



HUSZTHY EDIT KATALIN

SZÍNPADI LÁTVÁNYTERVEZÉS ÉS ROKON MŰVÉSZETI JELENSÉGEK

Doktori disszertáció



Témavezetők: István Mária PhD, Antalóczy Tímea PhD
MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM, DOKTORI ISKOLA

Budapest, 2023.

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola

**SZÍNPADI LÁTVÁNYTERVEZÉS
ÉS ROKON MŰVÉSZETI JELENSÉGEK**

Doktori disszertáció

Témavezetők: István Mária PhD, Antalóczy Tímea PhD

Szerző: Huszthy Edit Katalin

Budapest, 2023.

Eredetiségi nyilatkozat

Alulírott Dr. Huszthy Edit Katalin, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy a *Színpadi látványtervezés és rokon művészeti jelenségek* című értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem.

Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

2023. 04. 05.

Dr. Huszthy Edit Katalin

Köszönetnyilvánítás

Hálásan köszönöm témavezetőimnek, István Máriának és Antalóczy Tímeának az útmutatásaikat, türelmüket és a sok segítséget, amit az elmúlt években tőlük kaptam. Köszönettel tartozom a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának az inspiráló kurzusokért és előadásokért.

Köszönöm a családomnak, akik mindig támogattak és bátorítottak.

Zsókanak

Tartalom

Absztrakt.....	9
Abstract.....	11
Tézisek.....	13
Theses.....	17
Bevezetés.....	21
1. Az előadás, a színpadi tér és a színpadi látvány meghatározása és kapcsolata.....	26
1.1. A színpadi díszlet disztanciája.....	27
1.2. A tér és a tér ábrázolása.....	29
1.3. Kiterjesztett tervezés.....	34
1.4. Színpadtechnika és világítás.....	37
1.5. A néző szerepe.....	40
1.6. Beavatott és beavatatlan nézők.....	48
1.7. A befejezetlen állapot.....	51
1.8. Színpadi autonómia.....	54
2. A színpadi- és a képzőművészeti performanszok és az emberi test kapcsolata.....	58
2.1. A színpadi test és a tér.....	59
2.2. Az ideális test.....	62
2.3. A meztelen test.....	63
2.4. Test és kifejezés.....	66
2.5. A kockázatvállalás.....	69
2.6. A közönség.....	75
2.7. A jelenlét.....	79
2.8. Az alkotás pillanata, a performatív fordulat.....	83
2.9. A színpadi test és a tárgyak.....	84

3.	A tervezői folyamat gyakorlata a kőszínházban és a performatív tér tervezési lehetőségei – statikus képek és folyamatábrák	86
3.1.	A tervező szerepe	87
3.2.	A látvány és a játék disszonanciája	91
3.3.	Jel, jelentés, jelszerűség	95
3.4.	Tervezői lehetőségek.....	98
3.5.	A realista látvány	106
3.6.	A jelképteremtő díszlet	107
3.7.	A reprezentáció leleplezése.....	110
3.8.	A performatív tervezés	113
3.9.	Talált terek.....	125
4.	Távolságtartás és új médiumok.....	132
5.	A színpadi látvány mint előzmény és mint következmény	140
5.1.	Az alkotás folyamata.....	141
5.2.	Kollaboratív alkotómunka	144
5.3.	Minimális tervezés.....	146
5.4.	Ideiglenes tér	148
5.5.	Az elhúzódó alkotófolyamat.....	150
5.6.	Mozgásszínházi előadások - Felkészülés és improvizáció a játéktérben	153
6.	Gyakorlati kérdések	164
7.	A színpadi látvány újra-értelmezése a kortárs magyar színházi gyakorlatban.....	166
7.1.	Szimbólumok	167
	Jelkép és azonosság - Euripidész: Bakkhánsnők, Ódry Színpad, Hevesi Terem	167
7.2.	Vizuális előadások.....	171
	Szagrális foltok - Tara teknője, Élőkép Színház.....	171

7.3. Szomatikus kísérletek.....	176
A fekete doboz - Sleeping Beauty, MU Színház	176
7.4. Gesamtkunstwerk	181
Így dunsztold a katarzist –.....	181
Artus - Goda Gábor: Minden (is).....	181
7.5. Talált terek.....	187
Sorsturizmus –.....	187
Promenád, Artus – Kortárs Művészeti Stúdió.....	187
8. Konklúziók.....	191
Mellékletek.....	196
1.1. melléklet – Riportok, beszélgetések.....	196
1.2. melléklet – Kutatási kérdések a külföldi egyetemek látványtervező képzésében megjelenő interdiszciplináris kurzusokra vonatkozóan	218
1.3. melléklet – improvizációs feladatok a tér és a test kapcsolatára vonatkoztatva.....	221
1.4. melléklet – Hallgatói kérdőív, a tér és a test kapcsolatára irányuló improvizációs feladatok hasznosságára vonatkozóan ..	225
Irodalom.....	227
Képek forrása.....	242
Önéletrajz	245
Tervezői munkák, fontosabb alkotások, kiállítások.....	247
Publikációs jegyzék.....	252
Curriculum Vitae	254

Absztrakt

Magyarországon a színházi látványtervezés leggyakrabban helyszínjelölő, hangulatébresztő vagy jelképteremtő színpadi díszletek és jelmezek kialakítását jelenti. A látványterv elfogadása megelőzi a próbafolyamatot, ezért az előadás vizuális vetülete a produkció többi alkotójától gyakorlatilag függetlenül jön létre. A tervező így kizorul a Gesamtkunstwerk kollektív alkotófolyamatából. Míg a kortárs tánc, a dramaturgia vagy a színpadi zene területén egyértelműen körvonalazódnak a produkciók teljes stábját érintő kollaborációs elképzelések, hasonló törekvések a látványtervezésben kevésbé jelennek meg.

Ahhoz, hogy az Erika Fisher-Lichte meghatározása értelmében vett performatív fordulatot a színpadi látványtervezésre vonatkoztatva is értelmezhesük, a megszokottól eltérő tervezői gondolkodásmód és munkamódszer kialakítása szükséges.

A színházi tapasztalatom, a témához kapcsolódó irodalom és a különböző színházi produkciók tanulmányozása alapján kialakított látványtervezői elképzeléseimet tervezők, színészek és rendezők gondolataival vettem össze. Arra a megállapításra jutottam, hogy a színházi előadás fogalmának változásával az alkotók attitűdje is változott. Az előadás elsődleges célja a történetmesélés mellett az előadó „jelenlét élményének” és alkotómunkájának bemutatása, valamint az előadó és a néző kapcsolatának újra-definiálása felé tolódik. Így a játéktér is a dekoratív látvány létrehozása helyett

elsősorban a szituációk megteremtésének lehetőségét szolgálja. Ennek a változásnak az egyik legfontosabb jellemzőjének a test újraértelmezését és a demokratikus, kollektív alkotómunkára való törekvést látom. Ezért az előadásokat és azok vizualitását a színpadon megjelenő test és az alkotók munkájának összefonódása tekintetében is vizsgálom.

A kutatás további célja a színpadi performativitás és a látvány ilyen jellegű szimbiózisával kísérletező kortárs magyar előadások feltérképezése, ezáltal a látványtervezésben rejlő lehetőségek egy eddig kevésbé értékelt szegmensének megismertetése, mely a tervezők és a rendezők látókörének szélesítését szolgálja.

Abstract

In Hungary, stage design most often means the design of stage sets and costumes that mark the place, and create atmosphere or symbolism. The acceptance of visual design precedes the process of stage rehearsals, so practically the visual image of a performance is created independently of the other creators of the production. As a result, the designer is excluded from the collective creative process of *Gesamtkunstwerk*. While collaborative ideas are affecting the entire crew of the production in the fields of contemporary dance, dramaturgy or stage music, similar aspirations are less common in stage design.

In order to understand the performative turn, as defined by Erika Fisher-Lichte, in relation to stage visual design, it is necessary to develop a different approach and working method.

I have compared my ideas on visual design, which I had developed on basis my experience in theatre, the literature on the subject and my study of various theatre productions, with the ideas of designers, actors and directors. I have found that as the concept of theatrical performance has changed, so have the attitudes of the creators. Besides storytelling, the primary purpose of the performance now also includes presenting the performer's "experience of presence" and creative work, as well as the redefinition the relationship between performer and audience. Thus, the stage serves primarily as an opportunity to create situations, rather than creating a

decorative spectacle. I see the redefinition of the body and the desire for a democratic, collective creative work as one of the most important features of this change. I therefore also examine the performances and their visual aspects in terms of the intertwining of the body on stage and the work of the creators.

A further aim of the research is to explore contemporary Hungarian performances that experiment with this kind of symbiosis between stage performativity and spectacle, in order to explore a hitherto less appreciated segment of the potential of visual design to broaden the horizons of designers and directors.

Tézisek

1.

A színházi látványtervezés az alkotóművészi munka határterülete, amely a művészeti ágak hagyományos keretei között értékelve gyakran eltűnni látszik a képző-, a színház- és az alkalmazott tervezőművészet közötti mezsgyén. Ezt az is jelzi, hogy funkciója a köztudatban a mai napig a helyszínmegjelölés, hangulatfestés és a dekoratív kiegészítő elem szintjén maradt meg. A színházművészet és a képzőművészet irodalmában a látványtervezés legtöbbször érintőlegesen kerül említésre. A színpadi látványtervezés interdiszciplináris jellege a képzőművészet periferiájára szorítja a műfajt, ugyanakkor olyan speciális művészi munkamódszer lehetőségét rejt magában, amely más művészeti ágak alkotóit is inspirálhatja.

2.

Az Erika Fisher-Lichte meghatározása értelmében vett performatív fordulat azt a képzőművészetben és a színházművészetben is végbement változást jelenti, aminek következményeként a produktum helyett az alkotás folyamata és annak bemutatása kerül a művészeti megnyilvánulások fókuszába. Azonban ez a törekvés a látványtervezésben csak nyomokban található meg. Ahhoz, hogy a performativitást a színpadi látványtervezésre vonatkoztatva is értelmezhesük,

olyan tervezői gondolkodásmód és munkamódszer kialakítása szükséges, mely a tárgyalkotás és a gyártási műveletek koordinálása helyett a színházi alkotók együttműködésére, a közös munkafolyamatra helyezi a hangsúlyt.¹

3.

A performatív tervezés kiindulópontjának a színpadi tér átértelmezését, a térben lévő testek vizsgálatát, valamint a színpadi esemény időbeli folyamatához való alkalmazkodást tekintem. Ezért az előadásokat a színpadon megjelenő test következményeként vizsgálom. Előfeltevésem szerint ahogyan a színházi előadás megváltozik és elsődleges célját a történetmesélés helyett a test jelenlétének és az előadó-néző kapcsolatának hangsúlyozása jelenti, ugyanúgy megváltozik az előadók, az alkotók és a nézők színpadi térhez való viszonyulása is.

4.

A színházi látványt egy előre legyártott, már kész játéktér helyett a dramaturgiai szituáció reprezentációjának következményeként is értelmezhetjük, vagyis a színpadi események időbelisége kiterjeszhető a látványra is. Az így kialakuló játéktér közvetlenül kapcsolódik a színpadi mozgáshoz, hiszen a szereplők közreműködésével jön létre vagy nyeri el

¹ Lásd: Geresdi Zsófia: *A ritus tere*, In: *A színpadon túl, Az alkalmazott színház és környéke* (szerk.: Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina) Kronosz kiadó, Pécs, 2016. 94. o.

végleges formáját. Ezért egyrészt (a minimal arthoz vagy a ready made-ekhez hasonlóan) a már kész tárgyak, kellékek, eszközök kontextusának transzformálásából adódó jelentésváltozását, másrészt a tényleges tárgyalkotó gesztus lehetőségeit szükséges vizsgálni.

5.

A színházi alkotófolyamat tervezői szempontból is felfogható olyan összművészeti munkaként, melyben az egyes művészeti ágak képviselői közvetlen, egyenrangú kapcsolatban vannak egymással. Azonban míg a kortárs tánc, az *új dramaturgia* vagy a színpadi zene területén egyértelműen körvonalazódnak hasonló törekvések, a látványtervezésben kevésbé jelenik meg az egyes produkciók teljes stábjára érvényes kollaboráció lehetősége.

6.

A különböző művészeti ágak összefonódása, valamint az előadók, a közönség és a színpadi tér kapcsolatának változása lehetővé teszi, hogy a tervezői munka ne csak a látványra vonatkozzon, hanem ezzel összefüggésben a színpadi szomatikus hatásokra is kiterjedjen. Az auditív, taktilis, olfaktív, esetleg orális ingerek a térnek, így a játéktérnek is elválaszthatatlan részei, melyek befolyásolják a vizuális élményt is.

7.

A színpadi látvány és a látványtervező szerepe a különböző színházi formákban az adott színdarab sajátosságainak, a színház karakterének és a rendezői elképzelések függvényében nagyon eltérő lehet. Ez a megállapítás még egyértelműbb a díszlet- és jelmeztervezés szerepének az utóbbi száz évben végbement változásainak tükrében. A látványtervezői módszerek egyik határterülete a képzőművészeti performanszokkal rokonítható téralakítás. Ennek értelmében a vizsgálat tárgyát képező performatív látványtervezés nem egy általános érvényű, a tervezői attitűdöt minden tekintetben megváltoztató elképzelést jelent, csupán a tervezési folyamat egy kevésbé ismert lehetőségének elméleti bemutatását.

8.

A fentiekből kiindulva arra a feltevésre jutottam, hogy a látványtervező tevékenysége nem csak a színpadkép kialakítására, hanem az előadói munka körülményeinek és eszközeinek megteremtésére és a színpadi jelenlét következtében létrejövő vizuális alternatívák feltérképezésére is irányulhat. Ezzel párhuzamosan a színpadi vizualitás létrehozását a színészi improvizációval szoros kapcsolatban, a nyílt színen „itt és most” véghezvitt képzőművészeti alkotófolyamatként is értelmezhetjük.

Theses

1.

Theatrical stage design is a frontier of creative work that, when assessed within the traditional framework of the arts, often seems to disappear at the interface between the visual, theatrical and applied design arts. This is also reflected in the fact that its function as far as the public is concerned to this day remains at the level of site marking, mood painting and decorative additions. In theater and visual arts literature, visual design is mostly mentioned tangentially. The interdisciplinary nature of scenic design relegates it to the periphery of the visual arts, but it also offers the potential for a specific artistic method that can inspire creators from other disciplines.

2.

The performative turn, as defined by Erika Fisher-Lichte, represents a change in the visual arts and theater, whereby the process of creation and its presentation is the focus of artistic expression, rather than the product. However, there are only traces of this tendency in visual design. In order to understand performativity in relation to stage visual design, it is necessary to develop a design mindset and a way of working that emphasizes the collaboration of theater makers and the collaborative process

of working together rather than the coordination of object creation and production operations.²

3.

The starting point for performative design is to reinterpret the space of the stage, to examine the bodies in the space and to adapt to the temporal process of the stage event. I therefore consider performances as a consequence of the body on stage. My hypothesis is that as theatrical performance changes and its primary purpose is to emphasize the presence of the body and the performer-viewer relationship rather than storytelling, so too does the relationship of performers, creators and audience to stage space.

4.

The theatrical spectacle can also be understood as the consequence of the representation of a dramaturgical situation rather than a prefabricated, ready-made playing space, i.e. the temporality of the events on stage can be extended to the spectacle. The play space thus created is directly linked to the movement of the stage, since it is created or takes its final form through the actors' participation. It is therefore necessary to examine the change in meaning resulting from the transformation of the

² See Zsófia Geresdi: *A rítus tere*, In: *A színpadon túl, Az alkalmazott színház és környéke /The space of ritual, In: Beyond the stage, Applied theatre and its surroundings/* (eds.: Péter Görcsi, Péter P. Müller, Petra Pandur, Krisztina Rosner) Kronosz kiadó /publishing company/, Pécs, 2016. p. 94.

context of the objects, props and tools already made (as in minimal art or ready-made) on the one hand, and the possibilities of the actual gesture of object-making on the other.

5.

From a design point of view, the theatrical creative process can be understood as a Gesamtkunstwerk in which the representatives of the different artistic disciplines are in direct, equal relationship with each other. However, while there is a clear tendency towards a similar approach in the fields of contemporary dance, *new dramaturgy* or stage music, the possibility of collaboration between the entire cast of a production is less evident in visual design.

6.

The merging of different artistic disciplines and the changing relationship between performers, audience and stage space allow design work to go beyond the visual and to include the somatic effects of the stage. Auditory, tactile, olfactory, and possibly oral stimuli are an integral part of the space, and therefore of the playing space, which also influence the visual experience.

7.

The role of the stage visual and the visual designer in different theatrical forms can vary greatly depending on the specificity of the play, the character of the theater and the director's ideas. This is even clearer in the light of the changes in the role of set and costume design over the last hundred years. One of the frontiers

of scenic design methods is the creation of space, which can be likened to visual art performances. In this sense, the performative scenic design under study is not a generalized concept that changes design attitudes in all respects, but merely a theoretical presentation of a less familiar possibility of the design process.

8.

Based on the above, I have come to the conclusion that the visual designer's activity can be directed not only towards the creation of the stage image, but also towards the creation of the conditions and means of performance and the mapping of visual alternatives that arise as a result of stage presence. At the same time, the creation of stage visuality can be understood as a creative process of visual art in close connection with improvisation in the open scene, in the "here and now".

Bevezetés

A színpadi látvány egyrészt színházművészet, amennyiben dramaturgiai alap függvényében jön létre, másrészt alkalmazott műfaj, mert egy adott összművészeti produkció részeként megadott funkcionális és esztétikai kritériumoknak kell megfelelnie. Ugyanakkor képzőművészet is, olyan autonóm alkotás, ami lehet az adott irodalmi vagy zenei mű vizuális analógiája, vagy akár attól függetlenül is értelmezhető.

Magyarországon a díszlet- és jelmeztervezés képzést 1950-1964 között az Iparművészeti Főiskolán az elméleti és történeti kutatások és a tervezői szerep pontos definiálásának hiánya jellemezte és a naturalizmus határozta meg.³ Ugyanakkor az ötvenes évek közepétől a színpadi tervezőmunka megújulását elősegítő nyitottabb színházpolitikának és az olyan tervezők oktatási tevékenységének köszönhetően mint Varga Mátyás, Nagyajtay Teréz, Háy Károly vagy Oláh Gusztáv megjelent egy új művészgeneráció, melynek képviselői a mai napig hatással vannak a magyar szcenikára⁴. Közülük Székely László, Vágó Nelly és Jánoskúti Márta később a Képzőművészeti Főiskolán tanítottak.

³ Bögel József: *Magyar szcenográfia a felszabadulás után I-II.* in: Színház, 1986/1 46.o.

⁴ István Mária: *Modern elődök*, in.: Magyar iparművészet, 1994/3 49-52. o.

Mikor 1978-ban a Képzőművészeti Főiskolán indult a szak, már nem a korhű milió létrehozására, hanem a speciális téralakítás eszközeinek és módszereinek kidolgozására való törekvés jellemezte a képzést, így „szolgáltató-tevékenységből magasrendű művészetté, alkotótársrá kezdett válni a díszlet- és jelmeztervezés.”⁵

Az 1964-78 közötti időszakban nem volt díszlet- és jelmeztervezői képzés Magyarországon. Az építész, belsőépítész vagy textilművész szakon diplomát szerző tervezők⁶ és az olyan képzőművészek színházi tevékenységének hatására, mint Erdély Miklós, El Kazovszkij, Keserü Ilona, Jovánovics György, Haraszty István vagy Pauer Gyula a magyar szcenika új, friss eszmékkal gazdagodott. A színpadi szöveg és zene mellett a színpadi látvány is kezdett előtérbe kerülni,⁷ azonban a rendezői elképzeléseknek szigorúan alárendelve maradt. Még az ezredforduló utáni helyzetet is az jellemzi, hogy míg a szöveg, a zene vagy a színpadi mozgás az előadás nivóját meghatározó elemnek számít, „a látványösszetevő rangjával sokkal mostohábban bánik nemcsak az elemző, a kritikai irodalom, hanem voltaképp maguk az alkotók is.”⁸ Ezért a látványtervezés „önfelszabadító harcának”⁹ kiteljesedéséhez a

⁵ Bögel: i. m. 46-48.o.

⁶ Mint például Khell Csörsz, Khell Zsolt, Csikós Attila, Vidák Györgyi, Bachman Gábor Lásd: István i.m. 50. o.

⁷ Urbanovits Krisztina: *Kortárs képzőművészek a hazai színházi látványtervezésben az 1970-es, 80-as években*, Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2012. 18-19. o.

⁸ Fittler Katalin: *A tetralógia – haladó wagneriánusoknak, avagy Wagner varrógépe és esernyője Achim Freyer boncasztalán* In: *Critikai Lapok: színház, világ, művészet*, 24/7-8. 2015. 24-25. o.

⁹Forgách András: *A díszlet mint kép*, In.: *Magyar szcenográfia 1995-2005* 9.o.

színház képzőművészeti vonatkozásainak folyamatos újragondolása szükséges. Jelenleg különböző szemléletű scenográfiai tanulmányok folytatására a Magyar Színházművészeti Egyetemen, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, a Kaposvári Egyetemen és a Képzőművészeti Egyetemen is van lehetőség.

A Képzőművészeti Egyetemen tanított színpadi látványtervezést – természetesen több más értelmezés mellett – olyan képzőművészeti alkotómunkaként is felfoghatjuk, ami egyrészt önmagában is képes egy szituáció megjelenítésére, másrészt lehetőséget ad a színpadi díszlet- és a jelmeztervezést nem-tárgyalkotó művészetként megközelíteni. Ez azt jelenti, hogy a képző- és a színházművészet két ponton közvetlenül találkozik egymással. Az egyik esetben a színpadi látvány, mint a Gesamtkunstwerk vizuális alkotóeleme önálló, akár egyeduralkodó szerepet kap és képzőművészeti tárgyként manifesztálódik, a másik esetben a színpadi- és a képzőművészeti performativitás összekapcsolódik, a tér és a színpadi akció elválaszthatatlan egységet alkot. Ebben az értelemben a színházi látvány kétféle módon jelenik meg, ezért a tervezői gondolkodás is alapvetően kétféle. Az egyik esetben a színpadkép gyönyörködttet és a tiszta esztétizmusra, a vizuális élmény tökéletesítésével elérhető művészi katarziszra törekszik.¹⁰ Ezt példázzák a japán kabuki vagy az indiai kathakali jelképekkel telített,

¹⁰ Lásd: Brook, Peter: *The Ring of Harmonies*, The Independent on Sunday, Arts Section 21. 11. 1993, p.29. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-the-ring-of-harmonies-all-the-world-really-is-a-stage-for-peter-brook-paris-india-iran-if-1505754.html>

kifinomult, aprólékosan megmunkált terei és jelmezei, a barokk színpad részletgazdag és összetett látványvilága vagy a kortárs színházi előadások magas technikai szinten kivitelezett elsőprő vizualitása.

A színházi látvány ilyen jellegű megközelítése képes szintetizálni egy adott kor vagy kultúra legkifinomultabbnak, legmagasabb rendűnek ítélt elemeit.

A másik felfogás ezzel ellentétes. A vizualitás helyett a színészi teljesítményre helyezi a hangsúlyt, a színpadi díszlet és jelmez alig, vagy egyáltalán nem tartozik kifejezőeszközei közé. Grotowski szegény színházának üres tere vagy a commedia dell'arte tákolt színpada és rögtönzött jeleneteinek keresetlen kellékei azt példázzák, hogy a színház az előadáshoz tervezett és előre legyártott speciális színpadkép nélkül is teljesértékű lehet.

Az első esetben a tervező szerepe meghatározó, munkájának indokoltsága megkérdőjelezhetetlen. Az attraktív látvány létrehozásához közvetlenül hasznosítja művészeti és kultúrtörténeti ismereteit, kompozíciós és színérzékét. Munkáját a rendezői elképzeléshez igazítva, nemcsak az előadás foglalatát alkotja meg, hanem a színpadi mű és a saját korának lenyomatát is. A kortárs színházi gyakorlatban (természetesen az anyagi és technikai lehetőségek függvényében) jelentős helyet foglalnak el a képzőművészeti igényvel tervezett erős vizualitású díszletek. A díszlettervezőnek tudnia kell a drámai szöveget értelmezni, a kortörténeti, vizuális és jelképrendszereket indokoltan alkalmazni,

összefüggéseket találni az irodalmi, zenei és képzőművészeti jelek között és helyesen használni azokat. Munkája elsősorban és gyakran kizárólagosan tárgyalkotó munka.

A másik esetben kevésbé egyértelmű a tervező szerepe, sőt akár munkájának létjogosultsága is kétséges. A színpadi illúziót és a technikai eszközöket mellőző előadások a színészi szuggesztió segítségével olyan imaginárius közeget teremtenek, melyben bármilyen egyszerű tárgy megidézhet egy helyszínt, illetve behelyettesíthet egy másik tárgyat vagy akár személyt. A karba vett kispárna gyereket, egy szék hegyet, egy zsák krumpli tömeget jelenthet. A színészi játék önmagában is lehetővé teszi a színpadi jelek és eszközök jelentésváltozását. Az ilyen előadás létrehozása látszólag nem igényel tervezői közreműködést. A tervezői munka azonban nemcsak a gyártási folyamat előzményeként végzett scenikai tevékenységként képzelhető el. A képzőművészeti gondolkodásnak akkor is lehet helye a színházban, ha csak konceptuálisan, a tárgyalkotás kényszere nélkül fejt ki hatását.

1. Az előadás, a színpadi tér és a színpadi látvány meghatározása és kapcsolata

A Guckkastenbühnén látható színpadkép egy olyan képzőművészeti vízió megvalósulása, mely a gyakorlatban általában a nézőtérről érvényes látványt jelenti. Képi egységének befogadása a színpadi történepektől bizonyos távolságtartást követel meg. A díszletterv legtöbbször nem elsősorban az előadóknak kialakított térbeli körülménynek, hanem a nézőknek szánt vizuális élménynek a megteremtésére irányul. A színpadi illúzióra törekvő díszlet közelről lelepleződik, feltűnővé válik az anyagok behelyettesítése, hamissága, hiszen a kő kasírozott hungarocell, a fal pedig feszített vászon. A nézőtér és a játéktér szétválasztása miatt a díszlet még abban az esetben is kulissza-szerűen épül fel, ha háromdimenziós, építészetileg megkonstruált vagy forgószínpadra állított szobrászati alkotás.¹¹ A frontális elrendezés miatt a színpadi tér a portálnyílással párhuzamos sávokra tagolható, melyet az egymás mögé feszített lábak és a trégerék irányához kötött szufiták, reflektorok és díszletelemek határoznak meg.¹²

A nézőtérről valószerűnek ható díszletelemek a takarásokból, a színészek szemszögéből nézve egészen más képet mutatnak, mert az illúzió megteremtését szolgáló eszközök, a színpadi gépezetek és

¹¹ Lásd: Fuerst, Walter René – J. Hume, Samuel: *Twentieth-Century Stage Decoration*, Dover Publications, Inc. 1967, New York, 119-120. o.

¹² Lásd: É. Kiss Piroska: *A színpadi tér, A téralkotás elemei, és azok dramaturgiai hatása*, DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2006. 5.o.

világítástechnikai megoldások láthatóvá válnak. A színészek nyers léckeretek, reflektorok, műanyag kellékek között játszanak. A színpadon minden eszköz és történes mesterkelt, egészen más arcát mutatja a portálnyíláson innen és túl. A színpadi munka a közönség illúziójának megteremtését szolgálja. A látványtervezés ezért nem közegtervezésként jelenik meg, hiszen a díszlet művisége a színpadon lévők számára egyértelmű, de figyelmen kívül hagyandó körülményt jelent.

1.1. A színpadi díszlet disztanciája

Hasonlóan az építészeti látványtervekhez, a színházi tervlapok is egy ideálisnak ítélt helyről (például a nézőtér ötödik sorának közepéről, illetve az épület homlokzatától 20-30 méter távolságban) látható külső jegyeit ábrázolják az adott térbeli objektumnak. Az építészeti tér – a terveken látható képével egyező látványa – megköveteli a nézőpont távolságát, amely távolságból viszont elvész az épület taktilis, olfaktív, sőt gyakran az auditív élménye is. *„A konstrukciónak az anyag és a megmunkálás realitásaitól történő függetlenítése abba az irányba hat, hogy az építészet díszletszerűvé válik, egyfajta scenográfiává, amiből hiányzik az anyag és a szerkezet autentikussága.”*¹³ Azonban az épületeket általában nem az említett helyről látjuk, nem ilyen távolságból fogadjuk be, és az épülethez fűződő élményeink sem elsősorban a homlokzat frontális

¹³ Pallasmaa, Juhani: *A bőr szemei, Építészet és érzékek*, Typotex Elektronikus Kiadó Kft. 2018. 44.o.

szemléléséből alakulnak ki. Az épületekkel közvetlenül, testközelből találkozunk, a homlokzatukat a környezetük vagy a mellettük futó utcák, utak adottságai miatt gyakran erős perspektívában látjuk. Az épülettel kapcsolatos tapasztalataink nem egyeznek meg a tervlapon szereplő kép ígéretével és kiegészülnek egyéb nem vizuális jellegű élményekkel is.¹⁴ Közelről nézve a falak felülete, a rávetődő árnyékok vagy akár a környezet akusztikus ingerei is befolyásolják benyomásainkat. A belső térbe lépve még egyértelműbbé válhat az építészeti milió befogadásának komplexitása.¹⁵ Az épített környezet észlelését a hanghatások, a hőmérséklet, a szag- és tapintásingerek is befolyásolják, sőt – ahogyan Pallasmaa írja – akár orális élmények is kiegészíthetik.

„A taktilis és az ízlelési tapasztalat között finom átvitel állapítható meg, de a látás is átkapcsolhat ízérzetbe: bizonyos színek és finoman kidolgozott részletek orális élményeket válthatnak ki. Egy pompásan színezett, csiszolt kőfelületet tudat alatt a nyelv is érzel. Érzékszervi élményünk a világról szájüregünk belső érzékeléseiből ered, és a világ készen áll, hogy visszatérjen orális kezdeteihez. Az építészeti tér legősibb forrása a szájüreg.”¹⁶

Az építészeti példához hasonlóan a színházi tervezés sem merül ki egy térbeli vízió megteremtésében, hanem akár az összes

¹⁴ Lásd: Bognár Petra, Dobos Bence László: *Lépték* című diplomamunka és Szakdolgozat, 2015. 67.o.

