

Csizmadia Imola

# A KERETEK MEGNYITÁSA.

## A REPREZENTÁCIÓ TERE MINT NYITOTT KONSTELLÁCIÓ

„**G**énua szűk utcáiban, hol lehetetlen a palotáknak más nézete, mint az alulról való, arra jutottak az építészek, hogy a koszorú-párkányt ne a valóságos magassági kiterjedésében alakítsák, mint másutt, mivel az alulról nézve távlatilag úgyszólván egészen összehúzódónak. Előre hajtották tehát s ezzel szemben megfelelő mértékben alacsonyabbnak vették. Így a távolról látott, egyenesen álló párkány hatását érték el. A hatásforma ezután az a forma-benyomás, amint alulról nézve keletkezik. A létforma ezzel szemben a párkány tényleges formája, amely egészen más, mint aminőnek tartjuk.”<sup>1</sup>

Ehelyütt kínálkozik, hogy részletbemenőbben megvizsgáljuk a Hildebrand által tárgyalt két fogalmat. Mindkét esetben, legyen szó hatásformáról vagy létformáról, lényegében mindkettőnek foglalatja a tér. Végeredményben, amit Hildebrand vizsgált, nem más, mint a térhatás, illetve a térhatás nyújtotta látvány. Annak függvényében, hogy a megfigyelő hogyan helyezkedik el a térben, különböző tér- vagy optikai élményben lehet része. Nem mindegy tehát, hogy hogyan, milyen helyzetből szemlélünk valamit, s hogy milyen térbeli viszonylatok határozzák meg a szemlélődést.

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

Ahhoz, hogy megvilágítsuk, miért is tartjuk produktívnak a hatás- és létforma ilyenszerű taglalását, néhány előzetes dolgot ismertetnünk kell.

A teljes emberi érzékelést Edward T. Hall két kategóriába sorolja, és lényegét tekintve megkülönbözteti a távolságérzékelést a közvetlen érzékeléstől. Az első a távoli tárgyak szemlélését, míg a második a tapintás világába tartozó, a közvetlen testközelségben lévő dolgok vizsgálatát jelenti.<sup>2</sup> Következésképpen a hildebrandi két fogalom igencsak jól magába sűríti a Hall-féle két kategóriát, hiszen a hatásforma lényegében a halli távolságérzékelést jelöli, azt a folyamatot, amikor a szemünk, a fülünk és az orrunk szolgáltatja az információt, illetve a hildebrandi létforma a Hall által vizsgált, a közvetlen tapintás, azaz a bőrünk, a hártáink, az izmaink által szerzett információt

<sup>1</sup> Adolf Hildebrand: *A forma problémája a képzőművészetben*. Fordította: Wilde János. Politzer Zsigmond és fia könyvkereskedése, Budapest. 1910. 62–63. Hildebrand itt könyvének egyik legfontosabb pontját vázolja, nevezetesen a hatásforma és a létforma fogalmának a megkülönböztetését.

<sup>2</sup> Edward T. Hall: *Rejtett dimenziók*. Háttér Kiadó, Budapest, 1969. 63.

jelenti. S mivel az emberi érzékelésnek konstitutív szerepe van a színházi gyakorlatban, ezért e két fogalom új nézőpontot kínál a színházi jelenségekről való gondolkodáshoz.

Ha a kortárs színházi kontextusban gondolkodunk (lásd helyspecifikus színház, utcaszínház, performanszszerű színház, kísérleti színház stb.) talán nem túlzás, ha úgy fogalmazzunk, hogy az a létforma, míg a hagyományos „kőszínházi” gyakorlat inkább a hatásforma által válik meghatározóvá. Ezen – talán túl korán megfogalmazott – állításunk alátámasztása végett, hasznosnak tűnik, néhány, a kétféle színházi paradigmára jellemző specifikumot megemlíteni.

