

A MŰALKOTÁS MINT LÁTVÁNY

Konferenciakötet IV.

Szegedi Szabadtéri Játékok, 2017.
© Szegedi Szabadtéri Játékok
Minden jog fenntartva

Lektorálás, szerkesztés:
Ferwagner Péter Ákos, Jóni Gábor

Szerkesztő asszisztens:
Gellérfi Bence

Felelős kiadó: A Szegedi Szabadtéri Játékok ügyvezető igazgatója
Tipográfia és nyomdai kivitelezés: Armadillo Kreatív Ügynökség
A kiadás éve: 2017.
ISBN 978-963-88394-9-7

A MŰALKOTÁS MINT LÁTVÁNY

Tudományos konferencia

„A közönség elé tárt látvány” és „A színpadi látvány” című szekciókban,
a REÖK megnyitásának 10. évfordulója tiszteletére,
2017. szeptember 23-án a REÖK termeiben

Szerkesztette:
Herczeg Tamás

SZEGED, 2017.

TARTALOM

BEVEZETÉS	7
 GYENGE Zoltán: KÉP ÉS VALÓSÁG (?)	 13
 GYÖRGY Péter A KIMÉRT LÁTVÁNY ÉS A KÖVETHETETLEN KÉP Lucian Freud – Jenny Saville, és Frank Auerbac – Glenn Brown munkássága	 25
 NÁTYI Róbert LÁTVÁNY VAGY OLVASAT?	 27
 VARGA Tünde LÁTVÁNY ÉS LÁTVÁNYOSSÁG A KORTÁRS MŰVÉSZETBEN	 41
 ZEKE Edit SZCENOGRÁFIAI SZEMPONTOK SZABADTÉRI ELŐADÁSOK ÉS TALÁLT HELYSZÍNEKEN LÉTREHOZOTT ELŐADÁSOK ESETÉBEN	 57
 KHELL Csörsz ÉRTÉKELÉSI SZEMPONTOK A SZÍNPADI LÁTVÁNYVILÁG MEGKÖZELÍTÉSÉHEZ	 71
 a másik KISS Gabriella A LÁTHATATLAN LÁTVÁNY A résztvevő színház terei	 81
 A KONFERENCIA ELŐADÓI	 93

BEVEZETÉS

A Szegedi Szabadtéri Játékok negyedik konferenciáján – amit a Magyar Képzőművészeti Egyetemmel kötött stratégiai megállapodás részeként az egyetemmel közösen szerveztünk – a látvány témáját tárgyaltuk, beleértve mind a színpadi látványt, mind a REÖK-ben az elmúlt évtizedben általunk szervezett kiállításokat, illetve a tárlatok rendezésére vonatkozó általános esztétikai és gyakorlati elveket. Szándékunk szerint a délelőtti, „*A közönség elé tárt látvány*” című szekcióban négy, egyenként fél órás előadásban inkább az elméleti, a délutáni, „*A színpadi látvány*” című szekcióban három, szintén fél órás előadásban inkább a gyakorlati megközelítés a hangsúlyos. A konferenciára érkező közönség a Salvador Dali tárlat mellett megtekinthette a Képzőművészeti Egyetem végzőseinek diplomamunkáiból összeállított kiállítás anyagát is.

Mind a galériában, mind a színházban fontos kérdés, hogy valójában mit látunk? A valóságot vagy annak egy részletét? Vagy annak egy rögzített pillanatát? Vagy a művész valóságát? Egyáltalán létezik mindannyiunk számára hitelesnek elfogadható valóság? Tényleg úgy van-e minden a valóságban, ahogyan a képen – a kiállított műtárgyon vagy a színpadi díszleten – látjuk? Változik-e, és mennyire akkor, amikor más alkalommal, más lelkiállapotban vagy tudatállapotban látjuk? Netán egy-két kupica vodka után, amikor a valóság mintha elferdülne? Alighanem igazat kell adnunk Svetislav Basarának, aki felteszi a kérdést: „*Milyen valóság*

az egyébként, amelyet néhány deciliter vodka ködbe szítál? Valami nincs rendben az ilyen valósággal. Nem a valósággal, mondják majd a józanok, hanem az érzékszervekkel. Rendben. Mit kezdünk az efféle érzékszervekkel? Hogyan hagyatkozunk rájuk? Semmi sincs rendben, sem az érzékszervekkel, sem a valósággal” – írja,¹ és ennyi talán elég is, hogy érzékeltessük a bizonytalanságunkat.

A nézés, amit a galériában és a színházban gyakorlunk, Nadas Péter szerint lényegében érintés, testi kapcsolatfelvétel azzal, amit látunk. Ezt mondja erről: „Elkerülhetetlen, minden pillanatban gyakoroljuk. Ha utcán megyünk, meg kell figyelniünk, hogy a szembejövő nekünk jön-e, vagy betartja-e a megfelelő távolságot, és kikerül. A tekintet nem kontrollálható, az elme nem lacafacázik, élesen dönt, hogy a befogadott információk alapján mire van szüksége a testnek. Szemben a Biblia állításával, nem az Ige van először, hanem a látvány, a képi információ. Ezért is érdekes jelenség az emlékezés. Hiszen az első emlékeinkhez nem társítunk még fogalmakat. Még nincsenek. Szavak csak jóval később társulnak az elraktározott látványanyaghoz. Az életünk első éveiben befogadott képeket azonban egy életen át mérlegeljük. Ezek lesznek az absztrakciós munka első mintái a tudatban”.²

A látványok tehát, amelyek körülvesznek mindnyájunkat, különösen a műalkotások rendkívül fontosak, mert agyunk akár tudatos, akár öntudatlan reakcióit váltják ki, és ezzel sajátos értelmezést alakítanak ki, amik mindenképpen formálják személyiségünket. Az esetek többségében azonban a látvány nem csupán maga a műalkotás, hanem annak a közvetlen környezete is, mert az szervesen hozzátartozik a műtárgyhoz, mint annak alkotóeleme. Mondhatjuk úgy is, hogy az a kontextus, amelyben a mű megmutatkozik, éppen úgy alakítja a látvány összehatását, mint maga a mű, vagyis együtt formálják a nézői értelmezést.

Amikor galériába vagy színházba megyünk, végső soron mindig – legalábbis a modern színházelmélet teoretikusi szerint – önmagunkra vagyunk kíváncsiak. Arra, hogy a látvány miféle reakciókat vált ki belőlünk, annak mely részeivel és mennyire vagyunk képesek azonosulni, és az élmény miként változtat meg minket. Ebben az értelemben a műalkotásban tulajdonképpen mindig önmagunkat keressük, és szerencsés esetben, valamilyen formában és kisebb-nagyobb mértékben meg is találjuk.

A konferencia előadásai a címnek megfelelően a műalkotást, mint a nézőre a látvánnyal gyakorolt hatást tárgyalják, természetesen a teljesség igénye nélkül.

1 Svetislav Basara: *Az alkoholizmus misztikája*, fordította: Utasi Csilla. Ex Symposion, 95. szám, 1999. 03.1.

2 „Nadas Péter: *Ez a rendszer a középkor óta nem működik*” Az interjúút Ficsor Benedek készítette. Magyar Nemzet, 2017. április 8.

Az előzőekben felvetett problémákra és kérdésekre pedig különféle, természetesen az előadók habitusának és választott nézőpontjának megfelelő, ezért mindenképpen eredeti válaszokat adnak.

Gyenge Zoltán professzor úr a *valóság* és az *ábrázolt valóság* természetét és egymáshoz való viszonyulásuk lehetséges módjait tárgyalja művészettörténeti kontextusban, különbséget téve a mindnyájunk hétköznapijában érzékelhető *empirikus valóság* és a mögötte felsejlő *imaginárius valóság* között. A művész számára gyakran a művészet világa az egyetlen igazi valóság, nem pedig az, ami ténylegesen körülveszi. Erről a témáról, *Kép és mítosz* címen már két kötetet is megjelentetett,³ amelyekre dolgozatában is utal.

György Péter professzor úr két-két művészt állított párba, Lucian Freud és Jenny Saville, illetve Frank Auerbac és Glenn Brown művei és munkásságuk párhuzamaival és ellentétéivel elemezte a *kimért látvány* és a *követhetetlen kép* problémáit. Az egyik tételmondata szerint az emberek azért vesznek tárgyat, hogy valóra váltsák álmaikat. A másik tételmondat mintha ezzel szemben állna: „*na, hát ezen van mit nézni, csak nem látom*” – azaz nem értek a művészethez. A művészet radikalizmusa viszont – egyebek mellett – abban áll, hogy tudatosan lemond a látványosságról a vállalt önazonosság javára, mert a képen ábrázolt autentikus valóját kívánja megőrizni.

Sajnos, professzor úr előadásának írott változata végül nem készült el, így a kötetben nem olvasható.

Nátyi Róbert tanár úr a kiállításlátogató számára adott értékes felkészítést, bepillantást nyújtva a tárlatok szakszerű rendezésének gyakorlatába, részletesen tárgyalva a galériákban a látvány részeként feltűnő szavak és szövegek jelenlétét, változó jelentésüket és különféle hatásait a műalkotás lehetséges értelmezéseire.

Varga Tünde tanárnő európai példákkal és eredeti megközelítésben, a kulturális különbségeken alapuló kiállítási struktúrák és a hatalom viszonyát vizsgálta, amik így együtt nem csak a modernitás korának világképét, hanem kétségtelenül a polgári társadalom énképét is formálják.

Zeke Edit professzor asszony a saját díszlettervezői gyakorlatából mutatott eredeti példákat a scenográfiai szempontok érvényesülésére a szabadtéri – esetenként a Dóm téri –, és az ún. *talált helyszíneken* létrehozott színházi előadások gyakorlatában.

Khell Csörsz, Jászai-díjas látványtervező nézői gyakorlatunkban is jól használható, ugyanakkor eredeti értékelési szempontokat adott a színpadi

3 Gyenge Zoltán: *Kép és mítosz I-II*. Tipotex Kiadó, Bp. 2014.

látványvilág szakszerű megközelítéséhez. Alapvetése szerint a díszlet olyan komplexitás, amely a funkcionalitást, a színeket és a formákat *együttesen és egymásra hatóan* tartalmazza, és minden esetben az adott színházi előadást támogatja.

A másik Kiss Gabriella – nem a műfordító-irodalmár Kiss Gabriella, és nem a színésznő Kiss Gabriella, hanem a látványtervező – egy kevésbé ismert, sajátos színházi működést, a *részvételi színházi formát* használó *A Résztvevő Színházá-*nak, vagy rövidítve *ARS*-nak nevezett színházi gyakorlatot mutatta be, nem pusztán látványtervezői szempontból, hanem a színészek és nézők különleges viszonyát is tárgyalva.

Az előadásokból az eddigi gyakorlatunknak megfelelően készült ez a konferenciakötet, amit, ahogyan eddig, térítésmentesen küldünk meg a képző-, és színházművészetet kutató és tanító felsőoktatási intézmények könyvtárainak és feltesszük a Szabadtéri Játékok honlapjára is. Ezzel az a nyilvánvaló szándékunk, hogy erőnkhez képest hozzájáruljunk a hazai művészetoktatás színvonalának emeléséhez, a jövő művészei és művészetszervezői látókörének szélesítéséhez.

Herczeg Tamás

KÉP ÉS VALÓSÁG (?)

Mennyiben valóságos a kép, mennyiben rögzíti a kép a valóságot, avagy mennyiben valóság maga a kép?⁴ Vagy esetleg a kép egy új valóságot teremt? A kép inkább valóság, mint az, amit annak hiszünk? A kérdéseket sokféleképpen lehet megfogalmazni, de egy biztos, hogy a művészet mibenlétének a felfogása alapjaiban határozza meg – nem a választ –, hanem a kérdésfelvetést.⁵

Idősebb Plinius *Historia Naturalis* című művében meséli el azt a történetet,⁶ miszerint két görög festő, Zeuxisz és Parrhasziosz egykor versenyre keltek egymással, hogy melyikük a nagyobb és hozzáértőbb festő. Zeuxisz, aki méltán volt híres képeiről, olyan élethű szőlőfürtöt festett a vászonra, hogy rászálltak a madarak, és megpróbálták lecsipegetni róla a szőlőszemeket. Zeuxisz a madarak ítéletétől eltelve odalépett vetélytársa képe elé, és arra biztatta Parrhaszioszt, hogy húzza el végre a függönyt, hadd lássa a festményt. Ám ekkor Parrhasziosz közölte Zeuxisszal, hogy ez nem lehetséges, mivel a *függöny* maga a festmény. A történet szerint Zeuxisz elismerte vereségét. Belátta, hogy bár képes volt a madarakat megtéveszteni, ám Parrhasziosz őt magát, a festőt tévesztette meg.

A történet másik variánsa szerint Zeuxisz festett egy szőlőt vivő fiút, amely annyira élethű volt, hogy rászálltak a madarak. Miután Parrhasziosz fülébe jutott a hír, annyira feldühödött rajta, hogy kijelentette: ő nemcsak az állatokat, hanem az embereket is meg tudja téveszteni. Ezért, amikor Zeuxisz elment a műtermébe és egy képet keresett, azt mondta neki, hogy ott van a függöny mögött. Amikor az megpróbálta elhúzni, kiderült, hogy a függöny maga a kép. Ez a történet a *valóság és az ábrázolt valóság* természetét illetően tesz fontos megkülönböztetést.

4 A kutatást az EFOP-3.6.2-16-2017- 00007 azonosító számú, *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban* című projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap és Magyarország költségvetése társfinanszírozásában valósul meg.

5 Jelen írás alapja a *Kép és mítosz* (2014), valamint a *Kép és mítosz II.* (2016), a Typotex kiadónál megjelent könyveimben foglalt egyik gondolat továbbvezetése és tisztázása. Az illusztrációk ezekből a köteteimből valók.

6 Plinius /23-79/ *Naturalis Historiae*, XXXV. 61-69 / Plinius, Természettudomány. *Az ásványokról és a művészetekről.* Enciklopédia, (ford. Gesztelyi Tamás) Budapest, 2001. p. 177-179.



Joost van den Vondel: Zeusi e Parrasio, 1613
In: Den gulden winckel der konstlievende Nederlanders, metszet

Hogy miről van szó, ahhoz vegyünk egy példát. A történet valószínűleg jól ismert, de *Ernst Gombrich* eleveníti fel.⁷ Caravaggio 1599-ben Del Monte bíboros közbenjárására kapta első jelentős egyházi megbízatását. A San Luigi dei Francesi-templom *Contarelli-kápolnája* részére kellett megfestenie Szent Máté életének jeleneteit. A vállalkozás azonban rosszul indult, ugyanis a Szent Máté és az angyal első változatát a megrendelők nem fogadták el. A szent nem volt elég *szent*. Számukra. Az első változaton, amely a berlini Kaiser-Friedrich Múzeumban volt és a második világháború alatt megsemmisült, egy egyszerű, szorgos, munkában megfáradt parasztembert látni, aki nem tudott írni-olvasni, egész testtartása a mindennapi emberek dolgos életéről, „heideggeriül” szólva: a „földközelségéről” szól.

Nincs glória, nincs apoteózis, az angyal a képen semmit sem sugall, inkább írni tanít. Nem a szentet, hanem az analfabétát. Szent Máté helyett *Léviben Halfát* látjuk, aki vámszedő volt, vagyis azt a foglalkozást űzte, amelyet a zsidók annyira megvetettek.

⁷ E. Gombrich: *A művészet története*. Gondolat Kiadó, Bp. 1983.



Caravaggio: Szent Máté és az angyal, 1602
olaj, vászon, eredetileg: Kaiser-Friedrich Museum, Berlin

A bal kéz otrombán fogja a könyvet, szinte belekapaszkodik némileg kétségbeesetten, a jobb kéz tollfogása esetlen, iskolázatlanságra, bárdolatlanságra utal. Még csak nem is egy intellektuális alak, de semmiképp sem egy szent. Inkább egyszerű földműves. Talán. A hanyagul keresztbe tett láb ugyancsak a mindennapiságra utal. Mint ahogy maga a jelenet: hétköznapi. Csak a mellette álló alak szárnya sejtet valami mást. Ha nem lenne ott, azt gondolhatnánk, hogy unokája tanítja az öregapót az írni-olvasni tudás rejtelmére, miközben a szerencsétlen paraszt kétségbeesetten küzd a számára – kora és iskolázatlansága miatt – csaknem megoldhatatlan és sziszifuszi feladattal. Közben illetlenül lecsúszik róla a köntös, mert arra sem figyel, a hiábavaló erőfeszítés minden energiáját leköti. A lába koszos, mint az egyszerű szántóvetőé, a karja izmos, kopasz fejét a földön végzett munka közben megkapta a nap. Nos, a kép pontosan ezektől zseniális. A festő megérinti az *időbelit* az *időn kívülivel*. Hirtelen beemeli a későbbi szentet az egyediségbe, ám éppen ezzel válik az egyszerű paraszt egyetemessé, kitágítva a teret: a partikuláris lesz az univerzális. Látszólag egy egyszerű ember, egy hétköznapi, érdektelen alak, aki szent és nem szent, akit már nem lehet egyszerűségében szemlélni, hanem a *szentséget* kell minden mozzanatában érzékeltetni. Amikor áll, ül, eszik, alszik és más nagyon emberi dolgokat csinál. De piszkosul szent módjára.

A megrendelőknek nem tetszett. Tiszteletlenségnek tartották így ábrázolni egy szentet. Caravaggio ezért még ugyanabban az évben megfestette a második, ugyancsak remek, de egyúttal érdektelenebb változatot.



Caravaggio: Szent Máté és az angyal, 1602
olaj, vászon, Contarelli-kápolna, San Luigi dei Francesci-templom, Róma

Ezen a képen az angyal nem a szent mellett áll, hanem onnan jön, ahonnan egy jól nevelt angyalnak jönnie kell – az égből. Fentről hozza az ukázt, mit kell írni és miként, de már nincs az apostol mellett, a testiséget átveszi a tünékeny légiesség. Ott vagyon a glória, na, persze: hol lenne? A „föld”-del a történetnek semmilyen kapcsolata nincs, csak az „ég”-gel; hisz az angyal éppen jóízűen levitál, sőt minden levitál egy kicsit, még Máténak az egyik lába is: éppen csak, hogy érintkezik a talajjal. Köntöse szépen elrendezve, akár egy mennyországi seregszemlén. Szó sincs tanításról. Szó sincs egyszerű parasztemberről. Máté művelt ember módjára tartja a tollat, mint aki azt a legteljesebb természetességgel használja. Persze ez a kép ugyancsak remek. Caravaggio zsenialitása az angyal – ezzel együtt az egész kép – örvénylő ábrázolásában, a szent arckifejezésének, mimikájának bemutatásában mutatkozik meg; a fény és árnyék kezelésével így a festő pontosan a lényegre irányítja a tekintetünket.

Nos, melyik valóságos? Nem kérdés: mindkettő. De azért egyetértek Gombrich elemzésével, miszerint bármennyire szép a második változat, az első bizonyos szempontból többet mond. Véleményem szerint a *profán* környezet az esemény *szakralitását* sokkal jobban kidomborítja. Az sem mellékes, hogy átvitt értelemben éppen a *függönyre* utal, pontosan azzal, hogy nem az lesz a lényeg, amit közvetlenül látunk, hanem az, ami a kontextus által igazi valóságossággént megmutatkozik, feltárul a tekintet előtt.

A művészet megmutat valamit a valóság egészéből, mondhatnánk: egy olyan valóságot, amely a közvetlenül érzékelhető világ mögött/felett/alatt létezik. Van egy első valóság, az empirikus valóság, ez érzéki észrehevéssel feltérképezhető és elsajátítható. Rá a közvetlenség jellemző; és létezik egy második, egy imaginárius valóság, amely a közvetlen empirikus, tapasztalati észrehevés mögött tárul fel. „Mert bár minden a logosz szerint lesz, mégis olyanok, mintha nem vennének róla tudomást [...] a többi ember azonban észre sem veszi [...] bár a logosz közös” – írja Hérakleitosz.⁸ Aki csak az empirikust veszi észre, az megmarad azon a szinten, ami az állatot jellemzi. Súlyos vád a *conditio humana* elvárásával szemben. Gondoljunk bele! Ennek megfelelően két „valósággal” állunk szemben.

A közvetlen valóság

Vagy immanens valóság. Ez Zeuxisz szőlője. Amire rászállnak a madarak, mert annyira valóságosnak látszik. A *közvetlen*. A mindennapi tudat, a hétköznapi néző pontosan ezt várja el az ábrázoló művésztől: legyen mindinkább a valóság minél pontosabb mása. Másolja le mindazt, ami a valóságban (természetben) benne van. (Teljesen mindegy, hogy a természetben minden „valóságghűebben” létezik, mint mondjuk egy képen. De mit nekik ellenvetés!) Pedig *Hans-Georg Gadamer*rel szólva: mind a természet, mind a művészet megszólít bennünket.⁹ Ám a művészeti alkotások, a *művészi szép* csak azért vannak, hogy megszólítsanak, pontosan ez a funkciójuk, a céljuk, amit Hegel feltárásnak vagy leleplezésnek nevez (*Enthüllung*¹⁰), a *természeti szép* viszont nem ezért van. Nem ez a célja, ha van egyáltalán célja. Csak utalok erre, hiszen korábban részletesen kifejtettem a természeti és művészeti szép közötti különbséget és azok összekeverésének problémáit (lásd a csalogánypélda Kanttól). A közvetlennek nevezett valóság (természet)

8 Hérakleitosz: *Műsák avagy a természetről*. (ford. Kerényi Károly irányításával) Helikon, Bp. 1983. p. 27.

9 H-G. Gadamer: *Igazság és módszer*. (ford. Bonyhai Gábor) Gondolat, Bp. 1984. p. 58.

10 G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*.

In: Hegels Werke 13. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986. p. 82.

jelentősége tagadhatatlan, elengedhetetlen, hiszen erre az elsőre épül fel a második, magasabb szint, de éppen ezért az első mindig közvetlen marad. Ugyanakkor a mindennapi tekintet számára ez tűnik valódinak. A külső tapasztalat igaznak látja. Pontosabban: ezt látja igaznak, a másiktól nem tud. Nincs róla közvetlen élménye, és mivel hiányzik a közvetlenség (kézzelfoghatóság), ezért a másik számára talán egyáltalán nem létezik. Schopenhauer kezdő mondata *A világ mint akarat és képzetben így szól: „a világ az én képzetem” (Die Welt ist meine Vorstellung).*¹¹ Ami két dolgot biztosan jelent: egyrészt mindaz, ami számomra megjelenik, az a világ. Látom az ajtót, a csizmát, a kutyámat meg még sok minden más: ez a világ, mert ez jelenik meg így és így számomra. A másik, hogy minden anynyiban minősül világnak, amennyiben megjelenik számomra. Gondosan olvassuk el a két mondatot: nem ugyanaz. Az első mindenki számára érthető: amit látok, érzek, tapasztalok, az van. A másik viszont azt jelenti, hogy minden csak annyiban létezik, amennyiben számomra van. Ennek megfelelően a világ objektivitásáról való „tév”-„képzetet” nyugodtan kidobhatjuk. Ugyanis a világ objektivitása azt jelenti, hogy az akkor is ugyanúgy létezik, ha nem tapasztalom, ha már nem vagyok, mondjuk – ami azért csak-csak előfordul –, mert meghaltam. Igen ám, de a halálom után létező világ képze is az én képzetem.