¹⁵ Lásd: Juhani Pallasmaa: *Tér, hely és atmoszféra - A perifériás észlelés a léttapasztalatban*, In: *Tér-Elmélet-Kultúra, Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, Szerk.: Dániel Mónika, Hlavacska András, Király Hajnal, Vincze Ferenc, 427. o.

¹⁶ Pallasmaa: i. m. 85.o.

érezkszervre ható szomatikus élmény kialakítására is kiterjedhet.¹⁷ A színházi díszletszerűséget a színpad és a nézőtér távolságából fakadó vizuális illúzió eredményezi. A testközelbe kerülő, multiszenzoriális élményt nyújtó játéktér viszont elveszíti díszletszerűségét, plasztikussá, belakhatóvá válik.

1.2. A tér és a tér ábrázolása

P. Müller Péter szerint a képzőművészeti test- és térábrázolás és a színpadi vizualitás összefügg egymással. Mint ahogyan a zsánerképek szereplőinek mozdulatai és a színpadi játéktípus is tanult, kitett gesztusok sorából álló rendszerre épülnek, úgy a Guckkastenbühne színpadképe és a perspektivikus ábrázolásmód is hasonlóan fiktív, stilizált látásmódot tükröz.¹⁸ Ebből következően a színházi alkotófolyamat, a színészi technikák vagy a játéktér meghatározásának átalakulása a vizuális kommunikáció és a tervezői ábrázolásmód változását is igényli.

Faragó László *Térértelmezések* című munkájában összefoglalja a legfőbb térelméleteket, bemutatja azok fizikai, filozófiai, társadalmi jelentőségét és kölcsönhatásait, valamint a szubjektív és objektív tér lehetséges formáit.¹⁹

„A térbeli létünkéről vallott felfogásunknak megfelelően rendezzük el dolgainkat a világban, 'lakjuk be' azt, és ilyen módon járulunk hozzá a tér

¹⁷ Vö.: Highmore, Ben: *Komódista kiáltvány: A mesterséges világ designkultúrája*, In: *Designo – a designkultúra folyóirata*, 1. évf. 1. szám, 39. o.

¹⁸ Lád: P. Müller Péter: *Test és teatralitás* Akadémiai értekezés, Pécs, 2009. 93-94. o.

¹⁹ Lásd: Faragó László: *Térértelmezések*, *Tér és Társadalom*, 26. 2012, 5–7. o.

megkonstruálásához, hozzuk létre az 'általunk elrendezett valóságot'. (...) Ebben az értelemben mindenfajta tér 'mesterséges' képződmény, emberi konstrukció."²⁰

A tér perspektivikus ábrázolása a vizualitás hegemoniájának, a megfigyelő és a megfigyelt közötti távolságtartásnak a kivetülése, a multiperspektivikus képek viszont a szimultán és atmoszférikus érzékelés eredményei.²¹ A perspektivikus teret a néző külső megfigyelőként, kívülállóként szemléli, míg a több perspektívájú, atmoszférikus térrel közvetlen, bensőséges kapcsolatot tud kialakítani.²²

A tér meghatározásával párhuzamosan a világ – mint térbeli kiterjedés – definiálása is változik. Elég, ha csak Ptolemaiosz, Kopernikusz világmodelljére, vagy a modern, folyamatosan módosuló tér-idő teóriákra gondolunk. A térre vonatkozóan vannak elvont, tudományos, gondolati, filozófiai és tapasztalati képzeink, melyek hatással vannak a hétköznapi életünkre is.²³ A térről alkotott szubjektív képzeinket akkor is befolyásolják a földrajzi, fizikai, csillagászati ismereteink és vallási nézeteink, ha azokat nem közvetlen tapasztalás alapján alakítottuk ki.²⁴ A gondolkodásunk és az identitásunk (önreflexióink és a világban betöltött szerepünk, fontosságunk megélése) függ attól, hogy a világot síknak, korong

²⁰ Uo. 22. o.

²¹ Lásd: Pallasmaa: i. m. *Tér, hely és atmoszféra* 431. o.

²² Lásd: Uo. 431. o.

²³ Lásd: Szegedi Csaba: *Világ-Nézet* (Kép és valóság) DLA értekezés 2009, MOME, 2009. 3-4. o.

²⁴ Lásd: Zele János: *Térképzetek I.* ELTE TTK Térsemlélet digitális tananyag

alakúnak, gömbnek, geocentrikusnak vagy heliocentrikusnak, megismerhetőnek, vagy feltérképezhetetlenül tágasnak, konstansnak vagy flexibilisnek ítéljük. Vagyis a fizikai és szellemi méretünk illúziója függ a tér méretétől és tulajdonságaitól, amibe beleképzeljük magunkat. A különböző térábrázolási konvenciók jellemzik az azokat létrehozó vagy elfogadó kultúra világnézetét, tudományos és spirituális elgondolásait, ezért a különböző művészi alkotásokon megjelenő térábrázolásokat az adott kultúra lenyomataiként is értelmezhetjük.²⁵ Tehát a perspektíva csak egyike a lehetséges térábrázolási konvencióknak; az a változata, amit a kortárs vizuális kommunikáció hitelesnek tekint.²⁶

A hétköznapi tértapasztalatot a mozgás, az idő és a közérzet határozza meg, melyben a távolságok és az irányok az ember érzékeléséhez kötöttek.²⁷ A gyakorlati térélményünk individuális tapasztalat, ami – fiziológiai és mentális adottságaink, érzelmi kötődésünk szerint – egyénenként változó. A különböző terekhez való érzelmi viszonyulás, egy tér birtokba vétele, az ismerősség érzete segíti a személyes tér kialakulását, amelynek középpontjában mindig az egyén áll. A szubjektív tér jellege ezért függ az egyén kötődésétől, érzéseitől, hangulatától is. Ugyanakkor a térben megjelenő individuum részévé válik a térnek, befolyásolva ezzel mások

²⁵ Lásd: Guy Julier: *A vizuális kultúrától a designkultúráig*, In: *Designo – a designkultúra folyóirata*, 1. évf. 1. szám, 18. o. és Szegedi: i. m. 24-32. o.

²⁶ Lásd: Faragó: i. m. 5–25. o.

²⁷ Rezsonya Katalin: *Tér és hely az alkotófolyamat és a műalkotás kontextusában* - DLA értekezés, PTE Doktori Iskola, 2007. 18. o.

észlelését. Egy test nem csak elfoglal egy helyet a térben, hanem alakítja azt, hatást gyakorolva ezzel a környezetére is.²⁸ Ahogy a tér szubjektív élménye a lelkiállapottól függ, a tér is meghatározza a befogadó attitűdjét. A tér és a térben megjelenő tárgyak, illetve személyek kölcsönhatásban vannak egymással. Ahogy Faragó László írja, „a fizikailag megjelenő teret is a dolgok és azok egymáshoz viszonyított pozíciói hozzák létre, azok létrejöttével konstruálódik. Amikor cselekszünk, amikor létrehozunk valamit, akkor helyeket töltünk be a térben és relációkat, azaz tereket alkotunk.”²⁹ A birtokba vett, megélt helyet akkor sem lehet kizárólag elvont, önmagában érvényes térként értelmezni, ha építészetileg meghatározott, mert a térélményt a bennük megjelenő test irányérzékelése és a tapasztalataiból kialakított szubjektív élménye hozza létre.³⁰

Hasonlóan az előadás helyszínét is tekinthetjük konkrét fizikai térnek, amely alkalmas különböző tárgyak és személyek befogadására, ugyanakkor a tér és a benne zajló történések vagy a benne megjelenő tárgyak mindig kölcsönhatásban vannak. Az előadók, a közönség és a tárgyak közötti flexibilis viszonyok alakítják ki a játék háromdimenziós kiterjedését, ezért az előadás tere változékony és képlékeny.³¹ Az előadás közegét sosem foghatjuk fel

²⁸ Lásd: Várszegi Tibor: *Létalapító tájék: Egy szempont a szakrális tér értelmezéséhez*, 2005, Korunk 2. 76-82.

²⁹ Faragó László: *Térelméleti alapvetések konstruktivista ismeretelméleti megközelítésben*, Tér és társadalom 27. szám, 2013. 3-29. o.

³⁰ Lásd: Shusterman, Richard: *A gondolkodó test - Szómaesztétikai esszék*, JATEPress, 2015. 291-292. o.

³¹ Lásd: P. Müller Péter: *A (szín) tér meghódítása*. In: Di Blasio Barbara (szerk.): *A performansz határain*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2012, 16. o.

statikus díszletként, mert a benne zajló események és a szereplők között kialakuló sokrétű kapcsolat erőtere folyamatos változásban tartja azt. A színpadi változások (a felvonások és jelenetek közötti díszletátépítések) megjelenítése is csak a keretét biztosítja a tér flexibilitásának. „A tér determinálja az előadás ritmusát, a játszó viszonyait, a helyzetek feszültségét,”³² ugyanakkor a teret a benne megjelenő tárgyak és élőlények folyamatosan változó relációja és a benne történő cselekvések határozzák meg, ezért a benne zajló események következményeként akár egy hétköznapi tér is lehet játéktér.³³

A gyakorlati – vagyis a megtapasztalt térre vonatkozó – térélményünk egy folyamatosan változó helyzetű gömbként, pontosabban a gömbnek a látómezőnkbe eső részeként írható le. A színpadi látvány viszont a portálnyílás síkjára komponált kép, amely a mozivászonhoz hasonlóan az érzékelhető tér egy részére irányítja a figyelmet. A látványterveken a színpadi teret középről, egyiránypontos perspektívában ábrázoljuk. Ez meghatározza azt az ideális nézőpontot, ahonnan átfogó képet kaphatunk a színpadi látványról. Azonban, ha a színpad és a nézőtér távolsága megszűnik, a nézők különböző helyekről, eltérő perspektívában más-más részeit érzékelik a térnek. Ilyen esetben értelmetlenné válik a perspektivikus látványterv, helyette a tér hangulatát megidéző képek, részrajzok,

³² É. Kiss: i. m. 2. o.

³³ Lásd: Sebestény Ferenc: *Tér és mozgás összefüggéseinek elméleti és kísérleti vizsgálata, gyakorlati alkalmazása az építészképzésben*, Doktori értekezés, PTE, Breuer Marcell Doktori Iskola 63. o.

jelenetvázlatok segítségével ragadhatóak meg az előadás vizuális vonatkozásai.

1.3. Kiterjesztett tervezés

A tárgyak látható tulajdonságai különböző távolságokból különböző hatást váltanak ki. Részben azért, mert távolabbról komplexebb képet nyújtanak, közelebről viszont több részlet válik láthatóvá, részben pedig azért, mert testközelben többféle szomatikus hatás módosítja a látványt. Ezért nem beszélhetünk tisztán vizuális médiumról, mert minden médium kevert, aminek a jellegét a különböző jeltípusok aránya határozza meg.³⁴

Huber Beáta a Természetes Vészek Kollektíva *Halál útinapló* című előadása kapcsán megállapítja, hogy a különböző érzéki benyomások folyamatos mozgásra készítetik a néző percepcióját, így a szövegtől független akusztikai és vizuális ingerek az előadás szubjektív és összetett értelmezési lehetőségét kínálják. A hőmérséklet változása vagy a felvillanó fények meghatározzák a nézők közérzetét, „a szaglóérzékenre ható ingerek bevonása (rothadó bűz) pedig egyértelműen jelzi, hogy az előadás egyetlen centruma nem valamiféle mögöttes tartalom, hanem a befogadó, aki a térben szabadon mozogva, figyelmének tárgyát és intenzitását változtatva maga hozza létre az előadást, mégpedig a saját előadását.”³⁵ Ez az összetett, több érzékre ható ingerkavalkád

³⁴ Lásd: Mitchell, W. J. T. *A látást megmutatni, a vizuális kultúra kritikája*, Enigma 41, 2005. 23.o. és Julier: i. m. 17. o.

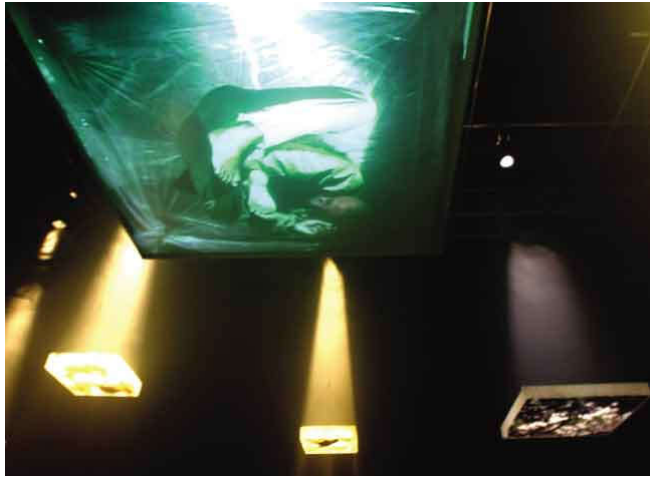
³⁵ Huber Beáta: *Függő játszma* In: Imre Zoltán (szerk.) *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008. 381.o.

felfokozza az észlelést, ugyanakkor bonyolítja az értelmezést. A vizuális jelrendszer; a színész megjelenése, mimikája, a kellékek és a díszlet nem választható el az előadás többi összetevőjétől. A vizuális, akusztikus és kinetikus jelek egyetlen egységet alkotnak, határaik nem elkülöníthetőek, ugyanannak a rendszernek az elemei. A színpadi kifejezőeszközök összefonódása feloldja a hierarchikus struktúrájukat, a látvány vagy a zene éppúgy meghatározhatja az egyes szituációkat, mint a szöveg.³⁶ Az intellektuális értelmezés helyét a különböző benyomások és ingerek feldolgozása, az érzéki viszonyulás veszi át. Az érzékszervek által szimultán közvetített információk összefüggő rendszert alkotnak, ezáltal alakul ki a környezetről egy egységes érzéki benyomás.³⁷ Ilyenkor az absztrakt gondolkodás helyét a fizikai élmény és az emocionális tapasztalás veszi át, ami mélyebb nyomot hagy mentális beállítottságunkban és gondolkodásunkban.³⁸

³⁶ Pavis, Patrice: *Színházi szótár*, L'Harmattan, 2006. 204. o.

³⁷ Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*, Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2012. 260. o.

³⁸ Lásd: Shusterman: i. m. 291. o.



1. Árvai György - Természetes Vészek Kollektíva "62 nap" - halál útinapló, MU Színház, 2001.

Pallasmaa a szemet a távolság és az elkülönítés fogalmaival társítja, míg a tapintást a meghittséggel és a ragaszkodással. A látás hiányában a hallás, a szaglás vagy a tapintás dominanciája intenzív, újszerű emocionális élmények lehetőségét rejt. A test multiszenzorális természetére való tekintettel a tértervezés célja az ilyen jellegű komplex testi benyomások, a szomatikus tapasztalat gazdagítása.³⁹ Például 1998-ban a kortárs látványtervezés útkereséseit bemutató „Látványtér” című kiállításon Pauer Gyula a *Teremőr csendje* című pseudo-environmentje egy zajokkal és morajlással telített üres térben manifesztálódott, ami a minimális tervezés és az esztétizáló látványt elvető színházi atmoszférateremtés egyik lehetséges útját tárta fel. A műben a fény, a forma és a hang egyforma jelentőséggel bírt, egymástól elválaszthatatlan egységet alkotott.⁴⁰

³⁹ Lásd: Shusterman: i. m. 293. o.

⁴⁰ Lásd: Turnai Tímea: *A színházi látvány művészi útjai*, Budapest, 2017. 198.o. és Kiss Krisztina: *Bolyongás a térben*, Látvány – Műcsarnok, Ellenfény, 1998/4. 58-59. o.

Ahogy Joseph Beuys performanszai vagy Hermann Nitsch akciói példázzák, az előadások környezete nem csak látványában lehet hangsúlyos, nem kizárólag vizualitásában értelmezhető. Az olyan erőteljes emóciókat kiváltó anyagok, mint a tej, a homok, a víz, a zsír, a vér stb. nem látványuk, hanem jelentéstartalmuk és a hozzájuk kapcsolódó érzéki reakciók miatt határozzák meg a közeget. Ez az élmény szükségessé teszi a közönség közelítését a játéktérhez, hogy érzékelhesse az anyagminőségek jelentőségét.

1.4. Színpadtechnika és világítás

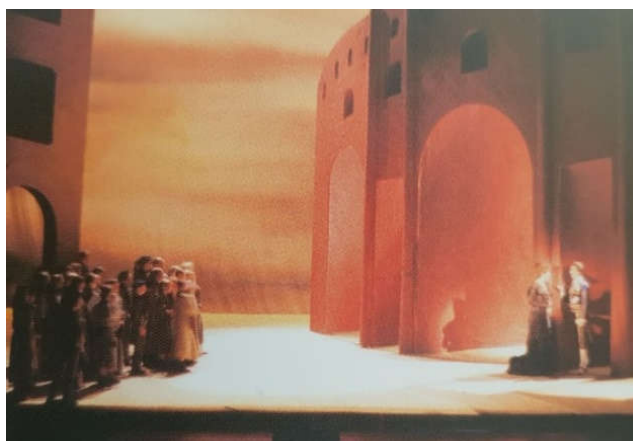
Bár a színpadi díszlet ritkán definiálható folyamatosan változó, mozgó, azaz időbeli térformaként, a speciális gépezetek lehetővé teszik a mozgatását. Az antinaturalizmus képviselőinek (mint Mejerhold, Gordon Craig vagy Oskar Schlemmer) előadásaiban a színpadi látvány a festészettel vagy az építészettel, esetleg a monumentális szobrászattal analóg formában képzőművészeti alkotásként jelenik meg, melyet a mozgathatóság és a világítás változékonysága időbeli folyamattá terjeszt ki. A vizualitás ilyen jellegű komplexitásának legkarakteresebb példái a Bauhaus színpad mechanikus gépezeti.⁴¹ Ezeket a színpadképeket a lumino-kinetikus szobrászathoz hasonlóan, a térbeli formák és a fény folyamatos változása jellemzi. A lumino-kinetikus színpadkép⁴² kialakítására

⁴¹ István Mária: *Látványtervezés Németh Antal színpadán (1929-1944)*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1996. 46-47. o.

⁴² A lumino-kinetikus színpadkép szókapcsolat nem általánosan használt, itt a lumino-kinetikus szobrászattól kölcsönzött kifejezés, mely arra utal, hogy a

leginkább a Guckastenbühne alkalmas, mert ebben a térben a különböző takarások, szuffiták, világítási csapdák kitakarják a gépezetet, a berendezéseket és a reflektorokat, így a nézőtérről a színpadi gépezet nem, csak a segítségével mozgásba hozott képzőművészeti tárgy látható. Így a mozgó, megvilágított látvány önműködő képzőművészeti műalkotásként érvényesül.

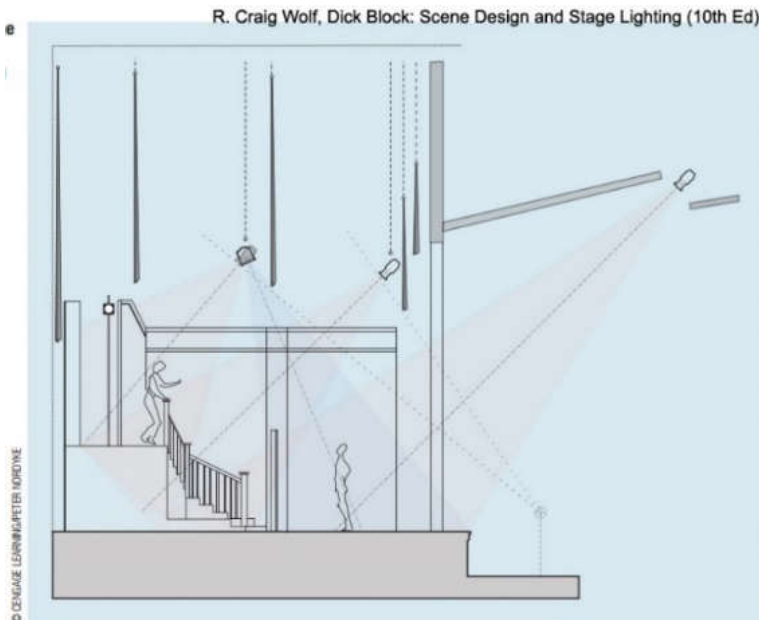
A színpadtechnikához hasonlóan a világítás eszközei is különböző színpadi takarások mögé rejtett eszközök. Ezek a speciális reflektorok a valóságból ismerős fényhatások megidézésére is alkalmasak. Azonban minél realisabbnak tűnik egy fényhatás, annál erősebben érezhető a valós és a mesterséges érzetek disszonanciája. Az egyik jellegzetes példája ennek a jelenségnek a horizontfüggönyre vetített naplemente. Ez az effekt viszonylag egyszerűen és megtévesztő hűséggel idézi a valóságot, azonban a színpad mesterséges közegében irreálisnak hat.



2. Georges Bizet: *Carmen*, Erkel Színház, 1993.

képzőművészeti igényű tér esztétikáját a térbeli formák, színek és anyagminőség mellett a mozgás és a fény határozza meg.

A tervezői munka nemcsak annak felismeréséig terjed ki, hogy egy megadott szituációhoz például a lemenő nap narancssárga fénye társítható, hanem annak kitalálására is, hogy honnan és hogyan jelenik meg a fény. Ha nem látható, trégerre rögzített reflektorokat használunk, akkor a fényhatás illúziót teremt. Ha a tréger a portálnyílásba engedve láthatóvá válik, lelepleződik a színpadi illúzió, és a fényforrás önreflexív vagy elidegenítő gesztusként jelenik meg. Ha például egy hétköznapi éjjelilámpába tekert, narancssárga izzó fényében látható a jelenet, akkor a tárgy úgy idéz meg egy hangulatot, hogy egyidejűleg megőrzi eredeti hétköznapi jelentését is.



3. Színpadi akció alapvilágítása a zsinórpadról és a nézőtérrel

A látványt létrehozó eszközök egyszerre utalnak egy adott színpadi szituációra és hétköznapi funkciójukra. Az előadás civil tárgyából kialakított közege feloldhatja a konstruált díszlet és a valós színészi test közötti feszültséget. Ugyanakkor kérdés, hogy a speciálisan színházi tárgyaknak és gépezeteknek lehet-e egyszerre színpadi és hétköznapi jelentése is. A színpadon felvállaltan működő reflektor vagy lámpa nem szükségszerű, hogy túlmutasson önmagán. A pódiumon kívül is felismerhetjük reflektorként, amit többletjelentéssel csak a kontextusa, a teátrális eseményekhez és tárgyakhoz viszonyított helyzete ruház fel.

A reflektor azért jellegzetesen színpadi eszköz, mert megfelel annak az elvárásnak, hogy fényében messziről is jól láthatóak legyenek a játéktér eseményei. A példában szereplő éjjelilámpa fényében ez természetesen nem lenne lehetséges, ezért a világítástechnika speciális eszközeit nélkülöző előadás praktikusán is szükségessé teszi a helyzet intimitásának felvállalását és a szereplők nézők távolságának csökkentését, hogy a fizikai közelség legyen az átélhetőség kulcsa, nem a vizuális trükkökkel elért, noha távolról is jól érzékelhető illúzió.

1.5. A néző szerepe

A nézőtér és a színpad elkülönítése eredményezi a színpadi történet „kifelé fordulását”. Bár a színészek legtöbbször úgy tesznek, mintha nem lenne tudomásuk róla, hogy a nézőtérrel megfigyelik őket, minden megmozdulásuk a portálon túli világnak szól; nem

fordítanak hátat a közönségnek, mindig kissé kifelé beszélnek. A jelenetek kompozíciói és a színpadi látvány is a nézőtér irányából érvényesek.

A nézőtéren sötét van, a színpad viszont reflektorokkal van megvilágítva. A nézők így nem csak a színészek számára tűnnek el, önmagukat és egymást is csak részlegesen érzékelik. A néző kitüntetett szerepet kap, rejtett helyzetből érvényesíti vizuális hegemoniáját a megvilágított, vagyis a látásnak kiszolgáltatott a színpadi eseményekkel szemben. A vizualitás dominanciája távolságtartásra készíti a nézőt, az intellektuális befogadásra helyezi a hangsúlyt.⁴³ Bécsy Tamás szerint a sötét nézőtér és a keretbe foglalt, jól látható színpad összefügg a vizsgálódó, elemző, értelmező nézői magatartással, illetve a színpadon megjelenő logikailag összekapcsolódó eseményekkel, a lineáris történetvezetéssel és a valószínű vagy értelmezhető jelképekkel átszőtt látvánnyal.⁴⁴ „A tervezési folyamatok az idealizáló tekintetű és testétől megfosztott karteziánus szemnek kedveznek, mely távolságot tart és kontrollt gyakorol.”⁴⁵ A megfigyelő így fizikailag is el van választva megfigyelése tárgyától, kritikai távolságból szemléli azt. A távolság az objektív értékítélet lehetőségével kecsegtet, miközben megakadályozza, hogy a szemlélő részévé váljon, érzékelje, lényegileg felfogja megfigyelése tárgyát.⁴⁶

⁴³ Lásd: Pallasmaa: i. m. 24-27.o

⁴⁴ Lásd: Bécsy Tamás: *A színpad és a nézőtér viszonya*, Színház, 1979. december, 8-10. o.

⁴⁵ Juhani Pallasmaa: i. m. 41.o.

⁴⁶ Lásd: Shusterman: i.m. 297. o.

Azonban, ha a közönség nem marad rejtve, a nézőtér és a játéktér határvonala megszűnik, a néző kevésbé értelmezni, inkább átélni tudja az eseményeket, az előadás kevésbé intellektuálisan, inkább szomatikusan hat. Az így létrejövő atmoszférát az észlelő és észlelésének tárgya közösen hozza létre, közös valóságként éli meg.⁴⁷ Ezért a játéktértervezésben is nyomatékosabban jelennek meg az asszociatív módon összekapcsolódó érzetek vagy irracionális víziók.⁴⁸



Jelenet a *Sleeping Beauty Project* című előadásból, MU Színház, 2019.

Amikor a hangsúly az előadás helyett a próbafolyamatra, a közönség helyett az alkotók irányába tolódik, a tervezői munka eredménye is a színpadon marad, nem a nézőtérre irányul. Ha a

⁴⁷ Böhme, Gernot: *A testi jelenlét tere és a tér mint a reprezentáció médiuma* In: *Tér-Elmélet-Kultúra, Interdiszciplináris térelméleti szöveggyűjtemény*, Szerk.: Dániel Mónika, Hlavacska András, Király Hajnal, Vincze Ferenc, 447. o.

⁴⁸ Lásd például a Természetes Vészek Kollektíva *62 nap – halál-útinapló* című előadásának vagy a A MU Színház *Sleeping Beauty Project* című előadásának játéktérét.

tervezői gondolkodás célja a színpadi játékkörülmények kialakítása, a díszlet nem látványelemként, hanem környezetként funkcionál és a szituációk atmoszféráját teremti meg.⁴⁹ Az atmoszféra élménye nem csak a látásra, hanem a tapintásra, hallásra, szaglásra, a hőmérséklet és az egyensúly érzékelésre ható ingerek összességéből alakul ki.⁵⁰ Maguk a vizuális eszközök is hatással lehetnek a hőmérsékletre (például a reflektorok hőt bocsájtanak ki), hangok és szagok is társulhatnak hozzájuk (ha egy mechanikus fémszerkezet működés közben csikorog, olajszagot áraszt) és akár az egyensúlyérzetet is befolyásolhatják (például amikor egy imbolygó lámpa szédülés érzetét kelti).⁵¹ A tervezés szempontjából a játéktér és a nézőtér összemosódása egészen új attitűdöt jelent, mert a tervező feladata nemcsak a tér megkonstruálása, hanem a közeg kialakítása is, ami nem kizárólagosan vizuális eszközökkel érhető el.

A posztdramatikus színház megváltoztatta az előadók és a közönség kapcsolatát. Az előadások nem egy irodalmi mű bemutatását (a nézőtér felé való reprezentálását) jelentik, hanem különböző szituációk, mozgásformák vagy művészi problémafelvetések megfogalmazását, aminek tanúja lehet a közönség is. Ez a változás szükségessé teszi az alkotók és a nézők fizikai közeledését és egy közös (nem szétválasztott) térben létrejövő kollektív játékát. A Guckkasten vagy a proscénium színpadon

⁴⁹ Lásd bővebben az 5.3. fejezetben, A fekete doboz - A MU Színház Sleeping Beauty Project című előadásának játéktere

⁵⁰ Lásd: Shusterman: i. m. 294. o.

⁵¹ Lásd: Szvet Tamás: *Kiterjesztett percepció, A fény művészeti kutatása*, Doktori disszertáció, Magyar képzőművészeti egyetem, 2018. 62.o.

játszódó előadásokban is előfordul, hogy a színészek játékterüket kiterjesztve elhagyják a színpadot és a közönség közé lépnek, azonban a közös térben létrehozott előadások esetében nem a színészek szivárognak a nézők felé, hanem fordítva, inkább őket engedik a saját területükre. A játéktér tervezése nem közvetlenül a publikum élményét, hanem elsősorban vagy kizárólag az előadók céljait szolgálják, amiből a közönség is részesülhet, intim közelségbe engedett tanúja lehet a speciális közegben létrejövő eseménynek. Ilyen esetben a színpadi alkotók attitűdje hasonlóan introvertált, mint a festőé, aki alkotás közben nem gondol rá, milyen hatást fog műve kiváltani a nézőiből, hanem az alkotás aktusára és tárgyára összpontosít. Munkája során a közönségének reakciója másodlagos körülményt jelent. Azonban minél inkább sikerül az alkotásra koncentrálnia, annak tartalmára és eszközeire, annál közelebb tud emelni másokat is művészetéhez.⁵²

A színpadi műtől, a színészi játéktól, illetve az előadás terétől, közegétől való távolság tehát megváltoztatja annak befogadását és értékelését, ezért a tervező szerepét is. Ha a színházi alkotómunka elsődleges szerepet kap és a bemutatót csak mint a próbafolyamat szükséges következményét tekintjük, azaz a színház leghangsúlyosabb eleme a mű létrehozása és nem a bemutatása, a közönség szerepe is átértékelődik. A (kifelé) szereplés a nézőket elválasztja, távol tartja az eseményektől, a színházi munka

⁵² Lásd: Molnár Sándor: *A festészet tanítása* Semmelweis Kiadó, Bp. 2008. 7. o.

megmutatása közelebb engedi és partnerként kezeli, tanúhelyzetbe állítja őket.

