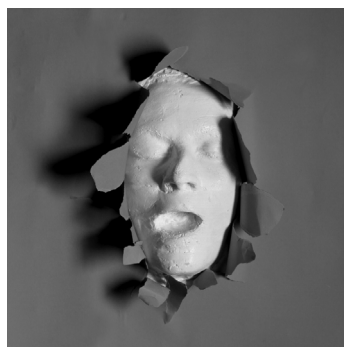


CSIZMADIA IMOLA

# SZÍNHÁZ KÉPEK NÉLKÜL

**A** mikor megállapodtam jelen írás címénél, még nem számoltam azzal, hogy a benne foglalt – talán túl korán megfogalmazott – állítás a legkevésbé sem problémamentes. Homlokráncolásra ingerelheti az olvasót a képek hiánya szótársítás mint „tételező” kijelentés egy olyan korban, amikor tudjuk, hogy napjaink művészettapasztalatában leginkább a látványról szóló diszkussziók kerülnek az érdeklődés homlokterébe. Továbbá nem túl szerencsés az írást olyan címmel indítani, ami egy olyan kortárs jelenség megértésével próbálkozik, aminek a tisztánlátásához meglehetősen még sok időnek kell még eltelnie.<sup>1</sup> Nem véletlen tehát azon feltűnő jelenség – jegyzi meg René Berger –, hogy a legtöbb történész a múltba zárkózik, s nemigen merészkedik a jelenbe, azzal érvelve, hogy az idő még nem végezte el a munkáját, és még nem teremtődött meg a kellő távlat az ítélkezéshez.<sup>2</sup>

Noha tengernyi szakirodalma van a kortárs művészeti gyakorlatban lezajló képi fordulat (pictorial turn) jelenségének, arról talán még mindig viszonylag kevés értekezés született, hogy a képek új, szinte paradigmaticus jelleggel megváltozott létmódja milyen képolvasást és látványtapasztalatot feltételez. E futó megjegyzések csupán arra hivatottak rávilágítani, hogy annak ellenére, hogy vizsgálódásaink előrehaladtával elegendő érvert sikerül majd felsorakoztatni a címben summázott tézis alátámasztására, a problémából adódó kételyeim és az azzal



**...a kisbusz ablakán keresztül megmutatkozó valós látványt, úgymond a társadalmi élet látványát tudjuk-e az előadás „saját” képeként, a valóstól megkülönböztetve, azaz az esztétikai szemlélődésen keresztül nézni.**

folytatott viaskodásaim továbbra is megmaradnak. Peter Boscoe 18. századi író jelmondata: „régebben bizonytalankodtam, most már nem vagyok benne biztos”, találóan fejezi ki jelenlegi, a vizsgálandó jelenséggel kapcsolatos, kissé bizonytalan álláspontomat. Előzetesen szükségét érzem megjegyezni, hogy annak ellenére, hogy állításokat fogalmazok meg, nem kívánok amolyan apodiktikus kijelentésekbe és kimerítő igényű elemzésekbe vagy végső tézisekbe bocsátkozni. Már csak azért sem, mert úgy gondolom, hogy maga a problémamag is elutasít mindenféle merev, szentenciaszerű megállapítást. Jelen írás tehát nem több, mint egy személyes nézőpont és értelmezési kísérlet felmutatása a maga személyességében. Néhány reflexió és esztétikai kérdések felvetését és azok továbbgondolását célzó kutakodás, amely esetleg további vizsgálódások előkészítőjéül szolgálhat.

Az értekezéshez egy egyszerű jelenség jelentette az inspirációt. Induljunk ki abból a megfigyelésből, amelyet Ernst Gombrich ír le a *Művészet és illúzióban*. James Cseng, aki festészetet tanított, egyszer elvitte tanítványait egy vázlatkészítő kirándulásra, Pekingnek egy régi városkapujához. Amikor Cseng arra kérte a tanítványokat, hogy rajzolják le, vagy fessék le ezt a tájat, egészen zavarba jöttek a fiatal gyakornokok, mígnem az egyik arra kérte Csenget, hogy adjon nekik legalább egy képes levelezőlapot a kérdéses épületről, hogy legyen mit lemásolniuk.<sup>3</sup> Hol van tehát a képileg felfogható táj, a rajzolásra vagy festésre szánt tájrészlet? Röviden: hol van a kép? S mivel Jan Mukařovský szerint alapvető módszertani követelmény, hogy minden olyan problémát, mely látszólag csupán egy művészetet érint, azt más művészetekben is megvizsgáljuk,<sup>4</sup> ezért mutatis mutandis egy a kortárs színházi gyakorlatból vett analóg jelenséget kísérünk meg továbbgondolni.

