művészet megvilágosító erejéről: az ifjú művészet naivitásának és rutinba ütközésének tragédiája.” A színészi játék egységessége is egy erős globális értelmezést támaszt alá: csak Arkagyina és Trepljov alakját emeli ki, Nyina „*érdes és jelentéktelen*” (érdes, tehát a díszletbe simul). Az összes alakítás Trepljov megszületését támogatja (Dömötör Imre is kiemeli, hogy mindenki kicsit Trepljov akarna lenni). A régi és új művészet küzdelme *emberek küzdelme lesz*, akik reménységük eltipróját sejtik egymásban, s „e tehetetlen vergődés mindannyiukat fojtogatja.” Bár a színészi beszéd és szövegmondás pontosan nem rekonstruálható, hiszen nem maradt fenn az előadásról videofelvétel, ebből a néhány írásból is kitűnik, hogy az előadás

¹¹ Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. Budapest, Gondolat, 1979. 29–36. Ford. Almási Miklós.

¹² Vö.: Ronald Wardhaugh: *How Conversation Works*. Basil Blackwell Inc, 1985. 47.

¹³ Pályi András: i. m. 11.

teret adhatott egy nagyobb kontextusba való azonosulásra/betagozódásra, ahol a problémák közősek, a külső közeg ridegességéből származnak és egy egységes karakter identitásában egyesíthetők.

Schilling rendezése már a kaposvári előadásra is hagyományként tekint. És érdekes, hogy több kritika itt is a színpad lecsupaszításában határozza meg a rendezői nyelv újszerűségét. Fontos észrevennünk pedig, hogy az „ügynevezett eszköztelenség”, az „anyagtalánított előadás” mögött mégiscsak ott van a mindennapi nyelv és beszédmód nagyon is anyagyszerű, fizikai jelenléte. Ez az előadás közülünk szól (ahogy a színészek a közönség sorából lépnek ki, majd vissza is ülnek), rólunk szól: „egészen hétköznapi dolgokról van szó: féltékenység, szerelem, tehetség tehetségtelenség, változó viszonyok lehetefinom összejátékának a megrajzolása.” – írja Ölbei Lívia, például. És egészen pontosan fogalmaz: Schilling, azáltal, hogy a díszletet mintegy „eltörli”, megfosztja jelentőségétől, szinte a nyelvvel rajzol.¹⁴ Mert a színpadi beszédmód ilyen radikális átértelmezése, mely szinte beszédaktusonként képezi le a mindennapi párbeszéd energiaviszonyait, meglehetősen erőteljesen hasít bele a magyar színpadi nyelv konvenciórendszerébe. A színházi dikció, eddigi általános jelentéstelenségéből most a reprezentáció alapelemévé válik. Nem csoda tehát, hogy itt a színészi játékban sem lehetett konvenciókra támaszkodni, hanem szinte le kell kottázni minden egyes színésznek „a gyöngédségek és durvaságok egymásba is tükröződő hullámzásait”.

Az interszubbektivitás lehetőségeit nagymértékben korlátozza az a tény, hogy az előadás a mindennapi beszéd ennyire privát szférájának hipernaturalisztikus megjelenítésében határozta meg a reprezentáció szintjét. Erről a színtről igencsak problematikus egy koherens rendbe vagy narratívába foglalni a széteső, egymástól független identitásokat. És Schilling a Csehov szöveg színrevitelében meglehetősen éles döntésre kényszerül: az egyes mikroszituációk hiteles kidolgozásán túl kiszabadítja a szereplőket az egységes beszédterbe való behelyezkedés kényszeréből, melyet a szöveg, de leginkább egy értelmezési hagyomány szentesít. Így válik értelmezhetővé a színházi keret nem metaforikus, hanem funkcionális előjelű felbontása: a színészek egymás társasága elől menekülnek a nézők közé, hogy az üres tér se parancsolhasson