A képzőművészeti performanszok az alkotófolyamat megmutatására, az itt és most, egyszeri alkalommal megtörténő esemény élményére irányítják a figyelmet, ezért a közönség szerepe egyrészt felértékelődik, ugyanakkor kérdésessé válik. A szűk körben, vagy akár nézők nélkül előadott, csak a fentmaradt dokumentumokból ismert performanszok⁵³ önmagukban is érvényes művészi aktusként értelmezhetőek, mindazonáltal a bemutatás, az előadók és a nézők találkozása teszi az alkotást színházi eseménnyé.⁵⁴ György Andrea meghatározása szerint performansznak „a hatvanas évek óta olyan képzőművészek és táncosok munkáit nevezzük, akik kísérleti kifejezésformákkal foglalkoznak közönség előtt vagy közönség nélkül.”⁵⁵ Ez az ellentmondás a közönség funkciójának megváltoztatásával oldható fel, a nézőből szemtanúvá, résztvevővé avatásával. Míg a néző távolságot tart, az előadók és a közönség között alá-fölé rendeltségi viszony alakul ki. A közönség és az előadók fizikai közelségével, territóriumainak összeolvasztásával a közöttük lévő határok nemcsak fizikailag, hanem szerepük szerint is

⁵³ Lásd: P. Müller Péter: *A színtér meghódítása, Színházi tanulmányok*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015. 19-21. o.

⁵⁴ Lásd: Schröder, Johann Lothar: *Bevezetés A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*, ford.: Babarczy Eszter in.: *A performance-művészet*, szerk: Szőke Annamária, Artpool-Balassi-Tartóshullám, 2001, Bp. 13. o.

⁵⁵ György Andrea: *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében. A színházi nyelv változása kortárs magyar drámákból készült előadásokban*, doktori disszertáció, ELTE, Filozófiatudományi Doktori Iskola, 2007. 54.o.

feloldódnak. A közelség következményeként a színház kifejezőeszközei is szorosabban kapcsolódnak egymáshoz, hiszen egy közegen belül nehezebben választhatók szét a különböző ingerek; egymással összefonódva teremtik meg az atmoszférát, aminek az esemény minden résztvevője egyaránt részese. Az atmoszféra olyan tapasztalati úton felfogható tulajdonság, ami az objektum és a szubjektum kapcsolatában jön létre.⁵⁶ „S utolsó összegezőnek úgylis a közérzet marad, mint az igazán teljes tükre annak a maradéktalanul le nem fordíthatónak, amiben szüntelenül vagyunk.”⁵⁷

Ezért a díszlet sem a nézőterre kacsintó látvány, hanem a játék tere, ami az esemény résztvevőinek szól, a tervezői munka célja egy olyan belső világ kialakítása, amit a nézők is bírtokba vehetnek. A színpad vonzóvá válik és passzív megfigyelés helyett részvételre buzdít, a közönséget a távolságtartó szemlélődés helyett közvetlen élménnyel kecsegteti. Ezért, ahogy Jacques Rancière írja, *„a nézőt ki kell vonni a megfigyelő helyzetéből, aki nyugalmasan vizsgálja az elé táruló látványt. Ki kell őt szakítani megtévesztő hatalmi pozíciójából, be kell vonni a színházi akció mágikus erőterébe, ahol a racionális néző szerepével járó privilégiumok helyett a színház valódi életenergiáit tapasztalhatja meg.”*⁵⁸

Ez lehetetlenné teszi a kasírozott, hagyományos díszlet alkalmazását, hiszen a díszletelemek a színpadnak szólnak, csak ott érvényesek színük és hátoldaluk is egyaránt fontossá, az

⁵⁶ Lásd: Pallasmaa: i. m. *Tér, hely és atmoszféra* 420. o.

⁵⁷ Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2011. 25. o.

⁵⁸ Rancière, Jacques: *Az emancipált néző*, <https://zdocs.hu/doc/ranciere-az-emancipalt-nezo-e1217my07zpv>, 2. o.

anyagminőség hangsúlyossá, tehát a behelyettesítés lehetetlenné válik. A papír csak papírként, a fém fémként a kő kőként jelenhet meg. A tervezői munka az előadók munkájának inspirálását, mozgásának segítését és tevékenységük eszközeinek megteremtését jelenti. Ilyenkor a résztvevők körben, minden irányból megközelíthetik az eseményt, mert nem a látványt nézik, hanem a színházi aktust fogják fel, nem csak látni akarják az eseményeket, hanem részesülni is belőle. Ebben az esetben a színházi élmény nem elsősorban esztétikai, inkább emocionális, szomatikus és kinetikus tapasztalatként élhető meg.

A tervezőnek nem csak a játék terének és kellékeinek vizuális vonatkozásaira kell ilyenkor gondolnia, hanem a térbeli körülmények aprólékos, minden érzékre kiterjedő lehetőségeire is, így a közönség helyét, helyzetét is ki kell találnia.⁵⁹ Ha nem determinálja a színház építészeti teréből adódó színpad-nézőtér viszonylata, a közönség helye a játék közegének, atmoszférájának kialakításában fontos szerepet kaphat. A nézők pozicionálása a térben, ülő- vagy állóhelyüknek jellege, vagy a mozgásuknak iránya meghatározza az előadáshoz való viszonyulásukat. Bár a játék látványának nem feltétlenül szerves része, hogy a közönség tagjai a megszokott, nézőtéri bársonykárpitos székeken, vagy a díszlet miliójából adódóan például hokedlikén, olajos hordókon vagy a földön foglalnak helyet, a közvetlen környezetükből adódó fizikai tapasztalatuk befolyásolja attitűdjüket.⁶⁰

⁵⁹ Lásd: Highmore: i. m. 32. o. és 37. o.

⁶⁰ Lásd bővebben az 5.3. fejezetben, A fekete doboz - A MU Színház Sleeping Beauty Project című előadásának játéktere

1.6. Beavatott és beavatatlan nézők

Augusto Boal láthatatlan színháza profán helyszínen játszódik, a nézői beavatatlanok, ugyanakkor részesei is a játéknak. Ezért az esemény egyszerre színház és valóság, a játéktér egyszerre profán tér és talált díszlet.⁶¹ Egy meghatározott funkcióval felruházott hely játéktérként való meghódítása átértelmezi, újrastrukturálja a megszokott közeget akkor is, ha az tárgyilagosan nem változik.⁶² A játék során bizonytalan, kik a játszó és kik a beavatatlanok. A valóságos térbe került előadás egy újfajta színházi relációba emeli a színészeket és a nézőket egyaránt.

A Guckkasten keretbe foglalt színházi díszlet a kiemelt helyen, kiemelt időben történő, sűrített események teatralitását hangsúlyozza. Ebben a keretben a tér, a látvány és a tárgyak többletjelentést nyernek. A színház a színészek és a közönség közös játékanak helye, amiben mindkét fél tudja, hogy csak szerepet játszanak, mégis úgy tesznek, mintha ez volna a valóság. A kukucskalószínpad, az épített díszletek és a kőszínház elhagyása ezt a közös játékot emeli egy másik rendszerbe. A színész a megszokott munkamódszerét, gesztusait és hanghordozását hátrahagyva hétköznapi cselekvések végrehajtójává válik. A néző pedig az előadás passzív megfigyelése helyett fókuszra állandó változtatásával figyelmét maga irányítja, így aktív, alkotó befogadóvá válik.

⁶¹ Lásd: Imre Zoltán: *Színházak, történetek, alternatívák*, In: Imre Zoltán (szerk.) *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008. 17.o.

⁶² Lásd: P. Müller Péter i. m. 13.o.

Az Artus Kortárs Művészeti Stúdió *Promenád* című előadásában is megtapasztalhatjuk, hogyan olvad össze a realitás és a színház. Mint ahogyan az előadás szereplőinek köre a látóhatár széléig bővíthető, ugyanúgy a „színházi látvány” területe is meghatározhatatlan marad.⁶³

A színházi előadás határai nem csak térben, időben is kitolódhatnak. Például a Természetes Vészek Kollektíva 1986-os *Kommunka* című produkciója közben legyártott és szétszított fémtáblák formájában a közönség szimbolikusan hazavihette az előadás egy részét. Ezzel a gesztussal a produkció lezáratlan maradt, vagyis az előadás idejének kiterjesztésével a figyelem az önreflexióra és a befogadási folyamatra irányult.⁶⁴

Allan Kaprow *A rokonszenv hét fajtája* című darabja, Wolf Vostell *Berlin-Fieber, 1973* című happeningje vagy Richard Schechner *Dionysos in '69* című előadása résztvevővé avatja a beavatatlanokat is, hiszen a nézőként nehezen értelmezhető események a közösen végzett rituális cselekvéssorok végrehajtásával átélhetővé válnak. Ezért bár például Vostell *Nyugat-Berlin, 1973* című happeningje akár színházi esemény is lehetne, mégsem nevezhető előadásnak, mert az előadó-néző elkülönített szerepe teljesen megszűnik, ugyanakkor a résztvevők számára olyan rituális tapasztalatot jelent, melynek közege az érdektelen, értetlen külvilág. Ez a körülmény arra mutat rá,

⁶³ Lásd bővebben az 5.4 fejezetben, Talált terek, Sorsturizmus - Promenád, Artus Kortárs Művészeti Stúdió

⁶⁴ Huber: i. m. 373. o.

hogy az esztétikai távolságtartás, a hűvös, intellektuális szemlélődés az akadálya a színházi élmény átélésének.⁶⁵

Ehhez hasonlóan a fórumszínház is teret enged az alkotók és a befogadók közös játékának. A nézők egyúttal az előadások szereplői is, instruálják, alakítják a szerepeket és a jeleneteket. Passzív nézőkből aktív játékosokká avanzsálva befolyásolják az esemény végkifejletét, hiszen a fórumszínház témája egy, az egész közösséget érintő probléma, melyet együtt analizálva mindenki megoszthatja véleményét, tapasztalatait. A nézők között kialakuló korreláció közben az egyszeri alkalommal találkozó közönség közösséggé alakul.⁶⁶

A fentiekhez hasonló események közege általában egy hozzávetőlegesen tervezett, az előadás folyamán létrejövő és változó environment, melynek alakításában minden résztvevő közreműködik. Ezért az esemény képzőművészeti aspektusa nem egy előre meghatározott, változatlan formában maradó, vagy kiszámítható változásokra tervezett mű létrehozásában nyilvánul meg, hanem az alkotás időbeli folyamatában.

⁶⁵ Kaprow, Allan: *A nem-színházi performance* (1976) In: Adamik Lajos- Babarczy Eszter-Ivacs Ágnes: *A performansz művészet*, Balassi Kiadó, Bp. 2001.
<https://www.artpool.hu/performance/tartalom.html>

⁶⁶ Katona Réka: *Hommage à Augusto Boal*, dpm drámapedagógiai magazin, a Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája 53. szám (2015/3)

1.7. A befejezetlen állapot

A tárgyalkotó képzőművészettel ellentétben a színházban egyszerre történik a művészet létrehozása és befogadása.⁶⁷ Attól függően, hogy az alkotófolyamat vagy a produkció bemutatása a hangsúlyosabb, az előadás értelmezhető eseményként vagy műalkotásként is. Eseményként magába foglalhat spontán megnyilvánulásokat vagy reakciókat, esetleges, véletlenszerű elemeket is, de műalkotásként értelmezve sem kizárólag egy kész, változatlan mű bemutatását jelenti.⁶⁸ A színház alapvető alkotóeleme az ismétlődés, ugyanakkor a múltékonyság is. Minden igyekezet és gyakorlat ellenére két előadás sosem egyforma, mindig van helye a rögtönzésnek is. A színháznak erre a többé-kevésbé mindig megjelenő aspektusára fókuszálnak azok improvizációra épülő előadások, melyek variációkat mutatnak be egy témára, egyszeri, megismételhetetlen formában.⁶⁹ A lezáratlanság, képlékenység ilyen formája megjelenhet az előadás közegében is. Míg a bonyolult, előre tervezett és programozott színpadi látvány kevés teret enged a flexibilis tervezés eszközeinek, a próbafolyamat során (és esetleg az előadások alatt is) egyszerű elemekből folyamatosan alakuló környezet lehetőséget nyújt a képzőművészeti improvizációra.

⁶⁷ Lásd: Imre Zoltán: *A küszöb állandósága*, Határok és határátlépések az Utolsó vonal előadásaiban, In: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008. 403. o.

⁶⁸ Lásd: P. Müller: i. m. 46-47. o.

⁶⁹ Lásd: Gabnai Katalin: *A rögtönzés és a néző, Az improvizáció szerepe a kortárs magyar színházban*

Színház, 2018/10.<http://szinhaz.net/2018/11/29/gabnai-katalin-a-rogtonzes-es-a-nezo/>

Az alkotás folyamatának felvállalását példázták Peter Brook nyilvános próbái is, melyek elsődleges célja a félkész mű tökéletesítése volt.⁷⁰ Ezeken az eseményeken Brook betekintést engedett az előadás létrehozásának menetébe annak hibáival, esetlegességeivel, próbálkozásaival együtt. Az előadást nemcsak a kész, megfelelőre csiszolt formájában, hanem pőrén, az esendőségeivel együtt engedte a közönség elé. Hasonló munkamódszert dolgozott ki Ariane Mnouchkine Arc-et-Senans-ban. A Théâtre du Soleil társulatának improvizációra, közös gondolkodásra és a közönséggel való folyamatos együttműködésre épülő hosszú gyakorlatának bemutatása egyszerűségében is pontosan példázza, mennyire eltérő technikát alkalmaztak a hagyományos színházi munkához képest:

„Reggelente testgyakorlatokat végeztünk, a nap többi részében improvizáltunk. Egyes improvizációkat be is mutattunk este a falu lakóinak. És főleg folytattuk az együtt gondolkodást arról, hogy milyen irányt adhatnánk színházi munkánknak.”⁷¹

Magyarországon Goda Gábor társulatának színházi eseményei szintén az alkotómunka folyamatába engednek betekintést. A *Kérész Művek* előadásai egyetlen nap alatt jönnek létre és csak egy alkalommal kerülnek bemutatásra. A produkciók egy adott témához kapcsolódó, de egymáshoz laza szálon kötődő,

⁷⁰ Lásd: Brook, Peter: *The Ring of Harmonies*, The Independent on Sunday, Arts Section 21. 11. 1993, p.29. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-the-ring-of-harmonies-all-the-world-really-is-a-stage-for-peter-brook-paris-india-iran-if-1505754.html>

⁷¹ Mnouchkine, Ariane: *A jelen művészete – Beszélgetések Fabienne Pascaud-oval*, Drámapedagógiai magazin, Különszám 2. 2008. 48. o.

rögtönzött jelenetekből, önállóan is érvényes performanszokból, zenei improvizációkból és képzőművészeti megnyilvánulásokból épülnek fel, melyeknek a közönség is aktív résztvevője lehet. Ugyanakkor ezek az alkalmak a társulat próbafolyamatának a részei, melyek tanulságait felhasználva építik fel előadásait.⁷²

Míg egy produkció zárt közösségben, jelzészintű eszközökkel teljesen átélhető lehet, addig a hivatalos közönség előtt, professzionális apparátussal „feljavítva” érvénytelenné, hatástalanná is válhat. Az alkotómunkának a felfedése intim, közvetlen kapcsolatot alakít ki a nézőkkel. A közönség spontán, a színházi előadásokhoz képest vehemens reakcióiból a nézőtérén párhuzamosan játszódó, a színpadi történésekkel összefonódó esemény alakul ki. Ahogy a színpadi párbeszéd háttérbe szorul, az előadók és a nézők közötti párbeszéd intenzívebbé válik.⁷³ A nézők benyomásait, közérzetét és reakcióit nemcsak a színpadi történések befolyásolják, hatással van rájuk a körülöttük ülők jelenléte, mozgása, elhelyezkedése és viselkedése is. Ez a körülmény a színházi esemény efemer jellegét erősíti, mert az előadók és a közönség relációi – változékonyságuk és kiszámíthatatlanságuk miatt – bizonytalanná teszik az előadás folyamatát és végkifejletét. Ilyen esetekben a színház hitelességét olykor az egyszerű, félkész megoldások, az amatőr jelleg adhatja.⁷⁴

⁷² Lásd bővebben a 7.4 fejezetben, Így dunsztold a katarzist – Artus – Goda Gábor: Minden (is)

⁷³ Imre: i. m. 403. o.

⁷⁴ Lásd: Geresdi: i. m. 97-98. o.

1.8. Színpadi autonómia

Spannrafft Ágoston, a XIX. század végének meghatározó magyar díszlettervezője a díszletet elsősorban az előadás hangulatfestő elemeként határozta meg. *„A díszlet csinál hangulatot, tulajdonképpen ez ringatja bele az embereket a megfelelő kor illúziójába, a darabhoz jól megválasztott díszlet adja a miliőt...”*⁷⁵ A XX. század elején Bárdos Artúr már a színpadkép következetes rendszerének, belső törvényszerűségeinek megteremtésére helyezte a hangsúlyt. *„A képzőművésznek sem merül ki a szerepe abban, hogy a kulissza szép legyen, és arravaló festő tervezze meg a jelmezeket, (...) érezni kell a színpad komplex anyagának egységét és a mindjobban a maga anyagának és céljainak természetére eszmélő mai színpad lényegét.”*⁷⁶ Márkus László pedig a színpadot, olyan „önmagába zárt különvalóságként”⁷⁷ jellemzi, ami képzőművészeti elvek szerint absztrakt formákból komponált mozgó képként jelenik meg. A színházi élmény olykor felfüggeszti a megszokott ok-okozati összefüggéseket, kizökkent a hétköznapi valóságból. Átmenetileg érvénytelenítheti a fizikai vagy intellektuális evidenciákat és azokon túlmutató élmények megtapasztalására készíthet.⁷⁸

⁷⁵Spannrafft Ágoston: *A díszletfestés / Színház és Élet* 4.évf. 1906. 23. sz.

⁷⁶Bárdos Artúr: *Színpad és képzőművészet / Magyar Iparművészet* 18. évf. 1.sz. 17-20.o.

⁷⁷Berczeliné Monori Erszébet: *A Színháztörténeti Tár díszlet és jelmezterveiről* In: OSZK Évkönyve 1973.163.o.

⁷⁸Lásd: Tillman J. A.: *A bennünk élő rituális lény*

<https://vallasfilozofia.wordpress.com/>
október 13, 2019.

Ezt a kizökkenést az előadás tere is érvényesítheti. A mindennapi tárgyak szokatlan társítása feloldja a hétköznapi tapasztalás rutinját, mozgásba lendíti az érzékelést. A néző az alkotás részesévé válik, hiszen figyelmének irányításával, a látvány összefüggéseinek szubjektív értelmezésével saját maga alakítja ki benyomásait.

A színház színházként való definiálása nem csak a közösség szempontjából kulturálisan, hanem az egyén szempontjából szubjektíven is értelmezhető. Vagyis a színház alapja egy olyan egyezményes, ugyanakkor személyes rendszer, amelyben a nézők a színpadi eseményeket és a színpadi látványt nem hétköznapi értelmükben, hanem önmagukon túlmutató jelekként értelmezik. A színpadi kommunikáció eszközei; a beszéd, a mozgás, a magatartásformák vagy a játéktér és az abban megjelenő tárgyak nem elsősorban a megszokott funkciójukban jelennek meg, hanem szemiotikai összefüggéseikben érvényesülnek.⁷⁹ A színpad kiemelt terében minden tárgy jellé válik, egyszerre utal hétköznapi valóságára és a színpadi kontextusa szerinti tartalmára. A színpadon minden valami színpadon túlinak a jele, egy gesztus egy civil mozdulatra utal, a díszlet egy helyszínt, a jelmez profán ruházatot idéz. Ugyanakkor a színpadi valóság is a valóság része, önmagában a süllyedő szerkezetnek, a fejlámpának vagy a háttérfüggönynek nincs többletjelentése. Ha a színpad a színházra jellemző, csak ott érvényes eszközökkel kialakított környezet, a díszlet olyan elemekből áll,

⁷⁹ Lásd: György: i. m. 32. o.

melyek egy valóságos tárgyat vagy jelenséget idéznek, de azzal nem azonosak, akkor a tárgyak jelzett-jelölő értelmű kettősségéből fakadó játék megszűnik. Ezért ilyen esetekben a színházi látvány szükségszerűen absztrakt. Azonban a színész teste azonos marad a civil testével, plasztikus és flexibilis. A színpadon lehetséges az emberi test sziluettjének vagy mozgásának megváltoztatása (mint ahogyan a klasszikus balett vagy Bauhaus színház példája is mutatja), de a test formája ugyanolyan marad, nem változik absztrakt jellé, ugyanazt a jelentést hordozza a színpadon és azon kívül is. Ezért a test nem csak a festett kulissza jellegű vagy plasztikus színpadi térrel lehet disszonáns, hanem a ráaggatott, nem természetes, nem szervesen hozzá kapcsolódó jelmezzel is. A színpadi eseményeket akkor fogadjuk el hiteles rendszerként, ha a szabályai következetesek és mindenre kiterjednek. Ha az emberi testet egy kiemelt absztrakt közegbe emeljük, nem szűnik meg a civil valósága, azaz nem alkalmazhatóak rá következetesen a játékszabályok, tehát „kilóg” a rendszerből. A bábszínházban azonban megszűnik a kreált színpadi tér és a színész valóságos testének találkozásából fakadó disszonancia, mert a mozgó test (a báb) és környezete egynemű, egységes képzőművészeti elven kialakított objektum. A báb mozgatható absztrakt tárgy, ami folyamatos interakcióban van a játéktérben megjelenő többi formával.⁸⁰ A bábok és környezetük a képzőművészeti tárgyakhoz hasonló kompozíciós, formai, szintani, felületi szabályok szerint konstruálódnak, viszont a statikus

⁸⁰ Lásd még a 3.2. fejezetben A látvány és a játék disszonanciája

műalkotásoktól eltérően a vizuális szabályok az időbeli változásra, a kompozíciók átalakulására, a rész-egész viszonyának átrendeződésére is vonatkoznak.⁸¹



5. Kurt Schmidt: Mechanikus balett 1923.

⁸¹ Malgot István: *Az animációs térfjáték lehetőségei az esztétikai-művészeti nevelésben* In.: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény* 90.o. Szerk.: Tarbay Ede, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979.

2. A színpadi- és a képzőművészeti performanszok és az emberi test kapcsolata

„A színház legalább két valós test egyidejű, közös jelenlétét feltételező műalkotó közeg, mely évszázados, ezért erősen kultúrafüggő szabályok szerint az egyik valós testre a valóstól eltérő virtuális létet kényszerít. A virtuális létezést cipelő valós test a színészé, az őt néző valós test a nézőé.”⁸²

A színpadi térben megjelenő test (a színész vagy performer testének) értelmezése hatással van a színpadi vizualitásra is. A színházi előadás fogalmának változásával a színházi alkotók attitűdje is változott. Hipotézisem szerint az Erika Fischer-Lichte meghatározása értelmében vett performatív fordulat, a posztdramatikus színház és ezzel összefüggésben a színpadon megjelenő test értelmezésének változása lehetővé, illetve szükségessé teszi a színpadi vizualitás, így a látványtervezői gondolkodásmód és munkamódszer változását. A színházi előadás elsődleges célja a történetmesélés helyett a színész-performer „jelenlét élményének” és a színpadi alkotómunkájának nyíltszíni megmutatása, valamint az előadó és a néző kapcsolatának meghatározása felé tolódott. A színpadi játékkal korrelációban a játéktér a dekoratív, helyszínjelölő vagy jelképteremtő látvány létrehozása helyett elsősorban a szituációk megteremtésének lehetőségét szolgálja. Ezért az

⁸² Jákfalvi Magdolna: *A nézés öröme / Átvilágítás: a magyar színház európai kontextusban*, Áron Kiadó, Budapest, 2004. 97. o.

előadóművészet és a színpadi látványtervezés alkotófolyamata párhuzamos, egymással szoros kapcsolatban lévő tevékenység is lehet.

A test filozófiai, esztétikai megítélésének változása nyomában a színházi kísérletek is a test újraértelmezésére törekedtek. A XX. században a színész teste gyakran szerepének reprezentációja helyett (vagy azzal párhuzamosan) önmagára reflektáló formájában jelenik meg. A színpadon megjelenő test fokozott figyelmet kíván, kiemelt helye és ideje nagyító alá veszi realitását és megfoghatatlanságát, rezdüléseit és mozdulatlanságát. A test a színész elsődleges eszköze, művészetének tárgya és alkotója egyszerre.

2.1. A színpadi test és a tér

Az állandó változásban lévő testet mint az emberi személyiséget reprezentáló objektumot a társadalmi szabályok, társas kapcsolatok, a fizikai- és pszichés adottságok, szubjektív tapasztalatok és identitásélmények hatásai folyamatosan befolyásolják. Emiatt a külső és belső flexibilitás miatt nehéz megragadni, egyértelmű formába önteni szerepét.

„Az emberi test legalapvetőbb viszonyulási pontunk, életünk, érzékelésünk, cselekvéseink, gondolkodásunk alapja, ennek ellenére – vagy éppen ezért – nehezen meghatározható. Ennek oka elsősorban az, hogy – ha a

*testet mint az érzékelés és gondolkodás eszközt a lélekkel vagy az értelemmel egységben értelmezzük – a megfigyelés tárgya és eszköze egybeesik.*⁸³

Vermes Katalin a test értelmezésének nehézségét éppen annak lélekhez kötöttségében látja, azonban a meghatározás a karteziánus elképzelés szerint sem egyszerűbb, hiszen a lélektől leválasztott test megfigyelhető, de ez a megfigyelés szubjektív, olyannyira, hogy az sem kizárt, hogy a vizsgálat tárgya nem valóságként, hanem csak a gondolkodás eredményeként érzékelhető.

A descartes-i gondolkodó én és a lélek testbe zárttságának problémája az élettel együtt járó nyomorúsággá, nyűggé degradálja a testet és a testiséget. A testtel mint a szellemet akadályozó tényezővel nem csak a hétköznapi életben is megtapasztalt fizikai korlátozottság, fogyatékoság, törekenység formájában találkozunk, hanem a tapasztalásunk, érzékelésünk korlátjaként is.⁸⁴ Ezzel a test a lélek – vagy a tudat – mint elnyomó hatalom rabjává válik.

Freud szerint a társadalmi normáknak, viselkedési elvárásoknak és az illemszabályoknak való megfelelés a felettes én igájába hajtja nem csak az ösztönöket, hanem a test működésének alapvető megnyilvánulásait is.⁸⁵ A karteziánus filozófia, a vallási előírások és a hagyomány támogatásával a civilizáció alapjaként számontartott erkölcsi normák olyan mélyen belénk ivódnak, hogy

⁸³ Elhangzott Vermes Katalin előadásán, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola
2018. március 21.

⁸⁴ Merleau-Ponty, Maurice: *A filozófia dicsérete és más esszék*, Európa Könyvkiadó, Budapest 2003. 121.o.

⁸⁵ P. Müller Péter: i. m. 75-76. o.

már kisgyerekként igyekszünk elfojtani vágyainkat. Ennek a hiábavaló igyekezetnek eredménye az újra- és újra feltörő késztetések miatt érzett bűntudat, ami az értelem egyre szigorúbb felügyelete alá vonja az egyént.⁸⁶ A végeredmény szakadatlan alakoskodás; egy folyamatos színjáték. Bár az erotikus késztetések kiélése már nem számít minden tekintetben tabunak, a testiségből fakadó esendőség, irányíthatatlanság, kiszámíthatatlanság, mulékonyság kérdése máig kényes téma. A test ideális állapotának fenntartása, a formai kritériumoknak való megfelelés, a testnedvek steril körülmények közzé szorítása, az emésztés és ürítés fegyelmezése komoly áldozatokkal járó civilizációs elvárás. Így a test zsigeri, lüktető élménye kozmetikázott, romantikus, szagtalan művi gyakorlattá alakítva jelenik meg.⁸⁷ Ezért a test jelenlétének, valóságos természetének megismerése, profán és szakrális minőségeinek feltárása és ezek reprezentációja gyakran tabudöngető próbálkozásokba torkollik, amit inkább csak a társadalmon kívüliek számító vagy az általános társadalmi elvárásokhoz kritikusan viszonyuló művészek, színészek kísérelnek meg.⁸⁸

⁸⁶ Freud, Sigmund: *Rossz közérzet a kultúrában*, In: Sigmund Freud: *Esszék*, 361. o. Gondolat Kiadó, Budapest, 1982.

⁸⁷ Kérchy Vera: *Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai*, Apertúra, 2009. / tél <http://uj.apertura.hu/2009/tel/kerchy-2/>

⁸⁸ Lásd például Joel-Peter Witkin, Cindy Sherman, Judy Chicago, Szöllősi Géza munkáit

2.2. Az ideális test

Az általános felfogás szerint a testtel való foglalkozás nagyrészt kimerül az ép testben ép lélek jelszóra épített testkultúrában. Vagyis csak a szépségideálhoz igazodó, egészségesnek ítélt testet fogadjuk el szépnek. A különböző korok viseletei a mindenkori szépségideál és az annak elérése érdekében hozott áldozatok lenyomatai, melyek egy kor társadalmi és kulturális viszonyairól, vallásos és erkölcsi nézeteiről vagy a férfi-nő kapcsolatokról is árulkodnak.

A szépségeszményre irányuló elvárásaink fokozottan érvényesek a színészek, még inkább a táncosok testére vonatkoztatva, amellyel szemben – a hagyományos színházi gyakorlatban – a vékony, arányos és rugalmas testfelépítés olyan alapvető követelmény, amelytől legalábbis a fiatal színészjelöltek kiválasztásánál csak kivételes esetekben térnek el. A szépnek látott színpadi test azonban stilizált, manipulált. A test manipulációjának eszköze a gimnasztika, melynek célja nem csak a test rugalmasságának, ügyességének fokozása, hanem az ideális, tetszetős testalkat kialakítása is.⁸⁹ Sztanyiszlavszkij szerint a színészi tréning során a színész testét arányosra, ruganyosra kell korrigálni, hogy alkalmassá váljon a kifejezésre. A balett-táncos testének sziluettje és mozgása a természetes emberi arányok és mozgás helyett absztrakt formát mutat. Olyan, a hétköznapokban nem létező ideált testesít

⁸⁹ P. Müller: i. m. 126. o.

meg, amihez a törekenység, légiesség, kifinomultság, átszellemültség képzeteket társítjuk, vagyis csupa olyasmit, ami távol áll a hétköznapi életben megélt, intim testtapasztalatunktól. Vermes Katalin szerint a modern tánc viszont közelebb enged a személyes testi élményekhez. „Míg a balett világában a testhez való elsődleges viszonyt az uralom és a kontroll jellemzi, itt (ti. a modern táncban) inkább az érzékenység, nyitottság, összehangolódás, a valódi figyelem és jelenlét hangsúlyos.”⁹⁰ A test tökéletlenségének, esendőségének bemutatása is juttathatja a nézőt fontos, a hétköznapi élettel eltérő esztétikai tapasztalathoz. A hétköznapi test esztétikájához képest a porondon lévő test szépségét épp annak egyéni jegyeinek, akár deformáltságának bemutatása adhatja,⁹¹ ami ugyanakkor zavart, megbotránkozást vagy éppen a ki nem élt késztetések okán, a deviancia megjelenítése felett érzett izgalom vagy kéjes öröm érzését is keltheti. A gyönyörködtetés és a kíváncsiskodás⁹² ezen a ponton összeér és átcsaphat egymásba. Fokozottan igaz ez a színpadon meztelenül megjelenő testre.

