

---

CSIZMADIA IMOLA

# HELYSPECIFIKUS SZÍNHÁZI TÉR- ÉS LÁTVÁNYOLVASATOK



STUDIA ARTIS

UArtPress

Editura Universitaria

Csizmadia Imola

HELYSPECIFIKUS SZÍNHÁZI TÉR-  
ÉS LÁTVÁNYOLVASATOK

Csizmadia Imola

HELYSPECIFIKUS  
SZÍNHÁZI TÉR- ÉS  
LÁTVÁNYOLVASATOK

Editura UArtPress / UArtPress Kiadó  
Târgu-Mureş / Marosvásárhely

Editura Universitaria / Universitaria Kiadó  
Craiova

2024

Lektorálta: dr. Szűcs Katalin Ágnes

© Csizmadia Imola, 2024

© UArtPress, 2024

© Editura Universitaria, 2024

Editura UArtPress

Târgu-Mureş, str. Köteles Sámuel nr. 6.

cod poştal 540057, România

web: uartpress.ro.

Editura Universitaria Craiova

Craiova, str. A. I. Cuza nr. 13.

cod poştal 200585, România

web: editurauniversitaria.ro

STUDIA ARTIS

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának

könyvsorozata, 15. szám

ISSN: 2734-8210

Támogató a Romániai Magyar  
Demokrata Szövetség és a  
Communitas Alapítvány



(ediție online pdf)

ISBN 978-606-8325-83-5

ISBN 978-606-14-2078-8

## TARTALOMJEGYZÉK

Bevezető .....	7
A kutatás módszere.....	15
1. Tér, keret.....	20
1.1 Az előadás helye a kortárs színházi gyakorlatban .....	20
1.1.1. A helyspecifikus terek sajátosságai .....	23
1.1.2. Térértelmezések... ..	30
1.1.3. Néző(k) tere.....	38
1.1.4. A táblaképből a talált térbe .....	46
1.1.5. Néző a műben.....	53
1.2. A keretek megnyitása. A reprezentáció tere, mint nyitott konstelláció.....	66
1.2.1. Nézett vs. tapasztalt tér .....	66
1.2.2. Az előadás és a létforma viszonya.....	78
1.2.3. A létforma, mint érzelmi tapasztalat.....	85
1.2.4. A művészi élmény tipológiája.....	88
1.2.5. A megélt tér.....	97
1.2.6. Téralkotás Duchamp-i gesztussal.....	112
1.2.7. A nézetté vált néző.....	123
1.3. A tér hatalmi aspektusa, és a megfigyelés praxisa .....	127
1.3.1. A fegyelmező tér.....	130
1.3.2. Felügyelet és megfigyelés a konvencionális (dobozszínpadi) és a helyspecifikus színházi gyakorlatban .....	136
1.3.3. A tér panoptikus módozata .....	139
1.4. A nézőt környező „fenomenológiai szféra” hatása az előadás recepciójára. Tárgyak, terek pszichológiája .....	151

1.4.1 Tárgyak, viselkedésmintázatok, (kényszer)képzetek.....	163
1.4.2. A tér pszichológiája.....	166
1.5. Az esztétikai közömbösség.....	182
1.6. A nézői lét szomatikus formája.....	195
1.6.1. A szóma hangsúlyossá válása a kortárs művészeti gyakorlatban.....	202
2. Látvány, kép.....	219
2.1. A képek nélküli színház.....	219
2.1.1. A keret, mint esztétikai evidencia.....	231
2.1.2. A plasztikus műforma (avagy a környezet specifikus térbeli látvány) és a síkkép (lásd dobozszínpadi kép) vizuális megmutatkozásának sajátosságai.....	243
2.1.3. Az ideális látás és a műben való benne-lét tapasztalata.....	254
2.1.4. A valós szemiotizációja.....	261
2.1.4.1. A ready-made, mint a valós szemiotizációja.....	266
2.1.5. Az előadás reprezentációs logikájának a megváltozása.....	270
2.1.5.1. Kimetszés a dolgok rendjéből.....	274
2.1.6. A szemiotikai értelmezhetőség problematikussága.....	278
2.1.7. Az észlelés kortárs módozatai. Percepciós pluralitás a művészet jelenkori gyakorlatában.....	283
2.2. Az észlelés és érzékelés problematikussága a művészet jelenkori gyakorlatában.....	299
Összegzés.....	310
Illusztrációk.....	319
Könyvészet.....	331

## BEVEZETŐ

Ami jelen értekezésben elindított az – ahogy René Berger mondaná – a „megértés szükségszerűsége” a jelenkori hely- vagy környezetspecifikus reprezentációk térhasználatának és látványolvasatának vonatkozásában.

A jelenkori művészeti jelenségek sokszínűsége, pluralizmus rákényszerít egy konkrét pozíció elfoglalására, ahonnan rátekinthetünk a vizsgálódás tárgyára. Minél nagyobb a heterogenitás, a szerteágazás, annál konkrétabb tárgyalási mód szükséges. Jóllehet nem áll szándékomban, és nem is vállalkozhatom a kortárs térsztétikát felölelő értekezés megírására, éppen emiatt nem kitárni kívánom az ajtót, hanem mindössze bekukucskálni azon.

Munkám vizsgálódási köre szűkre szabott. Szűkíteni kell a horizontot, aminek értelmében a jelenkori színházi térhasználatnak mindössze egy keskeny sávját vizsgálom. Az egyre dinamikusabban változó színházi tértapasztalatok kereteiből mindössze a hely- vagy környezetspecifikus előadások tér- és látványesztétikájára kívánok reflektálni.<sup>1</sup> E belátás felment az olyan – e vizsgálódás határain kívül eső – problémakörök számonkérésétől, amelyek tárgyalására e kutatási horizonton belül nem vállalkozhatom. E jelenségek egyike például az előadásnak a különböző médiumokkal való interakciója, az újfajta látványtechnológiák (digitális médiumok) vizsgálata. E lehetséges kapcsolódási pontokra

---

<sup>1</sup> Erősödik az igény, hogy minél konkrétabban szóljunk a jelenkori művészeti gyakorlat jelenségeiről, ahogy egyre inkább megfogalmazódik az orientálódás pontosan meghatározott és megnevezett igénye is. A jelenkori színházi térsztétika ugyanis eklektikusan hasznosítja a színház alakulástörténetében használatos csaknem összes térformát, térszerkezetet. Mondhatni, a jelenkori színházi térhasználatban e pluralitás válik alapvető értéké.

az elemzés nem tér ki, noha a jelenkori előadások egyre inkább a médiumok gyűjtőhelyeként értékelhetők, és erősen meghatározzák azok tér- és látványesztétikáját. Továbbá az értekezés kerüli a színháztörténetírás-jelleget. Több olyan szöveghely is található benne, amelyben a történeti korok tér- és látványesztétikájára tér ki, de mindössze a reflexió erejéig. A színháztörténeti korok térhasználatának (téresztétikájának) részletesebb, illetve alaposabb vizsgálata módosítaná az írásban kifejtett tételeket és elmozdítaná a kutatás nézőpontját. A történeti korok vizsgálata egy árnyaltabb és kimerítőbb elemzés, azaz egy teljes és önálló kutatás kereteit feltételezná.

A leíró elemzések meghatározó diskurzusa tehát azon színházi jelenségre reflektál, amely az előadásnak a dobozszínpadból a valós, „szabad”, azaz a környezeti (fizikai vagy „talált”) térbe való kikerülését jelenti. Ennek az „elmozdulásnak” – amely a reprezentációnak a hagyományos (perspektívaszínpadí) térből a konkrét, a művészi szempontból semleges kontextusba való áthajlását jelenti – jól látható következményei vannak mind a térhasználatot, mind a látványt és nem utolsósorban a befogadást tekintve. A bekövetkezett változások e törekvés kifejezetten expanzív (határsértő) jellegű „tüneteinek” vizsgálatára sarkallnak, amelyek.<sup>2</sup> Mivel az e kortárs reprezentációk térkezeléséhez és téresztétikájához tartozó teljes „problémaegyüttes” annyira sokszínű (lásd problematikus határjelenségek, a különböző „kilépési” kísérletek, esztétikai problémafelvetések stb.), hogy csaknem lehetetlen maradéktalan, mindenre kiterjedő feltérképezése és az ezzel kapcsolatos rendszerező summázat megírása, ezért a soron következő leíró elemzések csak néhány jelenségre kívánnak reflektálni, vállalva, hogy nem adnak mindenre kiterjedő magyarázatot. Következésképpen a jelzett vagy felvetett problémák szerteágazó kérdésköreit sem tudják kimerítően tárgyalni.

---

<sup>2</sup> Az erdélyi színháztörténetben ez a tendencia és törekvés a 90-es évektől kezdve van jelen a színházi gyakorlatban.

Olyan jelenségeket vizsgállok tehát, amelyek a hely- vagy környezetspecifikus előadások sajátosságaiként mutatkoznak, mint például a transzparencia elve, a keret, a rámutatás gesztusa, a *valós* behatolása, a szemiotizáció problematikája, a nézővel kialakított szituáció stb. E jelenségek körét három erdélyi helyspecifikus előadáson keresztül vizsgálom, amelyek nem a legrepresentatívabbak. A leíró elemzések példaanyagainak kiválasztásában nem ez a szempont vezérelt, hiszen ez valamelyest implikálná az előadások „értékre”, illetve az azok közti hierarchiára való rámutatást is. A vizsgálandó jelenség szempontjából sokkal nagyobb anyag kínálkozik, mint amit módomban volt megvizsgálni, de úgy gondolom, hogy e (mindössze) három előadásra történő reflektálás nem feltétlenül jelent hátrányt, és nem is az erőteljes sűrítés szükségessége diktálta.<sup>3</sup> Az a meggyőződés vezérelt, hogy így sokkal egységesebb és összefüggőbb lehet az írás. A vizsgált előadások jól illusztrálják az erdélyi színházi gyakorlatban létrejött helyspecifikus produkciók térfoglaló törekvéseit és látványkezelésük esztétikáját.

---

<sup>3</sup> A teljesség igénye nélkül kívánok reflektálni néhány előadásra. Marosvásárhelyi viszonylatban B. Fülöp Erzsébet rendezte az első helyspecifikus színházi előadást. 1993-ban a *Momo* c. egyéni műsort adta elő (rendező és színész is egyben) Émile Ajar szövege alapján (*Elöttem az élet*). Az előadás helyszíne a Forradalom utcai *Déry* bár (nevét Dérynérről kapta), amely a 90-es évek művészeinek (színészek, festők) kedvelt szórakozó- és társalgási helye volt. 1995-ben újból előadta a Kolozsvári Állami Magyar Színház büfében, majd 1998-tól a marosvásárhelyi Bolyai utca *Kebab* vendéglőjében játssza újra. A *Momo* a vendégszereplések alkalmával is mindig kocsmákban és kávézókban került színre, mindvégig megőrizve helyspecifikus jellegét. További előadások születtek, mint például a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház festőműhelyében Kövesdy István rendezésében a *Márika*, illetve 2000-ben Barabás Olga rendezésében az *Alexanderplatz*. (Az előadás az ARTeast Alapítvány és az Ariel Színház koprodukciója, helyszíne az Ariel Színház pincéje.)

Egy ilyenfajta teoretikus írást mindig nehezebb összefoglalóan jellemezni. Hogy mégis e kortárs és kétségtelenül bonyolultnak látszó jelenségeket némiképp elrendezzük, és hogy szűkítsük a vizsgálódás fókuszát, az elemzéseket megpróbálom valamilyen váz, korpusz köré építeni. Ennek megfelelően az írások két nagy részbe rendeződnek, amelyek egyben felvázolnak egy logikai ösvényt is, és kijelölnek bizonyos kereteket, amelyen belül a jelenségeket vizsgálom.

Az első rész egy-egy fejezet erejéig olyan problematikákra reflektál, mint a jelenkori hely- vagy környezetspecifikus előadások tértapasztalata: a reprezentáció térformáló elve és gyakorlata, az olyan (kortárs) térforma, mint az environmentális tér sajátosága és működésmódja (lásd térszerkezési problémák és módszerek). A hely- vagy környezet-specifikus fogalmakat a Patrice Pavis-féle értelmezésnek megfelelően használom, és jelen értekezésben olyan színreviteleket jelölnek, amelyek a valóságban fellelt helyszínhez, vagyis a nem színházi célra épült színházépületekhez köthetők. A város egyik kerülete, az utca, házak, magánlakások, elhagyatott gyárépületek mind olyan helyszínek, amelyek új megvilágításba helyezik a klasszikus vagy a modern szövegeket, továbbá a közönséget a szöveggel, a helyszínnel és a teljes mondanivalóval egyaránt egy teljesen másfajta viszony kialakítására készítetik. (Pavis 2006: 175)

Az első rész köré vont témakör továbbá olyan problémák felé terel, amelyek a reprezentációs határ vonatkozásában kapnak nagy hangsúlyt. A keret tárgyalása abban a feltételezésben összegződik, hogy ez képezi a reprezentáció azon (járulékos) elemét, amely meghatározza a vizsgálódás további irányát. Az írás állítása szerint a keret az, ami az előadás/mű lényegét változtató elmozdulásokat eredményezi. Ha ugyanis hiányzik a keret, akkor a műbéli egység és a struktúra is bizonytalanná válik. Továbbá a keret hiánya a felelős a reprezentáció esztétikai totalitásának a megszűnéséért is.

A keret tárgyalását azért is érdemes felvetni, mert a befogadás aktusában akarva akaratlanul valahogy mindig

ehhez a „nyugtalan kérdőmódhoz” (Almási Miklós) lyukadunk ki: hol kezdődik, illetve hol ér véget a keret? Tudni akarjuk, hogy mi az, ami a kereteken belül, azaz az „esztétikai locushoz” (Jacques Maquet) tartozik, és mi az, ami a szférán kívül esik. Az értékproblémák vonatkozásában ugyanis egyedül a keretek tudnak némi biztosat nyújtani.

S hogy még miért fontos a keret tárgyalása? A kérdést legjobban Søren Kierkegaard-ral tudnánk megválaszolni, miszerint „[...] úgy is megtudhatunk valamit a szomszédos országról, melybe nem léphetünk, ha határát járjuk körbe [...] ha azokat a szélső pontokat vizsgáljuk meg, ahová a művészet eddig merészkedett, akkor talán közelebb kerülünk ahhoz, hogy megértsük természetét.” (Kierkegaard 1994: 65) A keret tárgyalásából kínálkozik még több más kontextus is. A *valós*, azaz a kereteken túli jelenség szorosan összefügg a jelenkori hely- vagy környezetspecifikus reprezentációk aktuális problémafókuszával., E kortárs művek immanens logikájához tartozik ugyanis az esztétikán kívüli valóság tendenciaszerű érvényesülése a műben, s e termékeny feszültség, állandósági viszonyrendszer határozza meg a kortárs gyakorlat egyik fő vonalát.

Ha a reprezentáció amolyan „ingajáratban” eltávolodik is kissé, de végül mindig visszatér a *valóshoz*. Ez az egyelőre még problematikus kapcsolat amolyan esztétikai fordulatként értelmeződik, miszerint az esztétikai terep „éteri tisztasága”, illetve a tisztán esztétikai beállítottságú művek többnyire már csak a klasszikus paradigma, azaz a hagyományosan értelmezett (műalkotásközpontú) művészeti gyakorlat sajátjai. Ez a bonyolultnak tűnő viszony mű és *valós* (reália) között, sokszor kérdésessé teszi a műbéli státust is. Úgy tűnik azonban, hogy ez összefonódás (*valós* és művészi) szétszalazása a befogadóra vár, de ennek is megvannak a saját problémái, mivel gyakran innen eredeztethető a kortárs befogadói szkepszis. S ezzel el is érkeztünk egy újabb, a kortárs művészeti mező egyik meghatározó ágenséhez, a befogadóhoz, ugyanis a lényegi elmozdulás nemcsak a mű-

vek kialakulása körül észlelhető, hanem a befogadás megváltozott módjában is.

Mű és közönség megváltozott viszonyára leginkább azok az alkotások mutatnak rá, amelyek a hagyományos gyakorlattal, azaz a nyugati reprezentációs hagyománnyal (lásd perspektívaszínpad) ellentétben a befogadás folyamatát az alkotás rangjára emelik. A hely- vagy környezetspecifikus előadások térkezelése lehetővé teszi az egykori viszonyrendszer átírását néző és játékos között, továbbá olyan szituációk kialakulásához kínál feltételeket, mint a nézői önvizsgálat vagy önészlelés.

Az új műhasználói gyakorlatot – mint adekvát befogadói sémát – e reprezentációk esetében sokkal inkább a testi átélés jelenti, mintsem az esztétikai megértés. A befogadás aktusában tehát fontos szemléleti tényezővé válik a testies érzékelés felértékelődése. A mű már nem egyszerűen intencionált, a befogadóra irányuló, hanem kompozicionálisan is tartalmazza a befogadót, hiány formájában, mint meghatározandó meghatározatlanságot és mint kitöltendő kitöltetlenséget (Poszler György).

A jelenkori helyspecifikus színházi előadások tehát egyre több feladattal ruházzák fel a szemlélőt. Az új interpretációs lehetőségeket pedig el kell sajátítani. Ahogy Nelson Goodman is fogalmaz, a perspektivikus képeket – mint bármely más képet is – olvasnunk kell, az olvasás képességét pedig el kell sajátítanunk. Az a szem, amely kizárólag a keleti festészethez szokott, nem érti meg azonnal a perspektivikus képet. (Goodman 2003: 49) S hogy mit jelent ez a befogadás szempontjából? Arisztarkhosz sokat hivatkozott példája igen találóan illusztrálja ezt, miszerint „A róka sok mindent tud, a sündisznó egy nagy dolgot tud.” Nem kérdés, hogy melyik az a nézői magatartás, amely megkíváncsít annak érdekében, hogy a befogadó korrekt módon tudja megközelíteni e kortárs jelenségeket.

Az értekezés második részének és a leíró elemzések vizsgálódásának homlokterében a helyspecifikus reprezen-

tációk vizualitásával összefüggő jelenségek állnak. Értelmezésre szorul ugyanis az olyan environmentális előadások látványolvasata, mint az utcaszínház vagy a különböző performansz-jellegű előadások, e „vizuális szféra” vagy szemléleti „anyag” specifikussága ugyanis – eltérően a hagyományosan vett vizuális közlésmódtól – olyan paradox olvasatot kíván meg a befogadótól, amely azt feltételezi, a néző úgy rendeli hozzá az előadáshoz a látványt, hogy az nincs ki-vagy megjelölve „esztétikai keretek” között.

Viaskodásom a problémával főleg abból eredt, hogy vajon a vizsgálat során levonható-e majd valami kínálgató konzekvencia, vagy közelebb juthatok-e – a jelenség elvontsága miatt – annak a sajátos észlelésmódnak a jobb megértéséhez, amit ezen előadások vizuális jellege megkíván. A kutatás e befejező része tehát teljes egészében az environmentális előadások képalkotási analízise, illetve a kép- vagy látványalkotás logikája, dramaturgiája megértésének rendelődik alá.

Az elemzések többnyire azt a belátást hangsúlyozzák, hogy igencsak megváltozott a jelenkori művészeti gyakorlat körül kialakult diskurzus. Ebből a lényegi elmozdulásból azonban több minden is következik. Egyrészt a posztmodern szituációt a heterogenitás, illetve „az újdonság hagyománya” (Harold Rosenberg), a folyamatosan megújuló s az önmagát meghaladó gyakorlat és fejlődésképzet jellemzi. A megértési mechanizmusok meglehetősen problematikusá válnak, hiszen a befogadó sok esetben a hagyományos, konvencionális, már-már inaktuálisá váló megértési móddal és többnyire egy érvénytelenné vált kritikai pozícióból kénytelen befogadni és értékelni a műveket. Az egyezés nagymérvű hiánya áll fenn a művek és az azok megfejtésére irányuló elmélet között.

Mivel jobbára a hagyományos értékrend destruálására kerül a hangsúly, kevésbé bármifajta esszencializmus kialakítására, ezért a popperi értelemben vett megismerés logikája is problematikusá válik. A megismerés terén az indukciós

elv (Karl Popper) mint olyan használata válik működésképtelenné, hiszen a kortárs művek és művészi megnyilvánulások nagyfokú eredetisége nem teszi lehetővé, hogy egyedi következtetéseket (induktív állításokat) vonjunk le és azokat kiterjesztve, szélesebb körben a művészeti mezőre vonatkoztassuk, amolyan általános érvényű megállapításokként. Ezek az „öntörvényű” művek távol tartják magukat mindenféle szabványosítástól, csak a saját logikájuknak engedelmesskednek. Mivel gyakran kizárólag rájuk jellemző jegyekkel rendelkeznek, így csakis a maguk kínálta értelmezési keretek között, amolyan sajátos elemzési módszerrel közelíthetők meg.

Másrészt még nem adatott meg a kortárs jelenségektől való eltávolodás kellő és szükségyszerű lehetősége, hogy tisztán és megfelelő rálátásból tudjuk értékelni azokat, így sok esetben csak a probabilista értelmezések lehetősége adott.

Az értekezés nem ad kulcsot a kortárs művészi poétikák „problémáinak” megoldására. Egyelőre csak a mechanizmust ismerjük, a megoldást annál kevésbé. Mindezt Saul Kripke jelmondata szemlélteti a legjobban, amikor így vall: „a következő témának, melyre rátérek, az elme és a test problémájára adott megoldásomnak kellene lennie, csak hogy nem ismerem a megoldást.”

Egy „önértékű” művel ellentétben, jelen kutatás sokkal inkább arra törekszik, hogy jelezzen vagy felvessen lehetséges szempontokat, illetve azok továbbgondolását s az abból adódó további következtetéseket inspirálja, és nem utolsósorban a további érlelődésre számot tartható ideákkal hozakodjon elő.

## A KUTATÁS MÓDSZERE

Az értekezés módszertani alapja három szempontot követ. Az egyik – s talán a legfontosabb – a Jan Mukařovský-féle alapvető módszertani követelmény, miszerint minden olyan problémát, amely látszólag csupán egy művészetet érint, azt más művészetekben is megvizsgáljuk. (Mukařovský 2007: 40) Ebben áll a kutatás interdiszciplináris jellege: olyan vizuális (és nem csak) interferenciákat, analogikus jelenségeket emelek be az írásba, amelyek a képzőművészetben is fellelhetők. Így nem ritka, hogy a színházi jellegű elméleti következtetéseimet is a képzőművészetből vett konkrét példákon keresztül próbálom meg bemutatni, amelyek probléma nélkül illeszthetők be a kutatás kereteibe.

E homológ megnyilatkozások mind a képzőművészeti, mind a színházi gyakorlatban megegyező elvre és tapasztalatra épülnek. Az egyezések feltárása rendkívül termékenyítőleg hat és sajátos megvilágítást ad a színházi jelenségek kutatását tekintve. A színházi jelenségek e szélesebb utalási mezőben való tárgyalása hozzásegít a jelenkori (színházi) gyakorlat jobb megértéséhez.

A soron következő másik szempont, hogy az előadások példaanyagainak kiválasztása tudatos döntés eredménye. Fontosnak tartottam, hogy a kutatott vagy feltárt eredményeket erdélyi környezetspecifikus előadásokon keresztül szemléltessem. Így emelődött be jelen diskurzusba a *Terminus* (teljes nevén: *Terminus – színház a szül(et)ésről*) mint „minimál” produkció. B. Fülöp Erzsébet rendezései, a *Curva periculosa* és a *Mady-baby* pedig a kutatás csaknem teljes terjedelmében az elméleti fejtegetések gyakorlatba ültetett példáiként szerepelnek.

A harmadik szempont, ami kutatásom módszertani logikáját meghatározza, a szinkrón tárgyalási mód, amely

abban áll, hogy az egymástól eltérő két színházi térhasználati gyakorlatot (lásd dobozszínpad-elv és helyspecifikusság) párhuzamosan tárgyalom, de mindvégig őrizkedve attól, hogy e komparatív tárgyalásmód értékítéletet vagy valamilyen hierarchikus viszonyba állítást eredményezzen. A komparatív tárgyalásmód alkalmazásának szükségességét az indokolja, hogy a (hagyományos) kulisszaszínpadi gyakorlathoz képest a helyspecifikusság (mint a perspektívaszínpad strukturális inverze) igen jelentős paradigmaváltás benyomását keltette. Nézetem szerint a hagyományosra való reflektálás jobban megvilágítja a helyspecifikus tér- és látványesztétika jellegét. Ahogy azt Ernst Gombrich is megjegyzi, a negatív szerepe nagyon fontos a művészetek történetében.<sup>4</sup> (Gombrich 1999: 158–159) A színházi terek összehasonlító tárgyalása azonban nem problémamentes. A dolgokat ugyanis az a vitathatatlan tényként elkönnyvelhető, (némi) paradox helyzet teszi meglehetősen bonyolulttá, hogy amit konvencionálisként értékelünk a „múlt” összefoglaló neve alatt, az valójában még ma is a legelterjedtebb gyakorlatot jelenti. Nem kendőzhető el ugyanis az a tény, hogy napjaink (meghatározó) színházi gyakorlatát legnagyobb mértékben még mindig a kulisszaszínpadi előadások jellemzik.<sup>5</sup> A nehézséget az jelenti, hogy úgy utaljunk vagy

---

<sup>4</sup> A XIV. századi, meglehetősen arisztokratikus gótikus stílust, minden lágy hajlatával és sziporkázó aranyával, nem érthetjük meg, ha nem látjuk, hogy mindez annak az elvetése, ami szögletes és nyers. Hasonló mód a rokokó is egy elutasító reakció, méghozzá a barokk súlyosságának az elutasítása. (Gombrich 1999: 158–159)

<sup>5</sup> A „dobozhoz”, azaz a „white cub”-hoz mint formális értékrendhez való visszatérés a képzőművészeti gyakorlatban is tetten érhető. Az újabb kiállítási koncepciók jól illusztrálják a doboz-elv újbóli aktualitását. Ahogy Hans Belting is fogalmaz, a hetvenes években még beszélhettünk a „múzeum válságáról”, ma azonban egyre inkább a múzeumok új felfutása váltja fel az egykori válságot. A dolgok azonban másként alakulnak, ugyanis sokkal inkább a kiállítás maga, semmint a kiállított darabok lépnek az élvezet helyére. Valaha azért jártunk múzeumba – jegyzi meg Belting –,

reflektáljunk e nyugati reprezentációs hagyományra, hogy közben azt ne csak a hagyományos színházi formaként értelmezzük, hanem egyben jelenkori térstruktúráként is. A tárgyalást tehát ama „borongó kettősség” nehezíti, miszerint nem szólhatunk a kulisszaszínpadai gyakorlatról (mindössze) a „múlt” kategóriájaként, hiszen éppannyira részét képezi a jelenkori színházi téresztétikának, mint a helyspecifikusság elve, annak ellenére, hogy két, egymással erősen divergáló univerzumról beszélünk.<sup>6</sup> A helyspecifikusság elvét hasonló kettősség jellemzi. Amennyiben ugyanis a jelenkori térhasználat keretében utalunk a hely- vagy környezetspecifikus előadások terére, jogosan merül fel a kérdés, hogy valóban a kortárs téresztétika körébe sorolható-e ez a térkezelési elv mint nóvum. Hiszen számításba kell vennünk azt is, hogy a színház alakulástörténetében már a középkori színjátszásban használatos volt a helyspecifikusság e gyakorlata.<sup>7</sup>

---

hogy olyasmit vehessünk szemügyre, amit már nagyapánk is ott találtak. Ehhez képest ma arra vágyunk, hogy olyansmit lássunk, amit még sohasem láthattunk. Ma már a közönség önmagát kívánja színpadra állítani. (Belting 2006: 153–156)

<sup>6</sup> A jelenség hasonlatos ahhoz a némileg paradox helyzethez, ami azt feltételezi, hogy a Gestalt-pszichológusok jól ismert rajzát, a kacsanyulat egyszerre lássuk (kacsának és nyúlak) mint vizuális benyomást. Kérdés, hogy ez mennyiben sikerül. Fel kell függesztenünk tehát az egyirányú relációt, és egyfajta „multistabilitást” kell működtetnünk a dobozszínpad-elvvel kapcsolatosan is, azaz egyszerre kell azt a „múlt” és a „jelen” formanyelveként értelmezni.

<sup>7</sup> A helyspecifikusság elve azért is köthető igen erősen a középkori színjátszáshoz, mivel e színházi kultúra tulajdonképpen nem épített színházat. Az előadások rendszerint a mindennapok helyszínét foglalták el, nem kifejezetten színházi célból emelt épületekben zajlottak. Az egyik ilyen játéktérként funkcionáló térkonceptió a térbeli szimultánszínpad. A leghíresebb szimultánszínpadok egyike a luzerni Weinmarkton, amely az 1583-ban rendezett húsvéti játékokhoz épült. A játékhelyek elrendezése Weinmarkton azt jelentette, hogy a cselekmény minden egyes helyszínéhez – additív eljárással – egy-egy játéktérrel rendeltek

A tárgyalást tehát különösképpen bonyolulttá teszi, hogy a jelenkori színházi térhasználatot tekintve nem a linearitás, hanem sokkal inkább a fraktálszerűség a meghatározó. Nem egy fejlődésmodderről beszélünk, ezt mi sem bizonyítja jobban, mint a két gyakorlat egyidejű, egymás melletti létezése. A fraktálszerűség ugyanis megengedi az olyan formák, jegyek, struktúrák stb. egyidejű létezését, amelyek elvben kizárnák egymást. A két gyakorlat egymás mellett van jelen a posztmodern erősen heterogén és hálószerűen szétterülő palettáján. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kettő kölcsönös találkozását tapasztaljuk ma.

A művészet történetét és gyakorlatát egy kettős mozgás határozza meg: a dekonstrukció és a rekonstrukció. Egy kanonizálódott struktúra felbomlása, azaz dekonstrukciója egy újabb struktúra rekonstrukcióját eredményezi. S mivel a kutatás erre vonatkozó állítása, hogy a jelenkori gyakorlat rekonstrukciója az egykori tradicionális rend dekonstrukciójából ered – vagy a dekonstrukció működtetésének tapasztalata ad(hat)ja egy bizonyos művészi forma bázisát, forrását (Angyalosi Gergely) –, így megalapozottnak tűnik az az elgondolás, hogy a jelenkori reprezentációs jelenségeket a tradicionális gyakorlattal összevetve, annak vonatkozásában, mintegy arra visszautalva tárgyaljuk. E komparatív értelmezések főleg a tér, a látvány és a befogadás terén hangsúlyosak, attól a meggyőződéstől (is) vezérelve, hogy teljesen megszabadulni a régitől lehetetlen. Talán nem is kell. Ne

---

ahelyett, hogy a szukcessziós színpadon, azaz egyetlen játéktéren belül utaltak volna rájuk. A processziós játékok előadásmódjának luzerni változata abban állt, hogy a nézők a szereplőkkel együtt, egyik helyszíntől a másikig vonultak. A közönségnek gyalogolnia kellett, és minden jelenethez új csoportba rendeződni. Ilyenkor székeket vitt magával, vagy állnia kellett. Később az e különböző stációknál kibontakozó játékok fokozatosan visszaszorultak, és a XVI. században kialakultak az ugyanazon helyhez kötött (szimulán) színpadok. (Kotte 2013: 128–130)

feledjük Almási Miklós állítását, miszerint a jelenbeli műélvezet is összehasonlít, azaz történelmileg lát.

S hogy miért fontos és mire taníthat a „régí”, azt egy Nádas Péter által megélt tapasztalaton keresztül próbálom illusztrálni: egy elhagyatott pajta helyreállításánál talált váratlan útmutatásra, amikor felfedezte az egykori építőmester keze nyomát. „Amint megtettem az első mozdulatokat, s kenni kezdtem a tenyeremmel a finom, de idegen illatú sarat, a tenyerem csúszása alatt éreztem meg azt az ismeretlen kezét, amely ezt a szénapadlást évekkel, évtizedekkel ezelőtt rendesen és szakszerűen fölsarazta. Miként egy őskori lelet. Csúszott a tenyerem a tenyerének negatívján. Tenyerem párnája tenyerének helyére illeszkedett. Libabőrös lettem e régvolt tenyérpárna érzékelésétől. Mentem utána. Előtte még a szomszédjaimat faggattam, miként kell csinálni, de tőle tanultam meg, aki előttem megcsinálta. A tanulásnak ilyen mélységesen mély élményével még soha nem ajándékozott meg a sors. Boldog lettem tőle és elővigyázatos.” (Nádas 2000: 94)

# 1. TÉR, KERET

## 1.1. AZ ELŐADÁS HELYE A KORTÁRS SZÍNHÁZI GYAKORLATBAN

1917-ben, amikor egy R. Mutt nevezetű művész azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy műalkotás gyanánt egy WC-csészét állított ki, a gesztus – amiről azóta már tudjuk, hogy nem Mutt nevéhez fűződik –, heves felháborodást váltott ki a New York-i Független Művészek Társaságában. A művészi szándék igencsak többrétegű. A jelenség kapcsán olyan kérdések fogalmazódtak meg, hogy például lehet-e műalkotásnak tekinteni egy teljesen átlagos, hétköznapi tárgyat egyszerűen attól, hogy elemeljük a „megszokott”, rendeltetészerű környezetétől, és egy más, mondjuk az „artworld” kontextusába helyezük. Érteni véljük továbbá azokat a mondanivalókat is, melyek szerint a művészi érték alapjában véve nem kontextusfüggő, vagy hogy nincs unalmas, banális téma a művészetben (lásd Van Gogh parasztcipőit), de értelmezhetjük az egészet úgy is, mint konkrét bizonyítékát annak, hogy a művészi érték végeredményben átruházható egy akármilyen tárgyra. A jelentésben azonban benne rejlik annak az „álszent” dolognak a felmutatása is, miszerint, ha valami múzeumba kerül, annak természetesen megnő a szellemi értéke. Továbbá attól sem zárkózunk el, hogy az egészet a figyelemfelkeltés gesztusaként értelmezzük, és még messze nem merítettük ki a lehetséges jelentéstartalmakat.

A kiállítóterem egy olyan hely, ahol a nézők-látogatók ahhoz vannak szokva – kulturálisan, társadalmilag és szociológiailag is úgy vannak formálva, „kódolva” –, hogy (általában) művészi alkotásokat látnak. Ha pedig felfogatjuk ennek a helynek a hagyományosan, intézményesen rögzült

funkcióját, olyan „(mű)tárgyat” helyezve bele, amely idegenül hat ebben a környezetben (lásd egy piszoár), valójában nem teszünk mást, mint a bekövetkezett módosulások által vizsgálódásra készítjük a közönséget<sup>8</sup>

Némi fáziskéséssel ugyan, de hasonló jelenségek alakultak ki a reprezentáció történetében is. Az avantgárd színházi törekvések ugyanis olyan újszerű „kísérleteknek” vetették alá az előadásokat, amelyek jobbra felforgatták az addigi kanonizálódott, illetve „intézményesült” színházi formákat, mintázatokot.<sup>9</sup> Nem kívánok itt e változásokra bővebben kitérni, de említsük meg az olyan, az új színházra jellemző sajátosságokat, mint a szöveg újszerű alkalmazása, objektum és szubjektum megváltozott viszonya, eseményszerűség, performatív jelleg stb.

Jelen vizsgálódás szempontjából legfőképpen az az érdekes, hogy – a duchampi gesztushoz hasonlóan – milyen következményei vannak annak, ha egy színházi előadást nem a hagyományos színházépületben („a” színpadon), hanem olyan más téri potenciálok között mutatnak be, ahol nincsenek jelen a hagyományos színházra jellemző – Michael Kirby szavaival élve – közérthető „információs rendszerek”. Arra is keressük a választ, hogy mit nyújtanak e helyszínek,

---

<sup>8</sup> Michael Fried, amerikai esztéta a hatvanas évek minimal artja kapcsán éppen azt ellenezte, hogy a művészek olyan alkotásokat hoznak létre, melyeknek művészi mivolta kizárólag a nézővel való viszonyban nyilvánul meg. Fried szerint egy kiállított kocka esetében nem maga a művészi tevékenység hangsúlyozódik, azaz az alkotás nem önmagában hordozza a jelentést, hanem sokkal inkább az válik meghatározóvá, hogy az alkotás kérdéseket fogalmazzon meg a nézőben (pl. hogy kerül ez ide?). Lehmann 2008)

<sup>9</sup> A huszadik század első európai színházi mesterei határozott álláspontot mutatnak a teatralitás színházi fogalmának újszerű kidolgozását tekintve. Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Antonin Artaud célja, hogy a színház megtalálja azt az egyedülálló nyelvet, ami többé már nem a szövegnek rendelődik alá. A szöveg alapvetően megváltozott helyzete automatikusan vonja maga után befogadók részéről az előadások újfajta olvasatát.

amelyek látszólag több korlátot kéne, hogy jelentsenek, mint egy hagyományos, minden színpadi funkciót, minden rendezői igényt kielégíteni képes, napjainkra jellemző színpadtechnikával rendelkező színházépület / színpad.

Ha megpróbáljuk a képzőművészeti analógiát a színházi kontextusra vonatkoztatni, a következő konzekvenciákat vonhatjuk le. Az, hogy egy előadásnak a színházi célra rendeltetett színházépület ad helyet, még egyáltalán nem garancia arra, hogy az adott térben „valódi” színházi esemény jön létre. Kortárs diskurzusban a dolog tehát úgy fest – hasonlóan a képzőművészeti példához –, hogy nem a hely emeli vagy garantálja egy előadás/reprezentáció úgymond művészi értékét, kvalitását. Más szóval, ha az intézményesen rögzült helyek / terek adnak is egyfajta stabilitást a színházi eseménynek, valójában nem garantálják, hogy a konvencionalizálódott keretek között valódi színházi esemény születik, ahogy az sem szükségképpen egyértelmű, hogy a színházi előadás velejárójaként gondoljunk az állandó helyszínre. Mind a képzőművészetben, mind a színházban a jelentés elvonásáról beszélhetünk, azaz megvonva a tárgytól / előadástól a hozzákapcsolódó jelentéseket, a hangsúly mindkét esetben a nézővel kialakított szituációra tevődik. Nem az számít tehát meghatározónak, hogy mi történik, hanem sokkal inkább a hogyan aspektusa hangsúlyozódik, azaz hogyan jön létre egy újfajta kommunikáció, színházi (vagy képzőművészeti) esemény az akciók és reakciók dialektikájából.

Jelen írás tehát a „rámutatásnak” ezt a gesztusát, illetve a nézőkkel való közös szituáció, esemény kialakítását járja körül; teszi mindezt a tér – mint az egyik legfontosabb színházi alkotóelem – perspektívájából.

### *1.1.1. A helyspecifikus terek sajátosságai*

Ahogy a színház alakulástörténetében a kortárs jelenségek felé haladunk, egyre nagyobb figyelem és szerep hárul az előadás/esemény terére. Voltaképpen tehát nemcsak képi, hanem téri fordulatról is beszélhetünk, ami egyre hangsúlyosabb kontúrokat kapott az avantgárd törekvésektől kezdve egészen napjainkig. A XX. századtól tehát azért is beszélhetünk paradigmaváltásról, mivel a tér mint olyan kevésbé vizsgált alkotóelemét képezte a reprezentációnak korábban. Marvin Carlson szerint a modern színháztudomány a tér újraorientálására épül. (Carlson 2014, online)

A jelenkori színház téresztétikájának vizsgálata fölöttebb problematikus, mert nem lehet definíciók közé szorítani, ahogy nem lehet általánosan érvényes fogalmi keretekkel sem megragadni, és nem használhatók a legkanonizáltabb, a színházi gyakorlatról kialakított legátfogóbb színház meghatározások sem. Eric Bentley- nek a XX. század végén leggyakrabban idézett definíciója – A megszemélyesíti B-t, C pedig figyel )<sup>10</sup> azért nem teljes érvényű a színházi tér tárgyalása szempontjából, mivel a lecsupaszított értelmezésben nem szerepel a tér mint alkotóelem. Bentley meghatározása inkább értelmezhető a nyugati, szövegközpontú színházi gyakorlat annotációjaként, mintsem a kortárs színházi gyakorlat – lásd performansz, részvételi, rituális stb. színházi mintázatok – leírására. Szempontunkból ilyen értelemben a Peter Brook-féle színházdefiníció<sup>11</sup> sokkal produktívabbnak tűnik, lévén hogy a tér hangsúlyozódik elsődlegesen a többi összetevő mellett. Megjegyzendő azonban, hogy Brook meghatározása a szöveg teljes hiányára épít, holott tudjuk, hogy az sosem, még a posztdramatikus, azaz a drámán túli

---

<sup>10</sup> Lásd Bentley 1998: 123.

<sup>11</sup> „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezék.” (Brook 1999)

színházban sem szűnt meg teljesen az előadás alkotóeleme lenni.

Továbbá a hely- vagy környezetspecifikus terek körül kialakuló diskurzust bonyolultabbá teszi az igencsak nehezen kategorizálható kölcsönösségi viszony néző és előadás között, eltűntek ugyanis azok a konstansnak és biztosnak tűnő határok, amelyek kijelölték az előadáshoz tartozó összes résztvevő helyét (lásd nézők, színészek, színpadmunkások stb.), felszámolva egyben a dramatikus reprezentáció által konvencionálisan kialakított szerepeket.

A térhasználatról szóló diskurzust továbbá az is nehezíti, hogy a posztdramatikus előadások a színház alakulástörténetében használatos térformák, térkonceptiók, térszerkezetek csaknem teljes palettáját használják, merítve az előző korok színpadi konvenciójából.

Holott a tér problematikája körüli diskurzusok a XX. században, illetve a kortárs színházgyakorlatban kezdtek hangsúlyosabban felerősödni, azonban a tér jelentősége és szerepe voltaképpen igencsak nagy volt a reprezentáció teljes alakulástörténetében. Nemcsak az antik, de a Shakespeare-korabeli színházban is a színjáték különböző aspektusait – mint például a színészi játékot, az észlelési stratégiákat, valamint a drámai szöveg legfontosabb formai sajátosságait – sok esetben a tér alakította, illetve határozta meg. E kijelentés alátámasztására tegyünk egy rövid történeti kitekintőt!

Bécsy Tamás *A színpad és a nézőtér viszonya* c. írásában megjegyzi, hogy olyan hatalmas térben, ahol gyakorlatilag az egész lakosság jelen van (Epheszoszban ötvenezer, Epidauroszban húszezer néző láthatta egyszerre az előadásokat), e hatalmas közönség csak akkor fér el, ha a színtér és a nézőtér legtávolabbi pontja között meglehetősen nagy a távolság. Azonban – jegyzi meg Bécsy –, a görög színházzal foglalkozók említik, hogy a nézők e nagy távolság miatt semmiképpen nem láthatták a színészek arcát, mimikáját. Kérdés azonban, hogy valójában ezért alakult-e ki a maszk, illetve a magas sarkú csizma viselése, vagy mindez, aho-

gyan oly sok minden a színjáték esetében, a világszemlélet következménye. (Bécsy 1979: 1) Peter Simhandl megjegyzi, hogy a viszonylag gyenge látási viszonyok egyrészt a korareggeli és a délutáni előadásokon a szkéné épületére, majd az orkhésztrára kirajzolódó árnyéknak tudhatók be, másrészt a színház hatalmas méreteinek. A Dionüszosz-színházban ugyanis a legfelső ülőssor mintegy száz méterre volt a játéktértől. (Simhandl 1998: 31) Az antik színház esetében – ugyan nem teljesen egyértelmű, de – elképzelhető, hogy a maszk használata a tér formasajátságából, illetve annak méretéből adódóan vált indokolttá. Ezt az elképzelést tovább erősíti a görög maszkok arckifejezése is, amelyek erősen stilizált, jól kivehető jelzéseket, kontúrokat hordoztak, feltehetően azért, hogy azok távolról is jól olvashatóak legyenek. A korai maszkokkal kapcsolatosan kialakult ugyanakkor egy olyan elképzelés is, miszerint azok a nemek közti megkülönböztetést voltak hivatottak szolgálni. Lévén, hogy a színészek csak férfiak (szabad athéni polgárok) lehettek, így a kartól való elkülönítésüket a maszkokon keresztül oldották meg. A férfi maszk sötét, a női pedig világos volt. Az erős stilizáltságon keresztül (lásd homlok és ajakrész) ugyanakkor az alapérzelmeket és alaptípusokat is kifejezésre juttatták. (Kiss 2014: 16)

A koturnusz használatával kapcsolatos feltételezések sem egyértelműek, de elfogadhatónak tűnik az a praktikus elképzelés, miszerint az a perspektíva miatt rövidülésben látszó színészek megnövelésére szolgált.<sup>12</sup> A görög színházzal

---

<sup>12</sup> A koturnusz körüli bizonytalan álláspontra Karsai György is felhívja a figyelmet. A POSZT 2014- es szakmai beszélgetésén az Euripidész–Székely Csaba: *Alkésztisz* c. előadás kapcsán Karsai megjegyzi, hogy a koturnusz a görög színpadon valójában egy lapos, egészen vékony kis bőrtalp volt. Más szót kell használnunk – jegyzi meg Karsai –, ha arra akarunk célozni, hogy a szereplők magas talpon mentek. A görögöknek erre nem volt szükségük, mivel ők felülről néztek le. Rómában valójában elemelték ezáltal a színészeket, hogy a nézők jobban láthassák őket. Erre azért is volt szükség, mert Rómában körbe ülték a játékerteret. Karsai meg-

kapcsolatosan e feltételezések tehát értelmezhetőek egyrészt a tér szempontjából (ez lenne egy racionálisabb nézőpont), de ugyanakkor Bécsy Tamás szerint tekinthető mindez a világszemlélet következményének is, ahogy sok minden más a színjáték esetében. (Bécsy 1979: 1) Igencsak fontos annak fölemlítése, hogy a kutatások gyakran eltérő eredményekre jutnak, és nem minden esetben mutatható ki konszenzus. Annak függvényében – jegyzi meg Andreas Kotte –, hogy egy kutató a drámabeli utalásokra vagy a régészeti igazolásokra hagyatkozik-e inkább, eltérő megállapításokra juthat. (Kotte 2013: 69)

Továbbá a középkori színjátszás esetében a tér engedte közelségből adódóan felerősödött a színészek mimikai és gesztikulációs játéka, mivel a nézők számára láthatóvá, olvashatóvá vált minden egyes színpadi részlet. A kordészínházi előadások alkalmával a fizikai közelségből adódóan a nézői reakciók, a közbeszólások sem maradtak el. Az ebből adódó interaktív folyamat a szövegre nézve annyit jelentett, hogy azt könnyen variálhatóvá, improvizációra alkalmassá kellett tenni, hiszen a színészeknek rögtönözve kellett reagálniuk a nézőtérről jövő megnyilvánulásokra. A szöveg tehát ilyen értelemben erőteljesen hasonlított a *commedia dell'arte* könnyen variálható játékvázlatához. Mindenesre az aktorok és a nézők közelsége által – jegyzi meg Andreas Kotte – néhány évszázadra eléri, hogy ne harmincegy-néhány sornyi távolságból kelljen csodálni az előadásokat. (Kotte 2031: 125)

A szókulissza kialakulását – a tipikus Shakespeare-korabeli színpadi „látványt” – ugyancsak a térbeli sajátosságok hívták életre, mivel a trapéz alakú térben a bonyolultabb díszletezés a játéktér erőterét, illetve annak hangsúlyos részeit (jobb és baloldalát) a nézők elől eltakarta volna. Ilyen értelemben tehát a tér formálóerővel bírt nemcsak a színé-

---

jegyzi továbbá, hogy ez egy Rómában rossz értelemben használt szó a görög színházzal kapcsolatban. <http://archiv.poszt.hu/hu/programok/687/szakmai-beszelgetes> (Letöltés: 2016. május. 22)

szek vagy a nézők, hanem a szöveg, illetve a látvány szempontjából is. Az úgynevezett *locality boards*<sup>13</sup> legfőbb célja tehát, hogy a díszletet helyettesítse. Amikor elhagyják az írásos helyszínmegjelölést is, a nézőknek be kell érniük a figurák rövid utalásaival, ami az asszociációs képességük és a képzelőerejük egyre erőteljesebb mozgósítását jelentette a szcenikai folyamat követésében. (Kotte 2013: 238)

A tér fogalma mint olyan meglehetősen tág jelentésmezőt ölel fel. P. Müller Péter értelmezése szerint a tér többretegű, azaz egyszerre lehet fizikai, mentális / kognitív vagy virtuális, de számolnunk kell e terek különféle konfigurációival is. (P. Müller 2015: 17) A tér színházi kontextusú tárgyalása sem könnyíti meg vizsgálódásunkat, hiszen amikor a színházi térről (theatrical space) beszélünk, azaz a színrevitel tényleges fizikai teréről, a jelenkori színházi gyakorlatban már nem egyértelmű vagy magától értetődő, hogy mi is képezi lényegében az előadás terét. Egyre inkább olyan helyek emelkednek be a kortárs diskurzusba, olyan terek vesznek részt a reprezentációban, amelyek eddig nem tartóztak az előadás egészébe, nem lettek (produktívan) bevonva a reprezentáció szövetébe. Az egyre gyakrabban megnyilvánuló igény az „új” terek, términtázatok, térkonstrukciók iránt főleg azzal magyarázható, hogy az alkotók olyan helyen kívánják színre vinni előadásait, amelyek könnyen átalakíthatók, illetve játékba hozhatók, mivel az új „talált terek” bevonása sokkal termékenyebben hat az előadásokra, mint az állandó (repertoár) színházi hagyományt képviselő konvencionális térstruktúrák. Ezek a hagyományos színjátszás fősodrán kívül eső terek egy az eddigiektől eltérő, teljesen új térkezelést, viszonyulást a térhez, egy új teátrális keretet kívánnak meg nemcsak az alkotóktól, hanem a közönségtől is.

---

<sup>13</sup> A botra szerelt, vagy a színpad hátsó falára szegezett felírtos táblák („Afrika”, „Ázsia”, „Erdő Athén közelében”) a Shakespeare-korabeli színházlátogatóknak szolgáltak segítségül a tájékozódáshoz. (Kotte 2013: 237–238)

A kortárs színházi gyakorlatban a szöveget (még a kortársit is) újra ki kell találni a színház számára – fogalmaz Hans-Thies Lehmann –, mivel azt új médiumba ültetjük át. A színház tehát olyan művészeti tevékenységgé nőtte ki magát, melynek alapját az invenció és a kitalálás képezi. (Lehmann 2010: 53) Erdemes tovább vinni Lehmann gondolatát: a kortárs színházban nemcsak a szöveget, de a teret is újból meg vagy ki kell találni a reprezentáció számára. Lehmann szerint egy olyan folyamat kellős közepén vagyunk, melynek következményeként megváltozik a művészeti tevékenység megítélése. Az alkotók célja egy újfajta kommunikáció megteremtése, szituációk és találkozások létrehozása. Nézetem szerint a tér ebben a folyamatban konstitutív szerepet tölt be.

A hely- vagy környezetspecifikus előadások esetében tehát a térértelmezés nem merül ki a konkrét színpadi tér tárgyalásában, hanem egyre nagyobb hangsúlyt kap az előadásnak / eseménynek helyet adó tér/helyszín vizuális megjelenése, a városon belüli elhelyezkedése, annak környezete, hiszen ezeknek a jegyeknek az előadás recepciója szempontjából mind-mind fontos információértéke van. Társadalmi megítélésünket e helyek ideológiailag, politikailag igen erősen befolyásolhatják.<sup>14</sup> Ez aspektusok egyrészt arról árulkodnak, hogy az alkotók milyen nézői réteget céloznak meg, másrészt a helyszín / tér már megjelenésében jelzi, hogy milyen nézői elváráshorizontot kíván meg a befogadótól. Következésképpen nem elhanyagolható a térhasználatnak a nézőkre gyakorolt hatása, már csak azért sem, mert elsősor-

---

<sup>14</sup> A La Cartoucherie színház ilyen értelemben igencsak jó példa, hiszen mindamelllett, hogy Mnouchkine 1964-ben a Theatre du Soleil-t a hagyományos színházi intézmények elleni lázadásként alapította, nagyobb jelentősége volt annak, hogy nem sokkal a diáklázadás után (a lázadáshoz a francia munkásság számottevő része is csatlakozott) egy lőszergyárat alakított át színházzá. (Gálosi 2015: 19)

ban a környezet az, amivel a néző szembetalálja magát, és csak azután, fokozatosan kerül be az előadás terébe.

A helyspecifikus terek további sajátóságaként említhető az előadás terének behatárolhatatlansága, ugyanis nehéz eldönteni például egy utcaszínház esetében, hogy a játéktér mettől meddig terjed. Ez a sajátosság a képzőművészetben a képhatár, míg a dramatikus reprezentációk esetében a térhatár problematikáját veti fel. Hol van a határ, amit átlépve esetleg megsértjük a játékot,<sup>15</sup> vagy hol van, illetve meddig tart a néző helye?

Már szó esett a posztdramatikus színház azon térkezelési sajátosságáról, hogy a reprezentáció történetében kialakuló számos térformációt, térkonstrukciót amolyan posztmodern, recycling módon használ fel. Az utcaszínház vagy a szabadtéri, környezeti (environmental) előadások esetében is visszaköszönnek a középkori színjátszásra jellemző térhasználat módozatai, hiszen ezekben az esetekben is kérdéses, hogy hogyan lehet meghatározni a nézői pozíciókat. Eleve a középkori színjátszás („stráfkocsik” vagy szimultánszínpad) esetében, de akár csak az utcaszínház esetében (gondoljunk Augusto Boal „láthatatlan színházára”) nem a nézők keresik fel az előadást, hanem az előadás jön a nézők elé, és ez igencsak elbizonytalanít, amikor arra teszünk kísérletet, hogy definiáljuk, lokalizáljuk a nézői helyeket, pozíciókat, határozott kontúrokat keressünk ezekkel kapcsolatosan.

Egyre inkább úgy tűnik, hogy igencsak problematikus olyan általános fogalmi keretekkel operálni, amelyek megkönnyítenék a jelenkori térhasználatról való gondolkodást. A kortárs színházi térkezelés látszólag teljesen felborítja a hagyományos nyugati színházi referenciapontokat. Ami egyértelmű volt a konvencionális gyakorlatban (nézők, játékosok helye stb.), az napjaink színházában fölöttébb határtalanná, képlékennyé és esetenként csaknem megfoghatat-

---

<sup>15</sup> Lásd Marina Abramović vagy Hajas Tibor önpusztító performanszait, ahol a nézők beavatók a „játékba”, hogy véget vessenek a performerek szenvedéseinek.

lanná válik. Ilyen értelemben tehát az Erving Goffman-féle „színházi keret”-ről<sup>16</sup> és a térről való gondolkodásunk is nagyban megváltozott, hiszen a szokásostól eltérő térbeli kapcsolatok lassan újraírják a színházról alkotott eddigi elképzeléseinket.

### 1.1.2. Térértelmezések

Amint arról már az előző fejezetekben is volt szó, a hely- vagy környezetspecifikus terekhez való viszonyulásunkat többnyire a konvencionális színháztérrel (perspektívaszínpad) kapcsolatosan kialakult nézeteink, illetve az azzal való állandó összehasonlítási kényszerünk teszi olykor nagyon bonyolulttá, hiszen sok esetben ugyanazokat a funkciókat, pozíciókat (vagy legalábbis hasonlókat) próbáljuk beazonosítani, „számon kérni” ezeken a tereken is, amikhez hozzászoktunk, amikhez úgymond kulturális szokásaink kötnek. Elbizonytalanodunk tehát, amikor a tér, a térbeli elrendezés nem teszi egyértelművé a nézők és játézők helyét és ebből adódóan szerepkörét sem. Mennyivel egyértelműbben jelzi például egy elsötétített nézőtér az elvárt befogadói attitűdöt, és hogy megszűnik a néző úgymond biztonságos, „műértői” pozíciója, amikor beemelődik a játékba azáltal például, hogy elmosódik a néző- és játéktér közti határ.

Mivel ma már nemcsak politikai és társadalmi értelemben, hanem a kortárs színházi gyakorlatban is a térfoglalás, térlétrehozás jelenségét éljük, ez óhatatlanul együtt jár az új fogalmak megjelenésével, illetve azzal, hogy egyre differen-

---

<sup>16</sup> Goffman a *Frame Analysis* című könyvében fejti ki, hogy a „színházi keret” nem egy fizikailag kézzelfogható, szilárd és objektív entitást jelent, mint például egy festmény esetében a keret, hanem azoknak az erőknak a szimbolikus reprezentációja, amelyek meghatározzák egy előadás megtapasztalását. Ez magába foglalja mindazt a tapasztalatot, amit a közönség megél az előadásra érkezéstől egészen az előadás elhagyásáig.

ciáltabban gondolkodunk a jelenkori térkezelésről. Az eddig használatos terminológia már nem elegendő az „új színház” bonyolult térrendszereinek leírására. Az olyan hagyományos fogalmak, mint a színpadtér, látványtér, előadástér, játéktér, a prezentáció tere, a közönség tere stb. mellett olyan új fogalmak, szókapcsolatok kerülnek elő, mint a fiktív tér, illuzórikus tér, imaginatív tér, virtuális, belső és külső tér, narratív, dramatikus, tematikus tér, gesztustér, nyitott- és álcázott tér stb. (Gálosi 2015: 14)

A térértelmezések problematikája tehát többnyire abból is eredeztethető, hogy a (jelenkori) színház bonyolult térrendszereinek a leírására még nem alakult ki egy egységes szakterminológia. Una Chaudhuri egyetlen terminust használva próbálja megközelíteni a kortárs színházi térkezelés egyik leglényegibb sajátosságát. A politopianizmus (polytopianism) Chaudhuri szerint kifejezi a színházi tér úgymond „helynélküliségét”, ami az egyszerre többféle természetű és rendű tér kombinációjából, egymásra rétegződéséből ered. A politopia tehát nem a hely hiányát vagy annak eltörlését jelöli, hanem a sokféle hely, a térbeliség eltérő rendjének a kombinációját és egymásra rétegződését.<sup>17</sup> (Chaudhuri 2002: 138)

Térértelmezésünket továbbá lényegesen meghatározzák a kulturálisan, illetve társadalmilag kialakult sztereotípiáink. Merce Cunningham amerikai koreográfus szerint azzal az elképzeléssel nőttünk fel, miszerint a színházi tér rögzített, és a néző, valamint a táncos is ehhez az állandósított, fix térhez viszonyul, holott egy színész/performer vagy a néző nemcsak szemből, hanem oldalról és a tér legkülönbözőbb pozícióiból is szemlélhető és vonható be az előadás terébe. (Lesschave 2008: 193)

A tér ilyen jellegű alkalmazása értelemszerűen egy teljesen újfajta szemléletet, megközelítést kínál nemcsak a befogadónak, de az összes alkotónak egyaránt. Cunningham térértelmezése a jelenkori térhasználat egyik legfontosabb

---

<sup>17</sup> saját fordítás

sajátságát hangsúlyozza, a képlékenységet, a referenciapontok hiányát, mindazt tehát, ami ellenébe megy a hagyományos térfelfogásnak.

A kortárs térértelmezés a teret már nem egy adott, eleve létező puszta formának, (és legfőképpen keretnek) tekinteti, ami „feltöltésre” vár, hanem sokkal inkább egy olyan produktívan formálható alakzatnak, amit a játszók hoznak létre és alakítanak. A lényegi különbség tehát a kortárs, illetve a hagyományos térértelmezés között először is abban áll, hogy a kortárs gyakorlat a teret nem puszta adottságként értelmezi, hanem egy olyan amorf, képlékeny, sok esetben körülírhatatlan entitásként, amelyet a társadalmi viszonyok, vagy színházi kontextusban a nézők, performerek hoznak létre. A tér ilyesfajta értelmezése, definiálása tehát azt jelenti, hogy a társadalmi viszonyok, folyamatok, illetve a különböző korrelációk más és más alakzatokba szerveződve képesek a teret mindig újfajta konfigurációba rendezni.

John Agnew a teret a parazitához (parasitic), élősködőhöz hasonlatosként értelmezi, amely önmagában nem, csak a benne létezőkön, azaz a tárgyak és helyszínek közötti kapcsolatokon keresztül tud megmutatkozni.<sup>18</sup> (Agnew 2005: 84) Ahogy Faragó László fogalmaz: „Mindegyik létezési forma saját teret hoz létre. Az események nem a tartályszerű térben zajlanak, hanem maguk hozzák létre specifikus tereiket, és ez által a fejlesztésüknek, alakításuknak is a sajátágaikból eredő térdimenziói vannak.” (Faragó 2012: 11) A térlétrehozásnak, téralkotásnak ez a módja lép érvénybe a performatív cselekvések végrehajtása során is – írja P. Müller Péter –, ugyanis a szín(tér) épp azáltal teremődik meg, hogy viszonyok jönnek létre játszók, illetve a játszók és a szemlélők között. „A tér tehát ebben az értelemben a térhasználók, téralkotók konstrukciója, meglévő téri adottságok és viszonyok átrajzolása, a mások által használt tér el- és meghódítása. Hiszen minden tér már meglévő (korábban megalkotott, meghódított) terek újrapozicionálását, újrate-

---

<sup>18</sup> saját fordítás

remtését, átváltoztatását, elhódítását, belakását stb. jelenti.” (P. Müller 2015: 16)

A hagyományos elképzelések szerint a színpadi tér tehát egy olyan üres tér, vákuum, amely bármilyen teret képes magára öltetni, illetve különféle tartalmak befogadására alkalmas. Azonban hangsúlyoznunk kell, hogy a színpadi térnek ez a fajta konvencionális értelmezése mindössze egy fiktív tér, fiktív forma létrehozását jelenti. Az ilyen tér csupán utalásként, referenciaként mutatja meg a színpadon kívüli mentális teret. Ebben az értelemben a színpad tere sohasem önreflexív, mindig valamilyen magán kívüli térre utal. Ophelia vízbefulladásának jelene másként hat kulisszaszínpadi körülmények között, például Vlad Mugur rendezésében, és másként Jan Klatánál, ahol nem a szemiotikai funkció, azaz nem a szemiotizáció a domináns. A lengyel rendező esetében a folyó<sup>19</sup> nem a jel jeleként van jelen egy bekeretezett színpadon, azaz a folyó jele nem utal semmilyen más jelöltre, hanem önnön valóságában, önreflexív mivoltában épül be a játékba. Tehát a konvencionális értelmezés a tér referenciális funkcióját hangsúlyozza, amely funkció főleg az ötvenes években, a nyugati kultúra színházában számított meghatározónak, konstitutívnak.

A hely- vagy környezetspecifikus terek a referenciális funkcióval szemben a performatív funkciót erősítik. Adott esetben e térhasználat leírása a szemiotika perspektívájából csaknem lehetetlen, mivel a színházszemiotikát alapvetően a referencialitás jellemzi.<sup>20</sup> Erika Fischer-Lichte a referenciális funkciót a cselekvések, szituációk, kapcsolatok ábrázolásaként, míg a performatív funkciót a cselekvéseknek a

---

<sup>19</sup> A gdański hajógyár melletti folyó beépül az előadásba.

<sup>20</sup> Jean Alter szerint tehát a referencialitás minden esetben igényli a színpad szemiotizációját, és csak abban az esetben valósulhat meg a szemiotizáció, ha azok referenciáira összpontosítunk, vagyis a jelekre jelekkel válaszolunk. A jelek illyenszerű szabályos feldolgozása feltétele annak, hogy ne dekonstruáljuk a jelek működését. (Alter 1999–2000: 41)

szereplők és részben a nézők általi véghezvitelével definiálja. Az 1952-ben a Black Mountain College keretében zajló „*cím nélküli esemény*” jól szemlélteti a tér performatív funkcióját. A főiskola étterme ugyanis nem jelentett egy bizonyos másik teret, mindössze egy étterem volt, anélkül, hogy utalt volna bármiféle fiktív térre. A tér performatív funkcióját hangsúlyozta továbbá az is, hogy felszámolódtak a hagyományos nézői és előadói pozíciók. A nézők szabadon sétálhattak a térben (a különböző terekben), és lényegében mindenki azt az „előadást” kapta, amit saját maga rakott össze, vagy amit érdeklődésével úgymond „kiérdemelt”. A „*cím nélküli esemény*” a befogadást tehát elsősorban a térbeli elrendezés által tette kreatív eseménnyé.

A hagyományos térértelmezés további aspektusa, hogy a színjáték terét (beleértve ezáltal a színpadi teret is) a bekeretezéssel, azaz a játéktér biztos körülhatároltságával társítja. Ilyen értelemben a hagyományos színház tehát a keretezés által legitimálódik. A színháznak e bekeretezettsége mint sajátosság jelenti lényegében a hagyományos színházi struktúrát, és e sajátosságán keresztül tudunk különbséget tenni egy társadalmi esemény és egy színházi előadás között. Jelen esetben tehát nem az Erving Goffman-féle „színházi keretre gondolunk”, hanem arra az aspektusra, amely a színházi tér vagy a játéktér úgymond fizikailag bekeretezett sajátosságára vonatkozik. A görög színház színpadtere, noha nem dobozszerűen behatárolt vagy körülzárt – ahogy azzal a perspektíva színpad esetében találkozunk –, mégis azáltal tekinthető bekeretezettnek, hogy az előadás a nézők tekintetét egy láthatatlan kereten belül tartja, azaz középre igazítja (ehhez természetesen nem csak a középen elhelyezkedő orkesztra járul hozzá, hanem a nézőtér tölcészerű kialakítása is). A középkori színpad például a bekeretezés ellenébe megy, ellenkező alapelvre, princípiumra épül, hiszen a játéktérnek nincs egy biztos, kiemelt és rögzített pontja, ami azt feltételezi, hogy a nézőnek folyamatosan utána kell mennie az eseményeknek.

Max Frisch a falon függő képkerettel asszociálja a színpad bekeretezett struktúráját. Frisch szerint mind a képzőművészet, mind a színházművészet esetében hasonló mechanizmusról van szó, hiszen ahogy a festmény kerete leválasztja, időn kívül helyezi, és egyben elemeli a képet környezetétől, úgy a bekeretezett játéktér is elkülöníti, nagyobb léptékben kiemeli a színházi látványt.<sup>21</sup> A keret tehát nemcsak vonzza a tekintetet, hanem egyben tudatosítja a játékosokban, befogadókban, hogy egy fikcionális világot hoznak létre. A keretezésnek e sajátosságait számolja fel például az utcaszínház, illetve az olyan előadástípusok, amelyek a szétterítés elvére épülnek.

Ahogy arról már az előbbiekben is szóltunk, a XX. század második felétől az alkotók olyan tereket keresnek, amelyek lehetővé teszik egy újfajta kapcsolat kialakítását néző és játékos között. A helyspecifikus, azaz a „talált terekben” játszódó előadások tehát többnyire a térfoglalás jelenségéhez köthetők. Az alkotók „leleményességének” köszönhetően a játékterek ma már annyira változatosak, hogy pusztán felsorolásuk is szétfeszítené jelen írás terjedelmi határait. A kortárs előadások tehát a hagyományos színház- és játéktértől kezdve a legkülönbözőbb helyeket vonják be a játékba. Értelemszerűen ez alól nem képeznek kivételt a városi, illetve az ahhoz kapcsolódó terek sem. Marc Augé francia antropológus e kortárs térfoglalás jelenségét vizsgálja. Augé megkülönbözteti a tranzit, azaz az átmenet helyeit az antropológiai tértől/helytől. A tranzit helyek megnevezésére a „nem-hely” fogalmát vezeti be a köztudatba. Ezek azok az egyneműsödött terek, amelyek mentesek mindenféle szimbolikus tar-

---

<sup>21</sup> A VIII. század végéig a keretezés a látvány járulékos esztétikai követelményeként volt jelen. Ez biztosította, hogy a kép a külső világgal szemben, független entitásként létezzen. Nemcsak a tulajdonképpeni materiális képet, hanem az abban kibontakozó mentális látványt is zárt világgéntárolta körül, így sem egyik, sem másik nem „folyhatott át” a valóságba, illetve zsarnoki módon nem válhatott parttalanná. (Földényi 2010: 143–145)

talmaktól, s nem adnak teret a történelemnek sem. E helyek személyiség és identitás nélküliek, azaz sterilek. A „nem-helyek” – annak ellenére, hogy rengetegen megfordulnak bennük – nem hoznak létre egyedi identitásokat. A nem-helyek utazója – jegyzi meg Augé – csak a vámmellenőrzésnél és az autópályadíj megfizetésénél (pénztárgépnél) nyeri vissza a személyazonosságát. Sem valódi kapcsolatok, sem viszonyok, mindössze a magány és a hasonlóság, ami kialakul ezekben a terekben. Ilyenek Augé szerint – a váróterem, repülőterek, pályaudvarok, plázák, hipermarketek, hotelek stb. Ezek közös attribútuma, hogy az utazáshoz, az áramláshoz, a mozgáshoz köthetőek. (Augé 2012: 60)

Térjünk ki itt egy Földényi László által felidézett dickensi jelenségre, nevezetesen a modern omnibusz és a régi utazókocsi példájára. A régi utazó kocsikban az emberek rá voltak kényszerülve, hogy egymás élettörténeteit végighallgassák, odafigyeljenek egymásra, más szóval lehetőség és idő kínálkozott az ismerkedésre. Az omnibusz, amely majd állomásról állomásra váltogatja utasait, a szocializálódás előbbi formáját teljesen felszámolja, amolyan Augé-féle tranzit helyhez hasonlóan. (Földényi 2010: 173–174)

Ha Peter Brook vagy Ariane Mnouchkine színházát vesszük példaként, elmondhatjuk, hogy esetükben a Marc Augé által antropológiainak nevezett terek jelentették azt a többletet, ami új tartalmat tudott adni az előadásoknak. A lepusztult belső tér, a kopott festésű falak, a festetlen fehér gipszjavítások, az alacsony mennyezet, a túl alacsonyan fekvő tartógerendák mind inspirálóan hatottak mindkét alkotóra. Hogy a személyiség nélküli úgymond tranzit, vagy az antropológiai helyek használatosabbak, ezt ma már elég nehéz lenne megállapítanunk. Úgy gondolom, hogy ezzel kapcsolatosan Ariane Mnouchkine elképzelése a térről sok mindent elmond. Egy 1989-ben készült interjúban kifejti, hogy miért jelenti számára a Cartoucherie a szinte ideális helyet. „Néhány éve a rendezők azt mondták, »adj egy semleges teret, a többit mi majd megoldjuk«. Nem vagyok benne

biztos, hogy ma is ugyanezt mondanák. Én azt mondom, üres helyet, de inspiráló helyet, amelyet meg lehet tölteni képekkel.” (Mackintosh 1993: 84)

Eva Horn a kortárs színházi gyakorlat olyanszerű határ-átlépéseit, mint a térfoglalás vagy térletrehozás, a partizán, a telepes és a menekült analógiájaként értelmezi. A partizáni sajátosságához azon színházi formát, a színház azon gyakorlatát köti, amely az intézményesült formákon kívül van. Ebbe a formációba sorolja többek között Augusto Boal színházát is vagy a hatvanas évek Amerikájában működő gerillaszínházi akciókat.

A telepes Horn értelmezésében nem a határ egyik vagy másik felén fejt ki aktivitását, hanem ő maga képezi a határt. A telepes magatartása azzal a színházi formával képez analógiát, amely intoleráns a tőle idegen formákkal, struktúrákkal, esztétikai beágyazottsággal. Célja a hagyományos mintázatok továbbörökítése, blokkolva és elutasítva egyben az újonnan kialakult műfajokat. Ez a konzerváló attitűd leginkább a polgári eredetű színházat fémjelzi.

A menekült attitűd azokra a performansz jellegű színházi formációkra vonatkoztatható, amelyek radikálisan szakítanak a konvenciókkal és lépnek ki az intézményesült keretek s az autoriter intézményrendszer közegéből. A menekült sajátosságai színházi vonatkozásban a kísérletező, az új, a performansz-színház dimenziójában ismerhető fel. A menekült „a mindenféle hatalomtól való megfosztottság helyzetében találja magát, és ez is oka lehet annak, hogy oly nehézvé vált elismertetnie és érvényre juttatnia menekült voltának politikai jellegét”. (P. Müller 2013)

Az intézményesen stabil és rögzült (telepes) kifejezésformákkal szemben a legnagyobb veszélyt a partizán és a menekült tevékenysége jelenti – fogalmaz P. Müller –, ugyanis ezek azok a formációk, amelyek megkérdőjelezzik és bírálják a meglévő fennhatóságokat és a konvencionálizálódott kereteket. Habár – jegyzi meg P. Müller – sok esetben éppen az ilyen művészetmegújító performereknek sikerül, hogy

kibillentsék az intézményesen rögzült formákat, beleértve a térhasználattal kapcsolatban rögzült, megszilárdult képzetek felforgatását is. (P. Müller 2015: 22)

A jelenkori színházi gyakorlatban még mindig erősen érezteti hatását az az elképzelés, miszerint az intézményeken és a területen kívüliség olyan megkülönböztető címkét jelent, amely – jegyzi meg Schilling Árpád – valójában negatívan diszkriminál. 2001-ben, amikor a Színházi Kritikusok Céhe a Krétakör W- Munkáscirkusznak ítélte a legjobb független előadás díját, a társulat reakciója – igencsak meglepő módon – az volt, hogy nem vette át a díjat a megkülönböztető kategória miatt. „Nem fogadhatom el” – fogalmazott Schilling a Kritikusok Céhének intézett levelében. „A függetlenség nem esztétikai, hanem működésbeli kategória [...] A független alkotók – kizárólag esztétikai alapon vizsgálva őket – ugyanolyan alkotók, mint »a legjobb előadás« díjára érdemesített kőszínháziak. Ezzel nem az utóbbiakat kívánom leminősíteni, hanem a függetleneket szeretném beemlíteni a közös szakmai diskurzusba.” (Schilling 2012, online)

### *1.1.3. A néző(k) tere*

Az előadás tere minden korban meghatározta mind a játéktípust, mind a befogadást. Jelen fejezet azt vizsgálja, hogy a különböző korok színházi térszerkezetei, térformái milyen pozíciót, státuszt, szerepet, lehetőséget kínált a nézőknek (mit és hogyan látott a néző). Vizsgáljuk tehát, hogy a térbeli elrendezettség hogyan szabályozta a nézők részvételét, illetve milyen korrelációba rendezte a tér a nézőt és az előadást, valamint a nézők egymás közti viszonyát. A nézői terek jobb megértése érdekében áttekintjük a színháztörténet legfontosabb játéktér-típusait, a különböző korok térkoncepcióit.

A történeti színházterek vizsgálatához Manfred Pfister színházterekről kialakított tipológiáját használom (klasszi-

kus görög, középkor, Shakespeare kora, udvari színház, modernség).<sup>22</sup> (Kotte 2015: 67)

Noha meglehetősen keveset tudunk a görög színházzal kapcsolatban, de szerkezetéből és méretéből adódóan akár több mindenre is következtethetünk. A színház hatalmas mérete és az ebből adódó nagy távolság vélhetőleg jelentősen meghatározta nemcsak a színészi játékot, de a recepció módozatát is. Nyilvánvaló tehát, hogy egészen más előadói stílust igényel, amikor a színészi játéknak ekkora távolságok dacára is értelmezhetőnek kell lennie.

A görög, de akár a középkori, illetve a Shakespeare-korabeli színházak esetében is az előadásokon a teljes összlakosság jelenlétével számolhatunk. A kutatások a klaszszikus kori Athén színházi közönségének létszámát – a Városi Dionüszia versenyek alkalmával – közel húszeszeres nagyságrendre becsülik. (Lázok 2005: 89) Epheszoszban kb. ötvenezer néző láthatta egyszerre az előadásokat, míg az epidauroszi színházban szintén húszeszer.<sup>23</sup> A középkori

---

<sup>22</sup> Lars Klebergnek a színházterekkel kapcsolatos tipológiája: naturalizmus, stilizált színház, rituális színház, konstruktivizmus, epikus színház. Marvin Carlson tipológiája: környezeti, azaz environmental, aréna, konfrontáció, elválasztott, azaz mozi. (Kotte 2015: 67)

<sup>23</sup> Fontos azonban megemlíteni, hogy e meglehetősen nagyra becsült nézőszámok, mint a húsz- és ötvenezer, korábbi színháztörténeti kutatások ismereteire támaszkodnak. Ettől eltérő adatokkal szolgálnak más hagyományos becslések, miszerint az athéni Dionüszosz-színház 14.000–17.000-re becsüli a nézőszámot. Azok a tudósok, akik e magas becsléseket tartották reálisnak az V. századi klasszikus görög színház befogadóképességének meghatározására, részben amiatt gondolták így, mert feltételezték, hogy korábban létezett egy (nagyobb) kőszínház. Roselli helyesli Pickard-Cambridge azon elképzelését, miszerint az V. században az ülések „valószínűleg” fából készültek, de úgy vélte, hogy a terv tartalmazhatott néhány kőülést is, és hogy a pericleani színház kőből készült. A legújabb tanulmányok azonban erősen ártírták az erre vonatkozó elképzeléseket és felfedték, hogy az V. században nem volt kőszínház, s a viszonylag kicsi színház fából

és a Shakespeare-korabeli színházak esetében pedig jóval kisebb nézői létszámról beszélhetünk. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a színház alakulástörténetében az antik színházszerkezet tűnik a legalkalmasabbnak a nézők ilyen nagyszámú befogadására. Ez természetesen a színház társadalmi szerepéről is igen sokat elmond, illetve azt is jelzi, hogy mit gondol a társadalom a színháznak az adott kultúrában elfoglalt pozíciójáról. A theórikonnak nevezett állami pénzsegély is, amelyet Periklész idejében vezettek be a színházlátogatás miatt kieső kereset pótlására, hasonlóan jelzi, hogy a színház többek között milyen társadalmi rétegek felé fordult. Tehát nem csak a tehetős, úgymond teljes jogú polgárookra, hanem a teljes lakosságra kiterjedt a színházbajárás hagyománya. Az előadásokon az athéni szabad polgárok, valamint a szomszédos városokból érkező vendégek vettek részt. Hogy nők jelen lehettek-e a színházi eseményeken, az mindmáig tisztázatlan.

A térből adódó egyik sajátosság, hogy a nézőktől sokszor 50–100 méteres távolságra lévő színészek játékából mindössze a nagyon artikulált, erősen stilizált gesztusok, deklamációk, jelzések érvényesülhettek. A színészeknek nemcsak a játék, de a szövegmondás esetében is le kellett mondaniuk a finomabb, gazdagabb intonációról, árnyalatokról, ellenkező esetben ez akár a szöveg értelmezésével kapcsolatos veszteségekhez is vezethetett. Még eldöntetlen kérdés, hogy a színészek a nagy távolságok miatt viseltek-e maszkot, illetve hogy a magas sarkú csizma praktikus megfontolás vagy esetleg világszemlélet következménye-e. (Bécsy 1979: 1)

Az antik tér a nézők szempontjából meglehetősen keveset kínált. De Kerchkove kutatása rámutatott arra, hogy a nézők több órán keresztül többé-kevésbé mozdulatlan pozícióban és egyetlen fix területre koncentrálnak követték az

---

készült. További adatok azt támasztják alá, hogy a klasszikus kori athéni Dionüszosz színház befogadóképessége kb. a 3700–6000 néző között mozog, ami meglehetősen alatta van a hagyományos becsléseknek (saját fordítás) (Roselli, Kawalko 2011: 64–65).

előadást. A közönségtől ekként egy egységesítő, az aktív, kinestetikus részvételre nem igazán bátorító észlelésmódot, recepciót vártak el, a színházi előadások „észlelési tréningjein” keresztül. A tér így lényegében mentális konstrukcióvá, spektákulummá vált. (Deres 2015: 75) Noha az előbbieken a mozdulatlan „részvételt” hangsúlyoztam (De Kerckhove elmélete alapján), a kortárs feljegyzések azonban gyakran közbekiáltásokról, kommentárokról, nyíltszíni tapsról tudósítanak.<sup>24</sup> Az emelkedett, harsány hangulatot az elemőzsia és a megfelelő mennyiségű bor is biztosította. Hogy valójában nem beszélhetünk az előadás teljesen passzív befogadásáról, azt az is megerősíti, hogy a színészi teljesítményt a nézők szigorú bírálatnak vetették alá, és aki rosszul játszott, sok esetben veréssel fenyegették, ami értelemszerűen egyfajta interaktivitást, a látottakkal kapcsolatos spontán reagálást jelentett. Mindezek ellenére e színházforma nem tette lehetővé a nézőknek (a középkori vagy a kortárs színházhoz hasonlóan) a fizikai részvételt. A „részvétel” lehetősége így többnyire kimerült a színészi játékkal és az elhangzó szöveggel való azonosulásban. Jobbára tehát a képzelőerőn keresztül történő azonosulásról beszélhetünk inkább, kevésbé egy aktív részvételről.

Bécsy Tamás a nézőtér karéjának szerkezetében látja azt a potenciált, amely valamelyest hozzásegítette a közönséget az előadással való mélyebb azonosuláshoz. Az epidauroszi színház nézőtérkaréjának szöge Bécsy megfogalmazása szerint sokkal élesebb, mint ahogy azt a fényképek látni engedik. Bécsy tehát a nézőtérnek ezt a meredekségét értékeli úgy, mint ami hozzásegítette a nézőt, hogy a saját bensejében

---

<sup>24</sup> Andreas Kotte a színházkutatások eltérő eredményeit azzal magyarázza, ez attól függ, hogy a régészeti igazolásokra, vagy inkább a drámabeli utalásokra hagyatkozik-e egy-egy kutató. Megjegyzését Kotte azzal kapcsolatosan teszi, miszerint nem tisztázott még, hogy maga Aiszkülosz is használt-e röptető darut, később viszont az aiszküloszi drámák előadásain már bizonyítottan alkalmazták ezt a színpadi gépezetet. (Kotte 2013: 69)

levőnek élhesse át a látványt. A meredek nézőtér ugyanis jobban megkönnyíti az előadással való azonosulást, mint ahogy azt tenné egy laposabb szögű nézőtér. (Bécsy 1979: 1)

A nyitott szerkezet az antik színház másik olyan sajátosságaként említendő, mely szintén meghatározó a recepció folyamatában. A fedetlen (környezeti) tér lehetővé tette, hogy a dráma, azaz a színjáték belső világának ideje megegyezzen a nézők aktuális idejével. Euripidész drámáiban olvashatók például a történetekkel kapcsolatos időpontok, mint például „[...] A fehér napfény / sugarával már hajnalt hirdet, / s a Nap szekerének tűzlángja lobog.” Mivel a görög színjáték kezdetének időpontja a hajnal volt, így Agamemnon felhangzó szövege – fogalmaz Bécsy – megfelelt az aktuális égi helyzetnek. (Bécsy 1979: 1)

Hasonló időegyezést találunk a középkori színjátszás esetében vagy a Shakespeare-korabeli színházban is. A misztériumdrámák esetében a *Szentlélek eljövetele* kapott aktuális jelentést, feltéve, ha az előadás ténylegesen pünkösdre esett, de ugyanez elmondható a *Feltámadás* történetéről is, ha azt húsvétkor mutatták be. Noha Bécsy Tamás szerint sok esetben mindössze véletlen megegyezésekről, egybeesésekről van szó, s az előadásban elhangzó időpontok csak kis részben felelnek meg a nézők valóságos idejének, az azonban nem kétséges, hogy e kis véletlen egybeesések, megegyezések is hozzájárultak a közönség mélyebb azonosulásához a történetekkel.

A jelenkori színház térsztétikája is átörökített az antik színház formaszervezeti megoldásaiból. Példának okáért említhetjük az avignoni fesztivál helyszínéül szolgáló Pápai palota előtti teret és az ehhez tartozó nézőteret, amely igen csak hangsúlyosan hordozza a görög színház formaszervezeti sajátosságait, gondolok itt főleg az epidauroszi színházra. De ugyancsak analóg a görög színpaddal a bregenzi szabadtéri színház is, színpadával a Bodeni-tó felszínén.

Másként szerveződött azonban a középkori színház a nézők és a játékosok szempontjából egyaránt. A nézők

szempontjából elsősorban a figyelem megoszlása az, ami radikálisan újat hoz az antik hagyományokhoz képest. A görög világkép a körkörösség jegyét viselte magán, és ez a világszemlélet – amely az istenséget a középpontban lokalizálta – határozta meg egyben a színház formaszervezetét is. A korakereszténység világképét a „középpontos” szemlélettel ellentétben a mellérendelés dominálta, ami nagyban meghatározta a színjátszás körül kialakuló konvenciókat. A két korszak tehát – legalábbis a térkezelés módját tekintve – mondhatni egymás ellentétéként értelmeződik. Mivel a tér magán viseli korának a térkezelésre vonatkozó szokásait, valamint a történetileg meghatározott térképzési konvenciókat, ezért elsősorban a középkori világszemlélet következményeként magyarázható a mellérendelésen alapuló játéktér-konceptió, amely többek között a gótikus táblaképek mintáját követte. A XIV–XV. századi színjátszás már végképp elhagyja a templomot és kivonul a város főterére, piacterére.

A misztériumokat deszkalapokból alakított színpadokon adták elő, a nézők fejmagasságában. Ez esetben több színpadról beszélünk, pontosan annyiról, ahány drámát egy nap elő tudtak adni. Az egymás mellé vagy félkörben rendeződő színpadokat nevezi a színháztörténet szimultán színpadnak vagy stációszínpadnak. E színpadforma megsokszorozta a nézési feladatokat azáltal, hogy a kocsikon bemutatott stációdramákat a szétterítés elve határozta meg. A közönségnek ezúttal, magának kellett utánamennie a nézőnivalóknak – ellentétben az antik színházzal –, maga kellett összerakja az előadást. Míg tehát a görög színház esetében a középre igazítás (zentrierung) a törvényszerű, addig a középkori színjátszást a szétterítés (excentrierung) konvenciója határozta meg. Ilyen értelemben a középkori színjátszás az additivitás elvén alapszik, ami a szöveg / dráma addíciójára is kiterjedt. (Bíró 2004: 12) Mivel a színpadok egy-egy ciklust, állomást reprezentáltak, ezért a történet csak a stációkon keresztül vonul a nézők számára volt teljes. A dráma befejeztével a néző maga vándorolt el a következő színpa-

dig, stációtól stációig járva, és ennek a mozgásnak a saját történetére, lelkének történetére vonatkoztatva volt szimbolikus jelentése. (Bécsy 1979: 4) A középkori „kísérő” nézői attitűd tehát merőben mást mutat az antik hagyományokhoz képest. Nézői szempontból megjegyzendő az analógia a kortárs helyspecifikus, illetve a középkori színház között, hiszen gyakran a kortárs előadásoknak is egyik lényegi sajátossága, hogy a nézőnek kell követnie az eseményeket (értelemszerűen a konvencionális nézői helyek ilyenkor felszámolódnak), a tér ugyanis a passzív szemlélés által nem teszi lehetővé az előadás maradéktalan recepcióját (lásd Jan Klata *Hamlet*-, Silviu Purcărete *Faust*-rendezését).

Kiemelendő továbbá a középkori színpadforma azon „sávja”, ami még színtérnek minősült ugyan, de e térrészben éles határ nem húzódott a nézők és a színészek között. Ez a színpadok előtti tér lényegében a „bárhol”-t, az „akárhhol-t” reprezentálta. Ezen a helyen találkozott az univerzális történelem a mindennapi, azaz a nézők világával. Noha többnyire a színészek közlekedtek ebben a térrészben, amikor egyik színpadtól a másikig mentek, de a nézők egyrészt a világszemléletből, másrészt abból adódóan, hogy közel lehettek a színészekhez, úgy érezhették, mintha maguk is részesei vagy résztvevői lennének az előadásnak. (Bécsy 1979: 3) Ilyen értelemben az antik hagyományokhoz képest a középkori színpadforma a fokozott „részvétel” lehetőségével lényegesen többet engedett a nézőknek.

A Shakespeare-korabeli színház, hasonlóan a középkori színjátszáshoz, továbbra is fenntartja a határok átjárhatóságát, valamint a színpad és nézőtér közötti kölcsönhatáson alapuló viszonyt. A több mint nyolc méter mély és tizenkét méter széles, trapéz alakú színpad a figyelmet – hasonlóan az antik megoldásokhoz – a színészekre összpontosította. Mivel bonyolultabb díszletezésre nem volt lehetőség, a nézőknek a szókulisszák nevezetű jelzésekből kellett kikövetkeztetniük és elképzelniük a különböző helyszíneket. A konkrét helyek ábrázolásának hiányában (amiket többnyire

szavak jelöltek) az értelemalkotásban így meghatározó szerepet játszott a közönség alkotó fantáziája. A nézők szempontjából meghatározóan fennáll továbbra is a lehetősége annak, hogy maguk foglalják el helyeiket. Ilyen értelemben hangsúlyoznunk kell az állóközönség téralkotó szerepét, és mivel nem rögzített helyeket foglaltak el, egészen másfajta viszony alakult ki az előadással, mint a körfolyosók közönsége esetében. Azáltal, hogy a nézőtér lehetővé tette a spontán térkezelést, térfoglalást, ez a nézőknek az előadásban való erőteljesebb részvételét, és gyakran a reagálás kényszerét indukálta. Peter Brook ezzel kapcsolatosan jegyzi meg, hogy „[...] a nézőket nem tartotta fogva sem a tér, sem az idő egysége, így a hangsúly az emberi kapcsolatokra helyeződött.” (Brook 1993: 3)

A XVII–XVIII. századi udvari színház a nézők és játékosok közti „átjárást” végképp felszámolta. Ennek oka nemcsak a nézőtér és a színpadtér kialakításában rejlett, hanem a színészek társadalmi helyzete sem tette lehetővé a különböző kiszólásokat. A színpadi világgal kapcsolatosan még nem beszélhetünk a valóság úgymond hamisítatlan illúziójáról, sokkal inkább az illúzió és a valóság idealizációjának a megjelenítéséről. Jelen színháztípus a színpad és a nézőtér térbeli elkülönítésével felülírja a színészek és nézők addig fennálló viszonyát.

A Manfred Pfister tipológiájának megfelelő modern színpadforma lényegében a „kukucsáló”, azaz a perspektíva színpadot jelöli. A perspektivikus színpadkép megjelenését *A ládikó* című Ariosto-darab 1508-as ferrarai bemutatójához szokás kötni.<sup>25</sup> (Gálosi 2015: 13) E színpadforma célja a térbeliség, valamint a valóság minél teljesebb illúziójának a megteremtése, ami szükségszerűen maga után vonta a nézők biztos elhatárolását a játéktértől. Az elsötétített nézőtér bevezetése nemcsak térbelileg határolta el a közönséget, a nézőtér hangulata is segítette a nézőknek kilépni a minden-

---

<sup>25</sup> A kukucsálódoboz-színpad őse a Drury Lane, a tetővel ellátott színház, amelyet Christopher Wren 1674-ben épített.

napi valóságból és azonosulni a teljes színpadi illúzióval. A hitelesség és illúzió a modern színjátszásban tehát konsztitutív faktorként értékelődött. A nézők „műértői” pozíciója szinte semmilyen kapcsolatot nem engedett létrehozni, fenntartani az előadással. A nézőnek az elsötétített nézőtérrel egyetlen attitűd állt rendelkezésére: a drámai világba, a színpadi fikcióba való teljes beleélés. Ily módon a kétféle tér, a kint és a bent különbözősége igencsak hangsúlyossá vált. A nézőnek az a lehetősége is megszűnt, ami Shakespeare színházában adott volt, hogy a látottakkal a képzelőerőn, az alkotó fantázián keresztül azonosuljon, hiszen a „tökéletesen olyan” illúziója a nézői aktivitást teljes mértékben kizárta.

#### *1.1.4. A táblaképből a talált térbe*

„A művészet története nem más,  
mint a térbeliség története.”

(Chalupecký 2002: 211)

A helykeresés a kortárs művészet központi motívumai közé tartozik – fogalmaz Jindřich Chalupecký. A cseh filozófus és művészetkritikus szerint a műalkotást korunkban azért nem lehet elhelyezni, mert társadalmunk odajutott, hogy képtelen a művészetet és a vele járó tapasztalatot a jelentőségével arányosan kezelni. A múzeumban a műtárgyat kultúrtörténeti dokumentumként kezelik, ami maga után vonja a kortárs művészet historizálását és muzeálissá válását, továbbá a művészetszemlélet esztétizációját. Ezt az esztétizáló tendenciát Duchamp szerint azzal a végső és egyben szélsőséges megoldással lehet kivédeni, ha kiszakítjuk a műalkotást az adott környezetéből, legyen az szellemi, művészi vagy másmilyen, (Chalupecký 2002: 198–200) noha egyáltalán nem mindegy, hogy az adott alkotást milyen környezetből emeljük ki és milyenbe transzponáljuk át, hiszen a dolog lényege épp abban áll, hogy a rámutatás gesztusa

felhívja a figyelmet az adott mű egy újabb, másfajta minőségére, funkciójára. Ez a kortárs művészetben gyakorta úgy jön létre, hogy megteremtődik a feszültség, a feloldhatatlan ellentét például a mű és a hely között, amit (ismét) igen jól példáz Duchamp méltán elhíresült WC-csészéje.