rájuk nem kívánt koherenciát. Arkagyina székét elfordítva nemcsak Trepljov művészi koncepciójának mond nemet, hanem kegyetlenül attól is elzárkózik, hogy (egy nagyobb szociális közegben) felelősséget mutasson fia élete iránt. A szereplők folyamatosan egymás „színreviteleinek” komolyságát ellenpontozzák, így, ha meg is jelennek a páros dialógusok szintjén fontos, aktuális és talán a tragikum csíráit is magukba foglaló szituáció-kezdemények, ezek nem tudják áttörni az intim vonatkozás szféra atomjainak határait. Az önreflexió tehát sosem kerül ki a szociális szférába, nem válik megvitathatóvá, hanem zárványként a mikroszituációkba rekesztődik. Így tehát hiába rekonstruálható szinte mértani pontossággal minden egyes alak koherens motivációrendszere, egyéni sorsa, nincsen olyan tágabb kontextus, amelyben a szereplők legalább „egymás életének megrontói” lehetnének. A kritikai recepció által kiemelt számos intertextuális kapcsolódási pontja mellett (Ruszt József „civil ruhás” *Rómeója*, vagy Louis Malle *A negyvenkettedik utca Ványa bácsija*) hadd említsünk egy másik, ezúttal kortárs előadást, mely a mi szempontunkat támasztja alá. A londoni Forced Entertainment Group *Bloody Mess* című performansa pontosan ezt a folyamatot tematizálja, ahogy a szereplők felláznak a zárt előadásszöveg, az egyszerű mű, az egyetlen kontextusba oltott színpadi létezés ellen.

Schilling előadása is a színész szerepét hangsúlyozza, mint aki újra egyedül felelős az általa megformált alak milyenségéért, a rendező jelenléte szinte eltűnik a produkció látható felületéről. Így igazat adhatunk azoknak az értelmezéseknek, melyek kiemelik, hogy az előadásnak annyi főszereplője van, ahány alak megjelenik a színpadon, és, hogy mindegyik szereplő szemszögéből még egyszer, újként nézhető vissza az egész előadás.

A kulturálisan erősen behatárolt rétegnyelv megjelenése is a kirekesztés stratégiájaként működik. Nem véletlen, hogy több, főként idősebb néző felháborodva fordul szembe a magyar általános színészi dikció megváltoztatott, jelentéssé, de számára érthetlenné tett formájának. Ugyanis ez a beszédmód már nem egy nagyobb közösség identifikációját hangsúlyozza, csak egy kisebb térség, *polis* és azon belül is csak azoknak kínál azonosulási lehetőséget, akik beszélnek ezt a retorikát végletekig elutasító, mindvégig a legközelebbi szférában maradó, a frag-

¹⁴ Ölbei Lívia: *Commedia del A. P. Csehov. Vas Népe*, 2005. 10. 28. 7.

mentációra és a kimondás bizonytalanságára építő dikciót. Főként a nagyvárosok (és leginkább Budapest) fiataljainak beszédmódja ez, akik valamelyest már megtanulták élni és olvasni a létezés kisebb koherenciájára építő reprezentációs szövegeit (például a valóság-show nyelvét és képi struktúráját).

Az előadás tehát, ha az identitások nagyobb diverzitását mutatja fel, mint az egy alak köré csoportosuló vagy egy egységes atmoszférát meghatározó reprezentációk, az azonosulás csak egyéni, a szociálissal szembeforduló formáit kínálja. Ezen a vonatkozási szinten viszont semmiképpen sem válhatnak lehetővé a magasabb koherenciájú fórumot igénylő esztétikai tapasztalatok, mint a tragikum vagy a komikum. A mindennapi, atomikus létezés ilyen dokumentarista reprezentációja sem tudja ezeket a kategóriákat értelmezni, csak egy tágabb narratív keret vagy interszjektív tér jelenlétében. Ha tehát Schilling elutasítja a tradicionális választás kényszerét tragikum és komikum között, és nemcsak azért, hogy Trepljovot életben hagyja a végén, akkor ez a gesztus a színházi program szempontjából is jelentéssel bír. Aktuális létünk olyan színpadi megfogalmazását látjuk a színpadon, amelyben a diskurzus szinte olyan sokféle kontextusra és vonatkozási rendszerre esik szét, ahány beszélő, egy olyan létezést tematizál, amelyben az identitás egysége illetve az „inter”, mint köztes tér léte kérdőjeleződik meg.