Hegelnek teljesen igaza van, amikor azt írja: e rossz és mulandó világ látzatát és megtévesztését (*Schein und Täuschung*) a művészet választja le a jelenségek igaz tartalmáról, és magasabb rendű, szellemi valóságot ad neki. A látzat (*Schein*) és jelenség (*Er-schein-ung*), amiben ez a látzat megjelenik, az pontosan azt a közvetlenséget takarja, amit mi kézzelfoghatónak tartunk, amit tapasztalunk, látunk, hallunk, tapintunk (stb.), és ezért, de csakis ezért tartjuk valóságnak.¹² Azonban mindemögött ott van az igazi, felettes és szellemi valóság, az igazi valóság, ami éppen nem kézzelfogható, éppen nem tapintható vagy érzékelhető, szép magyar szóval: *intelligibilis*; csak az érzékfelettiként létező. Ez a művészet. A hétköznapi gondolkodás persze azt fogadja el valóinak, amit megfog, ízlel vagy szagol. Az igazi – Hegel szerint: szellemi – valóság nem fogható meg, nem ízlelhető, nem szagolható.

A materiális hit templomaiban az anyag mindenhatóságához imádkozó ember ebből semmit sem ért. Nem fog soha érteni. A művészet – ahogy a filozófia – nem tömegsport, de még csak nem is társas foglalkozás. Az egyesre utal, ahogy Hérakleitosz figyelmeztetése: „*bár a logos közös, úgy él a sok ember, mintha külön*

gondolkodása volna, pedig a kosmos [...] mindig van és lesz örökké élő tűz, amely fellobban mértékre és kialszik mértékre”.¹³ A tűz, házi tűzhely nem egyszerű tűz, vagy láng, ez a kozmosz otthonosságára utal, ahol az ember azért ember, mert az istenek közelében lakozik.

Az imaginárius valóság

Vagy *intelligibilis* valóság. Parrhasiosz függőnye. Ami mindig a közvetlenség mögött van. A közvetett. Pontosabban: ami a közvetítés által jut el hozzánk. Ami nem látszik valódinak. Első látásra. Vagy ami első látásra valódinak látszik (függöny), de jelentését csak a kontextus adja. Ami nem fogható, nem tapintható, nem ízlelhető. Azt hisszük, hogy azt látjuk, pedig csak az értelmezést követően tárul fel a megfigyelő, értő és érző ember számára. A képzelet világára utal, egy távoli egységre, olyan, amiről a közvetlen tapasztalat nem adhat számot. Egészen pontosan a külső tapasztalat nem. A belső igen.

Ismét Hegel. Mint láttuk, az anyagi és szellemi érzékek között tesz különbséget, de csak ezek között. Az anyagi: a tapintás, szaglás, ízlelés. A szellemi: a látás és hallás.¹⁴ Eddig rendben van. De nem beszél a belső tapasztalat lehetőségéről. A belsőről persze beszél, de nem abban az értelemben, hogy abban az érzelmi indulatok, a szenvedélyek együttesen kaphatnak szerepet a szellemi feldolgozás lehetőségével. Ész és szenvedély. Az utóbbi a racionalizmus atyja számára közömbös, gyakorlatilag teljes egészében indifferens.

Hogy világos legyen: ott a kép, rajta a színek, alakok, formák stb. (érzéki valóság), de ott van az általa kiváltott érzelmi azonosulás, avagy szenvedélyes elutasítás, amiből egyetemlegesen következik a gondolkodás, a szellemi – hegeli értelemben vett – elsajátítás (imaginárius valóság). Ez utóbbi egyben tovább lépés az „érzéki átszellemülése” felé, amit maga Hegel is olyan fontosnak tartott az *Esz-tétikájában*. Azonban nem kap figyelmet, hogy az érzéki átszellemülése egyben érzelmi affekciót vált ki a szemléelőben. Tetszik, elutasítja, azonosul vele, dühöt vagy éppen örömet stb. vált ki belőle. Hegel számára ez indifferens.

Erwin Panofsky szerint az ikonológia valami hasonlót művel, sőt, maga az ikonológia nem más, mint a szellemi felfogás szintjére hozott ikonográfia. Sokban hasonlít Hegelhez, ugyanakkor eltér a fentebbiektől. Panofsky azt mondja, hogy az *ikonográfia* – a műalkotásnak a leírása; *ikonológia* – annak értelmezése,

11 A. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

In. Schopenhauer's Sämtliche Werke. I. Philipp Reclam Vlg. Leipzig, 1920, §.1. 33.

12 G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Id. kiad. 22.

13 Hérakleitosz: *Műzsák, avagy a természetről*. Id. kiad. p. 33.

14 G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Id. kiad. p. 61.

interpretációja.¹⁵ Azonban, lehet, hogy tévedek, de mindig úgy érzem, hogy nála ez egyrészt nagyon erősen a történetiséghez kötött, másrészt ugyan utat nyit a szimbolikus, allegorikus stb. tartalmak felé, ámde az érzelmi azonosuláshoz vagy a filozófiai diskurzushoz, amit a képpel, kép apropóján (és persze magunkkal) folytatunk, nem igazán. Mintha Hegelt, Gadamert és Panofskyt kellene valahogyan összegyúrni, hozzáadni egy kis Simmelt,¹⁶ jól összerázni, és valamivel tartósítani. Mielőtt azonban teljesen bolondnak nézne bárki, olyannak, aki összekeveri a szakcsművészetet a képzőművészettel, tegyük ezt tréfán kívül világossá: a „*pictural turn*” (Mitchell),¹⁷ „*ikonische Wendung*” (Boehm)¹⁸ ugyanazt fedezte fel a *képi fordulat* kifejezésével, vagyis a kép szerepének a megnövekedését és a világunkban eluralkodó ikonikus kultuszt, a mindenek feletti képi reprezentációt. De ennek a teóriának a klasszikusai meglehetősen bizonytalanok. „Ha” tényleg van képi fordulat – mondja Mitchell –, akkor interdiszciplinaritásra van szükség. Mintha „tényleg” bizonytalan lenne. Teljes joggal. Elég csak a gyermekekre nézni, akik már nem fognak kockát a kezükbe, nem építenek várat, hanem tableten előhívják a kockát, és felépítik belőle a várat. A képiség erejének a jelenléte tagadhatatlan. Manapság a kézírás tanítását egyre többen tartják értelmetlennek, hisz gépelni kell tudni, nem írni; nem vetve számot azzal, hogy így a képtelen, sekélyes, a pragmatizmus moslékában fetregő nivótlanág be fogja teljesíteni önmagát. Nem gondolva azzal, hogy a kognitív képességeket a kéz foglalkoztatása az elme tevékenységével van összekapcsolva.

Akár ezt, akár azt a valóságosnak felfogottat megjelenítő kép a rá való vonatkoztatásban más és más jelentéssel bír.

Egyszerű kép

Amit közvetlenül szenzuálisan észreveszünk. Ekként az anyagi világhoz kötött, nem közvetít semmilyen belső tartalmat, amit a szenvedély vagy az elme tevékenysége a közvetlenségből kimozdítana; jelként pusztán magyarázza, elemzi az egyébként kézzelfoghatót. Ilyen egy elsőbbségadás kötelező tábla. Vagy

15 E. Panofsky: *Ikonographie und Ikonologie*. In: E. Kaemmerling (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie*. Band 1: *Theorien – Entwicklung – Probleme*. Köln 1994. pp. 207–225, 210.

16 Georg Simmel *Rembrandt* című művére gondolok, amelynek alcíme: „*Művészetfilozófiai kísérlet*”. Magyar kiadása, Corvina Kiadó, Bp. 1986.

17 W. J. T. Mitchell: *The Pictorial Turn*. Artforum, 1992/3. pp. 89–94.

18 G. Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*. In: *Was ist ein Bild*. Hrsg: G. Boehm. München, 1994. pp. 11–38.

Heideggernek a *Lét és időben* „megénekelte” irányjelzője.¹⁹ Elsődlegesen passzivitást vár el, vagy minimumkövetést; fogadd el, fogadj bel! Maradj veszteg, az önállóság nemkívánatos, kövesd, amit mindenki követni szokott, amit mindenkinek követni kell! Ez a kép az első valósághoz tartozik. Talán az, amit Belting „vizuálisan megjelenőnek”²⁰ nevez, és amivel kapcsolatban jogosan jegyzi meg, hogy össze szokták téveszteni a „kép”-pel. Én azt mondanám: a szimpla, egyszerű képet a komplex képpel, hisz a megjelenő vizuálist ugyancsak képnek kell neveznünk, mindössze az értelme lesz más. Talán úgy, ahogy Belting érti, talán nem. Az egyszerű kép a közvetlen valóságot képezi le.

A komplex kép

A reflektálás ad más tartalmat neki. A második, az imaginárius valóság színterén foglal helyet. Nem egyszerűen analizál, hanem felhív a közös gondolkodásra, együttes és szenvedélyes beszélgetésre, továbbgondolásra, együttes (idegenül: *koegzisztens*) létezésre. Ilyen az oszlopcsarnokban feltűnő angyal az angyali üdvözlöt képeken. A komplex kép túllép a közvetlenségen, a megfogható anyagságon. Aktivitást kényszerít: tedd, változtasd meg önmagad a szenvedélyben fogant gondolkodás által, kérdezz és kételkedj, légy benne és általa önálló, autonóm egyéniség. A kép nem csupán kép, hanem benne van a szellem és a szenvedély. Aby Warburgszerint a szenvedélyformula (*Pathosformeln*) révén a képek valamilyen egyetemest fejnek ki, mégpedig az emlékezet tradicionális megjelenésében.²¹ A komplex kép akár Beltingre is utalhat, aki a *hiteles kép* (*Das Echte Bild*, ahol az *echt* egyszerre jelent *hitelest* és *való*st, vagy *igazit*) után kérdez, amely kapcsán a kép és az igazság fogalmát köti egybe. Csak éppen semmit sem mond arról, hogy mi az igazság. Másutt már részletesen foglalkoztam a „sors” jelentése kapcsán az „igazság” lehetséges értelmezésével az Ér mítosz alapján. Belting szerint viszont a „*hiteles kép*”-től azt várjuk, hogy a valóságot úgy adja vissza, amilyen.²² Adja. De milyen az „amilyen”? Nicolaus Cusanusszal többre megyek, mint Beltinggel. Szerinte kétféle látás létezik. Ebből az első egyedi tárgyra vonatkozik, míg a második

19 M. Heidegger: *Lét és idő*. (ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István) Gondolat Kiadó, Bp. 1989, p. 190. (Ezen a ponton hagytam abba a könyv olvasását.)

20 H. Belting: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták*. (ford. Hidas Zoltán) Atlantisz Kiadó, Bp. 2009. p. 28.

21 Vö. Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1970.

22 H. Belting: *A hiteles kép*. Id. kiad. p. 9.

az absztrakt látás (*visus abstractus*) – és ez utóbbi a *visus essentialis* (*De visione Dei*).²³ A lényegi látás avagy a lényeg meglátása.

A kérdés ugyanis még mindig: mi a valóság, illetve milyen a valóság? Milyen neked, nekem, a harmadiknak; ahányan vagyunk, annyi féleképpen látjuk, az egyik ezt a színt barnának, a másik vörösnek, a harmadik sárgának látja, az egyiknek tetszik, a másik rosszul lesz tőle, és még folytathatnánk. Olyan ez, mint Gorgiasz híres hármas tételének a harmadik része. Gorgiasz első tétele: a világ nem létezik. A második: ha létezik, akkor sem megismerhető. A harmadik szerint, ha a világ meg is ismerhető, nem közölhető, mivel a számtalan értés (meg- és félreértés) annyifelé viszi az értelmet, hogy azt csak és kizárólag a „meg nem értés” fogalmával adhatjuk vissza.

Így a hiteles kép felvetése sem fog túl sok eredménnyel járni. Belting maga írja: „a hiteles kép önellentmondás, hiszen olyasvalamit helyettesít, amit valóságosnak tartunk”.²⁴ Igaza van! Kár, hogy nem gondolta végig. Gondoljunk csak Gombrichra, aki jogosan hívja fel a figyelmet arra, hogy Leonardótól Géricault-ig hányan próbálták minél pontosabban lefesteni a vágató ló alakját. Manet-nak volt igaza, amikor a longchampi versenyen előlnezetből ábrázolta a lovakat, teljesen másképp, mint ahogy addig szokás volt vágató lovat festeni.

Lehet, hogy a *fantázia* az igazi valóság terepe? Ki tudja? Egy biztos: nélküle nincs művészet. Nélküle nincs élet – teszi hozzá *Kierkegaard*. A fantázia viszont nem a közvetlenül érzékelhető valóságból merítkezik. A görögök, mármint a szkeptikus bölcsek, ismerték az *epokhé* (ἐποχή) fogalmát, amely felfüggesztést, valamint tartózkodást jelent. *Kierkegaard* a *Filozófiai morzsák* című írásában, valahol a *Közjáték* című fejezetben írja, hogy ezzel a görögök nagyon fontos dolgot ismertek fel: az ítélettől, a következtetés levonásától vissza kell tartanunk magunkat.²⁵ Pontosan azért, hogy ne higgyünk el mindent a közvetlen valóságnak. Annak, ami annyira kézenfekvőnek tűnik. Igen: tűnik. Példája: ha azt látom, hogy a bot a vízbe merítve megtörik, akkor igenis jól látom az elhajlást, tévedni csak akkor tévedek, ha ebből levonom azt a következtetést, hogy a bot törött. Az ítélettől (következtetéstől) való tartózkodás pontosan a valóság relativitásán alapul. Nincs, nem létezik olyan, hogy objektív valóság. Vagy? Álljon itt egy érdekes történet John Ruskinról. Hogy mi volt számára a valóság. Ruskin annyira a művészetek bűvöletében élt, annyira eltávolodott attól a realitástól, amelyet mindenki valóságnak tartott, hogy

23 Vö. Nikolaus von Kues: *De visione Dei / Das Sehen Gottes. Textauswahl in deutscher Übersetzung*, Heft 3: Deutsche Übersetzung von Helmut Pfeiffer, 3. Auflage, bearbeitet am Institut für Cusanus-Forschung, Paulinus-Verlag, Trier, 2007.

24 Uo. 16.

25 S.Kierkegaard: *Filozófiai morzsák*. (ford. Soós Anita) Jelenkor Kiadó, Pécs, 2014. p. 255.

amikor találkozott vele, mármint ezzel a valósággal, megundorodott tőle és visszahőkölt. Számára ugyanis a művészet világa volt a valóság, az egyetlen igazi valóság, és nem az a „valós” világ, amely körbeveszi.

A történet pikáns és jellemző: Effie Gray, aki John Ruskin felesége volt, hat év után kezdeményezte a házasság felbontását, azon okból, hogy nem hálták el. Persze, hogy nem – mondaná Ruskin –, mert az nem szokás a *művészetben*. Edith Mary Lutyens, Ruskin egyik életrajzírója azt mondja, hogy Ruskin annyira el volt bűvölve a görög szobrok meztelen szépségének a látványától, hogy egyenesen sokkolhatta, amikor meglátta egy hús-vér nő fanszörzetét.²⁶ Látott persze már meztelen nőt, Botticelli születő-, Giorgione alvó-, Tiziano urbinói Vénuszát, vagy akár Raffaello Három Gráciáját, Tintoretto Zsuzsannáját (Courbet *L'Origine du monde*-jét persze nem), és meztelen görög női szobrokat. Látott póre női testet, de abban a tökéletes világban, ahol élt, a testek tisztasága, éteri fényessége nem mocskolódt be a valóság rideg realitásával. Azoknak a nőknek nem volt fanszörük, azok nem menstruáltak, nem volt szaguk, semmi olyan, ami számára visszataszító és undorító volt.²⁷

Ez a valóság? Köszönöm, nem kérek belőle! – gondolta Ruskin, és visszamenekült Velence köveihez.

Ennél sokkal többet magunk sem mondhatunk. Nem véletlen a zárójelbe tett kérdőjel a címben.



26 M. Lutyens: *Millais and the Ruskins*, John Murray, London, 1967. Vanguard Press in USA. p. 156.

27 Peter Fuller: *Theoria: Art and the Absence of Grace*, Chatto & Windus, 1988. p. 11.

György Péter

A KIMÉRT LÁTVÁNY ÉS A KÖVETHETETLEN KÉP
Lucian Freud – Jenny Saville, és
Frank Auerbac – Glenn Brown munkássága

Ahogy a bevezetésben jeleztük, a professzor úr előadásának írásos változata végül nem készült el, így nem tudjuk közölni.

Nátyi Róbert

LÁTVÁNY VAGY OLVASAT?

Kép és szöveg viszonya és szerepe a képzőművészeti kiállításokon

Michel Butor szellemes könyve, *A szavak a festészetben* első fejezetének, a *Szavak – mindenütt* címet adta.²⁸ A francia szerző – a festményeken megjelenő szövegekről értekezve – több mint félévszázaddal ezelőtt gondolatokba foglalt észrevételeit, amelyeket metaforaként kölcsönvéve nagyon sok mai képzőművészeti kiállítás esetében is felhasználhatunk. A múzeumok, galériák szentélyébe lépve sokszor szembesülhetünk a *szavak – mindenütt* érzésével. Ezek a szöveges értelmezések, különböző narratívák karakteresen vezérlik, céltudatosan irányítják a műalkotásokról kialakított képünket, elképzeléseinket, és bizony a látvány befolyásolásával, jelentékenyen szabályozhatják a befogadóban keletkező esztétikai hatást is. Természetesen a kiállítások kontextusába ágyazott művek kapcsán számtalan, a látvány eredményére hatással bíró narratívát és értelmezési módot említhetnénk, de a terjedelmi korlátok miatt ezekre csak utalok, tudatosan a kiállításokon megjelenő szövegszerű magyarázatokra hagyatkozok. A képek és szövegek viszonyának, a különböző tudományágakat érintő, interdiszciplináris diskurzusnak mára közismerten hatalmas szakirodalma van. Jelen tanulmány a kiállítás rendezői tevékenysége oldaláról megfontolandó eshetőségeket veszi górcső alá, a primer látványon túlmutató, széleskörűen értelmezett, fogalmi, nyelvi, irodalmi stb. elemeket, hatásokat rendezi csokorba, amelyek a nézőre egy kiállításon az alkotással szembesülve, hatással vannak.

A címben megfogalmazott – szándékoltan többértelmű – kérdésfelvetés a kurátori, kiállításkészítői praxis oldaláról felmerülő dilemma, a kiállításrendezői pályán sokunkat végigkísér. Mennyiben gyakorolnak hatást a látványra a tárlatokon megjelenített, vagy akár ott a helyszínen meg sem jelenített írott, vagy előszóban elhangzott narratívák? Leegyszerűsítve a kérdést, voltaképpen mit is látunk a kiállításokon? A kontextuális „ruházat”, hogyan öltözteti fel a „meztelen” műtárgyat? Létezik-e olyan tiszta látvány, melyet nem vezérel valamifajta irodalmias koncepció? Egyáltalán milyen mélységben érdemes a kiállítás rendezőjének élni a befolyásolás ezen igen hatásos eszközével? Nem szeretném leegyszerűsíteni a kérdést. Nem hiszem, hogy létezne „királyi út” és egyértelmű

28 Michel Butor: *A szavak a festészetben*. Fordította: Hoffer János, Corvina Kiadó, Bp. 1986. p. 5.

válaszokat lehetne adni a felvetésekre. Azt sem gondolom, hogy a kiállításokon megjelenő írott narratívák egyszerűen csak információk átadására szolgálnak.

Dolgozatomban nem a múzeumi térben megjelenő textusok szerepéről, használatáról, ezek hasznáról, vagy káros voltáról értekezek. Állást sem kívánok foglalni a két szélsőséges szakmai nézőpont között, miszerint a kiállított műalkotások esztétikai hatását, autoritását csorbítják azok, illetve a másik nézet teoretikusai éppen ellenkezőleg, fontosságukat támasztják alá. A kiállításrendezői napi rutin szempontjai, a különféle leíró, didaktikus, értelmező stb. feliratok és írások technikai kérdései (méret, betűtípus, terjedelem stb.), illetve az intézményi stratégia oldaláról felmerülő releváns felvetések sem játszanak szerepet vizsgálatomban. A modern muzeológiában ezek régtől fogva a szakmai dialógus részét képezik, különböző felmérések, statisztikák, cikkek, tanulmányok foglalkoznak e témákkal.²⁹ A REÖK tízéves jubileumáról megemlékezve, néhány példa segítségével, konkrét tárlatok megidézésével járjuk körül a kiállítási gyakorlatban folytonosan felmerülő dilemmákat.

Újra és újra felszínre kerül az a kérdés, hogy a kurátor által kifejtett vagy sejtetett értelmezések, olvasatok textuálisan mennyiben, milyen mértékben jelenjenek meg egy kiállításon? Hol húzódik a határ a múzeumi térben a vizualitás és a szöveges interpretáció módoszatai között? A kiállítással szembesülve, mi válik a hangsúlyosabbá a befogadó szemében, a látvány vagy az olvasat? A manipulatív tényezők közé természetesen nemcsak a kiállításokat közvetlenül értelmező textusok számítanak, hanem egyéb elemző munkák, szakirodalmi, művészettörténeti, esztétikai kommentárok is.

A klasszikus, történeti múzeumi kiállításokon, legyen tematikus, csoportos vagy egyéni bemutatkozás, a rendezők évtizedek óta élnek a bőséges nyelvi tolmácsolás lehetőségével. Az elmúlt fél évszázadban azt is megfigyelhettük, nagyjából a konceptuális művészet hatvanas évekbeli szárnypróbálgatásaitól kezdve, hogy a képzőművészek is pontosan tudatában vannak a szavak bűvös erejének, így többen, szívesen integrálják műveikben a különböző textusokat, töredékeket, vagy éppenséggel betűk alkotta elemeket. Számosan közülük kifejezetten kép és szöveg határainak összemosisásával, esetleg éppen ellenkezőleg: a határok feszegetésével alakították ki életművüket. Ezzel is erősítve azt a rendezői gyakorlatot melyben a textualizált részletek túlsúlyba kerülhetnek a kiállításokon. Frazon Zsófia egy tanulmányában egyenesen „a betű a falon” fordulatról beszél – bizonyosan Mitchell

29 Vasáros Zsolt: *Kiállító-tér. Múzeumi tárlatok kézikönyve*. Múzeumi Iránytű 7. Szabadtéri Néprajzi Múzeum. Múzeumi Oktatási és Képzési Központ, Szentendre, 2010. pp.125-132. (További nemzetközi irodalommal.)