2.3. A meztelen test

A meztelen test intenzív reakciókat (izgalmat, zavart, meghökkenést) vált ki, különösen akkor, ha az ideálistól eltérő testről van szó. Amíg egy szépnek ítélt előadó meztelensége akár patetikus

⁹⁰ Vermes Katalin *Vad észlelés - Forráskeresés a fenomenológiában és a posztmodern táncban* Pannonhalmi Szemle 2012/2. 44. o.

⁹¹ Lásd: Greenaway, Peter: Prospero's Books 1991.

⁹² Aurelius, Augustinus: *Vallomások*, Budapest, Gondolat Kiadó, 328. o.

tartalmat is kifejezhet, egy túlsúlyos vagy buja szőrzetű meztelen testhez távolságtartó a viszonyunk, így könnyen komikussá válhat. De mi történik, ha valami (például érzelmi kötődés) felfüggeszti a társadalmilag elfogadott szépségideál befolyását és egy attól független, érdeklődőbb, empatikusabb, figyelmesebb vagy szubjektívebb esztétikai megfigyelésre készítet? Megítélhető-e a látvány a társadalmilag és kulturálisan meghatározott értékek, ideálok elhagyásával? A *Prospero könyvei* című filmben⁹³ láthatunk erre példát, de fontos megjegyezni, hogy a képzőművészeti alkotásokon, a képernyőn vagy a filmvásznon megjelenő testek látványa kevésbé intenzív hatást vált ki, mint a valóságosan megtapasztalt meztelenség. Ennek a jelenségnek az egyik példája Deborah de Robertis 2014-ben a Musée d'Orsay-ban bemutatott performansa, amely során Courbet *Az élet eredete* című festménye előtt ülve, a valóságban mutatta be a kép témáját. Ezzel arra a problémára irányította a figyelmet, hogy míg a női nemi szervet ábrázoló műalkotást elfogadjuk és kiállíthatónak tekintjük, ugyanez a maga hús-vér valóságában már olyan intenzív hatású, ami általános megbotránkozásba torkollik. Ugyanakkor érdekes kérdés, mennyiben tekinthető a nemi szervek fedetlensége öncélú, magamutogató gesztusnak és mennyiben művészi megnyilvánulásnak. „A színházban láthatóvá tett genitáliák alkalmazásának alapvető problémája, amellyel az ezt alkalmazók (elméletileg) nem néznek szembe, hogy az mindig civil marad. A nemi szerv sohasem a szerepé,

⁹³ Lásd: Peter Greenaway: *Prospero's Books* 1991.

hanem mindig a játszó színész(nő)é, a magánszemélyé.”⁹⁴ P. Müller Péter szerint a színész minden része alkalmas a színpadi szerep megformálására, a játékra, viszont a genitáliák mindig civil valóságukban jelennek meg. Ez a megállapítás azonban jelmeztervezői szempontból más megvilágításba kerülhet. Ha ugyanis a színész nem egy szerep bemutatására törekszik, hanem önmagára reflektálva, önazonos jelenségként mutatkozik meg, nem viselhet jelmezt, vagyis olyan öltözetet, ami egy szerephez kapcsolódik.⁹⁵ Ezért felvetődik a kérdés, fel lehet-e öltöztetni egyáltalán ilyen esetben a testet? Szükségszerűen jelmezzé válik-e az öltözet a színpadon? Mit jelent a színpadi öltözet és a jelmez? A színpadi jelmez nem a színészre, hanem egy rajta kívül álló szerepre utaló jel, az öltözet viszont magát a viselőjét képviseli. A jelmez tervezett, az öltözet viszont a személyiségből adódik, így valamennyire mindig civil marad. Ugyanakkor a meztelenség jelmezt és jelmez-nélküliséget is jelenthet. Az előadó meztelen és felöltöztetett teste tehát egyformán hordozhat civil és színpadi jelentést.

Egy előadás színészeitől több testrész láttatása elfogadott, mint a hétköznapi élet szereplőitől, hiszen a színházban a színészek a szerepük szerint az intim szférájukban is láthatóak, vagyis olyan helyzetekben is, amelyekben a hétköznapi életben ritkán látunk másokat. Mégis a színpadi meztelenséghez való viszonyulásunkat a

⁹⁴ P. Müller: i. m. 220. o.

⁹⁵ Lásd: Shusterman: i. m. 409-410. o.

társadalmi szabályok alapvetően befolyásolják. Így például a nemiszervek eltakarásával már elfogadjuk a meztelen test látványát, de nagyrészt azért, mert kevésbé szokatlan, mint a teljes póreség. Ugyanakkor lehetséges, hogy az előadás erejéig felfüggeszthetőek a hétköznapi beidegződések, és az élmény hatása alatt magától értetődő is lehet a meztelenség. Horváth Brigitta, az RS9 Színházban bemutatott *Under the Piano* című butoh tánca közben, a hagyományoknak megfelelően, (majdnem) teljesen meztelen. Meztelensége viszont csak az előadás első perceiben feltűnő, mert szuggesztív jelenléte eltereli a figyelmet testének külső jegyeiről. Az előadás közben mozgása olyan hangsúlyossá válik, hogy nem tudatosulnak fizikai adottságai. Ez a mozgásforma, mely alapvetően különbözik az európai tánc vagy a balett karakterétől, egy másfajta testtapasztalat lehetőségét sugallja.

2.4. Test és kifejezés

A balett-táncos törekeny, légius teste magán viseli a produkció érdekében hozott áldozatok jegyeit, ugyanakkor mozgásával tagadja azt, szinte szakrális szépséget sugározva ezzel. A látvány emelkedett, az attrakció a hétköznapi ember korlátait messze meghaladja, a befektetett munka, az áldozatok látens módon, míg a produkció magabiztosan jelenik meg. A balett-táncos teste ezért jelképszerű.⁹⁶ Az emberi test a mozgásművészetben absztrakt formákká stilizált

⁹⁶ Lásd: Jákfalvi: i. m. 105. o.

kódsziszterek segítségével szimbólumokat hoz létre. Ebben a tekintetben a test alapvetően kétféleképpen jelenik meg. Önmagán túlmutató jelképként, szimbolikus tartalmakat közvetítő eszközként vagy direkt módon, szó szerinti, önazonos, csak saját magára reflektáló jelenségként. Az előbbi a testet a jelentés hordozójaként, az utóbbi közvetlenül használja.⁹⁷ Vermes Katalin a tudatos szimbolikus testi kifejezés, a tudattalan szimbolikus testi kifejeződés és a preszimbolikus-primordiális testi kifejeződés szintjeit a test és a szellem összekapcsolódásának fokozataiként értelmezi.⁹⁸ Ez a rendszerezés a test jelképteremtő szerepe szerint a test és a tudat összekapcsolódása szempontjából állít fel kategóriákat. A preszimbolikus-primordiális testi kifejeződés a test intenzív megélésének a szintje, melyben a testi és szellemi megnyilvánulás egy egységet alkot, a test önmagára utal, önmagát fejezi ki a saját eszközeivel.

Ezzel szemben Bécsy Tamás szerint a színészi testhasználat lényege, hogy az másvalakire (ne önmagára) utaljon.⁹⁹ Ez a körülmény szükségessé teszi, hogy a színpadon megtörténő események csak jelzés, játék szintjén jelenjenek meg. Vagyis a valós fizikai kockázat nem történik meg. A színész csak úgy tesz, mintha megtörténnének az események, nem sérül és nem hal meg a drámai

⁹⁷ Lásd: P. Müller: i. m. 72. o.

⁹⁸ Vermes Katalin: *A testi kifejezés rétegei: fenomenológiai és pszichoanalitikus reflexió*, Kellék. Filozófiai Folyóirat. Pszichoanalízis és filozófia 55. szám, Kolozsvár, 2016. 214. o.

⁹⁹ Bécsy Tamás, *A színjáték lételméletéről* 101. o. Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 1997.

situációnak megfelelően, csupán eljátssza azt. A színházban megfigyelt test nem saját maga reprezentációja, hanem csak a játék tárgya, melyben a színész eljátssza, hogy ő másvalaki, a közönség pedig eljátssza, hogy ezt elhiszi neki.¹⁰⁰ Ezzel a közönség ambivalens helyzetbe kerül. Egyrészt tudatában van, hogy nem igaz amit lát, másrészt átéli az eseményeket. A különbség a tényleges kockázatvállalás gesztusában mutatkozik meg.

A balett-táncos vagy a színész előadása a színpad mögé rejt a produkció érdekében tett erőfeszítéseit és a kiállt megpróbáltatásokat, ezzel az előadása a „mintha” élményét nyújtja. Minél inkább begyakorolt a produkció, annál kisebb kockázatot rejt magában az előadás.¹⁰¹ A performatív cselekvés bemutatja a produkció érdekében hozott áldozatot és a testet valóságos veszélynek teszi ki. A nyilvános fizikai kockázatvállalás a „hátha” élményét nyújtja. A modern tánc a valós, profán mozdulatokkal és a valós emberi arányok, a hétköznapi test elfogadásával visszaadja a test önazonos jelenségként való értelmezhetőségét, így az elveszíti jelkép voltát. A performer a testi próbatételt vagy fájdalmat nem rejti el, hanem nyílt színen mutatja be, vagyis nemcsak annak következményét, hanem a folyamatát is láttatja. Ilyen módon a színész három szinten megjelenő – jelkép szintre transzformált, szerepét reprezentáló és önmagával (mint itt és most megélt jelenséggel) azonosuló – teste folyamatos mozgásban tartja az előadói

¹⁰⁰ Elhangzott Duró Győző előadásán, Képzőművészeti Egyetem, 2002.

¹⁰¹ Jákfalvi Magdolna: i. m. 104. o.

koncentráció irányát és a néző percepcióját is. Az írott szöveg vagy történet elmesélése háttérbe szorul, helyette a színész átalakulásának és az alkotói folyamat bemutatásának önleplező aktusa kerül előtérbe. Így a közönség nem egy történetbe éli bele magát, hanem a test hétköznapiól eltérő használatának lehetőségei tárulnak fel számára. Az élményt maga a test adja, ami immár nem a hagyományos esztétikai feltételek szerint kialakított szépségével gyönyörködtet, hanem önmaga telített jelenlétének köszönhetően. „Nietzsche, Heidegger, és talán Lévinas is inkább a kiemelt pillanat értelmében kezeli a jelenlétet, mikor létünkre megy ki a játék, illetve megérintődünk. Vagyis a jelenlét nem semleges, hanem egyfajta érték kötődik hozzá.”¹⁰² Tehát egy olyan intenzíven megélt élethelyzetről van szó, amelyek a hétköznapiól eltérő tapasztalatok megélésére nyújtanak lehetőséget. Ezeknek a kiemelt pillanatoknak, színpadi élményeknek a feltétele, hogy a színpadi jelenlét a reprezentáció helyett a kockázatvállalásban és az önfeltáró helyzetben mutakozzon meg.

2.5. A kockázatvállalás

„Azt mondják, minden előadás kép és metafora. Egy dologban biztos vagyok. Abban, hogy ez nem igaz. Az előadás valódi tett.”¹⁰³

¹⁰² Vermes Katalin: *A jelen pillanat. Felpörgött idő és terápiás jelen a posztmodern kultúrában*, Műhely 2012/2. 53. o.

¹⁰³ Barba, Eugenio: *Papírkenő – Bevezetés a színházi antropológiába*, Kijarat kiadó, Budapest, 2001, 173.o.

A hatvanas-hetvenes évek akció, performance és body-art témakörébe tartozó művészi megnyilvánulásai során a performerek a rituális, beavatási szertartások szereplőinek próbatételeinél megfigyelhető kockázatvállalás aktusát ismételték meg. A fizikai megpróbáltatásokon keresztül igyekeztek a jelent fokozottan megélt jelenségeként bemutatni testüket. Az ilyen események során a performer a rituális cselekedetet a nézők helyett is véghez viszi, felvillantva ezzel egy heroikusabb (nem pusztán a testi kényelem megszerzésére irányuló) élet lehetőségét. A katartikus jelenlét feltétele a valós kockázatvállalás, a tragédia kegyetlenségének megvalósítása, ami kitépi a tudatot a szendergébsből, hogy szembesítse önmagával.

A performance-ok gyakori eleme a vallási, áldozati vagy messianisztikus motívum. Legjellemzőbben a bécsi akcionizmusban figyelhető meg az ilyen, erős érzelmi hatást keltő, extatikus állapotot létrehozó magatartás, ami gyakran bántalmazással, öncsonkítással vagy szélsőséges helyzetek létrehozásával jár együtt. A szokatlan és radikális események kiváltotta érzelmi és lelki állapot fokozza az alkotó jelenlét-élményét, ami közvetlen hatással van a közönségre is. A fájdalom, a félelem, a halál és a megtisztulás témái éppúgy jelen vannak a performance-okban, mint a törzsi kultúrák beavatási szertartásaiban, ahol a szenvedés és a halállal való szembenézés a beavatás feltétele.

Sarah Kane darabjainak visszatérő témája a valóság brutalitásának, az erőszaknak és a halál közelségének a

megtapasztalása, a lét legszigeribb élményeinek az előhívása. Az ilyen jellegű provokatív, tabudöngető művek gyakran megdöbbenést, felháborodást vagy akár fizikai rosszullétet váltanak ki, mert az életünket alapvetően meghatározó normákat, értékeket, szabályokat kérdőjelezzik meg, megfosztva ezzel a nézőket kulturális, etikai és erkölcsi kapaszkodóiktól.

Chris Burden *Előjáték 110 vagy 220 Volthoz* című előadásában több órát töltött életveszélyben, kiszolgáltatva a közönség akaratának, két vízzel teli vödör között, melyekbe áramot vezettek. *Könnyedén az éjen át* című akciójában a földre szórt üvegszilánkokon kúszott végig. Michel Journiac *Mise egy testért* című akciójában saját vérért kínálta fel a közönségnek. Journiac-hoz hasonlóan Gina Pane munkáinak is fontos motívuma a fájdalom vállalása. *Érzékeny cselekvés* című akciójában saját magának okoz fájdalmat, hogy a testét a szenvedésen keresztül mutathassa be. Ezeknek az előadásoknak közös jellemzője a rituális és extatikus megtisztulás elérése a szenvedésen keresztül, az áldozat szerepének átélése és – meglepő módon – a humor. Az előadások címe ellenpontozza a – gyakran életveszélyes – események komolyságát, könnyed, cinikus tréfának állítva be az áldozat bemutatásának spirituális helyzetét.

Ezek az előadások hatással voltak a kelet-európai alkotókra is. Marina Abramović szerb származású, New York-ban élő képzőművész akciói során számtalan módon sanyargatta testét. Legismertebb 1976-os velencei előadásában német pályatársával, Ulay-val többször teljes erejükből egymásnak rohantak, legyőzve

ezzel ösztönös védekező reflexüket. Petr Stembera, cseh akcionista étel, ital és alvásmegvonással sanyargatta magát. Az aszkézist mint tudatmódosító eszközt használta. A művészi kockázatvállalás szélsőséges gesztusaként egy rózsatövet oltott a karjába, amitől vérmérgezést kapott.¹⁰⁴ A rituális beavatási szertartások és a tragikus hősök önfeláldozása párhuzamba állíthatóak ezekkel a performanszokkal, amennyiben az önmeghatározás, a (művészi vagy szakrális) megtisztulás és a katarzis alapjának a fizikai kiszolgáltatottság elviselését vagy a fájdalmas próbatételt tekintik.

Artaud a Szent Színház eszméjét olyan alkotókkal vélte megvalósíthatónak, akik „az emberi lényeg olyan erőteljes, közvetlen, robbanásszerű megnyilatkozásait készítik elő, hogy egyszerűen lehetetlenné válna visszatérni az anekdota és a csevegés színházához.”¹⁰⁵ Elmélete szerint ha a művészet egyfajta spirituális megtisztuláshoz vezet, nem lehetnek a kifejezőeszközei sem hétköznapi langyos megoldások.¹⁰⁶

A színházi katarzis folyamata a tragédia műfaján keresztül értelmezhető. A tragédia olyan válságot teremt, ami a végső kétségbeesésbe hajszolja a tragikus hőst – és az előadás folyamán az őt megszemélyesítő színészt, sőt a vele azonosuló nézőt is –, amivel az önazonosság elvesztésére, ugyanakkor az önmagával való

¹⁰⁴ Lásd még: Klaniczay Gábor: *Elgyötört test és megtépett ruha - Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez*, In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest, 2000. 145-150. o.

¹⁰⁵ Brook, Peter: *Az üres tér* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999, 71.o.

¹⁰⁶ Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1985, 90. o.

szembenzésre sarkallja. Peter Brook szerint Grotowski számára a színház a megváltás helyszíne, a játékosok és a közönség között lezajló folyamat, amelynek során a színész a nézők helyett cselekszik, mintegy feláldozva önmagát helyettük.¹⁰⁷ „Grotowski színészei szertartásként ajánlják színházukat mindazoknak, akik részt akarnak venni benne: a színész megidézi és feltárja azt, ami minden emberben ott van, és amit elfed a mindennapi élet. (...) Grotowski színháza a lehető legközelebb van Artaud ideáljához.”¹⁰⁸

A tragédia alaphelyzete egy olyan külső körülmény, ami az egyén számára elfogadhatatlan. Tehát a szubjektív és az objektív világ között olyan feszültséghez vezet, ami az egyént morális válságba sodorja. A válság megoldását jelentő katarzis feloldja a szubjektum és az objektív világ közötti ellentétet és új létformába emeli az egyént. Ezért a kellemes, esztétikai élvezetekkel kecsgető, vagy intellektuális távolságtartásban szemlélődő művészet nem juttathatja az alkotót – így a nézőt sem – a megtisztulás katarzisáig, mert annak alapját a tragédia kegyetlensége adja. A szabályok, konvenciók közé szorított társadalmi lét kellemessé teszi a hétköznapiakat, de elhatárol a valós léttől. A tragédia ebből az állapotból kényszeríti ki az egyént. A tragédia katarzisa annak a válságnak az eredménye, ami nem engedi a kényelmes, könnyű élet folytatását, a pótcselekvéseket és az öntudatlan menekülést a valóság elől, hanem olyan döntésre készítet, amelynek eredménye

¹⁰⁷ Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé* Pesti Kalligram, 2009, 76-77.o.

¹⁰⁸ Brook: i. m. 71.o. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999.

nem lehet más, csak megtisztulás vagy halál.¹⁰⁹ „Akárcsak a pestis, a színház is olyan válság, amely vagy halállal, vagy teljes gyógyulással végződik.”¹¹⁰ Antonin Artaud a megtisztulás folyamatát a metafizikus létezésre való törekvésben látta. Artaud nem a társadalmi vagy lélektani problémák bemutatását tekintette a színház lényegének, hanem a formák mögött rejlő valóság feltárását. Artaud kegyetlen színháza a tragédia kegyetlenségének megvalósítása, ami kitépi a tudatot a szendergésből, hogy szembesítse önmagával. A bécsi akcionizmus happeningjei, Rudolf Schwarzkogler, Vito Acconci, Hermann Nitsch vagy Otto Mühl akciói is Artaud kegyetlen színházának túlhajszolt, véres és erőszakos változatai. Az avantgárd előadásokat jellemző szélsőséges helyzetek és formai megoldások keresése valóban képes transzállapot előidézni, ami a spirituális megtisztulás illúziójával kecsegtet.

Hasonlóan Artaud elképzeléseihez, Jan Fabre radikális színháza a test sanyargatásával igyekszik elérni a katarzis és a szellemi beteljesülés élményét. Művei egyszerre mai és ősi világképet teremtő, modern eszközökkel létrehozott archaikus előadások, amelyek ó- és középkori misztériumokat elevenítenek fel. Témái – az agresszió, a test önfelemésztő működése és a reménytelenség – a tragikus tapasztalást szolgálják. A szélsőséges helyzetekbe kényszerített test bemutatásának segítségével az

¹⁰⁹ Várszegi: i. m. 107. o.

¹¹⁰ Artaud: i. m. 90. o.

emberi szépség új formáját tárja fel, egy sztereotípiáktól megfosztott, hazugságoktól mentes esztétikát kínálva ezzel, ami ugyanakkor a hétköznapi előítéletek szerint obszcén, pornográf és szégyenletes. Mindezt erőteljes látványvilággal mutatja be, melyben az emberi testek is képzőművészeti értékűek. Színházi- és képzőművészeti tevékenységéből és fiatalkori performance előadásából szerzett meghatározó tapasztalatai kölcsönhatásban vannak; ugyanannak a témának különböző leképezései.¹¹¹

2.6. A közönség

A test szenvedésének bemutatása vagy eljátszása (lásd például Breton, Man Ray, Antonin Artaud munkáit) gyakran csak a néző tudat alatti vágyképeinek színrevitelét szolgálják. Ezek az előadások mint az extatikus élmény létrehozására tett kísérletek a nézőből éppúgy testi reakciókat és élményeket váltanak ki, mint amit rituális próbatételek tanújaként átélhetnek. Ám míg az előbbi esetben a néző nem azonosul a látott testtel (sőt az élményt leggyakrabban épp annak kiszolgáltatottsága, elidegenítettsége adja) és a tabu megtörése valamilyen társadalmilag elfogadhatatlan helyzet kipróbálására vonatkozik, az utóbbi esetben a nézők együttérzéssel, átéléssel segítik a próbatételek kiállítását és a közösség által elfogadott, felvállalt esemény részesei.

¹¹¹ Katz Kata: *És íme a bizonytalan test – Botrány a színházban, a berlini Precarious Body-ről* / PRAE – a művészeti portál
<http://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=6275>

Az átmeneti rítusok annak az egyéni transzformálódási folyamatának megsegítését szolgálják, amely az eddigi önmeghatározásából egy másik identitásba való átlépés során játszódik le. A folyamat során egy köztes fázisban az identitás meghatározásához annak teljes elvesztésével járó kockázatvállalás szükséges.¹¹² Ez a fázis az üresség megtapasztalásának lehetőségét, az önmeghatározásnak egy új szintjét rejt magában. A rituális magatartás a testi állapotok átmeneti jellegét bemutatva arra utal, hogy a test azért nehezen megragadható, mert folyamatos változásban van.¹¹³ Nem a lélek konstans, kiismerhető eszköze, hanem öntörvényű és kiismerhetetlen.

Arnold van Gennep szerint¹¹⁴ a rítusok elsődleges funkciója az, hogy általa a közösség segítse és átvezesse az egyént az életet átszövő kríziseken. A rítus olyan közösségen belül zajlik, amelynek tagjai állandó kapcsolatban vannak egymással és hisznek az életüket átszövő szertartások közösségmegtartó erejében. A rituálé sikerességét a kollektív képzetek, a közös szemantikai univerzum és a rituális jelek, szimbólumok azonos értelmezése biztosítja. Ezzel szemben a művészi performansz során az összetartozás élménye csak a játék idejére érvényes. A nézőket csak hasonló érdeklődésük és az együtt átélt élmény kapcsolja össze, nincs közöttük szoros szellemi, vallási vagy ideológiai kapcsolat. Ezzel összefüggésben a

¹¹² Uo. 40-41. o.

¹¹³ Gennep, Arnold van: *Átmeneti rítusok*, ford.: Vargyas Zoltán / L' Harmattan Kft. 2007. 39-40.o.

¹¹⁴ Gennep: i. m. 40-41. o.

performansz sem a hagyományban mélyen gyökerező, változatlan formában ismétlődő esemény, hanem csak meghatározott ideig érvényes, szubjektív művészi konstrukció.¹¹⁵ A színházi előadás során a színész megkísérli a „tragikus megtisztulást”, viszont – mivel a rítus nem a kultúra ősi, szerves és élő része, a közönség beavatatlan marad, tehát nem tudja segíteni a színészt az előidézett válságban. Ezért a színházban a folyamat fordított, mint a rítusokban; nem a közösség segíti az egyént, hanem az egyén (a színész) segíti a közösséget (a közönséget) a katarzishoz. Emellett míg a rituális esemény résztvevői mindig más személyek és az ismétlődés csak a struktúrában van, a színházban ugyanazok a szereplők ismétlik meg a cselekvéseket.¹¹⁶ A rítusok résztvevői nem eljátszanak egy szerepet, hanem átélik az eseményeket, a nézők pedig nem szemlélőkként, hanem tanúkként vannak jelen, akik egész testükkel reagálnak a látottakra.

A művészet apollói és dionüszoszi kettőssége összefügg a közönség higgadt, szenvtelen, értelmező vagy mámoros, elragadtatott műélvezetével. Míg az előbbi leírható, elemezhető, verbálisan kifejezhető, az utóbbi, minthogy nem intellektuális természetű, csak nehezen megragadható. Az intellektuálisan felfogható alkotások képzőművészeti, irodalmi vagy zenei szempontok szerint elemezhetőek, körülírhatóak, a róluk szerzett esztétikai tudással felvértezve uralhatóvá válnak. Azonban a Gesamtkunstwerk-

¹¹⁵ Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 63. o.

¹¹⁶ P. Müller Péter: i. m. 66. o.

előadások nemcsak intellektuálisan befogadható, hanem szomatikus élményt is jelentenek. A néző testének passzivitása látszólagos, a színpadról érkező ingerekre folyamatos fizikai reakciókkal válaszol.¹¹⁷ Bár a néző nem értheti teljes valóságában az előtte megjelenő testeket és eseményeket, de teljes testével észleli azok felfokozott jelenlétét.¹¹⁸ Mint ahogyan azt Dan Stern a mozdulatok lelassításával végzett, az anya-gyerek kapcsolatban az indulatok és érzelmek összetett rendszerének bemutatására irányuló kísérletei is mutatják,¹¹⁹ a testi reakcióink gyorsabbak, mint a tudatos megnyilvánulásaink. „A testünk gyorsabban mozog, mint ahogy gondolkodunk.”¹²⁰ A különböző ingerekre adott fizikai reakcióink létrejönnek, mielőtt tudatossá válnának, vagyis van egy kontroll nélküli fázisuk. A közönség ezért gyakran „meggondolatlanul”, reflex-szerűen reagál az eseményekre. Ezek a kontroll nélküli reakciók lehetővé teszik, hogy a néző aktív részese lehessen az eseményeknek, ezért Patrice Pavis szavaival élve, „kényes, de szükségszerű, hogy sugalmazzuk a nézőnek: a színházhoz a bőrével, a húsával, a csontjaival közelítsen.”¹²¹

¹¹⁷ Jákfalvi Magdolna: i. m. 127. o.

¹¹⁸ Fischer-Lichte: i. m. 215. o.

¹¹⁹ Daniel N. Stern (1934- 2012) amerikai pszichiáter, aki csecsemők fejlődésére szakosodott, és számos könyvet írt a témával kapcsolatban.

¹²⁰ Sepsi Enikő: *Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza* In: „Merre, hogyan?” tanulmányok Pilinszky Jánosról, Petőfi Irodalmi Múzeum 1997, 147. o.

¹²¹ Pavis, Patrice: *A fizikai színház - A színház fogalmának vizsgálata előadások elemzésével*, Színház, 2008. november, <http://szinhaz.net/2008/11/30/2008-november/>

Mint ahogyan a mű befogadása, az alkotás sem elsősorban intellektuális jellegű folyamat. A tervező munkája nem kizárólag vizuális gondolkodásmódot igényel. Egy adott helyszínhez teljes testével viszonyul, minden érzékszervével, izmaival, csontjaival, zsigerileg érzékeli annak léptékét, arányait, hangulatát.¹²² Ez az élmény határozza meg a környezet alakításának módját is. Ha a tervező és a helyszín között nem történik meg egyfajta szomatikus összehangolódás, a kialakított játéktérrel is távolságtartó viszonyban marad, ami blokkolja a közönség ösztönös reakcióit is.

2.7. A jelenlét

A szöveg-független színházi nyelv feltétele a test fokozott jelentőségének megmutatása. Míg az értelmezhető történetbe ágyazott mondatok intellektuális kapcsolatot teremtenek a nézővel, a test fokozott jelenléte érzéki tapasztalatot jelent előadónak és nézőnek egyaránt. Grotowski a szavakat fizikai mozgássá transzformálta. Brook szerint a szó a mozdulat eredménye, ezért a beszéd helyett a légzés, a hang és a mozdulat vált elsődleges eszközévé. Wilson a testi reakciók tempójának lelassításával a mozgást és a gondolatot egymástól független rendszerekként mutatta be. Barba szerint a szó csak „elszánt testből” érkezik.¹²³ Mejerhold,

¹²² Pallasmaa: i. m. 96.o.

¹²³ Pavis. Patrice: *A fizikai színház - A színház fogalmának vizsgálata előadások elemzésével*, Színház, 2008. november, <http://szinhaz.net/2008/11/30/2008-november/>

Eisenstein és Tairov a test formálását és kontrollálását tekintették a színészi munka alapjának.¹²⁴

Eugenio Barba különbséget tesz a színészet pre-expresszív és expresszív szintje között. Míg az expresszív szinten ábrázol valamit, addig a pre-expresszív szint kizárólag a színész jelen idejű létének prezentációját szolgálja.¹²⁵ Míg a szöveg alapján, intellektuális értelmezéssel kirajzolódó jellemeknek a bemutatása csak utánzás, mímélése a valós személyeknek, addig a valós cselekvésben szerzett tapasztalatok segítik a szereplők ritmusával, formáival, mozgásával és teljes lényével való azonosulást. Artaud az utánzás és a reprezentáció helyett a teljes jelenlét, a valós élet színházát akarta megteremteni. Felismerte, hogy a színház „maga az élet abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan”.¹²⁶

A színész testének önazonos és önmagára reflektáló objektumként (és nem a szerepének hordozójaként) való meghatározása a hatvanas években kristályosodott ki. Míg a húszas-harmincas években a test feletti uralom elérésére törekedtek, addig a „performatív fordulat” jegyében létrejött előadások kiindulópontja a „test vagyok” és a „testem van” kettős élményének megértése.¹²⁷

A hatvanas évek performanszainak és happeningjeinek legfontosabb motívuma a szereplő önmagára találása és ennek az

¹²⁴ Fischer-Lichte: i. m. 111. o.

