

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

Kísérleti színházi terek szubjektív vizsgálata

Hogyan került Kiss Pál Lukács végül az aluljáróba?

DLA értekezés
Kiss Gabriella
2019.

Témavezetők: Dr. habil. Csanádi Judit DLA, Dr. Révész Emese

Köszönetnyilvánítás

Köszönetet szeretnék mondani Sereglei Andrásnak és Romankovics Edának a mestermunka alkotásáért. Vella Péternek a vetítésben és a *MadMapper* program használatában való segítségéért. Schermann Mártának az *Árvaáalomért* és *Városi Ferencért*. Az EFOP pályázatnak, hogy lehetővé tette a *Clifford McLucas Archívumban* való kutatásomat és a *“Szcenika alprojekt”* témavezetőjének, É. Kiss Piroskának, aki ugyancsak partner volt ebben. Somorjai Mártonnak és Hegedűs Ágnesnek, akik hangjukat kölcsönözték a mestermunka interjúalanyainak. Koncz Eszternek és Kopp Krisztinának szelíd türelmükért, amit a mestermunka forgatása alatt kellett gyakorolniuk. A *FUGA*-nak, azon belül Nagy Bálintnak, aki a forgatást engedélyezte és Őry Júliának, aki mindezt a gyakorlatban végigvitte.

Thank you for the kindly helpfulness of the team of the *National Library of Wales*, Aberystwyth (UK) after all Pedr Ap Llwyd and Iwan ap Dafydd. For Dr. Mike Person, Dr. Margaret Ames and Dr. Joslin McKinney for the professional conversations. Many thanks for the *National Theatre Wales*, Cardiff (UK) for their background informations of their performances.

Kiss Pálnak és Kiss Pálnénak az elmúlt negyvennégy kalandos és szórakoztató évért. Bezeczky Hunornak a türelemért. Iszlai Zoltánnak a szövegtördelésért, valamint a mélységek és magasságok és a közben, különböző amplitúdóval adódó időjárás viszontagságok humorral és mély szeretettel teli, kitartó végigkövetéséért.

Absztrakt	6
Bevezető	7
Kifejtés	10
1. A Résztevő Színháza (ARS) – Káva Kulturális Műhely	10
2. A “nézői részvevőség” kérdése	11
3. Az imerzív színház (Immersive Theatre)	14
<i>Antik hősnők XXI. századi szemmel III. sorozat Médeia</i>	
4. A helyspecifikus színház (Site-Specific Theatre)	17
<i>...please, be more specific! (Field, The Guardian, 2008.02.06)</i>	
5. “The Host, The Ghost and The Witness”	23
6. A “körülvevő” vagy “körülölelő” színház (Environmental Theatre)	36
<i>...de hát itt nincs semmi. Mit kezdünk a hellyel?</i> <i>Richard Schechner</i>	
<i>A Káva Kulturális Műhely ARS (A Résztevő Színháza) előadásaihoz készített terek</i>	
7. A színházépület elhagyása	43
7.1. Külső helyszínek	
7.1.1. Természeti helyszínek , <i>Théâtre du Peuple</i> , Peter Brook <i>Orghast</i> , Robert Wilson <i>a KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE; a story about a family and some people changing</i>	
7.1.2. Városi terek , <i>XX. század eleji tömegrendezvények</i> , Max Reinhardt <i>és a városi terek</i> , <i>1960-as évek utcai színházak: Peter Schumann és a The Bread and Puppet Theatre</i> , “ <i>guerrilla street theatre</i> ”, Judith Malina & Julian Beck <i>és a The Living Theatre</i>	
7.2. Épületek	
<i>Futurizmus, Dadaizmus</i>	
<i>Happening – Allan Kaprow</i>	
<i>Ariane Mnouchkine és a Théâtre du Soleil</i>	

Tadeusz Kantor és a Cricot 2 Theatre
Jerzy Grotowski és a Laboratory Theatre

8. Átalakuló helyszínek

54

Edward Gordon Craig
Antonin Artaud
Nikolai Okhlopkov

Varró Dániel: Túl a Maszat-hegyen

9. A proscénium áttörése, a proscéniummal rendelkező színházi tér átalakítása

58

9.1. A nézői figyelem térdizájnya

Richard Wagner
Peter Brook
Bagossy Levente

9.2. A nézőtér és a színpad egyesítésének kísérletei. Úton a stúdiószínházak felé.

Edward Gordon Craig
Adolphe Appia

Alfred Jarry – Kiss Csaba: Übü király és a magyarok

9.3. A nézőtér és a színpad fizikai egyesítésének kísérletei. Építészeti szempontú újragondolások

Georg Fuchs
Max Reinhardt és a Kammerspiele

Fernando De Rojas: Celestina, avagy Calisto és Melibea tragikomédiája

9.4. A nézőtér és a színpad fizikai egyesítésének kísérletei: a kerek színpad ("annular stage"). Az elszórtan elhelyezkedő színpad ("scatter staging"). Az építészetileg egyesített tér ("architecturally integrated space")

Gyűrűs, vagy kerek színpad (annular stage)

Guillaume Apollinaire
Pierre Albert-Birot
Oskar Strnad
Max Reinhardt és a Grosses Schauspielhaus
Walter Gropius és a Totaltheater
Jaques Polieri és a Theatre of Total Movement

A térben elszórtan elhelyezkedő színpad (scatter staging)

Az építészetiileg egyesített tér ("architecturally integrated space")

Friedrich Kiesler és az Endless Theatre

V. P. Katajev: A kör négyszögesítése

9.5. A nézőtér és a színpad fizikai egyesítésének kísérletei. A színpadról a nézőtérre kiterjedő játék.

Vsevolod Emilevich Meyerhold

10. Kukucska-doboz (kukucska-színpad) típusú színház tér 74

10.1. Polgárosodó városok színházépületei

Charles Garnier és a Palais Garnier

10.2. Barokk alapmodell

Antonio Galli Bibiena Teatro Scientifico

10.3. Reneszánsz elődök

Andrea Palladio és a Teatro Olimpico

Vincenzo Scamozzi és a Teatro all'antica

Mestermunka ismertetése 77

Összefoglalás 82

Felhasznált irodalom 83

Hivatkozott előadások 93

Függelék I. 94

Függelék II. 113

Képek forrásainak jegyzéke 118

Képmelléletek 123

Hogyan is? Vagy inkább miért?

A színház mindig az adott kultúrkörnek, az adott társadalomnak egyfajta szociális vetülete volt. Mint ilyen, természete fluid, változékony. Egyik kérdésköre az előadáshoz *megfelelő tér, hely és helyszín* kutatását foglalja magában. A dolgozat ezeket a *helykereséseket* – melyek az utóbbi 20 évben konkrétan volt iskolák tan- és tornatermeiben, volt moziban, ipari épületben vagy egyéb, eredeti funkcióját elvesztett, helyszínen jöttek létre – foglalja rendszerbe.

A *közönség és az előadás viszonya* a formakeresés másik fő iránya, ahol az elválasztottságtól a teljes összeolvadásig zajlottak – és a kortárs színházművészeti zónában, ma is zajlanak kísérletek. Több olyan törekvés, színházi új forma, avagy kísérleti előadás jön létre városi tereken, helyszíneken, amikor az előadás a nézőkkel együtt jár be külső vagy belső helyszíneket, s a nézők aktívan befolyásolják az előadás lefolyását és kimenetelét.

A dolgozat saját, több mint 10 éves látványtervezői tapasztalataimat kívánja párhuzamba állítani a kortárs és a posztmodern színházi útkereséseivel, alkotásaival, eredményeivel. Munkáim során a klasszikus színpadi tér elhagyásának különböző stádiumait jártam végig, nem szándékosan, s így csak részben tudatosan. A “fekete dobozból” indulva bejárt stációk mostanáig a “résztevő színházáig”, annak kialakítható tereiig, illetve a városi tér, mint drámai helyszín használatáig vezettek.

A teoretikus kutatás mellett, felelve annak eredményeire, vagy éppen kétségeire, a kutatás kiemelt célja egy doktori mestermunka létrehozása volt. A doktori mestermunka kísérletet tett egy kortárs szemléletű, újraértelmezett hely-specifikus performansz létrehozására, melynek egy részletes dokumentumterve készült el. Az alkotó folyamat lényeges szempontja lett az alcímben feltüntetett, *Kiss Pál Lukács* mobilitására vonatkozó kérdésre adott válasz, ami tulajdonképpen a *megoldás kulcsának* tekinthető a mestermunka tervező-alkotó folyamatában.

“Have you ever thought how stupid the proscenium theater is architecturally?”¹

Richard Schechner,
Leader of *The Performance Group*
in. *Environmental Theater*.
An Expanded New Edition including Six Axioms For Environmental Theater,
Applause Theatre & Cinema Books,
New York, 1973, 1994.

Ez az első pillantásra polgárpukkasztónak tűnő színházi blaszfémia valójában összetett problémakört takar.

A problémakör egy része, a *proscéniumnyílásnak* nevezett, a színpadot és nézőket elválasztó épített egység eltüntetésének alkotói vágyát artikulálja. A jelenlegi tradicionális színházi adottságok között, egy színházi díszlettervezés során nem lehet építészeti elemet egyszerűen kiradírozni az épületből, főként, ha fizikai – a színpad kezdete, a nézőtér vége – és szellemi – a *színpadi illúzió* – határvonalát jelöli.

Hogyan lehet ezt a határvonalat feloldani? Ki kell jönni a színpadról? A nézőket be kell vinni a színpadra? Hogyan lehet a nézőteret és a színpadi teret egy térré varázsolni? Olyan teret – pl. kerek színpad, vagy egyszerűen egy üres, fekete terem – kell létrehozni, ahol a proscénium kérdése, a tér sajátosságaiból adódóan fel sem merül, mert a tér egységes?

Az előzőekből fakadó további kérdések már azzal foglalkoznak, mi minden változik meg, ha végre sikerül megszabadulni a proscéniumnyílástól? Mi történik, ha a néző és a játészó (színész) az előadás közben egy térbe kerül? Partnerré válnak? Együtt kezdenek el dolgozni? Netán ott, arra az időszakra egy *közösség* jön létre játészók és nézők között? Vagy a játészó, bár összeér a lélegzete a nézőével, mégsem vesz tudomást annak fizikai jelenlétéről? Egyáltalán, elkülöníthető ezekben az esetekben a két kategória?

Tovább bonyolítja a helyzetet, ha, megrészesülve a térválasztás alkotói szabadságától a játék tere *egy, már létező architektúrális* térbe kerül. Mi történik a nézővel és mi a játészóval? Mi lesz a játék viszonya a meglévő térhez? Hogyan lehet és kell-e az előadás résztvevőit megkülönböztetni, ha esetleg ez az épített architektúrális tér történetesen egy város forgalmas köztere, benne a mindennapjaikat élő hétköznapi emberekkel?

¹ “Belegondoltál már abba, építészetiileg mennyire buta egy proscéniumszínház?” *(fordítás tőlem)*

Dolgozatom *központi érdeklődése* annak a folyamatnak a vizsgálata volt, ahogy a színpadi játék elhagyta a proscéniumnyílás mögötti tér, a tulajdonképpeni színpad biztonságában megbúvó teret, átlépte ezt a bűvös határvonalat és kiterjedt fekete, üres termekbe, elhagyott épületekbe, forgalmas városi központokba. A történeti kutatásban felmerült alkotói megoldások közben arra jöttem rá, hogy az elmúlt tíz évben történt tervezéseim, a színháztörténetben megfigyelhető megoldásokhoz hasonló módon – ugyan a szabadúszó tervezésből fakadó vargabetűkkel – ugyanezt a gondolkodási folyamatot járták be.

Dolgozatomban ezért ennek kontextusában világossá vált egy olyan történeti folyamat vizsgálata és áttekintése, amelyben azokat az előadásokat, alkotókat, színházi műhelyeket, performatív helyzeteket és folyamatokat emeltem ki, amelyek relevánsak voltak a saját alkotásaim közben felvetődött kérdésekkel.

Kutatásom *végső célja* annak a színházi formának feltérképezése (körülírása, definiálása) volt, ami a nézőt nemcsak kétdimenziós térben (a proscénium típusú színpad kötött nézőtér-színpad viszonyában) és két szenzoros csatornán, a látáson és halláson keresztül, a verbalításra építve vonja be az előadásba, hanem három- vagy négy dimenzióba terjeszti ki a “színpadot” és a “nézőteret” és több érzékszervi csatornán át, összetett és zsigeri módon képes hatni. A folyamat vizsgálata közben, központi kérdéssé és vizsgálati szemponttá vált *a nézők és játékosok helyének*, (“színpad” és “nézőtér”), *a köztük levő viszonyoknak*, a fent említett cél érdekében történt állandó változása.

Kutatásom alatt arra jöttem rá, hogy munkám PaR (*Practice as Research*) típusú kutatás volt,² ezért irányvonalat leginkább a doktori teoretikus kutatás mellett párhuzamosan futó művészeti alkotás – egy városi, elhagyott köztérre, a Ferenciek téri aluljáróba tervezett helyspecifikus (*site-specific*) előadás – tervezése közben felmerült kérdések adtak. A PaR típusú kutatás kerete csak a kutatás végén vált világossá számomra. A doktori munkámmal párhuzamosan, az EFOP kutatás keretén belül³ a “*Művészetalapú kutatás metódusait*” vizsgáltam, és eközben arra jöttem rá, hogy a doktori kutatásomban egy alkotói gyakorlatra építő, megosztható tudásanyagot hoztam létre. A *Függelék II.*-ben olvasható folyamat tudatossá tétele nagyban segítette a kutatásom értelmezését.⁴

² A PaR (*Practice based Research*) típusú kutatás definíciójáról, határterületi kérdéseiről a *Függelék I.*-ben olvashatnak.

³ EFOP-3.6.1-16-2016-00021 Művészeti kutatás és együttműködés – inter és crossdiszciplináris projektek, kutatási infrastruktúra-fejlesztés és kapacitás-növelés a Magyar Képzőművészeti Egyetemen, Együttműködés és kompromisszumok az alkotómunka gyakorlatában alprojekt, *Művészetalapú kutatás metódusai* kutatási téma

⁴ “A doktori kutatásom alkotói-kutatói folyamatának ismertetése” témáról a *Függelék II.*-ben olvashatnak.

A további, kutatást segítő kérdések az ún. *részvételi színházi (participatory theatre)* formát használó, *A Résztvevő Színháza (ARS)* brandnév alatt működő színházi csoporttal, a Káva Kulturális Műhellyel végzett együttműködések során merültek fel.

Dolgozatomat ez utóbbi csoporttal végzett tervezői munkáknak az elemzésével kezdem, majd szélesebb kontextusba helyezve a kérdést, kitekintek a *nézői részvevőség* kérdésére. Gondolatmenetemet a *nézői részvételiséget* sajátosan értelmező, ún. *imerzív színház (Immersive Theatre)*⁵ jellegzetességeinek bemutatásával folytatom. Az *Immersive Theatre* színházi forma időbeli és formai közvetlen elődje az ún. *helyspecifikus színház (site-specific theatre)* volt. A *helyspecifikus színház (site-specific theatre)* az egyik legizgalmasabb tervezői téma, mivel az előadás alapvető meghatározója és kiindulópontja *a hely* maga. Az ezzel kapcsolatos tervezői kérdéseket Cilfford McLucas, a *Brith Gof* nevű walesi színházi társulat *Tri Bywyd (Three Lives - "Három élet")* című munkáján keresztül mutatom be.

A *színházépület elhagyásának kérdéskörét*, a külső helyszínekre – természeti és városi környezet – tervezett alkotói megoldások bemutatásával folytatom. Az *"átalakuló helyszínek"* kérdésköre alatt a kérdés bekerült a *színházépületen belülre*: itt azokkal a megoldásokkal foglalkozom, amik az épületen belül vannak ugyan, de már eltekintenek a bevezetőben már említett proscéniumnyílás kötöttségeitől.

Dolgozatomat azoknak a színházépítészeti megoldásoknak a bemutatásával zárom, amelyek a kérdéskörön belül számomra relevánsak voltak ahhoz, hogy megérthessük a mai kortárs megoldások kiindulópontjait.

⁵ Az *immersive theatre* magyar fordítása jelenleg még nem történt meg. *Immersio* (latin) = belemártás, bemelegítés, bemelegülés nem a legszerencsésebbek. Legalkalmasabb talán az *imerzív* kifejezés használata, kölcsönözve a VR (*Virtual Reality*=virtuális valóság) és az AR (*Augmented Reality*=kiterjesztett valóság) szövegkörnyezetéből. Mivel, az előkép hiánya miatt, az angol szakkifejezések fordítása a dolgozatban többször is előfordul problémaként, ezért ezekben az esetekben igyekszem a leginkább megfelelő fonetikus magyar kifejezést használni.

1. A Résztvevő Színháza (ARS) – Káva Kulturális Műhely

A *Résztvevő Színháza* (ARS) a Káva Kulturális Műhely által létrehozott brandnév alatt működő részvételi színházi forma, a *komplex színházi nevelési előadás* (TIE) kategórián belüli nagyon fiatal terület. (Cziboly – Bethlenfaly, 2013, 357-358.)

Maga a TIE (*Theatre in Education "Színház az oktatásban"* (fordítás tőlem)) kifejezés angolszász területről érkezett Magyarországra a '90-es évek elején, majd több, más területről (pl. Németországi ún. *"Theaterpädagogik"* hatása, vagy Ruszt József beavatószínháza stb.) érkezett formai és fogalmi hatásokkal együtt, a fogalom jelentése napjainkra Magyarországon jelentős változáson ment keresztül. (Cziboly – Bethlenfaly, 2013, 321.) A TIE-ra mai értelemben, az egységesen nehezen definiálható rendkívül gazdag formai változatok ellenére, együttesen jellemző, hogy (...) *társadalmi vagy társas együttéléssel kapcsolatos problémákat dolgoz fel a színházi jelenetek és drámás módszerek segítségével, pedagógia célzattal. (...) előzetesen megfogalmazott, és színházi jelenetek formájában színre vitt, feltételezeten a jelenlévők mindennapi életében előforduló, és őket hétköznapi élethelyzeteikben kihívások elé állító problémát a színház felkínálta szerepeken és játéklehetőségeken keresztül "járhatnak be" a résztvevők.*" (Horváth – Deme, 2009, 73.)

Az ebbe a csoportba tartozó ARS, mint említettem, nagyon fiatal műfaj⁶, ezért jelenleg még sok kérdés övezi működését. Ennek egy része abból fakad, hogy a Káva Kulturális Műhely ezt a részvételi formát közel 20 év aktív működés alatt folyamatosan alakította ki, ezért bizonyos határterületi kérdések tisztázása jelenleg még folyamatban van. Az ARS alapvető jellegzetességei közé tartozik a nézők *résztvevőként* történt bevonása a folyamatba, ugyanakkor emiatt gyakran felmerül a kérdés, hogy az ARS esetében színházzal (és nem *komplex színházi nevelési előadásról, azaz TIE-ről*) beszélhetünk-e.

(...) *Egy "részvételi színházi" produkció után a résztvevők körében éles vita alakult ki erről a kérdésről. Akik azt állították, hogy a program nem volt színház, azzal érveltek, hogy "a színházban a közönségnek és nem a közönséggel játszanak", illetve, hogy valami "minél interaktívabb, annál kevésbé színház". Érvként elhangzott az is, hogy "a színház az nélkülem is működne, de itt, ha minden néző néző lenne, akkor nem működne, csak kínos csend lenne", illetve az is, hogy "a színházban nem kell gondolkodni, csak nézni".* (...) (Cziboly – Bethlenfaly, 2013, 358.)

Az ARS előadásokban (a Társulat korábbi előadásaitól eltérően), az előadás színházi és drámás szakasza nem válik el egymástól, ezáltal a foglalkozást vezető színész-drámatanár

⁶ Az első összefoglaló írás 2010. április 26-i dátummal Romankovics Edit: *A Résztvevő Színháza - a színházi nevelési program mint totális színház* címen a Káva Kulturális Műhely saját kiadványaként jelent meg.

szinte a program teljes ideje alatt szerepben lehet. A résztvevők – a nézők – folyamatos döntéshelyzetben vannak, hogy nézőként (passzívan) vagy játzóként (*résztevéőként, alkotóként*) vesznek-e részt a programban. (Vági Eszter leírása alapján, Cziboly – Bethlenfaly, 2013, 358.)

Amellett, hogy az ARS előadások jelenleg (tervezőként) számomra a legnagyobb szabadságot adják a nézők (résztevéők) és játzók (színész-drámatanárok) térbeli viszonyának kialakításában, előfordul, hogy elgondolkodtatnak: hogyan lehetne olyan, *a nézők részvételére építő előadást létrehozni*, ami hangsúlyosan a vizualitást, az atmoszféra-teremtést, vagy akár egy speciális teret, valamint nem a Káva ARS előadásaira alapvetően jellemző verbalitást használja művészeti eszközként?

Tervezői szempontból számomra fontos volt a táncszínházi *“Igaz történet alapján”* c. előadás, [1] ahol rendkívül erős hatást ért el a tánc-dráma-színház alkotói alkímiája. A következő fejezetben az a kérdést járom körül, mit jelenthet *a nézői részvevőség* egy előadásban, egyáltalán miért fontos ez a kérdés a színházi gyakorlatban?

2. A “nézői részvevőség” kérdése

A nézői részvevőség rendkívül összetett kérdés, és folyamatosan, többféle formában visszatér a színháztörténetben. A kérdés historikusan alapvetően relatív, mert minden kor más elvárást alakított ki, azaz alapvetően más játzó- és néző viszonyt tekintett nézői részvevőségnek. Egyáltalán, az is kérdés, hogy a nézői *aktivitást* tekintjük-e a nézői részvevőség kritériumának, és ennek ellentétéként, a nézői *passzivitást* nem?⁷ Nem egyértelmű ugyanis, hogy aki egy cselekvésben fizikailag csak jelen van, de nem cselekszik, annak a pusztán testi jelenléte elegendő, vagy fizikailag aktívnek kell lenni egy cselekvésben, hogy nézői részvevőségről beszélhessünk?⁸

Bár nagyon sok megközelítési lehetősége van, ez az összetett kérdés számomra – színházi szempontból – *a nézők és játzók helyének, köztük levő viszony*nak vizsgálatával kapcsolatban lesz releváns, amit a dolgozat következő fejezeteiben, összekapcsolva saját munkáimmal, vizsgálni fogok.

⁷ Jacques Rancière e kérdés kapcsán az aktív és a passzív polgár példáját hozza fel: “Egykor azt tartották *aktív* polgárnak, választásra képesnek és választha tónak, aki a birtokai béréből élt, *passzívnak*, a fenti funkcióra méltatlannak pedig azt, aki munkával kereste meg a kenyerét. (Rancière, 2011, 14.)

⁸ Gareth White meghatározásában nem egyértelmű, hogy a nézői *fizikai aktivitást, a cselekvést* tekinti-e a részvétel fogalmának? Gareth szerint: “My definition of audience participation is simple: the participation of an audience, or an audience member, in the action of a performance”, azaz “A közönség részvételének meghatározása egyszerű: a közönség vagy a közönség tagja a performanszban (akciójában) van (vannak)” (*fordítás tőlem*). Kérdéses, hogy az *akcióban lenni* állapothoz szükséges-e a fizikai aktivitás, vagy elegendő az akció origójában, tehát a performansz központjában, vagy a performansz által közrefogva, akár passzívan jelen lenni. (Gareth, 2013, 4.)

A színházi szempont azért fontos a következőkben, mert a *nézői részvevőség* kérdése széles spektrumban jelent meg a képzőművészet, a zene, az irodalom és a színház területén a hatvanas években az európai kultúrában bekövetkezett úgynevezett *performatív fordulat* után. (Erika Fisher-Lichte, 2009, 19.) A performatív fordulat következtében az alkotók, munkáikban egyre több figyelmet fordítottak a nézők és a játékosok közösségének létrejöttére. A néző és játékosok közössége alapvetően nem új fogalom, hiszen minden színházi helyzet magával vonzza a néző valamilyen szintű részvevőségét, mai értelemben a tradicionális, proscéniumszínházi helyzet ugyanúgy, mint egy innovatív színházi kísérlet.

De mit is jelent az *autopoetikus feedback-szalag* és hogyan függ össze a részvevőség kérdésével?

A performatív fordulat kínálta új helyzetben az előadás “a játékosok és a nézők között és közösen jön létre.” Ebben a viszonyban “Az *együttes testi jelenlét nem szubjektum és objektum, hanem “társszobjektumok” közötti viszonyt jelent.*” (Erika Fischer-Lichte, 2009, 40.) A *feedback-szalag* (mely szerint “a játékosok tettei mindig hatással vannak a nézőkre, a nézők tettei pedig a játékosokra és a nézőtársakra” (Erika Fischer-Lichte, 2009, 51.) egy olyan, önalakítási képességgel – *autopoezissel* – rendelkező kapcsolati forma, ami következtében, egy ilyen típusú rendszerben nem határozható meg előre pontosan az előadás kimenetele. A helyzetet összetettségéhez tartozik, hogy a *közösen létrehozott esemény* eredményeként egyfajta – ott és akkor arra az időre – *közösség* jön létre, ami következtében lehetővé válik a játszó (a színészek) és a nézők közötti *szerepváltás*. (Erika Fischer-Lichte, 2009, 93.)

Rancière ezzel kapcsolatban a színház *par excellence közösségi hely* kérdését vizsgálja. Rancière nem tartja alapvetően természetesnek, hogy azt feltételezzük, ha “élő testek szólnak ugyanazon térben egybegyűlt testekhez, valóban elegendő volna ahhoz, hogy a színházból közösségi erőteret képezzen, valami radikálisan mást, mint a televíziókészülékkel szemben ülő egyének vagy a mozilátogatók helyzete” (Rancière, 2011, 16.) Szerinte egy “kollektív test tagjaként élvezett státusz” vagy “valami interaktivitás” még nem elegendő ahhoz, hogy a színházi eseményben az ott és akkor létrejövő közösségről beszélhessünk.

Rancière szerint a “valami” az, amit ő “intelligenciák egyenlőségének közös hatalmának” nevez, által jön létre a közösség. Ez a “valami” egyfajta közösségen belüli egyéni “anonimitás”, ami lehetővé teszi, hogy a közösen létrehozott eseményt minden néző a saját, egyéni tudása szerint dolgozza fel.⁹ Rancière szerint “*nézők kellene, akik aktív*

⁹ Ezzel kapcsolatban olvasható a “tudatlan tanár” gondolatmenete, Rancière, 2011, 11-13.

tolmácsszerepet játszanak, akik kidolgozzák a maguk fordítását, hogy magukévá tegyék a "történetet", és a saját történetüket hozzák létre belőle. Egy felszabadult közösség történetmondók és fordítók közössége.” (Rancière, 2011, 19-20.)

Horváth Kata egyik kötete bevezetőjében a "későmodern rítus" koncepciójára (Horváth-Takács, 2009. 4.) és többek közt Jeffrey C. Alexander "társadalmi performansz" elméletére hivatkozik. Mindkét hivatkozás a nézői részvevőség kérdését is magában foglaló "kulturális performansz" kérdéskör része. Jeffrey szerint *"Mind mikro-, mind makroszinten, az egyének és a közösségek szintjén is, társadalmunkat át meg átjárják a szimbolikus és rítusszerű cselekvések."* (Horváth-Takács, 2009. 27.) Jeffrey szerint a probléma a "rítusszerű" kifejezésben van, mivel szerinte az adott közösség nagyságától és összetettségétől függ, hogy az adott cselekvés rítussá válik-e. Értelemszerűen a kisebb közösségekben ez a folyamat természetes, a nagyobb, komplex közösségekben, mivel valódi rítusokról már nem beszélhetünk, *"a társadalmi performanszokat re-fuzionálni kell."* (Horváth-Takács, 2009. 28.) annak érdekében, hogy hatékonyan tudjanak működni. Horváth szerint ezek a társadalmi elméletek tehát *"(...) modern és és későmodern rituális jelenségekről, vagyis rítusszerű performanszokról és társadalmi drámákról beszélnek. (...)"* (Horváth-Takács, 2009. 71.) Ennek egyik reprezentációs helyszínének, visszatérve a TIE (*Theatre in Education*) és az ARS (*A Résztvevő Színháza*) kérdéséhez, Horváth a színházi nevelést látja, mivel ott egy adott helyen, adott időben, egymásnak akár idegen emberek léphetnek egy ott és akkor valóságnak tekintett helyzetben interakcióba *"(...) Amikor a színházi nevelési performansz a színpadi szerepeken és jeleneteken keresztül mutatja be ezeket a jelentéseket, folyamatosan létrehozza az e jelentésekre való rákérdezés, a reflexivitás, a kritika és a kimozdítás potenciálját. (...) alapvető társadalmi jelentések interpretálása, reflektálttá tétele, kritikai kimozdítása zajlik. (...)"* (Horváth-Takács, 2009. 71.)

3. Az imerzív színház (*Immersive Theatre*)

Az imerzív színház (*Immersive Theatre*) egy új színházi forma, ami a nézői részvevőség értelmezésének egyik kortárs, jelenleg legfrissebbnek tartott kategóriája.^{10 11} A kategória a kétezres évek elején jelent meg a színházi fogalomkörben. Az 1980-as években az 'immerzív' fogalma számítógépes technológiai valamint a *telematikai* (telekommunikációs és

¹⁰ A dolgozat elején tettem már kísérletet a szó magyar nyelven való definiálására. Ebben a fejezetben igyekszem a magyarázatot tovább mélyíteni, remélve, közelebb visz a pontosabb fordításhoz. Az *immerzió* általános jelentése: *"bemerülés, elmerülés egy másfajta közegbe, közegben"* pl. víz (Machon, 2013, 93.), *"bemerülés, belemerítés"*, játékteóriákban és játékelméletekben: *"jelenlét"*, (Machon, 2013, 59.) *"azonosulás a játék-karakterrel"* (Machon, 2013, 35.)

¹¹ Jelenleg az Egyesült Királyság művészetileg az egyik legtermékenyebb területe ennek a színházi formának. Legismertebb képviselői a teljesség igénye nélkül: *Blast Theory* (UK, Portsedale), *dreamthinkspeak* (UK, Brighton), *Nimble Fish* (UK, London), *Punchdrunk* (UK, London), *Shunt* (UK, London), *WildWorks* (UK, Wales)

informatika szavakból alkotott mesterséges fogalom) rendszerekhez kapcsolódott. (Machon, 2013, 58.) Az *“Immersive Theatre”* az akadémiai és a művészeti gyakorlat párbeszédébe 2004 körül került be, majd a színházi gyakorlatba 2007 körül. (Machon, 2013, 66.)

A közvetlen elődjének tartott úgynevezett helyspecifikus színházhoz (*site-specific theatre*) hasonlóan,¹² a fogalom műfajként való definíciója jelenleg még nem egyértelmű. Aronson leegyszerűsített – és óvatos – meghatározása szerint egy olyan, mindenre kiterjedő, abszorptív eseményről van szó, amelynek egyik alapjellemezője, hogy a lehető legtöbb érzékre hatva vonja be a nézőt a részvevői folyamatba. Az imerzív színház (*Immersive Theatre*) olyan játékhelyszínt biztosít, ahol a nézők (részvevők) fizikai interakcióba kerülhetnek a játzókkal (színészek).

A következőkben kísérletet teszek egy, az imerzív színház (*Immersive Theatre*) határterületén elhelyezkedő, megvalósult előadástervem bemutatására. A bemutatás közben az a célom, hogy – meghatározva azt, valószínűleg *miért nem* nevezhető ez az előadás imerzívnek – körvonalazódjon az, hogy viszont *mi tekinthető annak*.

Az *Antik hősnők XXI. századi szemmel III.* sorozat *Médeia* című előadását [2] (I. tábla) az elhagyott Zsámbéki Katonai Bázis egyik használaton kívüli Rakétahangárába terveztük.¹³

Egy kezdeti, a Hangár előtt, kívül játszódó rövid közjáték után a nézők a Rakétahangár belső terében folytatták útjukat. A Hangár egyik oldalára, annak teljes magasságában, egymással összeköttetésben levő, járható, pallók rendszeréből álló “szigetrendszer” építettünk. A “szigeteken” egy-egy szereplő, *Médeia* egy-egy belső “szörnyének” életterét láthatták a nézők. Tulajdonképpen egyedi, kis installációs szigetek halmaza épült rá a Hangár vasbeton falára. A tér körülbelül 8 méter széles és 80 méter hosszú, 6-7 méter magas folyosó volt. Az előadás majdnem teljes sötétségben játszódott: gyér fény csak az egyes szigetekre beépített helyi fényforrásból szűrődött ki.

A nézők szabadon járálhattak a térben: az egyes szigeteken lakó “szörnyek” egy előre meghatározott koreográfia alapján, egymás után, egyenként mozdultak meg. Ezek tulajdonképpen laza történetre fűzhető etűdök voltak. Minden szereplő egy mozzanatot villantott fel *Médeia* kívülről nem létható, belső izzásából és gyötrelmeiből, majd ezt játszotta újra és újra, egészen az előadás végéig.

¹² A helyspecifikus színházon (*site-specific theatre*) kívül hatást gyakorolt létrejöttére a *happening* és az *installation art* irányzata is (Machon, 2013, 31. eredetileg Bishop, 2006, 102.)

¹³ Azért használok ebben az esetben többes számot (*terveztük*), mert az előadás, szemben a tradicionális színházi tervezői gyakorlattal nem egy tervező vagy tervező-rendező (vagy akár tervező-rendező-koreográfus) párbeszédéből, hanem az előadók improvizációinak és térkísérleteinek eredményeképpen született. A tervezői munka az előadás létrehozásának folyamatában az improvizációk téri megoldásainak fejlesztésére tett vizuális alkotói javaslatokat, illetve segítette a végső forma megtalálását.

Miben hasonlít és mégis, inkább *miért nem* sorolható az előadás az imerzív színház (*Immersive Theatre*) kategóriájába?

Josephine Machon – a téma egyik kiemelkedő teoretikusa – meghatározása szerint az imerzív színház (*Immersive Theatre*) egyik alapvető jellemzője, hogy – hasonlóan ahhoz az érzéshez, amikor valaki a víz alá merül, és a víz közege teljesen körülöleli a testét –, az első pillanattól fogva, saját fizikai, időbeli és koreografált ritmusával fizikailag teljesen körbeveszi a nézőt. (Machon, 2013, 93.)¹⁴ Machon szerint ezek összjátéka olyan *“multi-dimenzionális abszorptív közeget”* hoz létre, ami beszippantja a nézőt.¹⁵

Ebben az értelemben tehát a *Médeia* tere fizikailag valóban teljesen körbezárta a nézőt (a Hangár ajtajai csukva voltak az előadás alatt, az előadás pedig későn, sötétedés után kezdődött. Mire a közjáték véget ért, már koromsötét volt a szabadban). A *“belemerülést”* szolgálta az a tény is, hogy az előadásnak, a repetitív etűdök miatt volt egy sajátos idői érzete. Egészen pontosan azt a hatást érte el, hogy a koreográfia miatt elveszett az idő pontos érzékelése. Első pillantásra tehát az előadás tűnhet az imerzív színházi (*Immersive Theatre*) kategória egyik darabjának.

Két fontos tényezővel viszont nem rendelkezett.

Az imerzív színház (*Immersive Theatre*) egyik alaptulajdonsága, hogy a nézők érzékeiken keresztül történő bevonása áll az előadás központi céljai közt. Ez azt jelenti, hogy míg a tradicionális színház elsősorban a hangot és vizualitást helyezi előtérbe a nézői bevonás érdekében, az imerzív színház (*Immersive Theatre*) előadásai más alternatív – például haptikus, kinesztetikus vagy olfaktórikus – tartományokra is kiterjesztik az érzékelést. A cél olyan fúzió létrehozása, ami képes a nézőt az előadás közegében folyamatosan benntartani.¹⁶

¹⁴ Erre az érzésre Machon az *“in-its-own world”* kifejezését használja, ami *“a saját világban létezés”* -ként (*fordítás tőlem*) fordítható. Machon, 2013, 93.

¹⁵ i.m. 93.

¹⁶ Imerzív színház (*Immersive Theatre*) gyakorlatot folytatnak például a *Coney, Nimble Fish, Punchdrunk, Artangel, Back to Back, Lundah & Seiti, WildWork* társulatai. A fúziót és a bevonódást mindegyik színház a sajátjaként értelmezve, eltérő hangsúlyokkal használja fel. Pl. az *Artangel*-lel folytatott riportban Michael Morris a hang hangsúlyosabb szerepére hivatkozik (Machon, 2013, 157.), a *Punchdrunk* részéről Felix Barrett egy olyan szenzitív fúzióról beszél, ahol minden elem ugyanolyan hangsúllyal esik latba (Machon, 2013, 159.), Bill Mitchell és Sue Hill a *WildWork* részéről az *“Immerzív Theatre”* kifejezés helyett *“Landscape Theatre”* elnevezést használja, utalva arra, hogy előadásait jellemzően a külső helyszín *“felfedezésével”* oldották meg. Ők a nézőket *“kamerának”* tekintették, akiknek figyelme bizonyos dolgokra fókuszál, másokat elhagy. Mivel a nézők, esetükben nem tudhatták előre, hogy a helyszínen mi válik fontossá (az előadás részévé) és mi nem, ezért az abszorptív közeg – nyílt terepen, többek közt innen a *“Landscape”* elnevezés – az ő állandó figyelmük eredményeképpen tudott létrejönni. (Machon, 2013, 241-424.)

A hivatkozott *Médeia* előadás alapvetően a hangot és a vizualitást helyezte előtérbe a nézők bevonása szempontjából, ezért a multiszenzoralitás hiánya miatt, nem felel meg ennek az alaptulajdonságnak.

A másik, –ami nyilvánvaló a fentiekből következik–, hogy az immerzív előadásokban a nézők az előadás részvevői.¹⁷ Ez azt jelenti, hogy a nézőknek folyamatos, élő, közvetlen fizikai (és persze emellett szellemi) kapcsolata van az immerzív környezettel és a benne megjelenő performerekkel. Mivel a nézők valóban, fizikailag is jelen vannak az előadásban, testi jelenlétük – és a körülöttük történő eseményekre adott testi válaszaik miatt – ebben az értelemben nézők, performerek és részvevők is egyben.

A *Médeia* előadásban ilyen fajta kapcsolat nem volt a nézők között. A nézőknek fizikai szabadságuk és kötetlenségük volt az előadás ideje alatt, de nem kerültek fizikai kontaktusba az előadás játszóival: végig csak *szemlélői* maradtak az előadásnak.

Felmerülhet a kérdés, hogy, hiszen a dolgozat eddig nem foglalt egyértelműen állást abban, hogy nézői részvevőségnek nevezhetjük-e a *közös térben szemlélődő* individuumokat? Az immerzív színház (*Immersive Theatre*) szemszögéből úgy tűnik, a válasz: nem, mert ezt nem meríti ki a részvevőség fogalmát.

A *részvevőség* kérdésnek bizonytalanságához és megválaszolatlanságához képest megnyugtatónak tűnhet, hogy a probléma a színháztörténet folyamán több színházi alkotó, rendező és tervező érdeklődését is felkeltette annyira, hogy valamilyen módon választ igyekeztek adni rá.

A dolgozat egyik célja a színháztörténeti elődök kísérleteinek saját munkák hasonló kérdéseivel való összekapcsolása, ezért a következő fejezetekben ezek kifejtésére igyekszem kísérletet tenni.

¹⁷ A "részvevő" ("participant") elnevezése az egyes alkotóknál különböző lehet. Ez arra utal, hogy a kategórián belül a nézői részvétel mikéntjére, a nézők 'jelenlétére' különböző elvárásai és előfeltevései lehetnek a terület alkotóinak. (...) Barret's 'comrades', Howells's 'audience-participant', Lundahl and Seidl's 'visitors', Holdsworth's 'co-creators', Mercuriali's 'guest-performers', Stevens's 'playing-audience' or Wilson's "attendant" audience' (...) (Machon, 2013, 99.)

4. A helyspecifikus színház (*Site-Specific Theatre*)

...please, be more specific! (Field, *The Guardian*, 2008.02.06)

A *“site-specific theatre”* kifejezés a nyolcvanas évek közepén került be a színházi fogalomtárba.¹⁸ (Aronson, 1977, 173.) Mivel leginkább proszcénium-színházon kívüli terekben manifesztálódott, ezért jelen diszciplínák közt óvatosságot igényel használata, ugyanis mára, a fogalom széleskörű alkalmazása miatt – felváltva az *‘environmental’* megjelölést – válogatás nélkül minden olyan performansz, színházi előadás meghatározására alkalmazzák, amelynek játéktere a tradicionális színházi téren kívül helyezkedik el (Aronson, 2018, 173.) A jelenlegi, legszigorúbb értelmezés szerint a helyspecifikus színház (*site-specific theatre*) nem választható el a jelentéstartalom sérülése nélkül az adott tértől.

A fogalommal, már ami a *“site”*-ot illeti, tulajdonképpen nem is lenne baj, hiszen egyértelmű: amelyik játék (előadás) nem a tradicionális színházi épületben tervezik bemutatni, azt térben valahova máshova – egy másik *“site”*-ra (hely), *“helyre”* – kell áthelyezni. De vajon ez miért nem elég a fogalom meghatározásához, miért teszi hozzá a szakirodalom, hogy *“specific”* (*“sajátos, speciális, jellegzetes”*)?

Miért és hogyan lesz egy *hely* tehát különleges, *“specifikus”* a színházi esemény szempontjából?¹⁹

A kérdés azt indukálja, hogy valami olyan rendszerről lehet szó, amiben két egység helyezkedik el: az egyik *statikus* adottság (a *“site”*), ami másik egy olyan *változó* specifikum (a *“specific”*), ami hatással van az előzőre.

A kérdés tisztázása előtt muszáj lesz még a *space*, (*“espace” – “tér”*) és a *place*, (*“lieu” – “hely”*) fogalma között is különbséget tenni.

Michel de Certeau véleménye szerint a *“place”* a *“hely”* egy olyan *stabil rendszer*, aminek különböző darabjai valamilyen jellemző, jellegzetes szabály szerint, kötötten alkotnak egységet. A *“space”*, a *“tér”* akkor jöhet létre, ha a hely stabil rendszerét használni kezdjük valamilyen *változó tevékenység* szerint: *“space is a practiced place”* (de Certeau,

¹⁸ Aronson az 1980-as évek közepére datálja az ún. *“site-specific”* színházi forma megjelenését. (Aronson:173) Az új forma nem különül el határozottan a talált helyszínre (*found environment*) vagy átalakított helyszínre (*transformed space*) tervezett színházi forma sajátosságaitól. (Aronson, 1977, 173.)

¹⁹ Az 1960-as és ’70-es évek képzőművészei, gyakran hivatkoztak a *“hely”*-re, (*“site”*) de sohasem tették hozzá a *“specific”* módosítást. Robert Smithson egy 1967-es esszéjében mellékesen említi: *“[t]he investigation of a specific site”* (Aronson, 1981, 177.) Robert Irwin *“site conditional”* néven említi munkáját, mivel abban a létrehozott munka reflektált a térre, amiben létrejött. Mindenesetre, a fogalom színházi kontextusban való használata 1985-ben a New York-i székhelyű *En Garde Arts* vezetője, Anne Hamburger nevéhez fűződik, aki – egyben követelve magának ezt a jogot – weboldalán az első, kizárólagos *“site-specific theatre”*-ként definiálja magát. (Aronson, 1981, 182.)

1984, 117.) hasonlóan ahhoz, ahogy a sétálók (a sétával, olvasással, vagy nézelődéssel stb.) alakítják át saját terükké egy város architektúráisan és geometrikusan meghatározott helyét (de Certeau, 1984, 117.) *Marc Augé* értelmezése szerint, *de Certeau* arról beszél, hogy “a tér egy “használatba vett hely’, mozgó testek találkozása” (Augé, 2012, 48).²⁰ *de Certeau* szerint a két egység között állandó párbeszéd folyik: a *hely* (*place*) kötöttségei folytán redukálja a jelenlétet a passzív “*benne lenni*” (“*being there*”) állapotára, míg az aktív cselekvések (“*operations*”) lehetővé teszik a szubjektumoknak, hogy egyéni történeteiken keresztül a *helyet* specifikus, *jelentéssel* teli térré (*space*) változtassák (de Certeau, 1984, 118.) *Marc Augé* értelmezése szerint “A *hely* [elemek valamilyen módon rendezett együttese] és a *tér* [e helyek élettel való megtöltése egy test mozgása által]” (Augé, 2012, 48.)

Nick Kaye szerint ezek a jelentések sajátos *szemiotikai rendszer* szerint olvashatóak. (Kaye, 2000, 1.) A *site* (*hely*) fogalma a szemiotikai rendszer specifikált relációin keresztül értelmezhető. A *specificity* (“*sajátlagosság*”), a *hely specifikussága* tehát, mindig értelmezhető viszonyt és kapcsolatot hoz létre azzal a térrel, aminek ott és akkor, arra az időre jelentést ad. *Kaye* szerint *de Certeau* nem egy stabil rendszer szigorúan elrendezett darabjairól, hanem egy rendszer hálózatáról (“*an ordering system*”) beszél, ahol a *tér* (*space*) csakis ezeknek a rendszerdaraboknak az aktivitása (“*ordering activities*”) révén teremődik meg. *Kaye* értelmezése szerint addig nem is létezik a *tér*, amíg ez az aktivitás meg nem történik. (Kaye, 2000, 5.)

Ebben az értelmezésben viszont a specifikusság egy olyan átmeneti állapotot feltételez, ami egyben visszahat a *de Certeau*-i értelemben vett *hely* (*place*) statikusságára: ha a statikus helyen létrejött egyedi történetet elmozdítjuk (azaz kicseréljük a helyet), a helyre specializált egyedi történet is újra kell, hogy írjuk, mivel az nem ismételhető, hiszen másképp nem, csak a kettő kapcsolatában jöhetett létre. A *helyre* írt *specifikusság* tehát ebben az esetben nem cserélhető fel.

Ez az értelmezés, egyfajta megoldást jelenthet a fejezet elején feltett kérdésre: mitől lesz egy *hely specifikus tér*? Lehet, esetleg ez az egyik lehetséges válasz, hogy a helyen létrejövő esemény/cselekmény egyedi térré válik, ezért *nem elmozdítható és felcserélhető* más hellyel?

Mielőtt továbbmennék ezzel a gondolattal, rövid kitérőt szeretnék tenni az előbb említett megállapítással kapcsolatban. A helyspecifikus színház (*site-specific theatre*)

²⁰ *de Certeau* ebben a felosztásában *Merleau-Ponty*-ra hivatkozik, aki ‘a “mértani tértől” megkülönbözteti az “antropológiai teret” mint “egzisztenciális teret”, amely nem más, mint egy olyan hely, amelyben az embernek a világhoz való viszonyának tapasztalatát alapvetően “egy milióval való kapcsolata” határozza meg.’ (Augé, 2012, 48.) *Merleau-Ponty* értelmezésében a “*geometrikus*” tér (“*geometrical space*”) (ami az ő értelmezésében izotróp, azaz iránytól nem függő, és homogén) *de Certeau* “*place*” fogalmának felel meg, míg az úgynevezett “*antropológiai*” tér (“*anthropological space*”) *de Certeau* értelmezésében a “*space*” fogalmát fedi le (de Certeau, 1984, 117.)

gyakorlatában (és a doktori mestermunkában is) előforduló térszervezési megoldás (a sétáló előadások, *perambulatory theatre*) problematikus kérdéséről lesz szó, ezért lényegesnek tartom, hogy írjak róla.

A helyen létrejövő tér egyedisége tehát megismételhetetlen, mivel ott és akkor létrehozott kapcsolatról van szó. *de Certeau* állítása szerint ebben az értelemben viszont a fizikai elmozdulás, a gyaloglás, séta (*“walking”*) valójában a *hely hiányát* jelenti. (*de Certeau*, 1984, 103.) A sétáló ugyanis mindig a statikustól való elmozdulás, cselekvés állapotában van, ezért a statikus hely az ő esetében gyakorlatilag nem létezik, hiszen a elmozdulása azonnal felülírja azt (*Kaye*, 2000, 5).

Marc Auget a *“hely”* fogalmát, eltérően *de Certeau*-tól, más megközelítésben, *“antropológiai hely”* értelemben használja. (*Auget*, 2012, 50.) Ebben az értelemben – mint *Auget* írja –, *“Amennyiben a hely identitást, viszonyokat és történetiséget feltételez, a tér, mely sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál, nem-helyet hoz létre”*.²¹ Véleménye szerint a *“nem-hely”* a helyen való áthaladással (*“passing over”*) jöhet létre (*Kaye*, 2000, 9). *“Az utazó tere tehát ebben az értelemben a nem-hely archetípusa”* (*Auget*, 2021, 52.)

Michael Foucault *“heterotópiákról”* beszél, olyan, minden kultúrában megtalálható helyekről, melyek fizikailag behatárolható, valós helyszínek, mégis, valójában *“minden helyen kívül esnek”* (*Foucault*, 2004, 3.)

A *hely* tehát nem feltétlenül jelent *“egy-helyben-levést”*. A hely mindig magában foglal egy *efemer*, azaz nem megismételhető jelenséget, ami létrehozza azt a teret, amit színházi értelemben az *“előadásnak”* nevezhetünk. A városi térben sétálva játszódó színházi előadások tehát az állandó mozgás miatt a *nem-hely* állapotában vannak. Ebben az állandó mozgásban kell *“identitást, viszonyokat és történetiséget”* feltételező (felmutató) helyet létrehozni ezen előadások esetében. Tervezői szempontból ez egy rendkívül érdekes alkotómunka, mert a *városi köztéri szövet*, véleményem szerint ebben az értelemben nem viseli el az *“objekt”* típusú, tömbszerű térdizájnt, hanem valamiféle laza szövetű *“tér-terv”* felé kell haladnia. Ez az *‘efemer valami’* különböző alakokban manifesztálódhat, azaz formája nem feltétlenül objekt jellegű, hanem akár egyéb, testetlen anyag: hang, fény stb. is lehet.

²¹ *Auget* szerint az úgynevezett szürmodernitás *“nem-helyeket”* hoz létre, *“vagyis olyan helyeket, amelyek önmagukban nem antropológiai értelemben vett helyek.”* (*Auget*, 2012, 47.) Véleménye szerint a *“nem-hely”* *“az utópia ellentéte: létezik, ugyanakkor nem foglal magában organikus társadalmat.”* (*Auget*, 2012, 64.) *Auget* a *“nem-hely”* fogalmával két egymást kiegészítő, de különböző valóságot jelöl: *“egyrészt tereket, melyek bizonyos célokkal [közlekedés, szállítás, kereskedelem, szabadidős tevékenység] állnak kapcsolatban, másrészt pedig magát a viszonyt, mely az egyéneket e terekhez fűzi”* (*Auget*, 2012, 55.)

Visszatérve a fejezet elején feltett kérdésre (*pontosan mit jelent a specifikusság a hely térré válásának folyamatában?*) a *specific* fogalmára szeretnék visszatérni. Az érdekel, mitől és hogyan lesz egyedi, "specifikus" a tér jelentése.