A hagyományosan keretezett színpadkép a kapcsolatot, a kommunikatív viszonyt hangsúlyosan az optikai képen keresztül valósítja meg (lásd hatásforma), ami nem más, mint a nézőtől „elemelt” és egy többszörösen értelmezett látvány, amibe a néző a fizikai pozícióját tekintve a legkisebb mértékben sem, érzelmileg és intellektuálisan pedig főként az az átélésen, a fantázián keresztül tud „hozzáadódni”. A hatásforma ugyanakkor azt is fedi, hogy a látottakhoz nincs közvetlen hozzáférésünk, s az így kapott látvány/kép nem egyezik meg a valósággal, s az továbbra is megmarad kép, azaz látvány minőségében, más szóval nem válik tapasztalattá. Tehát míg a hatásforma többnyire egy egyirányú kommunikációt, addig a kortárs diskurzusban a létformán keresztüli tapasztalás egy hangsúlyosan oda-vissza, a kölcsönösségen múló, a reciprocitás által működtetett kommunikáció lehetőségeit teremti meg. A létforma valójában nem jelent mást, mint a térben lelt örömet. Ezen térbeli élmény elsődleges feltétele, a nézőnek mint társalkotónak az előadásba való bevonása, hogy az ne csak egy, a létforma helyett álló képet kapjon, vagy ne csak következtetéseket vonhasson le magáról a létformáról.

*Jelenet a Curva periculosa c. előadásból, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem előtt. A fotó Tankó Erika tulajdona.*



Dagobert Frey szerint a hagyományos színházépület kétféle lehetőséget kínál a nézőnek, hogy az közelebb kerülhessen az előadáshoz: vagy a nézőt helyezik át a színpad illúzióterébe, vagy a drámai cselekményt viszik a nézőtérre.<sup>3</sup> A kortárs térszerkezetek azonban ennél jóval komplexebb helyzetet szülnék. E tekintetben a téri sajátosságok kínálta lehetőségek felsorolása szétfeszítené jelen írás kereteit, emiatt nem is térünk ki erre részletesen. Tény, hogy a kortárs tér- vagy formakonstrukciók a keretek fizikális, vagy azok narratív formájának hiányából adódóan sokkal több alternatívát kínálnak a nézőnek az előadásba való involválódásra. Az ilyen terekben rejlő téri potenciál állandó aktivitásra, illetve a létformán keresztüli tapasztalásra ösztönzi a nézőt. Azáltal, hogy ez a térforma felborítja a hagyományos nyugati színházi referenciapontokat, állandó meglepetésekkel szolgál, automatikusan maga után vonja a folyamatosan változó, és az alkalmazkodásra készen álló nézői attitűdöt. A nézők ilyenszerű „ingerlése” pedig ellehetetleníti, az előadásnak mindössze a hatásformán keresztüli, azaz passzív, inaktív, amolyan „használaton kívüli”, nézőként való szemlélését.

Ez jelenti tehát a reprezentáció gyakorlatában a lényegi különbséget a két fogalom között. A reprezentáció kontextusában a Hildebrand-féle gondolat lényege tehát, hogy megszüntessük a distanciát mű és befogadó között, s a közvetlen közelségbe való kerülés által, a létforma megtapasztalásán keresztül alakuljon ki a nézőben a művészi élmény.

Induljunk el a Hildebrand-féle gondolat mentén, és vegyünk példának egy olyan előadást, amelyben viszonttalálkozunk ezen elképzeléssel.

2004-ben a marosvásárhelyi Posta utcában, az Ariel Színház előtt megáll egy zöld autó, amelyből egy lányt dobnak ki az úttestre, aztán nem sokkal később a kocsí vadul tovább hajt. Így kezdődik annak a lánynak a története, aki balerinának készült, de közben kurva lesz belőle. A 24 éves Viki elmeséli, hogy hogyan járt a balettintézetbe, aztán balettversenyekre, majd hogyan kapott kisebb feladatokat az Operában, milyenek voltak a vizsgakoncertek, és végül, hogy egy londoni férfi miatt hogyan szerzett lábsérülést egy erőszak elleni meneküléskor, hogyan szakadt el az Achilles-ina, ami miatt nem tudott többet spiccelni, és ezért miként ért véget a táncos karrierje. A lány balett utáni élete teljes egészében a pasiktól való függésben telt. Közben besötétedik, és végül újból megérkezik a Posta utcába a zöld autó. Kiszáll egy férfi, betuszkolja a lányt az autótba, és elhajt vele együtt. Ez lenne röviden a *Curva periculosa* története, amit B. Fülöp Erzsébet rendezésében Tankó Erika ad elő monodrámá formájában.