„pictorial turn” és Gottfried Boehm „*Ikonomische Wende*” vagy „*iconic turn*” teóriáinak analógiájára –, mely trópus idézésével a szerző érzékelteti a modern muzeológia új esélyeit a kiállítási szövegekben rejlő magyarázatok kiaknázásával. Persze e metafora használatával pontosan rögzíti, hogy elsősorban nem betűkről, hanem szövegekről van szó, melyek segítségével a múzeumi tudásra, illetve a különböző olvasatok kiállítási lehetőségeire utal.³⁰

A kérdés fontosságát jelzi a magyar muzeológiai párbeszédben történt megjelenése is. Az utóbbi fél évtized számos inspiratív kiállítása közül a kiragadott néhány példa érzékelteti a téma aktualitását, az útkeresések irányát. 2013-ban a Gallery by Night keretében a Stúdió Galéria *Betűszedés* című projektsorozata bőségesen élt az írott nyelv integrálásának eszközével. A debreceni MODEM *Gém/Gamekapocs* kiállításának záróakkordjaként rendezett beszélgetést kortárs művészek (Bukta Imre, Kótai Tamás) bevonásával szöveg és kép kapcsolatáról. A Szépirodalmi Figyelő folyóirat 2015-ös második számában különböző szakterületek kutatóinak bevonásával szentelt figyelmet a topiknak.³¹

Természetesen egy kiállítás jóval bonyolultabb képlet, finoman hangolt, komplex rendszer, mintsem egyfajta logika szerint összeválogatott tárgyak és az ott elhelyezett értelmező írások szimpla együtteseként értelmezhetnénk. A bemutatott alkotások, látványelemek sokfélesége számtalan kifejezési formát hozhat létre. A hazai szakterületen is sokszor idézett Friedrich Waidacher: *Az általános muzeológia kézikönyve. Metamuzeológia*, történeti muzeológia, elméleti muzeológia című művében Schoutenre³² hivatkozva, elvontságuk mértéke alapján négy fokozatot különböztet meg a muzeális prezentáció kifejezőeszközeiként. Eszerint az első a tárgyinformáció (az *expozitum*), a második a kontextus-információ (az *elrendezés*), a harmadik a grafikai információ (*magyarázat képekkel és grafikkákkal*), és csak az utolsó a *szöveges információ*, vagyis a feliratok.³³ Ez a kissé didaktikus, pedáns leltározás – figyelembe véve a kötet szempontjait –, de nem meglepő, mert a gyakorlatban ezek a területek általában összemosisodnak egymással.

30 Frazon Zsófia: *Betű a falon*. In: http://archiv.magyar-muzeumok.hu/tema/1589_betu_a_falon#_ftn1

31 Biró Annamária: *Erdély történeti reprezentációjától a zömök sárkányig*. pp. 25-34; Áfra János: *A textualitás szerepe a múzeumi élményben*. pp.35-45; Palkó Gábor: *A „filológiai tárgy” közvetítése*. pp.46-56; Kelemen Pál: *Ex libris: kép, könyv, keret*. pp.57-77. In: Szépirodalmi Figyelő, 2015/2.

32 F. Schouten: „*Target groups and displays in museums*” In: *Exhibition design as an educational tool*. (Reinwardt Studies in Museology 1). Leiden. 1984.

33 Friedrich Waidacher: *Az általános muzeológia kézikönyve. Metamuzeológia, történeti muzeológia, elméleti muzeológia*. Fordította: Mélyi József, Szőke Annamária. ELTE BTK Művészettörténeti Intézet, Bp. 2011. p. 174.

A jeles osztrák múzeumi szakember ugyan negyedikként említi a nyelvi ismeretők hatásait, ennek ellenére a tapasztalatok azt mutatják, hogy azok jelentős szerepet játszanak a publikum befogadási folyamatában. Aki figyelmes szemlélőként jár kiállításokra és a közönség reakcióit is vizsgálat tárgyává teszi, az pontosan tudja, hogy a látogatók jelentős része kötelességszerűen még a legszükszavúbb leírókarton információit is mantraszerűen elolvassa, majdnem annyi időt szánva a lapocskára tartalmára, mint arra a műtárgyra, amelyet a bűvös kis címke a szó varázslatos hatalma segítségével körülír. Persze az sem szükséges, hogy a vonatkozó ismeretek írva legyenek. Ki ne találkozott volna azzal a látvánnyal, amikor egy-egy patinás múzeumban a turisták *audio guide* készülékekre hajolva, jóváhagyásuk jeleként néha-néha nagyokat bólintva, átszellemülten hallgatják az apró masinából áradó monoton, gépi hangot. Nem lebecsülve e modernkori, személytelen ciceronék didaktikus szerepét, a befogadó figyelmét nemcsak megoszthatják, de természetesen az új ismeretek közlésével *értelmezését* is jelentős mértékben irányítják. Az utóbbi években egyre több intézmény már telefonos applikációkon is nyújt vendégeinek hasonló szolgáltatást. Itt a látványos videók, animációk, 3D-s rekonstrukciók még inkább elterelik a figyelmet az elénk tárt eredeti műalkotás látványáról.

Tovább tetézheti a problémákat, hogy az ezredfordulót követően egyre inkább elterjedtek az olyan kiállítások, ahol az intézmények a káprázatra, a lenyűgöző hatásra építenek – a műalkotás originális hatásának a rovására –, ezekben az esetekben már a bemutatott alkotások, műtárgyak *autonómiáját* befolyásolják a fantasztikusabbnál fantasztikusabb installációs megoldások. Sőt, a kiállítótér maga is lehet a zavar forrása. Több esetben szembesülünk azzal, hogy nemcsak helyszíneként szolgál, hanem hatékonyan *konkurál* a kiállítással, megosztván a nézők figyelmét a tárlat és az azt befogadó vizuális ingerekben gazdag közeg között. Egyrészt néhány évtizede az intézményi funkciók változásával, az újrapozicionálással párhuzamosan az új galériák és kiállítóterek maguk is számos esetben „műtárggyá” váltak. A nagy pénzalapokból gazdálkodó modern múzeumok sztárépítészeket bíztak meg a tervezéssel, céljuk a hatáskeltés mellett, a közönség minél nagyobb tömegeinek becsalogatása volt.³⁴ Más esetekben a klasszikus műemléképületek, eredeti funkciójuktól megfosztott iparcarnokok „újrahasznosításával” létrejött intézményeknél, melyekre az utóbbi évtizedekben világszerte találunk példákat, az épület *önmagában* erőteljes autonómiával rendelkezhet. Jó példaként szolgálhat a velencei biennálékon az Arsenale-ban megrendezett kiállítások esete. Számos alkalommal maga a lenyűgöző középkori hajóépítő csarnok fantasztikus architektúrája, puritán, ipari műemlék volta, hatásos léptéke, a térbeli installálás aprólékosan

34 Ébli Gábor: *Az antropológizált múzeum*. Typotex Kiadó, Bp. 2005. pp. 91-112.

megoldott, látványos professzionalizmusával kiegészülve, menti meg a látványt. Így a jó néhány esetben unalmas, semmitmondó alkotások között tikkadtan bolyongó nagyszámú közönség mégis csak valamifajta elégedettség-érzéssel távozhat a középkori hajógyár megkapó helyszínéről.

Visszatérve eredeti kiindulópontunkhoz, az értelmezések, különböző narratívák igenis jelentősen befolyásolják nemcsak az alkotásokról való vélekedést, de a befogadást is. Természetesen nem volt ez másképpen a régebbi korokban sem. Vegyünk példaként bármilyen klasszikus, a művészettörténet által kanonizált művet. Minden ismeretünk a tárgyról irodalmi forrásokból, visszaemlékezésekből, korabeli elemzésekből, tudományos feldolgozásokból áll, amelyek amúgy is eredendően szubjektívak, elválaszthatatlanok a szerző személyiségétől. Az az összetett hatás, amit az alkotás a nézőből végül is kivált, bizony a primer esztétikai észlelésen túl, igencsak a különböző irodalmi élményekre hagyatkozik. Mielőtt a humántudományos kutató is egy adott tárggyal közvetlenül foglalkozhatna, át kell, hogy rágja magát a szakirodalom folyamatosan növekvő „kásahegyén”.

A múzeumokban, galériákban a nyelvi megközelítések elsődleges színterei a kiállítások nélkülözhetetlen kellékei, a képcímkék, vagy képfeliratok. Ezek a tárgyról szóló releváns információkat tartalmazó táblácskák úgy tűnik, viszonylag kevésbé befolyásolják a nézőt, hiszen végeredményben nem tartoznak szorosan a kiállítási koncepciókhoz. Talán legfontosabb információtartalmuk az alkotások címe. Itt viszont már éberem kell figyelnie a rendezőnek, hiszen a műveknek a közvélemény körében *rögzült* címei igenis visszahatnak a látványra. Vegyünk egy közismert példát. Tiziano urbinói *Vénuszán* például nincsen semmi utalás, értelmező attribútum a fekvő női akt istennői mivoltára, mégis a római szerelemistennő nevét őrizte meg a kollektív tudat az alkotásról. Másrészt a modern és kortárs művek kapcsán a művésztől származó címadások tudatosan irányíthatják az értelmezést, könnyíthetik a befogadást. Az igaz, hogy amit nyerünk vele a vámon, elveszítjük a réven, hiszen a címben megfogalmazott, kódolt narratíva, amennyire hasznos lehet, éppoly könnyen más irányokba is elterelheti a nézőt.

A képek címadása egy hosszú, történetileg kialakult folyamat eredménye, amelynek megkérdőjelezhetetlen folytonosságát csak az absztrakt festészet narratívaellenes, új képi logikája írta felül. Pontosán ennek egyik gyakorlati lecsapódása volt az elmúlt évtizedekben a kortárs művészek körében divatozó *címnélküli* címjelölések szokása is.

A XVI. századtól kezdve, képtípustól függetlenül szaporodnak azok a festmények, ahol a kép virtuális térben helyeznek el a festők magyarázó textusokat, hogy rávilágítsanak ábrázolásuk valós tartalmaira. Példának okáért, Dürer 1519-ben Miksa császárról készült portréja a bécsi Kunsthistorisches Múzeumban bő-

ségesen él a szöveges argumentáció eszközével, amire a nézőnek szüksége is van. Hiszen abból megtudható, hogy a nagyon is elevenként ábrázolt uralkodó a festmény készülését idejekor már nem tartozott az élők sorába. Még nagyobb fejtörést okozna Albrecht Altdorfer *Nagy Sándor csatája* című festménye (Alte Pinakothek, München), ha nem kísérné magyarázó felírat. A víziószerűen megjelenített, grandiózus, szürreális tájban, az örvénylő kék fellegek alatt, a két roppant páncélos lovassereg összeütközéséről az égben lebegő, latin feliratú tábla igazít el, így történeti ismereteink között a megfelelő helyre (az issosi csata) kerül a bonyolult csoportkompozíció. A sort persze folytathatnánk a végtelenségig.

A reneszánszban, a modern kori múzeumok előzményeinél, már fölmerült a gondolat, hogy a gyűjtött tárgyakat magyarázó információkkal lássák el. A XVI. században élt humanista tudós, író, orvos, Paolo Giovio (1483-1552) híres embe-
reket felvonultató Múzeumának (*musaeum virtutis*), a jeles tudósokat, művésze-
ket, államférfiakat kísérő ismertetői félévezredes hagyományt indítottak útjára.³⁵
A manierizmus, illetve a kora barokk időszakában alkotó, Cesare Ripa (1555-1622) *Iconologia* című emblémás könyvének az ábrázolásokat ugyanazon az oldalon kísérő leírásai szintén inspiratív mintaként szolgálhattak a késői utókornak a ki-
állítások leíró kartonjaihoz. Bár sohasem feledkezhetünk meg arról, hogy bár-
mennyire is fennállnak formai analógiák, a kiállítások nyelvi elemei egészen
másként hatnak, mint egy könyv, vagy egy számítógépes monitoron olvasható
információ-halmaz.

A „*látvány vagy olvasat*” kérdéskör fontos mérőföldkövét jelenti a szürrea-
lizmus nagymesterének, René Magritte-nak a munkássága. A *képek árulása* (*La*
trahision des images) című ikonikus festményen,³⁶ a festett pipa alatti, írott magya-
rázat „*Ceci n'est pas une pipe*” (ez nem egy pipa), első olvasatban némileg ironikus-
nak tűnhet. A festő pontosan tudatában volt annak a ténynek, hogy a nézőre, mint
kreatív befogadóra szükség van a képek életre keltésében. Egészen direkt módon
vonta meg a határt a látvány és a fogalmi gondolkodás között. Itt az írott mondat
sajátos hatásával a realitásba rántja vissza a nézőt, hiszen tudatosítja, hogy „csak”
egy képről, és nem a valóságról van szó. A kép címe még ennél is tovább megy,
amennyiben egyenesen árulásról tudósít. Ebben az időszakban a festő Perreux-
sur-Marne-ban dolgozott, ahol kimunkálta a képek és a nyelv kapcsolatáról nagy
hatású elképzeléseit, illetve legtöbb idevonatkozó festménye is ekkor készült. Ösz-
szefoglalva *L'Usage de la parole* (A szavak alkalmazása) néven szokták emlegetni

35 Bene Sándor: *Az „Erény Múzeuma”*. 7–8. szám, 4. évfolyam, 7. szám.
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-%E2%80%99Ereny-muzeuma%E2%80%9D>
36 Michel Foucault: *Ez nem pipa*. Athenaeum 1993/ 4. pp. 141-165.

e műveket.³⁷ Kanonikussá vált képregényében a belga festő pontokba szedte vo-
natkozó gondolatait, melyek közül az egyik vizsgálati szempontunkból különösen
érdekes: „*A festményeken a szavak ugyanabból az anyagból vannak, mint a képek*”.³⁸
Eszerint Magritte világában nincs különbség irodalom és képzőművészet között!

Az 1960-as években a *concept art* legfontosabb teoretikusa Joseph Kosuth
gondolta tovább ezeket az elképzeléseket. *Egy és három szék* című 1965-ös instal-
lációjában egyszerre járta körül a tárgy, a leképezés és a fogalmi gondolkodás ka-
tegóriáit, magasabb szintű meta/valóságot hozván létre a múzeumi térben. Kosuth
számára „*A művészeti problémák alapvetően nyelvi természetűek*”.³⁹ Ennek a kije-
lentésének alátámasztására létrehozott szótár-munkái, ahol a szótárakból kiemelt
szócikkek fekete-fehér fénymásolatok formájában, mint „műtárgyak” kerültek
a kiállítótér falára felszabadító, inspiráló erővel hathattak a kiállítás rendezések ko-
rabeli gyakorlatára is. Az utódok, követők munkásságában a szöveg már sokszor
sajátos vizualitásában jelentkezik, látvánnyá válik, mely egyszerre értelmezés és
ugyanakkor esztétikai tartalmakkal is bír, úgyszólván egyidejűleg *látvány és annak*
olvasata. A kaliforniai konceptuális művészet fontos alakja, John Baldessari vizu-
ális és nyelvi elemeket ötvöző alkotásaiban szintén nagy hatást fejtett ki e téren.
Az olyan művészek, mint Martha Rösler, vagy a *pop art* második hullámával startoló
Ed Ruscha írott textusokat felvonultató képei ugyancsak közelítették egymáshoz
a két ellentétesnek tűnő álláspontot. A magyar kortárs művészet kapcsán Csontó
Lajos szöveg-kép viszonyokat boncolgató alkotásai egyaránt szolgálhatnak adekv-
vát példákkal. A két különböző megközelítésmód ilyen tudatos feldolgozásai, prog-
ramszerű megjelenései bizonyonnyal inspirálják a kurátori gyakorlatot is a szövegek
még bátrabb használatára.

E vázlatos művészettörténeti tallózás után ideje újfent visszatérni eredeti
gondolatmenetünkhöz. Kiállításunként természetesen különféle – írott és élőszó-
ban elhangzott – olvasatokkal találkozhatunk. Nemcsak a falfeliratokra, a tárlat
egy-egy részegységének bevezetőjeként szolgáló táblákra, bizonyos kiemelt mű-
tárgyakat értelmező, a kurátori koncepcióban fontos szerepet játszó leíró karto-
nokra gondolhatunk, hanem idesorolhatjuk a kiállítás megnyitók, interjúk, vagy
a kiállításon, monitoron látható és halható kurátori elképzeléseket, illetve az alkotói
koncepciókat ismertető, értelmező textusokat is.

Tulajdonképpen már a tárlat címével megkezdődik a befolyásolási folya-
mat. Áfra János a textualitás szerepéről értekezve a múzeumi élmény kapcsán

37 José Pierre: *Magritte*. Fordította: Dévai Mária, Havas Lujza, Corvina Kiadó, Bp. 1993. pp. 33-46.
38 José Pierre (1993), ld. m.
39 https://hu.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth

kiemelte, hogy a kiállítás címe fő vonatkoztatási pontként szerepel, mind az alkotásokat, mind az interpretációkat illetően.⁴⁰ Ez alakítja ki egyrészt azt a koordináta-rendszert melyben az alkotások egyfajta logika szerint megtalálják helyüket, másrészt a közönség számára is igazodási sémát jelentenek.

A számtalan funkciót betöltő szövegek a kiállítási enteriőrben a látványnak általában csak egy részét képezik, de tartalmuknál fogva, abban az esetben, ha küldetésüket teljesítik – azaz elolvassuk őket –, artikulálják a végeredményt. Így a szavak hatalma fokozódik a képekével szemben. Ez zavarba ejtheti a kortárs „ikonodulokat”, hiszen sokan úgy gondolják, hogy napjainkra felgyorsult világunk, illetve a vizuális élmények totális áradatában egyre inkább a képek veszik át a hatalmat az irodalom fölött.⁴¹ Nem beszélve arról a klasszikus toposzról, amely elsősorban a képzőművészeti praxis, az alkotók oldaláról érkezett, jelesül, hogy a képekről egyrészt nem lehet, és nem is érdemes beszélni, hiszen azt a sűrítettséget, komplexitást, amit egy-egy képzőművészeti alkotás magában koncentrált, a verbalitás korlátolt eszközeivel meg sem tudja közelíteni.

Fontos tudatosítani, hogy ezen a helyen nem Mitchell „*ekphrasztikus szkepszis*” (*ekphrastic indifference*) fogalmát értem, mely esetében a szerző kifejtette, hogy a verbális reprezentáció nem képes megjeleníteni tárgyát úgy, mint a vizuális bemutatás.⁴² Ez a hely inkább a leírásra vonatkozik, példánk ellenben ezen jóval túlmutató területeken is elvitatja a kompetenciát a narratívától. Nem árt hangsúlyozni azt is, hogy Mitchell egyébként a verbális és a képi reprezentáció kapcsolatát egyfajta örökös, korszakonként különböző előjelekkel váltakozó dualisztikus küzdelemként értelmezi.⁴³

Hogy csak egy klasszikus példát említsek, Lessing *Laokoon* (1766) című értekezésében még a két kifejezésmód diszkrpanciájáról beszélt. Nézete szerint, a költészet az időbeli dimenzió artikulálására is alkalmas, ami a képzőművészetről nem mondható el, ezért sommás következtetése szerint az irodalom az elsőrendű. A korai bizánci ikonfestészeti hagyományban pont fordítva gondolták. Az ikonisz-

telők érvelésének alapját éppen az támasztotta alá, hogy a képmásokon láthatóvá vált az, amelyről a nyelv „csupán” értekezett. Krisztus, Mária és a szentek alakját a képmások viszont emberi valójukban mutatták be.⁴⁴ Napjainkra bonyolultabb lett a képlet, hiszen a kiállítások egy részénél visszafordult ez a folyamat, mivel *nem* az irodalom láthatóvá tételéről, hanem éppen ellenkezőleg, a látható értelmezéséről van szó.

Évtizedekig szakmai konszenzusnak számított a muzeológiában, hogy a történeti kiállítások, képzőművészek életmű kiállításai mintegy képes enciklopédia működnek a bemutatott tárgyak, és az őket értelmező, nyomtatott magyarázatok kettős fénytörésében. A múlt elemzéséhez a leírások didaktikus hatására a rendezőnek szüksége van. De mi a helyzet a modern, vagy a kortárs művészet esetében? Milyen mértékben kell és szabad kontextuális védőfalat építenünk a műalkotások köré? Az esztétikai élményen túl, a jelentés értelmezése milyen arányban váljék uralkodóvá a tárlaton? Egyáltalán lehet-e *szövegek nélküli* kiállítást készíteni, hogy mind a közönség, mind a szakma kritikáját ne vonjuk magunkra? Lakner Lajos a történeti kiállítások kapcsán megjelent tanulmányában azt állítja, hogy a kiállítások rendezőjének voltaképpen arról kell döntenie, hogy *elvarázsolni* vagy *tanítani* szeretné-e a látogatót?⁴⁵ Nehéz megtalálni a középút.

Erre számos példával szolgálnak a kortárs kiállítások. A szinte teljes szöveg nélkülségtől a túl-textualizált megoldásokig minden variánssal találkozhatunk. Külön esetet képeznek azok, amikor a művész ír magyarázatokat, értelmezéseket saját munkáihoz. Ez legalább annyira hasznos lehet, mint amennyire gyanússá is válhat.

A szegedi REÖK saját kiállítási gyakorlatából említsünk néhány példát. A 2007-es év végén az akkor újonnan alakult intézmény tereibe adaptált – eredetileg a Magyar Nemzeti Múzeumban megrendezett – *Sajtófotó* kiállítás a plakátján is piros betűkkel hirdette a „*Nem kell a szöveg!*”, tömör felszólítást, amely egyértelművé tette a kurátori koncepció opozícióját.

40 Áfra János: *A textualitás szerepe a múzeumi élményben*. Szépirodalmi figyelő, 2015. 2. sz. pp. 35-45.; 37.

41 W. J. T. Mitchell: *The Pictorial Turn*. Artforum, 1992/3. pp. 89-94., magyarul: W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat*. In: http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html; Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Was ist ein Bild. Hrsg: G. Boehm. München, 1994. pp. 11-38.; Horst Bredekamp: *Fordulópontok*. In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*. L'Harmattan Kiadó, Bp. 2005. pp.11-21; Hornyik Sándor: *A képi fordulatról*. In: <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417#footer>

42 W. J. T. Mitchell: *A képek politikája*. Válogatott írásai. Tanulmányok. (Szerk. Szőnyi György Endre-Szauter Dóra). Ikonológia és műértelmezés 13. Szeged, 2008. p. 194.