Valójában azt gondolom, nem is biztos, hogy ezt ("*specific*") a fogalmat kell használni a hely ("*site*") milyenségének megjelölésére a nem-tradicionális színházi előadásokat illetően. *Mike Pearson* például óva int a pontos típus-definiálást tekintve. Többek közt nem szeretne egyértelműen állást foglalni a "*site-determined, site-oriented, site-referenced, site-conscious, site-responsive, site-related*" megkülönböztetések között (Pearson, 2010, 1.) *Pearson* ózdkodását valójában meg lehet érteni: az előző gondolatmenetből nyilvánvalóvá vált, hogy a "*hely*" ("*place*") átalakítása, átalakulása "*térré*" ("*space*") a szemlélő egyedi viszonyulása miatt valójában mennyire végtelen "*specifikus*" változatú lehet. Javaslatom szerint a fogalmat érdemes lenne akár mobilan, a *viszonyulás típusa* szerint árnyaltan, csak az "*akkor és ott adott*" megközelítés alapján használni.

A fent említett gondolatmenetet követve *Fiona Wilkie* például "*site-sympathetic, site-generic és site-specific*" típusokat különböztet meg, attól függően, hogy egy meglévő szövegnek keresünk 'testet' egy választott térben, vagy egy előadást azonos tartalommal adaptálunk különböző terekbe, vagy egy előadás tartalma a kiszemelt térből (inspirálódik) alakul ki. (Pearson, 2010, 8.)

Jen Harvie a folyamat emlékezettel való kapcsolatát hangsúlyozza, amikor a helyhez kötődő emlékezetet helyezi előtérbe: "(...) [*she*] indicates the potential of site-specific performance 'to explore spatial and material histories and to mediate the complex identities these histories remember and produce. (...)" (Pearson, 2010, 9.)

Gay McAuley a "*site-based*" elnevezést preferálja, amivel a birtokba vett hely elsődlegességét emeli ki. "*Non-traditional sites*" kategóriájában a hely fizikai alaptulajdonságaiból indul ki, amely következtében a hely elkezdheti a saját "*történetét*" mesélni a performansz keretén belül. (Pearson, 2010, 9.)

Kathleen Irwin a közösség helyhez kötődő szerepét hangsúlyozza: "(...) site-specific performance is extrapolated from the specificities of the site itself, and, importantly, the communities that claim ownership of it. (...)" (Pearson, 2010, 9.)

A fent említett példákból látható, minden megközelítés érvényes szempontú. Mindenesetre, most szükség lesz létrehozni vagy összegezni egy olyan definíciót, ami alapján kiderül, mit takar pontosan ebben a dolgozatban, a *helyspecifikus színház* fogalma.^{22 23 24 25}

²² A Scottish Art Council „Theatre Style: Site-specific theatre” alfejezetében *What is site-specific theatre?* kérdésre egyenesen a következőket olvashatjuk: (...) *There is no one definition of site-specific theatre. However, one approach describes it as concerned with 'exploring the boundaries of theatrical experience'. Generally, a site-specific performance fully exploits the properties, qualities and meanings of a given site. The chosen site can be one of endless possibilities, from abandoned docks, to graveyards, to small hotel rooms. The only real consistent factor in these productions is that they do not take place in the traditional theatre aren. Even if it is feasible to stage a play in the traditional theatre setting, site-specific performance may be preferred as it reveals the complex two-way relationship between the person and the physical environment. (...)* (Scottish Arts Council, „Theatre Style: Site-Specific Theatre” Letöltve 2018.05.02.

<http://www.scottisharts.org.uk/1/artsinscotland/drama/features/archive/themesitespecifictheatre.aspx>
(...) A site-specific színháznak nem létezik csak egyfajta definíciója. Az egyik megközelítés (ebben a színházi formában – *kiegészítés tőlem*) szerint ‘színházi élmények határainak feltárásáról’ van szó. Általánosan jellemző, hogy a site-specific performansz teljes mértékben kihasználja az adott helyszín jelentéseit (jelentésrétegeit – *kiegészítés tőlem*) és tulajdonságait. A választott hely végtelen lehet: az elhagyatott kikötőtől a temetőkön keresztül a kis hotelszobákig. Az egyetlen igazi következetes jellemző ezekben a produkciókban az, hogy nem tradicionális színházakban foglalnak helyet. Még akkor is, ha a darab megvalósítható lenne tradicionális színházi környezetben, érdemes lehet a site-specific performansz kereteit használni, mivel az kétirányú (élő – *kiegészítés tőlem*) kapcsolatot alakít ki a személy (néző – *kiegészítés tőlem*) és a környezet (az előadás tere – *kiegészítés tőlem*) között. (...) (*fordítás tőlem*)

²³ (...) *Initially it referred to a particular mode of working that Wrights & Sights have described as "performance specifically generated from or for one site", with the inference being that layers of the site would be carefully peeled back through a performance that was not an imposition upon the location but sprung forth from it.* (...) (*kiemelés tőlem*) (Field, 2008.02.06) Letöltve 2018. 05. 25.

<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe>
(...) (a hely-specifikus performansz – *kiegészítés tőlem*) kezdetben egy bizonyos munkamódszerre utalt, amit Wrights & Sights úgy írt le, mint “performansz, amit egy helyből (kiindulva – *kiegészítés tőlem*), vagy egy helyre (specifikusan – *kiegészítés tőlem*) hoztak létre” azzal a megállapítással, hogy a hely rétegeit óvatosan visszahámozva a performansz nem az adott helyre volt tervezve, hanem egyszerűen előjött onnan. (...) (*fordítás tőlem*)

²⁴ (...) *Site-specific performance is performance created in relation to a physical site and staged at the site itself (as opposed to a theatre space). It often involves research of the site prior to the performance. It is often discussed in relation to both theatre and visual art traditions.(...)* (*kiemelés tőlem*) (https://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_performance Letöltve 2018.05.27)

(...) A hely-specifikus performansz a fizikai helyszínnel kapcsolatban jön létre, és a magán (a választott – *kiegészítés tőlem*) helyszínen játszódik (szemben a tradicionális színházi, eleve adott helyszínnel). Magában foglalja az előzetes (választott helyszínnel kapcsolatos – *kiegészítés tőlem*) kutatást. Gyakran színházi vagy képzőművészeti tradíciókkal kapcsolatban is felmerül. (...) (*fordítás tőlem*)

²⁵ (...) **Site-specific theatre** is any type of theatrical production designed to be performed at a unique, specially adapted location other than a standard theatre. This specific site either may be originally built without any intention of serving theatrical purposes (for example, in a hotel, courtyard, or converted building), or may simply be considered an unconventional theatre space (for example, in a forest). (...) Site-specific theatre is commonly more interactive than conventional theatre and, with the expectation of audience members predominantly to walk or move about (rather than sit), may be called **promenade theatre**. Site-specific theatre frequently takes place in structures originally built for non-theatrical reasons (...) Definitions of **site-specific theatre** are complicated by its use in both theatre studies and visual art, where it is also referred to as site-specific performance. (...) (https://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_theatre Letöltve 2018.05.27)

(...) A site-specific színház minden olyan színházi produkciót magában foglal, amit egyedülálló, speciális helyszínen terveztek előadni, szemben a standard színházi térrel. Ez a specifikus hely vagy eredetileg nem

Részemről Marvin Carlson (Carlson, 2012, 27.) és Mike Pearson (Pearson, 2010, 2.) definícióját tartom követendőnek. Azt tekintem tehát egy adott *helyre specializált színházi előadásnak*, amely esetben az előadás kifejezetten és kizárólagosan a választott hely látható (fizikai) és nem látható (különböző szempontú) adottságaira és előtörténetére épül, és azoktól, a jelentéstartalom sérülése nélkül nem elválasztható.

A helyspecifikus színház (*site-specific theatre*) tervezői kérdése kapcsán ebben a fejezetben már említettem, hogy ez a típusú tervezés sajátos alkotói figyelmet kíván. Az előadás teréről kijelölt hely magában foglal egy *efemer*, azaz nem megismételhető jelenséget, ami létrehozza az előadás terét, ezért a tervezett térdizájnnak figyelemmel kell lennie erre a folyamatra.

A feladat nehézségére több alkotó is már felfigyelt. Erről a speciális tervezői problémáról Sergei **Eisenstein** *“Gas Mask”* [3] (II. tábla) című előadásával kapcsolatos tapasztalatát szeretném megemlíteni. Ebben a munkában Eisenstein – rendezőként – szembesült azokkal a tervezői kérdésekkel, amelyek egy ilyen jellegű előadásban felmerülhetnek. Marie Seton – Eisenstein biográfiai írója – szerint, – hivatkozva Eisenstein véleményére – az előadás nem vette figyelembe a hely már meglevő kontextusát, így az előadás önálló zárványként, levált a térről (Seton, 1960, 66.)

Az előadás próbái alatt az alkotók arra az elhatározásra jutottak, hogy az előadást egy *valódi* gázgyárban állítják színpadra, ezért helyszínül a *Moscow Gas Factory* működő gyárát választották (Seton, 1960, 66.) Az alkotók arra számítottak, hogy a konceptuális törekvésüknek megfelelően, a valós körülmények és szereplők segítenek a művészetet a mindennapi élettel összekapcsolni. A várakozásokkal ellentétben azonban nem egészen azt a hatás érték el, amit vártak. A valódi gyár valódi munkásai közt a *Gas Masks* előadása kontra-produktív módon bántóan mesterségesnek hatott.^{26 27}

Erre a kérdésre McLucas egyik kéziratában a *Tri Bywyd* előadás tervezése közben felmerült hasonló helyzetben azt feszegeti, vajon a színházon kívüli tér ‘valós’ helyzeteit nem kellene-e természetes adottságnak elfogadnunk és ezzel a ‘valós helyzettel’ dolgoznunk?

színházi célokra épült (például hotel, udvar vagy átalakított épület) vagy egyszerűen csak nem színházi térnek tekinthető (például egy erdő). A site-specific színház általában interaktívabb, mint a hagyományos színház, valószínűsítve, hogy a nézők sétálni vagy mozogni fognak (ahelyett, hogy ülnének), ezt (ezen a kategórián belül – *kiegészítés tőlem*) promenád típusú színháznak nevezhetjük. A site-specific színházak gyakran olyan helyszínen játszódnak, amelyek eredetileg nem színházi célokra készültek. (...) A site-specific színház definíciója összetett, mivel színházi és képzőművészeti szempontból egyaránt használják. (...) (*fordítás tőlem*)

²⁶ (...) *Theatre accessories in the midst of the real factory plastics appeared ridiculous. The element of “play” was incompatible with the acrid smell of gas. The pitiful platform kept getting lost among the real platforms of labour activity. In short, the production was a failure.* (...) (Seton, 1960, 66.)

(...) A színházi kellékek a valódi gyár közepén nevetségesnek tűntek. A “játék” darabjai összeférhetetlenek voltak a gáz fanyar szagával. A szájalmas színpad eltűnt a valódi munka platformjai között. Röviden, a darab kudarc volt. (...) (*fordítás tőlem*)

²⁷ i.m. 66.

“(…) *An actor dressed up as, and pretending to be, a forestry worker in the real forest is worse than the actor dressed up as a forester on a stage against a painted backdrop of trees! And would be trust either of them with a chainsaw? Would be perhaps come to the conclusion that what the ‘real’ place demands is ‘real’ action – and shouldn’t we simply hire a forester? (…)*” (McLucas, – kézirat része, GEA/4. 3.)

(…) Ha a színész felöltözik és egy erdészt színlel (játszik – *kiegészítés tőlem*) egy valódi erdőben rosszabb, mintha a színész felöltözik a színpadon egy festett erdei háttér előtt! Melyikükre bízánk rá egy láncfűrészre? Nem lehet, hogy ebből az következik: a ‘valódi’ hely ‘valódi’ cselekvéseket kíván – miért nem veszünk fel egyszerűen egy erdészt? (...) (*fordítás tőlem*)

Mivel a kérdés több tekintetben hasonlóságot mutatott az előbb említett tervezővel, ezért kutatásom során hangsúlyt fektettem a walesi székhelyű *Brith Gof* színházi társulat látványtervezőjének, *Clifford McLucas* tervezői munkájának tanulmányozására. *Clifford McLucas* a tervezései során szerzett tapasztalatok alapján egy saját fogalmat “*The Host, The Ghost and The Witness*” (“A “Hely”, a “Szellem” és a “Szemtanú” (*fordítás tőlem*)) alkotott meg. Ezzel azt a tervezői módszert nevezte meg, amivel ő a társulat *helyspecifikus színházi (site-specific theatre)* előadásait a rendelkezésre álló térbe tervezte, feltárva annak rejtett dimenzióit.

A fogalommal (“*The Host, The Ghost and The Witness*”) több szakirodalom olvasása közben is találkoztam, és zavart, hogy valójában minden szerző csak hivatkozott rá, de mivel a forrás csak kéziratban volt elérhető, sehol nem találtam, *pontosan* mit jelent. Holott, lehetett sejteni, hogy olyan egyéni tervezői tapasztalatot foglal magában, ami a *helyspecifikus színházi (site-specific theatre)* tervezés “mikéntjét” illetően hiánypótló területet tár fel.

A következőkben “*The Host, The Ghost and The Witness*” fogalmát szeretném kifejteni, abból a szempontból, hogy mit jelent a helyspecifikus színház (*site-specific theatre*) tervezői gyakorlatában.

5. “*The Host, The Ghost and The Witness*”

Az Aberystwyth-i National Library Wales (UK, Wales) kéziratárában található *Clifford McLucas* munkáinak gyűjteménye. *Clifford McLucas* – aki eredetileg építész volt –, látványtervezőként dolgozott a walesi *Brith Gof* helyspecifikus színházi (*site-specific theatre*) formában működő társulattal.

Mint már az eddigiekben is említettem, a helyspecifikus színházi előadás (*site-specific theatre*) alapvetően azt jelenti, hogy az előadás tere, elhagyva a tradicionális színház terét,

nem proscénium-színházi vagy fekete doboz (*black box*) színházi térben található, hanem egy külső, legtöbbször színházon kívüli helyszínen.

A walesi környezetben azonban nem voltak meg azok a kőszínházi tradíciók, amelyekkel szakítani lehetett volna, vagy határait kitágítani, ezért itt teljesen más alapon indult el ennek a színházi formának a működése, mint a tradicionális és ebben az értelemben ortodox múlttal rendelkező színházakétól való elszakadás: a *Brit Gof* eleve színházon kívüli terekben (falusi iskolákban, pajtákban stb.) kezdte meg működését (Pearson, 2010, 3. or. Pearson, 1985, 2., Kaye, 1996, 209-210.) A walesi környezetben a "helyspecifikus" 'kulturális specifikusságot' (Kaye, 1996, 210, *Cliff Mclucas* nyilatkozata) is jelentett egyben, mivel a fizikai környezet közösségi-kulturális beágyazottságot is magában foglalt.

Az eddig leírtakból az derül ki, hogy a "nem színházi" helyszín sajátos tervezői attitűdöt követel: mivel soha nem neutrális – azaz fekete/színházi vagy fehér/*white cube*/galéria – térről van szó, az előadás számára kijelölt tér történelmi, szociológiai, szociokulturális stb. előélete, "rétegei" össze kell, hogy kapcsolódjanak a létrejövő előadással, valamint, mindebben a nézőkkel is új viszonyhelyzetet kell létrehozni.

A feladatra nincs olyan tervezői módszer, amit általánosan használható lenne. Clifford McLucas, a *Brith Gof* Társulat *Tri Bywyd (Three Lives; "Három Élet" (fordítás tőlem))* előadásának tervezése közben (és után) alkotta meg a "*Host, Ghost and Witness*" fogalmát, amivel azt a tervezői szemléletet jelölte, amivel ő közelítette meg az előbb vázolt problémát. A következőkben a "*Host, Ghost and Witness*" fogalmán és a *Tri Bywyd (Three Lives)* előadás létrehozásának bemutatásán keresztül a helyspecifikus színház (*site specific theatre*) egyfajta működési metódusát szeretném bemutatni.

A *Brith Gof* nagyszabású, több, európai nagyvárosba adaptált előadásai – *Goddodin (1989)*, *Haern (1992)* – után fogalmazódott meg a társulatban a gondolat egy új, kisebb méretű, nem urbánus környezetben játszódó, hanem "vidéki és természetes" ("*rural and natural*") (PL9) teret felölelő produkcióra. "*Might it be interesting to move from big, bold and, of necessity, simple, to small, detailed and sophisticated - at special sites or location?*" "Érdekes lehet a nagy, merész és szükségszerűen egyszerűtől elmozdulni a kis, részletes és kifinomult felé?" (*fordítás tőlem*) ír erről McLucas az egyik, konferencia előadásra írt kéziratában. (McLucas, – kézirat része –, 1998. november, GL2, 13.)

McLucas 1994. június 6-án, "*suzy and mike*"-nak (*sic!*) címzett, *HOÛSE* című kéziratában erre egy komplex tervet vázolt fel.

A tervben körülbelül egy éves időtartamú, egy bizonyos helyre – itt McLucas a *'single house'* kifejezést használja, ami angol fordításban értelmezhető *'egy ház'* vagy *'magányos ház'*-ként is – specializálódott kutatás tervéről ír.^{28 29} Ugyanebben a kéziratban olvasható *"dave"*-nek (*sic!*) címzett írás is, ahol, hivatkozva Mike Pearson-nal a *'site specific theatre'*-ről, azon belül a hely és performance (*"place and performance"*), a hely és esemény (*"site és event"*) összefüggésében felmerülő kérdésekben, konferenciákon tartott előadásaira, McLucas ugyancsak egy hosszútávú, körülbelül egy éves időtartamú projektet említ.

McLucas megfogalmazása szerint a projekt egy házra fókuszál (majd – *kiegészítés tőlem*), amit *"teoretikusan és fizikailag is elemekre szednének"* (HOÛSE, – kézirat része –, 1994.06.02. 3:03 pm, PL9) és ami a (ház) *"végleges bontásához vezetne"* (HOÛSE, – kézirat része –, 1994.06.02. 3:03 pm, PL9). Ez így homályosnak tűnhet, de az ötlet felvázolását tartalmazó kéziratban tulajdonképpen egy több szereplő bevonásával tervezett, egy helyszínre fókuszáló (ahol egy ház található), alkotói kutatásra épülő, kollaboratív projektről van szó.³⁰

Visszatérve a HOÛSE vázlatára, egy olyan alkotás létrehozásáról ír McLucas, amelyben a hely (*place*) a "ház" valamilyen módon átalakul: (3) (b) *"place as 'programme', place as 'real activity' (different to 'programme'), place as 'imagined/projected' (different to 'programme' and 'the real')"* (HOÛSE, – kézirat része –, 1994.06.02. 3:03 pm, PL9). "hely, mint 'program', hely, mint 'valódi tevékenység' (különbözik a 'programtól'), hely, mint 'elképzelt/kivetített' (különbözik a 'programtól' és a 'valóditól'" (*fordítás tőlem*). A megfogalmazás szerint tehát a hellyel való *aktív kapcsolat* tervéről van szó, ami feltételezi egyfajta alkotói "párbeszéd" vágyát a kijelölt térrel.

Az átalakított hely egy 'otthon' (*"home"*) ami egyszerre privát és publikus. A vázlatban McLucas négy gyilkossági (vagy öngyilkossági) formáról, mint lehetséges (alap)témáról ír.³¹

²⁸ (...) (1) **what is it?** *it's a year long engagement with site – a single house – and is a means of Brith Gof further developing its theory and practice relative to what it has defined as 'site specific theatre' (...)* (HOÛSE, – kézirat része –, 1994.06.02. 3:03 pm, PL9)

²⁹ (...) (6) **where will it be?** *a single house in a rural situation, surrounded by land (...)* (HOÛSE, – kézirat része –, 1994.06.02. 3:03 pm, PL9)

³⁰ (...) (7) **who will work on it?** (...) *first quarter: archeologist (...), a police forensic scientist, a radical historian (...), an architectural historian specialising in the vernacular (...)* *second quarter: a welsh cultural theorist (...)* (HOÛSE, – kézirat része –, 1994.06.02. 3:03 pm, PL9)

³¹ (...) (3) **what is about?** (a) *four murders: a drowning, a suffocation, a hanging, a shooting (these may be suicides – who will know? (...)* (HOÛSE, – kézirat része –, 1994.06.02. 3:03 pm, PL9)

Ugyanebben a vázlatban arról is ír, hogy egy elhagyott házban, hasonlóan egy "artistic residency" programhoz, "tavasz, nyár, ősz és tél" témában prezentációt vagy performanszt szeretne létrehozni. (McLucas, – kézirat része –, 1998. november, GL2, 13.)

Mivel, McLucas szerint a tervet több okból nem lehetett kivitelezni, érdeklődése az *elhagyott, magányos vidéki ház* keresése felé kezdett fordulni.³² McLucas vágya az volt, hogy a talált házat lerombolja, majd a megüresedett helyén egy új, átmeneti építészeti architektúrát hozzon létre.³³

McLucas szerint a "elhagyott, magányos vidéki ház" ötlete mellett a *Tri Bywyd* tervéhez dél-nyugat angliai Gloucestershire-ben sorozatgyilkosként működő pár, *Fred és Rosemary West* 1987-es (akkor aktuális) története is inspirációul szolgált, mint ahogy erről McLucas az egyik kéziratában is ír.³⁴ A gyilkos pár a házában, a fürdőszoba padlója alatt, a pincében és a kertben temette el áldozatait. McLucas szerint többek közt az "elhagyott ház" ház ötlete/vágya és a *West* házaspár házában eltemetett áldozatok banális kapcsolata is ihlette őt az alkotásban "(...) *Fred and Rosemary West (...)* the banal combination of diy and dead bodies. (...)" "(...) *Fred és Rosemary West (...)* a diy és a holttestek banális kombinációja. (...)" (fordítás tőlem).

McLucas szerint tehát a *Tri Bywyd* tervezésekor a társulat "(...) *egy, építészetből és eseményből (architecture and event) álló különös hibridet (...)*"³⁵ hozott létre.³⁶ Erre a speciális formára egy elnevezést is alkotott: az új, hibrid formát **architectureeventspace**-nek nevezte el. (i.m. 13., valamint McLucas, – kézirat része –, GA/13. 7.)

Mindez azért is érdekes, mert McLucas – aki eredeti végzettsége szerint építész volt – vallomása szerint, már építészként is sokkal jobban érdekelt, mi *történik* egy adott helyen annál, hogy mi épül meg ott. Ebben azt gondolom, a "történés" hellyel kapcsolatos aktív kontextusa érdekes, mivel a McLucas által létrehozott fogalompárban a *Host* ugyanúgy aktív kapcsolatban van az abban megjelenő *Ghost*-tal, mint ahogy ezt majd nemsokára látni fogjuk.

³² i.m. 14.

³³ i.m. 13.

³⁴ i.m. 13.

³⁵ (...) *This seemed to be directly analogous to the company's work – which brought together architecture and physical performance into intimate confrontation, and it dedicated a way of thinking about a strange hybrid of architecture and event – (...)* (McLucas, – kézirat része –, 1998. november, GL2, 13.)

³⁶ i.m. 13.

A terven keresztül többek között a helyspecifikus színház, a *'site specific theatre'* fogalmának teoretikus és alkotói (*practice*) továbbfejlesztését is szeretne volna megvalósítani. McLucas szerint a helyspecifikus színház egy olyan színházi forma, ami egy komplex, átmeneti térben jön létre a *"performance, építészet, land art, installáció és a multimédia"*³⁷ művészetek határterületei között.

A következőkben röviden szeretném kifejtetni a bevezetőben már említett walesi környezetben létrejött *site-specific theatre* jellegzetességeit. Ez ahhoz szükséges, hogy meg tudjuk érteni, miért nevezte *"vízválasztónak"* és *"határkőnek"*³⁸ a *Tri Bywyd* projektet, és mindez hogyan kapcsolódik össze a címben szereplő *"Host, Ghost and Witness"* fogalmával.

Az 1982-es megalakulása után³⁹ az Aberystwyth-i *Drama Department of the University of Wales* alapképzésben résztvevő három fő hallgatóival (akik gyakornokként vettek részt a folyamatban) 1984-től a *Brith Gof* társulata welsh-i nyelvet beszélő közösségekben kezdte meg működését. Mint a bevezetőben már említettem, az előadások mindig az adott welsh-i közösség életterében valósultak meg.⁴⁰ McLucas ebből az időszakból az előbb említetten kívül még két dolgot emelt ki: a welsh nyelv és a welsh közösség alapadottságként szolgáló egysége összeolvadt többféle, a társulat által használt színházi nyelvvel (a *Noh*-tól a *Kabuki*-n át *Grotowski*-ig), így egy sajátos hibrid színházi forma kezdett lassan kibontakozni. A projektekben mindig összefonódtak a politikai, kulturális és művészeti szempontok, ezért ezek komplex produktumok voltak.⁴¹

A társulat 1986-os Cardiff-ba való költözése után egyrészt az előadásokon résztvevő közönség száma szignifikánsan megnövekedett, másrészt közülük egyre több lett az angol (és nem a welsh) nyelvet beszélők aránya, harmadrészt a társulat nagyszabású helyspecifikus alkotói munkákkal kezdett (többek közt az akadémiai, televíziós, publikációs stb. munkák mellett) foglalkozni.⁴² A bevezetőben említett, ebben az időszakban keletkezett nagyszabású alkotások: a *Goddodin (1989)* és a *Hearn (Iron) (1992)* során (és után) alakult ki a bevezetőben említett igény az előadások fizikai teréül szolgáló *"hely"* újragondolására.

³⁷ i.m. 4.

³⁸ i.m. 13.

³⁹ A *Brith Gof* (welsz idióma, jelentése angolul *"Faint Recollections"*, *"Ködös (elmosódó) emlékek"* (Pearson, – kézirat része – GL1, 1.) a *Cardiff Laboratory Theatre*-ből való kiválás után. Alapító tagok: Lis Hughes Jones és Mike Pearson.

⁴⁰ i.m. 2.

⁴¹ i.m. 2.

⁴² i.m. 3.

McLucas megfogalmazása szerint a *“primer és egyszerű kapcsolatok”* helyett egyre inkább előtérbe kerültek a *“mélyebb strukturális kapcsolatok”*.⁴³ Ez azt jelentette, hogy a hely nemcsak fizikai befogadója volt az előadásnak, hanem a fizikai hely, az előadás ideje és hely szociális kontextusa egy *“mélyebben rezonáló tematikus anyagot”*⁴⁴ hozott létre.

McLucas szerint a *“site”* fogalma egyre inkább magában foglalta (és követelte) az épített (fizikai) környezetet kívül az adott hely történeti kontextusát is. Ennek okán McLucas javaslata az volt, érdemes lenne a *“place”* kifejezést használni, mivel az adekvátabban tudná lefedni azt a komplex terminust, amivel a társulat a *HOŰSE* és később a *Tri Bywyd* kapcsán dolgozni kezdett.⁴⁵

Az 1995-ben (két évvel a *Haern* után) létrehozott *Tri Bywyd* McLucas megfogalmazása szerint tehát *“vízvázalásztó”* volt a tér-hely kontextusának értelmezése szempontjából. A produkció 1995. májusi keltezésű naplójában (PL9) megfogalmazott definíció szerint a *Tri Bywyd* projekt jellege kísérleti, interdiszciplináris és kollaboráción alapul (...) *an experimental, cross-curricular and collaborative project that seeks to develop methodologies – both practical and conceptual – for creation, integrated site specific theatre works in the Wels landscape (...)* Már ebben McLucas határozottan kiemeli, hogy a *“site specific”* fogalma⁴⁶ nemcsak azt jelenti, hogy az előadás helyszíne egyszerűen kívül került a színházépületen, hanem azt, hogy az előadás, az esemény a választott helyszínnel sajátos, élő kapcsolatba és integrációba kerül, létrehozva egy *“hibrid”* építészeti installációt és magát a performanszt.⁴⁷ Ugyanebben a projektnaplóban határozottan felállítja azokat a kereteket, amelyek az általa *“site-specific works”*-nek nevezett munkák jellegzetességként fontosnak tartott kiemelni.

McLucas szerint (1) a helyspecifikus mű (*site-specific work*) a választott helyszín (*the Host*) *“elfoglalása”* révén, egy bizonyos limitált időkereten belül, a benne létrejövő esemény

⁴³ i.m. 12.

⁴⁴ (...) *In addition, we succeeded in generating a deeply resonant mobilisation of thematic materials that could only make sense at this place and at this time (...) and in this social context. (...)* (McLucas, – kézirat része –, 1998. november, GL2, 12.)

⁴⁵ i.m. 13.

⁴⁶ Lényeges, hogy a projektnapló dátumozása 1995. májusa: ebben az időszakban, tehát a 70-es évek végén, 80-as évek elején jelent meg a színháztörténeti fogalomtárban az új formában (hely-specifikusan, ‘site-specific’) működő színház fogalma. Bizonyos szerzők (pl. Carlson, 23.) a hely-specifikus színház kialakulásának egyik lényeges forrását ide, Aberystwyth-be datálják. Mike Pearson írásaiban (pl. Pearson, 2010, 3., Pearson – kézirat része –, 1997., GL/1, 1.) is kiemeli, hogy a walesi környezetben a fizikai adottságok miatt nem volt lehetőség más színházi formában működni.

⁴⁷ (...) *The term ‘site specific’ seeks to describe a kind of live theatre that not only takes place in a unique setting outside of theatre buildings, but that goes further and engages with that site and integrates place and event to create a hybrid of architectural installation and performance. (...)* (McLucas, *Tri Bywyd*, – kézirat része – PL/9.)

(*the Ghost*) által, egy közönség előtt (*the Witness*) jön létre.⁴⁸ Egyik írásában ennek a hármasságnak a jelöléséhez a “*The Place, The Performance and The Public*” kifejezést használja.⁴⁹

A fogalom történeti részéhez tartozik, (erről Mike Pearson egyik kéziratában ír: Pearson, – kézirat része – 1997, 2-3.), hogy McLucas a *host* és *ghost* kifejezést más kontextusban már a *Tri Bywyd* terveit előtt is használta. Pearson szerint az ún. *large-scale site-specific theatre* előadásaihoz, ahol rendszerint elhagyott épületekbe tervezték előadásait, McLucas a meglévő architektúrába épített egy “másik (önálló, attól független – *megjegyzés tőlem*) architektúrát”. McLucas a fogadó, eredeti épületet *host*-nak, az épített teret *ghost*-nak nevezte. Abban az értelemben a *ghost* komplex, önálló “épített világot” teremtett a *host*-on belül, és jellegében gyakran teljesen eltérő volt attól.

Tovább folytatva a “*site-specific works*” jellegzetességeinek gondolatát, (2) A *Host* és a *Ghost* között kongruens vagy inkongruens kapcsolat jöhet létre, és “*mindez több szinten is kialakulhat: érintheti az adott témát vagy a tartalmat, de érintkezési (kapcsolódási) felület alakulhat ki a már létező és az újonnan létrehozott építészeti egységek között*”.⁵⁰ Ehhez a megállapításhoz McLucas rögtön hozzáfűzi, (3) hogy valójában teljes kongruencia soha nem érhető el a *Host* és *Ghost* között,⁵¹ azaz mindig lesz egyfajta távolság, “*űr*”, “*gap*” a kettő között, még akkor is, ha ez valójában valami nagyon hasonló és szenzitív kapcsolatra épül.

McLucas valószínűsíti, hogy ennek egyik oka talán az, (4) hogy ez a kapcsolat inkább (az adott színházi szemiotikai helyzettől függően) *dinamikusan változó*, mint állandó, statikus.⁵² McLucas szerint a két egység közti “*űr*”, “*gap*” egyik oka hogy a *Ghost* mindig több vagy kevesebb, mint amit a *Host* igényelne a “teljes értelmű”, ezért feszültségmentes, kiegyensúlyozott kapcsolathoz. Ráadásul az is feltételezhető, hogy pont ez a

⁴⁸ (...) *Site specific works can be characterised as the activation of a chosen location (the Host) through its occupation, for a limited time, by the event (the Ghost), in front of an audience (the Witness) (...)* (McLucas, *Tri Bywyd*, – kézirat része – PL/9.)

⁴⁹ i.m. 19.

⁵⁰ (...) *The coming together of Host and Ghost may be a relationship of congruence (industrial subject matter in an industrial location) or incongruence (industrial subject matter in a cathedral). Congruence and incongruence may occur at any one of a number of levels including theme or content, or the format interface of existing and newly created architectures. (...)* (McLucas, *Tri Bywyd*, – kézirat része – PL/9.)

⁵¹ (...) *In fact, it is arguable that congruence is never possible (and that an illusion of it is only achieved by a kind of flower arranging of 'seemliness') and that incongruence is always the result of such a coming together. (...)* (McLucas, *Tri Bywyd*, – kézirat része – PL/9.)

⁵² (...) *This might be extended to suggest that the relationship between Host and its everyday usage or occupation is also one of mismatch and fracture a relationship of dynamism rather than stasis. (...)* (McLucas, *Tri Bywyd*, – kézirat része – PL/9.)

kiegyensúlyozatlanság teremti meg a kettejük közti, nézői értelmezésre okot adó és készítő dinamikát.

(5) McLucas szerint városi környezetben a *Host* jellemzően valamilyen szempontból különleges hely (*“a carpet saleroom in a chapel, a domestic residence in a warehouse”* (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.), míg ugyanez, több okból is kifolyólag vidéki helyszínen nem képzelhető el.⁵³ A városi helyszínnel ellentétben a vidéki térnek (*landscape*) (mint *Host*nak) nincs meg az előbb említett szabadabb asszociációra épített lehetősége, mivel a vidéki helyszínt mélyen átszövik az ott élő közösség(ek) személyes és családi történetei, ami következtében a fizikai tér egyben és elválaszthatatlanul komplex és összetett közösségi történetiséget hordoz magában.⁵⁴ Ebből a szempontból McLucas szerint a városi tér sokkal kevésbé karakterisztikus, meghatározott. (McLucas, – kézirat része –, 1998. november, GL2, 14.) (6) A *Tri Bywyd* (mint vidéki helyszín) tehát egy olyan speciális projekt, *“amelyben a tájkép (landscape) egy kulturális teret hoz létre egy élő, dramatikus esemény keretén belül.”*⁵⁵

A *“Host”* McLucas szerint egyébként nagyon sokféle lehet: rendelkezhet *“egyedi vagy megkerülhetetlen”* történelmi múlttal (pl. Auschwitz), lehet a *“funkciója miatt lehet egyedi”* (pl. mozi, vágóhíd), *“egyedi és jellegzetes a formája”* (alak, arány, stb.), határozott *“politikai, kulturális vagy szociális kontextust”* hordozhat magán (pl. börtön, kórház stb.), *“félúton levő helyek”* (valószínűleg itt a Foucault-féle heterotópiára⁵⁶ gondolhat McLucas) (pl. templom, utca, munkahely). Ezek, az erős karakterrel bíró *“Host”*-ok egyedi történeteiket hordozzák magukon.

⁵³ (...) *This excess or lack (the Ghost is always more than or less than, what is required by the Host) in an urban setting – where even the Host’s normal occupation might, through commercial pressures, be eccentric-off-centre – (a carpet salesroom in a chapel, a domestic residence in a warehouse) – might be a sign of liveness and post modernity. In a rural situation, for a complex reason, this might not be case. (...)* (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.)

⁵⁴ (...) *When histories are ‘unofficial’ and deeply inter-written into personal and family history, anecdote and attitude, their relationship with the landscape that they are written into is a very different affair to the ‘free currency’ of the urban site. Further, when notions of authenticity and ‘naturalness’ relative to families, communities or nations are also written into the equation, we might begin to see the implicated and complex nature of ‘geography’ at given rural sites. (...)* (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.)

⁵⁵ (...) *Tri Bywyd, then, as a site-specific project in the landscape is designed to generate a cultural space within which these issues might be examined, within the framework of a live dramatic event. (...)* (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.)

⁵⁶ (...) *Ugyanígy vannak, vélhetően minden kultúrában és civilizációban, valós, létező helyek, a társadalom alapintézményeinek részei, egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek, az adott kultúrában megtalálható minden egyéb létező helyszín, egyszerre képviseltetnek, követeltetnek vissza és fordítottatnak ki; helyek, melyek minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók. Ezeket a helyeket, melyek abszolút módon „mások”, mint mindazon helyszínek, melyekre reflektálnak, melyekről szólnak, heterotópiáknak nevezem - mintegy az utópiákkal szembeállítva őket; és úgy vélem, hogy az utópiákat, és ezen radikálisan más helyszíneket, a heterotópiákat, összekapcsolja valami kevert, kölcsönös tapasztalat, ami a tükör jelenségében fogható meg. (...)* (Foucault, *Más helyekről*, 1967, internetes tartalom)

McLucas szerint a *Tri Bywyd* projekt több szempontból kísérletnek tekinthető.

McLucas szerint az előadás (fizikai) helyszíne (*“locus or place”*) egy *“komplex, összefüggő (tudás és narratíva) hálózatot foglal magában.”*⁵⁷ (McLucas, *Tri Bywyd*, – kézirat része – PL/9.) Ez a komplex hálózat annak köszönhető, hogy az épített tér és a benne foglalt narratívák egyszerre hordoznak magukban egy fizikailag érzékelhető (pl. épített környezet fizikai jellemzői) és egy érzéki (itt valószínűleg a *genius loci*-ra, a *“hely szellemére”* gondol) dimenziót.^{58 59}

McLucas előadásának helyszínéül a *Clywedog Forest* erdején belül egy *Esgair Fraith* nevű romos farmházat választotta,^{60 61} (VI. és VII. tábla) ez Lampeter (UK) külterületén található. Ez volt tehát az előadás fizikai helyszíne, a McLucas-i értelemben vett *Host*.

Pearson ezzel kapcsolatban azt hangsúlyozza, hogy a *Tri Bywyd* helyszínével az alkotás közben több probléma is felmerült: nem volt számukra teljesen világos, hogyan, milyen szempontok alapján tudnának egy elhagyott épületet értelmezni? A ház fizikai értelemben tulajdonképpen nem létezett, ezért kulturális vonatkozásai és értékei tekintetében lehetett *“régészeti mentést”* végezni. (Pearson – kézirat része –, 1997., GL/1, 13.) A háznak azonban végtelen számú narratív megközelítése létezett (ez esetben ezt tekintették a kulturális vonatkozásnak), és az egyáltalán nem látszott célravezetőnek, ha ezek valamelyikét mint egy múltbeli történetet (*“így volt akkor”*) mesélni kezdik. Olyan megközelítést kellett alkalmazni, ami figyelembe vette azt a komplex történelmet, amit a ház magában hordozott, mégis valamilyen, érzékelhető módon kapcsolódni tudott a jelenhez.

A választ végül a *“látogató” (visitor)* értelmezése adta meg. Pearson *Yi-Fu Tan*-t idézi, aki szerint a *“visitor”* teljesen másképp közelíti meg az adott területet, mint egy ott, azon a

⁵⁷ (...) *Locus or place (as opposed to the more clinical term ‘site’) embodies a complex inter-related network of knowledges and narratives. (...)* (McLucas, *Tri Bywyd*, – kézirat része – PL/9.)

⁵⁸ (...) *This mix of built structure and the narratives it ‘gathers’ can be regarded as one constellation and that each place carries both ‘scientific’ and ‘erotic’ scenarios. (...)* (McLucas, *Tri Bywyd*, – kézirat része – PL/9.)

⁵⁹ i.m. PL/9.

⁶⁰ A választást az Archeology Department of the University of Wales, Lampeter segítette. A Tanszék hallgatói találták és használták terepmunkára az *Esgair Fraith* elhagyott, romos farmját.

⁶¹ *Esgair Fraith* (welsh) *“Speckled Ridge”* (angol). Az 1850-es években a szomszédos plébánia részeként épült, eredetileg farmház volt. Első tulajdonosa egy helyi szövő volt, aki a Cardiganshire-i szövőközpontba bedolgozott. 1880-ra csak egy lakója volt már csak a háznak: a szövő lánya, aki törvénytelen gyerekével élt ott. A következő gazdái, a *Davis*-ek kizárólag farm gazdálkodásra használták, körülbelül 1890-től, 1941-ig. Az utolsó *Davis* a helyi emlékezet szerint kovácsolással, cipőjavítással foglalkozott: ennek nyomai még megtalálhatóak voltak az előadás készítésekor. A helyi emlékezet egy bizonyos, múltban történt öngyilkosságot is kötött e helyhez. (Pearson – kézirat része –, 1997., GL/1, 15.) A *Forestry Commission* 1954-ben fákkal telepítette be a környéket, amelyek 1994-ig – amikor a fák már megértek a kivágásra és elkezdték őket kitermelni – elrejtették az idők folyamán teljesen lepusztult házat. Az eltelt időszak alatt *Esgair Fraith* eredeti neve *Forest Enterprise*-ra módosult (McLucas, – kézirat része –, 1998. november, GL2)

helyen lakó ember.⁶² Előbbi az egyszeri és személyes élményeken keresztül ott és akkor, friss szemmel “érzi át” a teret, és az előzetes történeti ismeretek hiányában a teret értelmező (és megértő) kérdésekben ezekre támaszkodik.

Pearson szerint ezt a személyes megközelítést, a “látogató szemét” állandóan maguk előtt tartva és a kutatott történelmi háttéranyagokat ismerve alakították ki a leendő performansz kéziratát (*script-jét*). Ebben az értelemben Pearson szerint a performansz tulajdonképpen a gyűjtött információk “újra-összefonódása” (“*re-interpenetration*”) az érzéki élményekkel (Pearson – kézirat része –, 1997., GL/1, 17.) McLucas szerint egy térkép hozható létre ezekről a látogatásokról “áthaladásokról” (...) *In addition to creating the work Tri Bywyd, we hope to self publish the results of the project and to ‘draw a map’ of the field(s) we have passed through. (...)* (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.)

Nézzük ezek után tovább, mit tekintett McLucas *Ghost*-nak ebben a kísérleti helyzetben. Ugyanebben a projektnaplóban McLucas három *Ghost*-ot jelöl meg. A háromból két *Ghost*, időben és térben is egymástól nagyon távol álló két helyszínen két különböző személy házáit jelöli. Az egyik *Lletherneuadd, Llanfihangel ar Arth, Pencander, Sarah Jacob* háza (akit leginkább *Fasting Girl of Llandysul* néven ismertek és éhhalált halt 1869. december 7-én, a másik a Cardiff-i 7 James Street, az 1988. február 14-én meggyilkolt prostituált, *Lynette White* otthona. A harmadik *Ghost* egy öngyilkosság volt, ami *Esgair Fraith* helyszínének történeti előzményeihez kötődött.

A kéziratokból nem teljesen egyértelmű, hogy megtörtént öngyilkosság, (1) (...) *the story of Esgair Fraith which included a suicide and the abandonment of the farm (...)* (McLucas, – kézirat része –, 1998. november, GL2, 15.) vagy a vidék magas öngyilkossági arányára gondolnak (2) (...) *The ruins of Esgair Fraith itself hosted a specially written fiction porrtarying a matter of contemporary rural concern but which is rarely discussed...suicide. It was performed by an old local couple. (...)* (Pearson – kézirat része –, 1997., GL/1)

Visszatérve a vázlatban felvetett gyilkosság, mint téma kérdésére, egyik kéziratában McLucas arról ír (McLucas, 1988. november 14.), azért fordult ehhez a témához, mivel fennállt a veszélye, hogy az *Esgair Fraith*-i helyszín belefut a romantikába és nosztalgiába. Ezért volt szüksége, ahogy ő fogalmaz “*foreign pollutant*”-ra, azaz “*idegen szennyező anyagokra*”, hogy megóvja ettől az értelmezéstől az előadást.

A *Host* (jelen esetben a lampeter-i *Esgair Fraith*) romos, elhagyott épülete a projekt (előadás) limitált időszakára, a két *Ghost*-tal együtt lélegzik, létezik és összevegyül: hármuk

⁶² i.m. 13.

egy új, romlandó, efemer minőséget hoz létre, ami csak ott és csak akkor létezik. *“A három különböző történet három különböző épített helyből egy struktúrává válik, a kiemelt időn és az eseményen keresztül”*⁶³ (McLucas, – kézirat része –, 1998. november, GL2, 15.) *Esgair Fraith* a projekt lezárta után *“visszatér saját jelen állapotába”*⁶⁴, azaz annak fogjuk látni, ami fizikailag: egy romos épületnek. (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.) McLucas értelmezésében a három helyszín (*Esgair Fraith, Sarah Jacob és Lynette White* otthona) paralel létezik egymás mellett, és ebben a különleges pillanatban átláthatunk téren és időn: egyik helyszínből a másikba pillanthatunk.⁶⁵

A *Tri Bywyd* tehát, McLucas megfogalmazásának értelmében egy kísérleti, új, összetett formát használó előadás tervét jelentette a *Brith Gof* társulata számára, ami teoretikusan új felismeréseket eredményezett a *site-specific theatre* működésével kapcsolatban. Ugyanebben a projektnaplóban (mint már a tervezetében is) McLucas több kollaborációs partnert is felsorol.⁶⁶ Az együttműködés célja a helyszín *“rétegeinek”* minél szélesebb körű feltárása volt.

Ezen a ponton láthatjuk, hogy McLucas kezdeti *“magányos ház”* ötlete hogyan alakult át az előadás konceptuális alapjává. Feltételezem, ebben az értelemben az előadás vázlatában megjelölt *“teoretikus és fizikai elemekre bontás”* az *Esgair Fraith* fizikai helyszínének a három történettel való összekapcsolási folyamatát jelentette végül. Az egy éves projekt kutatása arra szolgált, hogy a *hely* történetét a *“látogató”* (visitor) érzékeny tekintetén keresztül összekapcsolja a *fizikai helyszín* történetével, ilyen módon megértve a *“place as ‘programme’, place as ‘real activity’ (different to ‘programme’), place as ‘imagined/projected’ (different to ‘programme’ and ‘the real’)”* projektvázlatban artikulált, a hellyel való aktív kapcsolatra építő vágyát.

A fogalmi hármasság harmadik eleméről, a *“Witness”*-ről eddig még nem esett szó. Kilépvé a kötött, tradicionális színházi térből, ahol az előadás és a néző kapcsolata eleve fizikailag (is) meghatározott, a helyspecifikus előadások az előbb említett reláció

⁶³ (...) *the three distinct narratives from these architectures began to provide a structure, through time, for the event. (...)* (McLucas, – kézirat része –, 1998. november, GL2, 15.)

⁶⁴ (...) *Esgair Fraith – the Host site – will revert to its present state. (...)* (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.)

⁶⁵ (...) *The three independent narratives of the three houses - Esgair Fraith, the Host; Lletherneuadd, Sarah's house; and 7 James Street, Lynette's House – will run in parallel and the one will always be seen through the others. (...)* (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.)

⁶⁶ (1) UCW Lampheter Archeology Department – both staff and research students, (2) Dawns Dyfed – in particular Margaret Ames, the projects animateur, (3) Jesus and Tracy theatre company – in particular Eddie Ladd, performer and broadcaster, (4) Euros Lewis – writer and manager of Theatre Felinfach, (5) Forest Enterprise, (6) Alan Hewson – Director of Aberystwyth Arts Centre (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.)

kétdimenziós kapcsolata helyett három vagy négy dimenzióban kell, hogy gondolkodjanak. Ebben a térben új relációk definiálásának kényszerítő jelenléte alakul ki: “nézők mint egyének és nézők mint tömeg közt; nézők mint egyén és performerek közt; nézők, mint tömeg és performerek közt; performerek és performerek közt”. (McLucas, – kézirat része – 1998. november, GL2, 21.) A nézők a helyspecifikus előadás terébe nem azzal a feltételezett elvárással érkeznek meg, mint egy tradicionális színházba, ezért jelenlétük dinamikus kapcsolatban kell, hogy kerüljön a fogalmi hármassal másik két tagjával, a *Host*-tal és a *Ghost*-tal. A nézőket McLucas a darab “erősítőjének” “rezonátorának” tekinti.⁶⁷

A következőkben az előadás látványtervét szeretném ismertetni. McLucas szerint tehát a három tér egyszerre, egy időben és helyen tud az előadásban megjelenni. A három kapcsolatából “gazdag és költői inter-textuális és inter-architekturális hely jön létre.”⁶⁸ (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.) Ez azt jelenti, olyan tértervet kellett létrehoznia, ahol a mindhárom tér jelen van, de a terek egyike sem nyomja el a másikat.

McLucas a *Haern* előadásában már használt technikát, a réteges (layeres) felépítést a *Tri Bywyd* esetében is alkalmazta. Ott “seven architectures”-nek nevezte az egymásra épített, külön-külön is jelentéssel bíró elemeket. A *Tri Bywyd*-nél hadműveleti térképeket szerzett a két nő házáról, ezeket egymásra helyezte úgy, hogy átfedjék *Esgair Fraith* helyszínét. Az így létrejött rajzolatban *Esgair Fraith* az égtáji axis keleti tengelyétől 84 fokra, *Sarah Jacob* háza ugyanezen tengelytől 38 fokra, *Lynette White* Cardiff-i háza 4 fokra helyezkedett el. (V. tábla) Valószínűsíthető, hogy McLucas ezt a rajzolatot használta fel az előadás két rácsos szerkezetének elforgatásához.

A fotókon (III. tábla) látható, hogy két, egymáshoz képest elforgatott, rácsos szerkezetet tervezett. McLucas elképzelése szerint ez az egymásba illesztett, átjárható és átlátható, áttört két kocka jeleníti meg a két házat. A kocka szerkezete 24 elszeparált “szobára” osztotta a teret. Minden kocka 8 láb x 8 láb területű volt, ez körülbelül 245x245cm. (Pearson – kézirat része –, 1997., GL/1, 17.) A terveken *Sarah Jacob* házát fából, *Lynette White* házát fémből képzelte el. (III. tábla) Végül mindkét ház állványzatból készült, az egyik mély zöld, a másik rozsdabarna színű változatban. (IV. tábla) A terveken látható, hogy a két emeletből álló állványzatrendszeren belül (fa felületi borítással) az egyes területet jelölte ki a szereplők számára. (III. tábla)

⁶⁷ i.m. 21.

⁶⁸ (...) *This creates a rich and poetic site of inter-textuality and inter-architecturality wherein utterance and physical movement by performers (...)* (McLucas, Tri Bywyd, – kézirat része – PL/9.)

A helyszín egy erdő közepén található, tele fákkal, így az ugyancsak laza, átlátható állványzat, nagyon laza szövetként idomult a *Host* fizikai terébe. A ház romjai közt megemelt állványzaton egy-egy dramaturgiailag kiemelt helyszín helyezkedett el. (III. tábla)

McLucas az előadásában (és ebben az esetben is) sajátos, jól áttekinthető vizuális rendszert használt, hasonlóan egy zenei kottához. Az egyes rétegek (vizuális, narratív vagy az előadás speciális helyzetéből fakadóan egyéb) szekciókra bontva egy-egy, egymáshoz hangolt sávon futottak. A "sávrendszer" egészében is átlátható volt: a "kotta" tulajdonképpen az előadás percről-percre pontosan beosztott, olvasható ritmusát jelentette. (V. tábla)

A *Tri Bywyd* esetében három ilyen narratív sáv futott egymás alatt, összesen 30. (V. tábla) Minden egység 2 perces időtartamot jelentett, összesen tehát 60 percet ölelt fel. Ebből a 30 egységből 10 szöveges, 20 fizikai vagy (McLucas megfogalmazása szerint) 'absztrakt' megjelenítést foglalt magában. (McLucas, *Tri Bywyd*, – kézirat része – PL/9.) A 10 szöveges szakasz az egyes szereplők kutatott élete alapján íródott (tehát nem improvizált, hanem előre megírt szövegek voltak); a 20 fizikai (játzott) szakasz a három hetes próbafolyamat alatt alakult ki. McLucas terve szerint minden egy "élet" játékát külön próbálták. Minden játszott élet halállal végződött, ezért az egyes szakaszok (a 17 és 18. egység közt valamint a 30. egység végén) ezzel értek véget. A külön-külön próbált egységeket a három hetes próbaidőszak után (valószínűleg egy hét alatt "(...) *This material or composite inter-textual narrative will then be worked together over the following week and rehearsed and performed on site during the following week. (...)*"⁶⁹ próbaidőszak alatt nyerte el végleges formáját.