Lássunk tehát hozzá magához az elemzéshez, azt téve meg kiinduló kérdésnek, hogy tudjuk-e az előadáshoz tartozó „képiségként” szemlélni egy olyan tér látványát, amely nem (esztétikai) keretek között komponálódik, és amely a valóshoz, azaz a nem művészi „tartományhoz” tartozik. Hegyi Lóránd szavaival akár úgy is kérdezhetnénk, hogy meg tud-e történni a valóságnak az „esztétikai birtokbavétele”.<sup>5</sup> A jelenség azért is érdemel különös figyelmet, mivel a kortárs kifejezésrendszer egyre inkább „leírja” már azt a percepció sémát, amely a monadikus magányában elszigetelt néző részéről mindössze a vizuális észlelésre redukált szembenállást feltételezi. A kérdés tehát az olyan reprezentációk kapcsán problematizálódik, amelyek a konvencionálistól eltérő (lásd perspektívaszínpad) térszervezési és képpalkotási módszerek szerint alakulnak.

Mielőtt belekezdenénk tézisünk kifejtésébe, elengedhetetlennek tűnik, hogy a fogalomértelmezés terén némi pontosítást tegyünk. A közös beszédmód ugyan egyértelműsíti, úgymond kanonizálja a „konvencionális”-nak mint színházi kontextusban használt fogalomnak a jelentését (lásd dobozszínpad, modern vagy olasz típusú színpad), ellenben nem teljesen tisztázott, hogy miben is áll ezen hagyományos formai sémától való eltérés, ugyanis az ettől való elkülönböződés  $n$  módon,  $n$  féle formációban történhet meg (lásd a különböző utcaszínházi előadásokat, a performansz jellegű megnyilvánulásokat, hely- vagy környezetspecifikus előadásokat stb.). Nicolas Bourriaud ezen műveket úgy ítéli meg, mint amelyek a relációsesztétika körében születnek, ebből kifolyólag pedig úgymond relációs dimenziójuk van (lásd a művészet és a valós dialektikus viszonylatrendszerét), s ezen művek csakis a rájuk jellemző formavilággal és problematikával rendelkeznek, és ezért nem is köthetőek egymáshoz semmiféle stílus vagy iko-

nográfia alapján.<sup>6</sup> Erősen eltérő jellegük miatt nem alakulhat ki velük kapcsolatosan egy egységes, mindenki által használt és értett beszédmód, tehát nem konkretizálódott egy *sensus communis aestheticus*, azaz egy esztétikai közérzék. Mivel ezen művek körül még nem alakult ki egy általánosan elfogadott „értékrendszer”, ezért majdhogynem ellehetetlenül, hogy általánosságban szóljunk ezen reprezentációkról. Javasolnám tehát, hogy a jobb megértés érdekében jelen írás vizsgálódását egy konkrét előadáson keresztül valósítsuk meg.

A Gianina Cărbunariu *Mady-Baby.edu* című drámája alapján készült egyéni előadást 2009-ben B. Fülöp Erzsébet rendezésében mutatták be Marosvásárhelyen, majd 2010-ben az előadás bekerült a temesvári magyar színház repertoárjába. A történet egyszerű, és csaknem mindennapi szereplője a romániai hírcsatornáknak és tévéműsoroknak. Mădălina, művésznevén Mady egy 14 éves bukaresti lány. Szülei meghalnak autóbalesetben, és elhatározza, hogy elutazik Írországba barátja, Voicu csábítására, aki fényes karrierrel hitegeti. A naiv, hiszékeny lány bízik az ígéretekben – mint olyan sok más romániai lány is –, miszerint külföldön majd egyszer csak sztár lesz belőle. A repülőtéren megismerkedik Bogdannel, a vizuális művészeteket tanuló egyetemistával, aki szintén Írországba repül. A történet inntől kezdve e három fiatalról szól, és arról az útról, hogy a beteljesült álmok helyett hogyan válik a naiv, jóhiszemű lány számára végzetessé ez az egész történet. Voicu prostitúcióra kényszeríti a lányt. Mădălina Bogdannel mint „vendéggel” találkozik újból, és segíteni fog neki egy dokumentumfilm készítésében. Miután Voicu is tudomást szerez a filmről, a két fiú feltölti a honlapra a videókat, hogy pénzt szerezzenek. Közben Mady terhes lesz, s mivel egyik fiú sem tud mit kezdeni ezzel a helyzettel, úgy döntenek, hogy megölik a lányt. Ezt a történetet mutatja be Borbély Emília monodráma formában. A színésznő saját szerepén kívül egy személyben jeleníti meg a másik két férfi szereplőt, Voicut és Bogdant.