Az előadás terét az (egykori) Ariel Színház előtti beugró tér, valamint a szemben levő járda képezi. A nézők ezen a kinti téren állják körbe az előadást.

Hadd térjünk ki mindjárt az előadás kapcsán a keret problematikájára – a kortárs művészeti mező egyik legnehezebben definiálható ágensére –, ami jelen írás tárgyát illetően két szempontból is meghatározó. Egyrészt a keret(ek) hiánya sajátos viszonyrendszerbe, korrelációba helyezi nézőket és játékosokat, másrészt konstitutív szerepet tölt be a látvány alakulásában, illetve annak olvasatában.

A hagyományos kontextusban egy előadás (fizikai) kereteit általában maga a színházépület, illetve a színpadnyílás képezi. Ezek egyenként vagy együttesen mind azt szolgálják, hogy az előadás minél hangsúlyosabban elhatárolódjon a mindennapok valóságától. Georg Simmel szerint a műalkotás kerete kizár a műből mindenfajta környezetet, értelemszerűen a szemlélőt is, s ily módon megteremtí az távolságot, amely kizárólagos feltétele az esztétikai élvezhetőségnek.<sup>4</sup>

A *Curva periculosa* esetében ez a keretezési mechanizmus – lévén, hogy utcaszínházi produkcióról van szó –, egészen sajátos módon történik. Itt ugyanis a nézők képezik a keretet, még-

<sup>3</sup> Dagobert Frey: Mennyiségi és minőségi elképzelés. In: Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér. Kritikai antológia*. Terc, Budapest, 2007. 150.

<sup>4</sup> Georg Simmel: *Velence, Firenze, Róma*. Atlantisz-Medvetánc Kiadó, Budapest, 1990. 91–93.

hozzá az élő keretet, és ezáltal válik a tér is élővé, ugyanolyan értelemben, akárcsak az emberi test tere. Annak függvényében, hogy a nézők hogyan helyezkednek el, és hogyan állják körbe az előadást, tágulhat, illetve szűkülhet a tér. Stabil keretek hiányában így nincs az az érzésünk, ami a hagyományos színházi látvánnyal kapcsolatban van, amely úgy komponálódik, mint amikor a festészetben a centrális perspektívát használjuk.

Azáltal, hogy a nézők válnak formális térképző elvvé, egy olyan statikus tér születik, amely szüntelenül fluktuál, és csaknem minden irányba kiterjedhet. Akár úgy is fogalmazhatnánk, hogy az ilyen tér különlegessége abban áll, hogy testek általi téralkotás révén jön létre. Értelemszerűen tehát a mozgás lehetőségét birtokló nézők hatással vannak az előadás terére, amely minden előadás alkalmával változik, szemben a hagyományos gyakorlattal. Egy olyan organikus térstruktúra jön létre, amelyet nem csak képekre bontva szemlélünk, hanem mozgásunkkal, és egész testünkkel letapogathatunk. Ez az esztétikai konfiguráció, amely a hagyományos keretek hiányában a nézőket effektív térteremtő közzé avatja, felvet egy újabb aspektust.

Hajnóczy J. Gyula a tér strukturálódási folyamatáról, illetve a természetes térvizonylatokról értekezve említi, hogy „(...) az ember nemcsak érzékelője a térnek, hanem alkotója is. Az emberi alak téralkotó képessége kiviláglik már két álló ember egymáshoz való viszonyulásából is. Két egymással szemben álló, beszélgető ember által kiváltott térvizonylatok objektíve is, szubjektíve is spaciális kapcsolatba kerülnek egymással. A két közel álló, de egymásnak hátat fordító ember között szubjektíve nem, csak objektíve teremődik téri viszonylat.”<sup>5</sup>

A *Curva periculosa* esetében az ily módon „komponálódó” nézők, tehát nemcsak nem lesznek passzív szemlélői az előadásnak, hanem pusztán jelenlétükkel is hozzájárulnak a tér és a különböző términőségek (szubjektív, objektív) kialakulásához is. A Hajnóczy-féle példa tehát főleg a kortárs előadások heterogén términőségeit jellemzi.