¹²⁵ Lásd: Uo. 136. o.

¹²⁶ Page, Adrian: *A drámaíró halála* ford. Bocsó Péter literatura. hu/ színház/halala.htm

¹²⁷ Fischer-Lichte: i. m. 113. o.

élménynek a kinyilvánítása. A folyamat során a szereplő levetkőzi a civil életben játszott szerepeit, melyek megteremtették a hétköznapi identitását vagy megvédték a kialakított személyiségét. Ezzel eldobja a kapaszkodóit, védtelenné és kiszolgáltatottá válik, feláldozza önmagát. Ez teszi lehetővé, hogy a „*ki vagyok?*” kérdésre hétköznapi szerepeinek (például társadalmi pozíciójának, titulusának, nemének, családi állapotának) megjelölése nélkül tudjon választ adni. A színpadi szerepe ezért segítséget nyújt neki ahhoz, hogy az abban való feloldódásban önmagára találjon. Grotowski szerint ilyenkor a színész egy szerep eljátszása helyett egy olyan aktust hajt végre, amire nem lehet teljes mértékben előre felkészülni, ezért kockázatos, egyszeri és megismételhetetlen.

„Ez az aktus, ami csak a színész lényének legmélyebb rétegéből fakadhat. Levetkőzteti, lemezteleníti, feltárja, leleplezi és elárulja őt. (...) Abban a pillanatban, ahogy a színész megvalósítja ezt az aktust, hic et nunc jelenséggé válik, ez pedig se nem elbeszélés, se nem illúziókeltés, hanem jelenlét.”¹²⁸

A színész teste tehát nem egy történet reprezentációját szolgálja, nem fizikai képességeivel való gyönyörködtetést, hanem egy verbálisan nem leírható, értelmileg nem felfogható közérzetet közvetítését. Fisher-Lichte hasonlóan írja le a jelenséget:

„Ha ugyanis a színész jelenléténél fogva és testesült szellemként kelt feltűnést, ha egy átlagos kályha vagy egy ismert dallam hangzása tökéletesen le tudja kötni a figyelmet, akkor a nézőben megtörténik 'a közhely

¹²⁸ Jerzy Grotowski: i. m. 71.o.

színeváltozása'(Arthur Danto): a megszokott megdicsőül, és különösen feltűnővé válik."¹²⁹

Az ehhez szükséges gyakorlatok elsajátítása a színészi felkészülés alapja. A speciális előadói technikák nem a test képességeinek növelését, hanem átszellemítésének lehetőségeit célozzák. Így például a távolkeleti színészek az egyensúly megváltoztatásával előidézett fokozott koncentrációval,¹³⁰ Grotowski az impulzus és a reakció egybeesésével, Wilson a lassított mozgás, a ritmusváltások és az ismétlések segítségével¹³¹ érte el az intenzív színpadi jelenléteket.

Meg kell jegyezni, hogy a nyolcvanas évektől megváltozik a test használata, újra szimbolikus és verbális tartalmak közvetítőjeként jelenik meg.¹³² Ugyanakkor például El Kazovszkij performanszai alapján feltételezhető, hogy a rituális valóságában megjelenített test gondolata egy új formában mégis felbukkan. El Kazovszkij teatralis, esztétizáló, burjánzó szimbólumrendszerrel élénk táró panoptikumai lényegében a póre, gondolattalan, tudattalan, egyszerűségében gyönyörű test oppozíciói. Vagyis épp a túlzott teatralitással irányítják a test valóságosságára a figyelmet.¹³³

¹²⁹ Fischer-Lichte: i. m. 230. o.

¹³⁰Lásd: uo. 137. o.

¹³¹ Lásd: uo. 137. o.

¹³² P. Müller: i. m. 159. o.

¹³³ Rényi András: *A csendélet színpadai*,

[http://elkazovszkij.hu/interjuk/nyomtatott/1068/renyi-andras-a-csendelet-szinpadai-/
/](http://elkazovszkij.hu/interjuk/nyomtatott/1068/renyi-andras-a-csendelet-szinpadai-/)

2.8. Az alkotás pillanata, a performatív fordulat

A rendezői színház az alkotói folyamat szempontjából éppúgy egy már kész mű reprezentációjára törekszik (jól begyakorolt, rutinszerű bemutatására szorítkozik), mint az írói színház.¹³⁴ Ellenben, ha az alkotás feladata magára az előadóra hárul, lehetséges, hogy annak tárgya az „itt és most” kockázatát vállalva, a közönség előtt jön létre. Az angol physical theatre kifejezésből eredő fizikai színház elnevezés azt az előadásmódot jelöli, melynek kiindulópontja a testi expresszivitás lehetőségeinek vizsgálata és nem a drámai szöveg értelmezése. Gyakorlatának alapja a szomatikus tudatosság elsajátítása, a test kifejezőerejének fokozása.¹³⁵ Ez a színpadi műfaj nem egy kész mű partitúra szerinti reprezentációját jelenti, hanem a közönség szeme láttára megtörténő alkotófolyamatnak és az annak következtében létrejövő műnek a bemutatását. A képzőművészeti performativitás ezen a ponton alapvetően különbözik a konvencionális színházi előadásoktól. A színházban az előadás és a próbafolyamat általában szigorúan elválik egymástól, míg a képzőművészeti performanszok előkészületei során gyakori, hogy csupán egy olyan szituáció lehetőségét teremtik meg, melynek kimenetele nem meghatározott. Ebben a megközelítésben kulcsfontosságú kérdés, hogy a színházban a rendező számít alkotónak, aki mint egy festő az alkotás után leválasztja magáról

¹³⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*, Színház, 41. évf. 4.sz. 54. o.

¹³⁵ Pavis: i. m. 122. o.

alkotását és a nézők már csak a kész, megfejtésre váró művel találkozhatnak, vagy az alkotás „itt és most” a saját szemük láttára történik meg.¹³⁶ A válasz nem csak az alkotó és a néző attitűdjét határozza meg, hanem az alkotás lényegét is, vagyis azt, hogy mit ítélünk elsődlegesnek; az alkotás következményeként létrejött tárgyat, vagy magát az alkotói aktust,¹³⁷ aminek a tárgy olyan lenyomata, amely képes végigvezetni a nézőt létrejöttének folyamatán.

2.9. A színpadi test és a tárgyak

A színész/performer teste kapcsolatban van a körülötte lévő térrel, tárgyakkal és a ruházatával. Ez a kapcsolat kétoldalú, a környezete éppúgy befolyásolja az előadót, mint ahogyan ő is hatással van a környezetére. Erika Fisher-Lichte a dolgok extázisának nevezi azt a pillanatot, amikor az előadó intenzív jelenlétélménye a vele kapcsolatban lévő tárgyakat is átlényegíti.¹³⁸ Ezt a gondolatot illusztrálja például Gina Pane *The Conditioning* (1973) című performansa. Arról a folyamatról van szó, ahogyan egy pad és az alatta égő gyertyák jelentése átalakul, mert a performer viselkedése érzelmekkel és asszociációkkal telített tárggyá változtatja. Ez a változás az előadás után is megmarad, a cselekvés lenyomatát megőrzi annak eszköze, így egy hétköznapi tárgy átlényegül és

¹³⁶Lásd: Fischer-Lichte: i. m. 227. o.

¹³⁷ Lásd: Lehmann: i. m. 54. o.

¹³⁸ Lásd: Fischer-Lichte: i. m. 229. o.

műalkotássá változik. Vagyis a játéktérben kialakuló látványt a dramaturgiai szituáció megjelenítésének következményeként is értelmezhetjük. Ebben az esetben az emberi test és annak mozgása is lehet képzőművészeti eszköz, amivel (mintegy kellékként) szoros összefüggésben jelenik meg a többi anyag vagy forma.

3. A tervezői folyamat gyakorlata a kőszínházban és a performatív tér tervezési lehetőségei – statikus képek és folyamatábrák¹³⁹

A tervezői feladat a kőszínházi hagyományoknak megfelelő rendszerben meghatározott munkafázisokra tagolódik, amely eredménye a tervelfogadás, az állítópróba, az első és második öltözés, a szerelés és a jelmezes főpróba során mérhető. A színpadi díszlet és a jelmezek kivitelezése, a díszletépítők, a világítástechnikusok, a színpadmester, a díszletgyártó műhelyek, a szabó- a kellék- és jelmeztár dolgozóinak többhetes munkáját határozza meg, valamint a produkció költségvetésének egy jelentős részét teszi ki. Ezért szükséges a bevált konvenciók alkalmazása és a határidők betartása. Azonban ez a körülmény nem kedvez az innovatív, kísérleti előadásoknak, ezért ezek a produkciók rendszerint szegényszínházi körülmények között valósulnak meg, a költségesebb kifejezőmódok inkább csak szándék szinten mutatkoznak meg. Ugyanakkor gyakran megfigyelhető, hogy a színházi struktúra és a gazdasági háttér hiánya serkenti a konceptuális gondolkodást és elősegítheti a kreatív megoldásokat.

¹³⁹ A folyamatábra kifejezés itt a storyboardhoz hasonló képsorként értendő, ami az egymást követő színpadi jelenségek mozzanatainak grafikus ábrázolási módja, mely a programozásban használatos folyamatábrák mintájára az adott történéseket önálló egységekként, külön képeken ábrázolja.

3.1. A tervező szerepe

A színpadi látvány és a látványtervező szerepének meghatározása színháztípusok szerint eltérő. Tapasztalatom szerint a tervezővel kapcsolatos elvárások az adott színház szellemétől és a rendezői attitűdtől függően nagyon különbözőek lehetnek. A gazdasági, technikai és működési feltételek befolyásolják a tervező feladatkörét, a tervek minőségét és így a tervezés idejét, intervallumát is.

A hagyományos értelemben vett díszlet- és jelmeztervezés folyamata meghatározott ütemezés szerint zajlik. A színdarab kiválasztása és elolvasása után a rendező a tervezővel és a dramaturggal megbeszéli az előadásról alkotott elképzeléseit. Ezután a tervező önállóan kezd dolgozni, vázlatos terveket készít a szöveg, a felvonások és a jelenetek alapján, majd a rendező útmutatása mellett kialakítja a végleges koncepciót. A munkafolyamat elképzelhető akár a színészekkel való közvetlen kapcsolat nélkül is. A hivatalos színházi tervelfogadáson statikus ábrák, makettek, színes tervek és részrajzok kerülnek bemutatásra és általában a költségvetést is ekkor fogadják el. A kivitelezésre szánt keretösszeget befolyásolja a tervek színvonala, így a tervezőnek minél ígéretesebb produktumot kell felmutatnia. Ez a körülmény a tervezőt a tárgyalkotás kényszerébe sodorja, vagyis alapvető elvárás a kézzelfogható, tervlapokon bemutatott késztermék ígérete. Ugyanakkor a tervelfogadás után anyagi okokból és a gyártási ütemezés miatt, a jóváhagyott elképzelések csak nagyon kis mértékben módosíthatóak. Ezzel a tervező az alkotófolyamatot

lényegében lezárja, a továbbiakban legtöbbször csak a gyártás koordinálása a dolga.

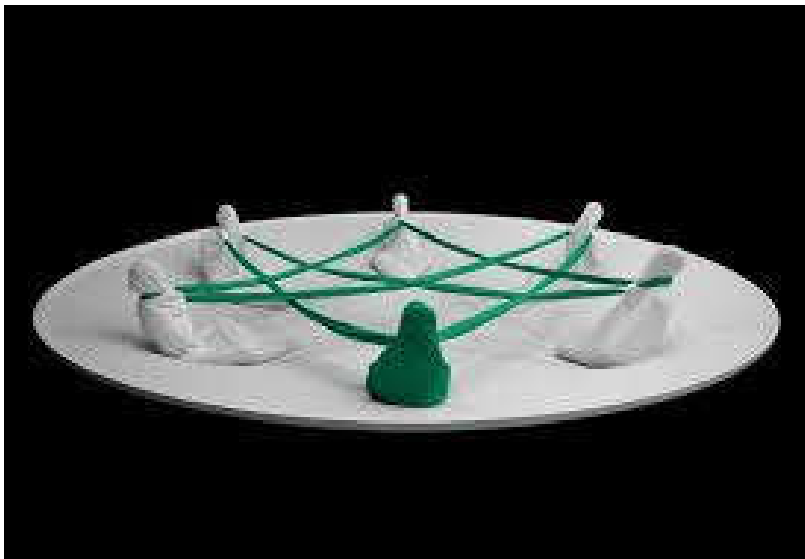
A tervezési folyamat jellege párhuzamba állítható az író és a rendező szerepének, valamint a színpadi improvizáció jelentőségének változásával, pontosabban azzal a kérdéssel, hogy mikor jön létre az alkotás. A próbafolyamat után a rendező és a tervező munkája lezárul, a színészek pedig egy begyakorolt, kész művet mutatnak be, vagy minden előadás az alkotófolyamat része, hangsúlyozva az egyszeri és megismételhetetlen esemény jellegét?

A díszlet- és jelmeztervezés, látványtervezés, játéktértervezés hasonló tevékenységre utalnak. Mégis indokolt megkülönböztetni ezeket a fogalmakat. A díszlet- és jelmeztervezés a hagyományos értelemben vett, leggyakrabban Guckkastenbühnére tervezett színpadi elemeknek és a színészek jelmezeinek kialakítását jelenti. A tervezés folyamata szétválik egymástól és gyakran két tervező viszonylag független munkáját jelenti, külön taglalva a tér és az öltözet kérdéseit.

Az újabb keletű¹⁴⁰ látványtervezés kifejezés viszont már azt hangsúlyozza, hogy a díszletet és a jelmezt egy egységként, egymással összefüggésben, egyetlen színpadi vízió elemeiként értelmezhetjük. Az Élőkép Színház *Tara teknője* című előadásának színpadi látványa például egymáshoz szorosan kapcsolódó, egymásból logikusan következő, flexibilis elemekből épül fel. A teret egy kör alakú

¹⁴⁰ A Képzőművészeti Egyetemen a Díszlet- és jelmeztervező szakjának hivatalos megnevezése 2002-ben Látványtervező szak lett.

elasztikus anyag határozza meg, ami a táncosok mozgásától függően folyamatosan változó formában mutatkozik meg. Ebben az esetben a díszlet és a jelmez közötti határvonal nehezen értelmezhető, mert a különbség csak a látványelemek és a testek távolságából és léptékéből adódik.¹⁴¹



6. Tara teknője, Élőkép Színház, 2018.

A színpadi látvány ugyanakkor nemcsak tárgyasult formában (díszletelemekből kialakítva) képzelhető el, hanem létrejöhet egy produkció akár tárgyak nélkül is, pusztán például fénytechnika segítségével.

A játéktér-tervezés kifejezés arra utal, hogy a tervezői munka nem a dekoratív, helyszínjelölő vagy jelképteremtő látvány létrehozására irányul, hanem elsősorban a szituációk

¹⁴¹ Lásd bővebben az 5.2. fejezetben, Szakrális foltok - Tara teknője, Élőkép Színház

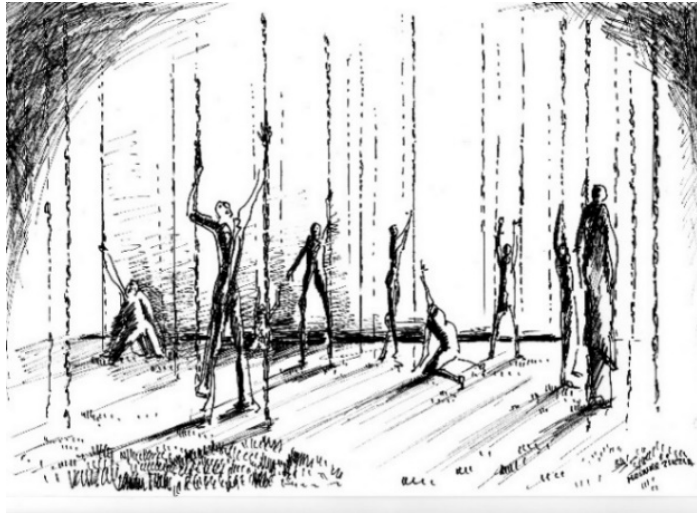
megteremtésének lehetőségét szolgálja. Ebben az értelemben a tervező a színházi alkotók együttműködésében, közös gondolkodásában és kollektív alkotómunkájában nem a tárgyalató, inkább a konceptuális képzőművészetet képviseli. Ilyenkor a színpadi vizualitás és a performansz elválaszthatatlan egységet alkot.

A fentiekből kiindulva a gyakorlatban ez azt jelenti, hogy ha adott esetben a színpadi szituáció a bizonytalanság érzetét fejezi ki, amit tervezői eszközökkel is alá kell támasztani, ez megjelenhet a színpadon vizuálisan; például elrajzolt, szabálytalan, aszimmetrikus formákból kialakított díszletelemek és jelmezek segítségével. Ha a színpad és a nézőtér nem különül el, akkor a nézők instabil székekre ültetésével, noha nem látható, de jól érezhető módon sugalmazható az érzés. Ugyanakkor lehetséges, hogy a tervező nem hoz létre tárgyakat, csak például beolajozza a padlót vagy a kellékeket. Ez a gesztus ugyan láthatatlan, de a színészi mozgást egyértelműen megváltoztatja, így vizuális eszközök nélkül is sugalmazhatja a bizonytalanságot.

Ilyen esetekben a tervező a színpadi mozgás lehetőségeit vizsgálja és statikus tervek helyett hangulatképekkel, speciális folyamatábrákkal¹⁴², story board-okkal segítheti az előadók munkáját. Ezt példázzák Molnár Zsuzsa – a Szegedi Kortárs Balett *Carmina Burana* előadásához készült, dinamikus vázlatokon szemléltetett –

¹⁴² Olyan vázlatokkal, melyek – a story boardokhoz vagy a képregényekhez hasonlóan – az egymást követő eseményeket mutatják be vagy animációs kisfilmek, amelyek hangulatképek változásaival szemléltetik a térben való mozgás folyamatát. (Mint például az építészeti tervek prezentálásánál is használatos kisfilmek.)

tervei, melyeken kevésbé a látványelemek, inkább a táncosoknak nyújtott eszközök, térbeli lehetőségek bemutatása dominál.¹⁴³



7. Carl Orff: *Carmina Burana*, Szegedi Kortárs Balett, 2001.
A díszlet- és jelmeztervező Molnár Zsuzsa rajza

3.2. A látvány és a játék disszonanciája

Az avantgárd képzőművészeti irányzatok az akadémista szemléletmódból kilépve a művészet alapvető evidenciáit kérdőjelezték meg és alakították ki az olyan nem-ábrázoló jellegű kifejezési módok lehetőségeit, melyek a konstruktivista és szuprematista irányzatokban csúcsosodtak ki. Derrida nyomán¹⁴⁴ hasonló folyamat figyelhető meg az irodalomban és az elbeszélő

¹⁴³ Lásd: István Mária: *A Carmina Burana színpadi látványvilága, Szegedi Kortárs Balett*, Criticai Lapok Online, <https://www.criticailapok.hu/archivum/25-2003/38458-a-carmina-burana-szinpadi-latvanyvilaga>

¹⁴⁴ Lásd: Derrida, Jacques: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. In: Gondolat-jel 1-2. pp. 1994, 3-17. o.

jelleg elhagyásával a színházban is. Ezekre a változásokra szükségszerűen reagálnia kell a látványtervezésnek is. Azaz indokolt újragondolni a műfaj létjogosultságát és lehetőségeit.

A színházi látványtervező szerepe és a tervezés folyamata szoros összefüggésben van a színházi rendezés és a dramaturgia meghatározásával. A modern látványtervezés egyik kiindulópontja Adolphe Appia felismerése, miszerint a színész testének térbeli helyzete ellentmondásban van a síkfelületekre festett illuzionisztikus perspektívát mutató díszletelemekkel. Az ebből adódó disszonancia még inkább feltűnővé válik a színpadi világításban, mely a festett felületeken alapvetően másként hat, mint az élő, mozgó testeken.¹⁴⁵ Ennek a problémának a feloldását a feszített felületek kulisszarendszerű elrendezése helyett olyan stilizált, a díszlet térbeliségét hangsúlyozó színpadi terek tervezésében látta, melyek a színész plaszticitásából és az üres térben megjelenő mozgásából indulnak ki. Appia a színpadi díszlet legfontosabb mércéjének nem a dekorativitását, hanem a használhatóságát tartotta, hangsúlyozva, hogy „az élettelen képben mindaz, ami azzal a kizárólagos céllal szabadul ki a festészet alól, hogy közvetlen kapcsolatba kerüljön a színész személyével, *valóságos*.”¹⁴⁶ Ugyanakkor a különböző színpadi kifejezőeszközök disszonanciáinak feloldásához szükségesnek látta a színpadi alkotók munkáját egy irányító művész (rendező/író) akaratának teljes mértékben alávetni. Elképzelése szerint az író

¹⁴⁵ Lásd: Appia, Adolphe: *Zene és rendezés*, Balassi Kiadó 2019. 19. o.

¹⁴⁶ Lásd: uo. 20. o.

minden színpadi történet a zenei partitúrákhoz hasonló formában rögzít, és a rendező az instrukciók minél pontosabb betartásával biztosítja az előadás egységességét. Ebből következően a tervező éppúgy, mint a színész alárendeli magát az írói-rendezői akaratnak és feladata csupán a színpadi vízió kivitelezése.¹⁴⁷

A színpadi látványt Appia a zenei művek, elsősorban Wagner operáinak rendszereiből kiindulva, azok színpadi reprezentációjaként, absztrakt formákkal megjelenítve próbálta megvalósítani.

„A nézőnek, ha egészében akarja méltányolni a művet, szintézist kell létrehoznia, s Wagner drámáiban ez végtelenül nehéz, néha lehetetlen. Hiszen a költői-zenei szöveg önmagában történő befogadásához szükséges lélekállapot összeegyeztethetetlen a szemünk elé tárt realista helyzettel.”¹⁴⁸

A rendezőnek tehát szinkront kell találnia a zene és az előadás időbeli rendszerei és a látvány térbeli kompozíciója között.¹⁴⁹ Ez a két meghatározó tényező – az előadás egyetlen alkotó irányítása alá szorítása és a színpadi tér plasztikus elemekből való létrehozása – egyaránt a színpadi Gesamtkunstwerk összhangjának megteremtését szolgálta. Így a plasztikus test és plasztikus díszlet szinkronja tervezői szempontból megoldottnak tűnik, azonban a kreált tér és a valós test közötti ambivalencia megmarad. Az Appia által megfogalmazott ellentmondás nemcsak a színpadon megjelenő sík és a térbeli formák

¹⁴⁷ Hasonló következtetésre jutott Edward Gordon Craig is, mikor kidolgozta Übermarionett elméletét.

¹⁴⁸ Lásd: Appia: i. m. 95. o.

¹⁴⁹ Lásd: uo. 16. o.

vizuális disszonanciájára vonatkozhat, hanem a valós és a kreált tárgyakéra is. A színházi látványt lehet önálló képzőművészeti alkotásként (kinetikus szoborként, vagy festményként) kezelni, de ez valójában csak a bábszínházra vonatkoztatva teljes mértékben megvalósítható. Ennek legfőbb oka az, hogy a valóság megjelenítése a színpadon olyan (szükségszerű) absztrakcióval jár, ami a színészeken – mivel ők hús-vér emberek maradnak – nem végrehajtható. Nem úgy, mint a bábszínház esetében, ahol a szereplők is – a megadott játékszabályok szerint – absztrahálhatóak, így akár teljes egységet alkothatnak a környezetükkel. A bábszínház vizuális megnyilvánulásai legtöbbször absztrakciók. A tér- és a bábok aránya, formái és mozgása nem követik hűen a hétköznapi terek és az azokban megjelenő élőlények formáit és arányait, mert „amikor a bábszínház a valóságos ember imitációjává lesz: stílusát veszíti és művésziatlenné válik, mert hiszen a legtökéletesebben utánzott bábu is csak kontármunka egy eleven színészhez képest.”¹⁵⁰ Ez olyan lehetőségeket nyit meg a bábjáték számára, ami a színházban, az ott megjelenő emberi test realitása miatt nehezen, vagy egyáltalán nem valósítható meg. A színész teste ezért valamennyire a színpadon is civil marad, egyszerre hordozza hétköznapi és szerepe szerinti jelentését.

¹⁵⁰ Lásd: Hevesi Sándor: *A színjátszás művészete – Utánzás-e a színházcsinálás?* In.: *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, Szerk.: Tarbay Ede, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979. 13. o.

3.3. Jel, jelentés, jelszerűség

A kőszínházi színpad kiemelt helyzete, mely a valóságtól hangsúlyozottan leválasztott, szeparált tér, önmagában csak színpadként azonosítható. Ezért mindig fals marad, ha valami mást akarunk ábrázolni benne. Hiszen nem fogadhatjuk el realitásnak még a legvalóságghűbben létrehozott, valós tárgyakkal berendezett teret sem, mert tudatában vagyunk az idegen helyre montírozott helyzetének. Az ellentmondás annál erősebb, minél realiztikusabb, minél civilebb helyszín jelenik meg a természetes közegétől eltérő helyen. Ebből következően a színpadi térben megjelenő térelemek és tárgyak idegennek hatnak. Hasonló montázs-elv figyelhető meg a keretbe foglalt képeknél vagy kiállított szobroknál is. Bár a valóság egy részét ábrázolják, műalkotásként nem elsősorban a valóság szabályainak kell megfelelniük – hiszen onnan már kiragadtattak – hanem a képi vagy formai belső rendjüknek.

A hétköznapi és az azt ábrázoló színpadi viselkedés nem lehet azonos, hiszen az utóbbi a megszokott környezetéből egy mű-környezetbe montírozza át az ábrázolni kívánt viselkedésformát, ami – ha változatlan marad – az új kontextusában az eredetitől eltérő értelmet nyer. Tehát a valóságban megfigyelt cselekvés színpadi ábrázolásához meg kell találni azt az analógiát, ami annak a színpadi megfelelője. A képzőművészetre ez ugyanígy igaz. Ez esetben a műtárgy kiemelt helyzetét az is alátámasztja, hogy az ábrázolt figura más anyagból (festék, márvány, kő stb.) való kialakítása az eredetitől eltérő képzeteket vált ki. Ezért a

valóságban megfigyelt forma nem azonos az alkotásra érvényes, analóg párjával. A fenti példa alapján a színpadon megjelenő tárgyak, anyagok és formák nem lehetnek azonosak azzal, amit ábrázolnak, nem lehetnek tükörképei az eredetinek. A kiemelt hely ezért megköveteli az absztrakciót. A hiteles színpadi kép analóg kapcsolatban van a valóságból átemelt mintájával. Például a színpadon megjelenő hóesés (nem csak technikai okokból) nem lehet azonos a valóságos hóeséssel. Ehhez egy olyan nyelv szükséges, amely a művészetnek a hétköznapiból kiemelt helyzetét fejezi ki és saját, belső logikájának engedelmessé válik. Ezért a játéktér absztrakt terében egy képzőművészeti gesztus ugyanazt jelentheti, mint a valóságban megfigyelt jelenség. Ugyanez igaz könnyebben kivitelezhető anyagokra, a kőfalra, a ruhásszekrényre, reggeli napfényre vagy a kellékekre is, mert ezek egy színpadi keretben, kiemelt helyen és kiemelt időben ábrázolt tárgyak, jelenségek, ezért a megváltozott kontextus miatt megváltozik a jelentésük is. Tehát a színházi látványt nem a valósághűsége, hanem az adott produkció játékszabályainak következetessége, belső törvényszerűségei határozzák meg éppúgy, mint magát a színpadi játékot. A színpadi látvány kifejezi azt, amivel a színdarab „formájában és tartalmában kilép a mindennapi térből és időből,”¹⁵¹ hiszen a cselekménye nem valós időben játszódik, a helyszíne pedig – bár az alkotók úgy tesznek, mintha egy másik helyszín

¹⁵¹Lásd: Ambrus Mária: *Minek a díszlet?!* <http://epiteszforum.hu/ambrus-maria-minek-a-diszlet>

lenne – legtöbbször a színpad. A színház létrehozói azt játsszák, hogy más térben, más időben, másvalakik mást csinálnak, mint valójában. A nézők pedig elfogadják a játékszabályokat és azt játsszák, hogy elhiszik nekik ezt, sőt átélik velük a cselekményt.¹⁵² Ha a játékszabályok következetesek, a színpadi megjelenítés formája a valóságtól tökéletesen elrugaszkodott is lehet, az alkotók és a közönség közös játéka akkor is létrejön.¹⁵³ Így jelentheti egy paradicsom, egy négyoldalú reszelő és egy – a héjából kibújtható – krumpli Piroskát, a Farkast és a Nagymamát vagy egy horgolt terítő és néhány gyűszű Csipkerózsikát és a páncélt viselő herceget is, mint ahogyan az a Figurina Animációs Kisszínpad egyik előadásában látható.¹⁵⁴

„A színházban egy jel helyett elvileg bármilyen más jel használható, hiszen ebben az esetben felfüggesztjük a jel kulturális valóságban érvényes, elsődleges funkcióinak dominanciáját, ami megakadályozza ezt a kicserélhetőséget. A színházi jelek mobilitásának és polifunkcionalitásának alkalmazása pedig az illúziószínház 'valóság-hűségével' szemben a színház autoreferencialitását hangsúlyozza.”¹⁵⁵

Huber Beáta megállapítása szerint az így létrejövő behelyettesítések – csakúgy, mint a formabontás vagy az áthatás során létrejövő alakzatok – a befogadóban újabb asszociációs

¹⁵² Elhangzott Duró Győző előadásán, Képzőművészeti Egyetem 2002.

¹⁵³ Csutak Attila: *Határátlépések a színház tér-idő-kép rendszerében. Adalékok a színházi kép és tér hermeneutikájához*, Doktori disszertáció kivonata, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2014. 13. o.