Az előadásról sajnos nem látható felvétel, de érzékeltetésül a fotón látható írás az előadásról betekintést nyújthat abba, mi történt a performansz ideje alatt. (IV. tábla)

Láthattuk tehát, hogy a *Tri Bywyd* a társulat új, eddigi tapasztalataiból továbbfejlesztett komplex, kísérleti színházi alkotás lett. A kísérlet során használt módszerek, a tévedéseknek és próbáknak köszönhetően a következő előadásokban kiforrottabb formában adaptálhatóvá váltak. A tapasztalatok eredményeképpen megjelenő "*Host, Ghost and Witness*" fogalma érvényessé vált a helyspecifikus színházról (*site specific theatre*) való nemzetközi szakmai párbeszédben.

⁶⁹ i.m. PL/9.

6. A “körülvevő” vagy “körülölelő” színház (Environmental Theatre)

...de hát itt nincs semmi. Mit kezdünk a hellyel?

A “körülvevő” vagy “körülölelő” színház (Environmental Theatre) időben a helyspecifikus színház (site-specific theatre) elődjének tekinthető. A “körülvevő” vagy “körülölelő” színház a saját fordításom, mivel jelenleg más formát nem találok ennek a színháztípusnak magyar nyelven való jelölésére.

De mit vesz körül, és mi jellemzi ezt a típusú színházat térhasználat szempontjából?

Tágabb értelemben minden alkotói törekvés, ami szakított az egyfókuszú, frontális játéktérrel, tulajdonképpen a nem-frontális ún. “environmental” színházi forma kategóriájába sorolható (Schechner hivatkozik Aronsonra, Schechner, 1994, 83.) A cél minden esetben a nézők körülvevése, körülölelése a játéktér által.

Richard Schechner, a New York-i *The Performance Group* vezetőjeként folyamatosan kísérletezett a nézőket körülölelő színházi formával. Új személtelű előadásai merőben mások voltak, mint az addigi tradicionális színházi formák. Az ő esetében ez az állandó kapcsolatkeresés alakította ki előadásai játékterét. Meglátása szerint a “körülvevő” vagy “körülölelő” színház (Environmental Theatre) színházi forma nemcsak, hogy nem-frontális, hanem a teljes, 360 fokos,⁷⁰ rendelkezésre álló teret használja.⁷¹ Schechner ezért egy teljesen üres teret, a SoHo-i székhelyű *Performing Garage*-ot használta előadásai játékteréül. Bár az előadásoknak volt forgatókönyve, tehát ebben az értelemben megtervezettek voltak, de a tér használatában, az előadás alatt a nézők és a játszóké már egyenrangúan vettek részt. A nézők tulajdonképpen az előadás *médiumai* voltak: fizikai, testi jelenlétük alakította folyamatosan a tér aktuális állapotát. A kapcsolat élő, intenzív tér-néző-játszó (színész) viszonyt feltételezett, amiben a nézők részéről, illetve a játszóké (színészek) és nézők közti spontán történéseknek kiemelt jelentősége volt: ugyanis előre nem látható

⁷⁰ Aronson ezeknek a 360 fokban “körüljátszott”, flexibilis, ún. *transformed space*-ek, azaz *átalakítható terek* megjelenésének tulajdonítja azt a törekvést, ami a teljes, rendelkezésre álló tér játéktérként való használatát külső, eredetileg nem színházi célra szánt épületekre –elsősorban enteriőrökre– is kiterjesztette.

Az új felfogás elterjedésében – több egyéb hatás – mellett a *happening* térhasználatra, fókuszáltságra, a nézők részvételiségre vonatkozó unortodox invencióinak is jelentős hatása volt. Ezekről a hatásokról a későbbi fejezetekben írok majd részletesen.

⁷¹ (...) *The first scenic principle of environmental theater is to create and use whole spaces. Literally spheres of spaces, spaces within spaces, spaces which contain, or envelop, or relate, or touch all the areas where the audience is, and/or the performers perform. All the spaces are actively involved in all the aspects of the performance.* (...) (Schechner, 1994, 135.) (...) Az environmental színház jellemző scenikai princípiuma az egész tér használata és bejátszása. Szó szerint a terek (teljes-kiegészítés tőlem) területei, terek a terekben, terek, amelyek tartalmazzák vagy beborítják vagy összekapcsolják vagy érintenek minden olyan részletet, ahol a nézők megtalálhatóak és/vagy a performansz játszódik. A tér minden aspektusával aktívan a performansz része. (...) (fordítás tőlem)

módon alakították az előadás menetét.⁷² (Schechner, 1994, 135.) A nézők részvételi aktivitása miatt performanszait *“social event”*-ként deklarálta (Schechner, 1994, 149.) Ebben az új kontextusban a színház többé nem az illúzió helyszíne volt, mivel a *részvételiség* alapvetően szüntette meg azt.

Mind a *helyspecifikus színház (site-specific theatre)* mind a *“körülvevő”* vagy *“körülölelő” színház (Environmental Theatre)* esetében⁷³ felmerül a kérdés: ha egy ilyen változó, előadásonként (és az előadás közben is) újra- és újraértelmezett rendszerről van szó, hogyan lehet a változó rendszerben vizsgálni ezeknek az előadásoknak a térszervezési, térhasználati kérdéseit?

Schechner már a kérdés megfogalmazásának (*“negotiate the environment”*) kezdetekor ódzkodik attól, hogy standardizált választ adjon a tervezés metódusaira vonatkozóan. Mivel Schechner előadásainak tereiben a játék- és nézőtér a teljes, rendelkezésre álló architektúráisan adott teret magában foglalja és az előadás több fókuszú, a tervezésnek a teljes teret figyelembe kell vennie. Minden előadás tere magában hordozza a csak rá jellemző, egyedi sajátosságokat, ezért, a vizsgálat atipikus volta miatt, ebben a kérdésben csak irányvonalak adhatóak meg.

De hogyan fogható át tervezői szempontból egy 360 fokos tér, amiben semmilyen kijelölt játék- vagy nézőtér nincs? Schechner szerint a megoldás – Grotowski erre a kérdésre vonatkozó véleményéhez hasonlóan – az: minden előadáshoz az adott teret újra felül kell vizsgálni, és újra megkeresni és kijelölni a nézők és a játszóknak a helyét. A tradicionális színházi térben használt, egy fókuszú és két-dimenziójú játéktér helyett, a *“körülvevő”* vagy *“körülölelő” színház (Environmental Theatre)* esetében több, egyszerre is jelen levő fókuszban és legalább három dimenzióban kell gondolkodni. A három dimenzió megadja a lehetőséget, hogy a játéktér egyes részei a nézőkhöz fizikailag közel lesznek: megérinthetők, anyagságuk valódi és nem távolságból szemlélt illúzió-, másrészt a nézők a tér részeivé, annak a teret alakító egységeivé válhatnak.⁷⁴

⁷²(...) *The fullness of space, the endless ways space can be transformed, articulated, animated—that is the basis of environmental theater design. It is also the source of environmental theater performer training. If the audience is one medium in which the performance takes place, the living space is another. The living space includes all the space in the theater, not just what is called the stage. I believe there are actual relationships between the body and the spaces the body moves through. (...)* (Schechner, 1994, 135.) (...) A tér teljessége, végtelen módon a tér egésze átalakul, tagolódik, megelevenedik – ez az environmental színházi térdiszajn alapja. Ez a forrása az environmental színház performer tréningjeinek is. Ha a nézők a performansz egyik alapvető médiumai, a megélt (élő/bejátszott/átalakított/szóra bírt – *megjegyzések tőlem*) tér a másik. Az élő tér magában foglal minden teret a színházban, nem csak azt, amit színpadnak hívunk. Úgy gondolom, léteznek kapcsolatok a test és a test által mozgó terek között. (...) (*fordítás tőlem*)

⁷³ Meg kell jegyezni, hogy a két típus fókuszosa közt finom különbség van: a *“körülvevő”* vagy *“körülölelő” színház (Environmental Theatre)* célja a nézőkkel való kapcsolat, ami meghatározza az előadás terét. A szűkebb értelemben vett *helyspecifikus színház (site-specific theatre)* téralakítási középpontjában a hely áll. Ez utóbbinak a nézők nem feltétlenül médiumai. (*megjegyzés tőlem*)

⁷⁴ (...) *The environmentalist is not trying to create the illusion of a place; he wants to create a functioning space. This space will be used by many different kinds of people, not only the performers. The stage designer is often*

Az a "körülvevő" vagy "körülölelő" színház (*Environmental Theatre*) térdizánja szoros kapcsolatban van az előadás létrejöttének processzusával, folyamatával. Ez azt jelenti, hogy az előadás létrehozása során a rendező-tervező-színészek szoros kollaborációjában, egyfajta párbeszédében együtt halad, és fejlődik az előadással. A kettő egymásra hat és befolyásolja egymást.⁷⁵ (Schechner, 1994, 105.)

Schechner – hasonlóan a dolgozatban nemsokára tárgyalt Allan Kaprow-hoz –, axiómákban fogalmazta meg alapelveit. Schechner írásaiban nagyon sokszor hivatkozik *John Cage* és *Kaprow* meglátásaira. A *New Orleans Group*-ban folyó munkához⁷⁶ egyik inspiratív forrásként a *Happeninget* jelölte meg (Schechner, 1994, 206.) Ugyanebben a visszaemlékezésében⁷⁷ ír 1965-ben történt találkozásáról John Cage-gel, ami, Kaprow happeningről alkotott véleményével együtt, Schechner számára a saját, egyedi színházi megközelítésének létrejöttét segítette elő.

Schechner axiómáiból a következőkben azokat szeretném kiemelni, amelyek a dolgozatban tárgyalt a játéktér – nézőtér kérdéseire koncentrálnak.

(1) Schechner számára a színházi esemény nem egy lehatárolt területen (színpad) lezajló cselekvés. Megközelítésében az összes kapcsolódó körülmény, ami a teret körülveszi, ugyanazt az élményt jelenti a játékosoknak és a nézőknek egyaránt.⁷⁸ Schechner erről így ír:

concerned with effect: how does it look from the house? The environmentalist is concerned with structure and use: how does it work? Often the stage designer's set is used from a distance—don't touch this, don't stand on that—but everything the environmentalist builds must work. Stage designing is two-dimensional, a kind of propped-up painting. Environmental design is strictly three-dimensional. If it's there, it's got to work. This leads to sparseness. (...) (Schechner, 1994, 134.) (...) Az environmental típusú színház alkotója nem az illúzió terét hozza létre: funkcionális térben gondolkodik. Ez a típusú teret sokféle ember használhatja, nem csak kizárólag a performerek számára van fenntartva. A tradicionális színpadi térre tervező alkotó azon gondolkodik: hogyan fog ez kinézni? Az 'environmentalista' a szerkezetre és a használatra fókuszál: hogyan fog ez működni? A díszlettervező terve csak bizonyos távolságból élvezhető – ne nyúlj hozzá, ne állj oda – ezzel szemben minden, amit az 'environmentalista' épít, működni (funkcionálnia – *megjegyzés tőlem*) kell. A díszletterv kétdimenziós pop-up festmény. Az environmental dizájn szigorúan háromdimenziós. Ha ez nem így van, nem működik. (...)

⁷⁵ (...) *Environmental design comes from daily work on the play. The environment develops from workshops, discussions, drawings, and models. Models are important because no two-dimensional rendering can give an accurate feel of space. Rehearsals are held in partially finished environments because the performers' work will revise the plans even during the construction phase. (...)* *The space and the performance developed together.* (...) (Schechner, 1994, 105.) (...) Az environmental dizájn az előadás közben alakul ki. Az (előadás – *kiegészítés tőlem*) környezete workshopok, a beszélgetések, rajzok és modellek közben és során alakul ki. A háromdimenziós modellek különösen fontosak, mivel nincs olyan kétdimenziós rajz, ami érzékeltetni tudná pontosan a teret. A próbák a részben elkészült (játék – *kiegészítés tőlem*) térben zajlanak, mivel a performerek munkája felülírhatja a tervezett megvalósítást. A játéktér és a performansz végleges formája együtt alakul ki. (...) (*fordítás tőlem*)

⁷⁶ *New Orleans Goup*, 1965, alapítók: Richard Schechner, Paul Epstein, Franklin Adams, az 1967-ben alapított *The Performance Group* elődje.

⁷⁷ *A Brief Look at My Early Experiences in Participation* (Schechner, 1994, 206-207.)

⁷⁸ (...) 1: *THE THEATRICAL EVENT IS A SET OF RELATED TRANSACTIONS*

The theatrical event includes audience, performers, scenario or dramatic text (in most cases), performance text, sensory stimuli, architectural enclosure or some kind of spatial demarcation, production equipment,

(...) *What if the audience and the actors were to enter through the same door at the same time? What if all the equipment of the theater, however arranged, were available to public view at all times? What if we eliminated the distinctions between backstage and onstage, house and stage, stage door and theater door? No theater that I know of has done this, not absolutely. (...) (Schechner, 1994, 138.)*

(...) Mi van akkor, ha a nézők és a színészek ugyanazon az ajtón ugyanabban az időben lépnek be? Mi van akkor, ha a színházi kellékek mindig mindenki számára hozzáférhetőek? Mi van akkor, ha eltüntetjük a színpad és a színházépület, a színházépület és a színházépület és a színházépület közötti különbséget? (...) *(fordítás tőlem)*

(2) Schechner nem választja szét a játéktér és nézőtér. Felfogása hasonló az elődökhöz annyiban, hogy a teljes néző- és játéktér egy térként kezeli, viszont látásmódja újító abban az értelemben, hogy tér minden pontját lehetséges játéktérként fogja fel. Tehát maga a fogalom: *“játéktér- és nézőtér”* számára nem létezik.⁷⁹ Ez igaz azon kivételes alkalmakkor is, amikor a Társulat proscéniumszínházi térben játszott. (Schechner, 1994, 136.)

(4) Schechner felfogásában, hasonlóan Kaprow axiómáiban leírtakkal, a tér átalakítása magával vonzza – az idő átalakulásán kívül – a nézői fókusz szabad használatát. A tradicionális egyfókuszú előadásokkal szemben többfókuszú, vagy lokális fókusz is gyakran használtak előadásaikban. Az eltolt fókusszal, hasonlóan Kaprow *18 Happenings in 6 Parts* [4] happeningjében, a nézők ugyanabban az előadásban alapvetően más élményben részesülhettek: minden egyéni nézőpont egyedi élményt eredményezett.⁸⁰

Hogyan valósultak meg ezek a tervek a gyakorlatban?

Schechner szerint, a tervezés csak egy része előre eltervezett *“papíralapú”*, a többi a kijelölt tér fizikai (performatív) *“birtokba vételével”* valósul meg, egyfajta párbeszéd formájában. Schechner a folyamatot *“negotiate the environment”*-nek, azaz a *“környezet*

technicians, and house personnel (when used). It ranges from non-matrixed performances (...) to orthodox mainstream theater, from chance events and intermedia to “the production of plays.” (...) (Schechner, 1994, 26.)

⁷⁹ (...) 2. ALL THE SPACE IS USED FOR THE PERFORMANCE

(...) Once fixed seating and the automatic bifurcation of space are no longer preset, entirely new relationships are possible. Body contact can occur between performers and spectators; voice levels and acting intensities can be varied widely; a sense of shared experience can be engendered. Most important, each scene can create its own space, either contracting to a central or a remote area or expanding to fill all -available space. The action “breathes” and the audience itself becomes a major scenic element. (...) (Schechner, 1994, 43.)

⁸⁰ (...) 4. FOCUS IS FLEXIBLE AND VARIABLE

(...) Single-focus is the trademark of orthodox theater. (...) Environmental theater does not eliminate these practices, they are useful. But added to it are two other kinds of focus, or lack of focus. (...) (...) In local-focus, events are staged so that only a fraction of the audience can see and hear them. (...) (Schechner, 1994, 56-58.)

vizsgálatának” nevezte, és célja az volt, hogy feltárja a tér azon rejtett dimenzióit, amelyek alkalmasak arra, hogy a benne létrejövő játék kapcsolódni tudjon hozzájuk.⁸¹

A következőkben ismertetett Schechner írásából nem lehet pontosan eldönteni, hogy a *Performance Garage* terébe tervezett előadások tervezési metódusairól ír, vagy olyan tervezői módszer leírásáról van szó, ami ezen – az egyébként üres téren – kívüli, talált helyszín (*found space*) vizsgálatára vonatkozik. A kettő közt tervezői szempontból finom különbség van: ha a talált helyszín jelentésrétegeire épít az előadás – és ebben az értelemben *helyspecifikus színházról (site-specific theatre-ről)* beszélhetünk – akkor a vizsgálat célja ezeknek a jelentés rétegeknek a feltárása és vizuális jellé való átalakítása. Ha a rendelkezésre álló üres tér vizsgálatát értjük a kifejezés alatt, arról beszélünk, ami a tér és a benne elhelyezkedő testek (nézők és színészek) kapcsolatának vizsgálatára irányul. Ugyanerről ír (3) a harmadik axiómájában is. Az első esetben *“totally transformed space”*-ről beszél: ebben az esetben az előadás kívánalmi szerint átalakított térről van szó. Második esetben *“found space”*-ről, ahol – valamennyire hasonlóan a helyspecifikus színház (*site-specific theatre*) szigorú értelmezése szerint – a térrel való *“párbeszéd”, a “tér vizsgálata” (“negotiates with an environment”)* alakítja ki az előadás terét.

Valószínűleg ez nem pontosan azt a fogalmat fedi le, amiről már szó volt a helyspecifikus színház (*site specific theatre*) téralakítási módszeréről, ahol tehát a térben megjelenő történet, a McLucas-i értelemben vett *“Ghost”* szoros kapcsolatban van a fogadó helyszínnel, a *“Host”*-tal. Itt Schechner egy *“fluid situation”*-ról ír, ahol az előadás terét akár a nézők (is) alakíthatják a performansz ideje alatt.⁸²

Schechner első lépésként a teljes, rendelkezésre álló teret vizsgálja abból a szempontból, mit használnak és mit nem használnak majd fizikailag belőle, valamint azt, hogy tér hogyan tölthető meg (a performatív) játékkal. (Schechner, 1994, 124.) Ez a folyamat

⁸¹ (...) *Environment is thus understood as a complex set of relationships between time, space, actions, objects. At each level and during each transaction a negotiation takes place. Interchanges between levels and among particulars within the sets are not only possible but unavoidable. (...)* (Schechner, 1968, 198.) (...) Az environmentet úgy kell értenünk, mint az idő, tér, cselekvés és objekték komplex egységét. Minden szinten és minden változásban vizsgálni kell az adott teret. A szintek, valamint a tér egyes elemei közti csere nemcsak lehetséges, hanem elkerülhetetlen. (...) (*fordítás tőlem*)

⁸² (...) 3. THE THEATRICAL EVENT CAN TAKE PLACE EITHER IN A TOTALLY TRANSFORMED SPACE OR IN “FOUND SPACE”

(...) *Theatrically, environment can be understood in two different ways. First, there is what one can do with and in a space. Secondly, there is the acceptance of a given space. In the first case one creates an environment by transforming a space; in the second case, one negotiates with an environment, engaging in a scenic dialog with a space. In the created environment the performance in some sense engineers the arrangement and behavior of the spectators; in a negotiated environment a more fluid situation leads sometimes to the performance being controlled by the spectators. In the orthodox theater, scenery is segregated; it exists only in that part of the space where the performance is played. (...)* (Schechner, 1994, 45.)

jóval megelőzi magának az előadásnak a létrejöttét.⁸³ A TPG (*The Performance Group*) alkotói módszere a tervezett játék terének “szóra bírása” volt: ezzel kapcsolatban Schechner az “*articulating a space*” azaz szabad fordításban “*a tér (egyenként, ízenként) való összeillesztése*”-ként fordítható (*fordítás tőlem*) kifejezést használja.⁸⁴ Ez azt jelenti, hogy a tér keltette érzések: a tér ritmusa, a tér szerkezetének élmény- és érzéki tapasztalatai⁸⁵ kerülnek tudatosan megfogalmazható szintre.

Schechner, rendezései további lépéseit a performerek ezen tér-élményeire építette, és ez segítette hozzá, hogy a teljes, rendelkezésre álló teret a benne megjelenő kommunikáló testekre (a performerekre és a nézőkre) építve bejátssza.⁸⁶ A sajátos munkamódszer miatt Schechner szerint ezeknek az előadásoknak a tervezése jelentősen eltér egy hagyományos látványtervezői alkotói attitűdtől.^{87 88}

⁸³ i.m. 105.

⁸⁴ (...) *Articulating a space means letting the space have it say. Looking at a space and exploring it not as a means of doing what you want to do in it, but of uncovering what the space is, how it is constructed, what its various rhythms are. Maybe staying still in it, as in the spaces of some cathedrals. (...)* (i.m. 648.) (...) Kifejezni (összeilleszteni – *kiegészítés tőlem*) a teret azt jelenti: engedni hagyni, amit a tér szeretne mondani. Nézni a teret és felfedezni nem azt jelenti, hogy azt csinálsz benne, amit akarsz, hanem azt jelenti: engedni kell felfedni azt, ami maga a tér: meg kell keresni, mi a szerkezete, mi a saját ritmusa. Esetleg úgy, hogy hasonlóan néhány katedrálishoz, be kell menni, benne kell maradni ehhez. (...) (*fordítás tőlem*)

⁸⁵ (...) *Move through the space, explore it in different ways. Feel it, look at it, speak to it, rub it, listen to it, make sounds with it, play music with it, embrace it, smell it, lick it, etc. Let the space do things to you: embrace you, hold you, move you, push you around, lift you up, crush you, etc. Let sounds come out of you in relation to the space—to its volumes, rhythms, textures, materials. (...)* (i.m. 105.) (...) Keresztülmenni a téren, felfedezni különféle módokon. Érezni, nézni, beszélni hozzá, dörzsölni, meghallgatni, hangot csinálni vele, zenélni benne, átölelni, szagolni, megnyalni stb. Engedd, hogy a hely csináljon veled amit akar: átöleljen, megtartsd, körbeforogjon, felemeljen, összetörjön stb. Engedd, hogy a hangok amik a térrel kapcsolatban megjelentek benned, előjőjenek – erejükben, ritmusukban, textúrájukban, anyagosságukban. (...) (*fordítás tőlem*)

⁸⁶ (...) *When I design an environment, I try to take into account the space-senses of the performers, of the text-action, and of the space we're working in. These make an irregular circle, an interconnected system that is always changing. (...)* (i.m. 141.)

⁸⁷ (...) As the environmentalist works, particularly if he is new at the game, he should ask himself questions.

These questions are implicit in the work, different from questions an orthodox designer might ask.

1. *Does the mass, volume, and rhythm of the whole environment express the play? Not the play as I abstractly conceive it, but as I have watched it develop in rehearsals?*

2. *Does the material out of which the environment is built—texture, weight, color, density, feet—express the play?*

3. *Can spectators see each other? Can they hide from each other? Can they stand, sit, lean, lie down? Can they be alone, in small groups, in larger groups?*

4. *Are there places to look down on most of the action, to look across at it, to look up to it?*

5. *Where are the places for performing? How are they connected to each other? How many places are used both by the audience and by the performers?*

6. *Are there efficient ways of moving up and down as well as in all horizontal directions?*

7. *What does the environment sound like? How does it smell?*

8. *Can every surface and supporting member safely hold as many people as can crowd onto it? Are there at least two ways in and out of every space? (...)* (Schechner, 1994, 132-133.)

⁸⁸ i.m. 132-133.

Schechner térszervezési és térvizsgálati módszerei feltűnő hasonlóságot mutatnak a Káva Kulturális Műhely ARS (*A Résztvevő Színháza*) előadásaihoz készített terek látványtervezői-alkotói megközelítésével. A következőkben saját tapasztalatok megosztásával szereték reflektálni az előbb leírtakra.

A Káva Kulturális Műhely – mint állandó rezidens – a MU Színház Stúdiószínpadát veszi igénybe. Ez egy lapos tetes, háromemeletes panelépület, közvetlenül a színház főépülete mellett. Van több olyan előadásuk, amit más helyszínen játszanak, de jellemzően itt tartják színházi foglalkozásaikat.

A terem tulajdonképpen egy feketére festett, körülbelül 260cm magas fekete doboz (tulajdonképpen *black box* típusú színpad) mindenfajta színháztechnikai háttér nélkül: hiányzik bárminemű felső- vagy alsó gépészet, oldalszínpad stb. Mint az előző fejezetekben erre már kitértem, a Társulat ARS (*A Résztvevő Színháza*) típusú előadásai társadalmi, erkölcsi, szociális kérdéseket dolgoznak fel sajátos interakcióban. Ott, abban az adott időben a (legtöbbször végig) “szerepben” levő színész-drámatanárok együttműködésével egy “kvázi” helyzetet játszanak végig úgy, hogy “a hétköznapi élethelyzeteikben kihívások elé állító problémát a színház felkínálta szerepeken és játéklehetőségeken keresztül “járhatnak be” a szereplők. (Horváth-Takács, 2009. 73.)

A színész-drámatanárok és a résztvevők között sokszor nagyon közvetlen fizikai kapcsolat van: a résztvevők gyakran az előadás “terében” ülnek, vagy bemennek oda, illetve a játék sokszor a résztvevők között és körül játszódik. A nézőtér nagyon ritkán frontális a játék terével: gyakoriak a csillag és a pást alapú nézőtéri megoldások.

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 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.⁸⁹ 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 ebben a helyzetben egyszerre, együttesen kell a színházi- és a “drámás” szempontok figyelembevételével tervezni. Ezeknek az előadásoknak nem a klasszikus értelemben vett vizualitás jellemzi a látványát (egyik, korábbi előadásomban erre a “láthatatlan látvány” kifejezést használtam) ugyanis nem lehet annyira erőteljes a színpadi

⁸⁹ *Térbeliség: performatív terek, atmoszférák*. In: Erika Fischer-Lichte, 2009. 151-160.

látvány, hogy egyértelmű válaszokat adjon a résztvevő nézők drámai értelmezésének. A színházi jelenetekben látott helyzetek értelmezésére 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.

Tovább folytatva a dolgozat gondolatmenetét, az előző fejezetekben a tér vizsgálatának tervezői szempontjaival foglalkoztam. Két egymáshoz hasonló területet (a *helyspecifikus színház (site-specific theatre)* és a "körülvevő" vagy "körülölelő" színház (*Environmental Theatre*) téralakítási kérdéseit vizsgáltam tervezői szempontból két alkotó, Clifford McLucas, a *Brith Gof* látványtervezője, és Richard Schechner, a *The Performance Group* vezetőjének munkáin keresztül.

A dolgozat következő részeiben időrendben – *visszafelé* – történeti áttekintést adok arról az útról, ami a jelenlegi progresszív forma, az első fejezetben tárgyalt *imerzív színház (Immersive Theatre)* jelenlétéhez vezettek. A történeti áttekintésbe beágyazva, kitérek azon előadások saját tervezői tapasztalataira, melyek relevánsak az adott történeti példával.

7. A színházépület elhagyása

7.1. Külső helyszínek

7.1.1. Természeti helyszínek

Théâtre du Peuple (The People's Theatre), Bussang, 1895. színháza (VIII. tábla)
sajátos, korai hibridnek tekinthető ebben a kategóriában (Rolland, 1918, 83-116.)

A kísérleti színházak egyik formája, a külső, *szabadtéri helyszínek (outdoor staging)* adottságainak felhasználásával kereste a proscéniumszínház fizikai kötöttségeitől való szabadulás lehetőségeit. Ezek a kezdeményezések a XIX. század második felében és az 1930-as években voltak a legjellemzőbbek. Bár ezek a színpadtípusok jellemzően megtartották a proscéniumszínház kötött színpad-nézőtér kereteit, a színpad mögötti szabad, természeti távlati látványt, spirituális elemként beépítették az előadásba. Ebben az értelemben ezek a kezdeményezések a színház fizikai kötöttségeinek feloldására irányultak. (Aronson, 1977, 30.)

Ezek közül a színházak közül legismertebb az 1895-ben Bussang-ban épült *Théâtre du Peuple (The People's Theatre)* színháza volt, amit *Maurice Pottecher* alapított.⁹⁰ A mai is működő, kezdetben 1000 fős fa építmény hagyományos proscéniumnyílással rendelkezett, tehát ebben az értelemben megfelelt egy tradicionális színházépület színpad-nézőtéri viszonyának. A színpad hátsó fele viszont a színpadot körülölelő természetes környezetre, egy domboldalra nyílt, vizuálisan ezzel hosszan megnyújtva – és megnyitva – a színpadi látványt. (Aronson, 1977, 32.)

Peter Brook *Orghast* [5] (IX. tábla) című előadásának játék- és nézőtere, eredetileg egy *természeti helyszínre*, II. Artaxerxes sírjához, a Naqsh-i-Rustam-i hegyoldalba, Persepolis-ba, előre megtervezett, architekturálisan felépített egység volt. A tervezett térről – összefüggésben az iráni hatóságok szabályozási gyakorlatával, illetve az előadás kapcsán felmerült technikai problémákkal (Aronson, 1977, 176.) – azonban hamar kiderült, hogy a választott tér “ledobja” magáról az eredeti tervet.⁹¹ (A.C.H Smith, 1972, 108.)

Ebben a helyzetben Brook ahelyett, hogy újabb mesterséges díszletben kezdett volna el gondolkodni, a rendelkezésre álló helyszínt alap adottságaiból kezdett inspirálódni. (Aronson, 1977, 176.)⁹² (A.C.H Smith, 1972, 109.)

Brook, hasonlóan Schechner “környezet vizsgálata” (“*negotiate the environment*”) metódusához, ahelyett, hogy idegen “testet”, azaz egy előre megtervezett, kész díszletet installált volna a térbe, érzékeny, zsigeri figyelemmel birtokba vette az “üres teret” és betöltötte – többek közt – egy olyan térszerkezettel, amiben a hely múltja, a helyet játékkal betöltő színészek és a nézők testi jelenléte egységes, egyedi, csak azon a helyen játszható specifikus előadásteret hozott létre.

Az *Orghast* terének kialakításakor Brook rendezői feladata az volt, hogy mit tár fel a tér a kontextusából. Ebben az értelemben a tér kutató-alkotó feltárás következtében vált az

⁹⁰ (https://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_du_Peuple Letöltve: 2018.07.12.)

⁹¹ (...) ‘*Monod started on the principle: what does one need to do anything at all Persepolis? A closed space was essential, so he designed an audience box, part of which would be movable, part would stay put, in a consecrated spot. It was a startling design in its own right, but not in regard to the dramatic material. It was scrapped by financial circumstances, and it led to a simpler box, no longer so startling. No one felt excited about this one, but it served to bring the issue to incandescence. (...)*’ (A.C.H Smith, 1972, 108.)

⁹² (...) ‘*As soon as we found three places of stone, simple surfaces against which movement can be dynamic and speech resonant, the idea of a specially built set became an excrescence that just dropped away. When we were told there would be no electricity at Naqsh-e-Rustam, our trained reflexes answered, “We’ll get a generator”. Then we recognised the self-self-evident fact: we have found what we’ve come for. (...)*’ (A.C.H Smith, 1972, 109.)

előadás helyszínéül szolgáló komplex, egységes helyé.⁹³ (Pérez-Gómez – Parcell, 2016, 57.)⁹⁴ (Djavaherian, 2013, 177.)

Egy évvel később, **Robert Wilson a KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE; a story about a family and some people changing** [6] (X. tábla) előadásában Brook-hoz hasonló módon közelítette meg a természeti helyszínre tervezett *specifikáció* kérdését. Wilson az előadás játékidejével tágította ki térben az előadás helyszínét, átszöve és beépülve ezzel a gesztussal a nézők mindennapi életterébe. Wilson hét napon keresztül folyamatosan játszotta az előadást, megszakítás nélkül. Az előadás katalógusában is olvashatóan, Wilson azt a vágyát fogalmazta meg, hogyan tud egy olyan előadást létrehozni, ami hét napon keresztül a mindennapi és a kivételes élet-eseményeket rögzíteni tudja. Az esemény résztvevői hazatértek, majd újra vissza az előadás helyszínére. Mivel általában a színházi előadások egy bizonyos időintervallumban történnek, Wilson esetében viszont teljes hét napot fogott közre, a néző, a résztvevők, azzal, hogy elhagyták az előadás helyszínét-visszatértek otthonukba-majd újra a helyszínen voltak, kiterjesztették (és magukkal vitték) az előadás terét. A performatív esemény összeért a mindennapok történéseivel. A kettő kapcsolata, Wilson eredeti céljaként, így fogta össze a mindennapi és különleges eseményeit. (Aronson, 1977, 177.)⁹⁵

7.1.2. Városi terek

A városi teret embertömegek megmozdulására használó performatív események nagyon gazdag előélettel rendelkeznek (pl.: népi maskarás játékok, középkori utcai felvonulások, reneszánsz kocsiszínpadok stb.)

A XX. század eleji **tömegrendezvények** jellemzően talált, a rendezvény tematikájának megfelelő történelmi, városi helyszíneken valósultak meg. Több ezer embert mozgattak meg és vontak be az előadásba mind a játszókat és mind az előadók szempontjából (Aronson, 1977, 112.) Jellemző vonásuk volt, hogy elmosták a határokat az előadók és a nézők között, illetve a rendelkezésre álló teljes városi teret használták játéktérként.

⁹³ (...) *This all harkens back to Brook's words about 'the empty space.' One needs it and one needs to fill it with work. For the actors it was 'a period of intensive preparation that included training during dry, hot summer days, with lengthy acoustic tests at different times of day and at different heights on the cliff'* (Pérez-Gómez – Parcell, 2016, 57.)

⁹⁴ (...) *Similarly, the audience worked to fill the space with a long walk up rock and gravel to reach the ancient Persian kings. According to the actors, the aim was for the audience to experience 'a succession of events, unexpected and inexplicable happenings in the presence of mountains that gave depth to the space (...)* (Djavaherian, 2013, 177.)

⁹⁵ (...) *The participants were divided into groups and each group had a time slot and these would repeat and run throughout the week...I often think of this work as a cross section of people with very different political, religious, social, cultural background working together for an event that would happen only once, like a shooting star. We were like a large family, evolving (...)* (<http://www.robertwilson.com/ka-mountain-and-guardenia-terrace/> Letöltve 2018.10.12)

Az oroszországi példák a tömegrendezvényeken belül sajátos változatot képviselnek, mivel nemcsak a forradalom új, rituális, ünnepi újrarájátszását kísérelték meg a nagyszabású eseményekkel, hanem kísérletet próbáltak tenni egy új, tisztán proletariátus népi színház létrehozására (Roose-Evans, 1970, 27.) Ezek az események ezért elsősorban a helyhez kötődő történelmi megemlékezéssel és helyekkel kapcsolódtak össze, nagyszabásúak voltak, sok ezer embert mozgattak meg és a lenyűgöző, nagyszerű és nagyívű látványos elemekre építettek (Aronson, 1977, 115.)⁹⁶ Oroszországban a tömegrendezvények kialakulására egyrészt az előbb említett szovjet ideológiai rendszer elvárásai hatottak, másrészt nyugati hatásokra alakulhattak ki.⁹⁷ A folyamatban jelentős szerep jutott Platon Kerzhentzevnek is, aki egyik írásában a proletariátus, a nép színházának megteremtését javasolja. Eszerint a nép színháza csakis a néptől származhat, ezért Kerzhentzev teljes szakítást sürgetett az addigi tradicionális színházzal (Roose-Evans, 1970, 27.)⁹⁸ Az egyik legnagyobb ilyen tömegrendezvény a *The Storming of the Winter Palace* (1920) volt, amit Szentpétervárott (*Petrograd*) tartottak a forradalom harmadik évfordulója tiszteletére, ahol több mint 8.000 ember vett részt.

A városi tereket nemcsak tömegek megmozdulásaira használták, hanem egyéni alkotók is felhasználták terveik részeként. A korai elődök közül **Max Reinhardt** többféle törekvése figyelhető meg a színpadi térhasználatot illetően.⁹⁹ Ezek közül az ún. *open-air* típusú előadása, mint például 1920-ban, a Salzburg Festival nyitóelőadásaként előadott *Akárki (Everyman)* [7] című rendezése ennek a sokféle színpadi térhasználati kísérletnek az egyik eredménye. Reinhardt ebben az előadásában Salzburg építészeti és tájképi részleteit használta játék- és nézőtérként. (Esslin, 1977, 13.) Hasonló előadás volt az ugyancsak városi teret használó *Velencei kalmár (Merchant of Venice)* [8] (XI. tábla) című előadás (Aronson, 1977, 37.) Reinhardt ezekben az előadásában azonban végig megmaradt a "város mint háttér" típusú térkompozíciónál.

⁹⁶ (...) *Both the audience and the participants were emotionally moved by the use of such effects as live cannon and machine-gun fire, fireworks, numerous orchestras and bands, searchlights from the ship Aurora, and three-story-high sets. The performance ended long after midnight with the International, sung by the combined cast and audience-some 40,000 voices in all. (...)* (Roberts:30)

⁹⁷ A nyugati hatások az angliai és amerikai historikus-allegorikus tömegrendezvényei és felvonulásai (Louis Parker, George Pierce Baker és Percy MacKaye) voltak (Aronson, 1977, 32., 112.)

⁹⁸ Kerzhentzev ehhez a gondolatához egyébként valószínűleg Romain Rolland *The People's Theatre* (1903) című könyvéből nyerhetett inspirációt. A könyvet 1910-ben fordították le orosz nyelvre. (Roose-Evans, 1970, 27.) (Romain Rolland *The People's Theatre* <https://archive.org/details/peoplestheatertr00rolluoft> Letöltve 2018.07.20)

⁹⁹ (...) *For me the frame that separates the stage from the world, has never been essential; my imagination has only reluctantly obeyed its despotism; I regard it merely as a necessary tool of the illusionistic stage, the peep show concept of theatre that emerged from the specific requirements of the Italian opera and is not valid for all time; and everything that breaks that frame open, strengthens and widens the effect, increases contact with the audience, whether in the direction of intimacy or monumentality, will always be welcome to me. As everything is welcome to me that is apt to multiply the undreamt-of potentialities of the theatre. (...)* (Esslin, 1977/06, 10. in.: Reinhardt:67)

Nagyot ugorva az időben, az 1960-években a neoavantgarde színházi akciókban populárisává vált **utcai színházak** a következő téma, ami a *helyspecifikus színház (site-specific theatre)* kérdésköréhez a városi térhasználat szempontjából fontosnak tartok tárgyalni. Ezek a színházak, a város közttereit tekintették előadásaik színtereiknek, átlépve ezzel a város és a színház közötti határvonalat. (P. Müller, 2005, 122.) *“A modern város egyszerre földrajzi helyszín, valamint a tapasztalat és a gondolkodás közege”* (P. Müller, 2005, 123.) *“(…) Ha a várossal foglalkozunk, akkor az étellel foglalkozunk, a maga legösszetettebb és legintenzívebb formájában. Épp ezért, van egy alapvető esztétikai korlátja annak, amit a városokkal tenni lehet: egy város nem lehet műalkotás (…)”* idézi ugyanebben a tanulmányban P. Müller Péter Jacobs-ot (Jacobs, 1994, 386)¹⁰⁰ Az idézet arra arra sokszínű megközelítésre vonatkozik, ahogy az egyes alkotók a várost, mint helyszínt, és a városok tereit használó embereket kapcsolták össze előadásaikkal.

A **Peter Schumann** által 1961-ben alapított **The Bread and Puppet Theatre** utcai felvonulásaihoz (XII. tábla) hatalmas bábukat és bábokat használtak. Schumann nemcsak utcai színházakat rendezett, de ez az oldala alkotói tevékenységének ikonikussá vált. A dolgozat szempontjából azt érdemes vizsgálni, hogyan vette birtokba, – vagy hagyta figyelmen kívül – Schumann a rendelkezésre álló városi teret. A TDR egyik interjújában Schumann kifejti, hogy, bár témáik politikai telítettséggűek – mint például az akkor aktuális politikai téma, a *vietnámi háború* – voltak, de színházát ennek ellenére nem tekinti protestáló színháznak (Brown – Seitz – Morris, 62.) Hasonlóan Kaprow axiómáiban kifejtett alaphelyzethez,¹⁰¹ Schumann színházi helyzetnek tekintette azt is, ha valaki az utca embereként az (utcai) előadást a mindennapi tevékenysége közben egyszerűen csak járókelőként szemléli. (Brown – Seitz – Morris, 66.) Schumann szerint az előadásoknak annyira érdekesnek kell lennie, hogy kényszer nélkül keltse fel az emberek érdeklődését. A *The Bread and Puppet* jellemzően, hatalmas, kiemelten és eltúlzottan nagy végtagú és fejű bábokkal dolgozott. Ugyanakkor Schumann arról is beszél, hogy ezekben az utcai performanszokban egyáltalán nem számolnak terveikben az őket körülvevő városi térről. Megfogalmazása szerint a performance tere egyszerűen ott van, ahol ők vannak.¹⁰² Hasonlóan Schechner *Environmental Theatre* kapcsán kifejtett elvéhez, Schumann is a

¹⁰⁰ Jane Jacobs, *The death and life of great American cities*, London, Penguin, 1994.

¹⁰¹ (F) *(…) Ugyanakkor egy esetben mégiscsak a résztvevőkre korlátozzák a happeninget. Amikor az előadást egy forgalmas főútvonalon tartják, akkor a járókelők rendszerint megállnak és nézik, mint ahogy egy épület lerombolását is néznék. Ezek az emberek nem színházlátogatók, és figyelmüket a mindennapi tennivalóik között csak pillanatokra köti le az esemény. Előfordulhat, hogy maradnak, esetleg valamilyen előre nem látott módon be is kapcsolódnak, de valószínűbb, hogy néhány percen belül odébbállnak. Az ilyen személyek a környezet (environment) hiteles részei. (…)* (Kaprow, 1968, 61.)

¹⁰² *(…) The biggest difference is that we don't pay attention to space. Professional theatres care a great deal for space and design. They do something new for every play they put on. There are hundreds of designs for Hamlet and in Marat/Sade they talked about something fancy called "space explosion." We do a show for a particular space – the space we happen to be in. The one space we reject is that of the traditional theatre. (…)* (Brown – Seitz – Morris, 62.)

rendelkezésre álló tér minden szegletét felhasználta a játékra.^{103 104} (Brown – Seitz – Morris, 70.)

Mindezekkel Schumann azt hangsúlyozta, hogy a Társulat képes speciális művészi eszközökkel megteremteni azt az atmoszférát nem-színházi (köztéri utcai) környezetben, ami lehetővé teszi az ott és akkor bejátszott tér és az ott és akkor nézőként jelen levő emberek közti dinamikus játszó- és néző kapcsolatot.

A **“guerrilla street theatre”** (“*utcai gerilla színház*”) típusú, közteret birtokba vevő performanszok ugyancsak a 60-as években éltek virágkorukat. Az “*guerrilla*” elnevezés a hasonló elnevezésű hadviselési technikából származik, aminek a kis csoportos támadás, az egyszerű taktika, a meglepetés és a leggyengébb ponton való támadás volt a jellemzője. Maga a terminus Ronnie Davis *“Guerrilla Theatre”*¹⁰⁵ című, 1966-ban megjelent cikkéből származik (Schechner, 1970, 163.)¹⁰⁶ Ezek az előadások erősen radikális politikai töltetűek voltak. Utcai közterekben, közösségi terekben (iskola, bevásárlóközpont stb.) játszották, többnyire nem-professzionális csoportok. (Aronson, 1970, 167.) Ilyen előadás volt például a *Guerrilla Warfare*, [9] (Aronson, 1970, 165.) a *The Kent State Massacre* [10] (Schechner, 1970, 164-165.) vagy a *Broadway Theatre Action* [11] című előadások (Schechner, 1970, 165.)

Schechner többféle típusú *guerrilla theatre*-t különböztetett meg. (Schechner, 1970, 166.) A játéktér – nézőtér használata szempontjából egyfajta kettősség jellemző ezekre a típusú előadásokra: rövid időre birtokba vették a város bizonyos – legtöbbször utcai nyilvános – terét, ugyanakkor az ott, rövid idő alatt lejátszódó “akció” független maradt a választott tértől (Aronson: 1970, 168.) A tér – a város topográfiai helye – ugyanakkor kiemelten fontos volt az előadás szempontjából, ugyanúgy, mint az előadások, az akciók nézői, akik az ott és akkor jelen levő utca emberei voltak. Schechner a tér nézőközönségének várható reakciója alapján *“friendly, neutral, unfriendly, hostile”* (“*barátságos, semleges, barátságatlan és elutasító*”) típusú befogadó tereket különböztet meg, és a besorolás alapján javasolt térhasználati és a nézőközönséggel folytatott kommunikációs módszereket. (Schechner, 1970, 166.)

¹⁰³ (...) *But when you use the space you happen to be in you use it all – the stairs, the windows, the streets, the doors. We’ll do any play anywhere – provided we can fit the puppets in. And each space it will be different. (...)* (Brown – Seitz – Morris, 70.)

¹⁰⁴ (...) *We don’t go in for stylish events that depend on scenic subtlety. Whether an actor walks short distance or a long-distance into space or that one – that is what makes a play. It is one kind of play on a small platform and another kind on a huge lawn. We’ve performed in the streets, indoors, on the back of a truck, in the woods, on laws, in a convent. (...)* (Brown – Seitz – Morris, 70.)

¹⁰⁵ R.C. (Ronnie) Davis a San Francisco-i Mime Troupe (SFTM) alapítója volt.

¹⁰⁶ Aronson definíciója szerint a *guerrilla theatre* = (...) *a kind of hit-and-run approach to staging (...)* (Aronson, 1970, 168.)

A **Judith Malina** and **Julian Beck** által 1947-ben alapított **The Living Theatre** kezdettől fogva sajátosan formálta át a színpadi illúziót.¹⁰⁷ Több, rendkívül izgalmas, a nézőket és a színészeket fizikailag, érzelmileg és mentálisan azonos térben kezelő előadásuk¹⁰⁸ (Aronson, 2018, 136-138.) után a *The Legacy of Cain* [12] (1970) című előadásukat több héten keresztül a város különböző pontjain játszották, különböző megjelenési formákban (sétáló előadások, agit-pop előadások stb.) Ezek, többféle megjelenési formában a város teljes területét, mint performatív helyszínt használták. (Aronson, 2012, 138.)

Az *InSitu* hálózatába tartozó **PLACCC Fesztivál** kezdeményezései a városi teret művészeti projektekkel alakítják át. (XIII. tábla) Jellemzően elhagyott és peremkerületekben található városi tereket töltenek meg művészeti tartalmakkal. Az előadások általában efemer minőségekkel (hang- táncinstallációk) dolgoznak, az installációk “laza szövetszerűen” veszik birtokba a városi teret.

Olyan kezdeményezéseket is találhatunk a városi terek használatában, amelyek az adott közösség együttműködésére építenek. Ezek sokszor határterületen helyezkednek el az úgynevezett “*socially engaged art*” és a hely-specifikus színházi forma (*site-specific theatre*) között. Előbbi kategória önálló kutatási terület (Isd. Thompson 2012.), és mivel ennek a dolgozatnak nem terjed ki vizsgálati fókuszra erre a területre, most csak említést teszek róla.

Schermann Márta, *Városi Ferenc élete és halála - leírás. Összművészet a Tűzoltó utcában* című projektje [13] “több hónapon át tartó összművészeti és közösségi eseménysorozat” volt (<http://faktorterminal.hu/index.php/projektek/16-lairasok/58-varosi-ferenc-elete-es-halala-leiras> Letöltés 2019.03.15). “(...) *De ki is ez a Városi Ferenc? Egy átlagos IX. kerületi lakos. Vagyis épp olyan szép, csúnya, kövér, sovány, okos, buta, öreg, fiatal, mint bármelyikünk. És ezer szállal kötődik a Ferencvároshoz. Nem csoda, hiszen élete legfontosabb eseményei itt történtek; ezekről szólnak a színházi előadások, a kiállított képregény, a puzzle, a hanginstalláció, a tűzoltókórus próbái (...).*”

A projekt keretén belül civilek és művészek dolgoztak együtt: a közös munka eredményeképpen egy eseménysorozat jött létre, ami “Városi Ferenc” születését (Városi Ferenc születése - *szappanopera egy gangra*), betegségét és gyógyulását (Városi Ferenc gyógyulása - *megtörtént klinikai esetek*), kivándorlásának dilemmáját (**Városi Ferenc választása** - slampárbaj és dis(-)kurzus az elmenetelről), szerelmét (**Városi Ferenc szerelme** - anonim önsegítő vallomások) halálát és búcsúztatóját (**Városi Ferenc búcsúztatója** - prezivel töltött halotti torta zenei díszítéssel) foglalták magukban. Az előadássorozat egy városrész közösségi-művészeti összefogásával a városi teret és az ott élőket bevonva az

¹⁰⁷ Első, a színpadi illúziót sajátosan felhasználó produkciójuk Jack Gelber *The Connection* (1959) című darabja volt, ahol elmosták a határokat a valóság – a történet szerint dokumentumfilmes forgatásra váró drogfelhasználók – és a színpadi illúzió – a drogfüggők valójában az előadás szereplői voltak – között. (Aronson, 2018, 136.)

¹⁰⁸ *The Brig* (1964), *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), *Frankestein* (1965), *Antigone* (1970), *Paradise Now* (1970) (Aronson, 2018, 136-138.)

előadásba született. Az előadás közelebb áll a “socially engaged art” kategóriához, de a városi tér felhasználása szempontjából a “városi terek” kategóriába is besorolható.

7.2. Épületek

A “*Színházépület elhagyása*” “*Épületek*” témakörében először azokat a kezdeményezéseket vizsgálom, amelyek színházépületen kívül, de négy körülhatárolt falon (pl. kiállító galériákban) belül performatív esemény keretében történtek és arra törekedtek, hogyan oldható fel, változtatható meg és alakítható át egy eseményen belül a két oldalon (nézők és játszók/színészek) állók viszonya a tér, a játszók (színészek) vagy a nézők helyzetének átalakításával. Ezek a kezdeményezések igyekeztek minden eszközt bevetni annak érdekében, hogy a két oldal képviselőit minél közelebb hozzák egymáshoz a szó fizikai, mentális és érzelmi értelmében egyaránt.

Ezután áttérek azokra a kezdeményezésekre, amelyek színházi előadások igényén belül gondolták újra a nézők és játszók kapcsolatának szempontjából a rendelkezésükre álló, eredetileg nem színházépület funkcióval épített, zárt teret.