43 Mitchell (1992), ld. m. pp. 48-50.

44 Hans Belting: *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt*. Balassi Kiadó, Bp. 2000. p. 147.

45 Lakner Lajos: *Szöveg és kép a történeti kiállításokon*. 2012/4. https://www.researchgate.net/publication/297419395_Szoveg_es_kep_a_torteneti_kiallitasokon_Text_und_Bild_in_den_historischen_Ausstellungen_Text_and_Picture_on_historical_Exhibition



A XXV. Magyar Sajtófotó kiállítás plakátja (REÖK, Szeged, 2006)

A címadás fontosságára jellemző hasonlatként Ázbej Kristóf *Az emberi kaland nagytérképe I.* című térinstallációját érdemes vizsgálat tárgyává tenni.⁴⁶ A cím, így önmagában, csak a projekt komplexitására utal, de meg sem közelíti a munka bonyolult jelentésrétegeit. Ezért több nyelven megfogalmazott (latinul, angolul, franciául, magyarul), különböző irányból közelítő, rövid, értelmező alcímek futottak körbe az installáción. A címek igen szélesre tárták az értelmezések lehetőségeit, tág teret biztosítva a néző beleérző képességének.

A művész Párizs melletti, bagneux-i kétszobás lakásának rekonstrukcióján a falakat, padlótól a plafonig színes folyóiratokból kivágott, több ezer darabból összeállított montázsként egy 52 négyzetméteres óriás kollázs díszítette. Az alkotó a nyolcvanas évek elejétől kezdve, mintegy három évtizeden keresztül a saját lakásának falaira kezdte (el) felapplikálni a kiollózott fotókat. Számára fontos alkotások reprodukciói mellett művészek, tudósok, költők, írók és akkori népszerű együttesek, popzenészek felvételei kerültek a falakra. Kezdetben a képek egyfajta vizuális jegyzetanyagként egyszerre jelentettek kiindulót, illetve igazodási pontot a művészi gyakorlathoz. Később, amikor az alkotó szubjektumán keresztül szelektálva, rendszerre kezdett formálódni a mű, végeredményben enciklopédikus adatbázissá is alakulva, a hétköznapok környezetéből a korszak kollektív emlékezetének em-

⁴⁶ Beke László: *Palimpszeszt és montázs. Újművészet*, 2016/8. pp. 38-41.; Nátyi Róbert: *Szubjektív enciklopédizmus*. In: <http://tiszatajonline.hu/?p=104980>

lékműveként kezdett funkcionálni az együttes. A fehérre festett falú, 1:1 arányú makett külső falán körbefutó fekete mondatszalg hirdette az installáció különböző címeit, elnevezéseit, jelentésrétegeit, amely már önmagában is jelezte az alkotást megközelítő nézőnek a meglehetősen sokrétű mű összetett tartalmait.

A *Memory Motel* (emlékezet motel) elnevezés utalt a projekt hétköznapi, használati jellegére, hiszen több mint negyedszázadon keresztül a művész barátainak, ismerőseinek, kollégáinak, számos Párizsba vetődő hazánkfának adott vendégszállást a kétszobás apartman. A *The Big Memory Generator* (A nagy memória generátor) cím szintén az emlékezet, emlékezés funkcióját idézte fel a mű kapcsán, tulajdonképpen mára a több évtized alatt készült művészi processzus emlékművévé is vált. Az alkotás következő értelmezési tartományát a latin *eulogium memorabilia* elnevezés árnyalta. Az emlékezetes események dicsőítése cím pontosan határozza meg a képgyűjtemény funkcióját. Így vált az alkotás tiszteletadásá a kultúra maghatározó alkotói, illetve alkotásai előtt. A következő titulus, a *Musée X-Point-Zéro*, a projekt múzeumi, gyűjteményi jellegére utalt, de talán André Malraux képzeletbeli múzeumkonceptiója is befolyásolta születését. A címek között a *Big data science* elnevezés is erre hivatkozott. Az internet korában elképzelhetetlenül hatalmasra bővített virtuális képtárai, gyűjteményei tulajdonképpen ennek a Malraux-i gondolatnak megvalósulásaiaként is értelmezhetők.



Ázbej Kristóf: *Musée X-Point Zéro. Az emberi kaland nagytérképe I.* (REÖK, 2016, fotó: Dusha Béla)

A másik véglet, ahol a képek aligha tartanak számot valamifajta bonyolult kontextusba ágyazásra, a REÖK 2016 végén a cseh származású Jan Saudek fotográfiáiból szervezett kiállítása volt. „A világon a legjobban festő szeretnék lenni, mégpedig elismert festő” –nyilatkozta a fotográfus. Saudek szinte mindegyik fotóján – még a monokróm, fekete-fehér expozíciókon is – érezzük ezt a hön áhított festői-séget. Kompozíciói gondos mérlegelés – rajzi előkészítő vázlatok – eredményeként jöttek létre. Színei is inkább egy festőművész palettájának a koloritjára emlékeztetnek, mintsem egy fotográfuséra. Látásmódja is a késő barokkból, klasszicizmusból kinövő romantikusok látomásos, költői ihletésű víziókat megjelenítő alkotásaira emlékeztet. Goya késői fekete korszakának lidérces fantazmagóriái, Johann Heinrich Füssli *Rémálmának* az alvó alakon lovagló démonai, Gericault sötétből felvillanó nyugtalanító aktjai és alakjai idéződnek fel tudatunkban. Gustav Moreau erotikus, egzotikus és szimbolikus látomásai is fölsejlenek ihlető forrásként, vagy a preraffaelita festők (Rossetti, Burne-Johns, Hunt) hatásával is számot kell vetnünk Saudek világának a felfedezésekor. Képeinek középpontjában az emberi test áll. Központi témája az erotika, a szexualitás, de mindeközben nem feledkezik meg a kérlelhetetlenül múlt időről. A test számára különböző, szimbolikus, metaforikus tartalmakkal bír. Érosz és Thanatosz hatalma egyszerre jelenik meg a képeken. A fotókat a valóság és az illúzió határán egyensúlyozó, sajátos állomszerű hangulat lengi be.



Jan Saudek kiállítása, (REÖK, 2016. október – 2017. január, fotó: Dusha Béla)

Az előző, a megnyitón, kötetlen előadás keretében, élőszóban elhangzott mondatok mind, valamilyen módon jellemzik Saudek művészetét, de amennyiben írások segítségével művészettörténeti kontextusba helyeznénk a kiállítást, úgy az már valami másról beszélne, mint amit az elsősorban a retinának szóló képek legbensőbb kódjukban őriznek. Úgy éreztük, a túl sok magyarázat hiteltelenné tenné a kiállítást, így inkább ezt az eseményt kísérő kommunikációban, illetve a különböző tárlatvezetésekben, múzeumpedagógiai foglalkozásokon pótoltuk. A címben megfogalmazottakra reflektálva: a látvány részesült előnyben az olvasattal szemben.

Legutóbb, éppen a *Műalkotás, mint látvány* konferencia helyszínéül is helyet adó kiállítóteremben, melynek díszleteként a Magyar Képzőművészeti Egyetem *Best of Diploma 2017* válogatás-kiállítása szolgált, az írásos argumentáció igen gazdag jelenlétével találkozhattunk.⁴⁷ A műveket kísérő, magyarázó sorokat maguk az alkotók fogalmazták, majdnem minden esetben továbbterelve a nézőt egy karakteres olvasat irányába. Sőt, egyes munkák ezen túlmenően is kívánták az irodalmi dokumentációt, az alkotások előtt megállva, a néhány oldalas füzetből kaphatott bőséges magyarázatot az érdeklődő. Amire szükség is volt, hiszen a tematikailag és műfajilag is meglehetősen összetett kiállítás a nagy létkérdésektől: szerelem, élet, halál gondolatkörein keresztül, a nemi szerepek témáig, vagy a nagyvárosi életmód történéseitől kezdve a szociológiai, társadalmi olvasatokig felmerülő számos kortársi aspektusra reflektált.

Végezetül álljon ehelyütt egy David Freedbergtől származó gondolat, miszerint a képtárak általában elfojtják a közönség érzelmi benyomásait, hiszen a művészettörténet, illetve a művészetelmélet kategóriái alapján gondolkodva, ebből a kényszerítő sablonból nehezen kilépve, elsősorban didaktikus célokat szolgálnak.⁴⁸ Az ismeretek átadása valóban fontos szempont. A kurátor felelőssége, hogyan él szakmai repertoárjának eszközeivel, koncepcióját miként, milyen csatornákon keresztül érvényesíti, de emellett milyen módon őrizheti meg az alkotások szuverenitását, esztétikai hatását. Így az értelmezések mellett a műalkotásról, mint látványról sem feledkezhünk meg.

⁴⁷ Muladi Brigitta: *Nők, felhők, nem hiú remények*. In: *Best of MKE 2017*. Újművészet, 2017/ 9. pp. 4-8.

⁴⁸ David Freedberg: *Az ábrázolás hatalma: válasz és elfojtás*, Athenaeum, 1993/4, pp. 223., 229.

Varga Tünde

LÁTVÁNY ÉS LÁTVÁNYOSSÁG A KORTÁRS MŰVÉSZETBEN

Az *akharnaibeliek* című színművében ügyeskedéssel és ármánykodással vádolta Kleónt, valamint azzal, hogy prostituált, aki a legtöbbet ígérőnek adja oda magát.

A következő évben, a *Lovagok*-ban uralkodni vágyó és becstelen rabszolgának nevezte Kleónt, aki elviselhetetlenné tette mások számára az életet, és akitől meg kellene szabadulni ...

Arisztophanész mindezt egy autokrata háborús vezérről írta, aki a népszerűsége csúcán állt.

Az athéniak mindkét darabnak első díjat szavaztak meg.

És megszavazták Kleónnak a háború folytatását.

Joseph Heller: *Képzelték el*

Tony Bennett a *documenta 14* szöveggyűjteményében *A kiállítási komplexum* című 1988-as, újrapiublikált tanulmányához *Exhibition, Truth, Power: Reconsidering the Exhibitionary Complex* címen írt bevezetőben arra a kérdésre keresi a választ, hogy milyen szerepet töltenek be az olyan kortárs művészeti mega-kiállítások, mint a *documenta 14*.⁴⁹ Bennett *A kiállítás komplexumban* a múzeum mint intézmény létrejöttét vizsgálta, és alapkérdése az volt, hogy az igazság bizonyos rezsimjeinek működtetésével hogyan alakul a hatalom gyakorlata.⁵⁰ Mint írja, a Kristálypalota „a modern múzeumok inkubátorintézménye, melyben a múzeumok a nyilvánosság elé tárt látványosságújjformáját jelentették”, ez pedig a látványosság funkcióját is megváltoztatta: a tudomány, a művészet és az ipar bemutatásával többé már nem az uralkodó, hanem a tőke hatalma került bemutatásra.⁵¹ A 19. század végéig –

49 Tony Bennett: *Exhibition, Truth, Power: Reconsidering the Exhibitionary Complex*, In: *The documenta 14 Reader*, szerk. Quinn Latimer és Adam Szymczyk, Prestel, 2017. pp. 342-352. A *documenta 1955-től öt évente a nemzetközi kortárs művészet legrangosabb száznapos kiállítása Németországban, ötven helyszínen.*

50 Tony Bennett: *A kiállítás-komplexum*, In: *A gyakorlatlaltól a diskurzuszig*.http://www.mke.hu/sites/default/files/szoveggyujtemenyTT_0406_0518.pdf

51 Korábban a látványosság helyei a nyilvános kivégzések voltak, ahol az uralkodó saját hatalmát mutatta be, ezek a látványosságok, a nyilvánosság tekintete elől a börtön falai közé szorultak vissza, míg a korábban nem nyilvános gyűjtemények fokozatos megnyitásával a kiállítások látványossággá váltak. Vö. Michel Foucault *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Gondolat, Bp., 1990, vagy Tony Bennett: *The Birth of the Museum*, Routledge, NY., 1995.

az evolúció elméletével újabb alapot kapó –, a kulturális különbségeken alapuló kiállítási struktúrák olyan biopolitikai gépezetet hoztak létre, mely nem csak a világképet formálta, hanem a polgári társadalom énképét is.⁵²

Míg a 19. század végéig tehát a múzeum az igazság politikájának egyik megkülönböztetett intézménye, Bennett kérdése az, hogy milyen formát ölt a kiállítás komplexum ma, illetve, az igazság és a hatalom milyen kapcsolatát alkotja meg? A *documenta 14* szempontjából megfogalmazva pedig, hogy a „művészet kiállításának intézményi kontextusa hogyan változott meg ahhoz a pozícióhoz képest, melyet a kiállítás komplexumban korábban betöltött, illetve hogy az igazság és a hatalom milyen kapcsolata biztosítja újabban a gyakorlatát?”⁵³ Bennett szerint, annyi az elmozdulás, hogy míg a 19. században a múzeumok a magaviselet irányításának (*conduct of conduct*)⁵⁴ gyakorlatához kapcsolódva az egyén önszabályozásának helyei, ahol az egyén a *társadalmi osztályának tagjaként* kerül megszólításra, addig az 1950-es évek után az egyén már a *kulturális közösség tagjaként* lesz lényeges. Ennek megfelelően a kulturális közösségek közötti kapcsolatok kerülnek előtérbe, a kiállítások pedig a kultúrák közötti megértés és tolerancia helyeivé válnak. Bennett szerint ez a kortárs kiállításokra értve az igazság formálásának új gyakorlatát jelenti, mely részét képi a lakosság rendszerezésének és irányításának. Tudniillik része annak a „*liberális tolerancián alapuló beszédmódnak, mely a domináns és marginális kultúrák közötti kapcsolatot úgy irányítja, hogy az a hatalmi egyenlőtlenségüket semmiképpen ne zavarja meg*”.⁵⁵ Azaz „*a tolerancia ideája a marginális csoportok követeléseit inkorporálja, anélkül, hogy felborítaná azoknak a normáknak a hegemóniáját, melyek marginalizálják ezeket a csoportokat*”.⁵⁶

A művészeti világ egyenlőtlen erőviszonyainak másik jelentős szegmense az a változás is, amely a művészet és tőke kapcsolatában tapasztalható. Ugyanis az 1950-es évektől jelentős és erőteljes kapcsolat fedezhető fel a művészeti múzeumok és a globális tőke képviselői között.⁵⁷ Ez pedig az osztálykülönbségek áthidalására tett kísérlet háttérbeszorulásával is együtt jár. A kérdést azért is nehéz

figyelmen kívül hagyni, mivel a művészet egyre látványosabban fonódik össze a neoliberális gazdasággal.⁵⁸ Andrea Fraser 2011-es tanulmányában a vezető gazdasági szereplők és a művészeti szféra kapcsolódási pontjait mutatja ki, és statisztikai kimutatások alapján nevezi meg a cégbirodalmaikat, illetve a művészeti intézményekhez fűződő érdekeltségeiket.⁵⁹ Mint Fraser rámutat: „*ugyan azt állítjuk magunkról, hogy progresszív társadalmi erőt jelentünk, de amíg a tevékenységünket az egyenlőtlenséget generálók támogatják, az csak ennek az egyenlőtlenségnek az igazolásához járul hozzá*”.⁶⁰

Dean Kenning és Margareta Kern szerint az a presztízs, amely a kortárs művészethez kapcsolódik, arra is használható, hogy újratermelje a hierarchikus viszonyokat, a kizárólagosságon alapuló kapcsolati tőkét, becsempéssze az előnyt élvező versengő egyén neoliberális (vállalati)kultúráját, kizsákmányolja a fizetetlen vagy alulfizetett munkaerőt, vagy művészetként tált dzsentrifikációs projekttel járuljon hozzá az ingatlantulajdonosok profitszerzéséhez.⁶¹

Gregory Sholette *Delirium and Resistance* című könyvében ugyanezeket a kérdéseket tekinti át.⁶² Egyfelől ő is kiemeli, hogy újabban a művészetet, mint vagyontárgyat (asset), vagy kockázati tőkealapot (hedge) kezelik. Másfelől Sholette is elemzi a Kenningék által említett jól ismert jelenségeket: azaz a művészet spekulatív gazdasági rendszerben való részvételét, a gyűjtők, illetve befektetők

52 Bennett (2017): l. m. p. 345.

53 Bennett (2017): l. m. p. 345.

54 Michel Foucault: *A szubjektum és a hatalom*. In: *Testes könyv*. Ictus, Szeged, 1997. *A conduct of conduct*; a kifejezés értelmezéséhez lásd a fordítói lábjegyzetet, p. 84.

55 Bennett (2017): l. m. p. 348.

56 Wendy Brown: *Regulating Aversion: Tolerance in the Age of Identity and Empire*. Princeton UP, Princeton, 2006. p. 36.

57 Az egyik korai példa Thomas Hoving Metropolitan Museum of Art élére történő kinevezése (1967-77), aki bevezeti a múzeum finanszírozási és PR-stratégiájába a ma már általános gyakorlatnak számító céges rendezvényeket, VIP tárlatvezetéseket és a látványos kasszasikerű kiállításokat.

58 A művészet kereskedelmi szempontból prominens szegmense pénzügyileg alig érezte meg a 2008-as válságot. Olav Velthuis arra mutat rá, hogy csupán két évig lehetett érezni a hatását, és ellentétben a korábbi tendenciákkal, amikor a művészeti piac ugyanúgy stagnált, mint a gazdaság többi része, 2010-ben az aukciós árak ismét szárnyalni kezdtek. Ennek oka, hogy a legfelső gazdasági réteget alig sújtotta a válság, illetve hogy a művészeti piac a spekulatív tőkeátcsoportosítás területeként szolgált. Olav Velthuis: *The Contemporary Art Market between Stasis and Flux*. In: *Contemporary Art and its Commercial Markets*. szerk. Olav Velthuis – Maria Lindt, Sternberg, Berlin, 2012.

59 Andrea Fraser: *L'1%, C'EST MOI*, In: *Texte zur Kunst*, 2011. September, p.114-127. Fraser 2016-ban a barcelonai MACBA-ban megrendezett életmű kiállítása ugyanezt a címet kapta. A kiállításban szerepel az *Actions! Countdown* (2013) című munkája, mely 2 perc35 másodpercig mutat egy-egy diát. A diákon azok a leggazdagabb és legbefolyásosabb emberek láthatók, akiknek valamilyen vezetői, bizottsági érdekeltsége van a New York-i MoMA-ban. A diákon az arcképek, a becsült vagyonuk, a MoMA-ban betöltött tagságuk vagy kapcsolódásuk van megjelölve, és az, hogy a MoMA legalacsonyabb fizetési kategóriájába eső munkatársának éves jövedelmét hány perc alatt keresik meg. Mindez természetesen az intézményben megjelölt intézménykritika egy esete.

60 Fraser (2011): l. m. p. 124.

61 Dean Kenning és Margareta: *Art and Politics*, In: *Art Monthly*, September, 2013, 2. A krízis, mint megjegyzik „*a neoliberális rendszer legitimizációs krízisét is jelenti*”, mely ugyan kiváltotta „*a magán-, és vállalati érdekek szerint cselekvő korrupt politikai elit elleni dühöt*”, de „*nem jelentett krízist a gazdasági elit számára*.” (Kenning 2-3).

62 Gregory Sholette: *Delirium and Resistance: Activist. Art and the Crisis of Capitalism*. Chicago UP, Chicago, 2017.

beláthatatlan nagyságú vagyonát, szemben az alulfizetett, vagy prekariátus (művészeti)⁶³ munkával (ilyen például a művészeti intézményrendszer dolgozóinak kizsákmányolása, a kötelező szakmai gyakorlat, az önkéntes munka, vagy a művészeti hallgatók tandíjhitel adósságának problémája). Továbbá a városi dzsentrifikációs projektek befektetőket és a jómódú rétegeket szolgáló infrastruktúráját, melyhez a városok kulturális versengésében a biennálék és művészeti fesztiválok ugyanúgy csalik, mint az egy-egy városi terület revitalizációjához kapcsolódó projektek.⁶⁴ Azaz a múzeumok, vagy a megakiállítások nem csak a tőke hatalmának bemutatási helyei, mint ahogy a Világkiállítás esetében volt, hanem a kreatív iparágak egyik szegmensévé váltak.

Bennett szerint részben ez is oka annak, hogy a nagy intézmények ma már kevésbé tartják szem előtt azt a korábbi törekvést, mely még a középosztály értékrendje alá akarta vonni a munkásosztályt. A biennálék vagy a nagy nemzetközi művészeti kiállítások pedig tovább mélyítik ezt a különbséget. Arra mutat rá, hogy mivel a művészeti kiállítások az újabb művészeti tendenciák bemutatására szakosodtak, és a különböző kultúrák közötti kapcsolatokra fókuszálnak, gyakorlatilag nem tesznek mást, mint a művészet azon szerepét emelik ki, amit az „*betölthet a különböző kultúrák elit képviselői közötti kapcsolatokban*”.⁶⁵ Saját kutatására hivatkozva állítja, hogy a kiállításokat elsősorban szakmai érdeklődésük és/vagy egyetemi végzettséggel rendelkezők látogatják. Hans Haacke *World Poll* (2015) műve (illetve számos korábbi változata) jól illusztrálja Bennett felvetését.⁶⁶ Az a mechanizmus, ahogy újratermelődik a művészeti intézményekben való részvétel szelekciós mintázata, Bennett szerint túl nagy történelmi súllyal nehezedik ezekre az intézményekre

63 A prekariátus fogalom művészeti munkára vetítése szintén kérdésekkel terhes. Ugyanis nem mindegy, hogy az Abu Ghraibban fogvatartottak helyzetére értjük, mint Judit Butler, vagy például a MoMA, vagy Tate Modern dolgozóira.

64 A háttérben meghúzódó befektetői vagy városvezetői érdekek gyakorlati hozadéka a lakosságcsere, melyre magyar példa a díjnyertes Corvin negyed Szigony-projektje. A városok a nem kívánt, problémás lakosságtól való megtisztításának egyik markáns elmélete Charles Booth tábornoktól származik <https://booth.lse.ac.uk/>. A kérdéshez lásd még: Wessely Anna: *A kultúra mint csaló*. In: *Jelenkor*, 2005 48/9. vagy Jamie Peck: *Struggling with the Creative Class*, In: *International Journal of Urban and Regional Research* 29/4, (2005), pp. 740-770.