Szakítsuk ki tehát az előadást az adott környezetéből – hangzik az avantgárd művészet egyik jelentős vezérgondolata. Ha színházi kontextusra vonatkoztatjuk e kijelentést, nem jelent mást, mint hogy az előadást ki kell emelni a dobozszínpad teátrális keretéből (amennyiben ezt tekintjük a színház hagyományos terének),<sup>26</sup> és a reprezentáció számára idegen miliőbe kell helyezni. A kortárs színházi gyakorlat – ahogyan arra már reflektáltam az előbbi fejezetekben – e térre vonatkozó radikális megoldások csaknem kifogyhatatlan variációit vonultatja fel.

Tegyük egy kitérőt azzal kapcsolatosan, hogy gyakorlatilag milyen változások, átlényegülések térképezhetők fel abban az esetben, amikor a reprezentáció „talált térbe” kerül. Mit hagy maga mögött, és milyen új sajátosságok változtatják meg, teszik mássá a színrevitelt, továbbá miként változik a néző feladata, illetve miként módosul korrelációja a művel? Ahhoz viszont, hogy produktívan elemezni tudjuk az előadás nem-hagyományos terét, időnként reflektálnunk kell a konvencionális színházi térre is. Az ilyen jellegű komparatív elemzés álláspontom szerint jóformán kimerülne a két típusú tér esztétikai ismérveinek, attribútumainak a pusztá, amolyan normatív jellegű számbavételével. Minden-

---

<sup>26</sup> A perspektivikus szerkesztésű, dobozszínpadi látvány a színház konvencionális tereként kanonizálódott többnyire azért is, mivel a quattrocento itáliai festészetére jellemző képzőművészeti (a centrálperspektíva szabályai szerint épülő) téralkotás négy évszázadon át szolgált a nyugati civilizáció térábrázolásának alapjaként. A kukucsáló dobozba komponált látvány hasonló mód hosszú ideig a nyugati színjátszás kifejező formájaként volt jelen, s tartott mindez egészen a rendezői színház megszületéséig, amikor egyre hangsúlyosabban kezdett megfogalmazódni az igény, hogy a reprezentációt a kereten túlra is kiterjesszék.

nek, illetve írásom azon (nem kívánt) olvasatának elkerülése végett, amely azt sugallná, hogy valamelyik térforma mellett kívánok érvelni, javasolom, hogy az értekezés ezen részét képzőművészeti példára alapozzuk.

Tekintsünk tehát – a beltingi definíció alapján – a konvencionális (olasz színpadi) színházi látványt „megállított képnek”,<sup>27</sup> a klasszikus értelemben vett táblaképnek. Egy olyan képi világnak, amely Leon Battista Alberti híres metaforája szerint akár egy nyitott ablak, jól körülhatárolt, zárt univerzumként adja vissza a valóság egy szeletét.<sup>28</sup> Induljunk ki abból a premisszából, miszerint Alberti „ablakának” kerete ugyanazt a rendeltetést tölti be, mint a perspektíva-színpad bekeretezett struktúrája, azaz amolyan totalizáló módon, csaknem esztétikai követelményként kívánja belesűríteni a látványt egy mereven körülhatárolt felületbe. A keretezés tehát mindkét esetben hasonló mód működik, egyrészt elemeli a képi világot a környezetétől, másrészt a néző figyelmét határozottan a bekeretezett látványra irányítja. Hadd említsük meg a keretnek egy másik, a reprezentáció esetében kiváltképpen meghatározó szerepét, nevezetesen azt, ahogy tudatosítja a nézőben, hogy ami a kereten belül van, az nem a valós, hanem mindössze egy látszat, egy referenciákra épülő, illetve a szemiotizáción keresztül megélevenedő, lehetséges világ, amely értelemszerűen egy fiktív teret kísérel meg létrehozni. A szemiotikus hatást ez esetben tehát épp a keret adja, hiszen, ahogy Martin Jay is írja, valami épp attól válhat életszerűbbé, hogy nincs keretek közé szorítva, nem korlátozzák a keret struktúrái. (Jay 2000, online) Következésképpen a kortárs diskurzusban épp a keret

---

<sup>27</sup> v. ö.: (Belting 2003: 47)

<sup>28</sup> Alberti „nyitott ablaka” lényegében a perspektivikus, a projektív látás (elhíresült) metaforája, melynek feltalálása 1435 tájára tehető. A látvány úgy épül be a geometrizált térbe, mint az egyik oldalán nyitott kocka belsejébe. E tankocka – fogalmaz Francastel –, egyfajta redukált világegyetem, amelyben a mi világunk fizikájának és optikájának szabályai uralkodnak. (Francastel 1972: 46)

hiánya teremti meg a lehetőségét annak, hogy egy előadásnak az élő volta, az eseményjellege létrejöjjön, továbbá, hogy az adott reprezentáció a nézők és a játszóké társas jelenlétére épüljön. Nagyon absztraktizálva és leegyszerűsítve a dolgokat, akár határmezsgyeként is tekinthetünk a keretre, amelyen belül még a konvencionális színházat, míg a kereten kívül a kortárs színházi tapasztalatot olvashatjuk, amely a keret korlátozásának hiányában felszámolja a mű és a befogadó közti distanciát.

A romantikus festő, Caspar David Friedrich a kerettel körülhatárolt kép egyik lényeges sajátosságának tartja a csaknem feloldhatatlan diszkrepanciát, ami a látás és a megmutatás között alakul ki. Ugyanis, amit a mai tájképfestők a természetben száz fokos szögben látnak, azt könyörtelenül negyvenöt fokos szögbe préselik bele, továbbá ami a természetben nagy köztes terek által szét volt választva – fogalmaz C.

D. Friedrich –, az itt zsúfolt térben egymást érinti és csömörrel tölti el a szemet.<sup>29</sup> (Földényi 2010: 131) Úgy tűnik, hogy a kortárs művészet egyik legfontosabb problémafelvetése már a romantikus művészeket is foglalkoztatta, miszerint a világ, illetve a művészi tapasztalat beleilleszthető-e teljes mértékben Alberti nyitott ablakába.

Hadd reflektáljak itt rögvest arra az ambivalens jelenségre, amelyre Peter Brook hívja fel a figyelmünket, miszerint eddig a színházművészetben arra törekedtünk, hogy a színészt minél jobban elemeljük a valóságtól, minél egyér-

---

<sup>29</sup> A kubisták (lásd Braque, Picasso) a 100 fokos szögben való látást olykor 180-ra, vagy még annál is több fokra váltják, felszámolva ezáltal azt a feltételezést, hogy a néző szeme egy helyről figyeli a képet. A perspektivikus szerkesztésmód ezzel ellentétben kizárja a sztereoszkópikus látást, és egy egyedülálló szemet feltételez, amely minden esetben statikus. Mindezek ellenére a kubizmus továbbra is statikus maradt, és mindössze annyiban jelentett újat a reneszánszhoz képest, hogy megszűnt az egységesítő látópont és enyészpont. (Chalupecký 2002: 41)

telműbben kiemeljük a nézők közül és a környezetből, ma ellenben a kortárs művészeti gyakorlat az egybeolvadást, a világgal való minél teljesebb fuzionálást teszi uralkodó esztétikai követelménnyé a kiemeléssel szemben.<sup>30</sup>

A bekeretezett képi látvány, azaz a keretezés mind a színházban, mind a képzőművészetben hasonló befogadási modellt ír elő a nézőnek, jelentősen azon látványok esetében, amelyek a centrálperspektíva szigorú szabályai szerint szerkesztődnek. Ez a zárt képi mező következőképpen megteremti a maga részére a perspektivikusan rögzített nézőt is. Ennek értelmében létezik tehát egy ideális pont, ahonnan a mindenható, az euklideszi nézőpont befoghatja a teljes látványt. E keretezett észlelési mező – amilyen a táblakép is, illetve a perspektívaszínpad képi világa – egyik alapvető sajátossága, hogy a nézők részéről passzív és egységesített befogadói attitűdöt kíván meg.<sup>31</sup>

A paradigmaváltás és egyben egy nagyobb horderejű változás akkor történik meg, amikor felszámolódik a látás egyirányultsága és nagyfokú korlátoltsága, illetve létrejön a látástapasztalat pluralitása az olyan alkotások által, amelyek lehetőséget nyújtanak a nézőnek, hogy besétáljon a műbe. Az ilyen alkotásokat jól példázzák Marcel Duchamp installációi.<sup>32</sup> Azért fordulunk ismét az avantgárd művészhez, mert munkái úttörő szerepet töltöttek be többek között Allan Kaprow és más művészek előtt. (Chalupecký 2002: 197) Megszületik tehát a látásnak, a befogásnak a kreatív-

---

<sup>30</sup> A kiemelés és a térbeliség ezen új alapelveit követi az avantgárd szobrászat is. A szobroknak a térbe való közvetlen beavatkozása felszámolja a korábban elmaradhatatlan talapzatot, ami által azok elkülönültek a tértől. Carl Andre térbeli vágásnak („the cut in the space”), Bochner behatoló faktornak („intrusive factor”) nevezi ez alkotások sajátosságát, amelyek képesek alapjaiban megváltoztatni a teret. (Chalupecký 2002: 211)

<sup>31</sup> Habár – Marvin Carlson álláspontja szerint – még ma is számos színházelmélet úgy kezeli az előadást, mintha azt a passzív közönség számára hozták volna létre. (Carlson 2000, online)

<sup>32</sup> Bővebben Duchamp installációiról v.ö.: (Chalupecký 2002: 195–197)

vá változtatása, illetve – Földényi László szavaival élve – a látás „aktivizálása”. Susan Bennett értelmezésében mindez azt jelenti, hogy „megtörik a nézés rendje”, hiszen a nézőt a műbe való belépésekor nem segíti a vizuális rend, nem áll semmi rendelkezésére, ami a látásban vezérelné, és mivel minden egyforma intenzitással tárul a szeme elé, kénytelen lesz egyéni módon szelektálni, ami végeredményben oda vezet, hogy a néző azt az előadást kapja, amit látásával, kreativitásával megteremt, illetve „kiérdemel”.

De mit jelent valójában belépni a műbe? Kezdhetnénk először is azzal, hogy a konvencionálissá vált formakonstrukciók felszámolódnak. A látvány elhagyja a táblakép saját térbeli rendszerébe zárt kereteit és kilép a térbe, megszűntetve ezáltal a mű és a néző közötti távolságot. Martin Jay szerint ugyanis a karteziánus perspektivizmus akkora távolságot teremt az ábrázolt jelenet és a test nélküli szem között, hogy a festményből hiányzik a vággyal társított közvetlenség, más szóval az erotikum. (Jay 2000, online)

A XX. században gyakorivá vált műfajok (lásd environmentek, installációk, happeningek, fluxus stb.) jó példái annak, hogyan történik meg a törés a táblaképtől a térbeli művészetek felé, illetve hogyan kebelezi be a kép a valóságot, hogyan hódítja meg a teret, továbbá hogyan vonják ki magukat ezek a munkák a múzeumi környezetből. E művek egyik legerősebb specifikuma, hogy az alkotás tere már nem a képen belül bontakozik ki, hanem a kép és a néző között alakul ki. (Földényi 2010: 190) A néző besétálhat a műbe, „megsértheti” úgymond a műalkotás terét, amely többé már nem zárt egységként van elhatárolva a befogadótól, röviden tehát maga a néző is a műalkotás részét képezheti. Olyan művek születnek, amelyek szervesen belekomponálják a néző valós, testi jelenlétét is a műbe, sokszor odáig menve, hogy a nézőre bízzák az adott mű alakulását, befejezését, más szóval a néző az autopoetikusan működő feedback-sza-

lag<sup>33</sup> meghatározó szereplője, aktív alakítója lesz.<sup>34</sup> Csaknem esztétikai követelményként fogalmazódik meg, hogy e művek a néző egyéni olvasatától, látásmódjától, illetve befogadói készenlététől váljanak teljessé. Mivel ezek a művek erős hermeneutikai fordulatot jelentenek, miszerint a klaszszikus modellre épülő ikonográfiával, értelmezési rendszerrel nem lehet őket elemezni, leírni, így a néző a műből azt olvassa ki, amit a saját értelmező látásával látni kíván vagy látni képes, hiszen nem kondicionálja semmi a befogadásban, a recepcióban.

Hadd éljek ismét egy képzőművészeti példával, amely jól szemlélteti a néző ilyenszerű értelmezői szabadságát. Földényi F. László *Képek előtt állni* c. kötetében találkoztam

<sup>33</sup> A hatvanas évektől – fogalmaz Erika Fischer-Lichte – „[...] nemcsak elfogadott, hanem kifejezetten üdvözlendő lett az a tény, hogy az előadás létrejöttének alapfeltétele a kontingencia. A figyelem tehát explicit módon is a feedback-szalagra mint olyan autopoétikus rendszerre irányult, amely elvileg nyitott, nem jósolható meg a kimenetele, és amelynek megszakítására vagy célirányos szabályozására még a rendezői stratégiák sem képesek. (Fischer-Lichte 2009: 51) A feedback-szalag ilyen értelemben szorosan összefügg az autogenezis fogalmával, hiszen bár minden egyes résztvevő valamilyen szinten „alkotója” az előadásnak, de tervezni, hogy milyen legyen a végkimenetele, erre egyik alkotó sem képes. Mivel a feedback-szalag működési elvét a véletlenszerűség határozza meg, így minden egyes alkalommal más előadás jön létre. Ezt mi sem példázza jobban, mint a Claus Peymann által rendezett *Közönséggyalázás* c. előadás, amelyben a játékosok és a nézők viszonya már az elején központivá vált. A színészek folyamatosan tesztelték a két fél közti kapcsolatot, sértegetve, és különböző igencsak pejoratív értelmű jelzőkkel („ateista”, „balfácán”, „lüketóni”) illetve a nézőket. Az ősbemutatón a nézők még jobbra azt tették, amit a színészek akartak, azaz többszöri felszólítás után végül is leültek, ezzel nem befolyásolva az előadás előre eltervezett menetét, a második előadáson azonban a – színészekké transzformálódott – nézőket a rendezőnek kellett lelőkdösnie a színpadról.

<sup>34</sup> Lásd Marina Abramović, Hajas Tibor, Hermann Nitsch (bécsi akcionisták) stb. performanszait

először egy 1771-ből származó rézmetszettel, melynek címe *Egy műértő, amint egy sötét éjszakai képet csodál*.<sup>35</sup> Az alkotás ismeretlen rézmetsző műve, amely értelmezhető a kritikus/műértő karikatúrájaként is. A feketére festett kép előtt a kritikus nagyítóval a kezében szemléli a művet, de a nagyítóban – amely tükörként működik – nem a felnagyított kép részletét, hanem saját magát szemléli. Földényi olvasatában a kritikusok ősi sajátossága lett kipellengérezve, nevezetesen, hogy általában a saját elképzeléseiknek és elvárásaiknak nagyobb figyelmet szenteltek, mint az elemzett műnek. (Földényi 2010: 13) Valójában ma már nagyon közel állunk ahhoz, hogy kijelenthessük: ami valamikor (lásd az 1700-as években) még a karikírozás témája volt, az ma már, a mai művészeti gyakorlatban az új „nézőművészetet” jelenti. Ugyanis ma már nem felrovandó a nézőnek – amikor nem áll rendelkezésére külső irányjelző –, hogy az a saját aszociációs tapasztalatait vetíti a műre, vagy ha úgy tetszik, saját magát pillantja meg a műben. Ahogy az sem vétek, hogy nem a mű lesz fontosabb, hanem annak a személyes olvasata, és nem a rámutatás, hanem a nézőnek a műbe való belehelyezkedése.

### 1.1.5. *Néző a műben*

Az ismeretlen szerző rézmetszete voltaképpen a konkrét képi illusztrálása a fenti alcímnek, ugyanis a képet szemlélő kritikus (kétszeresen is) benne van a műben. Egyrészt önmagát nézi a képben levő képben, másrészt amolyan megfigyelt nézőként figyeljük mi, a képet nézők. Lépünk azonban ki a táblakép síkjából és vegyünk példának egy olyan színházi előadást, amelyben a néző nem síkban, nem is gondolatban, alkotó fantáziáján keresztül, hanem konkrét, testi valójával van benne az előadásban, a kritikus figurájához hasonlóan nem pusztán nézőként, hanem olykor „megfigyelőként” is.

---

<sup>35</sup> Lásd (1. kép)

A *Terminus* (teljes nevén: *Terminus – színház a szül(et)ésről*)<sup>36</sup> egy olyan színházi esemény, amely a néző materiális, érzelmi és intellektuális bevonására épít. Minimál produkció abban az értelemben, hogy nem egy színházi társulat előadása, következésképpen olyan intézményesített háttér nélkül jött létre, ami anyagi és másfajta biztonságot kínál általában egy társulati produkciónak (lásd helyszín, technikai felszereltség stb.). Az előadások helyszíne alkalomról-alkalomra változik. Az alkotók olyan alternatív, „talált” tereket keresnek, mint például kocsmák, kávéházak. Értekezésemben e projektnek egy marosvásárhelyi kocsmában bemutatott színházi eseményét kívánom körüljárni.

Indítsunk Raymond Williams ama gondolatával, miszerint az alkalom mellett a helyszín a művészet legfontosabb jelölője. (Bennett 2008: 28) Az előadás helyszíne kétségkívül fontos tényező. Az angol kritikus gondolata azonban az avantgárd mozgalmakig enyhén értelmetlennek, amolyan evidenciának tűnő tézisként hatott, olyannak, mint például az, hogy egy előadáshoz színész is kell, hiszen a helyszín kérdése, mint olyan nem képezte egy aktuális problémafelvetés részét egy olyan korban (a hagyományos diskurzusban), amikor az előadások helyszínéül a legtöbb esetben az intézményesített színházépületek szolgáltak. A helyszín problematikája ugyanis azóta válik meghatározóvá, amióta az előadások (különböző okok miatt) megpróbálják magukat kivonni az intézményes színházi keretek közül, illetve amióta a kortárs művészeti gyakorlat a látásnak és a megmutatásnak egy teljesen új módját keresi, ami rendszerint abban áll, hogy felszámolja az addigi konvenciókat, beleértve a teret is.

---

<sup>36</sup> Alkotók: Boros Kinga, Cziko Juliánna, Dálnoky Csilla, Kozma Attila. Bővebben a *Terminus*ról in: <http://szekelyhon.ro/aktualis/csikszek/terminus-a-szinhaz-a-szulesesrol> <http://marosvasarhelyradio.ro/hirek/emisiuni/terminus-boros-kinga-a-szinhazbavitt-varandossagrol>

Színházi esemény egy kocsmában. Így tudnánk a leg-  
rövidebben jellemezni a műfaj és helyszín megváltozott vi-  
szonyát. Kérdés, hogy az ilyen jellegű előadások esetében –  
amilyen a *Terminus* is –, mi az, ami jobban hat, ami nagyobb  
nyomot hagy a másokban. Az előadás, azaz a műfaj hat a  
helyszínre vagy a helyszín hat az előadásra? És mi történik  
a nézővel, azaz ebben a konfigurációban hol van, hol talál-  
tatik? E latolgatások a hagyományos teátrális keretek között  
úgyszintén amolyan célszerűtlen kérdésfelvetéseknek bizo-  
nyulnának, azonban annál konstitutívabban vannak jelen a  
kortárs gyakorlatban.

Színházi produkció a kocsmában mondhatni egymás-  
sal ellentétes esztétikai konfigurációt képez, ami már ön-  
magában megteremti a rámutatás gesztusát. Nemcsak kü-  
lönössé, hanem revelatívá is válik a diszkrepancia, amikor  
egy olyan hely, amely a hétköznapi élet tere, nagyon emberi,  
közvetlenséggel telített, profán tér, médiumként működik  
egy művészeti forma (lásd színházi esemény) közvetítésé-  
ben.<sup>37</sup> Kérdés, hogy mennyiben tudja ez a hely betölteni a  
médium szerepét, azaz mennyiben képes vonzani a közön-  
séget egy olyan helyszín, amely nem rendelkezik a színházi  
gyakorlat hagyományával. Ahogy az is kérdés, hogy az ilyen  
helyszín milyen közönségtípust képes verbuválni és hogyan  
működik amolyan közönségszűrőként, amely aspektus jelen  
esetben cseppet sem elhanyagolható egy kifejezetten a fiatal  
generációt megcélzó szórakozóhely esetében.

A G. Café csaknem észrevétlenül épül be egy viszonylag  
forgalmas marosvásárhelyi utca házsoraiba, úgy, hogy azt  
nem jelzi sem cégér, sem hirdetőtábla, „ami nekünk nem is  
baj, sőt [...] nem jelzi tábla, hogy hová kell jönni, mégis min-

---

<sup>37</sup> Chalupecký az olyan alkotásokat, amelyekre a térbe való közvet-  
len beavatkozás a jellemző, azaz közvetlenül hatolnak be, és van-  
nak jelen a terünkbe, az élet terébe való intervencióknak nevezi.

den este odatalálunk beszélgetni, inni” – fogalmaz a lokált működtető tulajdonos.<sup>38</sup>

A domináns színházi tapasztalatunkhoz valamiképpen hozzátartozik, hogy ha színházi előadásra megyünk, akkor a helyszín nem ismeretlen. Egy kisvárosi miliőben különösképpen így van ez, hiszen mindenki ismeri a város egy vagy két (intézményes) színházi épületét.<sup>39</sup>

Más azonban a helyzet az olyan előadások esetében, amelyek nem a célra kijelölt, intézményes helyszíneket választják (lásd *Terminus*). Ugyanis van annak valami különös konnotációja, hogy nem egyszerűen elmegyünk a színházi előadásra, hanem először is meg kell keresnünk, hogy hova is menjünk. A hely tehát ilyen értelemben nem evidencia. Következésképpen a hellyel kapcsolatos ezen jegyek, aspektusok kétségkívül alakíthatják, stimulálhatják a néző tapasztalatát, elváráshorizontját, értelmezői stratégiáit.

Továbbá azon is érdemes elgondolkodni, hogy az előadás vagy pedig a helyszín vonzza-e jobban a közönséget, lévén hogy egy olyan helyről van szó, amelynek tulajdonosága, hogy az embereket kollektívaként gyűjtse össze. Jelen esetben tehát különös szerepet kap az is, hogy a hely milyen minőségben van jelen az emberek mindennapjaiban, és nem kevésbé fontos az sem, hogy hogyan viszonyulunk ezekhez a helyekhez.<sup>40</sup> Mindenesetre a helyszín jobbra irányadó tud

---

<sup>38</sup> A helyszínről bővebben, in: <http://www.vasarhely.ro/kozter/%E2%80%9E-g-cafe-egy-szemelyes-kocsm%E2%80%9D-%E2%80%93-takszival-beszeltunk#.VyL1u9ThDGg>

<sup>39</sup> Romániai viszonylatban az uralkodó színházi kultúrát jobbra még mindig a hagyományos, konvencionizálódott esztétikai paradigma jellemzi. A színházépületek országszerte ötven vagy száz éve épültek. Marosvásárhelyen az utóbbi években ugyan elindult egy tendencia az alternatív színházak alakulása tekintetében, de továbbra is a közel ötven éve épült és a marosvásárhelyiek által jól ismert Nemzeti Színház maradt a város egyetlen kőszínházi épülete.

<sup>40</sup> A *Terminust* először a csíkszeredai Petőfi Kávéházban mutatták be, amelyet a város központjában lévő régi mozi felújított épü-

lenni, hogy hozzávetőleg milyen típusú színházi élmény várható. Hadd jegyezzem meg itt mindjárt, hogy a *Terminus* az alkotók nem előadásként, hanem színházi eseményként határozzák meg, és e „műfaji” megjelölésben döntő szerepe van a térnek, hiszen nem egy hagyományos színházi térről beszélünk, ami jelen esetben is maga után vonja, hogy a nézők és játékosok pozíciója, viszonya, szerepe sem a tradicionális módon rendeződik, alakul.<sup>41</sup> Mint azt látni fogjuk, nem alakul ki a végén egy zárt, a hagyományos értelemben vett színházi előadás sem.

A marosvásárhelyi előadás tere amolyan több identitású térként írható le, hiszen alkalmi jellege igencsak változó. Amikor kiállításnak ad helyet, akkor a kiállított képek, amikor felolvasó est van benne, akkor annak függvényében nyeri el az alkalomnak megfelelő rendeltetését.<sup>42</sup>

---

letében alakítottak ki. Ami a helyhez való viszonyulást illeti, az épület fizikailag hosszú évekig ott volt a város központjában, de szellemileg nem létezett. Csak egy fal volt, amire pisilni lehetett – fogalmaz Boros Kinga. Ma ebben a felújított épületben koncerteket és hangversenyeket rendeznek. (Boros Kinga) in: <http://marosvasarhelyiradio.ro/hirek/emisiuni/terminus-boros-kinga-a-szinhazba-vitt-varandossagrol>

<sup>41</sup> „Kerülöm az előadás szót a hozzá kapcsolódó nézői elvárások miatt. Ebben a színházi kultúrában az előadásról egy zárt, fiktív világ jut eszünkbe, amelynek alapjánál igényesen megírt dráma áll, a színészeket egy rendező instruálja, a nézők pedig sötétben ülnek. A *Terminus* nem ilyen. Színházi esemény, mert a színház eszközeivel dolgozunk, viszont nyitottabb, „befejezetlenebb”, mint egy előadás.” (Boros Kinga) (in: <http://szekelyhon.ro/aktualis/csik-szek/terminus-a-szinhaz-a-szuletesrol>)

<sup>42</sup> A G. Café mára már kultúrkoksmává formálódott. Jelenbeli státuszát azoknak a kulturális (művészeti) megmozdulásoknak köszönheti, amelyek itt helyet kaptak az évek során. A lokáció továbbá törzshelyül szolgál a szomszédos Látó Irodalmi Színpadnak (heti gyakorisággal szerveznek egy-egy irodalmi estet), könyvbe-mutatóknak és felolvasóesteknek. Helyszínéül szolgál továbbá a táncházaknak, tematikus buliknak, koncerteknek egyaránt, de itt

A *Terminus* tere ellenben megmaradt mindennapos, megszokott rendjében, úgy, ahogy az lenni szokott egy átlagos estén, asztalokkal és körülötte székekkel.<sup>43</sup> A kiszámíthatatlansággal és a nagyfokú relativitással a nézők már a helyszínre érkezésükkor szembesülnek, hiszen hamar evidenssé válik, hogy ebben a térben enyhén szólva értelmetlen azon töprengeni, melyik is a hely legideálisabb pontja, ahonnan az ún. „mindent látó tekintettel” maradéktalanul követni lehet az eseményeket. Ez az „ülésrend” azonban az asztalok körüli nézők kisebb csoportjait, társulásait teremtette meg. Továbbá nem alakulhatott ki színpad és nézőtér dualitása, illetve konfrontatív viszonya sem, amely a hagyományos színházban a pozicionált nézők és a játékosok külön térfelének határozott kettéválasztását jelenti.

Következésképpen sokkal inkább néző-egyénekről, mintsem azok anonim, egyöntetű tömegéről, kollektívájáról beszélhetünk.<sup>44</sup>

A színházi esemény idejére nemcsak a lokál megszokott berendezése, hanem funkciója is megőrződött. A nézők az előadás megkezdéséig ugyanúgy rendelhettek és fogyaszthattak, akár csak egy átlagos estén. Semmiféle igyekezet nem mutatkozott tehát arra, hogy ha csak rövid időre is, de az alkotók felfüggeszteni kívánták volna a helyszín rendeltetészerű funkcióját, vagy változtatni annak térbeli viszonyain. Ehhez az elő nem készített látványossághoz

---

tartja közös találkozóit a Magyar Újságírók Romániai Egyesülete (MURE) is.

<sup>43</sup> Lásd (2, 3, 4-es képeket)

<sup>44</sup> Habár Erika Fischer-Lichte a néző-egyént a konvencionális színház identitás nélküli, passzívításba szorított nézőjével azonosítja, akiknek egyedei a kortárs diskurzusban kollektív közösséggé ko-vácsolódhatnak, álláspontom szerint azonban a kortárs gyakorlat nem megszünteti, hanem hangsúlyozottan kiemeli a néző-egyen pozícióját azáltal, hogy a kortárs előadások lehetőséggel szolgálnak az egyéni megnyilvánulásra, az eseményben való személyes és szubjektív megmutatkozásra, részvételre. (v.ö: Fischer-Lichte 1999: 63)

hozzátartozik az is, hogy az előadásban szereplő helyszínnek mindössze szövegszinten jelentek meg, semmilyen díszlemezés vagy jelzés nem kapott helyet a térben. Van azonban ebben valami paradoxon, hogy miközben a kortárs előadások igencsak nagy hangsúlyt fektetnek a helyszínre, annak megtalálására, meghódítására, elfoglalására, egyáltalán nem törekednek annak megváltoztatására, nem kívánnak szembe menni a sajátosságaival. És részben ez adja ezeknek az előadásoknak a befejezetlenségre vagy hiányosságra hajló specifikumát, hiszen ezek a konténer-szerű, utaztatott előadások nem ragaszthatók hozzá egyetlen térhez (térformához) vagy formakonstrukcióhoz sem, hanem minden alkalommal rugalmasnak és változóképesnek kell maradniuk, hogy kiaknázhassák az éppen aktuális adott tér specifikumait.<sup>45</sup> Értelemszerűen ezekben az esetekben nem beszélhetünk az előadás/esemény végső és egyetlen formájáról, de akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy ezek az előadások kontextus nélküliek és nem rendelkeznek stabil identitással sem. A kortárs diskurzusban az előadás/esemény tehát úgy telepszik be a térbe, hogy nem próbálja azt magának alakítani. A *Terminus* tere megmaradt tehát továbbra is kocsmának, így a hely – ahogyan Susan Bennett fogalmaz –, „nem kódolta felül” az eseményt. (Bennett 2008: 29)

Az előadás nem valamilyen irodalmi vagy színpadi szöveganyagra, hanem az alkotók személyes történeteiből összeállított kollázszerű, improvizatív jellegű, többnyire a

---

<sup>45</sup> „Olyan osztott tere van a kávéháznak, amit mi színházilag nagyon jól tudunk használni, merthogy ez egy minimál produkció. Mondanom sem kell, hogy amikor alkotók csak úgy összeállnak és a nagy semmiből próbálnak előadást csinálni, akkor nincsen semmiféle technikai felszereltség mögöttük. Ezért például jelenetváltásokat csak színészetből, mozgásból lehetett megoldani, és ebben nagy segítségünkre volt az, hogy a térben sok volt a lépcső, az oszlop illetve sok szintkülönbség volt.” (interjú Boros Kingával a csíkszeredai Petőfi Kávéház téri adottságairól) in: <http://marosvasarhelyiradio.ro/hirek/emisiuni/terminus-boros-kinga-a-szinhazba-vitt-varandossagrol>

próbafolyamat során összeállt textusokra épít. Az alkotók meghatározása szerint a *Terminus* egy társadalmilag érzékeny produkció, amely olyan szociális problémákat tematizál, mint a várandósság, a szülés, az anyasággal kapcsolatos témák. Ezek a tárgykörök továbbá olyan, társadalmilag tabuként kezelt tematikákat bontanak ki, mint az újdonsült apa helyzete, a szoptatás körüli problémák, az orvos zsebébe csúsztatott boríték, a nő kiszolgáltatottsága a teljes orvosi apparátussal szemben stb. Az előadás minimál produkciónak számít nemcsak alternatív jellegéből, hanem lecsupaszított színházi helyzetéből adódóan is, hiszen a teljes esemény a színészi, illetve a nézői jelenlétre épít. A színészi játék jobbára kimerül a szöveg felolvasásában, illetve szerepváltáskor a minimális helyváltoztatásokban. A jelenetek tehát rövid dialógusok formájában bontják ki a sokszor egymással ellentétes teóriákat. Olyan elméleteket pellengéreznek ki nem kevés iróniával, amelyek köztudottan képesek külön táborokra osztani a témában érintetteket.<sup>46</sup>

A minimális rekvizitumok, mint például a terhességet jelző luftballon, amit a színész a nézők láttára helyez a blúza alá, amolyan brechti megoldásként a mimetikusságra való hajlam teljes hiányát jelentik. A klasszikus Tadeusz Kowzanféle jelkategoróriák – melyeknek több mint fele optikai természetű – nem szerepelnek az előadásban, tehát ha amolyan jelinventárt tartanánk, érdemes lenne azzal kezdeni, hogy

---

<sup>46</sup> 1: „Nálunk apuci fog pelenkázni. Már megtanulta behajtogatni a bambuszbetétes moshatópelenkát.

2: Hát, ha bejön nektek a kakiban matatás...Szerintem a Pampers sokkal higiénikusabb.”

2: ”Előre odaadjuk a borítékot, hogy biztosan mindent megtegyenek majd értünk.

1: Én nem adok senkinek semmit, ezért kapják a fizetésük.”

1: „Manapság a hús is tele van E-kkel, én nem akarom már születése előtt E-kkel mérgezni a gyerekem.

2: A csíki marhát nem kezelik semmivel. Nagyon fontos, hogy a magzat megkapja az esszenciális aminosavakat, mert különben oligofrén lesz.”

mi az, ami épp fellelhető, hiszen a színházi jelek nagyobb része kiszelektálódik. A brecht-féle esztétikai tendencia a szöveg előadásmódjában is megmutatkozik, amennyiben a színészek nem eljátsszák, hanem felolvassák a szövegüket. Olyan gesztus ez, ami értelemszerűen kizárja a realista, mimézisre hajló (mimetikus) játékstílust.

Az egymásba nyíló – asztalokkal-székekkel és nézőkkel belakott – két térben a színészeknek úgy kell mozogniuk, „létezniük”, hogy közben láthatóak és hallhatóak legyenek a tér két végében ülők számára egyaránt. A hely hosszúkás, csöszzerű formájából adódóan így mind a két térrészben lennie kell egy színésznek, ami azt eredményezi, hogy a dialógusok egyik helyiségből a másikba történnek, amolyan relációs térré alakítva a két helyiséget.

A térben kialakult proxemikai viszonyok, valamint a fizikai és perceptuális kapcsolatok jelentősen befolyásolják a nézők észlelését. A nem túl nagy térben majdhogynem minden néző mellett, mögött egy másik néző ül érintés közelben, így megtörténik, hogy az épp helyet változtató színész hozzáér a nézőhöz, helyszűke miatt megérinti, esetleg helyet kér, hogy elmehessen mellette. Ilyen esetekben a látáshoz a tapintás is társul, és az érzékek ilyen jellegű heterogén működtetése (nemcsak optikus, hanem haptikus is) Jonathan Crary elmélete szerint a „látványfogyasztás” egykori módját idézi, azt a XVII–XVIII. századi tapasztalatot, amikor még ezen érzékek együttesen alkották a látás klasszikus elméletét, illetve a vizualizáció uralkodó modelljét jelentették.<sup>47</sup> (Crary 1999: 33) A térre jellemző zsúfoltság egyfajta zavart eredményez az észlelési mezőben, ami meggátolja, hogy egy bizonyos fajta koherenciába rendezzük a látottakat. A színészt soha nem látni önmagában, hanem az őt minden

---

<sup>47</sup> Pavis szerint a nézőnek a színész-alakkal való azonosulásához szükséges az illúzió létrejötte. Amennyiben viszont felszámolódik a fikció (például a színész néző általi megérintése következtében), kezdetét veszi az esztétikai törés, a denegáció, amely kritikai távolságot teremt néző és színész között. (Pavis 2006: 405)

oldalról körülvevő nézőkből épphogy kitűnik azáltal, hogy állva magasabb, mint a körülötte ülők. A túlzott közelség, a néző belehelyezkedése az eseménybe ellehetetleníti az objektív rálátást, a látottak összképként való szemlélését. A tér tehát egy olyan látásrendszert feltételez, amely nélkülözi azt a fajta totalizáló funkciót (a mindig minden látást), amit a hagyományos kukucskáló-színpad nyújt.

Martin Jay különbséget tesz a pillantás és a merev tekintet között, anélkül, hogy bármiféle hierarchiába sorolná azokat. (Jay 2000, online) A vizuális gyakorlat ilyen megkülönböztetése, illetve szétválasztása a kortárs színházi gyakorlatban majdhogynem szükségszerű. A kortárs diskurzusban ugyanis módosul a látás aktusa, hiszen az olyan tér esetében, amilyen a *Terminusé* is, nem alkalmazhatók azok az olvasási stratégiák, az a látásrendszer, amelyek a hagyományos színpadtér és képi világ befogadására alkalmasnak tűntek. Ilyen értelemben tehát a konvencionális színházi térformát a merev tekintet által olvassuk, míg az olyan kortárs, változó és képlékeny tereket, mint a hely- vagy környezetspecifikus színházi terek, a teremtő és aperspektivikus pillantással hozzuk létre. Ezzel meghatároztuk egyben a nézői feladatokat is, miszerint az egyik passzívan olvassa, míg az utóbbi kreatívan létrehozza a látványt.

Ez a térközszabályozás mindamellet, hogy bensőséges, majdhogynem intim viszonyt teremt (nemcsak nézők és játékosok, hanem nézők és nézők között is), ugyanakkor feszültté is tesz, hiszen amikor az épp beszélő színészre figyelünk, automatikusan azok a nézők is megfigyeltté válnak, akik közvetlenül a színész körül, annak aurájában foglalnak helyet. Megszűnik tehát a néző számára a privát szféra biztonsága.

A keret hiányában – ami totalizáló módon egy helyre sűríténé a látottakat – a látás töredékessé válik, hiszen mindig utána kell „menni” a látványnak, mivel a színész a nézőhöz képest a legkülönbözőbb pozíciókba kerülhet (mellé, mögé, elé stb.). A látás korlátlaná válik, ami azt jelenti, hogy

a nézőnek nemcsak egyszerűen befogadnia kell a látottakat, hanem a hagyományos látástól eltávolodva, termékenyebb megfigyelőként azt dinamikusan és kreatívan létre is kell hoznia. Mind a színész, mind a néző részéről tett erőfeszítés ilyen értelemben az előadás/esemény szerves alkotórészévé válik.

Mivel a befogadó és a kép relációja kiszámíthatatlanná alakul, felszámolódik tehát a megmutatásnak az a módja, amely (a hagyományos diskurzusban) a recepcióban a passzív közönségre épít. Mindez azt is jelenti, hogy az ilyen jellegű tér olyan típusú eseményt kínál, amelyet csaknem bárhonnán lehet nézni. Kitüntetett nézőpont hiányában kijelölhetetlen lesz a térben bármely biztos pont, amelyhez a néző igazodni tudna. Ez a képi dramaturgia nagyban hasonlít a már említett romantikus festő, Caspar Friedrich munkáihoz, amelyeket Gotha hercege azért bírált, mert szerinte ezeket a munkákat bármely oldalról lehet nézni „anélkül, hogy tudnánk, mi is az”. (Földényi 2010: 63)

A keret funkciója jelen esetben a színészi játékkal, a színészi hanggal lett helyettesítve amolyan önkényes keretként. Köztudott, hogy a hagyományos színpadtér rendelkezik olyan hangsúlyos részekkel, amely zónák és orientációs tengelyek figyelmi vonzásértéke jelentősen nagyobb, mint a többi. Azonban egy olyan homogenizált térben, ahol minden egyforma intenzitással tárul elénk, és nem világos, hogy minek alapján kell szelektálni, ahol tehát semmi nem stimulálja a néző észlelését, ott a színészt terheli az a feladat, hogy vezesse a nézőt a figyelmi szelekcióban. A *Terminus*ban ez úgy történik, hogy az aktív szereplőnek mindig a beszéde jelenti a fokalizációs megoldást, azaz a beszéde által kerül fókuszba. Mivel ebben a lecsupaszított helyzetben, ahol a színészek részéről minimális aktivitás történik, konkrétan a beszéd jelenti a színen levést.

A *Terminus* jól példázza Susan Bennett azon meglátását, miszerint a nem- hagyományos színházi gyakorlatok egyre nagyobb hangsúlyt fektetnek az előadás utáni közvetlen

periódusra. (Bennett 2008: 36) Ahogy már az elején is jeleztük, a *Terminus* nem egy zárt, hagyományos előadás. A zárt melléknevet Marco De Marinis-től kölcsönöztem, aki megkülönbözteti a zárt, azaz a didaktikus és a nyitott, azaz az avantgárd jellegű produkciókat.<sup>48</sup> A *Terminust* ilyen értelemben nyitott előadásként értelmezzük, hiszen az alkotók a befejezést a nézőkre bízták. A jelenlévőket egy csoportos beszélgetésre kérték fel, hogy adjanak hozzá részleteket az utolsó jelenetben szülő nő történetéhez. A szülésélmény pozitív volt, de mivel a részletek ismeretlenek, így a nézőkre hárult a történet kiegészítése. A néző ilyen „használat” azonban igencsak megosztja a színházi szakembereket. Jerzy Grotowski a nézők bevonását az előadásba megszorító jellegűnek, illetve autoriter megközelítésnek tartja, olyan módszernek, ami a nézőkre nézve produktivitás ellenes, többnyire inkább a leblokkolásukat, mintsem a dekondicionálásukat segíti elő. Susan Bennett álláspontja sem elhanyagolható, aki szerint nagy az esélye, hogy az ilyen jellegű beszélgetések, didaxisba fulladnak. (Bennett 2008: 36)

A marosvásárhelyi előadásban termékeny vita alakult ki a befejezést illetőleg. Hozzá kell tennünk persze, hogy a témából adódóan sokan nem éreztek késztetést (tapasztalat- vagy ismerethiányból), hogy kifejtsék véleményüket. A nézői reakciók ilyen esetekben tehát igencsak változóak, mondhatni erősen közönségfüggők.<sup>49</sup>

Mindjárt az előadást/eseményt követő közvetlen beszélgetéseknek van azonban egy sajátos aspektusuk is, és ha már Duchamp-analógiával indítottunk, hadd képezze ez

---

<sup>48</sup> v.ö. Marinis, Marco De: *A néző dramaturgiája*, in: [http://literatura.hu/szinhaz/nezoi\\_dramaturgia.html](http://literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html)

<sup>49</sup> „Embere válogatja. A nőket, ha már anyák, nyilván könnyebb megszólítani, de azért köztük is akadnak néha a szájukat makacsul összeszorítók. És vannak férfiak, akik lelkesen vetik bele magukat az utolsó jelenet kics csoportos párbeszédébe (...)” (Boros Kinga) (Interjú Boros Kingával. In.: Brassai Eszter, 2016, Kőszínházon innen, kismamagettókon túl, In: *Játéktér* 2016/1, 43)

értekezésem zárógondolatát is. Amióta Duchamp a boltban vásárolt tárgyat műalkotás gyanánt állította ki, azóta elindult egy visszafordíthatatlan folyamat (a ready-made jelenség), amely a művészeti gyakorlatban azt hirdette, hogy „minden művészet és mindenki művész”. (Chalupecký 2002: 253) Az avantgárd előadásokkal elkezdődő és a kortárs diskurzusra kiterjedő jelenség, amely a nézők játékosá avatásával kísérletezik, valójában hasonló alapelvet tükröz. Mindenki művész lehet, ha csak egy előadás erejéig is. A *Terminus*ban a közönség bevonása az alkotási folyamatba valójában azt eredményezte, hogy a nézők kisajátíthatták maguknak az előadást/eseményt, hiszen ők is alkotókká váltak, amennyiben ők formálták egészzé – saját tapasztalataikkal, megéléseikkel – a szövegben megnyíló történetet.<sup>50</sup>

Napjainkban, amikor a ready-made-gondolat zsarnoki módon kiszélesedni látszik, az olyan előadások, amilyen a *Terminus* is, paradox módon teremtik meg a rákérdezés lehetőségét, hogy a „minden művészet / mindenki művész” kontextusban valójában ki is a művész, illetve hol húzódik a határ, amíg még művészetről beszélünk. Ahogy azt az adott eset is példázza, a kortárs művészeti gyakorlat egyre inkább az eldönthetlenség, a szkepszis, a behatárolhatatlanság, a „nem tudom mi” („je ne sais pas”) paradigmájaként van jelen.<sup>51</sup> Az viszont tény, a *Terminus* lehetőséggel szolgált mindenki számára, hogy a fekete festményben a nagytón keresztül ne csak a feketeséget, hanem önmagát pillanthassa meg. Ennél többre talán még a (kortárs) művészet sem vállalkozhat.

---

<sup>50</sup> A személyes szféra ilyen jellegű beemelése a művészetbe az „appropriation art”, azaz a kisajátítás művészetének színházi gyakorlatát jelenti.

<sup>51</sup> Duchamp ready-made-jeit méltatva 1977-ben Chalupecký arra a megállapításra jutott, hogy a művészet definíciója egyfajta „je ne sais pas” („nem tudom mi”) (Chalupecký 2002: 252)

## 1.2. A KERETEK MEGNYITÁSA – A REPREZENTÁCIÓ TERE MINT NYITOTT KONSTELLÁCIÓ<sup>52</sup>

„[...] A magam kicsinyke házában viszont egyetlen kényelmetlenséget észleltem olykor: nehéz volt eléggé távol kerülnöm vendégemtől, amikor nagy gondolatokat nagy szavakkal akartunk kifejezni. Mert a gondolatnak hely kell, hogy vitorlát bonthasson, és megfelelő utat futhasson be, mielőtt révbe ér. [...]”  
(Thoreau 1999: 112–113)

### 1.2.1. *Nézett vs. tapasztalt tér*

„Génuva szűk utcáiban, hol lehetetlen a palotáknak más nézete, mint az alulról való, arra jutottak az építészek, hogy

---

<sup>52</sup> Jelen írás a kortárs térsztétika sajátosságainak vizsgálata köré épül. A klasszikus térbeli dramaturgia felbomlása egy olyan újszerű teret eredményez, amely az előadás egy különálló és állandóan újrárendeződő entitásaként értelmezhető. A címben szereplő „konstelláció” mint hasonlat a térnek pontosan ezt a folyamatosan újjászerveződő, mindig új törvényszerűségek szerint alakuló sajátosságát jelöli. A tér, de akár a festmény esetében is a keret az, ami befelé összefogja a látványt, és kívülről lezárja azt. Amennyiben a reprezentáció tere e keret hiányában alakul, az a térbeli rend dekompozícióját eredményezi. S mivel semmi nincs, ami előírná ezt a térbeli koherenciát, ezért a tér folyamatosan fluktuál, állandó dinamikában van, és képes mindig a legújabb összefüggéseket, térbeli variációkat felmutatni, azaz képes mindig új konstellációba rendeződni. A „nyitott konstelláció” pedig azt fejezi ki, hogy a tér a klasszikus és egységes modell dekompozíciója által távol kerül a zárt, változatlan, artefaktum-jellegtől, és a nyitottsága által minduntalan az újjászerveződés lehetőségét hordja magában. A „nyitott konstelláció” szóösszetétel tehát jelen esetben sokkal jobban kifejezésre juttatja a kortárs tér e sajátosságait, hiszen a konstelláció mint fogalom nemcsak a tér dinamikus attribútumát jelöli, hanem egyben azt is jelenti, hogy a tér képes mindig a dolgok legújabb összefüggéseit felmutatni.

a koszorú-párkányt ne a valóságos magassági kiterjedésében alakítsák, mint másutt, mivel az alulról nézve távlatilag úgyis egészen összehúzódódnék. Előre hajtották tehát s ezzel szemben megfelelő mértékben alacsonyabbnak vették. Így a távolról látott, egyenesen álló párkány hatását érték el. A hatásforma azután ez a forma-benyomás, amint alulról nézve keletkezik. A létforma ezzel szemben a párkány tényleges formája, amely egészen más, mint aminőnek tartjuk.” (Hildebrand 1910: 62–63)

A létforma tehát az, amellyel valóságosan bír a tárgy, míg a hatásforma csak annyiban érvényesíti a tárgyat, amennyiben ez az optikai képben megmutatkozik. Közelről vizsgálva a párkányt – fogalmaz Adolf von Hildebrand –, annak létformáját ismerjük meg, és csakis a közletről való közvetlen plasztikai észrehevés ad bizonyosságot a valódi létforma felől. A létforma képzete tehát magára a tárgyra vonatkozik mint reális alkotásra, míg a hatásforma a tárgy (lásd párkány) optikai képét jelenti. (Hildebrand 1910: 63)

Adolf von Hildebrand *A forma problémája a képzőművészetben* c. könyvének egyik legfontosabb pontját vázoltam, nevezetesen a hatásforma és a létforma fogalmának a megkülönböztetését. A Hildebrand-féle értelmezésben tehát meg kell különböztetnünk a két esetet, azt, amikor a közletről való szemlélés folytán közvetlenül ismerjük meg a létformát, és azt, amikor mindössze egy optikai képet nyerünk a távolabbról való szemlélődés által, és ennek megfelelően nem a létformát, hanem a hatásformát kapjuk.

De hagyjuk Génua utcáit, és vizsgáljuk meg részletesebben a Hildebrand által tárgyalt két fogalmat. Arra a következtetésre jutunk, hogy mindkét esetben, legyen szó hatásformáról vagy létformáról, lényegében mindkettőnek foglalata a tér. Végeredményben amit Hildebrand vizsgált, az nem más, mint a térhatás, illetve a térhatás nyújtotta látvány. Annak függvényében, hogy a megfigyelő hogyan helyezkedik el a térben, különböző tér- vagy optikai élményben lehet része. Nem mindegy tehát, hogy hogyan, milyen

helyzetből szemlélünk valamit, s hogy milyen térbeli viszonylatok vagy relációk határozzák meg a szemlélődést. Az észlelés folyamatát tehát nagyban meghatározza a tér.

Csak a tér intenzív közvetlen hatása indítja el a művészi élmény kibontakozásának folyamatát – írja Pogány Frigyes, aki az önkéntelen tudatműködés egyik meghatározó tényezőjeként említi a térhatást, hangsúlyozván annak fontosságát és kialakulásának előfeltételeit. Pogány szerint a művészi élmény kialakulásában a térhatás csakis akkor lép fel, ha a szemlélő meghatározott viszonyba kerül az alkotással. A puszta szemlélődés esetében azonban soha nem beszélhetünk térhatásról. Tehát a térhatás gondoskodik arról, hogy a formák puszta tudomásulvételéhez egy jellegzetes érzelmi tényező is kapcsolódjon. Hogy mindezt konkrét példával támasszuk alá, Pogány egy építészeti jelenséggel él, amikor úgy fogalmaz, nem mindegy, hogy egy városi teret egy toronyból vagy repülőgépből szemlélünk. Noha ez esetben szinte biztos, hogy többet látunk a térből (arányokat, a részek egymáshoz való viszonyát stb.), de a művészi élményt csakis az biztosítja, amikor az épületekbe belépve ténylegesen érzékeljük a teret, érezzük a tér tágulását, szűkülését, és azt, ahogy a téralkotó elemek maguk közé préselnek bennünket. (Pogány 2007: 176)

A térhatás ilyen jellegű tudatos „használata” nem előzménynélküli a művészetekben. Az észlelés folyamatában a térnek, a proxemikának mindig is nagy szerepe volt. Ezt akár úgy is olvashatnánk, mint a nézőnek egy jó értelemben vett manipulációját, hogy az minél intenzívebb élményben részesüljön az alkotáshoz való viszonyulása kapcsán.

Edward T. Hall antropológus szerint az emberben olyan lényt kell látni, aki állandó párbeszédben áll környezetével.<sup>53</sup> (Hall 1969: 16) E párbeszéd változó és dinamikus jellegét jelzi az is, hogy az előadás és a néző viszonyának és

---

<sup>53</sup> Hall az ember térhasználatát, illetve térigényeit kutatja. *A rejtett dimenziók* című könyvének egyik fő témája a társadalmi és a személyes tér problematikája.

relációjának megannyi formájával, térszervezési lehetőségeivel találkozhatunk a színháztörténet során. Az ember térhasználati szokásait így mindig az adott kultúra jellegzetes megnyilvánulási formájaként olvassuk, továbbá a kulturális sajátosságok írják elő azt is, hogy a különböző térbeli pozícióktól függően mit és hogyan érzünk. Tegyük egy rövid színháztörténeti kitekintést azzal kapcsolatban, hogy a különböző színpadformák milyen alternatívákat kínáltak a Hildebrand-féle hatás, illetve a létformán keresztüli tapasztalás nézői élményét illetően.

A görög színpad nem nyújtott túl sok lehetőséget a nézőknek az előadásba való fizikális bevonódásra, azaz a létformán keresztüli tapasztalásra, mindössze a fokozatosan emelkedő, tölcser alakú nézőtér keltette térhatás, a fentről lefelé nézéssel segítette hozzá a befogadót a történettel való mélyebb azonosuláshoz. A középkori színpadok sokkal nagyobb szabadságot biztosítanak a színpad- és a szociális tér találkozását, keveredését illetően. Így amikor a színészek a kocsik előtt játszanak, lényegében feloldják a határt játék és valóság között. Ez esetben is tehát a térrel, a távolságokkal való játék, továbbá az előadókkal való közvetlen közelség kelti a nézőkben az előadáshoz tartózkodás élményét.<sup>54</sup> Az „olasz” típusú színpad viszont a közönség részvételét kifeje-

---

<sup>54</sup> A görög „*theatron*” szó a nézés színterét, azaz egy olyan médiumot jelöl, amely elsősorban a szemet és a látást foglalkoztatja. Ez lényegében azt jelenti, hogy a néző független attól, a látott dolgok mennyire érintik meg, annak tudatában nézi végig a színpadi történéseket, hogy nem szabad beavatkoznia. (Fischer-Lichte 2009: 10) Ennek ellenére – fogalmaz Fischer-Lichte – az európai színház története számos olyan példával szolgál, amely a néző megérintéséről tanúskodik. A középkori húsvéti játékok során például az ördög ahhoz, hogy benépesítse a poklot, nagy valószínűséggel megragadott egy-két jelenlévőt. (Fischer-Lichte 2009:82) Tehát mégha a megnevezésében a „*színház*” szó a hatásformán keresztüli észlelést jelöli is, mégis a különböző színháztörténeti korszakok (lásd középkori, avantgárd) a létformán keresztüli közvetlen érzékelés lehetőségét nyújtották a nézőknek.

zetten az események pusztá szemlélésére korlátozza, és ilyen értelemben a tételhatárolás elsőbbségének a gondolata határozza meg a konvencionális színházi gyakorlatot. A színpadi illúzió megőrzése érdekében a nézőknek egy standardizált, de főleg távolságtartó fogyasztói attitűd, a hatásformán keresztüli észlelés van elrendelve.<sup>55</sup>

A perspektíva színpad („modern színház”) – amely úgy tesz, mintha nem akarna tudomást szerezni a közönségről – azáltal, hogy csak a hatásformán keresztüli szemlélést teszi lehetővé, legalább annyira ellentmondásos, mint a reneszánsz festészet. Edward Hall szerint ugyanis a reneszánsz festészet azáltal, hogy a teret statikusnak tekinti, valójában nem tesz mást, mint hogy a háromdimenziós teret kétdimenziós módon közelíti meg, s így a mozdulatlan szem ellaposítja az öt-hat méternél távolabb levő tárgyakat – ez teszi lehetővé, hogy a teret optikai módon lehessen ábrázolni. (Hall 1969: 115) Ez a színpadforma teljesen kizárja a létformán keresztüli tapasztalást, s a befogadó szerepét hagyományosan csak a nézésre korlátozza. Ilyen értelemben tehát a néző számára teljesen ellehetetlenül a komplett térélmény megtapasztalása. Ezzel kapcsolatosan vallja Georges Braque, a festőművész, hogy az ún. „tudományos” perspektívát nem tartja egyébnek, mint a szemeink rovására elkövetett rossz tréfának, hiszen lehetetlenné teszi a művész számára a teljes térélmény visszaadását. (Hall 1969: 85)

A történelmi avantgárd aztán teljesen felszámolta a kulisszaszínpad és az elsötétített nézőtér egyeduralmát. A rendezői színház megjelenése pedig újabb térkonceptiókkal való próbálkozást jelentett. Ahogy Patrice Pavis is fo-

---

<sup>55</sup> A XVIII. századi színház története egyre jobban kiélezte a látás és érintés közti dichotómiát, utóbbit teljesen ki is zárta a nézők és játékosok kapcsolatából. Így tehát – amint azt Denis Diderot is vallja –, az illúziókeltő színészi ábrázolás során a nézői tekintetben jön létre az illúzió. Ellenben a tényleges érintés, a közvetlen testi kontaktus szétfoszlatná ezt az illúziót, és egyben megszüntetné az alakra vonatkozó érzéseket is. (Fischer-Lichte 2009: 83–84)

galmaz, „a kortárs színház terét túl sok kísérletnek vetették alá ahhoz, hogy néhány jellemző vonással körülírassuk.” A neoavantgárd előadások azáltal, hogy kivonultak a színházépületekből, és olyan tereket, helyszíneket foglaltak le az előadás számára, amelyek funkciója teljesen eltért a színházétól (lásd: utcák, terek, gyárépületek, vásárcsarnokok, stadionok, bevásárlóközpontok stb.), lehetővé tették, hogy a színész–néző, illetve néző–előadás viszony a szokásostól eltérő konstellációkba rendeződjön.

Ezek a terek tehát performatívításukból adódóan a hagyományos dobozszínpadhoz képest a mozgás- és észlelés-mód sokkalta több lehetőségét kínálták.

Erika Fischer-Lichte három eljárást említ, ami az avantgárd előadások térkezelését illeti, és amelyek különösen intenzívvé tették e performatív tereket.<sup>56</sup> Egyrészt teljesen vagy részben üres és változtathatóan berendezett tereket használtak. Másrészt olyan speciális, vagy mindezidáig ismeretlen térbeli berendezéseket hoztak létre, amelyek a megszokottól eltérő viszonyba rendezték az előadás résztvevőit. Harmadrészt – és erről már szót ejtettünk az előbbieken – olyan tereket vettek igénybe, amelyek a színháztól teljesen eltérő célból épültek. (Fischer-Lichte 2009: 154) E térhasználat egyik lényegi sajátossága, hogy a néző akár egyazon előadáson belül is többféle élményben részesülhet, hiszen azáltal, hogy mindig eltérő módon szerveződik a mozgás és az észlelés, a hatás- és a létforma együttes jelenléte, illetve annak megtapasztalása egy sokkalta összetettebb élményt jelent számára. Amikor Fischer-Lichte úgy fogalmaz, hogy „a színjáték előttünk, közöttünk, alattunk és mögöttünk zajlik”, lényegében az hangsúlyozódik, hogy a nézői élményt egyazon előadáson belül a hatás- és a létforma együttes tapasztalása jelenti. Tény, hogy az avantgárd törekvésektől kezdve felszámolódtak az addigi színházi nor-

---

<sup>56</sup> Ez a színházi térhasználat nemcsak az avantgárd és neoavantgárd előadások sajátja, hanem ez a fajta térsztétika hagyományozódott át többek között a jelenkori színházi gyakorlatba is.

mák, és olyan térbeli elrendezések valósultak meg, amelyek megszüntették nemcsak a frontális viszonyt, hanem a határokat is néző és előadás között (lásd Gropius „totális színháza”, Jerzy Grotowski színháza stb.).

Noha egyik térkonceptió sem maradt meg mint uralgó forma, de ezek az állandó próbálkozások a tér újfajta használatával, valamint az előadás/néző fizikai viszonyának variálásával lényegesen megváltoztatták a befogadási mechanizmust, és mindannyiszor átírták a színházi viszonyt néző és előadás között.

Az előbbieken azt próbáltam tehát láttatni, hogy a különböző terek koronként milyen viszonyulást tettek lehetővé, vagy írtak elő a néző számára az előadást illetően. E ponton hadd forduljunk újból Edward Hallnak a térrel kapcsolatos kutatásaihoz, és térjünk ki röviden az általa megkülönböztetett három – a kötött, a részben kötött, illetve a kötetlen – tértípusra.

A kötött tértípust Hall olyan térként határozza meg, ahol mind a cselekvések, mind a tér rendeltetése nagyon konkrétan specializálódott. Akárcsak a gyári futószalag, hasonló módon ez a tér is jelzi a benne levő tárgyaknak vagy cselekvéseknek a konkrét helyét térben és időben.<sup>57</sup> Ha a kötött térnek például a lakást feleltetjük meg, akkor ehhez képest a bútorzat jelenti a részben kötött elemet. A részben kötött tér tehát az olyan tértípust jelöli, amely nem állandósított, fix,

---

<sup>57</sup> Edward Hall a három tértípus közül a kötött szerkezetű térnek tulajdonítja azt a sajátoságot, amely a legnagyobb mértékben képes meghatározni az emberi viselkedést. Hogy milyen nagy jelentősége is van valójában a kötött térnek az emberi viselkedésre, azt Hall Sir Winston Churchill példáján keresztül illusztrálja. Churchill ugyanis, amikor a háborúban elpusztult angol Alsóház újjáépítéséről folyt a vita, minden áron kitarzott amellett, hogy semmilyen változást ne eszközöljenek a régi épület bensőséges térszerkezetén, amelyben a szembenálló feleket mindössze egy keskeny folyosó választotta el egymástól. Churchill aggodalmát azzal magyarázta, hogy egy kevésbé közvetlen terű épület, megváltoztathatja a kormányzat szellemét. (Hall 1969: 139)

hanem hasonlóan a japán házak belső falaihoz, elmozdítható a napi tevékenység függvényében. Végül a kötetlen tér értelemszerűen a kötött térszerkezet ellentétéként, ambivalenciájaként fogalmazódik meg. (Hall 1969: 135–145)

Mind a három tértípus legfontosabb vonásaként említendő, hogy az emberi viselkedést e térbeli sajátosságok nagyban meghatározzák. De mindamellet, hogy ezek a terek előírják az ember viszonyulását, habitusát, attitűdjét, meghatározzák továbbá azt is, hogy az territoriális jelleggel mit és hogyan birtokol. Míg a konvencionális nézőtér csupán egyetlen nézőpontot kínál, addig a középkori színpadforma akár több pozíció vagy nézőpont birtoklását is lehetővé tette a néző számára. Láthatjuk tehát színházi kontextusban is a különbséget e térszerkezetek között, amint megpróbáljuk megfeleltetni a halli tértípusokat a különböző színpadformáknak. Így értelemszerűen a kötött tér sajátosságai az „olasz” típusú, azaz a perspektívaszínpadi formában mutatkoznak meg, míg a kötetlen térszerkezet az utcaszínházi formációnak feleltethető meg.

A színháztörténet során tehát e térszerkezetek folyamatos váltakozásával (hol az egyik térforma favorizálásával, hol a másik negációjával) próbálják mindig újabb és újabb konstellációba rendezni az előadást és az azt alkotók viszonyát. Egy dolgot mindenképpen érdemes hangsúlyozni: a legideálisabb, vagy a feltétlenül kívánatos elgondolás az lenne, ha e különböző térvariációk egyidejűleg tudnának kialakulni, hogy az ember az alkalomnak és a hangulatának megfelelően, tetszés szerint közeledhessen a másikhoz, illetve maradjon magára. Ez az elgondolás nagyban hasonlít Richard Schechnernek az environmentális színházról alkotott elképzeléséhez, miszerint annak olyan térnek kell lennie, ahol az ember, ha akar egyedül lehet, vagy akár többedmagával, egy egészen nagy csoporttal. (Schechner 1973: 30)<sup>58</sup>

Visszatérve azonban írásom kezdőgondolatához, térjünk ki néhány olyan szempontra, ami egyértelműbbé teszi

---

<sup>58</sup> saját fordítás

jelen tanulmányban a Hildebrand-féle fogalmak használatát, és próbáljuk megválaszolni azt a kérdést, hogy miért is tartjuk produktívnak a hatás- és létforma ilyenszerű taglalását.

Edward Hall szerint, ha meg akarjuk érteni az embert, tudnunk kell egyet s mászt érzékelőrendszereiről, valamint arról, hogy a kultúra hogyan modósítja az érzékszervek szolgáltatata információkat.<sup>59</sup> A teljes emberi érzékszerveket Hall két kategóriába sorolja, és lényegét tekintve megkülönbözteti a távolságérezkelést a közvetlen érzékeléstől. Az első a távoli tárgyak szemlélését, míg a második a tapintás világába tartozó, a közvetlen testközelen lévő dolgok vizsgálatát jelenti. (Hall 1969: 63) Úgy gondolom, hogy a hildebrandi két fogalom igen jól magába sűríti a Hall- féle két kategóriát, hiszen a hatásforma lényegében a halli távolságérezkelést jelöli, azt a folyamatot, amikor a szemünk, a fülünk és az orrunk szolgáltatja az információt, illetve a hildebrandi létforma a hall által vizsgált, a közvetlen tapintás, azaz a bőrünk, a hártyáink, az izmaink által szerzett információt jelenti. Tehát a Hildebrand- féle fogalmak használata azért is tűnik produktívnak, mert a teljes emberi érzékelés lényege és mechanizmusa mindössze két, igencsak sűrített elméleti terminusba foglalódik bele. S mivel ezen emberi érzékelésnek igencsak nagy, mondhatni konstitutív szerepe van a színházi gyakorlatban, ezért e két fogalom alkalmazása sokkal differenciáltabbá teszi a színházi diskurzust, illetve egy új nézőpontot kínál a színházi jelenségekről való gondolkodáshoz.

A két fogalom jól illusztrálja továbbá azt is, hogy a tér hogyan létesít közvetlen dialógust néző és előadás között. Ha a színházi kontextust vizsgáljuk, ott értelemszerűen a hatásforma mindössze egyirányú kommunikációt, míg a létformán keresztüli tapasztalás egy oda-vissza, a kölcsönössé-

---

<sup>59</sup> Hogy a kultúra miként befolyásolta az érzékszerveink által szolgáltatott információkat, azt a színház alakulástörténetében állandóan változó előadás- és térkonceptciókon keresztül, az I. fejezetben próbáltam szemléltetni.

gen alapuló, a reciprocitás által működtetett kommunikáció lehetőségeit teremti meg. S hogy újabb érveléssel szolgáljak, úgy gondolom, a kortárs művészeti gyakorlat sajátossága e két fogalom tükrében, vagy akár ezek antitezisében igen jól definiálható, megragadható.

Ugyanis az avantgárd törekvések azáltal, hogy programszerűen igyekeztek felszámolni az addigi művészeti normákat, lényegében a létforma hangsúlyozását és dominanciáját erősítették a művészetek csaknem minden területén. A jelenkori művészeti gyakorlat ezt a jelenséget még inkább felerősíti. Állításaimat megpróbálom szemléltetni ismét egy a képzőművészetből vett példán keresztül.

Amikor a létforma uralkodó szerepéről beszélek, akkor konkrétan arra a folyamatra gondolok, ami a képzőművészetben a hagyományos táblaképtől az environmentig, happeningig, vagy a performanszokig vezető utat jelöli. Ez a folyamat, ha tüzetesebben megvizsgáljuk, nem jelentett mást, mint annak a gyakorlatnak a meggyökerezését, ami a nézőnek az alkotásba való egyre hangsúlyosabb bevonására épít. Ennek a gyakorlatnak azonban elsődleges feltétele a tér. Egyre jobban kezdték betölteni a teret azok az alkotások is, amelyek addig mindössze két dimenzióban bontakoztak ki. A folyamatot hozzávetőleg az 1912–1913-as évektől számítjuk, amikor a kubisták szép lassan eltüntették a festészet alapvető tulajdonságait azáltal, hogy a képmezőre ragasztott papír és egyéb anyagok megbontották a képsík kétdimenziós felületét. Az assemblage-ok (még kézbe fogható és körbesétálható alkotások) aztán egy újabb etapot jelentenek a térbeli kiterjesztés folyamatában. A nézőnek a műbe való teljes bekerülését végül az environmentek, installációk s aztán a happenings (az environment aktív formája) jelentik. Ez a folyamat tehát mindamellett, hogy jól láttatja, a mű kiterjesztése bármely kívánt iránybalehetséges, jól illusztrálja azt is, hogy ezekhez az alkotásokhoz már nem lehet az korábbi értelmezési mechanizmusokkal közelíteni. Már csak azért sem, mert ezeket az alkotásokat nem lehet egy

távolságtartó pozícióból szemlélni, miután sok esetben betöltik a galéria teljes terét. Jackson Pollock munkái kapcsán Allan Kaprow úgy fogalmaz, a festmény annyira kiterjedt és kilépett a vászon keretei közül, hogy az többé már nem jelent referenciális pontot. (Kaprow 1993: 6) A kortárs diskurzusban tehát a tér ilyenszerű belakása lehetővé teszi a korábban megvont határok kiterjesztését.

A jobb megértés érdekében térjünk vissza ismét Hildebrandhoz, aki szerint, „[...] ha valaki felmegy, s a közelből vizsgálja a párkányt, akkor közvetlenül megismeri a létformát, s azt a hatásformától elkülönítve fogja föl.” (Hildebrand 1910: 63) A Hildebrand-féle gondolat lényege tehát, hogy szüntessük meg a distanciát mű és befogadó között, s a közvetlen közelségbe kerülés által, a létforma megtapasztalásán keresztül alakuljon ki a nézőben a művészi élmény. A képzőművészetben lezajló folyamat is jól mutatja, olyan művek jönnek létre, amelyek leginkább arra építenek, hogy a néző besétáljon a műbe, s aztán testközelségbe kerülve „letapogathassa” azt. Ezek az alkotások nem egy távoli, optikai képet, vagy egy összképként feltárulkozó látványt kívánnak nyújtani, hanem a művel való azonosulás lehetőségét teremtik meg, és így értelemszerűen a befogadásban sokkal inkább a létforma, mintsem a hatásforma válik konstitutívá.

Ha a kortárs színházi diskurzus environmentális szegmensét (hely- vagy környezetspecifikus, utcaszínházi vagy performansz-szerű előadások) vizsgáljuk, talán nem túlzás úgy fogalmazni, hogy az a létforma, míg a hagyományos (dobozszínpad-elv) színházi gyakorlat leginkább a hatásforma által válik meghatározottá.

A hagyományos keretezett színpadkép a kapcsolatot, a kommunikatív viszonyt (egyoldalú kommunikáció) mindössze a hatásformán keresztül valósítja meg. A pusztán optikai kép nem más, mint a nézőtől „elemelt” és egy többszörösen értelmezett látvány, amibe a néző a legkisebb mértékben sem, vagy ha mégis, akkor nagyon minimálisan (mindössze az átélésen, a fantázián, a beleélésen keresztül) tud „hozzá-

adódní”. A hatásforma ugyanakkor azt is fedi, hogy a látotakhoz nincs közvetlen hozzáférésünk, s az így kapott látvány/kép nem egyezik meg a valósággal, hanem továbbra is megmarad kép, azaz látvány minőségében, más szóval nem válik tapasztalattá. Ez jelenti tehát a reprezentáció gyakorlatában a lényegi különbséget a két fogalom között.

A létforma valójában nem jelent mást, mint a térben lelt örömet. E térbeli élmény elsődleges feltétele a nézőnek mint társalkotónak az előadásba való bevonása, hogy az ne csak egy a létforma helyett álló képet kapjon, vagy ne csak következtetéseket vonhasson le magáról a létformáról. A létformát mindenki a maga módján alakítja ki, saját képzetalkotó képességének és érdeklődésének megfelelően. Más szóval, mindenki a saját észlelésmintái, illetve személyes asszociációs szabályai alapján próbálkozik az értelemkonstitúcióval, jelentésképzéssel. Ennek értelmében nem „a” jelentésről, illetve nem „az” üzenetről beszélünk, hanem jelenségek és üzenetek „n” variációja olvasható ki a műből.

August Schmarsow, német művészettörténész szerint a mű hatása a szemlélő testi érzeteiben gyökerezik. A látás területéről közvetített benyomások – fogalmaz Schmarsow – eredetileg síkszerűek, kétdimenziósak. A tértudat testtudatunkból ered, s a tapintás testközeli régiójában kezdődik. Tértudat vagy térhatás nélkül tehát nincs művészi élmény, és nem beszélhetünk érzelmi tényezőőről sem a mű recepciója kapcsán.<sup>60</sup> (Schmarsow 1903: 104) De a térhatás csak akkor jön létre, ha a néző meghatározott viszonyba kerül az alkotással.

Végezetül egy következtetéssel zárhatnánk e gondolatmenetet, miszerint a hagyományos paradigmát a nézés, míg a kortárs gyakorlatot a tapasztalás imperatívusza jellemzi.

---

<sup>60</sup> saját fordítás

### 1.2.2. Az előadás és a létforma viszonya

A performativitás esztétikája és a posztdramatikus színház kapcsán Erika Fischer-Lichte és Hans-Thies Lehmann a kortárs előadások olyan „problémakomplexumait” említik, mint az eseményszerűség (live-art vagy event jelleg), anyagság és jelszerűség, szubjektum és objektum megváltozott viszonya, perceptív multistabilitás, határátlépés, feedback-szalag, transzformáció, liminális helyzetek stb. Ezekhez a jegyekhez még annyit hozzá kell fűzni, hogy csaknem lehetetlen őket külön tárgyalni, annyira összefüggnek egymással. Azon kívül, hogy szoros a kapcsolat közöttük, van egy közös pontjuk, ami mindegyik esetében kulcsfogalomként van jelen, és ez nem más, mint maga a tér. Vegyük sorra ezeket a jegyeket és vizsgáljuk meg, miként nyilvánul meg a létforma e kortárs sajátosságokban, hogyan járul hozzá az említett dichotomikus fogalompárok destabilizációjához.

Az eseményszerűség, mint ismeretes, a neoavantgárd előadások egyik legmeghatározóbb esztétikai kategóriájává vált. Többek között az olyan dichotomikus fogalompárok szembeállítását tűzi ki célul, mint szubjektum és objektum, anyagság és jelszerűség, az „ott” és „itt” helyett az „akkor” és „most” dominanciája, vagy a liminalitás és transzformáció a stabil identitással és rögzíthetőséggel szemben. Az eseményszerűségre tehát úgy is tekinthetünk, mint olyan jelenségre, amely az említett bináris oppozícióban lévő fogalompárok között oldja fel az eddigi (konvencionális) kétosztatúságot, határvonalat. Az előadások eseményszerűsége legfőképp azon alapszik – írja Richard Schechner –, hogy a cselekvés inkább manifesztáció, mintsem kommunikáció. (Schechner 1984: 56) És mivel a nézőtől egy cselekvést várnak el, a befogadás ezáltal cselekvésként, tevékenységként válik meghatározóvá (Fischer-Lichte). Hogy a néző a befogadást cselekvésként élje meg, az azt is feltételezi, hogy bevonják az előadásba, ami viszont olyan térbeli elrendezést és olyan „permisszív” teret ír elő, amely felszámolja a hagyományos

szemtől szembe viszonyt néző és előadás között, s ami még ennél is fontosabb, hogy megszünteti az ezek közti távolságot. Amikor a néző bevonódik a játékba, értelemszerűen megszűnik az a distancia, amelyen keresztül az előadást bizonyos távolságból, azaz a hatásformán keresztül szemlélhetné. Amikor tehát a létformán keresztüli tapasztalás jelenti a nézői élményt, olyankor felfüggesztődik a szemiózis működése, és nem a látványon, nem a jelek közvetítésén, hanem a közvetlenül tapasztalható cselekedeteken keresztül történik a kommunikáció. Más szóval a kommunikáció kettőssége (színész és néző között), vagy a közösségi színházi kommunikáció nyílt aktusa és folyamata felfüggeszti az előadás hermeneutikai megértését (Hans-Thies Lehmann).

Az eseményszerűség és a létforma dominanciája főleg a századforduló színházi kísérleteiben válik meghatározóvá.<sup>61</sup> Az 1952-ben John Cage kezdeményezésére lezajlott ún. „*cím nélküli esemény*” (*untitled event*)<sup>62</sup> eklatáns példája azon eseményeknek, ahol a nézők nem egy bizonyos távolságból szemlélt látvány üzenetének, jelentésének megfejtésén fáradoztak, hanem a teljes előadásra cselekvésként, akcióként és anyagként tekintettek. Azáltal, hogy a nézők benne voltak az előadás terében, lehetőségük nyílt „plasztikusan letapintani” és így közvetlenül megtapasztalni az esemény létformáját. Amennyiben tehát a Hildebrand-féle létforma a dolgok, jelenségek reális formaképzetét jelenti, úgy a Cage-féle

---

<sup>61</sup> Pontosítanunk kell, hiszen az eseményszerűség a neoavantgárdtól kezdve meghatározó nemcsak a színház, hanem a képzőművészet területén is. Mi több, innen öröklődik át, hiszen a plasztikus művészetek próbálkoztak először a néző bevonásával a műbe, lásd az environment műfaját, és innen már csak egy lépés volt, hogy mindez eseménnyé, azaz happeninggé váljon. Ezért is nevezzük a happeninget az environment aktív oldalának. Fischer-Lichte szavaival szólva, a képzőművészet az akció- és performanszművészetben, vagy ezek által lépett „a műalkotástól az előadásig vezető útra”. (Fischer-Lichte 2009: 47)

<sup>62</sup> (v. ö. Fischer-Lichte 2003: 25–40)

eseményben is a nézők számára az esemény létformájának megtapasztalása jelentette a művészi élményt.

Aztán a Cage-féle eseményhez hasonlóan, a hatvanas évek színházi gyakorlata egyre nagyobb eltávolodást mutat a műalkotás fogalmától, minekutána a színházi előadás mint esemény definiálódik. A reprezentáció történetében e sajátosságokat Augusto Boal, Richard Schechner, Jerzy Grotowski – és még sorolhatnánk – előadásai fémjelzik a leginkább. Ezekben az előadásokban hangsúlyosan érezhető, hogy nem „a” produktum létrejötte az elsődleges, hanem a konvencionális intézményi keretek felszámolásával az eseményjelleg megteremtése.<sup>63</sup> Érdekes a felsoroltak közül kitérni Grotowski előadásaira, hiszen térkezelését, de a teljes rendezői szemléletét is a létforma aspektusai határozzák meg. Rendezéseiben olyan előadások születtek, amelyek újfajta magatartás és viszony kialakításával mintegy közösen létrehozott, kommunális eseménnyé váltak. Az *Ősök* című előadásban például a nézők kis szigetekbe tömörültek, és a színészi játék e szigetek között zajlott. A *Kordian* című – Juliusz Slowacki lengyel író drámáján alapuló – előadásban a nézőket kórházi ágyakra ültetve biztatták, hogy kapcsolódjanak be a „pszichiátriai intézetben” zajló eseményekbe.

A Laboratórium Színházban folytatott kísérleti előadások kapcsán Grotowski úgy fogalmaz: „[...] mi azt a követelményt állítjuk a színház elé, hogy fogadja el a szegénység állapotát. Mi a gyakorlatban még a színpadról és a nézőtérrel is lemondtunk, nélkülözhetetlenek egyszerűen csak egy

---

<sup>63</sup> Az 1970-es évek elején Latin-Amerikában kidolgozott „láthatatlan színház” nevű formáció sajátja, hogy olyan helyszíneken „mutatják be” magát az eseményt, ahol a nézők egyáltalán nem számítanak arra, hogy az adott helyen színházi jellegű előadással találkoznak. E megnyilvánulások célja, hogy az utca emberét úgy-mond „láthatatlanul”, vagy öniniciatívából késztessek bevonódásra valamilyen ügyben. Mivel az épp véletlenszerűen felbukkanó néző nem tudja, hogy egy amúgy megrendezett esemény részese, így nem is fogja azt távolságtartó, színháznézői, azaz a hatásformán keresztüli attitűddel szemlélni.

üres terem bizonyult, amelyben minden bemutató előtt újból és újból megállapítjuk a színészek és a nézők helyét. Így különféle típusú viszonylatok jöhetnek létre [...]”. (Grotowski 1999: 15) Szempontunkból főleg a térrel (színpaddal) kapcsolatos elgondolás a meghatározó, hiszen az említett előadások is azáltal teremtették meg a nézőnek az eseményszerűség és a létformán keresztüli tapasztalás élményét, hogy megszüntették a játék- és nézőtér külön entitásokként kezelt állapotát, valamint felszámolták azok autonómiáját.

Grotowski szerint a színész ne a nézőnek, hanem a nézővel konfrontálódva játsszon, és ez az elv, ez a közösen létrehozott esemény-jelleg érződik lényegében mindazon előadásokban, ahol a közönséget megpróbálják bevonni a játékba, megváltoztatva ez által az alkotás és a befogadás feltételeit. Nem véletlen az sem, hogy a Laboratórium Színház előadásaira legfőlőbb ötven nézőt engedtek be, hiszen egy nagyméretű nézőtér nem alkalmas arra, hogy intenzív konfrontáció jöhessen létre nézők és színészek között. (Simhandl 1998: 464) A létformán keresztüli tapasztalás ez esetben azt feltételezi, hogy a nézőnek éreznie kell a színész leheletét, verítékét, szagát stb. Az eseményjellegre épülő előadások így értelemszerűen sokkal kevésbé összpontosítanak magára a cselekményre, illetve az üzenet átadására, ehelyett hangsúlyosan nagyobb szerep jut a performatív aktusoknak. Lehmann ezzel kapcsolatosan úgy fogalmaz, hogy „a performansszöveg ebben az új modalításban inkább jelenlét, s nem annyira reprezentáció, inkább másokkal megosztott, s nem annyira közölt tapasztalat, inkább folyamat, s nem annyira jelölés, inkább energetika, s nem annyira információ.” (Lehmann 2009: 100)

Az anyagiság és jelszerűség megváltozott viszonyáról beszélve rendszerint arra az egyszerű dologra asszociálunk, amikor az előadó – többnyire a játéktér szűkössége miatt – fizikálisan (is) megérinti a nézőt. Az érintés által lényegében szertefoszlik az illúzió, megszűnik a színész teste jelként működni, és sokkal inkább az alak anyagiséga, annak civil

minősége válik dominánssá. A posztdramatikus színházban, vagy a performanszban – fogalmaz Lehmann – „az élettelség”, azaz az emberek provokatív jelenléte lép előtérbe az alak megtestesítése helyett. (Lehmann 2009: 159)<sup>64</sup>

Az úgynevezett műalkotás-központú színházi gyakorlatra az jellemző, hogy a színész a teljes lényét oly mértékben formálja át szemiotikai testté, hogy az akár műalkotás-ként is értelmezhető legyen. Azonban a test jelhordozóként való értelmezését csakis a hatásformán keresztüli szemlélés teszi lehetővé. Mindaddig tehát, amíg megmarad a távolság színész és néző között, a hatásformán keresztül történik a kommunikáció. Ellenben, ha olyan közel kerül egymáshoz a két fél, hogy közvetlenül megtapasztalhatják egymás anyagságát, akkor értelemszerűen a létformán keresztüli jelentésképződés lép érvénybe. Ilyen esetekben a nézők figyelme a színész/performer „valós testére” irányul, hiszen nem marad más alternatíva számukra, amennyiben a színészi test megszűnik a dramatikus alakkal összefüggő jelentések hordozójaként működni. (Fischer-Lichte 2009: 44)

Erika Fischer-Lichte szerint a hatvanas évek végén, illetve a hetvenes évek elején a játékosok és a nézők közötti érintések elsősorban arra szolgáltak, hogy feloldják azt a dichotómiát, ami a nyilvánosság és a magánélet viszonyát jelentette. Hogy egyre inkább érvénytelenné válik ez az opozicionális viszony, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a kilencvenes évek végére kialakult és azóta is a mindennapjainkhoz tartozó jelenség, miszerint nyilvános helyeken (pályaudvarokon, repülőtereken, bevásárlóközpontokban stb.) hallgathatjuk, vagy hallhatjuk mások hangosan, például mobiltelefonon zajló intim beszélgetéseit. (Fischer-Lichte 2009: 89)

---

<sup>64</sup> Valójában izgalmas Lehmann azon elgondolása, miszerint érdemes lenne megvizsgálni, hogy az új színházi formák mennyiben várják el vagy követelik meg a játékosaitól a drámai színészekre jellemző szakmai tudást. (Lehmann 2009: 159)

A szubjektum és objektum, azaz néző és előadó identitásváltását is végeredményben a tér sajátossága teszi lehetővé. A térnek eleve annyira „nyitottnak” kell lennie, hogy lehetővé tegye a néző társalkotóvá váló transzformációját. Mihelyt a néző társalkotói minőségében bekerül az előadásba, onnantól kezdve megszűnik a néző és az előadás közötti távolság, s újból oda lyukadunk ki, hogy az előadás megszűnik hatásforma lenni.

Igencsak izgalmas lenne egy külön tanulmányban azt vizsgálni, hogy a klasszikus perspektívaszínpad és az environmentális színházi tér milyen lehetőségekkel szolgál, illetve milyen módon kínálja a nézőnek a transzformáció lehetőségét. Hiszen, ha azt valljuk, hogy a szerepváltást, azaz a színészek és nézők közötti viszony újradefiniálását nagymértékben a tér sajátosságai határozzák meg, akkor értelemszerűen az egymástól minden tekintetben eltérő és teljesen más téri potenciálokkal rendelkező térszerkezetek különböző módokon teszik lehetővé a résztvevők transzformációját.

Dagobert Frey szerint a hagyományos színházépület kétféle lehetőséget kínál a nézőnek, hogy közelebb kerülhessen az előadáshoz: vagy a nézőt helyezik át a színpad illúzióterébe, vagy a drámai cselekményt viszik a nézőtérre. (Frey 2007: 150) Az environmentális színház tere azonban ennél jóval komplexebb helyzetet szül. E tekintetben a tér sajátosságai kínálta lehetőségek felsorolása egy külön fejezet lehetne, emiatt nem is térek ki erre részletesen. Tény, hogy az olyan kortárs térszerkezetek, mint az utcaszínház, az environmentális tér, a performansz jellegű vagy helyspecifikus előadások tere a keretek fizikális, vagy azok narratív formájának hiányából adódóan sokkal több alternatívát kínálnak a nézőnek az előadásba való bevonódásra. Az ilyen terekben rejlik a potenciál állandó aktivitásra, illetve a létformán keresztüli tapasztalásra ösztönzi a nézőt. Azáltal, hogy ez a térforma állandó meglepetésekkel szolgál, automatikusan maga után vonja a folyamatosan változó, alkalmazkodásra kész nézői attitűdöt. A közönség ilyenszerű „ingerlése” pe-

dig ellehetetleníti az előadás passzív, inaktív, mindössze a hatásformán keresztül, azaz amolyan „használaton kívüli” nézőként való szemlélését.<sup>65</sup>

Ahhoz, hogy az előadásban a feedback-szalag autopoétikusan működni tudjon, szintén a távolságok kiküszöbölésére van szükség. Hiszen akkor beszélhetünk a feedback-szalag működéséről, amikor minden egyes résztvevő valamilyen szinten az előadás „alkotójává” válik, így az a színészek és nézők kommunikációs cseréinek a folyamatából bontakozik ki, és abból, hogy mindkét fél tettei hatással vannak a másikéra. Tervezni viszont egyik alkotó sem képes azt, hogy milyen legyen az előadás végkimenetele. Ugyanis sem a nézői reakciók – fogalmaz Fischer-Lichte –, sem a játékosokra vagy a többi nézőre gyakorolt hatás nem láthatók előre és nem ellenőrizhetők tökéletesen. (Fischer-Lichte 2009: 56)

A szalag működési elvét a véletlenszerűség határozza meg, de esetünkben nem is ez a lényeges, hanem sokkal inkább az, hogy a nézők is jogosultak „alkotóként” hatni az előadás alakulására. Mindennek viszont lényegi feltétele, hogy a néző bekerüljön az előadás vérkeringésébe, és minél közelebb kerüljön annak létformájához. Értelemszerűen a hatásformán keresztüli szemlélés nem teszi lehetővé a szalag működését, már csak azért sem, mert az egyik a távolságot, a távlatot, míg a másik a közvetlen közelséget és az érzéki tapasztalatot feltételezi.

---

<sup>65</sup> Walter Gropius szerint az embernek szüksége van gyakran változó benyomásokra, hogy felfogóképességét megtartsa. A változatlan körülmények – fogalmaz Gropius – lehetnek mégoly tökéletesek is, de valójában eltompítanak és érzéketlenné tesznek. Az építész igencsak egyszerű és érdekes példával érvel, amikor a Pullman vasúti kocsikban lévő, tökéletesen szabályozott hőmérsékletről beszél. Az ember – vallja Gropius – még az ilyen körülmények közt is szívesen kiszáll az autóból akár egy forró napon is, csak hogy érezze az ellentétet a kocsi kellemesen hűs levegője és az állomás hősege között. Ellentétekre tehát szükségünk van, hogy ébren tartsuk alkalmazkodóképességünket. (Gropius 2007: 166)

Jelen fejezetben tehát megpróbáltam arra reflektálni, hogy milyen kapcsolat mutatható ki a kortárs előadásokat meghatározó jegyek és a létforma között, illetve e függőségi viszony hogyan határozza meg az előadás újszerű esztétikáját.

### *1.2.3. A létforma mint érzelmi tapasztalat*

A hatásforma és a létforma közti különbséget a leglátványosabban – Hildebrandhoz hasonlóan – talán az építészetből vett példán keresztül sikerült illusztrálni. Nem mindegy tehát, hogy egy épület fényképfelvételét és alaprajzát nézegetve járjuk be magát az épületet, mindössze „szemünkkel letapogatva” azt, vagy átéljük ezt a teret és fizikailag is megtapasztaljuk. A mindössze képzeletben bejárt tér soha nem azt az érzést fogja kelteni, mint amit fizikailag nyújthat. Míg az egyik megmarad értelmi szinten, addig a másik érzelmi tapasztalatot is képes kiváltani az egyénből.

Hadd vetítsük újból ezt az építészeti tapasztalatot a színházi gyakorlatra, hiszen ugyanez az alapgondolat fogalmazódik meg, amikor a hagyományos és a kortárs színházat tárgyaljuk. Azok az előadások, amelyek a néző bevonására építenek, amelyek a közvetlen megtapasztalás lehetőségét adják a nézőnek, sokkal intenzívebb érzelmi tapasztalathoz tudják juttatni a befogadót, mint a hagyományos színházi formák. Természetesen nem arról van szó, hogy a konvencionális színházban a nézők nem juthatnak az értelmi mellett érzelmi tapasztalathoz és fordítva. Továbbá az sem kizárt, hogy a két dolog együttesen képezze a művészi élményt.

E gondolat mentén teszi fel Horatio Czertok is a kérdést, hogy a színház elbeszélés vagy élmény legyen-e. (Czertok 2009: 103) Amikor azt taglalja, hogy a színháznak el kell döntenie, lényegét tekintve elbeszélés vagy élmény legyen-e, lényegében a színházi viszony milyenségére kérdez rá. Két olyan alternatívát nevez meg, amelyek lényegi különbsége abban áll, hogy melyik milyen módon „használja” a nézőt,

azaz közel engedi-e a befogadót magához az előadáshoz, hogy azt mint reális alkotást tapasztalja meg, vagy távol tartja és mindössze a hatásforma képzetét, azaz egy optikai képet nyújt a reprezentációról.

A színház mint elbeszélés egy objektívebb, távolságtartóbb, ha úgy tetszik, a hatásformán keresztül passzív, mindössze szemlélői viszonyulást vár a nézőtől, így tehát a nézői élmény jobbára értelmi szinten meg is reked. Az elbeszélés a múltból építkezik – fogalmaz Czertok –, mert azt meséli el, ami volt. Ha viszont a jövőről beszél, akkor azt mondja el, ami be fog következni, vagy ami bekövetkezhet. Érezhető tehát ezen elbeszélői formán keresztül az a bizonyos fokú distancia, amit ez a közlési forma végig fenntart történet és befogadó között. Az elbeszélés tehát ily módon kizárólag a hatásformát juttatja érvényre.

Az elbeszélés továbbá időt feltételez. Azt az időt, ami a szavak megformálásához, aztán azok meghallásához és megtestesüléséhez szükséges. A színészeknek – jegyzi meg Czertok – csupán néhány óra áll rendelkezésükre, hogy a színpad bűvkörében dolgozzanak, ezért aztán el kell dönteniük, hogyan lehet maximálisan kiaknázniuk az adott helyzetet, a találkozás egyszeri, *hic et nunc* lehetőségét néző és színész között. (Czertok 2009: 103)

Az elbeszéléssel ellentétben az élményt – amiben a létforma is kifejezésre jut – egy állandó tér–idő kapcsolat jellemzi, ami a színészek, illetve a színész és a néző kapcsolatának ritmusából táplálkozik. (Czertok 2009: 103) Értelemszerűen ez a tér–idő kapcsolat néző és előadás között a közvetlen tapasztalás lehetőségét jelenti. Az élmény tehát – ahogy Czertok is fogalmaz – az elbeszélő és a néző kölcsönös energiájából fakadó, az *itt és most* találkozásában jön létre. Következésképpen az élmény (létforma) sokkal előbb, mélyrehatóbb és erősebb tapasztalatot, impulzust gerjeszt a nézőben, mint ahogy azt maga az elbeszélés (hatásforma) tehetné.