A két csoport közti kapcsolatot az teremti meg, hogy mindkettőt ugyanaz a vágy vezérli: hasonló adottságú kereteken (performatív tér vagy színházi tér) belül igyekeznek a nézők és játszók közti határokat eltüntetni, elmosni, feloldani, vagy átformálni.

Mint színházi (vagy színházi tevékenységet is érintő) mozgalom, a **futurizmus** volt az első, ami módszeresen kísérletezett az előadók és a nézők közötti kapcsolat átgondolásával és megváltoztatásával.¹⁰⁹ (Aronson, 1977, 33.) A mozgalom a nézők folyamatos, performatív akcióba vonásával, a nézők – játszók közötti fizikai és szellemi kapcsolat megváltoztatására törekedett. Előadásaikban a játékteret (ami legtöbbször egy *white cube*, azaz egy tradicionálisan *fehér galéria* tere volt) teljes egészében a performansz terének rendelték alá.

A fizikai összeolvastással elsősorban arra törekedtek, hogy a nézőket kimozdítsák a passzív, szemlélődő *voyeur* állapotukból. Ennek érdekében folyamatos és változatos kapcsolatot (dialogusok, éneklés, cigarettázás, a performance a nézők körül, vagy közöttük játszódott, esetleg a nézők sétálva követték az előadást stb.) tartottak fenn velük.¹¹⁰

¹⁰⁹ Filippo Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Futurist Syntetic Theatre manifesto*, 1915.

¹¹⁰ Marinetti így ír a folyamatról az 1913-ban megjelent “*Variety Theatre*” manifestóban: (...) *It doesn't remain static like a stupid voyeur, but joins noisily in the action, in the singing, accompanying the orchestra, communicating with the actors in surprising actions and bizarre dialogues.... The Variety Theatre uses the smoke of cigars and cigarettes to join the atmosphere of the theatre to that of the stage. And because the audience cooperates in this way with the actors' fantasy, the action develops simultaneously on the stage, in the boxes, and in the orchestra.* (...) (Aronson, 1977, 34.)

1910 körül elkezdtek használni az ún. *“tactile sintesi”* színházi fogalmát (Aronson, 1977, 34.) majd 1921-ben Marinetti egy *“Tactilism”* című manifesztót jelentetett meg.¹¹¹ Ebben a manifesztóban elképzelése szerint, fény- és hanghatásokkal kísért mozgó szalagok és kerek¹¹² érintették volna meg a nézőket (Aronson, 1977, 35.)

Másik, színházi térhasználat szempontjából jelentős kísérleti törekvés a **dadaizmus**hoz köthető (Aronson, 1977, 35.) A dadaisták több, futurizmustól kölcsönzött invenciót adaptáltak kísérleteikbe, mint például a *tactile sintesi* elve, vagy szimultán események és cselekvések.

A legtöbb esemény fizikailag frontális volt – hasonlóan egy tradicionális színpadhoz – mégis úgy kell tekinteni rájuk, mint az *“körülvevő”* vagy *“körülölelő”* színház (*Environmental Theatre*) elődjére. Jellemző az előadásban belüli szimultán osztott fókusz, amit vagy párhuzamosan zajló elkülönített eseményekkel, vagy egy színpadon, szimultán játszódó performanszokkal értek el. Ennek eredménye az lett, hogy a néző rá volt kényszerítve, hogy többfelé figyelve a saját, egyedi észlelésből fakadó, egyéni történetét hozza létre a látottakból (Aronson, 1977, 35.)

Ezzel párhuzamosan, egyes dadaista kiállításokon – mint például az 1920-ban *Cologne*-ban megrendezett esemény, ahol egy nyilvános WC-n keresztül kellett megközelíteni a kiállítást, vagy 1920. májusában *Max Ernst* kiállítása a párizsi *Sans Pareil Gallery*-ban – a teljes galéria területe performatív helyé alakult át, így nem frontális, viszont a teljes területet bejátszó események jöttek létre. (Aronson, 1977, 35.)

A dadaista események – az előbbi gondolatot folytatva – gyakran kiléptek a négy falal határolt térből: André Breton 1921-ben például azt javasolta, hogy a *Dadaistáknak* az utcára kell menniük eseményeikkel. Ilyen események voltak például a *“Dadatours”*-ok Németországban vagy Kurt Schwitters egyéni akciója Hannoverben.¹¹³ (Aronson, 1977, 36.)

Összefoglalva tehát a *Futuristák* és a *Dadaisták* kezdeményezéseit: a talált helyszínek, a helyszíneként kapott galériák teljes területének performatív bejátszása, az átstrukturált performatív téri szerkezet mind a színházi épületen kívüli performatív teret

¹¹¹ 1921. január 11. Milánó, Read at the Theatre de l'Oeuvre (Paris), the World Exposition of Modern Art (Geneva), and published in Comoedia in January 1921. http://peripheralfocus.net/poems-told-by-touch/manifesto_of_tactilism.html Letöltve 2018.07.13)

¹¹² (...) *We will have theatres arranged for Tactilism. Seated spectators will rest their hands on long, running tactile ribbons that will produce tactile sensations with different rhythms. It will also be possible to place these ribbons on small rotating wheels, accompanying them with music and light. (...)* (The Manifesto of Tactilism, http://peripheralfocus.net/poems-told-by-touch/manifesto_of_tactilism.html, 1921, 10.pont *Tactile theatres*)

¹¹³ Ilyen események voltak például a *“Dadatours”*-ok Németországban, vagy Kurt Schwitters egyéni akciója Hannoverben. (Aronson, 1977, 36.)

használó, ún. "körülvevő" vagy "körülölelő" színház (*Environmental Theatre*) színháztípus elődjének tekinthetőek (Aronson, 1977, 36.)

A **happening** megjelenése egy új fejezetet nyitott a performatív – színházi terekkel való kísérletek történetében. A happening-események alkotói nagyon tudatosan kezelték a nézők- és a játszóknak viszonyának (és ezzel a téri relációk) kiterjesztését és kapcsolatát. Nem minden happening központi kérdése a téri relációk vizsgálata, vagy a téri relációkkal való kísérlet, de ezen viszonyrendszerek tudatos kezelése miatt erős a kapcsolat a nem-hagyományos színházi események és a happening esztétikája között.¹¹⁴

Allan Kaprow – a happening irányzatának egyik jelentős alkotója – arra törekedett, hogy a látogatók a performance terének *integráns* részévé váljanak. Kaprow teljesen elhagyta az illúzió téri megteremtésének igényét, így a néző, kötöttség hiányában, könnyebben tudott saját, belső ritmusa révén az előadás részévé válni.¹¹⁵ A **18 Happenings in 6 Parts** happening performatív eseménye alatt a nézők a happening terének integrált részévé váltak. (Aronson, 1977, 161.)

Kaprow happeninggel kapcsolatos nézőpontjai termékenyen hatottak a színházi – performatív terület alkotóira. Elvei Richard Schechner színházi alkotásaira is jelentős hatással voltak. Kaprow elveit *axiómákban* foglalta össze. (Kaprow, 1988, 53-63., illetve Kaprow, 1995, 263-266. (ez utóbbi angol nyelven) Ezek közül azokat a pontokat emelném ki, amelyek, véleményem szerint, jelentékeny hatással voltak a színházi játéktér és nézőtér viszonyának újragondolására, a "körülvevő" vagy "körülölelő" színház (*Environmental Theatre*) kialakulására.

Kaprow elképzelése szerint a happening esemény játéktérének és játékidéjének nem kell statikusnak lennie. Elképzelése szerint a tér mobilitásával (pl. többfókuszú, több, változó helyszín) az performansz ideje is rugalmasan alakítható. (Kaprow, 1998, 54-57.) Ezzel együtt az előadás narratív kötöttségének feloldását is javasolja. A "közönséget" szerinte teljesen meg kell szüntetni: "(...) Minden elemet – az embereket, a teret, az environment különböző anyagait és jellegét, az időt – a happening részévé lehet tenni. (...) Az olyan happening, ahol az ülő közönség mindössze beleéléssel reagál, nem happening, hanem színpadi színház. (...)" (Kaprow, 1998, 59-61.) A nézők jelenlétére vonatkozó elképzelésében pedig, egyéni

¹¹⁴ Jean-Jacques Lebel, francia happening-művész véleménye szerint: (...) *Art must literally "go down the street," come out of its cultural zoo, to enrich itself with what Hegel, and without humour, called "the contamination of the casual" ... We hope to do other things in a station, a stadium, an airplane. To be elsewhere. To be radar. To be there. The conventional theatre, the art shop or gallery, are no longer (and perhaps never have been) sacred places, so why shut ourselves up in them? (...)* (Aronson, 1977, 155.)

¹¹⁵ (...) *Mivel az ilyen environmentekben a látogatók mozognak, színes formák is megjelentek, sőt "be voltak számítva", mechanikusan mozgó részeket is fel lehetett használni, majd a kialakított környezet részeit bútorként át lehetett rendezni a művész vagy a látogató belátása alapján. És, logikus módon, minthogy a látogató tudott beszélni is és beszélt is, a hang és a beszéd, mechanikus és rögzített, hamarosan szintén része lett a műnek. Aztán jöttek a szagok. (...)* (Kaprow, 1998, 31.)

aktivításra építő részvételiséget fogalmaz meg. Kaprow azokban az eseményekben is az esemény részének tekinti a nézőt, amikor a néző még birtokában sincs annak az ismeretnek, hogy egy esemény része.

Természetesen nem minden happening követte Kaprow axiómáit: voltak proscénium jellegű, egy térben játszódó, stb. előadások is. A happeningnek sikerült megvalósítania, amit az addigi színházi téri kísérleteknek nem: a nézők nem csak körbe voltak véve a happening eseményének terével, hanem részei voltak az annak: a tér dinamikájának és változásainak érzékeny alakítói (Aronson, 1977, 162.)

A következő színházi alkotók, mint a bevezetőben már említettem, színházi előadások keretén belül gondolták újra a nézők és játszók kapcsolatának szempontjából a rendelkezésükre álló, eredetileg nem színházépület funkcióval épített, zárt teret.

Ariane Mnouchkine a cartucherie-i **Théâtre du Soleil** (alapítva: 1964) színházi teréről a kortárs Schechner-hez hasonlóan, teljes egységként gondolkodott. A gyárépület terében játéktérként használt terület egyaránt magában foglalta a nézőket és a játszókat: azzal a gesztussal, hogy az előadás terébe érkező nézők szabadon beláthattak az öltözőasztalaik előtt sminkelő színészek életterébe, már az előadás megkezdése előtt jelezte a nézők számára a megkülönböztetés eltörlését. Az *1789*, és az *1793* (XIV. tábla) című előadásaik szórt terekkel rendelkező játéktérében maga a néző vált a forradalmi tömeggé. Hasonlóan Schechner és Kaprow lokális fókuszához, a játszók egy-egy nézői csoportnak játszottak. A suttogva kezdődő színészi szöveg ebből a szűk fókuszról erősödött fel, hasonlóan a forradalmi tömeg erősödő morajlásához. Mnouchkine a szoros fizikai kontaktus ellenére Grotowskihoz hasonlóan (és Schechnerrel ellentétben) úgy gondolta, hogy a nézők nem kell, hogy hatással legyenek az előadás kimenetelére.¹¹⁶

Tadeusz Kantor a krakkói **Cricot 2 Theatre**-n belül valósította meg színház elképzeléseit. A *Halálszínház* című kötetben több esszében ír a színházi művészi és működési kereteiről. Ebben a kötetben *Az esemény-színház* című írásában hasonlóan vélekedett Kaprow-hoz, aki (A) pontban írt axiómájában arról ír, hogy (...) (A) *A művészet és az élet között húzódnó határvonalat, amennyire csak lehet, cseppfolyósnak és talán bizonytalanak kellene tekinteni* (...) (Kaprow, 1998, 53.) Kantor szerint: (...) *A művész a maga intuíciójával és imaginációjával korántsem alakítja át a valóságot, ez a reális, mindennapi valóságot. A művész egyszerűen MEGRAGADJA ÉS ÁTRENDEZI azt.* (...) (Kantor, 1994, 95.)

¹¹⁶ (...) "Without sharing his ideas as a whole, nevertheless I think the same as Grotowski – that the public should not change the spectacle. If it is changed, afterwards there is very little chance to make it better. (...) (Aronson, 1977, 203.) Eredeti forrás: Emile Copferman, *Entretien avec Ariane Mnouchkine*, Travail Teatral 2 (janvier-mars 1971): 9.

Kantornak a happeninghez hasonló valóság át- és újrendezésére alapozó színházzsémélete a játék- és nézőtér kapcsolata szempontjából új megoldásokat eredményezett. Kantor véleménye szerint (...) *A színház nem elégedhet meg a drámába foglalt valóság látszatával. A dráma valóságának a színpad valóságává kell átalakulnia. (...) Ne "nézzük" a színpadi művet! (...)*

A dráma "létrehozása" nem vihető vissza a kulisszák mögé. (...) A nézőtér valósága bekapcsolódik a dráma létrehozásának folyamatába és viszont. A színpad megkomponálása előtt meg kell komponálni a nézőteret. Ez a nézőtér megrendezése. (...) (Kantor, 1994,130-131.)

Kantor a színházi tér unortodox használatán túl az ún. "talált terekben", tehát, kifejezetten a színház épületén kívül is valósította meg előadásait.

Jerzy Grotowski az opolei **Laboratory Theatre** (első nevén Rzedov-i központtal **Theatre Laboratory 13**) keretein belül, hasonlóan Okhlopkov és Schechner játék- és nézőtér téri elrendezés-felfogásához, egy üres tér újból és újból, az adott játéknak megfelelő átalakításában gondolkodott.^{117 118} Grotowski célja közvetlen, élő kapcsolat kialakítása volt a nézőkkel: (...) *Mindenesetre azért, hogy az előadásról fokozatosan lebontottuk, amit le lehetett bontani, mintegy tapasztalatilag kimutattuk, hogy létezik színház karakterizálás nélkül, autonóm jelmez és díszlet nélkül, fényjáték, zenei aláfestés nélkül. De nem létezik, ha nincs meg a színész-néző viszony, a színész és a néző kézzelfogható, közvetlen, "élő" érintkezése. (...) (Grotowski, 1974, 13.)*

Mindezen elvek ellenére a *Jerzy Grotowski* tervezte játékterekben (egy előadás kivételével: *Forefather's Eve*, Mickiewicz, 1961.) a résztvevők passzívok maradtak. (Aronson, 1977, 187.)

8. Átalakuló helyszínek

Továbbra is visszafelé haladva az időben, a kérdés ugyanaz: hogyan lehetett a játéktér és a nézőtér fizikailag és szellemileg közelebb hozni egymáshoz? Az előző alfejezetekben az alkotók egy üres térben, minden új darabban újragondolva adtak választ erre a kérdésre. Ebben e fejezetben azokat a megoldásokat tárgyalom, ahol egy építészeti –

¹¹⁷ (...) *Mi a gyakorlatban még a színpadról és a nézőtérrel is lemondtunk, nélkülözhetetlenek egyszerűen csak egy üres terem bizonyult, amelyben minden bemutató előtt újból és újból megállapítjuk a színészek és a nézők helyét. Így különféle viszonylatok jöhetnek létre. (...) (Grotowski, 1974, 14.)*

¹¹⁸ (...) a kérdés lényege a különálló színpad és nézőtér felszámolása; mi e tekintetben szinte laboratóriumi tiszta állapotot teremtettünk, olyat, ami kutatásaink szempontjából a legmegfelelőbb, elsősorban mégis arra törekedve, hogy az egyes előadások előtt megkeressük a megfelelő néző-színész viszonyt, és levonjuk belőle a szükséges következtetéseket a játéktér kialakítását illetően. (...) (Grotowski, 1974, 15.)

színházi architektúra kötötten adva volt, és ennek a határainak átalakításával gondolták újra az alkotók a nézők- és a játszóké helyzetét.

1919-ben írt **Edward Gordon Craig** *“A Plea for Two Theatres”* című értekezésének *Perishable Theatre* fejezetében egy új, alternatív színházi formáról ¹¹⁹ (Aronson, 1977, 33.)

Craig elgondolása azért volt jelentős, mert egyrészt olyan színházról beszélt aminek játéktere szabadon választható, másrészt koncepciójában különböző színpadtípusok vízióját vázolta fel: *different stage sets, simultaneous presentation of several scenes on one stage, scatter staging* (Aronson, 1977, 33.) Craig gondolatai nem sokkal később a *Futuristák*, majd a *Dadaisták* törekvéseiben lettek népszerűek.

Antonin Artaud *A Kegyetlen Színház első kiáltványában* (1932) (Artaud, 1985, 132.) többek között a színpad és a nézőtér átalakítására is tett javaslatot. Az elképzelése szerinti színházi térben nincs különválasztott nézőtér és színpad. A nézők egy terem közepén helyezkednek el forgó székeken, körülöttük és felettük zajlik az előadás cselekménye.¹²⁰ Díszlet nem szerepel Artaud elképzeléseiben, helyette hatalmas méretű tárgyakat, álarcokat képzelt a színpadra. Artaud javaslatát minden valószínűség szerint a párizsi avantgárd törekvései befolyásolták. Javaslatát ötvözte a talált tér – egyesített performatív tér – mobil nézőtéri székek – központi- és periférikus színpadi tér előzőleg már tárgyalt javaslatait (Aronson, 1977, 54.)

Nikolai Okhlopkov Meyerhold tanítványa volt, ezért azt feltételezhetnénk, hogy hasonlóan mesteréhez, ragaszkodott a proscénium architektúrájához. Okhlopkov ezzel szemben azt vallotta, hogy nem ért egyet Meyerhold törekvéseivel, mivel mestere valójában csak egyetlen alkalommal, az *Earth on End*¹²¹ című előadásban, a temetési jelenetben volt fizikálisan kapcsolatban a közönséggel. (Strasberg, 2002, 58.)

¹¹⁹ (...) *Architecture does not come into this question of place for the ephemeral theatre. Its drama could be performed in any and every place, and caprice and phantasy might put together stages one more fantastic than the other.* (...) (Craig, 1919, 22.)

¹²⁰ (...) *Színpad és nézőtér nem lesz, helyükbe olyan terem lép, amelynek teljes területén folyik a cselekmény. A néző a cselekmény kellős közepén foglal helyet, maga körül érezheti, akár meg is érintheti az előadást, s így helyreáll a néző és az előadás, a színész és a néző közötti kapcsolat. A terem elrendezése maga gondoskodik róla, hogy az előadás körülvegye, beburkolja a nézőt. Elhagyjuk tehát a mai színháztermeket, ehelyett közönséges hangárban vagy csűrben zajlik majd az előadás. (...) A négy falat semmi sem díszíti, a közönség a földszinten, a terem közepén foglal helyet, forgó székeken, hogy követhesse a körülötte zajló előadást. Mert nem lesz a szó megszokott értelmében vett színpad, következésképp a cselekmény a terem legkülönbözőbb helyein bontakozik majd ki. (...) A cselekmény, a színészek számára kijelölt hely az egész helyiségre kiterjed. (...) Persze azért lesz olyan központi tér is, amely, ha nem szolgál is a szó szoros értelmében vett színpadul, lehetővé teszi hogy a cselekmény magva, valahányszor szükséges, ott összpontosuljon és sűrűsödjék. (...)* (Artaud, 1985, 156.)

¹²¹ Sergei Tretyakov, *Earth on End* (más fordításokban: *The Restrive Earth, The Earth in Turnmoil, Earth on its Hand*)

Okhlopkov azokat a lehetőségeket kereste, hogy nagyon szoros kapcsolatba kerülhessen a közönséggel. Megfogalmazása szerint egyfajta "baráti" közösséget ("fraternization") szeretett volna kialakítani velük. Ez nem feltétlenül azt jelentette, fizikálisan vont a nézőket, hanem, bár a nézők hagyományos színházi székeken ültek, (Aronson, 1977, 119.) a játék terével körülvéve a közönséget, aktív "résztevétséget" ("participates") ért el náluk.¹²²

Ebben a törekvésében Okhlopkov nagyon sikeres volt, ugyanis a nézőtér-színpad fizikai egyesítése miatt sikerült a közönségből fizikailag is nagyon intenzív válaszokat kiváltania. A közönség, az egyéni beszámolók szerint, ugyanazon a helyen érezte magát, mint a szerepet játszó karakter (Aronson, 1977, 119.) Okhlopkov ragaszkodott ahhoz, hogy semmilyen történeti előképet ne kövessen az előadás terének kialakításakor. Véleménye szerint minden előadás terét a saját koncepciója kell, hogy meghatározza.¹²³

Okhlopkov a nézők és az előadók viszonyát nagyon tudatosan kezelte. Okhlopkov egyik legfontosabb tézise a színházi térrel kapcsolatban, hogy véleménye szerint a színházi történet *bárhol* (értsd. színpadon vagy a nézőtéren) játszódhat, az előadás igényeinek megfelelően. Tehát, a nézők körüli tér ugyanúgy bejátszható, mint a nézők közötti tér, vagy a színpad maga. (Aronson, 1977, 120.)

Okhlopkov a montázs-technika fontosságát is kiemeli. Ebben a technikában Okhlopkov elképzelése szerint az egyik jelenet nem pontosan akkor végződik, ahol egyébként a másik kezdődne, hanem szabadon végződhet- és kezdődhet, bármikor a jelenetben. Ez a lehetőség, véleménye szerint, felszabadítja a rendezőt, hogy a neki megfelelő ritmusban állítsa színpadra a művet, egyben további lehetőséget ad a külön helyszíneken folyó szimultán jelentekre, a folyamatos akcióra, ezáltal pedig a nézőkkel való szoros kontaktusra.

Okhlopkov teoretikus álláspontjának megfelelően alakította ki a moszkvai *Realistic Theatre (Krasnaya Presnya)* terét, ahol rendezőként dolgozott. A *Realistic Theatre*, Moszkvában a legkisebb színházak egyike volt, körülbelül 300 néző fért el benne. (Aronson, 1977, 121.) Okhlopkov első lépésként eltávolította a meglévő színpadot és a nézőtéri székeket. Az erkélyek eltávolítása is szándékában volt, de ez a terv nem valósult meg. Mindezeket azért tette, hogy a lehető legflexibilisebb teret biztosítsa az előadások számára,

¹²² (...) *We want to create a kind of intimacy that soldier marching to the battlefield feels toward the soldier marching beside him. our ambition is to achieve a 'fraternization' between the audience and the image on the stage. And with this in mind, we surround the audience from all sides – we are in front of the spectator, at this side, above him, and even under him. The audience of our theatre must become an active part of the performance. By 'active' we don't mean necessarily that the audience should physically participate in the play. We believe that when suited to a state in which the audience does not move, that then it actively participates in the play. (...)* (Strasberg, 2002, 58.)

¹²³ (...) *The most powerful element of the play is its content, its idea. (...) The most precious concept in a production is the organic unity of content and form. (...)* (Aronson, 1977, 118.)

és mint már említettem, a lehető legnagyobb mértékben vegye körül a nézőket. Alapvetően aréna-típusú színpadot használtak, ami egy központi teret jelentett, körülfogva a nézőtérrel. Okhlopkov ezt a színpadi tértípust *“inverse circus”*-nak nevezte. (Aronson, 1977, 121.)

Strasberg *Russian Notebook* című írásában (Strasberg, 2002. 49.) több értékes megjegyzést is írt a *Realistic Theatre* működésével kapcsolatban. Az egyik, hogy hasonlóságot – és egyben különbözőséget is – vélt felfedezni Grotowski és Okhlopkov színháza között. Strasberg szerint a *Realistic Theatre* olyan játékeret igyekezett kialakítani az előadásokban, hogy a nézők minél közelebb legyenek a játékhoz. Grotowski esetében a szoros kapcsolat az játék eredményeképpen jött létre.¹²⁴ A másik megjegyzése Strasbergnek, ugyanebben a naplóban, a játéktér használatára irányult. A reneszánsz színpadhasználattal (*“Bourgeois Renaissance stage”*-nek nevezi) hasonlította össze Okhlopkov *Realistic Theatre*-jének térhasználatát. Szerinte az előző, kétdimenziós, illúzióra épülő, kötött nézőtér-színpad szerkezetével szemben Okhlopkov színháza háromdimenziós, körülveszi a nézőt, és *“aktívan befolyásolja”*. (Strasberg, 2002, 54.)

A kötött színházi architektúra feloldásának alkotói kísérletét a következőkben saját darabon keresztül szeretném bemutatni.

Varró Dániel: *Túl a Maszat-hegyen* [14] (XV. tábla) című darabja a Jászai Mari Színház és a Színház- és Filmművészeti Egyetem közös produkciója volt. Az előadás sajátos körülmények közt jött létre, ami a játéktér – nézőtér viszonyának alakulását alapvetően befolyásolta: a színészek akkor még mindannyian egyetemi hallgatók voltak (Máté Gábor osztálya), valamint a színház az akkori igazgatójától, Harsányi Sulyom Lászlótól megkaptuk a színház épületét a teljes nyári szünet idejére. Ez a két körülmény rendkívül felszabadult, intenzíven kísérletező munkát jelentett mind a játékra, mind a térhasználatra vonatkozóan.

A kísérletek eredményeképpen egy, a nézőkkel (gyerekdarabról van szó) az előadás teljes ideje alatt folytonos interakcióban levő darab jött létre¹²⁵ Ez a folytonos interakció egyben folyton változó játékeret eredményezett. Mint tervező-alkotónak, számomra az egyik legintenzívebben formálódó, kísérletező, térhasználatokra nyitott darab volt, amiben valaha is dolgoztam.

¹²⁴ (...) *The difference, to me, would seem to be that, whereas in the Realistic Theatre the spatial relationships always somehow brought you closer to the play, making it possible for the play to move with greater logic and conviction than it might have on a confined stage, in the case of Grotowski the spatial relationships are arrived at as result of an image of the play. They are not regaled to how the play should take place; they are related to almost a pictorial image that Grotowski would like to leave you with. In the work of the Realistic Theatre, no matter what the style of the production, you are always brought closer to the event, not just to the sense of style or theatricality. (...)* (kiemelések tőlem) (Strasberg, 2002. 51.)

¹²⁵ Interjú a próbafolyamatról a rendezővel és a színészekkel: <https://vimeo.com/10498689> Letöltve 2018.09.29

Az előadásban tulajdonképpen figyelmen kívül hagytuk az alapvetően két részre osztott színházteret: úgy kezeltük a teljes nézőteret, az előszínpad süllyesztőjét, a színpadot, és a színpad mögötti területet mintha az egy osztatlan tér lenne. Az első felvonásban a 200 néző lépcsős, auditorium-szerűen megemelt nézőtéren, kb. 80x140-es szivacsokon foglalt helyet. Az nézőtér első sorait kiszedtük, az előszínpad süllyedőjét és a leeresztett vasfüggönnyt *Badarország* határaként használtuk. A *Nagy Zsiráfmadár* a nézők háta mögül és feje fölött, egy körülbelül 50 méter hosszú, ipari alpinista csúszkán érkezett ebbe a leeresztett süllyedőbe.

A főhős, *Muhi Andris*, a másik főszereplővel, *Jankával*, egy körülbelül két méterre felhúzott rácsos tartón – a börtönben – lebegett, ahová *Pali kalóz* és a *Pacacár* vetette őket. Ez volt az egyik legizgalmasabb pillanata volt az előadásnak, mert a gyerekeket a szereplők (szerepben) beinvitálták a “börtönbe”. Ez azt jelentette, hogy az előadás egy bizonyos dramaturgiai pontján a 200 gyerek megfogta a szivacsát, és maga után húzva áttelepült a vasfüggöny másik oldalára, a színpadra, ahol, miután leültek, leeresztettük mögöttük a függönnyt (és lezártuk a vasfüggönybe vágott ajtót). Így ők is “börtönbe” kerültek, Muhi Andrissal és Jankával együtt, hiszen a lezárt színpad sötétsége minden oldalról körülvette őket. Amíg zajlott a börtön-jelenet, a díszítők a nézőteret teljesen átrendezték: leeresztették a lépcsőzetes ülésort (ez a színpad műszaki alapadottságai közé tartozott), és kipakolták a “valódi világot” jelentő, utazóládákból összeállított, játékteret.

A “végső csatajelenet” ebben, a csak fényjátékkal átfestett, lecsupaszított térben játszódott, amit a gyerekek akkor láthattak, amikor a vasfüggöny – játék közben – felemelkedett újra. Ezt a teret már csak fénnel festettük meg. Ezekkel a változásokkal nagyon mozgalmas, izgalmas tervezői megoldásokkal teli előadást hoztunk létre.

Ebben a fejezetben tárgyalt “átalakuló helyszínek”-hez hasonlóan mi is az előadást tekintettük a tér rendező elvének, és figyelmen kívül hagyva minden színházi térhasználati tradíciót, csak a darab igényeit vettük figyelembe.

9. A proscénium áttörése, a proscéniummal rendelkező színházi tér átalakítása

Továbbra is visszafelé haladva az időben, a kérdés még mindig ugyanaz: hogyan lehetett egy kötötten adott – azaz nem megváltoztatható –, építészeti – színházi keretben a játékteret és a nézőteret fizikailag és szellemileg közelebb hozni egymáshoz? Az előző alfejezetben láthattuk, hogy a rendelkezésre álló kereteket hogyan lehet a tér össze/át/szétrendezésével megváltoztatni annak érdekében, hogy a nézők- és a játszóhelyzetét, és ezáltal a köztük levő kapcsolatot szorosabbra fűzhessék.

A most olvasható fejezetben egyre távolabb kerülünk az időben: Wagner, Cragig és Appia a mai formákra ható, egykor (és persze ma is hatással bíró) radikális innovációit

ismertettem. Ezekben a törekvésekben tehát a *fizikai szempontból újragondolt* játéktér-nézőtér megoldásokat tárgyalom. A megoldások egy része a *tér fizikai* (architekturális-építészeti) *átalakítására* tett kísérletet, másik részük a *nézők és a játszók közti fizikai* (taktilis, viscerális stb.) *kapcsolat* megváltoztatására irányult. A két kategória dinamikus viszonyban van egymással, mivel a közvetlen téri kontaktus új szellemi kapcsolatokat (új, szokatlan játékformát, kommunikációt stb.) eredményezett. Ez pedig, törvénytörően visszahatott a játéktér használatára, és a tér újragondolásához vezetett.

9.1. A nézői figyelem térdizájnya

A polgárosodó társadalmak színházépületeivel kapcsolatban Garnier-rel szemben Richard Wagner-nak teljesen más volt a véleménye a nézőtéri publikus jelenlétről. Véleménye szerint lehetetlen a színpadi történésekre koncentrálni, ha a minden nézőpontból bekerül a látószögbe egy jelentős rész a nézőtérből.¹²⁶ Wagner egy olyan színpadot és nézőteret akart megteremteni, ¹²⁷ami a társadalmi élet helyett a színpadon zajló művészi munkára -a színpadi előadásra- koncentrálni (Hannah, 2019, 60.)

Wagner első bayreuth-i látogatása alkalmával felmerült, hogy tervezett színháza szerkezetének kialakításához az ugyancsak bayreuth-i *Magravianal Operaház*¹²⁸ belső terét használja előképként. Ez a színházi tér a barokk színházak architektúráis jellegzetességeit hordozta magán. A nézők, hasonlóan Bibiena *Teatro Scientifico* nézőteréhez, vertikálisan osztott, díszes, emeletes páholyokban ültek.

Wagner elképzelése később, a *Magravianal Operaházban* látottakhoz képest azonban teljesen más lett a színpad-nézőtér viszonyát illetően. Wagnernek kiemelkedően fontos volt, hogy a nézők – a hagyományos barokk nézőtér szerkezetével szemben – ne egymást, hanem a színpadi látványt nézzék. Ennek köszönhetően a bayreuth-i színház terében, a dupla proscénium alkalmazása mellett, a zenekari árkot (*orchestra, orkhesztra*) lefedte, annak érdekében, hogy a nézők tekintete egyenesen a színpadi látványra koncentrálnon. Ez, a

¹²⁶ (...) *From nowhere can one get a view of the stage that does not include a large slice of the audience: the flaming row of footlights abuts on the middle of the proscenium-boxes; it is impossible to watch the prima donna, there in front, without taking in the glasses of the "opera-friend" who ogles her.* (...) (Hannah, 2019, 64.)

¹²⁷ Richard Wagner 1872. május 22-én tette le a bayreuth-i *Festspielhaus* alapkövét. Az épületet eredetileg egyetlen alkalomra, egy fesztivál helyszínékként építették, Wagner *A Nibelung Gyűrűje* operájának bemutatójához. Az ünnepség alkalmával mondott beszédében Wagner is "provisional theatre"-nek, azaz "ideiglenes színháznak" nevezte az épületet (transl. Ellis, 1896, 336.) Azonban az ideiglenes szándéktól eltérően, az épület a modern színházi tér egyik alaptípusa lett (Hannah, 2019, 54.)

¹²⁸ Markgräfliches Opernhaus, Opernstraße 14, 95444, Bayreuth, Germany https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=Margravianal%20Opera%20House&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=617 Letöltve 2018.09.01)

Wagner által *“mystic gulf”*-nak (“titokzatos szakadék”) nevezett, lefedett terület (transl. Ellis, 1896, 334.) választotta el a színpadi látványt és a nézők által képviselt valóságot.¹²⁹

A lefedett orkhesztra mellett Wagner a nézőtér szerkezetében is jelentős változásokat hajtott végre. Az egyik lábjegyzetben Wagner (transl. Ellis, 1896, 335.) hivatkozik a Mannheim-i színházra¹³⁰, aminek nézőtéri kiosztása Andrea Sighizzi *“en escalier”* (lépcsőkben) metódusát használta fel. A módszer lényege az volt, hogy Sighizzi a nézőteret a láthatóság érdekében enyhe ívben vagy félkörben, lépcsőzetesen osztotta fel (Ricci, 1928. 231-257.) Wagner ezt követve, ugyancsak félköríves, lépcsőzetes nézőteret használt a *Festspielhaus* nézőterének kialakításakor.¹³¹ (XVI. tábla) Az az összetett problémakör, hogy az elmélyült, individuális nézői koncentráció mellett a nézőket megérintő, egységes játékkeret teremtsenek a színházi alkotók, egy, a barokkból hagyományozódott színházi térben, a mai napig foglalkoztatja szakembereket (Hannah, 2019, 86.) Maga Wagner is tett kísérletet az ambivalens helyzet felszámolására.¹³² Ezekkel a lépésekkel az volt a célja, hogy az összes néző ugyanabban a színpadi látványban részesülhessen.¹³³ Wagnernak ez a radikális lépése hosszú időn át előre kondicionálta a nézők pozícióját a színházban (Hannah, 2019, 82-84.) Wagnernak, az íves nézőtér mellett a legjelentősebb lépése még az volt, hogy eltörölte a nézőtéri páholyokat, egyedül a nézőtér hátsó részében, szemben a színpaddal hagyta meg őket.

Peter Brook volt az – Jean-Guy Lecat-tal együttműködve – aki egyfajta a megoldást adott a barokk színpad kötött és rigid proscénium kerete és az Erzsébet-korabeli nyitott színpad, az ún. *thrust stage* feszülő ellentéte között (Hannah, 2019, 87.) Brook két színházban valósította meg elképzeléseit: a párizsi *Théâtre des Bouffes du Nord* (1876) (XVII. tábla) és a New York-i *Majestic Theatre* (1904) színházak tereinek színpada és nézőtere ugyanazon a magassági szinten kapcsolódnak egymásba, a proscéniumkeret jelzésértékűen van jelen a színpadi fikció és a nézőtéri realitás között. A szintkülönbség elhagyása lehetővé teszi a “két valóságforma” (tehát fikció és realitás) átjárhatóságát. (Hannah, 2019, 87.)

A proscéniumkeret kényszere azonban akár alkotó módon is jelen lehet egy előadás

¹²⁹ (...) *Without being actually covered in, the orchestra was therefore to be sunk so deep that the spectator would look right over it, immediately upon the stage; (...)* (Ellis, 1896, 334.)

¹³⁰ *Mannheim Court Theatre*, épült: 1737-1741, tervező: Alessandro Galli da Bibiena, nyitott: 1742. <https://www.theatre-architecture.eu/db.html?theatreId=1243>, Letöltve 2018.09.01

¹³¹ (...) *the seats for the audience must be ranged in gradually ascending rows, their ultimate height to be governed solely by the possibility of a distinct view of the scenic picture. (...)* (transl. Ellis, 1896, 334.)

¹³² (...) *Having created the invisible orchestra. I now feel like inventing the invisible theatre. (...)* (Cosima Wagner, *Cosima Wagner's Diaries*, 1878. szeptember 8., 154.) (Hannan, 2019, 99.)

¹³³ (...) *Moreover, one could always fall back on the expedient of adding another tier or two of boxes, even allowing the topmost gallery to lose itself high up above the opening for the stage, since it was only meant for the poorer classes, upon whom one thought nothing of inflicting the inconvenience of a bird's-eye view of the goings-on below them in the parterre. But these tiers are banished from our theatre, nor can an architectural need dictate that (...)* (transl. Ellis, 1896, 337.)

koncepciójában. **Bagossy Levente** *Cseresznyéskert* [15] (XVIII. tábla) díszletében a Bárka Színház egyébként üres, fekete doboz (*black box*)¹³⁴ típusú, szabadon alakítható *Vívótermét* ugyanis épített proscéniumnyílással látta el. A "mű-proscéniumnyílás" ebben az esetben az előadás koncepcióját szolgálta ki, azaz a drámai történethez hasonlóan az illúzió lerombolása volt az alkotói szándék célja.

9.1. A nézőtér és a színpad egyesítésének kísérletei. Úton a stúdiószínházak felé

De mi lehet a megoldás az előző fejezetben tárgyalt Wagner-i kérdésre? Hogyan lehet egyszerre megragadó színpadi látványt létrehozni és a nézőket nyitott, befogadó, érzékeny közösséggé transzformálni az előadás ideje alatt? (Hannah, 2019, 86.) Mi lehet a megoldás ennek érdekében a színpad játékterét a nézőktől elválasztó proscéniumnyílás felszámolására/megszüntetésére/ eltüntetésére, feltételezve, hogy ez a megoldás kulcsa?

Ez egy nagyon érzékeny, nyitott, összetett kérdés, amiből érezhető, hogy egyszerre két aspektust is magában foglal: az épített térét és az eseményét. A kettősség valószínűleg abból fakad, hogy maga a "színház" szó is legalább két tekintetben vizsgálható: a fogalom egyszerre fedi le az épületet és magát a (játék)folyamatot.

A kérdésekre két alkotó, *Edward Gordon Craig* és *Adolphe Appia* munkájának bemutatásával szeretnék választ adni.

Craig a játékteret tekintve egy neutrális, fény- és mobil elemek összjátékából álló színházi térben gondolkodott. A tradicionális, festett, perspektivikus díszlet ellenében (Hannah, 2019, 124.) az építészetet akarta a színpadi látvány kiindulópontjává tenni.

¹³⁴ A black box theater (or experimental theater) consists of a simple, somewhat unadorned performance space, usually a large square room with black walls and a flat floor, which can be used flexibly to create a stage.^[1] It is a relatively recent innovation in theatre.^[1] Not to be confused with black light theater, which is also known as black theater.

Black box theaters became popular and widespread particularly in the 1960's as practice spaces.^[1] Since almost any large room, including abandoned cafés, stores and warehouses can be transformed into a black box, costs can be low, which appeals to nonprofit and low-income artists. The black box is also considered by many to be a place where more "pure" theatre can be explored, with the most human and least technical elements being in focus.

The concept of a building designed for flexible staging techniques can be attributed to Swiss designer Adolphe Appia, circa 1921, and instigated a half century of innovations in the relationship between audience and performers. Antonin Artaud also had ideas of a stage of this kind.

The interiors of most black box theatres are painted black. The absence of colour not only gives the audience a sense of "anyplace"^[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Black_box_theater

Egyfajta *architectural scene*-t, "építészeti díszletet" képzelt el,¹³⁵ ami neutralitása és flexibilitása által alkalmas többféle helyszín megjelenítésére (Craig, 1913, 227. Hannah, 2019, 155.)

Ebben a törekvésében Serlio *Architettura* című műve volt számára meghatározó. Serlio kétpontos perspektivikus képe alapján inspirálva Craig egy tektonikus, testekből álló¹³⁶ különböző magasságú, flexibilis rendszert hozott létre (Hannah, 2019, 116.) Az általa létrehozott (és szabadalmaztatott) rendszer alkalmas volt a játéktér sokféle kialakítására. Craig ebben a térben a színészi jelenléte *Übermarionett*-nek nevezett formában képzelte el, ami a testek által létrehozott ritmussal, a fényvel, és az előbb említett neutrális térrel egy, szoros, élő, lüktető egységgé állt össze az előadás alatt.

De mi is rejlik Craig neutrális színpadi-tér-vágya mögött?

Craig színpadi elképzelése erősen inspirálódott a 19. századi európai szimbolisták¹³⁷ azon törekvéseiből (Hannah, 2019, 108.) amiben elutasítják a világ naturalisztikus színpadi ábrázolását. Számukra a színpadi ábrázolás közelebb áll egy végtelenbe nyitott, erős atmoszferikus hatású tájképhez, a színpadi üressége, neutralitása miatt pedig alkalmas arra, hogy a szemlélő saját élményét vetítse bele.¹³⁸

Az *üres tér*, az *absolute space* alkalmas arra, hogy egyszerre *minden és semmi* legyen. Magában hordozza az üresség, a *horror vacui* félelmét. Beletekinteni a fekete halálos semmibe, ebbe a neutrális tájképbe, amiből *bármilyen* előjöhethet, nagyszerűsége és invenciója ellenére nyomasztó dolog. A kérdés sokszor és sokféle formában fog a színháztörténet folyamán megjelenni. Visszatekintve a dolgozatban említett *mysytical gulf* vagy *mystical abyss* fogalmára, Wagner "*invisible orchestra*"-val ("*láthatatlan orkhesztra*") kapcsolatban is feltűnt már. Wagner a lefedett orkhesztra által keltett lebegő érzettel fizikailag akarta a nézők fókuszáltságát biztosítani, valamint ezzel elősegíteni, hogy a színpad atmoszférája beszippantsa a nézőket.

Craig színpadán, (XIX. tábla) a színpadi látvány: a mozgó testek, a fény, a ritmus által létrehozott "élő szövetben" (Hannah, 2019,124.) a nézők egy közös esemény aktív

¹³⁵ (...) *Once upon a time, stage scenery was architecture. A little later it became imitation architecture; still later it became imitation artificial architecture.* (...) (Craig, 1913, 227. Hannah, 2019, 155.)

¹³⁶ értsd ebben a kontextusban: "*világos felépítésű építőművészeti struktúra*" [https://hu.wikipedia.org/wiki/Tektonika_\(ép%C3%ADt%C3%B3m%C3%BAv%C3%A9szet\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Tektonika_(ép%C3%ADt%C3%B3m%C3%BAv%C3%A9szet)) Letöltve 2018.09.22

¹³⁷ *Théâtre de l'Art, Théâtre de l'Oeuvre*, Paul Sérusier, Alfred Jarry, Edouard Vuillard, Henri de Toulouse-Lautrec

¹³⁸ Erről a hatásról ír Lugné-Poe: (...) "*sought to create a unified nonrealistic theatre of poetry and dreams through atmospheric staging and stylized acting*" (...)

Symbolism, [https://en.wikipedia.org/wiki/Symbolism_\(arts\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Symbolism_(arts)), Letöltve 2019.01.12 Hannah, 2019,109.)

részvevőjeként vannak jelen. Nézőtér és játéktér egy közös szellemi térré váltak. (Hannah, 2019, 108.)

Adolphe Appia és az általa (Émile Jacques–Dalcroze-zal együtt)¹³⁹ létrehozott Hellerau-i Dalcroze Iskola (1909), (XX. tábla) hasonlóan Craig törekvéséhez, igyekezett elmosni a nézők és a játéktér közti éles határvonalat. Craig és Appia elképzelései egyfajta választ adtak a nézők fizikai és szellemi egyesítésére feltett kérdésekre, másrészt korai előfutárának tekinthetők az 1960-as évektől reneszánszát élő úgynevezett fekete doboz (*black box*), stúdiószínházakban testet öltött nagyszabású és sokfelé ágazó¹⁴⁰ színházi térhasználati kísérleteknek (Hannah, 2019, 127.)

Appia, invenciózus színházi terében megszüntette a proscénium adta kötöttségeket¹⁴¹ azzal, hogy egyáltalán nem alkalmazott proscéniumnyílást. A játéktérként használt terület és a nézőtér között fekvő orkhesztrát lesüllyesztette: ez utóbbi területet lefedték, amikor nem használták. Az 560 fős nézőtér a színpad szintjéről emelkedett lépcsőzetesen. A nyitott színpadi tér két oldalát valamint a nézőtéri üléseket krém színű vászonnal fedték.¹⁴² Appia, egy grúz művésszel, Alexander von Salzmannel együttműködve egyedi világítási rendszert alakított ki ebben a speciális térben. Több száz dimmingelhető fényforrás világította be a lumineszcens játékteret, kiemelve a térben mozgó testek látványát.

Ezzel a speciális játéktéri-nézőtéri rendszerrel Appia tulajdonképpen képes volt a nézőtér és a játéktér éles határvonalát megszüntetni, Wagner *mystical gulf*-ja helyett egy dinamikus, (a játékosok és a nézők közt lüktető) élő egységként működő *teret* létrehozni. (Tallon, 1984, 499-500. Hannah, 2019, 137.) A közönség a színpadi történés része lett¹⁴³ (Hannah, 2019, 125.)

¹³⁹ [Émile Jacques–Dalcroze és Appia együttműködéséről: (...) *Long before he met Émile Jacques–Dalcroze, Appia considered “musical gymnastic” as a force defining the mise-en-scène: an admirer of Wagner’s atmospheric work. (...) He was motivated by Wagner’s integration of music with gesture, which echoed Artur Schopenhauer’s belief that music expresses “the inner essence of the phenomenon” and Friedrich Schiller’s idea that music is capable of becoming form. (...) (or. Appia, Volbach and Beacham, Adolphe Appia: essays, Scenarios and Designs, 179.) (...) (Hannah, 2019, 156.)*

¹⁴⁰ (...) *Combining setting and choreography, Appia and Dalcroze utilized bodily movement as a mobile spatial scenography. Their distillation of the scene to its essential architectonic forms created a universal performance landscape. Rather than scenery, which had hitherto been defined by the frame (be it a picture frame or the proscenium arch), the performance landscape is like Jarry’s “Nowhere,” combining a range of spaces into one ambiguous realm. (...) (Hannah, 2019, 127.)*

¹⁴¹ (...) *“I was aware of a new force entirely unknown to me! I was no longer in the audience; I was on the stage with performers.” (...) (Beacham, 1993, 76.)*

¹⁴² (...) *The textile walls were described as resembling balloon silk soaked in cedar oil, and as two layers of white canvas impregnated with wax (...) (Tallon, 1984, 501-502.)*

¹⁴³ (...) *This experience informed Appia’s faith in the spatial extension of performance and its potential to activate a seemingly passive public. Focusing on the communal experience of performance as a “living art,” he emphasized the presentational nature of stage action (here and now in a shared space) as opposed to its representational focus (there and then in a discrete setting). The audience in taking place is also taking part. (...) (Hannah, 2019, 125.)*

A játéktér és nézőtér egyesítésére tett kísérletet a következőkben egy komplex: díszlet- jelmez- és bábtervezést is magában foglaló munkám alapján szeretném bemutatni.

Alfred Jarry – Kiss Csaba: *Übű király és a magyarok* [16] (XXI. tábla) című darabját kísérlet volt az *üres tér – abszolút tér (absolute space) – konkrét helyszín* közti feszültséggel való alkotó játékra. Az *Ország Lili Stúdió*, egy fekete doboz (*black box*) terű színpad – aminek terében az előadást játszottuk – a Budapest Bábszínház negyedik emeletén helyezkedik el.

Az üres, fekete tér lehetőséget kínált arra, hogy a rendezővel, Kiss Csabával szabadon alakítsuk ki a játék- és nézőteret. Ez egy nagyon intenzív, kooperatív alkotómunka volt mindkettőnk részéről, ugyanis a tér tervezésekor, minden egyes felmerülő variációban, párhuzamosan értelmeznünk kellett a nézők és játékosok viszonyát és formálnunk a rendezői és a tervezői szándékot.

Übű papa birodalma, felpuffadt zsarnoksága számunkra mindenhol volt és sehol: egy olyan helyet akartunk vizuális jelekkel megteremteni a játéktéren, ami egyszerre konkrét helyszínre utalt, de általános annyira, hogy ne legyen beazonosítható, *pontosan* hol vagyunk. Az előadásban a zsarnokság esszenciájáról akartunk beszélni, ami újra- és újra felbukkan a történelmi idők folyamán, és sűrűsége mellett *zsigerileg* annyira közeli élményt nyújt a nézőknek, hogy nem lehet jólesően hátradólni, és biztonságos távolból, kívülről szemlélni.

Kiss Csaba átiratában, ami, a már említett *Übű király és a magyarok* címet kapta, még egy csavart kapott a történet: az alcímmel ezt a balanszírozott játékot – látszólag – konkrétan a *magyarokkal* (és Magyarországgal) kapcsolta össze. Valójában azonban nem, és mikor ez a szövegből is kiderült, (*“Szállj magadba Ferenc”* - hangzott el a játék második harmadában, holott akkor már egy másik politikai párt autokrata uralma kezdett Magyarországon megszilárdulni) a nézők számára is –reméltük– világossá vált: sohasem lesz egyértelmű, pontosan *melyik* zsarnokról beszélünk. A jelenség ugyanis újratermelődik.

A játéktér összesen egy üres, 4x4 méteres 20 centiméterre emelt, elkoszolt padlószőnyeggel fedett emelvényből állt. Az emelvény terén kívüli fekete teret játékon kívüli térként kezeltük: tehát, aki lelépett az emelvényről, már kívül volt az eseményeken. Ezzel lehetővé vált, hogy az összes színész végig jelen legyen az előadás alatt, és csak akkor figyeljünk rá, ha belép az emelvény terébe, azaz játékba kerül.

9.3. A nézőtér és a színpad fizikai egyesítésének kísérletei. Építészeti szempontú újragondolások

Bizonyos XX. századi színházépítészeti törekvések, Craig és Appia invencióival párhuzamosan kísérletek folytattak a tradicionális színházi szerkezet újragondolására.

Kísérleteik arra irányultak, hogy a nézőket és játékteret egymáshoz közelebb hozzák, összeolvasszák. Ennek érdekében *architekturális elemekkel* alkottak egységet a nézőtér és a színpad között. A nézőtér és a színpad architektúrális egyesítésének törekvése az 1900-as évek elején megjelent két, egymástól független kezdeményezésben (Aronson, 1977, 41.)