65 Bennett (2017): I. m. p. 350. Bennett ehelyütt 2016-os kutatására hivatkozva állítja, hogy az ausztrál lakosság, egyharmada, kulturális és társadalmi helyzeténél fogva, soha nem járt kiállításokon. Tony Bennett – Modesto Gayo: *For the Love (or not love) of Art*. In: *Occasional Papers*, Sidney, 2016 vol. 6 no. 3. p. 1-21. [20https://www.westernsydney.edu.au/__data/assets/pdf_file/0016/1137130/Topics_Vol_7_No_3.pdf](https://www.westernsydney.edu.au/__data/assets/pdf_file/0016/1137130/Topics_Vol_7_No_3.pdf)

66 Hans Haacke 2015-ös Velencei biennáléára *World Poll* (2015) címen adaptált műve azonnali visszajelzést adott a látogatók iskolázottságával, jövedelmével és állampolgárságával kapcsolatban, mely azt mutatta, hogy a biennálét túlnyomórészt doktori vagy mesterfokozattal rendelkező, jómódú európaiak látogatják. <https://www.pinterest.com/gerryson/hans-haacke/>

ahhoz, hogy figyelmen kívül lehessen hagyni. Mint írja, ez ugyanaz a mechanizmus, mellyel a művészet a közös megértés formálásának egyik eszközeként elsősorban a kiemelt társadalmi rétegre szorítkozott. A nyugati esztétika művészetéhez kapcsolt egyetemes értéke és a társadalmilag korlátozott nyilvánosság közötti feszültség ma is jelentős aspektusa ezen intézmények igazságpolitikájának (politics of truth). Annál is inkább, mivel az egyetemesség igényének elfogadása mögött az a kantianus, pietista alapokon nyugvó értékrend húzódik, miszerint az érdektől mentes értelmiségi réteg képes a kultúra univerzalizálásának közvetítésére és ezzel megszüntetni a fennálló különbségeket a jövő emberiségének javára.⁶⁷

Damien Hirst 2017-es velencei kiállítása a *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* mind a kritikával, mind a művészeti idealizmussal szemben transzparenssé teszi a művészeti világ egyenlőtlenségeiből adódó tobzódó gazdagságot. A kiállítás két velencei palotában a Punta della Doganában és a Palazzo Grassiban jött létre, monumentális szobrokkal, drága alapanyagok felhasználásával (bronz, ezüst, arany, lapis lazuli, márvány, gránit).⁶⁸ Hirst kiállítását az a Francois Pinault segítette, aki a művészeti élet bennfentes gazdasági játéka példaként szolgál már az *Art since 1900* kötetben is. Pinault múzeumot működtet a Palazzo Grassiban, tulajdonos a Christies aukciós házban, hozzá tartozik a House of Vention galéria, és a Gucci divatház. Ezzel tulajdonképpen a művészeti értékesítés és legitimizációs rendszer minden szegmensében jelen van.⁶⁹ Hirst nem csak a nyugati világrend kulturális értékrendjét, hanem szinte minden kultúra identitásformáló mitológikus, vallási, kulturális referenciáját felhasználja, kisajátítja és transzformálja.⁷⁰

67 Tony Bennett: *Making Culture, Changing Society*, Routledge, New York and London: 2013, p. 139. Azaz, mint ahogy a 19. században is, az ígért szabadság tulajdonképpen „irányított szabadság”.

68 Szimbolikusan nem áll messze a sok vitát kiváltó gyémántokkal kirakott koponya gesztusértékétől, azzal az utalási hálóval, amely – többek között a vérgyémántok megidézésével – nem jelentéktelen politikai-gazdasági kritikát is megfogalmaz.

69 Yve-Alain Bois – Benjamin Buchloh – Hall Foster – Rosalind Krauss (szerk.), *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, New York, 2012. p. 733. A történet kezdőpontja is szimbolikus: 2008-ban indul akkor, amikor a Lehmann Brothers csődöt jelent, és amikor Hirst a világon első művészként közvetlenül aukcióra viszi a munkáit. Az aukció fényűző pazarlása a legszegényebbeket sújtó „ragadozó, vagy nindzsa” ingatlanpiaci hitelek beomlásának tükrében még cinikusabbnak látszik, mint azt 2008-ban látni lehetett. Ez az az időpont, amikor a kiállítás alapját képező kincseket rejtő hajóroncsot kiemelik. A „predator” vagy „ninja” kifejezést Bush adminisztráció hitelkonstrukciójára használja. Vö.: Hesse McGraw: *Theater Gates: Radical Reform with Everyday Tools, Afterall*, 2012 summer.

70 Az egyiptomi, maja, indiai, görög mitológiai, történelmi, vallási utaláshálót játékba hozó tárgyakról készült különböző méretű és anyagú másolatokat a kiállítóterekben a történelmi múzeumok (mint például a British Museum) bemutatási technikáját idézve helyezi el: például az arany tárgyakat sötét teremben, egy helyen, mint az ásatásból előkerült kincseket szokták. A felfedezett hajóroncs történetét, és a tárgyak kiemelését igazoló áldokumentumfilm és fotódokumentáció segíti elmosni a valós és nem valós közötti határt.

A tárgyak mind újra, és újra ismétlik a kiállítás alap tárgycsoportját, melybe a populáris kultúra jól ismert elemeit és a kulturális referenciákat azonos súllyal illeszti be – a Disney-mesék figuráit (Mickey egér, Balu, Maugli, Plutó), a Trónok harca kardját, Kate Moss arcképét, és saját magát is mint a „Gyűjtőt”. A „kincsek” mindent egy síkra hozó monetáris értéke, fényűző tor a világ szimbolikus értékkel felruházott kulturális hagyománya felett.



Damien Hirst: *The Severed Head of Medusa*, 2017, malachit, fotó: Varga Tünde



Damien Hirst: *The Severed Head of Medusa*, 2017, arany, ezüst, fotó: Varga Tünde



Damien Hirst: *Bust of the Collector*, 2017, bronz, fotó: Varga Tünde

Ebből a nézetből a *documenta 14*, vagy a Velencei biennálé pazar palotáiban, és a szintén nagyköltőségű pavilonjaiban helyet kapó kiállításainak a társadalom margójára szorultak nyomorúságát (Olafur Eliasson, Isaac Julien), vagy az őslakos (Indigenous) kultúrák és azok ökológiai szempontból fenntartható tudásának/gyakorlatának (Ernesto Neto, Marcos Ávila Forero, Juan Downe)⁷¹ bemutatása a művészek jószándéka ellenére is joggal tűnhet nyomor- vámpírizmusnak vagy egzotizálásnak.⁷² Ahogy Carlos Basualdo már 2007-ben rámutat: „összességében ezeken a kiállításokon a diplomácia, a politika és a gazdaság erőteljesen kapcsolódik egymáshoz, a célja pedig nem tűnik többnek, mint a művészet szimbolikus értékének kisajátítása és instrumentalizálása”.⁷³ A két megakiállítás kritikája nagyjából ekörül forog.

71 Olafur Eliasson: *Green Light, An artistic workshop*, 2016. <http://olafureliasson.net/greenlight/>. Juan Downey: *The Circle of Fires*, 1979, Marcos Ávila Forero: *Atrato*, 2014, <http://www.la-compagnie.org/en/portfolio/12-07-17-17-07-17-marcos-avila-forero-atrato/>

72 Judit Butler: *Torture and the Ethic of Pornography*. In: *Practices of War, When Life is Grievable*, London: Verso, 2009, p. 92. Butler számára az a kérdés, hogy a vezető normák, amelyek meghatározzák melyik élet tekinthető emberinek és melyik nem, hogyan lépnek be azokba a keretekbe, amelyekben a képi reprezentáció és a beszédmód kialakul, és hogy ennek megfelelően hogyan korlátozzák, vagy segítik vagy zárják ki a szenvedésre adott morális válaszokat. 95. Lásd még: Carlos Mayolo: *The Vampires of Poverty*, 1972, vagy Alfredo Jaar, *The Sound of Silence*, 2006.

73 Carlos Basualdo: *The Unstable Institution*, In: *What Makes a Great Exhibition?* szerk. Paula Marincola, Reaktion Books, 2007, p. 56. Magyarul: *Az ingatag intézmény* <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=250> (a fordítást módosítottam).



Olafur Eliasson, *Green Light: An artistic project*, 2017, Velencei biennálé, fotó: Varga Tünde



Ernesto Neto and the Huni Kuin: *Umsagradolunar (Szent hely)*, Velencei biennálé, fotó: Varga Tünde

Christine Macel a Velencei Biennálé művészeti igazgatója, a Pompidou kurátora ennek ellenére a művészi képzelőerő és kreativitás előtérbe helyezésére tesz kísérletet. Macel szerint a művészet képes „*az egyéni érdekeken és trendeken felül emelkedni. ... A művészek egyéni kezdeményezésein keresztül formálódik a jövő világa*”.⁷⁴ Macel profetikus hangvétele meglehetősen furcsán hat a nyugati világ értékrendjére épülő, nem titkoltan kereskedelmi orientált művészeti közegben, azonban jól mutatja azt a zavartságot, amely a kortárs művészeti világ folyamatosan alakuló értékrendjét jellemzi. Nem meglepő, hogy a kritikák jelentős része a neo-sámánizmust emeli ki. Suzanne von Falkenhausen a *documenta*val kapcsolatos megjegyzése a Velencei biennáléra is érvényes: a Másik/Másság egzotizálásának azt az aspektusát helyezi előtérbe, amelyet az 1980-as évek posztkolonialista elméletírónak és művészeinek (mint például Gayatri Chakravoty Spivak, Coco Fusco, vagy Jimmie Durham) munkái után kínosan hat, és amelyet leginkább a nyugati világ elveszett spiritualitás utáni vágyának a Másik kultúrájára való kivetüléseként lehet érteni.⁷⁵

A *documenta 14*-re vetítve a kurátori munka megkülönböztethetősége érdekében Adam Szymczyk néhány nagy kiállítótér helyett, két városba, Athénbe és Kasselbe helyezte a kiállítást, a két eltérő infrastruktúrájú hely még transzparensebbé teszi a periféria, félperiféria és centrum közötti egyenlőtlenségeket.⁷⁶ Szymczyk mind az athéni, mind a kasseli kiállítást kisebb helyszíneke szórta szét, így az egész város változott kiállítási térré. Az a tény azonban, hogy ha egy kiállítás elhagyja a fehér kockát, még nem borítja fel annak logikáját. Kasselben a látványosságot a különböző kisebb terek összessége adta. Az információ és impulzus mennyiségből adódóan azonban kevés látogató számára lehetett több, mint látvá-

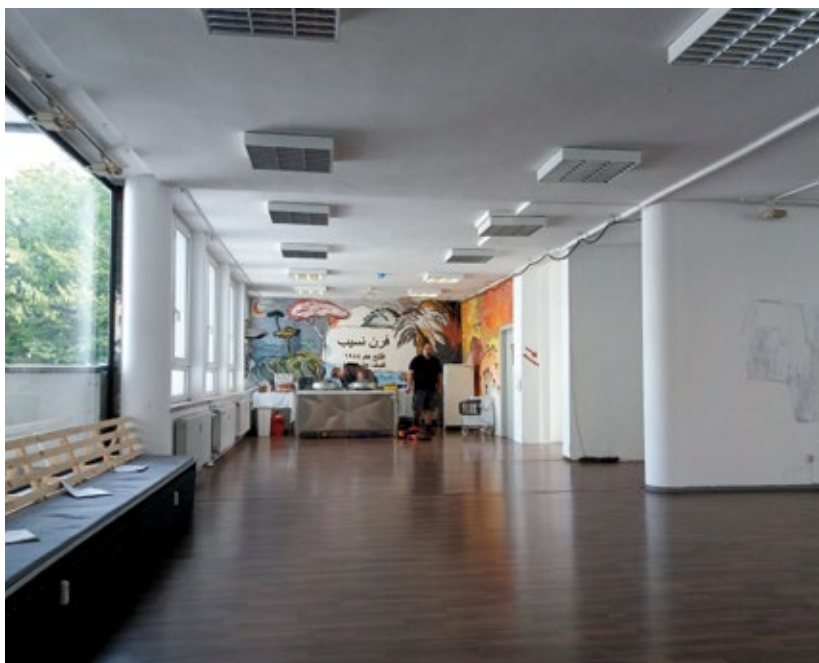
⁷⁴ Christine Macel: *Viva arte viva* In: *Biennale Arte, Short Guide*, 2017, p. 38-43.

⁷⁵ Claire Bishop ugyan azt emeli ki, hogy a Biennálén kivételesen sok olyan munka kapott helyet, mely valóban részvétel-alapú volt, a látogatónak pedig lehetőséget kínált nem csak a dokumentációt látni, hanem valós tapasztalatot szerezni (bár néhány munka esetében ő maga is csak az instagrammon látta, milyen volt mások számára a részvétel tapasztalata). Arról azonban megelégedezik, hogy míg a részvételt, mint demokratikus művészeti tapasztalatot helyezi előtérbe – ahogy arra Bennett vagy Haacke munkája is rámutatja – ez csak egy szűk réteg privilégiuma lehet ezeken a kiállításokon, és éppen azokat zárja ki, akikről szól. Ahhoz pedig, hogy valóban lássa valaki a kiállítást vagy a részvétel-alapú műveket, sok napra, a filmes munkák esetében hetekre lenne szükség. Vagyis, a már privilegizált látogatói körön belül is csak kevesek számára lehetséges, hogy ne fragmentált, véletlenszerű, vagy éppen a már szakértők által javasolt zárandokútvonalat követő tapasztalatot kapjanak. Itt már kézzelfoghatóvá válik a centrum-félperiféria-periféria erőviszonyainak kiegyensúlyozatlansága is. Claire Bishop: *The Long View*, In: *Artforum*, 2017 september, pp. 296-301.

⁷⁶ A kérdéstről lásd Gagyi Ágnes-Szarvas Márton: *Válság, művészet és politikai aktivizmus – ma. A kortárs kulturális mező újrapolitizálódásának társadalmi környezete*. In: *Eszmélet* 28/12, 2016. pp. 111-134.

nyosság (spektakulum), a helyszínek közötti ingázás pedig még nagyobb terhet rótt a látogatóra, amennyiben nem csak részleges tapasztalat szerzésének igényével indult el. Ez pedig a kurátori intencióban megfogalmazott igénnyel szöges ellentétben áll.

Több helyszín, mint például a Neue Neue Galerie, vagy a Kulturzentrum Schlachthof, a Narrowcast House, az Üvegpavilonok (Glas-Pavillons) Kassel olyan területein található, melyek – mint a katalógus is megjegyzi – a város többségében bevándorlók által lakott részei. A helyszíneken megvalósuló részvétel-alapú munkája a város és lakóinak integrálására tett kísérlet is. Ez azonban leginkább csak jószándékú terv, mivel a programok nagy része csupán a nyitó VIP-, és a záró héten aktív (csakúgy, mint a Velencei biennálén). Nem véletlen, hogy nem feltétlenül esik egybe a katalógus idealizált leírása a látogatói tapasztalattal: például a Kulturzentrum kerthelységben csak a *documenta* jól öltözött középosztálybeli látogatói ültek este nyolc után is (szemben a környék szórakozóhelyeivel), a Narrowcast House-ban ritkán voltak oktatási programok, az üvegpavilonokban helyet kapó Nessib péksége még délután is csak előkészületben volt, látogatók szinte alig voltak, a chilei Hospitality pavilon pedig gyakorlatilag üres maradt.



Nessib's Bakery, *documenta* 13, Glas-Pavillons, Kassel, 2017, fotó: Varga Tünde



Ciudadabierta (Nyitott város) Hospitality pavilon, *documenta* 13, Kassel, Karlsaue Park, 2017, fotó: Varga Tünde

önmagában (idén 37 millió euró, és további 3,5 millió euro deficitet könyvel el)⁷⁸ minden éven célpontja kritikának. Szymczyk a *documenta* 14 deficitjével kapcsolatos kérdésekre adott válaszában azt emeli ki, hogy a befektetői (stakeholders) nyomás a legsikeresebb művészeti rendezvény reményében kizsákmányolásra épülő modellt kényszerít a *documenta* kurátoraira, és ezzel a *documenta* kísérletező és valós kritikai szerepét veszélyezteti.⁷⁹ Ugyanakkor a kiállítás sikerének egyik fokmérője a látogatottsága, mely nem csak a kulturális turizmus már említett problémáját veti fel. Kérdés az is, hogy milyen szerepe van a nézőnek: a látogatószám egy statisztikai eleme, a kritikai-kísérletező platform egy résztvevője, új tudások befogadója, esetleg létrehozója, a fennálló rendet megváltoztató aktivista, műértő, művészettörténész. Ezeket a potenciális szerepeket nehéz lenne szétválasztani, azonban logikai ellentmondásuk nyilvánvaló. Martha Rosler szerint fontos észben

77 Shollette (2017): l. m.

78 <https://www.hna.de/kultur/documenta/documenta-14-in-kassel-war-pleite-buergschaften- retten-ausstellung-8675464.html>,

79 *Art forum Online* 2017. september 14. <https://www.artforum.com/news/id=71118>

tartani, hogy minden ellentétes törekvése ellenére még a „szociopolitikai művészet is csak rétegtermék (niche production) azon elit és jól informált körök számára, akik tisztában vannak az ahhoz szükséges kifinomult hermeneutikával, és értik is az ilyen munkák »ikonográfiáját«.⁸⁰

Falkenhausen tulajdonképpen arra hívja fel a figyelmet, amire Foster az 1996-os írásában mutat rá, hogy a művész mint kívülálló képze az idegen kultúrákba vagy társadalmi osztályokhoz utazó kvázi etnográfus vagy a középosztálybeli kulturális turista szerepében erősíti meg a teremtés paternalista modelljét.⁸¹ Így az a veszély is benne rejlik, hogy a mű nem lesz több, mint olyan „látványosság, ahol a kulturális tőke összpontosul”.⁸² A feltételezett Másik képviselésének vagy bevonásának művészeti keretbe helyezése során a mű könnyedén csúszhat át önimádatba (self-absorption), melyben „az etnografikus éinformálás” narcisztikus én-(sz)építési (self-refurbishing) gyakorlattá válik.⁸³ Foster a társadalmilag elkötelezett, részvétel-alapú művek létrehozásában rejülő buktatókra hívja fel a figyelmet, míg Falkenhausen inkább a kortárs megakillítások struktúrájában mutat rá ugyanerre a problémára. Nem meglepő, hogy az athéniaiak a *documenta 14*-re, mint a katasztrófaturizmus egy változatára tekintettek, melyet az athéni graffitik szarkazmusa is tükröz: „Nem vagyok hajlandó egzotizálni magam a kulturális tőkék gyarapításának érdekében. Aláírás: Az emberek”, vagy „A fogyasztás válsága, válságfogyasztás?”.⁸⁴

Két további munkát emelnék ki a példa kedvéért: Irina Haiduk „dizájner” cipőit (*Borosana Shoe*), melyeket bárki megvásárolhatott a *documenta 14* kiadványait áruló boltokban.⁸⁵ A cipőket Haiduk a szerb munkásasszonyok számára gyártott ergonomikus cipők alapján készítette, kapcsolódó programként a mű-

80 Martha Rosler: „... (talán sokkal inkább, mint bármely piacképes műalkotás esetében), vagyis azt is jelenti – mintegy elkerülhetetlen ördögi körben –, hogy a művész bármelyik utat is választja, a gazdagokat fogja szolgálni.” Martha Rosler: *Take the Money and Run. Can Political and Socio-Critical Art Survive?* In: *e-flux*, 2010/1 <http://www.e-flux.com/journal/view/107>

81 Hal Foster: *The Artistas Ethnographer*. In: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the end of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1996), pp. 171-204.

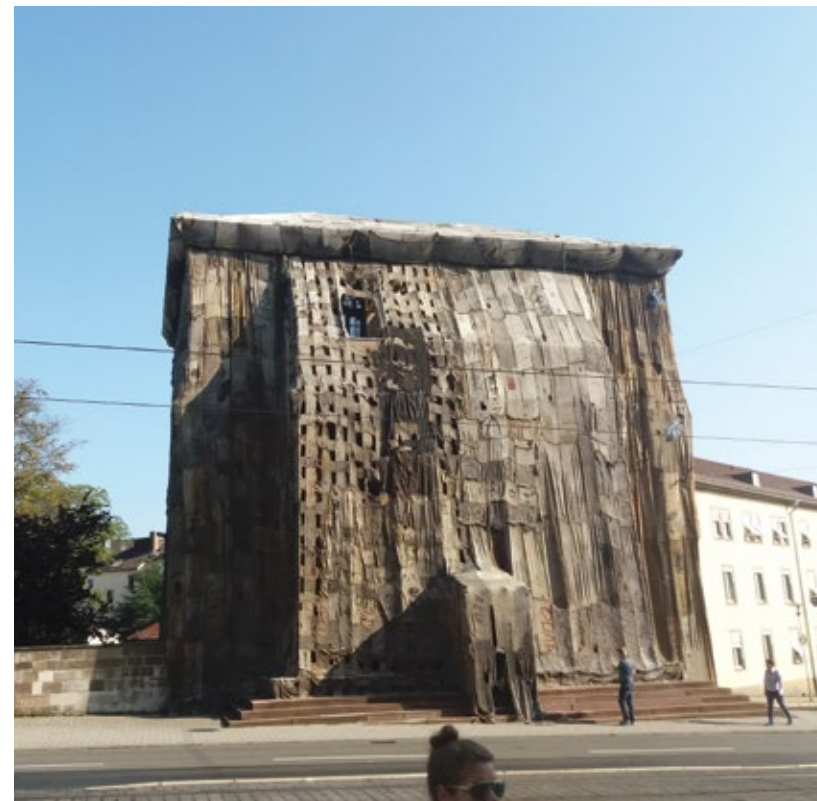
82 Hal Foster: *The Artistas Ethnographer?* In: *Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. szerk. Fred Meyerés George Marcus, Berkley: University of California Press, 1995, pp. 303-309, 306.

83 Foster (1996): l.m.p.180.

84 „I refuse to exoticize myself to increase your cultural capital. Signed: The People”, „Earning from Athens”, „The Crisis of Commodity or the Commodity of Crisis”, „Can you kill the hierarchy within you?” <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/14/documenta-14-athens-german-art-extravaganza>

85 <http://yugoexport.com/>

vész havonta három két órás időtartamú performatív sétát (a „Szirének sétája”) szervezett, melyhez a programnaptár szerint csatlakozni lehetett.⁸⁶ A cipők fel-fel tűntek az elegáns ruházatú látogatókon, illetve egy-egy teremőrön.⁸⁷ A másik Ibrahim Mahama performatív munkája a *Check Point: Prosfygika*.⁸⁸ A mű a 2015-ös Velencei biennálén az Arsenale külső folyosóját borította.⁸⁹ Az athéni és a kasseli *documenta*n annyiban módosult, hogy nem csak installációként volt megtekinthető, hanem a látogatók részt vehettek a zsákok összevarrásának munkálatában is.