Hasonlóan a hatásformához, az elbeszélői formát is úgy mond a „kifáradás” fenyegeti a kortárs művészeti gyakorlatban. Ezért nehezen tudunk azonosulni Hildebrand azon elképzelésével, miszerint a tárgyak művészi láttatásához hatásformára van szükség. Továbbá – fogalmaz Hildebrand –, „[...] ha az építész csak a meglét alapján indulva állapítja meg a létformát, szóval nem a hatás mértéke szerint, amelyet annak az adott helyen keltenie kell, akkor nem alkotott a szem számára semmit s a művészi alakítást még nem kezdte meg.” (Hildebrand 1910: 65)

A 60-as, 70-es évektől kezdődően és a jelenkor művészeti gyakorlatát elnézve – amely egyre erőteljesebben kívánja érvényre juttatni a néző bevonását a műbe –, értelemszerűen nem tudunk azonosulni azzal a gondolattal, miszerint a művészi alakítás csak akkor kezdődik el, ha a művész elsősorban a szem számára kezdi el létrehozni a művet, vagy hogy a tárgyak művészi láttatásához hatásformára van szükség. A neoavantgárd képzőművészeti megnyilvánulásai pontosan egy olyan törekvést indítottak el, amely éppen hogy figyelmen kívül kívánja hagyni a pusztán a hatásformán keresztül történő kommunikációt. Az environmentek, installációk, happeningek, performanszok stb. olyan műfajokká váltak, amelyek lényegi sajátossága a néző bevonásában és a közvetlen érzelmi tapasztalatok előidézésében mutatkozott meg. A happeningek például teljes mértékben ellehetetlenítették a hatásformán keresztüli közlés lehetőségét, hiszen a néző nem képes távolságból szemlélni egy olyan művet, amelybe ő maga is szervesen beépül, és amely amúgy is szimultán több helyszínen zajlik.

A Hildebrand-féle elképzelés tehát, miszerint a tárgyak művészi láttatásához hatásformára van szükség, a művészet klasszikus értelmezését szolgálja, és csakis arra, a ma már konvencionálisnak nevezett művészetre vonatkozik, amely a nézőnek mindössze a hatásforma láttatását engedélyezi. Azt a művészetet jelöli, amely a konvenciók nehézkes atmoszféráját, a „pszt-ne-nyúlj hozzá” hangulatát árasztja.

S ha már ilyen terjengősen körüljártuk a hatás- és a létforma fogalmát, levonhatjuk a következtetést, hogy az érzelmi tapasztalathoz leginkább a létformán keresztüli tapasztalás juttatja a nézőt. Ha Lichtwark a Comédie-Française épületének lépcsőit csak alaprajzon vagy csak távolról, a hatásformán keresztül látta volna, akkor sosem írta volna úti leveleiben, hogy „[...] a lépcsőn felsétálni lelki térélmény.” (Schumacher 2007: 140)

Úgy gondolom, hogy a Hildebrand-féle két fogalmon keresztül sikerült némiképp kimutatni a kortárs, illetve a klasszikus színházi paradigma közötti lényegi másságot. E két fogalmat kölcsönvéve Hildebrandtól a továbbiakban még használni fogom. S hogy ne hagyjuk válasz nélkül Czertokot: a színház tehát legyen élmény!

#### 1.2.4. *A művészi élmény tipológiája*

Hogy milyen a művészi élmény, az két dologtól is függ. Egyrészt attól, milyen a művészetfelfogásunk (lévén, hogy történelmileg és kulturálisan eltérő és változó gyakorlatról beszélünk), másrészt attól, milyen a műhöz való viszonyulásunk.

Richard Shusterman „csomagoló elmélet”-analógiájának továbbgondolásával szeretném indítani jelen gondolatmenetet. Ismeretes, hogy a művészet George Dickie által felkínált „intézményi elméletét” Shusterman a művészet „becsomagoló modelljének” nevezte.<sup>66</sup>

A jobb ételcsomagoló anyagokhoz hasonlóan – jegyzi meg Shusterman – az ilyen művészetelméletek átlátszóak, s nemcsak becsomagolják, de konzerválják is tárgyukat, a művészetéről alkotott képünket. (Shusterman 2003: 103) *A*

---

<sup>66</sup> Shusterman szerint e felkínált elmélet (definíció) legfőbb motiváló eszménye, hogy tökéletesen fedje azon tárgyakat, amik a művészet tartományába tartoznak. Shusterman ebből kiindulva nevezi az elmélet „becsomagoló” modelljének. (Shusterman 2003: 103)

*gondolkodó test* c. írásában némileg utal e definiálási stílus problematikuságára is, amit elsősorban azzal magyaráz, hogy az nemcsak a tárgyat konzerválja, hanem a konvencionális művészetfelfogást is. Ez a gyakorlat tehát sokkal inkább megőrizni, mintsem transzformálni akarja a művészet konvencionális határait.<sup>67</sup> (Shusterman 2015: 178–179)

Eltekintve George Dickie elméletének egészétől – hiszen jelen kontextusban nem az érdekel minket, hogy a „művészi világ” mint egyetlen legitim értékelő rendszer és kritérium minként dönti el, mi számít művészetnek és mi nem, továbbá, hogy a mű-státusz ezúton történő adományozása milyen szempontból helytálló és ugyanakkor miért problematikus –, mindössze a „becsomagolás” hasonlatot szeretném átvenni, és a nekem igencsak tetsző, szemléletes analógiát kívánom új kontextusba szöve jelen gondolatmenethez igazítani.<sup>68</sup> Értelmezésem szerint ugyanis a konvencionális művészetfelfogásban igencsak pregnánsan mutatkoznak meg azok a sajátosságok, amelyek az ételcsomagoló anyagokat jellemzik a becsomagolásra szánt dolog vonatkozásában.

Induljunk ki abból az egyszerű és általános nézetből, hogy a csomagolás – funkciójából eredendően –, valaminek a valamitől való elzárását hivatott biztosítani. A konvencionális művészetfelfogás – mint zárt gyakorlat – értelmében a mű határozottan elhatárolódik a valóstól, és ezen elhatárolódó jellegéből adódóan megőrzi s konzerválja is egyben jelentéstartalmát.

---

<sup>67</sup> A kondomhoz hasonlóan – ami egy másik formája az elasztikus, átlátszó csomagolásnak – a megvédést célozza, amely sajátosságot a francia nyelv még találóbban fejezi ki (lásd preservatív) (Shusterman 2015: 178–179)

<sup>68</sup> Nem lenne érdektelen a csomagolásnak mint művészeti tettnek a vizsgálata sem, és az elemzést kiterjeszteni az ismert, bolgár származású „csomagológóművész”, Christo Yavacheff munkássága kapcsán a csomagolás elvi és művészeti szempontú vizsgálatára.

A „csomagolás” nem teszi lehetővé a „kombinatorikus struktúra” (lásd művészi és valós kontextusának kontaminációja) vagy a „térbeliesülés”, terjeszkedés kialakulását, hiszen a művészi dimenzió – a jobb ételcsomagolóhoz hasonlóan – hermetikusan elzáródik a valós szférától. John Dewey-nek a „művészet múzeumi koncepciójáról” szóló nézete nagyban összecseng jelen csomagolóelméletünkkel, hiszen – a csomagolásnak (elzárásnak) megfelelően – rámutat a művészet elkülönülő, az élettől és a mindennapi gyakorlattól erősen elhatárolódó jellegére.

E művészetfelfogás továbbá szoros összefüggést mutat egy olyan (analitikus) esztétikai diskurzussal, amely a művet – alapelveinek megfelelően – igencsak zárt, szűkre szabott és amolyan kizáró kritériumokon, eszközkészleten keresztül értékeli, illetve „rögzített azonosságként” (Hans Ulrich Gumbrecht) tartja számon, amelyen semmiféle modifikációs aktus nem hajtható végre: nem bővíthető és nem is szűkíthető (némileg hasonló módon működve, mint az ételcsomagoló). E hermetikusan zárt rendszer immanens tulajdonsága, hogy nemcsak a (konvencionális) művészetfelfogásunkat konzerválja, hanem a műhöz való (megszokott) viszonyulásunkat is. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a befogadás és a műhöz való kapcsolódás úgymond kanonizált formája is konzerválódik. E művészetfelfogáshoz való viszonyulás erősen teoretikus alapokon nyugszik.

Továbbá e konvencionális elmélet jelentéktelenné teszi a befogadói oldalt, amennyiben az nem dönthet afelől, hogy mi az, ami „a” művészet igencsak bizonytalan fogalomkörébe bekerül.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> A jelenséget mindazon ready-made és hasonló jellegű munkák jelezik, amelyek státusukkal kapcsolatosan igényelnek némi „hátértudást”. Hiszen, ahogy Thierry de Duve is fogalmaz „[...] ki-nek támadna az a gondolata, hogy egy hólapátot vagy egy piszoárt értelmezzen, ha nem feltételezné, hogy valami mást is jelentenek, mint amik?” (Duve 2001: 65)

Írásomnak ezen a pontján, a befogadói viszonyulás kapcsán kívánom beemelni a diskurzusbba Hans Ulrich Gumbrecht hasznos és megvilágító erejű fogalmait, a *jelenlét-* és *jelentéshatást*. Ahhoz, hogy megértsük e megkülönböztetés jelentőségét, fontos, hogy a fogalmakat a Gumbrecht által meghatározott értelemben és szemantikai mezőben olvassuk.

A *jelenléthatás* a jelenlét szóból származtatott, de kiemelendő, hogy a jelenléteket mint olyant Gumbrecht nem időbeli, hanem sokkal inkább térbeli vonatkozásoként használja. A jelenlétre való reflexió tehát térbeli vonatkozáshoz kötött. Olyan „jelenlévőre”, ami megfogható, ami „jelen van”, és ami közvetlen hatással lehet az emberi testre: elérhető és tapintható. (Gumbrecht 2010: 7)

A két fogalom közötti diszjunkciót főleg az képezi, hogy míg a *jelenléthatás* erősen a megélt tapasztalattal, az anyagsággal, illetve a nem-hermeneutikai dimenzióval hozható összefüggésbe, szoros vonatkozást mutatván olyan testi tényezőkkel, mint a tapintás, érintés gazdagítóbb tapasztalata. Ezzel szemben a *jelentés* mindazon fogalmi körökkel rokonítható, amelyek a hermeneutikával, a jellel, jelszerűséggel, a „felszínnel” mutatnak analógiás megfelelést. A jelentéshatás a jelentéstartalom feltárását, azaz magát a befogadás aktusát mindössze a „teoretikumra” redukálja.

A két fogalom – erősen megegyező módon Hildebrandéval (lásd hatás- és létforma) –, végeredményben az egyénnek a világ dolgaihoz való viszonyulását fejezi ki.<sup>70</sup> Továbbá e fogalmak jelölik az esztétikai tapasztalatunkat is, amelyet Gumbrecht szerint úgy kell elképzelni, mint ami a

---

<sup>70</sup> Nagyon hasonló az elgondolás, hiszen ami mellett Gumbrecht is érvel, az végső soron megegyezik a Hildebrand-féle elgondolással, miszerint a világ dolgaihoz való viszonyulásunk, azaz a világra való utalás módja nagyon különböző lehet. Míg Hildebrand ezt a hatás- és létformán keresztül szemlélteti, Gumbrecht ennek megfelelően a jelentés- és a jelenléthatásokkal, eme eltérő szemantikájú jelentéseken s azok termékeny feszültségén keresztül véli magyarázni a kapcsolatok milyenségét.

„jelentéshatások” és a „jelenléthatások” közötti ingadozásban lelhető fel. Könnyen belátható tehát, hogy két elkötelezett álláspontonról van szó: a testen keresztüli érzékelésről mint átfogóbb tapasztalatról, és a szellemi, azaz a jelentésen keresztüliról, mint a befogadás „puristább” formájáról.

A konvencionális művészeti gyakorlat a befogadást igencsak szűkre szabott, előre lefektetett (szabály)esztétikák szerint, a csomagolóelmélet hermetikus zártságából adódóan erősen a jelentéshatáson, azaz a hermeneutikai megközelítésen keresztül képzei el.

A művekkel nem lehet közvetlenül érintkezni, hiszen a csomagolás ezt nem engedi, csak szemlélni lehet azokat, amit viszont a csomagolás áttetsző jellege megenged. E transzparencia erősen hangsúlyozza, hogy a mű mindössze az észlelés vetületein, optikailag, a vizuális tapasztalaton, azaz a jelentéshatáson keresztül értelmezhető. A néző-befogadó így megmarad pusztán a szemlélő szubjektum szintjén, megteremtve ezáltal a szubjektum–objektum paradigma azon kettősségét, amelyre a nyugati filozófia oly régóta támaszkodik. (Gumbrecht 2010: 27–28)

A csomagolás ugyanakkor szűkíti a percepció körét, hiszen nem merül fel kétség, hogy mi is képezi a művet. A csomagolás és a csomagolás műveletéhez szükséges dolgok mindig megmutatják, hogy mi is a mű. A csomagolás mintegy szükségszerű eredménye maga a becsomagolt mű.<sup>71</sup> A csomagolás ezáltal nemcsak megalapozza, de igazolja is azt.

A kortárs művek nem szorítják korlátok közé és nem is szegényítik el ennyire a befogadás tapasztalatát. A bennünk keltett hatásuk feltételezi testünket, a befogadást ezáltal az esztétikai tapasztalat testi és pragmatistább dimenziójához köti. A „kortárs elméletek térképén” tehát sokkal inkább a jelenléthatások éreztetik dominanciájukat, sokkal inkább

---

<sup>71</sup> E kijelentést konkrét példaként jól szemlélteti Christo Vladimirov Javacheff (1935–2020) bolgár származású művész munkássága (lásd a becsomagolt szigetet, a Reichstag épületét, tengerpartot stb.).

ezek körül bontakoznak ki, és ezek határozzák meg az esztétikai élményt. A jelenlétalapú szemlélet tehát a meghatározó a kortárs művészeti gyakorlatban és a jelen kulturális szituációban.

A gumbrechti fogalmakkal való operálás azért is jó, mert igencsak tág szemantikájú mezővel és összetett diverzitással rendelkeznek, s így kiterjeszthetők az élet más területeire is. A kulturális arculat elemzése kapcsán hasznos fogalmi eszközökkel szolgálnak annak érdekében, hogy jobban megértsük a világhoz való viszonyulásunk módját.

Amikor Gumbrecht különbséget tesz a „jelenlétkultúra” és a „jelentéskultúra” mint két egymástól elkülönülő tipológia között, rávilágít arra, hogy minden kultúra és kulturális tárgy elemezhető jelentéshatások és jelenléthatások sajátos alakulataként. (Gumbrecht 2010: 24) Gumbrecht azt vallja, hogy az emberi önreferencia változó formái mutathatók ki nemcsak a művészet vonatkozásában, hanem a történeti korszakok kapcsán is.

A reneszánsz és a kora újkor az embert a világon kívüliként gondolja el. A világot kívülről figyelve a világgal szembeni külsődlegessége hangsúlyozódik az egyénnek, aki így mindössze a jelentéshatáson keresztüli önreferencia alakzataiban van jelen. Az ember arra hivatott, hogy megfigyelje a („becsomagolt”) világot, ehhez pedig elégségesnek bizonyul a jelentéshatáson keresztüli tapasztalás. Ezzel szemben a középkor uralkodó önreferenciája az embert nem tisztán szellemi entitásként értelmezi, hanem – megszüntetve e két-értelmű logikát – megpróbálja integrálni és összeegyeztetni a szellemi és az anyagi szférát. (Gumbrecht 2010: 27–28) Gumbrechti olvasatban tehát a jelentéskultúra (jelentéscen-trikusság) hangsúlyosan a modern, míg a jelenlétkultúra inkább a középkori kultúrához áll közelebb, ahol a világhoz és annak dolgaihoz való viszonyulás dimenziója inkább testi, mintsem szellemi.<sup>72</sup> (Gumbrecht 2010: 68)

---

<sup>72</sup> Az egyes kulturális jelenségek (lásd katolikus egyház: az eucharisztia ünneplése, az afro-brazil kultuszok) inkább a jelenlétkul-

Az önreferencia változó alakzatai mutatkoznak meg a különböző színháztörténeti korokban is, ugyanis a világvonatközös és az érzékelés e Gumbrecht-féle változatai (referencia és érzékelés, avagy jelentéshatás és jelenléthatás) kiterjeszthetők a színházi gyakorlatra is.

A kora újkortól kezdve és beleértve a modern kort is, a cselekmény a nézők számára mindössze a színészek testének és hangjának összjátékán keresztül válik hozzáférhetővé. A színészek teste, legalábbis elméletileg – jegyzi meg Gumbrecht – nem érhető el a nézők számára. Tehát mindaz, ami kézzelfogható, ami a jelölő anyagiségéhez tartozik, másodlagossá lesz.<sup>73</sup> Ezt a színházi hagyományt Gumbrecht jelenlétellenesnek, azaz anti-szubsztanciálisnak nevezi, olyan gyakorlatnak, amely csupán a jelentés dimenziójához (jelentéshatáshoz) ad hozzáférést.

Ezt megelőzendő a középkori színház, erősen jelenlétalapú jellegéből adódóan megszünteti (helyesebben: még nem alkalmazza) azt a konvencionálissá vált „színházi szituációt”, amely a színészek és a nézők testének elválasztását jelenti a függöny által. Így történhetett meg a közös jelenlét, a színészek és nézők testi együttlétének (együttes jelenlétének) a kialakulása, amely jelenlét (jelenléthatás) nem zárta ki az egymás közötti kölcsönös fizikai kontaktust sem.<sup>74</sup> (Gumbrecht 2010: 32–33)

---

túrára, míg mások (az antik római politika vagy a kora újkori spanyol birodalom bürokráciája) hangsúlyosan a jelentéskultúrára épülnek. (Gumbrecht 2010: 69)

<sup>73</sup> Corneille, Molière és Racine műveiben – fogalmaz Gumbrecht – a jelentés összetettségének előállítására nyomasztóan uralta a színt, a jelenléthatások rovására. Sem előtte, sem utána nem akadt még „kartézianusabb” színházi stílus a nyugati hagyományban, mint a francia klasszicista dráma. (Gumbrecht 2010: 33)

<sup>74</sup> Az önreferencia e testi, azaz jelenléthatáson keresztüli megnyilvánulása nemcsak a középkori színház kapcsán jelentkezik, hanem igen erősen megmutatkozik a modern kor előtti társadalomban, a tömegeket vonzó, nyilvános kivégzések alkalmával is. Azért is fontos az erre való reflektálás, mert a jelenkori gyakorlatot erősen

Gumbrecht értelmezésében a világhoz és annak dolgaihoz való viszonyulásunkban a súlypontot nem lehet egyértelműen és kirekesztő jelleggel egyik vagy másik hatás javára eltolni. Sokkal inkább azt feltételezi, hogy bármely kultúra, művészeti forma, kor stb. elemezhető olyan összetett alakzatként, ahol az önreferencia szintjei a jelentéshatások és a jelenléthatások összetevőit állítják egymás mellé. (Gumbrecht 2010: 68) Röviden: a világhoz való viszonyulásunk soha nem egyértelműen jelentésen vagy jelenlétben alapuló.

Ez az elgondolás azonban felvet egyéb olyan problematikákat is, mint például a logocentrizmus kérdése. Az olyan műfajok ugyanis, mint a költészet vagy az irodalom, azon fundamentális logikát tükrözik, hogy a hermeneutikai dimenzió, amely e műveket övezi, csakis a jelentésre (jelentéshatásra) szűkíti le az esztétika hatókörét. Más szóval e műfajok olyan eszközkészlettel rendelkeznek, melyek befogadása pusztán hermeneutikai alapokon történhet meg.

A görög–keresztény színházi hagyomány körül kialakult polémia, miszerint azt a logocentrizmus – lévén, hogy a drámaszövegen (playtext) alapul, vagy a fonocentrizmus – uralja, a gumbrecht-i elmélet alapján teljesen új megvilágításba helyeződik. Átértelmeződik és megerősítést nyer az a dekonstruktori állítás, miszerint hiába a drámaszöveg a színházi előadás alapja, az ugyanis annak, a színműíró hangjának értelmezésével kezdődik, tehát emiatt inkább fonocentrikus, mintsem logocentrikus.<sup>75</sup> (Constantinidis 2004: 3) A

---

meghatározó testi vonatkozás, a nézők aktív, fizikai részvételének az előzményei valójában e nyilvános kivégzési színjátékoknál kezdődtek el. (v.ö. Dülmen 1990)

<sup>75</sup> „[...] drámaszöveget a színműíró hangja irányítja, akárcsak a teremtést az Úr, s a rendező, a tervezők és a színészek is neki engedelmessé válnak. Következésképpen a görög–keresztény színházi hagyomány mindig is fonocentrikus volt: nem a drámaszöveg, hanem a színműíró hangjának és szándékának értelmezésével kezdődik. Ezzel a beszédet az írás fölé helyezi.” Stratos E. (Constantinidis 2004)

fonocentrikusság erősen testi vetülete pedig a nem-hermeneutikai dimenzióba sorolja magát a szöveget.<sup>76</sup>

Hans-Georg Gadamer az irodalmi mű kapcsán mutat rá a költészet olvasásának nem-hermeneutikus dimenziójára s arra a strukturális ingadozásra és feszültségre, ami a jelentéshatások és a jelenléthatások közötti viszony új koncepcióját alapozza meg. Gumbrecht szerint a gadameri érvelésben az a legnagyobb, hogy állítását a költészettel példázza, ami azért is nagyon jó, mert az olyan műfajnak számít, ami a hermeneutikai dimenzió legerősebb intézményi dominanciáját képviseli. (Gumbrecht 2010: 57)

Gadamer tehát rávilágít arra, hogy jobban kéne méltányolni az irodalmi szöveg nem-szemantikai, azaz anyagi összetevőit, hiszen az ilyen szövegek olvasása nem kizárólag a jelentésen alapul. Ugyanis, amikor énekeljük ezeket a szövegeket, a hang megszületése a hangszálak rezegtetése által történik, ami igen erősen a testi folyamathoz kötődik, és túlsordul a kizárólagos jelentésen. Gadameri értelemben tehát a „kommunikáció anyagisága” (Gumbrecht) is megjelenik a költészetben, megerősítvén egyben azt a gumbrecht-i tézist, mely szerint a jelenlét(hatás) és a jelentés(hatás) mindig együtt jelentkezik, és mindig feszültségben állnak egymással.

E fejezetet Gumbrecht azon gondolatával zárom, miszerint tényleg jó érveink vannak arra, hogy a tisztán anyagi jelölt és a tisztán szellemi jelölő mint ellentétek korszakát berekesszük. A jelenkori művészeti gyakorlat, avagy a kortárs színtér azon (jobbító célú) igyekezete, hogy a tapasztalat (jelentéshatás) és az érzékelés (jelenléthatás) együttesen határozzák meg a befogadást, azokon a műveken és művészi megnyilvánulásokon keresztül mutatkozik meg leginkább, amelyek felszabadítják a befogadást a jelentésalapú értelmezés kizárólagos uralma alól, hogy ne csak az érvényesüljön mint a megismerés egyetlen módja.

---

<sup>76</sup> A logocentrizmus e kérdését Stratos E. Constantinidis tárgyalja. (v. ö. Constantinidis 2004)

### 1.2.5. *A megélt tér*<sup>77</sup>

A Gianina Cărbunariu *Mady-Baby.edu* c. drámája alapján készült egyéni előadást 2009-ben B. Fülöp Erzsébet rendezésében mutatták be Marosvásárhelyen, majd 2010-ben az előadás bekerült a temesvári magyar színház repertoárjába. A történet egyszerű s csaknem mindennapi szereplője a romániai hírcsatornáknak és tévéműsoroknak.

Mădălina, művésznevén Mady egy 14 éves bukaresti lány. Szülei meghalnak autóbalesetben, és elhatározza, hogy elutazik Írországba barátja, Voicu csábítására, aki fényes karrier reményével hitegeti. A naiv, hiszékeny lány bizakodó az ígéreteket tekintve – mint oly sok más romániai lány is –,

---

<sup>77</sup> A címet Moravánszky Ákostól kölcsönöztem, aki *A tér fogalma az építészetben* című tanulmányában különböző térértelmezéseket vet össze. Ezek az értelmezések azt tárgyalják, hogy a tér hogyan van jelen az emberi gondolkodásban és tevékenységben. Moravánszky többek között olyan filozófiai megközelítéseket vázol fel, mint Edmund Husserlnek a tér modern fenomenológiája, Martin Heidegger, Gaston Bachelard térértelmezései stb. A „megélt tér” Moravánszky értelmezésében nem homogén, nem értéksemleges, ellenkezőleg, gazdagon tagolt. (Moravánszky 2007: 28–29)

A „megélt tér” előfordul továbbá Juhani Pallasmaa értelmezésében is, olyan építészeti térként, amely túlmutat a geometrián és a mérhetőségen. Az építészeti tér megélt tér, nem pedig fizikai űrtartalom. (Pallasmaa 2018: 92)

Richard A. Etlin szerint a „megélt tér” kifejezéssel a dolgok külső megjelenéséhez fűződő pszichológiai viszonyunkra utalunk a minket körülvevő világban. (Etlin 1999: 113)

Ungvári Zrínyi Ildikó Jean Baudrillard kapcsán a „*megélt tárgy*” fogalmát vezeti be a színházi diskurzusba. Baudrillard értelmezésében a tárgyaknak van egy technikai-technológiai realitásuk, illetve egy lélektani-szociológiai létük. Utóbbi – fogalmaz Ungvári – a tárgynak a mindennapokban való megélését jelenti. A színpad világában e *megélt* jelleg a meghatározó, mivel a tárgyak sokkal inkább kulturális jelentéseiket vonultatják fel, mintsem technikai struktúrájukat. (Ungvári 2006: 109)

hogy külföldön majd egyszer csak sztár lesz belőle. A repülőtéren megismerkedik Bogdánnal, a vizuális művészeteket tanuló egyetemistával, aki szintén Írországra készül. A történet inentől kezdve e három fiatalról szól és arról az útról, hogy az álmok beteljesülése helyett hogyan válik a naiv, jóhiszemű lány számára végzetessé ez a történet. Voicu prostitúcióra kényszeríti a lányt. Mădălina Bogdánnal mint „vendéggel” találkozik újból, és segít neki egy dokumentumfilm készítésében. Miután Voicu is tudomást szerez a filmről, a két fiú feltölti a honlapra a videókat, hogy pénzt szerezzenek. Közben Mady terhes lesz, s mivel egyik fiú sem tud mit kezdeni ezzel a helyzettel, úgy döntenek, hogy megölik a lányt. Ezt a történetet mutatja be Borbély Emília monodrámá formában. A színésznő saját szerepén kívül egy személyben jeleníti meg a másik két férfi szereplőt, Voicut és Bogdánt. A közel ötven alkalommal játszott előadás közül jelen írás a Nagykárolyban, a Spot Festival<sup>78</sup> alkalmával játszott előadást elemzi.

Egy állandó, avagy repertoárszínházi előadás esetében általában nincs sok relevanciája hangsúlyozni vagy kiemelni, hogy épp az X városban X-edik alkalommal játszott előadásról beszélünk, eltekintve azoktól a „szélsőséges” esetektől, amikor például a helyszínváltoztatás miatt szignifikánsabb módosításnak kell alávetni a térkonceptiót vagy a rendezői elképzelést. A hagyományos színházi gyakorlat azt mutatja, hogy egy zárt, már-már artefaktum-jellegű előadás esetében – még ha az többször kerül is színre – valójában mindegyik alkalommal ugyanolyannak kell(ene) lennie. Ha bármi megzavarná vagy megsértené ezt a zárt jelleget, az csakis véletlen dolog lehet, ami gikszerként és nem a rendezés részeként tekintendő.

De nem így van ez egy olyan előadás esetében, ami a buszszínház (ha élhetünk ilyen műfaji meghatározással) és az utcaszínház között mozog, és aminek legfőbb sajátossága a kontingencia, vagy ahogy Lehmann fogalmaz, a „*Valós*”-sal

---

<sup>78</sup> SPOT – Nemzetközi Színházi Fesztivál

való állandó játék. Értelemszerűen egy ilyen előadás esetében minden alkalom más és más kontextust és konjunktúrát szül. Itt fokozottan igaz, hogy minden alkalommal más és más előadást kapunk, s e változékony jelleg indokolja, hogy jelezzük, pontosan melyik előadást is kívánjuk vizsgálatunk tárgyává tenni.

A *Mady-baby* performansz-jellegű előadásában az utazás rendezőelvvé válik. Ez az egyszerű, de annál különlegesebb megoldás emeli ki az előadást a hagyományos színházi keretek közül. A Cărbunariu által leírt utazást nemcsak gondolatban, hanem kötelező mód valóságosan meg kell élnie annak, aki jegyet vált és felszáll a 18 férőhelyes mikrobuszra. Néző és színész ugyanazt az utat járja be, az előadás bekerül a városi forgalomba. Aztán nagyjából 25 perc utazás után a kisbusz megáll, és Mady az épp arra közlekedőkkel próbál szóba elegyedni, vagy pénzt kérni tőlük ennivalóra. Aztán a busz még egyszer és utoljára elindul, de Mady nélkül. A lány távozik a tetőablakon, s halálát egy angyalszárny jelzi, amint szép lassan aláhull a nézőkre. A busz a következő sarokig megy még, ahol aztán a közönség is leszállhat.

A mindenféle színházi konvenciótól távol álló előadás egyszerre több kérdést is felvet. Némelyikre talán nem is tudunk konkrét válaszokat adni. Ilyen például a tér kérdése is. Ezzel kapcsolatosan javasolom, hogy haladjunk a nagyobb, átfogóbb dolgoktól a kisebbek felé.

Egy előadás terének paramétereit, dimenzióit a konvencionális színház (lásd olasz színpad) esetében nem matematikus „leolvasni.” A Hildebrand-féle hatásforma teljes egészében látni engedi azt az összképet, ami keretek közé komponálódik, és amelyben a tér láthatóan tárul a szemünk elé.<sup>79</sup> A különböző keretformák gondoskodnak arról, hogy a

---

<sup>79</sup> Lásd a keretezett színpadi látvány esztétikáját Robert Wilson művészetében. Ezt a rivaldával párhuzamosan és a közönséggel szemtől szemben konfrontálódó színházi formát nevezi Lehmann a tablószerű hatás mintaszerű színházának. A barokk művészethez hasonlóan itt minden bekeretezéssel kezdődik és végződik.

közéjük került látványt konvencióként értelmezzük. Az ilyen keretezett tér tehát a szimbólum erejével hat. A probléma akkor kezdődik, amikor a térnek megszűnik e szimbólumértéke azáltal, hogy kiszabadul a keretek „biztonságából”. A diszkrepanciát továbbá még az is növeli, hogy miközben a színészi játékot még konvencióként értelmezzük, a tér viszont – amelyben a színész mozog – elveszti stabil identitását, és nem tudhatjuk biztosra, hogy az adott előadás teréként, vagy civil térként kezeljük. Az a tény viszont, hogy a tér és a benne lévő színészi játék nem képez koherenciát, törést okoz a jelentésalkotásban, mi több, a keretforma hiánya következménnyel jár a térbeli rendre nézve is.

De vizsgáljuk meg behatóbban, mi is történik a buszszínház esetében! Hogyan állapíthatók meg egy ilyen tér koordinátái? És itt térjünk ki egy olyan aspektusra, amelyet általában figyelmen kívül hagyunk egy reprezentáció terének elemzésekor. Próbáljuk meg a teret egy pillanatra rendhagyó módon analizálni, és tervezői szemszögből nézni. A hagyományos színpadi tervezés alapja (még ha nem is azzal kezdődik) a színpad alaprajzának elkészítése, és a jelzések elhelyezése abban. Az alaprajz (ellentétben a látványrajzzal) pontos paraméterek által láthatóvá teszi a díszletelemek helyét. Az így bejelzett alaprajz segíteni fogja majd a tervezőt, rendezőt, színészt, színpadi kellékest stb., láttatván a színpadképben a pontos méreteket, arányokat, viszonyítási pontokat, helyszínváltásokat stb. De milyen alaprajza lehet egy buszszínháznak – ha egyáltalán van? Netalán a színpadi alaprajzot a város, vagy egy kisebb részének a térképe képezné? Mint láthatjuk, amúgy ez egy meglehetősen izgalmas példája a kortárs művészeti gyakorlatban a kiterjesztés elvének.

Egy másik aspektus is említésre méltó, miszerint a hagyományos színház esetében az alaprajz többé-kevésbé vál-

---

(Lehmann 2009: 181) A klasszika követelményeinek megfelelően, miszerint a festményhez hozzátartozik a keret, Wilson színpadi látványát sem tudjuk függetleníteni a keretformától.

tozatlan marad. Többnyire a vendégszereplések hozhatnak némi módosítást, alakítást, amikor igazodni kell egy új színpad méreteihez, ellenben egy buszszínház esetében a változó helyszínből adódóan ez mindvégig változik. A közel ötven alkalommal bemutatott *Mady-baby* majdhogynem minden alkalommal változó volt, amit elsősorban az épp szóban forgó helyszín, város elrendezése, arculata, térképe, milyensége írt elő.

Amikor a kortárs előadások efemer jellegéről beszélünk, általában nem fordítunk különösebb figyelmet az előbbieken tárgyalt aspektusokra – lásd egy előadás alaprajza –, ami pedig végeredményben hozzátartozik a reprezentáció jellegéhez. Ugy vélem, hogy kissé pontosítanunk kell, és hangsúlyozni, hogy az alaprajz tárgyalásakor nem is annyira a fizikailag megfogható, papíron lévő tervrajz milyenségére és fontosságára kívántam fókuszálni, hanem sokkal inkább annak konnotációjára. Egy alaprajz sok mindent elárulhat az előadás milyenségéről, annak „fundamentumáról”, de ugyanolyan beszédes lehet annak hiánya is. A *Mady-baby* esetében az a tény, hogy nem beszélhetünk egy állandó alaprajzról, jól illusztrálja, hogy nemcsak az előadás tűnik el, hanem annak dokumentálhatósága, rögzíthetősége is megkérdőjeleződik. Az olyan efemer műfajok esetében, mint amilyen a színház is, mindössze néhány dokumentum, fénykép, látványrajz, alaprajz, skicc, felvétel marad meg az előadásból. Ezért is nevezzük e műfajokat dokumentumjellegűnek, mivel nem marad hátra egy kézzel fogható, tárolható „artefaktum”. Az említett dokumentumok fontosságát sok esetben az is illusztrálja, hogy lényegében ezekből az anyagokból áll össze a színháztörténet. Ezek teszik lehetővé, hogy egyáltalán egy kronologikusan épülő színháztörténetről beszélhessünk.

Visszatérve a *Mady-baby*-hez, hogy miért is válik problematikussá annak dokumentálhatósága? Ha a tervezői vonalon maradunk, akkor főleg azért, mert nem beszélhetünk egy állandó jellegű alaprajzról, mivel azt minden egyes vá-

rosban, helyszínen újra kell „tervezni”. De maradjunk még egy keveset a „tervezői vonalon” és vizsgáljuk meg ennek egy másik vetületét. Ki dönti el, hogy a Marosvásárhelyen bemutatott előadás alaprajza az igazibb és nem a budapesti, akkor, amikor minden alkalommal egy teljesen új előadásról beszélünk. Nemcsak a nézők változnak, ahogy az történni szokott az állandó színház esetében is, hanem a teljes „alaprajz”, az útvonal, amit a kisbusz bejár, a városkép, a látványtér, és lényegében minden, ami az új helyszínnel együtt jár, és ami automatikusan beépül az előadásba. S noha mindez amolyan kevésbé relevánsnak tűnő dolognak mutatkozik, valójában nagyon sokat elárul a reprezentáció (kortárs) jellegéről.

Az *arte povera*, azaz a szegényművészet a képzőművészetben azt a stílust jelöli, amikor a művészek egyre gyakrabban kezdenek (többek között) olyan anyagokat beemelni az alkotásba, amelyek ellenállnak a mű „konzerválásának”.<sup>80</sup> A romlandó anyagok használatával ugyanakkor azt kívánják kifejezni, hogy fel akarják számolni a művészet és a mindennapok közti határokat, azaz a művészetet a lehető legközelebb kívánják hozni a valósághoz. Ugyanez az elv érződik ki abból is, amikor a mindennapok szociális tere hirtelen bekerül az előadásba, azaz részét képezi annak. Felmerül a kérdés, hogy mi minek a helyébe kerül? Hiszen nemcsak az történik, hogy a kiterjesztés által az előadás bekebelezi a mindennapok terét, hanem hogy a művészet korábbi tere helyett most a profán tér, a város tere, az utca áll. Tehát beépül az előadásba egy olyan elem (lásd utca), amely

---

<sup>80</sup> Az *Arte Povera* központi gondolata a piacellenesség. A fogalom jelentése (lásd szegényes vagy szegény művészet) nem az alkotás minőségét jelöli, hanem a művész által felhasznált anyagokra vonatkozik. Európában (Amerikával ellentétben) a művekben felhasznált anyagok nem a Junk kultúrából, az ipari hulladékokból kerülnek ki, hanem a „természetes” materiákból, mint például a föld, gumi, cement, filc stb. A művészek sok esetben romlandó anyagokból dolgoznak. (L. Menyhért 2006: 65)

a társadalmi események által folyton változó, szemben a hagyományos színpad terével, amely (jobbára) őrzi identitását és változatlan. Fischer-Lichte ezzel kapcsolatosan úgy vall, hogy az előadás hagyományos tere egyfelől geometriai képződmény, azaz már az előadás kezdete előtt létezik, és annak befejeztével sem szűnik meg létezni. Továbbá ennek a térnek vannak pontos paraméterei (magasság, szélesség, hosszúság), amely jegyek hosszú ideig változatlanok is maradnak. (Fischer-Lichte 2009: 150) Talán érdemes lenne e reciprok folyamatot megvizsgálni, hogy a hely- vagy környezetspecifikus előadásokban miként egészítik ki egymást ezek a términőségek, illetve a kölcsönösség elve alapján hogyan ruházza át az egyik tér a másikra saját minőségét és identitását. Érdemes lenne továbbá azt is behatóbban vizsgálni, hogy a tér által hogyan veszít az előadás a műalkotásokat megillető esztétikumból, hiszen nemcsak a profán tér változik meg (az előadás idejére!), hanem az előadás is egyre közelebb kerül a mindennapok tapasztalatához.

Mint láthattuk, a tér kérdése sokkal összetettebben merül fel, mint a hagyományos színházi gyakorlatban. A *Mady-baby* esetében ezt még megerősíteni látszik az is, hogy eleve számolnunk kell a „tér a térben” azaz a multispatialitás problematikájával. Jelen esetben nem csak „a” térről beszélünk, hanem terekről. A térforma pluralitása abban áll, hogy az előadás különböző helyeken zajlik, de ezek az eltérő terek lényegében mind egybeolvadnak. Ez az egybeolvadás főleg a mikrobusz ablakán keresztül érzékelhető, hiszen a néző hiába van elhatárolva az utca terétől, ennek ellenére nem bír „megszabadulni” a városkép látványától.

Ezek után megkérdezzük, hogy végeredményben hogyan határozhatók meg e tér paraméterei, koordinátái, kiterjedése. Noha első látásra egyszerűnek tűnik a kérdés, hogy mettől meddig tart a *Mady-baby* tere, mégsem tudjuk maradéktalanul megválaszolni, ahogy arra sem tudunk egyértelmű választ adni, hogy mi képezi lényegében az előadás terét. Vegyük tehát sorjában! A busz tere a 18 férőhellyel

és a széksorokat középen elválasztó folyosóval – ami a színésznő helye – lenne az előadás tere?<sup>81</sup> Részben igen. De csak részben, hiszen számításba kell vennünk, hogy Mady leszáll a buszról, és ugyanúgy az előadás tere lesz az utca is, amit játékával bejár, miközben pénzt kér az éppen elhaladó járókelőktől, vagy a szájtáti kíváncsiskodóktól, aztán Madonna dalán karaokézik a mikrobusz előtt, a boltban sóspe-recet vásárol stb. Akkor hát azt tekintjük az előadás terének, amit játékával a színésznő bejár? Vagy azt a jóval nagyobb teret, amit a mikrobusz jár be a nézőkkel együtt, és ehhez még hozzáadódik az a látványtér, amit a mikrobusz ablakán keresztül látni lehet. És még mindig nem merítettünk ki mindent, hiszen tekinthetjük térnek mindazt a látványt, ameddig a nézők szeme ellát, ami lényegesen nagyobb, mint a színésznő vagy a busz által bejárt tér. A kérdést úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a „megélt” tér, vagy a „látott”, azaz a látványtér a *Mady-baby* tere? Hildebrandi fogalommal élve a létformán keresztül megtapasztalt tér, azaz a mikrobusz tere, vagy a hatásformán keresztül megmutatkozó tér képezi a reprezentáció terét? Netalán mindkettő? A nézőnek onnantól kezdve, hogy problematikussá válik megkülönböztetni a felsorolt términőségeket, nem egyszerű külön kezelni az előadás és a mindennapok valóságát sem. E határok bizonytalanná tétele viszont egyáltalán nem idegen a kortárs gyakorlattól.

A *Mady-baby* tere rávilágít továbbá a kortárs alkotások műfaji sajátosságainak „sérülékenységére” is. Hamar rájövünk, hogy az előadást nem lehet vegytiszta műfajként olvasni. Az utcaszínházi meghatározás találó lenne, mihelyst egy olyan színházi formáról beszélünk, amely a hagyományos színházzal ellentétben nem épületekben, hanem utcákon, tereken játszódik, és aminek egy másik lényeges sajátossága, hogy elébe megy a színházba nem járó közönségnek.<sup>82</sup> Utcaszínház lehetne tehát, amennyiben maga az előadás is az

---

<sup>81</sup> lásd 5. kép

<sup>82</sup> v. ö. Pavis utcaszínház meghatározását (Pavis 2006: 465)

utcán zajlik azáltal, hogy a mikrobusz a város utcáin halad. De mi van a mikrobusz terével, ami mégiscsak egy burkolt teret képez az előadás számára, minekutána az fizikailag elkülönül az utcától, és amolyan mag-térként elhatárolódik a mindennapok civil terétől.<sup>83</sup> Ebből a burok-térből kiindulva akár kamaraszínházi előadásként is értelmezhetnénk a produkciót, de ezt azért nem tehetjük, mert Mady-nek vannak kifejezetten utcaszínházi jelenetei. Ezen a ponton tehát térjünk át az utca teréről a mikrobusz terére, az előadó és a nézők által belakott fizikai térre.

A kisbusz cső alakú tere, illetve annak szűkösége még nem tekinthető egy igazán szélsőséges térstruktúrának, térkifejezésnek. Az avantgárd előadások a nézővel kialakított fizikai viszony legradikálisabb variációival próbálkoztak már. Az előadás nem akar a tér ellenében dolgozni, és palástolni vagy leplezni sem akarja a tér szűköségét s az abból adódó zsúfoltságot, így csaknem felvállaltan a színészi játék velejárójává válik a nézőkkel való fizikai kontaktus és érintkezés.<sup>84</sup>

Hans-Thies Lehmann a játékosok és nézők közötti érintkezés dichotómiáját az anyagiség és jelszerűség megváltozott viszonyán keresztül tárgyalja. Ez a feszültséggel

<sup>83</sup> Moravánszky Ákos *A tér fogalma az építészetben* című tanulmányában tesz említést Dom Hans van der Laan térelméletéről. A holland benedekrendi építész úgy értelmezi az építészeti teret, mint ami az eredeti végtelen térben jön létre, és ehhez elegendő mindössze két fal, amely elkülönít egy teret. Dom van der Laan térértelmezésében az így leválasztott tér szuperpozícióval jelenik meg a természetes tér háttere előtt, mintegy kiegészítve azt. Ha kívülről szemléljük, az ilyen tér mint „burok-tér” jelenik meg, ellenben ha belülről tapasztaljuk, akkor „mag-tér”-ként. (Moravánszky 2007: 28)

<sup>84</sup> Ha nagyon lecsökken a színész és a néző közötti távolság, akkor egy feszült centripetális dinamika által uralt tér jön létre – fogalmaz Lehmann –, és a testi közelség (izzadság, lihegés, lélegzet stb.) a mentális jelentés fölébe kerekedik. A színház ez által az átélt energiák eseménye, nem pedig a közvetített jeleké lesz. (Lehmann 2009: 180)

teli viszony főleg akkor válik érzékelhetővé, ha azt a hagyományos színházi modellel, azaz a reprezentáció klasszikus rendszerével, a dobozszínpad- elvvel vetjük össze. Míg a XVIII. században a fizikai testet gyakran szöveggként lehetett olvasni, hiszen annak gesztikus szókincse erős referencialitása miatt mindig valamely érzelmet mesélt el vagy valamely fiktív figura megteremtésére vállalkozott, addig a posztdramatikus színház – fogalmaz Lehmann – a testet saját, önálló valóságában mutatja be.<sup>85</sup> Az új színház tehát a testek jelölő szerepének hiányában – Lehmann szerint az önmagának elégséges testiség színházaként jelenik meg. A hatvanas, hetvenes évek színháza tehát a XVIII. századi dualista világgépet kívánja működésképtelenné tenni, fel-függesztve a nyilvánosság és a magánélet kettős szférája között húzódó határokat.

Ami a *Mady-baby* terét illeti, a hagyományos gyakorlattal összehasonlítva valójában teljesen más élményben van része a nézőnek, hiszen ez esetben a látás csupán az egyik elem, amihez még hozzáadódik a tapintás, a mozgás, a szaglás.<sup>86</sup> A térélmény tehát nemcsak a látás, hanem a mozgás, a

<sup>85</sup> Johann Jakob Engel *Mimik (Mimika)* (1784–1785) c. munkájában fejti ki, hogy a nézők számára akkor foszlik szét a színházi illúzió, amikor a színészi testet nem referenciális jelként, hanem az illető színész valós, azaz performatív testeként érzékelik. Ismeretes a XVIII. századi illúziószínház „hitvallása”, miszerint tiltott a testi érintkezés játékosok és nézők kapcsolatában. (Fischer-Lichte 2009: 83)

<sup>86</sup> A bákói fesztiválon tartott előadás alkalmával a mindössze 18 férőhelyes buszra 30 néző zsúfolódott be úgy, hogy még légkondicionáló berendezése sem volt a járműnek. Alice Barb, a fesztivál zsűrijének egyik tagja már induláskor kifejezte elégedetlenségét a körülményekkel kapcsolatban. (Borbély Emília, 2011, „*Kizőkent az idő...*” *A mady-baby című egyéni előadásom improvizációs helyzetek elemzése*, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, alapfokú szakdolgozat, kézirat)

A neoavangárdtól kezdve nemcsak a performanszművészetben, hanem a színházi előadásokban is gyakran használtak szagokat atmoszférakeltő elemként. A szagok tűnnek a legerőteljesebb

helyváltoztatás és az utazás útján válik tudatossá. Fizikailag beutazzuk és megéljük ezt a teret.

Említést érdemel továbbá a tér mozgó sajátossága, amely egy teljesen újfajta esztétikát kölcsönöz az előadásnak. Az ablakon keresztül feltárulkozó és folyamatosan változó látvány amolyan mozgóképek áradataként képes mindig új ingereket generálni. Továbbá ez a filmes látvány igencsak megnehezíti a buszban történő események befogadását, és ahogy Lehmann fogalmaz, az ilyen esetekben az észlelés jobb híján mindössze a struktúrák észlelésére szorítkozik. (Lehmann 2009: 115) Míg a hagyományos színpadi látványval ellentétben a néző saját akaratából döntheti el, hogy éppen mit szemlél, jelen esetben azonban a nézőnek adagolva van a látvány, mi több, még a szemlélődés tartamát is bizonyos esetekben az előadás határozza meg. Egyrészt azért, mert mindig azt kell néznie, amit az útvonal (a sófőr) láthatóvá tesz, azaz megmutat. Másrészt megtörténik,

---

hatáskeltő elemnek, mivel különösen ellenállónak bizonyulnak – írja Fischer-Lichte –, hiszen ha már egyszer betöltötték a teret, nem „szívhatók vissza”, úgymond ránehezednek a nézőkre. A színházcsinálók már a naturalizmus óta tudatosan, mintegy a rendezés részeként, illetve folyamataként kezelik a szagok keltette atmoszférát. Éppen ezért érthetetlen – fogalmaz Fischer-Lichte –, hogy milyen csekély figyelmet tulajdonítunk mégis ennek az aspektusnak. E tekintetben a színháztörténet említést tesz Max Reinhardt *Szentivánéji álom*-rendezéséről, ahol az 1898-ban először használt, mohával borított forgószínpad mélyreható és intenzív szaga a nézőkben csaknem valószerűségében keltette életre és tette jelenvalóvá az erdőt. Továbbá említést érdemelnek a Fischer-Lichte által legtöbbször idézett akció- és performanszművészek, mint például Hermann Nitsch és bárányszéttépési akciója a kibelezett báránnyal, és az undort keltő szagokkal az akció során az Orgien-Mysterien Theater-ben, vagy Marina Abramović *Balkán baroque* című, igen jelentős akciója, ahol a csontok örökös sürolásából keletkező szagok belengik a galéria terét. Grotowski azáltal, hogy egészen kis térben zsúfolta össze a színészeket és a nézőket, mindkét fél érezhette a másik szagát, amitől a testiség sokkal jelenvalóbban vált érzékelhetővé. (Fischer-Lichte 2009: 163–164)

hogy egy „kimerevített” látványt kell akár hosszabb időn keresztül szemlélnie a nézőnek, például egy forgalmi dugó alkalmával.<sup>87</sup> A mikrobusz lényegében felruházódik mindazzal a szereppel, amivel a kamera rendelkezik a film esetében. Nézőként azt kell nézmem, és olyan hosszasan, amit és ameddig megmutat. Ebben a busz-térben a néző valahogy több szempontból is kiszolgáltatottá válik, egyrészt mert megfosztódik attól az alapvető jogától, hogy akkor hagyja ott az előadást, amikor akarja, másrészt mindig csak azt szemlélheti, amit épp megmutatnak, és csak úgy szemlélheti, ahogy azt előírják neki.

A nézői dramaturgia – amiről Marco De Marinis értekezik<sup>88</sup> – itt főleg abban merül ki, hogy szelektálni próbálunk a látványdömpingben, ami a kisbusz ablakán beömlik, és megpróbálunk nem elveszni, vagy belefeledkezni a valós tér szemlélésébe, miközben folyik az előadás a buszban. A néző nem függetlenítheti magát ettől a látványtól, bárhova néz, mindenütt azt látja. Fischer-Lichte az ilyen észlelést szélsőségesen felfokozott figyelemnek nevezi, és mivel a képek egymás utáni gyors, filmszerű váltakozása fokozott aktivitást és éberséget kíván meg a nézőtől, így semmiképpen sem beszélhetünk a figyelem ökonómiájáról. (Fischer-Lichte 2009: 231)

Kepes György szerint a legtöbbször még mindig a „tárgyközpontú gondolkodás” a meghatározó, kevésbé a kapcsolatokra, a kapcsolódásokra fókuszáló szemlélet. (Kepes

---

<sup>87</sup> 2011-ben a budapesti Határtalan Színházi Szemle keretében bemutatott előadás alkalmával a kisbusz forgalmi dugóba került és a zenés műsorszámig az előadás 20 perccel tovább tartott. A színésznőnek a hosszú várakozás alatt improvizálnia kellett, hogy kitöltse a fennmaradt időt. (Borbély Emília, 2011, „*Kizökkent az idő...*” *A mady-baby című egyéni előadásom improvizációs helyzetek elemzése*, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, Marosvásárhely, alapfokú szakdolgozat, kézirat)

<sup>88</sup> v. ö. De Marinis, Marco: *A néző dramaturgiája*, [http://www.literatura.hu/szinhez/nezoi\\_dramaturgia.html](http://www.literatura.hu/szinhez/nezoi_dramaturgia.html) (Letöltés dátuma: 2007. május 18.)

1969: 9) Ez főleg azokban az esetekben jelenthet problémát, amikor az előadás valósággal eltűnik a szem elől. Ilyen műfajok például az utcaszínház, az environmentális színház, a performansz-jellegű színház, a kísérleti előadások stb., azaz az olyan színházi formák, amelyek nagyon távol állnak az artefaktum jellegtől és a műalkotás esztétikájától. A hagyományos színházi gyakorlat az előadást olyan egységes objektumként mutatta be, amelyet a néző egészen átláthatott. Ez az egységes modell, amely évszázadokon keresztül a nyugati színház alapjául szolgált, akkor került válsághelyzetbe – fogalmaz De Marinis –, amikor a nézők kénytelenek voltak felismerni az előadás megtapasztalásának visszafordíthatatlanul részleges és szubjektív természetét.

Az előadás megtapasztalásának részleges természetéért elsősorban a többképesség a felelős, azaz a hagyományos színház egyképességével szemben ez a többképesség zavart eredményez a befogadásban. A kortárs művészeti diskurzusban oly gyakran emlegetett megváltozott befogadói attitűd tehát azt jelenti, hogy a nézőnek magának kell megtalálnia az előadásban a kapcsolódási pontokat, mi több, „utána kell mennie” a látványnak.<sup>89</sup> Ez a mechanizmus azonban, amely az érzékeket elborító üzenet- és anyaggazdagság között próbál szelektálni, permanens oszcilláló recepcióra kényszeríti a nézőt, ugyanakkor a relációk és a hibridizáló konstellációk mérhetetlen sorát jelenti.

A nézők emocionális és intellektuális reakciói azért sem egyeznek meg a hagyományos (lásd perspektívaszínpad) gyakorlatban és a kortárs hely- vagy környezetspecifikus előadásokban, mert az egyképesség azáltal, hogy eltávolítja tőlünk a dolgokat, nem ígér meglepetést, nem hiteget, mi több, megnyugtat. Ellenben a többképesség mindamelllett, hogy nyugtalanná tesz, magához vonzza a nézőt, szemben az egyképességgel, amely a belső teret is elválasztja személyünktől. (Frank 2007: 90)

---

<sup>89</sup> A jelenkori environmentális előadások e sajátossága rokonítható a középkori színházi térhasználattal.

Ez a tér nem alkalmas arra, hogy abba az illúzióban ringassuk magunkat, az előadás idejére úgymond tűzszünetet kötünk a valósággal, és ami bent a buszban történik, az csak *itt* és *most* van. Az előadás alatt végig párhuzamos valóságok ütköznek egymással, ellentétben a hagyományos gyakorlattal, amely gondoskodik arról, hogy az „itt” és az „ott”, a „bent” és a „kint” ne konfrontálódjon, és az előadásra érkezve a kintit kint is hagyjuk. Erre általában jó helynek kínálkozik a ruhatár vagy az előtér. Erika Fischer-Lichte szerint azáltal, hogy mint nézők elhagyjuk a lakásunkat és elmegyünk mindig arra a helyre, ahol az előadás zajlik, ez az út már önmagában elősegítheti, hogy magunk mögött hagyjuk a mindennapokat és elidegenedjünk tőlük. (Fischer-Lichte 2009: 269)

Robert Smithson *Spirál kikötő* c. land art munkája nagyon sok tekintetben mutat rokon vonást a kortárs hely- vagy környezetspecifikus előadásokkal, és itt kifejezetten a tér problematikájára gondolok. Smithson az Utah állambeli Nagy-Sóstóban valósítja meg azt a monumentális spirál alakú vonalat, amelynek anyagát a tó partvonalán fekvő közeli dombról hordta a vízbe.<sup>90</sup> Ez az egyszerre centripetális és centrifugális erőt képviselő körbecsavarodó forma a *tér* fogalmát akarja kifejezni, ami jelen írás szempontjából különösképpen lényegbevágó. Az alkotás az elhagyott olajkutak közelében, azaz a beszüntetett termelőtevékenység helyszínén található. Smithson ezzel a tudatos helyválasztással a „nem-hely” fogalmát kívánja helyre állítani. Nála találkozunk még a „nem tér” fogalmával is, így értelmezvén a kortárs szobrászat akciói számára biztosított területet. A Smithson által használt „nem-hely” kategóriát az avantgárd előadások például akkor használják először, amikor olyan épületeket foglalnak le az előadás számára, amelyek nem színházi célra épültek.<sup>91</sup> Jelen írás szempontjából van

---

<sup>90</sup> (lásd 6. kép)

<sup>91</sup> Ha valamelyest kategorizálni szeretnénk e „nem-helyeket”, amelyeket az avantgárd előadások a játék színterévé tettek, akkor két

azonban egy sokkal fontosabb dolog, ami említést érdemel. Smithson ugyanis arra kérdez rá, hogy ha a hagyományos művészet a látványról szól, miért ne lehetne létrehozni egy olyan művészetet, amely visszautasítja a látványt. (Anglani 2009: 185) Lényegét tekintve ez a kortárs gondolat fogalma-

---

nagy klasszist tudnánk megkülönböztetni. A színháztörténeti feljegyzések egyrészt az olyan helyek használatáról, illetve játékbá vonásáról tanúskodnak, amelyeknek valójában nem sok közük van magához az előadáshoz, eseményhez. Richard Schechner például a *Dionysus in '69*-et egy egykori műhelyben rendezte meg, s a helyválasztásban a döntő tényező elsősorban az volt, hogy a játék során a hely lehetővé tegye a különböző környezetek kialakítását. A Schechner-féle helyválasztásban az environmentális színház sajátosságai köszönnek vissza, hiszen ezek a helyek nem próbálkoznak az illúzió megteremtésével, sokkal inkább egy „működőképes” tér kialakítása válik meghatározóvá, amelynek lényegi sajátága, hogy nemcsak a performerek, hanem a nézők is használni fogják. (Schechner 1973: 31)

Hermann Nitsch bárányszéttépési akciói is a legváltozatosabb helyeken történtek: galériákban, saját vagy a művész kollégák házában, a prinzenorfi kastélybirtokon. (Fischer-Lichte 2009: 71)

Aztán az olyan helyek, mint a Téli Palota előtti tér, ahol Nyikolaj Jevreinov a *Téli Palota ostroma* című tömegspektákulumot rendezte, vagy a berlini Nikolassee fenyőerdeje, ahol Reinhardt a *Szentiván-éji álmot* vitte színre, továbbá a moszkvai gázgyár épülete, ahol Tretyakov *Gázmaszkok* című darabját rendezte Szergej Eisenstein, mind olyan helyszínek, amelyek tematikusan kapcsolódnak az előadott darabokhoz. Ahogy Fischer-Lichte is fogalmaz, akár „eredeti helyszíneknek” is lehetne ezeket tekinteni. (Fischer-Lichte 2009: 153) Andreas Kotte egy a színházcsinálók és a színházépítésszek számára 1997-ben létrehozott fórumról számol be, ahol az építészek arra voltak kíváncsiak, hogy milyen elvárásaik lehetnek egy színházépülettel szemben a mai rendezőknek és tervezőknek. A beszámolóik igencsak megdöbentették az építészeket, amikor kiderült számukra, hogy a legsikeresebb előadások amolyan „jelentéktelen” helyeken születtek, mint például a kőszínház hátsó színpadán, gépteremben, pajtában stb., vagyis egy szokatlan környezet sokkal inspiratívabb lehet az alkotók számára, mint a sok esetben már-már technikai bravúrként csodált színpadtechnika. (Kotte 2015: 60)

zódik meg a *Spirál kikötő* kapcsán is, amennyiben Smithson szerint az alkotás tagadja a mű klasszikus látványát. A hagyományos paradigmában a látás révén mindenestül a mű birtokába jutunk, ellenben ez esetben a teljes látvány csak helikopterből tárulkozik elénk.

A kortárs hely- vagy környezetspecifikus előadások tere gyakorta alkalmazza a Smithson-féle látványtagadást, és itt azokra az előadásokra gondolok, amelyek a térvolumenükből adódóan áttekinthetetlenek. Úgy gondolom, hogy a Smithson-féle térkifejezést jól példázza a *Mady-baby* is, hiszen úgy használja a teret, hogy az lényegében a nézők által egyben soha nem látható. Az előadás útvonala és az ebből adódó látvány mindig csak részletekben tárulkozik elénk, s így soha nem láthatjuk egyszerre a *még nem*, és a *már nem* látható teret.<sup>92</sup> A *Spirál kikötő*höz hasonlóan ez a tér is egészében csak fentről, a néző számára nehezen elérhető nézőpontból látható. Így válik tehát a kortárs alkotás egyre elérhetetlenebbé a néző számára.

### 1.2.6. Téralkotás duchamp-i gesztussal

A pusztá duchamp-i kijelentés, miszerint a létünk tele van ready-made tevékenységekkel, lehetővé teszi, hogy bármi egy „aláírás” által művészetté váljon anélkül, hogy valami különösebb dolgot is tennénk. Az így létrejött kvázi-művészet arról tanúskodik, hogy lényegében bármi művészetté

---

<sup>92</sup> Hans-Thies Lehmann az olyan tereket, amelyek a nézőt testileg bevonják a térbe, integrált színházi tereknek nevezi. Ezekben úgy mozgunk, ahogyan a világban is szoktunk. Az installáció éppen azért van fölényben a monitorral szemben – fogalmaz Lehmann –, mivel a monitoron a kép mindössze a keret széléig tart, és ott véget is ér. (Lehmann 2009: 205) Az installáció esetében a mű beengedi a nézőt a terébe, ezért az soha nem láthatja a teljes látványt (teret) egy egész, egységes modellként, ahogy azt látni engedi például a keretek közé komponált kép.

válhat, amit a befogadó a képzeletén keresztül annak ismer el. A néző akaratán múlik tehát, hogy valami művészet lesz-e, vagy sem. Egy gondolat – fogalmaz Allan Kaprow – ugyanannyira érvényes tud lenni, mint egy (művészi) cselekedet. A felelősség minden esetben a befogadót terheli a tekintetben, hogy mit nyilvánít művészetnek. (Kaprow 1993: 87) Induljunk el a duchamp-i gondolat mentén, és vegyünk példának egy olyan előadást, amelyben visszaköszön e kortárs elképzelés.

2004-ben a marosvásárhelyi Posta utcában, az Ariel Színház előtt megáll egy zöld autó, amelyből egy lányt dobnak ki az útestre, aztán nem sokkal később a kocsi vadul továbbhajt. Így kezdődik annak a lánynak a története, aki balerinának készült, de közben kurva lesz belőle. A 24 éves Viki születésétől kezdve apa nélkül nőtt fel, mivel az Amerikába disszidált. Az anya összeállt egy pasival, akit a sok cigi és a pia hamar elvitt. A lány a 40 évesen özvegyen maradt anyjával és a „félhülye” nagymamájával él, akiket soha nem tudott otthagyni. Elmeséli, hogy hogyan járt a balettintézetbe, aztán balettversenyekre, hogyan kapott kisebb feladatokat az Operában, milyenek voltak a vizsgakoncertek, és végül, hogy egy londoni pasi miatt hogyan szerzett lábsérülést egy erőszak elleni meneküléskor, hogyan szakadt el az achilles-ina, hogy többé nem tudott spiccelni, és hogy végül hogyan lett vége teljesen a balettnak. A lány további élete aztán teljes egészében a pasiktól való függésben telt, akik mindig megdicsérték, hogy milyen vagány az ágyban, és ő ennek örült, hogy valamiben ő lehet a legjobb, holott mindvégig tudta, és ki is mondja, hogy maximum „csalódásból lehetne csillagos 10-esé.” Aztán besötétedik, és végül újból megérkezik a Posta utcába a zöld autó. Kiszáll egy férfi, betuszkolja a lányt az autóba, és elhajt. Ez lenne röviden a *Curva periculosa* története, amit B. Fülöp Erzsébet rendezésében Tankó Erika ad elő monodrámá formájában. Az előadás terét az Ariel Színház előtti beugró tér valamint a szemben levő járda ké-

pezi. A nézők ezen a kinti téren állják körbe az előadást,<sup>93</sup> amely lényegében e szokatlan térkonceptió által emelkedik ki a hagyományos színház keretei közül. A keretről lévén szó, érdemes erre részletesebben is kitérni.

A hagyományos (dobozszínpadi) kontextusban egy előadás (fizikai) kereteit általában maga a színházépület, illetve a színpadnyílás képezi. Ezek egyenként vagy együttesen mind azt szolgálják, hogy az előadás minél hangsúlyosabban elhatárolódjon a mindennapok valóságától. A *Curva periculosa* esetében ez a keretezési mechanizmus – lévén utcaszínházi produkcióról szó – egészen sajátos módon működik. Itt ugyanis a nézők képezik a keretet, még hozzá az élő keretet, és ezáltal válik a tér is élővé, ugyanolyan értelemben, akár csak az emberi test tere.<sup>94</sup> Annak függvényében, hogy a nézők hogyan helyezkednek el, hogyan állják körbe az előadást, tágulhat, illetve szűkülhet a tér. Stabil keretek hiányában így nincs az az érzésünk, ami a hagyományos színpadi látvánnyal kapcsolatban van, amely úgy komponálódik, mintha a festészetben a biztonság kedvéért csak a vászon közepére festenénk.

Ahogy Fischer-Lichte is fogalmaz, a térbeliség nem pusztán adottság, és nem is a geometrikus térhez hasonló artefaktum, hanem létrejötté folyamatos, így jellegénél fogva nem műalkotás, hanem esemény. E performatív terek másik lényegi sajátossága, hogy létrejöttükért mindenki felelős, azaz mindenki alkotója a térnek, nemcsak egy-két ember, ahogyan az lenni szokott a hagyományos színházi folyamatban. (Fischer-Lichte 2009: 160)

Azáltal, hogy a nézők válnak formális térképző elvvé, egy olyan statikus tér születik, amely szüntelenül fluktuál, és csaknem minden irányba kiterjedhet. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy az ilyen tér különlegessége a testek általi téralkotás révén jön létre. A nézők bejárhatják ezt a teret, az előadás közben is mozoghatnak, folyamatosan utánamehet-

---

<sup>93</sup> (lásd 7. kép)

<sup>94</sup> (lásd 8. kép)

nek a látványnak, kereshetik a jobb rálátási helyeket. Az így kialakuló térbeliség tehát a színészek és a nézők mozgása, illetve azok észlelése által konstruálódik. Értelemszerűen a mozgás lehetőségét birtokló nézők hatással vannak az előadás terére, amely minden alkalommal változik, szemben a hagyományos kontextussal. Egy olyan organikus térstruktúra jön létre, amit nem csak képekre bontva szemlélünk, hanem mozgásunkkal és egész testünkkel letapogathatunk.<sup>95</sup> Az így létrejött terek azonban efemer emberi tériségek,<sup>96</sup> hiszen az ember válik effektív térteremtő közeggé.

Hajnóczy J. Gyula a tér strukturálódási folyamatáról, illetve a természetes térviszonylatokról értekezvén említi, hogy „[...] az ember nemcsak érzékelője a térnek, hanem alkotója is. Az emberi alak téralkotó képessége kiviláglik már

---

<sup>95</sup> Ebben az organikus térstruktúrában a néző úgymond maga alakíthatja ki a saját „nézési dramaturgiáját”. Itt ugyanis lehetőség adódik arra, hogy mindenki a saját személyes, „perszonális”, egyéni látását érvényesítse egy olyan szempontként, aspektusként, amit a hagyományos színházi gyakorlat teljes egészében figyelmen kívül hagy. A látás, akárcsak a beszéd és a beszélt nyelv megértése szintetizáló folyamat, hiszen nincs két ember – fogalmaz Edward T. Hall –, aki természetes körülmények között ugyanazt látná, mivel mindannyian aktív módon látunk. (Hall 1969: 95) A perspektíva színpad azáltal, hogy mindössze csak egy jól meghatározott, stabil és rögzített nézőpontból kínál rálátást az eseményekre, lényegében azt az általánosan elterjedt elképzelést erősíti, hogy a vizuális érzékelőrendszerünk teljesen passzív, és mindenki a szilárd, egységes „valóságot” látja (egyformán!). Továbbá az is tévesen és közkeletűen elterjedt képzet, hogy a látás univerzális érvényű támpontnak tekinthető. Hall szerint ha nem számolunk ezekkel a különbségekkel, hasztalan igyekszünk az egyik ember érzéki világát a másikéra „lefordítani”. (Hall 1969: 95) A kortárs hely- vagy környezetspecifikus színházi terek a hagyományossal ellentétben nem (vagy legalábbis kevésbé) kényszerítik minden egyes nézőre ugyanazt a látványt mint egy egységes modellt, és egyre nagyobb potenciállal rendelkeznek, atekintetben, ami a nézők személyes látásának az érvényesítését jelenti.

<sup>96</sup> A „tériség” kifejezést Hajnóczy J. Gyula használja.

két álló ember egymáshoz való viszonyulásából is. Két egymással szemben álló, beszélgető ember által kiváltott térviszonylatok objektíve is, szubjektíve is speciális kapcsolatba kerülnek egymással. A két közel álló, de egymásnak hátat fordító ember között szubjektíve nem, csak objektíve teremődik téri viszonylat.” (Hajnóczy 2007: 242) Az ily módon „komponálódó” nézők tehát nem passzív szemlélői lesznek az előadásnak, hanem pusztán jelenlétükkel is hozzájárulnak nemcsak a tér, hanem a különböző términőségek (szubjektív, objektív) kialakulásához is. A Hajnóczy-féle példa főleg a kortárs előadások heterogén términőségeit jellemzi.

Lássuk azonban, hogyan alakul a hagyományos színházi felállásban a tériség kérdése. Két egymás mellett álló emberalak térviszonylatai – fogalmaz Hajnóczy – objektíve speciálisan, szubjektíve perifériálisan fűződnek egybe. Ez a tér akkor válik teljesen érzékelhetővé – és itt idézzük Hajnóczyt –, „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 egyedek elszigetelődnek egymástól, amit mindenki igazolhat, aki valaha is így menetelt katona korában, egy raj «elidegenült», magányos tagjaként.” (Hajnóczy 2007: 242) Úgy gondolom, hogy ez utóbbi gondolat jó meghatározása a hagyományos színházi térviszonylatnak. 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 fogalmazzunk – az elsötétített nézőtér nem teremti meg a feltételét egy személyesebb, közelebb, „intimebb”, szubjektív tér kialakulásának. Továbbá az elszigetelődés érzését erősíti a nézők – Hajnóczy kifejezésével élve – libasorhoz hasonló ültetése is, ami mindössze annyit engedélyez, hogy mindig az előttünk lévő néző hátát, kontúrját látjuk csak. Így értelemszerűen szemkontaktus hiányában nem tudnak létrejönni azok a

szubjektív terek, térviszonylatok, amik meghatároznak például egy utcaszínházi, vagy környezetspecifikus előadást.

A nézők szabad mozgásának engedélyezése az előadás alatt, felvet egy másik igencsak érdekes aspektust. Érdeemes megvizsgálni, hogy milyen jellegű birtoklási viszonyról beszélhetünk a kortárs előadások esetében. Míg az állandó (klasszikus) színházi gyakorlat csaknem kötelező jelleggel előírja, hogy a jegy által megvásárolt helyet a néző a teljes előadás idejére birtokolja, addig e birtoklási viszony teljesen elveszíti létjogosultságát a kortárs térben. Ebből is adódik, hogy a hagyományos színház élvezetének előfeltételei sok esetben kényelmesebbek, mint a kortárs előadásoké.

A *Curva periculosa* esetében semmi nem írja elő, hogy a néző honnan és hogyan kövesse az előadást, mi több, nemcsak a nézők nézhetik, hanem a Czertok- féle nem-nézőknek is van hozzáférési lehetőségük.<sup>97</sup> A birtokolt tér hagyományos értelemben vett fogalma itt sokkal kisebb jelentőségű, és sokkal meghatározóbbá válik az a tapasztalat, miszerint a „*personal space*” helyét a „*public space*” veszi át. Bár az előadás tere – fogalmaz Fischer-Lichte – mindig sajátos módon szervezi és struktúrálja a résztvevők, illetve azok mozgás és észlelésbeli viszonyát, de ez még nem jelenti azt, hogy döntő módon meg is határozza azt. (Fischer-Lichte 2009: 152) A performatív tér ugyanis nem írja elő egyik résztvevő számára sem a tér egy előre rögzített vagy állandósított használati módját, amit Schechner úgy fogalmaz, hogy az environmentális tér egyik legnagyobb ellensége a preconcepció (kulturálisan, szociológiailag stb. meghatározott sajátosságok), azaz az előre eltervezettség mind a tér fizikai aspektusával, mind annak használatával kapcsolatosan. (Schechner 1973: 25) Így értelemszerűen a permanens változásból generálódó tér a térbeliség megannyi változatát hordja magában, folyamatosan új konstellációkba rendezve a játékosok és a nézők, valamint a nézők és az előadás viszonyát.

---

<sup>97</sup> v. ö. Czertok 2009: 200

A színháznak – fogalmaz Schechner – meg kell(ene) teremtenie azt a lehetőséget, hogy ott minden egyes néző megtalálja az ő saját helyét.<sup>98</sup> Továbbá olyan helyeknek kellene lenniük, ahol a néző, ha akar egyedül, ha akar többedmagával, vagy akár egy egészen nagy csoporttal lehet. A térnek annyira nyitottnak kellene lennie, hogy abban nemcsak ülni, hanem feküdni is lehessen. A néző tehát annak függvényében tudjon létezni, cselekedni, viselkedni, ahogy azt a hangulata diktálja. A térnek továbbá nyitottnak kell lennie abban az értelemben is, hogy a nézők láthassák egymást, és egyik helyről a másikra mozoghassanak. A térrel kapcsolatosan az az átfogó érzésünk kell legyen, hogy ott minden döntés meghozható.<sup>99</sup> (Schechner 1973: 30)

---

<sup>98</sup> Azzal kapcsolatban, hogy a hely vagy a tér milyen lehetőségeket kínál az embernek, hogy megtalálja benne a saját helyét, érdemes röviden Hall antropológiai kutatásaira reflektálni. E megfigyelések ugyanis nagyon sok mindenre magyarázatot adnak, ami a néző viselkedését illeti például egy environmentális és egy hagyományos színházi térben. Hall a részben kötött térnek két, egymással igencsak ellentétes aspektusát különbözteti meg. A részben kötött terek azon csoportját, amelyek az embereket egymástól távol tartják, szociofugális tereknek, míg azokat, amelyek inkább összehozzák a térben levőket, szociopetális tereknek nevezi. Így a vasúti váróterem a halli megfigyelés értelmében szociofugálisnak, míg a régimódi patikák, vagy a francia utcai kávéházak szociopetálisnak tekinthetők. (Hall 1969: 140–145) Amikor Schechner az environmentális színházi térről azt vallja, hogy az sokkal humánusabb viszonyt képes létrehozni néző és színész között, illetve hogy az ilyen jellegű tér megnöveli a nézőben a participáció esélyét, lényegében a térnek a hall-i értelemben vett szociopetális sajátosságát emeli ki. Noha Hall megfigyelései antropológiai természetűek, de a tér és az emberi viselkedés összefüggései hasonló mód kimutathatók színházi kontextusban is. Mi több, ha az avantgárd előadásokra gondolunk, láthatjuk, hogy a tér és a néző korrelációja, egymáshoz való viszonya igencsak konstitutív szerepet kap, és az előadást/eseményt nagyban meghatározni látszik.

<sup>99</sup> saját fordítás

Tehát még ha az előadás a játszás idejére ki is sajátítja magának a hétköznapi terét, a hagyományos színházi gyakorlattal szemben nem biztosítja a hely és a néző kölcsönösen kizárólagos birtoklási viszonyát. Már csak azért sem, mert a maga módján az előadás sem áll birtoklási viszonyban ezzel a térrel.<sup>100</sup> A *Curva periculosa* azáltal, hogy a civil térben van, megtöri az utca, illetve a tér rendjét, és ahogyan azt Czertok is megfogalmazza: „[...] az utcaszínház, annak függvényében, hogy milyen szinten van előkészítve és meghirdetve, minden esetben valamiféle áthágás: az élet, a hétköznapi ritmus és a megszokott színházi konvenció áthágása.” (Czertok 2009: 210)

Ha már érintettük a hely és néző birtoklási viszonyát, úgy gondolom, hogy említést érdemel az is, mennyire teremti meg ez a hely a „biztonságot” nézőnek és előadónak egyaránt. Kaprow szerint a hagyományos művészet mindig megpróbált igazabb lenni az igaznál, és valósabb lenni a valósánál, de mindezt úgy próbálta megvalósítani, hogy pont a valósat zárta ki a műből.<sup>101</sup> (Kaprow 1993: 19) De lássuk,

---

<sup>100</sup> Ezt az előadás által elfoglalt teret jellemzi Horatio Czertok, amikor a következőket írja: „[...] a tér nemcsak meghatározhatatlan, hanem egyidejűleg egy másik előadás tere is, a hétköznapi életé. A nézők valójában nem-nézők. Szabályok tehát nem léteznek, az utcán az előadás megtörténik. Megszakítja a hétköznapi forgatókönyvét, mondhatni meglovagolja azt, helyet követel magának a térben, és a saját törvényeit állítja fel [...]” (Czertok 2009: 201) P. Müller Péter az utcaszínházi műfajok téri sajátosságai közé sorolja az olyan helyeket, nyílt terepeket, ahol nem lehet színházi próbát tartani, nincs lehetőség a gyakorlásra, ahol minden élesben zajlik, de ahol minden egy célkitűzésnek van alárendelve: annak, hogy a játzók birtokba vegyenek, lefoglaljanak egy addig általuk nem használt területet, azzal a szándékkal, hogy ott teátrális eseményt hozzanak létre. Ezek az események – fogalmaz P. Müller – beíródnak a térbe, egyfelől az arra járóknak az adott térrel kapcsolatos tapasztalatába, másrészt a nézők, résztvevők mentális tereibe, megváltoztatván mindkét dimenziókat a téri sajátosságait. (P. Müller 2014: 30)

<sup>101</sup> saját fordítás

mi történik egy olyan térben, amely permisszív jellegéből adódóan beengedi az előadásba a *valósat*.<sup>102</sup>

A *Curva periculosa* jó példája az olyan térnek, amely megengedi az állandó interaktív kapcsolatot néző és színész között. Ezt a lehetőséget ki is használja a rendezés, a színésznő többször is odamegy a nézőkhöz és időnként megpróbál párbeszédet kialakítani velük. Gyakran intéz kiszólásokat hozzájuk, például amikor azt mondja az egyik nézőnek, hogy „Mit állsz itt? Várod a buszt? Itt nincs buszmegálló! Nyomás befelé! Ott van a Teatrul Ariel – Színház, vedd meg a jegyedet, s aztán nyomás befelé, tátsd ott a szád! Jó?” Vagy kérdéseket tesz fel, mint például: „te jársz kurvákhoz?”, aztán odaszól egy szemüveges férfihoz, hogy ha az elmenne hozzá, hamar túltenné magát azon, hogy szemüveges, mert az ő kapcsolatuk csupán anyagi természetű. A színésznő azáltal, hogy személyesen (privát módon) és közvetlenül lép kapcsolatba a nézőkkel, megszakítja a játékot és felszámolja a határt a valóság és fiktív élmény között, amely – fogalmaz Lehmann – messzemenő következményekkel jár a színházi tér értelmezésére nézve, ugyanis a metaforikus–szimbolikus tér metonimikussá válik. (Lehmann 2009: 180)

Ebben a térben tehát nem lehet „vegytisztán” nézőként létezni. A színésznő szerepeket oszt a nézőkre is azáltal, hogy elkezd velük beszélgetni. Ritkán tud a néző csak néző voltában megmaradni, hiszen ha teljes mértékben ignorálja is a színésznő közeledését, akkor is „reflektorfénybe” kerül azáltal, hogy a színésznő ráirányítja a többi néző figyelmét, és ezáltal kiszolgáltatottá válik a minden irányból érkező

---

<sup>102</sup> Hans-Thies Lehmann a posztdramatikusság színház egyik sajátosságaként tárgyalja a *valósat* (lásd: *A Valóság behatolása*), azt hangsúlyozván, hogy nem a valóság mint olyan tételezése a lényegi pont, ami például a pornóiparban van, hanem az eldönthetetlenség előidézése a meghatározó, ami által elbizonytalanodik a néző, nem tudván biztosan, hogy valóságot vagy fikciót lát. Ilyen értelemben beszél Lehmann az eldönthetetlenség esztétikájáról. (Lehmann 2009: 117–118)

pillantásoknak. Jó példa erre, amikor a színésznő odamegy a falnak támaszkodó fiatal párhoz, és azt mondja a fiúnak, „semmi akadálya annak, hogy nagyokat szeretkezzünk.” A jelenet tehát egy olyan szervezési elv által komponálódik, amely a klasszikus festmények esetében is fellelhető.

Amikor a színpadon a színészek nézőivé válnak annak, amit más színészek tesznek, akkor az így megfigyelt akció – Lehmann szavaival – sajátos fókuszáltság középpontjába kerül. A figyelem terelésének ezt a mechanizmusát a „tekintet megkomponálásának” nevezi a klasszikus festészet, és hasonlóan a színpadi jelenethez, itt is az ábrázolt alakok tekintetének iránya mintegy kijelöli azt az utat, amelyet a néző tekintete bejár. (Lehmann 2009: 181) A néző megváltozott észleléssel követi az előadást, ami azt jelenti, hogy nemcsak a saját jelenlétére lesz figyelmes (amint az a hagyományos színházi kontextusban történik), hanem másokéra is, az előtte zajló szórakoztatásra. (Lehmann 2009: 124)

De a tér nemcsak a nézőre jelent kockázatot. Az előadás végén a lányt magával ragadja a zöld autó, amelyikből kicsivel korábban kidobták őt a (Posta utcában) a nézők elé. Egy alkalommal viszont az történt, hogy az egyik néző ellenállt, amikor a színésznőt az autóba tuszkolják, hogy elvigyék. A beépített emberünk – fogalmaz B. Fülöp Erzsébet – alig tudta „megvívni a harcot”, hogy végül befejezhessük az előadást. Jó élmény volt.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Horatio Czertok 1981-ben, Németországban bemutatott *Fények* című utcaszínházi előadásuk kapcsán tesz említést egy olyan esetről, amikor a nézői beavatkozás valós veszélyt jelentett az előadásban játszó színésznőre. Ahogy elkezdődött az előadás, a színészek saját hangszereiken kezdtek el játszani és közben megpróbálták kapcsolatba kerülni a közönséggel. Az egyik színésznő, Cora Herrendorf a tangóharmonikájával egy ősz hajú férfihoz próbált közeledni, aki úgy tűnt, hogy szívesen fogadja a színésznő közeledését. A színésznő ezen felbátorodva még közelebb akart kerülni a férfihoz, aki egyszer csak, minden előzetes jelzés nélkül, mosolyogva a színésznő állára nyomta égő cigarettáját. (Czertok 2009: 209)

Az ilyen jellegű beavatkozás elsősorban azért történhet meg, mert a tér megerősíti és táplálja a nézőben a participáció esélyét. Ahogy Richard Schechner is fogalmaz, a participáció egy olyan lehetőségként merül fel, amely humanusabbá teheti a néző és a performer közti kapcsolatot. (Schechner 1973: 60) Mivel nem két egymással szemben álló térben hangsúlyozódik a néző és a színész konfrontációja, ezért teljesen más viszonyulás alakul ki a nézőben az előadóval szemben. Ez a tér egyfajta szövetségessé teszi a nézőt és az előadót, ami egyrészt azért lehetséges, mert ugyanazt a teret foglalja el mindkét fél, másrészt ez a tér (az utca) mindkettőjük számára egyformán ismeretlen. Ebben a térben egyként idegenek vagyunk, betolakodók, szemben a hagyományos színházzal, ahol a színész a saját terében van, és az csak a néző számára jelent ismeretlen közeget. Így teremti meg tehát a *Curva periculosa* tere, hogy egyenrangú felekről beszéljünk néző és színész esetében egyaránt.

Befejezésképpen hadd utaljunk egy keveset a fejezetet felvezető duchamp-i gondolatra, melynek lényege (sarkítottan), hogy egy egyszerű gesztus, egy „szignálás” által bármi művészetté válhat. Ez a gondolat fejeződik ki a *Curva periculosa* terével is. Noha nem „íródott alá”, de a ready-made-eket megillető kijelentéshez hasonlóan („ez művészet”) lett kinevezve a Posta utca beugró tere is a művészet terévé. A megformált tér helyett tehát a talált tér a meghatározó. A tér létrehozása nem a kreálás, a megmunkálás, a kialakítás, a kiépítés stb. révén történik, hanem a pusztta megtalálásban és ezt követően a helyfoglalásban nyilvánul meg a művészi intenció. Különbséget kell tehát tennünk a tér ábrázolása és annak létrehozása között. Míg az első egy referenciális funkciót, azaz egy illúzióteret feltételez, addig az utóbbi – lásd a *Curva periculosa* esetében is – létrejöhet pusztán az emberi testek által.

Bármilyen képezheti tehát a kortárs előadás terét, és ez mindössze a pusztta „kinevezésen” múlik. Duchamp óta semmi sem írja elő, és nincsenek receptúrák sem arra vonatkozó-

lag, hogy az alkotásoknak milyen mértékben kellene megformálnak lenniük, illetve hogy ennek mekkora része lehet a valós és a véletlen. Ha mindez egyértelmű lenne, úgy gondolom, a befogadás körülményei is másként alakulnának, és talán kevésbé lennének (időnként) oly frusztrálóak.

### 1.2.7. *A nézetté vált néző*

Marcel Duchamp *Nagy üveg* című alkotása két részből áll.<sup>104</sup> Az alsó felén egy gép alkotóelemeinek imaginárius csoportja látható, a felső részen egy emberi alak anatómiájához hasonlatos forma áll, amely összefolyik egy felhőszerű alakzattal. A munka jobb felső része szinte teljesen üres.<sup>105</sup> Allan Kaprow szerint a mű legjobb része az üveglap, amelyen keresztül láthatóvá válik az alkotás mögötti háttér és környezet. Mi több, az üveg láttatni engedi az épp aktuális konfigurációt, például azt, ahogyan egymásra tevődik a csokoládé-daráló diagramma egy az orrát piszkáló kisfiú képével. (Kaprow 1993: 128) Itt muszáj kitérnem erre a Kaprow-féle, véletlenül alakuló látványra, erre a már-már a banalitások határát súroló jelenségre, amely meglepően sok mindent elárul a kortárs esztétikáról és művészeti gyakorlatról.

Vegyük elsőnek a transzparencia elvét. Ez a kortárs sajátosság abban nyilvánul meg, hogy csaknem bármi bekerülhet a műbe, és majdhogynem bármi részét képezheti az alkotásnak. A *Mady-baby* és a *Curva periculosa* terét is nagyban meghatározza ez, hiszen mindkettő esetében problematikus leválasztani az előadás terét a hétköznapi, szociális élet teréről. Hiába él a rendezés a különféle fokalizációs vagy defokalizációs, figyelemelvonó vagy irányító megoldásokkal, úgysem tudjuk külön kezelni és értelmezni azt a sok járulékos elemet, amit például az utca hoz magával (látvány,

---

<sup>104</sup> (lásd 14. kép) Az alkotás mérete 227,5 x 178,8 cm.

<sup>105</sup> v. ö. Chalupický 2002: 67–72.

forgalom, sziréna hangja, szagok, nem-nézők, véletlenek stb.).<sup>106</sup> Tegyük egy rövid kitérőt, hiszen említést érdemel két olyan eset is, amely azt mutatja, hogy mindezen véletlen és járulékos dolgokat időnként produktívan be lehet emelni az előadásba. Történetesen úgy alakult, hogy a *Curva periculosa* és a *Vagina monológ* előadása egybeesett - utóbbinak helyszíne az Ariel Színház volt. A *Vagina monológ* nagy plakátja éppen a színház falán hirdette az előadást. Ezt a látványt, információt az akkor éppen prostituáltat alakító színésznő-

---

<sup>106</sup> A XVIII. századot követően – ahogy arról a történeti példák is tanúskodnak – csak olyan elemek kerülhettek be az előadásba (zajok, hangok stb.), amelyeket a színházcsinálók hoztak létre az előadás során, az előadás részeként. Noha a közönség soraiban még akadtak ilyen-olyan zajok, de ezek nem képezték a színház hallható terét, és a nézők sem tekintették ezeket az előadás részének. (Fischer-Lichte 2009: 171) Aztán az olyan avantgárd műfajok, mint az utcaszínház, az environmentális színház, a performansz-jellegű előadások stb. elkezdtek beépíteni az előadásba, eseménybe azt a hallható teret, amit mindaddig nem tekintettek az előadás hangzóságához tartozónak. Az előadás hangzósága nagyban kezdett hasonlítani a feedback-szalaghoz abban az értelemben, hogy a „kívülről” az előadásba behatoló zajokat soha nem lehetett megtervezni, vagy befolyásolni. Kiszámíthatatlansága miatt így lényegi sajátosságává vált, hogy nem rendelkezett felette senki. (Fischer-Lichte 2009: 172) Mindezen felsorolt (kortárs) sajátosságok, főleg a nézőség szempontjából jelentenek olykor problémát, hiszen e véletlenszerűen alakuló dolgok sok esetben zavart okozhatnak a jelentésképzésben. A nézőtől tudatos odafigyelést követel az előadás, hogy szelektálni tudjon a rendezett és a véletlenek között. Edward T. Hall megfigyelései még ha nem érintik is közvetlenül a nézőség problematikáját, de a belső összpontosítással kapcsolatosan nagyban összefüggnek azzal. Hall megfigyelte, hogy a nyugati ember számára sokkal nagyobb erőfeszítést igényel a külvilág zajának kikizárása mindössze belső összpontosítással. A hollandok és a németek – fogalmaz Hall – vastag falakkal, dupla ajtókkal szigetelik el a hanghatásokat, ezért van az, hogy a nyugati ember szokatlan érzékelési tapasztalatokkal gazdagodik, ha egy japán fogadóban tölti az éjszakát, ahol a szomszéd szobában társas összejövetelt tartanak. (Hall 1969: 67)

nek (Tankó Erika) mindössze egy mondattal sikerült beépítenie az előadásba. Miután hangosan elolvasta a nézőknek a feliratot, azt mondta: „ezek ezt direkt tették ki, miattam?” Vagy, amikor a túloldali járdáról próbált visszajönni a nézők közé, de az éppen arra haladó autók miatt nem tudott, dühösen azt mondta: „mennyi autó jár erre, ez nem igaz bazd meg, pont ma!”

Visszatérve a transzparencia elvére, ez az esztétikai sajátosság nemcsak azt jelenti, hogy elmosódni látszanak a határok a mű és a hétköznapi élet között, hanem lehetővé teszi egyszerre több valóság. előadás- és civil tér, néző és nem-néző, rendezett és *valós* stb. egymásra rakódását is.

A *Nagy üveg* továbbá megmutatja a kortárs alkotások befejezetlen, vagy részben befejezett jellegét, amit majd minden befogadó sajátos módon visz tovább és egyénileg fejez be. Az a véletlenszerűség, hogy egyszer az orrát piszkáló kisfiút, aztán egy másik alkalommal teljesen más valamit vagy valakit látunk az üvegen keresztül, rávilágít arra, hogy a hagyományos alkotásokkal ellentétben itt nem beszélhetünk a mű lezárt, artefaktum jellegéről.

Az argentin származású Lucio Fontana (festő, szobrász) a *Lyukak*-sorozattal lényegében ugyanezt a gondolatot szólaltatja meg, amikor lyukasztóval szabálytalan bemélyedéseket készít színes felületekre, úgymond csorbát ejtve a mű hordozójáról kialakított hagyományos képzeten abból a célból, hogy a néző a tekintetét a képen túlra is terelje. A *Térbeli elgondolás*-sorozat, amely egy egyszerű, határozott bemetszést jelent a vásznon, ugyancsak az alkotás „kiszélesítését” hangsúlyozza.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> (lásd 13. kép) Lucio Fontanát a festészet évezredek korlátainak, a kétdimenzióból való kitörés, azaz a dimenziók kitágításának a lehetősége foglalkoztatta. 1946-ban egy Manifesztumban tette közzé, hogy a kozmikus tér ábrázolása nem lehetséges a művészetekben addig használatos eszköztárral, szükség van a színekben, a hangban, a mozgásban, és a térben levő lehetőségek egyesítésére. Ez a *Féhér Manifesztum*, amely egyben a spacializmus alapdo-

Értelemszerűen felmerül a kérdés, hogy mikor tekinthetők tehát e művek befejezettek? Egyáltalán mitől válik befejezetté a mű, hiszen bárhogy is nézzük a *Nagy üveget*, vagy Fontana munkáit, mindig lesz valami, ami az átlátszó üvegen és a vásznon keresztül megmutatkozik, áttüremkedik, ha nem egyéb, akkor a galéria sima fehér fala, ami éppúgy jelentéssel bír a műre nézve. Melyik hát a mű végleges formája? És ezen a ponton említést érdemel egy újabb kortárs aspektus, miszerint ezek a munkák mindig képesek a megújulására, pontosan abból adódóan, hogy soha nem tekinthetők befejezettek. Képesek mindig a valóság legaktuálisabb képét mutatni.