A nézők azon szabadsága, amely a szabad mozgást engedélyezi az előadás alatt, felvet egy további érdekes aspektust. Érdemes megvizsgálni, hogy milyen jellegű birtoklási viszonyról beszélhetünk a kortárs előadások esetében. Míg a kőszínházi gyakorlat csaknem kötelező jelleggel előírja, hogy a jegy által megvásárolt helyet a néző a teljes előadás idejére birtokolja, addig ezen birtoklási viszony teljesen elveszíti létjogosultságát a kortárs előadások nem konvencionális tereiben. A hagyományos értelemben vett, birtokolt tér fogalma itt kisebb jelentőséget kap, és sokkal meghatározóbbá válik az a tapasztalat, miszerint a „*personal space*” helyét a „*public space*” veszi át.

Tehát, még ha az előadás a játékos idejére ki is sajátítja magának a hétköznapi terét, a hagyományos színházi gyakorlattal szemben nem biztosítja a hely és néző kölcsönösen kizárólagos birtoklási viszonyát. Már csak azért sem biztosíthatja, mert a maga módján az előadás sem áll birtoklási viszonyban ezzel a térrel. Ez a tér egyfajta szövetségesekké teszi a nézőt és előadót, s ez egyrészt azért lehetséges, mert ugyanazt a teret foglalja el mindkét fél, másrészt ez a tér (az utca) mindkettő számára egyformán ismeretlen. Ugyanolyan mértékben vagyunk idegenek, betolakodók ebben a térben, szemben a hagyományos színházzal, ahol a színész a saját terében van, és az csak a néző számára jelent ismeretlen közeget. Így teremti meg a *Curva periculosa* tere, hogy egyenrangú felekről beszéljünk néző és színész esetében egyaránt.

A keretezés tehát mind a színházban, mind a képzőművészetben hasonló befogadási modellt ír elő a nézőnek, kiemelten azon látványok esetében, amelyek a centrálperspektíva szigorú szabályai szerint szerkesztődnek. Esztétikai ismérve, attribútuma, hogy olyan normatív vagy regulatív, a formális esztétikára jellemző tulajdonságokat feltételez, ami szükségszerűen előírja az olvasási rendet. S ezen zárt képi mező megteremt a maga részére a perspektívikusan rögzített

<sup>5</sup> Hajnóczy J. Gyula: Vallum és intervallum. In: Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér*. Kritikai antológia. Terc, Budapest, 2007. 242.

nézőt is. Ennek értelmében létezik tehát egy ideális pont, ahonnan a mindenható, az euklideszi nézőpont befoghatja a teljes látványt (lásd hatásformán keresztüli szemlélés).

A paradigmaváltás és egyben egy nagyobb horderejű változás akkor történik meg, amikor a keretek hiányában felszámolódik a látás egyirányúsága, annak nagyfokú korlátoltsága, illetve létrejön a látástapasztalat pluralitása az olyan alkotások által, amelyek lehetőséget nyújtanak a nézőnek, hogy beszéljen a műbe, azaz – Hildebranddal szólva – a létformán keresztül tapasztalja meg azt.

Lássuk, hogy milyen következményekkel jár a látvány, illetve a néző szempontjából, amikor a konvencionálisra vált formakonstrukciók felszámolódnak. A következőkben képzőművészeti példákon keresztül illusztráljuk a kortárs sajátosságokat, majd ezen képzőművészeti megnyilatkozásokat emeljük át a reprezentáció kontextusába. Azért választjuk ezen interdiszciplináris megközelítést, mivel – Danto szavaival szólva – műfajokon átívelő problematikákat érintünk. A képzőművészeti irányultságú észrevételeink más művészeti ágakra és témakörökre is átruházhatók, és jelen esetben ezt is tesszük a színházi reprezentációval kapcsolatosan.