A *Mady-baby* olyan előadás, amely főleg a tér és a látvány szempontjából teremt a konvencionálistól eltérő formanyelvet. A performanszjellegű előadás egy 18 személyes kisbuszban zajlik, s miközben a színésznő monodráma formájában mesél az életéről az „utasoknak”, a busz a városi forgalomban halad, mindaddig, amíg az előadás véget nem ér. Az előadás a buszszínház (ha élhetünk ilyen műfaji meghatározással) és az utcaszínház közötti műfajban mozog.<sup>7</sup> De tekintettel arra, hogy mégiscsak egy az utcától „elzárt”, fedett, ún. buroktérben zajlik, így akár a kamaraszínházi műfaji besorolást is megbírja. De nemcsak a műfaji meghatározás terén, hanem az előadás terével kapcsolatosan is elbizonytalanodunk, hiszen nem egyértelmű, hogy mi is képezi a tulajdonképpeni teret: a mikrobusz belső tere vagy az utca, amelyen végigvonul a kisbusz. Mindezen kétségek pedig igencsak problematikusá teszik a látvánnyal kapcsolatos diszkussziót is.

Miután ismerjük ezen előadás sajátosságos jegyeit, a kérdés az, hogy a kisbusz ablakán keresztül megmutatkozó valós látványt, úgymond a társadalmi élet látványát tudjuk-e az előadás „saját” képeként, a valóstól megkülönböztetve, azaz az esztétikai szemlélődésen keresztül nézni. E kérdés tehát jelen írás egészében központi szerepet tölt be.

Talán nem haszontalan, ha már az elemzés elején letisztázzuk, hogy milyen szemantikai mezőben fogjuk használni fogalmainkat, hogy minél határozottabban tegyük a némileg bizonytalan nyelvhasználatot. A kép és a látvány fogalmak pcsán – amelyek pontos jelentését korántsem könnyű megfogalmazni – a ne-

hézségek egy része abból adódik – fogalmaz Hans Belting –, hogy a hétköznapi gondolkodásban gyakran átgondolatlanul egymásra tolnak. Ezért tud megtörténni, hogy teljesen különböző képekről azonos módon beszélünk, illetve hasonló képekre egészen eltérő beszédmódokat alkalmazunk.<sup>8</sup> Peternák Miklós a *Képháromszög* című művében rávilágít arra, hogy a mai nyelvhasználat általában keveri a látvány és a kép fogalmait, megjegyezvén, hogy a „kép” fogalmának a kialakulásában a reneszánsz perspektíva játszotta a döntő szerepet, ennek értelmében tehát világos szétválasztást kell tennünk a között, amit látunk, illetve egy kép között.<sup>9</sup> Ily módon a „kép”, „képfenomén”, „képjelenség”, „képszerű jelenség”, „képi megmutatkozás” fogalmakat egy valamilyen szinten már tárgyiasult dologgal kapcsolatosan fogjuk használni. A kép mint fogalom jelentésudvara magában foglalja azon képjelenségeket, képszerű képződményeket, képkalkító eljárásokat, amelyek „esztétikailag” megkonstruáltként, úgymond alakítottként vannak jelen. Ide soroljuk a reprezentáció klasszikus rendszerét is, a konvencionális, kulisszaszínpadi képet, amely a keret által – amolyan deiktikusan működő formaképződményként – egyfajta önmagáért valóságot biztosít a képnek. Ahogy Peternák Miklós is fogalmaz: a kép, ahogy mi (mi, emberek) fogjuk fel, valamiféle lehatárolás.<sup>10</sup> A „látvánnyal” pedig azon környező valóságot, nem művészszerű szemléleti anyagot jelöljük, amely esztétika- és értéksemleges. E fogalmak szemantikai körének szűkítése azért is szükségszerű, mert kérdésfeltevésünk pontosan arra irányul, hogy az esztétikán kívüli valósághoz tartozó látványt tudjuk-e az esztétikai szemlélődésen keresztül, az előadás saját képiségeként olvasni, vagy valójában a „megvonás esztétikájáról”, ha úgy tesszük, egy képek nélküli színházról beszélünk. De térjünk rá az előadás képiségre, hiszen ez érdekel minket a leginkább, és exponáljuk újra tézisünk kérdésfeltevését! Tudjuk-e az environmentális tér, azaz a hétköznapi életvalóság közvetlen érzékelhető látványát, életjelenségét – ami egyenértékű az étellel, nem pedig annak esztétikai leképezése – a reprezentáció képeként szemlélni? Mivel a személyes álláspontomat már a címben megfogalmaztam, így nem marad más hátra, mint ezen belátásnak az elkövetkezőkben való bizonyítása.

Hogy megértsük, mitől válik oly problematikusá azon látványészlelés, amely a konvencionálistól eltérő képkalkotási módszerek szerint alakul (lásd utcaszínház, környezet-specifikus színház stb.), illetve miért nem tudjuk „képként” szemlélni az előadásunk látványát, ahhoz meg kell vizsgálnunk a kétféle, azaz a hagyományos (dobozszínpadi) színházi forma, illetve az előadás vizuális dramaturgiáját, annak látvány- és képkezelését. Kezdjük mindjárt a keret tárgyalásával.