És hogyan válik nézetté a néző? A *Nagy üveg* ennek is eklatáns példája, hiszen az orrát piszkáló kisfiú is éppen nézői szerepében kerül be egy másik alkotásba. Attól, hogy valaki néző, még nem biztos, hogy mindvégig meg is őrzi ebbéli státuszát. Míg a *Curva periculosa* a játszás és a szereplés terhét helyezi a néző vállára azáltal, hogy bevonja az előadásba, a *Nagy üveg* esetében úgymond az alkotás szerepe jut a nézőre, hiszen látványával, cselekedetével, azaz a teljes lényével komponálódik bele a műbe, ezáltal újjáalkotva, újabb jelentésekkel gazdagítva azt. Ez a fajta reciprocitás, amely a nézőséget meghatározza a kortárs gyakorlatban, identitásváltást, vagy olykor identitászavart is eredményez, hiszen nem tudhatjuk, hogy az előadás vagy a mű (lásd a *Nagy üveg*) milyen státuszunkat érvényesíti leginkább. Néző vagyok vagy nézetté válok nézői státuszom ellenére? Nem lehet tehát tudni, hogy a nézőt mikor billentik ki pozíció-

---

kumentuma, új utakat nyitott meg a képzőművészetben. A felhasított vásznak minden esetben a dolgok mögötti térre irányítják a figyelmet, kijelölve az utat a térben való művészi gondolkodás számára, s ugyanakkor érzékeltetve, hogy a tárgyak egymáshoz való viszonya nem változik meg, de erősen kitágulnak térbeli elhelyezkedésük és érzékelésük dimenziói. (<http://artportal.hu/magazin/nemzetkozi/fontana-a-kozmi-kus-haromdes-festo>)

jából, vagy lehmanni szóhasználatával élve, mikor török meg annak „splendid isolationje”. (Lehmann 2009: 163)

Duchamp, amikor azt javasolja, hogy „használd Rembrandtot vasalódeszkának”, tulajdonképpen a státuszok kölcsönös egymásba játszását tematizálja. Ismeretes a ready-made művészeti „hitvallása”, miszerint bármi lehet művészet. Fordítsuk azonban meg ezt a folyamatot – javasolja Duchamp – és úgymond „művésztelentsük” a művészetet, használjunk Rembrandtot vasalódeszkának! S látni véljük, hogy jelen esetben a művészet az, amely felvállalja ezt az identitásváltást, hogy a galéria helyett vasalódeszkán keresztül próbálja megváltoztatni a kommunikatív viszonyt mű és befogadó között. Tehát nem a néző megy a Rembrandt-mű után, hanem fordítva, hasonlóan az utcaszínházhoz, ahol az előadás keresi meg a nézőt.

Minduntalan felmerül tehát a kérdés, hogy a kortárs művészet hogyan oldja meg a művészet közvetítését, illetve hogy kinek is szól végeredményben a művészet.

### 1.3. A TÉR HATALMI ASPEKTUSA ÉS A MEGFIGYELÉS PRAXISA

„A 17. század végén a következő intézkedéseket kellett foganatosítani, ha pestis tört ki egy városban. Először is szigorú, térbeli hálóba fogtak mindent: a várost és »vidékét« természetesen lezárták, tilos volt elhagyni a várost, elpusztították a kóbor állatokat, a várost kerületekre osztották fel, ahol intendánst ruháztak fel a hatalommal. Minden utcát egy szindikusz alá rendelnek, aki felügyeletet gyakorol; halálbüntetéssel lakol, ha elhagyja az utcát. Kijelölnek egy napot és mindenkinek megparancsolják, hogy zárkózzék be a házába: halál sújtja azt, aki kijön. A szindikusz sajátkezűleg zárja be a házak kapuit kívülről; magához veszi a kulcsokat és átadja a kerület intendánsának; ő őrzi valamennyit a karantén végéig. Mindegyik családnak magát kell ellátnia

élelemmel; de a bort és a kenyeret a ház és az utca között felszerelt kis facsatornákon juttatják el az emberekhez, így mindenki megkaphatja a maga adagját, anélkül, hogy a szállítók és a lakosok kapcsolatba kerülnének egymással; a húst, a halat és a zöldséget csigák segítségével, kosarakban eresztik le. Ha mindenképpen ki kell menni a házból, egyenként mennek ki, kikerülve minden találkozást. Csak a felügyelők, a szindikuszok és az őrségen lévő katonák közlekedhetnek a megfertőzött házak, a holttestek között, meg a »hollók«, akiket nem sajnálnak odadobni a halálnak; alacsony sorban élő emberek, akik a betegeket szállítják, eltemetik a halottakat, takarítanak és sok hitvány és alantas munkát végeznek. [...] A pestises város a világtól elvágott, mozdulatlan, merev tér. Mindenkit a helyéhez szögeznek. És aki elmozdul, fertőzéssel vagy büntetéssel az életét kockáztatja. Szüntelen a felügyelet.” (Foucault 1990: 118) Eddig Foucault. Az idézett szövegrész már az elején sejtetni engedti, hogy az, amiről Foucault ír, valójában nem más, mint a megfigyelés és a felügyelet praxisa.

Egy járvány sújtotta városban a főmegfigyelő, a szindikusz az utcákat járva megáll minden ház előtt és az ablakhoz hív minden lakót, nevéen szólítva mindegyiket – meggyőződik mindenki állapotáról, egészséges vagy beteg-e az illető, esetleg, kezelnek-e fertőző beteget, vagy rejtegetnek-e halottat. Más szóval e rendszeres és szigorú felülvizsgálat nem egyéb, mint az élők és holtak seregszemléje. (Foucault 1990: 118) Ebben a zárt és ellenőrzött térben minden mozdulat megfigyelés alá kerül. A karantén után 5-6 nappal megkezdődhet a házak megtisztítása. A lakókat sorban ki-parancsolják a házból, s miután gondosan betapasztották az ajtókat, ablakokat, de még a kulcslyukat is, szagosítóval befűjnek mindent, aztán míg a szagosító ég, addig bezáródnak az ajtók. Négy óra múlva a lakók visszamehetnek a házukba. Minden eseményt és mozdulatot följegyeznek. Minden egyént kijelölnek és megvizsgálják. (Foucault 1990: 119) A fegyelmező rendelkezések a rendbontást súlyosan büntetik.

A fegyelmi és ellenőrző rendszerek azonban nemcsak egy járvány időszakában használatosak. A járványok meglehetősen ritka és szélsőséges eseteknek számítanak, amikor ezeket a fegyelmi intézkedéseket gyakorolni lehet. A fegyelmezés és felügyelet ezen általánosítható mechanizmusa egész életünket meghatározza, kiterjeszhető a mindennapok gyakorlatára is. A társadalmi rend fenntartása a hatalmi viszonyok és eme állandó rendszabályok betartásának a függvénye.

Foucault a fegyelmező rendszerek és eljárások négyféle módozatát különbözteti meg. Ezek egyik technikája az elzárást feltételezi. Társadalmi megnyilvánulásait, illetve működésbe hozásának igencsak hatékony módját jól szemléltetik a kolostorok, kollégiumok, internátusok, kaszárnyák működési modelljei. Ezen intézetek működési paradigmája egy lényeges alapprincípiumra épül: az uralom és a felügyelet biztosítására.

Az elzárás mint olyan azonban nem elégséges feltétele a rendtartásnak és a megfigyelésnek. Vannak ennél sokkal rugalmasabb fegyelmező eszközök – jegyzi meg Foucault –, amelyek jóval finomabban dolgozzák meg a teret. A helyhez kötöttség például a kvadrálás elve szerint a rálátás szempontjából előnyös, és az egyén nyilvántartását biztosítja a hatalmi rendszer számára. E térbeli minőség, sajátos térrend minden egyén számára kijelöli a saját helyét, egy magánjellegű teret. A tér határozott parcellákra osztása a rendszerszerűség elvének megfelelően megakadályozza az egyének térben való szabálytalan interferálását, a kollektív képződmények, valamint az ellenőrizhetetlen vagy nehezen ellenőrizhető homogén formációk kialakulását. Ez egy analitikus tér, amely látatni engedi az egyén összes megmozdulását, cselekedetét. Tudni kell – fogalmaz Foucault –, ki van jelen, ki távol, hol és hogyan található meg. (Foucault 1990: 86)

A funkcionális elhelyezés foucault-i értelemben nemcsak az ellenőrzést teszi lehetővé, illetve a hasznos tér kialakulását, hanem megakadályozza a veszélyes kommunikálás

lehetőségét is. E jelenség világos megmutatkozását Foucault főleg a kórházakban látja működni. Egy tengerész-kórház esetében az ápoláson túl minden figyelemnek arra kell irányulnia, hogy a betegségeket és a járványokat ellenőrzés alatt tartásuk. Következésképpen az áruforgalom, a dezertálás, a csempészés keltette veszélyes keveredéseket, rossz zavarosságot, nyüzsgést ki kell zárnia. Csak egy szigorú adminisztrációs és funkcionális tér kialakítása teszi lehetővé a fertőzések megakadályozását, a betegek megfelelő ápolását. Az orvosságok zárt ládában tartása, mindenféle mozgás szabályozása, a fertőző betegek elkülönítése s egyéb megfigyelő és nyilvántartó fegyelmi intézkedések teremtik meg az orvosilag hasznos teret. (Foucault 1990: 86)

A fegyelem Foucault által leírt negyedik módozata a rangsor és az elemek felcserélhetetlensége. Mindegyik elemet (egyént) az elfoglalt helye határoz meg, és ez az, ami egyben meg is különbözteti és elválasztja a többitől.

A továbbiakban gondolatmenetünk irányultsága a művészi kontextusra, azon belül is a színházi gyakorlatra irányul. Nézetem szerint a Foucault-féle fegyelmi mechanizmus mint hatalmi aspektus gyakorlásának módozata fellelhető a színházi praxisban is. Ebből az állításból kiindulva a kérdés már csak az, hogy a kétféle gyakorlat (lásd dobozszínpad-elv és a hely- vagy környezetspecifikus térkezelés) hogyan működteti e fegyelmi rendszerek – mint a felügyelet és a megfigyelés – aspektusait. Ezt próbálom meg a továbbiakban körüljárni.

### *1.3.1. A fegyelmező tér<sup>108</sup>*

Hadd tegyünk még egy előzetes megjegyzést, mielőtt rátérünk a színházi vonatkozásra, ugyanis a Foucault-féle „elzárás” technikájának tárgyalását kezdhethetnénk akár a művészet mint olyan kialakulásának a problematizálásával is.

---

<sup>108</sup> A szóösszetételt Foucault-tól kölcsönöztem.

Ez esetben talán indokoltabb egy megengedőbb terminus használata, mint például a leválasztás vagy az „elkeretezés”. A művészet ugyanis attól művészet, hogy megkülönbözteti magát a mindennapok, azaz a valós szférájától. Ez a megkülönböztetés elsősorban a művészet intézményes kereteinek a létrehozásában áll. Az európai és a nyugati kultúra azáltal, hogy létrehozta a művészet számára kijelölt intézményrendszereket – a közmegegyezés szerint ezek a múzeumok, színházak stb. –, lényegében megteremtette a lehetőségét annak, hogy a művészet fiktív világa világosan elhatárolódjon a mindennapok valóságától. A művészet kialakulása tehát e leválasztódás vagy „elzárás” eredményeként is értelmezhető.

E leválasztás egy igencsak konkrét formáját alkalmazza a ready-made is, amelynek fenomenológiai háttere pusztán a leválasztás vagy bekeretezés aktusában rejlik. Az effajta művek esetében lényegében mindegy, hogy mi emelődik a „mű” szintjére, hiszen a „bármí” is képes a műalkotás kategóriájába lépni.<sup>109</sup> Nem annyira a mű, inkább a gesztus válik meghatározóvá, amin keresztül a „valami” vagy „bármí” a művészet territóriumába emelődik, s ezáltal dekontextualizálódik.

De nézzük a színházi kontextust. Kezdjük mindjárt színházi összefüggésben, a nézőség teoretizálásával, a hatalmi aspektus ugyanis sokkal inkább a nézők felé mutatkozik meg. A hatalmi viszony elemzése, a felek egyenlőtlen helyzete a hagyományos gyakorlatban (lásd kulisszaszínpad) vizsgálható a leginkább. Ahogy azt Richard Schechner

---

<sup>109</sup> Hogy mennyire nem a kreálás, az alkotás, hanem pusztán a művészi tett (lásd leválasztás, elzárás, bekeretezés, elemelés) válik konstitutívúvá, azt mi sem bizonyítja jobban, mint azok a neo-avantgarde elméletek és alkotók, akik eljutottak addig az „anti-művészeti” gesztusig, hogy a „nem csinálást”, az „unmaking”-et többre tartották, mint a mű létrejöttének hagyományos folyamatát. Ahogy Beke László is fogalmaz, századunk művészetének valószínűleg a legmerészebb felismerése, hogy a semmi, azaz a meg-nem-csinálás, az elhallgatás nagyobb esztétikai értéket képviselhet, mint az alkotás maga. (Beke 1994: 179)

is megjegyzi, a konvencionális színházi térben a színész „otthon” van, következésképpen a néző a „betolakodó”. A néző–színész oppozícióban tehát mindig a színész és a színpad világa lesz domináns helyzetben a nézőkhöz képest. A fiktív világa rendelkezik „hatalomtöbblettel”. Ezt az alárendeltségi viszonyt mi sem bizonyítja jobban, mint a nézők magatartása, ami ennek a hatalmi kontextusnak rendelődik alá. A kialakított hierarchiát és dominanciát igen erőteljesen jelzi a sötét nézőtér, miszerint a nézőről nem kívánnak tudomást venni. A nyugati reprezentációs hagyomány bevett elképzelése, hogy a nézőt mintegy elzárva tartsa a színházi tér e sötét felén. Az elzárás sémája, mint láthattuk, a hagyományos gyakorlatban leginkább a nézőtérben köszön vissza. Az esztétikai rendszerezés jól különválasztja és fenntartja a távolságot színpad és nézőtér között.

A színház alakulástörténetében a nézők és a játéktér határozott elválasztása egymástól a reneszánsz színházi gyakorlattal veszi kezdetét. Ez a korszak az ellentétek kiélezéseként írható le, ami a néző és a színpad világát illeti.<sup>110</sup>

A középkorban a nézők még szabadon mozoghattak és reagálhattak az előadásokra. A szabadtéri vallásos színjáté-

<sup>110</sup> Molière elbeszéléseiből is látható, hogy egyre sürgetőbbé vált kora színházában nézők és színészek határozott szétválasztása, avagy a nézők (legfőképpen a fiatal piperkőcök) „elzárása” a színpadi történeésektől. *Molière* beszámol egy olyan esetről, amikor a *Kellemetlenkedők* c. művének előadását megzavarta egy rendbontó, aki nem engedte, hogy a hős a szeretőjével találkozzon. Ugyanis a színpadon ülve, egy divatos paszományos fiatalember hangosan bekiabált, félbeszakítva ezáltal egy különösen jó részt. Végül a betolakodó – meséli Molière – becsörtetett a színpad közepére, és a színészek elé letéve székét, szemérmetlenül eltakarta a kilátást a földszinten állók háromnegyed része előtt. (Staud, Székely 1986: 247) A színpad, akárcsak a földszinti nézőtér, a férfiak számára fenntartott hely volt. Míg a Palais-Royalban a színpadi ülőhelyek számát megközelítőleg harminckettőre korlátozták, addig az új *Comédie-Française* 140 helyet biztosított a színpadon ülőknek. (Staud, Székely 1986: 248)

kok színpadformái lehetővé tették, hogy a nézők minden oldalról nézhessék a cselekményt. A német játékok esetében a fal nélküli emelvényt (színpadot) mindössze négy cölöp tartotta, amit a nézők körbeállhattak. A játékok kiköltözése a székesegyházból lehetővé tette tehát, hogy a nézők a színpadi eseményeket akár az erkélyről, háztetőről, ablakból, illetve a színpad körül vagy előtt felállított emelvényekről, ülve vagy állva kövessék. (Staud, Székely 1986: 112) A középkori és a reneszánsz színpad közti különbséget így legfőképpen az jelentette, hogy világosan elkülönült egymástól a néző- és a játéktér, illetve a nézők többé nem változtathatták a helyüket, nem vándorolhattak az előadás közben, hanem mindvégig egy állandó helyről követték a színpadi cselekményt.

Az előadás nézőkkel szembeni hatalmi aspektusa, illetve a nézők „nyilvántartása” tehát a reneszánsz korban kezdődik el. Azonban a naturalizmusban érződik leginkább az „elzárás”, azaz a megkülönböztető pozíciók szükségszerű alkalmazása, hiszen e kontextusok találkozása (lásd néző és előadás vagy a mindennapi tapasztalat univerzuma és a fiktív szféra) mintegy megsemmisítené a színházi illúziót.<sup>111</sup>

Az imént vázolt törekvés, azaz az elzárás e konvencionálissá vált gesztusa, ami a nézők és az előadás közötti frontvonalat jelenti, egész az avantgárd, de legfőképpen a neoavantgárd színházi formáig működteti modelljét,

---

<sup>111</sup> Johann Jakob Engel *Mimik* c. munkájában kifejti – már a XVIII. században, az illúziószínház kapcsán –, hogy a néző számára akkor foszlik szét az illúzió, ha a színészi testet nem a szerep jeleként, hanem az illető valós testeként észleli. A színészi test tényleges érintése a néző által, a közvetlen testi kontaktus a valóság betörését jelentené a fikcióba, minek következtében nemcsak az illúzió foszlana szét, hanem az alakra vonatkozó érzések is. (Fischer-Lichte 2009: 83)

ugyanis Schechner<sup>112</sup> révén történik meg (újból) a nézők fizikai részvétele az előadásban.<sup>113</sup>

Levonható tehát a konklúzió, hogy a nyugati reprezentációs hagyomány az elzárás sémáját működteti azáltal, hogy egyetlen lehetőséget tart fenn: a néző passzívnak tekintett alávetett pozícióját. Ahogy mondani szokás, a színházban hagyományosan fix helyhez kötött nézőben gondolkodunk, aki az előadás idejére mindvégig a zsöllye rabja marad. Ez egyértelműen a hatalmi aspektus megmutatkozásának egyik módozata.

A kvadrálás mechanizmusa is működik a konvencionális gyakorlatban, hiszen bármennyire is homogenizáló hatású a nézőtér, mégis csak ott van a cellákra osztás, ami a nézők egyéni, saját helyét jelöli. A kvadrálás tehát itt nem más, mint a nézőtér látható rendjének a fenntartása. S hogy még jobban kiélezzük ezt, minden néző végeredményben egy „szám” a teljes nézőtéren. A számozás egyben azt is jelenti,

---

<sup>112</sup> Az olyan amerikai avantgárd színházi társulatok művészi programjának, mint a Living Theater (Julian Beck és Judith Malina) vagy a Performance Group (Richard Schechner), egyik leglényesebb elemévé vált a nézői részvétel. Grotowski – Opolóban színrevitt – előadásai (lásd *Káin*, *Ősök*) szintén felszámolják a nézőtér autonómiáját és a játékot a nézők közé helyezik, növelve ezáltal az előadások performatív erejét.

Schechner rendezésében a *Paradise Now* vagy a *Dionysus in 69* erősen extrém improvizációra épülő előadások, amelyekben – a nézőket bevonva a játékba – rituális határátlépéseket valósítanak meg eksztatikus meztelen táncok révén. Az előadásban való részvétel célja nem az volt, hogy a nézők közösen eljátsszanak egy darabot, hanem épp ellenkezőleg, hogy ne játsszák el, felszámolva ezáltal az esztétikai illúziót, az emberek közötti tényleges szolidaritáshoz való eljutás érdekében. (<http://szinhaz.net/2014/07/22/barbara-gronau-a-valosag-igerete/>) Letöltés: 2015. május. 02.

<sup>113</sup> Az „újból” hangsúlyozása azért is lényeges, mert a nézőknek az előadásban való fizikai részvételéről már a középkori színjátszás kapcsán is vannak feljegyzések, de a vásári játékok, a *commedia dell'arte* műfaja, vagy az Erzsébet-kori színjátszás is épít a nézők fizikai bevonódására az előadásba.

hogy lajstromba vesznek minden egyes nézőt. De ne feledjük, hogy ez a fajta nyilvántartás nem jelent többet, mint hogy az egyén pusztán közigazgatási és gazdasági szempontból számít, egyébként a nézők tömegéből, a közönség „össztestéből”, azaz a kollektív nézői testből csak egy a sok közül, aki nem tud egyénileg láthatóvá válni. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy nincs individuális önreprezentációja. Noha az összegyűlt közösség minden egyes tagja a saját egyszemélyes terében foglal helyet, ennek ellenére a reprezentáció mégis közösségi.

A jól meghatározott nézői pozíciók a tablóhoz hasonló rendszert képeznek. Más szóval: a tablóba ültetés modellje érvényesül a hagyományos nézőtéren. A tabló a fegyelem csaknem összes mechanizmusát magába sűriti. A tabló, azaz az „élőkép” – ahogy Foucault fogalmaz – a zavaros, hasznontalan vagy veszélyes sokaságot rendezett sokféleséggé alakítja át. (Foucault 1990: 89) Mind a tabló, mind a konvencionális nézőtér egy perceptuális organizációt tesz lehetővé. Ugyan sokkal hangsúlyosabban egy közösségi reprezentáció formáját ölti, és az egymás mellettiség hangsúlyozódik, de a recepció természete ennek ellenére mégis individuális jellegű marad. A befogadó individuumként határozódik meg, s monadikus magányában követi végig a színpadi történetet. Foucault-i értelemben a tabló lehetővé teszi az egyén jellemzését egyénként, egyszersmind egy adott sokaság rendjébe helyezi. (Foucault 1990: 89) Ennek igencsak illusztratív példáját nyújtja a nézőtéren külön fenntartott és a legjobb rálátást biztosító hely: a király helye.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> XIV. Lajos, a király az egyetlen, ideális néző, aki megkülönböztetett helyet foglal el, és aki egyetlen ideális szemszögből (perspektivikusan) tekinthet a színpadra. Ő a középpont, amelyre mindenkinek szüksége van ahhoz, hogy identitása legyen. A polgári színházakban (az udvari páholyszínházakhoz hasonlóan) a nézők társadalmi hovatartozásuk szerint helyezkedtek el. A páholyokban a nemesi származású, vagyonos réteg, a földszinten a polgárok, míg az erkélyen a hivatalnokok foglaltak helyet.

A hagyományos, azaz műalkotás-központú – kizárólag esztétikai szempontú – színházi gyakorlatban az elemek felcserélhetetlensége elsősorban abban nyilván meg, hogy a teátrális esemény csakis az e célból – az előadás számára – épített intézményes kereteken belül kaphat helyet.

Nem számít bevett gyakorlatnak az a helyszínváltás, dinamikus térkezelés, a már meglévő tereknek a megszo- kott használatból és funkcióból, illetve saját törvényeikből való kibillentése, felforgatásuk vagy lefoglalásuk, amit a jelenkori gyakorlat alkalmaz az úgymond „talált terekkel/ helyekkel” (lásd utcaszínház, helyspecifikus projektek, performanszszerű színházi formák stb.).<sup>115</sup>

Mindennek legtermészetesebb következménye, hogy ma már az esztétikai értékeket nem a múzeumokban keressük – jegyzi meg Pernecky Géza –, hanem egyszerűen a mindennapi dolgok áradatában. (Pernecky 2006: 305) Ahogy Bourriaud is fogalmaz, a művészetnek (ma már) nincsenek speciális „színhelyei”. (Bourriaud 2007: 22)

### *1.3.2. Felügyelet és megfigyelés a konvencionális (dobozszínpadi) és a helyspecifikus színházi gyakorlatban*

A hagyományos kontextus amolyan „defenzív” törekvésként gyakorolta a felügyeletet és az „elzárást”. A hangsúlyt – mint láthattuk – a „határ” problematizálására helyezte, garantálva ezáltal a két világ biztos elhatárolódását egymástól, nehogy határsértés történjék, vagy problematikus határesetek jöjjenek létre. Az előadás esztétikai zártságát

---

(Fischer-Lichte 2001: 311) Így válik az ülésrend a tablóhoz hasonló rendszerré.

<sup>115</sup> Ahogy Jacques Rancière fogalmaz, a határátlépések a kortárs művészet meghatározó ismertetőjegyei, miszerint minden különös művészi kompetencia elkóborol a saját területéről, helyet és erőket cserélve a többivel. (Rancière 2011: 11)

mint önértékű szféra elhatárolódását tehát a reprezentációs határ konkrét kijelölése és annak felügyelete jelentette.<sup>116</sup>

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 „összefüggérendszerbe” 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.

A néző többé már nemcsak amolyan járulékos, hanem lényegi elemmé, fontos szemléleti tényezővé válik. A foudault-i értelemben vett felügyeletet a hely- vagy környezet-specifikus 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 jelentős értékszemléleti változást tehát az environmentális gyakorlatban a néző felfedezése jelentette, az, hogy egyre inkább számításba veszi a közönséget – mert erről van szó. Ezzel együtt tematizálódni kezdett a nézői szerepkör felelőssége is. A néző már nemcsak egyszerű megfigyelő, hanem ő is megfigyeltté válik. Szinte hihetetlen, hogy a közönség felfedezése a művészet történetének egyik utolsó fejezete. A gondolat, hogy tudomásul vegyük létezését s hogy

---

<sup>116</sup> A határ vagy szétválasztás tapasztalatát jól illusztrálja a művészet és a galéria tér közötti kapcsolat. O’Doherty a galéria fehér kabusát olyan esztétikai kultuszterként jellemzi, amely egy zárt értékrendszer életben tartására szolgál. Ez a tér megvédi a belsőben lévő tárgyakat attól, hogy összetévevesszék őket a külvilág tárgyaival. Ezen „védelmi” funkciót tökéletesen dokumentálják, azok a galériák tereiben kiállított tárgyakról készült fotók, melyeken nem láthatók a látogatók. (Bätschmann 2015: 253) De ezen, - a műalkotások elkülönítésére és kiemelésére szolgáló - funkciót töltik be a szobrászatban a túl gyakran használt talapzatok és állványok, vagy a festészetben a keret.

építsünk is rá, először a XIX. században merült fel komolyabb formában – írja Perneczky –, aztán onnantól kezdve egyre fontosabb tényezővé vált.<sup>117</sup> (Perneczky 2006: 21) A kilencvenes évek művészi alkotásai a nézőt már közvetlen beszélgetőpartnerré teszik. (Bourriaud 2007: 37)

A néző „felfedezésének” (művészet)történeti fejlődését az istenséggel, a transzcendens világgal való kapcsolatában kell kezdenünk vizsgálni (lásd középkori művészet). Ezt követően a reneszánsz átírja e kapcsolatok egykori rendjét, és érdeklődésének középpontjába sokkal inkább az embernek a világban elfoglalt fizikai helyzete kerül. A kubizmus ezt követően pedig az emberiség és a (leghétköznapibb) tárgyak közötti viszony (lásd asztalsarok, pipák, gitárok) változó mechanizmusaira épített. Csupán a XX. századtól (hangsúlyosan annak második felétől) kezdődően beszélhetünk a közönség felfedezéséről, amolyan nóvumról a művészet történetében. Ma már a művészeket egyre inkább az érdekli, hogy műveik milyen kapcsolatokat fognak létrehozni a közönség tagjai között, és a társas együttlét milyen új mintájával tudnak szolgálni. (Bourriaud 2007: 23–24)

A felügyelet és a megfigyelés lényegi meghatározottsága – mint láthattuk – teljesen más szempontból értelmezendő. Míg 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 ha-

---

<sup>117</sup> Képzőművészeti vonatkozásban a közönség felfedezését és aktív szerepeltetését a kubisták kezdték el mint a jelenség kezdeményezői. Miután papír formájában idegen anyagot vittek a képre, onnantól kezdve már csak idő kérdése volt, hogy minden olyasmit beengedjenek a képzőművészetbe, ami idegen festéktől s vászontól. Lassan a műbe aplikált idegen anyagok egyre masszívabbakká váltak, olyannyira kinyúlva a teremben, hogy sok esetben el is foglalták azt. Ezekbe az environmentekké változó művekbe végül a látogatók is bevonódnak, mi több, „beszámíttatnak” a műbe. (Kaprow 1998: 30–31)

gyományos perspektívaszínpadai gyakorlatban a megfigyelés esztétikailag, úgymond teoretikus, „esztétikai tettként”, míg a jelenkori helyspecifikus gyakorlatban gyakorlati jellegként valósul meg.

### 1.3.3. *A tér panoptikus módoszata*

„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 lencséje, minden megváltozik; máris »pózolok«, azonnal másik ént, másik testet fabrikálok magamnak, előre képpé változom.” (Barthes 1970: 15)

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 rögzítettik, a tekintettől mintegy „megérintetten” szenzibilizálja, aktiválja és beindítja magatartásunk, arckifejezésünk, testtartásunk, (ön)pozicionálásunk megváltoztatását. A fényképezőgép lencséjének tehát az alanya gyakorolt konkrét hatását tekintve teremtő és formáló ereje van. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a fényképezési szituációnak mint olyanak a kölcsönösségen alapuló viszonyteremtő ereje van.

Ez egy olyan szituáció, amelyben megjelenik az a ketősség, hogy 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 alanya, 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 fenomenológiai háttere is

lehet –, amely felerősít(het)i, vagy ellenkezőleg, gyengít(het) i a másikhoz való viszony/vizonyulás 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. (Pogány 1955: 43)

Hadd éljünk mindjárt egy színházi példával. A hagyományos, perspektívaszínpadí színházi tér az irányított terek közé sorolandó. A nézőknek mindössze egy lehetőségük van: az előre nézés, azaz a színpadí 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. Mivel beszűkülnek a kapcsolatok terei, ebből a korlátozottságból adódóan a nézői létmód a „kapcsolatszegény” állapottal jellemezhető. 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 hajlannak 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 műnek helyet adó terek is ennek megfelelően alakulnak. Az első kérdés, amelyet egy művel kapcsolatban fel kell tennünk – jegyzi meg Bourriaud –: lehetőséget ad-e a saját struktúráján belül arra, hogy létezzen vele szemben, vagy ellenkezőleg, tagad és elutasít mint alanyt? (Bourriaud 2007: 48)

A kortárs 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”, 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 (dobozszínpad-ely) és a kortárs helyspecifikus jelenségek között.

A *Curva periculosa*, e meglehetősen egyszerű, központos térrendszer lényegi formai jellegzetessége a színésznő elhelyezkedése a kompozíciós centrumban, 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 közön-séggel dinamikusabb és szorosabb kapcsolat kialakulását teszi lehetővé. Mi több, a tér kör alakú formai jellegzetességéből adódóan a néző–néző 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 nézőtérben ülőkre, hogy „közben nem látja őket” –, a nézőre irányuló tekintet ezúttal a reagálás kényszerével hat, s a nézőt egy tudatos és folyamatos önmegfigyelésre, „öncenzúrára” készíti.<sup>118</sup>

Ennek a meglehetősen egyszerű kör alakú térformának az előtörténetét Foucault-nál találjuk meg. Ez a térbeli forma ugyanis sokkal többet jelent egyszerű kompozíciós jellegzetességnél. Foucault-val szólva jóval több ez holmi építészeti leleménynél. Ennek az egyszerű térformának tehát igencsak érdekes és régre visszanyúló története van. Hogy megértsük e térbeli kompozíció működését és hatásmechanizmusát, illetve kialakulásának szükségességét, tekintsünk el eddigi gondolatmenetünktől, és térjünk vissza Foucault-hoz, hogy a jelenség történeti aspektusát megvizsgálhassuk. A következőkben Foucault-tól hozzuk a történeti részeket (lásd *Felügyelet és büntetés*).

A Gazette d'Amsterdam könyörtelen részletességgel tudósít az apagyilkos kivégzéséről. Az elítéltet kéntüzzel égették meg, combjait és lábai húsát harapófogóval tépkedték, majd testét négy lóval négyelték fel, s végül hamuját szétosztották a szélben. Így ír Foucault Robert François Damiens nyilvános kivégzéséről az 1757-es *Gazette d'Amsterdam*-ban megjelent hír alapján.<sup>119</sup> 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 manifesztálódá-

---

<sup>118</sup> Ahogy azt Morse Peckham is megfogalmazza, a művész szerepe ma azt követeli meg, hogy olyan érzékelési tereket hozzon létre, amelyek zavarba ejtő élményt nyújtanak a szemlélőnek. (Peckham-t idézi Gablik 1998: 74)

<sup>119</sup> (In: Pièces originales et procédures du procès fait à. 1757, t. III., 372–374., *Gazette d'Amsterdam*, 1757. április 1)

sát.<sup>120</sup> A kínhalál gyakorlatára és az ezzel járó látványosságra szükség volt, hiszen az erejét kinyilvánító igazságszolgáltatás ezáltal statuált példát, és mutatta meg szertartásrendjét. (Foucault 1990: 22) 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 kánpad kritikája, és az igazságszolgáltatás új apparátusa. Fontos pillanat ez főképpen Franciaországban, hiszen itt történik meg először, hogy e nyilvános megkövetést eltörlik, és ezzel új korszak köszönt be a büntetőbíráskodás történetébe. (Foucault 1990: 7) Megszűnik a büntetés látványossága, és innentől kezdve sokkal szemérmesebb lesz a gyakorlata.<sup>121</sup> 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. (Foucault 1990: 8)

A büntetés gyakorlata ezzel átköltözik a fegyelmező hatalmi rendszerekbe. A látványosságzámba menő, színházi rituálét felváltja a fogva tartás. A börtön mint analitikus séma a látvány dimenzióját nem csupán feleslegessé teszi, hanem ki is zárja. (Foucault 1990: 76) A börtönnek mint analitikus fegyelmi szerkezetnek, illetve mint megfigyelő és nyilvántartó intézménynek a láthatóság ökonómiáját kell

---

<sup>120</sup> Bővebben a modern kor előtti, tömegeket vonzó látványos kivégzésekről lásd: Dülmen, 1990.

<sup>121</sup> A „büntetőaktus új erkölcsének” megszületésére, vagy a büntetés újrakódolására azért volt szükség, mert rájöttek, hogy a nézőket olyan durvasághoz szoktatják, amitől éppen elfordítani szeretnék. A hóhért a bűnözőkhöz teszi hasonlatossá, a bírakat a gyilkosokhoz. (Foucault 1990: 8)

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. J. 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.<sup>122</sup> (Foucault 1990: 120) 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 legteljesebben 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. (Foucault 1990: 148)

Noha rövidre fogtuk a Foucault által leírtakat – hogy nehogy túlbeszélődjék írásunk ezen része –, de 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 (talán) 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. (Foucault 1990: 125)

---

<sup>122</sup> (lásd 15. kép)

A séma kiválósága elsősorban abban rejlik, hogy – valamennyi jellemző vonását megőrizve – bármilyen funkcióban képes integrálódni (nevelés, terápia, büntetés, terelés). 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. (Foucault 1990: 123–124) 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. A különböző fegyelmi intézetekben láthattuk alkalmazási formáit és hatásrendszerét, de kérdés, hogy az előadás tere – amely szintén ezt az alapvetet követi – milyen sajátságokkal bír a játszó és a nézők viszonylatában.

A *Curva periculosában* ugyanis a megfigyelés és a felügyelet teljesen más, az eddigiektől 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, 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.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Ahogy azt Marvin Carlson is megfogalmazza, annak ellenére, hogy a színházban a befogadó jelenléte és közreműködése sokkal nyilvánvalóbb, mint a próza vagy a vers esetében, sok színházelmélet a nézőt mindössze láthatatlan szemtanúként kezeli, de ugyanúgy az előadásra is úgy tekint, mint ami egy alapvetően passzív közönség előtt játszódik. (Carlson 2014: 9) A nézői „eti-

A nézve levés tudata az egyén részéről beindít egyfajta reakciót, önpozicionálást, pszichológiai törvényszerűséget úgymond. A jelenséget jól szemlélteti Erving Goffman a Shetland-szigeti lakosok kapcsán. Amikor a szomszéd betoppan egy csésze teára, mindössze egy enyhe 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. (Goffman 2015: 18)

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, permanens módon 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 (kölsönös) ellenőrzést. A kapcsolatok új rendje alakul ki ebben a térben, amely egészen más elveknek engedelmeskedik: nem a kapcsolat korábbi asszimmetriájára 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

---

ka” a nyugati kultúra színházában (lásd szövegszínházi néző) mintegy megköveteli, hogy bármiféle érzelem, reakció, vélemény, tetszésnyilvánítás az előadás után juttatható kifejezésre. (Pavis 2003: 19)

hat. Álljon itt egy konkrét példa. A színésznő egy férfi nézőnek szegezi a következő kérdést: „Te mi vagy: vesztés, vagy győztes?“, aztán a rövid replikaváltás után hirtelen odafordul az őt követő operatőrhez, és belenéz a kamerába, ugyanazt a kérdést feltéve a kamerának, mint előbb a nézőnek: „Te mi vagy? Vesztés vagy, vagy győztes, ha már így kukucskálsz?” A hirtelen kamerábanzés aktusának járulékos következménye, hogy a nézőkben tudatosan a kontextus, és mintegy felismerik a helyzetet, hogy nem lehetnek „biztonságban” egy olyan térben, ahol még az operatőrt is „felügyelet alatt tartják”, mi több, vallatóra fogják.<sup>124</sup>

Továbbá az előadás által működtetett panoptikus térforma közvetlen közelségbe hozza a nézőt és a színészt, aminek hatására a néző úgymond 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. (Sztompka 2009: 62)

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.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> lásd 9. kép

<sup>125</sup> Jonathan Crary szerint a megfigyelő és a néző közötti éles különbség abban áll, hogy a megfigyelő – a nézővel ellentétben – nemcsak néz, de lát is. A néző ellenben megmarad mindvégig a látványosság passzív szemlélőjének. (Crary 1999: 224) Sztompka hasonló analógiát vet fel a fényképezés kapcsán, mondván, a

A megfigyelés aktív képessége hangsúlyozódik ebben a térben. Állításomat a színészi játék vonatkozásában kívánom illusztrálni. A színésznő azáltal, hogy folyamatosan megfigyelés alatt tartja a nézőket, az improvizációra épülő szövegrészeket is ennek megfelelően alakíthatja. Időben feltekerkezheti a helyzetet, és a megfelelő cselekvési mintákat alkalmazhatja. Így történik meg, hogy odamegy a nézők asztalához, és beleiszik egy az asztalon lévő italba.<sup>126</sup> 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) egy állandó megfigyelést feltételeznek a színésznő 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)i meg, hogy jár-e kurvákhöz. 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 köz-

---

fényképezésben is megjelenik az a kettősség, amit a köznyelv a „látni” és a „nézni” megkülönböztetésében ragad meg. A „látni” tehát annyit jelent, mint passzívan feljegyezni azt, ami a látó személyen túl létezik. A „nézni” viszont az aktívan valami felé fordulást feltételezi. (Sztompka 2009: 61)

<sup>126</sup> (lásd 12. kép)

vetlenül látni és tapasztalni az adott dolgot, jelenséget. A színésznő tehát e panoptikus modellnek megfeleltethető térformában nemcsak tudással rendelkezik a nézők jelenléte felől, hanem valójában megfigyeli és mindvégig megfigyelés alatt tartja őket. Úgy is fogalmazhatnánk, e speciális tér esztétikuma abban rejlik, hogy amolyan kombinatorikus struktúraként vagy hibrid térként értelmezhető a nézés és a megfigyelés vonatkozásában. Napjainkban amúgy is kedveljük a hibrideket.<sup>127</sup>

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 kortárs helyspecifikus, talált terekre e vegytiszta megoldások kevésbé jellemzőek. Jelen térben azonban a megfigyelt és a megfigyelő nem válik szét, hiszen a színésznő a megfigyelt státusa mellett a megfigyelő szerepét is magára ölti, azaz a felügyelet szerepét is betölti. A színésznő a tér közepén állva minden egyes nézőt egyenként is lát, és ami ennél is fontosabb – amolyan észlelésszichológiai 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, ezért a játéktérről 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 alap-

---

<sup>127</sup> Ahogy azt Hegyi Lóránd is megjegyzi, a 20. századi művészeti fejlődés rendkívül heterogén jelenségeket termel ki, és egymástól igen erősen eltérő megjelenésű és indíttatású művészi megnyilatkozásokat mutat fel. Ezen pluralista jellegű művészi gyakorlatban viszonylag kevés a tiszta képlet, de annál fontosabbak a „határesetek”, és az átmeneti jelenségek. (Hegyi 1989: 262)

álláshoz vezet a nézői lét vonatkozásában. Ebben a térben egyetlen néző sem marad „olvasatlanul”, ami lényegesen meghatározza a nézői helyzet feszültségeit.

Vonjuk hát le a konklúziót.

Jelen írás a néző „felfedezéséről” szól. 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.

Foucault-nál megtaláltuk – Bentham Panopticonján keresztül – annak a téralakzatnak a működési modelljét, amely olyan helyzetet feltételez, ahol a két félben (lásd toronyőr és rab) mindvégig permanensen ott van a nézve levés tudata. E panoptikus séma lényege, hogy bármilyen más kontextusra is vonatkoztatható. Ezt tettük a *Curva periculosa* című utca-színházi produkció esetében is.

Végül a levonható érvényes következtetés az, hogy még ha a kortárs helyspecifikus terek nem is teljes egészében követik a panoptikus sémát (lásd kör alak), 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. A felek részéről immár nem a szemlélés passzív készségét, hanem az aktív nézést feltételezik, a kortárs pillantást úgymond, amelynek kapcsolatteremtő ereje van. Destabilizálódik az észlelés konvencionális rendje. 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.

#### 1.4. A NÉZŐT KÖRNYEZŐ „FENOMENOLÓGIAI SZFÉRA” HATÁSA AZ ELŐADÁS RECEPCIÓJÁRA – TÁRGYAK, TEREK PSZICHOLÓGIÁJA

A „tiszta”, avagy a „vasárnapi szoba” a lakás napi életétől elzárt, a vendégek számára fenntartott helyiség, ahova a legmutatósbab berendezési darabokat helyezték, mintegy a polgári takarékoságot fémjelezve. Ez az a helyiség tehát, amely a mutogatást és a „representációt” szolgálta. (Kaesz 1994: 175) Írásom kiindulópontját ez az egyszerű megfigyelés képezi. Jelen összefüggésben azonban nem a polgári időszak berendezkedési szokásai érdekelnek, a megfigyelés más miatt fontos.

Túllépve a „tiszta szoba” megszokott konnotációján – lévén, hogy egy jóval szélesebb hatósugarú jelenségről van szó –, nézzük ezt egy kicsit másképp. Azt kíséreljük meg továbbgondolni, hogy a környezet milyen hatással van, hogyan befolyásolja az ember magatartását, viszonyulását, illetve miként határozza meg a belső állapotokat. Ennek kifejtésére szeretnék tehát az elkövetkezőkben nagyobb teret adni, mert e kérdések vizsgálódásunk egészét tekintve lényegiek.

Induljunk ki abból a megfigyelésből, hogy amikor belépünk egy klasszikus, kulturális státuszú „representáció-elvű” helyiségbe (lásd templom, múzeum), kissé megváltozik a „magaviseletünk” és a térben levő tárgyvilághoz tapadó emberi viszonyulásunk. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a dolgokra vonatkozó bizonyosfajta látás- és magatartásmódunk azok értékéhez igazodik.<sup>128</sup> A kulturális praxisunkba

---

<sup>128</sup> E változó viszonyulás főleg az egyéneknek a tárgyakhoz fűződő kapcsolatában mutatkozik meg leginkább, annak tudatában, hogy ma már a tárgyak könnyen pótolhatók, illetve a beljük kódolt múlandóságuk teljesen más hozzáállást ír elő használok számára. Nem adózunk akkora tisztelettel irántuk, és messze nem olyan tekintélyparancsolóak, mint egykor. Hajdan, csaknem évszázadokon keresztül az emberek nemzedékei követték

vagy rendszerünkbe kódolva van, hogy egy olyan érzés interiorizálódik bennünk, aminek hatására hangsúlyosabban odafigyelünk, hogy miként is viselkedünk e „kistafírozott” környezetben, nehogy felborítsuk ezt az oly gondosan kialakított és szigorú esztétikai rendbe épülő miliót. Hiszen a környezetünknek nemcsak passzív szemlélői vagyunk, hanem érzelmileg aktívan reagálunk rá. (Pogány 1955: 11)

Minket elsősorban azon törvényszerűségek felismerése érdekel, amelyeken keresztül kimutatható, hogy a környezeti szervezés aspektusa, a környezetet alkotó tárgyi valóság és nem utolsósorban a különböző térszituációk milyen magatartás- sztereotípiákat és viszonyulási módokat aktiválnak. Továbbá hogyan képesek befolyásolni szokásainkat, hangulatainkat, illetve hogyan ösztönzik cselekedeteinket, és milyen érzelmi reakciókat váltanak ki. A környezetpszichológia pontosan ezeket az oksági és feltételes kapcsolatokat vizsgálja, nevezetesen, hogy az ember és a környezet viszonyából milyen viselkedési formák adódnak, illetve milyen viselkedés- és magatartásformákat eredményez az egyéni lét színterét képező környezet. (Vida 1991: 99) Ezért írásomban támaszkodom e tudományterület megfigyeléseire is.

Amellett fogok érvelni, hogy ezek a tapasztalatok, e jelenség tényei nemcsak a mindennapi életünkben mutatkoznak meg, hanem mindez kiterjeszhető magára a művészeti gyakorlatra is, és ami írásom szempontjából még lényegesebb, hogy a javasolt szemléletmód érvényességi köre kiterjeszhető a színházi gyakorlatra is, amit jelen esszé vége felé kísérek meg bemutatni. Ahogy Gheorge Vida is fogalmaz,

---

egymást a tárgyak állandó és biztos díszletei között. Ezzel szemben ma a tárgyak nemzedékei követik egymást ugyanazon egyén életében. Szinte nincs is időnk – jegyzi meg Jean Baudrillard –, hogy emlékek fűződjenek e tárgyakhoz, olyan rövid időt töltünk velük. Azáltal, hogy a tárgyakat újra meg újra megvásároljuk egyre nagyobb gyakorisággal és egyre gyorsulóbbr ütemben, nemcsak a jelentésüket változtatják meg számunkra, hanem a hozzáállásunkat is. (Baudrillard 1987: 187–188)

a művészek igencsak régóta hasznosítják tudatosan a mű rendeltetési helyének fizikai és pszichikai adottságait, hogy a pusztá befogadó közegnél többre értékelt téri környezetet aktív kölcsönhatásba vonják a művel, ezzel természetesen befolyásolva a befogadás körülményeit is. (Vida 1991: 100) Nézetem szerint a kétféle tapasztalat (valós és művészi) korrelációban van egymással, interferencia jelenségek, ún. „átbeszélések” mutathatók ki, s ezen egyezések feltárása és párhuzamok felvillantása akár több hasznosítható tanulságot is nyújthat.

A környezetspecifikus színházi terek kontextusérzékenyek. Éppen ezért e művek/előadások esetében igencsak indokolt a nézőt körülvevő környezetnek a befogadóra, a recepcióra tett hatását vizsgálni. Az ezekről a terekről készült értelmező leíráshoz azonban egy a konvencionálistól eltérő problémaelemző módszer szükségeltetik. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy ezek a terek sajátos beszédmóddal rendelkeznek, kontextusonként különböznek. Az „eszköztár”, illetve a vizsgálati mező „játéktere” jelentősen bővebb és jóval heterogénebb a perspektívaszínpadi térszerkezethöz mint szemléleti formánál. Míg az egyik esetben az olyan általános karakterisztikák, bizonyos objektív struktúrasémák, mint a doboz mérete (doboz- vagy tartálytér formalista paraméterei, koordinátahálózata, méretarányai: hosszúság, szélesség, mélység), adóttak, addig az environmentális térnél az elemzés formai kerete (formulaszerűsége) nem teszi lehetővé, hogy egy kimerítő elemzést végezzünk, mivel hiányzik a doboztér és kerete, amely a teret egy előre meghatározott formába szorítaná.<sup>129</sup>

Míg tehát az egyik esetben a szcenikai terület vizsgálata jobbra megvalósítható a hagyományos, sémaalapú megközelítéssel, úgymond a konvencióalapú megértési sémákkal, egy ún. uniformizációs modellen keresztül, addig a környe-

---

<sup>129</sup> Nézetem szerint a hagyományos dobozszínpadi tér egyik jellegzetes válságtünete, hogy úgymond „esztétikai eszköztára” kimerül a hagyományos jelölési rendszerekben.

zeti terek expanzív szférájához sajátos elemzési módszer szükségeseltetik. Ezek a terek ugyanis „unikálisak”, és ennek megfelelően az értelmező hálónak is egyedinek kell lennie, azaz sajátos szempontú elemzési rendszernek. Ahogy mondani szokás, nem húzhatunk mindent egy kaptafára. Ezért is nem zárkózom el egy a tárgyokról és a térről szóló teljesen non-konvencionális beszédőtől.

Írásom példaanyagát a *Curva periculosa* utcaszínházi előadás képezi. Ez a személyes értelmezési kísérlet tehát elsősorban az előadás terében, illetve annak környezetében lévő tárgyakat fogja vallatóra. Azt kísérli meg feltárni, hogy az előadás terének jellege, illetve a térben levő tárgyak, legfőképpen az ülőalkalmatosságok (lásd bárszékek és bárasztalok) s ebből adódóan az ülésrend milyen hangulatot és viselkedésmintázatot, illetve szerepeket írnak elő a nézőnek a színházi eseménnyel való találkozás pillanatától kezdve, s mindez, hogyan határozza meg az előadás recepcióját.<sup>130</sup> Ha nagyon röviden szeretném összefoglalni a tárgyalat probléma vázát, akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy mennyiben más egy bárasztalnál üldögélve, vagy esetleg állva, az utca széléről végignézni egy előadást, mint egy hagyományos színházi nézőtér bársonyszékéből.

Ahhoz, hogy megvizsgáljuk az előadás terének és a benne levő tárgyaknak a nézőkre gyakorolt pszichológiai hatását, többek között Jean Baudrillard-nak és Gaston Bachelard-nak a tárgyokról és a terekről szóló, roppant gondolatébresztő írásait illesztjük be jelen diskurzusba, és eme irányvonalak mentén próbáljuk megérteni a környezet nézőre gyakorolt hatását. Remélhetőleg ezek az írások majd alátámasztják a megsejtett összefüggéseket.

Noha jelen írás szempontjából a fontosnak vélt értelmezési kontextus a színházi tapasztalatot célozza, azonban a jobb megértés érdekében – és mert ahhoz, hogy analogikus

---

<sup>130</sup> Az előadás terét az egykori Ariel bábszínház beugró tere képezi, a nézők pedig a színház előterében működő bár teraszán foglalnak helyet.

jelenségeket figyelhessünk meg a mindennapi élet és a színházi gyakorlat között, s nem utolsósorban, hogy felismerjük az észlelt tartalmak jelentőségét és összefüggését egymással –, elengedhetetlen a betekintés a stílus- és bútortörténetbe, még ha csak az általános áttekintés mértékéig is, és csupán érintőlegesen.

Jó okkal helyezhetjük kutatásunk homlokterébe e műfaji betekintést – még ha némileg meghaladja is érdeklődési körünket –, ami elsősorban azzal indokolható, hogy a bútortörténet a művészettört- és a művelődéstörténet azon speciális ágazata, amelyben igencsak látványosan mutatható ki az a kapcsolatforma, ami láttatni engedi, hogyan tükrözi a bútorok és tárgyak formavilága a kor emberének életformáját, társadalmi életünk változásait. Röviden: a bútortörténet kapcsán figyelhető meg leginkább az ember dialektikus kapcsolata a tárgyakkal, illetve a környezettel.

Kaesz Gyula stílustörténeti tanulmányának egyik legfőbb pozitívuma, hogy miközben bemutatja egy formanyelv fejlődését a bútorokon keresztül, az írás egyik legfontosabb princípiumaként felvázolja az összefüggéseket is a mindennapi élet és a műformák között, mi több, társadalmi korszak is kirajzolódik a bútorstílusokon keresztül.

A művészetek – legyen az építészet, szobrászat, festészet, zene stb. – története úgymond „versengő mintázatokból” tevődik össze. Nincs ez másképp a bútorstílusok történetében sem, s hogy világossá tegyük ezt az elgondolást, álljon itt egy rövid áttekintés.

Kaesz Gyula leírása szerint a feudális középkorban a bútorzat többnyire a lakóhelyiség falaihoz szorosan kötődött. Ekkor még nem beszélhetünk a szó mai értelmében mobiliákról. Eltekintve ez enteriőrök esztétikai vonatkozásától, e mozdíthatatlan bútorok, tárgyak az emberek mozgásszabadságának a hiányáról is tanúskodtak, mely állapotot csak a későbbiekben változtatta meg a kapitalisztikus társadalom.

A középkor szellemiségét ellenpontoszó rokokó játékos-sága, szabálytalansága felszabadulásként értelmeződik a korábbi merev reprezentációból.

E játékoság nemcsak a bútorok és a műformák tekintetében van jelen, hanem az életformában is, aminek egyik megnyilvánulása a mechanikus játékok kedvelése.

Míg az empire hangsúlyosan a reprezentáció stílusa (lásd merevség, pompa, gazdagság), addig a biedermeier sajátos polgári stílus, amely műformáit a praktikussághoz szabja. A klasszicizmus után jelentkező puritán szellemű biedermeier voltaképpen az első polgári berendező stílus, amely híven tükrözi a századforduló utáni polgárság kulturális és gazdasági helyzetét, és saját igényeinek megfelelően formálja át a készen kapott nyomasztó hagyományt.<sup>131</sup>

A szecesszióban a kényelem igénye, az új társadalmi és gazdasági rend új szükségletei fogalmazódnak meg. A könnyen mozgatható bútorok válnak a nagyvárosi, modern élet kiegészítőivé.

A XX. század bútora Európa-szerte a szecesszió önkényes dekorativizmusát váltja fel, a még sokkal józanabb használati formák érdekében. Utat tör a felismerés, miszerint nem dekorálni, hanem formálni kell, s nem új formákat vagy ornamentikát (stílust) kell kitalálni, hanem a használati tárgyak előállításánál leginkább a célszerű és tárgyilagos alakításmódra törekedni.

A 20-as, 30-as évek bécsi bútorstílusa hozza meg igazán a mai kor követelményeinek megfelelő korszerű kényelmi és formaigényt. A modern bécsi bútort már a rendeltetéséhez szükséges méretűre alakítják, elkerülve a túlméretezett,

---

<sup>131</sup> Sheraton Hope, a negyedik nagy angol bútorműves nevéhez fűződik az új bútortípus megteremtése, amin sokkal inkább a hasznosság szempontjai, mintsem a hivalkodó reprezentáció vak szolgálata érződik. Bútorai levetnek magukról minden öncélú, történelmi formasallangot, és valóban az emberi használatnak megfelelő, a civil használati tárgyak mintaképeivé válnak. (Kaesz 1994: 148)

(„arisztokratikus dimenziójú”) és sokszor formátlan tömeghatású, merev bútoregyütteseket, az úgynevezett „garnitúrákat”. A bútor a helyes méret és súly által közelebb kerül az emberhez. (Kaesz 1994: 88–216) A második világháborút követően ugrásszerűen megsokszorozódnak a társadalmi kapcsolatok, és ezzel együtt megnő az egyének mobilitása is. Mindezen változások nagy hatással voltak az emberek gondolkodásmódjára is. A városi lakható tér szűkössége miatt a bútorok és tárgyak egyre kisebbek lettek, és kezelésük is egyre egyszerűbbé vált. (Bourriaud 2007: 13)

Rövid számvetésünkben szemléletes alátámasztását láttuk, hogy a bútorok terén felmutatható formakifejeződések hogyan kerülnek összefüggésbe a társadalmi tényezők alakulásával, a szociokulturálisan egyre differenciálódó korokkal, azaz a múltbeli formák hogyan követik az ember legkorszerűbb szükségleteit, életformáit, hogyan idomulnak azokhoz. Ugyanakkor láthattuk azokat az alapvető oppozíciókat is, hogy míg egyes korok pusztán a látványt szolgálva, inkább a reprezentáció-elvűséget helyezik előtérbe, mások a látszatot háttérbe szorítva a funkcionalitást, a gyakorlati követelményeknek való megfelelést.

Talán nem lenne érdektelen egy külön kutatást szentelni a színházi beltérek tipológiájának, annak, hogy hogyan alakult a színház történetében ezek stílusa, és hogyan tükrözték a mindenkori ember gondolkodását, életformáját. Milyen építészeti és beltéri körülmények biztosították a nézőnek az előadás követését, illetve melyek voltak azok a jellegzetességek, amelyek arra hivatottak, hogy fenntartsák a távolságot néző és előadás között, vagy ellenkezőleg, mi teremtette meg a néző bevonódásának lehetőségét az előadásba? Ugyanis, ahogyan a külső építészeti elemek keretezik a színházi eseményt, úgy a belső terek tovább folytatják ezt a keretező eljárást. (Bennett 2008: 3) Ez azonban egy külön írás anyagát képeznél, olyan tematikus kereteket és részletes történelmi tanulmányokat követelve, amelyekkel jelen írás

nem foglalkozik – bár a tárgyalt problematika megvilágítása szempontjából nem tartom jelentékteleneknek ezeket.

A tévedés különös kockázata nélkül megállapíthatjuk tehát, hogy a bútorok, tárgyak, struktúramodellek szerves összefüggésben vannak a kor emberének életformájával. Mindez nézetem szerint termékeny megfigyelésnek tűnik. Tézisünknek azonban csak az adhat koherenciát, ha e formaelemek visszahatását is megvizsgáljuk.

A bútorok/tárgyak és nem utolsósorban a környezet, illetve az ember között igen érdekes kettős kapcsolat áll fenn. Az eddigiekben azt vizsgáltuk, hogy a bútorokon (bizonyos formákban és formaviszonyokban), illetve a környezetünket alkotó tárgyakon hogyan jelenik meg az aktuális társadalmi valóság, és hogyan íródik bele ezekbe a kor emberének az igénye. Továbbá, hogy hogyan fejeződnek ki ezekben a kedvtelések, szeszélyek, gondolatok, a társadalmi légkör, az erkölcsök és szokások. E formaelemek visszahatásának a vizsgálata pedig arra irányulhat, hogy az emberi magatartást, viselkedést, viszonyulást, testi és érzelmi létmódunkat miként képesek ezek meghatározni, befolyásolni. Végül is ennek az összefüggésrendszernek a bemutatása áll vizsgálatunk homlokterében.

A következőkben írásom alapját Jean Baudrillard *A tárgyak rendszere* című könyve képezi, mely a bennünket körülvevő mindennapi (használati) tárgyakat elemezve rávilágít arra, hogy a környezet hatással van magatartásmódunkra és igen erősen meghatározza érzelmi állapotunkat, cselekedeteinket.

Baudrillard külön leírást ad a hagyományos és a modern környezetről (bútorokról, tárgyakról). A lényeg mégsem valamiféle formális szembeállítás szándéka, a dualizmusok merev felmutatása. Többről van itt szó, mint hogy amolyan komparatista módon leegyszerűsítsük a problémát.

Vegyük mindjárt a tipikus polgári lakásbelsőit. E hagyományos környezet legfőbb jellegzetessége, hogy mint diktátumhoz kell alkalmazkodni hozzá, hiszen itt minden

az esztétikai zártság elvén nyugszik. Az esztétikai jelzővel szeretném hangsúlyozni, hogy a látszat, a díszítő elrendezés, a reprezentáció-elvűség fölényben van a funkcionalitással szemben. A hagyomány és a tekintélyelvűség zárt struktúrát feltételez, „integrált pszichológiai teret” – baudrillard-i fogalommal élve – (lásd polgári ebédlő), amelyhez egyetlen viszonyulási mód elképzelhető: a reménytelen szemlélődés. A kapcsolat e konvencionális természetű bútorokkal, tárgyakkal az egyén részéről végeredményben kényszer marad, hiszen ezek a tárgyak nagyon erős uralmi viszonyt tartanak fenn használóikkal. Ebben a magánjellegű térben minden bútor, minden berendezési tárgy interiorizálja saját funkcióját és felveszi jelképes méltóságát. (Baudrillard 1987: 17) E gondolatíságot egy rendkívül érdekes és szemléletes példával illusztrálok.

Gaston Bachelard felfigyel Henri Bosco egyik regényében a főszereplő, Carre-Benoit-t egyetlen bútorára, a tölgyfa iratszekrényre. Arra a negyvennyolc fiókos szekrényre, amelynek Carre-Benoit úr mágikus erőt tulajdonított. A főszereplő a fiókot az emberi szellem alapjának tekintette, amibe a tárgyi ismeretek egész jól szervezett világa belefért, s amit egyszer, százszor, tízezerszer beletett, azt azonnal, egy szempillantás alatt megtalálta. Aztán egyszer csak Bosco hőse kihúzza e „fenséges bútordarab” fiókját és azal szembesül, hogy a cseléd abban raktározta el a mustárt, a sót, a lencsét és a borsót. A gondolkodó szekrényből éléskamra lett. (Bachelard 2011: 81–82)

Benoit úr fiókos példája találó jellemzését adja az olyan tárgyakkal (bútoroknak), amelyeket egy erkölcsi dimenzió, hegemonia, fensőbbség és fölény leng körül, arra készítve ezzel használójukat, hogy alkalmazkodjon, idomuljon és igazodjon hozzájuk. Egyfajta szabályozott hierarchiát tartanak fenn használójukkal szemben. Baudrillard szavaival szólva, e súlyos morális konvencióval terhelt dolgok csaknem dogmává merevítik saját konkrét és pontosan körülhatárolt, erkölcsi jellegű és abszolút érvényű funkciójukat,

konvenciórendszerüket. Távol tartják magukat bármilyen, a funkciójukat megváltoztatni kívánó kísérlettől. Noha Benoit úr szekrénye a „birtoklás filozófiáját” illusztrálja szó szerinti és átvitt értelemben is, nem tudjuk nem érezni a konvencióértést, az ostobaságot, a gúnyt és a bennünk/olvasóban keletkező morális ellenérzést ebben a funkciót megsértő gesztusban, ahogy az emlékezet és az értelem helyét, a bensőségesség ezen ábrándjait felváltja egy teljesen alantás funkció. Ezen funkciójukat tekintve kulturálisan beágyazott bútorok tekintélyt és jogot vindikálnak maguknak. Ellenállnak az „újraírás” lehetőségének, a saját funkciójuk átlényegülésének, igazi és értékadó tulajdonságaik és állandósult aspektusaik – mint a régi szimbolikus rend – megváltoztatásának.

Mint azt láthattuk az előző példából, a hagyományos környezetben a tárgyfunkció igencsak kötött, nagyon határozottan kommunikálja célszerűségét, de nem így van ez a modern környezeti kontextusban. Jó példa erre a John Cage kezdeményezésére lezajló 1952-es ún. „*cím nélküli esemény*” (*untitled event*).<sup>132</sup> A főiskola éttermében zajló „eseményre” a nézők számára székeket helyeztek ki, amelyekre egyenként egy fehér csészét tettek. A nézők semmilyen felvilágosítást nem kaptak e tárgyak lehetséges használatával kapcsolatosan, így mindenki maga dönthetett ezek funkciójáról. A nézők közül így sokan hamutartónak használták azokat. A csésze továbbá meggátolta, hogy a néző leüljön a székre, amit kétségtelenül olyan tárgyfunkcióként ismert fel, amely az ülést szolgálja. Az esemény azzal végződött, hogy négy fehérbe öltözött fiú a nézők csészéjébe kávént öntött, függetlenül attól, hogy azokat korábban hamutálként használták-e vagy sem. Következésképpen a csésze már nem láthatta el saját, az ivásra alkalmas funkcióját.

Láthatjuk, hogy a hagyományos tárgyakkal kapcsolatban nem kell feltennünk magunknak a kérdést, mi is a funkciójuk, mit is szolgálnak egyáltalán. Az „52- es esemény ellen-

---

<sup>132</sup> v. ö. Fischer-Lichte 2003

ben jól mutatja, hogy a kapcsolat és a felhasználás szempontjából a tárgyak, dolgok és használók között lényeges változás történik.

A hagyományostól eltérő környezetben a tárgyak, dolgok használatbavételének módját nem köti, nem szabályozza semmilyen morális konvenció. Talán kicsit el is szoktunk ma már attól, hogy a dolgokat erkölcsi mércével mérjük. Tárgyfunkciójukat sokkal nagyobb variativitás jellemzi. Sokkal inkább új lehetőségeket kínálnak, új funkciók és jelentések rendelődnek hozzájuk. A felhasználó előtt így megnyílik a lehetőség, hogy a saját „játékszabályai” szerint rendelkezzen velük. A fehér csésze a saját rendeltetésszerű funkcióján kívül majdhogynem bármilyen más funkciót betölthetett: a nézők a zsebükbe dughatták, hamutálként használhatták, lerakhatták a földre, odadobhatták egy másik nézőnek stb. Egy olyan cselekvésre készítette a nézőt, amelyről maga dönthetett. (Fischer-Lichte 2003: 28) Felfoghatjuk mindezt úgy is, mint amolyan „meghívást”, hiszen a néző felszólítva érezte magát, hogy valamit cselekedjen a saját inventivitása szerint, ugyanakkor kényszerítve is volt, hogy ő határozza meg a tárgy funkcióját, és ne annak rendeltetésszerűsége diktálja használati módját.

Az értelmezés meggyőző menete érdekében jöjjön most a modern környezet – baudrillard-i szóhasználattal élve –, a funkciók szabad játéka. „Az Airbone-fotel fel lehet ismerni: valahányszor beleül, mindig az Ön foteljébe, az Ön székére ül le, az Ön kanapéjára fekszik le, azzal a kényelmes érzéssel, hogy ülőbútora van, amelyet az Ön alakjához igazítottak” – hangzik a reklámszöveg. – „A jó fotel olyan ülőbútor, amelyben a család valamennyi tagja kényelmesen érzi magát. Felveszi az Ön testének formáit, s nem szükséges hozzáigazítani az Ön súlyához és magasságához.” (Baudrillard 1987: 198)

Az ülőbútorok tekintetében igencsak jól látható a különbség, hogy miként változik meg e tárgyakhoz (bútorokhoz) fűződő viszonyaink lényege, illetve miként határozzák

meg magatartásmódunkat. Megtapasztalható továbbá az is, hogy ezek hagyományos létmódja, korlátozó és statikus keretei milyen morális kényszert, merevséget fejtenek ki és írnak elő használójuknak, szemben a modern ülőbútorokkal, amelyek egy sokkal kötetlenebb, egyszerűbb létezést, amolyan felszabadultabb „modus vivendi”-t tesznek lehetővé.

A „funkcionális” ülőbútorok – fogalmaz Baudrillard – kizárnak mindenfajta moralizálást. Többé nem kell szembefordulnunk senkivel. E fotelek mélyéből többé nem kell mások tekintetét magunkra vonnunk, sokkal inkább egy nyitott, rugalmas és elvárások nélküli egyének közötti viszonyt és társulást szabályoznak. Annak az alapvető törekvésnek próbálnak megfelelni, hogy ne is kényszerüljünk szemtől szemben lenni senkivel, de közben ne is legyünk egyedül. (Baudrillard 1987: 53) Korunk alaptendenciája tehát a formai és funkcióbeli demokratizálódás, vagyis a használati érték, a célelvűség jóval meghatározóbb, mint az esztétikai militarizmusnak való elkötelezettség.

Ez a funkcionális paradigma egy teljesen új „lakozási” és használati módot ír elő használójának. Míg a hagyományos környezethez, és annak tárgyaihoz többnyire esztétikai és morális módon viszonyulunk, tiszteletben tartva sok esetben azok konvencionális „mirevalóságát” (lásd a garnitúrák és a régi bútor kollekciók esetében), ezzel szemben a modern környezethez sokkal inkább egy hagyományidegen hozzáállás a meghatározó, következőképpen sokkal inkább a gyakorlati viszonyulás a bejáratott. Már nem bűn, és nem is a polgári hagyományok bírálatát olvassuk ki abból, ha e gyorsan változó, alkalmi jellegű bútoroknak egyszer csak megváltozik a szerveződésük, a funkciójuk: az ágy kihúzható rekamiévé, a tálaló és a szekrények összetelhető, beépített szekrénné alakulnak át. (Baudrillard 1987: 19) Kölcsönös összefüggés van tehát e gyakorlati jelleg és a használójuk között.

Milyen következtetések adódnak az eddig tárgyaltakból? Egyrészt egy igencsak szerves kapcsolat mutatható ki

a környezet – értjük ezalatt az azt alkotó tárgyakat, bútorokat –, valamint az ember között. Kimutattuk azt is, hogy e műformák magukon viselik a mindenkori ember társadalmi igényeit, szokásait, de ugyanakkor felismertük a jelenség fordítottját is, hogy jellegükből, aspektusukból és formájukból adódóan meghatározhatják és előírhatják az egyénnek a csatláddal, a társadalommal való kapcsolatát is. Ahogy Nicolas Bourriaud is fogalmaz, a magatartás formát hoz létre, de azal is tisztában kell lennünk, hogy a formák a társas kapcsolatok különböző modelljeit indukálják. (Bourriaud 2007: 49)

Ennek a megállapításnak a fényében haladjunk tovább.

#### *1.4.1. Tárgyak, viselkedésmintázatok, (kényszer)képzetek*

A dolgok, tárgyak nemcsak magatartásunkat határozzák meg. Itt egy lényegesen bonyolultabb dialektika jegyében folyik a reciprocitás. Létezik ugyanis a mindennapok gyakorlatában egy olyanfajta konnekcionizmus tárgy és egyén között, amely bizonyos mozdulategyütteseket kényszerít ki az emberből. Ennek értelmében a tárgy és a mozgás (mozdulat) szoros megfelelése mutatható ki. Ez egy sokkal mélyrehatóbb viszony, kapcsolat megfigyelését jelenti.

Az embernek a tárgyakkal való viselkedésformáit mindig a tárgyak határozzák meg, legyenek azok egy hagyományos környezet részei, vagy egy moderné. A különösség inkább abban rejlik, hogy milyen jellegű mozdulat(sort) kényszerítenek ki használójukból. E megfigyelés a színházi gyakorlatban igen jól hasznosítható, de erre nemsokára kitérünk.

Baudrillard azon állítását, miszerint az embert tárgyai bizonyos módon megelőzik a hangulat megszervezésében, és magukkal ragadják magatartásait, a mosógép példájával teszi igencsak szemléletessé. A hajdani fehérneműsúlykoló vagy a mosóteknő a munkavégzés teljesen másféle mozdulategyüttesét kívánta meg használójától, mint a mai mosó-

gép, amely által a mosás művelete teljesen elvesztette saját-szerűségét. (Baudrillard 1987: 60–61)

A hagyományos, régi szerszámok a maiakkal ellentétben nem igazodtak az ember formáihoz, így a tárgy és az ember közötti fundamentális reláció lényege az volt, hogy utóbbi próbált meg alkalmazkodni, mintegy rákényszerítve testét a munkavégzésre. A testies érzékelés felértékelődése és az alkalmazkodás erőfeszítése érződik ki a mozdulatokból. Az egykori, falusi környezetben még gyakorolt kézi kukoricafejtés jellegzetes kéz- és csuklómozdulatokat igényelt. Ez a mozdulategyüttes vagy cselekvéssor jellegzetesen a kukoricafejtő szerszám használatából adódóan alakult ki. Hasonló példaként említhető a szövőszékek működtetéséhez szükséges mozdulatsor is. Ezeknek a tárgyaknak úgy mond kényszerítő erejük van, hogy használójuk teljes mértékben alkalmazkodjon hozzájuk, mozgásának mintegy irányt szabva. De megemlíthetjük a szamovár használatához kötődő teázási szertartást is és az e köré épült rituálét – David Thoreau szavaival élve – „prózai szokásokat”: a forró víz gondos kieresztését a szamovárból a teasűrítőményre, aztán a tea mellett a különböző pralinék és sütemények fogyasztását. Mindez a szamovár használatához köthető sajátos, a kor által determinált mozdulatapparátust, de ugyanakkor sajátos mozgásélményt is feltételez a használójától. Ahogy Baudrillard is fogalmaz, végeredményben nincs is olyan szokás, amely ne valamilyen tárgy körül alakulna ki. A tárgyak és a szokások csaknem kibogozhatatlanul összefonódnak a mindennapi létezésben. (Baudrillard 1987: 111) Álljon itt még néhány példa, hiszen ahogy Thoreau mondaná, előnyükre nem látom hátrányaikat.

Françoise Minkowska a kulcs és a kilincs közötti különbség észrevételezésére hívja fel a figyelmet, a különbség szükséges voltának a megértésére. A pszichológus szerint az értékek birodalmában a kulcs sokkal inkább bezár, mint kinyit valamit. A kilincs ezzel szemben a nyitás funkcióját fejezi ki. A gesztus, mellyel zárunk, mindig tisztább, erősebb

és rövidebb, mint a nyitó mozdulat. Ha megértjük ezeket az apró különbségeket – fogalmaz Bachelard –, akkor Françoise Minkowskához hasonlóan magunk is a ház pszichológusává válhatunk. (Bachelard 2011: 78)

A Bachelard által idézett példa azért is jó, mert világosan tükrözi, hogy adott dolgokhoz, tárgyakhoz, de akár terekhez is milyen (kényszer)képzeteket társítunk/társíthatunk. Legtöbbünk képzetében a kilincs azzal a mozgásérzettel társul, amely mozdulattal kinyitunk valamit. Csak egy logikusan gondolkodó elme vethetné fel ellenérvként – írja Bachelard –, hogy éppúgy zár, mint nyit. (Bachelard 2011: 78)<sup>133</sup>

Képzeteink vannak (vagy lehetnek) a lépcsőkkel kapcsolatosan is, ugyanis minden lépcső más és más. A pincébe vezető lépcsőn mindig lefele megyünk. Emlékeinkben is úgy gondolunk rá, mint amikor ereszkedtünk. Álomértékét lejtése adja. Ellenben a padlásra mindig felmegyünk, ami a legnyugodtabb magányba vezető felemelkedés jelét viseli magán – hogy Bachelard költői képeivel éljünk. Így válik e két helyszín a ház ellentétes pólusává, amelyekhez majd olyan képzetkörök társulnak, mint például (a pince esetében) a félelmek helye. (Bachelard 2011: 38–39)

A templómépítészet hamar felismerte a lépcsők, azaz a vertikális tengely ezen erejét, és élt is vele. A templomban, ha felfelé megyünk a lépcsőn, akkor az szellemi értelemben

---

<sup>133</sup> Hasonlóan a kilincshez vagy a zárhoz, az alapvető építészeti tapasztalatainkhoz is képzetek társulnak. Juhani Pallasmaa ezt úgy nevezi, hogy e tapasztalatok sokkal inkább igei formájúak, semmint főnéviek. Egy valódi építészeti élmény abban nyilvánul meg, hogy megközelítjük az épületet, vagy szembetalálkozunk vele, és nem egyszerűen annyit jelent, hogy érzékelünk egy homlokzatot. Sokkal inkább a belépés tapasztalata, mint az ajtó vizuális élménye (formatervezettsége) a meghatározó. De ugyanígy az ablak esetében is inkább az átnézés rajta képezi az élményt, mint az ablak a maga tárgyszerűségében. Ebben az értelemben az építészeti tér megélt tér – fogalmaz Pallasmaa –, következésképpen a megélt tér mindig túlmutat a geometrián és a mérhetőségen. (Pallasmaa 2017: 92)

is kiváltja a vágyakozást az ég, az isteni felé. A lépcsőn való lefelé haladás pedig negatív vágyakozást indít el az emberben, és sokkal inkább az elbizonytalanodás, a halálfélelem társul e mozgáshoz.<sup>134</sup> A lépcsők tehát mindkét tapasztalathoz képesek elvezetni használójukat. (Széplaky 2017: 75)

Mint láthattuk a felhozott példákból is, nemcsak viselkedésmintázatokat, mozdulategyütteseket hívnak elő a tárgyak az emberből, hanem lélektani folyamat is beindul, az úgynevezett emlékezeti modellálás, amely mintegy átjárja az ember tudatát.

#### 1.4.2. *A tér pszichológiája*

Tartva magamat ahhoz, hogy az elemzést különböző szinteken végzem, így a tárgyakhoz (bútorokhoz) fűződő kapcsolataink feltérképezése után – a kicsitől a nagyobb felé haladva – térjünk rá a terekre. A következő érveléssor inspirációs forrását Bachelard igen gondolatébresztő könyve, *A tér poétikája* képezi. Bachelard a költői képeken keresztül, azokat körüljárva a boldog tér és a bensőségesség képeit vizsgálja.

Bachelard gondolataiból építkezni, vagy írását egy tudományos munkába beemelni igencsak problematikus, hiszen csodálatos költői képei egy teljesen más regiszterben szólalnak meg. Sokkal inkább az érzelmekről és a képzetekről szóló beszédbe illőek, mintsem a megismerés logikája, a tudományosságot szolgáló érvek, az objektív elméletrendszerek diskurzusába. Mindezek ellenére azonban úgy gondolom, hogy ezek az intuitív gondolatok nem válnak kárára a szigorú tudományosságnak.

---

<sup>134</sup> A testi emlékezet ilyen értelemben meghatározó szerepet játszik abban, ahogyan visszaemlékszünk egy helyre, vagy egy térre. Így az összes helyet, amit bejártunk és megismertünk, átruházzuk testünk megtettesült emlékezetére. (Pallasmaa 2017: 104)

Az ok, amiért mégis költői képet és nem festményeket használunk a terek, helyek bensőségeségének feltárásához és megértéséhez, hogy a költői kép a festménnyel, a képpel szemben nem annyira konkrét, azaz még nem „materializálódott”, nem kivetített. A költői képek az olvasó képzeletében nyernek formát és értelmet, éppen ezért sokkal személyesebbek, mivel az olvasó maga hívja életre őket, így sokkal inkább az olvasóhoz tartozóak. A jelenség nagy hasonlóságot mutat a címadással. Ha címet adunk valaminek, már determináljuk az olvasót, és ezáltal leszűkítjük az illető műforma konnotáció-rendszerét, a befogadó asszociációs hálóját. A támpontot a cím, a megnevezés fogja adni, és nem maga a mű. Fogadjuk hát el Bachelard azon állítását, hogy elképzelni valamit mindig többet ér, mint megélni.

Írásom eddigi részében megpróbáltam felmutatni, hogy az ember és a környezetét alkotó tárgyak között igen szoros és olykor egészen sajátos kapcsolat áll fenn. A bennünket körülvevő tárgyak nemcsak magukon hordják életünk lenyomatait, hanem meg is határozzák életformánkat, emberi habitusunkat, magatartásunkat.

Az ember a terekkel, helyekkel hasonló kapcsolatban áll.<sup>135</sup> Bachelard vizsgálatai éppen az egyén és a hely közötti kapcsolat feltérképezésére irányulnak. Szerinte ugyanis sokkal fontosabb, hogy emlékeinket, érzéseinket, bensőséges megéléseinket valamilyen térben helyezzük el, mint hogy egy pontosan meghatározott dátumhoz kössük. (Bachelard 2011: 31) E gondolat szerint a helyekhez, terekhez, képekhez sokkal jobban rögzülnek emlékeink, megéléseink, hangulataink, ingerületeink, mi több, ezek az állapotaink a vizuálisan rögzült helyekhez tapadva tovább élnek bennünk, és bármikor előhívhatók tudatunk mélyéről. Nem mindegy azonban, hogy az emlékeink, képeink, eszméink vagy képzeleteink milyen terekben kapnak menedéket.

---

<sup>135</sup> Szinte minden, amit az ember csinál, illetve, ami ő maga, kapcsolódik a tér tapasztalatához. (Hall 1969: 231)

Az általa használt topofilia vagy topo-analízis megnevezés elsősorban arra irányul, hogy meghatározza az olyan szent terek emberi értékét – azok bensőséges képeit, védelmező erejét, képzeletbeli értékét –, mint pl. a ház, a lakott tér, amelyet igen gyakran különböző okokból bálványozni szoktunk. (Bachelard 2011: 22)

A topo-analízis – ahogy Bachelard fogalmaz – a lelki életünk helyeinek szisztematikus pszichológiai feltérképezése volna. Bachelard értelmezésében a házról végzett topo-elemzés az általa használt „belső tér intimitásértékeire”, a „bent értékeire” kérdez rá, miszerint: nagy volt a szoba? Tele volt a padlás? Honnan jött a fény? Meleg volt a sarok? (Bachelard 2011: 30) Elmondása szerint ilyenkor nem teszünk mást, mint „olvassuk a házat”, a szobát, a teret, a helyet, a bensőséges dimenzióit, azok sajátosságait, mint amolyan pszichológiai diagramokat, hiszen minden hely és kép egy lelkiállapotot tár fel.

Már az ókori görögök is használták a helyek, terek különös képességét. Ezért is tartom igen fontosnak kitérni e tapasztalatra, mivel láthatjuk majd, hogy milyen sok megegyezés tárható fel az antik gondolkodás és a mai között, ami a terek, helyek, képek „használatát” illeti; hogy mennyire hasonlóan gondolkodtak a terek, helyek különös képességéről.

Cornificius az emlékezőtehetséget a retorika egyik legfontosabb őrzőjének tekinti, mondván, hogy a jó rétori előadásmód egyik feltétele az emlékezőtehetség.<sup>136</sup> Van egy ter-

---

<sup>136</sup> Quintus Cornificius nevéhez köthető az első latin nyelvű retorikai kézikönyv megszületése, a *Rhetorica ad Herennium* (A C. Herenniusnak ajánlott retorika). Hieronymus ugyan a *Retorikát*, Cicero műveként idézi, azonban retorikai műveivel való egybevetésből kiderült, hogy Cicero nem írhatta ezt a művet. Ezt követően Raphael Regius a szerzőt Cornificiusszal azonosította. A Herenniusnak ajánlott retorika jelentősége legfőképpen abban áll, hogy jól mutatja, azon fejlődéseket és változásokat, amelyek a hellenisztikus korban a retorikaelmélet vonatkozásában történtek. A mű négy könyvből áll, és ezen belül a harmadik könyv foglalkozik az emlékezőtehetséggel. Az ókori retorikai szakirodalom első

mészetes, velünk született adottság és egy kifejlesztett. Akik eredendően nem túl jó emlékezőtehetségűek, azok számára ajánlatos annak fejlesztésén dolgozni, ugyanis az ókoriak szerint az emlékezőtehetség tanítással fejleszthető. És itt kapcsolódnak be a diskurzusba a helyszínek és képek, ugyanis Cornificius tanítása szerint helyszíneket kell kigondolni, amelyeket erősen emlékezetünkbe kell vésni, és ezekben majd képeket, illetve különböző hallott vagy elképzelt dolgokat kell „elhelyezni”. S mivel az ókori elgondolás szerint a helyszínek hasonlatosak a viasztáblához vagy a papiruszhoz, így e helyszínek alapján mindezeket a helyettes élményeket (emlékeket, képeket, érzeteket, állapotokat vagy ideákat) elő lehet majd hívni az emlékezetből. Ahogy Bachelard is fogalmaz, az emlékek mozdulatlanok, és annál maradandóbbak, minél inkább térhez kötöttek. Annak függvényében, hogy mennyi mindent szeretnénk megjegyezni, kell minél több helyszínt, képet elképzelnünk, és a megjegyzendő dolgokat azokban elhelyezni.<sup>137</sup>

Cornificius egy további érdekes dologra hívja fel a figyelmet, miszerint előnyösebb elhagyatott, mint forgalmas vidékre tenni a helyszíneket, mert a sok járókelő és a nyüzsgés zavarja és gyengíti a képek jellemző vonásait, ellenben a néptelenség sértetlenül megőrzi a képek körvonalait.<sup>138</sup> (Cornificius 2001: 71)

Az előbbiek azt a belátást hangsúlyozzák, hogy sajátos képháztartással rendelkezünk, és teljesen más emlékeket,

---

olyan műveként tartják számon, amely az emlékezőtehetséget ilyen részleteiben tárgyalja. Ugyanakkor az egész középkor folyamán az egyik legelterjedtebb retorikai kézikönyvnek számított. (Adamik Tamás, A. Jászó Anna (szerk.), 2010, *Retorikai lexikon*, Kalligram Kiadó, Pozsony)

<sup>137</sup> Cornificius úgy véli, hogy ajánlatos ezen helyszíneket sorrendbe rakni, hiszen a kialakított sorrend segít majd a képek követésében.

<sup>138</sup> Julian Stallabrass szerint a múzeumok és galériák a statikus emlékezet megbízható letéteményesei. A látogató tudatában az épület és, ami benne van összenőtt és eggyé forrt az állandóság és a teljesség képzetével. (Stallabrass 2001: 5)

retinális képzeteket kötünk a magány helyeihez, mint a forgalmas helyekhez. Így a hely adottságaiból fakadó érzések, emlékek igen különbözőek lehetnek. A terek e sajátosságával kapcsolatban Bachelard is hasonlóan gondolkodik, erősen kapcsolódva az ókori bölcseleők térrel kapcsolatos meg-látásaihoz.

A „sarok” – véli Bachelard –, a „megélt” sarok egyenesen a világegyetem tagadása. E szegényes magány geometriájá-ról s a benne eltöltött időről a csend alakzatai, a gondolatok csendje jut eszünkbe. (Bachelard 2011: 126) Elhagyatottsá-gunk múltbeli tereiként illeti az olyan házhoz tartozó zugo-kat, mint a padlás, pince, sarok. Ezek a terek – amelyek a kagyló mint értékalakzat értékeivel bírnak – őrzik leginkább magányosságunk óráit, amelyek csaknem kitörölhetetlenül tovább élnek bennünk, s éjszakai álmainkban visszatérünk hozzájuk, még akkor is, ha e terek már nem léteznek számunk-ra. (Bachelard 2011: 31)

Cornificius szerint az elképzelt helyszíneknek arányo-saknak kell lenniük, mivel a mértéktelenül nagyok bizony-talanná teszik a képeket, a túlságosan kicsik pedig gyakran nem képesek befogadni azokat. Lássuk ezzel kapcsolatosan Bachelard vélekedését!

A létezés különböző formái nyilvánulnak meg Bachelard szerint a kunyhóban és a kastélyban. A tér tettere hív – fo-galmaz Bachelard. Míg az előző a visszahúzódot, és az egy-szerű létezést, az interioritást és az abból fakadó biztosságot mint tudattalan vágyképet foglalja magában, a másik egy ez-zel teljesen ellentétes létezési formát, a terjeszkedést, azaz egy másik világhoz tartozó létet. Más szóval az egyszerűség és a pompa oppozícióján nyugszanak, ez iránti szükséglete-inket hívják elő ezek az eltérő terek.<sup>139</sup> (Bachelard 2011: 72)

---

<sup>139</sup> Erasmusnak sokáig tartott – jegyzi meg életrajzírója –, mire szép házában talált magának egy fészket, ahol kis testét biztonságba helyezhette. Egy tetőtéri fűtött szobába vonult végül vissza, ahol magába szívhatta a nélkülözhetetlen meleg levegőt. (Bachelard 2011: 72)

Pszichológiai önérzékelésünk térbeli dimenziói igencsak változóak. A kisebb, meghittebb terekhez tehát más érzelmeket rendelünk. Másfajta emlékek lelnek menedékre az ilyen terekben. Minél szorosabban záródnak össze a bensőségesség (a bensőséges) e metaforikus terei, annál koncentráltabb nyugalmat árasztanak. (Bachelard 2011: 72)

Cornificius szerint különböző formájú és természetű helyszíneket gyűjtünk össze, hiszen ezek eltérő formák, eltérő képek, gondolatok helyéül szolgálhatnak. A forma már önmagában sajátos érzelmet képes ébreszteni az emberben. Bachelard-i olvasatban például a ház elsődleges valósága, hogy geometriailag egy erőteljesen meghatározott, kézzelfogható forma, s ebből következően hajlamosak vagyunk racionálisan elemezni. A pontosan összeillesztett szilárd testek és gerendák miatt az egyenes vonal az uralkodó benne, ami a függőön kiegyensúlyozottságának nyomát viseli. (Bachelard 2011: 59)

Szoros a megfelelés továbbá a tér értelmezése vagy értékelése és a visszhangok vonatkozásában (például a kikövezett utcán kopogó léptek). Minden épületnek (helyszínek), városnak megvan a maga intim vagy monumentális, vendégszerető vagy ellenséges hangzása.<sup>140</sup> A hang legalább annyira fontos, mint a képi megjelenés, de az előbbi általában megmarad amolyan öntudatlan háttértapasztatként. (Pallasmaa 2017: 73) A tér (környezet) – mint láthattuk – személyes, lélektani közegként is vizsgálható. Érzékelése során igencsak differenciált és gazdag érzelmeket képes kiváltani.

Az eddigiek összefoglalhatók ama környezetpszichológiai tétellel, miszerint létezik egy objektíváló, tárgyias fel fogás a környezet és az ember viselkedése között. Ez azt jelenti, hogy egy bizonyos fizikai környezet bizonyos fajta érzelmeket vagy viselkedési válaszreakciókat válthat ki.

---

<sup>140</sup> Egy reneszánsz városban egészen másfélék a visszhangok, mint egy barokkban. Mindez az utcák mintázatának, méretének, az építészeti stílusnak a függvénye. (Pallasmaa 2017: 74)

Emellett azonban létezik a fenomenologikus koncepció, ami szerint a környezet élményszerű érzékelésként értelmezhető, azaz a viselkedés nem az objektív ingerhatások következményeként alakul, hanem az ember pszichikumából eredeztethető. (Vida 1991: 99) S hogy az eddigiekben tárgyaltak ne tűnjenek pusztá skatulyaérveknek, írásom következő része megpróbálja világossá tenni, hogy ezek a mindennapi életben végzett termékeny megfigyelések miként mutatkoznak meg a jelenkori színházi gyakorlatban. Szűkítve az elemzés fókuszát, az előbbi reflexiókat szeretném itt most érvekkel alátámasztani a *Curva periculosa* című utcaszínházi produkció kapcsán.

Azon környezetpszichológiai állítás bizonyítása, miszerint az ember és a környezete (tárgyak, dolgok, terek) között igencsak szoros kapcsolat áll fenn, egy mélyebb elemzésre ösztönzött – ennek a tapasztalatnak a kimutatására, az előadáson belüli alkalmazására vállalkozom a következőkben.

Kezdjük mindjárt az előadás terében jelen levő tárgyakkal, ami jelen esetben igencsak minimálisnak mondható. Ezért a hangsúlyt a thonet székekre, illetve az eme ülőalkalmatosságokkal szoros vonatkozásban álló ülésrendre helyezzük. Az ülésrendnek ugyanis igencsak figyelemreméltó, ennek ellenére meglehetősen kevésbé vizsgált pszichológiája van, az a hely és az a mód ugyanis, ahová és ahogyan a nézők helyet foglalnak, jelentős szereppel bír a hangulatképzésben és a nézők magatartásában.

Paul Goodmann ezt az igencsak elemi problémát, nevezetesen az ülőhelyek elrendezését teszi elemzés tárgyává, kimutatván annak jelentőségét olyan különböző alkalmakkor, mint például az étkezés, a színjátszás, a tanítás, a törvényhozás vagy akár a pszichoterápiás kezelés. Az ülésrend tehát – mindamellet, hogy bonyolult társadalmi struktúra írja elő – a magatartásrendszert is meghatározza. (Goodman 1983: 57)

Egy polgári család ebédlőasztala köré ülni felér egy családi szertartással – ahogy Goodman fogalmaz –, az elfojtá-

sok leghatékonyabb iskolájával, ahol főbenjáró illetlenségnek számít szólni valakihez. A hosszú asztal formális ülésrendet ír elő: a ház ura és asszonya annak két átellenes végében foglal helyet. Ez jó példája annak, amikor az ülőhelyhez emberi funkció, vagy az egyén osztálystátusa kapcsolódik. A formák és funkciók ez „átjárhatatlansága” az etikettet, a rítust szolgálja, és akárcsak a királyi étkezési szertartás esetében, karizmatikus jelentősége van annak, ha valaki az ilyen étkezésnél jelen lehet. Az efféle ülésrend tehát formailag és pszichológiailag is meghatározza a jelenlévők hangulatát, magatartását, személyközi viszonyulását.

