

Csizmadia Imola

HELYSPECIFIKUS SZÍNHÁZI TÉR-
ÉS LÁTVÁNYOLVASATOK

Csizmadia Imola

HELYSPECIFIKUS
SZÍNHÁZI TÉR- ÉS
LÁTVÁNYOLVASATOK

Editura UArtPress / UArtPress Kiadó
Târgu-Mureș / Marosvásárhely

Editura Universitaria / Universitaria Kiadó
Craiova

2024

Lektorálta: dr. Szűcs Katalin Ágnes

© Csizmadia Imola, 2024

© UArtPress, 2024

© Editura Universitaria, 2024

Editura UArtPress

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

cod poștal 540057, România

web: uartpress.ro.

Editura Universitaria Craiova

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

cod poștal 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



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CSIZMADIA, IMOLA

Helyspecifikus színházi tér- és látványolvasatok /
Csizmadia Imola. - Târgu Mureș: UArtPress; Craiova:
Universitaria, 2024

Conține bibliografie

ISBN 978-606-8325-82-8

ISBN 978-606-14-2059-9

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, pluralizmusa rákényszerít egy konkrét pozíció elfoglalására, ahonnan rátekinthetünk a vizsgálódás tárgyára. Minél nagyobb a heterogenitás, a szerteágazás, annál konkrétabb tárgyalási mód szükségeltetik. 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.¹ 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

¹ 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 feltételezné.

A leíró elemzések meghatározó diskurzusa tehát azon színházi jelenségre reflektál, amely az előadásnak a doboz-színpadból 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.² 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.

² Az erdélyi színjátszásban 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.³ 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.

³ 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 (*Előttem az élet*). Az előadás helyszíne a Forradalom utcai *Déry* bár (nevét Dérynéről kapta), amely a 90-es évek művészeinek (színészek, festők) kedvelt szórakozó- és társalgási helye volt. 1995-ben újból előadta a Kolozsvári Állami Magyar Színház büféjében, 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 sajátága 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 természetesen 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 terrénum „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 műhasználoi 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 vizsgálgatásának 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 kínálkozó 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, konvencióalapú, már-már inaktuálissá 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 problematikusává 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 szükségszerű 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, csakhogy 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 példákön 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.⁴ (Gombrich 1999: 158–159) A színházi terek összehasonlító tárgyalása azonban nem problémamentes. A dolgokat ugyanis az a vitathatatlan tényként elkönnyvelhető, (némileg) 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.⁵ A nehézséget az jelenti, hogy úgy utaljunk vagy

⁴ 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)

⁵ 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 kulisszaszínpadi 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.⁶ 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.⁷

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)

⁶ 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.

⁷ 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 játékkeret 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 fejlődésmoddllról 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”, rendeltetésszerű környezetétől, és egy más, mondjuk az „artworld” kontextusába helyezzük. 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 felforgatjuk 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 közönséget⁸

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, mintázatokat.⁹ 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,

⁸ 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)

⁹ 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.