Az első dolog, amivel a *Mady-baby* nézője szembesül, mintegy a néző elsődleges tapasztalata, az a zavarba ejtő benső bizonytalanság, amelyet a nézőpontok diverzitása, a látvány dereguláltsága, azaz a frontális viszonyok és a támpontnak a hiánya okoz az előadással, a „képpel” szemben. A reprezentáció klasszikus rendszerében a „kép” az észlelés fókuszában helyezkedik el, a kompozíciós centrumban, amolyan privilegizált struktúráként, és egy egyértelmű olvasatirányt ír elő, lehetővé téve egyúttal (a kép optikai tengelyéhez mérten) a néző pozíciójának a meghatározását is, a néző egyértelműen kijelölt és megfelelően lokalizált helyét. A néző ezen pozícionáltságát – Zrinyifalvi Gábor meghatározásának megfelelően – nevezhetjük általános képviszonynak. Ez a kívülállóság megfelel annak a viszonyoknak, ahogyan a néző a képpel szemben elfoglalja a képen kívüli, de a képre irányuló pozícióját.<sup>11</sup>

A keretezés mint rögzített funkció ráadásul konstitutív szereppel bír a nézés tárgyának a kijelölésében, és olyan esztétikai formanyelvvel rendelkezik (amolyan teljességeszménnyel), amely problémamentesként valósítja meg magát az észlelést. Szemünk általában ott keres foglalkoztatást, ahol fennáll egy vizuális rend, és ahol a vizuális ingerfeldolgozás könnyebben történik meg. Ugyanis a strukturálatlanság, vagyis a szervezethez hiánya túlságosan nagy és eredeti információhozamként értelmeződik a szemlélő számára. Így egy nagy távlatból készített képeslap, bármilyen tiszta is legyen – jegyzi meg Abraham Moles – kevésbé ragad meg bennünket, mint egy hatalmas premier plán vagy látkép.<sup>12</sup>

A *Mady-Baby* esetében a keret és az ezzel együtt járó „vizuális normák” hiányában relativizálódik a látvány. A látványészlelés módja dezorganizálttá válik ebben a bizonytalan térformában. A néző, mivel dekondicionálva van a keret, vagy bármilyen más struktúra hiányában, „önkéntelen” észlelésbe kezd. Megbomlik az észlelés koherenciája, defokalizálódik a látvány – hiszen nincs semmi, ami a néző tekintetét vezetné, vagy ami a szemet foglalkoztatná –, és ebből adódóan a sokirányú elkalandozás, miliófeltérképezés, azaz egy széttördelt észlelés jellemzi az észlelést. Mindez annak is betudható, hogy az előadás tere amolyan expanzionista, „elasztikus” módon – a konvencionális perspektívaszínpad formaalakzatának terétől, azaz az architektúrátértől eltérően – nem helyet, hanem teret foglal le, ráadásul egy minden szempontból meghatározatlan teret, hiszen ez egy olyan tér, amely nem előre adott, és amely nem kötődik egyetlen teritóriumhoz sem, hanem amolyan diffúz helyi jelleggel rendelkezik. Továbbá egy olyan expanzív, fluid jellegű tér, amelynek folyamatosan áramló szerkezete csak az utazás, azaz az előrehaladás, a városban való kószálás során mutatkozik meg a néző számára, amolyan additív és ugyanakkor tapasztalati térként. A látvány tehát folyamatos önkiterjesztésben, gyors expanzióban van, akárcsak egy végtelenített információ. Amint az az „all over” képeken is lenni szokott, nincs egy hierarchikus rend, egy középpont. Az „all over” – fogalmaz Clement Greenberg – talán arra az érzésünkre adott válasz, hogy minden hierarchikus különbségtétel a szó szoros értelmében kimerült, és érvényét veszítette. A kép pusztá textúrává, ismétlések akkumulációjává lényegül.<sup>13</sup> Ez a tendencia jelenik meg a városi látvány kapcsán is, ami mintegy folytonos szubsztanciaként mutatkozik, ahol láthatóan nem beszélhetünk kezdetről, közepéről és végről, más szóval egy jól meghatározott térfixációról.

A keret megmutatja, mi több, deklarálja, hogy a kép „pontosan mekkora”. Az előbbi állítás ugyan közhelynek számít, de a nézésből adódó frusztrációk legtöbbször abból adódnak, hogy sokszor nem egyértelmű a mű kiterjedése (sem középpontja, sem perifériája), ami természetesen a látványolvasásra is kihatással van. A térvolumenükből adódóan áttekinthetetlen land art munkák (lásd Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Christo Yavacheff, Richard Serra stb.) esetében ez különös jelentőséggel bír, hiszen nem minden esetben sikerül egyetlen vizuális egységként befogni a látványt, ugyanis ezen művek általában nem ajánlják fel az ideális nézőpontot már csak azért sem, mert az áttekinthetőség optikai feltételei legtöbb esetben ellehetetlenülnek, állandó mozgásra ösztönözve ezáltal a megfigyelőt. A feltárulkozó látvány nem egyszerre kerül a szemlélő látómezejébe, és nem válik az első megpillantáskor közvetlenül megragadhatóvá, ahogy az a keretezett kulisszaszínpad képe esetében történik, ahol úgymond a könnyed, ideális észlelés feltételei mind adottak. Ezen nyílt folyamatjellegű látványészlelés kétségtelenül kitágítja a gondolkodást, az asszociációk lehetőse-

gét, szemben a keretezett, behatárolt látvánnyal, amely inkább a gondolkodás beszűkítését eredményezi.