Az architektúrális megközelítés egyik koncepciója **Georg Fuchs** nevéhez fűződik. Fuchs, Max Littmannal együttműködve, színházi tér-elképzelésében a proscénium bizonyos formáját alakította ki. Az általuk kifejlesztett ún. *relief-stage*¹⁴⁴ (XXII. tábla) előrehozta az előszínpadra a színpadi játékot, így a játszó fizikailag is közelebb kerültek a nézőtérhez.¹⁴⁵

A másik – a dolgozatban a városi terek témánál már tárgyalt – **Max Reinhardt** azon törekvése, melyekben színpadépítészeti megoldásokkal kereste a színpad – nézőtér kapcsolatát. Reinhardt színházi térrel kapcsolatos megközelítése alapvetően hármas tagolású volt. Egyrésztől egy intim, *kamaratermi térben* gondolkodott, ahol a nézők-játszók közelsége lehetővé teszi a finom, közeli történéseket. Ezeket a tereket elsősorban modern, pszichológiai drámák előadására tervezte. Másrésztől nagyobb, *auditórium-szerű terek* használata, elsősorban klasszikusnak számító irodalmi művek számára. Harmadrészt kifejezetten nagy, *amfiteátrum-jellegű terek*, epikus, nagy, látványos produkciók számára¹⁴⁶ (Esslin, 1977, 9.), (Roose-Evans, 1970, 62.)

Max Reinhardt 1906-ban a híres *Kammerspiele*-t¹⁴⁷ vette birtokába. Reinhardt ebben a színházi téri megoldásban olyan közel hozta egymáshoz a nézőteret és a játékteret, amennyire csak fizikailag lehetséges volt.¹⁴⁸ Ez a színház lett a későbbi prototípusa Strindberg kamaraszínházának egész Európa-szerte.

¹⁴⁴ *relief-stage*: egy keskeny előszínpad, ami minimalizálta a színpad mélységét

¹⁴⁵ Ilyen típusú színpad volt a *Munich Art Theatre* is. (*Munich Art Theatre*, nyitás: 1908. megszűnt: 1944, <https://www.theatre-architecture.eu/db.html?personId=679&theatreId=1008> Letöltve 2018.09.27)

¹⁴⁶ (...) *An actually – don't laugh – one ought to have a third theatre as well. I am quite serious about that and I already see it in front of my eyes: a very large theatre for a great art of monumental effects, a festival theatre, detached from everyday life, a house of light and solemnity, in the spirit of the Greeks, but not merely for Greek works, but for the great art of all epochs, in the shape of an amphitheatre, without curtain or sets, and in the centre, totally relying on the pure effect of personality, totally focused on the word, the actor, in the middle of the audience, and the audience itself, transformed into the people draw into, become a part of, the action of the play.* (...) (Esslin, 1977, 9.)

¹⁴⁷ *chamber theatre*- az elnevezés Reinhardt-tól származik

¹⁴⁸ (...) *Adapted from the tavern and dance-hall next door to the parent house, it was luxuriously appointed, panelled oak with comfortable, red-leather armchairs and red walls. But its size was of first importance. The auditorium was no bigger than the stage itself, and there was no orchestra pit or prompt box to divide stage from audience. It seated only 929 people, and the front row was only three feet (30.48 feet x 3=91.44cm, megjegyzés tőlem) from the stage, so that players at the back were closer to the spectators than they had formerly been on apron.* (...) *Kammerspiele* was Reinhardt's truly intimate theatre, in which unique unity between stage and audience could be created. (...) Reinhardt himself later thought that "the small size of the theatre, the proximity of the stage, the extra comfort of the seats, were all mistake: the quality of an audience grows with its quantity. (...) (Styan, 1982, 110.)

A fizikai egyesítés kísérleteire egy, a nézőket és a színpadot fizikailag összekapcsoló tervezésem bemutatása alapján szeretnék személyes reflexiókat adni: Fernando De Rojas: *Celestina, avagy Calisto és Melibea tragikomédiája* [17] (XXIII. tábla) egyfajta tervezői kísérlet volt a proscénium (színpadnyílás-keret) fizikai semmibe vételére.

A darab, a színház akkori aktuális átépítési munkálatai miatt, az ugyancsak tatabányai *Közművelődés Házában* került bemutatásra. Ez egy kultúrház játéktere volt, színpadnyílás-kerettel, keskeny, Fuchs-féle "relief-stage"-szerű előszínpaddal, valamint egy speciális téri problémával: az első nézőtéri szék körülbelül 5-6 méterre volt a színpad elejétől.

De Rojas 1499-ben írt drámája, egy több helyszínen játszódó, vérbő, mozgalmas, spanyol reneszánsz *Romeo és Júlia* történet, gyors jelenetváltásokkal. A darab szellemiségének egyáltalán nem tett volna jót, ha több méteres távolságból nézték volna a nézők, ugyanis nagy távolságból, egy kis lyukon át (színpadnyílás) szemlélve a színpadi teret, nem nyújtott volna nagyobb élményt a játék, mint egy kis képernyőn keresztül nézett színes, kavargó *fiesta*, ahol az egyes individuumok felismerhetetlen humán masszává olvadnak össze.

Szükség volt tehát egy olyan játéktérre, ami közelebb hozza a játékot a nézőkhöz. A rendezővel, Harsányi Sulyom Lászlóval arra jutottunk, hogy az eredeti színpadnyílást figyelmen kívül hagyva, egy két oldalról nézhető, ("*traverse* vagy *two sided*", azaz "*traverz vagy két oldalról nézhető*") játékteret hozunk létre. A nézők egy részét egy lépcsőzetesen emelkedő, épített nézőtéren a színpadon, másik részüket az eredetileg is meglévő nézőtéren helyeztük el. Az így keletkezett pást-szerű térre a nézők teljes szélességben és mélységben ráláttak. A színpadon zajló játékkal egy időben, a nézők egymást is szemlélve, a középben elhelyezkedő játéktérrel egy összezárt egységbe "olvadtak" össze. Ez lehetővé tette a horizontális és vertikális térhasználatot és a gyors helyszínváltásokat.

Kihasználva a megteremtett intimitást és nézői koncentrált fókuszot, viscerális élményt nyújtó elemeket (víz) is beépítettünk a játékba, ami több formában (fürdés, fojtogatás, vízbefulladás, *à la resurrection* vízi-balett stb.) végigkísérte a játékot.

9.4. A nézőtér és a színpad fizikai egyesítésének kísérletei: a kerek színpad ("annular stage"). Az elszórta elhelyezkedő színpad ("scatter staging"). Az építészetileg egyesített tér ("architecturally integrated space")

Bizonyos építészeti megoldások a játéktér újragondolásával elhagyták a proscéniumnyílás, vagy színpadi keret alkalmazását. A proscéniumnyílás, vagy színpadi keret nélküli **gyűrűs, vagy kerek színpad** (*annular stage*) lehetővé tette, hogy a nézők fizikai

jelenlétükkel körülvegyék a játékteret, ezért ezek a típusú színpadok egyfajta építészeti megoldást kínáltak a játéktér-nézőtér összekapcsolására.

A gyűrűs, vagy kerek színpad (*annular stage*) használatára **Guillaume Apollinaire** tett javaslatot 1916-ban a *The Breasts of Tiresias* prologusában (Aronson, 1977, 48.) Apollinaire véleménye szerint a két színpaddal rendelkező körszínpad alkalmas a nézők észlelésének kiterjesztésére.¹⁴⁹

Egy évvel később, 1917-ben **Pierre Albert-Birot** tett javaslatot a *Théâtre Nunique* színházára. Javaslata tulajdonképpen egy forgó gyűrűs színpad volt. A színpad szerkezete összhangban volt a Dadaisták színházi elképzeléseivel.¹⁵⁰

Oskar Strnad volt, akinek javaslata több rendező "körülvevő" vagy "körülölelő" színház (*Environmental Theatre*), majd ennek következményeként a *helyspecifikus színház (site-specific theatre)* irányába tett tevékenységét befolyásolta. Strnad 1917-ben tett javaslatot Reinhardt-nak egy új színházi szerkezet használatára. Strnad terve egy flexibilis, több részből álló színpad volt, emelkedő, amfiteátrum jellegű, félköríves nézőtérrel. A félköríves nézőtéri szerkezet a nézőket a színpadon zajló események középpontjába helyezte. Invenciója ellenére Strnad nem teljesen szakított a tradicionális nézőtéri szerkezettel. A nézőtér székei fixek voltak, ezáltal bizonyos kapcsolat eleve kizárt volt a színpad-nézőtér között. A nézőtér és a színpad összevonása ezáltal inkább rendelkezett pszichológiai alapokkal, mint fizikaiakkal (Aronson, 1977, 50.)

A terv támaszkodott van der Velde *Werkbundt Theatre* és Poelzig *Grosses Schauspielhaus* terveire. Későbbi alkotók közül előképének tekinthető Walter Gropius *Totaltheater* és Frierich Kiesler *Endless Theatre* terveinek. A tervet 1922-ben az *International Theatre Exposition*-on mutatták be. A terv Reinhardt és Craig támogatása ellenére soha nem épült meg (Aronson, 1977, 49.)

A színházi terekkel kapcsolatban a dolgozatban többször felbukkant már **Max Reinhardt** neve: ebben a témában többek közt Strnad javaslatára vette vásárolta meg és alakította át a *Circus Schumann*-t, ami az átalakítás után *Grosses Schauspielhaus* néven nyitotta meg kapuit 1919-ben. A színház újonnan kialakított tere¹⁵¹ jelentős lépés volt a

¹⁴⁹ (...) *A circular theatre with two stages, One in the middle the other like a ring, Around the spectators (...)* (Aronson, 1977, 48.)

¹⁵⁰ (...) *no more than a circus in which the public will occupy the center, while, on a peripheral turning platform, most of the performance will unfold, still connected to the audience by actors scattered throughout the theatre space. (...)* (Aronson, 1977, 49.)

¹⁵¹ (...) *The architect Hans Poelzig was entrusted with the task of creating a magical environment: from relatively low-ceilinged foyers, the audience was to be led, with a sudden shock, onto a vast arena that opened up like a giant fairy castle bathed in light. The open area stage allowed the action to be taken right into the centre of the auditorium. It took long time for the transformation of the building to be completed –the First*

“*Theatre of Five Thousand*” elképzeléséhez. (XXIV. tábla) Az elképzelés szerint a félköríves, függöny nélküli színpad lehetővé tette, hogy a színész a nézőkkel – azok által körülölelve központjában, összeolvadva, eggyé válva – egy történet részei legyenek.^{152 153}

Walter Gropius *Totaltheater* színpadi terve (1934) (XXV. tábla) ugyancsak inspirációt nyert Strnad elképzeléseiből. Gropius, Piscator elképzeléseit valósította meg tervében, aki flexibilis színházi teret akart használni vegyes média alapú (“*mixed-media*”) alapú rendezéseire. A gyűrűs (*annular*) színpad ovális, fix székekkel rendelkező nézőteret határolt körül. A nézőteret 12 keskeny oszlop vette körül. Alapvetően egy proscenium-típusú színpaddal rendelkezett, azonban az oszlopok közül kettő három-osztatú színpadi térre (*tripartite stage*) alakította át. Gropius invenciója az volt, hogy flexibilitása miatt a két kör alakú pódium (*platform*) többféle formává: *proscenium*, *thrust* vagy *arena stage*-gé tudott átalakulni. A nagyobb pódium forgásra is képes volt (Aronson, 1977, 51.) Gropius célja az volt, hogy megszüntesse az előadók és a nézők közti tradicionális színházi távolságot,¹⁵⁴ valamint el akarta törölni a tradicionális színpadi képi világ egysíkúságát. Terve azonban soha nem került megvalósításra.¹⁵⁵

Jaques Polieri egy mobil forgatható nézőtérrel, és gyűrű alakú színpaddal rendelkező színpadot tervezett a *Théâtre Mobile for Le Festival de l’Art Avant-Garde* számára (Párizs, 1960.) Polieri tervében arra számított, hogy a nézők forgatás (bár passzívak maradnak) lehetővé teszi a nézők fizikai részvételét az előadásban. Polieri színházi elképzelését több későbbi színpadépítési tervben felhasználták.¹⁵⁶ (Aronson, 1977, 56.)

Polieri egy másik terve a *Theatre of Total Movement*¹⁵⁷ elképzelése volt. Ebben a tervben egy multi-média alapú “totális” színpadot képzelt el. A terv nagyban hasonlít Kiesler *Endless Theatre* tervéhez, bár Polieri erről a kapcsolatról nem tett soha említést.

World War intervened – but on 29 November 1919 the Grosses Schauspielhaus (...) was opened with a performance of the Oresteia of Aeschylus. (...) (kiemelések tőlem) (Esslin, 1977, 13.)

¹⁵² (...) *in the shape of an amphitheatre, without curtain or sets, and in the center, the actor, in the middle of the audience, and the audience itself, transformed into the people, draw into, become a part of, the action of the play. (...)* (Aronson, 1977, 38.)

¹⁵³ (...) *The spectator in such a theatre was to feel himself to be a participant, a member of a communal event. (...)* (Styan, 1982, 112.)

¹⁵⁴ (...) *the universal producer a great light-and-space keyboard, so impersonal and variable that it confines him nowhere and remains flexible to all visions of his imagination. The Total Theater must be a mobilization of all spatial means to rouse the spectator from his intellectual apathy, to assault and overwhelm him, coerce him into participation in he plays. (...)* (Walter Gropiust idézi Moholy-Nagy, 1950, 53.)

¹⁵⁵ Walter Gropius, *Theaterbau*, Reale Accademia D’Italia, No. XII, 1934.

¹⁵⁶ Többek közt a *Studio of the Sebisches National Theatre*, Novy Sad, Jugoslavia, 1961., *Maison de la Culture at Grenoble*, France, 1968. (Aronson, 1977, 56.)

¹⁵⁷ *Theatre of Total Movement* (1957.; második verzió 1962.)

A témában második kategória, **a térben elszórtan elhelyezkedő**, úgynevezett *“scatter staging”* nagy szabadságot és közvetlen néző – színész viszonyt tesz lehetővé a színpad- és a nézőtér kialakításában. Ez a típusú játéktér nagyon hasonlít Ariane Mnouchkine, *1789* című előadásának terére, ahol a nézők ugyancsak szórtan elhelyezkedő színpadok közt, szabadon mozogva helyezkedtek el. Bár adva volt a közvetlen kapcsolat a nézők és a színészek közt, de – ahogyan a dolgozatban a *“Színházépület elhagyása”* alcímnél már említettem –, Mnouchkine, hasonlóan Grotowskihoz, nem tartott igényt a nézők előadásban való közvetlen jelenlétére.

A harmadik, az **építészetileg egyesített tér** (*“architecturally integrated space”*) elnevezésű kategóriában, **Friedrich Kiesler** tervét szeretném ismertetni. Magát a kifejezést is (*“architecturally integrated space”*) először ő használta az *Endless Theatre* (1923) (XXVI. tábla) projektjének ismertetésekor (Aronson, 1977, 57.) Kiesler terve a végtelen tér, az *“endless space”* koncepciójára épült.¹⁵⁸ A koncepció a biomorfikus forma, és határozott geometrikus formák elhagyásával, a tér végtelenségének játéka épült.¹⁵⁹ Kiesler az új tér terve mellett egy teljesen új színház funkciójában is gondolkodott.¹⁶⁰

A koncepció Kiesler több más munkáját is áthatotta: volt egy hasonló, építészeti terve az *Endless House*, illetve ugyanez a koncepció jelenik meg az *Endless Sculpture* tervében is. Az *Endless Theatre* terve eredetileg a Vienna Theatre and Music Festival számára készült 1923-ban, a terv azonban soha nem épült meg. A színház terve egy elliptikus szerkezet volt, amiben középen egy *“arena”* típusú színpad helyezkedett el. A tér mindkét oldalon két platform színpad határolta, ami kettészelte az alacsonyabb nézőtéri ülőteret, majd egy hídban csatlakoztak egymáshoz. (Aronson, 1977, 58.) Kiesler a belső felületekre vetítőfelületeket is tervezett, ezáltal teret virtuálisan is ki lehetett terjeszteni, valamint a szerkezet alkalmas volt a tér teljes bejátszására. A térben nem volt határozottan elkülöníthető mennyezet vagy padló, ezért a belső architektúra egy folyamatos felületet képzett. Kiesler tervének jelentősége abban van, hogy színházi tere szabadon volt használható a dráma térigényének megfelelően, valamint a tér szerkezeténél fogva a nézőket valóban, fizikálisan is körülölelte.

¹⁵⁸ (...) Kiesler's endless concept accepts a dual structure consisting of meanings of time and space simultaneously. If one interprets endless as 'without an end', it means 'the eternity of time', while it also implies 'there is no corner' in an aspect of space. (...) (Dymock, 2010, internetes tartalom)

¹⁵⁹ (...) The whole structure is encased in double shells of steel and opaque welded glass. The stage is an endless spiral. The various levels are connected with elevators and platforms. Seating platforms, stage and elevator platforms are suspended and spanned above each other in space. The structure is an elastic building system of cables and platforms developed from bridge building. The drama can expand and develop freely in space. (...) (Schechner, 1994, 46.)

¹⁶⁰ (...) The elements of the new dramatic style are still to be worked out. They are not yet classified. Drama, poetry, and scenic formation have no natural milieu. Public, space, and players are artificially assembled. The new aesthetic has not yet attained a unity of expression. Communication lasts two hours; the pauses are the social event. We have no contemporary theater. No agitators' theater, no tribunal, no force which does not merely comment on life, but shapes it (1932). (...) (Schechner, 1994, 46.)

Visszatérve ennek a fejezetnek a bevezetőjében felvetett kérdésre, azaz, hogyan lehet a nézőteret és a színpadot fizikailag egyesíteni, határait (el)összemosni a kötöten adott – azaz nem megváltoztatható –, építészeti – színházi keretek közt, egy saját munka tervezése közben felmerült tervezői kérdésekkel szeretném közvetlenné tenni.

V. P. Katajev: *A kör négyszögesítése* [18] című darabjának tervezésekor (XXVII. tábla) az a vágy hajtott minket a rendezővel, Koltai M. Gáborral, hogyan tudnánk érzéki módon létrehozni a nézők számára azt az élményt (ebben az értelemben nem csak a látásra, mint érzékelési csatornára hanem más érzékelési csatornára is támaszkodva) hogy a nézőtér tulajdonképpen a színpad kiterjesztése és meghosszabbítása, valamint a színpadi *illúzió* része. Olyan játékteret szerettünk volna létrehozni, amely magában foglalja a teljes nézőteret és a színpadot. A nézők az előadás fizikai kereteként a Thália Színház Stúdiószínházának fekete doboz (*black box*) típusú terében egy, a tér fizikai adottságaiból fakadó, L alakú nézőtéren ültek.

Ez a munka azért volt lényeges számomra, mert bár *black box* típusú térben játszódik, az alkotói folyamat kísérletet tett arra, hogy a színpad terét a nézőtérral összemossa, a játékteret a nézőtér részévé tegye. Bár fizikai értelemben a proscéniumnyílás nem volt jelen, visszatekintve a problémára, tulajdonképpen végig ezzel a tradicionális, láthatatlan vonallal küzdöttünk, ami a nézőket a színpadtól ebben az esetben is elválasztotta.

Az előadás nem tett kísérletet arra, hogy a nézőket az előadás ideje alatt verbálisan bevonja, vagy a nézőteret is bejátszva, azt a színpadi folyamatok résztvevőjévé tegye. Ugyanakkor kérdés, hogy miért csak visszafogott esztétikai elemekkel kapcsoltuk végül össze a nézőteret a színpadot jelentő játéktérrel, holott mindkét játék tartalmilag lehetőséget adott volna a nézőtér aktív, résztvevő bejátszására?

Erre, a darab egyik leglényegesebb térszervezési dilemmájára, egy sárga ragasztószalag-csík adja meg a választ, ami, az L alakban elhelyezkedő nézőteret választotta el a színpadtól. A ragasztószalag a díszlet alapjául szolgáló halszállkaparketta mintájú PVC padlóra volt rögzítve még a főpróbahét kezdetén és nem sokkal a bemutató előtt került csak le onnan. A rendezővel, Koltai M. Gáborral ezalatt az idő alatt végig azon tanakodtunk, hogy a parkettamintát egy határozott mozdulattal vágjuk le, és ezzel egyértelművé tegyük a nézőtér és a színpadi díszlet határát, vagy kövessük a halszállkaminta formáját, és a lehulló darabokat szórjuk szét a nézőtéren, jelezve ezzel, hogy a negyedik falától a nézők irányába megfosztott szobabelső valójában a nézőtér része is. Végül egy határozott mozdulattal levágtuk a PVC padlót, mert nem találtunk a nézőtér-játéktér dekoratív alapú egyesítési gondolatának olyan folytatást, amit a rendezés ezen kívül a gesztuson kívül fel tudott volna használni. Visszatekintve a problémára technikailag, ha szétszórjuk a térben a PVC padló darabjait, nem is látszott volna belőle igazán semmi. Ha valami látszott volna is, az csak a karzaton ülő nézőknek, de nekik a földszinti nézők lába valószínűleg takarta volna a látványt.

Érdemes lenne megállni ennél a kérdésnél, hiszen bár a bemutató tíz évvel ezelőtt volt, mégis a meghozott kompromisszum máig tartó kérdéseket vet fel. A díszlettervezésnek ebben a felfogásában úgy tűnik, exponáltunk a néző számára egy helyzetet: jeleztük, hogy hol játszódik szerintünk a történet (egy több lakásra osztott nagypolgári lakásban), a néző pedig elfogadta a felkínált helyzetet. Kérdés az, muszáj volt-e ezt az exponálást összemosni a valóság illúziójával? Ha erre kísérletet teszünk, milyen eszközökkel élhetünk, és vajon milyen hatást érünk el?

Mielőtt a performatív elődök kapcsolódási pontjaival folytatnám a gondolatmenetemet, egy érdekes, másik helyzetet szeretnék még ennek a darabnak kapcsán bemutatni. (A felhozott példának sajnos nem maradt meg fotódokumentációja).

Az *Árvaáalom* című előadásra [18] készültünk Schermann Mártával 2016-ban. Nagyon kevés helyünk volt a díszlet kivitelezésére, ezért, a darabban szereplő lepukkant szobabelső-díszletet, egy éppen, felújítás alatt álló szuterén helyiségben készítettük, nem messze a Hősök terétől. A szuterén eredetileg egy több éve felhagyott pizzéria volt, és abban az állapotban, amikor a díszlet készült, az eredeti miliő vonásait hordozta magán: zsíros falak, lógó csövek, hanyagul befalazott elektromos vezetékek voltak összezsúfolva egy egészen kicsi, körülbelül 35nm-es, 2.4 m belmagasságú térben. A díszlet, amikor elkészült, éppen és pont befért a lakásba.

Márta, amikor először jött az összeszerelt díszletet megnézni, ahogy lejött a szuterén lépcsőjén teljesen összezavarodott. Nekem nem is tűnt fel miért, csak amikor láttam Márta zavarát: a lepukkant díszlet pont ugyanúgy nézett ki, mint a környezete: lakás volt a lakásban. Lenyűgöző volt, mert nem lehetett tudni, hol kezdődik az épített architektúra és hol már a díszlet határa. Nem lehetett érzékelni, kint van-e még a látogató (néző), vagy már bent, egy lakás belső terében.

Azt hiszem, ha valóban egy totális teret szerettünk volna létrehozni a Katajev előadásban, ami egybeolvasztja a díszlet és nézőtér terét, azaz a felkínált illúzió összemosódik a valóság terével, kísérletet tehettünk volna egy hasonló helyzettel, azaz az előadást egy talált térbe, egy lepukkant polgári miliőbe helyezhettük volna.

Aronson ír egy hasonló egy dilemmáról Max Reinhard *The Miracle* című előadása kapcsán. Az előadást 1911-ben játszották először a londoni Olympia Theatre-ben, majd 1924-ben a New York-i Century Theatre-ben. (Aronson, 1977, 40.) Reinhard arra törekedett az előadásában, hogy a színpadot és a nézőteret architektúráisan összevonja, egy térré tegye. Ennek érdekében a *The Miracle* című előadásban a díszletelemek segítségével¹⁶¹

¹⁶¹ Tervezte: Norman Bel Geddes

valóság-hű gótikus katedrálissá alakította át a nézőket körülölelő teret. (XXVIII. tábla) Kérdés az, hogy a nézők a rendezői és tervezői szándéknak megfelelően el tudták-e hinni, hogy katedrálisban vannak, hogy az őket körülvevő tér csak dekoráció, egy katedrális *illúziója*.¹⁶²

A *The Miracle* című előadással szemben Aronson kiemeli Christopher Fry *A Sleep of Prisoners (1951)* című előadását, ami viszont egy *valódi* templom belső terében játszódott. Ebben az előadásban a rendező *nem alakította* át a templom belső terét, hanem *csak használta* annak eredeti architektúráját és helyszíneit az előadás érdekében. Ugyan mindkét előadás frontális volt és a scenográfiai elemek körülölelték a nézőteret, előfordulhatott, hogy a *The Miracle* előadásában a katedrális illúziója inkább távolságtartást eredményezett a nézőkben, és kontra-produktív módon, a kívánt illúzió hatásával szemben inkább a valóság érzetét erősítette.

9.5. A nézőtér és a színpad fizikai egyesítésének kísérletei. A színpadról a nézőtérre kiterjedő játék

Bizonyos megoldások a fizikai határokat az architektúráisan adott, nézőteret elválasztó színpadról a nézőtérre terjedtek ki: ezzel az volt a cél, hogy a két tér kötött határait összemossa egységes teret, egységes élményt nyújtson a nézőknek. Ebben a fejezetben ezekből a megoldásokból szeretnék a számomra legfontosabbakat bemutatni.

Vsevolod Emilevich Meyerhold egyike volt azoknak, akik Oroszországban a tradicionális színházi teret – az architektúráis kötöttségek adta kereteken belül – igyekeztek a leginkább átformálni. Meyerhold 1906-ban találkozott Georg Fuchs *Die Schaubühne der Zukunft (The Stage of the Future)* című írásával, ami hatást gyakorolt művész munkájára.

Meyerhold, megtartva a proscéniumnyílást, a színházi teret saját elképzelései szerint alakította át: eltávolította a függönyt és a rivaldafényt, mély előszínpadot épített, valamint szerkezetes (nem festett, tehát ebben a jelentésben valószínűleg nem illuzórikus) díszletet alkalmazott.¹⁶³ (Braun, 2016, 25.)

Meyerhold a következő két évben a *Petersburg Színháznál* dolgozott rendezőként és színészként. Rendezéseiben ebben az időszakban előszeretettel használta a Georg Fuchs

¹⁶² (...) *I must say that this work represents the most tremendous thing ever done anywhere for the theatre...if this can be done. I am sure that the decor alone (reproducing, as it will, the awe-inspiring atmosphere of a Gothic cathedral interior, such as none of the New York churches can approach) will cause the greatest astonishment and interest.* (...) (Aronson, 1970, 40.)

¹⁶³ (...) *Meyerhold experimented with a number of these innovations during a season by the Fellowship at Poltava in June and July. In several productions (including Ibsen's Ghosts) he removed the front curtain, built a deep forestage and employed a single, constructed (not painted) setting. Also, he introduced the expressive dance-like movements of the Japanese theatre.* (...) (Braun, 2016, 25.)

által proponált ún. *relief színpadot* a nézők és a színpad kapcsolatának megteremtésére. Ezen kívül számos kísérletet tett a nézőtér-színpad egyesítésére.

Ezek közül a kísérletek közül az egyik az 1910 őszén megnyitott *Tower Theatre* színházi tere volt. A hely Vyacheslav Ivanov költő lakásában helyezkedett el, és valószínű, hogy lakásszínházi formában működött. A térben a színpad és a nézőtér is azonos szinten voltak, és a járások a nézők között vezettek. A szűk, intim tér, és a járások ilyenén elhelyezkedése kísérlet volt a nézők-játszók közti távolság feloldására (Aronson, 1977, 103.)

Meyerhold másik kísérlete a *House of Interludes* (korábbi *Skazki Színház*) terének átalakítása volt Szenpétervárott. A tér egy kabarészínpad beosztásának felelt meg, ahonnan a rivaldafényt eltávolították, lépcső vezetett a színpadról a nézőtérre, ahol székek és asztalok helyezkedtek el. Meyerhold az ide tervezett darabjaiban a színjátékot kiterjesztette erre a nézőtér területére is. A *Columbine's Scarf*¹⁶⁴ (1910) például az esküvői vendégeket az egyik szereplő a nézőtér asztalai körül vezeti vad táncba (Aronson, 1977, 103.)

Egy másik színház, az *Alexandrinsky Theatre* terében, a Molière *Don Juan* (1911) című darabban Meyerhold a poltavai színházhoz hasonlóan eltávolította a függönyt és a rivaldát, ezen kívül a nézőket végig nézőtéri fényben tartotta az előadás alatt. Ugyanitt a *Fairground Booth* (1914) című darabban az előadók a nézők közé narancsokat dobáltak az előadás közben. Ezekben a darabokban a nézők nem voltak részvételi státuszra invitálva a játszók által, tehát, az előadás alatt végig hangsúlyozott volt az előadás színházi jellege (Aronson, 1977, 103-104.)

Érdekessége Meyerhold munkáinak, hogy míg folyamatosan kísérletezett a nézők-játszók viszonyának megváltoztatásával, mégis, George Fuchs-hoz hasonlóan ragaszkodott a proscéniumnyílás architekturális jelenlétéhez.

10. Kukucska-doboz (kukucska-színpad) típusú színház tér

10.1. Polgárosodó városok színházépületei

A *The Grand Theatre*¹⁶⁵ vagy Charles Garnier *Palais Garnier* színházi tere¹⁶⁶ már a

¹⁶⁴ Arthur Schnitzler, *The Veil of Pierette* című darabjának adaptációjában

¹⁶⁵ *Grand Theatre, National Opera of Bordeaux*, Place de la Comédie, 33000, Bordeaux, France, nyitás: 1780.04.07 https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=Grand%20Theatre&filter%5Bcity%5D=Bordeaux&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=1012 Letöltve 2018.08.29)

¹⁶⁶ *Paris Opéra, Opéra de Paris, Opéra Garnier*, Place de l'Opéra, 75009, Paris, France nyitás: 1875. <https://www.theatre-architecture.eu/db.html?personId=1053&theatreId=387> Letöltve 2018.09.08)

polgárosodó városok színházépületeinek jellegzetességeit hordozza magán. (XXIX. tábla és XXX. tábla) A színpad proscéniumnyílással keretezett, a nézőtér enyhe U alakban öleli körül a színpadot. Az eddig ismert páholyokat felváltották az erkélyek, ahol már egyszerre 8-10 embernek volt lehetősége helyet foglalni: ezzel a nézőtér szerkezete intenzív társas együttlétre adott lehetőséget.

A XVIII. században elkezdődött folyamat, amikor a színpadi kétpontos perspektíva használata a centralizált egyfókuszú arisztokratikus nézőpont megszűnését eredményezte, a XIX. század második felében már a polgárosodó társadalom többfókuszú nézőpontját tette lehetővé a színházépületekben. (Hannah, 2019, 64.) A nézőtér lehetővé vált nemcsak a színpadi látvány szemlélésére, hanem egyfajta állandó társadalmi publicitás állandó jelenlétére.¹⁶⁷ A polgárosodó társadalmaknak ezt az igényét Garnier maximálisan figyelembe vette és felhasználta a *Palais Garnier* tervezésekor.

10.2. Barokk alapmodell

Antonio Galli Bibiena *Teatro Scientifico* színházépületének színpada¹⁶⁸ (XXXI. tábla) már a barokk színházépítészeti időszak díszes, páholyokkal rendelkező terének jellegzetességeit hordozza magán. A színpadot U alakban körbeölelő nézőtéri páholyok centrumában, pontosan szemben a színpadi látvány fókuszával egy miniatűr "színpad", a királyi páholy helyezkedett el, uralva ezzel a teljes nézőteret és leképezve a kor hatalmi társadalmi reprezentációs viszonyait (Hannah, 2019, 60.)

A barokk színházi modell, megtartva, és gazdagon továbbfejlesztve a színpad és a nézőtér dekorativitását, a XVI. század végétől az elkövetkező körülbelül 300 évben az európai színházak alapmodellje lett (Hannah, 2019, 64.) Az idők folyamán az alapmodellbe installált ipari-technikai fejlesztések (színpadtechnikai - és ipari újítások: világítás, fűtés, stb.) komplex, industrializált egységgé tették a proscéniumnyílás mögött húzódó színpadi teret (Hannah, 2019, 66.)

¹⁶⁷ (...) *The balconies were integrated into an equally ornamental proscenium arch that often contained boxes of spectators who were more focused on the auditorium than the stage. (...) Light from sconces on the balcony fronts and shimmering chandelier (...) integration of humanity and décor: where social participants formed a supplement décor. Wolfgang Schivelbusch maintains that, although the installation of gas lighting in the early 19th century facilitated more dramatic control and contrast between brightly lit stage and dimmed auditorium, the audience was never plunged into darkness because a certain amount of light was necessary for the social effect of spectatorship. This "social desire to see and be seen" was most conspicuous in the opera box as repeated yet discrete space within a distracted world of spectatorship. (...) (Hannah, 2019, 60.) (Schivelbusch, 1988, 209.)*

¹⁶⁸ *Teatro Scientifico Bibiena*, Via Accademica 47, 46100 Mantova, Lombardia, Italy, épült: 1767-1769, nyitás: 1769.12.03 https://www.theatrchitecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=Teatro%20Scientifico&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreid=872 Letöltve 2018.08.28

10.3. Reneszánsz elődök

Az Andrea Palladio tervezte *Teatro Olimpico*¹⁶⁹ (XXXII. tábla) tekinthető az első reneszánsz, színházi játék céljára emelt színházépületnek. Palladio az antik színházak szerkezetét tanulmányozta tervezése során, amelynek eredményeképpen, épülete egy római típusú színházra emlékeztető térhez hasonlít félköríves, lépcsőzetes nézőterével. A színpad tulajdonképpen egyetlen keret, az alacsonyan megemelt színpadi tér egy keskeny, széles sávban teszi lehetővé a színpadi játékot. A színpad mögött, a frontálisan látható architektúrát a Vincenzo Scamozzi tervezte festett-épített illúzió folytatja.

Palladio tanítványa, Vincenzo Scamozzi által tervezett *Teatro all'antica*¹⁷⁰ (XXXIII. tábla) színházi tere a *Teatro Olimpico*-hoz képest jóval mélyebb és keskenyebb. A nézők erősen ívelt, félkörívben emelt, lépcsős nézőtéren foglaltak helyet.

A nézők mindkét esetben passzív szemlélői voltak a játéknak, és a két tér – játszóké és nézőké – határát nem törte meg a színpadi játék.

¹⁶⁹ Teatro Olimpico, Piazza Matteotti 1, 36100 Vicenza Veneto Italy, épült: 1580-1585, nyitás: 1585. 03. 03. https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=Teatro%20Olimpico&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreId=372 Letöltve 2018.09.04

¹⁷⁰ Teatro all'antica, Via del Teatro, 46018 Sabbioneta, Italy, épült: 1588-1590, nyitás: 1590. <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=374> Letöltve 2018.08.28

Mestermunka ismertetése

Mint láthattuk, a *hely-specifikusságnak* jelenleg sokféle megfogalmazása, felfogása létezik. A *hely-specifikusság (site-specific)* színházi értelmezése szerint minden előadás, ami nem színházi használatra tervezett térben (színházon, színpadon) játszódik, az a *hely-specifikusság (site-specific)* kategóriába tartozik. A szigorúbb értelmezés szerint csak, és csakis az nevezhető *hely-specifikusság (site-specific)* előadásnak, ami egy adott helyszínre készül, és az adott téren kívül más helyszínre nem adaptálható. Ez nem elsősorban fizikai korlátra vonatkozik, hanem azt jelenti, a helyszínen létrejövő előadás olyan szorosan kapcsolódik a *hely szelleméhez*, és annak különböző jelentésrétegeihez, hogy ha kiemeljük onnan, alapvetően változik meg (vagyvész el) az előadás jelentése.

Doktori mestermunkámban ez utóbbi értelmezést tekintettem kiindulópontnak. Olyan *hely-specifikus (site-specific)* előadást akartam létrehozni, ami elválaszthatatlan attól a színházon kívüli helyszíntől, amiben fizikailag játszódik. Ez az elhatározás magával vonzotta a ma, Magyarországon, tradicionálisnak tekintett tervezői attitűdtől való alapvető eltérést. Mindez a scenográfia, a színházi tervezés fogalmának kitágítását vonzza maga után.

A tervezésben tehát teljesen ismeretlen utat és módszertant kellett bejárnom. A kutatás módszertanát illetően az is világossá vált számomra (miközben paradox módon saját magamat is kívülről figyeltem, mit is csinálok tulajdonképpen), hogy az úgynevezett *“Practice based research” (PaR)* típusú kutatás módszertanával dolgoztam. Ez nagyon tömören azt jelenti, a kutatott anyag a művészeti alkotáson keresztül egy átadható tudásbázist hozott létre. A két dolog szorosan összefügg, tehát a létrejött alkotás nélkül a kutatás nem érthető. Mivel a helyspecifikus színházi forma jelenleg nem elterjedt Magyarországon, ezért az alkotás közben és ideje alatt meg kellett keresnem azokat az elődöket, akik kísérletet tettek már arra, hogy ismeretlen helyet *“szólítsanak meg”* és a feltárt anyagból performatív eseményt hozzanak létre.

A folyamat leírását fontosnak tartom, de mivel nem szeretném a szöveget a tervezés részleteivel terhelni, ezért ennek részleteit a *“Függelék”*-ben olvashatják el.

A helyszín:

A tervezés, a mestermunka választott helye egy elhagyott aluljáró Budapesten. Azért különleges, mert bár elhagyott, de a város forgalmas központjában, a Ferenciek terén található. A frissen felújított felszíni környezet és az ugyancsak felújított metró-aluljáró mellett a választott helyszín közvetlen szomszédságában (a Katona József Színházhoz kifutó és a közvetlenül az Erzsébet hídnál található) aluljárókat teljesen megszüntették, betemették. Most, 2019 kezdetén nem tudni, hogy ennek az aluljárónak teljes rekonstrukció

vagy megsemmisülés lesz a sorsa: a jelenleg folyamatban levő Párizsi Udvar felújítása után ez majd valószínűleg kiderül.

Jelenlegi állapot:

Az aluljáró jelenleg nyomasztóan koszos, elhagyott, a kirakatok üresek. Sok helyen a fülkét felfeszítették, azokban szemét és építkezési törmelék halmozódott fel. A felfeszített fülkét szegecselt lemezzel vagy OSB lappal pótolták.

Jellemzően, a hajléktalanokon és az akusztika miatt gyakran megforduló utcazenészekon kívül nem áll meg senki, mindenki csak keresztülhalad rajta.

Történet:

Az aluljárót 1972-ben kezdték el építeni. 1976. augusztus 20-án, az akkor *Új Kenyér Ünnepe*nek nevezett állami ünnepre adták át.

Dizájn:

A tér belsőépítészeti kialakítása a kor legmodernebb technológiáit és dizájnát ötvözte. Padlótól a mennyezetig tartó edzettüveg portálok, krómozott zsanérok, öntöttüveg fogantyúk kápráztatták el az akkori közönséget. Több üzlethelyiség is megtalálható volt az egyes fülkékben, a szemközt levő oldalon telefonfülkék tették csillogó, nyüzsgő *shopping centerré* az akkori teret.

A kérdés, ha esetleg most felkerül, jogos: ez mind rendben van, de hogy jön ide *Kiss Pál Lukács*, ki ő egyáltalán, és miért került az aluljáróba? Miért van ennek jelentősége egyáltalán?

Kiss Pál Lukács az Apukám, és az alkotás egy pontján lényeges szerepe lett neki, és Anyukámnak a mestermű végleges formájának kialakításában. Ahhoz, hogy ezt megérthessük, szükség lesz a továbbiakban az alkotási folyamat, a megközelítés módjainak megértéséhez. A következőkben ezt szeretném kifejteni.

Az alkotói megközelítés módjai:

Kezdetől fogva nyilvánvaló volt, hogy a speciális helyszín a tradicionális tervezői megközelítéstől eltérő alkotói módszert kívánt. A kérdés azonban az volt, hogy mi ez az eltérő módszer? Nincs ugyanis olyan tervezői tradíció, ami alternatívát kínálna a – jelen esetben – külső, specifikus helyszínre történő tervezésre vonatkozóan.

A másik probléma az volt, hogy az aluljáró jelenlegi állapotában csak áthaladásra alkalmas, ezért szem előtt kellett tartani, hogy az ott létrejövő "tér-dizájn" nem lehet sűrű szövetű. Ez alatt azt értem, alkalmatlan a hely egy tömörszerű tér-tervezésre, ezért a megszülető tervnek az átmeneti, laza szövetű tér-terv felé kellett haladnia.

Alternatívát jelentettek a színháztörténet során több évszázadban is felbukkanó *preambulatory*, azaz *sétálva játszódó* előadás térszervezési formái. Itt persze további kérdéseket vetett fel, hogy melyik elem lesz a mozgó és melyik a statikus: a nézők vagy a térben megjelenő értelmezés (a tervezett térdizájn).

A probléma ezen a ponton gyümölcsöző kapcsolatba került a kutatással: ott ugyanis *Michel de Certeau* és *Marc Augé* a tér specifikusságára vonatkozóan tett megállapításai a tervezés sok bizonytalanságával szemben egyfajta értelmezés biztonságát teremtették meg. *de Certeau* szerint a séta, a fizikai elmozdulás a hely hiányát jelenti. Az állandó mozgásban levő városi szövetben a sétáló, mindig a statikustól való elmozdulás, cselekvés állapotában van, ezért a statikus hely az ő esetében gyakorlatilag nem létezik, hiszen az elmozdulása azonnal felülírja azt (Kaye:5).

Augé két fontos dolgot állapít meg ezzel a kérdéssel kapcsolatban. Az egyik szerint: *'Amennyiben a hely identitást, viszonyokat és történetiséget feltételez, a tér, mely sem identitást, sem viszonyokat, sem pedig történetiséget nem implikál, nem-helyet hoz létre'*. Véleménye szerint a *nem-hely* a helyen való áthaladással (*'passing over'*) jöhet létre (Kaye: 9). *'Az utazó tere tehát ebben az értelemben a nem-hely archetípusa'* (Augé: 52).

A városi *köztéri szövet* alapadottsága tehát az állandó mozgás miatti *nem-hely* állapot. Ebben az állandó mozgásban kellett egy *"identitást, viszonyokat és történetiséget"* feltételező (felmutató) helyet létrehozni. Mindebből az következett, hogy egy olyan aspektust kellett a térből (az aluljáróból) megragadni, ami a térből helyet, egy művészeti eszközzel felmutatott állapotot hoz létre. Nyilvánvaló, ennek a tér valamilyen -történeti, szociológiai, társadalmi stb. - jelentésrétegéhez kellett kapcsolódnia. Másrészt figyelembe kellett venni az aluljáró fizikai és funkcionális adottságait – az áthaladás állandó kényszerét – ami kérdésként vetette fel a művészeti *"felmutatás"* időtartamát: mennyi ideig lehet az ott áthaladó embert (nézőt) feltartani? Hogyan, milyen eszközzel lehet a néző áthaladását a művészi befogadás érdekében lelassítani?

A létrehozott alkotásnak, a mestermunka végleges formájának az *Én sem élek másképp, mint ti* címet adtam. Ez egy performatív térinstalláció terve, amit a dolgozathoz leadott dokumentáción tekinthetnek meg. A terv alapvetően egy *preambulatory*, azaz *sétáló* előadás: a FUGA Trezorjából indul, majd az aluljárón át visszakanyarodik ugyancsak a FUGA helyszínére.

Az aluljáróban, három darab, kameraállványra helyezett doboz található: ezekben víztiszta plexire nyomtatott, egymáson áttűnő képeket (fotókat) láthatunk. A képek a hatvanas évek elejétől a hetvenes évek végéig készültek. Minden egyes állványnál, *"stációnál"* egy-egy, dramaturgilag összerendezett interjúrészletet hallhatunk. Az egyes szövegek laza kapcsolatban vannak a dobozban elhelyezett képekkel. A dobozon keresztül egyszerre láthatjuk a doboz mögött ott és akkor elhaladó embereket, a mozgatható plexiket és hallhatjuk a szöveget.

Az installáció alapvető kérdései:

A következőben az installáció egyes elemeiről FAQ-szerű rendszerben szeretnék írni. Ezek a tervezés során a számomra leglényegesebb kérdések voltak.

Miért állványok találhatók a térben és nem egy komplex térinstalláció?

Az aluljáró tere jelenlegi, elhagyott állapotában alapvetően áthaladásra alkalmas csak. Olyan térdizájt akartam tervezni, ami ebben az áthaladásban nem tömörszerű, hanem laza szerkezetű egységet képez. Az aluljáró elhagyott épület mivolta hasonló problémát vet fel, mint egy archeológiai rekonstrukciós területé: minden, ami oda “idegen anyagként” bekerül, kapcsolatba lép azzal a anyaggal (koszos üvegportálok, elkorhadó fémzszerkezetek stb.) ami ott alapadottságként megtalálható. Az új anyag (a térdizájt) kapcsolatot hoz létre az eredetivel (az aluljáróval). Azt akartam, hogy ez az új anyag áttört legyen, ne “hasítson” ki a térből egy darabot.

Miért ilyen hétköznapiak a dobozok?

A *Prezenoszkóp Kiterjesztett Valóság Doboz* valójában nem létezik. Bármit kinevezhetek erre a célra, mivel a színház “varázsa” a felkínált performatív helyzet idejére fenntartja a tárgy és a hordozott jelentés közti kapcsolatot. Ezért választottam teljesen hétköznapi cipősdobozokat. Azt akartam jelezni – bármi legyen is a hordozó “teste” –, hogy ez tulajdonképpen egy szűkített fókuszú lencse, amin keresztül láttatni engedek valamit: egy “Host” terében egy “Ghost” földi porhüvelyet.

Miért ezek a fotók szerepelnek? Miért mozgatható plexire vannak nyomtatva?

A fotók egy része saját családi, másik része a Fortepan (www.fortepan.hu) anyagából gyűjtött. A fotók a szöveg elhangzása alatt mozgatható, többféle jelentést tartalmat hordozhatnak. Mindig az adott nézőtől függ, melyik plexit (“layer”) milyen sorrendben mozditja meg. Ezáltal nem lesz két egyforma “jelenetsor”: minden néző a saját jelentését alakítja ki.

A plexi-layerekre inspirálóan hatott a 70-es években virágkorát élő *diaporáma*, valamint az ugyancsak akkor népszerű diafilmvetítő technikája.

Kérdés volt, melyik plexi-layer milyen hosszú (hány centiméter). A családi fotók layerei sokkal hosszabb idő alatt nézhetők végig: ezek a szereplők mindig, mint egy “árnyék” vannak jelen a történelmi helyzetet exponáló képek mellett.

Miért ez a szöveg hangzik el?

Ez a McLucas-i értelemben vett “Ghost”, egy “foreign pollutant”. A két egység: az aluljáró “Host”-ja és a történetek a “Ghost” együtt, a performatív esemény ideje alatt sajátos, egyedi jelentést hoz létre. Személyessége teszi egyedivé a teret ott és akkor, arra az időre.

Miért “Én sem élek másképp, mint ti” a projekt címe?

Ennek az az oka, hogy az interjúk alapján azt gondoltam: a két “főhős” állandó kényszerpályán mozgott annak a politikai rendszernek a keretei közt. A projekt címe erre a helyzetre utal: nem változott ez ügyben semmi.

Írás közben végig azon morfondíroztam: vajon hogyan tudom több év kutató- és alkotómunkáját úgy részekre szedni, hogy összerakva értelmes, egymással összefüggő egészé váljanak?

Több fókusszal kellett egyszerre dolgoznom: a mestermunka készítése közben - és keresztül napvilágra került kérdéseket egy idő után össze tudtam kapcsolni a szakirodalomban megtalált elődök kétségeivel és dilemmáival, a kutatási módszertan vizsgálata során egyre világosabban álltak össze egy, szinte újnak számító, és ezért sok, kiforratlan kérdéssel körülvett alkotói kutatás (*PaR – Practice based Research, PAR Performance as Research*) keretei. Ugyancsak a szakirodalmi kutatás közben világossá vált a színházépület elhagyásának folyamata a saját munkáimban is és mindennek végén a mestermunkában egy rendkívül izgalmas terület a *“város mint színtér”* nyílt meg előttem.

A kutatás során több olyan határkövet le tudtam rakni, amihez most így, hogy ezt a dolgozatot elkészítettem, vissza tudok térni: a már előbb említett *“város, mint színtér”*, az *antropológia-helyspecifikus színház* kapcsolata, a *helyspecifikus színház-néző kapcsolatának vizsgálata* akár a mestermunka helyzetének újraértelmezésében, *az imerzív színház további alkotói lehetőségei*, mind egy következő kutatás képét vetítik előre.

Azt hiszem, éppen ezek miatt egy kutatást igazán soha nem lehet lezárni, hanem csak összefoglalni és egy következő határkő alatt körülnézni: vajon milyen izgalmas *“fauna”* rejlik alatta?

Felhasznált irodalom

Alston, Adam. (2016), *Beyond Immersive Theatre, Aesthetic, Politics and Productive Participation*, London: Palgrave Macmillan.

Auget, Marc. (2012), *Nem-helyek, Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába*, ÉDITIONS DU SEUIL, 1992., Elmegyakorlat, Budapest: Múcsarnok könyvek.

Aronson, Arnold. (1977, 2018), *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor, London: UMI Research Press.

Artaud, Antonin. (1985), *A könyörtelen színház*, szerk. Vinkó József, Budapest: Gondolat Kiadó.

Barba, Eugenio. (1965), *Theatre Laboratory 13 Rzedow*, "Tulane Drama Review", vol.9 n.3, New Orleans 1965, pp. 153-165.

Birch, Anna. (2004), *Staging and Citing Gendered Meanings: A practice-based research study of representational strategies in live and mediated performance*, PhD. thesis, London: The University of Arts.

Bishop, Claire. (2012), *Artificial Hells, Participatory Art and Politics of Spectatorship*, London and New York: Verso.

Bishop, Claire. (2006), *Participation*, London: Whitechapel Gallery and Cambridge.

ed. Borch, Christian. (X), *Architectural Atmospheres, On the Experience and Politics of Architecture*, Birkhäuser, Basel.

ed. Borden, Ian and Kerr, Joe and Rendell, Jane with Pivaro, Alicia. (2000) *The Unknow City*, London-Cambridge-Massachusetts: The MIT Press.

Black box theatre https://en.wikipedia.org/wiki/Black_box_theater Letöltve 2019.01.12

Braun, Edward. ([1979] 2016), *Meyerhold on Theatre*, (fourth edition), London: Bloomsbury. 2016.

Brook, Peter. (1996), *The Empty Space*, New York: Simon & Schuster.

Brown, Helen and Seitz, Jane and Schumann, Peter and Morris, Kelly and Schechner Richard, *With the Bread & Puppet Theatre: An Interview with Peter Schumann*, TDR (1967-1968), Vol. 12, No. 2 (Winter, 1968), pp. 62-73, Published by: The MIT Press, <https://www.jstor.org/stable/1125318>

Carlson, Marvin. (2012), *Non-Traditional Theatre Space*, in. ed. Arnold Aronson, *The Disappearing Stage*, Reflections on the 2011 Prague Quadriennial, Prague: Arts and Theatre Institute.