Ibrahim Mahama: *Check Point: Prosfygika*, Torwache, Kassel, 2017, fotó: Varga Tünde

86 <http://www.documenta14.de/en/calendar/22498/spinal-discipline>

87 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/14/documenta-14-athens-german-art-extravaganza#img-3>

88 https://www.youtube.com/watch?v=xWJjCbOLZ_g

89 <https://www.youtube.com/watch?v=VAc3vx0YXVA>

Slavoj Žizek a brazil karnevállal kapcsolatos megjegyzése jól mutatja az ilyen megakiállításokon helyet kapó projektekben rejlő egyenlőtlenségek áthidalhatóságának önámítását: a brazil karnevál olyan hivatkozási pont, amely a társadalmi rétegek saját problémáikat, státuszukat, pozíciójukat felfüggesztve a karneváli forgatagban önfeláldozóan feloldódnak pár pillanatra. A karnevalizáció demokratikusága azonban nem több, mint a (kulturális)elit önámítása vagy egzotikum keresése: ugyanis egyáltalán nem mindegy, hogy a karneválban részt vevő az a nincstelen, aki éppen elvesztette a munkáját és a családja megélhetésének terhe nyomasztja, vagy az a bankár, aki éppen azt feledi tánc közben, hogy megtagadta a banki hitelt ettől az embertől.⁹⁰

Bennett szerint a művészeti kiállítások tekintetében ugyanakkor figyelembe kell venni azt a változást is, amely a művészettörténet bemutatása szempontjából végbement a kiállítási intézményekben, illetve azokat az új formákat is, amelyek jelentős szerepet kaptak, mint például a látványmúzeum, vagy a megakiállítások. A 19. századi múzeumot Bennett olyan oktató gépezetként fogja fel, mely a művészettörténet temporális elbeszélés módja mentén szerveződött. A kortárs megakiállítások ellenben túlmutatnak a művészettörténet elbeszélésének keretein, és így megváltozik a hatalomhoz és igazsághoz való viszonyuk. Míg a nemzeti és történelmi keret még mindig magától értetődik a legtöbb intézményben, a kortárs művészet bemutatása nem ilyen irányultságú. A legszembetűnőbb változás a között a tudás között feszül, mely az előző gyakorlatban a művészettörténet és az antropológia megkülönböztetése alapján a kolonizált emberek művészetét leválasztotta a szépművészetről. Azonban (Bennett szerint az 1980-as évektől) a művészettörténet kategóriáinak felülvizsgálata újraértékelte a szépművészet kategóriáját és ezzel a törzsi, őslakos, bennszülött (Indeginious) művészet a nemzetközi művészeti világ részévé vált. Mint írja, ezek a változások természetesen nem légüres térben történtek, hanem a bennszülött művészek és az aktivisták folyamatos kérdésfelvetései nyomán nyertek jelentőséget. Bennett optimista lezárása szerint ez a változás mutatja azt is, hogy a domináns tudásokkal ellentétes tudástermelés (counter knowledges) milyen jelentős szerepet tölthet be. Ezt azonban nem a megakiállítások termelik: a megakiállítások, ahogy arra Falkenhausen rámutat, kétségbeesett erőfeszítéseket tesznek annak érdekében, hogy lépést tartsanak azokkal a helyi kezdeményezésekkel, amelyek a társadalmi problémákra reagálnak, és amelyek nem feltétlenül művészeti keretben jönnek létre. Amíg, mint Bennett

rámutat, a tanult középosztály vagy a szakma képviselői képesek látogatni ezeket a kiállításokat, addig nagy valószínűséggel leginkább olyan látványosságok, amelyek csak hinni szeretnék, hogy generálják a változást.

90 Slavoj Žizek: *The Problem with Venezuela's Revolution that it did not go far enough*. In: *The Independent*, 09.08. 2017.
<http://www.independent.co.uk/voices/venezuela-socialism-communism-left-didnt-go-far-enough-a7884021.html>

Zeke Edit

SZCENOGRÁFIAI SZEMPONTOK SZABADTÉRI ELŐADÁSOK ÉS TALÁLT HELYSZÍNEKEN LÉTREHOZOTT ELŐADÁSOK ESETÉBEN

Dolgozatom tárgya betekintést mutatni tervezői aspektusból a hagyományos kőszínházi, az open-air theatre, és a talált helyszíneken való tervezői folyamatokba saját tervezői tapasztalataim alapján. Ezeknek a előadásoknak a létrehozása tervezői aspektusból különbözik a hagyományos színházi körülmények közötti tervezésektől. Az elemzés tárgya a szabadtéri helyszín szellemének inspiratív hatása a tervezői folyamatokra, kiemelve a szegedi Dóm tér színpadát, és a számomra ott előforduló tervezői kihívásokat.

Színházépítészet

Mint tudjuk, színházépítészetről a XVI. századtól beszélhetünk. A kultúrtörténetben a színházi műfajok közkedveltségének növekedésével a színházi tér is változott, az újkortól már színházépítészetről beszélünk. A színház, mint épület, teljesen elszigetelt teret biztosított a nézőnek a külvilágtól, és tágabb alkotói teret a színházcsinálóknak. Az elszigeteltség vonatkozik az időjárásra, hangra, fényre, környezetre. A színpad zárt dobozba került, ahol a színpadtechnika fejlődésével egyre több lehetőséget nyújtott a fejlődő szcenika. Ez a steril környezet valójában egy új korszakot nyitott a színházművészet számára. A tervező szempontjából egy fekete doboz az alaphelyzet, ahova az előadás készül. Bár a kőszínházak is természetesen különböznek egymástól: különbözőek a színházépítészeti stílusok, a nézőtér és színpad viszonya, különbözőek a színpadok arányai és felszereltségei, mégis egyvalamiben feltétlen azonosak a tervező szempontjából: egy izolált, üres, fekete térben nyílik lehetőség egy teljesen egyedi világ létrehozására.

Open-air theatre

A szabadtéri színházak varázsa, amelyek ismét virágkorukat élik, viszont pont a környezet szépsége, az ég, a helyszínatmoszférája, mely az előadással egy időben és természetes részeként van jelen. Nem izolált a színpad, nem izolált a néző

a hely szellemétől (*genius loci*⁹¹). A létrehozott előadások ki vannak téve a környezeti hatásoknak – eshet az eső, fújhat a szél, hallható a városi forgalom zaja, és így tovább –, de ezt ellensúlyozza a helyszín specifikus élménye, a természettel vagy az adott környezettel összefonódott előadás. A szabadtéri produkciók bemutatási hatósága éppen ezért korlátozott, manapság leginkább fesztivál jellegűek. A leggyakoribb a nyári fesztivál keretében szervezett bemutató sorozat. Előnye a szabadon felépíthető nézőtér, a nézőtér befogadóképességének szabadabb kezelése. Például jelenlegi adottságaival és műszaki lehetőségeivel egy Dóm téri előadás annyi néző egyszeri befogadására képes, amire hat teltházas előadás a Szegedi Nemzeti Színházban. A színpad és a nézőtér területe a hely arányaihoz igazított. A Dóm tér esetében, amely az ország legnagyobb szabadtéri színpada, lehetőség van olyan művek létrehozására, melyek rendkívüli szereplőszámot igényelnek: operák, musicalek, operettek. Ennek megfelelő a Szabadtéri Játékok műsorpolitikája: nem az Európában általában szokásos egyműfajú fesztivál, hanem a menedzsment tudatos törekvése, hogy a szezonok kínálatában minden színházi műfaj előadásait megjelentessék.

A talált helyszín

A fogalmat a múlt század eleji független alkotók színházújító, inspiráló, útke-reső törekvései vezették be. A talált helyszín általában egy adott darabhoz, egy konkrét előadáshoz kerestetik. Célja a hely szelleme segítségével a darab különleges értelmezéseinek tágitása. Leginkább egyszeri és egyedi esetről van szó, egy bizonyos előadás létrehozásáról. Ezen a helyszín válik a díszletté, amelynek adottságaitól függően maga köré szerveződik a nézőtér. A helyszínhez idomul a néző, és nem a nézőnek készül a helyszín. A helyszín színházi átértelmezése egyben magát a helyszínt is átértelmezi. A Krétakör társulata például 2007-ben a Vakok Intézetének Nádor termében mutatta be a *Bánk bánt*, Zsótér rendezésében. A szenteket, magyar királyokat ábrázoló színes üvegablakok és a városi forgalom beszűrődő zaja a kritikák szerint misztikus és eredeti teret adott a cselekménynek.

91 A *genius*-t az ókori rómaiak eredetileg a családfő, később a nemzetség szellemeként tisztelték. A fogalom jelentésének kiteljesedésével már a császárkorra az egyes helyeknek, városoknak, városi köztereknek, akár épületeknek is lehetett *geniusa* ott, ahol a teret nem a hétköznapi használat jellemezte, hanem a közvélekedés szerint magasabb rendű láthatatlan erők hatották át. Ezt nevezték a rómaiak *genius loci*-nak (*a hely szellemének*), ami azt a sajátos, egyedi légkört (*aurát*) jelentette, amelyet egy-egy nevezetes hely sugárzott magából, esetenként olyan karakteresen, hogy képes volt a vele találkozó emberek viselkedését is befolyásolni.

A Miskolci Operafesztivál Kesselyák Gergely vezetése óta mutat be előadásokat talált helyszíneken, ilyen volt a *Tosca* az Avasi kilátón, a *Bartók maraton* a Miskolci Jégcsarnokban és a *Traviata* a Technika Házában – ezekről a továbbiakban lesz szó.



Miskolci Operafesztivál, Avasi kilátó, Puccini: *Tosca*, helyszíneresés, 2012. Fotó: Zeke Edit



Miskolci Operafesztivál, Jégcsarnok, Bartók maraton, helyszíneresés, 2016. Fotó: Zeke Edit

Dóm tér

A szegedi Dóm téri színpad az ország méretében a legnagyobb, a fesztiválszervezés nézőpontjából a legjelentősebb szabadtéri színpada. Története – például az itt rendezett korábbi konferenciák előadásaiából – ismert, erre nem térek ki, csak megemlítem, hogy már a Dóm és a tér építésekor felmerült, hogy a város tekintélyének, ismertségének növelésére, illetve az idegenforgalom fellendítésére itt nagyszabású színházi előadásokat kellene rendezni, mert a templom és a tér elrendezése erre szinte kínálja magát. A terv meg is valósult, 1931-től a háborúig, majd az 1959-es újra indulástól napjainkig a szabadtéri színház sikeresen működik. Természetesen a tervezések során felmerülő problémákat csak a saját tapasztalataim alapján tudom megosztani Önökkel, kész előadások esetében nem látható számomra az alkotói folyamat egésze, csupán a saját tervezői problémáimat ismerem.

Hegyen völgyön lakodalom

Első alkalommal Foltin Jolán koreográfustól kaptam felkérést a Dóm térre. Én úgy nevezem az általa rendezett előadásokat, hogy *dramatikus néptánc*. Előadásaiban mindig egy tematika mentén egy-egy kultúrkört vagy néphagyományt mutat be hitelesen. A feldolgozást egy dramatikus történetre fűzi fel, így a néprajzi és tánc történeti kutatások és ezek költői feldolgozásai egyben jelennek meg az előadásaiban. Ebből a szempontból munkássága egyedülálló a maga nemében. A *Szeged híros város* című előadás volt az első, majd ezt egy évenként ismétlődő sorozat követte.

Mindezekben az előadásokban, mind a további tervezéseimben – legyen az díszlet, jelmez vagy teljes látványtervezés – a képi világ, vagyis a díszlettervezés szempontjából követtem egy alapelvet. A díszletet, mint a szereplők és az előadás vizuális megjelenésének legnagyobb képalkotó felületét és keretét, valamennyire egységes szín-, és tónusvilágban terveztem meg. Elgondolásom szerint lényegi szempont a szereplők kiemelhetősége. Ez a gesztus segít a néző tekintetének irányításában.

Visszatérve az első tervezésemre Dóm téren, ekkor szembesültem a gigantikus méretekkel és arányokkal, és az előadás létrehozásának sajátos menetével. Például a terveket jóval a színpad és nézőtér felállítására előtt kellett véglegesíteni. Ez azzal a felelőséggel jár a tervező szempontjából, hogy nem áll módjában *állítópróbát* tartani, amelyen ellenőrizheti a terv arányait és használhatóságát, tehát eleve nem lehet hibázni. A díszletgyártásnak óriási területre, rendkívüli anyagi és kivitelezési vonzata van. A hibákat és tévesztéseket nincs mód korrigálni. A fesztivál jellegű működés miatt, a díszlet beépítésére, kipróbálására, bevilágítására az idő minimális. Viszont a beépítési és bontási idő nincs korlátozva. A díszletet felé-

pítik és áll, amíg az előadások le nem zajlanak. Ez egy nagy különbség a kőszínházi, egymást esténként váltó előadások díszletszerkezeti elvárásaival szemben. Tehát minden szempontból lényeges a pontos és teljesen átgondolt terv.

Nyomasztó volt a felelősség. A magam részéről ezt az első esetet, mint egy halálugrás éltem meg.



Szegedi Szabadtéri Játékok, Hegyen völgyön lakodalom, próba, 2012.
Fotó: Zeke Edit

A fenti kép a *Hegyen völgyön lakodalom* című, Foltin Jolán által koreografált előadás előkészületeit örökítette meg, alkalmas a probléma elemzésére. Jól érzékelteti a színpad rendkívüli méreteit, milyen viszonylagosak a Dóm méreteihez képest: azzal összevetve tulajdonképpen eltörpül a színpad maga. Bár a színpad kiemelését a világítás elvégzi, a tervezőnek a színpadon történő események térbeli értelmezésével hangsúlyosan kell foglalkozni. Szinte minden tervezés elején valamilyen csábítást érzek, hogy a magával a Dómmal a színpadi látványban is kapcsolatot teremtsék. Ebben az esetben a Dóm kicsinyített mását terveztem a Dóm elé. Ez szolgált a színpadi történekek háttérének. A duplázott templomépület egyfajta arány-játék. A színpadi Dóm 10 méter magas volt.

Foltin Jolán előadásai tánc előadások, a téralkotást éppen ezért maga a műfaj behatárolja. Biztosítani kell középen a táncosok számától függő kört, mint szabad térformát: ez a koreográfiai lehetőségek variálhatóságának alapfeltétele. Táncművészeti alkotások esetében ezért találkozunk sokszor egy színtemelések

nélküli, középen mindenképp üres színpaddal. A Dóm tér színpadi alaprajza téglalap alakú, inkább széles, mint mély. Ez egyébként sokszor okoz gondot a tervezőknek. A szintemeléseket fontosnak találtam a szimultán jelenlétek lehetőségének megteremtésére, de ezt is a *táncolhatóság* és koreográfiai alkotómunka igényeinek megfelelően próbáltam kialakítani. A méretek okozta nehézség továbbá: egy középen álló szereplőt, ha a takarásig szeretnénk kivinni, akkor akár 10 métert is kell gyalogolnia, mire kiér a színpadról.

A tér jellegét és a jelmezek karakterét és színvilágát figyelembe véve egy homogén, rusztikus fehér háttérfelületet választottam. A jelmezeket Imrik Zsuzsa tervezte.

Turandot, avagy mi az, amit a kőszínházban nem lehet?

A díszlet terét a rendezői olvasat szerint próbáltam alakítani. Ennek megfelelően a különböző szinteknek szimbolikus jelentésük volt, amelyek az előadás folyamán értelmeződtek. A díszlet faktúráját és színvilágát a jelmezek kiemelése érdekében, a már említett szempontok alapján, visszafogott és homogén szürkére alakítottuk – kivéve a padlózatát, aminek a vizet, illetve a kívül rekedés jelentését kellett illusztrálni.



Szegedi Szabadtéri Játékok, Puccini: Turandot, előadás, 2008. Fotó: Zeke Edit

Három alapvetően elkülönülő szintet hoztunk létre, melyből a háttérként is szolgáló úgynevezett palota, önmagán belül is több szintes, és több rétegű volt. Ezeket a *layereket*⁹² csak átvilágításakor, a darab rendezői értelmezésének megfelelően lehetett látni. Bizonyos jeleneteknél a rétegek mögött megépített röptetőpályákon úszó és röppenő lények jelenhettek meg. A többrétegű, 10 méter magasságig terjedő röptetés a Dóm téri színpadon olyan lehetőség, és elsősorban olyan hatás volt, amit nem lehetett volna létrehozni zárt, hagyományos színpadi körülmények között. A szabad ég érzete, párosítva repüléssel, az összhatást fokozta. Ezek a jelemek lettek talán az előadás képi csúcspontjai.



Szegedi Szabadtéri Játékok, Puccini: Turandot, előadás, 2008.
Fotó: Zeke Edit

„Nemcsak a zeneszerző, hanem talán még a mi korunkban is kicsit egzotikusnak vagy misztikusnak hathat Turandot hercegnő világa: mandarin és perzsa herceg, kis kínai hajók, a császár, akinek tízezer évet kíván a nép, és nem utolsósorban egy kegyetlen, zord szépség: Turandot. [...] A mesevilágot a remek jelmezek, díszletek és a világítás összhangja varázsolta a színpadra (díszlettervező: Zeke Edit, jelmeztervező: Velich Rita). [...] Zajos tapsvihar és dobogás jelezte nemcsak az előadás, de egy-egy felvonás, vagy énekesi teljesítmény sikerét is, összegezve tehát kétségtelen, hogy a Turandotot ismét szívébe zárta a közönség”.⁹³

⁹² színházi szakszó: rétegek, szintek

⁹³ Arany Mihály: Turandot: Másodszor is tarolt a Puccini opera, SzegedMa.hu, 2009. július 25.

A scenikai lehetőségek, bár általában szűkösebbek a szabadtéri színpadok estében, de számos olyan effekt működik, amelyek csak szabadtéren lehetségesek: a tűz, állatok, járművek, és így tovább. Ezeknek a kifejezőeszközöknek a változatos használatai inspirálják az alkotókat.

Miskolci Operafesztivál

Ahogy korábban már említettem, ez az a helyzet, ahol a talált helyszín kitágított lehetőségei is érvényesülnek. A képen, a Miskolci Jégcsarnokba *Bartók maraton* címen Bartók: *Fából faragott királyfi*, *Mandarin*, *A kékszakállú herceg vára*, majd egy másik felfogásban külön a *Fából faragott királyfi* előadását szervezték egyetlen estére. A képen az előadás előkészületei, a homokpróba látható. A helyszín lehetőséget adott több ezer négyzetméter műjég homokkal való feltöltésére. Húsz kamion homokkal szórták fel a küzdőteret, ami az előadás stílusát és hangulatát alapvetően meghatározta.



Miskolci Operafesztivál, Jégcsarnok, Bartók maraton, homokpróba, 2016.

Fotó: Zeke Edit

A Miskolci Operafesztivál másik talált helyszínén bemutatott előadása Puccini *Tosca* című operája volt. Az erősen szocreál stílusú Avasi kilátó, komor, hideg jellegével, az alatta elterülő város látható képével, a sajátos rendezői koncepciót erősítette, mely szerint a történet a délszláv háború idején játszódott. A kilátó több szintje, a helyre berendezett valódi roncsstelep teljesen kifejezőnek bizonyult. Hatásos volt egy itt használt effekt: a szerelmi ária alatt egy konkrét zenei jelre ezer fehér galamb röppent fel. Ez kizárólag szabadtéri viszonyok mellett volt lehetséges.



Miskolci Operafesztivál, Jégcsarnok, Bartók maraton, előadás, 2016.

Fotó: Zeke Edit



Miskolci Operafesztivál, Avasi kilátó, Puccini: *Tosca*, előadás, 2012.

Fotó: Zeke Edit

Lehár Ferenc: A víg özvegy

Ismét a Dóm téren vagyunk. A cselekmény több helyszínen játszódik, ezt a forgóra helyezett térformával oldottuk meg. A szabadtéren a scenikai lehetőségek korlátozottsága és az előfüggöny hiánya a díszletváltásokat megnehezíti. A díszlet teteje itt is kifut a Dómra és az égboltra. A keret minden esetben ez, még akkor is, ha világítás csak a színpadot emeli ki. A díszlet ebben az előadásban is a jelmezek kiemelését segítette. A különböző cselekmény-helyszínek és az odatartozó atmoszférák megkülönböztetésére a színeket használtam fel. A felvonásoknak egy-egy karakteres, és egymástól markánsan elkülönülő színt választottam, a karakterek megkülönböztetésére pedig formai megoldásokat kerestem. Színdramaturgiai eszközökkel a főszereplőt, illetve főszereplőket az egyes színhangulatokról színről és tónuskontrasztok segítségével választottam le, ezzel segítve kiemelésüket, és néző tekintetük irányítását. A szereplők összessége akár digitális képként is felfogható, amelyen egy-egy pixel jelent egy résztvevőt.

Az énekkar és tánckar úgynevezett színbeli uniformizálása lehetőségeket nyújtott a tömeg általi képalkotásra. A díszlettől való elkülönülés esetén hangsúlyos a tömeg térbeli mozgása, ennél fogva színes mozgó plasztikaként, a kép élő újrafarmálását lehet megkomponálni. Élő jellege miatt, az egynemű, egyszínű sokaság mozgatása, elhelyezése *képzőművészeti* feladat is. Az állandó mozgás és tánc miatt elengedhetetlen, hogy a néző tekintetét irányítsuk; fókuszáljon mindig a legfontosabb eseményre, azon belül is a leglényegesebb szereplőre.



Szegedi Szabadtéri Játékok, Lehár Ferenc: A víg özvegy, előadás, 2011.

Fotó: Zeke Edit



Szegedi Szabadtéri Játékok, Lehár Ferenc: A víg özvegy, előadás, 2011.

Fotó: Zeke Edit

Ezt a típusú gesztusrendszert próbáltam használni, szintén talált helyszínen, a Miskolci Operafesztiválon, a Technika Házában Verdi: *Traviata* című produkciójánál. A probléma azonos volt, így párhuzamot lehet vonni a két tervezés között.



Miskolci Operafesztivál, Technika háza, Verdi: Traviata, a helyszín, 2013.