A tanítás alkalmával használt szemináriumi kerekasztal ülésrendje lényegesen lazább és oldottabb, sokkal inkább egy közösségi légkör megteremtésére hivatott. Mondhatni, ez az eszményinek tartott ülésrend, amolyan ideáltípus. Az ovális asztal ehhez képest azzal a kettős előnnyel jár, hogy körbeülhető, biztosítva a vitalehetőséget, a kritikai légkör kialakulását, de nem annyira kerek, hogy ne lehessen tudni, hol van az asztalfő. Ebben a struktúrában kulcsfontosságú, hogy az ülésrendből már az elején kiderül, az asztalfőn ülő nem arra való, hogy „kioktassa” a többieket. (Goodman 1983: 61) Ez az ülésrend nem rendelődik alá semmilyen osztályozási regulának. Lehetővé teszi a társas észlelést és felerősíti a reakciókat is, hiszen mindenki lát mindenkit, ami katalizátorként működik a személyközi interaktív viszonyok kialakulásában. Ha e szemináriumi keretek széttöredeznek, és magát az asztalt is mellőzik, megszüntetve ezáltal az asztal körüli alapvető lezárttságot, a formával való szakítást, akkor egy még szabadabb, könnyedebb és nyitottabb struktúra, amolyan „informális” csoport alakul ki, amelynek tagjai szabadon foglalhatnak helyet, ott, ahol akarnak: széken, földön, akárhol. Ez az informális „ülésrend” – fogalmaz Goodman – felszabadítja a képzeletet, s a csoport már pusztán jelenlétével is nagyobb teljesítményekre ösztönöz. (Goodman 1983: 62)

Ettől az ülésrendtől teljesen eltérő az iskolai tanórák tipikus helyzete, ahol két részre oszlik a jelenlévők tábora. A terem egyik végében a katedránál ülő tanár kérdez, a másik végében a padban ülő diák válaszol. Láthatjuk, hogy eme ülésrend esetében is, akárcsak a polgári ebédlőasztalnál, az ülőhelyhez kötelező módon funkció is rendelődik. Ez az ülésrend nagyon erősen szervezett, és a társadalom által szabályozott szerepeket oszt az egyénekre. Asszociációs megköötöttségeket és konnotációval terhelt jelentéseket hordoz: a katedrán ülő kérdez, s a padban ülő válaszol.<sup>141</sup>

Még ha azt hinnők is – fogalmaz Goodman –, hogy az ülésrendnek nincs jelentősége az orvos és a páciens kapcsolatában, valójában fontos szerepet játszik, s gyakorta a beteg biztonságérzetét fokozza, ha ebben a páros viszonyban például egy terjedelmes íróasztal választja el az orvostól. Talán az orvos–beteg kapcsolatban érződik leginkább az ülésrend pszichológiai karaktere. Ezt jól mutatják azok a pszichoterápiás kezelések is, amikor a páciens nem láthatja az analitikust, mert a szemtől szembeni viszony nem kedvez a tudatalattiban elfojtott dolgok felszínre hozásában. A csoportterápiás módszer nem rögzíti az ülésrendet. A páciensek helyzete a köré az elv köré szerveződik, hogy az interperszonális kapcsolatok szabadon, spontán alakulhassanak ki, amit

---

<sup>141</sup> A Reichstag hatvanas évekbeli felújítása alkalmával Hans Schwipper, az átépítéssel megbízott építész a parlament ülésrendjét a minden hierarchiát tagadó körformában szerette volna kialakítani. Az elképzeléshez híven a kormány és az ellenzék ugyanazon körön belül helyezkedik el, és a képviselők mikrofon nélkül beszélhetnek egymáshoz és egymással. Majd a pályázatot megnyerő Norman Foster kezdetben megtartotta az ülésterem körformáját, az uralom- és hierarchiamentes kommunikációs ülésrendet, de látván a Reichstagban folyó egyéb tevékenységeket, később megváltoztatta a kör formát, és az elliptikus elrendezés mellett döntött, ahol a parlament és a kormány szemtől szembe került egymással. Az ülésrendnek ez a formája csökkentette a képviselők komfort- és biztonságérzetét, mintegy látványossággá és nyilvánossággá változtatták a parlamenti munkát. (Kerékgyártó 2005: 54–65)

az is elősegít, hogy az ülésrend nem szabályozott, és alkalmanként változhat. (Goodman 1983: 62) Ahogy betegenként is más módszert kell használni a gyógyulás érdekében, úgy az ülésrendet is helyzettől függően kell megválasztani és alkalmazni, és nemcsak annak elvont funkciójában gondolkodni. Az orvosi példáknál maradvá, az ülésrend uniformizálása hasonló a várótermekéhez, miszerint minden rendelőt egyformára terveznek. Holott azoknak is legalább annyira változónak kellene lenniük, mint az ültetésrend által kialakított kapcsolati formáknak, hiszen vannak olyan betegségek, amikor az a jó, ha a váróterem orvosi hangulatot áraszt, de előfordul ennek az ellenkezője is, amikor pontosan ezt kell kerülni – jegyzi meg Goodman.<sup>142</sup>

Goodman találó megfigyelései jól szemléltetik, hogy az ülésrendek különböző sémái milyen struktúraközi viszonyok kialakulását teszik lehetővé, illetve hogyan képesek hatással lenni és meghatározni a jelenségek befogadására kész szellemi (értelmi) és pszichés érzékenységünket. Az előzetesen vázoltakra támaszkodva lássuk e tapasztalat vizsgálatát konkrét színházi gyakorlatban.

A színháztörténeti és recepciókutatások számára a nézőközönség mindig csak korlátozott érdeklődés tárgya volt (amire általában a kritikai kutatások nem szoktak tekintettel lenni). Azonban még ennél is kisebb jelentőségűnek tekintik azt a helyet, ahonnan és ahogyan a nézők végigkísérik a játékot, nem szólva annak a nézőkre és az előadás recepciójára tett hatásáról. A nézők tere és azon belül az ülésrend funkciója, illetve a nézőkre gyakorolt hatása jobbra még feltáratlan. Az csaknem kétségtelen, hogy minden egyes helyszín más és más értelmezési lehetőségeket kínál a közönségnek,

---

<sup>142</sup> A környezet ellenőrzése – jegyzi meg Erving Goffman – előnyt jelent az interakció során, hiszen olyan stratégiai eszköznek bizonyul, amellyel megszabható, hogy milyen információ jusson el a közönséghez. A rákos betegek szétszórása az egész kórházban elkerülhetővé teheti, hogy a beteg a kórterem jellegét felismerve rájöjjön betegségére. (Goffman 2015: 82)

de e tényállás pontosan kijelenthető az ülésrenddel kapcsolatosan is. Nem mindegy tehát, hogy a néző honnan és hogyan lép interakcióba az előadással, hiszen a néző „létezés módja” minden esetben hatással van a színpadi világ olvasatára. Ahogy Susan Bennett is fogalmaz, az a Hamlet, amit parkban adnak elő, és a közönség gyepen ülve nézi, sohasem fogja ugyanazt az élményt nyújtani, mint egy jól felszerelt színházban előadott Hamlet. (Bennett 2008: 28)

A hagyományos, állandó (repertoár) színházi gyakorlatban az ülésrend mindössze azon egyszerű okból válik meghatározóvá, hogy konkrétan kijelölje a nézők helyét az előadás viszonylatában. Továbbá meghatároz egy már konvencionalizálódott fizikai és perceptuális kapcsolatot, proxiemikai viszonyt néző és néző, illetve néző és játékos között. Mivel ezek amolyan bebetonozottnak vélt pozíciók, így a legtöbb állandó színházi forma esetében megegyezés mutatható ki az ülésrend tekintetében. Éppen ezért az ülésrend vizsgálata mint olyan sokkal izgalmasabb terepet kínál az environmentális színházi előadások esetében.

A környezetspecifikus terekben, a kevésbé intézményesített helyszíneken a nézőknek szánt helyet tekintve sokkal jelentősebb érvényű a „demokratizálódási” folyamat. A *Curva periculosa* esetében az ülésrend megnevezés, nem túl találó, hiszen a „rend” szó sokkal inkább a formális nézőtéri elrendezésre, az ültetés pontosan kimért rendszerére vall. Az előadás terébe érkezve ezzel szemben a néző egy sokkal szabadabb, kötetlenebb helyzettel találja szembe magát.

A nézők tetszés szerint a bárasztaltól, padról vagy éppen álldogálva, a játékteret körbeállva követik végig az előadást. Talán indokoltabb, ha nem nézőtérként, hanem a játék tereként illetjük ezt a helyet, lévén, hogy a kettő, a cselekvés és a nézés szintje nem válik el határozottan egymástól, s így az előadás térszituációja egy ún. egalitáriánus helyzetet teremt a térben résztvevők között.

Desmond Morris megállapítja, hogy a környezethez való adaptációnak két formája van: az alkalmazkodás és a

„szakosodás”. Egy kényszermentes játékos környezethez az ember rugalmasabban alkalmazkodik, mint egy kényszerítő jellegű környezethez, amely sokkal inkább az alaktani és viselkedésbeli specializálódást feltételezi. (Morrist idézi Goodman 1983: 34) Tapasztalati tény, hogy a konvencionális nézőtér és ülésrend használatrendszere jóval kötöttebb, mint a nem- hagyományos esetében, morrisi értelemben tehát sokkal inkább szakosodunk általa.

Egy konvencionális (repertoár)színházi előadás nézőtérén a nézők helyet foglalnak. Ez egy általánosan elismert és elfogadott konvenció. Az etikett, illetve az alkalmazkodás e színházi formához a nézőktől azt követeli meg, hogy ülve kövessék végig a reprezentációt. A korlátozó fizikai tényezők miatt amúgy sem tudnának mást tenni. Helyszűke miatt megtörténhet ugyan, hogy néhányan álldogálásra kényszerülnek, de ők is szigorúan megmaradnak a nekik rendelt térfelen.

A *Curva periculosa* esetében nem érződik az a fajta kényszerítő körülmény, amely a konvencionális nézőtér merev struktúrájából adódóan a nézőkre nehezedik, ahol mindenki – a magatartások szabályszerűségének megfelelően – libasorban, egymás mellé és után „köteles” helyet foglalni, aztán mozdulatlan pózban követni az előadást ebben a – Goodman-féle terminussal élve – „futószalag-ülésrendben.”

A *Curva periculosa* „ülésrendjének” – jobb híján így nevezem – pszichológiai jelentősége abban rejlik, hogy míg a hagyományos nézőtérén a közönségtől minden egyéni jelleget nélkülöző, személytelen és „objektív” magatartást várnak el, addig előadásunk esetében e helynek amolyan „aktuskiváltó” jellege van, s az olyan személyes, társalgási gesztusok is fenntarthatók az előadás ideje alatt, mint a dohányzás, ital fogyasztás, tökmagozás akár.

Hogy mindezen gesztusok működtethetők legyenek, abban értelemszerűen nagy jelentősége van az ülőalkalmatosságként szolgáló thonet székeknek is, amelyek teret engednek az ülésen belüli mozgásnak és az egyén személyes

megnyilvánulásainak. A néző „saját játékszabályai szerint” használhatja azokat: akár támlájával előrefelé is ráülhet, a kezét lazán annak támlájára támasztva-lógatva, de akár ketten is ülhetnek rajta, feltehetik rá a lábukat, hiszen e bárasztal melletti székeket messze nem azzal az erkölcsi mércével kezeljük, mint egy neobarokk, aranyozott és bársonyhuza-  
tos kárpitozott színházi széket.

A színház „hagyományos” székei a nézőkből egy uniformizálódott mozdulategyüttest hívnak elő. Mindenki ugyanazzal a mozdulattal kezd hozzá a helyfoglaláshoz: lehajtja a széket, aztán ráül, ugyanazzal a merev testtartással, mint a többi néző. A thonet szék ezzel szemben egyéni jelleget enged a helyfoglalás módjának. A széket ugyanis egészen változatos módon lehet elhúzni az asztaltól, és ezt követően sajátos módon magunk alá tolni, ráülni. Igen erősen árulkodó mindezen művelet – a mód, ahogyan ki-ki végrehajtja – az egyén jelleméről: lazaságáról, merevségéről, tekintélyéről, komolyságáról stb.

Ezek a szabadon mozgatható székek nem kötik meg a nézés irányát, így lehetőséget adnak egy nyitottabb és rugalmasabb társalgásra. Továbbá bármikor kimozdíthatók pozíciójukból, hiszen nem íródnak bele semmilyen (szigorú) formai rendbe. Nem a szék és az azon lévő számozás, illetve a székekkel együtt járó (megvásárolt) jegy határozza meg a néző helyét, hanem arról a néző szabadon dönthet.

Jelen előadás esetében a hagyományos ülésrend rendszerének narratívája rendeltetését és értelmét veszti. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy e reprezentáció esetében a konvencionális ülésrend mint „intézményesült érték” nem számít egy olyan párbeszédképes hagyománynak, amit változtatás nélkül, legitim módon át kell, vagy át lehet emelni jelen előadás kontextusába. Itt minden néző alkalmazkodik a helyi adottságokhoz. Egyesek a bárasztaltól, mások egy padról, többük a földről vagy éppen álldogálva írják be jelenlétüket a térbe.

Nemcsak maga az előadás tere (helyszíne) ígér bizonyos típusú színházi élményt – reflektálván egyben az előadás jellegére –, de az ülésrend is elősegíti a néző számára a „helyzetmeghatározást”. Már az előadás elején kiderül, hogy mit várnak el a nézőtől, mit tehet meg és mit nem, milyen kapcsolatot kíván kialakítani és fenntartani az előadás a nézővel.

A *Curva periculosa* kötetlen nézőtere és „ülésrendje” látatni és sejtetni engedi az előadás jellegét, amint az egy dinamikus relációt jelöl színész és néző között. A két dolog (ülésrend és az előadás jellege) annyira összekapcsolódik, hogy akár úgy is fogalmazhatnánk, az egyik a másik szükségszerű következménye. Semmiféle formális korlát nem akadályozza a nézők fizikai részvételét az előadásban, a fizikai kontaktus létrejöttét. A színésznő a közelségből adódóan bárkit megérinthet és bevonhat a játékba. A néző számol a „szubjektivitás” és a véletlen elemeivel, hiszen nem élvezzi a hagyományos nézőtér „védettségét”.

Mindenképpen pozitívumként könyvelhető el, hogy az „ülésrend” összhangban van az előadás jellegével és reflektál arra, s a kettő amolyan dialektikus struktúrává szerveződik, ugyanis mint Goodman megjegyzi, a mai színházak többek között azért is vannak válságban, mert megfeledkeznek az egyik leglényegibb színházi funkcióról: az ülésrend színházhoz és darabhoz való kötöttségéről. Többet tudunk a nézők osztályrétegződéséről, mint a színház és a nézők ülésrendjét meghatározó színjátszás tényleges összefüggéséről.<sup>143</sup> (Goodman 1983: 60)

---

<sup>143</sup> A hagyományos dobozszínházi gyakorlatban az ültetés kiterjeszti az előtérben már megkezdett „reprezentációt”. Egykor bizonyos nézőket a színpadra ültettek, ma ezt a helyet a páholy intézménye tölti be, s noha rendszerint rossz kilátás nyílik a színpadra, de ennél sokkal fontosabb szerepet kap a pártfogók kiemelése, középpontba ültetése. A legolcsóbb székek a legmesszebb kerülnek a színpadtól, ezzel is jelezve a láthatóság és a jegyár arányát. Az itt ülő nézők nemcsak a színpadi cselekvéstől távolodnak el, de a közönség jobban fizető tagjaitól is látványosan elhatárolódnak. (Bennett 2008: 30)

Bachelard-ra visszautalva, lássuk az előadás „topo-analízisét”, azaz az előadás terének pszichológiai karakterét!

A *Curva periculosa* tere egy emberi léptékű, közvetlen és humánus tér, ahova a hétköznapiakban találkozni, beszélgetni, vagy pihenni kívánó emberek besétálnak. A hely tehát a találkozás és a társas együttlét helyszíne. Már az elején látható, hogy az előadás nem kívánja rányomni jelenlétének bélyegét a térre. Nem tudunk felfedezni semmiféle konstrukciós elvet, amely az előadás díszletére utalna. A tér e neutrális megjelenése nem egy megjelenített térként, hanem a néző valódi világának tereként értelmeződik. E mindenféle beavatkozástól mentes hely sokkal inkább a funkciót keresi, mintsem az esztétikai jelleget.<sup>144</sup> Az elő nem készített látványosság közvetlenségével hat a nézőre. Susan Bennett szavaival élve, a tér „nem kódolja” felül az előadást. Ha bachelard-i hasonlattal szeretnénk élni, az ebben a térben való létezés mód olyan, mint a konyhában lakozás, melyben a létezés egyszerű formája érvényesül.<sup>145</sup> A tér közvetlenségéhez többek között hozzájárul az is, hogy nincs előtér és függöny sincs, ahogy az megszokott a hagyományos gyakorlatban.

Az állandó (klasszikus) színházi gyakorlat észlelési környezete hasonlatos a barokk épületbelső megtapasztalásának élményével. Ha belépünk egy monumentális, barokk épületbe – fogalmaz Pogány Frigyes –, megkezdődik a barokk építészet nagy színjátéka: előkészítés, fokozás, kibontakozás. (Pogány 1955: 180)

A formálisabb színházak esetében az előkészítő fázist maga az épület képezi, amely általában a magas kultúrát reprezentálja, következőképpen ideológiailag már kódolva

---

<sup>144</sup> Az üzletház legyen olyan, mint egy üzletház – jegyzi meg Louis Sullivan. (Goodman 1983: 69) Az előadás tere tehát „nem szégyelli a funkciót”. Nem akar más lenni, mint ami.

<sup>145</sup> Ezzel ellentétes létezési formát kínál a kastély, amely Bachelard értelmezésében sokkal inkább a pompa iránti tudattalan vágyképpünket működteti.

van, ami már önmagában egyfajta távolságot teremt az előadás és a hétköznapi valós tapasztalat között.

Az előtér (mint a fokozás) a társadalmi reprezentációt szolgálja. Ahogy azt Roland Barthes is megjegyzi, arra ösztönöz, hogy egymást megfigyeljük, és magunk is megfigyelhetőek legyünk. Mindeközben akadályt gördít a szemlélés folyamata elé, átmenetet képezve a színpad és a színházépületbe való belépés pillanata között, mintegy arról gondoskodván, hogy liminális helyzetben tartsa a nézőt a két világ között.

A megfejtés izgalmát még jobban növelni igyekszik a függöny (lásd a kibontakozás), ami egészen a felemelkedésig függőben tartja a dekódolás folyamatát.<sup>146</sup> Mindez olyan tértapasztalást eredményez, amely leginkább a barokk kor „problematikus” térélményével rokonítható. Az észlelés és szemlélés folyamatába folyamatos feszültségek és feloldások sorozata lép. (Pogány 1955: 181) E változatos élménysor tehát az előadás világának feltárulkozását összetetté és „problematikussá” teszi.

A hagyományos dobozszínházi gyakorlat – amely az előadást csak az e célból épített színházépületben képzelel el – „nehézkedése” abban is megmutatkozik, hogy mindenféle szelekcióelvet nélkülözve, ugyanabban a doboztérben, strukturális sémában mutatja be az egymástól igen csak különböző műfajú reprezentációkat (lásd operett, monodráma, táncos musical, vígjáték, tragédia, történelmi darab stb.). A kortárs gyakorlat ezzel szemben – az environmentális terekkel – sokkal inkább szem előtt tartja azokat a Cornificius- és Bachelard-féle lényegi gondolatokat, miszerint az eltérő terek és formák más–más gondolatok és képek

---

<sup>146</sup> Amíg a díszletet függöny rejti, addig a közönség nem kezdheti el a dekódolási folyamatot. A két háború közötti brit színházakban az előadások vonzerejét a pazar díszletek képezték, és hogy még jobban fokozzák a közönség várakozását s növeljék az élvezetet, előszeretettel rejtették a látványosságot függöny mögé. (Bennett 2008: 32)

helyéül szolgálnak, hasonlatosan ahhoz, ahogy a különböző érzelmek is különböző helyszínekhez társulnak.

A *Curva periculosa* (monodráma) „intimitásértékei” jobban megnyilvánulnak az előadás e közvetlen terében, míg egy nagyobb tér nagyobb távolságokkal elhalkítaná az előadás apró kis rezdüléseit. A nagy terek a nagyobb horderejű megnyilvánulások helyéül szolgálnak. Az előadásunk utólagos „topo-analízise” kapcsán nemcsak arra fogunk emlékezni, hogy milyen volt a színpad doboztere (lásd a kulisszaszínpadai előadások esetében), hanem az utca melletti kis beugró térre, az ebből az egyszerű helyből fakadó körülményekre, a színésznő közvetlen közelségére, a térben szabadon álló és ülő nézők egyszerű létezési módjára, az utca zajára, illatára is, amik majd mind érzékenyen tanúskodnak mindarról, ami e kis térhez, mintegy az intimitás képzeletköréhez hozzátartozott.

Jelen írás remélhetőleg gondolatébresztő tud lenni ateinketben, hogy miként érthetjük meg jobban a színházi események értelmezését befolyásoló környezetet (a tér és a tárgyak szerepét) mint az előadást és a nézőt környező fenomenológiai szférát.

## 1.5. AZ ESZTÉTIKAI KÖZÖMBÖSSÉG

„Az a gesztus, amit tíz évvel ezelőtt tettem, amikor egy étkezés után az asztali maradékok véletlenszerű »rendjét« felragasztottam, mint valami domborműszerű kompozíciót, nem volt más, mint az adott helyzet rögzítése, mondhatni – egy adott szituációhoz való alkalmazkodás.” (Spoerri 1981: 274) Így vall Daniel Spoerri, aki egy ebédlőasztalt függesztett ki a kiállítóterem falára, fixálva a maguk pillanatnyi és esetleges elrendezésében a rajta levő dolgokat, cigaretták csikkjeit, ételmaradékokat, egyéb étkezési maradványokat, mintegy tárgyegyüttesként vagy háromdimenziós csendéletként.<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> (lásd 16. kép)

Ez lenne tehát a Nouveau Realisme, azaz az újrealizmus.<sup>148</sup> Ezzel egy paradigma végére értünk, miszerint: a valóságot nem ábrázolni, hanem bemutatni kell. Ebben áll a törekvés, vagy „horizontváltás”, avagy kulturális értékváltozás kiugró jellegzetessége. Sokan azért értik félre az elnevezést, hogy azt a realista/naturalista ábrázolással asszociálják, holott semmi sem áll távolabb az újrealistáktól – jegyzi meg L. Menyhért László –, mint éppen a realista ábrázolás. A kifejezés a valóságos tárgyak, vagy a valóságos környezet használatára vonatkozik. (L. Menyhért 2006: 34) A művészi közlés ez alternatív formája, azaz a közönséges tárgyak műalkotásba illesztése nem új keletű. A jelenségnek hosszú előtörténete van.

Az „új dada” („new dada”) vagy neodadaizmus lett az avantgárd mozgalom azon stílusnyelve, amely a kollázs módszerén keresztül leginkább ragaszkodott ahhoz, hogy kapcsolatot teremtsen a mű és a gyakorlati élet hétköznapi tárgyai között, eljutva odáig, hogy a valóság darabjait újra felhasználva, mintegy átdolgozatlanul építse be a műalkotásba. Erre a későbbiekben még visszatérünk. Noha a műalkotás – fogalmaz Georges Duby – arra való, hogy csendben szemléljük, és nem arra, hogy hosszan beszéljenek róla – gyakran nem megvilágítva, hanem elhomályosítva azt –, a következőkben mégis ezt tesszük.

Daniel Spoerri műve megpróbál több nézőpontot is játékba hozni, egyszerre több értelmezési szintet is kínálva a nézőnek. Vizsgálható a műalkotás-lét „illékonysága” szempontjából, ezek ugyanis egy teljesen más paradigma keretfeltevéleiből nőnek ki, abból, amely ellenáll a piacnak, az áruba

---

<sup>148</sup> Az irányzatnak mintegy előmozdítója a nagyvárosokat egyre nagyobb mértékben elárasztó szemét, amely lassan a városi művész természetes közegévé vált. A hulladék, amelynek korábban semmiféle jelentősége nem volt, így vált az élet és a művészet, a gondolat egyfajta megtestesülésévé. (Anglani 2009: 92)

bocsájtásnak és a kommercializálódásnak.<sup>149</sup> Spoerri volt az, aki először applikált a táblára romlandó anyagokat, ételmaradékokat, s ennek az eljárásnak az eredményét nevezte Eat artnak, vagyis ehető művészetnek. (L. Menyhért 2006: 35)

Aztán megközelíthetjük Daniel Spoerri művét úgy is mint különös jelenséget az érzékelépszichológia oldaláról, hiszen nevéhez fűződik a „csapdakép” (tableau-piège, azaz asztal-kép) mint furcsa képtípus. Ezen asszamlázs, háromdimenziós táblakép munkák különössége tulajdonképpen a képalkotás technikájában, nevezetesen nézőpontjukban van, abban, ahogyan könnyörtelen közvetlenségével állít a nézők elé egy ebédlőasztalt a kiállítóterem falára merőlegesen felfüggesztett állapotban, mintegy maga mögött hagyva a klasszikus prezentáció sémáját. A néző „csapdába esik” – innen az elnevezés is.<sup>150</sup> Ernst Gombrich ezt olyan lélektani jelenségként értékeli, ami akkor lép fel, amikor egy váratlan, vagy a szokásostól eltérő dolog, pl. egy szokatlan elrendezés sokkhatást vált ki a nézőből.<sup>151</sup> Minden új lény-

<sup>149</sup> E munkák megpróbálnak a lehető legteljesebb mértékben kitérni bármiféle „materializáció” elől. Walter De Maria *Vertikális kilométerek* c. alkotása is erre az elgondolásra adott válaszként születik, de ugyanúgy Robert Barry munkája is, aki azért hívta össze a közönséget, hogy egy fél köbméter héliumot juttasson az atmoszférába. A megvonás példaszerű művei továbbá a minimal art munkák is. Ezzel kapcsolatosan jegyzi meg Lucie-Smith, hogy a műalkotást nem annyira tárgyának kell tekinteni, amelyet birtokolni lehet, hanem sokkal inkább egy olyan mechanizmusnak, amely különleges élményeket hordoz. A kérdés már nem az, hogy „mi is ez”, hanem hogy miként reagálhatok én erre. (Lucie-Smith-et idézi Hegyi 1989: 310)

<sup>150</sup> Az 1945 utáni nyugati képzőművészetet feldolgozó kézikönyvek csaknem mindegyikében szerepel a csapdakép (piszkos edények, étkezés utáni maradványegyüttes, hamutartó és cigarettacsikkek asztalra vagy székre rögzítve, majd mindez a vízszintes helyzetéből kimozdítva, képként lóg a falon. (Ligetfalvi 2009: 29)

<sup>151</sup> Ha a néző ahhoz van szokva, hogy egy márványszobor tiszta fehér, akkor az színezve (pl. festett szemekkel), elevennek látszó voltával fogja meglepni. De ugyanúgy, ha a perspektíva nélküli

gében trükk vagy pozitív sokk, mindaddig, amíg mindenki számára nem válik elfogadottá. Onnantól kezdve, hogy evidenciává, következésképpen inaktuálissá és elavulttá válik, már nem tekinthető pozitívként, hanem sokkal inkább negatívként, amolyan válságtünetként. Aztán kialakul az igény, miszerint szükség van egy újabb sokkra. (Gombrich, Eribon 1999: 73–74)

Spoerri nem hozott lényegesen újat mindaddig, amíg a műnek a valósághoz fűződő kapcsolatát hasonló mód értelmezte, mint azt mások is tették előtte, ráadásul jelentősen korábban. Az előzmények (elő)története 1912-ig nyúlik vissza. Innen datáljuk azt a radikális és forradalmi lépést, amikor Georges Bracque egy falburkolatot imitáló tapéta darabjait ragasztotta egy rajzára, elkerülve azt a gesztust, hogy annak textúráját festéssel, azaz esztétikai közvetítésen keresztül jelenítse meg. De még ezt megelőzően Pablo Picasso – állítása szerint – 1911 vége felé alkotta meg az első olyan kollázsát, hogy egy festménye vásznára nádmintázatú linóleumdarabot ragasztott. (Greenberg 2013: 65) Bizonyítani azonban nem e helyütt kell, hogy valójában melyiküket illeti meg az elsőbbség.

Bracque és Picasso után művészek hada, mint Robert Rauschenberg, Eduardo Paolozzi, Allan Kaprow, Cy Twombly, Jasper Johns, Louise Nevelson stb., alkalmazta a dadaista kollázs módszerét, majdhogynem minden szelektivitáselvet nélkülözve.<sup>152</sup> Végső soron mindannyian – az enyhén dadaista utóízű munkáikban – ugyanazt az elvet követték: kérdéssé teszik a különbséget tárgy és műtárgy között. Egy idő után azonban ez a fajta közlés, e megszokottá és evidenssé váló struktúrák úgymond elkezdik „kolonizálni” a befogadók, nézők gondolkodását. Spoerri esetében a pozitív sokk tehát egy újabb szenzibilitás, a kortárs érzékeny-

---

képekhez vagyunk szokva, meglepőnek tűnik a perspektivikus ábrázolással való találkozás. (Gombrich, Eribon 1999: 73–74)

<sup>152</sup> Robert Rauschenberg a „combine painting” – jeibe integrálni akar minden olyan tárgyat, amely kapcsolódik az élethez.

ség egy újabb formájának keresésében mutatkozott meg, s e meghökkentő elem nem más, mint a csapdaképeinek saját-szerűsége, azaz szokatlan prezentálása. A nézőpont az, ami megütközést kelt a néző elvárásaival szemben.<sup>153</sup>

A mű értelmezési udvara azonban még itt sem zárul le, ugyanis mint a lehetséges olvasatok egyike köthető az a la Duchamp-féle gesztushoz mintegy annak parafrázisaként, a mindennapi tárgyak átesztétizálódásához, miszerint bármilyen közönséges tárgy (még a romlandó ételmaradék is) műalkotássá avanzsálódhat. Ez az esztétikai tranzakció, avagy a hétköznapi tapasztalat esztétikai szintre emelésének közvetlen tapasztalata a ready-made jelenséghez köthető.<sup>154</sup> Mint látható az előbbi töredékes vizsgálatokból, igencsak problematikus vezérfonalat találunk a vizsgálódásban, hiszen a Spoerri-féle mű nyitott jelentésrendszere többféle lehetséges szempontot is felvet. Az újdonság másutt keresendő.

A Spoerri mű által „helyzetbe hozott” pluralista problémakört még ennél is jobban kitágítva, egy újabb adekvát interpretációs lehetőség felvetését látom termékenynek, melynek vizsgálata olyan probléma felé terel, amely szélesebb összefüggésrendszerben vizsgálható, és a *Curva periculosa* előadás térelemzésével is kapcsolatba hozható.

---

<sup>153</sup> „ (...) a csapdaképeimnek kellemetlen érzést kell kelteniük, mert a nyugalmi állapotot gyűlölöm. gyűlölöm a rögzítést, az ellentmondást, amit a tárgyak rögzítése jelent; kiszakítani őket állandó változásokból és folyamatos mozgáslehetőségeikből, a változás és mozgás iránti szeretetem ellenére, tetszik nekem. az ellentétek, ellentmondások kedvesek nekem, mert izgalmat idéznek elő. és először csak ellentétekből adódik egy egész. a mozgás nyugvást idéz elő. a nyugvásnak, fixációnak, halálnak kellett mozgást, változást és életet provokálnia. magamban így képzelem legalábbis (\* Spoerri gyakran kisbetűvel írt, de az írásjeleket megtartotta). ” (Spoerri-t idézi Ligetfalvi 2009: 31)

<sup>154</sup> Noha – jegyzi meg Beke László -, a művészet minden jelentős irányzata, és minden egyes jelentős alkotása valójában a művészet és a valóság viszonyának újradefiniálásával próbálkozott. (Beke 1994: 152)

Andy Warhol Campbell-dobozai kapcsán jegyzi meg Jean Baudrillard: azok egyetlen haszna, hogy többé nem kell föltennünk a művekkel kapcsolatosan a szép és a csúnya, a valós vagy valószerűtlen, a transzcendencia vagy immanencia kérdését. (Baudrillard 1997: 20) Ebből a szemléletből azonban számos következmény adódik.

Baudrillard a művészeti praxisban egy újfajta retorika, egy másfajta beszédmód érvényességére hívja fel a figyelmet. Hogy Warhol dobozait vagy Spoerri műveit vesszük alapul, jelen kontextusban nincs jelentősége, ugyanis mind-ezen „megnyilatkozások” közös sajátossága, hogy ugyanarra az elvre, ugyanarra a kitüntetett gyakorlatra és tapasztalatra épülnek, ahogy Baudrillard mondaná: a minden esztétikán túli új esztétikára.

Az esztétikán túli vagy az esztétikán inneni világban élünk – fogalmaz Baudrillard. Mivel kívül kerültünk a szépen és a csúnyán, s képtelenek lévén rá, hogy megítéljük azokat, így teljesen fölöslegessé vált a művészetünkben bármiféle esztétikai rendeltetést keresni. Megszabadulva a szép és a csúnya mint esztétikai értékek kényszerű korlátaitól, a közönyre lettünk kárhóztatva. (Baudrillard 1997: 21)

A jelenkori paradigmában, avagy a posztmodern recepcióban a művek kortársi értelmezésében a klasszikushoz képest markáns az eltérés, egy másfajta diskurzusfajta körvonalazódik. Fontos szemléleti tényezővé vált, hogy a művek megmaradnak az értéksemlegesség területén, és ellehetetlenül mindenfajta esztétikai értékelés, ahogy (gyakran) annak a lehetősége is, hogy esztétikai értelemben állást foglaljunk. Ahogy Széplaky Gerda is fogalmaz, a XX. századi művészet a befogadótól már nem a szépet, a magasztosat, a jót, avagy az igazat kereső attitűdöt, hanem egy sokkalta nyitottabb, kulturális és esztétikai minták nélküli magatartást vár el. (Széplaky 2017: 9) A kortárs művészet teljes szabadsága pedig éppen ebből adódik, hogy a műalkotás közömbös az esztétikai minőségek iránt. (Gálosi 2017: 22) E kilépési kí-

sérlet, azaz az esztétikától való menekülés csaknem minden jelenkori művészeti forma meghatározó diskurzusává válik.

Ha visszatekintünk a színház alakulástörténetére, láthatjuk, hogy a különböző történeti korok a korigénynek megfelelően a színpadtípust és a reprezentáció játékerét esztétikailag kodifikálódott formaalakzatban képzeltek el. Minden kor megteremtette a maga esztétikai alakzatként értelmezhető, és divattá vált formakonstrukcióját, színház- és színpadformáját. E bevett műfaji és esztétikai kódok nagyon szigorúan meghatározták nemcsak az előadás térbeli szabályait, hanem előadásmódjának esztétikáját is, ezen belül is a néző és az előadás viszonyát, scenikai látványát, a díszletezést, a játékmódot, a rendezés és a tervezés mikéntjét, azaz a scenikus folyamat teljes koncepcióját. E jellemzők fényében – s hogy jobban alátámasszam az érvelésem –, nagyon tömörre fogva, álljon itt egy gyors áttekintés.

A görög színjátszás az Akropolisz alján alakította ki az előadás színhelyét. A nézőtér az Akropolisz oldalán emelkedett, sziklás, egyenetlen hely volt, ahonnan a tengerig lehetett látni. Az antik színház definíciós jegyeihez tartozik az orkhesztra, a szkéné és a theatron hármasa, amely csaknem minden antik színház kötelező tartozéka volt. E térbeli koncepció lehetőséget teremtett a dionüszia alkalmával az év legnagyobb összejöveteleire. Az V. században a színház a látványosság és a nagy csoportosulások, gyűlések helyszíne.

A középkori, vallásos színjátékok egy hármas formarendet követnek. Az előadások három fő színpadi formát alkalmaznak, amelyek esztétikailag kötött formakonstrukcióknak rendelődnek alá. A misztériumszínpad a mellérendelésen alapszik, a körszínpad a nézők által körbeállható látványosságot mutat, a mozgószínpad vagy az egyik változataként ismert kocsiszínpad a körmenetes játékok esetében használatos. E különböző színpadformák külön-külön ha-

tározzák meg az előadás vizuális diskurzusát és a szcenikai folyamat milyenségét.<sup>155</sup>

Az olasz reneszánsz színház perspektivikus színpada egyben a modern európai színház születéséhez való hozzájárulást is jelenti. Egy olyan esztétikai konstrukció ez, amely a színjátszás teljesen új rendszerét építi ki. Az új és egységes színpadképben a perspektíva alkalmazása – e látás- és ábrázolásbeli konvenció – a reneszánsz festészet eredményeinek alkalmazásában rejlik. Ez a fajta színpadtípus egy újfajta esztétikai látásmódot teremtett, amely nem plasztikus, mint a görögöké, hanem „színhelyoptikai”.

Az Erzsébet-kori angol színházak esetében a public theatre típusú, kör vagy nyolcszög alakú színházak jelentik a kanonizálódott formakonstrukciót (lásd *The Curtain*, *The Rose*, *The Globe* stb.) A rendkívül egyszerű és csaknem semleges/neutrális színpad (platformszínpad) a jellemző, amely majdhogynem megköveteli a gazdag és pompás jelmezek viseletét.

A XVIII. század a főúri színházak divatját jelenti. A kastély vagy a park különböző részeiben épített alkalmi színpadokat, majd XIV. Lajos idejében a kastélyokban működtetett magánszínházakat a versailles-i udvar diktálta stílus jellemezte. A jeu de paume-ból, azaz a labdaházakból lett színház jelentette a francia nyilvános színházak eredetét. E színháztípus már csak azért is említést érdemel, mert egészen a XVIII. századig e hosszú, téglalap alakú tér szolgál a játék színhelyéül.

Végezetül jöjjön a modern színháztípus a mai napig is használatos formarendjével. Azáltal, hogy tökéletesen elhatárolja a nézőteret a színpadtól, a nézőt az az érzés járja át, mintha egy tablót vagy képet nézne. Talán ezt a színpadképet lehet a leginkább esztétikailag, úgymond az esztétikai

---

<sup>155</sup> A vallási játékok esetében a szimultán színpad a szukcessziós színpadhoz képest nagyobb lehetőséget biztosított a nézőknek a látottakkal való tartós azonosulásra és az érzelmi felizzásra, mivel a játékhelyek állandó jelenléte nagyobb hitelességet árasztott. (Kotte 2013: 133)

szemléleten keresztül nézni, hiszen megteremtődik a kellő távolság a két világ (néző és előadás) között, és annak lehetősége, hogy a befogadó műként tekintsen a színpadi történésre.

Amint azt a történelmi változások mintái, korszecifikus színpadképei is szemléltetik, a különböző korok színpadformái túlnyomórészt esztétikai irányultságúak voltak. A reprezentáció pedig azzal jellemezhető, hogy szigorú esztétikai rendbe épült be. A kanonizálódott színházformák és színpadtípusok megszabták az előadások esztétikai jellegét, ami hol a játékmódban, hol a látvány vagy a rendezés terén mutatkozott meg hangsúlyosabban.

Megfigyelhető továbbá az is, hogy a különböző színházi formák miként változtatták az emberi nézőpontot, meghatározva ezáltal az illető történelmi kor vizuális rendszerének jellegét. Érdeemes lenne megfigyelni – Horváth Petra szóhasználatával élve – azt a „láttató” történetet, hogy egy-egy színházi kor formakonstrukciója, színpada, hogyan láttatott, illetve hogyan tartotta érdemesnek láttatni. A görögök esetében például a nézők lefelé, a középkori színpadok esetében felfelé, a kocsikra néztek. Míg a görög nézőt hatalmas távolság választotta el a látványtól, addig a középkor közel engedte magához a közönséget.<sup>156</sup> Röviden: színháztörténeti koronként azonosíthatók azok a konvencionálissá vált formakonstrukciók, kódolt színháztípusok/alaptípusok és az ezekből adódó esztétikai jegyek, amelyek a kor színjátkszáját és a nézők befogadási aktusait is meghatározták.

---

<sup>156</sup> A látás és a láttatás története hasonló mód végigkövethető a képzőművészet történetében is. Egykor tekintetünket fel kellett emelnünk az ikonra, amely az isteni jelenlétet materializálta kép formájában. A reneszánsz – a centrális perspektíva felfedezésével – az elvont nézőt valóságos személyvé változtatta, ami azzal is járt, hogy kijelölte a néző számára a legoptimálisabb és egyben kötött helyet. A modern művészet ezzel szemben felszabadítja a nézőt, lehetővé téve a mű egyidejűleg több nézőpontból való szemlélését. (Bourriaud 2007: 66)

Az imént vázolt törekvésekkel szemben a jelenkori színházi gyakorlat térkezelésében azonban a heterogenitás motívuma és a stabil értékorientáció hiánya a meghatározó. A posztmodern szituációban nem beszélhetünk „a” színpadformáról, hiszen többféle paradigma is „él” egymás mellett. A görög színpadtípus például a fesztiválszínházak esetében használatos (lásd Avignon-i vagy Badeni Fesztivál), a középkori színjátszás létformájának sajátosságai az utcaszínházi előadásokban köszönnek vissza. A modern, centrálperspektivikus színpadképszerkesztés az állandó (klasszikus) színházi gyakorlatban használatos, és mindegyikükre érvényes, hogy párbeszédképes, áthagyományozott formakonstrukciónak számítanak még ma is, a kortárs színházi gyakorlatban. Mindezen felsorolt formavilágok mellé rögtön hozzátehetjük az avantgárd formavízióját a környezetspecifikus, environmentális terekkel és az experimentális művészeti események térkonstellációinak a sokféleségével. Noha azt állítjuk, hogy a jelenkori gyakorlat a tradíciótól és esztétikai konvencióktól mentes, mégis azt tapasztaljuk, hogy előszeretettel nyúl vissza az előző korok színpadtípusaihoz, azok esztétikai alakzataihoz és specifikus jegyeihez.<sup>157</sup>

Visszaulva írásom képzőművészeti jellegű példaanyagára, a Spoerri-féle mű ahhoz a meggyőződésemmel kapcsolódik, hogy a kortárs hely- vagy környezetspecifikus előadások térkezelésében az újrealizmus által alkalmazott elv, annak mintegy transzpozíciója mutatkozik meg. Az esztétikai tapasztalat eme irányultsága vizsgálható a *Curva periculosa* terének vonatkozásában is.

Az esztétikai indifferencia mint az újrealizmus stílusnyelve leginkább a tér kiválasztásában vizsgálható. Ahogy a legkülönbözőbb dolgok, tárgyak, objet trouvé-k kerülhetnek a vászonra, úgy bármilyen hétköznapi tér az előadás és a művészi közlés helyévé válhat. A helykiválasztás nem

---

<sup>157</sup> Ahogy Lehmann is fogalmaz, el kell ismernünk az egymástól szétartó színházi koncepciók egyidejű jelenlétét, amelyben egyik paradigma sem jut „uralomra”. (Lehmann 2009: 14)

függ bizonyos esztétikai értékektől, és semmiféle konstrukciós elvnek nem alárendelt. Az előadás tere megmarad a szigorú értéksemlegesség keretei között. Így nyer legitimitást egy hotelszobában, metró aluljáróban, pincében, bevásárlóközpontban, garázsban, elhagyatott gyárépületben, egykori lőszergyárban rendezett színház, és még sorolhatnánk ad infinitum.

Az elv továbbá nagyban megegyezik a Duchamp-féle hitvallással is, ugyanis ready-made-jeivel kapcsolatosan azt vallotta, hogy a kiválasztásukat sohasem az esztétikai öröm diktálta, hanem az mindig a „vizualizált indifferencia” reakciójára épült, a jó vagy a rossz ízlés totális hiánya mellett, ami egyfajta tökéletes anesztézia. (Welsch 2011: 30) Az értékelési rosta megváltozott – fogalmaz Wolfgang Welsch. Megrendülnek és kérdésessé válnak bizonyos bebetonozott gondolkodásmódok és praxisok.

A történelmi korokban az előadás hagyományos jelzéseihez, elrendezéseihez mint diktátumhoz kellett ragaszkodni. A középkori vallásos színjáték esetében például a mennyország, a földi lét és a pokol megmutatásának mintegy kötelező velejárája volt, hogy azt a (hármasszoros) misztériumszínpadhoz kössék mint hagyományos jelölési rendszerhez. Ugyanígy a görög színjátszás esetében a hegyoldalon kialakított nézőtér és a fentről lefelé nézés jelentette az antik színjátszás úgymond „normál esetét”. Mindezekkel ellentétben a jelenkori gyakorlat szakít a reprezentáció bármiféle kötött és bevett elképzelésével. Az úgymond *anything goes* jegyében bármilyen tér bevonható és az előadás tereként működtethető anélkül, hogy bármilyen esztétikai formarendhez, „trendhez”, immanens tulajdonsághoz vagy támpontot jelentő normához illeszkedne, hasonlóan ahhoz a némi ételmaradékhoz, amely a táblára applikálva már elégséges feltételét képezi a műalkotás mivoltának.

Kínálkozik még egy tárgyalásra váró újabb szempont, amely a mű képződését illeti. Ugyanis a hagyományos mű mindig feltételez az alkotója részéről valamilyen művészi

tettet, esztétikai aktust, amely a kreálással, azaz a mű létrehozásával, az esztétikailag megkonstruálttal van szoros kapcsolatban. A mű ebben az értelemben tehát egy teremtő folyamat eredményeképpen jön létre.

Richard Wolheim a jelenséggel kapcsolatosan meg is jegyzi egy 1965-ös esszéjében, hogy a hagyományos műalkotásokat komoly munkával hozzák létre, míg a minimal art megalkotásakor elégséges a művész részéről pusztán kiválasztani egy már létező tárgyat. (Carrier 2010: 161) Robert Rauschenberg és Marcel Duchamp munkái eklatánsan példázzák e megváltozott „alkotói” folyamatot.

Duchamp megpróbálta a festészet technikai lehetőségeit olyan szinten „tökéletesíteni”, hogy lehetővé váljon a festés aktusát mint mozzanatot teljesen kikapcsolni az alkotói folyamatból. A festékfelhordás jellegzetes duktusát és kalligráfiáját, azaz az egyéni kézjegy nyomait próbálta láthatatlanná tenni, pontosan azt – jegyzi meg Pernecky Géza –, amire a sikeres művészek egyébként a legbüszkébbek szoktak lenni.<sup>158</sup> (Pernecky 2006: 77) A Spoerri-féle csapdaképek hasonló módon a művészi interpretációt s a művész személyes és egyéni kézjegyét nélkülözve mutatnak be egy szituációt – ahogy Ligetfalvi Gergely fogalmaz –, amolyan donner à voir-ként, azaz kínálkozásként, adódásként.

Az előbbieken tárgyalt képzőművészeti reflexió a kortárs színházi törekvéseket is áthatja. Konkrét példával érzékeltetve: a *Curva periculosa* jól mutatja, hogy a térben nem történik semmiféle beavatkozás, ami megváltoztatná, módifikálná annak jellegét vagy formáját. A rendezés nem megy ellenébe a környezeti adottságoknak, hanem azokat ténylegességükben tárja a néző elé, s így sokkal inkább felfokozza, mintsem kioltja a tér jellegét. A hétköznapi tere egy

---

<sup>158</sup> Az üveg hátoldalára festett képek nem mutattak meg semmit a festés aktusából. A kép lakkszerű, sima benyomása oly módon engedte érvényesülni a festék anyagát, ahogyan a színeket egyébként csak a gyári reklámnymotok szokták mutatni. (Pernecky 2006: 77)

neutrális prezentáción, egy nagyon letisztult, mondhatni steril formanyelven keresztül – welsch-i szóhasználatban –, mindenféle esztétikai szignatúrát nélkülözve válik a művészet terévé. Még a legkisebb jelzésértékű demarkációs vonalak sem jelennek meg az előadás terében. Sem a színészi játék, sem a nézők tere nem lett ki vagy megjelölve. A tér a hétköznapi rendeltetésének megfelelően működik. A nézők, noha színházi előadásra gyűltek össze, de ugyanúgy foglalnak helyet a színház bejáratánál lévő bárasztaloknál, ahogy azt a mindennapokban is teszik. A térrel kapcsolatosan tehát nem tapasztalni semmi olyan konstruáltságot, ami az előadásra utalna, ahogy az lenni szokott a klasszikus reprezentáció-elvű előadások esetében. Korunk, azaz a posztmodern művészet alaptendenciája tehát sokkal inkább ragaszkodik a prezentációhoz, vagyis a valószerű jelleghez, mint a reprezentációhoz, a mű-jelleghez, hiszen ez utóbbi mindig valamilyen esztétikai irányultságot feltételez.

Ezekkel a megjegyzésekkel a gondolatmenet végére értünk. A tanulság, amelyet le akarok vonni, elsődlegesen úgy összegezzhető, hogy az esztétikumtól való elrugaszkodás mint állandósult aspektus jellemzi jelenkorunk művészi megnyilvánulásait, és a mögöttük lévő gondolkodásmódot. Írásom továbbá hordozza azt a belátást is, hogy a hagyományos különbségtétel érvényét veszítette, miszerint esztétikailag csak az tud érvényes lenni, ami szorosan összefügg a kreálás, létrehozás vagy valamilyen konstrukciós elv tapasztalatával, azaz a hagyományos művészeti alkotófolyamat megszokott feltételeivel, szemben azokkal a dolgokkal, amelyek önnön valóságukban, mintegy közvetlenül és át-dolgozatlanul emelkednek be a művészet világába (lásd egy étkezés maradványai). Az újrealizmus tehát kérdésessé teszi e hierarchikus megkülönböztetést.

Az elemzés egyik végkövetkeztetése, hogy e képzőművészeti szemléletmód érvényességi köre kiterjeszthető a kortárs színházi gyakorlatra is, ahol a környezetspecifikus, „talált terek” kapcsán ugyanazt a kritikai programot látjuk működni.

## 1.6. A NÉZŐI LÉT SZOMATIKUS FORMÁJA

Valie Export feminista performanszművész az 1968–1971 közötti időszakban tíz európai város utcáján állt ki meztelen mellkasán egy dobozt viselve. Majd felkérte a járókelő férfiakat és nőket, hogy az elfüggönyözött dobozon keresztül érintsék meg a mellét, a bábészcodók szeme láttára.<sup>159</sup> A felkérés igencsak furcsa helyzetbe hozta a résztvevőket. A mindenki számára láthatóvá váló „beavatkozásnak” értelemszerűen döntő jelentősége volt a megélt élmény vonatkozásában.<sup>160</sup>

Egy másik, ugyancsak a feminista megnyilvánulásairól (is) ismert művésznő, Yoko Ono egy 1964-es eseményén, egy színpad padlóján térdelve várta, hogy a közönség tagjai egymást váltogatva, fokozatosan levágják róla a ruhát. A levágott ruhadarabokat az akcióban résztvevők megtarthatták. Ono mindeközben mozdulatlan maradt, amíg a performansz – belátása szerint - véget nem ért.<sup>161</sup>

A két performansz, a *Touch Cinema* és a *Cut Piece* közös lényegi sajátossága, hogy szoros testi, azaz szomatikus kapcsolatot alakít ki a nézővel. Nemcsak számításba veszi a néző szomatikus részvételét, hanem egyfajta „szerződést” feltételez vele, mintegy az együttműködésére apellál.

E performanszok oly mértékben szorulnak a nézői részvételre, hogy működésképtelenné válnak a közönség aktív hozzájárulása nélkül. Ilyen értelemben tehát amolyan „cselekvési összefüggésről” beszélhetünk, hiszen az előadó és a nézők cselekedetei szorosan összefüggenek és kiegészítik egymást.

<sup>159</sup> (lásd 17. kép)

<sup>160</sup> Ahogy azt Morse Peckham is megjegyzi, a jelenkori művész szerepe majdhogynem megköveteli, hogy olyan érzékelési tereket vagy situációkat hozzon létre, amelyek zavarba ejtő élményt nyújtanak a szemlélőnek. (Peckhamet idézi Gablik 1998: 74)

<sup>161</sup> (lásd 18. kép)

Ezt a függőségi relációt igencsak jól szemlélteti Andy Clark ún. produkciós rendszere, amelynek lényege a „ha–akkor” párok halmaza. Clark szerint a „ha” egy feltételt ír körül, amely ha érvényesül, egy akció végrehajtását eredményezi, az „akkor”-t. A „ha–akkor” párt vagy a feltétel–akció szabályt nevezzük produkciónak. (Clark 1996: 43) A performanszok tehát sok esetben (olykor kizárólag) a néző testi részvételén, a gesztusain, testi megnyilvánulásain keresztül nyernek értelmet.<sup>162</sup> A néző lesz tehát az, aki létrehozza és formát ad a „műnek”. A performer előadása tehát a nézői részvétel eredménye, utóbbi az előadóhoz (performerhez) hasonlóan a szuverén alkotó szerepét veszi magára. A nézői részvétel tehát nemcsak amolyan szupplementum, hanem esszenciális és konstitutív a művész és– John Dewey megnevezésében – eme „aktuális műalkotások” számára.<sup>163</sup>

Ez egy olyan részvételre való felkérés, amelynek teljesítése kevésbé a szellemi, annál inkább a néző testi, szomatikus dimenziója számára jár kielégítő érzéssel. A befogadást tehát egy heterogén tapasztalati totalitás jellemzi, de ezen belül is erős hangsúlyeltolódás történik, ugyanis a művész

---

<sup>162</sup> Marina Abramović és Ulay első közös performanszuk egyike, az *Imponderabilia* is igencsak jól szemlélteti, hogy az effajta művek mennyire erősen feltételezik a nézővel való testi kontaktust. A két performer a múzeum bejáratánál „ajtóként” mozdulatlanul állva, majdhogynem kötelező módon megtapasztaltatja a belépni kívánókkal a szoros testi kontaktust. A látogatók csak úgy juthatnak be a múzeumba, ha átréselik magukat a két performer meztelen teste között.

<sup>163</sup> John Dewey a művészet lényegét nem a pusztá artefaktumokban látja, hanem abban a dinamikus, gyakorlati tevékenységben, amely által az létrejön. Ennek értelmében az esztétikai folyamatot előtérbe helyezi a produktummal szemben, következésképpen megkülönbözteti a „művészi produktumot” az „aktuális műalkotástól”, miszerint az első miután megalkották (lásd festmény, szobor stb.) az emberi tapasztalattól függetlenül létezhet, míg utóbbi a „tapasztalat minőségeként” nyer meghatározást. (Shusterman 2003: 79–80)

szemiótikus teste helyett a performer fenomenális teste lesz a meghatározó. (Fischer-Lichte)

A művészet ilyenszerű megtapasztalása eltér a hagyományos néző–mű kapcsolattól. Az eseménybe való szomatikus involválódás az eddigiektől eltérő, sokkal gazdagabb, átfogóbb és dinamikusabb esztétikai tapasztalatot jelent, lévén hogy a reprezentációval való kapcsolat nem pusztán szellemi szinten, hanem a szómán mint központi médiumon, azaz a szomatikus érzékelésen (taktilitáson) keresztül is megtörténik. A néző teste különböző érzelmi modulációknak van kitéve, így a különböző szomatikus benyomások és érintkezési formák láncolata alakítják a befogadást. A néző testi, azaz szomatikus tapasztalásának tehát legfontosabb feltétele, hogy fizikálisan is részt vegyen a műben, eseményben, mintegy testileg is megtapasztalva azt. A részvétel e szomatikus formája valójában nem új keletű.

A kortárs képzőművészet területén a XX. század második felétől megjelenő művészeti irányzatok, a fluxus, a happeningek, a performance-művészetek, body artok, environmentek, in situ installációk, a különböző teremtett szituációk, eseményművészetek (event) stb. esetében központi jelentőségűvé vált, hogy ezekre mint tapasztalatra tekintettek, éppen ezért a néző testi jelenléte konstitutív jelleggel bírt. A minimal art, később az analitikus konceptualizmus képviselői is arra sarkallták a nézőt, hogy változtassa meg státusát, és megpróbálták a műalkotás befogadásának pillanatában aktívabbá tenni, és azt tudatosan beépíteni a részvétel aktusába. Itt nemcsak Johann J. Winckelmann és Friedrich Hegel meglátásáról van szó – fogalmaz Oskar Bätschmann –, miszerint a szobroknak és a képeknek szükségük van befogadóra, hanem az effajta művek esetében a kiállítás-látogatóktól sokkal inkább azt várják el, hogy az installációkkal és a tárgyakkal folytatott interakcióért cserébe feladják befogadói pozíciójukat. Mindez azt jelenti, hogy a tárgyi esztétika felfüggesztődik a folyamatesztétika javára. (Bätschmann 1999: 77)

A jelenkori gyakorlat tehát nemcsak az alkotó nézőpontját veszi figyelembe, hanem a mű jelentése a befogadóval való közös (kettős) tevékenység, viselkedés, cselekvés, reakció eredményéből születik. Dewey-i „címkével” fogalmazva, „a művészet múzeumi felfogása” mint távolságtartó attitűd immár nem időszerű. Már nem lehet eltekinteni a befogadó szomatikus érzékelésétől, a testtől mint a befogadás nélkülözhetetlen médiumától.

A néző szomatikus részvétele az előadásban azonban nem mindig problémamentes. Röviden azt mondhatjuk, hogy amennyiben a néző testileg, azaz szomatikusan is részt kíván venni a reprezentációban, az esztétikai tapasztalat e szomatikus irányultsága csaknem automatikusan maga után vonja a szerepváltást, azaz a nézői szerepkör megváltoztatását. A nyugati színházi kultúra ugyanis a nézőt alapvetően passzív befogadóként, mondhatni amolyan marginális elemként, mintegy „testetlen jelenlétként” tartja számon. De nem mehetünk el ama tény mellett sem, hogy a görög „*theatron*” szó a nézés színterét jelenti, hangsúlyosan egy olyan médiumot jelöl, amely a szemet és a látást foglalkoztatja.<sup>164</sup> Fogalmazhatunk úgy is, hogy az alapvető színházi szituációból adódóan a nézők gyakorlati helyzete a taktilitástól teljesen leválasztott. Más szóval: nézhetnek, de nem érinthetnek. (Pavis 2003: 96)

Az, hogy a néző résztvevővé – fischer-lichte-i fogalommal –, társszobjektummá váljon, az addigi tradicionális szerepkörök felbomlását, vagy fogalmazhatunk úgy is, hogy azok „hibridizációját”, áthatását és egymásba fordulását fel-

---

<sup>164</sup> A görög „*theatron*” szó a nézés színterét, azaz egy olyan médiumot jelöl, amely elsősorban a szemet és a látást foglalkoztatja, ami lényegében azt jelenti, hogy a néző független attól, mennyire érintik meg a látott dolgok, annak tudatában nézi végig a színpadi történéseket, hogy nem szabad beavatkoznia. (Fischer-Lichte 2009: 10)

tételezi.<sup>165</sup> De hogy jobban megértsük e kortárs nézői szerepkörök problematikus voltát, termékenynek tűnik, ha e problémátérbe beemeljük Erving Goffman szerepelméletét.

Goffman tézise szerint az ember a szerepek tekintetében egyfajta holding- társaság, amely egy sor, egymáshoz semmilyen lényeges vonással nem kapcsolódó szerepet fog össze. A kérdés csak az, hogy hogyan irányítja ezt a társaságot, ezt a szerep-szegregációt. (Goffman 1981: 18) Ha e szerepelméletet a szociálpszichológia területéről a színházi kontextusra vonatkoztatjuk, akkor a dolog úgy fest, hogy a kortárs művészeti gyakorlatban a néző ugyanazon reprezentáció keretében egyszerre néző és résztvevő/alkotó is. A problémát tehát pontosan az okozza, hogy a színházi gyakorlatban a nézői státus nem függeszthető fel, ugyanis a reprezentáció egy fundamentális relációt feltételez a nézővel, következésképpen néző nélkül nem beszélhetünk színházról. Mindezt jól bizonyítják a színházról alkotott minimál definíciók (Peter Brooké és az Eric Bentley-féle), amelyek szerves része a néző. Amennyiben a néző megszűnik nézőnek lenni, az már a happening területére viszi az eseményt, ugyanis közönség nélkül semmit nem érnek ezek az előadások.

A nézőnek az előadásban/eseményben betöltött „szerepét” tekintve a változás akkor következik be, amikor a színház egyre hangsúlyosabban kezd elmozdulni a performanszművészet irányába. Ha korábban a nézőtől mindössze annyit vártak el, hogy az előadással – mint „rögzített képpel” – szembeni kritikáját amolyan kívülálló tanúként, passzívan, magába fordulva nyilvánítsa ki, a hatvanas- hetvenes évek művészeti gyakorlata átírja az addigi tradicionális modellt, azaz megkérdőjelezi az objektum és szubjektum hagyományos modelljének mint diszjunktív alapállásnak a megalapozottságát.

---

<sup>165</sup> Ahogy Jacques Rancière is fogalmaz, a határátlépések és a szereposztások felbomlása manapság a színház és a kortárművészet meghatározó ismertetőjegyei.

A performanszok jól mutatják, hogy a részvételre felkért nézők igencsak szokatlan, olykor kényelmetlen helyzetbe kerülnek. A testi érintkezés az előadók és résztvevők között mindkét esetben fenntartásoktól terhes. A problémát legfőképpen az okozza, hogy míg a tradicionális nézői szerepkör ismert, miszerint a nézőtől a hagyományos „esztétikai” attitűdöt várják el, addig nem világos, hogy milyen magatartásminták működtethetők ebben az új szerepkörben, amely a társalkotó státusával ruházza fel a nézőt.<sup>166</sup> Ezt nevezi Oskar Bätschmann tapasztalat- alakításnak, miszerint a mű és a befogadó korábbi pozíciói nem alkalmazhatók többé. A befogadó-résztvevőnek fel kell adnia szemléelői pozícióját, hogy interakcióba léphessen a művel. Megjegyzendő, hogy e „folyamatesztétika” a befogadást gyakran a pszichofizikai folyamat irányába tereli, így sok esetben az egzisztenciális veszélyeztetettség érzését váltják ki a résztvevőkből.<sup>167</sup> (Bätschmann 1999: 73)

---

<sup>166</sup> A domináns színházi gyakorlat értelmében a klasszikus polgári nézői szerep kimerül abban az igencsak „szűken” értelmezett nézői létben, miszerint a néző mozdulatlanul, amolyan kontemplatív módon, passzívan ül székében, s noha Jacques Rancière szerint a néző is cselekszik azáltal, hogy megfigyel, kiemel, összevet, értelmez, okozati kapcsolatokat keres, azaz egyszerre az előtte játszódó előadás távoli nézője és aktív értelmezője, de lényegében megmarad a látvány „egyszerű” recepciójánál.

<sup>167</sup> A tapasztalat alakítása azt feltételezi – fogalmaz Oskar Bätschmann –, hogy a közönséget egy nem várt szituációval lepik meg, vagy folyamatok részesévé teszik, amelyek kiváltják a tapasztalatot. Még a hagyományos autonómiával rendelkező, tradicionális műveknek is tapasztalatokat kell előhívniuk a befogadóból. Mindez a közönség aktív, noha nem minden esetben problémamentes – részvételét implikálja. A kiállítóterem ilyen szempontból ma is ideális helyszínnek bizonyulnak és korábban is azok voltak. A látogatóknak egy teljesen új hozzáállást kell kialakítaniuk a művek (akciók) befogadása érdekében. Így nemcsak a művész funkcióját kell újraértelmezni, hanem a befogadó és a művek (installációk, szerkezetek, akciók) szerepét is. (Bätschmann 1999: 76)

Ez az immár új szerepkör számos lényeges kérdést vet fel, hiszen az érintés egy ténylegesen intim helyzet velejárója. Megérinthető-e egyáltalán egy idegen nő melle? Etikusa-e egy ismeretlen intim testrészével érintkezni, egy testileg közeli, intim helyzet részesévé válni – még akkor is, ha a kezdeményezés, a felkérés az előadó (performer) részéről jön? Nem ad-e visszaélésre lehetőséget, ha valaki kiszolgáltatott helyzetbe hozza magát, és a néző mintegy „kihasználva a helyzetet” erre reagál is? Kezelheti-e bárki egy számára ismeretlen testét oly módon, mintha az mindössze egy testzőleges tárgy lenne? Mennyit és főleg mit ildomos levágni a felkínált ruhadarabból? Könnyen belátható tehát, hogy a nézői lét, azaz a befogadás e szomatikus formája milyen problematikus változásokat, dilemmákat eredményez.<sup>168</sup> A nézőnek dönteni kell az ún. állapotátmenetről, amennyiben a szomatikus tapasztalást a befogadás folyamatához kívánja kötni. Képes-e rátalálni a megfelelő viselkedésmintázatra, illetve az egymással bináris oppozícióban, azaz erisztikus kapcsolatban lévő szerepkörök megfelelő működtetésére?<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Mivel a műélvezet e tapasztalati (szomatikus) vetülete nem mindig problémamentes, ezért a befogadók többségének sokkal könnyebb a kritikai figyelmet a vizuális reprezentációra fordítani, mint a taktilis vagy egyéb szómaesztétikai érzékelésekre. (Shusterman 2015: 307)

<sup>169</sup> Noha eddig amolyan szimbolikus „rendként” a szerepkörök határozott szétválasztása dominált (színész, néző), ma a kettő egymásba olvasztását tapasztaljuk – fogalmaz Erving Goffman. Ezzel kapcsolatban jegyzi meg Peter Brook, hogy ha eddig arra törekedtünk, hogy a színészt minél jobban kiemeljük a nézők sorából, ma ezzel szemben az a meghatározó, ha a kettő egymásba olvadása valósul meg. (Goffman 1981: 13)

### 1.6.1. A szövevény hangsúlyossá válása a kortárs művészeti gyakorlatban

Az *Adva van: 1. a vízesség 2. a világtógáz* című művén Duchamp arra kényszeríti a nézőt, hogy a leskelődő pozícióját magára véve, kukucskáljon be az environment homlokzatát képező spanyol paraszt kapun. A néző egy széttárt lábú guminővel, hangsúlyosan nemi szervének látványával találja szembe magát. Az így feltárulkozó női alak kezében gázlámpát tart, arcát pedig elfedi szőke hajzuhata. A látvány és legfőképpen a mód, ahogy az felkínálja magát, a voyeurisztikus látnivágyást váltja ki a nézőből.<sup>170</sup>

A női test, de ezen belül is erőteljesen a nemi szerv közvetlen feltárulkozását látjuk Annie Sprinkle performanszában is. A prostituáltból és pornósztárnőből lett feminista performanszművész *Poszt Pornó Modern Show* című performanszának keretében tárja a nézők elé könyörtelen közvetlenséggel meztelen nemi szervét. Az esemény címe, „Nyilvános méhnyak-kinyilatkoztatás”.<sup>171</sup> (*Public Cervix*)<sup>172</sup> Ami jelen írást e két műből közvetlenül érinti, az nem más, mint a prezentálás módja, és ezzel máris közelebb kerülünk a probléma lényegéhez.

A duchamp-i látvány mondhatni a konvencionális (re) prezentáción keresztül tárul a nézők elé. A kulcslyukon belésvé a taktilistól elzárt, mindössze a vizualitáson keresztül, a tekintet által eltárgyasított látvány tárul elénk, amely így mindössze képként, mintegy a tekintet tárgyaként jelenti az esztétikai élvezetet. A test észlelése tehát kizárólag a vizualitásra redukálható. Ezzel szemben a Sprinkle-féle tett egy erőszakosan jelenvaló testet a maga hús-vér valóságában tár

---

<sup>170</sup> (lásd 20. kép)

<sup>171</sup> lásd Kérchy Anna fordítása In: <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2004/XIII.-evf.-2004.-januar/Koenyoertelen-testreviziok>

<sup>172</sup> (lásd 19. kép)

a látogatók elé. Az erőteljesen eroticizált női test konkrét materialitásában jelenik meg.

A két mű kétségtől jól szemlélteti a különbséget ugyanazon téma eltérő (re)prezentálásán keresztül. Míg az egyik esetben az esztétikai közvetítésen keresztül jutunk a látványhoz, a másikban a direkt akción keresztül. Utóbbi esetében tehát a szemantikai dimenzió dominanciájának helyére a jelek érzékileg felfogható materialitása és a pragmatikai dimenzió dominanciája kerül.

Más összefüggésben is hasznos volna a tárgyaltak elemzése. Csak röviden térek ki a képzőművészet és a body art közötti párhuzamra. Ha alaposabban megvizsgáljuk Hieronymus Bosch, Francisco Goya vagy Michelangelo Buonarroti festményeit, láthatjuk, hogy az emberi testek ábrázolásából (hozzá kell fűznünk, hogy sok esetben a bizarr, olykor kegyetlen jelenetek ábrázolásából) nincs hiány ezeken a képeken.<sup>173</sup> Hasonló testképekkel találkozunk, és nagymérvű egyezés mutatható ki a body art és a performance művészetben is, de a lényegi különbség, hogy az utóbbiak a testet mintegy átfogóbb tapasztalatként, élő, materiális vonatkozásában tárja a néző elé.

Ha tehát az említett festmények bizarr testképeit a mai gyakorlatba szeretnők transzponálni, akkor az olyan új művészi formák szembetűnő vonásait vehetjük alapul, mint a performansz és a Body art (lásd Rudolf Schwarzkogler, Hajas Tibor, Gina Pane, Abramović, Rebeca Horn, Klein Beuys, Vito Acconci, Pierro Manzoni, Burden stb.), amelyek a testet mint materiális anyagot mutatják, túllépve annak pusztá leképezésén festményen, fényképen vagy szob-

---

<sup>173</sup> Lásd Hieronymus Bosch-nak „*A gyönyörök kertje*” című alkotását („*A játékosok pokla*” c. részlet), ahol a hatalmas hagyományos szárnyasoltár, az ábrázolások szellemiségében rengeteg olyan bizarr részlettel kiszínezett elemet tartalmaz, amelyeket nehezen lehet „keresztényinek” nevezni (lásd a különböző bűnök, élvezetek és borzalmak kavalkádját). (Beke 2013: 221)

ron.<sup>174</sup> Ma már nem a testről készített mű a meghatározó, hanem maga a test válik a tulajdonképpeni művé. Ahogy azt Richard Shusterman is megfogalmazza, a performanszművészet annyiban kitüntetett, hogy a testre vizuális végtermékként vagy műtárgyként tekint, szemben a hagyományos gyakorlattal, ahol a test megmarad a létrehozás és az észlelés eszközeként. (Shusterman 2015: 23)

Mindezen túlmenően, a tárgyalt jelenségeken keresztül szerettem volna e fejezet központi gondolatát felvezetni, a szóma hangsúlyossá válását mint kortárs érzékenységet és annak („problematikus”) aktualitását. Nézetem szerint a felhozott példák sejteni engednek bizonyos preferenciákat, nevezetesen a test hangsúlyossá válását a kortárs művészeti gyakorlatban. Hogy jobban alátámasszam az érveimet, nézzük a színházi gyakorlatot.

A modernitás korát megelőzően a testiség csak kivételes esetekben vált hangsúlyos tárggyá, pl. a phallosz emlegetése kapcsán az antik komédiában, Gloucester púpjá, Woyzeck betegsége kapcsán stb.<sup>175</sup> (Lehmann 2009: 195) Tehát a modernitás korát megelőzően a test fizikai valósága elvileg mellékes maradt. (Lehmann 2009: 195) A dramatikusan és posztdramatikusan színházi paradigma lényegesen eltérő módon valósítja meg a testek általi kommunikációt.

A dramatikusan színház a test szemiotikai fogalmára épít, mintegy előtérbe helyezve azt, azaz a jelhasználat egyik lényeges alakja lesz – jegyzi meg Lehmann. Ezzel szemben a posztdramatikusan gyakorlat a testet óhatatlanul a maga konk-

---

<sup>174</sup> A testművészet az 1960-as évek elején kialakult művészeti irányzat. A Body arttal foglalkozó alkotók azt vallják, hogy a művészet csak akkor tud hiteles lenni, ha azt a saját testünkkel is alátámasztjuk. Ez a nézet azonban gyakran a legszélsőségesebb önpusztító attitűdhöz vezet. (L. Menyhért 2006: 91)

<sup>175</sup> Noha a testek nézése egészen mást jelentett az antik színházban, mint amit a modern és újomodern korszakokban – jegyzi meg P. Müller Péter –, de végeredményben a tekintetnek kitétt testek (még ha megváltoztatott alakban, maszkban, koturnusban voltak is jelen) képezték a színházi esemény sor alapját. (P. Müller 2009: 315)

rétságában tárja a néző elé.<sup>176</sup> A test kizárólag saját jelenlétere utal, nem ölti magára jelölő módját, következőképpen nem egy valóságos dolgot vagy jelentést tesz jelenvalóvá, hanem egy lehetséges létezőt. (Lehmann 2009: 196–197) Noha a színház alakulástörténetében a test alkalmazása eltérő módon valósult meg, de lényeges elemét képezte a mindenkori reprezentációnak. Legyen szó bármilyen művészeti gyakorlatról, a testek – jegyzi meg P. Müller Péter – mindig és mindenkor ki voltak és ki vannak téve annak, hogy tekintetek irányuljanak rájuk. (P. Müller 2009: 315) De térjünk rá a címben foglalt tézisre, hiszen jelen vizsgálódás a néző (esztétikai) tapasztalásának szomatikus formáira próbál meg rávilágítani, ugyanis nem csak a színészi test, de a néző-befogadó testi tapasztalatai is másként értelmeződnek a különböző paradigmákban.

Jelen írás állítása szerint a nézők szomatikus tapasztalata szoros kapcsolatot alakít ki a térbeliséggel, éppen ezért elengedhetetlennek tűnik a térbeliséggel összefüggő problémák feltárása. Arra a lényegi elmozdulásra kívánok rámutatni, hogy a hagyományostól eltérő, hely- vagy környezetspecifikus terek miként változtatják meg a nézők szomatikus tapasztalatát és érzékelését, illetve miben nyilvánul meg e tereknek a nézőre és a befogadásra gyakorolt konkrét hatása. De nézzük, honnan is datálható a változás.

Egy „új nézőművészet” megszületésének az igénye fogalmazódott meg, melynek kialakulása Antonin Artaud („kegyetlen színház”), Bertolt Brecht („epikus színház”), valamint Jerzy Grotowski („szegény színház”) igencsak paradigmatis elközelítéseihez vezethető vissza. Noha meglehetősen másképp, de mindannyian az „új nézőt” kívánták megformálni. Artaud fogalmazza meg elsőként, hogy meg kell változtatni a színpad és a nézőtér viszonyát, megszün-

---

<sup>176</sup> Az olyan posztdramatikus testképek, amelyek a Societas Raffaello Sanzio színházi munkáiban feltűnnek, jól mutatják, hogy miként válnak kíméletlenül láthatóvá az öregedő, pusztuló, beteges, fáradt és kimerült testek. (Lehmann 2009: 198)

tetve ezáltal a néző „távolságtartó” pozícióját, hogy az ne a „másik oldal” perspektívájából szemlélje a történeteket, hanem a történések kellős közepén találja magát: „A közönség a terem közepén foglal helyet, forgó székeken, a cselekmény pedig körülötte, minden szinten, minden dimenzióban, a teremben és a fölötte futó erkélyen bontakozik ki.” (Artaud 1999: 189) Grotowski elképzelései is a nézőnek az előadáshoz való újfajta viszonyulását kívánták megteremteni. Artaud-hoz hasonlóan ő is a néző és színész közti távolságot számolta fel.

Grotowski szerint a színész ne a nézőnek, hanem a nézővel konfrontálódva [...] játsszon, és ez az elv, ez a közösen létrehozott eseményjelleg érződik lényegében mindazon előadásokból, ahol a közönséget megpróbálják bevonni a játékba, megváltoztatva ezáltal az alkotás és a befogadás feltételeit. Nem véletlen az sem, hogy a Laboratórium Színház előadásaira legföljebb ötven nézőt engedtek be, hiszen egy nagyméretű nézőtér nem alkalmas arra, hogy intenzív konfrontáció jöhessen létre nézők és színészek között. (Simhandl 1998: 464) Megjegyzendő azonban: mindez még nem jelenti azt, hogy a nézőnek részt kell vennie az előadásban. Grotowskinál ugyanis a közönség részvételének fogalma kimerül abban, hogy a néző „követni” tudja a színészt. (Fischer-Lichte 2001: 669–670)

A néző fizikai részvételét az előadásban/eseményben, illetve a befogadói oldalról érkező reakciók (tudatos és szándékos) beépítését az előadásba elsőként az amerikai avantgárd teremti meg (lásd Richard Schechner színháza).<sup>177</sup> A neoavantgárd előadásokban megváltozni látszik az egyko-

---

<sup>177</sup> Schechner a *Dionysus in 69*-ben (a Performance Group első produkciója) Grotowski elmélete és gyakorlata alapján kívánta megvalósítani a rituális színházról vallott saját elképzeléseit. Feloldva a nézőtér és a színpad közötti határvonalat, a teljes színházat environmentté változtatta. Azonban míg Grotowskinál a térbeli elrendezés továbbra is a színész és a néző szembenállását szolgálta, addig Schechnernél a nézők szabadon dönthettek egyrészt az

ri, tradicionálisnak tekintett színházi alaphelyzet, kommunikatív viszony néző és előadás között, és olyan színházi szituációk kialakítása válik meghatározóvá, amelyekben a közönségtől elvárják, hogy társalkotóként vegyen részt az eseményben. Ez a színházi szituáció – fogalmaz Lehmann – meghaladja a színháztérrel kapcsolatos korábbi elképzeléseket is, aminek eredményeként a néző teste is az előadás részét képezi. (Lehmann 2009: 146)

Megváltoznak a nézői megnyilvánulások, felértékelődik a cselekvés, és megnyílnak a nézők interakciós lehetőségei. Ennek az interakciónak az alapelve pedig a nézői részvétel.<sup>178</sup>

Ahogy tehát közeledünk a jelenkori gyakorlat felé, egyre hangsúlyosabbá válik, hogy az esztétikai gondolkodás miként próbál egyre erőteljesebben reflektálni a testtel kapcsolatos érzéki dimenziókra és miként tükrözi azokat. A mai installációk terét – jegyzi meg Hans Belting – maga a néző foglalja el, akit korábban sosem tūrtek meg a műben, mindig csak a mű előtt. A jelenlét a műről áttevődik a szemlélőre, aki immár nem néző, hanem egy olyan játék részese, amely neki szól. (Belting 1999: 22)

Az előadás konvencionális dobozszínpadi kontextusból való kikerülése által megváltozott a teljes nézői lét. A kortárs, környezetspecifikus terek nemcsak az előadások milyenségét határozzák meg, de igen erőteljesen befolyásolják a nézői létet is. Ezek a terek nem annyira ábrázoló jellegűek, mint a hagyományos gyakorlatban. Az előadást nem pusztán az esztétikai szemlélődés tárgyaként mutatják meg, hanem sokkal inkább a néző bevonásán keresztül a térbe,

---

előadásban elfoglalt helyüket illetően, másrészt a részvétel mértékét tekintve is. (Fischer- Lichte 2001: 680)

<sup>178</sup> A korábbi művészeti gyakorlatra jellemző hierarchikus kommunikációs struktúrák helyett – fogalmaz Szijártó Zsolt -, a dinamikus, dialógus-alapú szituációk helyeződnek előtérbe. Hadd tegyük még hozzá Szijártó azon találó megfogalmazását, miszerint a kommunikációs teret, a „cselekvési tér” váltja fel. (Szijártó 2018: 9)

közvetlen érzelmi hatásokat gyakorolva rá. Ezek a terek állandó érintkezésbe és konfrontációba vonják be a nézőt és az előadást.

A hely- vagy környezetspecifikus (environmentális) terek tehát (lásd elhagyatott gyárépület, hangár, a város egyik kerülete, utca, házak, magánlakások) mind olyan helyszínek, térbeli komponensek, amelyek egyrészt új megvilágításba helyezik a klasszikus vagy a modern szövegeket, és ami jelen írás szempontjából meghatározó jelentőségű, hogy a közöniséget, a nézőket egy teljesen másfajta viszony kialakítására készítetik az előadással, illetve a többi nézővel szemben. (Pavis 2006: 175)

Az eddigieket összegezendő azt mondhatjuk, hogy a színházművészetben a történelmi avantgárd előtt e fizikai, azaz szomatikus részvételre irányuló nézői attitűd keveset tárgyalt tapasztalatnak számított. Ellenben az avantgárd törekvésektől kezdve ez az új színházi gyakorlat és ezek az új (környezetspecifikus, talált) terek jobban és tudatosabban építenek a befogadó testi érzékeire, erősen megváltoztatva az élmény természetét. Ezek a terek nemcsak a „klasszikus” szövegeket helyezik új megvilágításba – ahogy azt Lehmann mondaná –, hanem a néző részéről is egy újfajta befogadómódot írnak elő. A megélt szomatikus tapasztalatunk, de még a magatartásunk is teljesen másként alakul a különféle terekben. Ezért sem mindegy, hogy a néző milyen térben figyeli az előadást, milyen távolságról, milyen szögből stb. Ezek a hatástényezők sok esetben a háttérben maradnak és nem mindig tudatosodik, hogy befolyással vannak a befogadásra.

Ezzel azonban adva van egy további összefüggés is, ugyanis attól a perctől kezdve, hogy a néző a színésszel (performerrel) együtt közös térben nyilvánul meg, a közöniség részéről érkező szomatikus megnyilvánulások (mozgás, gesztus, magatartás) mind-mind beleíródnak a közös térbe, aminek lényegi következménye, hogy ezek a nézői megnyilvánulások az előadáshoz tartozóként értelmeződnek, eszté-

tikailag értékelhetővé válnak, noha a háttérben maradnak, és explicit módon nem tudatosítjuk őket. A nézők e szomatikus tapasztalásának vizsgálata teljesen háttérbe szorult, hiszen a hagyományos színházi helyzet (lásd olasz színpad) amúgy sem tette lehetővé e testi megnyilvánulások beépülését az előadásba.

A konvencionális nézői lét úgymond kanonizált formája, a hagyományos „esztétikai” attitűd lényegesen leszűkítette és – ahogy Richard Shusterman is fogalmaz – elszegényítette az esztétikai tapasztalat domíniumát, a befogadás és a műélvezet hatókörét. Mivel a negyedik fal konvencióján keresztül az előadás, jelentéktelenné teszi a néző/befogadó testi vonatkozását – a hagyományos esztétikai elvárásrend értelmében tudomást sem akar venni a nézőről –, így értelemszerűen azt sem veszi figyelembe, hogy a néző bármely cselekedete feltételezi annak a testét. Pedig amikor a befogadó a sötét nézőtéren (esztétikailag közömbös vagy semleges jellegű térben), székébe lehorgonyozva, mozdulatlan, úgymond „rendszerszerű” állapotban követi az előadást, még ez az „olvasási folyamat” is feltételez – mint esztétikai tapasztalat – szomatikus megnyilvánulásokat, amelyeket a hagyományos gyakorlat mint „zárt értékrendszer” nem vesz tudomásul, és határozottan kirekeszt az esztétikai élményből, holott ez mind hozzátartozik a befogadás rendjéhez. Ahogy Richard Shusterman is fogalmaz: „[...] még a vizuális művészetek élvezete is mindig túlmutat a pusztán vizualitáson [...]”. (Shusterman 2015: 24) El kell fogadunk a tényt, bármilyen fájdalmas is – fogalmaz Nicolas Bourriaud –, hogy bizonyos kérdések mára érdektelenné váltak, és fel kell ismernünk azokat, amelyek manapság foglalkoztatják a művészeket. A kortárs művészeti gyakorlatban ugyanis már nem pusztán a látás általi megtapasztalás a meghatározó, hanem a néző egész testét, teljes fizikai jelenlétét, történetét és viselkedését adja a „műhöz”, eseményhez. (Bourriaud 2007: 50)

A jelenkori néző tehát egy sokkal változatosabb – mondjuk így – „műveletkészlettel” dolgozik, és egy újfajta tapasztalattal konfrontálódik. Megtörtént annak felismerése, hogy a testnek, a szómának központi szerepe van nemcsak a mű létrehozásában, de annak észlelésében és befogadásában is. Következésképpen egy teljesen másfajta szomatikus diszpozícióról beszélhetünk a konvencionális és a jelenkori színházi gyakorlat kapcsán. Utóbbi meglehetősen „erőteljesebb” esztétikai tapasztalatban részesíti a nézőt.

Mivel a konvencionális, kulisszaszínpadí gyakorlat nem tette lehetővé a szómával kapcsolatos nézői gesztusok megnyilvánulását – elutasította azt mint esztétikailag értéktelent –, így a nézői lét ezen esztétikailag illegitimnek tekintett testi aspektusa nem képezte a vizsgálat tárgyát, és éppen ezért nem is alakult ki ezzel kapcsolatosan egy közös beszédmód vagy diskurzus. Kérdés tehát, hogy hogyan lehet értelmezni, esztétikailag megközelíteni, leírni e nézői lét szomatikus formáit, amelyet sokkal összetettebb érzéki tapasztalat jellemez, mint a hagyományos gyakorlatban. A vállalkozás azért is problematikus, mert mindegyik előadás sajátos, csakis rá jellemző térrel rendelkezik, esztétikai szempontból pedig határozott egyéniséggel, minek következtében mind egy új alapállásból indít, alig-alig mutatva közös jegyeket.

Az analitikus esztétika, de jellemzően a nyugati filozófiai hagyomány a testet mint olyant meglehetősen háttérbe szorította. (Shusterman 2015: 75) Így a kortárs művészeti gyakorlat aktuális mozzanatainak, jelen esetben a néző előadásban való szomatikus megnyilvánulásainak elemzésére elégtelennek bizonyul egy olyan esztétika, amely a testet az esztétikai legitimitás határán túlra taszítja.

Az esztétikum intézményesített művészetünkben meglehetősen szűken értelmezett, s legfőképpen az élet gyakorlatától való éles elválasztása révén definiálódik. (Shusterman 2003: 273) Mindez előhívja annak szükségességét, hogy egy pragmatistább esztétikai diszkusszió felől közelítsünk a

problémához, s ezáltal sokkal inkább a művészet valóságghatására mint időszerű jelenségre fókuszáljunk.

Richard Shusterman egy olyan esztétikai diszciplínára tesz javaslatot, amely pragmatikusan egyesíti a szomatikust és a spirituálist, a testet és az elmét egy integrált gyakorlat és tapasztalat révén. (Shusterman 2003: 31) E kitágult esztétikai gondolkodás által sokkal jobban megragadhatóvá válik a jelenkori művészeti gyakorlat problémafókusza. Ez egy olyan esztétika, amely sokkal inkább foglalkozik korunk élő esztétikai kérdéseivel és új művészi formáival, nevezetesen a test bevezetésével az esztétikai gondolkodásba.

A „szóma” és az „esztétika” szavak összeillesztéséből létrejött „szómaesztétikán” keresztül Shusterman döntő fontosságúnak tartja, hogy a test mint az emberi érzékelés egyik legfontosabb ágense, mint tapasztalásunk központi helyszíne egy legitim esztétikai diskurzus részét képezze. A megtestesülés esztétikájában azért is döntő fontosságú a test, mivel valamennyi tapasztalatunk megtestesült – jegyzi meg Shusterman.

A művészet érzéki szépségeinek élvezete fontos szomatikus dimenzióval rendelkezik. Egyrészt testi érzékszerveinkkel ragadjuk meg őket, másrészt a művészet érzelmi értékeit szomatikusan kell (meg)tapasztalni.<sup>179</sup> (Shusterman

---

<sup>179</sup> Legyen szó a művészi megnyilvánulás bármilyen formájáról, az első lépés a befogadás vonatkozásában mindenekelőtt szomatikusan történik. Számos vizuális műalkotás (legyen az festmény, szobor, fotográfia vagy installáció) – jegyzi meg Richard Shusterman - tudatosan feltételezi a nézők szomatikus álláspontját. (Shusterman 2015: 23) Michelangelo Sixtusi kápolnabeli freskóit csak úgy tudjuk maradéktalanul szemrevételezni, ha folyamatosan felfelé nézünk (a képek nézésének meglehetősen kényelmetlen pozíciója ez), de Christo Yavacheff (bolgár származású művész) műveinek (lásd a becsomagolt műveit: Reichstag, tengerpart, sziget stb.) a megtekintése is fizikai erőkifejtést feltételez, ami egyértelműen befolyással van magára a műélvezetre. A középkori misztériumszínpadok hasonló mód megkövetelték a nézők helyváltoztatását, azaz a recepció alatti szomatikus ön-

2015: 72) A szómaesztétika újdonságértéke tehát abban áll, hogy a vizualitás primátusa mellett más érzékelési és észlelési folyamatok is kitüntetett figyelmet kapnak, amelyek jelentősen alakít(hat)ják a művészet esztétikai tapasztalatát. A filozófiai, azaz a hagyományos esztétika határán ugyanis túlmutat ez az újfajta esztétikai érzékenység, azaz a testnek az esztétikai tapasztalatba való bevonása, hiszen az esztétikai élmény mindössze egy szűk területre, a látás általi befogadásra korlátozódik.

A szómaesztétika fő orientációja tehát a test, hangsúlyosan ráirányítja a figyelmet. A testet mint tapasztalásunk központi helyszínét értékeli esztétikai szempontból, és mint az esztétikai vizsgálódás alapvető tárgyát és témáját határozza meg. A pragmatista esztétika egy integrált gyakorlat révén az előadáshoz csaknem szerves, immanens hozzátartozóként, azaz esztétikailag legitimként képes a néző testi vonatkozásait értelmezni. Az eddigi analitikus esztétika a néző e fizikai létét teljesen figyelmen kívül hagyta, mintegy összeegyeztethetetlennek tartotta a szómát (a befogadó testiségét, korporalitását) az előadás nyújtotta esztétikai élménnyel. A pragmatista esztétika felszámolja tehát a binarizmus e problémáját.

A szómaesztétika alkalmazása azért is tűnik adekvát elemzési módnak, mert igencsak „összetett diverzitás” jellemzi. Általa leírhatóvá válnak mind a belső testi tapasztalatok, mind a külső szomatikus reprezentációk: a nézők szomatikus önhasználata, az esztétikai tapasztalat testi di-

---

használatát. A terület pluralitását jelzi, hogy nemcsak a befogadás vonatkozásában beszélhetünk szomatikus tapasztalatról, hanem a művész testhasználata is szomatikusan vizsgálható, főleg az olyan művészek esetében, akik a műveket felfokozott testigénybevételre, azaz az alkotás eme testi vonatkozásán keresztül hozzák létre, mint: Jackson Pollock (plafonról lelógva csorgatja a festéket a vászonra), Yves Klein antropometriái stb. Mindezen esetekben az alkotás az érzéki észlelés folyamata felé tolódik el.

menziója, szomatikus gesztusok, testtartás stb., olyan dolgok, amelyek befolyással lehetnek a reprezentáció alakulására.

A szómáesztétikát tehát azért alkalmazom, mert egy olyan értelmezési keretet ad, az esztétika egy olyan emancipatórikus kiterjesztését teszi lehetővé, illetve egy olyan megfelelő nyelvi kontextussal szolgál, amely által megragadhatóvá, leírhatóvá és reflektálhatóvá válik a kortárs nézői lét, azaz a befogadás jelenkori mechanizmusa. Hogy mindezen elgondolás alátámasztást nyerjen, vizsgáljunk meg néhány konkrét példát. Jelen írás példaanyaga a *Curva periculosa* utca-színházi produkció. Kezdjük mindjárt a térrel, pontosabban a térbeliséggel összefüggő jelenségek feltárásával.

A szómának – jegyzi meg Shusterman – van gyakorlata abban, hogy miként idomuljon az egyes – fizikai, szociális – terekhez. (Shusterman 2015: 305) Az úgymond „idomulás” – de nevezhetjük alkalmazkodásnak is – teljesen másképpen történik a hagyományos nézőtéren, mint jelen előadás terében.

A hagyományostól eltérő terekben, ahol a néző nem számolhat a „biztonságot” jelentő elsötétített nézőtérrel, a megfigyelő szubjektumot az állandó szomatikus „fegyelem” és tudatosság jellemzi. Mivel teljes jelenlétében látható marad, mintegy a teljes előadás idejére bekerül az észlelés rendjébe, csaknem tendenciaszerűen felülvizsgálja szomatikus magatartását, viselkedésmódját (gesztusait, testtartását). Ugyanis bármilyen, a nézők részéről érkező megnyilvánulás esztétikai karaktert ölt és az előadáshoz tartozóként értelmeződik.