C. Beacham, Richard. (1993), *Adolphe Appia, Text on Theatre*, London and New York: Routledge.

Condividi, Eloisa Perone. (2015), *The Festive Theater: Georg Fuchs' Early Theater Theory*, Numero 14 FESTIVAL I, 2015. August (<http://www.spaziofilosofico.it/en/numero-14/5633/lavvenimento-teatrale-come-festa/> Letöltve 2018.07.15)

Craig, Edward Gordon. (1919), *The Theatre—Advancing*, Boston: Little, Brown & Company. <https://archive.org/details/theatreadvancin00craigooog/page/n8> Letöltve 2019.01.11

Craig, Edward Gordon. (1913), *Towards a new theatre; forty designs for stage scenes*, London, Toronto: J.M. Dent & sons, ltd. <https://archive.org/details/cu31924026417984/page/n29> Letöltve 2019.01.12

Cresswell, Tim. (2004), *Place, A Short Introduction*, USA: Blackwell Publishing.

Cziboly, Ádám – Bethlenfalvy, Ádám. (2013), *Színházi nevelési programok kézikönyve, Magyarország 2013.*, Budapest: L'Harmattan Kiadó.

Davis, R.C.Ronnie. (időjelzet nélkül), *From Gurreilla Theatre to Social Sculpture*, <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/fromguerillatheatreto-socialsculpture>, Letöltve 2019.01.10

de Certeau, Michel. (1984) *The Practice of Everyday Life*, Translated by Steven Rendall, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Deborg, Guy. ([1992] 2006), *A spektákulum társadalma*, fordította Erhardt Miklós, lektorálta Beke László, Budapest: Balassi Kiadó. Tartóshullám sorozat.

Dewey, John (1987). *Art as Experience*. The Later Works of John Dewey, 1925-1953. Volume 10: 1934, Edited by Jo Ann Boydston Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Dewsbury, John-David Charles, (2000) *Theatre the empty space, a thought performance after Gilles Deleuze*, University of Bristol, Faculty of Social Sciences, PhD. thesis

Djavaherian, Negin. (időjelölés nélkül), *Not Nothingness: Peter Brook's "Empty Space" And Its Architecture* (unpublished Ph. D, McGill University, 2013.

(https://mmkampus.com/2018/05/03/on-peter-brook-and-temporality-in-theatre-architecture/#_ftn1 Letöltve 2018.10.12)

Dymock, Elizabeth. (2010), *Frederick John Kiesler _ Endless theatre*, Monday, August 16, 2010. <http://elizabeth-studio4-2010.blogspot.com/2010/08/frederick-john-kiesler-endless-theatre.html> Letöltve, 2018.07.18

Egenter, Nold. *Otto Friedrich Bollnow's Anthropological Concept of Space, A revolutionary new paradigm is under way*, <http://home.worldcom.ch/negenter/012BollnowE1.html> Letöltve,2017.03.02

Eisenstein, S.M. (1949), *Film Form*, New York: Harcourt Brace and Co.

translated by Ellis, William Ashton. ([1896] 1966), *Richard Wagner's Prose Works*, Vol.5, (*Actors and Singers*), 320-40. New York: Broude Brothers, 1896., Reprinted from the 1896 edition by arrangement with Routledge & Kegan Paul Ltd., Printed in U.S.A.

Esslin, Martin. (1977), *Max Reinhardt: High Priest of Theatricality*, *The Drama Review: TDR* Vol. 21, No. 2, Theatricalism Issue (Jun., 1977), pp. 3-24, The MIT Press, https://www.jstor.org/stable/1145120?read-now=1#&seq=1#page_scan_tab_contents Letöltve 2018.07.12

Field Andy. (2008), '*Site-specific theatre'? Please be more specific*', *The Guardian*, 2008.02.06, <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2008/feb/06/sitespecifictheatrepleasebe> Letöltve 2018. 05. 25.

Fischer-Lichte, Erika. (2009), *A performativitas esztétikája*, Budapest: Balassi Kiadó.

Foucault, Michel. ([1984] 2004), *Dits et écrits 1984, Des espaces autres*, (előadás jegyzete, Cercle d'études architecturales, 1967. március 14.), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n " 5, 1984. október, pp. 46-49. Foucault ezt a Tunéziában, 1967-ben írott szövegét - egy előadáshoz készített jegyzetet - csak 1984 tavaszán engedte - revízió nélkül - nyomdába. Fordította: Erhardt Miklós.

ed Frieze, James. (2016) *Reframing Immersive Theatre, The Politics and Pragmatics of Participatory Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ed. Giannacchi, Gabriella, Kaye, Nick and Shanks, Michael. (2012) *Archeologies of Presence, Art, performance and the persistence of being*, London and New York: Routledge.

Gododdin, Cardiff (Brith Gof), (PG 5/1/1.) Plans of Gododdin (Cardiff), (PG 5/1/2.) Plans of Gododdin (Cardiff), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kéziratok

Gododdin, Glasgow (Brith Gof), (PG 1/1.) Ground plans and section plan of Gododdin (Glasgow) (PG 1/2.) Production workbook of Gododdin (Glasgow), (PG 4/2.) Draft workbook and venue information of Gododdin (Hamburg), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kéziratok

Gododdin, Hamburg, (Brith Gof), (PG 4/) Scenography, Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kézirat

Grotowski, Jerzy. (1999), *Színház és rituálé. Szövegek 1965-1969*, Pozsony és Budapest: Kalligram Kiadó.

Haern, (Brith Gof), (PF 1/4.) Texts/scripts (PF 1/7.), Stroyboards (PF 1/9.) Research material, (PF 1/16.) Scenography, (PF 1/18) Devising notes: venue, set and scenography, (PF 1/19) The Seven Architectures, Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kéziratok

Hannah, Dorita. (2019), *Event-Space, Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*, London and New York: Routledge.

Harvie, Jen. (2009) *Theatre & City*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Houellebeque, Michel. (2010), *A térkép és a táj*, ford. Tótfalusi Ágnes, Budapest: Magvető Kiadó.

Holtorf, Cornelius. ([2007] 2009), *Archeology is a brand! The Meaning of Archeology in Contemporary Popular Culture*, London and New York: Routledge.

szerk. Horváth Kata, Deme János. (2009), *Színház és pedagógia, Elméleti és módszertani füzetek 2., Társadalmi performansz, Színházi nevelés mint társadalmi performansz*, Marczibányi Téri Művelődési Központ: NKA.

Howard, Pamela. (2002), *What is scenography?* London and New York: Routledge.

Irwin, Kathleen. (2009), *The Ambit of Performativity, How Sites Makes Meaning in Performance*, Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing.

Jones, Liz Hughes. (X) *Cultural Identities – origins, syncretism, cross-influences: A Welsh Perspective*, (GL/3), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kézirat

ed. Kattwinkel, Susan. (2003), *Audience Participation, Essays on Inclusion in Performance*, Contributions in Drama and Theatre Studies, Number 101, London: Westport, Connecticut, PRAEGER.

Kantor, Tadeusz. (1994), *Halálszínház. Írások a művészetről és a színházról*, Szeged: MASZK és OSZMI, Prospero Könyvek.

KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing, (1972), Festival Shiraz, Iran, Haft Tan Mountain, <http://www.robertwilson.com/ka-mountain-and-guardenia-terrace/> Letöltve 2018.10.12

Kaprow, Allan. (1998), *Assamblage, Environmentek & Happeningek*, Artpool – Balassi Kiadó – BAE Budapest: Tartóshullám.

Kaprow Allan. *Assamblage, Environments & Happenings*, http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf Letöltve 2017.07.25

Kaye, Nick. (2000), *Site-Specific Art, Performance, Place, Documentation*, London and New York: Routledge.

Lefebvre, Henri. ([2004] 2005, 2006, 2007) *Rhythmanalysis, Space, Time and Everyday Life*, translated by Stuart Elden and Gerald Moore. London and New York: Continuum

Libeskind, Daniel. (2004) *Breaking Ground, Adventures in Life and Architecture*, New York: Riverhead Books.

Lippard, Lucy, (1997) *The Lure of The Local, Senses of Place in a Multicentered Society*, New York: The New Press.

Machon, Josephine. (2009), *(Syn)aesthetics Redefining Visceral Performance*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Massey, Doren. ([2005] 2007, 2008) *For Space*, London-California-New Delhi: SAGE Publications Ltd.

McLucas, Clifford. (X), *The Host and the Ghost*, (GEA/4), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kézirat

McLucas, Clifford. (X), *The Host and the Ghost*, (GA/13), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kézirat

McLucas, Clifford. (X), *The Host, the Ghost and the Witness*, (GL/2), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kézirat

Moholy-Nagy, László. (1950), *Experiment in Totality*, New York: Harper & Brothers.
<https://ia802605.us.archive.org/10/items/moholynagyexperi007463mbp/moholynagyexperi007463mbp.pdf> Letöltve 2018.07.17

Molnár Gál Péter. (1974), *Izgága színház*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Morris, David, (2004) *The Sense of Space*, New York: State University of New York Press.

Nora, Pierre. (1989), *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire, Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter Memory. (Spring, 1989), pp. 7-24. Letöltve, 2017.03.04

Pavis, Patrice. (2013) *Contemporary Mise en Scène, Staging theatre today*, translated by Joel Anderson, London and New York: Routledge.

Perec, Georges. ([1974] 1998) *Species of Spaces and Other Pieces [Espèces d'espaces]*, London: Penguin Books Ltd.

Pérez-Gómez Alberto and Parcell Stephen. (2016), *Chora 7: Intervals In The Philosophy Of Architecture* (Montreal: MQUP, 2016) https://mmkampus.com/2018/05/03/on-peter-brook-and-temporality-in-theatre-architecture/#_ftn1 Letöltve 2018.10.12)

Pearson, Mike. (2010), *Site-Specific Performance*, Houndsmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

P. Müller, Péter. (2005), *Város és teatralitás*, szerk. N. Kovács Tímea, Böhm Gábor, Mester Tibor, *Terek és szövegek: újabb perspektívák a városkutatásban*, Budapest: Kijarat Kiadó.

Pearson, Mike and McLucas, Clifford (X), *Seminar on site-specific theatre*, (GL/10), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kézirat

Pearson, Mike (X), *The Host and the Ghost*, (GA/10), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kézirat

Pearson, Mike (X), *Experimental Theatre in Wales*, (GL/18), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kézirat

Pearson, Mike (X), *Theatre Archeology*, (GL/4), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kézirat

ed. Pitches, Johathan and Popat, Sita. (2011), *Performance Perspective: A Critical Introduction*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Rancière, Jacques. (2011), *A felszabadult néző*, Budapest: Műcsarnok Kiadó.

Read, Alan. (2000), *Architecturally Speaking, Practice of Art, Architecture and the Everyday*, London and New York: Routledge.

Ricci, Corrado. *The Art of Scenography*, in. *The Art Bulletin*, Vol. 10, No. 3 (Mar. 1928), pp. 231-257, College Art Association, <https://www.jstor.org/stable/3050731>, Letöltve 2018.09.01)

Rolland, Romain. (1918), *The People's Theatre*, New York: Henry Holt and Company. <https://archive.org/details/peoplestheatertr00rolluoft> Letöltve 2018.07.20)

Roose-Evans, James. (1970), *Experimental Theatre from Stanislavski to Peter Brook*, London and New York: Routledge.

Schechner, Richard. (1994), *Environmental Theatre, An Expanded New Edition Including Six Axioms for Environmental Theatre*, New York: Applause Theatre & Cinema Books.

Schechner, Richard. (1970), *Guerrilla Theatre: May 1970*, *The Drama Review: TDR*, Vol. 14, No. 3 (1970), pp. 163-168 (6 pages), Published by: The MIT Press, DOI: 10.2307/1144567, <https://www.jstor.org/stable/1144567>

Schechner, Richard. (1968), *Public Domain, Essays on the Theatre*, Indianapolis and New York: THE BOBBS-MERILL COMPANY.

ed. Schechner, Ricard and Wolford, Lisa. ([1997] 2006) *The Grotowski Sourcebook*, London and New York: Routledge.

Schivelbus, Wolfgang. (1988), *Disenchanted Night, The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, translated from the German by Angela Davis, Berkeley / Los Angeles / London: The University of California Press.

<https://books.google.hu/books?id=axyYOytfchAC&printsec=frontcover&hl=hu#v=onepage&q&f=false> Letöltve 2019.01.14

Scottish Arts Council, „Theatre Style: Site-Specific Theatre” Letöltve 2018.05.25

<http://www.scottisharts.org.uk/1/artsinscotland/drama/features/archive/themesitespecifictheatre.aspx>

Seton, Marie. (1960), *Sergei M. Eisenstein: a Biography*, Grove Press.

<https://archive.org/details/sergeimeisenstei00seto> Letöltve 2017.07.19.

Site-specific performance https://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_performance

Letöltve 2018.05.27

Smith, A.C.H. (1972), *Orghast at Persepolis, An International Experiment in Theatre, Directed by Peter Brook and written by Ted Hughes*, New York: A Richard Seaver Book, The Viking Press.

Strasberg, Lee. ([1934] 2002) *My Russian Notebook*, T57,1973., in.: ed. Rebecca Schneider and Gabrielle Cody, *Re: Directon, A Theoretical and Practical Guide*, London and New York: Routledge.

<https://books.google.hu/books?id=aaXdAAAAQBAJ&pg=PA49&lpg=PA49&dq=Lee+Strasberg,+My+Russian+Notebook&source=bl&ots=EJ-F-50tyF&sig=qTgzDTF0BD8b58sz5dQQmwh9OX4&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiH4fr4ienfAhUHy6QKHXdACVUQ6AEwEHoECAgQAQ#v=onepage&q=Lee%20Strasberg%2C%20My%20Russian%20Notebook&f=false> Letöltve 2019.01.11

Styan, J.L. (1982), *Max Reinhardt*, New York: Cambridge University Press.

Symbolism (arts), [https://en.wikipedia.org/wiki/Symbolism_\(arts\)#cite_note-EBS-24](https://en.wikipedia.org/wiki/Symbolism_(arts)#cite_note-EBS-24)

Letöltve 2019.01.12

ed. Suderburg, Erika. (2000), *Space, Site, Intervention, Situating Installation Art*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

Tallon, Mary Elizabeth. (1984), *Appia's Theatre at Hellerau*, *Theatre Journal*, Vol. 36, No. 4 (Dec., 1984), pp. 495-504, Published by: The Johns Hopkins University Press, DOI: 10.2307/3206737, <https://www.jstor.org/stable/3206737>

Térey János. (2014.), *Átkelés Budapesten*, Budapest: Libri Könyvkiadó Kft.

Théâtre du Peuple (The People's Theatre) https://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_du_Peuple
Letöltve: 2018.07.12.

ed. Thompson, Nato. (2012) *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. Cambridge: The MIT Press.

Thrift, Nigel. (2008) *Non-Representational Theory, Space, Politics, Effect*. London and New York: Routledge.

The Manifesto fo Tactilism, http://peripheralfocus.net/poems-told-by-touch/manifesto_of_tactilism.html 1921. Letöltve 2019.04.04

Tidworth, Simon. (1973), *Theatres: An Illustrated History*. London: Pall Mall.
<https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=374> Letöltve 2018.08.28

Tri Bywyd, (Brith Gof) (PL/3.) Photographs and slides, (PL/6.) Script and texts, (PL/9.) Proposal, (PL/12.) Devising notes: Try Bywyd, (PL/13.) Joiner photograph, (PL/17.) Illustrative materials (plan and section plan), Aberystwyth: National Library of Wales, Brith Gof and Cliff McLucas Archive. kéziratok

Tuan, Ji-Fu. ([1977] eight printing 2001), *Space and Place, The Perspective of Experience*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press.

Turner, Cathy. (2015), *Dramaturgy and Architecture, Theatre, Utopia and The Built Environment*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Weber, Samuel. (2004), *Theatrically as Medium*, New York: Fordham University Press.

White, Gareth. (2013), *Audience Participation in Theatre, Aesthetics of the Invitation*, London: Palgrave Macmillan.

White, Gareth. (2012), *On Immersive Theatre*, *Theatre Research International*, 37, pp 221-235.

White, Gareth. (2017) *Performance in the Twenty-First Century: Theatres of Engagement by Andy Lavender*, *Contemporary Theatre Review*, 27:3, 416-417.

Wiles, David. (2011), *Theatre and Citizenship, The History of Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.

Wilkie, Fiona. (2004), *Out of Place, The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*, PhD. thesis, London: University of Surrey, School of Arts.

Hivatkozott előadások

[16] Alfred Jarry, *Übü király és a magyarok, történelmi ámokfutás hangszerekkel, bábokkal egy részben*. Jékely Zoltán fordításának felhasználásával bábszínpadra alkalmazta: Kiss Csaba, Budapest Bábszínház, Budapest, bemutató: 2011. október 4. rendező: Kiss Csaba, látványtervező: Kiss Gabriella

[4] Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts* (Reuben Gallery, New York, 1959. október 4.)

[2] *Antik hősnők XXI. századi szemmel III.*, Felhasznált szövegek: Euripidész: *Média*, Göncz Árpád: *Magyar Médeia*, rendező: Krzysztof Zilinsky, látványtervező: Kiss Gabriella, Zsámbéki Katonai Bázis, Rakétahangár, bemutató: 2007. augusztus 10.

[15] Anton Pavlovics Csehov, *Cseresznyés kert*, 1999. március 16. Bárka Színház, rendező: Bagossy László, díszlettervező: Bagossy Levente

[11] *Broadway Theatre Action*, (*The Plaza Suite* group, *Forty Carats* group, the *Private Lives* group), 1967. október

[7] *Everyman*, Salzburg Festival, Cathedral Square, 1920. augusztus 22., Salzburg, Rendező: Max Reinhardt

[9] *Guerrilla Warfare*, Robert Head, *Kill Viet Kong* című művén alapult, New York City különböző területein játszották, 1967. október, Rendező: Richard Schechner

[1] *Igaz történet alapján*, komplex táncszínházi nevelési előadás, Nemzeti Táncszínház, Közép-Európa Táncszínház, Káva Kulturális Műhely, Bethlen Téri Színház közös produkciója, Rendező: Sereglei András, Látványtervező: Kiss Gabriella, Bethlen Téri Színház, bemutató: 2015.

[6] *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing*, Festival Shiraz, Iran, Haft Tan Mountain, 1972. Rendező: Robert Wilson

[17] Lőrinczy Attila: *Celestina avagy Calisto és Melibea tragikomédiája, pseudo-reneszánsz hisztériumjáték*, Fernando de Rojas azonos című könyvdrámája (1499) alapján, Jászai Mari Színház, Tatabánya, bemutató: 2008. november 27., rendező: Harsányi Sulyom László és Novák Eszter, díszlettervező: Kiss Gabriella, jelmeztervező: Kutas Diána

[10] *The Kent State Massacre* New York City, La Guardia Place és MacDougal and 8th Streets sarka, 1967. október

[8] *Merchant of Venice*, Velencei Biennálé, Velence, Campo San Trovaso, 1934. Rendező: Max Reinhardt

[5] *Orghast*, International Centre for Theatre Research, Festival Shiraz, Iran, 1971., Rendező: Peter Brook

[18] Schermann Márta, *Árvaáalom*, dokumentumszínház, Trafó, Trafó Nagyterem, bemutató: 2016. március 17. látványtervez: Kiss Gabriella, Schermann Márta

[3] Sergei Tretyakov, *Gas Mask*, Moscow Gas Factory, Moscow, 1924. Rendező: Sergei Eisenstein

[12] *The Legacy of Chain*,

[13] *Városi Ferenc élete és halála - leírás, összművészet a Tűzoltó utcában*, 2013. szeptember-október, Rendező: Schermann Márta

[14] Varró Dániel: *Túl a Maszat-hegyen*, Jászai Mari Színház, Tatabánya, bemutató: 2009. október 7., rendező: Tóth András, látványtervező: Kiss Gabriella, a Jászai Mari Színház és a Színház- és Filmművészeti Egyetem közös produkciója

[18] V. P. Katajev: *A kör négyszögesítése*, Jászai Mari Színház, Tatabánya, bemutató: 2008. január 11. Thália Színház, Stúdiószínpad, rendező: Koltai M. Gábor, látványtervező: Kiss Gabriella

Művészet mint kutatás módszertana

Absztrakt

A tanulmány célja szakirodalmi kutatás alapján feltérképezni a *művészetalapú kutatás* kereteit, területeit, kérdéseit. A tanulmány nem átfogó határkijelölésre és definíciókra törekszik, hanem célja sokkal inkább, egy jelenleg még vitatott terület kérdéseinek feltérképezése. A tanulmány a művészeti alkotómunkán alapuló, tudományos igényű fellépő kutatás (*Art as Research*, PaR (*Practice as Research*), PAR (*Performance as Research*), PARIP (*Practice as Research in Performance*)) kereteit vizsgálja.

Miért jött létre a tanulmány?

Az EFOP pályázat keretén belül lehetőség nyílt alkotói kompromisszumokat és együttműködéseket vizsgálnom. Az esettanulmányok készítése közben – amelyek filmes és színházi, különböző, rendkívül izgalmas együttműködési formákban megvalósuló kooperációk voltak – nagyon megragadott maga az *alkotói folyamat*, aminek a működését megfigyeltem. Arra lettem figyelmes, hogy az alkotás rendkívül fluid: nehezen ragadhatóak meg olyan általánosan érvényes sarokpontok, amelyekről utána alkotói módszerként beszélhetünk, és a létrejövő *mű*, az *artefaktum*, a performatív alkotói folyamatokban nem állandó, hanem minden *ismétléssel változik*.

A kutatás motivációjának másik oka az EFOP kutatás ideje alatt elkészült doktori disszertációm és a hozzá kapcsolódó mestermunka kapcsán felmerült kérdések voltak. Az írás és alkotás közben folyamatosan visszatérő kérdés volt számomra, mit jelent a *művészet mint kutatás*? Mi különbözteti meg – ha meg lehet egyáltalán különböztetni – a művészeti kutatást egy műalkotás létrehozásához fűződő alkotói kutatástól? Hogyan lehet a kutatás folyamán *közvetíthető tudástartalmat* létrehozni? Hogyan lehet ezt a tudástartalmat közvetíteni, ha annak *elválaszthatatlan része* az alkotási folyamat? Hogyan dokumentálható mindez? Mit tekinthetünk egyáltalán *műalkotásnak*, ha időalapú művészeti ágról van szó?

A doktori kutatásom alatt a legfontosabb felfedezésem az volt, hogy nem tudok másképp, csak a művészeti alkotómunkámon keresztül gondolkodni. Viszont, mivel ez személyes reflexiókat és széles körű, nagyon gyakran homályos megérzéseket tartalmazott, a doktori képzésem alatt és a disszertáció írása közben sokat foglalkoztatott, hogyan tudom a gondolataimat, a felvetéseimre adott válaszokat úgy megfogalmazni, hogy azok tudományos közegben érthetőek legyenek? A kutatás folyamán végig a művészeti alkotás vezetett, ezért biztos voltam benne, hogy a kutatásomat erre kell építenem és ezt a folyamatot kell megtanulnom artikulálni.

Az előbb leírtak kérdések végtelen sorának tűnhetnek, de a doktori kutatás, a módszertani szakirodalmi kutatás és az esettanulmányok egymásba és összefonódva a teljes folyamat megértését, egyfajta rálátást eredményezték. Jelen tanulmányban ezek eredményeit szeretném exponálni. A vezető szál a címben feltüntetett művészetalapú kutatás metódusai lesz, ezeket egészítem ki a másik két terület releváns részeivel.

Kifejtés

A művészeti alkotási folyamathoz kutatni nem ugyanaz, mint művészeti kutatást végezni

Minden művészeti alkotási folyamat *egyben* kutatási tevékenységet is jelent. A kutatást a gyakorlat, a praktikum, az alkotási folyamat viszi előre. A kutatás végeredménye a műalkotás, az *artefaktum*. Az *artefaktum* ebben az értelemben a művészet tudásformájának felel meg (Scrivener, 2002, 1.) A jelenlegi tudományos igényű kutatás egyik alapbázisa, hogy a létrehozott tudás egyértelmű keretek közt közvetíthető, továbbadható. Hogyan tud azonban, az alkotó egyéni szubjektivitását magán hordozó tudásforma, az *artefaktum* olyan tudásbázissá válni, ami ugyanazt a tudást tudja az összes befogadó számára közvetíteni? A kérdésben alapvető ellentmondás feszül, ugyanis a művészeti artefaktumok alapjellemezői közé tartozik, hogy önmagukon túl többletjelentést, többszörös, vagy következtelen jelentést, jelentéseket hordoznak, és ennek megfelelően egyéni jelentést/jelentéseket keltenek a befogadó szemlélőben, annak egyéni értelmezése szerint (Scrivener 2002, 6.) Az így keletkezett tudást a sokszoros többletjelentés és a befogadók egyéni értelmezése miatt ebben az esetben nem nevezhetjük olyan *tudásbázisnak*, ami *mindenki* számára egyformán elérhető és megismerhető.

Ebben a tanulmányban tehát egy olyan kutatási forma feltérképezéséről van szó, ami művészeti alkotással kapcsolatos kutatás, de mégis más: nemcsak a műalkotás létrehozásával kapcsolatos kutatást jelenti, hanem valami többet. Vizsgáljuk tovább tehát ezt a kérdést, mi ez a *“több”* amitől egy kutatást *művészeti kutatásnak* lehet tekinteni? Milyen művészeti tudásbázis tehát az, aminek jelentése, az előbbi gondolatmenet szerint *egyértelműen* igazolható vagy visszaigazolható?

Ha arra koncentrálnunk, hogy az új ismeretek megszerzése által a megosztott, reprodukálható tudás jelenti a világ számára a tudásbázis alapját, akkor tulajdonképpen művészeti alkotással létrehozott új ismeretek igazolását, bizonyítási formáját keressük, mivel enélkül ezek nem illeszthetők a meglévő tudásrendszerbe. A művészeti alkotási folyamat esetében tehát egyszerre kell egy új tudást és annak igazolását bizonyítani (Scrivener 2002, 10.) Ezzel kapcsolatban Grey óvatosabban fogalmaz: szerinte a tudományos igényű művészeti kutatás tulajdonképpen az alapvető művészi kutatás kiterjesztése, viszont szerinte az választja el kettőt, hogy a tudományos igényű művészeti kutatás (amit ő majd

később *practice-led research*-nek nevez) egyszerre létrehoz (alkot) és reflektál (a létrehozott alkotásra) (Gray, 1996, 10)

Scrivener véleménye szerint a megoldást egy, az eddigiektől eltérő, gyökeresen más, új kulturális alapra helyezett kutatási módszertani megközelítés fogja adni, aminek célja egy közvetíthető tudás létrehozása és ami nem azonos az új artefaktum létrehozásának érdekében végzett kutatással (Scrivener 2002, 12.) Scrivener szerint az új típusú kutatás újfajta kulturális megközelítést hoz létre, és nemcsak a kreatív szakember artefaktum létrehozására irányuló új felfedezéseit tartalmazza. (Candy, 2006, 1-20.)

Scrivener a továbbiakban kiemeli, hogy a reprodukálható művészeti tudásbázis kérdéskörének kialakulása, legalábbis az Egyesült Királyságot tekintve, az 1990 évekre tehető. Ekkor a felsőoktatásban radikális átalakulások történtek: az addig politechnikumként működő intézmények egyetemi rangot kaptak, ezáltal egyenrangú partnereivé váltak az akadémiai és egyetemi életnek. Ennek egyik következménye volt, hogy a művészeti tevékenység, mint kutatás is pályázható lett, az úgynevezett Research Assesement Exercise-n (RAE) keresztül¹⁷¹ (Scrivener, 2002, 2.)

Az előbbi igény alapján azonban felvetődik a kérdés, hogy akkor tulajdonképpen miről is beszélünk: kutatásról vagy művészeti alkotásról? Milyen kutatási forma az, ami a művészeti alkotómunkára épül, és eredményei olyan tudásbázist hoznak létre, amelyek kulturálisan közvetíthetőek, és visszaigazolhatóak?

Visszatérve Scrivener előző gondolatmenetére az alkotás versus kutatást illetően, egy másik tanulmányban kifejti (Scrivener, 2004, 2.) a művészetalapú *kutatás (visual art research)* újfajta módszerét, aminek a kérdésben feltett célja kulturális tudásbázis létrehozása a művészeti alkotáson keresztül.¹⁷² Scrivener szerint ebben az esetben a művészeti alkotás létrehozásának körülményei, megközelítési módjai, problémamegoldásai, egyszóval *a mű létrehozását kísérő diskurzus* teremti meg az újfajta módszertant és közvetíthető tudást.¹⁷³ Scrivener ezt a típusú alkotást "*creative production*"-nak nevezi (Scrivener, 2004, 2.) Ez a típusú, tehát a *visual art research* kutatás felfedezései és eredményei a *kreatív munkán keresztül* manifesztálódnak, ezért a megértés érdekében attól, tehát *a létrejött artefaktumtól elválaszthatatlanok*.

¹⁷¹ Az 1992-es Higher Education Funding Councils közleményében már néhány tevékenységet művészeti kutatásként definiált ((HEFCE, 1996, 5.): (...) "*Research*" for the purposes of the RAE is to understood as an original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding. It includes...the invention of ideas, images, performances and artefacts including design, where these lead to new or substantially improved insights; (...)

¹⁷² (...) Scrivener (2002b) has argued that the proper goal of visual arts research is visual art, and that visual arts research should be conceived as being concerned not with original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding, but with original creation undertaken in order to generate novel apprehension. (...) (Scrivener 2004, 2.)

¹⁷³ Given the above, visual arts research can be seen as being concerned with endowing novel insights through the apprehension of and discourse surrounding artefacts. **Scrivener (op. cit.) calls this mode of research "creative production"**. (kiemelés tőlem) (Scrivener 2004, 2.)

De mit is jelent ez pontosan? Melyek a visual art research típusú kutatás jellemzői?

A *visual art research* típusú kutatás, az előző gondolatmenetet folytatva, tehát a művészeti alkotáson, a gyakorlaton (*practice*) keresztül manifesztálódik. A gyakorlati (*practice*) alapú kutatás nem teljesen ismeretlen az akadémiai szcénában, ezért érdemes most az akadémiai, *science-as-research* típusú kutatás kereteit áttekinteni. Vizsgáljuk meg tehát, mit jelent ezen kereten belül a gyakorlaton alapuló (*practice-based research*) típusú kutatás.

A kutatás akadémiai keretek közt, nagyon leegyszerűsítve, egy probléma kijelölését, a megoldások keresését és a kulturális tudásbázisba beilleszthető új személelmód, új megközelítés létrehozását célozza meg ¹⁷⁴ (Nelson, 2013, 3.) A kutatás tradicionálisan kvantitatív és kvalitatív módon jöhet létre.

A kvantitatív kutatás jellemzően deduktív megközelítést jelent: “research questions and hypotheses from theoretical models and then tests them against empirical evidence” (Haseman, 2006, 2. or. Flick, 2003, 3). (...) A kutatás eredménye legtöbbször olyan módszertani megközelítéssel jön létre, ami nem kapcsolódik közvetlenül a kutató személyes nézőpontjához. (Haseman, 2006, 2.)

A kvalitatív kutatás előnyben részesíti az induktív megközelítéseket, és ellentétben a kvantitatív kutatással, szükségszerűen magában foglalja a kutatási stratégiák és módszerek széles skáláját valamint mind a kutató, mint a résztvevők személyes nézőpontját (Haseman, 2006, 2.) Eredményei szöveges formában jelennek meg “qualitative research above all works with texts” (Haseman, 2006, 2, or. Flick, 1998, 11.) Ez utóbbi megállapítás most lényegtelennek tűnhet, de nemsokára kitérek arra, miért volt fontos ezt itt leírni.

A kvantitatív kutatás módszertana megbízhatóbb, körülírhatóbb, a kvalitatív kutatás módszertana ebből a szempontból ‘lágyabb’ és kísérletibb jellegű (Haseman, 2006, 2 or. Green 1991).

Haseman állítása szerint általánosságban elmondható, hogy a kvantitatív kutatások jellemzően nem érdekeltek az emberi kapcsolatok jelenségének feltárásában (kivéve, ha maga a vizsgálat tárgya az), míg a kvalitatív kutatások megfigyelésre épített módszereiben a gyakorlat (*research on practice*) sokszor a *tanulmány tárgyát* képezi, nem pedig kutatási módszerként szolgál (Haseman, 2006, 2.) Donald Schon megállapítása szerint ezek a gyakorlati helyzetek (*practice-based research*) alapjellemezőként a komplexitást, bizonytalanságot, egyediséget, mint alapjellemezőt hordozzák magukon (Haseman, 2006, 3. or. Schon, 1983, 14.). Haseman szerint a gyakorlaton alapuló kutatási stratégiák magukban foglalják magát a reflektív kutatói szempontot (aki rátekint a kutatásra, vagy a kutatáson

¹⁷⁴ (...) rigours of sustained academic research are driven by a desire to address a problem, find things out, establish new insights (...) (Nelson, 2013, 3.)

belüli reflexiókkal dolgozik: *reflection-inaction and reflection-on-action*) a résztvevői kutatást (*participant research*), a részvételi kutatást (*participatory research*) és az akciókutatást (*action research*) egyaránt.¹⁷⁵

Mivel ezeknek a kutatásoknak a kereteit beszűkítheti az írásban történő eredményközlés (*written outcomes*), Haseman állítása szerint radikális törekvések történtek arra vonatkozóan, hogy a gyakorlatot (*practice*) ne csak a kutatás részeként (azon belül) lehessen elképzelni, *hanem maga a gyakorlat (practice) vezesse a kutatást.*

A practice-based research típusú kutatás jellemzői

A *visual art research* típusú kutatás kereteinek tisztázása előtt a *practice-based research* típusú kutatás jellemzőinek körvonalazásával folytatom gondolatmenetemet. Ezen típusú kutatás keretei segíteni fogják az utóbbi kereteinek kijelölését.

A fent említett gondolatmenetből kiderül, hogy a gyakorlat vezette *kutatás (practice-based research)* alapvetően nem áll távol a kvalitatív kutatások kutatási módszertanától. Mind a kvantitatív, mind a kvalitatív kutatásokban a kutatás lelke a "kérdés", azaz a kutatóknak egyértelműen megfogalmazott kijelentést (kijelentéseket) kell tenniük a kutatott problémáról. A továbbiakban ezek a kérdések (és a rá adott válaszok) vezetik a kutatást. Ezek hipotézisek, amiket a kutató a folyamat során tesztl, és visszajelzést ad a kapott eredményekről (Haseman, 2006, 3.)

A *practice-based research* típusú kutatásokban azonban jellemzően a kiindulási pont nem egy előre megfogalmazott kijelentés, hanem maga a "gyakorlat szenvedélye" (Haseman, 2006, 3.), (tehát a gyakorlat, a művészeti alkotás maga) ami tulajdonképpen majd elindítja a lényeges szerepet kapó "kérdést". Ez azt jelent, hogy a kutató előbb merül el a gyakorlatban (alkot), és csak utána vizsgálja a gyakorlat során felbukkanó kérdéseket. Ennek a folyamatnak köszönhetően a felbukkanó kérdések elválaszthatatlanok a gyakorlattól, és nagyon gyakran egyéniek és idioszinkratikusak (Haseman, 2006, 3.)

Ezzel az egyéni és idioszinkratikus *outcome*-okkal azonban bajok vannak. Mivel erősen magukon hordozzák a kutató egyéni jellemzőit (és a gyakorlaton keresztül manifesztálódnak) gyakran teljesen egyéni nyelvezetet használnak. Ez azt jelenti, előfordulhat, hogy az eredmények sem a kvantitatív, sem a jóval szabadabb lehetőségeket adó kvalitatív módszerrel nem fejezhetőek ki megfelelően (Haseman, 2006, 4.) Ez a jellemző nem kedvez sem a közérthetőségnek, sem az eredmények akadémiai hálózatba történő adaptálásának.

¹⁷⁵ (...) These are practice-based research strategies and include: the reflective practitioner (embracing reflection-inaction and reflection-on-action); participant research; participatory research; collaborative inquiry, and action research. (...) (Haseman, 2006, 3.)

Mi lehet akkor a megoldás a kutatás eredményeinek közlésére?

A kérdésre egyik megoldást a *kifejezési módok körének tágítása* adja (Haseman, 2006, 4., or. Gergen & Gergen, 2003: 582—583).

(...) Investigators are invited into considering the entire range of communicative expression in the arts and entertainment world – graphic arts, video, drama, dance, magic, multimedia, and so on as forms of research and presentation. Again, in moving towards performance the investigator avoids the mystifying claims of truth and simultaneously expands the range of communities in which the work can stimulate dialogue (...) (Mary M. Gergen and Kenneth J. Gergen, *Qualitative Inquiry: Tensions and Transformations*)

Lincoln és Denzin ezt a radikális változást nevezi *“performatív turn”*-nek a kvalitatív kutatáson belül és a változás kapcsán hangsúlyozottan művészeti megnyilvánulásokon keresztüli kommunikációról beszél (Haseman, 2006, 4.) Haseman állítása szerint a *“performatív turn”* ugyan több ponton kapcsolódik a kvalitatív és kvantitatív kutatásokhoz, azonban eredményeit egy harmadik minőségben, az előző kettőtől alapvetően eltérő formában jelenteti meg¹⁷⁶ (Haseman, 2006, 5.) De mi is jellemzi ezt a harmadik minőséget? Haseman szerint az újfajta kifejezési módot a gazdag és széles körű szimbolikus forma jellemzi, amelyeket nem kötnek diszkurzivitás vagy linearitás szabályai (Haseman, 2006, 5.)

Körvonalazódik tehát egy olyan új kutatási módszertani minőség, aminek gyökerei a kvalitatív kutatás *practice-based research* hagyományaihoz kapcsolódnak (Haseman, 2006, 6, Gray, 1996, 2.) és eredményeit (*outcomes*) egy újfajta nyelvezeten, a *performativitáson* keresztül valósítja meg. Vizsgáljuk meg közelebbről ennek az újfajta nyelvezetnek a hátterét.

Az új kutatási kommunikációs forma jellemzői

Nézzük meg, milyen lehetőségeket tartogat, ha (művészeti) kutatási eredményeinket egyfajta szimbolikus formán (a *performativitáson* keresztül) mutatjuk be.

Barbara Bolt tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy alapvetően minden művészet performatív (Bolt, 2016, 130.)

A továbbiakban kijelentését két dologgal támasztja alá.

Az egyiket Dorothea von Hantelmann állítására alapozza, aki szerint nincs olyan művészet, ami nem lenne performatív: (...) “(t)here is no performative artwork because there is no non-performative artwork (...), (...) According to the terms of “the performative”

¹⁷⁶ (...) Accepting the concern of traditional qualitative researchers about the ‘performance turn’, it is possible to argue that a third methodological distinction is emerging. This third category is aligned with many of the values of qualitative research but is nonetheless distinct from it. The principal distinction between this third category and the qualitative and quantitative categories is found in the way it chooses to express its findings. (...) (Haseman, 2006, 5.)

it could thus be argued that even the most illusionistic of representational art as exemplified in trompe l'oeil painting is performative—the pictorial equivalent of speech act theory. (...) valamint (...) “makes little sense to speak of a performative artwork because every artwork has a reality-producing dimension.” (...) (Bolt, 2016, 130, or. Von Hantelmann, D. The Experiential Turn. Living Collections Catalogue. Walker Art Centre. 2014) Hantelmann szerint a művészet hasonlóan működik, mint az úgynevezett *beszédaktus-elmélet*.

A másik érvelésében, folytatva az előbbi gondolatmenetet, J.L. Austin úgynevezett *beszédaktus elméletére* támaszkodik, ami szerint a performatív beszédaktus egy olyan megnyilvánulás, amely a kinyilatkoztatás (beszéd) által nemcsak az információátvitelt, hanem magát a cselekvést is végrehajtja.¹⁷⁷ (Haseman, 2006, 6., Bolt 2016, 6.) Austin különbséget tett a *performatív* és a *konstatív* megnyilvánulások között. Ez utóbbi összhangot hoz létre a kijelentés és aközött a tény között, amit leír. A *performatív* megnyilvánulás viszont nem utal semmire, hanem közvetlen, valós hatást gyakorol, tehát amit állít, az önmaga egyben^{178 179} (Bolt, 2016, 133) Ha a kutatás eredményei ilyen megnyilatkozásokként kerülnek bemutatásra, akkor, a bemutatáson túl performatív cselekvést is végeznek, éppen ezért érdemes lenne ezeket a kutatási megnyilvánulásokat *performatív kutatásnak (performative research)*-nak nevezni, mivel az maga a performatív cselekmény (...) (Haseman, 2006, 6.)

Ha elfogadjuk azt, hogy művészet esetén performatív módon végzünk kommunikációt, az erre épülő kutatásnak is ezen a csatornán keresztül kell megnyilvánulnia. Ebben az értelemben a kvalitatív és a kvantitatív melletti új, harmadik kategóriát érdemes ezzel a jelzővel, a *performativitással* ellátni, és alapjellemzőit az erre épülő kutatás alapjaiként használni.¹⁸⁰

A performansz és a performativitás között ezen a ponton érdemes különbséget tenni, hiszen az előbb említettem, hogy ebben az esetben *jelzőként* használjuk. Judith Butler véleménye szerint a kettő közti különbség az, hogy a performansz feltételezi a szubjektum jelenlétét, a performativitás viszont vitatja a szubjektum szükségességét (Bolt, 2016, 134.) Butler értelmezésében a performativitás további alapjellemzője az ismétlés, tehát nem

¹⁷⁷ (...) The context, as Austin makes clear, is crucial to this: In these examples [“I do”; “I name this ship the Queen Elizabeth”] it seems clear that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to describe my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it...the issuing of the utterance is the performing of an action ” (...) (Bolt, 2016, 6. or. J.L. Austin “How to do things with words”, delivered as part of the William James Lectures at Harvard in 1955)

¹⁷⁸ (...) The central, most profound and enduring aspect of these lectures was Austin’s claim that certain speech utterances or productions don’t just describe or report the world, but actually have a force whereby they perform the action to which they refer. (...) (Bolt, 2016, 133.)

¹⁷⁹ (...) The performative utterance, on the other hand, does not describe anything. Performatives are never just reportage, but the utterance or production invokes a causal link between the utterance and things that happen in the world. In their capacity to be both actions and generate consequences, performative utterances enact real effects in the world. (...) (Bolt, 2016, 133.)

¹⁸⁰ Haseman szerint azonban a *practice-based research* előfeltétele a *performance as research* típusú kutatás létrejöttének (Haseman, 2006. 6),

egyszeri és egyedi tevékenységről van szó (Bolt, 2016, 134.) Az ismétlések teszik lehetővé a szubjektum, mint következmény megjelenését.¹⁸¹

Bolt értelmezésében a művész ezen az ismétlésen keresztül válik láthatóvá, ezért véleménye szerint a művészeti alkotás (*art practice*) *performatív*, mivel a “művészetet” mint (a gyakorlat következményét) hozza létre.¹⁸² (Bolt, 2016, 135.)

Bolt tanulmányában Butler mellett Derrida ismétléssel kapcsolatos véleményét is kiemeli. Derrida a *differenciákkal* történő ismétlést tartja fontosnak.¹⁸³ (Bolt, 2016, 136.) Az ismétlések “tévedései” valójában a művészetek és a *művészeti kutatás* alapjellemezői és egyben innovációi (Bolt, 2016, 136.) Peggy Phelan ezzel kapcsolatban efemeralitásról, mint a performativitás alapjellemezőjéről beszél (Barton, 2018, 7. or. Phelan 1993, 146).

Visszatérve az előző fejezetben tárgyalt *science-as-research* problémájához, a differenciákkal történő ismétléssel az a probléma, hogy az akadémiai környezetben valószínűleg nem állja meg a helyét, mivel ott az “objektív tények” változatlan ismételhősége biztosítja a kutatások igazságának egyik alapját (Bolt, 2016, 137.) Hogyan lehet azonban ebbe beilleszteni egy olyan kutatási módszertant, ahol az állandóan változó ismétlések jelentik a kutatás alapját, ráadásul a kutatás eredménye is ezen keresztül manifesztálódik?

A kérdéseken és a bizonytalanságokon keresztül lassan körvonalazódnak az új kutatási módszertan keretei. Annyit tudunk róla tehát, hogy a gyakorlat (*practice-based research*) alapú kutatás nem áll távol az akadémiai környezet kvalitatív kutatási módszertanától. A *performatív turn* után ezek mellett a minőségek mellett egy harmadik kategória emelkedett lassan ki. A új kategória kifejezési módjaitól nem álltak távol a nyitottabb kommunikációt lehetővé tevő művészeti megnyilatkozások. Ha elfogadjuk Boltnak Hantelmann és Austin elméletére épített feltevését, tehát a művészet *performatív* jellegét, mint alaptulajdonságot, akkor érdemes az új kategóriát a *performatív paradigma* jellegzetességeiből -ismétléssel változik, a gyakorlat vezeti a kutatást, és attól elválaszthatatlan- kiindulni.

¹⁸¹ (...) performativity relates to the formation of the subject. In Butler’s thesis, there is no subject who precedes the repetition. Rather, through performance, “I” come into being. She argues that “there is no performer prior to the performed, the performance is performative [and] the performance constitutes the appearance of a ‘subject’ as its effect.” (Bolt, 2016, 135., or. Butler, *Imitation and gender insubordination*, 2.)

¹⁸² (...) It could be argued that there is no artist who precedes the repetitive practice of art (and it is repetitive). Through practice, the artist comes into being. Art practice is performative in that it enacts or produces “art” as an effect. (...) (Bolt, 2016, 135.)

¹⁸³ (...) art—is the mechanism through which there is movement and transformation. 31 He uses the term *différance*, to demonstrate that each iteration is a “constitutive, productive and originary causality”. (...) (Bolt, 2016, 136.)

A performatív paradigma és a "művészet mint kutatás" – történeti áttekintés

A "művészet mint kutatás" kifejezés használata meglehetősen ingoványos talaj, nem egyszerű pontosítani, mivel jelenleg a művészeti kutatás, a sokféleképpen közölhető egyéni kutatási eredmények (*outcome*-ok) miatt nagyon gazdag területet fed le, ráadásul az egyes formák közt nagyon árnyaltak lehetnek a különbségek. Barton, hivatkozva Arlander megállapítására, éppen ezért az *artistic research* (AR) ernaőfogalom használatát javasolja a művészeti kutatások sokféleségének megjelölésére. Indoklása szerint a kutatás több szempontból is jellemző diverzitása kifejezhető ebben a gyűjtőfogalomban. Mivel azonban ezen belül rendkívül sok irányt lehet megkülönböztetni, javaslata szerint érdemes lenne az "artistic research in performance" (ARP) használata (Barton, 2018, 5) zárójelben (*sp.*=species) megkülönböztetve, hogy adott esetben melyik formájáról van szó.¹⁸⁴ Barton szerint mindennek azért is van jelentősége, mert vannak kutatási formák, amelyek ugyan a művészet témakörével foglalkoznak, alapjai mégsem a művészetben rejlenek.

Bolt, hasonlóan több kutató véleményéhez, egy harmadik minőség megjelenéséről a "művészeti paradigmáról" ír az új kutatási formát illetően.

Bolt egy, saját tapasztalatra épített esszé tanulmányára hivatkozik¹⁸⁵ a kifejezés megszületéséhez. Ebben – az ausztrál oktatási rendszerben honos – MFA és PhD szupervizorként megszülető tapasztalatai alapján mutatja be az új típusú kutatást. Bolt szerint ebben a folyamatban bukkant fel az a jelenség, hogy a hallgatók *a kreatív munkán keresztül* mutatták be kutatásaikat.¹⁸⁶ Ebben a modellben a művészeti alkotás a kutatási projekt diszkurzív kontextusát biztosította. (Bolt, 2016, 131.) Egész pontosan azt jelentette, hogy a művészeti alkotás vált olyan "adattá" ami az értekezés tárgyát képezte. Bolt ezt az új jelenséget "performatív paradigmának" nevezte, utalva arra, hogy az új kutatási módszerben, a művészet (mint adat) "kvalitatív és esztétikai módszerek segítségével elemezhető"¹⁸⁷ (Bolt, 2016, 131.) Bolt kiemeli – a jelen tanulmányban már többször említett problémát –, hogy az új performatív paradigma alapjellemezője, hogy *efemer, és csak különbözőséggel ismételhető* (Bolt, 2016, 132). Ezt a jellegzetességet Bolt az új típusú

¹⁸⁴ Performance as research (here referred to as PAR), Practice as research (PaR), Practice-based research (PBR), Practice-led research (PLR), Arts-based research (ABR), Research-led practice (RLP), Research-based practice (RBP), Research practice (RP), Research through practice (RtP), Research creation (RC), Creative research (CR), Studio research (SR) (Barton, 2018, 4-5.)

¹⁸⁵ "A Performative Paradigm for the Creative Arts" in Working Papers in Art and Design.

¹⁸⁶ (...) This essay had developed in response to my experience in supervising creative arts MFAs and PhDs in artistic research in Australia, where an exhibition, recital, performance or other form of creative work constitutes the major component of the submission in conjunction with an exposition that provides a meta-discussion of the context, methodology and research findings of the research. (...) (Bolt, 2016, 131.)

¹⁸⁷ (...) This new paradigm of research could be deemed the "performative paradigm", a mode of research characterised by a productive performativity where art is both productive in its own right as well as being data that could be analysed using qualitative and aesthetic modes. (...) (Bolt, 2016, 131.)

kutatás alapjellemezőjeként fogadja el, és javasolja hasonlóképpen az elfogadását, hasonlóan, mint az akadémiai kutatások esetében az ismételhetőséget mint alapkövetelményt.

Carole Gray “*practice-led research*” -nek nevezi az általa vizsgált művészeti kutatási formát.¹⁸⁸ A vizsgált kutatási forma definíciójában¹⁸⁹ közelebb áll a Candy-féle “*practice-based research*” meghatározáshoz, ami a kettő közti finom különbség miatt jelen pillanatban, ebből a szempontból nem számottevő, mivel ő is a gyakorlat (*practice*) vezette kutatási formáról ír, csak a kutatások kifutása más.

Gray tanulmányában több kutatói generációs fázist ír le a módszer kialakulásával kapcsolatban (koncentrálva az UK földrajzi területére), és kifejezetten a művészeti alkotással kapcsolatos kutatásokról ír.

Gray szerint az *első generációs* művészeti (és designer) kutatók a 70-es 80-as években (1978-1988 közt) lehetőséget láttak a gyakorlaton keresztül történő kutatásra. (Gray, 1996, 3.) Tanulmányában nem fejt ki részletesebben, de véleménye szerint többek közt a társadalomtudományok módszertana jelentős hatást gyakorolt erre a folyamatra. Kiemeli, hogy az akadémiai szférából érkező nyomás az új módszertannal szemben jelentős volt, és elsősorban ezzel a típusú kutatási módszerrel próbálkozó kutatók személyes problémaszintjén (szubjektivitás vs. objektivitás, intuíció vs. logika, praktikum vs. írásos megnyilvánulási forma) (Gray, 1996, 7.) jelent meg.

A bizonytalanságot véleménye szerint legjobban Brian Eco ragadta meg, aki az 1995-ben rendezett Turner díjátadón a következőket nyilatkozta:

(...) “The Turner prize is justly celebrated for raising all sorts of questions in the public mind about art and its place in our lives. Unfortunately, however, the intellectual climate surrounding the fine arts is so vaporous and self-satisfied that few of these questions are ever actually addressed, let alone answered the arts routinely produce some of the

¹⁸⁸ Az elnevezésben finom különbség van a “*practice-based research*” és a “*practice-led research*” között, ami közt Linda Candy tesz különbséget egyik tanulmányában (Candy, 2006, 1-20.).