Kepes György szerint a legtöbbször még mindig a „tárgyközpontú gondolkodás” a meghatározó és kevésbé a kapcsolatokra, a kapcsolódásokra fókuszáló szemlélet jellemző.<sup>6</sup> Ez főleg azokban az esetekben jelenthet problémát, amikor az előadás valósággal eltűnik a szem elől: például az utcaszínház, a környezet-specifikus színház, a performansz jellegű színház stb., tehát az olyan színházi formák esetében, amelyek távol állnak az artefaktum jellegtől, és a „műalkotás” esztétikájától.

A hagyományos színházi gyakorlat az előadást olyan egységes objektumként mutatja be, amelyet a néző egészben átláthat. Ez az egységes modell, amely évszázadokon keresztül a nyugati színház alapjául szolgált, akkor került válsághelyzetbe Marinis szerint, amikor a kiváltságos nézőpont elhagyása folytán a látás korlátlaná, mindenirányúvá vált, és a nézők kénytelenek voltak felismerni az előadás megtapasztalásának visszafordíthatatlanul részleges és szubjektív természetét.<sup>7</sup>

Az előadás megtapasztalásának részleges természetéért elsősorban a többképesség a felelős: a hagyományos színház egyképességével szemben ez zavart eredményez a befogadásban. Az egyképesség azáltal, hogy eltávolítja tőlünk a dolgokat, nem ígér meglepetést, nem hiteget, sőt mi több, megnyugtat. Ellenben a többképesség amellett, hogy nyugtalaná tesz, magához vonzza a nézőt.<sup>8</sup>

A kortárs művészeti diskurzusban oly gyakran emlegetett megváltozott befogadói attitűd tehát azt jelenti, hogy a nézőnek „alkotó tevékenységként” magának kell megtalálnia az előadásban a kapcsolódási pontokat, mi több, „utána kell mennie” a látványnak. A látvány befogadása így személyre szólóbb lesz, mivel többnyire egy probabilisztikus jelentéstulajdonítást fog eredményezni. Minden néző egyéni olvasatra kényszerül az ilyen művekkel szemben, ami majdhogynem kizárja annak lehetőségét, hogy egységes, szabványreakciók szülessenek.

Robert Smithson *Spirál kikötő* c. land art munkája sok tekintetben rokon vonást mutat a kortárs reprezentációs eljárásokkal, és itt kifejezetten a látvány problematikájára kívánunk reflektálni. Smithson az Utah állambeli Nagy-Sóstóban valósítja meg azt a monumentális spirál alakú vonalat, amelynek anyagát a tó partvonalán fekvő közeli dombról hordta a vízbe.

<sup>6</sup> Kepes György: *Language of Vision*. Dover Publications, New York, 1969. 9.

<sup>7</sup> Marco de Marinis: A néző dramaturgiája. Egy valószínűtlen asszociáció. *Critical Lapok*. 1999, 10. 26–31.

<sup>8</sup> Paul Frankl: Az újabb építőművészet fejlődési szakaszai. In: Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér*. Kritikai antológia. Terc, Budapest, 2007. 90.

Smithson e munka kapcsán kérdez rá, hogyha a hagyományos művészet a látványról szól, miért ne lehetne létrehozni egy olyan művészetet, amely visszautasítja a látványt?<sup>9</sup> Smithson szerint ugyanis ez az alkotás tagadja a mű klasszikus látványát. A hagyományos paradigmában a látás révén mindenestül a mű birtokába jutunk, a teljes látvány itt azonban csak helikopterből tárul elénk. A kortárs reprezentációk tere gyakorta alkalmazza a Smithson-féle látványtagadást, és ezen sajátosság azon előadásokat jellemzi, amelyek a térvolumenükből vagy struktúrájukból adódóan áttekinthetetlenek.

Azáltal, hogy az előadás közvetlen „esztétikai beavatkozást” jelent a mindennapok, azaz a szociális élet terébe, felmerül a kérdés, hogy mi minek a helyébe kerül? Hiszen a kiterjesztés által nemcsak az előadás kebelezi be a (társadalmi események által folyton változó) mindennapok terét, és kerül egyre közelebb a mindennapok tapasztalatához, hanem a profán tér is megváltozik (az előadás idejére). Kérdés, hogy ez a két sík – a művészi és az esztétikán kívüli valóság – kölcsönös egymásra vonatkozása hogyan változtatja meg a befogadás körülményeit, és hogyan sikerül a befogadónak mindezt értelmeznie? E jelenség illusztrálása végett, hadd éljünk újból egy képzőművészeti példával.