¹⁵⁴ Lásd: <http://www.figurina.hu/index.php/cimlap>

¹⁵⁵ Lásd: Huber: i. m. 178. o.

sorokat indítanak el, gazdagítva ezzel az alkotás nyújtotta élményt.¹⁵⁶

3.4. Tervezői lehetőségek

Hogyan lehet egy nem, vagy nem teljesen meghatározott kimenetelű esemény vizualitását előkészíteni, hogyan értelmezhető a tervező egy ilyen körülményben? A hagyományostól eltérő színházi produkciók esetében felmerülhet a tervező feladatának nélkülözhetősége. Ha a rendezőnek erős víziói vannak az előadás látványvilágával kapcsolatban, a tervező feladata könnyen korlátozódhat pusztán a látványelemek beszerzésére, így a munkáját a színház alkalmazásában lévő dolgozók (kellékesek, kivitelezők) is átvehetik. Azonban a tervező feladata nem minden esetben a tárgyalkotás. A színházi előadást olyan időbeli folyamatként is felfoghatjuk, melyben több művészeti ág egyenrangú, koherens munkája fonódik össze. Ilyen esetben a színház egy kevert médium, melynek a képzőművészeti aspektusáért felelős személy a tervező. Tehát a képzőművészet nem feltétlenül vizualitást vagy tárgyalkotást jelent, hanem képzőművészeti szemléletmódot, ami akkor is érvényesíthető, ha nem jár látványos eredménnyel.

A színház nemcsak kőszínházként, nemcsak stabil műfaji keretek között értelmezhető, hanem kiterjeszthető a hétköznapi élet és tevékenység minden olyan területére, ami alkalmas arra, hogy

¹⁵⁶ Lásd: Molnár Sándor: *A festészet tanítása*, Semmelweis Kiadó, Bp. 2008 117-161. o.

színházként fogjuk fel. Legáltalánosabb értelemben az a megállapítás példázhatja ezt a jelenséget, miszerint a hétköznapi életünk során legtöbbször olyan szerepet játszunk, amit a környezetünk valóságként fogad el, noha mint szereplők tudatában vannak a társadalmi színjáték szabályainak.¹⁵⁷ Az Augusto Boal nevéhez fűződő „láthatatlan színház” fogalma arra mutat rá, hogy a színház, az előadás és az esemény nem műfaji meghatározások, hanem az egyes szituációk függvényében kialakuló értelmezések. A valóságban megtapasztalt események kulturális performanszként való felfogása lehetőséget nyújt a színház fogalmának kiterjesztésére.¹⁵⁸

Az alternatív színházi előadások (táncszínház, mozgásszínház, fizikai színház) meghatározása nem mindig lehetséges a hagyományos polgári színház keretei között, ezért az 1990-es években Marianne Van Kerkhoven *permanens dramaturgia*¹⁵⁹ néven kidolgozott egy olyan új rendszert, amellyel lehetőség nyílik megragadni, értelmezni ezeket a színházi jelenségeket¹⁶⁰. Ez az új dramaturgiai megközelítés nem a drámai szöveg felfejtéséből indul ki, tehát a dramaturg feladata nem egy írott mű értelmezése, hanem „a munkafolyamatról való gondolkodás, gondoskodás, és ennek a

¹⁵⁷ Lásd: Freud: i. m. 361.

¹⁵⁸ Lásd: Imre: i. m. 19. o.

¹⁵⁹ Eredetiben „permanente dramaturgie” - magyarul új dramaturgia néven ismert

¹⁶⁰ Lásd: Van de kleine en de grote dramaturgie, Pleidooi voor een 'interlocuteur', Etcetera, 68juni 1999, 67-69.o. <http://sarma.be/docs/3189> és Marianne Van Kerkhoven: *European Dramaturgy in the 21st century*. Performance Research, 2009, 14/3. 7-11. o. <http://sarma.be/docs/2867>

képviselése.”¹⁶¹ Módszere egy olyan színházi struktúrát felételez, amely a különböző feladatkörök szétválasztása helyett a színpadi alkotók közös, műfaji határok nélküli, egymást inspiráló munkájára épül. Olyat, amelyben nincs szigorúan elhatárolva egymástól a rendező, a színész, a dramaturg vagy a tervező szerepe. Trencsényi Katalin szerint az új dramaturgia „kiindulópontja nem egy dráma szövege és annak interpretációja, illetve megjelenítése a *mise-en-scène* keretei között, hanem alkotók összessége, akik egy próbateremben együtt gondolkodva, improvizációkból, kutatásból, az adott témára születő személyes válaszokból mint nyersanyagból kiindulva, lépésről lépésre hozzák létre és formálják az előadást.”¹⁶² Az új dramaturgia és a posztdramatikus színház a szövegcentrikus színházi nyelv helyett a különböző színházi műfajok keveredésével, egyenrangú megjelenésével létrehozható előadások lehetőségeit helyezi előtérbe. Az ebben a szellemben létrejövő produkciókban, a megszokott gyakorlattól eltérve a színtér megtervezésének, az előadás vizualitásának is új munkamódszer alapján kell kialakulnia.

A Hodworks társulat *Basse Danse* című előadásának például a legfontosabb kifejezőeszköze a táncosok improvizatív táncának kölcsönhatása és összhangja. A koreográfia számol a rögtönzés esetlegességével, kiszámíthatatlanságával, vagyis nem mozdulatokat,

¹⁶¹ Lásd: A *nem-euklidészi dramaturgia szabadsága és felelőssége*, Sz. Gál Boglárka riportja Trencsényi Katalin dramaturggal, színházi szakemberrel Játéktér, 2019. 06.

¹⁶² A *nem-euklidészi dramaturgia szabadsága és felelőssége* Sz. Gál Boglárka riportja Trencsényi Katalin dramaturggal, színházi szakemberrel <http://www.jatekter.ro/?p=29868>

hanem mozgásrendszereket határoz meg. A munkafolyamat alapja nem a koreográfia megtanulása, hanem a táncosok szabad mozgása.¹⁶³



8. Hodworks: *Basse Danse*, MU Színház, 2011.

A Forte társulat alkotásaiban a mozgás, a látvány, a verbális és zenei hangzás aránya az adott produkció függvénye, vagyis nincs előre meghatározott hierarchiája a kifejezőeszközöknek.¹⁶⁴ A *nagy füzet* című előadásukban például a koreográfia alapú rendezést olyan, a produkció vizualitását meghatározó kellékek inspirálják, amelyek a tervezővel való együttműködés során kerülnek a színpadra. A különböző ételek (sütőtök, krumpli, kenyér- és spagettitészta)

¹⁶³ Lásd: Hársfai Noémi: *Nyelvi összetevők vizsgálata a Hodworks Basse Danse című előadásában, a nonverbális kommunikáció tükrében*, 5. o. Szakdolgozat, Budapesti Kortárástánc Főiskola, 2013.

¹⁶⁴ Lásd: Sándor Zita: *A kőszínházi és a független lét határán: Forte Társulat 77.o.* http://studia.lib.unideb.hu/file/6/59242a4ba4f48/szerzo/Studia_2014_1-2_-_Szinhez_es_dramaturgia6.pdf

multifunkcionális kellékeként inspirálják a színészi játékot.¹⁶⁵ A nem rendeltetésszerűen használt hétköznapi tárgyak absztrakt bábokként funkcionálnak, olyan jelekként, amelyek képesek önmagukon túlmutatva asszociatív gondolatsorokat elindítani.¹⁶⁶



9. Agota Kristof: *A nagy füzet*, Szkéné Színház, 2013.

A KonzervArtaudrium Színházi Műhely *Mizújs...* című improvizációs játékában a színészek nemcsak szavakat, történeteket kölcsönöznek az aktuális napilapból, hanem a díszletet és a kellékeket is azokból hozzák létre. Az újságpapírok multifunkcionális eszközként használva egyszerre mutatkoznak meg hétköznapi valóságukban és absztrakt színpadi eszközként. Éppúgy, mint

¹⁶⁵ Lásd: uo. 82.o.

¹⁶⁶ Lásd: Szentirmai László: *Nevelés kézzel bábbal* 42-52. oldal / Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 1998.

ahogyan a színészek civil és művészi mivoltukban is egyaránt jelen vannak, feloldva ezzel színpadi és az azon túli valóság határát.



10. *Mizújs*, KonzervArtaudrium Színházi Műhely, 2007.

A MU Színház *Atelier 21220* című előadásának díszlete három hétköznapi nagyméretű zsinórfüggönyből áll. A függönyök egyszerű tárgyakként jelennek meg a térben, az előadás közben azonban a rendeltetésüktől eltérő használatuk miatt új asszociációkat ébresztenek, és ennek következtében jelentéssel telített tárgyakká változnak. A cselekmény és annak tere egységet alkotnak, állandó kölcsönhatásban vannak, így a színpadi játék következtében a profán tárgyak képzőművészeti alkotásokként érvényesülnek.

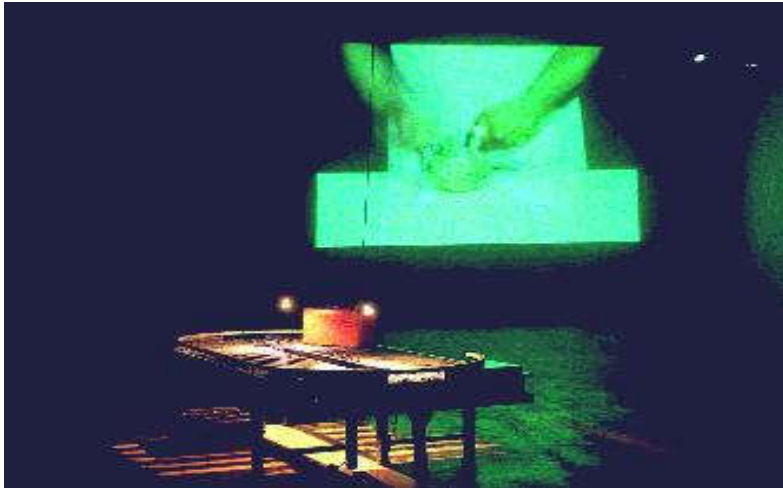


11. *Atelier 21220*, MU Színház 2019.

A képzőművészet és az előadóművészet szoros kapcsolatának egyik legtisztább megfogalmazása Szirtes János a *Látványtér* című kiállításon bemutatott *2000* és a *Kint és bent I-II.* (installáció és performance) című, filozofikus installációja. A sokrétű szimbólumrendszerrel átszőtt Gesamtkunstwerk a látvány és az esemény egységével a színház rituális szerepét eleveníti fel.¹⁶⁷ Az installációban megjelenő alkotó szerves része a térnek, cselekvése, mozgása kölcsönhatásban van a látvánnyal, ami így az akció következményeként azzal összefüggésben értelmezhető.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Lásd: Sárosdy Judit: *Látvány - 13 felvonásban*,
<http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/09/12saros.htm>

¹⁶⁸ Lásd: Götz Eszter: *Látvány – Magyar művészet a film és a színház között*, Theatron, 1998. tél, 98-99. o.



12. Szirtes János: *2000* és a *Kint és bent I-II*. Műcsarnok, 1998.

Az arisztotelészi narratíva alternatíváit kereső kortárs dramaturgiai módszerek a lineáris történetmesélés helyett a különböző színpadi jelek kölcsönhatásának, ezek párhuzamosságainak vagy kereszteződéseinek, az előadás folyamatában megfigyelhető algoritmusoknak és a játékelméletből kiinduló döntési lehetőségekben kiteljesedő flexibilitásnak logikus kialakítására törekednek.¹⁶⁹ A dramaturghoz hasonlóan, az előadásra való felkészülésben a látványtervező sem a próbafolyamat előtt, többé-kevésbé szeparáltan dolgozik, hanem a résztvevők kollaboratív munkájában vesz részt. Így a feladatkörök is összemosódnak, hiszen a próbákon a különböző művészeti ágak alkotói kollektív, improvizációs kísérletek során hozzák létre az előadást. Ezzel párhuzamosan a produkció sikerességét biztosító előre-tervezettség, ismétlés és begyakorlottság helyett a kísérletezés, a felkészülés, és az

¹⁶⁹ Lásd: *A nem-euklidészi dramaturgia szabadsága és felelőssége*, Sz. Gál Boglárka riportja Trencsényi Katalin dramaturggal, színházi szakemberrel Játéktér, 2019. 06.

improvizáció kockázata az előadások jellemzője. Trencsényi Katalin megfogalmazásában:

„A kollaboratív módszereknél összefolynak ezek a szerepek. Főleges szétszálazni, hogyan definiáld a rendezőt, ki az író, és kinek meddig terjednek a feladatai: ez az adott munkafolyamatra jellemzően kialakuló konstelláció. De még a legtradicionálisabb értelemben vett színháznál is valamifajta együttműködés, egymásra figyelés, gyümölcsöző kölcsönhatások folyamata a jó alkotófolyamat.”¹⁷⁰

Az új dramaturgia a teljes színházi struktúra átalakítását is jelenti. A hierarchikus viszonyulások helyett a színpadi produkció részei és a különböző művészeti ágak képviselői mellérendelt szerepben jelennek meg. Így az előadás egy olyan kísérletező jellegű, interdiszciplináris, interkulturális kutató- és alkotómunka eredménye, melyben összefonódnak a vizuális, az akusztikus és kinetikus megnyilvánulások.

3.5. A realista látvány

A színházi előadások realista látványának tervezése elsősorban a színdarabhoz kapcsolódó kutatómunkára épül, amely alapján az író vagy a rendező által meghatározott kor stíluselemeiből alakulnak ki a színpadi díszletek és a jelmezek. Az ilyen jellegű előadás látványa azt az illúziót kelti, hogy a színpad egy a nézőtértől független valóság helyszíne. A realista, korhű építészeti elemek,

¹⁷⁰ Lásd: uo.

jelmezek és kellékek színben és formában kialakított kompozíciókká állnak össze, melyek egymással összefüggésben láthatóak és elsősorban a valóságban megfigyelhető tárgyakra és nem saját belső rendszerükre utalnak. A színpadi illúzió annál teljesebb, minél közvetlenebb kapcsolatban van a valósággal, minél pontosabban idézi azt. Ugyanakkor a realista elemek megválasztásával, rendszereinek finom megváltoztatásával, hangsúlyainak eltolásával és a színpadi világítással kialakítható az előadás hangulata, a miliő.¹⁷¹

3.6. A jelképteremtő díszlet

A realista és a jelképteremtő színpadképek jellemzője az erős vizualitás, a látvány esztétizáló kialakítása. A tervezői munka dekoratív grafikák formájában kerül prezentálásra, melyek egyaránt tartalmaznak realista módon ábrázolt, konkrét díszletelemeket és ruhadarabokat, ugyanakkor sugallják az előadás hangulatát, egyfajta ihletforrásként szolgálnak a rendező és a színészek számára. Ezeknek a tervlapoknak az elkészítése a díszlet- és a jelmezgyártás megkezdésének egyik feltétele is.

A kőszínházi díszlet szerepét Robert Edmond Jones amerikai díszlettervező a *New stagecraft*¹⁷² mozgalom képviselőjeként már az 1920-as években a dráma lényegének kifejezésében határozza meg, a látvány fontossága mellett a tartalom vizuális szintézisét helyezte

¹⁷¹ Lásd: Holt, Michael: *Stage Design and Properties*, Phaidon, Oxford, 1988.

¹⁷² Lásd: Larson, Orville K.: *Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960*, The University of the Arkansas, 1989. 177. o.

előtérbe.¹⁷³ „Beszélhetünk a díszlettervezésről úgy, mint poézisről, mert inkább a darab lényegének, semmint külsőségeinek kifejezésére törekszik.”¹⁷⁴ A színdarabok ilyen jellegű tervezői megközelítése talán a legelterjedtebb a kortárs tervezői gyakorlatban. A tervező munkája ilyenkor szorosan összefonódik a dramaturg és a rendező tevékenységével. A színpadi látványt a drámai szöveg elemzése során kialakított jelkép vagy jelképrendszer határozza meg, ami segíti az előadás értelmezését. A színházi előadás nézője első benyomását legtöbbször a színpadi díszlet látványa alapján alakítja ki. A függöny felgördülésekor megjelenő és hosszabb ideig látható látvány előrevetíti a produkció kifejezőmódját, esetleg mondanivalóját is. Ilyenkor az előadás minden jelenetét egy statikus jelkép determinálja.

A színpadi jelkép statikusságának egyik példája a Magyar Állami Operaházban 2010-ben bemutatott, Arrigo Boito *Mefistofele* operájának lehangsúlyosabb díszleteleme, a DNS spirált idéző lépcső. A díszletelem megadja a néző számára a jelkép felismerésének és értelmezésének élményét, de – az előadás közben felmerülő további asszociációk mellett – egy meghatározott irányba tereli a gondolkodását.

¹⁷³ Lásd: *Amerikai díszletművészet*, Robert Edmond Jones, Magyar színházművészeti szövetség kiskönyvtára, Budapest 1964. szerk. Sz. Szántó Judit, 15. o.

¹⁷⁴ uo. 21.o.



13.

Boito: *Mefistofele*, Magyar Állami Operaház, 2010.

Azonban a vizuális jelképrendszer nem szükségszerűen determinálja ilyen módon az előadást, hanem a színpadi akcióval összefüggésben is kibontakozhat. Ilyenkor a díszletelemek önmagukban nem árulkodnak az előadásról, hanem a használatuk vagy a működésük közben nyernek értelmet. A Színház és Filmművészeti Egyetem hallgatóinak *Bakkhánsnők* című vizsgaelőadásában például a test-kenyér és a vér-bor analógiája változatos formában visszatérő motívum, mely érzékletes színpadi képekre nyújt lehetőséget. A produkció színpadi jelképrendszere laza szálon szőtt asszociációk sorából alakul ki, így nagyobb teret enged a személyes értelmezésnek.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Lásd bővebben az 5.1 fejezetben, Jelkép és azonosság - Euripidész: *Bakkhánsnők*



14. Euripidész: *Bakkhánsnők*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.

Mint a műalkotások tekintetében, a színházi előadások képi világával kapcsolatban is felmerül a kérdés, hogy szükségszerű-e jelként – mint önmagán túlmutató, valami másra vonatkozó – dologként való értelmezésük, vagy saját valóságukban, kizárólag önmagukra érvényes rendszerükben is felfoghatóak.¹⁷⁶

3.7. A reprezentáció leleplezése

A realista színpadkép illúzióját segíti a Guckkasten színpad, ami egyértelműen elválasztja a színpadot és a nézőtérrel. A sötét nézőtérrel a nézők az előadás passzív megfigyelői, akik egy időre felfüggesztik a színész-néző, színpad-játekter, valóság-színjáték relációinak tudatosítását. Ezt zavarhatja meg az elidegenítés, a

¹⁷⁶ Lásd: Böhme: i. m. 437. o.

teatralitás leleplezése. Ahogyan Czékmány Anna Ascher Tamás *Három nővér* rendezéséről szóló tanulmányában írja, a színpadi látvány és a nézői gondolkodásmód összefügg egymással.

„A teatralitásával játszó színpadforma esetében a befogadó saját szerepének és nézőpontjának folyamatos reflektálására kényszerül, hiszen a tér megalkotottságán, ebből fakadó lehetőségein és határain van a hangsúly, míg a naturalista-realista térszerkezet arra ösztönzi a befogadót, hogy jelölőit a színházon kívüli valóság meghatározott elemeivel kapcsolja össze, és ebből alkosson jelentést.”¹⁷⁷

A színpadi önreflexió megjelenhet feltűnően „színpadi anyagok” (például hungarocell sziklák vagy festett vászon kőoszlopok) használatával és láttatásával, vagy reális részletekből montázs-szerűen sűrített irreális, akár a hétköznapi értelemben véve működésképtelen tér kialakításával, illetve a színpadi gépezetek leleplezésével, esetleg a teljesen üres színpad megmutatásával is. Az üres, takarások, szufiták és körfüggöny nélküli színpad azonos magával, nem jelent többet, mint ahogyan azt építészetiileg értelmezzük. Ugyanakkor megmaradnak a színpadot kitüntetett helyként meghatározó asszociációk. Ez az önleleplező gesztus feloldja a játéktérben megjelenő valóság irrealitását, de ugyanakkor elidegenít. A színpadi reprezentáció eszközeinek láttatásával tudatosul, hogy a színházi előadás fikció, mesterséges térben,

¹⁷⁷ Czékmány Anna: *Játék tér. Ascher Tamás három nővér rendezése* 356. o. In.: *Alternatív színháztörténetek – Alternatívok és alternatívák szerk.: Imre Zoltán, Balassi Kiadó Kft. Budapest, 2008. 19. o.*

speciális körülmények közé helyezett, kreált szituáció. A játék fiktív jellegét a látványtervező a játék- és a nézőtér új konstellációba helyezésével, a köztük lévő távolság lecsökkentésével, függetlenített vagy a cselekménnyel ellentétes vizuális gesztusokkal vagy az illusztratív látvány és az atmoszférateremtő világítás nélkülözésével támaszthatja alá.¹⁷⁸ Ha az előadás egyes elemei ellenpontoszák, nem pedig alátámasztják egymást, aktivitásra készítetik a nézőt, akinek a figyelme a lineáris történetmesélésről a műfaji sajátosságokra terelődik. Például a Forte társulat eszköztárában a szöveget túlzóan, karikírozottan lekövető, formális vagy épp azzal ellentétes látványelemek, mozgásformák vagy gesztusok az interpretáció helyett a színházi szituációra irányítják a figyelmet.¹⁷⁹ Az önreflexió felfedi a színházi előadás eszközeit, begyakorolt, művi jellegét, a „mintha” élményét. A mise-en-scène és a színház fiktív terének leleplezése lehetetlenné teszi a történet lineáris reprezentációját és a színpadi illúziót.

„A 'durva utánszatok' a mimézisre, a bábnak való arcadás az antropomorfizmusra, a zene andalító hullámozása az esztétizálásra való utalásként érthető, s az ezek ellen való dühös kiállásból kétfajta színház típus propagálása is következhetne: a nyelven 'kívülre' lépő Jelenlét-színház, illetve

¹⁷⁸ Lásd: György: i. m. 24. o.

¹⁷⁹ Lásd: Sándor: i. m. 77.o.

*a Jelenlét elérhetetlenségével számoló, annak reprezentációs jellegét leleplező színház alternatívája.*¹⁸⁰

Kérchy Vera megállapítása szerint a szövegcentrikus színház ellenében megjelenő dekonstrukció, az önreflexió eszközeivel élő önleplező előadásforma, valamint a színpadi jelenlétet és az előadás esemény jellegét hangsúlyozó performatív megnyilvánulások nem szétválaszthatóak; egy-egy produkcióban szimultán jelennek meg.¹⁸¹ Például a MU Színházban bemutatott *Sleeping Beauty Projekt*-ben¹⁸² a teret a hangeffektek, a narráció és a világítás változásával teátrális és civil térként egyformán értelmezhetjük. Vagyis a színházi tér minőségét nem feltétlenül az épített környezet, hanem az abban kialakuló szituáció határozza meg. Ezért lehetséges egy civil térben, például egy parkban vagy egy lakásban színházi előadást bemutatni, ugyanakkor egy színpadon hétköznapi eseményt létrehozni. Ebben az előadásban a közönség attitűdjének és a térhez való viszonyulásának ambivalenciáját teátrális és civil gesztusok keverésével érik el.

3.8. A performatív tervezés

A színházi dolgozók feladata a színház vagy az adott produkció jellegétől függ. A hierarchikus felépítésű rendezői

¹⁸⁰Lásd: Kérchy Vera: *A de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai. A posztmodern önreflexió színházelméletek és a performanszméletek ideológiai, egy materiális színházolvasat esélyei.* Doktori értekezés. Szeged, SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szeged, 2010. 90. o.

¹⁸¹ Lásd: uo. 145. o.

¹⁸² Lásd bővebben a 6.3 fejezetben, *A fekete doboz - Sleeping Beauty Projekt*, MU Színház

színházban a dramaturg és a tervező szerepe is más, mint a különböző indíttatású alkotók demokratikus, összművészeti produkcióiban. A hierarchikus színház általában hatékonyabb, bejáratott eszközökkel, hamarabb jut el a kész produkció bemutatásához. A kísérleti előadások gyakran hosszabb felkészülési időt igényelnek, a forma keresése, az improvizálás és a felkészülés elnyújtott folyamat, és az eredménye is bizonytalanabb.¹⁸³

A dramaturg a színházban színháztörténészként, színházteoretikusként, szövegértelmezőként (közvetítő, fordító és értelmező szerepben) és „hivatásos néző” minőségben dolgozik.¹⁸⁴ Hozzá hasonlóan a tervező munkája is sokrétű. Egyaránt kiterjed a tárgyalkotó és konceptuális művészet, a világítástechnika, a scenika és a multimédia területére, ezen kívül művészet- viselet- és kultúrtörténeti felkészültséget is igényel. A színházi munkakörök szorosan összekapcsolódnak vagy akár összemosódhatnak, ezért interdiszciplináris gondolkodásmódot igényelnek. Az új dramaturgia nemcsak a dramaturgiai szöveget, hanem a zenét vagy a színpadi mozgást is kiindulópontnak tekinti, ezért a dramaturg jártassága nemcsak az irodalom, hanem a zene és a tánc terén is szükséges. Trencsényi Katalin szerint a dramaturgia egy olyan kollektív alkotófolyamat részeként értelmezhető, amelyben a dramaturg

¹⁸³ Lásd: Deák Katalin: *A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma* Beszélgetés Visky Andrással, *A Játéktér* 2018. őszi számából <http://www.jatekter.ro/?p=28683>

¹⁸⁴ Lásd: Kérchy: i. m. 145. o.

attitűdje a „megkérdőjelezés, destabilizálás és támogatás”.¹⁸⁵ Hasonlóképpen a tervezői munka sem csak a színpadi látvány (többé-kevésbé) önálló létrehozására, hanem a közös alkotómunkában való részvételre is irányulhat.¹⁸⁶ Az előadás folyamatának performatív megközelítésével a tervező abból indul ki, hogy az egyes térformák, díszletelemek milyen mozgásra készítetik a színészt. Erre az eredményre jutott Norman Bel Geddes amerikai tervező az 1920-as években, miután elutasította a naturalista díszlettervezést.¹⁸⁷ Véleménye szerint ha a díszlet jelei a valóságra utalnak és nincs önmagában alkalmazható jelrendszere, leválik az előadás struktúrájáról. Ezért a tervező munkájának alapjául a színészi mozgást tekintette.¹⁸⁸ Ilyenkor a tervezés nem előzi meg a színészi próbákat, hanem azzal párhuzamosan, a szituációkhoz alkalmazkodva kerül kialakításra a színpadi tér.

Hasonlóan gondolkodik Kiss Gabriella tervező is a Káva Kulturális Műhelyben végzett munkájával kapcsolatban, mely általában nem a látványelemek, hanem a játékkörülmények megalkotására irányul. A műhelyben és a próbák, előadások során, egymást inspiráló közös munkával alakulnak ki a játékterek.

¹⁸⁵ Lásd: *A nem-euklidészi dramaturgia szabadsága és felelőssége*, Sz. Gál Boglárka riportja Trencsényi Katalin dramaturggal, színházi szakemberrel Játéktér, 2019. 06.

¹⁸⁶ Lásd: Munch, Andreas V.: *The Artwork of the Future*, In: *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture*, <https://ereader.perlego.com/1/book/3828697/6>

¹⁸⁷ Lásd: Larson: i. m. 177. o.

¹⁸⁸ Lásd: *Amerikai díszletművészet*, Norris Houghton: *Norman Bel Geddes*. Magyar színházművészeti szövetség kiskönyvtára, Budapest 1964. szerk. Sz. Szántó Judit, 44, 48. o

„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.”¹⁸⁹

A díszlet így létrejöhet a színészi mozgásból kiindulva, ugyanakkor alakíthatja azt.

A színészek mozgását meghatározó díszletelem egyik példája a dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház *Társak* című előadásának fehér leplekből és feszített gumiszalag szőnyegből kialakított térformája, amely bár a nézőtérről jórészt nem látható, a színészek mozgásának „akadályozásával” meghatározza a jeleneteket.



15. Strindberg: *Társak*, Bartók Kamaraszínház, 2019.

¹⁸⁹ Kiss Gabriella: *A láthatatlan látvány, A Résztvevő Színháza terei*, In.: *A műalkotás mint látvány*, konferenciakötet IV. Tudományos konferencia „A közönség elé tárt látvány” és „A színpadi látvány” című szekciókban, 82-83.o. Szerk.: Herczeg Tamás

A játékeret – mint ahogyan más építészeti vagy természeti teret – a benne megjelenő dolgoktól elválasztva, felmérhető, behatárolható, objektív egységnek tekinthetjük. Azonban, ha a térben megjelenik az azt értelmező és meghatározó személy, fizikai adottságaitól és mozgásától függően különböző relációkat alakít ki környezetével.¹⁹⁰ Helyének és helyzetének változtatásával módosítja a tér adottságait, ami így egy másik megfigyelő szempontjából más értelmet nyer, sőt a két néző egymáshoz képest elfoglalt helye, kapcsolata is alakítja a térről kialakított képzeleteket. Erika Fischer-Lichte szerint az eleve adottnak tekintett teret valójában a benne megjelenő dolgok, személyek és tárgyak hozzák létre, melyek relációjának változékonysága következményeként a tér is állandó változásban van, elveszíti a hozzá kapcsolódó statikus, objektív megközelíthetőséget, képlékennyé válik. „A performatív tér olyan állandóan változó térként definiálódik, amelyben a játékosok és a nézők mozgása, illetve észlelése révén jön létre a térbeliség.”¹⁹¹ Így a tér nem csak előzménye, hanem következménye is a benne megjelenő dolgoknak, rajtuk keresztül mutatkozik meg.¹⁹² A tárgyak, személyek és a környezetük nem különválasztható egységek, a tér atmoszféráját az egymáshoz való viszonyuk határozza meg, a tér determinálja a mozgást, ugyanakkor a különböző események hatására alakul ki; a helyek és az események állandó kölcsönhatásban vannak. Ebből az

¹⁹⁰ Lásd: P. Müller Péter *A performansz mint térfoglalás*, Jelenkor, online irodalmi és művészeti folyóirat 740. o.

¹⁹¹ Lásd: Fischer-Lichte: i. m. 160. o.

¹⁹² Lásd: John Agnew, *Space: Place = Spaces of Geographical Thought*, eds. P. Cloke and R. Johnston, London, Sage, 2005, 81-96.

interakcióból adódóan létrejön egyfajta bizonytalanság, ezért egy játéktér kialakításánál nehéz pontosan kiszámítani egy eseménynek a környezetére gyakorolt hatását. Tehát a tér ilyen jellegű fluktuációját nem lehet előre meghatározni, csak ha a benne lévő történésekkel egyidőben, párhuzamosan vizsgáljuk.¹⁹³

A Trafó - Kortárs Művészetek Házában 2001-ben bemutatott „62 Nap” *halál-útinapló* című előadás például színészi jelenlét nélkül, tárgyak, vetített képek, hangok, fény és szagok szövetéből kibontakozó történet. Drámai, zenei vagy tánc előadásként, kiállításként, assamblage-ként, vagy koncertként nem írható le, de magán viseli ezek jegyeit, egyfajta időben és térben kialakuló sajátos összművészeti alkotássá formálva azokat.¹⁹⁴ Az előadás olyan audiovizuális rendszer, amelyben a látványelemek csak folyamatos változásukban ragadhatók meg.