Értelmezésre szorul tézisünk kérdése kapcsán egy lényeges fogalom: a *valós*. (Lásd: meg tud-e történni a *valósnak* az „esztétikai birtokbavétele”?) Eddigi rövid számvetésünkben láthattuk, hogy a primer értelemben vett, azaz a fizikai valóságában megjelenő keretek vagy bármilyen rámutató struktúra vagy „gesztus” hiányában nem sikerült egy az előadáshoz tartozó, „képiesült” és ugyanakkor szemiotizált, azaz jelként mutakozó képet kialakítani a városi látványról. Erving Goffmannál azonban egy teljesen más keretképzéssel találkozunk. Goffman keretértelmezése egyik központi kategóriájának, a „kulcs” fogalmának megvizsgálásán keresztül fogom megvilágítani, hogy az előadás látványát miért nem tudjuk ezúton sem az esztétikai szemlélődésen keresztül, a *valóستól* elemelten szemlélni.

Az átkulcsolás vagy átírás folyamata – goffmani értelemben – azt a jelenséget fedi, amikor egy bizonyos tevékenységet a résztvevők nem elsődleges értelmezési keretben, hanem valami egészen másként értelmeznek. Minden cselekvésnek, tevékenységnek van tehát egy elsődleges keretbeli jelentése, amit a valóságosan, a reális értelemben, igazából, a szó szerinti értelemben vett megtörténtnek, végbementnek nevezünk. Ugyanezen cselekvéseknek van egy átkulcsolt formája is, az ún. transzformált esemény, ami nem valóságos, nem szó szerinti értelemben vett megtörténtet jelent. Ezen esemény valójában nem az, aminek látszik, mindössze annak mintájára épül fel.<sup>14</sup> Ez valójában nem más, mint az egyén azon képessége, amit Gadamer az esztétikai tudat szuverenitásának nevez, és ami abban áll, hogy a megfigyelő mindenütt végrehajthatja az ilyen esztétikai megkülönböztetést, és mindent „esztétikailag” tekinthet.<sup>15</sup> Ez viszont közel sem ilyen egyszerű. Ahhoz azonban, hogy az átkulcsolás megtörténhessen, néhány feltételnek teljesülnie kell. A tevékenységben résztvevőknek tudomásuk kell legyen arról, hogy szisztematikus módosítás, azaz valaminek a gyökeres megváltozása, újjáépülése megy végbe. Továbbá az átalakítás folyamatában jelzőingereknek kell tájékoztatniuk a résztvevőket az „átkapcsolásnak” mind az időbeni, mind a térbeli kiterjedéséről. Általában a térbeli „zárójel” mutatják meg, hogy mely területen – és csakis azon belül – érvényes az átkulcsolás.<sup>16</sup> Ha a goffmani keretképzést az előadás látványára vonatkoztatva alkalmazzuk, akkor azt a konzekvenciát vonhatjuk le, hogy teljességgel hiányoznak azok a jelzőingerek, amelyek a tér és a hozzá kapcsolódó látvány tekintetében jeleznék, hogy mettől meddig tart a reprezentáció mind térbeli, mind látványbeli kiterjedése. A denegációt, a felfüggesztett hitetlenkedést ugyanis nemcsak a színészi alakítással szemben kell a nézőnek működtetnie, hanem az előadás egészével szemben, és ebben a látványnak is lényeges része van.<sup>17</sup> Ezt a – goffmani műszóval élve – felfüggesztettséget a látvánnyal szemben működtetni annyit jelent, hogy a feltáruklkozó utcaképet, a városi látványt, életünk ezen világi terét nem elsődleges keretbeli jelentéseként kellene olvasni (hétköznapi tér és látványtapasztalatában), hanem egy teljesen, más átkulcsolt keretben, hermeneutikailag, esztétikai aspektusában értelmezettként. Mivel azonban hiányoznak a térbeli jelzőingerek, azon esztétikai szükségszerűségek, amelyek egyértelműsítének, hogy mettől meddig tart az előadás látványa, így nemcsak a látottakkal szembeni esztétikai viszony kialakítása, de az erre irányuló esztétikai ítéletalkotás sem valósul meg. Hiszen, ahogy Umberto Eco is fogalmaz, a magam vagy mások figyelmének ráirányítása valamire az alapja minden létrejövő szemiózisnak.<sup>18</sup>