Marcel Duchamp *Nagy Üveg* c. alkotása két részből áll. Az alsó felén egy gép alkotóelemeinek imaginárius csoportja látható, a felső részen egy emberi alak anatómiájához hasonlatos forma áll, amely összefolyik egy felhőszerű alakzattal. A munka jobb felső része szinte teljesen üres.

<sup>9</sup> Marcella Anglani, Maria Vittoria Martini és Eliana Princi: *Legújabb kori művészet*. Corvina Kiadó, Budapest 2009. 185.

*Jelenet a Curva periculosa c. előadásból, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem előtt. A fotó Tankó Erika tulajdona.*



Allan Kaprow szerint a legjobb része a munkának az üvegablak, amelyen keresztül láthatóvá válik az alkotás mögötti háttér és környezet. Mi több, az üveg, az áttetsző struktúráján keresztül láttatni engedi az épp aktuális konfigurációt, például azt, ahogyan egymásra tevődik a csokoládédaráló diagramma egy, az orrát piszkáló kislíú képével.<sup>10</sup> Térjünk ki erre a Kaprow-féle véletlenül alakuló látványra, erre a már-már a banalitások határát súroló jelenségre, amely meglepően sok mindent elárul a kortárs esztétikáról és művészeti gyakorlatáról. Vegyük például a transzparencia elvét. Ez a kortárs sajátosság abban nyilvánul meg, hogy csaknem bármilyen bekerülhet a műbe, és majdhogynem bármilyen részét képezheti az alkotásnak.

A *Curva periculosa* terét is nagyban meghatározza ez a „képdramaturgia”, hiszen problematikus leválasztani az előadás terét a hétköznapi, a szociális élet terétől. Hiába él a rendezés a különféle fokalizációs vagy defokalizációs, figyelemelvonó vagy irányító megoldásokkal, úgysem tudjuk külön kezelni, és értelmezni azt a sok járulékos elemet, amit például az utca hoz magával.

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

Értekezésünkben eddig olyan értelmezői perspektívákat, illetve kortárs sajátosságokat próbáltunk tematizálni, mint például az előadás keretezési mechanizmusa, illetve röviden reflektáltunk arra, hogy milyen következményei vannak annak, ha egy színházi előadást nem a „megszokott keretek között”, a hagyományos színházépületben („a” színpadon), hanem olyan térben mutatnak be, ahol nincsenek jelen a hagyományos színházra jellemző – Michael Kirby szavaival élve – közérthető „információs rendszerek”.<sup>11</sup>

A továbbiakban hadd szóljunk röviden az előadás terének koncepiálódásáról.

A kortárs színházi gyakorlatban a szöveget (legyen az kortárs vagy klasszikus) újra ki kell találni a színház számára – fogalmaz Lehmann –, mivel azt új médiumba ültetjük át. A színház tehát olyan művészeti tevékenységgé nőtte ki magát, melynek alapját az invenció és a kitalálás képezi.<sup>12</sup> Továbbíve Lehmann gondolatát, a kortárs színházban nemcsak a szöveget, de a teret is újból meg vagy ki kell találni a reprezentáció számára.

Az előadás helyszíne kétségkívül fontos tényező. Az alkalom mellett a helyszín a művészet legfontosabb jelölője – fogalmaz Raymond Williams. Az angol kritikus gondolata az avantgárd mozgalmakig evidenciának tűnő tézisként hatott, olyannak, mint például az, hogy egy előadás-hoz színész is kell, hiszen a helyszín kérdése mint olyan nem képezte egy aktuális problémafelvetés részét egy olyan korban, amikor az előadások helyszínéül a legtöbb esetben az intézményesített színházépületek szolgáltak. A helyszín problematikája azóta vált meghatározóvá, amióta az előadások megpróbálják magukat kivonni az intézményes színházi keretek közül, illetve amióta a kortárs művészeti gyakorlat a láttatásnak és a megmutatásnak a teljesen új módjait keresi, amely rendszerint abban áll, hogy felszámolja az addigi konvenciókat, beleértve a teret is. A helykeresés tehát a kortárs művészet központi motívumai közé tartozik.