A mozgás és az előadás időbeli változásainak figyelembevételével a játéktér a szituációkból kibontakozó térbeli viszonyok folyamatos változása alapján, flexibilisen lehet meghatározni. Az előadás időbelisége nem ragadható meg statikus grafikákkal, a terveknek a látvány fluiditását kell tükrözniük. Ezért a kinetografikákhoz hasonló storyboard vagy animáció formájában mutathatók be. A próbák idejére tolódó tervezői tevékenység lehetővé teszi a színházi alkotók közös munkáját. Ezért a tervek az előadókat

¹⁹³ Lásd: Faragó László: i. m. 20-25. o.

¹⁹⁴ Lásd: „62 nap” - *halál útinapló*, Árvai György - *Természetes Vészek Kollektíva* *experimentális vizuál-színházi előadása*, Trafó - Kortárs Művészetek Háza, Budapest, http://balkon.art/1998-2007/balkon_2002_1_2/14szazados.html

inspiráló hangulatképek, színpadi víziók formájában és a próbák során közvetlenül kialakított térformák kialakításában valósulhatnak meg.



16. Mozdulatsort rögzítő „kinetografikák”, hallgatói munka, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Tér és mozgás kurzus, 2001.

A performatív tervezés a bábművészetben a báb és a színész közvetlen kapcsolatából adódóan többé-kevésbé mindig szükséges. Lázár Helga bábszínészi tapasztalatából kiindulva írja le azt a gyakorlatot, ahogyan egészen kezdetleges eszközöket potenciális bábként vizsgálva, saját mozgásukat azok adottságaihoz igazítják; egyenrangú viszonyulási rendszerben alakítják ki önmaguk, az eszközeik és a környezetük lehetőségeit. A Magyarországon kevésbé ismert színházi műfaj, a *figuraszínház* gyakorlatában a báb létrehozása és a mozgás kidolgozása párhuzamos folyamatként történik, megőrizve a flexibilitás lehetőségét.¹⁹⁵ Frank Soehnle improvizációs bábművészeti módszere az előadói és képzőművészeti gondolkodás

¹⁹⁵ Lásd: Lázár Helga: *otthon a bábót alárendelik a történetnek*, Színház.org 2019. április 15. hétfő, 9:05 <https://szinhaz.org/csak-szinhaz/csak-szinhaz-hirek/2019/04/15/otthon-babot-alarendelik-tortenetek-lazar-helga-valaszolt/>

közvetlen kapcsolatát feltételezi.¹⁹⁶ Ebben az esetben nem a történet vagy a drámai szöveg alapján terveznek meg egy bábot, amit a színész készen kap és alkalmazza a színdarab adott karakteréhez igazodva, hanem képzőművészeti alapon közelítik meg az előadást, hosszú improvizációs folyamat során különböző anyagokból, formákból alakítják ki az előadás képi világát és ehhez igazítják hozzá a szöveget, akusztikus hatásokat.¹⁹⁷ Hasonló tapasztalatokat oszt meg Kovács Domokos is a báb mozdításával kapcsolatban rámutatva, hogy a cselekvés és annak eszköze nem alá-főlé rendelt helyzetben vannak, hanem dominanciájuk váltakozásával határozzák meg egymást.¹⁹⁸

E tekintetben a figuraszínház az új dramaturgiával, a posztdramatikus színházzal és a performanszművészettel is párhuzamba állítható.¹⁹⁹ Ugyanakkor a tervezői munkát is a megszokottól eltérő metódus szerint értelmezi. Amennyiben a tér és a tárgyak kialakítása nem többé-kevésbé független alkotómunkaként, hanem a próbák és az előadások folyamatába ágyazódó tevékenységként érvényesül. A báb a testhez közvetlenül kapcsolódó eszköz, ezért példáján keresztül szemléletessé válik az a módszer, mikor a színész nem uralja a tárgyat,

¹⁹⁶ Lásd: Figuren Theater Tübingen, <https://www.figurentheater-tuebingen.de/de/>

¹⁹⁷ Lásd: Lázár Helga: *Figuraszínház – formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a posztdramatikus színház keresztmetszetében Hívószavak a bábhoz – bábsztétikai konferencia*

<https://szinhaz.online/hivoszavak-a-babhoz-online-babesztetikai-konferenciat-rendeznek/>

II. Figura, tárgy, robot

¹⁹⁸ Lásd: Független Felnőtt Bábos Fesztivál 2022. május 5-9.

<https://budapestbabszinhaz.hu/zsinornelkul/>

¹⁹⁹ Lásd: Lázár: i. m. *Figuraszínház – formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a posztdramatikus színház keresztmetszetében*

inkább alkalmazkodik hozzá, teret engedve az eszközhöz idomuló improvizációnak is.

Ugyanez játszódik le a térben való mozgás során is. Turóczi Levente a Mihail Csehov módszerére épülő kurzusán ²⁰⁰ olyan imaginációs technikák gyakorlatát alakította ki, amely során a tér és a térben mozgó személyek kapcsolatának atmoszférateremtő lehetőségeire irányítja a figyelmet. Egy tér nem csak feltérképezhető és megérthető a benne való mozgás segítségével, hanem maga a test látványa, mozgása és helyzete definiálja azt. Ezért míg az előre tervezett statikus játékterek beszűkítik, addig az improvizatív módon, a játék során kialakított terek segítik a környezet és a játékosok kölcsönhatásának és így az atmoszférateremtésnek a lehetőségeit. Az ilyen jellegű előadói módszerhez idomulva a tervezési munka alapja nem egy adott témához kapcsolódó vízió kialakítása, hanem a tér felmérése, hangulatának megértése. Az erre irányuló csoportos tréningek egyszerű térbeavatkozásokra irányuló feladatokat foglalnak magukba, melyek olyan mozgásimprovizációs gyakorlatok segítségével valósulnak meg, mint a meghatározott irányú és minőségű járás, irányított labdadobás vagy egymás helyének pontos meghatározása. ²⁰¹ Ezt követi a szabad asszociációk kialakítása, analógiák keresése a tér hangulatának, változásainak megismerése közben, valamint kapcsolatok létrehozása a tér és a színek, formák, mozgásminőségek, viselkedésmódok között. Ezután egyfajta

²⁰⁰ <https://m-chekhov-hun.business.site/>

²⁰¹ Lásd: Perényi Balázs: *Improvizációs gyakorlatok*, Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, Zenta, 2009. 38, 41, 105-107, 110, 114-116. o.

szubjektív felmérőmunkaként különböző gesztusok kialakítása a cél, melyek maradandó formában is megjelennek a térben.²⁰² A gyakorlatok során meghatározásra kerülnek az adott tér irányai és súlypontjai, melyek a térbeavatkozás alapját adják.



17. Csehov-módszer kurzusa Budapest, 2022. 02. 19.

Hasonló módszerekkel vizsgáltuk a térélmény és a térben való mozgás összefüggéseit a Debreceni Egyetem építészmérnök hallgatóival. A Társtudományi és Művészeti ismeretek tárgy keretein belül egy szabadon választható kurzuson végzett gyakorlatok során a térről szerzett szubjektív élményeinket figyeltük meg és jegyeztük fel, majd ezeket a beszámolókat összevetve a tértapasztalatok hasonlóságait és eltéréseit analizáltuk.

²⁰² Lásd: *LTT1 Triplex Confinium* 227-233. o. Tájfelmérő workshop Zsombolya 2021.

Shusterman megállapítása szerint a rendszeres testedzés mint esztétikai tapasztalat és a térben való mozgás mint a test és térélmény fejlesztésének módszere²⁰³ közvetlenül hat a tervezői gondolkodásra, ezért az egyetemi esztétika oktatásnak fontos része a gyakorlati, testi tapasztalás. Feltevése szerint a szomatikus tapasztalás, a *szóma* használatának gyakorlása javítja az észlelési képességeket, aminek bizonyítására nem a szóbeli érvelés a legalkalmasabb, hanem a megélt élmények, az észlelési tapasztalatok. Ezért az észlelés fokozását szolgáló szomatikus gyakorlatok az előadások mellett a praktikus gyakorlatokat is szükségessé teszik.²⁰⁴ Ebből az észrevételből kiindulva a hallgatókkal labdagyakorlatok, tánc, futás, számháború és paintball játékok, valamint különböző nehezített mozgásformák (kötött kéz, láb és testhelyzetek) során tettünk a térre vonatkozó megfigyeléseket.²⁰⁵ Az így szerzett érzetek, benyomások, megállapítások alapján olyan egyszerű eszközök segítségével, mint a kövek, lécek, kifeszített fonalak a mozgáshoz kapcsolódó, azt követő, imitáló vagy ellenpontoszó módon változtattuk meg a teret.

²⁰³ Lásd: Shusterman, Richard: *Pragmatista esztétika - A szépség megélése és a művészet újragondolása*, Pesti Kalligram, 2003. 482-483. o.

²⁰⁴ uo. 498. o.

²⁰⁵ Debreceni Egyetem Műszaki Kar, Építésmérnöki Tanszék, Társtudományi ismeretek, Művészeti ismeretek tantárgy, 2020-2021/1, 2021-22/1, 2022-2023/1 szemeszter



18-21. Debreceni Egyetem Műszaki Kar, Építészmérnöki Tanszék, Társtudományi ismeretek, 2020-2021/1. sz.

Ahogy egy mozgásban lévő személy, úgy egy szobor vagy egy tárgy is meghatározza a környezetét. Méretének, mozgásának, karakterének függvényében a tér tágas, nyomasztóan szűk, egyirányú vagy képlékeny is lehet. „Bizonyos értelemben kisugárzik a környezetbe, elveszi a dolog körüli tér homogenitását, megtölti feszültséggel és mozgásszuggesztiókkal.”²⁰⁶ Ugyanannak a térnek az atmoszférája a benne lévő tárgy függvényében változhat például derűssé, nyugtalanítóvá vagy rejtélyessé, amely tulajdonsága természetesen nem azonos a benne lévő tárgy hangulatával.²⁰⁷ Ezért a tervezési folyamat irányulhat az előadás egy előre meghatározott vázából következő, a szituációkat adott rendezői elképzelés szerint meghatározó díszlet kialakítására, vagy a már körvonalazódó színpadi helyzeteket segítő, a próbafolyamat során formálódó, flexibilis tér létrehozására.

3.9. Talált terek

P. Müller Péter három csoportba sorolja a színházi előadásokat. „Telepesnek” nevezi az intézményi keretek között létrehozott, üzleti alapú színházat. Ide sorolható a legtöbb kőszínházi előadás. „Partizánnak” titulálja a talált tereken játszódó, a megszokott, passzív nézői attitűd helyett aktivitásra készítő performanszokat és példaként Augusto Boal láthatatlan színházat, utcaszínházi előadásokat, gerillaszínházi akciókat említ. A harmadik csoportba a

²⁰⁶Böhme: i. m. 446. o.

²⁰⁷ Lásd: Faragó: i. m. 5–25. o.

„Menekültként” megnevezett előadások, titkos szocialista performanszok, az intézményi keretek közül alternatív helyekre menekült akciók sorolhatóak.²⁰⁸ Az utóbbi két csoport megkérdőjelezi az intézményi rendszert, átlépi a meglévő határokat és megváltoztatja a térhasználat elfogadott kereteit.

Appia színpadi térszervezésre vonatkozó elképzelései leginkább Max Reinhardt szoborszerű, körbejárható, forgószínpados színpadképeire hatottak. Max Reinhardt 1913-ban megrendezett *Szentivánéji álom* című előadásának a burjánzó természet illúzióját keltő (ugyanakkor a nézőtérig kinyúló, így önleleplező) díszletét 1933-ban valós helyszínre, egy oxfordi mezőre cserélte, ami bár nagyon hasonló látványt nyújtott, mint az épített díszlet, mégis a valóságos helyszín megjelenítése teljesen más esztétikai és gondolati háttérrel feltételezett.²⁰⁹

Artaud elméleti munkásságából kiindulva, Jerzy Grotowski a színház lényegét a színpadi cselekvésben, a színészben végbemenő történésben, valamint a színész és a néző közvetlen kapcsolatában határozta meg. Ennek érdekében – Craiggel ellentétben – nem ösztönművészetre törekedett, hanem kizárt minden olyan vizuális és akusztikus elemet, amely akadályozná e kapcsolat létrejöttét. Ezt segíti elő a játéktér kiválasztása is, amelyben a nézők és a szereplők egy hétköznapi térben vannak jelen, így a játéktér talált helyszín és nem kreált, illúziókeltő díszlet. A *Kordian* (1962)

²⁰⁸ Lásd: P. Müller: i.m. 19-21. o.

²⁰⁹ Lásd: Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza* 127-128. o. / Osiris Kiadó, Bp. 2007

előadásának egyik helyszíne egy olyan, az egész színháztermet betöltő tébolyda, ahol a nézők a „dísplet” kórházi székein ülve, részeseivé válnak a közöttük játszó színészek előadásának. Az *Akropolisz* című előadás pedig teljesen mellőzi a díspletet, valós helyszínen, az auschwitzi KZ-lágerben játszódik.²¹⁰ A talált helyszínből adódó többletjelentés egyik hazai példája pedig a Krétakör Színház társulatának 2007-ben, a Vakok Intézetének Nádor termében bemutatott *Bánk bán* előadása.

Artaud, Grotowski és Eugenio Barba munkássága nyomán, a hatvanas évek táncosai, (mint Paul Taylor, Pina Bausch) és a Judson Church kísérletező alkotói (Yvonne Rainer, Steve Paxton, Lucinda Childs, Trisha Brown) a táncművészet újra-definiálására törekedtek. Ez a változás elősegítette a színházi struktúra átalakulását és az új dramaturgia kialakulását is. Munkájuk a színházi térre és tértervezésre is hatott. Ezt példázzák Trisha Brown New York-i háztetőkön, parkolóknak, fákra, falakra előadott koreográfiái,²¹¹ melyek az előadások és az azok helyszínéül szolgáló talált terek viszonyára is reflektáltak.

Az Artus Stúdió *Promenád – Városi sorsturizmus* című produkciója autóbusszal megközelíthető talált tereken játszódik. Az előadás egy újfajta színházi relációba emeli a színészeket és a nézőket egyaránt. A színház és a valóság addig egyértelmű határai

²¹⁰ Lásd: uo. 247-248. o.

²¹¹ Lásd: Lőrinc Katalin: *Ügyességi tesztek, Trisha Brown: Korai munkák*, In.: Ellenfény 2007/10. 19-22. o.

elmosódnak és ez a színészek és a közönség attitűdjét is megváltoztatja.²¹²



22. Artus Sudió-Stereo Akt: *PROMENÁD – Városi sorsturizmus*, 2013.

A színházi talált terek nem elsősorban a szabadtéri játékok háttereként szolgáló építészeti egységeket, vagy természeti környezetet jelentik. A színpadi és a talált terek egészen másfajta kapcsolatban állnak az előadáson kívüli elemekkel. A talált térben megjelenő tárgyak nem mutatnak túl önmagukon, a jelölt és a jelölő egybe esik, nem egy kreált tárgy utal egy valóságos megfelelőjére, hanem a valóságban fellelhető tárgy értelme változik meg az előadás következtében. A kreált díszlet elvetése összefüggésbe hozható a színész szerepének reprezentációja helyett önazonos színpadi jelenlétével. Mordecai Gorelik szavaival élve,

²¹² Lásd bővebben az 5.4 fejezetben, Talált terek, Sorsturizmus - Promenád, Artus Kortárs Művészeti Stúdió

„a díszlettervezés művészete, az emlékeztető introspektív forma eredményeivel gazdagodva, az illúziókeltés és a statikus hangulatteremtés technikájától a közvetlen színházi rítus technikája felé fordul. Célja, hogy a nézőben aktuális, nem pedig visszaidézett értelmet keltsen, hogy a közönség objektíven reagáljon a közvetlenül szeme előtt zajló darab cselekményére, színeire, világítására.”²¹³

Ezeknek az előadásoknak a díszlete megváltoztatja a szereplők és a nézők kapcsolatát. A kőszínházi Guckkastenbühne nézőtértől elválasztott színpada a hétköznapi valóságtól független közeg megteremtését teszi lehetővé. Ugyanakkor a portálnyíláson keresztül ebbe a mesterségesen kialakított másik világba való átkukucskálás lehetőségét is biztosítja a nézők számára. Ez a térbeli körülmény segíti a színpadi történésekkel való azonosulást. A sötét nézőtérrel a megvilágított színpadra tekintve, a néző ideiglenesen hátrahagyhatja hétköznapi valóságát és beleélheti magát a színpadi eseményekbe. Azonban, ha a közönség és az előadók tere összeolvad vagy – mint például a térszínpad esetében – egymásra montírozva, párhuzamosan érzékelhetővé válik, a nézőtér civil közege és a nézők civil teste átfedésbe kerül a kreált színpadi valósággal. Ez a szituáció nehezíti a színpadi történés átélését, ugyanakkor segíti a nézők mint jelenlévők, színházi résztvevők önreflexióját.

²¹³ Norris Houghton: *Mordecai Gorelik In.: Amerikai díszletművészet*, Magyar színházművészeti szövetség kiskönyvtára, Bp. 1964. szerk.: Sz. Szántó Judit 68. o.

A kőszínházi keretek közül kilépve az előadások nem műalkotásokként, hanem eseményekként jelennek meg. A performansz egyfajta térfoglalás, a tér átértelmezése, újra-alkotása.²¹⁴ Minden tér valamilyen kontextusba ágyazódik, ami jelentést kölcsönöz neki. Ez a jelentés a térhasználatból adódóan folyamatosan változik. A valóságos tér játéktérként való használatával – a tér és az előadás összekapcsolásából fakadóan – új értelmet nyer, új asszociációkat ébreszt a helyszínnel és az eseménnyel kapcsolatban is.

A térhasználat során átértelmezett terek átalakítják a nézők és az előadók kapcsolatát. A performanszok intézményen kívüli térválasztása az utca emberét akaratan kívül is nézővé változtatja. Ezek a talált tereken véghezvitt események reflektálnak a közönségnek a tér eredeti funkciójához való viszonyulására, ugyanakkor kibillentik, megváltoztatják vagy eltorzítják azt. Ez a szituáció lehetőséget ad az improvizációra, az előadás menetének és végkifejletének flexibilitására is. A tér ideiglenes és sosem teljes birtoklása, valamint a játékosok és nézők együttes jelenlétéből, nem teljes mértékben kiszámítható viselkedéséből kialakuló előadás eseményszerűsége kihangsúlyozza az előadás egyszeri, megismételhetetlen, begyakorolhatatlan voltát.

A talált terek esetében a látvány és a benne megjelenő alkotás interakcióba kerül, így a természetes környezet és a mű kapcsolatából egyfajta montázs alakul ki. A civil térben megjelenő szokatlan

²¹⁴ Lásd: uo. 13. o.

objektumok új relációkat hoznak létre, hatással vannak a környezetükre. Ez a gondolat jelenik meg az újrealizmus és a pop art alkotóinak a hétköznapi tárgyakat új kontextusban megjelenítő, így új értelemmel felruházó alkotásaiban is. Mindkét esetben felmerül az alkotás folyamatának kérdése, hiszen a gyakorlati alkotómunkát nélkülöző, nem-kreált tárgy vagy tér is műalkotásként funkcionál, ha rendhagyó helyzetében új értelmet nyer.

Căbuz Andrea meglátása szerint a természetben talált terekben lévő alkotások esetében a tér és az esemény interakciója folyamán létrejövő bomlás és korrózió az emberi jelenlét nélkül is egyfajta „cselekvésszerűséget” eredményez.²¹⁵ A kőszínházi előadások konzerválása a díszlet sértetlenségére való törekvést is jelenti. Azonban a játéktér spontán változása, az anyagok elhasználódásából és a környezeti hatásokból adódó módosulásai a tér saját történetét jelenítik meg, amely hatással lehet az előadás folyamatára vagy értelmezésére is.²¹⁶ A talált terekben létrejövő előadások példázzák, hogy az azonos tartalmú előadások a környezetük függvényében; a résztvevők, a hely és az idő változása miatt, mindig más jelentésűek. Ez a körülmény szükségessé teszi a színházi próba, a rendezés, a dramaturgia és a tervezés permanenciáját és flexibilitását; a felkészülési időn túl is, minden előadásra való kiterjesztését.

²¹⁵ Lásd: Căbuz Andrea: *A természetben létrehozott művészi alkotások performativitása*, kivonat, tudományos doktori dolgozat, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, Doktori Iskola, 2017.

²¹⁶ Lásd: Pallasmaa: i. m. 45.o.

4. Távolságtartás és új médiumok

A 2020-21-es években az interperszonális és szomatikus élmények jelentősége – hétköznapi és színházi értelemben is – átalakult. A koronavírus-járvány időszaka nehéz helyzet elé állította színházakat; az alapvetően személyes jelenlétet igénylő műfaj lehetőségei leszűkültek. Ugyanakkor a technikai vívmányokban rejlő potenciálnak köszönhetően, a színházi élmény új alternatívái jelentek meg. A színházépületek helyett alternatív helyszínekre szoruló előadások sajátos módon reflektálnak a pandémia okozta helyzetre, miközben a közönség, az előadás és a helyszín kölcsönhatásait is egy új szempontból mutatják be.

A színészek és a közönség találkozásának hiányából adódó problémát a Széchenyi Akadémia online szakmai megbeszélésén Zsámbéki Gábor így foglalta össze:

„Színház akkor van, hogyha egy ember néz egy másikat, aki előad valamit (...) ezért javasoltam (ti. a beszélgetés címének) ezt Az erősen elképzelt néző színházát, hiszen most is úgy dolgozunk, hogy állandóan azt próbáljuk elgondolni, hogy egy élő néző mit értene belőle, tudná-e követni, hogy hatna rá. (...) Minden előadáson a közönség alapvetően hat a színészre. Önmagában a jelenlététől.”²¹⁷

Mácsai Pál ezt megerősítette azzal, hogy bár a színházak igyekeznek több lehetőséget biztosítani a produkciók online

²¹⁷ Lásd: „Az erősen elképzelt néző színháza” – avagy színház a járvány idején és aztán, Hegedűs D. Géza, Mácsai Pál és Zsámbéki Gábor virtuális kerekasztal-beszélgetése, Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, moderátor: Ferencz Győző. A felvétel 2021. 04. 08. https://www.youtube.com/watch?v=QOJD1kL_uM

megtékinzésére, ez nem helyettesítheti az élő előadások társadalmi funkcióját és a közösségi élményt.²¹⁸ Noha az online közvetítések egyfajta kényszermegoldást jelentenek, az előadások elérhetősége biztosítja a kritikusok, színházkutatók számára a szélesebb körű adatgyűjtést²¹⁹ és a film eszközei segítségével lehetővé teszi a nézőknek az olyan mozzanatok meglátását is, mint a kisebb gesztusok vagy a mimikai finomságok. Az online színházi előadások kulturálisan hasznosnak bizonyulnak, hiszen demokratikusabbá teszik a színházi élményt, amely digitális formában sokkal szélesebb közönséghez tud eljutni,²²⁰ azonban a személyes jelenlétből fakadó hatást nem helyettesíthetik. Ezért új, speciálisan a digitális eszközök lehetőségeihez kialakított módszereket igényelnek. Ugyanakkor a digitális színház tekinthető egyfajta lehetőségnek, a színházi élmény kiterjesztésének is. Ebben az esetben a színház egy új rendszerben való megjelenítésének kísérlete az írott szöveg színpadra alkalmazásához hasonló adaptálási folyamatként értelmezhető.²²¹ A digitális tér

²¹⁸ Lásd: uo.

²¹⁹ Urbán Balázs: *Színházi monitor, avagy online színház a vészhelyzet idején*, Kritikai Lapok, 2020. XXIX: évf. 7-8. szám, <https://www.criticailapok.hu/archivum/2-uncategorised/39539-sz%C3%ADnh%C3%A1zi-monitor>

²²⁰ A Széchenyi Akadémia online programsorozatában: Hegedűs D. Géza, Mácsai Pál és Zsámbéki Gábor „Az erősen elképzelt néző színháza” – *avagy színház járvány idején és aztán*, Magyar Tudományos Akadémia, Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, moderátor:: Ferencz Győző, 2021.03.31. <https://mta.hu/szima/az-erosen-elkepzel-nezo-szinhaza-avagy-szinhaz-jarvany-idejen-es-aztan-111345>

²²¹ Aebischer, Pascale and Nicholas, Rachael: *Creation Theatre and Big Telly's The Tempest: Digital Theatre and the Performing Audience* Post-Covid-Art Conference, Art in the age of Covid <https://postcovidarts.com/2021/05/05/pascale-aebischer-and-rachael-nicholas-creation-theatre-and-big-tellys-the-tempest-digital-theatre-and-the-performing-audience/>

interaktív lehetőségei nemcsak a közösségi élmény egyfajta formáját nyújthatják, hanem az eddig kevésbé elfogadott technikai megoldások használatával kitágíthatják a színházi látvány határait is.

A különböző alkalmazások²²² felületén akár egyértelműbben tudatosulhat a közönség jelenléte, aktív részvétele az előadásban.²²³ A színházak bezárásából fakadó válság új értelmezést engedhet a néző funkciójának és az előadók-nézők kapcsolatának is. A közönség megváltozott helyzete szükségessé teszi a nézői státusz tudatosítását és újradefiniálását. A technikai lehetőségeknek köszönhetően, a színházépületekből kiszoruló előadások távolságtartó, értő megfigyelésre, ugyanakkor együttműködésre, aktivitásra egyaránt készíthetik a nézőt.²²⁴ Az elmúlt időszakban létrejött produkciók technikai megoldásai feloldhatják a közönség passzivitását, a játék részévé, cselekvővé avathatják a nézőket. Ezzel lehetőséget nyújtva arra, hogy Jacques Rancière megállapításával összhangban, a közönség mindkét szerepében kiteljesedhessen, akár személyes jelenlét nélkül is.

„A brechti paradigma alapján, hogy a színházi mediáció tudatosítja a közönségben a társadalmi szituációt, amelyen maga a színház léte nyugszik, és arra készíti őket, hogy ennek megfelelően cselekedjenek. Illetve, az Artaud-

²²² Mint például a Zoom vagy a Teams

²²³ Wyver, John: *The language of lockdown: split-screens and spatial montages in online performance adaptations during and beyond the pandemic* Post-Covid-Art Conference, Art in the age of Covid <https://postcovidarts.com/2021/05/05/john-wyver-the-language-of-lockdown-split-screens-and-spatial-montages-in-online-performance-adaptations-during-and-beyond-the-pandemic/>

²²⁴ Lásd: Rancière, Jacques: *Az emancipált néző*, 3. o. <https://zdocs.hu/doc/ranciere-az-emancipalt-nezo-e12l7my07zpv>

i séma alapján, rábíthatja őket, hogy adják fel a néző pozícióját: többé nem a spektákulummal szemközt foglalnak helyet; az előadás körbeveszi, a cselekmény beszippantja őket, s így újból a kollektív energiáik birtokába kerülnek.”²²⁵

A színházban a fizikai találkozás élményét nem feltétlenül oltják ki az olyan technikai újítások, mint a hangeffektek vagy a videótechnika.²²⁶ A színházi előadásokban gyakran alkalmazott filmvetítés egyrészt kihangsúlyozhatja a kész film változatlanágából fakadó kockázatmentessége és az élő játék esetlegessége közötti különbséget, másrészt az improvizáció lehetőségét is magában hordozhatja. Ha a térben megjelenő vetített kép például élő felvételt jelenít meg, a szereplők közvetlenül vagy akár rögtönözve reagálhatnak a látottakra. A Pécsi Nemzeti Színház 2002-ban bemutatott *Veszedelmes viszonyok* című előadásában például egy operatőr jelen időben közvetítette a színpadi eseményeket, így közletről is megmutatva a színészek játékát, gesztusait, mimikáját. Ugyanakkor olyan véletlenszerű történéseket is rögzített, amik minden alkalommal kissé változtattak az előadás értelmezésén.

²²⁵ uo. 4.o.

²²⁶ Lásd: Deres Kornélia: *Színház, technológia, intermedialitás. A mozgókép hatásesztétikája a kortárs színházi előadásokban*, Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2015. 15-16. o.



23. Christopher Hampton: *Veszedelmes viszonyok*, Pécsi Nemzeti Színház, 2002.

Míg eddig az olyan technikai újítások mint a vetítés, a telefonhasználat, vagy a virtual reality alkalmazását sokszor öncélúnak vagy mesterkéltnek ítéltük meg az előadásokban, a járvány miatt megváltozott életmódra, a társasági életet a közösségi oldalakon megélni kényszerülő társadalom problémáira reflektáló produkcióknál általában indokoltan, koherens rendszerben jelennek meg ezek az eszközök.²²⁷ A *Mihaela-ügy* című intermedialis online színházi produkció²²⁸ például átértelmezi a közönség feltételezett passzív megfigyelő pozícióját és a Zoom-felület lehetőségeit kihasználva, véleménynyilvánításra aktív részvételre buzdítja az

²²⁷ Garson, Cyrielle: *Reinventing VR during the Covid-19 Crisis: A Preliminary View of its Potential for the Theatre Sector*, Post-Covid-Art Conference, Art in the age of Covid <https://postcovidarts.com/2021/05/05/pascale-aebischer-and-rachael-nicholas-creation-theatre-and-big-tellys-the-tempest-digital-theatre-and-the-performing-audience/>

²²⁸ *Mihaela-ügy* – SZFE, Manna Produkció, Budapest, 2021.

esemény résztvevőit. Ezzel úgy kerüli meg az általános színházi konvenciókat, hogy már-már nem is színházi produkcióként, mint inkább egyfajta fluxusművészetként definiálhatnánk.²²⁹



24. *Mihaela-ügy* – SZFE, Manna Produkció, Budapest, 2020.