Természetesen felmerülhet a kérdés, hogy miért is ne lehetne az utazás során a néző számára a maga egészében feltárulkozó teljes városi látványt jelként szemlélni. A válasz meglehetősen egyszerű. Ha ez így lenne, akkor lényegében a művészi jelentéskonstitúció mint olyan szűnne meg. Ahhoz ugyanis, hogy a művészetnek egyáltalán legyen valamilyen funkciója, ahhoz az kell, hogy e funkciót olyasmivel lássa el, ami benne nem közös az étellel.<sup>19</sup> Duchamp piszoárját éppen azért tudjuk művészetként és nem valósként értelmezni, mert tudjuk, hogy az összes többi, az attól semmiben sem különböző – dantói terminussal – dologi párja nem az. A *Szökőkút* címet viselő piszoár csakis azért lett műalkotás, mert a művészet intézményi elmélete azt annak tekintette. Az már más kérdés – fogalmaz Danto –, hogy miért éppen ezt a piszoárt tüntették ki, míg a többi – amely minden tekintetben hasonlít rá – megragad egy alantas kategóriában. A művészet intézményi elmélete, még ha számot is ad arról, hogyan emelkedhetett egy olyan mű, mint Duchamp *Szökőkútja*, pusztá tárgyából műalkotássá, azt nem tudja megmagyarázni, hogy miért pont ez.<sup>20</sup>

A városi látvány tehát pusztán abban a minőségében tárul elénk, ahogy az a mindennapok esetlegességének kontextusában is mutatkozik: hétköznapi létmódjában, elsődleges, átalakítatlan úgymond nem művészi képként. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy a néző amolyan „esztétikai közömbösség” által vezérelt a szemlélődésben. Ennek oka legfőképpen abban keresendő, hogy a látvány terén nem teremődik meg az a bizonyos fajta feszültség a hétköznapi felfogás és a művészi újratereztetés között. Ugyanis – fogalmaz Széplaky Gerda – míg a hétköznapi élet vagy a tudományos-technikai élet diskurzusai annál egyszerűbben működnek, minél nagyobb az áttetszőség mértéke, azaz minél kisebb a távolság a valós és a reprezentált között, addig a művészeti diskurzus mindezt fordítva működteti. A műalkotásban megnyilvánuló teremtő aktivitás annál erőteljesebben hat, minél nagyobb terepet hagy a differencia szabad játékának, azaz a művészetszerű megmutatkozásnak.<sup>21</sup>

Rendkívül problematikusá válik tehát a nézés aktusa, hiszen a néző nem tudja eldönteni, hogy valójában mi is a szóban forgó kulcs. Noha a színésznő alakítását zárójelek közé tudja tenni, mivel egy egész szemiotikai apparátus segít abban, hogy a néző azt egy átkulcsolt keretben értelmezze.<sup>22</sup> A színésznő játékaival szemben a nézőben tehát ott van a reprezentációtudat. Ellenben a városi látványt mint a valóshoz tartozó tartományt már nem tudja felfüggesztett formaként olvasni. A néző az előadás ideje alatt folyamatos átkapcsolásban van, hiszen azonos térben a valósnak és a szemiotikai szférának a szimultán szemlélése között ingadozik.

Gilles Deleuze, amikor arról ír, hogy minden keretezés meghatároz egy képen kívüli teret, és valójában nincs kétféle keret, hanem sokkal inkább kétféle aspektusa van a képenkívüliségnek, de mindegyik utal valamilyen keretezési módra, akkor valójában a goffmani értelemben vett kulcsolás fogalmát problematizálja, hiszen a keret lényegéből adódóan kétféle állapotot teremt. A kereten belülit, amit az esztétika szférájaként értelmezünk, azaz azt a purista állapotot, amikor az esztétikum tiszta esztétikumként van jelen. A kereten kívülit pedig a valós tartományához, azaz a művészi hatósugarán kívülihez csatoljuk (lásd a nem-művészetszerű megjelenés). Azt, hogy végül milyen minőségben értelmezünk valamit, az csakis a keretezési módtól függ. Mint láthattuk, az átkulcsolás nem működtethető a látványunk kapcsán. Az előadásunk látványa vonatkozásában ez tehát annyit jelent, hogy azt nem tudjuk a *való*stól megkülönböztetve, azaz

szemiotikailag értelmezni. Ezen – Goffman-féle – keretezési forma sem teszi lehetővé, hogy jelként, az előadáshoz tartozó fiktumként szemléljük a feltárulkozó látványt.