A néző mindvégig tisztában van azzal, hogy a tér egy igencsak „szubjektív pozícióba osztja be”, hiszen jelenléte és ezzel együtt a teste sokkal körültekintőbb esztétikai figyelmet kap, szemben a hagyományos kulisszaszínházi kontextussal, ahol – amolyan kodifikált szabályként – teljes testi lényével rejtve marad. Mi több, az egyén (néző) személyisége is megmutatkozik a többi néző előtt, hiszen a szomatikus kifejezés mód stílusa, a testi reakciók mind árulkodóak a személyiséget tekintve. Egy görnyedt testtartás,

vagy a szemkontaktust kerülő, lesütött tekintet, a színésznői „provokációra” válaszoló (gátlásos) gesztusok valóban kifejezőek és sokatmondóak lehetnek az illető néző jellemével kapcsolatosan.

Nemcsak a néző pusztá fizikai teste kerül a reflexió előterébe, hanem az olyan mentális, szellemi és érzelmi megnyilvánulások is, mint a pirulás, zavartság, szégyenkezés stb. (természetesen nem csak az érzéseket negatívan érintő hatásokról van szó), azaz az olyan megélesek, amelyek a nézőben történnek meg mentális vagy pszichés szinten, de a testen keresztül mutatkoznak meg. Ugyanis a mentális élet és a szomatikus tapasztalat – jegyzi meg Shusterman – nem választható szét, hanem lényegi egységet alkotnak. (Shusterman 2015: 48)

Az olyan jelenetek, amikor a színésznő kommunikatív interakcióba kezd, és egy férfi nézőhöz olyan kérdést intéz, hogy: „Miért járnak a férfiak a prostikhoz? Mi? Mit akarnak, mit várnak? Miért nem ülnek otthon?”, majd sokkal személyesebb hangnemben rákérdez, hogy: „Te jársz kurvákhoz?”, „És ha véletlenül elmennél, akkor miért mennél el?” jól szemléltetik, hogy miként nyilvánulnak meg és kerülnek felszínre a néző részéről a belső szomatikus megélesek. A néző ilyen helyzetben zavarba jön (jöhet), egyrészt azért, mert tudja, hogy a figyelem középpontjába került, és izgatottságát különböző fintorokon és a mimikán keresztül próbálja palástolnia. Másrészt a kérdések erősen intim jellege miatt olyan pszichológiai mechanizmusok, szomatikus reflexiók indulnak be, mint az elpirulás, pulzusszám növekedés, légzés felgyorsulása stb. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy megnő a néző reprezentációs tudatossága azáltal, hogy ki van téve a többi néző tekintetének. Hirtelen elkezd alkalmazkodni, és a testen megjelenő érzelmeket megpróbálja visszaszorítani, elhalkítani.

További nehézséget jelent, hogy a nézőnek meg kell találnia a módját, hogy úgy rendezze el magát „szomatikusan”, ahogy az az általa kívánt megjelenésnek megfelelő. Az

arcvonások és a testtartás kifejezéseit nem egyszerű dolog uralni, és még nehezebb, ha még egy tükör sem áll a rendelkezésre, s így a néző kizárólag a propriócepcióra támaszkodhat. (Shusterman 2015: 318) Mindezen művelet a néző részéről tehát szomatikus introspekciót, azaz önészlelést feltételez.<sup>180</sup> A fényképezés megélt folyamatához hasonlóan tehát a befogadás aktusában a propriócepció hangsúlyozódik (lásd szomatikus önészlelés), aminek következményeként a néző tekintete saját testére és érzékelésének módjára irányul, s figyelemmel lesz saját szomatikus megnyilvánulásaira.

Az előadás recepciótere igencsak alkalmas a néző ezen szomatikus ingereinek a felkeltésére és aktiválására. Egyrészt a néző szabadon járkálhat a térben, ami már önmagában egy sajátos, kinesztetikus mozgásélményt jelent. Másrészt olyan közelségbe kerül néző és színész, hogy megérinthetik és – mintegy szomatikusan – „megtapasztalhatják” egymást. A látvány tehát érzékileg (is) adott. Ezzel kapcsolatosan kiemelendő az a jelenet, amikor a színésznő megáll egy fiatal pár mellett, és a férfi néző karját a saját nyaka köré fonja, miközben a következőt mondogatja: „Figyelj! Kurva ciki lenne, ha eljátszanám itt neked a rendes lányt, aki fut még egy kört dugás előtt. De akarom, hogy tudd, hogy semmi akadálya annak, hogy nagyokat és jókat szeretkezzünk!”<sup>181</sup> Majd egy következő jelenetben arra kéri a férfi nézőt, hogy adja fel neki az ingét.<sup>182</sup>

---

<sup>180</sup> Roland Barthes találó megnevezése, az „önmaga előadásának aktusa” hasonló helyzetet feltételez. A fotografikus pózolásban az alany – mintegy önmaga előadásának aktusában – a megfelelő pózba szeretne beállni. Erről így ír: „Nemigen tudom, hogyan próbáljak meg belülről hatni a bőrömrre. Elhatározom, hogy ajkamon és szememben halvány, »kiismerhetetlennek« szánt mosoly »fog bujkálni«. Ebből egyszerre olvashatják ki jó tulajdonságaimat, valamint azt is, hogy valójában jól szórakozom a fotografálási ceremónián.” (Barthes 1985: 16)

<sup>181</sup> (lásd 11. kép)

<sup>182</sup> (lásd 10. kép)

Az így kiváltott nézői reakció természete nagyon eltérő lehet attól, amit a hagyományos gyakorlatban megengedhet magának a néző. Fizikailag, testileg is reagálhat, hiszen félre léphet a színésznő testi közeledése elől, kikerülheti a testi kontaktust, vagy megérintheti hasonló mód a színészt, de akár agresszívan is reagálhat, ami erősen átírhatja a színészi munkát. Ahogy azt Lehmann is megjegyzi, az *involvement* jegyében a nézők résztvevőként akár meg is változtathatják a performansz kimenetelét, sőt meg is szakíthatják. (Lehmann 2009: 145–146) Ez utóbbi esetet jól illusztrálja, amikor az egyik előadás alkalmával egy meglehetősen eltúzott nézői részvétel majdhogynem átírta az előadás végét, ami megegyezik a nyitó „motívummal”: az úttesten megálló zöld autóból kidobnak egy lányt, aztán a nap lejtárával utánajönnek, ugyanabba az autóba betuszkolják és vadul elhajtának. Az egyik előadás alkalmával azonban egy férfi néző az előadás vége felé közbelépett és megpróbálta megakadályozni, hogy a színésznőt beemeljék az autóba és elhajtssanak vele. Az incidens nagy dulakodássá fajult, és csak nehezen sikerült az előadás egyetlen férfinézőjének (az autó sofőrjének) feltartóztatni az implikálódásban erősen elszánt nézőt annak érdekében, hogy az előadás a forgatókönyvnek megfelelően érjen véget.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> Jean Baudrillard szerint az ilyen és ehhez hasonló helyzetekben ölt testet igazán a részvételen alapuló hiperszocializáció. A focimeccsek jól mutatják, hogy milyen az, amikor a szerepek fölcserélődnek, és a nézők átmennek szurkolóból közreműködőbe, amely előadás – valljuk be, fogalmaz Baudrillard – sokkal jobban elbűvöl, mint maga a meccs. Nem kell sajnálkozni, ha egy rockkoncerten összetörnek kétszáz széket, hiszen ez a siker jele. Ugyanis a mai nézőtől azt kívánjuk, hogy közreműködő legyen, hiszen ez a részvétel kultúrájának mindenkori vezérmotívuma. A kérdés csak az, hogy meddig tart a részvétel, és hol kezdődik a túlzott részvétel. A jó részvétel – jegyzi meg Baudrillard – addig tart, amíg annak csak a jelei mutatkoznak meg, ám a dolgok nem mindig így történnek. (Baudrillard 1997: 69)

A lényegi különbség tehát a hagyományos befogadás és az „új” között elsősorban abban rejlik, hogy az utóbbi számít és épít a néző szomaesztétikai érzékeire is, a nézői lét közvetlen prakticitására, ami egy sokkal idősebb, progresszív befogadói gyakorlatot jelent. A nézés tere tehát nemcsak a szemlélés helye, hanem akár többretű műveletek tereként is értelmeződik. Nemcsak a tudatban létrejövő élmény a meghatározó, hanem konstitutív szereppel bír a néző testi, azaz szomatikus tapasztalata is. A befogadás érzelmi színezete válik jóval gazdagabbá, következésképpen az élmény is sokkal specifikusabb, mint a hagyományos perspektívaszínpadi kontextusban.

Mindennek elemzése azért is nagyon fontos, mert nem mindegy az előadás alakulása vagy végkimenetele szempontjából sem, hogy a nézőt a színésznővel folytatott kommunikatív interakció során milyen viselkedéses diszpozíció határozza meg, milyen szomatikus hozzáállást tanúsít, vagy milyen szomatikus reakciót fejt ki az interaktivitás nyomán fellépő érzelmi tényezők hatására. Más szóval nem mindegy, hogy miként reagál a színésznői „provokációra”.

Ezek az esztétikai válaszreakciók mindig a néző pillanatnyi diszpozíciójától függnnek, ezért előadásról előadásra változnak. Ebben a tekintetben a szomatikus önészlelés nagyon hasznos lehet, hogy tehát a néző tudatában legyen testi és izomreakcióinak, amelyek úgymond szervesen integrálódnak az esztétikai tartományba.

Eddigi gondolatmenetünk megmutatta, hogy a jelenkori művészeti gyakorlat valódi és adekvát megértéséhez a hagyományos esztétikai kritériumok nem elégségesek, és szükség van egy új esztétikára, a „megtettesülés” esztétikájára. Nemcsak a művész teste hangsúlyozódik (lásd a performanszművészet, a Body art stb.), hanem a néző teste is mint esztétikai szempontból alapvető, és nélkülözhetetlen médium. A néző részéről érkező szomatikus megnyilvánulások tehát esztétikailag is legitim részét képezik a reprezentációnak.

Az elemzés megpróbálta világossá tenni, hogy a kortárs hely- vagy környezetspecifikus terekben e nézői megnyilvánulások esztétikai érvényességet vindikálnak maguknak azáltal, hogy egy olyan közös térbe íródnak bele, ahol a színész és a néző testi megnyilvánulásai sajátos viszonyrendszerbe kerülnek és nem választhatók szét egymástól.

Jelen írás állítása, hogy ezek a nézői szomatikus megnyilvánulások nem maradhatnak értelmezés nélkül. A befogadás és az esztétikai tapasztalat testi dimenzióira a Shusterman-féle szómaesztétikán, azaz egy olyan pragmatistább esztétikán keresztül reflektáltam, amely kitolja az esztétika hagyományos határait.

A fejezetet Lehmann ama gondolatával zárom le, miszerint a színházi előadás során a színészek színpadi és a közönség nézőtéri viselkedéséből közös szöveg születik, a színház elégséges leírásához azonban a teljes szöveg olvasására van szükség. (Lehmann 2009: 10)

## 2. LÁTVÁNY, KÉP

### 2.1. A KÉPEK NÉLKÜLI SZÍNHÁZ

Amikor megállapodtam jelen fejezet címénél, még nem számoltam azzal, hogy e talán túl korán megfogalmazott kategória cseppet sem problémamentes. Homlokráncolásra ingerelheti az olvasót a szótársítás: képek hiánya mint „tételező” kijelentés, egy olyan korban, amikor tudjuk, hogy napjaink művészettapasztalatában leginkább a látványról szóló diszkussziók kerülnek az érdeklődés homlokterébe.<sup>184</sup>

Továbbá: a címben megfogalmazott jelenség túl sokat ígér. Talán nem szerencsés a fejezetet olyan címmel indítani, amely egy olyan kortárs jelenség megértésének a szándékát jelzi, amelynek tisztán látásához még meglehetősen sok időnek kell eltelnie.<sup>185</sup> Nem véletlen tehát a feltűnő jelenség – jegyzi meg René Berger –, hogy a legtöbb történész a

---

<sup>184</sup> A legtöbb posztmodern elmélet is a képek dominanciáját, és ezzel együtt a világ érzékelésének megváltozását hangsúlyozzák. Jean-Luc Nancy megjegyzi, hogy e képek nélküli világban a képek bősége és áradata szabadul el, elburjánzik a látvány, amely végül semmire sem utal, semmit sem tesz láthatóvá. (Nancy 2001: 32) Ma már mindenki a kinézetével van elfoglalva. Látszatot teremtünk, és nem azt mondjuk, hogy: létezem, itt vagyok, hanem: látható kép vagyok – look, look! –, fogalmaz Jean Baudrillard. Valamiféle reklámidentitásra van szükségünk, minekutána nem is annyira az egészségre törekszünk, sokkal inkább a test reklámatású kisugárzására. A divat és a megjelenés nyelve a kinézetet, a lookot helyezi előtérbe. (Baudrillard 1997: 25)

<sup>185</sup> Mai viszonyunk a művészethez – Paul Klee szavaival szólva – „retrospektíve megterhelt”, ezért is nehéz a jelen vizuális kultúráját tisztán látni, illetve egy ezzel kapcsolatos – szilárd talajon álló – diskurzus kialakítása.

múltba zárkózik, s nemigen merészkedik a jelenbe, azzal érvelve, hogy az idő még nem végezte el a munkáját, még nem teremtődött meg a kellő távlat az ítélkezéshez. (Berger 1984: 137)

Noha tengernyi szakirodalma van a kortárs művészeti gyakorlatban lezajló *képi fordulat* (pictorial turn) jelenségének, de arról talán még mindig viszonylag kevés értekezés született, hogy a képek új, szinte paradigmaticus jelleggel megváltozott létmódja milyen képolvasást és látványtapasztalatot feltételez. E futó megjegyzések csupán arra hivatottak rávilágítani, hogy még ha vizsgálódásaim előrehaladtával elegendő érvet sikerül is majd felsorakoztatnom a címben summázott jelenség létezésének alátámasztására, a problémából adódó kételyeim és viaskodásaim továbbra is megmaradnak. Peter Boscoe, egy XVIII. századi író jelmondata: „régiben bizonytalankodtam, most már nem vagyok benne biztos”, találóan fejezi ki a vizsgálandó jelenséggel kapcsolatos, kissé bizonytalan álláspontomat.

Szükségét érzem előzetesen megjegyezni, hogy nem kívánok amolyan apodiktikus kijelentésekbe és kimerítő igényű elemzésekbe vagy végső tézisekbe bocsátkozni. Már csak azért sem, mert úgy gondolom, hogy maga a problémamag is elutasít mindenféle merev, szentenciaszerű megállapítást. Jelen írás tehát nem több, mint egy saját nézőpont és értelmezési kísérlet felmutatása a maga személyességében. Néhány reflexió és esztétikai kérdések felvetését s azok továbbgondolását célzó vizsgálódás, amely esetleg további kutatások előkészítéséül szolgálhat. A tanulmányhoz egy egyszerű jelenség szolgáltatta az inspirációt. Induljunk ki tehát abból a megfigyelésből, amelyet Ernst Gombrich ír le a *Művészet és illúzió*ban.

James Cseng, aki festészetet tanított, egyszer elvitte tanítványait egy vázlatkészítő kirándulásra Peking egyik régi városkapujához. Amikor Cseng arra kérte a tanítványokat, hogy rajzolják vagy fessék le ezt a tájat, a fiatal gyakornokok egészen zavarba jöttek, mígnem az egyik arra kérte Csenget,

hogy adjon nekik legalább egy képes levelezőlapot az adott épületről, hogy legyen mit lemásolniuk. (Gombrich 1972: 84) Hol van tehát a képileg felfogható táj, a rajzolásra vagy festésre szánt tájrészlet? Röviden: hol van a kép? S mivel Jan Mukařovský szerint alapvető módszertani követelmény, hogy minden olyan problémát, amely látszólag csupán egy művészetet érint, más művészetekben is megvizsgáljuk,<sup>186</sup> ezért mutatis mutandis egy a kortárs színházi gyakorlatból vett analogikus jelenséget kísérünk meg továbbgondolni.

Lássunk tehát hozzá magához az elemzéshez, azt téve meg kiinduló kérdésnek, hogy tudjuk-e az előadáshoz tartozó „képiségeként” szemlélni egy olyan tér látványát, amely nem esztétikai keretek között komponálódik, és amely a valóshoz, azaz a nem-művészi „tartományhoz” tartozik. Hegyi Lóránd szavaival élve akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy meg tud-e történni a *valós*nak az „esztétikai birtokbavétele”.<sup>187</sup> A jelenség azért is érdemel különös figyelmet, mivel a kortárs kifejezésrendszer egyre inkább „leírja” már

---

<sup>186</sup> v. ö. (Mukařovský 2007: 40)

<sup>187</sup> Úgy gondolom, hogy a fogalmak terén némileg pontosítanunk kell, ugyanis az environmentális színház fogalma is többféle jelentésréteggel bír. Jelen esetben azokkal az előadásokkal foglalkozom, amelyek kifejezetten szabad térben játszódnak, olyanokban, ahol a látványt a valóság vizuális szférája képezi, s ahol nem történik semmi utalás látvány szinten arra, hogy az illető tér szervesen kötődne a performer játékához, tehát ott, ahol a látvány teljesen megmarad a valós regiszterben, és így igencsak nagy diszkrepancia van a performer játéka és a környező valós vizuális szféra között. Fontos már az elején ezt tisztáznunk, hiszen a Peter Brook- vagy az Ariane Mnouchkine-féle színházak is environmentális térben zajlanak, mégis képesek megteremteni azokat a feltételeket, amikkel a hagyományos színház is rendelkezik. Mivel így nincs különbség, nem sok értelme lenne, hogy e színházak látványával mélyrehatóbban foglalkozzunk. A lényeg tehát a *valós* jelenléte, amit az említettek jól kirekesztenek mind a látványból, mind a játékból. A lehetőségek erre adottak. Az általában tárgyalt terekben pontosan az a lényegi, hogy e határok úgymond homályban maradnak.

azt a percepció sémát, amely a monadikus magányában elszigetelt nézőtől mindössze a vizuális észlelésre redukált szembenállást feltételezi.<sup>188</sup> A kérdés tehát az olyan reprezentációk kapcsán vetődik fel, amelyek a konvencionálistól eltérő (lásd perspektívaszínpad) térszervezési és képpalkotási módszerek szerint alakulnak. Mielőtt belekezdenénk téziséink kifejtésébe, elengedhetetlennek tűnik, hogy a fogalomértelmezés terén némi pontosítást tegyünk.

---

<sup>188</sup> Ahogy a tudományokban, éppúgy a művészetekben is a dolgok átalakulnak, megváltoznak, bizonyos ideák kifáradnak vagy kiüresednek. Ma már egy megváltozott percepció sémával operálunk, ami lényeges eltérést mutat az egykori karteziánus perspektivizmus vagy a camera obscura által a megfigyelő szubjektum számára lehetővé tett látási módhoz képest. A jelenséget, ami a művészeti mezőben zajló változást illeti, Julius Overhoff az „anyag elégésének” nevezi. Bizonyos követelményeknek egy napon eleget tettünk – jegyzi meg Overhoff –, és így használandó el például az 1900-as évekre az összes elérhető, évszázadok óta használt téma, lásd zsánerkép, csendélet, falusi látképek, állatképek stb., kimerítve ezáltal csaknem minden tematikai lehetőséget. Végül a témák újszerűségének a keresése igencsak fáradtságossá kezdett válni, azt eredményezvén, hogy a még el nem koptatott témák még unalmasabbnak bizonyultak, mint a mindig látottak. A megoldásban csakis a képi tulajdonságok egészen újszerű felfogása segíthetett. (Gehlen 1987: 60–61) De James Broughton szerint a színház is hasonló problémákkal küszködik, ugyanis abban a formájában, amelyben már öt évszázada koptatja a nyugati világ, az utolsókat rúgja. Korunk többi kifejező közegéhez képest – jegyzi meg a költő, filmrendező – visszásan ódonnak és anakronisztikusnak tűnik mozdulatlan perspektívája. (Broughton, 1981: 210) Hasonló jelenség zajlik a kortárs vizuális tapasztalást illetően is. A látás új autonómiája szakít a látást meghatározó stabil és rögzített viszonyokkal. Megjegyzendő azonban, hogy azt Peternák Miklós is megfogalmazza, hogy e művészeti változásokat tévedés lenne fejlődésnek tekinteni, hiszen Paul Cézanne sem festett „jobban”, mint Leonardo, mindössze más problémákra más módon volt érzékeny. A „később”, azaz a történeti egymásra következők nem feltétlenül minőségi kategória. (Peternák 2007: 213)

A közös beszédmód ugyan egyértelműsíti, úgymond kanonizálja a „konvencionális”-nak mint színházi kontextusban használt fogalomnak a jelentését (lásd dobozszínpad, modern vagy olasz típusú színpad), ellenben nem teljesen tisztázott, hogy miben is áll e hagyományos formai sémától való eltérés, ugyanis az  $n$  módon,  $n$  féle formációban történhet meg (lásd a különböző utcaszínházi előadásokat, a performansz-jellegű megnyilvánulásokat, hely- vagy környezet-specifikus előadásokat stb.).<sup>189</sup> Nicolas Bourriaud e műveket úgy ítéli meg, mint amelyek a relációesztétika körében születnek, ebből adódóan pedig úgymond relációs dimenziójuk van (lásd a művészet és a valós dialektikus viszonylatrendszerét), s ezek a művek csakis a rájuk jellemző formavilággal és problematikával rendelkeznek, ezért nem is köthetőek egymáshoz semmiféle stílus vagy ikonográfia alapján.<sup>190</sup> (Bourriaud 2007: 36) Erősen eltérő jellegük miatt nem alakulhat ki velük kapcsolatosan egy egységes, mindenki által használt és értett beszédmód, tehát nem konkretizálódott egy *sensus communis aestheticus*, azaz egy esztétikai közérzék. Mivel a kortárs művek körül még nem alakult ki egy általánosan elfogadott „értékrendszer”, ezért majdhogynem lehetetlen általánosságban szólni e reprezentációkról. Így hát a jobb megértés érdekében jelen írás vizsgálódását egy konkrét előadáson keresztül valósítjuk meg.

---

<sup>189</sup> Noha a kollektív tudat számára a konvencionálisnak mint fogalomnak meglehetősen szűkre szabott az asszociációs köre, nem mehetünk el mégsem Hans Belting azon megjegyzése mellett, hogy a „hagyományos értelem” valójában mindig is egyfajta történeti dinamikának volt alávetett, amely állandóan meg is változtatta. (Belting 2003: 42) Láthatjuk, hogy a kortárs diskurzusban egyre problematikusabbá válik a fogalmaink tartalmát rögzíteni.

<sup>190</sup> A Nicolas Bourriaud-féle relációművészet lényege egyrészt az interszubbektivitás, amely a művészet befogadásában nyilvánul meg (lásd a művészet mint az egyének és közösségek közti találkozás-állapot), másrészt az olyan művek létrehozása, amelyek „relációs dimenzióval” rendelkeznek (lásd művészet és valós relációja).

Az előzőekben már ismertetett *Mady-baby* olyan előadás, amely főleg a tér és a látvány szempontjából teremt a konvencionálistól eltérő formanyelvet. A performansz-jellegű előadás egy 18 személyes kisbuszban zajlik, s miközben a színésznő monodrámá formájában mesél az életéről az „utasoknak”, a busz a városi forgalomban halad mindvégig. Az előadás a buszszínház (ha élhetünk ilyen műfaji meghatározással) és az utcaszínház közötti műfajban mozog,<sup>191</sup> de tekintettel arra, hogy mégiscsak egy az utcától „elzárt” fedett, ún. buroktérben zajlik, így akár a kamaraszínházi műfaji besorolást is megbírja. De nemcsak a műfaji meghatározást, hanem az előadás terét tekintve is elbizonytalanodunk, hiszen nem egyértelmű, hogy mi is képezi a tulajdonképpeni teret: a mikrobusz belső tere, vagy az utca, amelyen végigvonul a kisbusz. Mindezen kétségek pedig igencsak problematikussá teszik a látvánnyal kapcsolatos diszkussziót is.

Miután ismerjük az előadás sajátos jegyeit, a kérdés az, hogy a kisbusz ablakán keresztül megmutatkozó valós látványt, a társadalmi élet látványát úgymond tudjuk-e az előadás „saját” képeként, a valóstól megkülönböztetve, azaz az esztétikai szemlélődésen keresztül nézni. E felvetés jelen írás egészében központi szerepet tölt be.

Talán nem haszontalan már az elemzés elején tisztázni, milyen szemantikai mezőben fogjuk használni fogalmainkat, hogy minél határozottabbá tegyük a némileg bizonytalan nyelvhasználatot. A kép és a látvány fogalmak kapcsán, amelyek pontos jelentését korántsem könnyű megfogalmazni, a nehézségek egy része abból adódik – fogalmaz Belting –, hogy a hétköznapi gondolkodásban gyakran átgondolatlanul egymásra tolódnak.<sup>192</sup> Ezért tud megtörténni, hogy

---

<sup>191</sup> Hozzávetőleg 25 perc utazás után a kisbusz megáll, és a színésznő utcaszínházi jelenetet tart. Leszáll a buszról, és megpróbál szóba elegyedni járókelőkkel, vagy pénzt kérni ennivalóra az épp arra közlekedőktől.

<sup>192</sup> De mindenekelőtt az a leglényegibb probléma, hogy nem tudjuk, hogy hol kezdődik, ahogy azt sem, hogy hol végződik a képek

teljesen különböző képekről azonos módon beszélünk, illetve hasonló képekre egészen eltérő beszédmódokat alkalmazunk. (Belting 2003: 13)

Peternák Miklós a *Képháromszög* c. művében rávilágít arra, hogy a mai nyelvhasználat általában keveri a látvány és a kép fogalmát, megjegyezvén, hogy a „kép” fogalmának kialakulásában a reneszánsz perspektíva játszotta a döntő szerepet, ennek értelmében tehát világosan szét kell választanunk, amit látunk, illetve egy képet.<sup>193</sup> (Peternák 2007: 237) A kép, képfenomen, képjelenség, képszerű jelenség, képi megmutatkozás fogalmakat tehát egy valamilyen szinten már tárgyiasult dologgal kapcsolatosan fogjuk használni. A kép mint fogalom jelentésudvara tehát magába foglalja azon képjelenségeket, képszerű képződményeket, képalkotó eljárásokat, amelyek „esztétikailag” megkonstruáltként, úgymond alakítottként vannak jelen. Ide soroljuk a reprezentáció klasszikus rendszerét is, a konvencionális, kulisszaszínházi képet, amely a keret által amolyan deiktikusan működő formaképződményként egyfajta önmagáért-valóságot biztosít a képnek. Ahogy Peternák Miklós is fogalmaz: a kép, ahogy mi (emberek) fogjuk fel, valamiféle lehatárolás.<sup>194</sup>

---

osztálya. Ugyanis léteznek a külső világban olyan tárgyak – jegyzi meg Sartre -, amelyeket szintén képnek nevezünk (lásd portré, tükörkép, utánzat stb.) (Sartre, Jean- Paul, 1997, *A kép intencionális szerkezete*, ford. Horváth Csaba, In: *Kép, fenomen, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest, 1997, 108.)

<sup>193</sup> Korábban a képen – jegyzi meg Peternák – nem elsősorban a kerettel a környezettől elkülönített síkfelület volt értendő, hanem sokkal inkább alakok, mintázatok rendezett halmazaként tekintendők. Nem elsődlegesen látványról beszélünk, hanem láthatóvá tett üzenetről. (Peternák 2007: 237) S csak nem oly rég, a reneszánsz idején jött létre az a kompozíciójában, fizikai kiterjedésében, tematikájában is egységes képi forma, amely a környezővalóságtól eltérő, független világgként volt jelen. (Zrinyifalvi 2007: 25)

<sup>194</sup> Ezzel egybehangzó megállapítással szolgál Belting is, miszerint „képnek” az tekinthető, amit az emberek mint egy szimbolikus

(Peternák 2007: 259) A látvánnyal pedig azon környezővalóságot, nem-művészszerű szemléleti anyagot jelöljük, amely esztétika- és értéksemleges. E fogalmak szemantikai körének szűkítése azért is szükségszerű, mert kérdésfeltevésünk pontosan arra irányul, hogy az esztétikán kívüli valósághoz tartozó látványt tudjuk-e az esztétikai szemlélődésen keresztül, az előadás saját képiségeként olvasni, vagy valójában a „megvonás esztétikájáról”, ha úgy tetszik, egy képek nélküli színházról beszélünk.

Egy jelenbeli gyakorlat vagy – Michael Baxandall terminusával élve –, egy korszak látásmódja (*period eye*) csak akkor érthető meg adekvát módon, ha már ismerjük az előzményeket, hogy melyik kor hogyan látott és láttatott, és így levonhatjuk a kínálkozó konzekvenciákat, hogy miért is rajzolódik ki a jelenkori gyakorlat úgy, ahogy. A Baxandall-féle *period eye* fogalom éppen a látás, a befogadás kulturális és történeti beágyazottságát, megalapozottságát jelenti.<sup>195</sup> Jól csak úgy tudjuk tehát megérteni a kortárs diskurzust, legyen az bármi, ha ismerjük a múlt formanyelvét, illetve azt a történeti átalakulást, amely a múltból a jelenbe vezet.<sup>196</sup> Éppen

---

egységet izolálnak egy vizuális aktivitáson belül. (Belting 2003: 13)

<sup>195</sup> Ezt a kulturális és történeti beágyazottságot, illetve a változó érzékelésmódokat mi sem bizonyítja jobban, mint az egyiptomi és a görög művész alkotói elve. Ugyanis míg az előbbi azt festette és faragta, amit a tárgyáról tanult és tudott, addig a görög művészt alkotói folyamatában sokkal inkább az vezérelte, amit nyitott szemmel látott. (Gombrich 1974) Alois Riegl ezzel kapcsolatosan „jogosan” teszi fel a kérdést, miszerint az a nép, amelyik a római császárkorban a megtevesztésig hünen tudta ábrázolni az emberi arcot, hogyan lelkesedhetett néhány évszázaddal később a merev bizánci bábukért. (Riegl 1998: 235)

<sup>196</sup> Ezzel kapcsolatosan jegyzi meg Ernst Gombrich, hogy a negatív szerepe nagyon fontos a művészetek történetében. A XIV. századi, meglehetősen arisztokratikus gótikus stílust minden lágy hajlatával és sziporkázó aranyával nem érthetjük meg, ha nem látjuk, hogy mindez annak az elvetése, ami szögletes és nyers. Hasonló mód a rokokó is egy elutasító reakció, méghozzá a barokk súlyosságának az elutasítása. (Gombrich 1999: 158–159)

ezért az értekezés szempontjából itt hasznosnak tűnik egy kis kitérő erejéig a színháztörténeti korok áttekintése, ezúttal a látás és a láttatás szempontjából.<sup>197</sup>

A színház alakulástörténetében a történelmi avantgárdig a reprezentációnak és „képiségenek” is jól meghatározott helye volt. A színházi gyakorlat eme immanens tulajdonsága, a formák, helyek állandósult aspektusai által egy olyan zárt és önmagát konzerváló, egyértelmű közlésrendszert jelentett, amely problémamentesen valósította meg a befogadás aktusát. Az itt következő rövid történeti áttekintés tehát azt szándékozik megvizsgálni, hogy a különböző korok és színpadformák hogyan valósították meg a képi megmutatkozást és a képnézés módját.<sup>198</sup>

Az antik tér a klasszikus görög színház esetében három nagy részből állt. A színház formaszervezetéből adódóan a színpad és az orchestra mintegy a „kép” helyének feleltethető meg, a nézőtér viszont minden esetben a nézők helyét

---

<sup>197</sup> Ha az alakelméleten keresztül vizsgáljuk meg a különböző művészettörténeti korszakokat, jól láthatóvá válik, hogy minden kor különböző módon alakította a látványt. Mezei Árpád megjegyzi, hogy a látás a látványt mindig hierarchikusan alakította, miszerint azáltal, hogy egy részletet mint alakot kiemelt és középpontba állított, majd erre mintegy következményként a többi dolgot mint háttérrel rendezte el. Az olasz művészet például az alaknak feltétlen uralkodó szerepet biztosított. Mindamellett, hogy az alak a középpontban van, még túlnyomórészt el is foglalja a képet, minimális teret engedve az amúgy is fokozatosan kibebbedő és távolodó háttérnek. Nem véletlen tehát, hogy Botticelli vagy Michelangelo képein az alak hangsúlyozódik a táj ellenében. Ezzel szemben a holland festészet az alakot erősen lekicsinyíti, és a tájképnek, a környezetnek rendel lényegesen nagyobb szerepet. (Mezei 1994: 31–32)

<sup>198</sup> A felsorolásban Manfred Pfisternek a színházterekkel kapcsolatos tipológiáját használom. Pfister kizárólag azokra a színpadformákra korlátozza vizsgálatait, amelyek építészetiileg is megvalósultak, s amelyeket drámák előadásához használtak.

jelölte.<sup>199</sup> Noha e három rész egy megszakíthatatlan egységet alkotott, a dolgok rendje azonban mindvégig megőrződött.

A korakereszténység színháza a szabadtéri vallásos színhátékok esetében három fő színpadi formát használt: a misztériumszínpadot, a körszínpadot, illetve a kocsiszínpadoknak, a körmenetes játékoknak megfelelő mozgószínpadot. A nézők ezeken a helyszíneken körbeállva vagy a díszlettel szemben helyezkedtek el, de néző és előadás minden esetben merev dualizmust képviselt, és a néző mindig tisztában volt vele, hogy mi az, ami a „művészetin belüli mezőt” jelenti, azaz tudta, hogy az előadás képisége mettől meddig terjedt.<sup>200</sup>

A Shakespeare-féle korabeli színházban a több mint nyolc méter mély és tizenkét méter széles trapéz alakú színpad a figyelmet – hasonlóan az antik megoldásokhoz – mindig a színészekre, azaz a „képre” összpontosította. A XVII–XVIII. századi udvari színház, illetve a modern színpadforma, amely a „kukucs-káló”, azaz a perspektívaszínpadot jelöli, hasonló nézői pozíciókkal és észlelési lehetőségekkel szolgált: a kép mindkét esetben az észlelés fókuszában, az „olvashatóság”, a láthatóság lehető legjobb pozíciójában helyezkedett el.

Noha a történeti áttekintés igencsak elnagyolt, éppen ezért szükségesnek érzem röviden megindokolni ezt, aminek fontosságát az is mutatja, hogy nem lábjegyzetként, hanem főszövegben teszem. Céлом tehát nem az, hogy részletekbe menően megvizsgáljam a reprezentáció látványára

---

<sup>199</sup> Az V. században az orchéstrát és a színpadot megkülönböztetjük, lévén hogy a kettőt egy-két lépcsőfok választotta el egymástól. A színház közepén elhelyezkedő kerek térséget orchéstrának vagy tánc térnek hívták, és általában ez szolgált a kar tartózkodási helyül, ami nem zárta ki, hogy időnként a színészek is lejöjjenek az orchéstrába, illetve a kar felmenjen a színpadra. (Ritoók 1968: 39)

<sup>200</sup> A misztériumszínpadok (mellérendelt vagy szimultán színpad) a német játékok esetében többnyire cölöpökön álló, fal nélküli emelvények voltak, így a nézők a cselekményt, a „képet” minden oldalról láthatták. A francia mansiók esetében néha a hátul lezárt, állandó háttérrel rendelkező díszlet a nézőket egy szemtől szembeni pozícióra készítette. (Staud, Székely 1986: 112)

irányuló sajátságokat és változásokat a különböző történeti korokban. Ennek vizsgálata egy teljes, önálló értekezés kereteit feltételezné. Mindössze azokra a nagyvonalú „elmozdulásokra” kívánok reflektálni, amelyek paradigmaticus változásokként értékelhetők, a látvány alakulását meghatározó és kiváltó okokként. Ebből a megvilágításból nézve elég, ha csupán a formai struktúrákra (lásd színpadforma, méret), illetve az előadás és a nézők közötti változó viszonyokra mutatunk rá a leglényegibb sajátságokként a képi megmutatkozást, illetve a képnézés módját tekintve. E rövid és erősen impresszionisztikus jellegű reflexió tehát sokkal inkább azt a célt szolgálja, hogy amolyan „háttér- vagy előkészítő” diskurzusát képezze egy aktuálisabb vizsgálatnak, egy olyanak, ami a jelenkori reprezentáció látvány és képdramaturgiájának „problematikus” sajátságait tárgyalja. Az írásnak ez a része tehát nem vállalkozik a színháztörténeti korok előadáslátványának részletes elemzésére, és nem is kérhető rajta számon.

Ha a különböző elemzői nézőpontokat összevetjük, az imént felsoroltak ellenére látható, hogy minden korban egy jól kialakult konvenciórendszer, mintázat vagy szabályszerűség, azaz egy „végső elrendezettség” működött, ami a történetileg meghatározott előadás képességét és a nézői pozíciókat illeti. A formai tulajdonságok úgymond klasszikus stabilitása elvileg garantálta, hogy a néző mindig tudja, mi az, ami a „kerettel” vagy éppenséggel a színház formaszervezetéből adódóan lett kijelölve, kimetszve az őt körülvevő környező valóságból. A képjelenség határainak a kijelölése, a kontextus *keinje* és *benje* közti szétválasztás mindig megtörtént, hol határozottabban – például az építészeti adottságokból adódóan –, hol kevésbé hangsúlyosan, például a különböző környezeti feltételek által.<sup>201</sup> A néző ismerte, és ebből következően konstatálta a korra jellemző ábrázolásbeli kon-

---

<sup>201</sup> Lásd az antik görög színház nézőtéri karéjának szögét, amely kijelölte nemcsak a nézés irányát, de egy fix területre való fókuszálást is ráerőltetett a nézőre.

venciókat, az ún. „intézményesített oppozíciókat” (valós/fiktum, színpad/nézőtér stb.), melyek olyan sarokköveknek minősültek, amelyek a teljes, konvencionális gyakorlatot fenntartották, más szóval szavatolták a rendszer adekvát és problémamentes működését. A néző így mindig tudta, hogy hol van a „kép”, a képi megmutatkozás, azaz a szcenikus ábrázolás helye, hiszen a megmutatás és a befogadás mindig valamilyen „rendnek”, kánonnak, konvencióalapú sémának megfelelően rendeződött.<sup>202</sup> Az előzőekben kifejtett rövid történeti áttekintés egyik végkövetkeztetése, hogy szükséges valamilyen leválasztó vagy „rámutató” struktúra a nézés tárgyának azonosításához. Mint az kiderült, e rámutató struktúra szerepét a különböző színháztörténeti korok eltérő módon kezelték.

Az előbbieken tehát megpróbáltam amellett érvelni, hogy noha a történeti korok a képjelenséghez való viszonyt változó módon valósították meg, de minden egyes kort egyfajta szimplicitás jellemzett, mind egyértelműsítette a képi megmutatkozás helyét. A befogadás/recepció tehát rendezett „törvényszerűségek” szerint történt, és ebben az értelemben egy „biztonságos”, előre kiszámítható aktusnak számított.

A paradigmaváltás akkor kezdődött el, amikor úgymond avantgardista célként fogalmazódott meg a művészet bevezetése az életpraxisba, a felszabadulás a klasszikus rendszer autoritása alól, azaz az előadás vegyítése, „kontaminálása” a megélt világ valóságával. Peter Bürger úgy vall, hogy az avantgardisták szándéka olyan kísérletként határozható meg, amely az esztétikai, azaz a gyakorlati étellel szembenálló tapasztalatot megpróbálta visszafordítani a mindennapi gyakorlatba. (Bürger 2010: 44) Az elmúlt nagyjából száz évben a művészet – expanzív karakteréből adódóan – folyamatosan megpróbálja lebontani addigi korlátait, eltüntetve ezáltal azokat a tartalmakat, formai jegyeket, amelyeket min-

---

<sup>202</sup> A kánon ugyanis annyit jelent – jegyzi meg Gombrich –, hogy van egy kultúránk, éppen ezért az ítélet nem a semmiből születik és nem is lehet szélsőségesen szubjektív.

denki magától értetődőnek ismert el a művészi megformálásban. A „keret” – mint az egyik ilyen legkonstitutívabbnak tekintett formai jegy – visszaszorulása, illetve teljes hiánya egy igencsak termékeny feszültséget szült a művészet, azaz a fiktum és a valós tartománya között, megváltoztatva ezáltal a kortárs művészet kommunikatív jellegét és megmutatkozásának módját.

De térjünk rá az adott előadás képiségére, hiszen ez érdekel minket a leginkább, és exponáljuk újra tézisünk kérdésfeltevését. Tudjuk-e az environmentális tér, azaz a hétköznapi életvalóság közvetlen érzékelhető látványát, életjelenségét – ami egyenértékű az étellel, nem pedig annak esztétikai leképezése – a reprezentáció képeként szemlélni? Mivel a személyes álláspontomat már a címben megfogalmaztam, így nem marad más hátra, mint az elkövetkezőkben e belátás bizonyítása. A továbbiakban tehát ennek a tézisnek az igazolására teszek kísérletet.

Hogy megértsük, mitől válik oly problematikusá azon látványészlelés, amely a konvencionálistól eltérő képalkotási módszerek szerint alakul (lásd utcaszínház, környezetspecifikus színház stb.), illetve miért nem tudjuk „képként” szemlélni az adott előadás látványát, ahhoz meg kell vizsgálnunk a kétféle színházi forma, azaz a hagyományos (dobozszínpadi), illetve a *Mady-baby* vizuális dramaturgiáját, annak látvány és képezését.

Kezdjük mindjárt a keret tárgyalásával.

### 2.1.1. *A keret mint esztétikai evidencia*

Az első dolog, amivel a *Mady-baby* nézője szembesül, mintegy a néző elsődleges tapasztalata a zavarba ejtő benső bizonytalanság, amelyet a nézőpontok diverzitása, a látvány

dereguláltsága, azaz a frontális viszony hiánya és a támpont-nélküliség okoz az előadással, a „képpel” szemben.<sup>203</sup>

A reprezentáció klasszikus rendszerében a „kép” az észlelés fókuszában helyezkedik el, a kompozíciós centrumban, amolyan privilegizált struktúraként, és egyértelmű olvasatirányt ír elő, lehetővé téve egyúttal (a kép optikai tengelyéhez mérten) a néző pozíciójának, egyértelműen kijelölt és megfelelően lokalizált helyének a meghatározását is. A néző e pozicionáltságát – Zrinyifalvi Gábor meghatározásának megfelelően – nevezhetjük általános képviszonynak. Ez a kívülállóság megfelel annak a viszonyoknak, ahogyan a néző a képpel szemben elfoglalja a képen kívüli, de a képre irányuló pozícióját. (Zrinyifalvi 2007: 166)

A keretezés mint rögzített funkció ráadásul konstitutív szereppel bír a nézés tárgyának a kijelölésében, és olyan esztétikai formanyelvvel rendelkezik (amolyan teljesség eszményével), amely problémamentesen valósítja meg magát az észlelést.<sup>204</sup> A szemünk általában ott keres foglalkoztatást, ahol fennáll egy vizuális rend, és ahol a vizuális ingerfeldolgozás könnyebben történik meg. Ugyanis a strukturálatlan-

---

<sup>203</sup> Az emberi megmutakozásban és a kommunikációban mindig a fő nézetet keressük. Ebben az értelemben a velünk kommunikáló másik félnek az arca jelenti a fő nézetet. A nonfiguratív plasztikai alkotások esetében – jegyzi meg Zrinyifalvi Gábor – a fő nézőpont hiánya gyakran inkább hiányként jelenik meg, semmint a plasztikusság erényeként. Az ilyen plasztika ideája sokkal inkább a gömb lehetne, ugyanis az nem rendelkezik egyetlen kitüntetett (fő)nézettel, hiszen az minden nézetében ugyanazt a hatást kelti a nézőben. (Zrinyifalvi 2007: 22) A dobozszínpad (egyetlen), a keret által körülhatárolt, kitüntetett nézőpontja, mintegy fő nézete lényegesen megkönnyíti a néző dolgát a szemléleti anyaggal szemben.

<sup>204</sup> Bár a diffúz látómezőnk igencsak kiterjedt, a hatékony látómező viszont rendkívül szűk. Ezt az az egyszerű tény is illusztrálja, hogy a szemünket folyamatosan mozgatnunk kell egy oldal elolvasásához. A keret beszűkült nézőpontja abban segíti a problémamentes észlelést, hogy konkrétan rámutat arra a területre, ahová a hatékony látómezőnket irányítani kell. (Moles 1973: 82)

ság, vagy a szervezettség hiánya túlságosan nagy és eredeti információhozamként értelmeződik a szemlélő számára. Így egy nagy távlatból készített képeslap, bármilyen tiszta legyen is – jegyzi meg Abraham Moles –, kevésbé ragad meg bennünket, mint egy hatalmas premier plán vagy látkép. (Moles 1973: 88)

Steve Yates szerint a keret – noha a kortárs gyakorlat megtesz mindent, hogy kibújjon annak szorító körülményei közül –, lényegéből adódóan lehetővé teszi a megfigyelő szubjektum számára, hogy biztosítsa és rendben tartsa a külső világ és a belső reprezentáció közötti megfelelést, tendenciózan reflektálva arra, s kizárva ugyanakkor mindent a koherens struktúrából, ami rendetlen és szabálytalan. (Yates 2008: 110)<sup>205</sup>

A *Mady-Baby* esetében a keret és az ezzel együtt járó „vizuális normák” hiányában relativizálódik a látvány. Ebben a bizonytalan térformában bizonytalanná, illetve dezorganizálttá válik a látványészlelés módja is. A néző, mivel de-kondicionálva van a keret, illetve bármilyen más struktúra hiányában „önkéntelen” észlelésbe kezd, mivel megbomlik az észlelés koherenciája, defokalizálódik a látvány, hiszen

---

<sup>205</sup> A jelenkori művészet alkotóinak hitvallása valójában a keretek felszámolását és a dobozból való kilépést jelenti. Ahogy Allan Kaprow is fogalmaz, elegendő okunk van arra, hogy azt mondjuk, mindannyian „négyzetek” vagyunk. Ugyanis a legtöbb művész alkotása, és az arról készült illusztrációk téglalap alakú stúdióban készülnek, majd téglalap alapú, négyszögletes fényképen, téglalap alakú magazinban, téglalap alakú tengelyek szerint igazítva jelennek meg. Következésképpen téglalap alakú olvasási mozgást és téglalap alakú gondolkodási mintákat követelnek. Az olyan művészek, mint Robert Morris, Jackson Pollock vagy Claes Oldenburg „amorf” formájú munkái jól példázzák, hogy miként ütköznek meg és kerülnek „konfliktusba” az őket befogadó geometriai alakú térrel. (saját fordítás) (Kaprow 1993: 92) Ezek a munkák legfőképpen „antiformájukkal” hatnak. Ugyanis a művészi alkotás nemcsak azzal hathat, amit magában foglal, hanem azzal is, amit elhagy. (Gombrich 1974: 6)

nincs semmi, ami a néző tekintetét vezetné, vagy ami a szemet foglalkoztatná, és ebből adódóan a sokirányú elkalandozás, miliő feltérképezés, azaz egy széttördelt észlelés a jellemző. E relativizáló látványészlelést – ami rendkívüli szubtilitást követel a nézőtől – Hans-Thies Lehmann úgy jellemzi, mint amikor az észlelés lineáris módját felváltja a szimultán és multiperspektivikus észlelés. (Lehmann 2009: 9) Mindez annak is betudható, hogy az előadás tere amolyan expanzionista,<sup>206</sup> „elasztikus” módon – a konvencionális perspektívaszínpad formaalakzatának terétől, azaz az architektúra-tértől eltérően – nem helyet, hanem teret foglal le, ráadásul egy minden szempontból meghatározatlan teret, hiszen ez egy olyan tér, amely nem előre adott, és amely nem kötődik egyetlen territóriumhoz sem, hanem amolyan diffúz helyi jelleggel rendelkezik. Továbbá egy olyan expanzív, fluid jellegű tér, amelynek folyamatosan áramló szerkezete csak az utazás, azaz az előrehaladás, a városban való kószálás során mutatkozik meg a néző számára, amolyan additív és ugyanakkor tapasztalati térként.<sup>207</sup> A látvány tehát folyamatos önkiterjesztésben, gyors expanzióban van, akár csak egy végtelenített információ. Ahogy az az „all over” képeken is lenni szokott, nincs egy hierarchikus rend, egy középpont. Az „all over” – fogalmaz Clement Greenberg – talán arra az érzésünkre adott válasz, hogy minden hie-

---

<sup>206</sup> Hegyi Lóránd az expanzionista szemléletet olyan terjeszkedő cselekvésformaként határozza meg, amely az esztétikai szférán kívülre irányul. Így a már konvencionális művészeti területek olyan területeket vonnak be, amelyek korábban nem képezték eme esztétikai szféra részét. Ez az expanziós tendencia jellemző a színrevitelek látványára is, amelyek kiterjednek a *valósra*. (Hegyi 1989: 88)

<sup>207</sup> A látvány folyamatosan alakuló, élő jellege a meghatározó, úgy, ahogy azt Gaston Bachelard is hangsúlyozza a kagylóhéj alakulásával kapcsolatosan, miszerint nem a forma, hanem a *formálódás* a titokzatos. Életre szóló elhatározást jelent – jegyzi meg Bachelard – az a kialakítandó formára vonatkozó legelső döntés, hogy a csigahéj jobbra vagy balra csavarodik-e. (Bachelard 2011: 163)

rarchikus különbségtétel a szó szoros értelmében kimerült és érvényét veszítette. A kép pusztá textúrává, ismétlések akkumulációjává lényegül.<sup>208</sup> (Greenberg 2013: 122) Ez a tendencia jelenik meg a városi látvány kapcsán is, ami folytonos szubsztanciaként mutatkozik, ahol láthatóan nem beszélhetünk kezdetről, középről és végről, más szóval egy jól meghatározott térfixációról.

A *Mady-Baby* esetében tehát a tér formai jellegéből adódóan a néző nemcsak a tér bejárását, de ezzel együtt a látvány bejárását is megvalósítja.<sup>209</sup> Ez a látvány tehát nem a látás által teljeseedik ki, hanem a „folyamatesztétika” (Oskar Bätschmann) jegyében, a térben való előrehaladás, a térbeliesülés mint tapasztalati folyamat által, s mivel az időhöz kötött, így legfőképpen a *durée*, a folyamat, a tartam által.<sup>210</sup> Itt a néző „aktivitási pattern”-je (Umberto Eco) teljesen másként alakul, mint a hagyományos értelemben. Amolyan látványkísérő nézői attitűdről beszélhetünk.

Ez a folyamatosan térbeliesülő vonás és az előadás többdimenziós terének e dinamikus kibontakozása egy igencsak érdekes jelenségre irányítja a figyelmet: a „még nem” és a „már nem” állapotára. Ez amolyan részállapot, vagy nevezhetjük esztétikai határtapasztalatnak is, hiszen a városi

---

<sup>208</sup> Az all over festő – jegyzi meg Greenberg – feszes hálózatba szövi művét, melynek formaegysége a hálózat összes kapcsolódási pontjában megismétlődik. Anton Schönberg komponálási módszere jól szemlélteti ezt a hatást, ugyanis a kompozíció minden eleme, minden hangja egyenlő jelentőséggel bír. Noha mindegyik különböző, mégis ekvivalens. (Greenberg 2013: 121)

<sup>209</sup> Ez a látványészlelés nagyban megegyezik a középkori színház nézőjének viszonyulásával a látványhoz.

<sup>210</sup> Ez a látványolvasat lényegében megegyezik a barokk tér és látvány recepciójával. A barokk dinamikus tereinek és látványainak kibontakozásában különösen fontos szerepet játszik az időbeni tagolódás. A változatosan feltárulkozó élménysor az időbeli folyamatra szervesen fűződik fel. A befogadás tehát az élmények egymásutánjának a kibontakozásán keresztül gazdagodik. (Pogány 1955: 197)

látvány (az útvonal), amit még nem járt be a mikrobusz, a „még nem”, a magunk mögött hagyott látvány viszont az előadásnak a „már nem” látványát képezi. Más szóval egy kettős rendszerről beszélhetünk: a „még nem művészet”, és a „már nem művészet” állapotáról.

A folyamatosan fel-feltárulkozó utcakép impresszionisztikus pillanatnyisága a recepció aktusában felvet egy másik problémát is. E látvány repetitív ismétlődésének szemlélése, annak nyílt folyamatjellege, illetve az ahhoz tartozó inger-és információmennyiség nem teszi lehetővé, hogy a néző amolyan osztatlan, célirányos figyelemmel egy kiragadott látványfragmentumra figyeljen, emiatt a szemlélés aktusa ugyan megtörténik, de anélkül, hogy tudatosodna annak a tulajdonképpeni „tárgya”. A képet csak akkor tudjuk „olvasni” – fogalmaz Gadamer –, ha felismerjük az ábrázoltat, sőt a kép alapján véve csak ekkor lesz kép. A látás tagolást jelent.<sup>211</sup> (Gadamer 2003: 123) Ahhoz viszont, hogy a nézés tárgyát azonosítani tudjuk, szükséges valamilyen leválasztó, „rámutató” struktúra, amely elhatárol, elszigetel minden nem-releváns elemet a „műből”. Az egyszerűsödés és az észlelés redukciója ugyanis úgy érhető el – fogalmaz Martin Schuster –, ha elhagyjuk a felesleges képi információt. (Schuster 2005: 157)

Wolfgang Welsch találóan ír a látás e szelekciós/szelektív/kimetsző természetéről, amely sajátsgot egyenesen konstitutívna tételez az észlelni tudás számára. Ez a szelektivitás abban áll – fogalmaz Welsch –, hogy minden észlelés-

---

<sup>211</sup> Az információelmélet szerint az emberi befogadó csak bizonyos mennyiségű információelemet képes megragadni integrális módon, azaz formaként. Az érzékelhető információhozamnak tehát van egy maximális határa. Ha az üzenet ennél nagyobb mennyiségű elemet tartalmaz, akkor a befogadó vagy nem vesz tudomást a többletről, vagy a mező letapogatásának eljárását választja. Az olvasás folyamatában például e két lehetőség egyszerre valósul meg. Ha az üzenet túllépi a maximális sűrűséget, akkor a befogadó érdeklődése elfordul tőle. (Moles 1973: 101)

hez hozzátartozik egy nem-észlelés. Nem azért látunk, mert nem vagyunk vakok, hanem azért, mert a legtöbb dologgal szemben vakok vagyunk. Ebből következik tehát, hogy valamit láthatóvá tenni annyit jelent, mint ugyanazzal az aktussal valami mást láthatatlanná tenni. (Welsch 2011: 26)

Látásunk amolyan „framing”, azaz leválasztó, konstruáló természetű, amit főleg akkor kezdünk el működtetni, amikor elbizonytalanodunk az olyan szemlélendő dolgokkal szemben, amik nem rendelkeznek beazonosítható formával. Széplaky Gerda szerint amint az egyén azt tapasztalja, hogy nem a képileg felfogható világ talaján áll, elkezdti otthontalannak érezni magát, és megpróbálja mindenhol és mindenben a képet keresni, azt, ami valamit ábrázol, elbeszélhetővé tesz, és a szellem révén megragadható. (Széplaky 2017: 69) Az utazó néző esetében ez mégsem segít, hiszen továbbra is kérdés, hogy ott, ahol a látvány kontinuumot alkot, pontosabban megegyezik a valósággal, és hiányzik az izoláció bármely formája (eszköze), milyen kritériumot vehet alapul, milyen szabály, norma vagy „törvényszerűség” szerint derül ki, hogy mi képezi a lényegit, azaz a „tárgyat”, és ehhez képest mi a felesleges képi információ, a vizuális „zaj”.<sup>212</sup> Akár úgy is feltehetnénk a kérdést, hogy mi a „konstitutív” tulajdonság, és mi a „kontingens” elem.<sup>213</sup> A nézőnek tehát arról kell döntenie, milyen kritériumot vegyen alapul, hogy a jelentéssel bíró jelzést megtalálja ebben a teljes látómezőt mondhatni „akcidentálisan” kitöltő térbeli kiterjedésben, amely teljes valódi megjelenésében mutatkozik és mindenféle szelektivitást nélkülözve nyílik meg az értelmező előtt. A

---

<sup>212</sup> A keret pontosan azt a szerepet tölti be, hogy a kép és a környezete közti elkülönítést szolgálja. Kizárja mindazt, ami a képjelenségen kívül van, és ami a kép szempontjából irreleváns, azaz nem része a kép világának. (Zrinyifalvi 2007: 132)

<sup>213</sup> Az irodalom is él ezzel a konvencióval, melynek értelmében a szöveg egyes részeit alárendeltként vagy épp véletlenszerűként kezeli, pontosan amiatt, hogy az olvasó arra tudjon koncentrálni, ami igazán fontos: a lényegre. (Shusterman 2003: 164)

nézői aktivitás (a látvány tekintetében) tehát ezen a mentális műveleten alapszik, s ez mindenképpen a konvencionális befogadástól eltérő, kitüntetett tapasztalatot jelent a befogadó számára.

Ehhez képest a doboz a nézőre erőszakolja a látványt (a doboz logikájának és esztétikai irányultságának megfelelően amolyan objektív egységként) mint képszerű látszatot, és az úgymond „értelemkínálat” csak a kereten belülré korlátozódik, a szemiotikai szférán belülré redukálódik, azaz a szem számára előnyösen mutatja meg a témát. Egy úgynevezett interioritáskapcsolat jön létre a kereten belül. Nem mellesleg ez az irányított téralakítás a néző szempontjából igencsak megkönnyíti a látvány befogadását, amely markánsan és „formatisztán”, a térérzet tisztaságával, egységlvet követve, amolyan egészes jelleggel tárul a néző elé. Csanádi-Bognár Szilvia ezt kényszerű fókuszálásnak nevezi, amelyet ugyan a megfigyelő kezdeményez, de a megfigyelés és értelmezés lehetőségét a mű irányítja a néző szigorú rögzítettsége folytán, szemben például a festmény által kínált, nagyobb mozgásteret engedő befogadói helyzettel. (Csanádi 2009: 222)

Jöjjön egy másik aspektus.

A keret megmutatja, mi több deklarálja, hogy a kép „pontosan mekkora”. Az előbbi állítás ugyan közhelynek számít, de a nézésből adódó frusztrációk legtöbbször abból adódnak, hogy sokszor nem egyértelmű a mű kiterjedése (sem középpontja, sem perifériája), ami természetesen a látványolvasásra is kihatással van. A térvolumenükből adódóan áttekinthetetlen land art munkák (lásd Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Christo Yavacheff, Richard Serra stb.) esetében ez különös jelentőséggel bír, hiszen nem minden esetben sikerül egyetlen vizuális egységként befogni a látványt, ugyanis ezek a művek általában nem ajánlják fel az ideális nézőpontot, már csak azért sem, mert az áttekinthetőség optikai feltételei legtöbb esetben ellehetetlenülnek, állandó mozgásra ösztönözve ezáltal a megfigyelőt. A

feltárulkozó látvány nem egyszerre kerül a szemlélő látómezejébe, és nem válik az első megpillantáskor közvetlenül megragadhatóvá, ahogy az a keretezett kulisszaszínpadí kép esetében történik, ahol úgymond a könnyed, ideális észlelés feltételei mind adottak. E nyílt folyamatjellegű látványészlelés kétségtelenül kitágítja a gondolkodást, az asszociációk lehetőségét, szemben a keretezett, behatárolt látvánnyal, amely inkább a gondolkodás beszűkítését eredményezi.

Általában nem derül ki, hogy valójában meddig tart a kiterjedésük ezeknek a munkáknak, ahogy az sem, hogy melyik is az igazi nézetük. Hiányzik e művekből a véglegesség, a befejezettség iránti elköteleződés.<sup>214</sup> Nem így van ez a saját térrel rendelkező képjelenségek esetében – fogalmaz Zrinyifalvi Gábor –, melyek miután magukba zártságuk miatt elválnak a helytől, amelyben az adott pillanatban jelen vannak, de mire megnyílnak, némileg közömbösek is ezzel a térrel szemben. (Zrinyifalvi 2007: 174) Ilyen esetekben tehát nem kevesebbről van szó, mint az egységről, amely alapvető fontosságú az észlelésben – fogalmaz François Molnar. (Molnar 2011: 31)

Mivel ezek dokumentumalapú művek, így teljesen a fotográfus önkényes döntésére, belátására van bízva, hogy mennyi és milyen nézetet rögzít.<sup>215</sup> A fotográfushoz hason-

---

<sup>214</sup> Szemben a hagyományos dobozszínpadí képpel, amely a síkszerű képjelenséghez hasonlóan egyetlen lényeges nézettel rendelkezik. A nézetek terén azonban óvatosságnak kell lennünk, ugyanis még a plasztikus szobrok esetében is, ahol a többnézőpontúság a jellemző, meg kell találni a legjellemzőbb nézetet, és nem minden nézőpontot kihasználni a befogadás szempontjából. Dávid alakjáról – jegyzi meg Zrinyifalvi Gábor – nem szokás hátsó nézetű képet készíteni. Az egyenértékű nézetek a forma tekintetében a közömbösséget és differenciálatlanságot sugallják. Így a főnézet kiemelése a legtöbb klasszikus alkotásra jellemző. (Zrinyifalvi 2007: 173)

<sup>215</sup> A fénykép ebben az értelemben erősen megváltoztatta a megmutatkozás és a megmutatkozó viszonyát. Eleve a képkivágás határozza meg, hogy mi az, ami képként megmutatkozhat, és mi az,

lóan e perceptuális függetlenség a szubjektív látás érvényesítésére kényszeríti a *Mady-Baby* nézőjét is, így értelemszerűen minden néző a saját észlelésmintáin, egyfajta sajátos „inventivitáson”, az egyéni variációkon és kombinációkon keresztül valósítja meg a szemlélés aktusát, illetve annak értelmi irányát. A mű (látvány) konstituálása így egyedi aktusnak számít, amely nem független az észlelő szenzibilitásától, hiszen ő határoz, ő dönt a látvány úgymond „szubsztanciájáról”, annak komplexumáról, illetve határaitól is. A jelentésrendszer megalkotása tehát a nézőre van bízva. Gilles Deleuze szerint az ilyen szubjektív kép úgy vagy azáltal jön létre, hogy egy olyan „minősített” személy látja a dolgot, illetve a halmazt, aki része ennek a halmaznak. (Deleuze 2008: 94)

A klasszika eszméjéhez köthető, egynézetű képjelenséggel, „műideállal” szemben – amilyen a perspektívaszínpadi kép is –, a néző már csak azért sem tudja e személyes látását működtetni, mivel ez a képjelenség csupán egyetlen egy rögzített, monokuláris nézőponttal rendelkezik. És mert „használatmódja” igencsak kötött, így az e képtértől való elmozdulás semmiféle (lényeges) változást nem fog eredményezni a képjelenségen.<sup>216</sup>

---

ami nem. Míg a festett képen, ahol a megmutatkozás kontúrja jelöli ki a kép határát, a fotón egy eredendően adott arányú és kiterjedésű, képen kívüli geometrikus forma keretébe kell beilleszteni a megmutatkozókat. Ez a kivágás, amely egyben kiválasztást és figyelemfókuszálást is jelent, igen erősen behatárolja a nyomában kibontakozó gondolkodást is. (Zrinyifalvi 2000: 71)

A land art munkákról készült fotóalapú dokumentációk jól mutatják, hogy az alkotás eredeti volumene miként vész el a bemutatás során. A legjobb példa erre – jegyzi meg Bagdi Sára – Robert Smithsonnak a nagy sóstóban kialakított *Spiral Jetty*-je, melynek méreteiről sokkal többet árulnak el a közösségi média oldalain terjedő (eljegyzési) fotók, mint a hivatalos dokumentációhoz tartozó légifotók. (Bagdi 2018: 566)

<sup>216</sup> Természetesen némileg árnyalhatjuk a dolgokat, hiszen a perspektivikusan építkező dobozszínpadi képnek is van egy enyész-

Van azonban a keretnek egy másik lényegi aspektusa is, amit döntően fontosnak tartok megemlíteni. A reprezentáció klasszikus rendszerében a keret egy zártságot, önmagáértvalóságot és nem utolsósorban esztétikai legitimitást biztosít a képnek. Már az első rátekintéskor tudomásunk van e „tabló” konkrét térbeli kiterjedéséről. Amint azt a színháztörténeti áttekintésből is láthattuk, a nézők – ismervén a „konvenció-rendszert” – számolni tudtak azzal, hogy még ha történnek is kisebb-nagyobb „kilépések” a „keretből”, de az előadás jobbra eme esztétikai tér keretein belül fog lejátszódni.<sup>217</sup>

Ezt a fajta „bizonyosságot” – amivel a konvencionális színház nézője is rendelkezik – Abraham Moles az „előrelátás” képességének nevezi. Moles ezt úgy határozza meg, hogy az egyén annak függvényében, mit, illetve hogyan közölték vele, már tudja, mi fog következni. Az egyén – fogalmaz Moles – képes elképzelni egy jelenség jövőjét annak múltja alapján, azaz az előzetes irányvonalak alapján azáltal, hogy képes kiterjeszteni az üzenet elemeinek időbeli vagy térbeli sorozatát. Még ha megszakad is az üzenet továbbítása a felvevő személy felé, képes – ha csak megközelítőleg is – rekonstruálni mindazt, aminek következnie kellde. Röviden: extrapolálni tudja az üzenet folytatását. (Moles 1973: 90–91) Az előrelátás e képessége teljes biztonsággal vérteti fel a történeti nézőt, aki nemcsak az észlelés rendjével van

---

pontja, amely az ideális nézőpontot képviseli és a legjobb rálátást biztosítja. Nem véletlen tehát, hogy ez lett a király helye.

<sup>217</sup> Noha a színházi keretből való kilépés mindig is jellemző volt a színházra, mégis többnyire elhanyagolt szempontnak számított mind művészileg, mind koncepcionálisan. W. Shakespeare alakjai gyakran intéznek kiszólásokat a közönséghez, Gotthold E. Lessing korában a színpadon elhangzó szentenciákat a nézők gyakran magukra vonatkoztatták, és saját épülésükre használták. Mindennek ellenére azonban a művészi feladat abban állt, hogy e kiszólások ne legyenek zavaróak, és feltűnés nélkül épüljenek be az előadás fiktív világába. Hans-Thies Lehmann szerint így a színházban előadott dráma egy képerethez hasonlítható, mely a képet befelé összetartja, kifelé pedig lezárja. (Lehmann 2009: 116–117)

tisztában, hanem az előadás, azaz a teljes eseményrendszer, a rendszerszerűség végkimenetelével is számolni tud.<sup>218</sup> Nem elhanyagolható faktor azonban az sem, hogy a nézők sokkal otthonosabban érzik magukat a „kiszámítható” előadásokon.<sup>219</sup>

Valamit képként szemlélni elsősorban azt feltételezi, hogy a szemléleti anyagot lezárt „önmagáértvalóságában”, amolyan formaképként szemléljük. A konvencionális színház esetében a képiesülés a keret által adott, amely szinte zárványként határolja le a képet. „Bármi” történik tehát, ebben a nagymértékben kiszámított képtérben történik, ebben a „kontextuális térben”, és erről a nézőnek tudomása van. Ennek a formanyelvnek az ismerete jelenti tehát az „előrelá-

---

<sup>218</sup> Althusser-i elképzelés szerint úgy kellene felfognunk, mint egy vonatot, amelyről tudjuk, hogy honnan jön, merre tart és milyen állomásokon áll meg.

<sup>219</sup> Ami a kiszámíthatóságot illeti, a nyugati színház történetében számtalanszor építenek a nézők számára megjósolható pszichológiai modellre. Ilyen értelemben bizonyos korokban a témaválasztásban és a műfaj megszervezésében kiszámítható konzervatívizmus működött. A görögöktől kezdve szinte a mai napig uralkodó nézet, hogy a komédia vagy tragédia megjelölés kapcsán bizonyos érzelmi hangulatra, témára és cselekményszerkezetre számítunk. Ez a gyakorlat nagyban megkönnyítette a görög nézők dolgát, hiszen mind a tragédiák, mind a komédiák témáit és cselekményeit a „kulturális raktárból” vették (lásd legendák, mítoszok, a történelem ismert történetei). Ennek köszönhetően a nézők már úgy érkezhettek a színházba, hogy majdhogynem tisztában voltak a dramatikus cselekménnyel, még akkor is, ha a darabot előtte soha nem játszották. (Carlson 2008: 20)

Így volt lehetséges, hogy a XIX. századi nézők, még ha nem ismerték is az adott színházban játszott darabot, de az ismételt színházlátogatás során szerzett tapasztalatból meg tudták jósolni a dráma típusát, műfaji sajátosságait. Ilyen például a *commedia dell'arte* műfaja is, ahol a szerepkörök és a karakterek alig változtak, s a nézők generációi számára is nagyjából változatlanok maradtak. De a japán kabuki színház is megőrzi a tradicionális szerepkategóriákat, és a színészek ugyanazt a szerepkört alakítják egész életükön át. (Carlson 2008: 21)

tás” képességét a hagyományos színházi gyakorlat kanonizált modellje esetében. A *Mady-babynél* azonban, ahol nem egyértelmű az észlelési tartomány kiterjedése, mi több, egy folyamatosan változó konstellációba kerül az előadás és a környező valóság, a néző értelemszerűen nem rendelkezhet az előre „megjósolhatóság” eme képességével.

Az ebből kínálkozó konzekvencia, hogy mivel a városi látvány pillanatszerű benyomásainak legfőbb sajátága a *valóshoz* tartozó látványként a kontingencia, azaz a váratlan kontextusok felbukkanása, így ellehetetlenülni látszik a néző számára az előrelátás lehetősége, ami azt jelenti, nem tudja e bizonytalan kiterjedésű látványt egy zárt és független szemléleti képként értelmezni. Megjegyzendő, hogy az egyik lényegi elmozdulást a hagyományos művészeti gyakorlattól a kortárs tapasztalat felé pontosan az előrelátás e képességének az egyre nagyobb hiánya, és a véletlennel való operálás egyre gyakoribb megnyilvánulása jelentette.

Rövid számvetésünkben láthattuk, hogy keret vagy valamely más deiktikus, „rámutató” jelölés vagy struktúra hiányában működésképtelenné válik a hagyományos perceptuális szokásrend, és ellehetetlenülni látszik a képhatás kialakulásának a feltétele. Próbáljuk meg azonban a keret problematizálását egy másik oldalról is megközelíteni. Úgy gondolom, hogy az alább kifejtendő összefüggésrendszer hozzájárul e jelenség világosabb áttekintéséhez és jobb megértéséhez.

### *2.1.2. A plasztikus műforma (a hely- vagy környezetspecifikus térbeli látvány) és a síkkép (lásd dobozsínpadi kép) vizuális megmutatkozásának sajátosságai*

Jan Mukařovský egy még 1946-ban tartott előadásában azt mondta, hogy ha meg akarjuk érteni valamely művészet fejlődését, akkor azt a többi művészet összefüggésében kell szemlélni. (Mukařovský 2007: 23–24) Ennek értelmében a „szemiotikai ekvivalenciákat” amolyan komparatista mó-

don, a képzőművészet terén fogjuk megvizsgálni, illetve a képzőművészet e párhuzamait fogjuk mintegy analogikus transzpozícióként a színházi gyakorlatra vonatkoztatni. De miért pont a képzőművészeti reflexió?

Gondolkodásunk középpontjában szinte mindig a képzőművészetek állnak – fogalmaz Gadamer. Egyik oka, amiért az esztétikai fogalmainkat ezekre a műfajokra alkalmazzuk, hogy a színdarab, a zenemű vagy az irodalmi alkotások tranzitorikus voltával ellentétben a statuáris műre könnyebb rámutatni.<sup>220</sup> (Gadamer 1994: 31) Az összehasonlító vizs-

---

<sup>220</sup> A radikális újítások a művészetek területén többnyire a festészetben történtek meg. Ennek több oka is van. Egyrészt a plasztikus művészetek közül a festészet örvend a legnagyobb szabadságnak, mert – ahogy Allan Kaprow is fogalmaz – képes napi fejlődést mutatni, ezért a legfejlettebb és legkísérletezőbb műfajok egyike. Ha a festő szívesebben önti, mint keni festékeit a vászonra – jegyzi meg Ernst Gombrich –, akkor megteheti, hiszen senki sem kötelezi az ecset használatára. (Gombrich 1974: 502) A festészet nem utolsósorban egyetlen embert igényel, tehát mindemellett olcsó is.

Jean-François Lyotard felsorol néhány olyan paramétert, formai újítást, amelyek elsőként a képzőművészet fejlődésében követhetők nyomon, és amely jelenségek fokozatosan áthagyományozódtak más művészetekre. Lyotard szavaival szólva a modernista utópia „minimálgesztusokra” redukálódik. E Lyotard-féle „minimálgesztusokkal” először a plasztikus művészetekben (lásd festészet) találkozhatunk. A festészet kérdezett rá ugyanis elsőként az olyan dolgokra – és itt hadd idézzük Lyotard-t a pontosabb érvelés végett –, mint hogy „[...] Kell-e legalább egy ráma (a vászon kifeszítésére)? Nem kell. Hát színek? Kazimir Malevics fekete négyzete fehér alapon már 1915-ben megadta a választ a kérdésre. És tárgyra szükség van-e? A body art és a happening azt szeretné bizonyítani, hogy nincs rá szükség. Vagy legalább egy helyre [...]?” (Lyotard, 2001: 58) A Lyotard által is említett referencialitás kérdése szintén a képzőművészetben fogalmazódott meg először. Az absztrakt, nonfiguratív, azaz a tárgynélküli képek, illetve a Paul Cézanne utáni festészet is jól illusztrálja, hogy a kép csupán önmagát jelenti, és hogy nincs referenciális vonatkozása

gálatnak megfelelően tehát produktívnak tűnik, ha a konvencionális keretezett színpadképet megfeleltetjük amolyan analóg reprezentánsként az olyan klasszikus képi műformával, képfenoménnel, síkfelületű képpel, mint a festmény vagy a fénykép, azaz olyan formával, ami síkképként van jelen, és zárt, mindentől független képtérrel rendelkezik. Noha a perspektívaszínpad nem teljesen képi, de mindenképpen képszerű hatásra törekszik.<sup>221</sup>

Jelen esetben tehát tekintsünk el két dologtól: egyrészt, hogy a klasszikus értelemben vett táblaképpel szemben a

---

a valóságra. Mivel nincs felismerhető valóságelem a képen, így értelemszerűen nem beszélhetünk a hagyományos értelemben vett mögöttes jelentésről sem. Ha színházban gondolkodunk, ez a fajta referencialitás leginkább a posztmodern színházra jellemző önreferencialitásban követhető nyomon, amelynek sajátossága tehát ismételten a festészetből kölcsönzött. A keret tekintetében szintén a festészet az a műfaj, amely elsőként provokálta ki a kérdést, miszerint biztos-e, hogy a képmezőnek, vagy a formátumnak sima, zárt négyszögnek kell lennie. Mindezen túl e kérdés azt is sugallja a nézőnek, hogy a mű minden irányban folytatódhat, azaz annak fizikai és metafizikai lényege csaknem meghatározatlanul kiterjedhet a vásznon túlra is. (Kaprow 1998: 12) Hans-Thies Lehmann a színház és a festészet összehasonlítása kapcsán pontosan az anyagi természetű különbségeket emeli ki, amikor úgy fogalmaz, hogy „[...] a költővel és a festővel ellentétben, akiknek csak tollra és papírra, illetve olajfestékre és vászonra van szükségük, a benne összekapcsolódó művészeteknek anyagigénye mellett a színház eleven emberek folyamatos aktivitását, színpadok fenntartását, szervezését, igazgatását, valamint iparosmunkát igényel.” (Lehmann 2009: 10) Ebben az értelemben nevezi Lehmann a színházat a *nehéz testek* helyének, hiszen nem rendelkezik azzal a szabadsággal, amivel a festészet, így értelemszerűen igencsak jelentős fáziskéséssel veszi át azokat az innovációkat, változásokat, amelyeket például a képzőművészetek hoznak létre.

<sup>221</sup> Ezért is nevezi Lehmann tablónak a konvencionális színpadi teret, amely programszerűen elhatárolódik a theatrontól, és akár csak a képek esetében, belső szervezetségének zártsága áll az előtérben. (Lehmann 2009: 181)

reprezentáció doboz tere valójában háromdimenziós felületként működik, másrészt – jegyzi meg Zrinyifalvi Gábor – az utóbbi képtérre a befogadás szempontjából az időbeliség a jellemző, nem pedig a felületen való rögzítettség.<sup>222</sup> Míg egy sík hordozófelületen rögzített kép befogadása a szemlélés idejének hosszával arányos – lévén, hogy közvetlen képszerű feltárulkozása által szinkrón módon van jelen –, addig a színpadi kép maga állítja elő és tartja irányítása alatt a szemlélés és a befogadás időbeliségét. (Zrinyifalvi 2007: 113–114) Továbbá a hely- vagy környezetspecifikus színházi teret, illetve az ehhez társuló látványt feleltessük meg az olyan plasztikus műforma létmódjával, vizuális megmutatkozásainak aspektusaival, mint például a szobor.<sup>223</sup>

Vizsgálódásom vezérfonalát Zrinyifalvi Gábor *Mi a szobor és a plasztika?* című tanulmánya képezi, amely azt igyekszik feltárni, hogy mi teszi a szobrot azzá, ami, illetve mi a szobornak (plasztikának), valamint a hagyományos értelemben vett képnek az attribútuma. A hagyományos értelemben vett képjelenséggel szemben – fogalmaz Zrinyifalvi – a megfigyelő mindig biztos lehet abban, hogy kívül van a kép „saját terén”, és a kettő között egy láthatatlan határfelület húzódik. A konvencionális színházi térben hasonló mód egy *innenre* és egy *túlra* oszlik a befogadás és a reprezentáció tere, megteremtve ezáltal a megfigyelés úgymond esztétikai távolságát. Piotr Sztompka-féle értelmezésben e képjelenséggel szemben a nézőre az outsider perspektíváját felhasználó megfigyelés a jellemző.

<sup>222</sup> Rögzítettség hiányában nem adatik meg a lehetőség, hogy – a képekhez hasonlóan – egy-egy részleten elidőzzünk, vagy újra szemrevételezzük azt.

<sup>223</sup> Megjegyzendő, hogy a két műforma közti különbséget csupán az újkorban kezdték el egymástól megkülönböztetni. A szobrokat egészen a XVIII–XIX. századig színezték, azaz térbeli – plasztikus képjelenséggként kezelték. Csak később, az újkorban történt meg a szobor és a sík hordozón rögzített kép éles elválasztása egymástól. (Zrinyifalvi 2007: 22)

A hordozófelületen rögzített képjelenség egy másik lényegi sajátága, hogy mindig egész voltában áll elénk, és nem rendelkezik önmagán kívüli szerkezettel a tartózkodási térrel szemben. (Zrinyifalvi 2007: 138) Más szóval a kép addig tart, ameddig a képet hordozó felület kiterjed. Nevezhetnénk ezt nonrelacionista formaképződménynek is.

Hasonló formatartalommal találkozunk a konvencionális színházi gyakorlatban is. A dobozszínpad zárt és mindentől független tere egyben egy olyan szemiotikai konvencióként működik, amely világosan elhatárolja a valóst az esztétikai dimenziótól. Ez az „ablaktábla-hatás” egyik alapprincípiuma mind a színházi, mind a képzőművészeti gyakorlat esetében, hogy „autonóm kompozícióként” mutatja meg a képet. E zárt tér teremti meg a lehetőséget, hogy egy teatralizált, konstruált látvány jöjjön létre ebben az optikailag tömörített képtérben.

E zártságot tekintve hasonlóság mutatható fel a film, a színház és a táblakép között, hiszen egyik esetben sem kerül fizikai viszonyba a néző e képjelenségekkel,<sup>224</sup> amelyek megkönnyítik továbbá a befogadást is, hiszen – ahogy Pogány Frigyes is fogalmaz –, egy konkrét formát, tárgyat, vagy egy keretbe foglalt képet sokkal könnyebb szemlélni. A zárt kompozíció ugyanis nemcsak az áttekintés feltételeit követeli meg, hanem bizonyos határig elő is segítheti azt. Az időnek nincs esztétikai jelentősége egy olyan kompozícióban, amit tekintetünkkel egyidejűleg be tudunk fogni. (Pogány 1955: 198)

A nézőpontot tekintve is megegyezés, azaz az észlelés ekvivalenciája mutatható fel, hiszen mind a perspektivikus színpadképet, mind a síkképet a perspektíva enyészpontjából kezdjük el szemlélni, hiszen a nézőnek mint monokuláris szubjektumnak a síkképpel szembeni pozicionáltsága annak közepén biztosítja egyben az áttekinthetőséget is. A kom-

---

<sup>224</sup> Amikor Michael Fried úgy fogalmaz, hogy a „filmet magát túlünk elfelé vetítik”, pontosan a mozivászon és a megfigyelő közötti fizikai kontaktus hiányát hangsúlyozza. (Fried 1995: 78)

pozíciós centrum, mint tudjuk, vonzza a tekintetet. (Pogány 1955: 316)

A plasztikus képjelenség (lásd szobor) olvasata azonban sokkal problematikusabb, lévén, hogy nem rendelkezik olyan demarkációs vonallal, amely határozottan megmutatná, mettől meddig tart a mű formai kiterjedése. Zrinyifalvi szerint ennek oka abban keresendő, hogy nincs e műveknek egy velük egylényegű zárt terük, mint amivel a táblakép formátumú képjelenségek rendelkeznek, emiatt ha csak háttéren is, de a néző mindig belefoglalja a mű olvasatába az azt övező valóság elemeit is. Más szóval a látványt egy konnekciónizmus határozza meg, miszerint a háttér hozzájárul a látvány megszervezéséhez.<sup>225</sup> Ezzel szemben a mozitermet (értelmezésünkben a konvencionális kulisszaszínpadai tér ezzel megegyező struktúrát képvisel) joggal tekinthetjük a képek nyilvános helyének – fogalmaz Belting. Ugyanis csak azoknak a képeknek a kedvéért keressük fel ezeket a helyeket, amiket a film vagy a színdarab mutat be, ráadásul a megrendezett észlelés ideje alatt. (Belting 2003: 85)

A befogadás egyre inkább problematikusává válik, amennyiben a mű nem egy semleges, steril, kontextus mentes galériatérben megtekinthető, ahol a megfigyelő könnyebben valósítja meg a forma egynemű, „neutrális” környezettől való lebontását. A művészi megformálás közlőereje csökken, de akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a mű nem tud elég esztétikai „hatékonysággal” fellépni.

---

<sup>225</sup> Jó példa erre az olyan land art munka, mint például Richard Serra-nak az *East-West/West-East*, ahol a „mű” a táj elemeivel együtt alkot vizuális egységet. (lásd 22. kép) De ezen alak és háttér olvasata is kultúrálisan meghatározott. Az amerikaiak és a japánok környezetészlelése lényegesen különbözik egymástól. Míg az előző, mint a nyugati kultúra képviselői, inkább a különálló tárgyakra koncentrálnak, addig a japánok sokkal inkább a kontextuális információkra, összekapcsolva a tárgyat és a háttérrel. A japánok környezetészlelése az amerikaiakhoz képest tehát sokkal inkább nevezhető kontextus függőnek és holisztikusnak. (Düll 2014: 168)

A Columbia Egyetem Arden House Konferencia Központjában egy bronz macskaszobor található. A szobor a folyosón áll a lépcső felső végénél, és egy láncsal a rácshoz van rögzítve. A meglehetősen egyszerű esetet/jelenséget Arthur Dantónál olvashatjuk, aki úgy véli, hogy valószínűleg azért lett a szobor leláncolva, mert némi értékkel rendelkezik, és gondolták, ezen az úton megelőzhető a tolvajlás. Aztán Danto hozzáfűzi: „ez lenne a magától értetődő értelmezés”. Ugyanis az esetnek – jelen vonatkozásban nevezzük látványnak – Danto szerint van egy másik olvasata is, nevezetesen, hogy nem egy macska leláncolt szobrát látjuk, hanem egy leláncolt macskaszobrot, amelyet szellemesen a valóság egy eleméhez illesztettek. (Danto 2003: 104) Láthatjuk, hogy amennyibe nem egyértelmű a művészi szándék, a vonatkoztatási rendszer tágasságából adódóan a művel kapcsolatos értelmezések is nyitottak maradnak, és semmi akadály a akár több alternatív értékszemplélet legitimizálódásának a művel kapcsolatban. Felmerül tehát a kérdés, hogy hol végződik, és hol végződhet a mű. Ugyanis, ha a macskaszobrot a lánc nélkül tekintjük „önálló”, az interpretáció első fázisában megjelenő, a saját referenciavilágába zárt immanens műtárgyként, akkor nem marad más viszonyulása a nézőnek, mint hogy e dologiasult műtárgyról esztétikai értékítéletet alkosson, annak művészi-formai megformálását szemrevételezze, és az mint pusztán tiszta esztétikai minőség érdekelje.<sup>226</sup> A néző viszonyulása a műtárgyhoz azonban ennél sokkal komplexebb, mivel az a környezetével együtt adotan jelenik meg, minek következtében nem tudjuk a macskaszobrot a kontextustartománytól függetlenül értelmezni

---

<sup>226</sup> A műtárgyhoz mint tisztán esztétikai minőséghez viszonyulni a jelenkori gyakorlatban már meghaladott. Ahogy Rainer Rochlitz is fogalmaz: elfogadhatjuk, hogy egy klasszicista festmény egyszerűen mutat egységes látásmódot, mégis képtelenek vagyunk az esztétikai élményhez mérhető elragadtatással szemlélni, mivel hiányzik belőle a bennünket közvetlenül érintő aktualitás eleme. (Rochlitz 2001: 57)

sem látványszinten, sem konceptuális értelemben.<sup>227</sup> Arnold Gehlen-féle megfogalmazással: a környezet közvetlenül terheli a pusztán észleletet. Nem tudunk kibújni a szoborra akasztott lánc értelmezése alól, ami a maga módján igen erősen befolyásolja a rácshoz való (esztétikai) viszonyulásunkat is, és ha a környezet többi elemét is elkezdenénk „esztétikai” szkepszissel szemlélni, akkor igazán parttalaná válnának a mű olvasatára vonatkozó reflexióink, s végül annak a kérdésnek a tisztázásához lyukadnánk ki, hogy valójában mi is „a” mű.<sup>228</sup> Nem kívánunk tehát belemerülni ezen interpretációs lehetőségek feltárásába, hiszen bármilyen, a mű határával kapcsolatos kérdést csak erősen a valószínűség tartományában tudnánk megválaszolni. A konklúzió az, hogy nem az ún. „műtárgycentrikus”, sokkal inkább egy „relációs” olvasat válik meghatározóvá, és ezt a percepció sémát alkalmazzuk a *Mady-Baby* látványával kapcsolatosan is.

A plasztikus jelenségek egy másik lényegi sajátága, hogy szemlélésük a megfigyelőben némileg a hiány érzetét keltheti, amennyiben azokat mindig csak részleteikben láthatja. E befejezetlen jelleg a befogadó helyváltoztatásából fakadó mindig újabb és újabb nézőpontok feltárulkozása, a látvány-hozzárendelés idézi elő.

A plasztikus jelenségek vizuális megragadása tehát teljesen más „törvényszerűségek” szerint történik, mint az a síkképek esetében lenni szokott. Abraham Moles e gyakorlatot, amin keresztül vizuálisan megragadjuk ezeket a műveket, a letapogatás folyamatként értelmezi, ami teljesen eltér

---

<sup>227</sup> Természetesen a műtárgynak a környezetével együttesen megjelenő létmódja továbbra sem jelenti azt, hogy ne vennénk észre annak formái vagy anyagbeli kivitelezését.

<sup>228</sup> E dilemmát, azaz a szemlélés hierarchiájának kérdését igencsak jól szemlélteti Cornelius Norbertus Gijsbrechts *Egy bekeretezett festmény vizsgálja* c. munkája (lásd 23. kép). A mű nemcsak specifikusan, hanem általánosan is felveti a kérdést: mi a *recto* és mi a *verso* egyáltalán, azaz mit tekintünk elsődlegesnek, és mit másodlagosnak, amolyan szükséges járuléknak egy műalkotással kapcsolatban. (Máthé 2017: 31)

a síkfelületű kompozíciók esetében működtetett integrális megragadástól. A kétfajta gyakorlat tehát az észlelés dialektikus ellentétpárját képezi. Egy képpel – jegyzi meg Moles –, amely meghaladja a központi látómezőnket, egy egész oldalas rajzzal, vagy egy áramkör kapcsolási vázlatával úgy lépünk kapcsolatba, hogy tekintetünkkel letapogatjuk azt, megközelítő rendben haladva végig az elemeken. A forma egészének képét majd csak e letapogatás után tudjuk felépíteni magunkban, mintegy absztraháló folyamat segítségével. (Moles 1973: 21) Megjegyzendő tehát, hogy a vizuális adatok ilyen utólagos „összerakása” csakis a megfigyelőben történik meg, azaz az egység mindössze szubjektíve valósul meg. A látvány csakis a tudatban, mintegy a tudat tűnékeny termékeként, azaz egy paroptikus (a látáson kívüli) zónában nyeri el végső formáját az emlékezeti modellálás vagy mentális szerveződés hatására, min tegy dinamikusan alakuló, a részek egységeként megalkotott mentális kép, vagy mentális projekció.<sup>229</sup> A befogadó így egy olyan hatalmat vindikál magának, amely teljes értékű teremtőerővel ruházza fel a kép vagy látvány megszületését tekintve. A néző úgymond kivieszi részét a teremtés öröméből. Ezért e látvány – ami

---

<sup>229</sup> Ezen a ponton is látható az analógia a színházi előadás és a plasztikus jelenségek vizuális megragadása között. Az előadás „olvasata” már önmagában is problematikus lehet a befogadó számára. Erre Roland Barthes is rámutat, amikor a jelek sűrűségéről beszél. Ugyanis – jegyzi meg Barthes – a színház egyfajta kibernetikus gép, ám mihelyt elhúzzák a függőnyt, ez a gép bizonyos számú közleményt továbbít az emberhez, mely üzeneteknek lényegi sajátosságuk, hogy egyidejűek, de a ritmusuk különböző. A befogadó az előadás egy adott pillanatában akár hat vagy hét információt is kaphat (jelmeztől, díszlettől, beszéd-től, gesztustól, világítástól stb.), de csak bizonyos információk tartósak (lásd díszlet), míg a többi, amilyen a beszéd is, váltakoznak. (Barthes 1970: 189)

Nem marad más hátra, mint hogy a befogadó utólag rakja össze ezt az információs dömpinget, többnyire már csak a memóriájára támaszkodva.

pszichológiai hozzárendelésen alapul – közvetlen analógiával bír és nagyban hasonlít az álomképhez abban az értelemben, hogy teljes mértékben az egyénhez tartozik, és ellenáll a kollektív olvasat lehetőségének, hiszen a látvány adatainak utólagos összerakása igencsak szubjektív módon íródik vissza a nézői tudatba.<sup>230</sup> Ezért is gondolja Belting, hogy az álom esetében különösen indokolt az emberről mint a képek helyéről beszélni. (Belting 2003: 81)

Zrinyifalvi e dinamikus látásfolyamat szakaszát egyenesen a mű szerves részeként értékeli. Belting találóan jellemzi e kortárs jelenséget, amikor úgy fogalmaz, hogy a modernitás korában a mű újra meg újra kettéhasad a teremtés tapasztalatára és annak szemléletére. Álláspontját Maurice Blanchot-ra és Adornóra hivatkozva erősíti meg, mindketten a mű folyamatszerűségét emelik ki a kortárs kifejezésrendszer legmeghatározóbb esztétikai kategóriájaként. Blanchot szerint az igazi műalkotás „sosem szűnik meg keletkezni”, ellenben a teremtő aktus elvesztése által „monumentális mozdulatlanságba” merevednek a mesterművek, amelyeket az élettől élettelen távolság választ el. (Belting 1999: 31)

Vonjuk le a konklúziót!