Fotó: Zeke Edit



Miskolci Operafesztivál, Technika háza, Verdi: Traviata, előadás, 2013.
Fotó: Zeke Edit

My Fair Lady

A bemutató jelmeztervezésének esetében a színdramaturgia különös jelentőséget kapott. Nem csak hangulati és képalkotói feladattal kellett megbirkózni, hanem a rendkívüli távolság és az értelmezhetőség követelménye miatt a különböző jelenetek különböző csoportjainak éles dramaturgiai elválasztásával is. Itt az úgynevezett uniformizálási technika szóba se jöhetett. Egy-egycsoportot egy színárnyalataival és a karakterek egymástól eltérő formai megfogalmazásával próbáltam megkülönböztetni. A csoportok részletgazdag, de egységet alkotó megtervezése mellett követelmény volt, hogy a főszereplőket a nagy tömeg osztott foltjai ne szorítsák háttérbe. Ez a fajta osztottság „kép a képben” gondolkodást igényelt, tehát ilyenkor, ha egyetlen csoport előtérbe kerül, az olyan, mintha a kép egy részét kinagyítanánk, mintha a kamera közeli képet mutatna. A képet alkotó különböző mennyiségű összetevők együttese és aránya folytán jön létre a látott szín. Ezt az elvet nagyon jól lehet használni megfelelően nagy létszámú csoportok esetében. A csoport tagjait és azok ruhadarabjait, akár külön is, egy-egy pixelként kezeltem. Ekkora csoport egységes, tömbösített megjelenésekor a pontocskák összeállnak és egy egységes színfoltot mutatnak. A csoportokat ezzel a színmeghatározási technikával terveztem létrehozni, az előadás színtérképének és színrendszerének kialakítása ezen az elven született.

A díszletet Khell Zsolt tervezte. Az Ascot-jelenetben egy zöld talajt tervezett, ami kiemelte az öltözeteket, amelyek a szokásos fekete-fehér helyett *fekete-ezüstök* voltak, emlékezve az Ascot-i lóversenyen egy évig gyászoló *dress code*-ra, VIII. Edward 1910-ben bekövetkezett halála miatt.



Szegedi Szabadtéri Játékok, Lerner-Loewe: My Fair Lady, jelmezterv, 2010.
Fotó: Zeke Edit

Összefoglalva az eddigieket megállapítható, hogy a modern színházi törekvések sikeresen újraértelmezték a *kivilágított színpad/elsötétített nézőtér* konvencióját. A kőszínházakban megmaradt a „fekete doboz”, ami a benne elhelyezett díszletek révén alakul át az előadás értelmezhető alkotóelemévé. Más előadások viszont olyan terekben, talált helyszíneken, és olyan díszletek közt zajlanak, amelyek mindig sajátosan szervezik a játékot és alakítják a színészek/nézők folyamatosan alakuló viszonyait. Mert a színház él, és folyamatosan változik.

Khell Csörsz

ÉRTÉKELÉSI SZEMPONTOK A SZÍNPADI LÁTVÁNYVILÁG MEGKÖZELÍTÉSÉHEZ

Amikor a nézők hazafelé tartanak egy-egy színházi előadás után, az estéről beszélgetve jó esetben a díszletet is emlegetik. – *Szép volt, praktikus volt, esetleg unalmas háttérrel nyújtott* – mondják.

Nem sokkal árnyaltabb az értékelés a szakkritika részéről sem, szórványos kivételektől eltekintve. A díszlet szó hallatán többnyire a talmi, ál képzet merül fel elsősorban, hamarabb ugrik be a kép egy Patyomkin falról, amit kétségbeesett igyekezettel hátulról támogatnak, mint egy jól sikerült előadás vizuális univerzumáról. Mire utal mindez?

Téves értelmezésre, ami magában a nyelvi alakban is testet ölt.

Díszlet – díszítők – dekoráció szavak ragadnak a színpad képi világához, és nem csak magyar nyelven. A nem kis színházi tradíciójú Franciaországban a *décor* szó járja, bár a Comedie Francaise honlapján már feltűnik a *scenographie* kifejezés.

A szintén óriási hagyományú német színházi világ pragmatikusabb szavakat használ: *bühnenbild* (színpadkép) vagy *ausstattung* (színpadi kiállítás). A valóságot – ízlésem szerint – leginkább az angol ragadja meg a *set* kifejezéssel.

Mielőtt bárki azt gondolná, hogy egy összehasonlító nyelvi értekezésre ült be tévedésből, megnyugtatom: csak meglovagoltam a különböző nyelvek színpadi világot megjelenítő kifejezéseit, amelyek plasztikusan mutatják meg a lényegi különbséget.

A *set* jelentése ugyanis: készlet, kollekció, kialakítás – vagyis egy *komplex* értelmű, ha tetszik: *gyűjtőfogalom*. A színházi díszlet pedig összetett dolog, egy olyan együttes, amely funkcionális, színeket és formákat *együttesen* és *egymásra hatóan* tartalmaz, és minden esetben az adott színházi előadást támogatja. Erősen hasonlít ez a *design* fogalmához, ami eredeti értelmében formát, ergonómiát, innovációt és sok egyebet együttesen tartalmazó valamit jelentett, ma pedig, hála a dívó leegyszerűsítésnek, többnyire az extravagáns külalakat.

A következőkben egy történelmi és néhány mai – köztük szegedi – példákon keresztül próbálom a bevezetőben felvetett gondolatot illusztrálni.

Noha a megelőző korok színpadi vizuális világa valóban sokszor megrekedt a háttér-szolgáltatásnál, díszítésnél, a korszerű színházi világ előképe időről időre felbukkan. Minden heveny vagy akut színházi fertőzött ismeri az Erzsébet-kori angol színház letisztult jelrendszerét – két ág az erdő,

és társai⁹⁴ – ezért megpróbáltak egy kevésbé közismert, rokokó példával szolgálni, a svéd királyi palotaszínház, Drottingholm bemutatásával.

Ezt a fantasztikus kulturális fossziliát III. Gusztáv hagyta ránk, aki színházörült uralkodó volt, saját maga is többször rendezett benne. (III. Gusztávval mérénylet végzett egy másik színházban, Stockholmban 1792-ben, ami aztán alapjául szolgált a Verdi féle *Álarcosbálnak*...) Gusztáv halála után a színházat fokozatosan elfeledték, raktárnak használták, végül is így konzerválódott az 1921-es újra felfedezéséig. Színházról, színházépületről van szó, hogyan kapcsolódik ide a díszletek többé-kevésbé az épületektől független világa?

A korabeli színházakban ez nagyon is összetartozott, az egész, korlátozott variációjú színpadi kiállítás bele volt építve az épületbe, szervesen összenőve azzal. Kötelező, fő példa: a *Teatro Olimpico* Vicenzában, a tervező Andrea Palladio, megnyitva 1558.



Forrás: Google⁹⁵

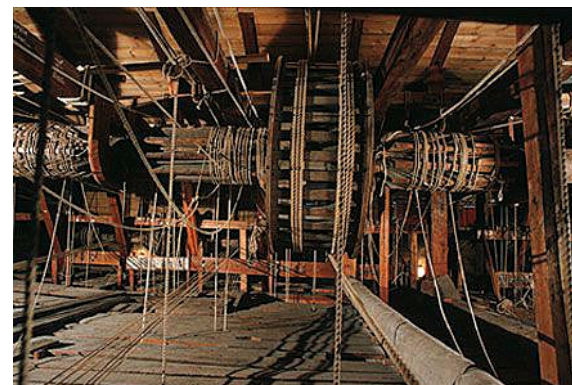
94 Az Erzsébet-kori néző a szöveget belső képalkotási képességével tette teljessé. Az akkori színház ugyanis stilizált szöveg-színházként működött: díszlet nem volt, csak jelmez és néhány könnyen mozdítható kellék, a világítás nem formálta a jelenet atmoszféráját, mert az sem volt: délutánonként játszottak természetes fényben. Kizárólag a szöveg hatott, mert a korabeli közönség auditív memóriája lényegesen jobb volt a ma nézőjénél, és bizonyára belső képalkotási készsége is – ezek nélkül az előadás érdektelenné, unalmassá vált volna, és nem lehetett volna olyan virágzó üzlet, mint amilyen volt. Inigo Jones (1573-1652), mint színpadi tervező, csak később, I. Erzsébet halála után, 1604-től rendezte a királyi udvar maszkos, már díszleteket is használó játékeit.

95 https://www.google.hu/search?q=teatro+olimpico+vicenza&aq=Teatro+Olimpico+&gs_l=psy-ab..1.0.0l10.352656.356071.0.358290.11.11.0.0.0.0.102.794.10j1.11.0....0...1.1.64.psy-ab..0.11.791...0i67k1j0i131k1.0.4GpRM_XXZQ

A Drottingholmi színház esetében azonban észre kell venni, hogy nem pusztán a dekoráció volt a cél, hiszen:

- négy perfekt környezetváltást lehetett lebonyolítani benne, gyorsan, akár függöny nélkül, azaz látható emberi beavatkozást mellőzve;
- mutani lehetett például egy „működő” tengert a festett háttér helyett, amelyen hullámok közt vergődve még egy hajó is átbukdácsol balról jobbra vagy vissza;
- vihart, ítéletidőt tudtak előállítani felhőfüggönyök, akusztikus szélgép és mennydörgés-láda segítségével;
- továbbá megjelent a „reptetés” őse, a színpadszínről fel-, és le-, vagy akár a színpadkeret átlójában is használható verzióban.

Azaz a díszlet egy rakás *deus ex machina* funkciót is képes volt nyújtani, ami azért, lássuk be, több mint dekoráció... (nem melleleg mindez ma is tökéletesen működik, és a helyi műemléki szakhivatal szigorú ellenőrzése mellett, korlátozott évi számban előadásokat is tartanak benne).



Forrás: Google⁹⁶

Ma persze ennél komplexebb színpadi univerzumokat törekszünk létrehozni. Hogy ne nagyon váljak le a Szegedi Szabadtéri Játékok fő csapásirányáról, néhány zenés színpadi művet citálok példaként.

Friss élmény nézőknek és tervezőnek egyaránt az idén bemutatott és jövőre is látható, Victor Hugo alapanyagból gyúrt *Notre Dame-i toronyőr*.

96 Drottningholm Theatre stage machinery https://www.google.hu/search?q=theatre+drottningholm&aq=theatre+Drottningholm&gs_l=psy-ab..1.0.0i13i30k1l2j0i13i5i30k1l3j0i8i10i30k1j0i8i13i30k1l4.6877.6877.0.8442.1.1.0.0.0.0.93.93.1.1.0....0...1.1.64.psy-ab..0.1.91....0.vLoQ8dljdCU

A színpadtechnikai problémákat, a Operettszínház és a Dóm téri színpad méretkülönbségeit nem érinteném, bár néhány félreértés adódott ezekből is. Nézzük a lényegét!

Miben próbál értelmezést, a mű jobb megközelíthetőségét nyújtani a díszlet, milyen eszközöket használ a tervező?

A *set* két, egymástól különböző, de mégis együtt élő világot jelenít meg, egyfelől a város, a nép, a szegények otthonát, tákolt, kusza, ácsolt-rótt városzövetét, másfelől a templom szigorú szerkesztésű, szilárd, a többi építmény fölé magasodó „kő-várát”.

Ez a *Notre Dame-i toronyőr* alap atmoszférája: a templom és a városi televény, amely mintha már a kőfalakat is kezdené befogni. Vázlatukban hagyott formákkal dolgoztam, ami jól megfelelt az alap vízióknak, szándékosan kerültem a konkrét, felismerhető formákat, a szabadabb asszociációk reményében. Kényes terep volt a templom megjelenítése, a skiccelt hatást úgy próbáltam beállítani, hogy elindíthassa a *Notre Dame* képzetét is, egyszersmind megfeleljen – egy 180 fokkal elfordított állásban – egy templom belsejének is, többszintes játékhely lehetőségekkel. A vázlatozó technika ott hagyja abba a formaképzést, ahonnan már – az elindított irányon belül – a néző fantáziáját mozgósítva, bármi elképzelhető: így lesz néhány guruló ház-váz összetolva ivó, más elrendezésben és színesre festett oldalaival játszva bordély, vagy három guruló emelvény összjátékából vérpad, királyi trónlépcső, hitszónoki prédikálószék.



Szegedi Szabadtéri Játékok, Menken-Schwartz: *Notre Dame-i toronyőr*, 2017. Fotó: Dusha Béla

Az egységes, a műre reagáló univerzumot a szűk anyaghasználat is támogatja, bárdolt gerendázat és pallók, szobrászjuta és „kő” (bár ez utóbbi természetesen színpadképes eszközökkel előállítva, akárcsak a harangok, míg a többi említett anyag a maga fizikai valóságában). A kontrasztot a színek ütközése adja: föld színek, égésnyomos, öregfa árnyalatok, illetve a hideg sötét kváder konstrukció. Lényegesnek gondolom egy geometriai elem, a kör használatát: a templom rózsablaka, a vándorló cigányok ismert kerék motívuma, és *Quasimodo* kínzatásának, megalázásának tereptárgya, mintegy az előadás metaforikus láncolatát idézi.

A musical klasszikus szerkesztésének a része a „százegy kis díszlet”, olykor egy zeneszám alatt is megújulón. A *Notre Dame-i toronyőr*-ben inkább egy, szinte folyamatosan a színen álló készlet (*set*) van, amiből minden összeáll és elbomlik, hogy újra összeálljon más formában.

A múlt évben módomban állt egy szokatlanabb musical (vagy zenés történet?) fajtával is foglalkoznom. Azt gondolom, mindenki ismeri a Nemecek sztorit, nem kell a mű ismertetésével időt tölteni. A *Pál utcai fiúk* című, a Geszti-Dés-Grecsó szerzőtrío által jegyzett Molnár Ferenc átirat előbb utóbb Szegeden is felbukkan...

A Vígszínház előadásában a közismert történet lényegre törően lecsupaszított, ennek megfelelően a díszlet is spártai megoldású. Olyannyira az, hogy a közelmúltban arra a kérdésre, hogy milyen alaprajzot lehetne küldeni egy esetleges vendégjáték, vagy copyright-os előadás előkészítéséhez, csak annyit tudtam válaszolni, hogy az üres színpadi alaprajzot...



Vígszínház, Geszti-Dés-Grecsó: *Pál utcai fiúk*, 2016. Fotó: Gordon Eszter

Mit is tartalmaz a díszlet-készlet? Két svájci bicska funkcionalitású alaphasábot – ezek a díszlet sarokkövei –, amelyek széthúzva emelkedő magasságú iskolapadokká tudnak változni, mintegy egybe-zoomolva az egymás mögött ülő szereplőket, valahogy úgy ahogy az Rembrant: *Dr. Tulp anatómiája* című képén megfigyelhető. Ugyanezek az elemek kihúzott állapotukban, de a padok írófelületeit lehajtva, egymásnak háttal összekapcsolva a Fűvészkertben híddá, megemelve, az egyik vasszerkezetű üvegházzá tudnak átlényegülni. Összecsukott állapotukban farakás hasábok, ismét egy lapozással utcakép elemek. (Zórád Ernő akvarelljei felhasználásával.) És természetesen gurulnak, vagy állnak, mint a cövek, ha kell, meg lehet őket mászni, és elbújni a tetejükön.

Van ezenkívül négy másik guruló, fordítható különféle magasságú farönk hasáb, ezek elforgatva az utcakép változathoz passzolnak „Zórád sarkokkal”. Ez a nézet a puzzle kort megelőző, fakockás kirakós játékokra emlékeztet leginkább, áttételesen segítve megidézni a mű keletkezési korát.

Szerepel még egy/két kerítés: a színe a grund barna-beige árnyalata, a fonákja a Fűvészkert zöldjének. (Egy trükkal – a grund-kerítés függönykamrából való előhozásával, megismétlésével – a Pál utcaiak terepébe kívülről is bejut a néző...)

Van továbbá egy 8x1 méteres, a zenekari árokba süllyesztett medence is, szinte észrevehetetlen, kizárólag a használatakor tűnik fel, de akkor nagyon. Amint a víz interakcióba kerül a történettel, a játékkal, *vizuális elemmé* válik, repülnek a vízcseppek, ha csapják a felszínt, minden varrásból csurog, ömlik, amikor a Pásztorok váratlanul (énekelve!) felbukkannak a vizesárokból.

Ennyi a *set*: kiszolgálja az összes jelenetet, és azzal, hogy a szereplők maguk működtetik, a szó legszorosabb értelmében leképezik a Pál utcai fiúk „kisvilágát”.

Marton László rendező és Horváth Csaba koreográfus széles skálán játszik a mennyiségében szűk, de variációban gazdagon adott lehetőségekkel, olyan megoldást is találtak, amely nekem a tervezés során nem jutott eszembe, és meglepetéssel láttam a színpadon, ahogy a vörösingesek inváziós hadserege egy felénk guruló harckocsivá válna harsogja indulóját.

Az előadás formanyelve minden alkatrészében összeszervült, új és sajátos zenés színházi megoldást eredményezett.

Harmadik példám is a zenés színház műfajából merít. Az épített tér atmoszféráját illetően, mintha egy kicsit visszatérnénk a Drottingholm Slotteater intímabb világába. Engem legalábbis a Zeneakadémia Solti Terme arra emlékeztet. Az olvasók valószínűleg kevésbé ismerik, ezért íme, egy rövid leírás róla. A Solti Terem a Zeneakadémia kamaraszínháza, apró, kis mélységű színpadocskával, amihez azonban rendes portál és zsinórpaddal(!) tartozik. Nincs oldal-, és hátsószínpad, de van zenekari árok. Szóval a Solti Terem színpada komolyan veszi magát.

Ide készült a Britten féle *Szentivánéji álom* opera – kortárs zenei remekmű –, amit kevés kivételtől eltekintve elsősorban zeneakadémiai növendékek, ki vizsgaként, ki évközi anyagként, abszolváltak. A *Szentivánéji álom*, Shakespeare színművét nem kell bemutatni, a történetet a Britten mű pontosan követi.

A díszlet – itt aztán talán a legindokoltabb az angol *set* kifejezést emlegetni – egy kocka volt. Egy akkora kocka, amekkora alaplapjával épp ráfért a csepp színpadra úgy, hogy ha az alap négyzetet a közepénél elforgattuk, nem ütközött akadályba. Ez a fedőlappja és egy oldala híján felépített kocka képezte az álom, a valóság, az erdő és az udvar játékterét, a *világot*. A *Szentivánéji álom* egyik alapvető helyszín-problémája az erdő, a természeti közeg felmutatása (tündérek, álom), fontos ellentétéként a „rendes környezetnek” (emberek, valóság). Így aztán a kocka alaplapját fűszőnyeggel borítottam, és a fű rákerült az oldallapok egyik felületére is. Ha a kockát úgy fordítottuk, hogy mint egy dobozba, belenézhattünk, vegetációval benőtt belső teret láthattunk.



Zeneakadémia, Solti Terem, Britten: *Szentivánéji álom*, 2016. Fotó: Nagy Attila

A fűvesített oldallapok másik felét fekete táblafestékkel festettem be, ezekre a felületekre olykor fehér krétával írni, rajzolni lehetett, majd nedves szivaccsal a nyomokat eltüntetni, akárcsak az iskolában, amikor letörlik a táblát. Az üres fekete felületeket felszívta az üres színpad feketéje, tetszőleges kivágatokat lehetett létrehozni a fűzöld és a paszpartuként működő színpadi fekete segítségével. Ehhez persze tudni kell, hogy a három oldallap a középső, vertikális tengelye körül könnyen

elfordíthatóan lett kialakítva, lehetővé téve megannyi, akár dinamikusan változó térváriáció előállítását. Az oldallapok multifunkcionalitását fokozta az oldalanként változó, rejtett kivágatok rendszere. A tapéta-ajtók rejtőzködő jellegéhez hasonlóan nyíltak meg váratlanul, ha belépést, vagy épp egy kvartettet kellett kiemelni vizuális eszközökkel, aztán nyomtalanul felszívódtak.

A rendező, Szabó Máté nagy kedvvel és találékonyással alkalmazta a „bűvös kockát”. Mindent a szereplők mozgattak, elsősorban a kórust is ellátó/énekítő tündérek, akikről ugyebár köztudott, hogy bárhol és bármikor fölbukkanhatnak kvázi láthatatlanul, elintézendő bármit... A minimalista és a díszlethez alkalmazkodó színvilágú jelmezekkel (Füzér Anni) empatikusan megtámogatott előadás egy-egy világga állt össze, nyelvezetét a fantasztikus zene csak megerősítette. Szakmai és közönségsiker volt: összesen kétszer(!) ment. A díszlet azóta az Operaház valamelyik raktárában porosodik, a szereplők, résztvevők szétszéledtek...

A színház talán az egyetlen összművészeti műfaj, amely természetes magától értetődéssel használja a létező összes művészeti ágat – a képző-, és iparművészet, irodalom, zene, mozgás, építészet, vagy akár a film/infografika sajátos elegyével hat. Mondhatjuk, hogy a színházi alkotás kvázi *alkalmazott művészetként* használja fel a felsoroltakat egy új művészeti minőség létrehozásában. A visszahatás is komplex, az úgynevezett díszlet/látvány sohasem csak önmagáért felel, az előadás során akár pillanatonként is eltérően, de mindig kölcsönhatásban áll a színházi valósággal, más és más kapcsolati viszonyokat tárva fel. A szimpla háttérképzés és csatolmányainak kora a kortárs színházban lejárt, ha mégis megidézik, legalábbis a muzealizációt, mint hatást társítja a látványhoz.

Nem tudom megállni, hogy citáljam az agyonidézett (és lassan 50 éves!) Strehler írást, aminek az üzenete, gyakori emlegetése dacára sem ment át a köztudatba. *„Nyilvánvaló, hogy egy díszlettervezőnek az a legfontosabb feladata, hogy ‚hasznáható‘ legyen. Hogy felhasználásának számtalan módja alkalmas legyen arra, hogy akciókat, mozdulatokat és mindenekelőtt figurációkat ‚sugalljon‘. Ilyen szemszögből a scenográfának van egy olyan speciális jellegzetessége, amelyet nem mindig, jobban mondva sohasem hangsúlyoznak eléggé. A scenográfia nem pusztán ‚esztétikai‘, vizuális tényező. A színészek és a színészekkel együtt a rendező egyik legizgalmasabb és sokoldalúbb ‚eszköze‘, vagy legalábbis annak kéne lennie. A színházi kép, a kellékek és a tér, a színész, a szó, a gesztus és a mozgás között állandó ‚kölcsönhatás‘ áll fenn. Az egyik sugall valamit a többinek, a többi pedig, használja és meghatározza amazt”*⁹⁷

97 Giorgio Strehler levele díszlettervező barátjához, Luciano Damianihoz. In: G. Strehler: *Az emberi színházért. Gondolatok, jegyzetek, írások a színházról.* (Ford: Schéry András, Kardos Gitta-Lajos Mária) Gondolat Kiadó, Bp. 1982.