A *Mady-baby* mint utcaszínházi produkció esetében egy olyan látvány kerül értelmezésre, amely nem határolódik el a hagyományos vett vizuális közlésmódnak megfelelően. Mivel hiányzik a „keretezés” korlátozó, szelektív és „dramatizáló” jellege, az előadás megkülönböztetés és válogatás nélkül tárja eléink és tételezi a látványt. A látvány egy teljesen más létmódja figyelhető meg, ez pedig a hiány létmódja. Nincs kijelölve, nincs felmutatva, tehát nincs az előadáshoz tartozó úgymond „rögzített” képiség kreálva, amely a közvetlen ráismerés által az előadás képiségeként mutatkozik, mintegy rögzített viszonyrendszer, ahogy az a hagyományos (kulisszaszínpadi) rendszerben történik. Hiányzik tehát egy a valamelyest a körülhatároltságból fakadó vizuális megmutatkozás, egy kijelölt mozgástér. Ennek ellenére a néző tekintheti az előadás látványának a folyamatosan feltárulkozó városi látványt, de az nem mint a reprezentációhoz tartozó képi üzenet válik értelmezhetővé, ami valamilyen mértékben a szándékosságot is magán hordja.

Egyfajta szubjektív szelektivitáselvnek kell működnie a néző részéről, hiszen rá van bízva, annak esztétikai eldöntésére, hogy ebből a környező valóságból mit metsz ki, és mit tekint az előadás látványának, mivel nincs egy az előadás által kínált adekvát értelmezési pálya, mint ahogy nem állít korlátokat sem a befogadás, sem a látványolvasás terén. A forma nem megmutat, hanem képessé teszi a befogadót, hogy ráérezzen az összefüggésekre. De – amint azt már az előbbiekben is megállapítottuk – ez a kimetszés teljesen a nézői önkényen múlik, s a nézői tudat intenciójára apellál, következésképpen ez a látvány nem az előadás által, mintegy „üzenetként” kódolt képként értelmeződik. Ez az értelemadás vagy szubjektív konstrukció a nézőre hárul, ami egyben azt is feltételezi, hogy sohasem állapodhat meg egy végső jelenetnél. A néző a megmutatás hiányában sohasem lehet biztos abban, mi több esztétikailag sem tudja igazolni, hogy éppen a „megfelelő” látványt tulajdonítja-e az előadás látványának.

A képi viszony megváltozásáról beszélhetünk, hiszen eddig a néző a képek szemlélésében, jelentésolvasásban, befogadásában, az üzenet dekódolásában nyerte el szerepét, semmiképpen sem vonódott be egzisztenciálisan a kép alakulásába. Míg a hagyományosnak tekintett gyakorlat a nézőt mindössze a kívülálló szerepére kárhóztatta, ma már a képek létrejöttében, megalkotásában, realizálásában, a látványképzésben játszik jelentős szerepet, ami kétségtelenül különbözik az előző tapasztalattól. A jelenkori gyakorlatban tehát sokkal inkább a percepció tudatunkat kell működtetnünk, mintsem a képi tudatunkat.

Tom Wolfe újságíró a hetvenes évek elején egyik írásában nagyon találó leírását adta annak, hogy valójában a kortárs művekkel szemben az észlelés mely módozatát is kell működtetni. Hosszú éveken át olyan alkotók több ezer képe előtt állt, mint Pollock, De Kooning, Newmann, Noland, Rothko, Rauschenberg, Judd, John, Olitski, Louis stb. – egyszer tágra nyitott szemmel, egyszer hátrálva, majd közelebb lépve, arra várva, hogy valami sugározzon ezekről a képekről. Ezek alatt az évek alatt – fogalmaz Wolfe – elfogadta, hogy a művészetre mindenképpen igaz, hogy „hiszem, ha látom”. Aztán kiderült, hogy egész idő alatt fordítva gondolkodott, és a modern művészetben a „látom, ha hiszem” formula az érvényes.<sup>23</sup> Ez a belátás érvényes a kortárs színházi gyakorlatra, és a *Mady-*



*baby* látványára is, hiszen a befogadói attitűd és a jelenbeli értelmezői tapasztalat kényszerű megváltozását illusztrálja.

Mint érvényes következtetés levonható, hogy a *Mady-baby* látványa a hagyományos értelemben vett, azaz a klasszikus reprezentációelvű előadáshoz képest egy „képhiányos” reprezentáció, de nem látványhiányos. Ebben az értelemben pedig teljesen megfeleltethető a happeningek látványvilágával, hiszen azzal megegyező strukturális vonásokkal rendelkezik. Igen erősen hajlok tehát arra, hogy az írás konklúziójaként – mintegy saját vesszőparipámként – fogalmazzam meg, hogy a *Mady-baby* látványa kapcsán semmiképpen sem beszélhetünk a hagyományos értelemben vett képesüléstről. Az eddigi kutatás ahhoz a felismeréshez vezetett, hogy sokkal inkább a happeningek látványvilágához hasonlatos látványról beszélhetünk. Továbbá arra is rámutattunk, hogy két, egymástól igen csak elkülönülő és észleleti anyaggal van dolgunk. Talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hagyományos gyakorlatban a látvány mint struktúra, míg az általunk vizsgált előadás esetében a látvány mint esemény definiálható.