Zsámbéki rendezése ezzel szemben egy dualista olvasat lehetőségét kínálja fel: az atmoszféra, és a fizikai tér, főként ellenséges jellegében, az ezzel való szembehelyezkedés lehetséges gesztusával közösséget teremt, egy olyan interszjektív közeget határoz meg, melyben megvitathatóvá válik és létkérdéssé lesz a régi és új művészet viszonya, az illúzió és megalkuvás szociális és egyéni tett-lehetőségei. Egy ilyen előadásszöveg lehetővé teheti a beszéd-ellenbeszéd sémájára épülő színházi recepciót, a sorok közötti olvasatot, az alkotó és befogadó cinkos, politikai jellegű összekacsintását, amelyet Esterházy Péter a rendszerváltás előtti egész magyar diskurzus jellegzetességeként határoz meg. Schilling rendezése a nagyobb interszjektív kontextus és ezáltal a politikai diskurzus lehetőségét is elveti.

Érdekes, hogy ezt a két igencsak eltérő rendezést a kritikai recepció nagy része mégis egységesen a realista színház formakánonjába illeszti be. Ugyan-

csak fontos kiemelni, hogy ez a rendezés Schilling Árpád eddigi rendezői szerepét és formanyelvét radikálisan értelmezi át. Vannak olyan vélemények, miszerint ez a *Sirály*-előadás törést jelent a Krétakör játéktílusában, mások, mint Bóta Gábor¹⁵ egyenesen két stílus párhuzamos jelenlétét mutatja ki Schilling munkásságában, a *Sirájt* a „megmozdulások”-kal szembehelyezkedő „intim játékok” közé sorolja, előzményeként említve a Krétakör *Leonce és Léna* bemutatóját.

Mégis tehát milyen értelemben kapcsolható mindkét rendezés a realista tradícióba? Vélekedésünk szerint a választ itt nem elsősorban a színészi játékmód kontinuitásában kell keresnünk, hanem a realista színházi gondolkodás egyfajta politikai meghatározottságaként definiálhatnánk, abban a törekvésében, hogy a szociális tér aktuális reprezentációját adja.

A különbség véleményünk szerint a reprezentáció szintjének meghatározásában rejlik. Olyan jellegű törekvésként definiálható ez az álláspont, mint amely a képzőművészet reprezentativitását vitatja. Zárásul álljon itt tehát egy művészettörténész vélekedése, Gombrichot idézem: „sokan egyetértenek azzal, hogy sosem létezett olyan kép, mely a természethez hasonlónak mutatkozott: minden leképezést konvencióink határoznak meg, úgy, ahogy nyelvünket a beszélők karaktere és a forgatókönyvek, melyeket használunk. Minden kép jel, és az a tudomány, amelynek vizsgálnia kell őket, nem a percepció pszichológiája – amint én is korábban hittem – hanem a szemiotika, a jelek tudománya.”¹⁶

Az a nézőpontváltozás, amely a szociális tér percepciójában tapasztalható az elmúlt harminc év alatt, hasonló törekvések esetén is, a stílus változását eredményezi. Ebben az értelemben, ha egy festészeti metaforával kísérelnénk meg a két előadás-koncepció megragadását, azt mondhatnánk, hogy a valóságfelfogás-reprezentáció metódusában Zsámbéki rendezése inkább egy kubista festményt idéz, míg Schillingé egy pointillista alkotást. Az elsőt tisztán kivehetők a mértani alakzatok és kontúrok, a másodikon nincsenek kontrasztos határvonalak, viszont megjelenik a festékfolt (esetünkben metaforikusan a nyelv) anyagisága. Ahhoz, viszont, hogy koherens formahatárokat találjunk, igencsak távoli perspektívából kell a képre tekintenünk.

¹⁵ Bóta Gábor: Könnyedebb és elmélyült pimaszságok. *Magyar Hírlap*, 2003. 11. 8–9.

¹⁶ Ernst Gombrich: *Sleeper Awakened: A Literary Parallel to Michelangelo's Drawing of The Dream of Human Life*. ed. Achim Gnann and Heinz Widauer, Milan, Electa, 2000.