Véleménye szerint a **practice-based research (PBR)** típusú kutatás új tudást, ismeretet akar elérni a gyakorlat (*practice*) eredményei révén. Az ilyen típusú (doktori) kutatásban ez az új eredmény **kreatív folyamat révén** valósul meg (különböző dizájn tervezések, zene, digitális média, performansz és kiállítások). A kutatás szöveges részének megértése elválaszthatatlan a létrehozott alkotástól.

A **practice-led research (PLR)** típusú kutatás Ez a típusú kutatás magával a gyakorlat (*practice*) természetével foglalkozik és célja olyan új ismeretek felkutatása, amik a gyakorlat (*practice*) **módszerének** felderítésére vannak hatással. Az ilyen típusú kutatás eredménye szöveggel leírható és megérthető a kreatív folyamat bevonása nélkül.

¹⁸⁹ (...) By ‘practice-led’ I mean, firstly, research which is initiated in practice, where questions, problems, challenges are identified and formed by the needs of practice and practitioners; and secondly, that the research strategy is carried out through practice, using predominantly methodologies and specific methods familiar to us as practitioners in the visual arts. (...) (Gray, 1996, 3.)

loosest thinking and worst writing known to history Why has the art world been unable to articulate any kind of useful paradigm for what it is doing now?" (...) (Gray, 1996, 7.)

Eco ebben a vágyában tehát azt artikulálta, hogy kortárs művészet képtelen olyan kiterjesztett, artikulált párbeszédet kezdeményezni, mint ami a tudományos életben egyébként már működik. (Gray, 1996, 7.)

Az első generációra Gray véleménye szerint a módszertani keretek és a kutatói struktúrák keresése volt a jellemző.¹⁹⁰ Az ő feladatuk a gyakorlaton keresztül történő kutatás feltérképezése volt. Módszereiket leginkább más kutatási diszciplínákból merítették, azok analógiák alapján történt adaptációjával, vagy átalakításával (Gray, 1996, 21.) A létrejövő kutatási eredmények interpretálásának nem voltak még kialakult keretei, valamint az új formának nem voltak előkészítő tréningei (Gray, 1996, 21.)

A második generáció Gray besorolásában 1988-1993 közé esik. Ők még mindig úttörőnek számítottak. Az új kutatási forma keretei már kialakulóban voltak ebben az időszakban: a CNAA (Council for National Academic Awards) szabályait finomították, hogy ösztönözzék a művészeti munka kutatásba való beillesztését. Ebben az időszakban már számos konferenciát tartottak, ahol a kutatással kapcsolatos viták kezdődtek el.

Ebben az időszakban jellemzően az új "művészeti kutatási" módszerek definiálása volt a fő cél. Az elkészült kutatási anyagok jellemzően írott formában jelentek meg, a hozzá kapcsolódó műalkotások kiállítási kereteken belüli bemutatása általánosan elterjedt volt (Gray, 1996, 23.)

A harmadik generáció Gray szerint 1993-1996 közti időszakra esik. Gray szerint ebben az időszakban a kutatóknak lehetőségük volt a már kialakított új kutatási keretek közt dolgozniuk, ezáltal a határozottabban körvonalazott kutatási stratégiák álltak rendelkezésükre. Kevésbé kellett izoláltan dolgozniuk, szakértői csoportok is alakultak a témában. Még mindig nehéz volt a témában jártas szupervízort találni, de sokan közülük már tapasztalattal rendelkeztek az új módszerrel dolgozó kutatási területen. Megjelentek olyan képzések is, amelyek erre a speciális terület kutatási módszertanára készítettek fel (Gray, 1996, 23.)

A módszertant illetően ebben az időszakban kezdték használni a "gyakorlat által vezetett kutatás" (*practice-led research*) kifejezést is ebben a típusú kutatási formában. A klasszikusnak számító irodalmi áttekintés mellett a kontextus által kialakított keretben történt vizsgálat is megjelent. Ez egyben azt jelentette, hogy az írásos megnyilvánulások mellett más (prezentációs) formák is teret kaptak. A CNAA 1993-ban megszűnt, helyette az intézmények egyedileg alakították követelményrendszerüket. A művészeti PhD prezentációjában a művészeti munka került hangsúlyba, ezt egészítette ki az írott szöveg,

¹⁹⁰ Gray vizsgálatát a CRIAD kutatói hálózatának feltérképezésére alapozta. (...) The characteristics of subsequent generations are mainly derived from an analysis of my colleagues' research at CRIAD. (...) (Gray, 1996, 21.)

ennek megfelelően a munka prezentációja is gyakran a gyakorlati munka bemutatásával kezdődött, majd ezután került sor az elméleti munka összekapcsolásával (Gray, 1996, 23.)

A negyedik generáció 1996-1999 közé esik. Gray szerint ez a generáció már kialakult kutatási keretek közt, jól kommunikáló kutatói közösségben dolgozott, akiket számos kutatóközpont támogatott. Mindez lehetővé tette a határozottan kijelölt kutatási kereteket, amelyek alapján könnyebben lehetett transz- és interdiszciplináris kapcsolatokat kialakítani más tudományágak képviselőinek bevonásával.

A módszertani elnevezés határozottan "gyakorlat vezérelte kutatás" (*practice-led*). A művészeti PhD hangsúlyozottan gyakorlat vezérelt, azaz az írott anyag a gyakorlatba ágyazódik. A doktori értekezés gyakran multimédiás tartalomban jelenik meg és holisztikus szemléletű. Gray ezt a generációt "módszertani úttörőknek" nevezi, akiknek az elődeik kétségein túllépve valóban van lehetőségük a kutatásuknak megfelelő formát választaniuk.

Történeti szempontból a másik érdekesség, amire Kershaw hívja fel a figyelmet: a kutatás kiindulópontja a határozottan körvonalazott "kutatási kerettől" (*research imperatives*) a körvonalazott "kérdés" (*questions*), majd a még lazábbnak tekinthető "problémák" (*problems*) felé mozdult el az Egyesült Királyságbeli hivatalos művészeti projektfinanszírozási rendszerben (Kershaw, 2009, 112.)

Művészeti kutatás – módszertani áttekintés

A legizgalmasabb szakaszhoz érkeztünk: végre arról lehet beszélni, hogyan tud minden amit eddig írtam, valamiféle követhető módszertani sorvezetővé összeállni a *művészet, mint kutatást* illetően?

Szeretném a saját doktori kutatásom folyamatán keresztül a kérdéses pontokat bemutatni, viszont előtte azokat a modelleket szeretném sorra venni, amelyek a módszertant illetően konkrét gyakorlati kérdésekkel foglalkoznak és ezért hasznosak lehetnek. A kutatás alapjául szolgáló művészeti tevékenység rendkívül sokféle lehet, az alkalmazott módszerek is ugyancsak sokszínűek, ezért a saját munkám esettanulmányának tekinthető. Az alaphelyzet minden bemutatott esetben az, hogy a vizsgált problémák, kérdések és válaszok a művészeti munkán (a gyakorlaton, a *practice-on*) keresztül kerülnek bemutatásra.

Scrivener szerint a *művészeti kutatás* egyik alapjellemezője hogy a kutatás keretein belül létrejön egy művészeti alkotás. A létrehozott alkotás egyedi minőséget hordoz kulturális/szociális/politikai és/vagy esztétikai kontextusban. Az alkotás egyfajta választ hordoz előzetesen feltett kérdésekre, ezek a válaszok a műalkotáson keresztül manifesztálódnak. A kérdések a művész egyedi, személyes megközelítésén keresztül öltönek testet. A művésznek olyan anyagi minőséget kell létrehoznia, ami a megfigyelő számára érzékelhető, és ennek az érzékelési folyamatnak az eredménye a (folyamat) megértés(e).

Scrivener szerint a létrejövő kreatív “eredmény” (emlékezve arra, hogy a tanulmány elején már említettem, Scrivener “*creative production*”-nak nevezi az alkotást (Scrivener, 2004, 2.) tehát az alkotás eredménye a művészeti tapasztalat tárgya és csak annyira jelentős a folyamatban, amennyire létrejön (megtestesül) benne az átadható tudás. (Scrivener 2004, 3.) Ez bővebben azt is jelenti, hogyha nincs egyértelmű kapcsolat a létrehozott tudásbázis és a műalkotás között, akkor a kutatási folyamat nem nevezhető megfelelőnek (Scrivener, 2004, 3-4.)

Scrivener ezek alapján két kutatás-módszertani folyamatmodellt állít fel. A kettő nagyon hasonló, tulajdonképpen a második az első revideált változata¹⁹¹ (Scrivener 2004, 5-7.) A kettő közti különbség leginkább a teoretikus-praktikus viszonyának megváltozásával írható le: második modelljében Scrivener jóval megengedőbb a kutatás teoretikus kereteinek a megteremtésében. Ez a változás azt jelenti, az előtanulmányok szakaszában a kérdések, problémafelvetések nem célirányosan a projektekre irányulnak, és a határozott mederben haladó hipotetikus igazolás helyett “megvalósítási stratégiák” kidolgozását, majd ezen stratégiák alkotáson keresztüli finomítását javasolja.

Szerinte alapvetően az a probléma, hogy a “teoretikus” és “praktikus” kizárásos viszonyban vannak egymással, hasonlóan, mintha gondolkodást a cselekvéstől különböztetnénk meg (Scrivener, 2004, 7.), pedig valójában a művészeti kutatásban szorosan összefonódó és egymást kiegészítő tevékenységről van szó. A művészeti kutatást végző alkotó egyben paradox viszonyban van a kutatásával, ugyanis amellet, hogy alkot, ugyanúgy kívülről kell, hogy nézze az alkotását, mint egy külső szemlélő (Scrivener, 2004, 11.) A teoretikus háttérhez a művész a gyakorlati (művészeti tevékenység) reflexiókon keresztül tud kapcsolódni, a teoretikus háttér releváns részei pedig visszakapcsolódva, a gyakorlatra vannak hatással.

¹⁹¹ **Scrivener I. modell** (Scrivener, 2004, 5-7.)

- 1./Előtanulmányok a projekttel kapcsolatban. A projekt kérdéseinek, problémafelvetéseinek kidolgozása.
- 2./Az elmélet áttekintése, releváns információk és tudásanyag a felvetődött kérdésekkel kapcsolatban.
- 3./A kutatás kereteinek felállítása, összhangban a felvetődött kérdésekkel, valamint az elméleti anyagban talált információk felülvizsgálata.
- 4./Az alkotáson keresztül a felvetődött kérdésekre, valamint az elméleti háttérben talált releváns területekre adott válaszok, és ezek újbóli kérdéseken keresztül történő felülvizsgálata.
- 5./Utóreflexiók, az egész folyamat egyben történő áttekintése. (*fordítás tőlem*)

Scrivener II. modell (Scrivener, 2004, 5-7.)

- 1./Előtanulmányok a projekttel kapcsolatban. Kérdések, problémafelvetések. (SZABADABB, NEM KELL A PROJEKTTAL KAPCSOLATBAN KONKRÉTAN ELŐRE KIDOLGOZNI)
- 2./A SZAKTERÜLET RELEVÁNS ERŐFORRÁSAINAK ÁTTEKINTÉSE, ELÉRÉSI, MEGVALÓSÍTÁSI STRATÉGIÁK KIDOLGOZÁSA
- 3./MEGVALÓSÍTÁSI STRATÉGIÁK FINOMÍTÁSA A GYAKORLATON KERESZTÜL. Az alkotáson keresztül a felvetődött kérdésekre, valamint az elméleti háttérben talált releváns területekre adott válaszok, és ezek újbóli kérdéseken keresztül történő felülvizsgálata.
- 4./Az alkotáson keresztül a felvetődött kérdésekre, valamint az elméleti háttérben talált releváns területekre adott válaszok, és ezek újbóli kérdéseken keresztül történő felülvizsgálata.
- 5./Utóreflexiók, az egész folyamat egyben történő áttekintése. (*fordítás tőlem*)

Kershaw egyik tanulmányában kiemeli, hogy a PaR kutatások kapcsán nincsenek eleve elvárt módszertani szabályok, mivel a művészeti alkotómunka kreatív sokfélesége ezt nem teszi lehetővé. Kershaw a *practice-as-research* (PaR) kutatásoknak öt (alapjellemezőnek tekintett) alkotóelemét különbözteti meg. Ezeket *“Not-Without-Which”* aspektusoknak nevezi (Kershaw, 2011, 64.) Ezek a következők: *Starting Points, Aesthetics, Locations, Transmission, Key Issues*. Bár a tanulmány, amiben ezeket kifejti, a *practice-as-research* típusú kutatásokkal foglalkozik, az aspektusok kifejtésében Kershaw kifejezetten a színházi és performansz típusú művészeti kutatásokról ír.

Logikailag saját doktori kutatásom ismertetése a következő lépés, amiben, utólag visszatekintve, minden valószínűség szerint *PaR* típusú művészeti kutatási folyamat módszerével dolgoztam. A szöveget a Függelék II.-ben olvashatják.

Összefoglalás

A tanulmány olyan területet vizsgál, ami friss és jelenleg még vitákat kavar. Ennek egyik oka, hogy olyan típusú kérdésekkel foglalkozik, ami művészeti és tudományos területen még nem teljesen egyöntetűen elfogadott. Ez egyik ilyen tézis szerint nem minden művészeti alkotás kutatás, hanem létezik egy olyan kutatási forma, amit ugyan a művészeti alkotás problémamegoldása vezet, eredménye, szemben a művészeti alkotáshoz kötődő problémamegoldással, mégis olyan tudásbázist hoz létre, ami mindenki számára egyformán elérhető és megismerhető. A tanulmány célja ennek a kérdésnek a körüljárása volt.

Függelék I. Felhasznált irodalom

Arlander, Anette. (2018), *Introduction to future concerns. Multiple futures of performance as research?* 333-350. in. *Performance as Research, Knowledge, Methods, Impact*, ed. by Anette Adler, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz, London and New York: Routledge.

Bätschmann, Oscar. (1999), *A művész, a tapasztalat alakítója*, Budapest: Enigma, 6. évf. 1999. (22. szám), 73-87.

Bán, Zsófia. (2004.) *Lát-hatás*, Budapest: Enigma, 11. évf. 2004. [3.] 41. szám 11-16.

Barrett, Estelle (2010), *Foucault's 'What is An Author': Towards a Critical Discourse of Practice as Research*, 135-147. ed. by Estelle Barrett and Barbara Bolt, *Practice as Research, Approaches to Creative Arts Enquiry*, London: I.B. Tauris & Co Ltd, London.

Barton, Bruce. (2018), (*Wherefore PAR? Discussions on “a line of flight”* 1-20. in. *Performance as Research, Knowledge, Methods, Impact*, ed. by Anette Adler, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz, London and New York: Routledge.

Beke, László. (2013), *20-21. századi kutatások*, Budapest: Ars Hungarica, 39. évf. (Új folyam), 2013. 4. 505-510.

Beke, László; Erhardt, Miklós; Erőss Nikolett; Kisspál, Szabolcs; (2006), et al., *Art / research: Hungarian Academy of Fine Arts*, Intermedia Department 2005, October 20-21, Budapest: Jelenlét.

Bolt, Barbara. (2016), *Artistic Research: A Performative Paradigm?* Parse Journal, 2016, (No 3), pp. 129 - 142. <https://metapar.se/article/artistic-research-a-performative-paradigm/> Letöltve 2019.04.07

Candy, Linda. (2006), *Practice Based Research: A Guide*, Article, November 2006, 1-20. https://www.mangold-international.com/Resources/Persistent/764d26fd86a709d05e8d0a0d2695bd65fd85de4f/Practice_Based_Research_A_Guide.pdf Letöltve 2019.04.07

de Duve, Thierry. (2004), *Artefaktum*, Budapest: Enigma, 11. évf. 2004. [1.] (39. szám), p. 65-90.

Dreyer-Lude, Melanie. (2018), *Threads: linking PAR practice across spectrums*, 50-75. in. *Performance as Research, Knowledge, Methods, Impact*, ed. by Anette Adler, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz, London and New York: Routledge.

Fleishman, Mark. (2012), *The Difference of Performance as Research*, Theatre Research International, Vol. 37 | no. 1 | pp 28–37, International Federation for Theatre Research 2012, 28-37.

Gadamer, Hans-Georg. (1999), *A művészfogalom változása*, Budapest: Enigma, 6. évf. 1999. (22. szám), p. 39-51.

Gluzman, Yelena. (2018), *Research as theatre (RaT): positioning theatre at the centre of PAR, and PAR at the centre of the academy* 105-133. in. *Performance as Research, Knowledge, Methods, Impact*, ed. by Anette Adler, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz, London and New York: Routledge.

Gray, Carole. (1998), *Inquiry through practice: developing appropriate research strategies, No Guru, No Method?* University of Art & Design (UIAH), Helsinki, Finland. Pp 82 – 95.

Hannula, Mika. (2006), *Houston, Houston, We Got a Problem – Question of Quality in Artistic Research*, Art Research conference, Hungarian Academy of Fine Arts, Intermedia Department, Budapest, 2006. October 20-21.

Hansen, Pil. (2018), *Research-based practice: facilitating transfer across artistic, scholarly, and scientific inquiries*, 32-50, in. *Performance as Research, Knowledge, Methods, Impact*, ed. by Anette Adler, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz, London and New York: Routledge.

Haseman, Brad and Mafe, Daniel. (1985), *Acquiring Know-How: Research Training for Practice-led Researchers*, 221-229. in. Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Haseman, Brad. (2006), *A Manifesto for Performative Research*. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"(no. 118): pp. 98-106.

Haseman, Brad. (2010), *Rupture and Recognition: Identifying The Performative Research Paradigm* 147-159. in. ed. by Estelle Barrett and Barbara Bolt, *Practice as Research, Approaches to Creative Arts Enquiry*, London: I.B. Tauris & Co Ltd, London.

Heron, Johnatan and Kershaw, Baz. (2018), *On PAR: a dialogue about performance-as-research* 20-32. in. *Performance as Research, Knowledge, Methods, Impact*, ed. by Anette Adler, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz, London and New York: Routledge.

Horányi, Attila. (2007), *Művészet és kutatás – minták és minthák*, in. *Művészet, mint kutatás*, szerk. Kürti Emese, Budapest: Semmelweiss Kiadó, 115-125.

Kershaw, Baz. (2008), *Performance as research: live events and documents*, 23-46. ed.by Tracy C. Davis, THE CAMBRIDGE COMPANION TO PERFORMANCE STUDIES, Cambridge: Cambridge University Press.

Kershaw, Baz. (2009), *Practice as Research through Performance*, 104-126., in. Hazel Smith and Roger T. Dean, *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kershaw, Baz with Miller, Lee/Whalley, Joanne 'Bob' and Lee, Rosemary/Pollard, Niki, (2011), *Practice as Research: Transdisciplinary Innovation in Action* 63-86. in. ed. by Baz Kershaw and Helen Nicholson, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Kester, Grand H. (2011), *The one and the many: contemporary collaborative art in global context*, London: Duke University Press.

Ledger, Adam J. with Ellis, Simon K. and Wright, Fiona. (2011), *The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research*, 162-186. in. ed. by Baz Kershaw and Helen Nicholson, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lewis, William W., Tulk, Niki. (2016), Editorial: *Why Performance as Research?* PARtake: The Journal of Performance as Research, Vol1, Issue 1 Pushing the Boundaries: Performing Research, October 2016. 1-8.

MacDonald, Claire. (2001), *Publishing, Practice and Performance: editing Performance Research*, 1-16. in. Practice as Research in Performance symposium, PARIP, The University of Bristol Drama Department, November 10-11th 2001.
https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjO09eX7b3hAhVS_SoKHbCjDXoQFjAAegQIAhAC&url=http%3A%2F%2Fwww.bris.ac.uk%2Fparip%2Fs_cm.doc&usq=AOvVaw0cxuPxhdWylEQlrPmH2VBq Letöltve 2019.04.07

Macdonald, Shana. (2018), *The city (as) place: performative remapping of urban space through artistic research* 275-297. in. *Performance as Research, Knowledge, Methods, Impact*, ed. by Anette Adler, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz, London and New York: Routledge.

Majoros, Pál. (2004), Kutatásmódszertan (átdolg. kiad.) *A kutatásmódszertan alapjai: tanácsok, tippek, trükkök (nem csak szakdolgozat-íróknak)* Budapest: Perfekt Kiadó.

McKenzie, John. (2001), *Perform or Else, From Discipline to Performance*, HE EFFICACY OF CULTURAL PERFORMANCE, 29-53., London and New York: Routledge.
ed. by Macleod, Katy and Holdridge, Lin. (2006), *Thinking through art: reflections on art as research*, London: Routledge, London.

McKinney, Joslin and Iball, Helen. (2011), *Researching Scenography*, 111-137. in. ed. by Baz Kershaw and Helen Nicholson, *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Nelson, Robin. (2013), Conceptual Frameworks for PaR and Related Pedagogy: From 'Hard Facts' to 'Liquid Knowing', 48-71. in. ed. by Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts, Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke: Palgrave McMillan.

Nelson, Robin. (2013), *From Practitioner to Practitioner-Researcher*, 23-48. in. ed. by Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts, Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke: Palgrave McMillan.

Nelson, Robin. (2013), *Introduction: The What, Where, When and Why of 'Practice as Research'*, 3-23. in. ed. by Robin Nelson, *Practice as Research in the Arts, Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Basingstoke: Palgrave McMillan.

Peternák, Miklós. (2005), *Művészet, kutatás*, Budapest: Ars Hungarica, 2005/1. 193-212.

Piccini, Angela. (2001), *An Historiographic Perspective on Practice as Research*, 1-19. in. *Practice as Research in Performance symposium, PARIP*, The University of Bristol Drama Department, November 10-11th 2001. Letöltve 2019.04.07
<https://www.bristol.ac.uk/parip/piccini.htm>

Ranjit, Kumar. (2011), *Research methodology: a step-by-step guide for beginners*, London: SAGE Publications.

Rye, Caroline. (2001), *Incorporating Practice: A multi-viewpoint approach to performance documentation*. *Journal of Media Practice* 3 (2): 115-123, 2003. 1-13. in. *Practice as Research in Performance symposium, PARIP*, The University of Bristol Drama Department, November 10-11th 2001. Letöltve 2019.04.07 http://www.bris.ac.uk/parip/s_cr.htm

Schechner, Richard. (1985), *Between Theater and Anthropology, Restoration Behavior*, 35-37. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Scrivener, Stephen & Chapman, Peter. (2004), *The practical implications of applying a theory of practice based research: a case study*, https://www.herts.ac.uk/data/assets/pdf_file/0019/12367/WPIAAD_vol3_scrivener_chapman.pdf Letöltve 2019.04.07

Scrivener, Stephen. (2002), *The art object does not embody a form of knowledge*, Letöltve https://www.herts.ac.uk/data/assets/pdf_file/0008/12311/WPIAAD_vol2_scrivener.pdf 2019.04.07

Signore, Valentina. (2018), *A new rhetoric: notes on performance as research in academia* 84-105. in. *Performance as Research, Knowledge, Methods, Impact*, ed. by Anette Adler, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz, London and New York: Routledge.

Spatz, Ben. (2018), *Mad Lab – or why we can't do practice as research* 209-224. in. *Performance as Research, Knowledge, Methods, Impact*, ed. by Anette Adler, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, Ben Spatz, London and New York: Routledge.

Sullivan, Graeme. (2005), *Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Arts, Visual Art Research Practices* 97-102. és 149-183. London: Thousand Oaks, SAGE Publications.

Sullivan, Graeme. (2009), *Making Space: The Purpose and Place of Practice-led Research*, 41-66. in. Hazel Smith and Roger T. Dean, *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Szegedy-Maszák Zoltán. (2007), *Művészet mint kutatás: experimentalizmus a médiaművészetben* 1-14. in. *Művészet mint kutatás*, Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem – Semmelweis Kiadó.

Varga, Tünde. (2007), *Tudományos? Fantasztikus? Képzelt szörnyek reprezentációja*, 1-7. in. *Művészet mint kutatás*, Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem – Semmelweis Kiadó.

Wheen's, Francis. (2004), *How Mumbo-Jumbo Conquered the World*, "A Short History of Modern Delusions", Chapter four "The Demolition Merchants of Reality", London: Harper Press.

W.J Thomas, Mitchell. (2007), *A látást megmutatni*, Enigma, 11. évf. 2004. [3.] (41.) p. 17-30.

Művészet mint kutatás, Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem – Semmelweis Kiadó.

A doktori kutatás alkotói-kutatói folyamatának ismertetése

Doktori képzésem megkezdésekor azt terveztem, hogy fekete színházi térrel kapcsolatos alkotást fogok létrehozni. A fekete tér számomra azt jelentette, hogy minden, ami a külvilágból bekerül, ebben a neutrális közegben új minőséggé áll össze és egyben egy új, sűrített, összetett jelentést hordoz. Az volt a tervem, hogy fotogramokat készítek a külvilág objektjeiről, és ezeket jelentéstöredékeket a fekete térben összerakva új, sűrített, jelentéssel bíró "érzeteket" hozok létre. Az alkotással párhuzamosan az érzékelés, észlelés témáit jártam körül, illetve azokkal a színházi alkotókkal foglalkoztam, akik a tradicionális színházi térrel kapcsolatban változásokat vizionáltak.

Jelenleg ugyanennek a gondolatnak pont a szemben levő, 180 fokos, másik oldalán állok. Ez azt jelenti, hogy a fekete doboz helyett a *valóságot* veszem alapul, és annak, általam kiemelten fontosnak tartott látható- és háttér információiból hozok létre egy új, sűrített és összetett jelentést. Egészen pontosan a városi tér(*szövet*) egy általam kijelölt helyszínén hozok létre egy (*felfestést*) performatív térinstallációt. A helyzet azért különleges, mert a tervezett installáció a tér aspektusainak egyikéből indul ki, ezért a létrehozott alkotás *helyspecifikus*, azaz csakis ott, azon a helyszínen és azzal együtt értelmezhető.

De miért nem marad meg egy scenográfiával foglalkozó alkotó a békés és védett, vizuálisan gazdagon használható, fekete színházi téren belül?

Ezzel kapcsolatban mélyen osztom McKinney véleményét, aki szerint a scenográfia kortárs értelmezése régen elhagyta a kétdimenziós festett, elsősorban dekorációs, ámulatba ejtő, vizuális jelként szolgáló háttér-funkciót, és leginkább már egy előadás, vagy performatív esemény keretén belül az érzékelhető, nézőkre ható összességet jelenti (McKinney, 2011, 112.) Ezalatt, mint ugyanebben a tanulmányban nem sokkal később, Edward Soja fogalmára hivatkozva kifejti, azt érti, hogy a scenográfia olyan közeg – Soja ezt "*Thridspace*", azaz "*Harmadik tér*"-nek nevezi – ami egyszerre nagyon anyagi közeg és másrészt nagyon elvont fogalmakat képes magába sűríteni: (...) . . . *simultaneously material-and- metaphorical, real and- imagined, concretely grounded in spatial practices yet also represented in literary and aesthetic imagery*' (...) (McKinney, 2011, 128. or. Soja 2000: 24)

Azt gondolom, hogy a doktori kutatásom keretén belül létrehozott mestermunkám, nagyon távol áll a tradicionális színházi fekete doboz terétől, mégis a scenográfia (határterületi) fogalmába tartozik. A kutatás vége felé, a *művészeti kutatás* módszertanát tanulmányozva jöttem rá, hogy egy *practice-based research* típusú kutatást vittem végig: azaz a gyakorlat vezette a kutatást, a gyakorlat reflexióin keresztül haladtam előre és olyan képzőművészeti anyag desztillálódott belőle, ami bizonyos határterület – a helyspecifikus színház (*site-specific performance*) – kérdéséhez egy művészeti alkotás(sorozaton)

keresztülvitt, átadható, új tudásbázist hozott létre. Arra, hogy a “művészeti kutatás” módszertanával foglalkozzam, az vitt rá, hogy meg akartam érteni, tulajdonképpen mit is csinállok: tehát, a gyakorlat, a *practice* nélkül, azt hiszem nem érdekelt volna a téma tanulmányozása. Visszatekintve – többek közt azért, mert nem volt anyagi lehetőségem a megvalósításra – a folyamatos pályázás adta meg azt a kényszert, hogy újra és újra nekifussak az alkotásnak anélkül, hogy az anyagi keret szűkössége miatt veszítenie kellett volna a “mű”-nek az eredeti jelentésből.

A következőkben ezeket a főbb állomásokat szeretném áttekinteni.

A kutatás tulajdonképpen a teljes sötétségből indult. Miután elvégeztem a doktori képzést, szinte biztos voltam benne, hogy soha nem fogok ezzel a típusú kutatással foglalkozni. Minden évben újra és újra nekifutottam a kérdésnek: *mit jelent művészeti kutatást végezni?* de nem voltam soha teljesen elégedett az eredménnyel. Az utolsó év utolsó dolgozatában arra gondoltam, hogy egy éppen akkor, kalandos körülmények közt elkészülő darab (*A hiányzó padtárs*, Káva Kulturális Műhely) alkotási folyamatát írom le, ennél rosszabb nem történhet. Az elkészült anyag elismerő fogadtatásra talált az oktatóim közt, akik annak adtak hangot, hogy igen, ez az amit keresek. Azonban ezzel nem voltam megelégedve, mert azon kívül, hogy egy alkotási folyamatot írtam le, nem éreztem, hogy ennél többről szólna a munkám. Én ezt, akkor, nem tekintettem művészeti kutatásnak.

Nem sokkal később egy nyertes Campus Mundi pályázat keretén belül a Leeds-i egyetem professzorához, Dr Joslin Mckinney-hez tettem rövid látogatást. McKinney professzor a scenográfia határterületi kérdéseinek kutatásával foglalkozik. A készülő disszertációmhöz kaptam tőle szakirodalmi kutatási segítséget. Ő hívta fel a figyelmem arra, hogy minden művészeti alkotás kutatás is egyben, de ez nem azonos a “művészet, mint kutatás” fogalmával. Az utóbbi témában ajánlott néhány könyvet, köztük Graeme Sullivan ezzel foglalkozó, magyarul is megjelent módszertani írását. A Sullivan könyv számomra túl elvont volt ahhoz, hogy össze tudjam rögtön kapcsolni gyakorlati kérdésekkel, de a bibliográfiában találtam olyan könyveket, amik a kérdéssel kapcsolatban kiindulópontul szolgálhattak. A helyzet nem volt egyszerű: ahhoz hasonlítanám, amikor valaki repülési magasságon kezdi el a repülési segédlet kézikönyvét tanulmányozni.

Mivel nem tudtam, hogy mi legyen a kiindulási pont a mestermunkám számára, témavezetőm, Csanádi Judit ajánlására elkezdtem összegyűjteni azokat a dolgokat, amik foglalkoztattak. Ez ijesztőnek tűnhet, (számomra legalábbis a *horror vacui* torokszorító élményét jelentette) de működött. Egy ideig csak figyeltem, mi jön elém, mire figyelek a mindennapokban, és csak gyűjtöttem: körülbelül negyed – fél év múlva megálltam, és rájöttem, hogy tulajdonképpen csoportokba összerakható, amik foglalkoztattak.

Amikor az intuíciókról, a “hunch”-okról (Kershaw, 2011. 65.) mint művészeti kutatási kiindulópontokról a szakirodalomban olvastam, megnyugtató, hogy ezt a helyzetet már más is átélte, és az ő kutatásuk eredménye nem sarlatánság lett, tehát, valószínűleg működő dologról van szó.

Ebben a kutatási szakaszban azokat a cikkeket/gondolatokat/helyzeteket csoportosítottam, amik érdekeltek. Ezek elég szerteágazóak voltak, elsősorban inspirációt jelentettek a további tervezésben. A következő csoportokat tudtam kialakítani:

1. csoport: Terek más funkcióban

Ebben a témában azok a terek érdekeltek, amik valamilyen módon megváltoztak: eredeti funkciójuk kibővült, vagy megváltozott a nézőpontjuk.

2. csoport: Megfigyelt-figyelő

Itt a "zavarba ejtő megfigyelés" lehetőségei érdekeltek. Nekem ez a tevékenység szakmailag nagyon fontos és szeretem is.

A lakásunkban ebben az időben nem volt függöny. A szemben levő ház lépcsőháza kb. 50m-re volt tőlünk. Az összes szobánk ablaka a szemben levő házra nézett. A szomszédaink rendszeresen beálltak az ablakba és nézték, hogy mit csinálunk. Mi is átláttunk a lépcsőházba, ami éjjel kivilágítva állandóan mozgásban levő lélettérré vált.

Az egész tér hasonlított egy korábbi, egyetemi "Három nővér" (Csehov) tervezésemre, ahol a teljes házat elmetszve, mindenki életterét folyamatosan láthattuk.

3. csoport: Politikai érzékenység

Ezek a problémás területek érintenek érzékenyen: előítéletek, kettős beszéd, szólásszabadság, sajtószabadság témakörei érintettek meg.

4. csoport: Töredékekből egység

Itt az érdekelt, hogy a töredékes információkból hogyan tudunk összképet létrehozni. A létrehozott összkép belőlünk indul ki, ezért rólunk, a mi belső érzéseinkről fog beszélni.

5. csoport: Emlékek-kollektív emlékezet

Itt több ember emlékeiben élő emlékek érdekeltek.

Ebben az időszakban több rövid tanulmányútra történő ösztöndíjat nyertem a Campus Mundi keretén belül. Ezek közül az Edinburgh-i Fringe Festival-on szerzett tapasztalatok is befolyásoltak: "A város, mint performatív tér", "A mindennapok tere, mint performatív tér", "A templom, mint performatív tér" témái.

A megfigyelések eredményeképp több alkotásom is született ebben az időszakban. Ezek legtöbbször a PLACCC Fesztivál pályázati kiírásaira készültek, de támogatás hiányában nem sikerült egyiket sem megvalósítani.

A Keleti pályaudvarra, a metró bejáratánál található üres üzlethelyiségek egyikébe terveztem egy luxus-hajléktalanszállót: ennek az volt a lényege, hogy egy egyszemélyes, rövid időre luxus körülményeket teremtő, hajléktalanok számára készített hotelt terveztem.

Mivel a téma több, emberileg érzékeny szempontot is érintett, ezért ezt elvetettem, és a *Hotel* ötletén haladva dolgoztam tovább.

A következő ötlet két különleges hotel tere volt: egyszemélyes *Hotel Heaven* és közösségi *Hotel Heaven* néven adtam be, ugyancsak a PLACCC pályázatára. Egyikre sem sikerült támogatást szereznem.

A Blaha Lujza terére tervezett egyszemélyes *Hotel Heaven* valójában egy furcsa színházi helyzet volt: engem – aki a hotelben vagyok és a külvilág nézője is vagyok egyben – figyelnek-néznek, a hotelen kívüli világból, mint egy eseményt. Én magam, a hotel lakója vagyok az esemény. A cselekvésem hiánya – tehát csak fekszem és nézek – is ugyanolyan értékű, mint a cselekvés. A tér, ambivalens volt, mert egyszerre nyújtott privát és nyilvános élményt. A privát (hotelen belüli) saját tér lesz a megfigyelés tárgya.

A Ferenciek téri aluljáróba tervezett közösségi *Hotel Heaven*, az aluljáró csak áthaladásra szolgáló terében állított meg egy pillanatra: olyan közösségi teret, és privát szobákat akartam létrehozni, ahol az áthaladó járókelők megállhatnak, személyes emléküket letehetik az egyik (telefonfülkéből kialakított) hotelszobában, és az így létrejövő, személyes emlékekkel teli tér egyre gazdagabb és összetettebb információt hordoz az érkezőnek.

Ez volt az a pont, ahol az aluljáró számomra egyre izgalmasabb térré vált, és elkezdtem azzal foglalkozni, hogyan lehet egy külső, városi helyszínt egy közösségi, performatív térré változtatni. Ekkor találkoztam Mike Pearson, a National Theatre Wales, Clifford McLucas munkáival, és ezeken keresztül fedeztem fel, hogy az alkotással valószínűleg a *site-specific theatre*, *site-specific performance*-nak nevezett színházi forma és irányzat került a látóterembe.

Az intenzív, célirányos, szakirodalmi kutatás és az aluljáró egyes jelentésrétegeinek feltárása igazából ettől a ponttól kezdődött el. Ahogy ástam bele magam a témába, úgy éreztem, mintha egy kirakós játék eddig szeretett és csodált, de önmagában kissé értelmetlen darabjai kerülnének egy nagyobb, érthető egységbe.

Nagyon sok háttér-információt gyűjtöttem össze az aluljáró koráról és a térről magáról, a 70-es évek belsőépítészetéről, de valójában azt éreztem, ez mind a fejemnek szól, és nincs meg az a zsigeri *“aha”* élmény, amiből mint művész tudnék dolgozni. Clifford McLucas és a *“Host, Ghost and Witness”* fogalma és egy, az aluljáró építésnek időszakára fókuszáló családinterjú hozta végül a megoldást, és ebben kapcsolódott össze az Imerzív színház (*Immersive Theatre*) vívmányai, a Káva Kulturális Műhely ARS előadásainak tapasztalatai, Auget, de Certeau, Foucault, Schechner és Clifford McLucas elméleti és gyakorlati munkáival és jött létre mindebből az *Én sem élek másképp, mint ti* elnevezésű projekt és a *Prezenoszkóp Kiterjesztett Valóság Doboz*, ami végül egy efemer, laza szövetű városi térben elhelyezett performatív installációt eredményezett.

Az performatív installáció részletes leírását a továbbiakban a főszövegben, a *“Mestermunka ismertetése”* címszó alatt olvashatják.

Képek forrásainak jegyzéke

Antik hősnők XXI. századi szemmel III. sorozat; *Médeia* (I. tábla, 14. oldal)

forrás: saját fotók

Sergei Eisenstein "Gas Mask" (II. tábla, 22. oldal)

forrás: <http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-dramaturgia-factual-de-sergei-tretiakov/>

Tri Bywyd Esgar Fraith helyszíne (VI. és VII. tábla, 31. oldal)

forrás: The National Library Wales engedélyével, McLucas, Clifford. (X), (PL/13.)

Tri Bywyd, axisok (V. tábla, 34. oldal)

forrás: The National Library Wales engedélyével, *Try Bywyd*, (Brith Gof) (PL/3.) Script and texts, (PL/9.)

Tri Bywyd, felmérési fotó, rácsos szerkezet (III. tábla, 34. oldal)

forrás: The National Library Wales engedélyével, *Try Bywyd*, (Brith Gof) (PL/3.) Script and texts, (PL/9.)

Tri Bywyd Sarah Jacob és Lynette White háza, terv (III. tábla, 34. oldal)

forrás: The National Library Wales engedélyével, *Try Bywyd*, (Brith Gof) (PL/3.) Script and texts, (PL/9.)

Tri Bywyd Sarah Jacob és Lynette White háza, színpadkép (IV. tábla, 34. oldal)

forrás: The National Library Wales engedélyével

Tri Bywyd, állványzatrendszer (III. tábla, 34. oldal)

forrás: The National Library Wales engedélyével

Tri Bywyd, Cliff McLucas kottái (V. tábla, 35. oldal)

forrás: The National Library Wales engedélyével, *Try Bywyd*, (Brith Gof) (PL/3.) Script and texts, (PL/9.)

Tri Bywyd, előadás leírása (IV. tábla, 35. oldal)

forrás: The National Library Wales engedélyével, McLucas, Clifford. (X), *The Host and the Ghost*, (GEA/4)

Tri Bywyd alaprajza (III. tábla, 35. oldal)

forrás: The National Library Wales engedélyével, McLucas, Clifford. (X), (Pl/17.)

Théâtre du Peuple (The People's Theatre), Bussang (VIII. tábla, 43. oldal)

forrás 01.: <http://www.stephanegodet.com/2017/08/la-dame-de-chez-maxim-ou-presque-au-theatre-du-peuple-de-bussang.html>

forrás 02.: <https://www.babelio.com/auteur/-Theatre-du-peuple/301120/photos>

forrás 03.: <https://www.telerama.fr/sortir/dans-les-vosges-bienvenue-au-theatre-du-peuple,160441.php>

Peter Brook, *Orghast* (IX. tábla, 44. oldal)

forrás 01.-02.: <http://valimahlouji.com/archaeologyofthefinaldecade/restaging-the-festival-of-arts-shiraz-persepolis/>

forrás 03.: <http://www.reorientmag.com/2015/06/performance-art-iran/>

Robert Wilson, *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE; a story about a family and some people changing* (X. tábla, 45. oldal)

forrás 01.: <http://www.robertwilson.com/ka-mountain-and-guardenia-terrace>

forrás 02.: <http://www.robertwilson.com/iconic-works>

forrás 03.: <http://www.robertwilson.com/ka-mountain-and-guardenia-terrace>

Max Reinhardt, *Merchant of Venice* (XI. tábla, 46. oldal)

forrás: <https://twitter.com/hashtag/biennaleteatro1934>

Peter Schumann, *The Bread and Puppet Theatre* (XII. tábla, 47. oldal) előadásai

forrás 01.: <http://daughternumberthree.blogspot.com/2013/08/bread-and-puppet-fifty-years.html>

forrás 02.: <https://www.americantheatre.org/2013/12/01/bread-and-puppet-theaters-half-century-parade-of-joy-anger-anarchy-and-purpose/>

PLACCC Fesztivál előadásai (XIII. tábla, 47. oldal)

forrás 01.: <https://21.kerulet.ittlakunk.hu/kultura-szabadido/180913/tanceloadas-lesz-csepeli-papirgyar-egykori-strandjan>

forrás 02.: <https://socfest.hu/egyeb/programajanlo/placcc-fesztival-programajanlo/>

Ariane Mnouchkine, *1789, és az 1793* (XIV. tábla, 53. oldal)

forrás 1789: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223>

forrás 1793.: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1793-1972-224>

Varró Dániel, *Túl a Maszat-hegyen* (XV. tábla, 57. oldal)

forrás: Sipos Zoltán (fotók)

Wagner, *Festspielhaus* (XVI. tábla, 60. oldal)

forrás 01.: <https://www.theopera101.com/operahouses/bayreuth/>

forrás 02.: <http://homeimprovementcastdead.kostenlosenacktemadchen.pw/bombay-sapphire-pics>

Peter Brook, *Théâtre des Bouffes du Nord* (XVII. tábla, 60. oldal)

forrás 01.: <https://www.pinterest.com/pin/157133474481811962/>

forrás 02.: <https://www.sortiraparis.com/scenes/concert-musique/articles/67026-festival-worldstock-2018-a-paris-dates-programmation-et-reservations>

Bagossy Levente, *Cseresznyés kert* (XVIII. tábla, 61. oldal)

forrás 01-03.:

[http://bagossylevente.blogspot.com/search/label/Cseresznyés kert%20%281%29%20%28Cherry%20Orchard%29](http://bagossylevente.blogspot.com/search/label/Cseresznyés%20kert%20%281%29%20%28Cherry%20Orchard%29)

Craig színpada (XIX. tábla, 62. oldal)

forrás 01.: <http://www.edwardgordoncraig.co.uk/media/towards-a-new-theatre/>

forrás 02.: <https://www.moma.org/collection/works/68793>

forrás 03.: <https://www.ecosia.org/images?c=en&p=5&q=hamlet+edward+gordon+craig>

Adolphe Appia, *Hellerau-i Dalcroze Iskola* (XX. tábla, 63. oldal)

forrás 01.: https://www.researchgate.net/figure/Festspielhaus-Hellerau-1913-with-calico-walls-and-Appias-design-for-Glucks-Orpheus_fig1_261666981

Alfred Jarry – Kiss Csaba: *Übű király és a magyarok* (XXI. tábla, 64. oldal)

forrás: Izsák Éva (fotók)

Georg Fuchs, *relief-stage* (XXII. tábla, 65. oldal)

forrás 01.: Littmann, Munich Art Theatre

<https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=1008>

forrás 02.: <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=1008>

forrás 03.: <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=1008>

Fernando De Rojas: *Celestina, avagy Calisto és Melibea tragikomédiája* (XXIII. tábla, 66. oldal)

forrás: Sipos Zoltán (fotók)

Max Reinhardt, *Grosses Schauspielhaus* (XXIV. tábla, 68. oldal)

forrás 01.: <https://twitter.com/oniropolis/status/807270977436610561>

forrás 02.:

https://www.reddit.com/r/architecture/comments/8x1fv6/the_expressionist_großes_schauspielhaus_great/

Walter Gropius, *Totaltheater* (XXV. tábla, 68. oldal)

forrás 01-02.: <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreid=393>

Friedrich Kiesler, *Endless Theatre* (XXVI. tábla, 69. oldal)

forrás 01.: <https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler>

forrás 02.: <https://theartstack.com/artist/frederick-kiesler/universal-theatre>

forrás 03-05.: <https://www.youtube.com/watch?v=LEocPV4T0yQ>

V. P. Katajev: *A kör négyszögesítése* (XXVII. tábla, 70. oldal)

forrás: Sipos Zoltán (fotók)

Max Reinhard, *The Miracle* (XXVIII. tábla, 72. oldal)

forrás: <https://thebioscope.net/2009/01/08/das-mirakel/>

The Grand Theatre (XXIX. tábla, 74. oldal)

forrás 01-03.: https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=Grand%20Theatre&filter%5Bcity%5D=Bordeaux&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreid=1012

forrás 04-06.: <https://www.youtube.com/watch?v=JFpS0JxWsp8>

Charles Garnier, *Palais Garnier* (XXX. tábla, 74. oldal)

forrás 01-04.: <https://www.theatre-architecture.eu/db.html?personId=1053&theatreid=387>

forrás 05.: <https://www.getyourguide.com/paris-l16/opera-garnier-reserved-access-entrance-ticket-t81297/>

forrás 06.: <https://vonortzuort.reisen/frankreich/paris/opera-garnier-palais-garnier/>

Antonio Galli Bibiena, *Teatro Scientifico* (XXXI. tábla, 75. oldal)

forrás 01-03.: https://www.theatre-architecture.eu/db.html?filter%5Blabel%5D=Teatro%20Scientifico&filter%5Bcity%5D=&filter%5Bstate_id%5D=0&filter%5Bon_db%5D=1&filter%5Bon_map%5D=1&searchMode=&searchResult=&theatreid=872

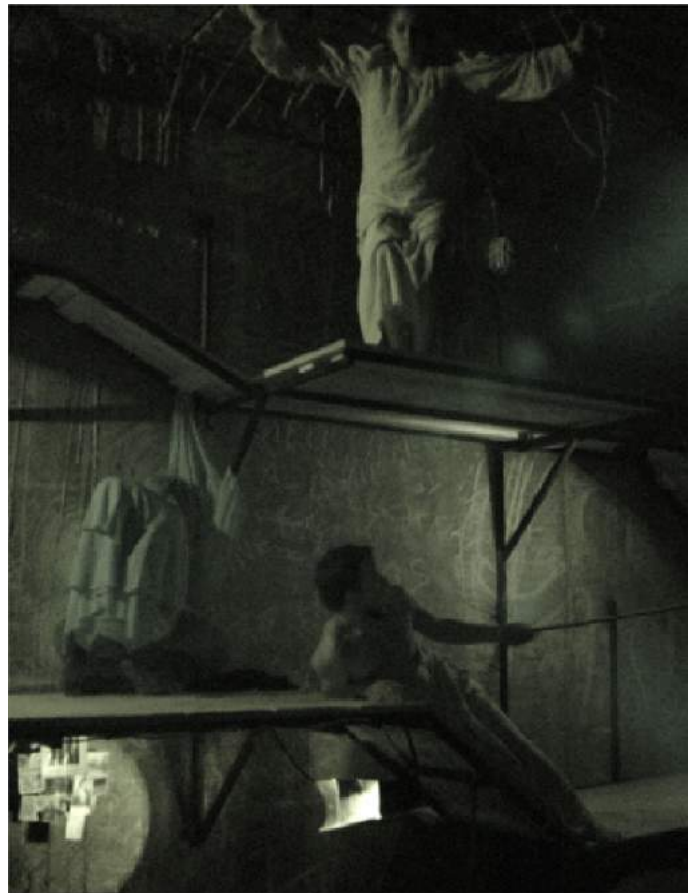
Andrea Palladio, *Teatro Olimpico* (XXXII. tábla, 75. oldal)

Kísérleti színházi terek szubjektív vizsgálata. *Hogyan került Kiss Pál Lukács végül az aluljáróba?*

forrás 01.: <https://www.histouring.com/en/historical-places/teatro-olimpico/>

Vincenzo Scamozzi, *Teatro all'antica* (XXXIII. tábla, 75. oldal)

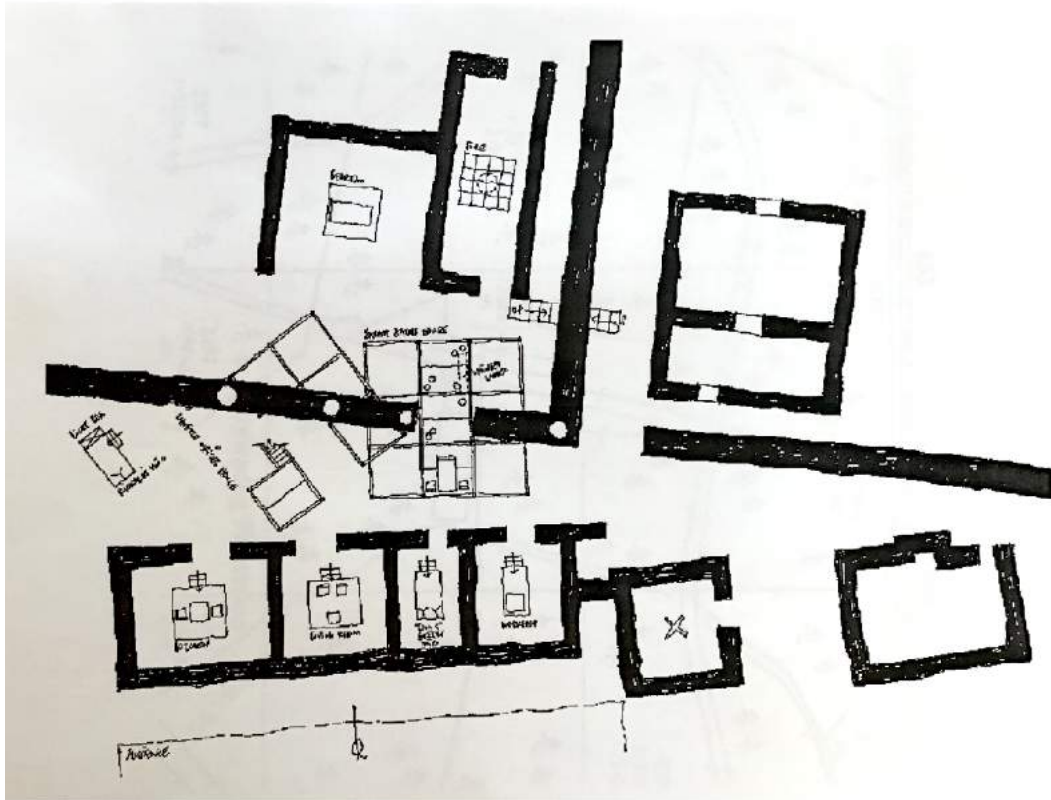
forrás 01-03.: <https://www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreid=374>