#### ■ JEGYZETEK

1. Mai viszonyunk a művészethez – Paul Klee szavaival szólva – „retrospektíve megterhelt”, és éppen ezért is nehéz a jelen vizuális kultúrájának a tisztánlátása, illetve egy ezzel kapcsolatos – szilárd talajon álló – diskurzus kialakítása.
2. René Berger: *A festészet felfedezése*. I. (Ford. Vajda Endre) Gondolat Kiadó, Bp., 1984. 137.
3. E. H. Gombrich: *Művészet és illúzió*. (Ford. Szabó Árpád) Gondolat Kiadó, Bp., 1972. 84.
4. Vö. Jan Mukařovský: *Szemlélet és esztétika* (Ford. Beke Márton – Benyovszky Krisztián) Kalligram Kiadó, Pozsony, 2007. 40.
5. Úgy gondolom, hogy a fogalmak terén némileg pontosítanunk kell, ugyanis az environmentális színházi fogalom is többféle jelentéssréteggel bír. Jelen esetben mi azon előadásokat problematizáljuk, amelyek kifejezetten szabad térben játszódnak, olyanban, ahol a látványt a valóság vizuális szférája képezi, ahol nem történik semmi utalás látványszinten arra, hogy az illető tér szervesen kötődne a performer játékához, tehát ott, ahol a látvány teljesen megmarad a valós regiszterben, és így igencsak nagy diszcrepancia áll fenn a performer játéka és a környező valós vizuális szféra között.
6. Nicolas Bourriaud: *Relációsesztétika*. (Ford. Pálfi Judit, Pinczés Bálint) Műcsarnok Kiadó, Bp., 2007. 36.
7. Hozzávetőleg 25 perc utazás után a kisbusz megáll, és a színész utcaszínházi jelenetet tart. Leszáll a buszról, és megpróbál szóba elegyedni az éppen arra közlekedő járókelőkkel, vagy pénzt kérni tőlük ennivalóra.
8. Hans Belting: *Képanthropológia*. (Ford. Kelemen Pál) Kijarat Kiadó, Bp., 2003. 13.
9. Peternák Miklós: *Képháromszög*. Ráció Kiadó, Bp., 2007. 237.
10. Uo. 259.
11. Zrinyifalvi Gábor: *Mi a szobor és a plasztika?* Meridián Kiadó, Bp., 2007. 166.
12. Abraham Moles: *Információelmélet és esztétikai élmény*. (Ford. Vajda András – Pléh Csaba) Gondolat Kiadó, Bp., 1973. 88.
13. Clement Greenberg: *Művészet és kultúra*. (Ford. Ady Mária et al.) Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Bp., 2013. 122.
14. Erving Goffman: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája* (Ford. Habermann M. Gusztáv) Gondolat Kiadó, Budapest, 1981. 620.
15. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. I. (Ford. Bonyhai Gábor) Osiris Kiadó, Bp., 2003. 117.
16. Erving Goffman: i. m. 623.
17. A „(de)negáció” (*Verneinung*) freudi fogalom, amelyet Octave Mannoni használt először a néző színházi előadáshoz való viszonyának a leírására. A színházban ezen keresztül tudjuk elfogadni azt, hogy valami egyszerre valós és nem valós. A denegáció során egyszerre történik meg egyazon tény elismerése és tagadása is. A nézők látják azt a párharcot, amelyben Hamletet megölik, tisztában vannak azzal, hogy mind a kardok, mind a testek valóságosak, ahogy azt is tudják, hogy Hamlet meghalt, de ugyanakkor azt is tudják, hogy senki sem halt meg. Gay McAuley: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. The University of Michigan Press, United States of America, 2000. 40.
18. Umberto Eco: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1999. 22.

19. Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. (Ford. Sajó Sándor) Enciklopédia Kiadó, Bp., 2003. 37.
20. Uo. 19.
21. Széplaky Gerda: *Kant hátán a szőr*. L'Harmattan Kiadó, Bp., 2017. 67.
22. Azt, hogy a színész művésze jelként értelmeződjön, elsősorban az teszi lehetővé, hogy a néző tisztában van azzal, hogy előadáson vesz részt. Továbbá a színész jelmeze, a szerepjáték, a színházi alaphelyzet, a nézők felé való játszás stb. mind-mind hozzájárulnak azon keret megteremtéséhez, amelyen keresztül a látottakat nem valósként, hanem átkulcsolt eseményként szemléljük.
23. W. J. T. Mitchell: *Ut pictura theoria: az absztrakt festészet és a nyelv*. (Ford. Rajnai Judit) In: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai (Szerk. Szőnyi György Endre – Szauder Dóra) JATEPress Kiadó, Szeged, 2008. 228–229.