Az eddigiekben kétfajta, egymástól eltérő észlelési mintáról volt szó, amit a képtér és a szobrászati tér (lásd konvencionális és hely- vagy környezetspecifikus tér) feltételez a megfigyelő részéről. Másként úgy is fogalmazhatnánk, hogy

---

<sup>230</sup> Hadd éljek egy hasonlattal. Hermann Hesse a *Fontaine* c. folyóiratban leír egy kis történetet, miszerint egy rab a cellája falára egy tájképet festett: egy kis vonat éppen az alagútba robog be. Amikor a börtönőrök értejttek, arra kérte őket, engedjék meg, hogy egy pillanatra felszálljon a vonatra, megnézni valamit. Aztán egészen kicsire összemert, belépett a képbe, és felszállt a kis vonatra, amely elindult a kis alagút sötétjében. Majd a füst feloszlott, s vele együtt a kép és a rab is. (Bachelard 2011: 137) A falra rajzolt füstölögő kis vonat és vele együtt a sötét kis alagút túoldalala is mindössze a tudatban összeálló kép, amely annyira személyes, hogy a rabon kívül senki sem láthatta. Ez jelenti többek között azt, amikor egy látvány szubjektív módon íródik be a tudatba.

a képtér és a szobrászati tér közötti különbségeket vizsgáltam. Ha nagyon röviden akarnám megnevezni ezeket, akkor a David Michael Levin által használt fogalmakkal jelölhetném a látás e kétféle aspektusát. Levin a *The Opening of Vision* c. könyvében megkülönbözteti az *asszertórikus* és az *alétheikus* tekintetet. Az előbbit úgy jellemzi, mint ami szűk, dogmatikus, intoleráns, merev, rögzített, rugalmatlan és mozdulatlan. Ez a pillantás alapvetően kizárja mindazt, ami a rögzített helyzetéből nem látható. Az utóbbi olyan percepció sémának feleltethető meg, amely pluralista, demokratikus, befogadó, az összefonódás tapasztalatában gyökerezik, és az igazság hermeneutikus természetének felel meg. (Levin 2001: 440)

A környezetspecifikus előadások – így a *Mady-baby* – esetében is a legfőbb nehézséget az okozza, hogy úgy próbálunk közeledni ehhez a látványhoz, ahogy tesszük azt a síkfelületű képek, azaz színházi vonatkozásban a perspektívaszínpadai kép esetében is, a hagyományos nézés mód által. Ez legfőképpen azért van, mert elsősorban a korábbi formata tapasztalatok emléke teremti meg elvárásainkat.

Mivel e térbeli látvány kialakította a saját „közlésrendszerét”, ennek megfelelően az adekvát megértéshez és recepcióhoz a nézőnek is változtatnia kell a korábbi látáskonvenciókon. Ahogy azt Vajda Mihály is megjegyzi, a látványhoz való viszony változása jellemzi, mi több jelenti a festészet történetét is. (Vajda 1992: 305) Úgy gondolom, ez az állítás a színházi gyakorlatra is teljes mértékben vonatkoztatható. Nemcsak a művészi produktumok stílusa és megmutatkozásuk módja változott a művészetek történetében, hanem párhuzamosan az e művekhez való (vizuális) viszonyulás is. És hogy valójában változik a viszonyulás, azt mi sem bizonyítja jobban, mint Brian O’Doherty megjegyzése, miszerint: a XIX. század a tárgyat magát nézte, nem a peremét. Különböző mezőket tanulmányoztak, de azt mindig a kijelölt határainkon belül. A XX. század szokása ezzel szemben,

hogy nem a mezőt, hanem annak határait tanulmányozza, mintegy a kiterjesztés céljával. (O'Doherty)

### 2.1.3. Az ideális látás, és a műben való benne lét tapasztalata

Vizuális kultúránkban a képeket maga a tekintet síkszerűvé teszi. Ahelyett, hogy átelnénk a világban való létünket – fogalmaz Juhani Pallasmaa –, kívülről szemléljük azt, önnön létünk nézőközönségeként. David Michael Levin a látás eme eltávolító sajátosságára, illetve a pusztán vizuális észlelésre redukált befogadásra a „frontális ontológia” fogalmát használja. (Pallasmaa 2017: 43)

Zrinyifalvi Gábor a látásnak ezt az eltávolító aspektusát „hiányos” használatnak nevezi, amit főleg akkor működte-tünk, amikor képet nézünk, és vizuális érzékelésünket oly módon telítjük értelemmel, hogy a többi érzékszervünk által szerzett információkat, ismereteket csak háttérben működő tudásunkban hasznosítjuk. (Zrinyifalvi 2007: 39)

A nézőnek a műben való *benne lét* tapasztalatát, ezt az új – gadameri terminussal – *nézőlétet* a kortárs művek gyakorta úgy érik el, hogy bevonják a nézőt a mű terébe, megszüntetve ezáltal a dolgokra való rálátás képességét, azt, hogy a tekintet külsőlegesként nézzen a világra. Ugyanis a szem elkülönít minket a világtól, a többi érzék pedig egyesít vele bennünket.<sup>231</sup> (Pallasmaa 2017: 35)

A *Mady-baby* esetében azáltal, hogy a néző bevonódik az előadás terébe a sajátos térbeliség-tapasztalaton keresztül, értelemszerűen nem tud megteremtődni a látás ideális feltétele. A nézőtől el van zárva az ideális látószög, nem tud

---

<sup>231</sup> Noha Juhani Pallasmaa szerint a látásunk az egyedüli érzékünk, amely lépést tud tartani a technikai világ elképesztő felgyorsulásával, napjaink művészettapasztalata mégis azt mutatja, hogy a látást mint a nyugati gondolkodás okulárcentrikus hagyományát igyekszik háttérbe szórítani a többi érzékünk javára (lásd hallás, tapintás, ízlelés, szaglás stb.) (Pallasmaa 2017: 32)

kialakulni a látvány és közötté az a bizonyos távolság, ami a percepció számára lehetővé teszi, hogy objektíven és egyidejűleg legyen befogható a látvány. Egy kép ugyanis csak akkor tud objektíven mutatkozni – fogalmaz Gilles Deleuze –, amikor egy bizonyos halmazt olyan valaki szemével látunk, aki kívül van ezen a halmazon.<sup>232</sup> (Deleuze 2008: 94) Másként fogalmazva, nem teremődik meg a néző kívülmaradásának lehetősége, és nem tud kialakítani a látottakkal egy szemtől szemben viszonyt.<sup>233</sup>

Jesús Rafael-Soto áthatolható művei igencsak jól illusztrálják a néző helyzetét, amikor ellehetetlenül az alkotással való szembenállás lehetősége.<sup>234</sup> A tér egészét elárasztó (fémestőt imitáló), a mennyezetre felfüggesztett fém- és nyilonszálakból álló environmentje kapcsán jegyzi meg Rafael-Soto, hogy többé nem szemben állunk, hanem benne vagyunk a műben.<sup>235</sup>

---

<sup>232</sup> Claude Monet-nak az Orangerie Pavilon termeibe festett hatalmas méretű, a tekintettel már átfoghatatlan, helyspecifikus muráliái jól szemléltetik, hogy milyen az, amikor megszűnik a műre való rálátás lehetősége. A mű ekként a reális világ részévé válik, nem pedig egy másik, a valósággal szembenálló, csak a reprezentáció révén létező világgá. Nincs többé szembenállás, opozíció. A látogató nem a múzeumba lép, hanem egy kör alakú, imaginárius valóságba, ahol megszűnik az addigi biztos pozíció. (Széplaky 2017: 19)

<sup>233</sup> Ez a relációs, szemtől-szemben állapot – jegyzi meg Zrinyifalvi – a pozitivista szemléletnek feleltethető meg, amikor a megfigyelő a tárggyal való viszonyát egy kvázi objektív szituációra redukálja, mindvégig fenntartva a távolságot, amely lehetővé teszi a tárgynak mint önmagára redukált dolognak a megfigyelését, leírását. A jelenség némileg hasonlatos ahhoz, mint amikor az életterükből kiragadott és gombostűre szúrt, magukban álló rovarokat vizsgáljuk. (Zrinyifalvi 2000: 86)

<sup>234</sup> (lásd 21. kép)

<sup>235</sup> Niki de Saint-Phalle óriási szobrai hasonló mód megkövetelik a nézőtől, hogy járja körbe a tárgyat, mi több, bele és rá kell lépni, mintegy a környezetének a részévé kell válni. E szobrok megtekintése komoly teljesítményt kíván. Nem elég egyetlen aktus so-

A látás távolságot igénylő cselekedet. Minden művészet rendelkezik egy vetítőkészülékkel, amely a dolgokat bizonyos távolságba helyezi. (Ortega 1993: 28) Ahogy Gadamer is fogalmaz, azt a helyet kell megkeresnünk, ahonnan nézve az a valami a leginkább előjön.<sup>236</sup> Aki megtekint egy festményt, igyekszik megtalálni azt a távolságot, ahonnan helyesen jön elő valami a képből. A szobrot is talán ezért kell körüljárjunk. Azt a helyet kell megkeresnünk, ahonnan nézve az a valami a leginkább előjön. Ez a pont nem a saját álláspontunk. Nevetséges volna, ha egy műalkotással szembeesülve azt mondanánk – amit más szituációban persze

---

rán szemlélni őket. A művész és a néző élménye tehát összeolvad az alkotás és a befogadás aktusában. (Hein 2001: 42)

<sup>236</sup> Az impresszionista tárlatok első látogatói meglepetten és igazságtalosan feldúltan vették tudomásul, hogy ezeket a munkákat nem a megszokott módon, közlőből, az orrukát beledugva kell szemlélni. A méltatlankodók Camille Pissarro képe előtt egyebet sem mondogattak, mint: „hát tényleg így nézek én ki, ha végigmegyek a boulevard-on? Elhagyom a lábaimat, a szemem, az orrom, és ilyen formátlan paca lesz belőlem?” El kellett telnie bizonyos időnek, míg a látogatók rájöttek, hogy ezeket a munkákat távolabbról kell szemlélni, hiszen csak így történik meg a csoda, a sok zűrzavaros folt csak így kel életre. Az impresszionisták jól tudták, hogy elég mindössze egy pár utalás a vásznon, és az emberi szem így is felépíti a formát, amelynek ott kellene lenni. (Gombrich 1974: 426)

Hasonló mód Roy Lichtenstein képei is megkövetelik a szemlézés bizonyos távolságát. A képregények világát idéző munkáit raszterpontok alkotják, amelyek elérik az 1 cm-t is. A figurális képeit tehát nonfiguratív formaként kezeli. Ha túl közel megyünk a képhez, a figurális elvész, részleteire bomlik. Tehát meg kell találni azt az optimális távolságot, ahonnan ezek a raszterek egy teljes képpé, teljes formává szerveződnek.

Rembrandt állítólag azt mondta egyszer: „Ne dugd az orrod a festményeimbe, mert megmérgez a festék szaga”! Velazquez pedig életrajzírója szerint speciális, hosszú ecsetekkel festett, hogy ezzel is távolabb tartsa magát a vászontól. Emiatt is van, hogy a Velazquez portrék közelről nem is érthetőek, de csodálatosak, ha távolról nézik őket. (Gombrich 1974: 184)

mondhatunk –, hogy ragaszkodunk az álláspontunkhoz. Ilyen távolság nincsen. Amikor egy műalkotás büvkörébe von, eltűnik minden saját vélekedés és gondolat. (Gadamer 1994: 252–253)

Pogány Frigyes szerint a szemléleti kép (a tárgyról/látványról alkotott végső észlelet) kialakulása három fázisra osztható. Az első fázis a globális áttekintés alapján történik, ami nem több, mint egy a jelenségről, dologról alkotott gyors, felületes benyomás. Az első fázisban tehát arra törekszünk, hogy arról a valamiről, ami leköti a figyelmünket, egy egész képet kapjunk. A második, analitikus fázis az egésznek a részletre bontására, a részletek megismerésére irányul. A szintetikus fázis végezetül a már megismert elemeket egy egységes észleletté kapcsolja össze. (Pogány 1955: 25) A *Mady-Baby* esetében azonban, ahogy a néző az utazás során folyamatos „látványfalásra” kényszerül, nem tudja működtetni ezt a hármas osztatú esztétikai logikát.<sup>237</sup> Az észlelési fázisok terén mindössze oda jut el, hogy pusztán leltárszerűen, futólagos észrevételként vegyen tudomást a látottakról. Ahogy azt Martin Schuster is megjegyzi, a képek áradata a „hétköznapi” fogyasztót a vizuális információk (mindössze) felszínes értékelésére csábítja. (Schuster 2005: 149) Ráadásul – jegyzi meg Schuster – manapság már olyan képrengeteg vesz körül bennünket, hogy az örömförzés, amit szemlélésük jelenthet, csak ritkán válik tudatossá bennünk.<sup>238</sup> (Schuster 2005: 160)

---

<sup>237</sup> Ahogy azt Belting is megfogalmazza, vizuális hétköznapijaink képáradata arra készíti bennünket, hogy mintegy tisztelettel és emlékezve szemléljük az egykori „mozdulatlan képeket”. (Belting 2003: 50)

<sup>238</sup> Abraham Moles a jelenséget az ún. telítettségi küszöbvel magyarázza, ugyanis a befogadó rendszer telítődik, ha a fizikai inger túllép egy bizonyos határt. Ha a telítettségi küszöböt meghaladja a beérkező inger mennyisége, akkor a rendszer nem érzékeli többé az inger változásait. Az érzékeléshez tehát az kell, hogy az inger növekedése elérje azt a szintet, amit különbségi küszöbnek nevezünk. Az érzetet tehát az ingerküszöb és a telítettségi küszöb

Az utazás során tehát semmiképpen sem adatik meg a lehetőség a befogadónak, hogy az analitikus és a szintetikus fázisig eljusson, így értelemszerűen nem adatik meg az ideális látás lehetősége sem, hogy egy végső észleleti képet alakítson ki a látványról, s hogy az „képiesülve” mutakozzon. Az utazásnak, a folyamatos mozgásnak így amolyan delimitáló hatása is van a látvány tekintetében.

Noha Wolfgang Welsch egyszerűbb sémával operál, az észlelés mindössze két szintjét megkülönböztetve, lényegét tekintve ugyanazt az álláspontot hangsúlyozza, mint a Pogány Frigyes-féle elmélet. Welsch-nél az észlelés feltáró teljesítménye eltér az egyedi észlelési aktustól. Az első szint az észlelés horizontális, a második az észlelés aktuális értelmét képviseli. (Welsch 2011: 27) A szemlézés aktuális értelmének kellene érvényesülnie ahhoz, hogy a néző egy képiesült szemléleti képpel találkozzon. Az észlelésnek ez a szintje ugyanis nem engedelmeskedik a felületes észlelésnek, a nézés nem pusztán bizonyos formai sémák feltárásában, amolyan konstatáló látásban merül ki, hanem a láthatónak egy sokkal „aktualizáltabb” felmérése, lásd egy arc látványának a szemrevételezését. Az észlelés eme aktuális szintje azért is hatékonyabb, mert mindig objektumra vonatkoztat. (Welsch 2011: 28)

A látás e kétféle működtetését már Witelo is tárgyalta a *Perspektiva* című munkájában, megkülönböztetve az egyszerű rátekintést a beható szemléléstől. Egyszerű rátekintésként értékeli azt az aktust, melynek révén a szem először befogja a látott dolog formáját, és csupán a szemlézés az az aktus, amely behatóan szemügyre veszi a dolgok formáját, mélyen megvizsgálva azt. (Paternák 2007: 39) De ne feledjük azt az ugyancsak welsch-i gondolatot, miszerint valaminek a látása egyben a többi dolog nem-látását is jelenti. A tér dinamikus természetéből adódóan a gyorsan váltakozó látvány azonban nem teremti meg a lehetőséget annak, hogy a néző egy

---

között a különbségi küszöbök sorozata határozza meg. (Moles 1973: 22)

aktuális jelentést adjon a látvány bizonyos részletének (lásd egy arc azonosítása), hiszen minden eggyé olvad, homogénizálódik, egy egységes és összefüggő felületű észleleti képet alakítva ki a látómezőben.<sup>239</sup>

Az ideális látás feltételére egy az építészetből vett példával kívánok rámutatni. Noha Pogány Frigyes *A belső terek művészete* című könyvében leginkább a téralkotások vizsgálatával, a térművészet kompozíciós jellegzetességeivel, a terek arányaival, azok lényegesebb alkati jellegzetességeivel foglalkozik (lásd térhatás, tértípusok, térbeli arányok stb.), de mivel mindezt a szemléltőre gyakorolt hatás alapján tanulmányozza, ezért az ideális látás szempontjából hasznos és megvilágító erejű példa lehet.

Pogány a római Pantheont nevezi meg azon épületek egyikeként, amelyek az ember szemének élettani adottságaihoz közvetlenül alkalmazkodnak, azaz áttekintésre a legelőnyösebben tárulnak fel. (Pogány 1955: 46) A tértest – fogalmaz Pogány – markánsan rajzolódik ki a szemünkben, bárhol is tartózkodunk, tehát tiszta képünk van az egész alkotásról. A római Pantheon belső tere, illetve a teljes tér látványa egyszerre, közvetlenül és teljességében tárul fel a belépő előtt. A teljes látvány (tér) szinte azonnal átfoghatóvá válik, látásunkkal egyszerre tapogathatjuk le a teljes térbeli látványt, azaz adva van az egyidejű áttekintés lehetősége. Hogy mindez lehetővé váljék, annak tehát két feltétele van: a néző előtt konkrétizálódjon a látvány, azaz a nézés tulajdonképpeni tárgya, és annak távolsága a nézőtől legyen akkora, hogy lehetővé váljon teljes, egyidejű befogása.

Hasonlóan problémamentessé teszi a látványt az olasz reneszánsz is, amely az alkotást már az első pillanatban feltárja, és nem tartogat meglepetéseket. A reneszánsz kompozíciókra általánosságban az jellemző, hogy a képi mező

---

<sup>239</sup> Wolfgang Schivelbusch szerint a világ panorámaszerű és felszínes képének kialakulásáért a vasút volt a felelős. A látkép ugyanis ennek köszönhetően veszítette el egy fontos dimenzióját, a mélységét, és egy festett felülethez vált hasonlatossá. (Pócsik 2009: 293)

formatisztán tagolt. (Pogány 1955: 95) A kép nemcsak, hogy „kijelölve” van, de az így felmutatott kompozíció is tisztán követ egy vizuális rendet, amitől a kép könnyen áttekinthetővé válik.<sup>240</sup>

Ezt a formastruktúrát alkalmazza a konvencionálisként elfogadott olasz színpad is, ami főleg azáltal teremti meg a dolgokra való ideális rálátás lehetőségét, hogy ellentétben az enviromentális, Lehmann által integrálisnak nevezett terekkel, a néző szempontjából egy nem-befogadó térrel operál.

Ugyanakkor nem mehetünk el az olyan ellenpélda mellett sem, amilyenek például a barokk kor esztétikai megoldásai, amelyek teljes antitézisével valósítják meg a reneszánsz-féle esztétikai kánonnak. Az alkotás teljessége mozgás közben, az egymás után következő hatások láncolatából bontakozik ki. A reneszánsz művekkel ellentétben a bonyolult, egymásba szövődő térbeli rendszerek miatt a barokk kompozíció időbe tagolódik. (Pogány 1955: 95)

Úgy gondolom, eljött az ideje, hogy levonjuk a konklúziót. A *Mady-baby*-ben a mikrobusz ablakán keresztül feltárlkozó látványt azért nem lehet „képként” szemlélni, mert egyrészt a néző mindvégig benne van a műben, és ezzel együtt a látványban is, másrészt nem adatik meg az ideális látás feltétele, ami nélkülözhetetlen a képként való szemléléshez.

---

<sup>240</sup> A reneszánsz festmény statikus szerkezete, kiszámítottsága és formai önmagába zártsága távolságtartó nézői attitűdöt váltott ki a szemlélőből. A reneszánsz festészettel megváltozott az egykori szemlélet, így a kép–befogadó viszony újraértelmeződött, és kép–néző viszonyra formálódott át. A perspektivikus kép megnyitotta magát a látás előtt, és sokkal inkább azon igyekezett, hogy a nézőt eltávolítsa magától, mintsem, hogy magába vonja. (Zrinyifalvi 2000: 98)

#### 2.1.4. A valós szemiotizációja

Értelmezésre szorul tézisünk kérdése kapcsán egy lényeges fogalom: a *valós* (lásd: meg tud-e történni a *valós* „esztétikai birtokbavétele”?) Eddigi, rövid számvetésünkben láthattuk, hogy a primer értelemben, azaz a fizikai valóságukban megjelenő keretek, vagy bármilyen rámutató struktúra, „gesztus” hiányában nem sikerült egy az előadáshoz tartozó „képiesült” és ugyanakkor szemiotizált, azaz jelként mutatkozó képet kialakítani a városi látványról.

Erving Goffmannál azonban egy teljesen más keretképzéssel találkozunk. Goffman keretértelmezésének egyik központi kategóriája, a „kulcs” fogalmának vizsgálatán keresztül fogom megvilágítani, hogy az előadás látványát miért nem tudjuk az esztétikai szemlélődésen keresztül, a *valóstól* elemelten szemlélni.

Az átkulcsolás vagy átírás folyamata – goffmani értelemben – azt a jelenséget fedi, amikor egy bizonyos tevékenységet a résztvevők nem elsődleges értelmezési keretben, hanem valami egészen másként értelmeznék. Minden cselekvésnek, tevékenységnek van tehát egy elsődleges keretbeli jelentése, amit valóságosan, reális, szó szerinti értelemben megtörténtnek, végbementnek nevezünk. Ugyanezen cselekvéseknek van egy átkulcsolt formája is, az ún. transzformált esemény, ami nem valóságos, nem szó szerinti értelemben vett megtörténtet jelent. Ez az esemény valójában nem az, aminek látszik, mindössze annak mintájára épül fel.<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> A másodlagos keret tehát nem valósként, hanem jelként működik. Umberto Eco szerint a jel az, amivel hazudni lehet. A színházi gyakorlatra pedig különösen érvényes, hogy nem a valóssal mint „létezővel”, hanem annak transzformált változatával, azaz a jellel operál. Ezért is helyénvaló az a megállapítás, miszerint a színházi befogadói közegben találjuk a kultúrtörténet legnagyobb hazugságaira tett kísérleteket. Hosszú évszázadokon keresztül a színházi emberek igyekeznek elhitetni a közönséggel, hogy jelenvaló az, ami nincs jelen. (Demcsák, Kiss 1999: 7)

(Goffman 1981: 620) Ez valójában nem más, mint az egyén azon képessége, amit Gadamer az esztétikai tudat szuverenitásának nevez, és ami abban áll, hogy a megfigyelő mindenütt végrehajthatja az ilyen esztétikai megkülönböztetést, és mindent „esztétikailag” tekinthet. (Gadamer 2003: 117) Ez viszont közel sem ilyen egyszerű.

Ahhoz, hogy az átkulcsolás megtörténhessen, néhány feltételnek, teljesülnie kell. A tevékenységben résztvevőknek tudomásuk kell legyen arról, hogy szisztematikus módosítás, azaz valaminek a gyökeres megváltozása, újjáépülése megy végbe.<sup>242</sup> Továbbá az átalakítás folyamatában jelzőingereknek kell tájékoztatniuk a résztvevőket az „átkapcsolásnak” mind az időbeni, mind a térbeli kiterjedéséről. Általában a térbeli „zárójelek” mutatják meg, hogy mely területen – és csakis azon belül – érvényes az átkulcsolás. (Goffman 1981: 623)

Ha a goffmani keretképzést az előadás látványára vonatkoztatva alkalmazzuk, akkor azt a konzekvenciát vonhatjuk le, hogy teljességgel hiányoznak azok a jelzőingerek, amelyek a tér és a hozzá kapcsolódó látvány tekintetében jeleznek, hogy mettől meddig tart a reprezentáció térbeli, valamint látványbeli kiterjedése. A denegációt, a felfüggesztett hitetlenkedést ugyanis nemcsak a színészi alakítással szemben kell a nézőnek működtetnie, hanem az előadás egészével szemben, és ebben a látványnak is lényeges része van.<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> Megeshet ugyanis, hogy a néző nem működteti megfelelően a perceptuális fajtákat, amelyekkel a műre néz, ennek következtében lemarad a műről, és szegényebb lesz egy élménnyel. Mivel a művészeti világ határozza meg a keretrendszert, amelyben az ilyen akciók művészetként értelmeződnek, így amennyiben a nézőnek van tudomása ezekről a keretekről, ennek megfelelően fogja befogadni a művet. Ellenben, ha semmilyen kulturális eszközkészlet nem áll rendelkezésére, akkor képtelen a művet detektálni, minek következtében szegényebb lesz egy művészi tapasztalattal. (Gálosi 2017: 81)

<sup>243</sup> A „(de)negáció” (*Verneinung*) freudi fogalom (konceptió), amelyet Octave Mannoni használt először a néző színházi előadáshoz

Ezt a – goffmani kifejezéssel élve – felfüggesztettséget a látvánnyal szemben működtetni annyit jelent, hogy a feltárulkozó utcaképet, a városi látványt, életünk e világi terét nem elsődleges keretbeli jelentéseként kellene olvasni (hétköznapi tér és látvány tapasztalatában), hanem egy teljesen más, átkulcsolt keretben, hermeneutikailag, esztétikai aspektusában értelmezettként. Mivel azonban hiányoznak a térbeli jelzőingerek, azok az esztétikai szükségszerűségek, amelyek egyértelműsítének, hogy mettől meddig tart az előadás látványa, így nemcsak a látottakhoz fűződő esztétikai viszony kialakítása nem valósul meg, de az erre irányuló esztétikai ítéletalkotás sem. Hiszen, ahogy Umberto Eco is fogalmaz, a magam vagy mások figyelmének ráirányítása valamire az alapja minden létrejövő szemiozizsnak. (Eco 1999: 22)

Természetesen felmerülhet a kérdés, hogy miért is ne lehetne az utazás során a néző számára a maga egészében feltárulkozó teljes városi látványt jelként szemlélni. A válasz meglehetősen egyszerű. Ha ez így lenne, akkor lényegében a művészi jelentéskonstitúció mint olyan szűnne meg. Ahhoz ugyanis, hogy a művészetnek egyáltalán legyen valamilyen funkciója, az kell, hogy e funkciót olyasmivel lássa el, ami benne nem közös az étellel. (Danto 2003: 37) Duchamp piszoárját éppen azért tudjuk művészetként és nem valósként értelmezni, mert tudjuk, hogy az összes többi, az attól semmiben sem különböző – dantói terminussal – dologi párja nem az. A *Forrás* címet viselő piszoár csakis azért lett műalkotás, mert a művészet intézményesült elmélete azt annak

---

való viszonyának a leírására. A színházban ezen keresztül tudjuk elfogadni azt, hogy valami egyszerre valós és nem valós. A denegáció során egyszerre történik meg egyazon tény elismerése és tagadása is. A nézők látják azt a párharcot, amelyben Hamletet megölik, tisztában vannak azzal, hogy mind a kardok, mind a testek valóságosak, ahogy azt is tudják, hogy Hamlet meghalt, de ugyanakkor azt is tudják, hogy senki sem halt meg (saját fordítás). (McAuley 2000: 40)

tekintette. Az már más kérdés – fogalmaz Danto – , hogy miért éppen ezt a pizsoárt tüntették ki, míg a többi, amely minden tekintetben hasonlít rá, megragad egy alantas kategóriában. Noha a művészet intézményesült elmélete még ha számot ad is, hogyan emelkedhetett egy olyan mű, mint Duchamp *Szökőkútja* pusztán tárgyból műalkotássá, azt nem tudja megmagyarázni, hogy miért pont ez. (Danto 2003: 19)

A városi látvány tehát pusztán abban a minőségében tárul elénk, ahogy az a mindennapok esetlegességének kontextusában is mutatkozik: hétköznapi létmódjában, elsődleges, átalakíthatatlan, úgymond nem-művészi képként. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a néző amolyan „esztétikai közömbösség” által vezérelt a szemlélődésben. Ennek oka legfőképpen abban keresendő, hogy a látvány terén nem teremődik meg az a bizonyos fajta feszültség a hétköznapi felfogás és a művészi újrateemtés között. Ugyanis – fogalmaz Széplaky Gerda – míg a hétköznapi élet vagy a tudományos-technikai élet diskurzusai annál egyszerűbben működnek, minél nagyobb az áttetszőség mértéke, azaz minél kisebb a távolság a valós és a reprezentált között, addig a művészeti diskurzus mindezt fordítva működteti. A műalkotásban megnyilvánuló teremtő aktivitás annál erőteljesebben hat, minél nagyobb terepet hagy a differencia szabad játékanak, azaz a művészetszerű megmutatkozásnak. (Széplaky 2017: 67)

Rendkívül problematikussá válik tehát a nézés aktuusa, hiszen a néző nem tudja eldönteni, hogy valójában mi is a szóban forgó kulcs, jóllehet a színész nő alakítását zárójelek közé tudja tenni, mivel egy egész szemiotikai apparátus segít abban, hogy azt egy átkulcsolt keretben értelmezze.<sup>244</sup> A színész nő játékaival szemben a nézőben tehát ott van a rep-

---

<sup>244</sup> A színész nő játékanak jelként értelmeződését elsősorban az teszi lehetővé, hogy a néző tisztában van azzal, előadáson vesz részt. Továbbá a színész nő jelmeze, a szerepjáték, a színházi alaphelyzet, a nézők felé játszás stb. mind-mind hozzájárulnak azon keret megteremtéséhez, amelyen keresztül a látottakat nem valósként, hanem átkulcsolt eseményként szemléljük.

reprezentációtudat. Ellenben a városi látványt mint a valósághoz tartozó tartományt már nem tudja felfüggesztett formaként olvasni.

A néző az előadás ideje alatt folyamatos átkapcsolásban van, hiszen azonos térben a valóságnak és a szemiotikai szférának a szimultán szemlélése között ingadozik.<sup>245</sup> Azokban az esetekben – fogalmaz Lehmann –, amikor a néző elbizonytalanodik atekintetben, hogy a látottakra fikcióként (esztétikumként) vagy valóságként tekintsen, nem kevesebb forog kockán, mint a néző önmeghatározásának alapfeltétele, az a bizonyosság és biztonság, amellyel a nézőséget társadalmilag problémátlan viselkedésmódként kezeljük. (Lehmann 2009: 121)

Amikor Gilles Deleuze arról ír, hogy minden keretezés meghatároz egy képen kívüli teret, és valójában nincs kétféle keret, hanem sokkal inkább kétféle aspektusa van a képenkívüliségnek, de mindkettő utal valamilyen keretezé-

---

<sup>245</sup> Andy Clark az ilyen és ehhez hasonló állapotot interferenciajelenségként értelmezi. Ez olyan esetekben következik be, amikor egy hálózat egy olyan mintázatot próbál felidézni, amely nagyon hasonlít egy másik mintázatra, amivel már találkozott. Ilyenkor az interferencia vagy átbeszélés (cross-talk) jelensége érvényesül. A cross-talk a mindennapjainkban is gyakran előforduló jelenség. Igen egyszerű példája ennek, amikor egy telefonszámot akarunk felidézni, és egy másik, azzal igen hasonló számot is ismerünk, mondjuk két barátunk telefonszáma erősen hasonlít egymáshoz. A hibázás lehetősége így lényegesen megnő, mivel könnyen összekeverhetjük az elemeket. Ez is átbeszélésként értelmeződik. (Clark 1996: 147) A *Mady-baby* nézője ehhez hasonlóan folyamatosan tapasztalja az interferenciát a valós és a művészi között, s ez az ingadozó állapot játszik központi szerepet az esztétikai tapasztalatban. Ilyen esetekben nyugtalanító határátlépésekről beszélhetünk, amikor a nézők elé szimultán tárulnak az olyan események, amelyekről nem lehet egyértelműen eldönteni, hogy azokra fikcióként, azaz esztétikumként vagy valóságként reagáljon. A konvencionális színházi gyakorlat ellenben megtesz mindent, hogy ezeket az interreferenciajelenségeket, átbeszéléseket kizárja a reprezentációból.

si módra, akkor valójában a goffmani értelemben vett kulcsolás fogalmát problematizálja, hiszen a keret lényegéből adódóan kétféle állapotot teremt. A kereten belülit, amit az esztétika szférájaként értelmezünk, azaz azt a purista állapotot, amikor az esztétikum tiszta esztétikumként van jelen. A kereten kívülit pedig a valós tartományához, azaz a művészi hatósugarán kívülihez csatoljuk (lásd a nem-művészetszerű megjelenést). Az, hogy végül milyen minőségben értelmezünk valamit, csakis a keretezési módtól függ.

Mint láthattuk, az átkulcsolás nem működtethető a látványunk kapcsán. A *Mady-baby* látványára vonatkozóan ez tehát annyit jelent, hogy azt nem tudjuk a *valóstól* megkülönböztetve, azaz szemiotikailag értelmezni. Ez a Goffman-féle keretezési forma sem teszi lehetővé, hogy jelként, az előadás-hoz tartozó fiktumként szemléljük a feltárulkozó látványt.

#### 2.1.4.1. A ready-made mint a *valós* szemiotizációja

A ready-made – készen talált – tárgyak eklatáns példái annak, hogy a valós miként tud mégis felruházódni művészi státussal, azaz miként történik meg egy a valóshoz tartozó dolog, jelenség, tárgy szemiotizálása és jelként való értelmezése. Az ok tehát, amiért a ready-made jelenséget vizsgáljuk, abban az egyszerű dologban rejlik, hogy a művészet történetében e jelenség kapcsán történik meg első ízben a valós szemiotizálása.<sup>246</sup> E jelenség tehát úgymond precedens értékű abban a tekintetben, hogy valójában megtörténhet az efféle átalakulás. Ezért is tartom fontosnak a reflektálást erre. De nézzük, miben is áll e művelet lényege.

---

<sup>246</sup> Ahogy Jean Baudrillard is fogalmaz, a dadával és Duchamp-al kezdődik a művészetben a döntő fordulat, a transzesztétika kora. Ettől kezdve még a legradikálisabb művészeti utópia is valóra válhatott. A világ egész jelentéktelenségét átváltoztatta az esztétika. (Baudrillard 1997: 18–19)

Egy közönséges használati tárgy úgy képes bekerülni a műalkotások világába és egy új létmódra szert tenni, hogy semmiféle fizikai változtatáson nem megy keresztül. Ez az „átalakulás” úgy megy végbe, hogy a tárgy elveszíti önazonosságát – noha mindvégig megőrzi formáját és anyagát –, s a művészi megismeréshez és megértéshez igazodva jelenik meg, az érzéki észlelés számára kisajátított „dologként”. (Zrinyifalvi 2007: 41) S noha Zrinyifalvi szerint az esztétikai szemlélet sosem volt bezárva teljesen a művészet keretei közé, de a valós esztétizálása az utóbbi száz évben vált igazán hangsúlyossá.<sup>247</sup> Ahogy azt Beke László is megjegyzi, századunk művészetének valószínűleg a legmerészebb felismerése az volt, hogy a semmi nagyobb esztétikai értéket képviselhet (lásd meg- nem-csinálás, elhallgatás), mint az alkotás maga. (Beke 1994: 179) Más kérdés, hogy ezt az „intencionális elkülönítést” (Zrinyifalvi Gábor) a befogadónak valójában milyen mértékben sikerül megvalósítani. A ready-made-ek esetében tehát nem kérdés – és napjaink művészet-tapasztalatában is egyre erősebb hangsúlyt kap –, hogy a művet és az azzal járó esztétikai tapasztalatot egyre inkább az esztétikai nézőpont és nem a mű sajátosságai (anyag-formai jegyei) hozzák létre.<sup>248</sup> Röviden: az esztétikai intenció képezi az esztétikai objektumot. Nem vizuális érzékelésünk, netán mentális adottságunk változik meg, hanem a társadal-

---

<sup>247</sup> Megjegyzendő azonban, hogy valójában nem Duchamp volt az első, aki ready-made-eket hozott létre, hanem maga a történeti gondolkodás – jegyzi meg Zrinyifalvi. A hétköznapi tárgyak transzcendens közegbe emelése a vallásos gondolkodásból ered, s innen vette át a művészettörténet is. A középkorban például a szentek ereklyéi egy egyszerű transzcendálási műveleten keresztül értékesekké váltak, és különleges bánásmódban részesültek, akárcsak a mai alkotások. (Zrinyifalvi 2007: 41)

<sup>248</sup> Ahogy Peter Bürger is fogalmaz, egy mű feltárható vagy megfigyelhető következményei nem a mű különös kvalitásaiból adódnak, hanem sokkal inkább abból a módból, ahogy egy társadalom vagy társadalmi réteg a műalkotásokhoz viszonyul. (Bürger 2010: 133)

milag és történetileg determinált szemléletünk irányultsága. (Zrinyifalvi 2007: 42–43) De vizsgáljuk meg mélyrehatóbban a dolgokat, hogy mi is történik a ready-made-nek nevezett jelenség kapcsán.

Pap István a *Lehet-e művészet az emberevés* című írásában megkülönbözteti a referenciális és a differenciális fogalmát abban az értelemben, hogy míg az előbbi a valósat, a nem művészszerűt, utóbbi a művészi szándékú jelentéskonstitúciót jelöli. A művészet valójában egy jelentéskonstituáló emberi aktus, azaz a referenciális világban differenciális jelentéseket hozunk létre. (Pap 2018: 72) Ez utóbbi képlet valójában megfeleltethető a hagyományos művészeti gyakorlatnak. Lásd: a művész azáltal, hogy létrehoz egy szobrot, differenciális jelentéssel lát el egy olyan általa készített tárgyat, amit majd a referenciális világtól elemelten szemlélünk.

A ready-made esetében azonban referenciális és differenciális fogalmak teljesen másként értelmeződnek. Ugyanis míg a kanonizált műalkotás esetében elválik egymástól a két minőség (a Dávid szobrot vagy egy Rembrandt-festményt sosem fogunk a gyakorlati célszerűség szempontjából szemlélni<sup>249</sup> – noha Duchamp erre is javaslatot tesz, amikor arra sarkall, hogy készíts Rembrandtból vasalódeszkát)<sup>250</sup> –, addig a ready-made pontosan a referenciális és differenciális jelentés elválaszthatatlanságára épül.

Duchamp munkássága – fogalmaz Pap – azáltal forradalmasította a művészet fogalmának referenciális jelentését, hogy az addig (de máig is) a referenciális valóságában kö-

---

<sup>249</sup> Ez azért is van így, mert – ahogy Almási Miklós is fogalmaz – a klasszikus művészet virágkora idején nem volt probléma a műalkotás és a közönséges tárgyak közötti különbség. (Almási 1992: 27) Következésképpen a klasszikus művekhez nem szoktunk referenciális jelentéseket rendelni.

<sup>250</sup> Duchamp így képzelte el, hogy egy fordított ready-made-et hoz létre, ezáltal is kifejezve a ready-made és a művészet közötti szembenállást.

zönségesnek tekintett tárgyakat (lásd piszoár, palackszárító, hólapát stb.) úgy tudta ellátni művészi többletjelentéssel, hogy közben nem szűnt meg azok referenciális jelentése.<sup>251</sup> Duchamp *Forrása* éppen azért zseniális, mert bebizonyította, hogy bármely jelentéshordozót fel lehet ruházni differenciális jelentéssel, de ha ez megszüntetné a tárgy referenciális jelentését, azzal éppen a művészi jelentéskonstitúció szűnne meg, és a piszoárt nem ready-made- nek, hanem szobornak kellene tekinteni. Tehát nem jelentéscsere, hanem jelentésátvitel történik. (Pap 2018: 75)

A *Mady-baby* látványával is pontosan a fenti művelet kellene végrehajtania a nézőnek ahhoz, hogy a ready-made-ekhez hasonlóan elemelje azt a társadalmi praxistól. Azaz: fel kellene ruházni a valós látványát differenciális jelentéssel úgy, hogy ezt a reprezentáció időbeli és térbeli kiterjedésére egyaránt működtetni tudja. Az időbeli kiterjedés adott, a reprezentáció kezdete és vége egyértelmű a néző számára, ebben a tekintetben tehát pontosan tudja, hogy mettől meddig kell a jelentésátvitelt működtetnie. Még úgy felruházni is sikerülne ezt a referenciális jelentést (a városi látványt), hogy az közben a referenciális világban ne szűnjön meg létezni.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> Ma már nem a denotáció a problematikus, hanem sokkal inkább a konnotáció – jegyzi meg Roland Barthes. (Barthes 1970: 210) A „bármí” is műalkotás lehet, hiszen nem az a meghatározó, hogy mi az a valami, ahogy az sem, hogy mit denotál, hanem a konnotáció válik konstitutívúvá a jelenkori művészi gyakorlatban. Piero Manzoni *Szardobozsai*, Warhol konzervjei, Duchamp piszoárja stb. mind olyan művek, amelyek a konnotációjuk szempontjából érdekesekek, nem abból a szempontból, hogy valójában mik is.

<sup>252</sup> Rirkrit Tiravanija művészi gesztusa a vacsoráról jó példa arra, hogy a mű annak ellenére nem szűnt meg vacsora lenni a referenciális, azaz a való világban, hogy a művész differenciális jelentéskonstitúcióval látta el. (Pap 2018: 76–77) A művész az 1993-as Velencei Biennaléra készítette a művet, ahol a látogatónak kínai levesport és gázmelegítővel melegített forró vizet kínált fel, hogy mindenki kedve szerint elkészíthesse a levest, amit egy közös étkezés keretében fogyaszthat el.

A reprezentáció kontextusában e jelentésátvitelek amúgy sem járnak tartós átalakulással. A modifikációs aktus csakis az előadás ideje alatt tartható fenn. A problémát végeredményben egyedül az okozza – akárcsak a rajzoló tanítvány esetében –, hogy nem tudja a néző beazonosítani, konkrétan mit is kell úgymond „zárójelbe” tennie, azaz mi a felruházandó dolog, amivel szemben a differenciális jelentést mint jelentésátvitelt működtetnie kell.

Ezzel szemben a ready-made esetében a rámutatás gesztusa akár több szinten is megtörténik. Egyrészt ezek a tárgyak aláíratnak, másrészt elemeltettek megszokott társadalmi funkciójuktól azáltal, hogy bekerültek egy kiállítóterembe. Továbbá kialakult egy háttértudás vagy „többlettudás” ezekkel a tárgyakkal kapcsolatosan, hiszen ahogy Thierry de Duve is fogalmaz: „[...] kinek támadna az a gondolata, hogy egy hólapátot vagy egy piszoárt értelmezzen, ha nem feltételezné, hogy valami mást is jelentenek, mint amik?” (Duve 2001: 65)

Ahhoz tehát, hogy az előadás látványához rögzülni tudjon a differenciális jelentés, mindenképpen szükséges, hogy a megfigyelő tisztában legyen azzal, mivel kapcsolatban kell működtetnie reflexióját.

### *2.1.5. Az előadás reprezentációs logikájának megváltozása*

A *Mady-baby* látványával kapcsolatosan úgy gondolom, nem kevesebbről van szó, mint a színházi szemiozisz és ezen belül az előadás reprezentációs logikájának a megváltozásáról. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy az esztétikai tartalom közlésének a megváltozott formájáról.

A hagyományos értelemben vett színházi gyakorlatban, azaz a reprezentáció klasszikus rendszerében a dolgok, jelenségek, színpadi történések szemiotizációjáról egy sor szemiotikai apparátus gondoskodik (Umberto Eco) – lásd az olyan kódrendszereket, mint színpad, kosztüm, fények stb.) –, s

mindez arra bátorítja a nézőt, hogy ami színpadra kerül, azt automatikusan keretbe, „zárójelek” közé helyezheti, s az jellel változva és szemiotikai funkcióval felruházódva értelmezhető. Jirí Veltruský ezt meg is fogalmazza, miszerint „minden, ami a színpadon van, jel.”<sup>253</sup> (Elam 1999: 16)

Amit a színpadon láthatunk, azt a színház – funkciójából adódóan – eltávolítja és a konvenciónak megfelelően kirekeszti azon vélekedések köréből, melyek a rá minden tekintetben hasonlító dologra akkor vonatkoznának, ha valóságosnak tekintenénk – fogalmaz Danto.<sup>254</sup> (Danto 2003: 33) A keretnek mint esztétikai predikátumnak ebben az értelemben amolyan hierarchizáló ereje van azáltal, hogy kiemeli és hangsúlyossá teszi a fiktumot, s ezzel egyidőben „elhalkítja” és a kereten kívüli tartományban tartja a valóst.

Az a tény, hogy az előadás nem rendelkezik egy behatárolt, a valóstól megkülönböztetett (saját) szcenikai területtel, más megvilágításba helyezi a néző interpretációs stratégiáit

---

<sup>253</sup> A cseh retorikusok fogalmazták meg azt az alapvető tézist, hogy minden, ami a színház keretein belül van, jelként értelmeződik. Következésképpen azt is felismerték, hogy egy tárgy a színpadra helyeződve nagyobb jelentőséget kap és speciálisabb tulajdonságokat szerezhet, mint a mindennapi életben. (Aston, Savona 1999: 41)

<sup>254</sup> Ebben az értelemben a színháznak valójában megváltoztató vagy átalakító ereje van. Wolfgang Iser a művészetnek ezt a képességét „elhajlásként” értelmezi. Amit a művészet zseniálisnak ítél, az a pszichiátriában esetleg betegségnek számít. Ugyanaz a dolog teljesen másként értelmeződik attól függően, hogy milyen „elhajlásról” van szó. Az elhajlason keresztül a művész nagyszerű, a hétköznapi ember azonban beteg lesz – jegyzi meg Iser. Amit az egyik esetben díjakkal jutalmazunk, azt a másik esetben gyógyszeres terápiának vetjük alá. Míg a művészet számára múzeumokat, addig a betegek számára klinikákat építünk. Mindkét esetben elhajlásról beszélünk, de hogy valamit miként értelmezzünk, arról nem maga az elhajlás mint olyan, hanem annak formája dönt. (Iser 2011: 123–124) Iser-i értelemben tehát a színház is – funkciójából adódóan – egyfajta „elhajlás”, ami képes kirekeszteni és megváltoztatni mindazt, ami a keretei közé kerül.

is. A megfigyelés kontextusa és a színházi jelhasználat megváltozása által igencsak megnő a néző szerepe, hiszen neki kell mozgásba hoznia a szemiozist, a művészi azonosítás aktusát elvégeznie. Kérdés, hogy ez mennyiben sikerül.

A jelentésalkotás a valós kontextusában az ún. esztétikai látáson keresztül teremődik meg. Az esztétikai tudat e teljesítményét Gadamer „esztétikai megkülönböztetésnek” nevezi, ami abban áll, hogy a mű (jelen esetben az utcakép látványa) egy absztrakción keresztül elveszíti helyét és a világot, amelyhez tartozik, s az az esztétikai tudathoz tartozóvá válik. (Gadamer 2003: 119) A nézőnek tehát a szemiotikai látás hatósugarába kell bevonnia az esztétikán kívüli valóságot. El kell vonatkoztatnia a látványt attól az életösszefüggéstől, amelyben gyökerezik, és magáért valóvá kell tennie, hogy az mint „tisztá műalkotás” váljon láthatóvá. (Gadamer 2003: 117) Az ilyen látás feltétele az „elidőző szemlélés”, a néző az esztétikai látványnál úgymond „elidőz”. (Gadamer 2003: 122–123) Ide még az a kiegészítés kívánkozik, hogy az esztétikai látás nem pusztán a látvány egyszerű észlelését jelenti, hanem annak az ismert jelentéséhez képest valami másként való felfogását. E perceptuális mód nagyban összefügg Richard Wollheim *benne-látás* fogalmával, de hogy miben is áll ez, arra a későbbiekben még kitérünk.

Figyelembe kell vennünk továbbá azt is, hogy a színház amolyan redukáló séma abban az értelemben, hogy egyszerűbb, mint az a világ, amelyet felidéz. A színházszemiotológia egyik ága – fogalmaz Abraham Moles – azokkal a szükséges „rövidítésekkel” foglalkozik, amelyek a valóság eseményeiből és jelenségeiből egy mintarendszert hoznak létre. E sematikus üzenet a valóság reprezentációjának csak kis részét alkotja, ahogy Arisztotelész fogalmaz: „egy rész az egész helyett”. (Moles 2000: 74) E „rövidítés” érvényességének természetesen a reprezentáció látványára is ki kell terjednie. Az előadás látványának tehát a lehetséges világról képzett olyan reprezentatív mintának kell lennie, amely mintegy „tömörí-

tett sémaként” áll a valós helyett.<sup>255</sup> Ahogy az előadásnak, úgy a hozzá tapadó látványnak is a való világról készített mintának kell lennie.

Következésképpen a valós esztétikai látása nemcsak a valós szemiotizálását feltételezi, hanem azt megelőzően a szemiotizálni kívánt látványfragmentum „kimetszését” az egészből. Ez jelenti tehát a Moles-féle értelmezésben a színház redukáló sajátosságát.<sup>256</sup> Röviden úgy összegezhetnénk, hogy amit a színpad behatárolt terében látunk, az lényegében a valósból kivont „eszencia”. A kérdés már csak az, hogy a *Mady-Baby* esetében mindez hogyan valósul meg, és főképp milyen kritériumok alapján születik meg a valós

---

<sup>255</sup> Abraham Moles szerint ugyanis egy nagyszabású történelmi eseményt (lásd forradalom, polgárháború) vagy valamely történelmi személy életét (Nagy Sándor, V. Henrik) a színpadon úgy kell előadni – pszichológusként vagy történészként –, azokat a „mintákat” bemutatni mindössze két óra alatt, amelyeken keresztül a szórakozott, de érdeklődő néző mélységében megismerheti vagy magáénak érezheti sorsuk neveltségességét vagy az esemény tragikumát. (Moles 2000: 74–75)

<sup>256</sup> A színház e redukáló sajátossága különösen a hagyományos dobozszínpadi előadások vonatkozásában válik nagy jelentőségűvé. Ebben a kontextusban amolyan megszorításként értelmezendő. Ugyanis minden cselekedet – jegyzi meg Abraham Moles –, bármilyen természetű legyen is, bizonyos mennyiségű teret használ fel a színpad által képviselt területi tőkéből. Ugyanez elmondható az idővel kapcsolatosan is, hiszen a bemutatott cselekedet a temporális tőkéből fogyaszt el némi időt. Ennek értelmében tehát minden színész amikor szerepet játszik, az egyes jelek használatkor mintát vesz a színdarab idő- és tértőkéjéből, azaz a rendelkezésre álló térből és időből. A rendező egyik legfontosabb feladata az, hogy a színen levő színészek összessége soha ne haladjon meg a térkölségvetés éppen rendelkezésre álló mennyiségét. Ez a dobozszínpadi előadások számára értelemszerűen sokkal nagyobb megszorításokat eredményez, mint esetleg egy tágas, nagy kiterjedésű szabadtéri előadás esetében. Moles-i értelemben a redukáló séma tehát abban áll, hogy a színháznak a való világról készített mintát a már adott tér- és időkölségvetésnek kell megfeleltetnie. (Moles 2000: 74–75)

„lényegi” kivonata. De talán éppen e belátás segítségével juthatunk tovább.

### 2.1.5.1. Kimetszés a dolgok rendjéből

Az, ahogyan a néző megpróbál kiragadni egy részletet, nagyban hasonlít arra a műveletre, amit a festő végez, amikor tájképet fest. A táj a természet olyan részleteként jelenik meg, amelyet a festő tekintete választ le vagy emel ki a természetből mint a látótérben határtalanul megjelenő egységből. E kiemelés a tájat már amolyan kulturális konstrukcióként mutatja, ami végső soron azt is jelenti, hogy e „decupaget” megelőzően a táj mint olyan nem létezett, hanem azt az esztétikai szemlélet alakította a természet oszthatatlan egységétől elkülönült, önmagában elegendő képződménnyé.<sup>257</sup>

Az a szellemi folyamat, amely a táj kivágatának intencióját jelenti, valami kritérium vagy norma által kell vezérelve legyen, ami motiválja a kivágás cselekedetét, és még ha nehezen is, de valamelyest megmagyarázza, hogy miért pont az adott részletet emeli ki mint esztétikai értelemben vett releváns formát, mi határozza meg az értelemadás irányát, miért éppen ahhoz rendelt értelmet, vagy egy bizonyos jelentést, a többivel szemben.

Georg Simmel szerint ahhoz, hogy a táj a természeti kép meghatározott kivágataként és egy vizuális egységként mutassa magát, nem elég a befogadó szubjektív, hangulati beállítottsága. Kell lennie valami objektív feltételnek, perceptuális organizációnak ahhoz, hogy a tájat megalkossuk mint esz-

---

<sup>257</sup> A reneszánsztól kezdett kialakulni az a szemlélet, hogy a táj a természet egy olyan részlete, amelyet a néző tekintete emel ki és választ le a természetről, tehát nem ember előtti létező, hanem az esztétikai szemlélet által létrehozott, kulturális konstrukció. (Ritter, 2007: 113–143) Idézi (Bagdi 2018: 570)

tétikai minőséget.<sup>258</sup> Ugyanis amit pillanatnyi látóterünkön belül együtt látunk – fogalmaz Simmel –, az még nem táj, ahogy egy csomó egymás mellé rakott könyv sem „könyvtár” anélkül, hogy azokat valamilyen egységesítő fogalom fogná át, megteremtve a formát. (Simmel 1990: 99–110)

Max Wertheimer ilyen feltételként értékeli a proximitás és a hasonlóság elvét, mondván, egyes vizuális formulákat az elménk jelentéstelibbnek fogad el, mint másokat, és ennek megfelelően csoportosítja, illetve gestalttá szervezi a látómezőben megjelenő tárgyakat. Tehát ha tárgyak között kisebb a távolság vagy nagyobb a hasonlóság, mint a látómező többi eleme között, akkor azok egy csoportot alkotnak vagy a hasonlóság (szimmetria) vagy a proximitás elve alapján. (Max Wertheimert idézi Bagdi 2018: 570)

Míg a (festő)művész esetében, mint láttuk, léteznek objektív kritériumok, hogy miért pont az illető részletet vagy (tárgyi) alakulatot emelte ki, addig a *Mady-baby* esetében a nézőnek nem állnak rendelkezésére ilyen jellegű vagy ehhez hasonló kritériumok. Ugyanis az a „kivágat”, amit a nézőnek kell létrehoznia, értelemszerűen nem alapulhat a tájképfestészet hagyományain, a Wertheimer-féle perceptuális csoportosítás objektív alapelvein. A nézőnek a színházi reprezentáció esetében sokkal inkább a Moles-féle redukáló sémát kell alkalmaznia, hogy az, amit a decupage által kimetsz a *valós*ból, a legjobban magában foglalja a lényegét, az eszenciát. Más szóval azt a részletet kell kimetszenie a nagy egészből, amely a lehető legkoncentráltabb képét adja a reprezentáció látványának. A kivágott kép ne pusztán mint esztétikai minőség legyen értékelhető, hanem a látvány lehető legsűrítettebb vizuális képét, anyagát, eszenciáját képezze. S

---

<sup>258</sup> Az, hogy a természetben figyelmesebben vagy kevésbé figyelmesen fákat, házakat, mezőségeket veszünk észre, még nem jelenti azt, hogy „tájat” látunk – jegyzi meg Georg Simmel. S mivel látóterünknek éppen ez az egyedi tartalma nem kötheti már le érzéseinket, így tudatunknak valamilyen új egységre kell szert tennie. (Simmel 1990: 99)

mivel a néző nem alkalmazhatja a Wertheimer-féle, vagy az ahhoz hasonló kritériumokat – olyan alapelveket, amelyek a képen belüli elemek viszonyaira és a kompozíciós szabályoknak megfelelő normákra utalnak –, így azon tevékenységét, amelyen keresztül egy „műegységet” létrehoz, a személyes és (önkényes) döntésén kívül semmi sem irányítja. Hogy miként formálja és csoportosítja az észlelet, az érzékelés anyagát – amelyet a lehetőségek és a variációk „túlereje” jellemez –, annak kiválasztását és összetételét, az teljesen a személyes intencióján múlik. Még ha a decupage műveletét elvégzi is a néző, megpróbálva ezáltal egy rendszert, egy „mentális rendet” alkotni a látottak kapcsán, ez nem szükségképp jelenti azt, hogy mindez az előadás üzeneteként lesz értelmezhető, hanem pusztán az én konstrukciójaként olvasható.

A „rámutatás” hiányában tehát bármilyen kiemeléssel kapcsolatosan a néző saját, egyéni elképzelése által vezérelt „esetlegességről” beszélhetünk csak, ami távol esik a bizonyosságtól, s a valószínűség területén meg is reked.<sup>259</sup> Almási Miklós úgy fogalmaz, hogy a megértő aktus egy kérdőjellel bajlódik, s kénytelen teremteni magának egy lebegő vonatkozást, és közben minél több értelmező lehetőséget bejárni. De a végén is csak körülbelül érzi megtalálni a jelentést. Azonban – jegyzi meg Almási – épp ez a lebegő körülbelüliség kínálja az élményt. (Almási 1992: 82)

Ezzel szemben a reprezentáció klasszikus rendszerében az előadás képi üzenete közös tapasztalatként van jelen, azaz minden egyes néző, noha némileg eltérő értelmezésben

---

<sup>259</sup> De hasonló mód a dokumentáció is problematikussá válik. A konvencionális dobozszínpad keretezettsége megmutatja, hogy mi képezi a lényegit, mit kell lefotózni, ellenben a környezetspecifikus előadások nem teremtik meg ezt a bizonyosságot (a *Mady-baby* sem). Nehéz eldönteni, hogy melyik is a legreprezentatívabb nézőpont, amely a legnagyobb relevanciával „beszél” az előadásról. Az ilyen terek és látványok egészen más dokumentációt kívánnak meg. Ebből a szempontból a dokumentáció feltételei nagyban megegyeznek a land art munkáival.

is, de ugyanazon képi világgal, egységes, zárt, mondhatnánk úgy is, hogy „uniformizálódó” észlelettel és közös jelentéssel szembesül. Ebben a tekintetben beszélhetünk a befogadás kollektív, amolyan „kórus” jellegéről, annak tágas azonosságáról, hiszen hozzávetőleg ugyanazon értelem vagy jelentés felé konvergál az előadás (mű, látvány). Az interpretációs tartományt, amire a tekintet irányul, az előadás határozza meg, mutatja fel, és nem a néző intenciójának függvényében alakul. Kisebb-nagyobb eltérésekkel ugyan, de a nézők részéről hasonló viszonyulás, „konszenzus”, úgymond konszenzuális szemlélet tapasztalható a felmutatott látvány és a felkínált perspektíva, valamint nézőpont tekintetében.<sup>260</sup> Ahhoz tehát, hogy a látvány üzenetként értelmeződjön, koncipiálódjon, az előadásnak rámutatásként kommunikálnia kell azt a nézőnek. Ahogy a ready-made-ek esetében is a tárgyak, jelenségek igénylik, hogy rámutassanak, „ez művészet”, ellenkező esetben az „ez” rámutató szó nélkül a művészetnek nincs léte. (Duve 2001: 76) Hasonló mód a reprezentáció látványára vonatkozóan is szüksége van a nézőnek, hogy megmutassák, mit is kell a valóstól elemelten szemlélni. Ez a rámutatás igencsak nyomatékosan kell, hogy megtörténjen. Hiszen ahogy Danto is fogalmaz, minél nagyobb fokú realizmusra törekszik a művész (előadás), annál szükségesebbek a külső jelzések, hogy ez művészet és nem

---

<sup>260</sup> Természetesen bármennyire is ugyanazt a dolgot látja mindenki, azért az mégis másként értelmeződik az egyes befogadónál. Ahogy azt Ernst Gombrich is megjegyzi, bármilyen ábrázolás szükségszerűen végtelenül sokféle interpretációt tesz lehetővé. A néző feladata pedig éppen abban áll, hogy megtalálja azt az értelmezést, amely összhangban áll korábbi várakozásaival. Maaiké Bleeker szerint a recepció eme eltérő sokszínűségét több feltétel és körülmény is meghatározza. Ilyen lehet a test elhelyezkedése, pozíciója a szemlélt dolog viszonylatában, a fokalizáció, de ugyanúgy konstitutív jellegű lehet a nemi, faji és osztályhovatartozás is. Hogy milyen az orientálódásunk egy látvány (kép) felé, az nem utolsósorban történelmileg és kulturálisan is determinált. (saját fordítás) (Bleeker 2008: 33)

valóság, s annál kevésbé szükségesek, minél kevésbé realiztikus a mű. (Danto 2003: 35)

Mivel a kivágás egyben az üzenet értékével is felruházódik, így a *Mady-baby* esetében nem kevesebbről van szó, mint a reprezentáció képi üzenetének a hiányáról. Röviden: ott, ahol nincs kivágat, ott üzenet sincs, és ez – úgy gondolom – magyarázatként szolgál arra is, hogy miért nem tudjuk az utcakép látványát szemiotikusan értelmezni.

Szeretnék itt ennek az előbbi gondolatnak egy kis teret adni.

### 2.1.6. A szemiotikai értelmezhetőség problematikussága

Michael Kirby a szemiotikai elemzés alapját egy olyan modellben látja, amely a művészetet kommunikációként értelmezi. Ennek értelmében létezik egy küldő, egy üzenet (melyet a küldője kódolt), és egy befogadó. Röviden: a szemiotika elsődlegesen a kódolt üzenet megfejtésének a folyamatával foglalkozik.<sup>261</sup> (Carlson 2014: 105) Ha a szemiotikát – fogalmaz Kirby – egy a küldő és a befogadó számára egyaránt értelmezhető kódrendszeren keresztül megvalósuló üzenetküldésként fogjuk föl, akkor elég visszalépni az üzenetküldés szándékától, és a kód tartalom nélkül marad. Következésképpen, ha hiányzik az üzenet, akkor már nem beszélhetünk szemiotikai folyamatról. (Carlson 2014: 105)

E rövid Kirby-féle eszmefuttatás arra segített rávilágítani, hogy miért is nem értelmezhető az utcakép látványa

---

<sup>261</sup> Mindez természetesen egy igencsak korlátozott definíciója a modern szemiotika elméletének. Michael Kirby e leegyszerűsített kommunikációs modellje – jegyzi meg Marvin Carlson – elfogadhatatlan azon szemiotikusok számára, akik a kérdést egy jóval átfogóbb szemszögből vizsgálják. (Carlson 2014: 6) Mivel jelen írásnak nem célja a szemiotikai jelenségek mélyreható vizsgálata, ezért az adott diskurzus keretein belül elegendőnek bizonyul a Kirby-féle modell alkalmazása.

szemiotikus minőségben, azaz jelként. A jelként olvashatósághoz szükséges, hogy azt az előadás kiemelten felmutassa, hogy rámutasson, tehát a látvány bekerüljön a kódolás folyamatába. A küldő szándékosságát, az üzenetközvetítés szándékát kell érzékelnie a nézőnek. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a szabályozottság ténye hiányzik a kommunikációból.

A Leonardo tanítványai által tanulmányozott nedveségtől foltos falak (a falon lévő foltok) – a Kirby-féle elmélet szerint – nem kerülnek be a szemiotikai folyamatba, még akkor sem, ha a foltokkal való szabad asszociációs játék konkrétan kivehető formákat eredményez, és bizonyos képeket idéznek fel a tanítványokban. A magyarázat abban áll, hogy ez esetben nem azonosítható a küldő. A művész nem a festő, hanem maga a néző, aki mondhatni küldő is és befogadó is egy személyben.

Ahhoz tehát, hogy a szemiotika területén legyünk, elengedhetetlen a látvány mimetikus kontextusba kerülése, hogy mint „művi világ” ikonikusan reprezentálja a valóságot. Ne maga legyen a valós, hanem ahelyett álljon, mintegy jelölő viszonyban azzal. Az előadás látványa azonban „az adva van” rendjébe tartozóként áll a néző előtt, úgy van jelen, ahogy a mindennapokban is, azaz a maga elevenségében mutatkozik, amolyan „couleur locale”, önreferenciális, önmagán túl nem mutató látvány és jelentés minőségében.<sup>262</sup>

A néző számára feltárulkozó látvány nem válik le a környező valóságról, annak részét képezi, így nem jelként van jelen, következésképpen tehát nem tud beépülni a szemiotikai rendbe, hiszen nem ikonikusan reprezentálja a valósá-

---

<sup>262</sup> Hans-Thies Lehmann pontosan az ilyen eljárásban látja az általa „konkrét színház”-nak nevezett gyakorlatot. A színház ilyenkor „egyszerűen”, konkrét módon dolgozik térrel, idővel, testtel stb. úgy, hogy mindent egy tisztán formális szemléletként mutat meg. A néző hiába keres bármilyen szimbolikus mélységet, nem képes túllépní a felszíni szemlélés aktusán. (Lehmann 2009: 114–115)

got.<sup>263</sup> Angyalosi Gergely fogalmazásában: nem esztétikai a finalitása. Nem tudjuk konstruktumként szemlélni, a művészet „csinált” világaként (Almási Miklós), mivel az nem válik el a valós élet jelenségeitől. Következésképpen e látvány nem rendelkezik úgymond „szemiotikai érvényességgel”, noha tartalmazhat ún. „kommunikatív elemeket” (Marvin Carlson), kulturálisan elfogadott jeleket, minekután ezeket a néző egy intenció eredményeként érzékelheti, ami üzenet formájában olvasandó. Ebből adódóan a néző úgy is érezheti, hogy üzenetet kódol (még akkor is, ha valójában nem is kap ilyet), de ezekben az esetekben Michael Kirby szerint mindössze értelmezésről beszélünk, nem pedig kommunikációról, tehát nem szemiotikai folyamatról. Ecóra hivatkozva fejti ki Kirby, hogy a „következtetés” aktusa nem számít szemiotikainak. (Carlson 2014: 7) Vizsgáljuk meg a dolgokat egy másik oldalról is.

Mint láthattuk Kirby modellje alapján, abban az esetben beszélhetünk szemiotikai folyamatról, ha létezik egy a küldő és a befogadó számára egyaránt értelmezhető kódrendszer. Más szóval léteznie kell egy közös nyelvnek, egy „közérthető információs” rendszernek (Michael Kirby). Ahogy azt Ernst Gombrich is megfogalmazza, a művészetben nem lehet igazán közös nyelv nélkül kommunikálni. (Gombrich, Eribon 1999: 83)

A színházi gyakorlatban a közös nyelv (közös művészeti formanyelv) a két oldal (előadás és néző) közötti megállapo-

---

<sup>263</sup> Ahhoz, hogy az előadás látványa jelként, azaz ikonikusan értelmeződjön, ahhoz szükség lenne, hogy az ki legyen téve egy ún. „transzmisszióknak”, egy olyan átviteli rendszernek, ami a lefotózott látvány esetében is történik. A közönséges látás-észlelés (így észleljük az előadásunk látványát is) és a fotó-észlelés között az a lényegi különbség, hogy a fotó esetében az észlelendő adatok közvetettké válnak, azaz átíródnak az átvitel (transzmisszió) kódjával. (lásd a papír, a nagyítóberendezés, a film fotókémiai tulajdonságai stb.) Az átviteli rendszer mindezen felsorolt tulajdonságai pedig átalakítják, és transzponálják az észleletet. Ettől válik el a valóstól és ruházódik fel ikonikus jelentéssel. (Horányi 56)

dás eredménye. Ezek kölcsönösen alapozzák meg egymást. A közös nyelv végeredményben nem más, mint a színházi konvenciók ismerete.<sup>264</sup> A színházi konvenció egyik legfontosabb alaprincípiuma a mimetikusság.<sup>265</sup> Bármilyen színházi formáról beszéljünk is, mindegyik alapja a mimézis.<sup>266</sup> Ahol a színházi gyakorlat nem ezen a „szükségszerűsége” alapszik, ott a színház mint olyan kiszakad a hagyományosan értelmezett kereteiből, és megszűnik színháznak lenni. A mimézis felszámolásával a színház mint olyan egyre jobban destabilizálódik, és ennek megfelelően egyre inkább a performansz és a happening irányába mozdul el.

A nézőnek van már egy jól kialakult ideája, a múltból örökölt ideológiája, prototipikus képzete, elvárásmintája, hogy mindent, ami a színpadon – ha úgy tetszik, a „legitimáció” helyszínén – történik, nem valósan megtörtént eseményként kell szemlélni annak jeltermészete miatt, hanem valószerűtlenként. A néző tehát nem magával a valóssal, hanem egy jelölési viszonytal találkozik. Ez jelenti a reprezentációtudatot, a gondolkodás prekonceptiózus jellegét, és ez vezeti a nézőt abban, hogy a megértésnek egy egészen más útját alkalmazza. E mélyen meggyökeresedett konvenció tel-

---

<sup>264</sup> Ha valaki kiáll az utca közepére – fogalmaz Danto -, és elefántként bög, vagy kutyaugatást hallat, örültnek tartják. Ellenben, ha a színpadra áll ki, akkor senki sem fogja örültnek tekinteni, tudván, hogy az illető mindössze állatokat utánó, de nem hiszi magát annak. (Danto 2003: 36)

<sup>265</sup> A mimetikusság azt feltételezi, hogy a néző tudja a helyes módját annak, hogy hogyan kell a színpadon a történetekhez viszonyulni. Nem a „pszichikai távolság mítosza”, vagy valamilyen rejtélyes beállítottság az, ami visszatartja a nézőt, hogy ne avatkozzon be a színpadon történetekbe – fogalmaz Danto -, hanem az az egyszerű dolog, hogy ismerjük a színházi konvenciót, és tudjuk, hogyan kell színdarabot nézni. (Danto 2003: 34)

<sup>266</sup> Noha Platón és Arisztotelész annak ellenére, hogy eltérő következtetésekre jutnak, abban viszont megegyeznek, hogy a színház imitációra épül, azaz a megjelenített dolog, mindig egy jelenem-lévő valóságra utal. (Carlson 2014: 7)

jesen hozzátartozik a színházi élményhez amolyan asszociatív hagyományként. A színházi élmény, a színpad felkínálta esztétikai tapasztalat velejárója, hogy egy ilyen egészen sajátos kontextusban történik a kommunikáció. Ahogy Danto is fogalmaz, „[...] az utáztatok okozta élvezet azon múlik, hogy tudjuk, utáztatallal, s nem a valóságos dologgal állunk szemben.” (Danto 2003: 37)

Mindezek fényében megállapíthatjuk, a problémát elsősorban az okozza, hogy a *Mady-baby* esetében a látvány nem engedelmeskedik a közös jelrendszernek (fikció helyett a néző a valóssal szembesül), hiszen ez esztétikumellenes látvány kapcsán nem beszélhetünk semmiféle esztétikai tartalomról, viszont „realitástartalma” a közvetlen valósággal, a nem-művészi szférával, azaz a valóssal megegyező. Következésképpen tehát a közösen beszélt nyelv megakad, felfüggesztődik, hiszen, ahol nincs fiktum – jegyzi meg Edmund Husserl –, ott kép sincs. (Husserl 1997: 29) Jelen esetben is ahhoz a már többszörösen levont konklúzióhoz lyukadunk ki tehát, hogy a szemiotikai értelmezhetőségnek az áll ellen, hogy a kiemelés vagy bármilyen rámutatás gesztusa nélkül a jel azonosítása nem tud megtörténni a külvilág észlelésében. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a „megszólítás” modellje változik meg, és a hagyományostól teljesen eltérő módon történik. Problematikussá és kérdésessé válik magának a látvány státusának, identitásának a meghatározása, annak eldöntése, hogy vajon jelként vagy valós minőségében van-e jelen.

A továbbiakban azt az alapvető kérdést érdemes megvizsgálni, hogy miért is oly problematikus a látvány státusának egyértelmű besorolása a jel vagy a valós tartományába.

2.1.7. Az észlelés kortárs módozatai – Percepció pluralitás a művészet jelenkori gyakorlatában

Richard Wollheim a perceptualitás kapcsán két fogalmat vezet be a művészeti diskurzusba: a *valamiként-látást* és a *benne-látást*, így próbálva meg határozottan elkülöníteni két-fajta nézői viszonyulást, perceptuális eljárást. Noha írásom az említett fogalmak tárgyalásán kívül más összefüggéseket is vizsgál, e két fogalmat azért emelem ki, mivel jelen gondolatmenet szempontjából ezek a konstitutívak.

Az elmélet értelmében a reprezentációt (a műalkotás kategóriájába eső dolgokat értem ezen) a látás egy bizonyos fajtáján, a „reprezentációs látáson” keresztül kell megérteni (ha nem is kizárólagosan). A reprezentációs látást úgy világhíthatjuk meg a legjobban – jegyzi meg Wollheim –, mint ami nem valamiként-látást foglal magába, hanem egy ezzel szorosan összefüggő másik jelenséget, a benne-látást.

A két percepció látás közötti különbséget Wollheim sematikusán a következőképpen magyarázza: a benne-látáskor x-ben látom y-t, a valamiként-látáskor x-et y-ként látom. (Wollheim 1997: 231) Hogy jobban megértsük e kétféle látásmód természetét, „működésmódját”, és hogy operálni tudjunk e lokuciókkal, hasznosnak tűnik néhány dolgot megvilágítani.

A valamiként-látás azt feltételezi, hogy ha a látott valami egy partikuláris dolog, akkor azt, amiként látjuk, kizárólag partikuláris lehet. A benne-látáskor viszont az adott dologban nemcsak a partikulárist, hanem tényállásokat is láthatunk, sőt kell is látnunk, hiszen ebben áll a lényegi különbség a két szóban forgó perceptuális fajta természete között. (Wollheim 1997: 231–232) De jöjjön itt másik szempont is, ami alapján különbséget tehetünk a két perceptuális nem között.

Mindkettő más-más módon viszonyul ahhoz, amit „egyenes percepció”-nak neveznek. Az egyenes percepció nem más, mint az a képesség, amely által az emberi és az

állati lények észlelni tudják az érzékek számára jelen lévő dolgokat. A centrális eltérés – jegyzi meg Wollheim – abban áll, hogy a valamiként-látás közvetlen viszonyban áll ezzel a képességgel, míg a benne-látás előfeltételezi ugyan az egyenes percepciót, de meg is haladja azt. (Wollheim 1997: 235)

A valamiként-látás alapvetően az érzékek számára jelen lévő tárgy, a tisztán optikai anyag iránti vizuális érdeklődés vagy kíváncsiság egy formájának mutatkozik, amolyan konnotáció nélküli észlelés, míg a benne-látás megengedi, hogy perceptuális tapasztalataink legyenek olyan dolgokról, amelyek nincsenek jelen az érzékek számára. (Wollheim 1997: 238) Ilyen értelemben a benne-látás egy speciálisabb perceptuális képességet feltételez, egy értelemvonatkozás-többletet.<sup>267</sup>

A benne-látás mint jelenség vizsgálata a színházi kontextusban nem okoz problémát, hiszen az előadás mindig is apellált a nézők e képességére, lásd az Erzsébet-kori színpadot, ahol a közönséget arra készítették, hogy a csupán jelzésértékű kartonkulisszákat nézve, vetítsék bele a színpadi képbe azt, ami nincs ott. A benne-látás a színházi gyakorlatban egy konvenció jellegű befogadói magatartást jelent. De ahogy azt Ernst Gombrich is megjegyzi, bizonyos fokig minden ábrázolás arra a jelenségre épül, amelyet „irányított belevetítésnek” nevezünk. Ugyanis amikor egy impresszionista tájkép foltjai és ecsetvonásai „hirtelen életre kelnek”, akkor ezen tulajdonképpen azt értjük, hogy a művész rákényszeríti a nézőt, hogy egy tájképet vetítsen bele a festékfoltokba. (Gombrich 1972: 187)

Arnold Gehlen a jelenséget „másodlagos motívumnak” nevezi, ami a külön *tudást* kapcsolja be a játékba. A *Zsuzsanna*

---

<sup>267</sup> A benne-látás működését nagyon jól illusztrálja a Rorschach tesztek által előidézett multistabil hatás, miszerint nemcsak a páciát látom, hanem azon túlmenően benne-láthatok abban különböző alakzatokat. Ilyen értelemben ez a fajta percepció megfelel annak a látásnak, amit az ún. multistabil képekkel szemben működtetünk.

a *fürdőben* c. festmény előtt a néző ugyan azonosítja a kompozíció elemeit: az aktot a szolgálókkal, s a háttérben a két öreget, de a kép megértéséhez szükség van a konnotációkra is, arra, amit hozzágondolunk. Az olyan művek például, mint a nagy vallásos kompozíciók, a templomi mennyezetfreskók nem teljesen hatásosak a konnotációk nélkül.<sup>268</sup> (Gehlen 1987: 12-13) A jelenség megértéséhez nincs is szükség további példákra. Abba is hagyom a példalózást, nehogy túlbeszélődjék a dolog.

Ez idáig mindössze némi általános megjegyzést tetünk, hiszen eddig is tudtuk, hogy a műalkotásokhoz más-képpen viszonyulunk, mint azokhoz a dolgokhoz, amelyek nem tartoznak ebbe a kategóriába. Ezt a triviális igazságot a színház különösképpen jól illusztrálja, hiszen ezzel magyarázható, hogy a néző képes elfogadni a látottakat a színpadon, anélkül, hogy beleavatkozna (lásd denegáció), mert megvan benne a bizonyosság, hogy amit lát, az nem valós. Úgy azonosul a látottakkal, hogy mindvégig tudatában van a „műalkotás-mivoltnak”. Azonban Wollheim tovább kérdez: „miként osztja meg a terepet a valamiként-látás és a benne-látás a percepcióban általában és a vizuális művészetek percepciójában különösképpen?” Úgy gondolom, hogy a wollheimi tézis e mozzanata igencsak gondolatébresztő. Ezt a kérdést már csak azért is érdemes kibontani, mivel a kortárs tapasztalatban ez a jelenség igencsak sajátos módon van jelen. De minket mindenekelőtt az érdekel – és ezen a ponton magától értetődően vetődik fel a kérdés –, hogy miért történik meg egyáltalán ez a megosztás a kortárs művészeti gyakorlatban. Ez a kérdés képezi ugyanis egy szorongatóbb

---

<sup>268</sup> Az, hogy a (konnotációra épülő) műveket „tisztán esztétikailag” is ki lehet méríteni – Arnold Gehlen szerint – modern ugyan, ámde nem meggyőző. A konnotációk majd idővel, a sztereotípiává válás során olyannyira maguktól értetődőkké válnak, hogy bekerülnek a közvetlen ráismerésbe, minek következtében már nem egy asszonyt fogunk látni kisgyerekekkel, hanem a Madonnát. (Gehlen 1987: 12–13)

aktualitását a jelenkori tapasztalatnak, és ez adja a kérdés alapvető nehézségét. A „problémák” ugyanis itt kezdődnek! Mielőtt tehát azt a kérdést vizsgálnánk meg, hogy a jelenbeli művészeti gyakorlatban miként osztja meg a terepet a benne-látás és a valamiként látás, hasznosnak tűnik árnyalni azt a felvetést és mintegy kiindulópontként megvizsgálni, hogy egyáltalán miért történik meg ez a megosztás.

Először tehát válaszoljuk meg a *miért* kérdését.

A hagyományos művészeti kontextusban már a kérdés megfogalmazása is teljesen irrelevánsnak bizonyult volna, hogy milyen percepciót működtetünk a műalkotásokkal szemben, ahogy az is, hogy hol van az előadás helye. A „klasszikus reprezentáció korában” – ahogyan azt Foucault nevezte – a néző rendelkezett azzal a bizonyossággal, hogy mindig tudta, mikor kell a reprezentációs (a műalkotásnak megfelelő) látást működtetni. Tisztában volt az észlelés „hogyan”-jával, ami legalább olyan fontos a tisztánlátáshoz, ahhoz, hogy mindent a maga rendjében lássunk.<sup>269</sup>

Ehhez természetesen a műnek is egyértelműen kommunikálnia kellett a néző felé a „műalkotás” jelleget, az intézményi beágyazottság azonban ezt egyértelművé is tette. Ahogy Almási Miklós is fogalmaz, a klasszikus művészet

---

<sup>269</sup> A jelenkori művészeti gyakorlatban ugyanis nemcsak az a probléma, hogy nem tudjuk biztosra, mi is a mű, de talán még ennél is nagyobb frusztrációt okoz, hogy abban sem lehetünk bizonyosak, mi az, ami nem mű. Ezzel szemben a művészet klasszikus értelmezése nem okozott problémát a néző-befogadónak, mivel úgy közeledett a műalkotáshoz, hogy felfogókészüléke már eleve felhangolt volt a találkozásra bizonyos jelekkel és jelrendszerekkel. A szobrászat ebben az esetben – jegyzi meg Ernst Gombrich – még jobb példa, mint a festészet. Ugyanis ha egy mellszobrot pillantunk meg, azonnal megértjük a művészi szándékot, miszerint a mű azon műfaj konvenciójába tartozik, amit „mellszobornak” nevezünk, és nem fogjuk azt levágott fejként értelmezni. Talán e konvenciók ismerete miatt van az is, hogy nem zavar a színek hiánya a márványszobrok esetében, vagy a fekete-fehér képeken. (Gombrich 1972: 63)

virágkora idején nem volt probléma a műalkotás és a közönséges (valós) tárgyak közötti különbség. (Almásy 1992: 27)

Az artefaktum egy olyan fogalomként szolgált, egy olyan klasszikus formarendnek volt megfeleltethető, amelyben nem keverődött össze a valóssal, rendelkezett egy erős jelszerű referenciával. Konvencionális értelemben a „művészet” szó hallatán mindig a „magas művészetre” asszociálunk, vagy legalábbis valamely jelentős forma ideájára. (Nancy 2001: 24) A nézés kontextusa és az észlelés konvenciója is ilyen értelemben kötött volt tehát. A művek és a valóshoz tartozó dolgok a reprezentáció teljesen más feladatával ruházódtak fel.

Ha a Thomas Kuhn-féle nézőpontból vizsgáljuk a dolgokat, azt mondhatjuk, hogy a klasszikus művészeti gyakorlat olyan paradigmává emelkedett, amelyben a műalkotásokhoz való viszonyulás problémamentesen valósult meg. A paradigma diktálta szabályok egyértelművé tették az esztétikai „rendszerezést”, az azonosítási kritériumokat. A válság akkor kezdődik el, amikor a korábbi tradíció mint értékrend kiüresedik, terméketlenné válik. Más szóval, amikor a hagyományos művészeti gyakorlatnak „megmutatkozik saját nehézkedése.” (Arnold Gehlen) Más formarendszerre és kifejezési módra van szükség, ami maga után vonja az újfajta perceptív minták alkalmazását is.

Az avantgárddal kezdődően (s folytatódva a posztmodern gyakorlatban) a művészet a társadalmi és kulturális élet egészére ki akarja terjeszteni a maga tevékenységét úgy, hogy közben mindig új médiumok, új kifejezési formák kimunkálására törekszik. (Hegyí 1989: 21) Az érvénybe lépő paradigmák azonban bizonytalanná teszik a nézőt a művel szemben. A recepció aktusának mintegy állandó meghatározója lesz a „befogadói kétség.”

A színházi gyakorlatban e jelenség egyik kiváltó okát Hans-Thies Lehmann a *valós* behatolásával magyarázza, megjegyezvén ugyanakkor, hogy a posztdramatikus színházban nem a *valós* mint olyan tételezése a lényegi pont,

sokkal inkább egy a befogadói tudatra gyakorolt hatás, az eldönthetlenség előidézése, ami nagyban elbizonytalanítja a nézőt a tekintetben, hogy valóságot vagy fikciót lát-e. (Lehmann 2009: 118) Egy új esztétika van tehát kialakulóban, aminek sarkpontja az eldönthetlenség.

Hegyi Lóránd a teljes művészeti gyakorlatra kiterjesztve, az expanzionizmus néven értelmezi a jelenséget. Az expanzionista szemléletben egy olyan „terjeszkedő” cselekvésformát lát, amely a konvencionálisan kialakult művészeti területek tudatos kiterjesztését jelenti az addig nem művészeti területnek minősített szférákra.<sup>270</sup> (Hegyi 1989: 88)

Nicolas Bourriaud a relációesztétikán keresztül szintén azt a jelenséget kívánja megragadni, ami olyan művészetet jelöl, illetve azt a mögötte meghúzódó gondolkodási módot, amely igyekszik meghaladni a konvencionális normákat, a formalista esztétikai kánonokat. Művek létrehozása helyett sokkal inkább a mű generálta találkozás élménye válik meghatározóvá. A Bourriaud által tárgyalt relációművészet tehát egy olyan művészeti formát jelöl, amelynek kiindulópontját elsősorban az emberi relációk, kapcsolatok, kollektív találkozások, illetve azok társadalmi kontextusa képezi.<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> Természetesen „mindig konkrét, adott korszak adott művészet-szemléletéhez viszonyítva lépik át az expanzionista törekvések az adott, történetileg konkrét határokat. Tehát minden egyes korszakban mást jelentenek ezek a határok, máshol húzódnak.” (Hegyi 1989: 91)

<sup>271</sup> Lényegében a művészet mindig is relációs természetű volt. Ha csak vázlatosan vizsgáljuk meg ennek történeti fejlődését, akkor e relációt először is a művészetnek a transzcendens világgal való kapcsolatában kell tárgyalnunk. Bourriaud-val szólva, a művészet egyfajta „interfészként” működött az emberi társadalom és az azt irányító láthatatlan erők között. A reneszánszsal kezdődően ugyan még mindig az istenség által uralt kapcsolat a meghatározó, de a reláció egy rendje kezd körvonalazódni, ami sokkal inkább az embernek a valós világban elfoglalt fizikai helyére utalt. Ez jelentette egyben az új vizuális eszközök megjelenését is (lásd perspektíva, az anatómiai realizmus). A kubizmus végül megkér-

(Bourriaud 2007: 12) A művészet e jelenkori felfogása lényegében találkozásállapotot, „párbeszédteret”, azaz olyan személyközi kapcsolatok és társulási formák kialakulását jelenti, amilyent például egy kiállítás hoz létre.<sup>272</sup> A közösségi hatás, a pillanatnyi közösségek és a teremtett szituációk kialakulása mellett ugyanis ez a „relációs” aspektus nemcsak azt fedi, hogy a mű képes kapcsolatokat, társas együttléteket teremteni a közönség tagjai között (konkrétan néző és néző között), hanem feltételez egy másik relációt is, ami a mű és a valós között alakul ki, és ez képezi majd a mű olvasatának igencsak bonyolult rendszerét.

Még sorolhatnánk az olyan újonnan létrejött esztétikákat, amelyek a művészet megváltozott gyakorlatára kívánnak reflektálni. Ilyen a John Dewey- és a Richard Schusterman-féle pragmatista esztétika, továbbá a szómaesztétika is. Mind-mind olyan, az analitikus esztétikát meghaladó emancipatórikus esztétikák, amelyek a művészetet sokkal pragmatistább módon kívánják értelmezni, vagy legalábbis pragmatikusan egysítik a gyakorlatot az esztétikummal.

---

dőjelezi e kapcsolat érvényességét, és egyre inkább az embernek a leghétköznapibb tárgyakkal való kapcsolata válik meghatározóvá. Mára az új fordulatot az emberek közötti viszonyok jelentik. A kilencvenes évek eleje óta a művészetet egyre inkább az foglalkoztatja, hogy hogyan tud létrehozni kapcsolatokat a közönség tagjai között, egyben új mintákat javasolva a társas együttlétre. (Bourriaud 2007: 23–24)

<sup>272</sup> E „párbeszédterek” kialakulását főleg az olyan művészeti formák teszik lehetővé, amelyek kiállítás formájában jelennek meg, mivel ezek leszűkítik a kapcsolatok terét, szemben az olyan műfajokkal, mint a televízió vagy az irodalom, de ide sorolandó a színház és a mozi is. Utóbbiak összegyűjtenek ugyan egy kisebb közösséget, de a látottakat nem kommentálják azonnal. A színház esetében pedig a beszélgetés az előadás után kezdődik. A kiállítás ellenben pont fordítva működik, hiszen azonnali párbeszédre ad lehetőséget. Egy olyan helyé válik, amely a társasági lét különleges formáját teremti meg. (Bourriaud 2007: 14)

Legyen szó – lehmanni értelemben – a *valós* behatolásáról, vagy nevezhetjük a jelenséget expanzionizmusnak, vagy éppen relációesztétikának, pragmatista- vagy szómaesztétikának, végső soron e teóriák és olykor még nehezen kategorizálható jelenségek mind ugyanabba az irányba mutatnak, ugyanazokat a problémákat vetik fel. A jelenkori művészet azon aspektusát vizsgálják, amely az esztétikai fikció és a valós fundamentális relációját, más szóval a művészetnek, azaz az esztétikai dimenzióknak az extenzióját és az életgyakorlatba való ágyazódását jelenti. Az új paradigma, a bekövetkezett horizontváltás tehát egyben új látásmódot is jelent. Lássuk tehát mindezek fényében, hogy miként osztja meg a terepet a kortárs gyakorlatban a kétfajta percepció.

Eddig a miéltre próbáltunk válaszolni, most a *mikéntre* fogunk.

A kortárs művek – talán találébb lenne a *mű* helyett a művészi megnyilvánulást használni – fenntartanak egy folyamatosan ingadozó státust, azaz nem tapad hozzájuk végérvényesen egy stabil, tartós állapot. A műalkotás-lét – Arnold van Gennep-i értelemben – folyamatos liminális helyzetben van, állandó ingadozó státus jellemzi. Magyarázatképpen jöjjön itt egy példa.

Andy Warhol 1964-es – a Stable Gallery-ben rendezett – kiállításán Brillo- dobozok hasonmásai töltötték meg a termet. Némi érdektelen és ellenséges morgástól eltekintve – fogalmaz Danto – a Brillo-dobozt rögtön elfogadták művészetnek. Aztán a Campbell leveskonzervek esetében Warhol egyszerűen csak leemelte azokat a bolti polcokról, és úgy állította ki őket. A Campbell konzervek a jelenség visszafordításán keresztül újból a valóshoz tartozókká vál(hat)nak, és az így ideiglenesen felvett státust felváltja az újabb, a valós rendjébe való tartozás. Itt már nemcsak arról van szó, hogy bármire kiterjedhet vagy kiterjeszthető a mű, hanem hogy egy visszalépéssel (a dolog, jelenség) visszazse-

rezheti az előző státusát.<sup>273</sup> Ez egy lényegi különbség, ami a hagyományos és a kortárs művek e státusbeli ingadozását jelenti.

A jelenkori tapasztalatban tehát az egyik státus destruálása nem eredményezi egy másik státus stabil, végérvényes, maradandó tapadását a művön. Az újonnan szerzett státus bármikor megváltoztatható, kikezdhető. A státus – legyen az bármelyik is – igencsak sérülékeny. Ezek az ingadozó művek pedig igencsak problematikussá teszik a befogadást.

A ready-made-ek esetében viszonylag egyszerű viszonyulásról beszélünk, még mindig a vagy-vagy szintjén vagyunk, az egymástól jól megkülönböztethető pozíciók, státusok szintjén, hiszen az eddigi példák azt mutatták, hogy noha megváltozhat a mű státusa a valósból a műalkotás kategóriába és vissza, de ha a nézőnek/befogadónak sikerül az éppen aktuális, a megmutatkozás idejére vonatkozó hovatarozással tisztában lenni, akkor problémamentesen valósul meg a befogadás.

Amikor a hólapátot, a piszoárt, a palackszárítót ready-made műként szemléljük, akkor kizárólag „műbéli” státusukban látjuk azokat, wollheimi fogalommal élve a benne-látáson keresztül, és felfüggesztődik a funkcionális tulajdonságuk, azaz a kettős egzisztencia nem érvényesül egy időben. Az átkapcsolás műveletét nem egyazon megmutatkozáson belül kell elvégeznie a nézőnek. Státusbeli kettősségükben sosem ragadhatók meg ezek a tárgyak. Kettős státusuk ellenére mindig csak egy „redukált” létezési

---

<sup>273</sup> Van Gogh parasztcipői, Courbet *Kőfejtőkéje*, Manet *Spárgák* c. képe jó bizonyítékai voltak annak, hogy bármi (alantas dolog) bekerülhet a művészi kontextusba. Az a tény – fogalmaz Duve –, hogy a „bármi” időben átalakul pl. a *Spárgák* c. kép jelentéktelenségére, Kandinszkij első (kivehetetlen) absztrakt összevisszaságára, Manzoni *Szardobozának* intézmények elleni támadására, egyértelműen arra vall, hogy a „bármi” nem utal káoszra, következképpen megsemmisül a „bármi” ítéletének jelentősége és helytállósága. (Duve 2001: 64)

mód jellemző rájuk. Aztán ahogy kikerülnek a művészeti intézményrendszer „védettségeből”, a művésztől eltérő formációként, (alantas kategóriájú) hétköznapi tárgyként, a gyakorlati hatékonyság szempontjából szemléljük azokat, azaz a valamiként-látáson keresztül. Az intézményes keretek ugyanis csak addig garantálják a megváltozott státust, amíg közöttük van a tárgy.<sup>274</sup> Nyilván ezzel magyarázható az is, hogy mielőtt bekerült a galériába, addig a hétköznapi státusát viselte, ha nem így lett volna, nem hétköznapi talált tárgyokról beszélnének, hanem szobrokról.