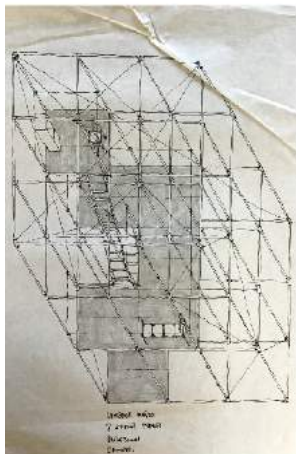
Antik hősnők XXI. századi szemmel III. sorozat Médeia (14. oldal)



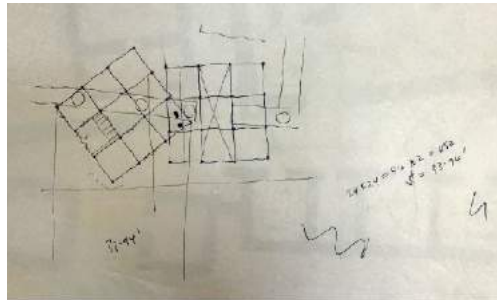
Sergei Eisenstein "Gas Mask" (22. oldal)



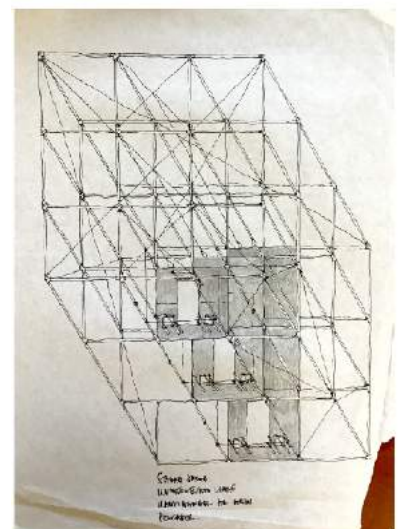
Tri Bywyd alaprajza (35. oldal)



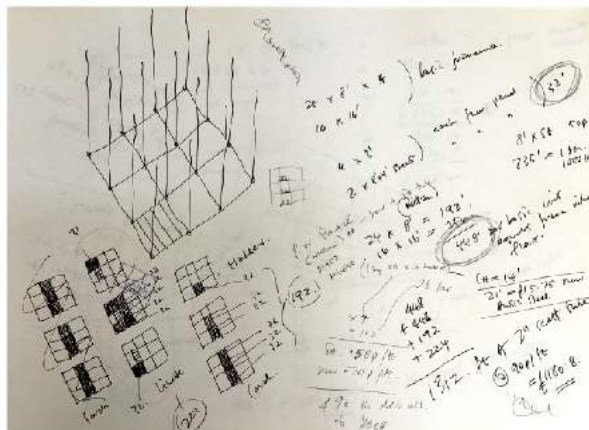
Tri Bywyd, Lynette White ház (34. oldal)



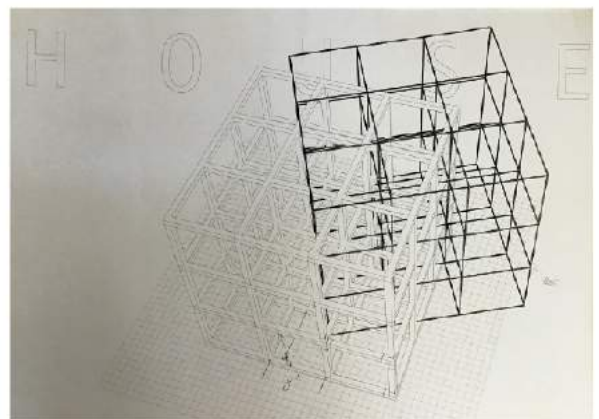
Tri Bywyd, állványzatrendszer (34. oldal)



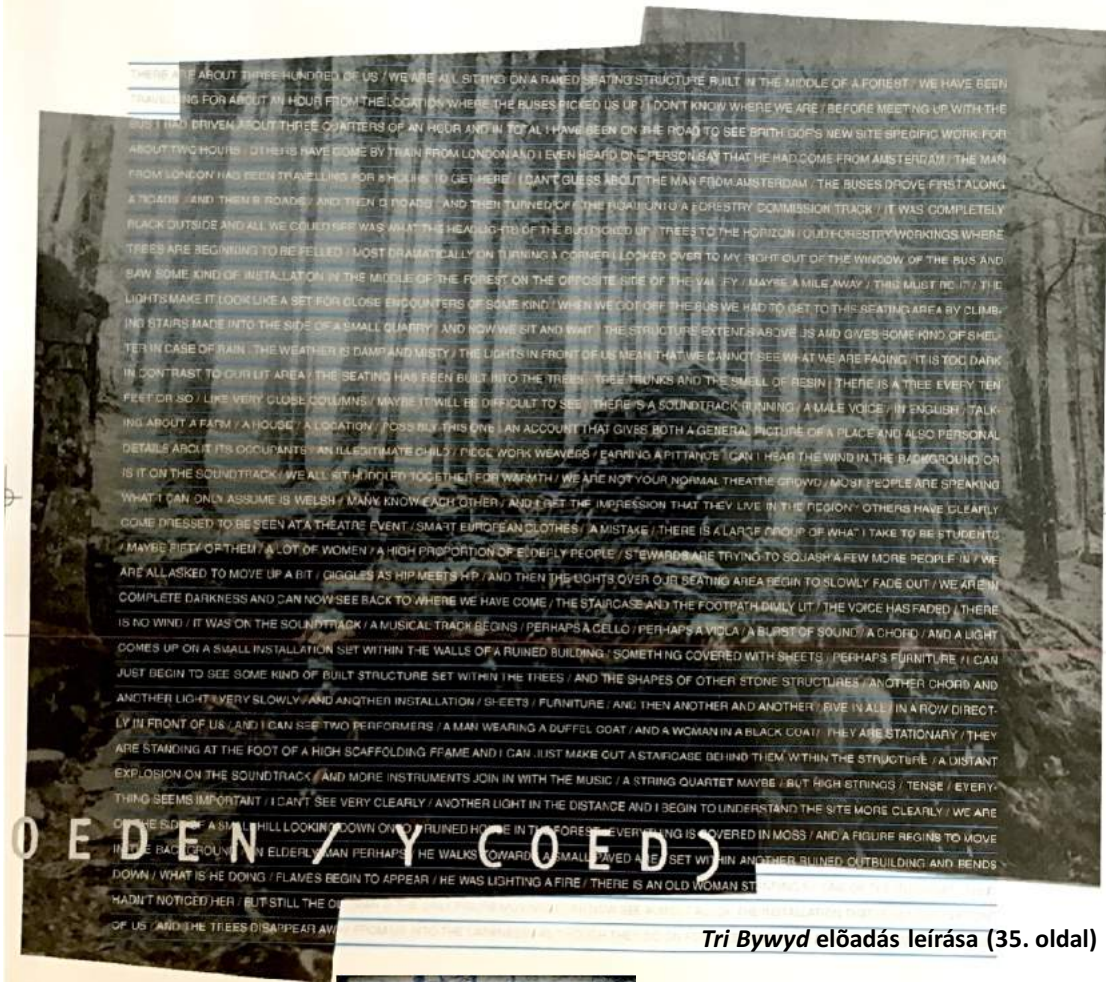
Tri Bywyd, Sarah Jacob ház (34. oldal)



Tri Bywyd, állványzatrendszer (34. oldal)



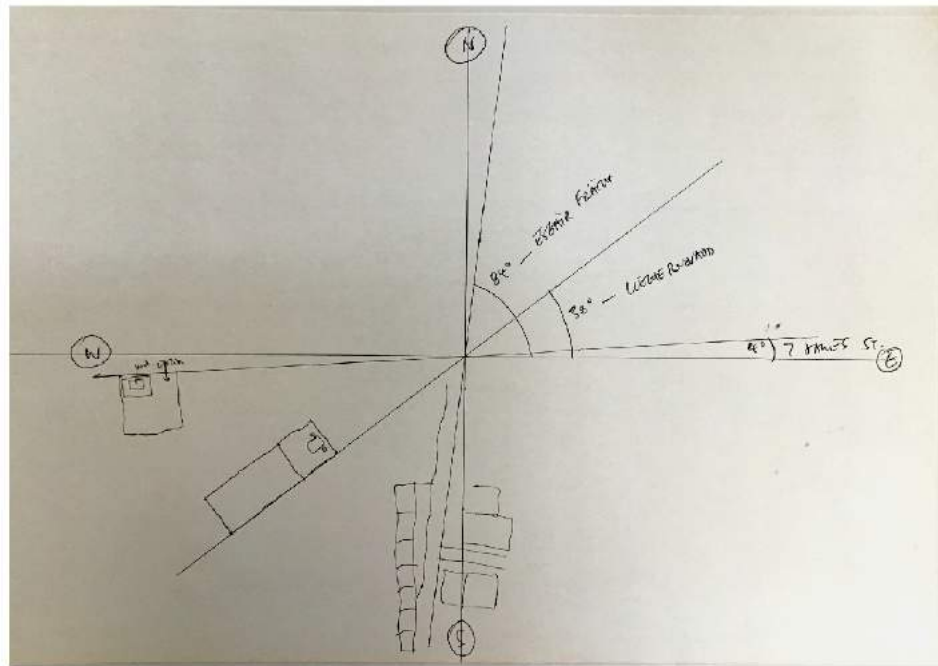
Tri Bywyd, rácsos szerkezet (34. oldal)



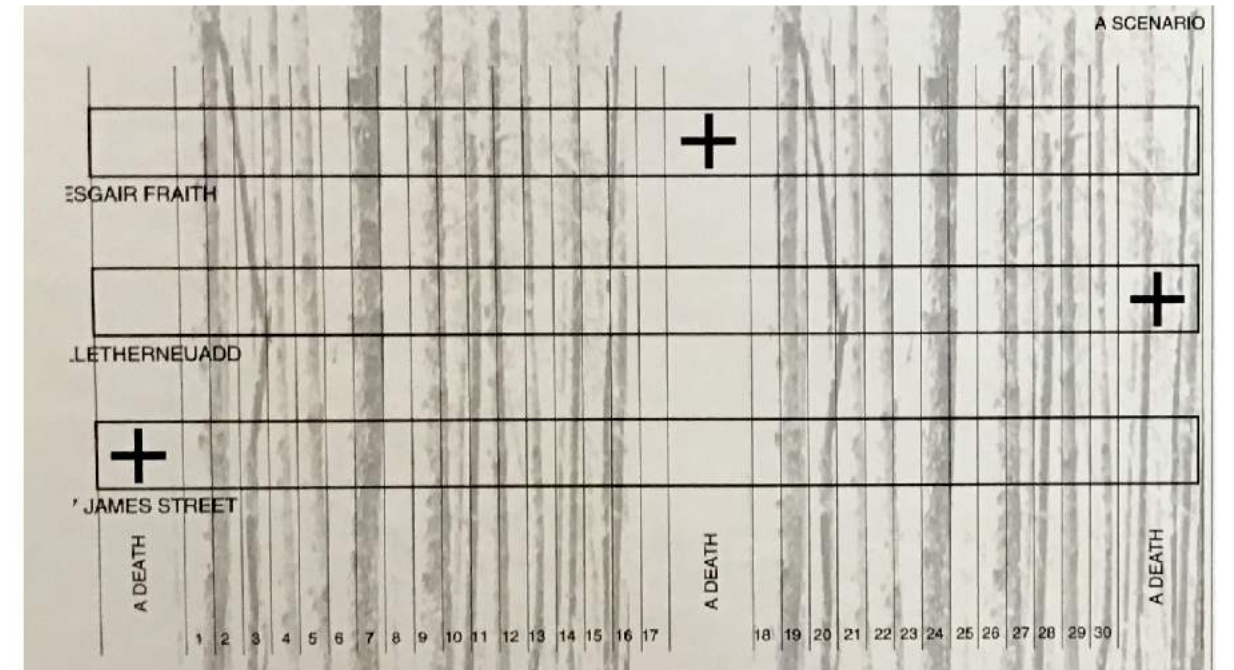
Tri Bywyd előadás leírása (35. oldal)



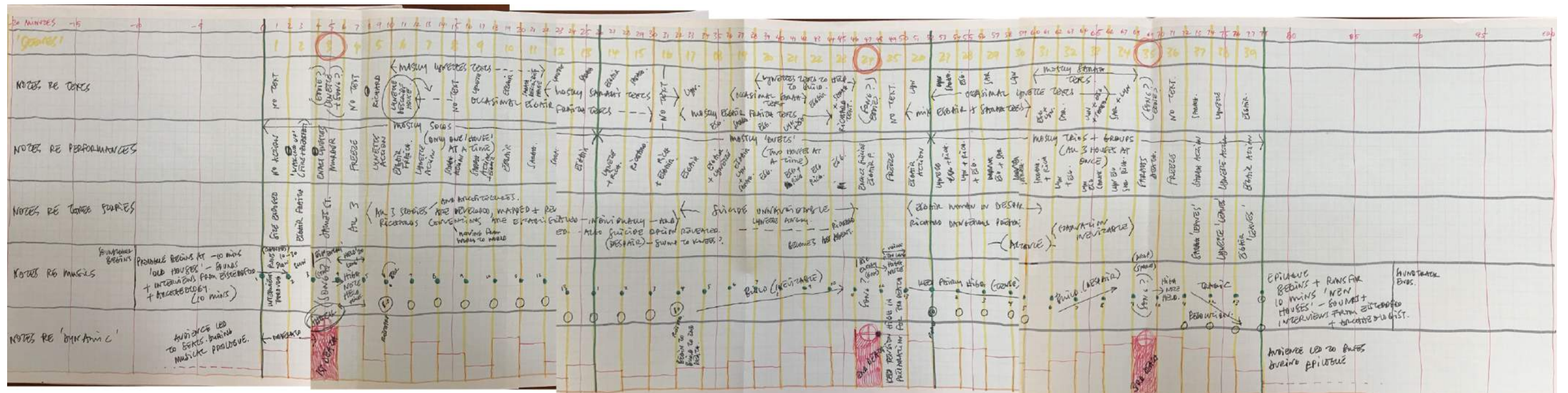
Tri Bywyd, színpadképek (34. oldal)



Tri Bywyd axisok (34. oldal)



Tri Bywyd McLucas kotta (35. oldal)



Tri Bywyd McLucas kotta (35. oldal)

***Tri Bywyd Esgar Fraith* helyszíne (31. oldal)**



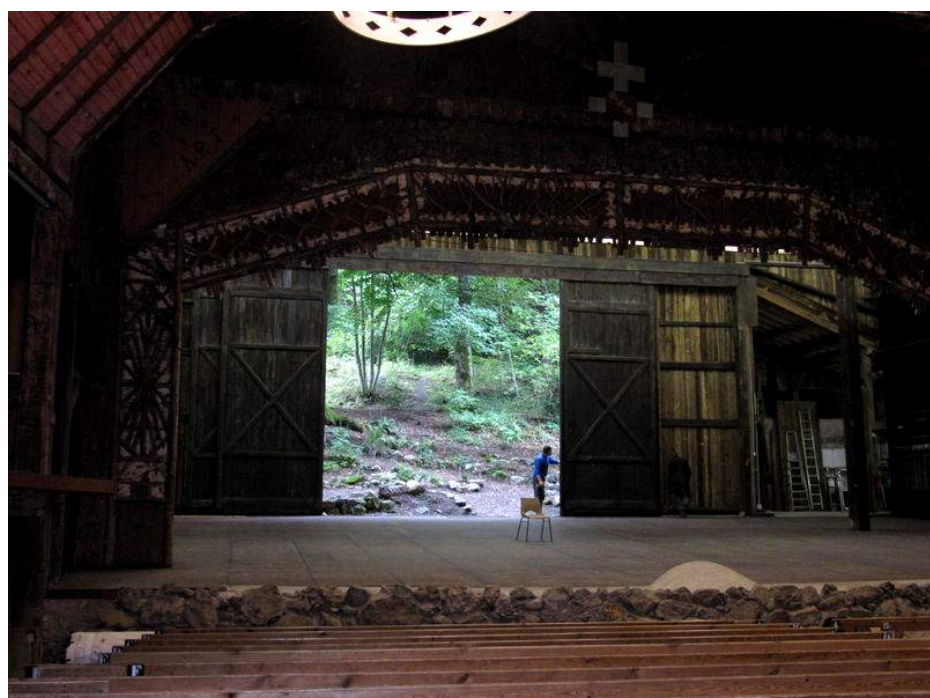
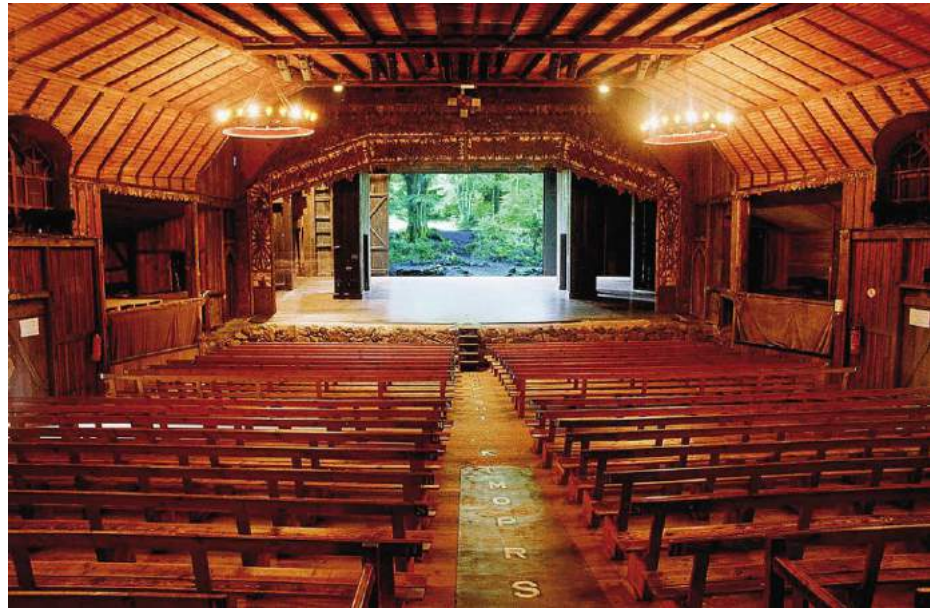
***Tri Bywyd Esgar Fraith* helyszíne (31. oldal)**



Tri Bywyd Esgar Fraith helyszíne (31. oldal)



Tri Bywyd Esgar Fraith helyszíne (31. oldal)



Théâtre du Peuple (The People's Theatre), Bussang (43. oldal)



Peter Brook, *Orghast* (44. oldal)



Robert Wilson, *KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE;*
a story about a family and some people changing (45. oldal)



Max Reinhardt, *Merchant of Venice* (46. oldal)



Peter Schumann, *The Bread and Puppet Theatre* (47. oldal)

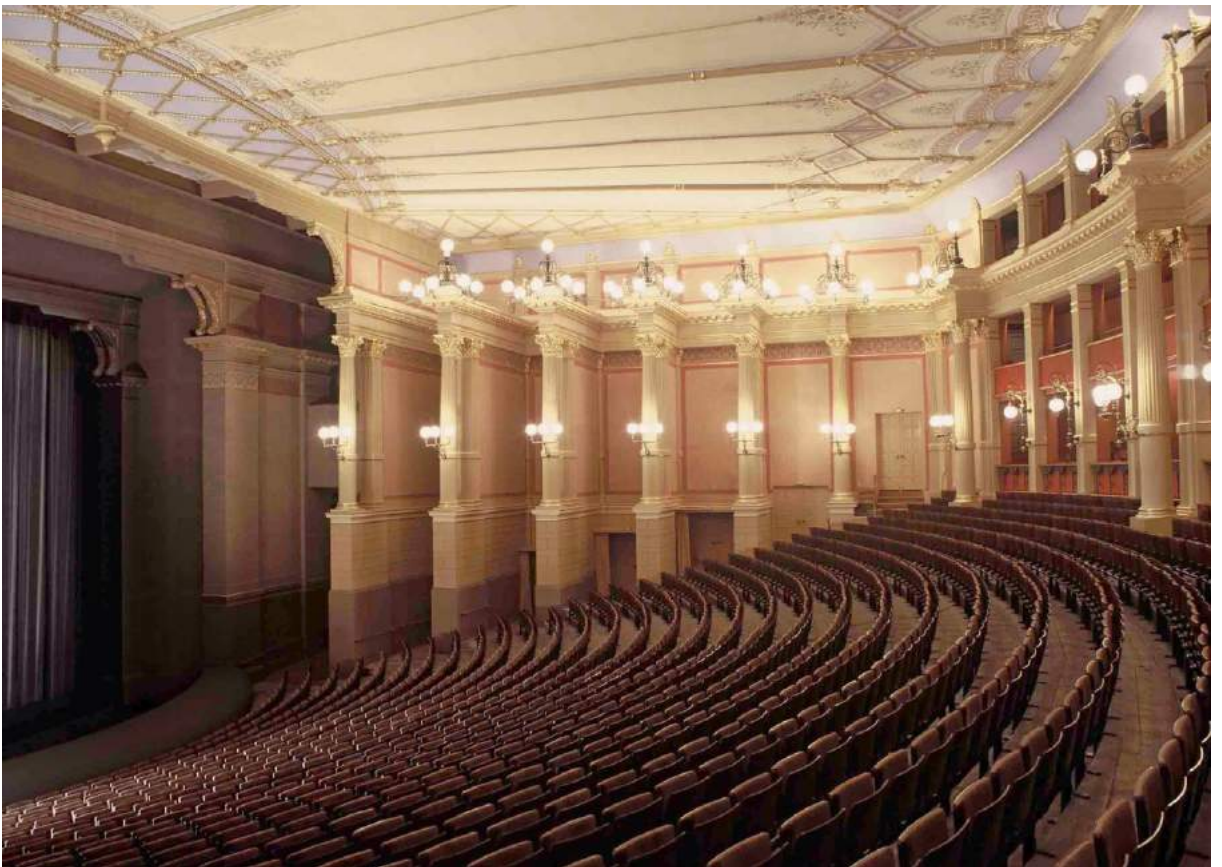




Ariane Mnouchkine, 1789, és az 1793 (53. oldal)



Varró Dániel, *Túl a Maszat-hegyen* (57. oldal)



Wagner, Festspielhaus (60. oldal)



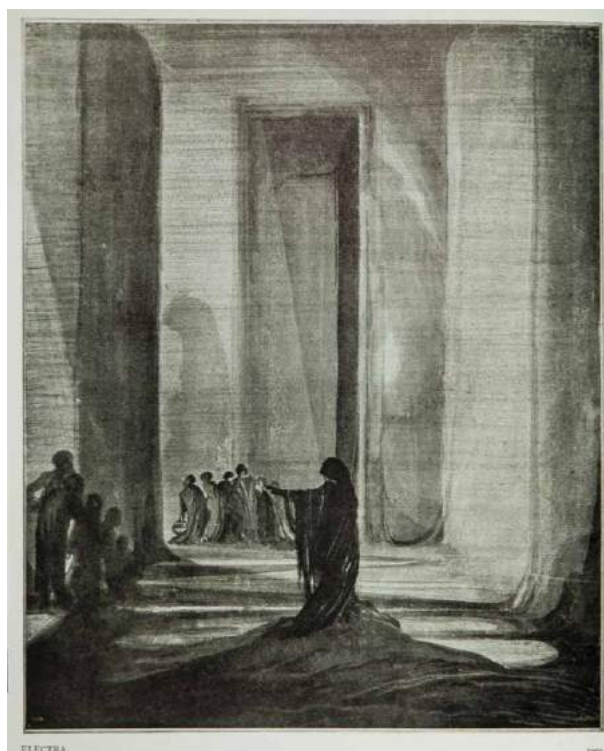
Peter Brook, *Théâtre des Bouffes du Nord* (60. oldal)



Bagossy Levente, *Cseresznyés kert* (61. oldal)



Craig színpada (62. oldal)

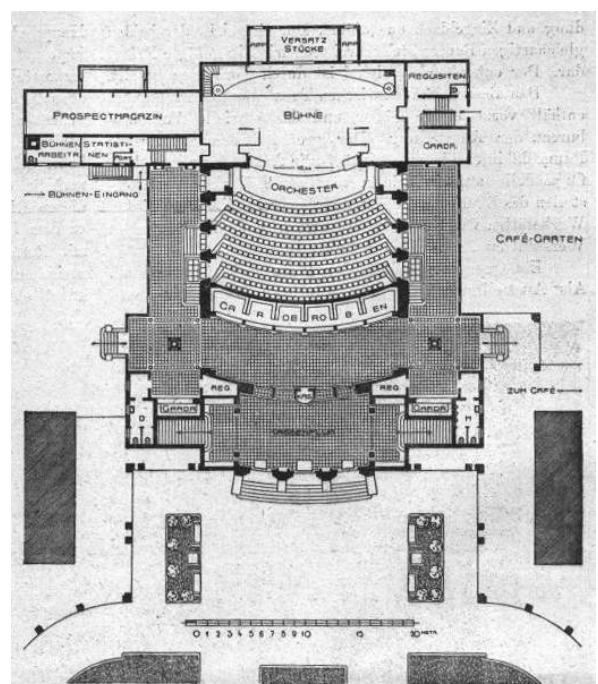
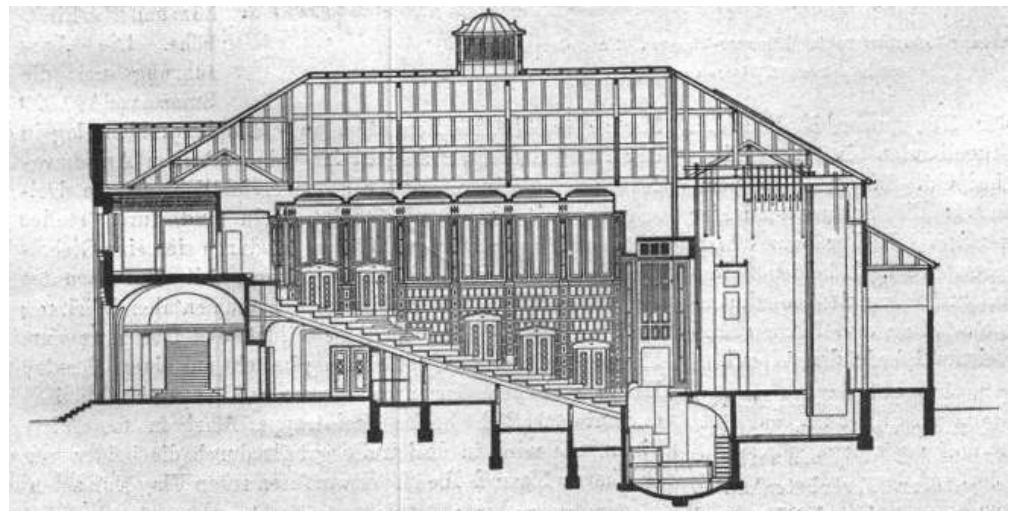
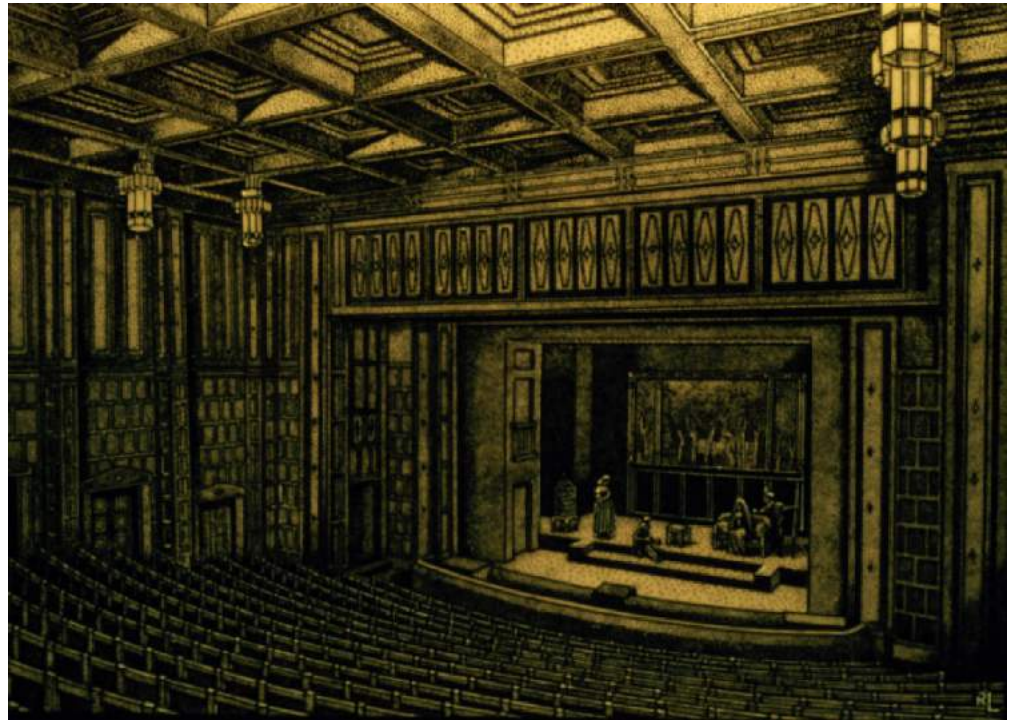




Adolphe Appia, Hellerau-i Dalcroze Iskola (63. oldal)



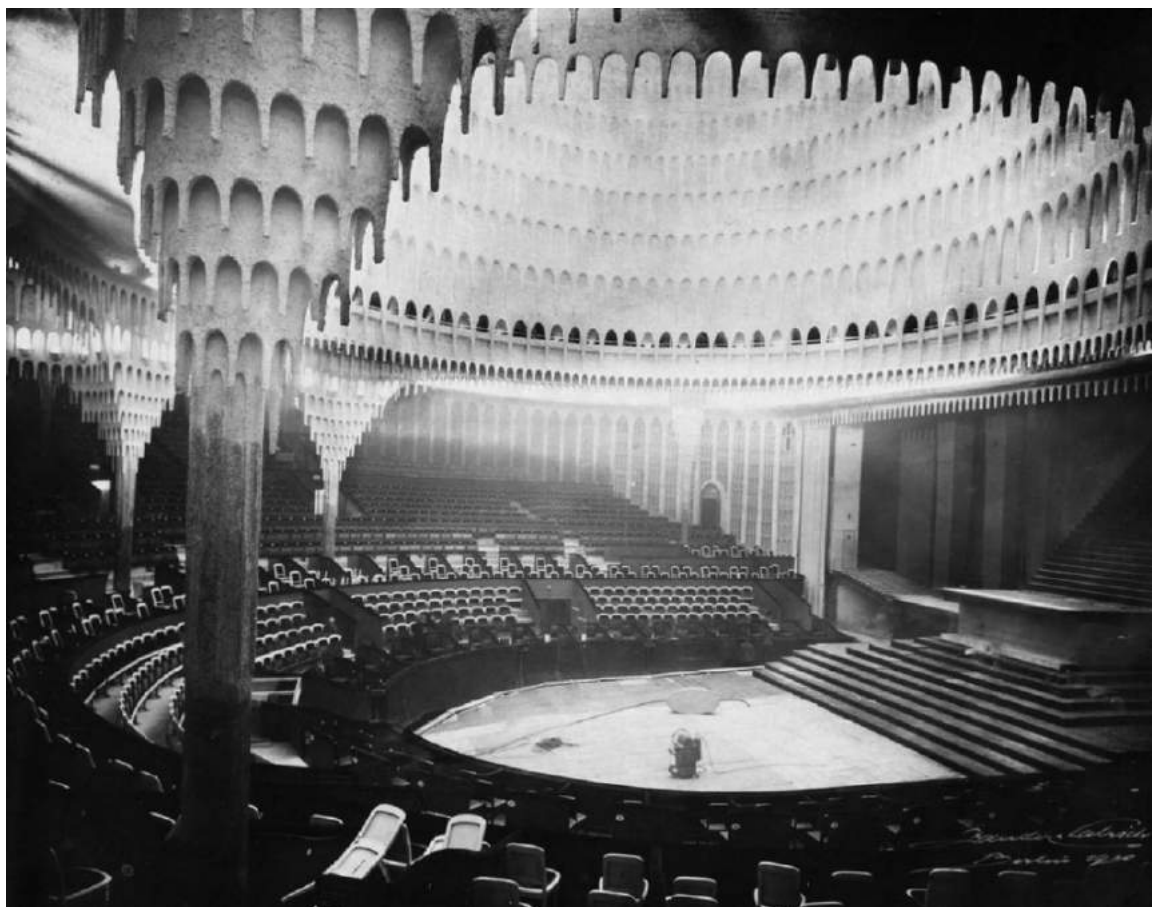
Alfred Jarry – Kiss Csaba: *Übű király és a magyarok* (64. oldal)



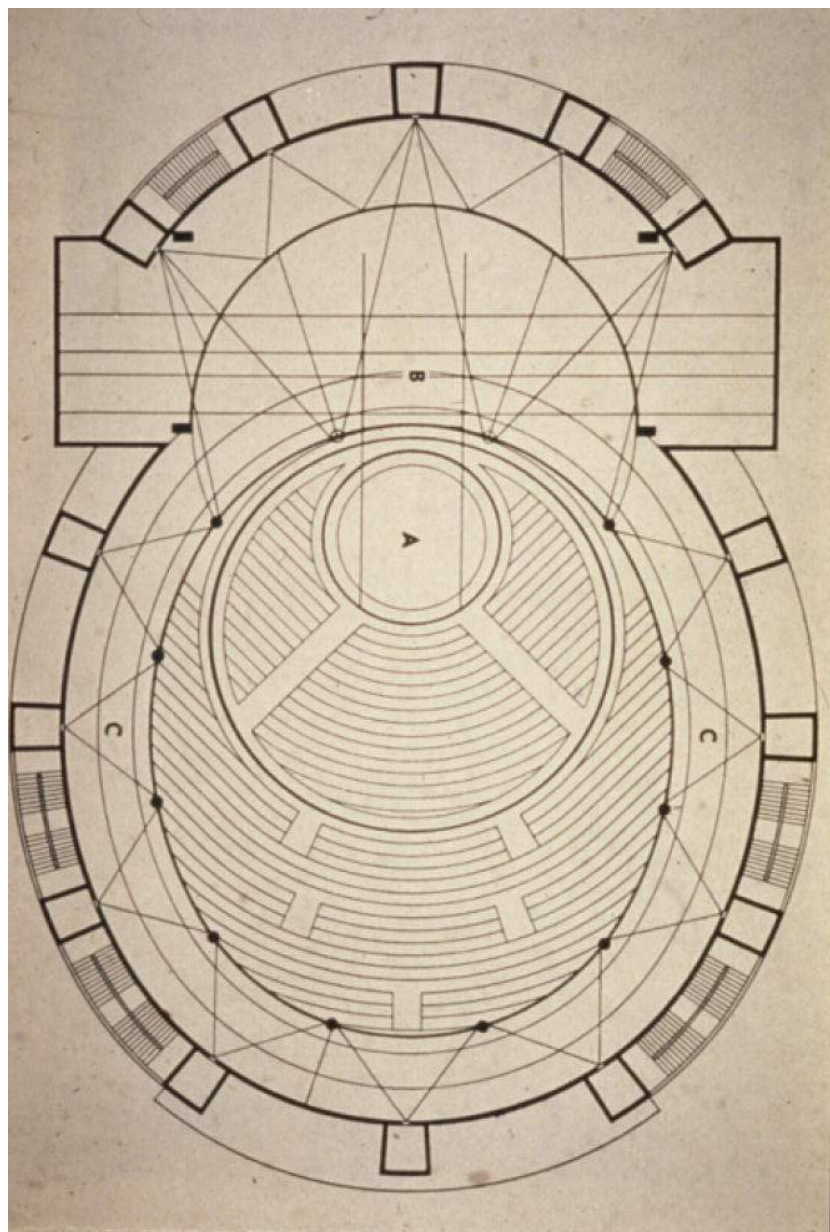
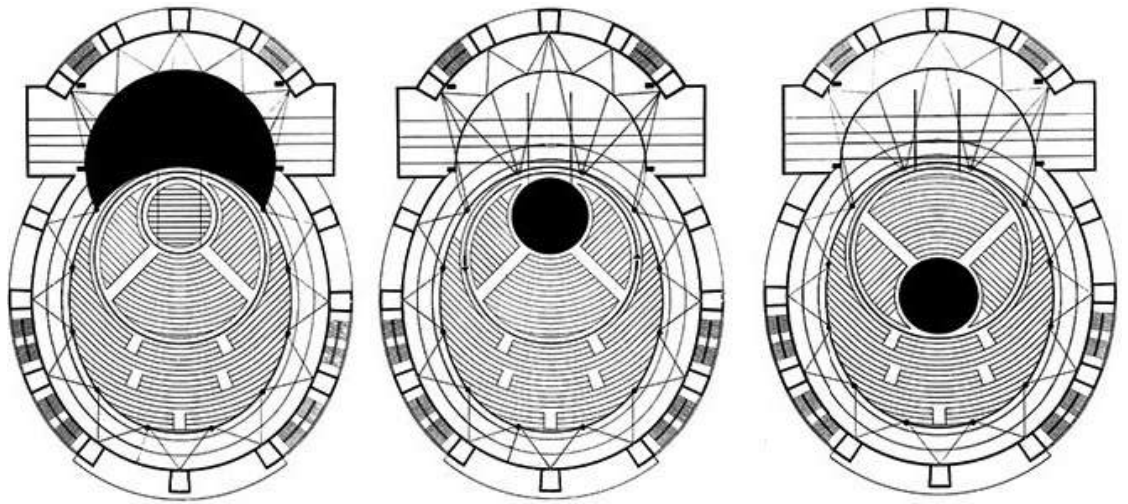
Georg Fuchs, *relief-stage* (65. oldal)



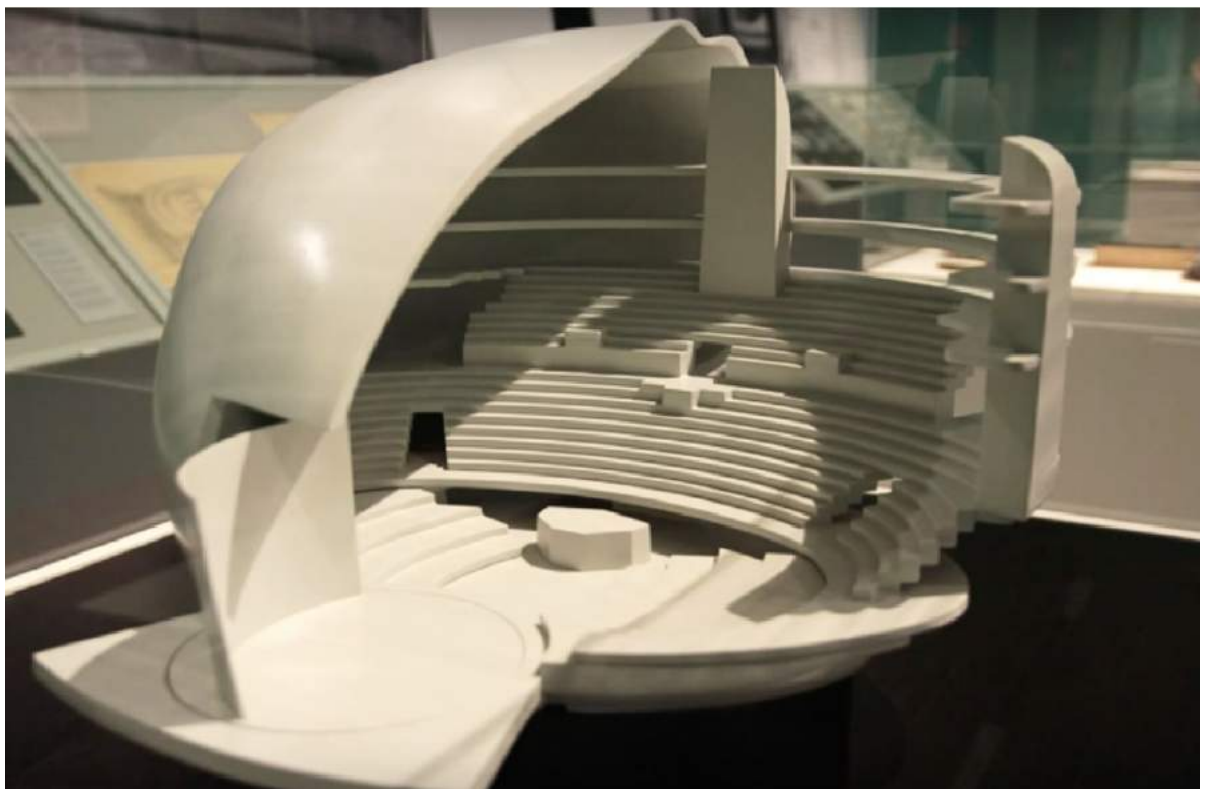
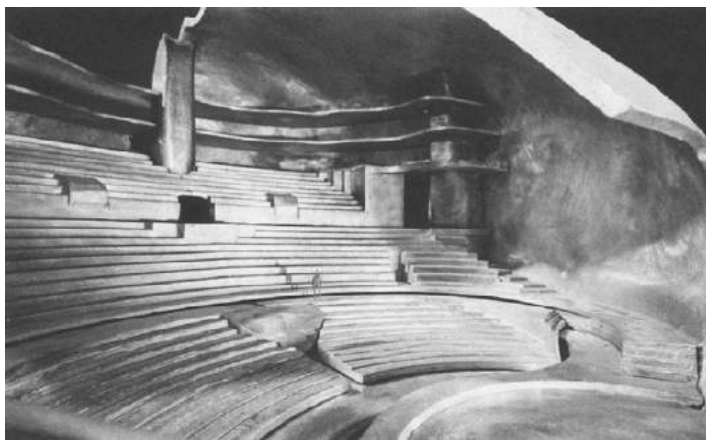
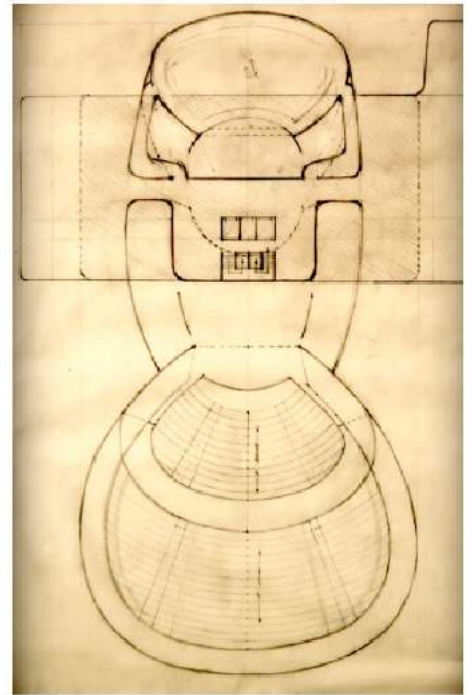
Fernando De Rojas: *Celestina, avagy Calisto és Melibea tragikomédiája* (66. oldal)



Max Reinhardt, *Grosses Schauspielhaus* (68. oldal)



Walter Gropius, *Totaltheater* (68. oldal)



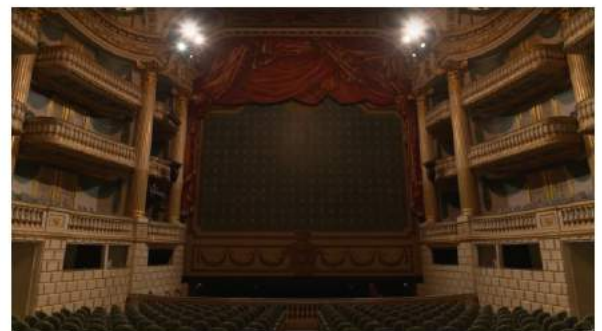
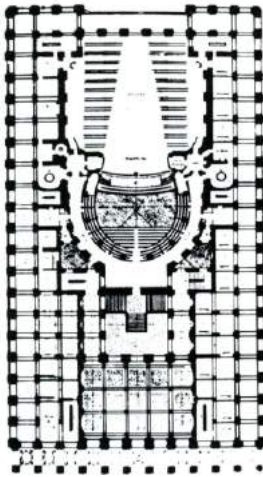
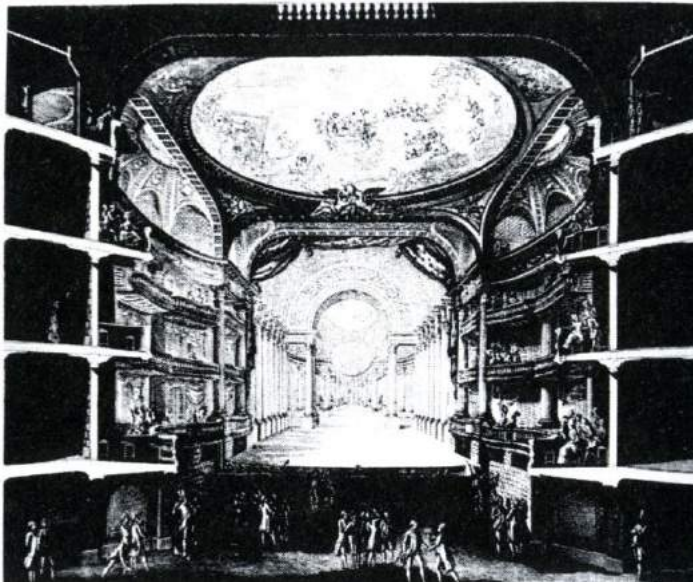
Friedrich Kiesler, *Endless Theatre* (69. oldal)

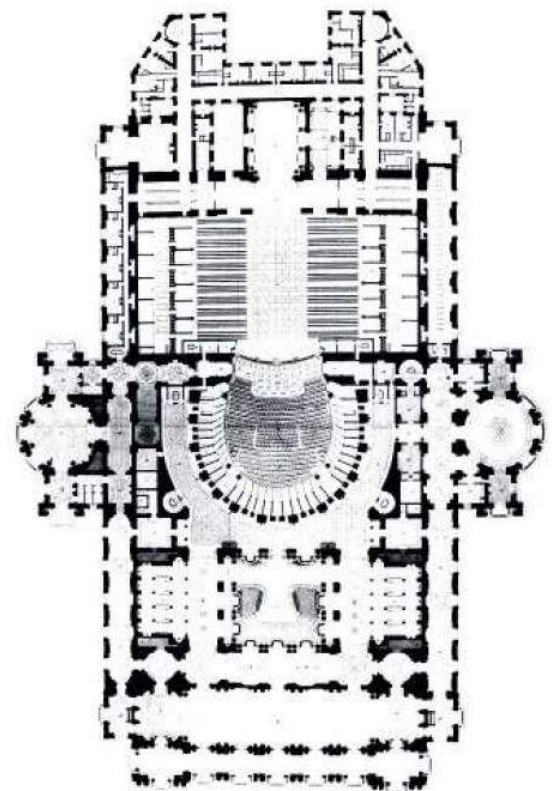


V. P. Katajev: *A kör négyesítése* (70. oldal)

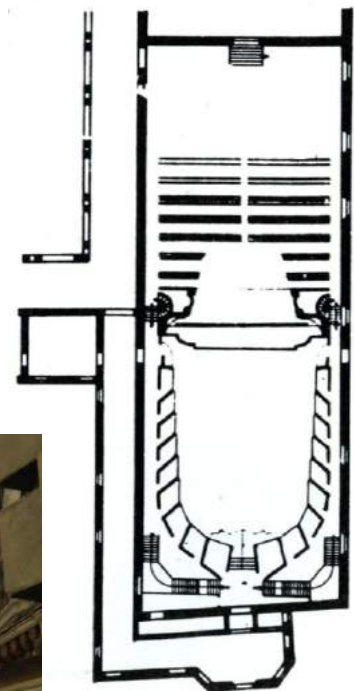


Max Reinhard, *The Miracle* (72. oldal)





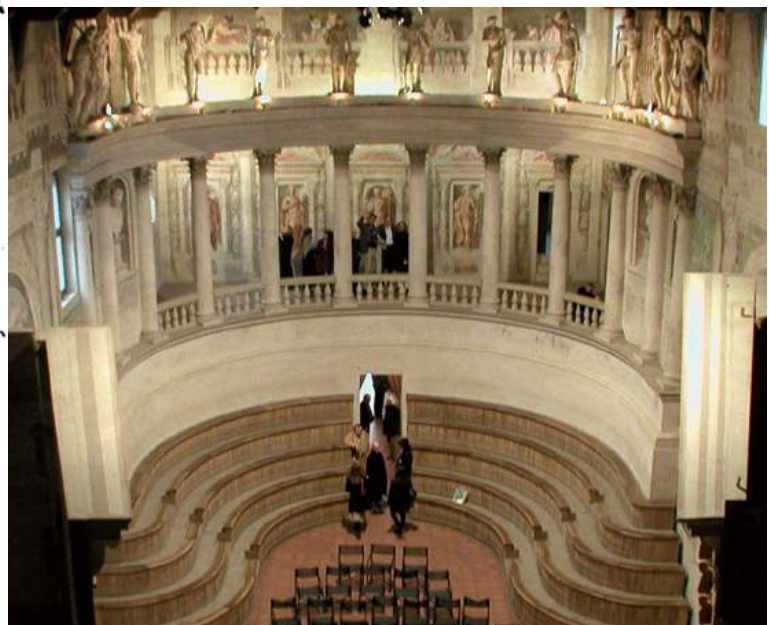
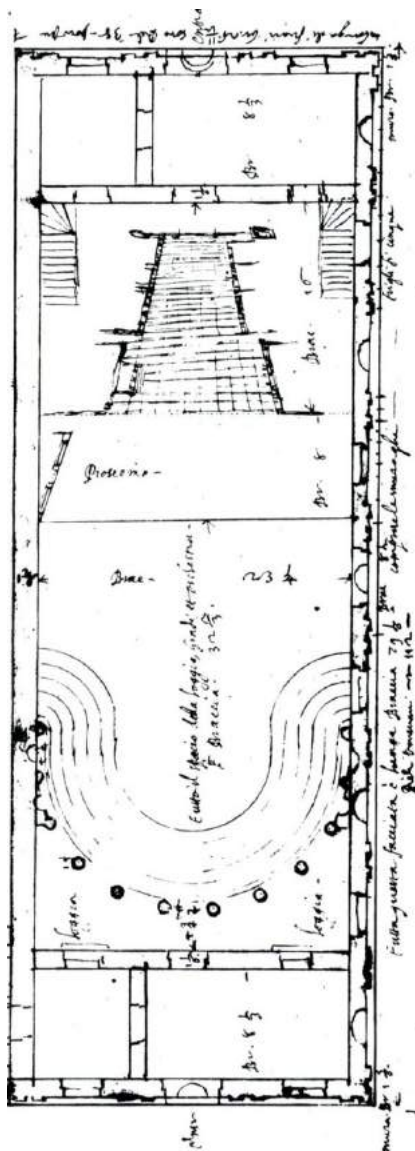
Charles Garnier, *Palais Garnier* (74. oldal)



Antonio Galli Bibiena, *Teatro Scientifico* (75. oldal)



Andrea Palladio, *Teatro Olimpico* (75. oldal)



Vincenzo Scamozzi, *Teatro all'antica* (75. oldal)