A cseh filozófus és művészetkritikus Jindřich Chaloupecký szerint az ok, amiért korunkban a műalkotást nem lehet könnyen elhelyezni, abban rejlik, hogy társadalmunk képtelen a művészetet és a vele járó tapasztalatot a jelentőségével arányosan kezelni. A múzeumban a műtárgyat

<sup>10</sup> Allan Kaprow: *Essays on the blurring of art and life*. University of California Press, London, 1993. 128.

<sup>11</sup> Gondolunk itt például az igencsak nehezen kategorizálható kölcsönviszonyra néző és előadás között, ugyanis eltűntek azok a konstansnak és biztosnak tűnő határok, amelyek kijelölték az előadáshoz tartozó összes résztvevő helyét, felszámolva egyben a dramatikus reprezentáció által konvencionálisan kialakított szerepeket.

<sup>12</sup> Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Balassi Kiadó, Budapest, 2009. 53.

kultúrtörténeti dokumentumként kezelik, amely maga után vonja a kortárs művészet historizálását és muzeálissá válását, továbbá a művészetszemlélet esztétizációját. Ezt az esztétizáló tendenciát Duchamp szerint a végső és egyben szélsőséges megoldással lehet kivédeni, ha kiszakítjuk a műalkotást az adott környezetéből, legyen az szellemi, művészi vagy más módon.<sup>13</sup>

Ismeretes az 1917-es művészeti esemény, amikor egy R. Mutt nevezetű művész azzal hívta fel magára a figyelmet, hogy műalkotás gyanánt egy WC-csészét állított ki, a gesztus – amit azóta már tudunk, hogy nem Mutt nevéhez fűződik –, heves felháborodást váltott ki a New York-i Független Művészek Társaságában. A művészi szándék itt igencsak többrétegű. A jelenség kapcsán olyan kérdések kerültek megfogalmazásra, mint például műalkotásként lehet-e tekinteni egy teljesen átlagos, hétköznapi tárgyat mindössze attól, hogy azt elemeljük a „megszokott”, a rendeltetészerű környezetétől, és mondjuk az „art world” kontextusába helyezzük? De érteni véljük továbbá azokat az álláspontokat is, miszerint a művészi érték alapján véve nem kontextusfüggő, vagy hogy nincs unalmas vagy banális téma a művészetben (lásd Van Gogh parasztcipőit), vagy értelmezhetjük az egészet úgy is, mint konkrét bizonyítékát annak, hogy a művészi érték végeredményben átruházható egy akármilyen tárgyra.

Megalapozottnak tűnik azon állítás, miszerint ezen duchamp-i gondolat, amolyan Duchamp-parafrazisként fejeződik ki a *Curva periculosa* terével kapcsolatosan is. Noha nem „íródott alá”, de a ready-made-eket megillető kijelentéshez hasonlóan („ez művészet”) lett kinevezve a Posta utca beugró tere is a művészet terévé. A megformált tér helyett tehát a talált tér a meghatározó. Különbséget kell tehát tennünk a tér ábrázolása és annak a létrehozása között. A tér létrehozása itt nem a kreálás, a megmunkálás, a kialakítás, a kiépítés stb. révén történik, hanem a művészi intenció a pusztá megtalálásban és ezt követően a helyfoglalásban nyilvánul meg, azaz a pusztá „kinevezésén” múlik.

Duchamp óta ugyanis semmi sem írja elő, és nincsenek receptúrák sem arra vonatkozólag, hogy az alkotásnak milyen mértékben kellene megalkotottnak, megformáltnak lennie, illetve annak mennyi része lehet a *valós* vagy „véletlen”.

<sup>13</sup> Jindřich Chaloupecký: *A művész sorsa. Duchamp-meditációk*. Budapest, Balassi Kiadó, 2002. 198–200.