Nem gondolom, hogy könnyen kommunikálható, egyszerűen betakarítható összegzéssel tudnék dolgozatom befejezéseként előállni. Azt azért remélem, hogy a felvetett gondolatok jobban megvilágíthatják a színházi látvány lényegi aspektusát, azt, hogy egy előadás ránk gyakorolt primer hatásán túl mit érdemes megfigyelni és észrevenni, amikor arra gondolunk, hogy mi volt a látottak képi világa, *„milyen volt a díszlet?”*. Lehetne ez akár sorvezető is a recenziók készítőinek, ha van igény a látvány mélyebb elemzésére...

a másik Kiss Gabriella

A LÁTHATATLAN LÁTVÁNY A Részvevő Színháza terei

Azért választottam ezt a témát, mert szeretnék egy, a legtöbb jelen levő által valószínűleg kevésbé ismert színházi formát bemutatni. A részvételi színházi formát használó *A Részvevő Színháza*-nak, vagy rövidítve *ARS*-nak nevezett színházi gyakorlat több tekintetben eltér a Közép-Európában hagyományosnak tekintett proszcéniumszínház kereteitől.

A bemutatás elsősorban látványtervezői szempontú, azonban, mivel az elterés nemcsak az előadás látványát érinti, kitérek majd röviden egyéb területekre is, többek közt a nézők előadáshoz való viszonyára.

Számomra azért jelentős ez a színház, mert abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy látványtervezőként 19 éve együtt dolgozom a részvételi színházi formát használó társulattal, a budapesti székhelyű Káva Kulturális Műhellyel. Dolgozatomban a közös munkáinkat mutatom be, és elsősorban a térhasználat jellegzetességeire szeretnék koncentrálni.

A Káva Kulturális Műhely, mint állandó rezidens a MU Színház Stúdiósínpadát veszi igénybe. Ez egy lapos tetejű, háromemeletes panelépület, közvetlenül a MU Színház főépülete mellett. Jellemzően itt tartják színházi foglalkozásaikat. Sok előadásuk díszlettel, utazásra tervezett előadás, illetve vannak előadásai, amelyeket az adott helyszínre adaptálva, az akkor kapott térben játszanak. Játsszának fekete doboz típusú színházban is.

Először a saját bázison játszott előadásai terét mutatom be. Ez a játszótér tervezői szempontból tulajdonképpen *rémálom* és *mégsem*. A terem a hagyományos színházi rendszerhez hasonlóan fekete, de a színházban megszokott belmagasságokhoz képest nagyon alacsony, 260cm. Ez körülbelül egy átlagos, a XX. század második felében épült magyarországi otthon belmagassága, és nincs semmilyen, a proszcéniumszínházra jellemző technikai háttere: hiányzik bárminemű felső- vagy alsó gépészet, oldalszínpad stb. Gyakorlatilag egy üres, fekete doboz.

A tér hiányosságai és üressége adják azonban a *rémálom* mellett tervezés *mégsem* részét. A Műhely előadásai, és benne a nézők, a résztvevők, mindig valamilyen módon felvetett és fókuszba állított erkölcsi- vagy társadalmi kérdésre reflektálnak. Az előadás játéktere ezt a kérdést kell, hogy kiszolgálja. A játéktér, a díszlet és benne a nézők tervezői szempontból aszerint formázhatók, ahogyan az az előadás értelmezésének legjobb. Nincs semmilyen fizikai korlát, parapet, elő-

színpad, kötött nézőtér: minden és bárhogy használható, ami az előadás érzékivé tételét szolgálja.

A társadalmi vagy erkölcsi probléma kibontásának nagyon jót tesz, ha zártabb, intimebb térben valósul meg. Nézőként nem egy üres, kongóan magas teremben vész el a hangom, amikor hozzászólok a látottakhoz, hanem szorosan ülök egy kis térben (...a tűz körül) a többi emberrel. Azzal pedig, hogy a terem üres, gyakorlatilag bármilyen relációban lehetőség van a játéktér-nézőtér viszonyának változtatására.

Alább az ebben a teremben tartott előadások, a *Kárpótlás*, az *Üzlet* és a *Szobor* képeit láthatják.

Az előadások szinte kivétel nélkül két elemből állnak: a színházi előadásból és az interaktív foglalkozásból. Dramaturgiai szempontból szoros egységet alkot a kettő, nem elválaszthatók egymástól. A két elem végig együtt mozog az előadás folyamán. Praktikusan színházi helyzetet drámai értelmezés és feldolgozás követ, majd újra színházi helyzet következik. A drámai, interaktív rész központjában mindig egy *fókusz*, a központi kérdés áll. E köré a kérdés köré szerveződik maga a színházi előadás is.

A színházi előadás természetes alapfeltétele a játékos és nézők egyidejű testi jelenléte. A Káva Kulturális Műhely előadásaiban különösen hangsúlyos, hogy nem szubjektum (a megfigyelő) és objektum (a játék) viszonya, hanem *társszubspektumok* közötti viszony, azaz *interakció*, a játékos és a nézők közös szabályai alapján. Az előadás nem pusztán reprezentáció, hanem – a társulat evidens célja szerint – közös alkotás, amit a játékos és a nézők együttműködése állít elő.

A tér, a színházi tér is, alapvetően geometriai képződmény, ugyanakkor performatív is, mert nem stabil, mindig más, attól függően, hogy mi történik benne, és annak mi a jelentése.⁹⁸ Ezekben az előadásokban nem rögzített a használat módja, lehet használni a tervtől eltérően is, de ez tudatos, mert ezzel is *előre kiszámított hatást* akarnak elérni.

A látványtervezőnek kettős feladata van: egyszerre, együttesen kell a színházi- és a drámai szempontok figyelembevételével tervezni. Mint láthatják, ezeknek az előadásoknak a látványvilága nem erőteljes. Azt is mondhatnám, minimális, és viszonylag neutrális. Ebből a tényből ered a *láthatatlan látvány* elnevezés is, amit a címben feltüntettem. Ugyanis ezekben az előadásokban nem lehet annyira erőteljes a színpadi látvány, hogy egyértelmű válaszokat adjon a résztvevő nézők drámai értelmezésének. A színházi jelenetekben látott helyzetek értelmezésére

98 *Térbeliség: performatív terek, atmoszférák*. In: Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Fordította: Kiss Gabriella. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. pp.151-160.

a színész-drámatanárok közreműködésével a résztvevők, a nézők megoldásokat keresnek, egyénileg értelmeznek és javaslatokat tesznek. Muszáj a folyamatnak nagyon nyitottnak lennie. Ha az előadás látványa egyértelmű megoldásokat sugall, akkor az értelmezés nyitottságát és többfajta kifutási lehetőségét eleve lezárja. Ugyanakkor vannak helyzetek, amikor a drámai fókuszaltság érdekében szükség van egyfajta vizuális „felütésre”, ami lehetőleg többféle gondolatot és érzetet kelt a résztvevőkben, így a továbbiakban lehetőség van dolgozni, értelmezni és elemezni a látottakat, hozzászólásokat generálni.

Ez egy nagyon finom, összetett folyamat a tervezésben, mert másik oldalról viszont muszáj a látványnak valahogy „kinéznie”, tehát nem lehet, hogy annyira neutrális legyen, ami már nem is értelmezhető.

Klasszikus látványtervezői megközelítésből nem túl hálásak ezek az előadások, mert itt nem lehet vizuálisan „brillírozni”. Ugyanakkor, nem szokványos voltuk ellenére, számomra rendkívül izgalmas a folyamatban részt venni, mivel a tervezés egésze alatt, az első lépésektől folyamatosan együtt kell dolgozni és egyeztetni a színházi- és az interaktív drámai foglalkozás vezetőjével, (ami legtöbbször két külön személy). Velük kell elemezni és vizuális dramaturgiában tartani az előadást, ha kell, az előadás megtervezett terét módosítani, vagy ha kell, az előadás megfelelő fókuszaltsága érdekében változtatni az egyes látványelemeken.

Ez utóbbi igen érdekes része a tervezésnek: a drámai folyamatban sokszor felmerülnek olyan látványelemek, amelyek köré az előadás kérdéseinek egy része csoportosul. Ezeket *objektumoknak* neveztem el, mivel általában egy-egy konkrét tárgyról van szó. Ezzel kapcsolatban két érdekességre hívom fel a figyelmet.

Alább egy koporsót láthatnak, az *Üzlet* című előadásból. A produkció Friedrich Dürrenmatt: *Az öreg hölgy látogatása* című drámája nyomán készült kiskamaszok számára. Az egyik jelenetben egy koporsó érkezett meg az előadás terébe. A nézők két oldalról, pást-szerű térben ültek a játéktér körül, egészen közel ahhoz.



Káva Kulturális Műhely, MU Színház Stúdiószínpad, *Üzlet*, 2016. Fotó: Tóth Ridovics Máté

Már az első próbafoglalkozáson kiderült, hogy az eredetileg tervezett valódi koporsó annyira erőteljes jelzés, hogy muszáj valamilyen eufemizáló jelleggel ellátni: elborzasztja őket a tárgy és nem tudnak ettől elvonatkoztatva az előadás fókuszával foglalkozni. Többféle ötlet felmerült: a rózsaszín, csipkével bevont koporsótól a szőrmével borítottan keresztül a Hello Kitty-s koporsón át, szinte minden. Nyilván bármi lehetett volna, és mégsem, hiszen ez *Claire Zachanassian* multimilárdos nő személyes tárgya. A magával hozott koporsónak tehát az ő mérhetetlen gazdagságát kellett jelképeznie. A tervezői választás végül egy kígyómintázatú műbőrrel bevont *Louis Vuitton* feliratú koporsóra esett: ezt a márkát a gyerekek is ismerik, egy ilyen koporsó pedig rögtön a gazdagság státuszszimbólumává válik számukra, és nem egyértelműen csak az elmúlást jelképezi.

A másik, sok módosításon átesett látványelem a *Szobor* című előadás központi objektje. A téma Alexander Schikowski kortárs képzőművész köztéri szobra volt, amelyet az érinett faluk egyikében, a romagyilkosságok emlékére szeretett volna felállítani. Az összes érinett falu elutasította a művész felajánlását.

Az előadás központi eleme egy szobor, ami – hasonlóan Schikowski eredetileg felajánlott szobrához – villámtól vagy valamilyen elemi csapástól sújtott fát formáz. Itt a fának a falusi közösséget kettéosztó, a romagyilkosságokhoz kapcsolódó jelképnek kellett lennie, amit – hasonlóan az eredeti történethez – a polgármester kap a szobrásztól. A szobornak egyértelműen a gyilkosságokra kellett utalnia. Ám a polgármester nem akarja a szobrot elfogadni, mert nem akar a szörnyű eseményeknek mementót állítani a faluban.



Káva Kulturális Műhely, MU Színház Stúdiószínpad, *Szobor*, 2016. Fotó: Kálócz László

A falu lakossága a nézőkből: a résztvevő gyerekekből állt. A szobor tehát nem lehetett esztétikai értelemben szép, mert nem lehetett azt a lehetőséget megadni, hogy a résztvevő nézők emiatt tartsák meg és állítsák fel: köztéri szoborként a problémát kellett demonstrálnia.

Nagyon sok megbeszélés előzte meg az objekt végleges formáját. Az egyeztetés ellenére a szobrot az egyes előadások között többször át kellett festeni, mert vagy túl semleges lett a jelentése, vagy túl konkrét. Gyanítható, hogyha az előadás nem játszik le időközben, még több változat is született volna.



Káva Kulturális Műhely, *A hiányzó padtárs*, 2016. Fotó: Csoszó Gabriella

Visszatérve az előadások tereire, a második csoportban azokat az előadásokat mutatom be, amelyeket eleve utazó formára terveztek. Ez azt jelenti, hogy az előadást nem a Mu Színház bázisán, hanem az ország különböző pontjain valamilyen, általában iskolai vagy köztérben – tornateremben, művelődési házakban – adják elő. Alapkövetelmény ezeknél az előadásoknál, hogy díszletei és kellékei könnyen, személygépkocsival szállíthatók és bármilyen térre adaptálhatók legyenek. Az egyes előadások látványvilágára a szinte teljes *transzparencia* és a *minimalizmus* jellemző. Transzparencián azt értem, hogy a fogadó térbe – a *host*-ba – a befogadott előadást – a *ghost*-ot⁹⁹ – adaptálni kell tudni úgy, hogy az előadás,

99 „With reference to their work as directors of Welsh performance company Brith Gof, Mike Pearson and Cliff McLucas have used the terms 'host' and 'ghost' to distinguish between the site itself and the ephemeral architectures that may be built.” In.: Cathy Turner: *Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance*. Ntq. 20:4 (november, 2004) © Cambridge University Press, p. 373.

ha lehet, csak minimálisan térjen el a fogadó tér alaptulajdonságaitól. Ezekben az esetekben a látvány, mint vizuális eszköz a háttérbe szorul, és inkább egyfajta előre meghatározott tudatos tértervezés a jellemző. A *hiányzó padtárs* című előadás például egyike volt ezeknek. Ahogy az alábbi képeken a különböző iskolai terekben látható, ennek az előadásnak egyáltalán nincs díszlete, csak a funkcionális járások vannak kialakítva. A teret maguk a nézők/résztevők és a színész-drámatanárok alkotják.

A másik utazó forma példája a *Comfort zone* című előadás, ami a győri RÉV Színházi és Nevelési Társulat, a dunaszerdahelyi Vekker Műhely, valamint a Káva Kulturális Műhely kooperációjában készült. Az előadás a migránskérdéssel és a hozzá kapcsolódó félelmekkel foglalkozott. A látványtervezésnél az volt a koncepció, hogy a dramaturgiának megfelelően ugyanaz a tér más-más funkciókban legyen használható az előadás folyamán. Úgy értem, ha a történet szerint más földrajzi térben vagyunk, ugyanaz a helyszín átrendezés nélkül más funkcióban is használható legyen, mégis a hasonlóság érzetét keltse. Erre azért volt szükség, hogy a két élethelyzetet – egy később menekülő szíriai és egy Magyarországon élő magyar házaspár életét – egyforma súllyal lehessen az interaktív feldolgozásnál kezelni, ne befolyásolja a velük kapcsolatos döntéseinket az esetleg vizuálisan jelzett társadalmi különbség. Ez a többfunkcionális térhasználati szempont még inkább a neutrális, letisztult tér felé mozdította el az előadás látványvilágát.

A nem szokványos helyszínek mellett léteznek a Kávának olyan előadásai is, amelyeket *black box* típusú teret használó színházépületben játszanak. Ilyen a *3050 gramm* című, a gyermekvállalás nehézségeivel foglalkozó felnőtt előadás is, amit a MU Színház épületében mutattak be. Az előadás fókuszában azok a társadalmi elvárások álltak, amelyek a gyermekvállalás kapcsán és idején érik az embereket. A résztvevőktől elsősorban ennek a kérdésnek a megvitatását vártuk. A játéktérben statikus díszletként egy család nappaliját láthatjuk. A nappaliból nyílik az előszobát és a hálószobát jelző járás. A tér rendezői jobb oldalán egy erkély látható. (Lásd a következő oldalon.)

Amikor ezen a darabon dolgoztunk, nagyon sokat gondolkodtunk a rendezővel, Sereglei Andrással arról, hogyan hozzunk létre olyan teret, amiről egyértelműen látszik, hogy nem igazi, hanem látszat-tér. Mindezt azért, hogy az előadás fókuszában álló kérdéssel való azonosulásra vagy szembeszegülésre, de hozzászólásra készítsük a felnőtt résztvevőket. Olyan otthon képzetét szeretnénk volna megteremteni, ami megfelel az általános, kisgyermekes családok nappalijával szemben támasztott általános elvárásoknak. Egyszerre szeretnénk volna, ha az otthon megfelelné egy IKEA katalógusnak, de ennek túlzott rendezettsége idegen sterilitást sugározná. Mint látják, a könyvespolc, a komód és a televízió festet-

tek: ezzel a tér *látszatságát*, nem valóságát szeretnénk volna jelezni. Ennek érdekében az oldalsó takarásokat sem fedtük le, ezzel is hangsúlyozva a tér álságát.



Káva Kulturális Műhely, MU Színház, 3050 gramm, 2016. Fotó: Meister Natália Nóra

A játéktérrel szemben a nézők a hagyományos, felfelé tartó nézőtéri székeken foglaltak helyet. Sok lehetőségünk lett volna a nézőtér-játéktér viszonyának megváltoztatására, mégis ezt a hagyományosnak mondható formát választottuk, mert ebből a helyzetből lehetett a legjobb „rálátási” élményt biztosítani.

A próbafolyamat során a tér és a díszlet az átlagosnál sokkal több konfliktust generált a színész-drámatanárok közt. Mindenkinek szüksége volt időre a ketősség – a valódi és álvilág – értelmezésére és elfogadására.

A Résztvevő Színháza másik, nem a hagyományos színházra jellemző tulajdonsága a nézőkkel való kapcsolata. Jellemző módon iskolai osztályok érkeznek előadásaikra, vagy ők mennek olyan helyszínekre, ahol már korábban közösséget alkottak az előadásban résztvevők. A felnőtteknek szóló előadásait viszont nagyrészt olyan nézők látogatják, akik előtte nem alkottak közösséget.

Látványtervezőként számomra nagy ajándék, hogy a tervezésekben lehetőségem nyílik a nézők-résztevők és az előadás térbeli viszonyán változtatni. Ez rendkívül izgalmas feladat, mert a távolság növelésével, csökkentésével, a nézők előadás közbeni fizikai mozgásának változtatásával meghatározhatom, mennyire legyenek *közel*, mennyire legyenek *benne* az előadás játéktérében. Ebből

következik, hogy az *értelmezés terének* változtatása így magát az *értelmezést* is módosítja. A performatív térnek mindig van atmoszférája, az, amit a hely sugároz. Az atmoszférának, mivel nem anyagi természetű, nincs konkrét helye, viszont a térben terjed. Nem a tér egy-egy eleme, hanem több tényező együttes összjátéka alkotja. Alkotóeleme például a jelenlévők egymáshoz való viszonyai is, így mondhatjuk, hogy az atmoszférát ők (is) hozzák létre. Jelentősége az, hogy a tér és a dolgok *hangsúlyossá válnak* az azokat észlelőben: körülveszik, ellepik a nézőt, ezáltal különféle hatásokat keltenek benne.¹⁰⁰

A Műhely előadásainak másik alapvető tulajdonsága, hogy a nézők elfoglalt helye nem állandó: az előadás interaktív ún. nyitás részeinél kevés kivételtől eltekintve mindig elhagyják ülőhelyüket és kis csoportokat alkotnak. Az előadások látványtervezésénél azt is figyelembe kell tehát venni, hogy a nézők sokszor bemennek a játéktérbe, a „díszletbe”, így fizikai kapcsolatba kerülnek vele és akár használják is elemeit.

A nézők elhelyezésének mikéntje az előadás céljától függ. A nézőket olyan közel lehet vinni az előadás teréhez, amennyire csak szeretnénk. Sokszor ők maguk lesznek, anélkül, hogy megmozdulnának, az előadás szereplői: egy falu lakói a *Szobor* című előadásban, vagy egy filmforgatás résztvevői a *Kárpótlás* című darabban.



Bethlen téri Színház-Nemzeti Táncszínház-Káva Kulturális Műhely,
MU Színház Stúdiószínpad, *Igaz történet* alapján, 2016. Fotó: Dusa Gábor

100 Erika Fischer-Lichte, Id. m. pp. 161-167.

Végezetül a nézőtér-színpadi játéktér kapcsolatainak példáiból kiemelnék egyet, ahol nagyon izgalmas tér-néző viszonyt teremtett a dráma-tánc-színház kooperációja. Az *Igaz történet alapján* című előadásról van szó, ami a Bethlen téri Színház, a Nemzeti Táncszínház és a Káva Kulturális Műhely együttműködésében készült.

Az előadást egy régi moziból *black box* típusú térére átalakított színházban, a Bethlen téri Színházban mutatták be. A darab egy család krízisével foglalkozik, ahol az apa anyagi kényszer miatt Londonban dolgozik, a feleség a két gyerekkel pedig Budapesten él. A fizikai távolság szétzilálja az addig biztosnak hitt családi kötelékeket, ami a kisfiú születésnapjára ígérkező, de meg nem érkező apa robbant végül szét.

Ebben az előadásban a résztvevő gyerekek folyamatos fizikai kapcsolatban voltak a térrel: még kint a színház előterében kezdték a színész-drámatanárokkal az irányított beszélgetést, majd bent a színházteremben, az előadás díszletében folytatták. Először frontálisan nézték az előadást majd az interaktív szakaszban maguk is táncosokká váltak a térben. A „díszletben” a család otthonát színes szőnyegekkel kirakott tér jelezte, ami a konfliktus felé haladva lassan eltűnt: vagy a szereplők maguk húzták ki, vagy tánc közben tüntették el. A család széthullásakor már csak az üres, fekete színpad maradt a szürkére festett bútorokkal. (Lásd az alábbi képet.)



Bethlen téri Színház-Nemzeti Táncszínház-Káva Kulturális Műhely,
MU Színház Stúdiószínpad, *Igaz történet* alapján, 2016. Fotó: Dusa Gábor

Rendkívül dinamikus előadás volt, ahol a nézők fizikai jelenlétét a térben előre, pontosan meg kellett határozni és a díszlet/játéktér részévé tenni.

A díszlet lassú változásával és eltűnésével, és azzal, hogy ők ennek a térnek személyes résztvevői voltak az improvizált táncukkal, azt hiszem, még inkább a történet hatása alá kerültek. Az érzelmi bevonódás segített mélyebb megértéssel figyelni a felmerülő problémákra. A gyerekek visszajelzései alapján a táncba, az egész történetbe és annak terébe való bekapcsolódás különösen erős érzelmi azonosulást és katarzist váltott ki.

A KONFERENCIA ELŐADÓI

GYENGE ZOLTÁN

DSc, tanszékvezető egyetemi tanár, dékán
Szegedi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
Filozófia Tanszék

GYÖRGY PÉTER

DSc, intézetvezető egyetemi tanár,
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar Művészetelméleti
és Médiakutatási Intézet

KHELL CSÖRSZ

építész, scenográfus, vizuális tervező, Jászai-díjas,
alkalmi kurzusvezető és előadó, Magyar Képzőművészeti Egyetem,
Látványtervező Tanszék

a másik

KISS GABRIELLA

scenográfus, DLA doktorjelölt, egyetemi tanársegéd,
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Látványtervező Tanszék

NÁTYI RÓBERT

PhD, művészettörténész, főiskolai docens,
Szegedi Tudományegyetem, Juhász Gyula Pedagógusképző Kar, Rajz-,
Művészettörténet Tanszék

VARGA TÜNDE

PhD, habil. egyetemi docens,
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Képzőművészet-elmélet Tanszék

ZEKE EDIT

scenográfus, DLA, habil. tanszékvezető egyetemi docens,
Magyar Képzőművészeti Egyetem, Látványtervező Tanszék