A szoborral ellentétben az ilyen tárgy már rendelkezik egy a hétköznapi életben betöltött státussal, amit az intézményes keretek csak addig tudnak fölülírni, amíg azok között van, de semmiképpen sem szavatolnak egy tartós státusváltást. A ready-made-ek esetében tehát viszonylag tiszta képletekkel találkozunk, a „vagy-vagy” állapot a meghatározó.

Míg tehát a hagyományos kontextusban az észlelés miként-jének irányítása a művészet intézményes keretei által történt, addig a jelenkori művészeti gyakorlatban a nézőnek kell kiválasztania a viszonyulás módját. Ha eddig kollektív észlelésről beszéltünk, a kortárs gyakorlatban ez felfüggesztődik. A kortárs észlelés ugyanis személyes jelentéssel ruházza fel a látványt, és mindenki saját belátása szerint sorolja be a dolgokat egy szimbolikus rendbe. Az a szűkre szabott gondolkodási minta, ahogyan a műveket egykor megpillantottuk, mára már jelentősen kitágult. A mű létrejöttében iveszi részét a szemlélő akarata, a személyes figyelem.

A ready-made-del ellentétben a legnagyobb kihívást azonban az olyan művek jelentik, amelyek lényegi természete-

---

<sup>274</sup> „A ready-made azonban azt is mutatja, hogy nem is olyan egyszerű elmenekülni a »művészet« elől mindaddig, amíg a kiállítás, a kontextusából kiragadott és megtekintésre kített tárgy keretein belül maradunk, vagyis amíg egy tárgyat azon a helyen mutatnak be, ami hagyományosan a műalkotás helye. Ez az a pillanat, amikor szembesülünk a művészet intézményes kereteivel.” (Rochlitz 2001: 46)

te, hogy egyazon megmutatkozáson belül tendenciaszerűen öltik magukra mindkét státust, fenntartják eme kettősséget egyazon megmutatkozás alkalmával, amolyan oszcilláló „is-is” létmódban. Ezek az oppozíciós karakterű művek úgy veszik magukra az újabb státust, hogy közben nem függesztik fel az ezzel teljesen ellentétes állapotot, pozíciót. A nézés hagyományos esztétikai tapasztalatának kimozdítása által a néző/befogadó ezekben az esetekben „gyanakvóvá válik”, hiszen nem tudja vegytisztán működtetni a benne-látást, mivel a valamiként-látás is működésbe lép. Tehát nem az baj, hogy a *valós* mint olyan behatol a műbe, hanem az eldönthetetlenség a meghatározó a befogadás terén, amikor nem egyértelmű, hogy a mű éppen milyen státusát érvényesíti a nézővel/befogadóval szemben. Ez a fajta instabilitás az, ami megalapozza az észlelés jelenkori gyakorlatát.

Itt külön érdemes lenne megvizsgálni, hogy egy ilyen mű milyen arányban működteti ezen aspektusváltást, illetve a nézői percepció e két fajtáját. Ugyanis az olyan műveknél, amelyek erősebb esztétikai igénnyel lépnek fel, a benne-látás kap nagyobb hangsúlyt; ilyen esetekben a „közérthető információs rendszerek” (Hegyí Lóránd) jelzik, hogy az art world kontextusáról van szó. Azokban az esetekben, amikor az esztétikai dimenzió halványabban, kevésbé erőteljesen mutatkozik, gyengül a benne-látás is. Az olyan land art munkákban, mint amilyenek Dennis Oppenheim búzatáblái is, sokkal gyengébben érződik az esztétikai minőség – mondhatni a „mű” gyengébb esztétikai igénnyel lép fel –, mint például az olyan szegényművészet körében születő munkák, amelyek szintén egyszerű természeti dolgokból építkeznek, de galériában lettek kiállítva (lásd egy zsák búza). A galéria mint helyszín amolyan „affirmatív” jelleggel, eligazító sémaként (intézményes keretként) határozza meg a recepció jellegét, elhárítja a megtévesztést, miközben hangsúlyosabbá, sőt egészen hangsúlyossá teszi a „műalkotás” jelleget.

Azért érezzük, hogy gyengébb esztétikai igénnyel lép fel egy Dennis Oppenheim-féle land art „mű” (lásd *Annual*

*Rings*, 1968; *Directed Seeding*, 1969), mert maga is létszerűen használja a mindennapok valós terét, a hétköznapi környező valóságunk terét, és bizonytalan reprezentációs határral rendelkezik. Holott éppen az olyan műveknek kellene hangsúlyosabban kommunikálniuk műalkotás jellegüket, amelyek a valós kontextusában jönnek létre. Továbbá a megnyilatkozási formája igencsak közel áll a hétköznapi tapasztalathoz. Sem a mű, sem az észlelési környezet nem kommunikálja a néző felé egyértelműen a műalkotásjellegét, azaz nem tesz eleget a hagyományos esztétikai kritériumoknak. Minél közelebb áll a hétköznapi tapasztalathoz, annál gyengébb esztétikai igényvel lép fel, és fordítva.

A Marina Abramović-féle performansz arra a multistabil aspektusra és tapasztalatra, a reprezentáció azon heterogén, továbbá a nézői pozíció azon problematikus voltára mutat rá, amikor a nézőnek egyazon művön, eseményen belül mind a két perceptuális fajtát (valamiként-látás és benne-látás) kell működtetnie. A galéria ebben az esetben is bizonyossággal, „zárójellel” ruházza fel és erősíti meg a nézőt abbéli hitében, hogy ami megmutatásra kerül, az nem történik meg valósan, hanem fiktum. Ilyen értelemben a helyszín szemantikai értékkel bír, más szóval a kontextus adja a kulcsot az értelmezéshez. A hasbametszés művelete ellenben kibillentí a nézőt a megszokott viszonyulásból, kimozdítja a nézői benne-látás percepciót, és már nem mint műre tekint, hanem valósként értékeli a dolgokat. E kevert „szubsztancia” miatt a néző reprezentációs kontextusba vetett bizalma meggyengül. A gesztusba nem többlet valamit lát bele, hanem azt már egy valósan megtörtént önsebzésként értékeli és látja.

Az említett művek esetében tehát a percepció fajták szimultaneitását, a perceptuális mintázatok sokféleségét, az egymás kölcsönös megzavarásának és interferenciáinak tendenciaszerű érvényesülését látjuk. A recepció problematikusságát tehát az okozza, hogy a mű az egyik rendből egyazon megmutatkozáson belül átvált egy másik, az előzővel teljesen ellentétes rendbe. Ezeket az egymástól erősen

eltérő megnyilatkozásokat ráadásul szuverén és önkényes módon, azaz a néző által nem ismert logika szerint teszi.

Jelen írás állítása, hogy a *Mady-baby* látványolvasata is megköveteli a látási szokások átállítását. Az előadás látványa is ebbe a kategóriába sorolható, amikor egyazon előadáson belül mind a két percepció fajtát csaknem szükségszerűen, szimultán kell működtetnie a nézőnek. Hiszen a színésznő játéka többnyire a benne- látáson keresztül, míg az utcakép látványa, a társadalmi élet tere és az ott történő jelenetek mint átmeneti jelenségek a valósághoz tartozóként, azaz a valamiként-látáson keresztül értelmeződnek. Azok az események viszont, hogy a színésznő a boltban peracet vásárol, az úttesten elhaladó autók után kiállt, leszólítja a járókelőket és pénzt kéreget, mind-mind a valós feltárulásaként értelmeződnek. Tehát ha jobban megvizsgáljuk, akkor nemcsak a városi látvány, hanem tulajdonképpen a színésznő játéka sem olvasható tiszta formában, hiszen az említett részmozzanatok folyamatosan bevonják a nem-művészi megnyilvánulások egész sorát.<sup>275</sup> Arnold Gehlen szóhasználatával élve, „valóságtudatos egyensúlyzavar” áll be a néző megfigyelésében, hiszen nemcsak a reprezentációtudatban, de ezzel együtt a valóságtudatban is zavar keletkezik. A befogadói aktust tehát az is megnehezíti, hogy nemcsak a látványhoz, de a színészi játékhoz való viszonyulásunk sem tud egyértelműen csak esztétikai maradni.

Vonjuk le tehát a konklúziót, ami az eddigi megfigyeléseinkből következik, és amit jelen írás demonstrálni kívánt. A *Mady-baby* mint utcaszínházi produkció esetében egy olyan látvány értelmezendő, ami nem határolódik el a hagyományos vizuális közlésmódnak megfelelően. Mivel hiányzik a

---

<sup>275</sup> Amikor a színésznő, leszáll a buszról, hogy a boltban peracet vásároljon, roma gyerekek gyűlnek össze a busz mellett, akik beszédbe elegyednek vele, sőt, a kíváncsiságtól vezérelve fel is szeretnének szállni a buszra. A néző teljességgel bizonytalanra válik, hiszen ez a jelenet már nagyon kérdésessé teszi, hogy meddig is tart a tulajdonképpeni rendezés.

„keretezés” korlátozó, szelektív és „dramatizáló” jellege, az előadás megkülönböztetés és válogatás nélkül tárja elénk és tételezi a látványt, aminek egy teljesen más létmódja figyelhető meg. Ez pedig a hiány létmódja. Nincs kijelölve, nincs felmutatva, tehát nincs az előadáshoz tartozó úgymond „rögzített” képesség kreálva, amely a közvetlen ráismerés által az előadás képiségeként mutatkozik, mint egy rögzített viszonyrendszer, ahogy az a hagyományos (kulisszaszínpad) rendszerben történik. Hiányzik tehát egy valamelyest a körülhatároltságból fakadó vizuális megmutatkozás, egy kijelölt mozgástér. Ennek ellenére a néző tekintheti az előadás látványának a folyamatosan feltárulkozó városi látványt, de az nem a reprezentációhoz tartozó képi üzenetként válik értelmezhetővé, ami valamilyen mértékben a szándékosságot is magán viseli.

Itt lényegében egy redukciós és ezzel arányosan a nézői oldalról egy kompenzációs folyamatról beszélünk, hiszen minél jobban „redukál”, megvon az előadás, minél inkább eláll az üzenetküldés szándékától, annál jobban kiváltja a néző alkotói intencióját. A nézőben kialakul az igény, hogy látványbeli megfeleléseket „keressen”, olyan jelentéstelítettséget rendeljen a látványhoz, amit az előadáshoz tartozóként tud értelmezni. Ez a redukció tehát míg az egyik oldalán a megvonást, a másik, a nézői oldalon egyfajta pluszt, a nézői értelemképzés szabadságát jelenti.

Egyfajta szubjektív szelektivitás-elvnek kell működnie a néző részéről, hiszen rá van bízva, hogy ebből a környező valóságból mit metsz ki, mit tekint az előadás látványának, mivel nincs egy az előadás által kínált adekvát értelmezési pálya, ahogy korlátokat sem állít az előadás a befogadás és a látványolvasás terén. A forma nem megmutat, hanem képessé teszi a befogadót arra, hogy ráérezzen az összefüggésekre. De amint azt már az előbbieken is megállapítottuk, ez a kimetszés teljesen a nézői önkényen múlik, az előadás a nézői tudat intenciójára apellál, következképpen ez a látvány nem az előadás által, mintegy „üzenetként” kódolt képként

értelmeződik. Ez az értelemadás vagy szubjektív konstrukció a nézőre hárul, ami egyben azt is feltételezi, hogy soha sem állapodhat meg egy végső jelentettnél. A néző a megmutatás hiányában soha sem lehet biztos abban, mi több esztétikailag sem tudja igazolni, hogy éppen a „megfelelő” látványt tulajdonítja-e az előadásnak.

A néző egy „felfüggesztett” állapotban van, ami az értesnek – Patrice Pavis szerint – mindössze egy sztochasztikus, azaz valószínűségeen alapuló lehetséges kulcsát kínálja. Olyan értelmezett üzenet marad, ami messze elkerüli a kollektív interpretációk hasonlóságát. A szubjektív értelmezések válnak meghatározóvá, amelyek nézőnként igencsak különbözőek lehetnek.

A képi viszony megváltozásáról beszélhetünk, hiszen eddig a néző a képek szemlélésében, befogadásában, jelentésolvasásban, az üzenet dekódolásában nyerte el szerepét, semmiképpen sem vonódott be egzisztenciálisan a kép alakulásába. Míg a hagyományosnak tekintett gyakorlat a nézőt mindössze a kívülálló szerepére kárhóztatta, ma már a képek létrejöttében, megalkotásában, realizálásában, a látványképzésben jelentős szerepet játszik, ami kétségtelenül különbözik az előző tapasztalattól. A jelenkori gyakorlatban tehát sokkal inkább a percepció tudatunkat kell működtetnünk, mint a képi tudatunkat.<sup>276</sup>

Ma már egy másfajta kép–néző relációról beszélünk. Átalakult a kép–néző viszony, ami azt eredményezi, hogy sokkal inkább egy interpretatív percepcióról van szó. A hagyomány tapasztalatát, az egykori (passzív) képnézés aktusát

---

<sup>276</sup> Jean-Paul Sartre példája igencsak jól mutatja, hogy mit is történik, amikor a perceptív tudat lép működésbe. Meséli, hogy a roueni múzeumban egy addig számára ismeretlen terembe érkezve egy pillanatra a falon függő hatalmas kép alakjait élő embereknek hitte. Noha az illúzió rövid ideig tartott, de ez alatt az idő alatt a nézést nem a képi, hanem a perceptív tudat működtette. (Sartre 1997: 113)

felváltja az aktív és dinamikus képteremtés aktusa.<sup>277</sup> Ahogy azt Jean Baudrillard is megjegyzi, a mai műveket már nem olvassuk, hanem megfejtjük, egyre ellentmondásosabb kritériumok szerint. (Baudrillard 1997: 18)

Tom Wolfe újságíró a hetvenes évek elején nagyon találó leírását adta annak, hogy valójában a kortárs művekkel szemben az észlelés mely módozatát is kell működtetni. Hosszú éveken át több ezer olyan kép előtt állt, mint Pollock, de Kooning, Newmann, Noland, Rothko, Rauschberg, Judd, John, Olitski, Louis stb., egyszer tágra nyitott szemmel, egyszer hátrálva, majd közelebb lépve, arra várva, hogy valami sugározzon ezekről a képekről. Ezek alatt az évek alatt – írja Wolfe – „elfogadtam, hogy a művészetre mindenképpen igaz, hogy »hiszem, ha látom«”. Aztán kiderült, hogy egész idő alatt fordítva gondolkodott, és a modern művészetben a „látom, ha hiszem” formula az érvényes. (Mitchell 2008: 228–229) Ez a belátás érvényes a kortárs színházi gyakorlatra, és a *Mady-baby* látványára is, hiszen a befogadói attitűd és a jelenbeli értelmezői tapasztalat kényeszerű megváltozását illusztrálja.

Mint érvényes következtetés levonható, hogy a *Mady-baby* látványa a hagyományos értelemben vett, azaz a klaszszikus reprezentációelvű előadáshoz viszonyítva egy „kép-hiányos” reprezentáció, de nem látványhiányos. Ebben az értelemben pedig teljesen megfeleltethető a happeningek látványvilágával, hiszen azzal megegyező strukturális vonásokkal rendelkezik.

---

<sup>277</sup> Jóllehet a jelenkori gyakorlatban a nézőnek nem minden esetben sikerül az éppen adekvát képnézési módot alkalmazni, ennek ellenére elmondható – ahogy azt Ernst Gombrich is megfogalmazza –, hogy az emberek általában jobban szeretik a puszta utalásokat, a be nem fejezett vázlatokat, amelyek a befejezetlenségből adódóan nagyobb játékteret engednek a képzeletnek, mint a részletesen kidolgozott ábrázolások. A nagy francia kritikus, Caylus gróf ezt azzal magyarázza, hogy mindig hízalgó a néző számára, ha azok közé sorolják, akik „értenek a dolgokhoz”. (Gombrich 1972: 185)

Igen erősen hajlok tehát arra, hogy az írás konklúziójaként és egyben saját vesszőparipámként megfogalmazzam: a *Mady-baby* látványát tekintve semmiképpen sem beszélhetünk a hagyományos értelemben vett képesüléstről. Az eddigi kutatás ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy sokkal inkább a happeningek látványvilágához hasonlatos látványról beszélhetünk. Továbbá arra is rámutattam, hogy két, egymástól igencsak eltérő észleleti anyaggal van dolgunk. Talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hagyományos gyakorlatban a látvány mint struktúra, míg az általam vizsgált előadás esetében mint esemény definiálható.

## 2.2. AZ ÉSZLELÉS ÉS ÉRZÉKELÉS PROBLEMATIKUSSÁGA A MŰVÉSZET JELENKORI GYAKORLATÁBAN

Gyenge Zoltánt elvitte Weiss János barátja Frankfurtban a Modern Művészetek Múzeumába, ahol Gyenge Zoltán – mint meséli – némi késztetést érzett arra, hogy egy-két műalkotást egyszerűen összetörjön, összefirkáljon. Megállt egy rozsdás kerékpár előtt, amire Spar szatyrok voltak felaggatva, benne dobozok és konzervek. Aztán arrébb menve egy másik érdekes installációt fedezett fel. Egy meszesvödört látott, malteroskanalat, cementet, gipszet, mindenféle vakolószerszámokat, igen érdekes elrendezésben. Kereste a műalkotás címét, de nem találta. Rákérdezett a teremőröktől, akik felvilágosították, hogy előző nap nagy eső volt, beázott a múzeum, s az ennek nyomain dolgozó munkások hagyták ott a szerszámaikat. (Gyenge 2014: 70) Az előbbi kis megvilágító és főképp időszerű történet talán nem igényel túl sok magyarázatot. Ilyen és ehhez hasonló helyzettel már sokunk szembetalálta magát.

Rainer Rochlitz e kortárs befogadói bizonytalansággal kapcsolatosan jegyzi meg, hogy ha a nézők mindegyike nem is illetékes abban, hogy kizáró vagy támogató ítéletet alkot-

son egy műről, mégis lehetővé kell tenni számukra, hogy tudomást szerezzenek a kritériumokról, amelyek alapján az egyik és nem a másik mű érdemel figyelmet. (Rochlitz 2001: 11) A probléma ugyanis legfőképpen abban rejlik – jegyzi meg továbbá Rochlitz Kantra hivatkozva –, hogy az esztétikai követelmények nem teszik lehetővé annak egyértelmű kimondását, „ez művészet”, vagy ez a mű szép. Szükséges, hogy az ilyen megállapítások igazolást nyerjenek. (Rochlitz 2001: 11)

Valami tehát megváltozni látszott a kortárs beszédmódban, a művészi közlésben, amitől a jelenkori művek befogadása, értelmezése és összességében a tájékozódás korunk művészeti gyakorlatában problematikussá vált, mi több, időnként szinte ellehetetlenülni látszik.

Gálosi Adrienne a jelenséget a művészet autonómiájának a megerősödésével magyarázza, mondván, hogy a jelenkori gyakorlatban a mű (a reprezentáció) levét minden külső kapcsolódást, és csakis olyan elemekre támaszkodik, amelyek számára esszenciálisak. A művészet eme létállapota tehát eltöröl minden olyan külső, „normatív” dimenziót, ami a saját törvényeit befolyásolná. Ez jelentené tehát az autonómia „erős” változatát.<sup>278</sup> (Gálosi 2017: 136) Az erős autonómia, amely csaknem kortünetként jelentkezik, szakít tehát a korábbi esztéticizmussal, szabálysztétikákkal. A mű többé nem akar megfelelni valamely megcsontosodott norma- vagy szabályrendszernek, s így azt sem tartja fontosnak, hogy jelezze műalkotás mivoltát és jellegét.

Nézetem szerint e kortárs jelenség vizsgálata a diskurzust elmozdítja egy olyan terület felé, amely kívül kerül az esztétika területén.<sup>279</sup> Az a meggyőződés vezérelt a kutatás-

---

<sup>278</sup> A „gyenge” megnyilvánulás a XVII. században volt megfigyelhető, amikor is a művészek képzése és a művészet értékelése egyre inkább csak saját intézményeitől függött, és még ennél is nagyobb mértékben a piactól. (Gálosi 2017: 136)

<sup>279</sup> Ahogy Abraham Moles is fogalmaz, az esztétika általában késik a művészethez képest. Még csak a kezdeteknél tart. (Moles 1973: 21)

ban, hogy az információelméletnek mint közléseleméletnek az átültetése a művészeti gyakorlatba segít megérteni a kortárs észlelés alapvetően problematikus mechanizmusát. Az információelmélet segített hozzá azon sajátos „törvényszerűség” felismeréséhez, amely a kortárs művészeti kommunikáció, illetve a posztmodern recepció működés módjának problematikuságát jelenti. Továbbá ezen keresztül sikerült felmutatni, hogy mi is az a jellegzetes válságtünet, amely a hagyományos gyakorlat működésének inaktualitását mutatja. Az információelméletet tehát a kortárs művekre és a befogadóra, vagyis az észlelés jelenkori problémáira kívántam alkalmazni.

Abraham Moles az *Információelmélet és esztétikai élmény* című könyvében kétfajta információtípust különböztet meg egymástól. A szemantikai, azaz az univerzális információt határolja el az esztétikai, azaz az érzékelési információtól.

A szemantikai információt úgy kell elképzelni, mint ami cselekedeteket, cselekvési módokat készít elő. A zenei partitúra, a katonai parancsok, a technikai utasításokat tartalmazó kézikönyvek tehát ebben az értelemben mind szemantikai információkat hordoznak. Továbbá a matematika nyelve, vagy a közlekedési jelzések, mivel mind jelekben fejezhető ki, a szemantikai információhoz tartozó kódon alapulnak, amely egy univerzális logikának engedelmeskedik, következésképpen lefordítható idegen nyelvre. Az információnak ez a változata tehát igencsak praktikus és logikus természetű karakterisztikákat foglal magába, (szabályait minden befogadója általánosan elfogadja), és ebből adódóan csaknem mindenki által érthető, azaz egy korszak kollektív tudatában létező dologként (információként) van jelen.<sup>280</sup>

---

<sup>280</sup> A szemantikai információ használata főleg olyan kommunikációs feltételek közt elengedhetetlen, amikor a félreértések és az egyéni interpretációk bármilyen lehetőségét kizáró egyértelműség szándékával kívánunk közölni. Eco szerint ez főképpen a gyakorlati használatú közlések esetében fontos, pl. a KRESZ vizuális szimbólumainak az értelmezésében. (Eco 2006: 212)

Ezzel szemben az esztétikai információ – jegyzi meg Moles – már sokkal inkább a személyes információ fogalmához közelít és többnyire belső állapotokat határoz meg. A szemantikaival ellentétben nem egy univerzális nyelvre épül, hanem az adó és a befogadó közös ismeretkészletére vonatkozik, de leginkább specifikusan a befogadóra jellemző. (Moles 1973: 162–163) A zenei üzenet esetében mutatható ki leginkább, hogy a legnagyobb mértékben tartalmazza az esztétikai információt, amely még igen kevésbé ismert szabályoknak engedelmeskedik. (Moles 1973: 171) A művészi kommunikáció esetében tehát az információérték, a lehetséges jelentések érintetlen gazdagsága a cél. (Eco 2006: 212)

Amint azt Moles is megfogalmazza, a dolog leegyszerűsítése lenne, ha az esztétikai információt csak a szorosán vett művészetekre korlátoznánk, azonban a tisztán szemantikai és tisztán esztétikai üzenetek a valóságban csak határesetek. Egy üzenetben nem képviselnek egymással szembenálló, merev dualizmust, elméleti tisztasággal nem is lehet ezeket egymástól elhatárolni. Majdhogynem minden valóságos üzenet esetében ezek együttesen vannak jelen. (Moles 1973: 165)<sup>281</sup> Az információelméleti kitekintés után pedig vonat-

---

<sup>281</sup> A színjátszás esetében – jegyzi meg Abraham Moles – a következőképpen oszlik meg a kétfajta információtípus. A színdarab cselekménye, az elmondott történet, de ugyanúgy a nyelvtani szerkezet, az érvelés, a logikai következtetések mind a szemantikai információ tartományába tartoznak. Ezzel szemben az esztétikai információ kategóriájába sorolandó például a színészi játék, a színész hangjának melegsége stb. (Moles 1973: 165) A képzőművészet területén is hasonló a helyzet. A festmény esetében is mindkét információtípus megtalálható. A szemantikai oldalt az olyan karakterisztikák képezik, mint például a téma, a perspektíva ábrázolása, az ábrázolt tárgyak, alakok anatómiája, egyensúlyviszonyok stb. Az esztétikai üzenetre való rámutatás ez esetben is problematikusabb, mivel a képi üzenet esztétikai vonatkozása maga is redundáns. Lényegében ennek a redundanciának az összetevői (lásd színárnyalat, ecsetkezelés) határozzák meg a festmény stílusát. Az esztétikai üzenet eredetisége – fogalmaz Moles

koztassuk mindezt a művészet területére, és nézzük, milyen következtetések adódnak mindebből.

Nézetem s egyben a bizonyítani kívánt tézis szerint a jelenkori diskurzusban a recepció, a befogadás problematikuságának egyik kútforrása e kétféle információelméleti kategória, az esztétikai és a szemantikai sajátos jelenléte. Az utóbbi hiánya problematikusá teszi a befogadást és időnként frusztrációba torkoll a recepció aktusa. A kortárs művek ugyanis nem tartalmazznak kellő mennyiségű szemantikai információt ahhoz, hogy a mű egyértelműen és érthetően közölni tudja a befogadó számára státusát. Ez az információ típus ugyanis a megértést előirányzó jegyként – ecói szóhasználattal –, mint egyfajta érthetőségplusz van jelen egy mű esetében. A kortárs művészet azonban mintha épp azt tekintené elsőrendű céljának, hogy szakítson a mindennapi nyelvhasználatot irányító valószínűségi törvényekkel. (Eco 2006: 213) Ez mint egy a műalkotásba „beépített” hiány jellemzi tehát a kortárs gyakorlatot. Következésképpen ennek az információ típusnak a hiánya erősen megnehezíti a befogadó dolgát, és a „valószínűség” tartományában tartja a nézőt.

De térjünk rá a *Mady-baby* látványára, álláspontom szerint ugyanis e reprezentáció látványolvasata azért válik ennyire problematikusá, mivel nem tartalmazza azt a kellő szemantikai információt, amely a szemléltető hozzásegítené egy problémamentes látványolvasathoz. Az előadás látványvilágának alteritása igencsak jól szemlélteti, hogy nem szándékozik a nézőt egyetlen megkomponált látvány felé terelni, hanem a közönség dönti el, hogy mit „néz ki magának” a teljes látványból, és rendel az előadás egészéhez.

A hagyományos kontextusban a keretezett színpadkép a szemantikai információ hatalmával bír, hiszen mintegy a közmegegyezésnek megfelelően mindenki számára érthetően közli, hogy a keretek közt egy fiktív világ lokalizálha-

---

– adja majd meg a szóban forgó képnek az értékét, azt a valamit, amit a kép egyéniségének, eredetiségének nevez a hagyományos képzőművészeti esztétika. (Moles 1973: 166)

tó. Mindent, ami ezen belül történik, az annak megfelelő „esztétikai” hozzáállással kell fogadni és értelmezni. A keret tehát a konvenció erejével hat, következésképpen erősen szemantikai információval telített. Konkrétan és félreérthetetlenül kommunikálja azt az objektív tény, hogy a színpadi történés és vele együtt a látvány a valóstól megkülönböztetett regiszterben játszódik, következésképpen úgy is kell ahhoz viszonyulni.

A *Mady-baby* esetében a keret hiánya – mint azt megvizsgáltuk az előző fejezetekben – gyengíti a látvány szemantikai oldalát. Az utazás során feltárul ugyan a néző előtt az éppen aktuális utcarészlet, de a néző mindvégig abban a bizonytalanságban és eldönthetetlenségben marad, hogy a valóshoz tartozó látványt vajon hozzárendelheti-e az előadáshoz, s ha igen, akkor konkrétan annak melyik részét, melyik szegmensét. Melyik az a tartomány, amelynek határai közt a városi látvány az előadáshoz rendelhető, azaz hol húzódik a látvány kijelölhető határa? A szemantikai információ pontosan ebben lenne a befogadó/néző segítségére, hogy konkrétan rámutat e látvány minden specifikumára (kiterjedésére, színvilágára, kompozíciójára, stílusára stb.) úgy, ahogy azt a hagyományos gyakorlat a néző elé tárja. Továbbá ennek az információtípusnak a hiánya abban is elbizonytalanítja a nézőt, hogy mettől meddig tart a művészi és honnan következik a valós világa, mert nem válnak egyértelművé a határok.

A *Mady-baby* esetében tehát már nemcsak arról van szó, hogy a néző – a konvencionális gyakorlatnak megfelelően – szemiotikai természetű értelmezésbe bocsátkozik, értékeli és befogadja a látványt mint esztétikai hatást, hanem nagyfokú értelmezői autonómiával rendelkezik. E meglehetősen specifikus viszony azzal jár, hogy a nézőnek mindenekelőtt létre kell hoznia, fel kell ismernie, föl kell fednie, vagy éppen meg kell alkotnia a mű hiányzó elemét. A szemantikai információ hiányát a nézőnek kell tehát létrehoznia, megteremtenie, ha úgy tetszik pótolnia. Erre főleg azért van szük-

ség, mert az előadás a látvány vonatkozásában lemond a „szervezett üzenet” közvetítéséről, így a mű kommunikatív képességét, – fogalmazunk úgy, hogy – „értelemvonalait” a nézőnek kell kiaknáznia.

A néző mind a „formaadás”, mind az értelemalkotás műveletébe aktívan bevonódik. A *Mady-baby* látványvilágát tekintve a nézőnek először is az az „elvégezendő feladata”, hogy ki kell jelölnie azt a vizuális részt az „észlelhetőben”, amit az előadáshoz tartozóként kíván szemlélni, ami számára mint kommunikatív struktúra képes jelentést közölni, és amit be tud vonni saját világának értelemkörébe.<sup>282</sup>

A kortárs gyakorlatban, legyen szó művészről vagy nézőről – jegyzi meg Suzi Gablik –, valami olyan struktúrához kell hozzáadnia, ami még befejezetlen, és amit ő sem fog teljessé tenni. Gablik szerint tehát a végpontot folytonosan fel kell fedezni, és meg kell alkotni, más szóval meg kell keresni azt, ami még ismeretlen. (Gablik 1998: 75) Ezzel szemben a hagyományos gyakorlat úgy szervezi meg mindezt, hogy a kommunikálandó dologból (esetünkben a látványból) minden lehetséges interpretátor ugyanazt kapja, így a konnotációk terén is mondhatni egy hozzávetőleg „ellenőrzöttebb” rendszerről beszélhetünk.<sup>283</sup>

Az effajta (konvencionális) művek esetében érezhető a szemantikai információ erős jelenléte. A mű lényegi jegyei közé tartozott – amolyan „kollektív szerződéshez” hasonlóan –, hogy tartalmazta mindazt az „eszközkészletet”, esz-

---

<sup>282</sup> Lényeges megemlíteni, hogy ezek a struktúrák, amelyek bizonyos ingereket váltanak ki a befogadóból, nézőnként változnak.

<sup>283</sup> A szemantikai információ erős áthatása leginkább az Eco-féle zárt művekben vizsgálható, azon alkotások esetében, ahol a szerző azt szeretné, hogy a formát, amit ő megcsinált, úgy fogják föl és úgy használják, ahogy azt ő létrehozta. (Eco 2006: 74) Ahhoz viszont, hogy a nézőpontokat (művész és befogadó nézőpontja) egyenrangúvá tegye, és a mű megértése egyezést mutasson az alkotó elképzelésével, az alkotónak nagymértékben a szemantikai információra kell építenie, azon keresztül kell a művészi közlést minél egyértelműbben megvalósítania.

tétikai szempontrendszer, illetve a „kommunikációhoz” szükséges konvenciók rendszerét, ami mindenki számára érthető és elfogadható amolyan objektív fogódzót jelentett, és amit egy műnek tartalmaznia kellett ahhoz, hogy műként tapasztaljuk. Műalkotáson tehát – jegyzi meg Umberto Eco – meghatározott strukturális jegyekkel rendelkező objektumot értünk. A hagyományos gyakorlatban tehát a lényeges normáknak és a meghatározott ábrázolási konvencióknak való megfelelés által a mű egyértelmű közlést adott magáról.

Meglehetősen feszített az analógia, de a hagyományos gyakorlatban a szemantikai információk a műbéli státust – a konvenciónak megfelelően – annyira érvényesen és érthetően közölték, ahogy azt például egy közúti jelzőtábla is teszi jelentését tekintve. Természetesen ez nem azt jelenti – és nem is kívánok megelőlegezni egy olyan konklúziót, amely arra enged következtetni –, hogy a műben lévő többértelműség kiveszett volna, azaz a jelentésvonatkozás sokrétűsége szegényedne, vagy hogy a mű ne rezonálna a különböző, egymástól eltérő értelmezésekre, ahogy az a jelzőtábla esetében teljesen kizárt, mivel az semmiféle lehetőséget nem ad a félreolvasásra vagy félreértésre, a primer jelentésen kívüli más, attól eltérő olvasatra. Itt inkább olyan formai jegyekről, intézményi és rendszerszerű aspektusokról beszélhetünk, amelyek jelenléte a nézőt abban a bizonyosságban tartotta, hogy amit lát, az teljesen a fiktumhoz tartozó, úgymond intézményesített „érték”, és nem más.<sup>284</sup> Továbbá szavatolta a jelentések és értelmezések bizonyos egyformaságát is. E fiktumon belül pedig a mű továbbra is megőrzi jelentései polivalens jellegét.

Az eddigiekben vázoltak azt a belátást hangsúlyozzák, hogy a *Mady-baby* esetében valójában a határok úgymond „terhelhetőségéről” beszélhetünk. Ugyanis minél több, a színházra jellemző szemantikai információt tartalmaz az

---

<sup>284</sup> Ahogy Eco is fogalmaz, a klasszikus mű mindig is a közérzékenység által elfogadott strukturákat igyekezett szentesíteni. (Eco 2006: 212)

előadás, annál inkább a színházon mint műfajon belül maradunk. Ellenben a nem elégséges szemantikai információval operálás egyre inkább egy olyan határterületig nyomja el a szóban forgó művészi aktust, ahol már a színház mint olyan válik kérdésessé. A *Mady-baby* látványvilága tehát már nem a színház, sokkal inkább a happeningek látványának kategóriájába sorolandó.

Az észlelés és érzékelés problematikussága a jelenkori művészeti gyakorlatban egy másik meggyőződéshez is kapcsolódik. Nem csupán a szemantikai információ hiánya miatt válik a befogadás aktusa időnként oly frusztrálóvá, hanem azáltal is, hogy egy teljesen új jelenséggel állunk szemben, az esztétikai érzékenység történeti alakulásával. (Umberto Eco)

De mit is jelent ez?

A XX. század második felében (kizárólagos) érvényre jutó posztmodern tendenciákban a művészet egységes és általános szabályokon és normákon alapuló koncepciója kudarcra lett ítélve. (Tóth 2016: 26) Ez legfőképpen annak tudható be, hogy a különböző stílusok, paradigmák, gyakorlatok egymásmellettsége majdhogynem ellehetetleníti a kortárs művek egységes perspektívából történő szemlélését. Ahogy azt Jean Baudrillard is megjegyzi, fölösleges a művészetünkben bármiféle összhangot vagy esztétikai rendeltetést keresni. (Baudrillard 1997: 21)

A művészet e „túlminiatúroságáról” vall Almási Miklós is a modernitás időszakát jellemezve, miszerint nem volt még olyan korszaka az emberiségnek, amikor ennyire egymás mellett, mi több, egymást részlegesen átfedve éltek különböző paradigmák által vezérelt művészeti szférák, mint a modern kor esztétikai környezetében.<sup>285</sup> (Almási 1992: 14)

---

<sup>285</sup> Az ok, amiért megférnek egymás mellett a legteljesebb közönyben ezek a különböző paradigmák által vezérelt művészeti szférák – még ha együttélésük nem mentes is a súrlódásoktól –, az az, hogy ezeknek az irányzatoknak nincsen saját szellemük. Azért tudjuk egyidejűleg elfogadni őket – fogalmaz Jean Baudrillard –,

Az adekvát művészetértést, azaz egy jól működő műhasználati és interpretációs viszony kialakulását néző és előadás/mű között az is nehezíti, hogy – amint arra Eco is rávilágít – a kortárs művészet eredetisége akár műről műre új, öntörvényű nyelvi rendszer felállítása révén nyilvánul meg. (Eco 2006: 160) Ez a komplexitás pedig nem teszi lehetővé, hogy egy általánosan működő szempontrendszer, „értelmezőháló” vagy valamilyen „léíró” rendszer alakuljon ki, mely által megragadhatóvá válnak ezek a művek, hiszen mindegyiket egy külön, csak rá jellemző, specifikus módon lehet értelmezni. A problémát így legfőképpen az okozza, hogy e megváltozott gyakorlattal szemben még mindig a hagyományos séma- és konvencióalapú értelmezési módokat használjuk. Talán el kellene felejtetni a korábbi „beidegződéseket”, hogy új alapállásból indíthassunk. Ahogy a festő, Charles Lapicque is fogalmaz, a tudást nemcsak alkalmazni kell, de legalább annyira el is kell feledni. A nem tudás nem tudatlanság, hanem az ismereteken való túllépés keserves munkája.

Vonjuk hát le a konklúziót.

A jelenkori hely- vagy környezet-specifikus előadások látványa – a *Mady-baby*hez hasonlóan – egy olyan „vizuális tapasztalatként” mutatkozik, aminek értelmezésére a színháznak – talán nem abszurdum azt állítani – még nem volt ideje saját „használat-intézményének” (Søren Kjørup) kidolgozására, azaz egy olyan kezelhető formula kialakítására, amin keresztül annak természetét és funkcióját megérthetné. Ahogy azt Eco is megfogalmazza: egy forma csak akkor írható le, ha létrehozza saját értelmezéseinek rendjét. (Eco 2006: 61) Ez a rend azonban még nem körvonalazódott.

A kortárs művészet megítélése azért is ennyire kétségbeesítően bizonytalan – jegyzi meg Gadamer –, mivel a korok távolsága még nem adott kezünkbe biztos mércéket. Az objektív ismeret ugyanis csak bizonyos történeti távolságból

---

mert mélységes közönyt váltanak ki belőlünk. (Baudrillard 1997: 18–19)

érhető el. Csak akkor lehet objektíve megismerni valamit, ha az már egy zárt összefüggésbe tartozik, más szóval: ha eléggé holt dolog ahhoz, hogy már csak történetileg érdekeljen bennünket. Amíg nem történik meg az aktuális vonatkozások elhalása, addig nem lesz láthatóvá igazi alakjuk. Íté-lőképességünk sajátos tehetetlenségétől csak akkor sikerül megszabadulni, amikor lehetővé válik a szemlélő szubjektív részesedésének a kikapcsolása. (Gadamer 2003: 332–333)

## ÖSSZEKÖZÉS

Tartozom (önmagamnak is) egy összegzővel.

Hogy valamelyest rendben lássuk a dolgokat, kezdjük a tényekkel, és aztán térjünk rá a problematikákra. A dobozszínpad-elv azt a gyakorlatot jelöli, ami az előadásnak az „ablakkivágásban” való megmutatkozását jelenti. Ez a formanyelv olyan állandókon nyugszik (lásd doboztér, keret, a szabványosított pozíciók: előadás és nézők egymástól elkülönített helye stb.), illetve olyan szilárd vonatkozási pontokat biztosít és olyan „működésrendet” feltételez, amely problémamentessé teszi a befogadást. A keret mint eldologiasító „médiüm” az előadást lezárt produktumként, zárványként prezentálja. Ez a térforma továbbá azt is implikálja, hogy az előadás vizuális aspektusa, azaz a képmegértés vagy képészlelés hermeneutikusan működjön. A helyspecifikusság elve azonban a másként gondolkodás és szemlélés irányába mozdítja el a dolgokat. Specifikusan veti fel többek között a tér- és látványhasználat kérdését is. A mereven rögzített határok helyett a változékonyság, a nyitott folyamatjelleg (esetlegesség, spontaneitás) képezi az egyik legfőbb szubsztanciáját. Szemben a kulisszaszínpaddal, amely igyekszik a véletlenszerűségek szerepét a lehető leginkább kiküszöbölni vagy korlátozni, ez a gyakorlat a valós tapasztalatra törekszik, amely erősen implikálja a gyakori véletlenoperációkat.

Az írás tézise azonban nem az, hogy rámutassunk e két gyakorlat differenciációjára a definíciók, a sajátosságos jegek, vagy a megkülönböztető tulajdonságok felsorolásának szintjén, ugyanis a problémakör nemcsak abban a kettősségben ragadható meg, hogy ismerjük azok természetét, hanem annak a jelenségnek a tárgyalásában is, ami az előadásnak az egyik gyakorlatból a másikba kerülését, azaz az eltávolodását a tradicionális rendszertől, az esztétikai térből a szabad,

konkrét térbe, az élettérbe kerülését jelenti. Az ilyen elmozdulás során bekövetkezett változásokra történő reflektálás több eredménnyel biztatott, és egy sokkal produktívabb tematikai fókuszra tűnt. Az előadás e „kikeretezése”, egy másik „rendhez” vagy gyakorlathoz tartozás tapasztalata az előadás hagyományos jelzéseinek a feladását jelenti, kitérést a zárt rendszerek kötöttsége alól. E jelenség problémaköreit próbáltam meg kibontani és némileg kitágítani, még mindig egy eléggé szűk metszetben.

A gondolati irányok három problémakörre irányultak: a térre, a látványra és a befogadásra, ez igencsak obskurusnak tűnő, hajlékony rendszerek változó jellegének a megragadására. Tárgykörök, amelyek egyben a vizsgálódás határait is meghatározták. Szerettem volna e három problémakört összefüggéseiben látni, s ezért is tartottam lényegesnek gondolatmenetem szempontjából az ezekre fókuszálást. Különös hangsúllyal esik latba, hogy a néző hogyan alkalmazkodik e megváltozott gyakorlathoz, amely többféleképpen is megütközteti az elvárásait. Értekezésemben tehát e témakörök teoretikus vizsgálatára vállalkoztam. Nem kerülhető meg a rákérdezés ezekre a jelenségekre, hiszen az ezekre való reflektálásnak a megismerést előbbre vivő ereje van az értelmezés útján.

Egy aktuális(abb) diskurzusban, mint láttuk, a kérdések új irányt vesznek. Ma már egy előadással/művel kapcsolatosan (elsősorban) nem az esztétikai értékekre kérdezzük rá, hanem olyan szempontok állnak a vizsgálódás homlokterében, amelyek arra világítanak rá, hogy milyen a mű és a *valós* viszonya, milyen a határok természete, hol húzódnak a mű és a realia között, milyen a mű és befogadó viszonya stb.

Az értekezés első részében a jelenkori színházi gyakorlat egy meglehetősen nehezen átlátható terepére, a helyspecifikus színrevitelek térhasználatára világítottam rá. Ráműtattam azokra a jelenségekre, amelyek a perspektívaszínpadi gyakorlathoz képest meglehetősen másként értelmeződnek a helyspecifikus színrevitelek esetében (pl. az előadás/mű

helye, a szemiotizáció kérdése, a befogadás megváltozott aspektusa stb.). Az írások többek között azt a belátást hangsúlyozzák, hogy e (helyspecifikus) térhasználat kapcsán még nem alakultak ki olyan konvenciók, amelyek a nézők számára az általános érthetőséget szolgálnák. Ahogyan azt René Berger is megfogalmazta, a művészetben egyetlen forma sem „objektív”. A formát csupán a közmegegyezés alakítja ki, de meglehetősen hosszú időnek kell eltelnie ahhoz, hogy egy térszemlélet hitelt kapjon, és közös tapasztalattá váljon.<sup>286</sup> (Berger 1984: 215)

A helyspecifikus térhasználat során tehát azokra a sajátosságokra mutattam rá, amelyek (a perspektívaszínpadi gyakorlathoz képest) eltérő tapasztalatot közvetítenek. Ilyen specifikusságként említendő az általam vizsgált helyspecifikus terek multistabil aspektusa is, ami legfőképpen abban áll, hogy az előadás/mű, a valós, azaz a mindennapok terébe ágyazódik, ami sok esetben problematikussá teszi az előadás/ mű(tér) valamint az élettér közötti különbség megállapítását.

Az a tény, hogy a színház konkrét módon, „egyszerűen” dolgozik a térrel<sup>287</sup> – amikor nem a megformáltság és az alakítottság, vagy a rögzített konstrukció dominál –, egy teljesen más, egy megtapasztalható(bb) térélményben részesíti a nézőt. Ezekben a terekben, amelyek térszervezőmódja erősen különbözik az olasz színpadi gyakorlat teatralizált (konstruált), scenografikus terétől, és amelyek „térkimet-

<sup>286</sup> A XX. század kezdete óta – jegyzi meg Berger – a kortárs művészek sokféleképpen kísérleteztek a térábrázolás lehetőségeivel (emiatt sok esetben el is szakadtak a közönségtől). Braque-nak, Picassónak vagy Matisse-nak húsz–negyven évbe telt, míg a közönség megbarátkozott térszemléletükkel. A klasszikus perspektíva uralma három–négy évszázadig tartott, az egyiptomi három–négy évezredig. (Berger 1984: 215)

<sup>287</sup> Hans-Thies Lehmann a „konkrét színház” elnevezést használja azon jelenség megnevezésére, amikor a színház „egyszerűen”, konkrét módon dolgozik térrel, idővel, mozgással, színnel, hangzással stb. (Lehmann 2009: 114)

szésként” működnek, megnyílik az „átlátás” lehetősége a *valós*ba. Mivel nem egy „kapcsolatszegény” statikus képtérről, hanem egy folyamatosan változó tértapasztalatról van szó, a néző állandósult élményévé válik a két dimenzió, az előadás/mű valóságának és a mindennapi élet valóságának fúziója. (E jelenségeket vizsgáltam többek között a *Madybaby* és a *Curva periculosa* című előadások kapcsán.)

A kutatás második felében reflektáltam arra, hogy a helyspecifikus színrevitelek látványához másként kell közelednünk, mint a perspektívaszínpadai gyakorlathoz. A szokással ellentétben nem az alkotás (produkció) felől kell megközelítenünk, inkább a befogadás, azaz a recepció felől. Az általam elemzett helyspecifikus színrevitelek jól illusztrálják, hogy a látvány alakulása feltételezi a nézői/befogadói intenciót, mintegy kiszolgáltatottja annak. A nézőre, annak személyes és felfedező (alkotó) látványtapasztalatára van bízva, hogy miként tudja egyedi konstellációba „összenézni” azt a véletlenszerű együttállást, amit az előadást övező valóság nyújt. A problémák azonban a kérdés folyamatában alakulnak ki. Az értekezés második felében tehát a látásélménnyel kapcsolatos dolgokra kérdeztem rá, arra, hogy a helyspecifikusság mit jelent a látványképzés és a látványézéselés szempontjából. A doboz esetében egyértelmű – a már bejáratottá vált konvenciók miatt –, hogy a tematikus pillantás a kereten belülré irányul, a „kivágásra”, az egyetlen domináns nézőpontra (ez jelenti egyben a megmutatkozás szuverenitását is). De mi történik akkor, amikor megváltoznak a szemlélés feltételei, és e jelölőerő (lásd keret mint a tradíció által szentesített dolog) hiányában nincs, ami meghatározza a figyelmi aktust, a nézési szokásrendet?

Hogyan értelmeződik az a látvány(valóság), amely nem rendelkezik egy beazonosítható formával, illetve hogyan sikerül megtalálni a jelentéssel rendelkező látványrészletet? Sikerül-e a nézőnek a valóságot esztétikai konstrukcióként szemlélni, azaz a *valós*at mint olyant az esztétikai dimenzióba emelni? A keretezett képtől való eltávolodás tehát arra

kényszerített, hogy megvizsgáljuk a látvány megmutatkozásának e megváltozott módját, mivel kevés magától értetődő dolog van ezen – általunk is elemzett – helyspecifikus színrevitelek látványalakulásával és olvasatával kapcsolatban. A látványképzés és -észlelés vonatkozásában e mélyreható átalakulás néhány szempontját kívántam megvilágítani.

A látvánnyal kapcsolatos leíró elemzésekben (többek között) megjegyeztem, hogy a két gyakorlatot illetően (lásd dobozszínpad-elv és helyspecifikusság) két egymástól eltérő szemléletiséggel és eltérő észlelési szituációval van dolgunk. A reflexióra azért is van szükség, mert meglehetősen nagy a különbség a két vizuális tapasztalat között. Míg a perspektívaszínpad esetében szcenikus ábrázolásról (esztétikai szándékoltságról) beszélhetünk, a helyspecifikus színrevitelek esetében látványvalóságáról. Utóbbit tekinthetjük úgy is, mint ami az előbbi kifejezésmód – azaz a „hagyományos” vizuális megmutatkozás – kritikájából ered, amely ellene megy mindannak, ami a látvány vonatkozásában zárt és független diskurzust jelent. A nézés kontextusát felszabadítja azon formai kötöttség alól, ami a látványt egyetlen szemléleti egységként prezentálja. Az olyan színrevitelek, mint a *Mady-baby* is, jól illusztrálják, hogy az előadás látványa nem „objektíválható” egy lehatárolt és bezárt képi mezőbe. Ez a látvány nem feleltethető meg a hagyományos értelemben vett képi létmódnak, amely egy geometrikus formába illeszti a megmutatkozót. A *Mady-baby* látványát ilyen értelemben a „többhelyen-lét” határozza meg, az a folyamatosan feltárulkozó és változó városi látvány képezi, amelyet az útvonal felfed, megmutat.

E látványészlelésben továbbá van valami különös, ami főleg a szemlélés módjában mutatkozik meg. A „megszokott” képmegértés feltétele (lásd fénykép, festmény), hogy a néző tisztában van azzal, folytatása van annak, amit a kereten belül lát, és minden irányba kontinuus módon folytatódik. A képi tér nem záródik be és a peremeken nem hajlik vissza önmagába. Ez a kereten kívül eső rész azért is játszik

konstitutív szerepet a kép megértésben, mert a zárt formai világot mint egy önálló tartalmi egységet körülölelő, „kivágáson” kívüli képi tér feltétele annak, ami a képen érzékelhető. (Zrinyifalvi 2000: 110) Noha tudjuk, hogy a kép szélein „nem ér véget” az elhatárolt kontextustartomány, de a peremen kívüli rész már nem vizuális aspektusában mutatkozik meg, hanem a néző/befogadó a pszichéjében (tudatában) egészíti ki az észlelés mindezen „hiányosságait.” Az olyan helyspecifikus előadások esetében azonban, mint amilyen a *Mady-baby* is, a néző megfosztódik attól a „talánytól”, hogy a „hiányzó megmutatkozót” a saját szellemi aktivitásán keresztül egészítse ki. Mivel hiányzik a körülhatároltság, a néző nem érzékel(het)i sem a konkrét, felmutatott látványt, sem a „hiányzó” elemet, következésképpen arra sem érez késztetést, hogy el- vagy továbbgondolja a „meg nem mutatkozót”. A látványészlelést (a környezet-percepciót) emiatt némileg a közömbösség, az (esztétikai) indifferencia jellemzi. Amikor esztétikai közömbösséggel illetjük a *Mady-baby* látványát, nemcsak azért tettük, mert az előadás látványépítkezése nem az esztétikai kategóriák figyelembevételével történik,<sup>288</sup> hanem mert megváltozik a látványhoz való viszony. Keret vagy körülhatároltság hiányában majdhogynem „láthatatlanná” válik nemcsak az előadás látványa, de ezzel együtt a hiányzó rész is, amit a néző mindig egy izgalmas „felhívásként” fogad, és erős késztetést érez, hogy elképzelje, mi is van a színpalak (a keretek) mögött. Ahogy sok esetben eljátszunk a gondolattal, főleg a történelmi portrék esetében is, hogy vajon mit és kiket láthatott a modellt ülő személy, vagy hogy hogyan folytatódik az enteriőr, aminek csak egy kis részletét tárja fel a festmény. Ebben az értelemben állítom tehát, hogy megváltozik a néző és a „hiányzó megmutatkozó” viszonya.

<sup>288</sup> A jelenkori gyakorlatban bármi a mű részét képezheti (lásd a Daniel Spoerri által felhasznált ételmaradékok, Christo munkáiban a becsomagolásra váró tengerpart vagy a Reichstag épülete, Dennis Oppenheim land art munkáiban a hatalmas búzatáblák stb.).

Tanulmányom további összefüggéseiből kiviláglik többek között az is, hogy a néző/befogadó vonatkozásában egy több tényezőes rendszerről beszélhetünk. A „felemás léttel” jellemezhető az a tapasztalat, amivel az elemzett helyspecifikus előadások szembesítik a nézőt. Ezek az előadások kibillentik a megszokott érzékelésből azáltal, hogy egyszerre kínálják fel a nézői és a résztvevői pozíciókat. Míg a hagyományos (olasz színpadi) gyakorlatban a distanciált viszony egy általános relációt jelentett néző és előadás között, e helyspecifikus térhasználat, amelyben a nézők kinyilváníthatják „ottlétüket”, egy sokkal aktuálisabb kapcsolatot eredményez. A szóma hangsúlyossá válása (a nézőkkel fenntartott közvetlen kontaktus), illetve a téries tapasztalás ugyanakkor a nézői felelősség kérdését is felerősíti.

Írásom konklúziója – a korábbi kifejtésre alapozva – a következőképpen foglalható össze. Az elemzett előadások mindegyike arra a tapasztalatra mutatott rá, hogy mindig a tér problematikájához lyukadtunk ki. A diskurzusok centrumában mindig a tér kérdése állt. A „problémák” mindig a térre mint állandó utalási mezőre irányultak. Még akkor is, ha a látvány képezte a tematikus súlypontot, az ezzel kapcsolatos reflexiók, a látványolvasatra utaló szándék is a térhez vezetett, hiszen a látás gyakorlata is térhez kötődik. Ezért is képezte jelen kutatási területünk „jogos” problematikáját.

Szinte nincs olyan művész vagy teoretikus, aki előbb vagy utóbb ne szembesülne a művészeti mezőnek ezzel az egyik legmeghatározóbb ágensével. Rudolf Arnheim szerint amikor a művészek századunkban megkísérelték leírni, mit szándékoznak munkáikban megvalósítani, a térfogalom uralta a diskurzusokat. (Arnheim 2008: 26) A történelem – jegyzi meg Steve Yates – egyértelműen tanúsítja, hogy a művészet akkor vesz új irányt, ha a fontos alkotók a tér problémájával kezdenek foglalkozni. (Yates 2008: 16) Marvin Carlson szerint pedig a modern színháztudomány a tér újraorientálására épül. (Carlson 2014, online) És még

folytathatnánk azon paradigmaváltásokat, amelyek a tér alapvető változásaira épülnek, a térből merítve különleges sajátságukat.

Az értekezés végpontján jó lenne lehorgonyozni valami „rögzített” értelem vagy konklúzió mellett. Csakhogy éppen ez az, amit nem szeretnék: a „rögzítettséget”. Hiszen egyre jobban vágyunk az attól való felszabadulásra, az elhatárolódásra olyan „rögzített” értékakcentusoktól, mint a rögzített nézőpont, a rögzített látás, perspektíva, a rögzített keret – amely kettémetszi a világot és a dolgokat az *innen*-re és a *túl*-ra számúzi –, a rögzített látvány, rögzített referenciák és konnotációk, a kontextusok *kint*-jének és *bent*-jének rögzítettsége, a rögzítetten merev dualizmusok, formula- és jelszerűségek, a dogmává merevítés, az eldologiasodás, de legfőképpen a világravonatkozásunk rögzítettségétől való elszakadásra vágyunk.

A rögzítettségre úgy tekintek, mint amolyan „esztétikai kényszerre”. S mivel az esztétika a művészettől kissé mindig lemaradva, annak nyomában kullog, bizvást reménykedhetünk, hogy a (jelenkori) művészet felszabadít a jelentésalkotás „rögzített” hermeneutikai dimenziója alól.

A térhez való viszony változása az, ami szükségszerűvé vált. A kortárs érzékenység olyan térre áhítozik, amely – ahogy Hans U. Gumbrecht mondaná – érzékelní engedí a *jelenlét* jelenségét.

Az elmúlt századok ideáltípusának tekintett – kiváltságos helyzetéből adódóan tartós – karteziánus világlátás és az abba való mély beágyazottságunk miatt túlzottan belefeledkeztünk a „*világban-benne- létünk*” (Martin Heidegger), azaz a „*műben-benne-létünk*” keresésébe. Olyan térre vágyunk, amely ezt az „(arány)vesztéséget” pótolni tudja. Egy olyan elv köré szerveződő „működő térre”, amely megengedi a változó érzékelésmódot, a fizikai közelséget, a szubsztanciát, a közvetlen tapasztalatot, azt, hogy emberként lehessünk jelen benne, hiszen eddig mindig kívül rekedtünk amolyan objektív megfigyelőként. Egy emberarcot öltött térre vá-

gyunk, amely megérint minket és újra érzékennyé tesz. Egy olyan térre, amely kielégítheti a jelenlét utáni vágyunkat, aminek hiányát ma különösképpen szorongató aktualitásként éljük meg.

Montaigne így vall: „én kétszeresen élvezem (az életet) másokhoz képest, hiszen az élvezet mértéke többé-kevésbé attól függ, mekkora figyelmet szentelünk neki.” S ha most azt próbálom meg kiolvasni ebből, amit szeretnék, akkor azt mondhatom, nemcsak az számít, mekkora, hanem milyen figyelmet szentelünk arra, hogy ne csak *jelentéseiben*, hanem *jelenlétében* is megéljük a dolgokat, hogy a művészet élvezete még élvezetesebb legyen.

Jelen írást Bergerrel indítottam, a „megismerés szükség-szerűségével”. Most ugyancsak vele zárom, a formulát némileg átírva a tér és a jelenlét vonatkozásában, hiszen tudjuk, hogy – gumbrecht-i értelemben – a *jelenlét* térbeli viszonyra utal. Így hát legyen a végszó a *jelenlét* „ÚJRAfelfedezésének szükség-szerűsége.”

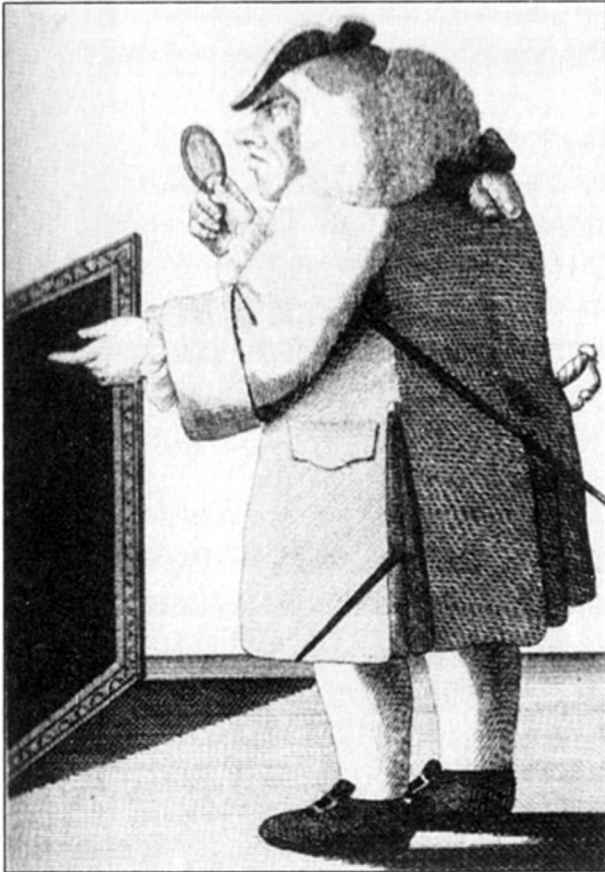
Feloldván a „rögzítettséget”, álljon itt most nyitány helyett zárásképpen a mottó:

„S én minden este elküldöm madaraim,  
 hogy lökhajtásos gépek helyett,  
 égre repüljék a világ verseit.  
 Az se baj, ha senki se olvassa őket,  
 és az se baj, ha senki sem tudja meg soha:

hogy tulajdonképpen madárszárnyakkal írtam  
 földre, vízre, égre.”

(Szócs Kálmán)

## ILLUSZTRÁCIÓK



(1. kép)

*Egy műértő, amint egy sötét éjszakai képet csodál,  
1771, rézmetszet*



(2. kép)

*Terminus - színház a szül(et)ésről (előadásrészlet)*



(3. kép)

*Terminus - színház a szül(et)ésről (előadásrészlet)*



(4. kép)

*Terminus - színház a szül(et)ésről* (előadásrészlet)



(5. kép)

*Mady-baby* (előadásrészlet, képen Borbély Emília)



(6. kép)  
Robert Smithson, *Spiral Jetty*, (1970)



(7. kép)  
*Curva periculosa*, 2004 (előadásrészlet)



(8. kép)  
*Curva periculosa*, 2004 (előadásrészlet)



(9. kép)  
*Curva periculosa*, 2004 (előadásrészlet, képen Tankó Erika)



(10. kép)  
*Curva periculosa*, 2004 (előadásrészlet)



(11. kép)  
*Curva periculosa*, 2004 (előadásrészlet)



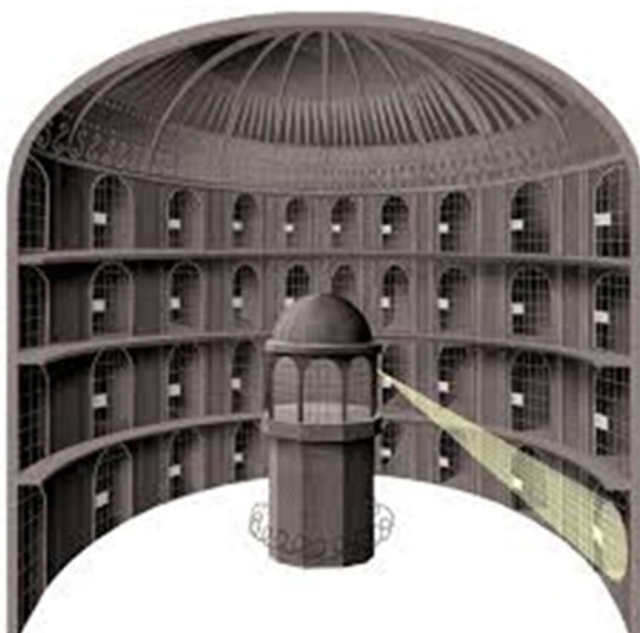
(12. kép)  
*Curva pericolosa*, 2004 (előadásrészlet)



(13. kép)  
Lucio Fontana, *Concetto spaziale (Térbeli elgondolás sorozat, Lyukak)*



(14. kép)  
Marcel Duchamp, *Nagy Üveg* (1915–1923)



(15. kép)  
Bentham Panopticonja





(18. kép)  
Yoko Ono, *Cut Piece* (1964)



(19. kép)  
Annie Sprinkle, *A Public Cervix Announcement*  
(„nyilvános méhnyak- kinyilatkoztatás”)



(20. kép)  
Marcel Duchamp, *Adva van: 1. a vízesés, 2. a világító gáz*  
(Étant donnés)



(21. kép)  
Jesús Rafael-Soto áthatolható műve



(22. kép)  
Richard Serra, *East-West/West-East*



(23. kép)  
Cornelis Norbertus Gysbrechts

## KÖNYVÉSZET

- ADAMIK TAMÁS, A. JÁSZÓ ANNA (szerk.), 2010, *Retorikai lexikon*, Kalligram Kiadó, Pozsony
- AGNEW, JOHN, 2005, Space: Place, In: *Spaces of Geographical Thought*, edited by Paul Cloke & Ron Johnston, SAGE Publications, London
- ARNHEIM, RUDOLF, 2008, Tanulmány a téri ellenpontról, ford. Kemenesi Zsuzsanna, In: *A tér költészete* (szerk. Steve Yates), 2008, Typotex, Budapest
- AUGÉ, MARC, 2012, *Nem-helyek, Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, Műcsarnok Nonprofit Kft., Budapest
- ALMÁSI MIKLÓS, 1992, *Anti-esztétika*, T-Twins Kiadó – Lukács Archívum, Budapest
- ALTER, JEAN, 1999-2000, Referencia és performansz, ford. Imre V. Szilvia és Imre Jé Zoltán, In: *Theatron 1999 tél – 2000 tavasz*
- ANGLANI, MARCELLA; MARTINI, MARIA VITTORIA; PRINCI, ELIANA (szerk.), 2009, *Legújabb kori művészet*, ford. Balázs István, Corvina Kiadó, Budapest
- ARTAUD, ANTONIN, *A színház és az istenek*, ford. Bethlen János, Fekete Valéria Orpheusz Kiadó, Budapest
- ASTON, ELAINE & SAVONA, GEORGE, 1999, A színház mint jelrendszer. A szöveg és az előadás szemiotikája, ford. Dudik Éva, In: *Színházzsziemiográfia*, szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, JATEPress, Szeged
- BACHELARD, GASTON, 2011, *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter, Kijárat Kiadó, Budapest
- BAGDI SÁRA, 2018, A kortárs land art érzékelépszichológiájáról, In: *Jelenkor*, LXI. Évfolyam, 5. szám, Pécs
- BARTHES, ROLAND, 1970, *Válogatott írások*, ford. Fodor István, Kelemen János, Miklós Pál, Réz Pál, Szántó Judit, Európa Könyvkiadó, Budapest

- BARTHES, ROLAND, 1985, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest
- BÄTSCHMANN, OSKAR, 1999, A művész, a tapasztalat alakítója, ford. Nagy Edina, In: *Enigma*, VI. Évfolyam, 1999/22. Szám
- BÄTSCHMANN, OSKAR, 2015, *Kiállító művészek*, ford. Nagy Edina, L' Harmattan Kiadó, Budapest
- BAUDRILLARD, JEAN, 1987, *A tárgyak rendszere*, ford. Albert Sándor, Gondolat Kiadó, Budapest
- BAUDRILLARD, JEAN, 1997, *A rossz transzpareniciája*, ford. Klimó Ágnes, Balassi Kiadó, Budapest
- BAUER, HERMANN; PRATER, ANDREAS (szerk.), 2007, *Barokk*, Vince Kiadó, Budapest
- BÉCSY TAMÁS, 1979, A színpad és a nézőtér viszonya, In: *Színház*, 1979. december
- BEKE LÁSZLÓ, 1994, *Művészet / Elmélet*, Balassi Kiadó, Budapest
- BEKE LÁSZLÓ, 2013, *Műalkotások elemzése*, Tankönyvkiadó, Budapest
- BELTING, HANS, 1999, *A művészet a modernség tükrében*, ford. Schein Gábor, In: *Enigma*, 1999/22. szám
- BELTING, HANS, 2003, *Képanthropológia*, ford. Kelemen Pál, Kijárat Kiadó, Budapest
- BELTING, HANS, 2006, *A művészettörténet vége*, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest
- BENNETT, SUSAN, 2008, A produkció és a recepció elmélete, ford. Jánossy Gergely, In: *Theatron 2008/Tavaszi-Nyár*
- BENTLEY, ERIC, 1998, *A dráma élete*, ford. Földényi László, Jelenkor, Pécs
- BERGER, RENÉ, 1984, *A festészet felfedezése I.*, ford. Vajda Endre, Gondolat Kiadó, Budapest
- BÍRÓ BÉLA, 2004, Dráma és játéktér, In: *Symbolon*, 2004/8
- BLEEKER, MAAIKE, 2008, *Visuality in the Theatre. The locus of looking*, Palgrave – Macmillan, United Kingdom
- BRASSAI ESZTER, 2016, Kőszínházon innen, kismamagettőkon túl, In: *Játéktér*, 2016/1

- BORBÉLY EMÍLIA, 2011, „Kizökent az idő...” *A mady-baby című egyéni előadásom improvizációs helyzetek elemzése*, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, alapfokú szakdolgozat, kézirat
- BOURRIAUD, NICOLAS, 2007, *Relációesztétika*, Műcsarnok Kiadó, Budapest
- BROOK, PETER, 1993, Az ördög neve unalom, In: *Színház*, 1993/2-3-4
- BROOK, PETER, 1999, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Európa Könyvkiadó, Budapest
- BROUGHTON, JAMES, 1981, Az egyidejű színház kiáltványa, In: *A Neoavantgarde*, Gondolat Kiadó, Budapest
- BÖHRINGER, HANNES, 1995, *Kísérletek és tévelygések*, ford. Tillmann J.A., Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest
- BÜRGER, PETER, 2010, *Az avantgárd elmélete*, ford. Seregi Tamás, Universitas Szeged, Szeged
- CARLSON, MARVIN, 2008, A színház közönsége és az előadás olvasása, ford. Imre Zoltán, In: *Theatron*, 2008/tavaszyár
- CARLSON, MARVIN, 2014, A szemiotikai értelmezhetőség és hiánya az előadásban, In: *A színpadtól a színpadig. Válogatás Marvin Carlson színházi írásaiból*. ford. Bach Ani, et al., szerk. Kurdi Mária és Csikai Zsuzsa, Szeged, Americana eBooks
- CARRIER, DAVID, 2010, Művészettörténet, ford. Buglya Zsófia, In: *Vizuális Kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, Typotex Kiadó, Budapest
- CATHERINE MILLET, 1987, *L'art contemporaine en France*, Párizs, Flammarion, 271. old., idézi Rochlitz, Rainer, 2001, Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijarat Kiadó, Budapest
- CENNER MIHÁLY, HORÁNYI MÁTYÁS, DÖMÖTÖR TEKLA, HEDVIG, BELITSKA SCHOLTZ (szerk.), 1986, *A színház világtörténete 1*, Gondolat Kiadó, Budapest

- CHAUDHURI, UNA, 2002, *Staging Place: the Geography of Modern Drama*, Arm Arbor, University of Michigan Press, United States of America
- CHALUPECKÝ, JINDŘICH, 2002, *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*, Budapest, Balassi Kiadó
- CLARK, ANDY, 1996, *A megismerés építőkövei*, ford. Pléh Csaba, Osiris Kiadó, Budapest
- CONSTANTINIDIS, STRATOS E., 2004, Színház dekonstrukció alatt, ford. Leposa Balázs, *Theatron*, 2004/2
- CORNIFICIUS, 2001, *A C. Herenniusnak ajánlott rétorika*, ford. Adamik Tamás, Magyar Könyvklub, Budapest
- CRARY, JONATHAN, 1999, *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*, Osiris Kiadó, Budapest
- CSANÁDI-BOGNÁR SZILVIA, 2009, A doboz meg a zsák. Néhány kísérlet a perspektíva és a test kapcsolatának meghatározására, In: *Látás, tekintet, pillantás*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin, Gondolat Kiadó, Budapest
- CZERTOK, HORATIO, 2009, *Színház száműzetésben*, Kijárat Kiadó, ford. Pintér Géza, Budapest
- DANTO, ARTHUR C., 2003, *A közhely színeváltozása*, Enciklopédia Kiadó, Budapest
- DELEUZE, GILLES, 2008, *A mozgás-kép. Film 1.*, ford. Kovács András Bálint, Palatinus Kiadó, Budapest
- DEMCSÁK KATALIN, KISS ATTILA ATTILA, 1999, Bevezető, In: *Színháztudományi szemiotika*, szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, JATEPress, Szeged
- DERES KORNÉLIA, 2015, Köztes, átmeneti, gyanús. A színházi tér intermedialitása. In: *Rendezett tér. Be-,át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, szerk. Balassa Zsófia, Göröcs Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz Kiadó, 69-80.
- DÚLL ANDREA, 2014, A város a környezetpszichológiában, In: *Tér-rétegek*, szerk. Dúll Andrea és Izsák Éva, L'Harmattan Kiadó, Budapest

- DÜLMEN, RICHARD VAN, 1990, *A rettenet színháza – Ítélezési gyakorlat és büntetőrituálék a kora újkorban*, ford. Bérczes Tibor, Századvég Kiadó, Budapest
- DUVE, THIERRY DE, 2001, Bármit lehet, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- DUVE, THIERRY DE, 1984, *Nominalisme picturale. Marcel Duchamp, la peinture et modernité*, idézi Házas Nikoletta, 2001, Ez még művészet, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest, 11 old
- ECO, UMBERTO, 1999, *Kant és a kacacsőrű emlős*, Európa Könyvkiadó, Budapest
- ECO, UMBERTO, 2006, *A nyitott mű*, ford. Dobilán Katalin, Európa Könyvkiadó, Budapest
- ELAM, KEIR, 1999, A színház és a dráma szemiotikája, ford. Berta Ádám, In: *Színházzsziemiográfia*, szerk. Demcsák Katalin, Kiss Attila Atilla, JATEPress, Szeged
- ETLIN, RICHARD A., 1999, Az esztétika és az egyéni térzet, ford. Simon Vanda, In: *Enigma*, VI. évfolyam, 20-21. Szám
- FALUDY JUDIT (szerk.), 2011, *A tekintet szintaxisa*, Gondolat Kiadó, Budapest
- FARAGÓ LÁSZLÓ, 2012, Térértelmezések, In: *Tér és társadalom / Space and Society*, 26. évf., 1. szám, 2012
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, 1999, Az átváltozás mint esztétikai kategória, ford. Kiss Gabriella, In: *Theatron* 1999/4, 57-65
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, 2001, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, 2003, Határátlépés és cserekereskedelem. Útban egy performatív kultúra felé. In: *Magyar Műhely*, 2003/25-40
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, 2009, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi Kiadó, Budapest
- FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ, 2010, *Képek előtt állni. Adalékok a látás újkori történetéhez*, Kalligram Kiadó, Pozsony

- FOUCAULT, MICHEL, 1990, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Gondolat Kiadó, Budapest
- FRANCASTEL, PIERRE, 1972, *Művészet és társadalom*, ford. Lontay László és Nagy Géza, Budapest, Gondolat
- FRANKL, PAUL, 2007, Az újabb építőművészet fejlődési szakaszai, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- FREY, DAGOBERT, 2007, Mennyiségi és minőségi elképzelés, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- FRIED, MICHAEL, 1995, Művészet és tárgyiség, ford.: Kiséry András, In: *Enigma*, 1995/2. szám
- GABLIK, SUZI, 1998, A művészeti felfedezés logikájáról: a művészet mint mimetikus feltételezés, ford. Pálinkás Katalin, In: *Enigma*, V. Évfolyam, 1998/16. szám
- GADAMER, HANS-GEORG, 1994, *A szép aktualitása*, ford. Bonyhai Gábor, T-Wins Kiadó, Budapest
- GADAMER, HANS-GEORG, 2003, *Igazság és módszer I.*, ford. Bonyhai Gábor, Osiris Kiadó, Budapest
- GÁLOSI ADRIENNE, 2015, Performatív építészet. In: *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, szerk. Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, Pécs, Kronosz Kiadó, 13-24
- GÁLOSI ADRIENNE, 2017, *Művészet mindenek dacára*, Kronosz Kiadó, Pécs Gehlen, Arnold, 1987, *Kor-Képek*, ford. Bendl Júlia, Gondolat Kiadó, Budapest
- GOFFMAN, ERVING, 1981, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, ford. Habermann M. Gusztáv, Gondolat Kiadó, Budapest
- GOFFMAN, ERVING, 2015, *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. Berényi Gábor, Thalassa Alapítvány-Pólya Kiadó, Budapest
- GOMBRICH, E. H., 1972, *Művészet és illúzió*, ford. Szabó Árpád, Gondolat Kiadó, Budapest

- GOMBRICH, E. H., 1974, *A művészet története*, ford. G. Beke Margit, Falvai Mihály, Gondolat Kiadó, Budapest
- GOMBRICH, ERNST; ERIBON, DIDIER, 1999, *Miről szólnak a képek?* ford. Klimó Ágnes, Balassi-Tartóshullám, Budapest
- GOODMAN, NELSON, 2003, Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól, ford. Habermann M. Gusztáv, In: *A sokarcú kép*, (szerk.) Horányi Özséb, Typotex, Budapest
- GOODMAN, PAUL, 1983, Profik és laikusok, ford. Aradi József, In: *Játékeriszkóp*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest
- GREENBERG, CLEMENT, 2013, *Művészet és kultúra*, ford. Ady Mária, Bálint Anna, Buda Jakab, Csuka Botond, Falvai Mihály, Gadó Flóra, Goda Mónika, Herczog Noémi, Hites Sándor, Józsa Péter, Ligetfalvi Gergely, Makai Beáta, Ránki András, Seregi Tamás, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest
- GREENBERG, CLEMENT, 2013, *Művészet és kultúra*, ford. Ady Mária, Budapesti Kommunikációs Főiskola-BKF, Budapest
- GROPIUS, WALTER, 2007, Van-e az alakításnak tudománya?, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- GROTOWSKI, JERZY, 1999, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Kalligram Kiadó, Budapest
- GUMBRECHT, HANS ULRICH, 2010, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor, Ráció Kiadó, Budapest
- GYENGE ZOLTÁN, 2014, Tömeg versus kultúra – elmélkedés a művészet és a filozófia kapcsolatáról, In: *A művészetről a tömegkultúráig*, szerk. Olay Csaba – Weiss János, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- HAJNÓCZI J. GYULA, 2007, Vallum és intervallum, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- HALL, EDWARD T., 1969, *Rejtett dimenziók*, ford. Falvai Mihály, Háttér Kiadó, Budapest

- HEGYI LÓRÁND, 1989, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető Könyvkiadó, Budapest
- HEIN, HILDE, 2001, Az előadás mint esztétikai kategória (1970), ford. Babarczy Eszter, In: *A performance-művészet*, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest
- HILDEBRAND, ADOLF VON, 1910, *A forma problémája a képzőművészetben*, ford. Wilde János, Politzer Zsigmond és fia könyvkereskedése, Budapest
- HUSSERL, EDMUND, 1997, Fantázia, képtudat, emlékezet, ford. Rózsahegyi Edit, In: *Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest
- JAY, MARTIN, 2000, *A modernitás látásrendszerei*, ford. Végső Roland, In: *Vulgo*, 2. évf. 1-2. sz.
- KAESZ GYULA, 1994, *Ismerjük meg a bútorstílusokat*, Háttér Kiadó, Budapest
- KAPROW, ALLAN, 1993, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, London
- KAPROW, ALLAN, 1998, *Assemblage, environmentek & happenin-gek*, ford. Horányi Attila, Artpool – Balassi Kiadó – Bae Tartóshullám, Budapest
- KEPES GYÖRGY, 1969, *Language of Vision*, Dover Publications, New York
- KERÉKGYÁRTÓ BÉLA, 2005, Az újra megtalált közép? A Reichstag átváltozásai, In: *Hely és jelentés*, Terc Kft., Budapest
- KIERKEGAARD, SØREN, 1994, *Vagy-vagy*, ford. Dani Tivadar, Osiris Kiadó, Budapest
- KISS GABRIELLA, 2014, Fejezetek a színházi előadások történeteiből, In: *Theatron*, 2014. Tél, XIII. évfolyam, 4. szám
- KOTTE, ANDREAS, 2013, *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*, ford. Berta Erzsébet és Edit Kotte, Balassi Kiadó, Budapest
- KOTTE, ANDREAS, 2015, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit Kotte, társfordító: Berta Erzsébet, Balassi Kiadó, Budapest

- LÁZOK JÁNOS, 2005, Nézőtér és közönség a klasszikus kori athéni Dionüszosz – színházban, In: *Symbolon*, VI. évfolyam, 10. szám
- LEHMANN, HANS-THIES, 2008, Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya, In: *Színház*, 2008. április, 51-54
- LEHMANN, HANS-THIES, 2009, *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Balassi Kiadó, Budapest
- LESSCHAVE, JACQUELINE, 2008, Beszélgetés Merce Cunninghamgal, In: *Táncpoétikák: a reneszánsztól a posztmodernig*, szerk. Fuchs Lívia, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- LEVIN, DAVID MICHAEL, 2001, *The Opening of Vision*, Routledge, New York and London
- LIGETFALVI GERGELY, 2009, A kinetikus művészettől a csapdaképig, In: *Balkon*, 2009, 3. szám
- LUCIE-SMITH, EDWARD, *Movements in Arts since 1945. The World of Art Library – Thames and Hudson*, London, 1975, 266 o., idézi Hegyi Lóránd, 1989, *Avantgarde és transzavantgarde*, Magvető Könyvkiadó, Budapest
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS, 1988, *Le sublime et l'avant-garde, L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Párizs, Galilée, 114. old, idézi Rochlitz, Rainer, 2001, *Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények*, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házas Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- MACKINTOSH, IAIN, 1993, *Architecture, Actor and Audience*, Routledge, London
- MÁTHÉ ANDREA, 2017, *Szabályokon innen és túl*, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- MCAULEY, GAY, 2000, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, United States of America
- MEZEI ÁRPÁD, 1994, *Elmélkedések a művészetéről*, Balassi Kiadó, Budapest
- L. MENYHÉRT LÁSZLÓ, 2006, *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében*, Urbis Könyvkiadó, Budapest

- MITCHELL, W. J. T., 2008, Ut pictura theoria: az absztrakt festészet és a nyelv, ford. Rajnai Judit, In: *A képek politikája. W.J.T. Mitchell válogatott írásai*, szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra, JATEPress Kiadó, Szeged
- MOLES, ABRAHAM, 1973, *Információelmélet és esztétikai élmény*, ford. Vajda András és Pléh Csaba, Gondolat Kiadó, Budapest
- MOLES, ABRAHAM, 2000, Rekonstruálható-e a tett szemiológiája a színházi reprezentációban? ford. Gábor Kata, In: *Theatron*, II. Évfolyam/2. szám, 2000. nyár- őszi
- MOLNAR, FRANÇOIS, 2011, *A tekintet szintaxisa*, Gondolat Kiadó, Budapest
- MUKÁROVSKÝ, JAN, 2007, *Szemiológia és esztétika*, ford. Beke Márton és Benyovszky Krisztián, Kalligram Kiadó, Pozsony
- P. MÜLLER PÉTER, 2014, *A /szín/tér megbódítása*, In: *A performansz határain*, szerk. Di Blassio Barbara, 2014, Kijárat Kiadó, Budapest
- P. MÜLLER PÉTER, 2015, *A szín/tér megbódítása*, Kronosz Kiadó, Pécs
- P. MÜLLER PÉTER, 2015, Költöző, utazó, vándorló terek, In: *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és drámában*, szerk. Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter, Rosner Krisztina, Kronosz Kiadó, Pécs
- P. MÜLLER, PÉTER, 2009, A tekintet teatralitása és a test változó képe, In: *Látás, tekintet, pillantás. A megfigyelő lehetőségei*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán, Kasznár Veronika Katalin, Gondolat Kiadó, Budapest-Pécs
- NÁDAS PÉTER, 2000, Évkönyv, Jelenkor Kiadó, Pécs
- NANCY, JEAN-LUC, 2001, Ami a művészetből megmarad, ford. Házás Nikoletta, In: *Változó művészetfogalom*, szerk. Házás Nikoletta, Kijárat Kiadó, Budapest
- Pallasmaa, Juhani, 2017, *A bőr szemei*, ford. Veres Bálint, Typotex Kiadó, Budapest

- PAP ISTVÁN, 2018, Lehet-e művészet az emberevés? Barangolás a művészet határán, In: *Korunk*, III. Évfolyam, 11. szám
- PAVIS, PATRICE, 2003, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Balassi Kiadó, Budapest
- PAVIS, PATRICE, 2006, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan Kiadó
- PECKHAM, MORSE, 1967, *Man's Rage for Chaos*, New York, Schocken Books, idézi Gablik, Suzi, A művészeti felfedezés logikájáról: a művészet mint mimetikus feltételezés, ford. Pálinkás Katalin, In: *Enigma*, V. Évfolyam, 1998/16. szám.
- PERNECZKY GÉZA, 2006, *Művészet az ezredfordulón*, Palatinus Kiadó, Budapest
- PETERNÁK MIKLÓS, 2007, *Képháromszög*, Ráció Kiadó, Budapest
- PÓCSIK ANDREA, 2009, Megfigyelés mozgásban, In: *Látás, tekintet, pillantás*, szerk. Kovács Éva, Orbán Jolán és Kasznár Veronika Katalin, Gondolat Kiadó, Budapest
- POGÁNY FRIGYES, 1955, *Belső terek művészete*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest
- POGÁNY FRIGYES, 2007, *Belső terek művészete*, In: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- RANCIÈRE, JACQUES, 2011, *A felszabadult néző*, ford. Erhardt Miklós, Műcsarnok, Budapest
- RIEGL, ALOIS, 1918, *Művészettörténet és világtörténelem*, In: *Művészettörténeti tanulmányok*. ford. Adamik Lajos, Balassi Kiadó, Budapest
- RITÓÓK ZSIGMOND (szerk.), 1968, *Színház és stadion*, Gondolat Kiadó, Budapest
- ROCHLITZ, RAINER, 2001, *Művészet, intézmény és az esztétikai követelmények*, ford. Varga Róbert, In: *Változó művészetfogalom*, Kijárat Kiadó, Budapest

- ROSELLI, DAVID KAWALKO, 2011, *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin, University of Texas Press
- SARTRE, JEAN-PAUL, 1997, A kép intencionális szerkezete, ford. Horváth Csaba, In: *Kép, fenomén, valóság*, szerk. Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest
- SCHUSTER, MARTIN, 2005, *Művészetlélektan*, ford. Balázs István, Panem Kiadó, Budapest
- SIMHANDL, PETER, 1998, *Színháztörténet*, ford. Szántó Judit, Helikon Kiadó, Budapest
- SIMMEL, GEORG, 1990, *Velence, Firenze, Róma*, ford. Berényi Gábor, Atlantisz Kiadó (Medvetánc), Budapest
- SCHECHNER, RICHARD, 1973, *Environmental Theater*, Hawthorn Books, New York
- SCHECHNER, RICHARD, 1984, *A performance*, ford. Regős János, Múzsák Kiadó, Budapest
- SCHMARSOW, AUGUST, 1903, *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten; sechs Vorträge über Kunst und Erziehung*, B.G. Teubner, Leipzig
- SCHUMACHER, FRITZ, 2007, Az építészeti alkotás érzéki hatásai, in: *A tér. Kritikai antológia*, szerk. Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin, Terc, Budapest
- SCHUSTER, MARTIN, 2005, *Művészetlélektan – Képi kommunikáció – Kreativitás – Esztétika*, ford. Balázs István, Panem Kiadó, Budapest
- SHUSTERMAN, RICHARD, 2003, *Pragmatista esztétika*, ford. Kollár József, Kalligram Kiadó, Budapest
- SHUSTERMAN, RICHARD, 2015, *A gondolkodó test*, ford. Krémer Sándor, JATEPress Kiadó, Szeged
- SIMMEL, GEORG, 1990, *Velence, Firenze, Róma*, Atlantisz Kiadó, Budapest
- STAUD GÉZA, SZÉKELY GYÖRGY, HONT FERENC (szerk.) 1986, *A színház világtörténete 1*, Gondolat Kiadó, Budapest
- SPOERRI, DANIEL, 1981, Eat Art. In: *A neoavantgarde*, szerk. Krén Katalin, Marx József, Gondolat Kiadó, Budapest

- SPOERRI, DANIEL, was ich tue?, In: *Anekdotomania* 94-96.o., idézi Ligetfalvi Gergely, In: *Balkon*, 2009/3. szám
- STALLABRASS, JULIAN, 2001, Emlékek a nem látható művészetről, ford. Ivacs Ágnes, In: *Balkon*, 2001/6-7. szám
- SZÉPLAKY GERDA, 2017, *Kant hátán a szőr*, L' Harmattan Kiadó, Budapest
- SZIJÁRTÓ ZSOLT, 2018, A részvétellel kapcsolatos művészeti projektek alapkoordinátái, In: *Balkon*, 2018/10., 11. szám
- SZTOMPKA, PIOTR, 2009, *Vizuális szociológia. A fényképezés mint kutatási módszer*, ford. Éles Márta, Gondolat Kiadó, Budapest
- THOREAU, HENRY DAVID, 1999, *Walden*, ford. Szöllősy Klára, Fekete Sas Kiadó, Budapest
- TÓTH GÁBOR, 2016, *A tömeg-és az elitművészet esztétikai jelentése. Ortega, Spengler és Walter Benjamin filozófiájában*, L'Harmattan Kiadó, Budapest
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, 1993, *Az „emberi” kiesése a művészetből*, ford. Puskás Lajos, Hatágú Síp Alapítvány, Budapest
- UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ, 2006, *Bevezetés a színházantropológiába*, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, Marosvásárhely
- YATES, STEVE, 2008, *A tér költészete*, Typotex Kiadó, Budapest
- VAJDA MIHÁLY, 1992, *Változó evidenciák*, Cserépfalvi – Századvég Kiadó, Budapest
- VIDA, GHEORGHE, 1991, Környezetművészeti törekvések Romániában, ford. Mezei József, In: *Látvány és gondolat*, Kriterion Könyvkiadó, Bukarest
- WELSCH, WOLFGANG, 2011, *Esztétikai gondolkodás*, ford. Weiss János, L' Harmattan Kiadó, Budapest
- WOLLHEIM, RICHARD, 1997, Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció, ford. Papp Zoltán, In: *Kép, fenomen, valóság*. szerk., Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest
- ZRINYIFALVI GÁBOR, 2000, Az interaktív kép, In: *Enigma*, XIX. Évfolyam, 2012/73, Meridián Kiadó, Budapest
- ZRINYIFALVI GÁBOR, 2007, *Mi a szobor és a plasztika?*, Meridián Kiadó, Budapest

## Internetes irodalom

- CARLSON, MARVIN, 2000, *A színház közönsége és az előadás olvasása*, ford. Imre I. Zoltán, [http://www.c3.hu/~criticai\\_lapok/2000/03/000333.html](http://www.c3.hu/~criticai_lapok/2000/03/000333.html), (Letöltés: 2016. március 05.)
- A G. Café egy személyes kocsma – *Takszival beszélgettünk*, 2012 <http://www.vasarhely.ro/kozter/%E2%80%9E-g-cafe-egy-szemelyes-kocsma%E2%80%9D-%E2%80%93-takszival-beszeltunk#.VyL1u9ThDGg> (Letöltés: 2016. április 2.)
- GRONAU, BARBARA, 2014, *A valóság ígérete. A XX. századi színházi valóság- elképzeléseiről*, ford. Szántó Judit (<http://szinhaz.net/2014/07/22/barbara-gronau-a-valóság-igerete/>) (Letöltés: 2015. május. 02.)
- KAPROW, ALLAN, 1958, *The Legacy of Jackson Pollock* [https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow\\_Allan\\_1958\\_1993\\_The\\_Legacy\\_of\\_Jackson\\_Pollock.pdf](https://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow_Allan_1958_1993_The_Legacy_of_Jackson_Pollock.pdf) (Letöltés ideje: 2017. február 2.)
- KÉRCHY ANNA: *Könyörtelen testrevíziók. A női szépség erőszakos ideológiájának dekonstrukciója a feminista performansz terrorista testeiben* <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2004/XIII.-evf.-2004.-januar/Koenyoerte-len-testreviziok> (Letöltés: 2018. május 4.)
- MARINIS, MARCO DE, *A néző dramaturgiája*, ford. Imre Gyé Zoltán, [http://literatura.hu/szinhaz/nezoi\\_dramaturgia.html](http://literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html) (Letöltés: 2007. május 18.)
- P. MÜLLER PÉTER: *A performansz mint térfoglalás* (2013) <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/2966/a-performansz-mint-terfoglalas>. (Letöltés: 2016. február 12.)
- SCHILLING ÁRPÁD levele *A papnő* című előadás jelölése kapcsán, 2012 <https://kritikusceh.wordpress.com/2012/08/15/schilling-arpad-levele-a-papno-cimu-eloadas-jelolesekapcsan/> (Letöltés: 2016. február 15.)

- Szakmai beszélgetés, POSZT, 2014 (Euripidész–Székely Csaba: *Alkésztisz*) <http://archiv.poszt.hu/hu/programok/687/szakmai-beszelgetes> (Letöltés: 2016. május. 22)
- Terminus – színház a szül(et)ésről (2015)* <http://szekelyhon.ro/aktualis/csikszek/terminus-a-szinhaz-a-szulesrol>. (Letöltés: 2016. április 2.)
- O'DOHERTY, BRIAN: *A fehér kockában. A galériatér ideológiája* <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=877> (Letöltés: 2017. március 2.)

A szöveget gondozta: dr. Szűcs Katalin Ágnes  
Borítóterv: Sós Beáta  
Tördelés: Molnár Rozália  
A nyomtatásért felel: Klósz Viktor, a Masterdruck vezetője  
Megjelent: 21,63 nyomdai ív terjedelemben  
ISBN 978-606-8325-82-8  
ISBN 978-606-14-2059-9  
ISSN: 2734-8210