A *Vissza Budapestre* című sétaszínházi előadás különböző talált tereken játszódik, felelevenítve a láthatatlan színház és a Placc Fesztivál²³⁰ hagyományait. Egységbe rendezi az olyan technikai lehetőségeket, mint például a fülhallgatón érkező narráció a talált tereken előadott jelenetekkel, a környezet és a beavatatlan járókelők változásából adódó képlekenységgel.²³¹ Hasonló sétaszínházi előadás a *Freak Fusion & Flying Bodies*²³² című produkció is, ami egy még merészebb, a színház határait feszegető technikai megoldással a 360°-os videó és a VR technológia alkalmazásával kísérletezik. Egyszerre online és valós idejű performansz, amely ugyanakkor közösségi

²²⁹ Kovács Bea: *Poszthumán posztszínház, de tényleg, Mihaela-ügy* – SZFE, Manna Produkció, 2021. január, Színház.NET, <https://szinhaz.net/2021/01/14/kovacs-bea-poszthuman-posztszinhaz-de-tenyleg/>

²³⁰ Lásd: <https://placc.hu/>

²³¹ Bogyó Tímea Éva: *Vissza Budapestre East End: Idővonal* - sétaszínház, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2021.

²³² *Freak Fusion & Flying Bodies: cirQular*, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2021.

élményt is jelenthet, bár az élő színház és a színházi találkozás illúziója elsősorban a közönség jelenlétének köszönhető.²³³ A színházi konvenciókból való kiszakadás nagyobb szabadságot biztosít a nézőknek és az előadóknak egyaránt, a szabályok változása pedig egy újfajta nézői attitűdöt teremt. A közönséget aktivitásra, mozgásra készíti, lehetőséget nyújt a beszélgetésre, ugyanakkor az időpont és intervallum alakítására is.



25. *Freak Fusion & Flying Bodies*, cirQular – sétacirkusz, Trafó, 2021.

A pandémiára reflektáló, talált terekben létrejövő előadások egy másik példája a Csokonai Színház társulatának *Hamlet* előadása, amely a színház közösségi élményére épp annak hiányával reflektál. A stadion léptékű térben a leküzdhetetlen távolság hallgatódzásra, leskelődésre készíti a nézőket. A testi közelség ellehetetlenítésével, egymás közvetlen felfogásának, értésének akadályozásával hívja fel a figyelmet a társas kapcsolatokra való alapvető igényre.²³⁴

²³³ Bogyá Tímea Éva: *Tulajdonképpen kincskeresés*, 2021. június, Színház.NET, <http://szinhaz.net/2021/06/14/bogya-timea-eva-tulajdonkeppen-kincskereses/>

²³⁴ Papp Tímea: *Át az üvegfalon*, *Shakespeare: Hamlet – Csokonai Színház, Debrecen* 2021-06-16 2021. június, Színház.NET



26. William Shakespeare: *Hamlet*, Csokonai Színház, Debrecen, 2021.

A színház megjelenése a hétköznapi terekben nem új elképzelés, már a hatvanas évek óta vannak rá különböző próbálkozások, melyek új meghatározását igénylik a nézők és a játékosok viszonyának.²³⁵ Ám a színházak kényszerű bezárása és a fizikai távolságtartás mindenkit érintő problémája új lendületet és tartalmat adott az ilyen irányú próbálkozásoknak.

A járvány időszaka ezért egyrészt nyomatékositotta a színházművészet személyes, valós idejű élményének fontosságát, ugyanakkor utat nyitott az új médiumok, technikai megoldások, valamint az online és a virtuális tér nyújtotta lehetőségeknek.

²³⁵ Fischer-Lichte: i. m. 154. o.

5. A színházi látvány mint előzmény és mint következmény

A színházi látvány létrehozása hasonló anyagokat, technikákat, kompozíciós és téralakítási formákat igényel, mint amik az assemblage-okon, az environmenteken, a ready made műfajában vagy a kinetikus szobrokon megfigyelhetőek. Bár már a szürrealista és a dadaista törekvésekben is megjelent az igény a hagyományos kereteket elhagyó, az emberi környezetre ható alkotásokra, tudatos használata a pop art, az újrealizmus és a happening képviselőinél figyelhető meg. Egyre vékonyabb határvonal választja el a színházművészetet az akcionizmustól, a performance-tól vagy conceptual arttól, ezért a színházi látvány, mint ezek speciális formája is értelmezhetővé válik. A színházi terek a land arthoz vagy az objekt arthoz hasonlóan a tér és a térbeli létezés újragondolásai. Azonban a színházi és a képzőművészeti alkotás folyamatában lényeges különbség mutatkozik. A színházi produkció legfontosabb részének az irodalmi vagy zenei művet tekintjük, mert a színházművészet kiindulópontja legtöbbször az előadás dramaturgiai alapjának feltárása, elemzése és értelmezése. A produkció nem közvetlenül az alkotók autonóm gondolatait, érzéseit reprezentálja, mert a színházi adaptáció az adott mű analizálása közben felszínre bukkanó képekből, gondolatokból, hangulatokból és érzésekből alakul ki. A gondolkodás alapját olyan esetekben is egy már kész, zárt mű jelenti, ha az előadás attól lényegesen különbözik. Ezért a színházi látvány és a

képzőművészeti alkotások bár végeredményükben nagyon hasonlóak lehetnek, az alkotás folyamatát tekintve különböznek egymástól.

5.1. Az alkotás folyamata

Graham Wallas a kreatív alkotófolyamatot az előkészítés, a lappangás, a megvilágosodás, értékelés és megvalósítás szakaszaira osztotta. Rendszere máig a kreativitás vizsgálatának egyik alapját jelenti.²³⁶ A színházi látványtervezés menete is ezekre a fázisokra osztható. Az alkotás metódusát kreatív problémamegoldásként is értelmezhetjük. Az első szakasz a „probléma” felismerése és az azzal kapcsolatos feladat meghatározása. A tervezés első fázisa egy adott irodalmi vagy zenei mű megismerésével, történelmi és kulturális háttérének kutatásával kezdődik és az írói és rendezői instrukciók rendszerezésével, a dramaturgiai szituációk felfejtésével és értelmezésével és a színdarab színpadi adaptációjához szükséges alapvető térbeli és technikai igényének felmérésével válik teljessé. A mű pontos olvasata, egyes jeleneteinek értelmezése, térbeli elrendezése és ezek vizuális következményeinek összefoglalása komplex feladat, melyhez a rendező és a dramaturg közreműködése szükséges.

Ezt követi a lappangási szakaszhoz kapcsolható „szabad ötletelés” fázisa, mely során megkötések nélkül, az első szakasz

²³⁶ Lásd: Csíkszentmihályi Mihály: *Kreativitás*, 89. o. Akadémiai kiadó, Budapest, 2008.

eredményeitől és a megvalósíthatóságtól némileg függetlenedve, asszociációk, improvizációk, víziók felvázolása következik. A „megvilágosodás”, az úgynevezett „aha-élmény” egyrészt az információk, az instrukciók és az ötletek rendszerezésének logikus következménye, másrészt az ezek alapján kialakuló váratlan kombinációk eredménye. Ekkor fogalmazódnak meg a színpadi produkció vizualitásának meghatározó jegyei. Ezekkel összhangban kerül sor a részletek, kisebb díszítések, kellékek kidolgozására.

A teljes színpadi mű dramaturgiai és vizuális összhangjának ellenőrzése után a tervező elkészíti a színpadkép díszletére, jelmezeire, esetlegesen kellékeire kiterjedő színes látványterveit, a színpad makettjét és a technikai megoldások részrajzait. A kreatív alkotófolyamat eredményének igazolása és jóváhagyása a rendezőnek, illetve a színház művészeti- és a műszaki vezetőjének a feladata.

Erkel László Kentaur a Szegedi Szabadtéri Színpadra tervezett *Marica grófnő* díszletének tervezési folyamatát taglalva, pontosan leírja annak fázisait, a rendezővel való együttműködés sajátosságait, ugyanakkor annak improvizatív, játékos jellegét is hangsúlyozza. *„Miután (a rendező) elmondta, mit szeretne, elment két hétre, éjt nappallá téve dolgoztam. Amikor visszajött, megnézte, azt mondta, borzalmas. (...) Akkor megnéztük, mi fontos ebben a darabban. A makettasztalon kezdtünk dolgozni. Így került a feleségem piros cipője az asztalra, a nagyanyám hegedűje, a kertből az összes pitypang, a Budapest fölött az ég című könyv, egy doboz gyufa, három üveggolyó és a gyerekek játék szarvasmarhái. És ha*

látsz az előadásról egy fotót, akkor majdnem ugyanezt látod a dóm előtt, felnagyítva..."²³⁷



27. Alfred Grünwald - Julius Brammer - Kálmán Imre Marica grófnő, Szegedi Szabadtéri Játékok, 2007.

Azonban az alkotás nem minden esetben a fenti lineáris sorrendet követi, inkább rekurzív folyamatként jellemezhető. A felismerések és a passzív, lappangási periódusok az előkészítés és az értékelés-megvalósítás szakaszában is előfordulhatnak, egymással párhuzamosan is jelen lehetnek. A különböző fázisokban felbukkanó felismerések az addigi elképzelésekkel ellentétes gondolkodásmódot indukálhatnak, ami újabb passzív szakaszokat eredményezhet. Az ötszakaszos rendszer megalapozott és egyszerű módot kínál a kreatív folyamatok megértésére, azonban azok komplexitását és

²³⁷ Jó kérdés: Mi a látvány? Önálló vagy alkalmazott művészet? Nagy Fruzsina, Bányai Tamás és Erkel László Kentaur beszélgetése Veiszer Alinda vezetésével Lejegyezte: Proics Lilla, a Színház folyóirat és a Magyar Színházi Társaság beszélgetéssorozata, 7. rész, Színház, 2018. május <http://szinhaz.net/2018/05/07/jo-kerdes-mi-a-latvany-onallo-vagy-alkalmazott-muveszet/>

változatosságát nem tudja megragadni, mert az alkotófolyamat általában nem következetes és hangsúlyai is eltolódhatnak.

Thomas Edison nyomán gyakran hangoztatott gondolat, hogy a kreatív alkotómunka csupán egy százalék ihlet és kilencvenkilenc százalék veríték.²³⁸ Ez a megállapítás arra utal, hogy az alkotófolyamat utolsó fázisa, a kidolgozás kapja a legnagyobb szerepet és igényli a legtöbb időt és energiát. Azonban a pontosan megtalált gesztusok nem feltétlenül kívánják meg a gondos kidolgozást, a művészi alkotómunka a mesterségbeli tudás és a bravúros technika felől az erős koncepció irányába tolódott el. A tervező feladata megváltozott; munkájában a díszlet és a jelmezek míves kivitelezése helyett egyre inkább a konceptuális gondolkodás, az ötletek, szabad asszociációk és az improvizáció válik hangsúlyossá.

5.2. Kollaboratív alkotómunka

A rendezői vízió és a színpadi látvány összhangjának megteremtése érdekében a tervező, a dramaturg és a rendező tevékenysége általában összefonódik. Közös munkájuk beszélgetés, vita, vázlatok, ötletek formájában mutatkozik meg. Bár a színházi hierarchiában prioritást élvez a rendező elképzelése, az együttműködésük lehetővé teszi, hogy a műfaji határok összemosódjanak, és az alkotók egy adott problémát vizuális, irodalmi, kinetikus, térbeli, zenei alapokon, akár egymás

²³⁸ Lásd: Csíkszentmihályi: i. m. 89. o.

szakterületére átlépve közelítsenek meg. A rendező, a dramaturg és a tervező kooperációjával kialakul az előadás víziója, ami a próbák során kisebb-nagyobb változásokkal irányadó lesz. Nem ritka, hogy a tervező és a rendező összeszokott párosként dolgozik. (Így például Ambrus Mária és Zsótér Sándor, Khell Zsolt és Ascher Tamás vagy Antal Csaba és Kovalik Balázs szinte alkotótársaknak tekinthetőek.) A társas vagy csoportos alkotómunka célja az egyéni problémafelvetésekre adott reakciókból kialakuló asszociációs képzettársítások és logikai összefüggések gyűjtése és rendszerezése. A résztvevők szakterületétől függően a különböző műfajok közötti analógiák megtalálása lehetővé teszi, hogy például egy irodalmi kérdésre kinetikus vagy egy vizuális felvetésre akusztikus válasz szülessen.²³⁹ Ez a munkamódszer kiterjeszhető a produkció valamennyi résztvevőjére, nem feltétlenül szükséges a rendező-színész, tervező-rendező, tervező-színész kapcsolatának elkülönítése. A színpadi alkotás sajátossága a közös munka, a kölcsönös inspiráció és az interdiszciplináris gondolkodásmód. A Szegedi Nemzeti Színházban 2004-ben bemutatott *Pör a számár árnyékáért* című előadás díszletének kitalálásában a produkció minden szereplője közreműködött. Így jött létre egy talált tárgyakkal álló flexibilis montázs, mely különböző, személyre szabott játékokra ösztönözte a színészeket.²⁴⁰

²³⁹ Shusterman: i. m. 168. o.

²⁴⁰ Lásd: Forgách András: i. m. 9-12. o.



28. Friedrich Dürrenmatt: *Pör a számár árnyékáért*, Szegedi Nemzeti Színház, 2004.

5.3. Minimális tervezés

A valóságos, civil terekben a tervező feladata a hely megtalálása és esetleges változtatások megtervezése, illetve a változtatások lehetőségeinek biztosítása. A tervezői munka minimális, feltűnés nélküli, akár láthatatlan térbeli gesztusokat is magába foglalhat. Egy egyszerű vizuális jel megteremtheti egy hely vagy egy szituáció karakterét, aminek következtében „a hangulat annyira szuggesztív és uralkodó lehet, hogy a díszlet nagyon csekély utalása is elegendő.”²⁴¹

A minimal art, a land art és a konceptuális művészet nyomán arra a következtetésre juthatunk, hogy a vizuális művészeteknek nem feltétlenül szükséges megmutatkozniuk teljes látható formájukban. Walter De Maria 1977-ben telepített *The Vertical Earth Kilometer* című alkotása jól példázza, hogy a térhez való viszonyulásunkat

²⁴¹ Pallasmaa: i. m. Tér, hely és atmoszféra 421. o.

befolyásolhatják olyan gesztusok is, amelyek nem vagy alig észrevehető módon változtatják meg a teret. A jelenség megfigyelésére 2019. októberében a debreceni MODEM - Modern és Kortárs Művészeti Központban az Árkádia Konferencia keretei között megrendezett workshop során a Debreceni Egyetem építészmérnök hallgatóival a tér, a tárgyak és a személyes jelenlét, személyes élmény összefüggéseit vizsgáltuk. A workshop kiindulópontja az a gondolat volt, hogy a térrel való kapcsolatteremtés egy performatív folyamat, ami valamilyen változást hoz létre. A gyakorlat különböző gesztusok és személyes tárgyak segítségével a tér egyfajta birtokba vételére, „belakására” irányult. A személyes tárgyak megjelenhettek direkt módon, látványosan átalakítva a tér funkcióját, vagy rejtetten, láthatatlanul, eldugott helyeken is. Az utóbbi esetben a résztvevők térhez való viszonyulását megváltoztatta a belecsempésztett élményük, a nézők viszont a dokumentációk alapján tudhatták meg, hogy az elrejtett titokzatos tárgyak egy új, történetekkel telített jelentést kölcsönöztek a térnek és maguk bekapcsolódhattak a folyamatba. Így lehetőség nyílt egy közös, a geocaching ládák elrejtéséhez hasonló játék kialakulására is.

A kísérlet közben azt figyeltük meg, hogy nem szükséges láttatni a teret alakító eszközöket, a térhez való viszonyulást gyakran a személyes tudásunk, élményeink határozzák meg. Ebből következően a tervezői munka végeredménye is lehet láthatatlan (vagy alig észrevehető) téralakítás, amely mégis meghatározhatja az előadást, az előadók és a nézők térhez való viszonyát.

5.4. Ideiglenes tér

A színpadi látványelemek rövid életűek, kevésbé tartós anyagokból készülnek, folyamatos használatban vannak, amortizálódnak. Ez a körülmény a produkció efemer jellegére irányítja a figyelmet²⁴² tekintve, hogy „a díszlet az adott esemény eljátszásához kitalált, ideiglenesen felépített környezet.”²⁴³ Ambrus Mária meghatározása a színpadi látvány alkalomszerű vagy átmeneti jellegére utal, amelyet a színpadi tér kialakítása és használata elfedhet vagy ellenkezőleg, leleplezhet.

Az illúzióteremtő díszlet az előadás idejére egy mesterségesen létrehozott, ideiglenes környezetet fogadtat el valóságként és ezzel az állandóság illúzióját kelti. A színpadtechnikai eszközök és a világítástechnika rohamos fejlődése lehetővé teszi az illúzió tökéletesítését, így bár a filmgyártás lehetőségeihez képest a színházi látvány eszközei jóval korlátozottabbak, a színészek jelenléte és az előadás közösségi élménye szerényebb megoldásokkal is eléri a színpadi realitás valóságként való elfogadását. Ez az illúzió a színpadi események pontos előkészítését, az előadás begyakorlását követeli meg. Azonban az illúzió szándékos leleplezése, a színpadi tér képlékenysége, esetlegessége mint szándékos tervezői koncepció az előadás fontos eszköze is lehet. A színpadi látvány gyakran nem

²⁴² Lásd: Munch, Andreas V. :*Festivals and Wagnerism*,
In: *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture*,
<https://ereader.perlego.com/1/book/3828697/7>

²⁴³ Ambrus Mária: *Minek a díszlet?* Építészfórum, 2004.11.25.
<http://epiteszforum.hu/ambrus-maria-minek-a-diszlet>

önmagában mutatkozik meg fiktív jelenségként, hanem a színpadi akció fedi fel ideiglenes jellegét. A díszlet a színpadi cselekmény következményeként az előadások közben is változhat; roncsolódhat (mint El Kazovszkij a *Cseresznyés kert*-hez tervezett díszlete) vagy gazdagodhat (mint Ruttka Andrea Ruzante: *A csábító pillangó*-hoz tervezett díszlete) vagy átalakulhat (mint például Ambrus Mária a *Kaukázusi krétakör* díszlete). Ezeknél az előadásoknál a színpadkép kialakításának intervalluma az előadást is magába foglalja.



29. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert, Radnóti Színház 2005.



30. Ruzante: A csábító pillangó, Szépművészeti Múzeum, 2008.



31. Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör, Vígszínház, 2003.

5.5. Az elhúzódó alkotófolyamat

A kollaboratív színházi alkotómunka során a kreatív ötlet kivitelezése helyett a lappangás és a megvilágosodás fázisához kapcsolható kísérletező, improvizatív tevékenység kerül előtérbe. Az előadás témájából kibontakozó interdiszciplináris ötletek rendszerezésének és megmerevedésének ideje kitolódhat vagy (mint a *commedia dell'arte*-ban) az előadásban is megmaradhat valamelyest a próbák frissessége és képlékenysége. Az ilyen előadások esetében a tervező szerepe is megváltozik. A produkció előkészítése során részt vesz a próbákon és minden munkafázist végigkísér. Feladata nem elsősorban a látvány megalkotása, hanem a képzőművészeti gondolkodásmód képviselése, vizuális kérdések felvetése és az alkotótársak inspirálása. A próbák alatt felmerülő szituációk és játékörök térbeli helyzetének és eszközeinek biztosítása szintén a tervező feladata, olyan lehetőségek kibontakozását segítve ezzel,

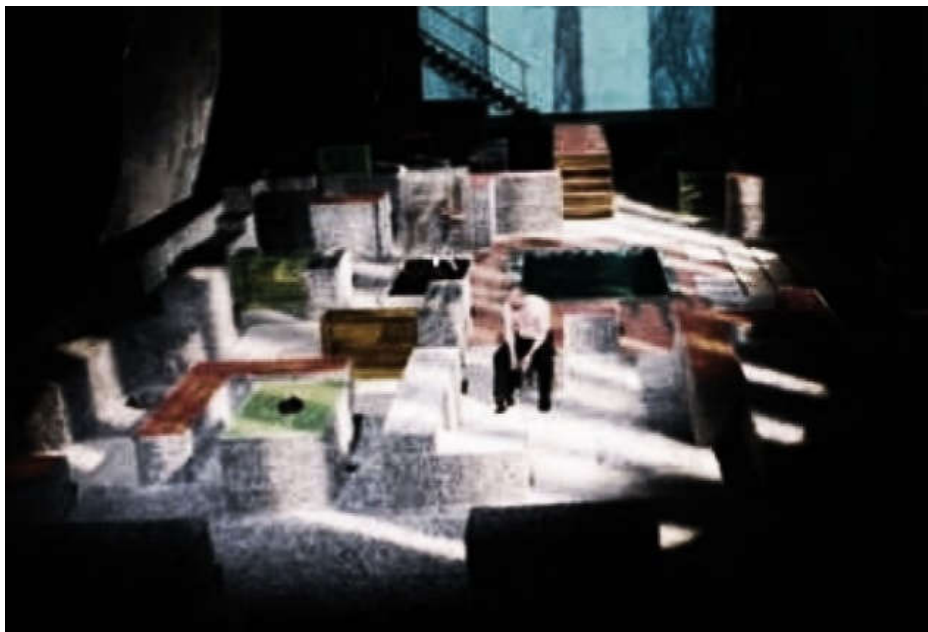
melyek katalizátora egy tárgy vagy egy térbeli helyzet. Ez elsősorban konceptuális és nem tárgyalkotó gondolkodást igényel.

A színház és a képzőművészet kapcsolódási pontjait vizsgálva a látvány a színpadi akció (mint alkotótevékenység) közben létrejövő installációként vagy a happeningek környezetéhez hasonlóan, a performatív megnyilvánulás következményeként létrejövő environment-ként is értelmezhető lehet. A képzőművészeti environment a környezet olyan alakítását, rendezését jelenti, ami nem funkcionális természetű, nincs gyakorlati, praktikus szerepe, ezért alkalmas a hétköznapi realitásból való kizökkenésre. Az olyan képzőművészek tervezői munkája, mint például Erdély Miklós, Pauer Gyula, Keserü Ilona vagy El Kazovszkij a látványt a színpadi produkció egyenrangú elemévé emelte. Tevékenységük lehetővé tette a látványtervezés képzőművészeti értelmezését. Az előre legyártott díszlet meghatározhatja a színpadi mozgást, előrevetítheti az előadás hangulatát, jelképként szolgálhat, vizuális élményt nyújthat. Ugyanakkor a színpadi akciót már előre lereagáló színészi gesztushoz hasonlóan, leválhat a színpadi cselekvésről és öncélú esztétizáló elem is maradhat. Jól példázza ezt a Pécsi Nemzeti Színház Kamaratermében 2003-ben bemutatott *Hamlet* előadásának nagyszabású, az egész színháztermet behálózó, látványos labirintus-díszlete. A látvány a cselekvést, intrikát, ugyanakkor az útkeresést szimbolizálta, és az előadás megerősítette ezt a koncepciót, vagyis az előre legyártott, nagyszabású díszlet már a produkció megkezdése előtt leleplezte azt. Ez a díszlet létrehozható lett volna a tárgyalkotás

kényszere nélkül is. A konceptuális tervezés lehetőséget ad rá, hogy az említett labirintus csak potenciálisan legyen jelen, csak a feltételei legyenek biztosítva és a színpadi akció következményeként váljon láthatóvá. Ha például a játékeret ruhadarabok, homok vagy kisebb tárgyak borítják – melyek sokféle más asszociációt és játéklehetőséget rejtenek magukban – a színészi mozgás és a járások következtében is kialakulhat az útvesztő. Ebben az esetben a tervező nem kész díszletelemekből hozza létre a látványt, csak a lehetőségét biztosítja a színpadi játéknak. A díszlet csak potenciálisan jelenik meg a színpadon és a tér megőrzi flexibilitását.²⁴⁴ A színpadi látvány a színész jelenlétével és cselekvésével közvetlen kapcsolatban van, hiszen a színpadi akció közben alakul ki és nyeri el végső formáját. Ebből következően a színpadon megjelenő test mozgásával valós időben hívható elő vagy jeleníthető meg az előadás képzőművészeti lenyomata. A „performatív fordulat” a képzőművészetben a műtárgyalkotó kényszerről az alkotás aktusára, a színházban egy kész színpadi előadás létrehozásáról az alkotófolyamat kockázatának felvállalására és annak láttatására helyezi a hangsúlyt.

Ebben az aspektusban a látványtervezés (pontosabban a látvány létrehozása) közelebb áll a képzőművészet tárgykörébe tartozó eseményművészetekhez, mint a színházművészetéhez, és a látvány sokkal inkább a színpadi akció következményeként kialakuló environment vagy assemblage, mint díszlet.

²⁴⁴ Lásd: Highmore: i. m. 34-35. o.



32. Shakespeare - Nádasy Ádám: *Hamlet, Dánia hercege*, Pécsi Nemzeti Színház, 2003.

5.6. Mozgásszínházi előadások - Felkészülés és improvizáció a játéktérben

Eredeti értelmében az improvizáció alatt általában a rögtönzést, az előzetes felkészülés nélküli előadást, spontán megnyilvánulást értjük. Művészi értelemben valamilyen „itt és most” létrejövő kreatív cselekvést jelent, ami meghatározott szándékkal irányul valaminek a létrehozására, de célját nem előre eldöntött, begyakorolt módszerrel éri el. A kreativitás és a spontán megnyilvánulások a kisgyerekek játéktevékenységében (például szituációs, játékok, szerepjátékok) is megfigyelhetők, de ezeket mégsem nevezhetjük improvizációnak. Justine Bayard Ward

zenepedagógiájában ²⁴⁵ fontos szerepe volt a játéknak, mégis a kreativitás fejlesztését csak a megfelelő zenei alapok elsajátítása után tekintette érvényesnek. Vagyis az alapmodellek, toposzok megtanulása után az improvizációt azok variálhatósága, kreatív felhasználása jelenti. Hozzá hasonlóan Edgar Willems képzőművész, zeneművész és zenepedagógus is az alapformák megtanulását tartotta a kreativitásfejlesztés első lépcsőjének, de zenepedagógiai módszerében hangsúlyos szerepet kapnak a kreativitás filozófiai, pszichológiai és lélektani alapjai is.²⁴⁶ Freund Tamás agykutató szerint „igazán kreatív emberek azok lesznek, akiknek gazdag az érzelemviláguk.”²⁴⁷ Fiatalkorban egyrészt az alapformák tanulással és begyakorlásával, a problémamegoldó képesség fokozásával másrészt az érzelemvilág gazdagításával fejleszthető az improvizációs készséghez elengedhetetlen kreativitás.

Tehát különbséget kell tenni a terápiás célú vagy amatőr improvizáció és a klasszikus képzésben elsajátított formák variálásával építkező improvizáció között. Míg az előbbinek nem szabnak határt a tanult sémák, nagyobb szabadságot biztosít, de nem a művészi kifejezés eszköze, addig az utóbbi a tanult rendszerek keretei között, meghatározott szabályok szerint nyilvánul meg. A

²⁴⁵ Lásd: Daragó Rita Laura: *Az improvizáció szerepe és gyakorlata az alternatív zenepedagógiai koncepciókban*, ELTE PPK, Neveléstudományi Doktori Iskola, 2016, Témavezető: Németh András 6. oldal

²⁴⁶ Lásd: uo. 4. o.

²⁴⁷ Kipke Tamás: *„Valakinek mindezt ki kellett gondolnia...”* Beszélgetés Freund Tamás agykutatóval

<https://itk.ppke.hu/uploads/articles/134/file/valakinek-Freund.pdf>

színházban általában az utóbbi improvizáció kap teret. Ennek oka az, hogy egy előadás értelmezéséhez meghatározott játékszabályok, struktúrák szükségesek, a teljesen szubjektív, intuitív megközelítés nagyon megnehezíti a közös munkát és a produkció értelmezhetőségét.

A gyakorlatban a munkafolyamat alapja a kontakt improvizáció módszere. A színházban a különböző művészeti ágakban alkotó művészek különböző szabályok, rendszerek szerint dolgoznak, az alapismeretek elsajátítása után más-más gyakorlatokkal kell fejleszteniük kombinációs és asszociációs készségüket. Azonban van néhány közös probléma, amivel a zene, a tánc, a képzőművészet és az irodalom is foglalkozik. Így az arányok, a ritmus, a kompozíció, a forma és a struktúra lehetőségeit a zene, a tánc (vagy mozgásművészet) és a képzőművészet is tárgyalja. Francois Delsarte hármasság törvénye szerint a mozdulat a mozgás-tér-idő, erő-forma-rajzolat, feszítés/lazítás-egyensúly-forma hármasságra bontható,²⁴⁸ ami alkalmazható más művészeti ágak keretei között létrejött alkotások elemzésére is.

A különböző művészeti ágakban az alkotás folyamata is hasonló. Az inspiráció és motívumgyűjtés passzív folyamatát a kísérletezés, megoldáskeresés fázisa, majd a végső formák kialakítása követi. Tehát a színházi improvizáció alapfeltételei a szakmai tudás (egy olyan kifejezőeszköztár birtoklása, melynek elemei szabadon

²⁴⁸ Lásd: Delsarte, François: *A hármasság elve*” (The Law of Trinity): in: Lőrinc Katalin: *A test szövege*, Doktori disszertáció, Színház-és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2014, Budapest, témavezető: Hegedűs D. Géza

kombinálhatóak), a kombinációs- és formaalkotókészség, ezen kívül a nyitottság és az érzékenység a külső ingerekre.

Az improvizatív tánc fő célja nem a drámai szituáció megjelenítése vagy a szubjektív érzelmek kifejezése, hanem a testtudat és észlelés lehetőségeinek feltárása. „Az észlelés sokrétű megnyitása által sajátos többlet jelent meg a kortárs táncban: a szubjektum nem csak önmagát akarja kifejezni, hanem inkább az őt meghaladó, rajta áthaladó erőket, folyamatokat, áramlatokat.”²⁴⁹ A Vermes Katalin által vázolt attitűd a képzőművészeti alkotás folyamatában is megfigyelhető. Molnár Sándor szerint a festőnek nem önkifejezésre kell törekednie, hanem az észlelés tudatosítására, az élményei átélésére és ezek megjelenítésére.²⁵⁰ Ezt az alkotói habitust képviselve a zene, a mozgás, a verbalitás vagy a vizualitás eszközeivel egymástól függetlenül és egymással összefonódva is kifejezhető ugyanaz a tartalom.

Vermes Katalin táncimprovizációval kapcsolatos kutatása során hasonló következtetésre jutott, mint én a vizuális képességfejlesztő gyakorlatok folyamán.²⁵¹ A kreatív gondolkodás alapja a gyerekekre jellemző komplex megfigyelőképesség kialakítása. A kisgyerekek másként érzékelik a körülöttük lévő dolgokat. Érzékelésük közvetlen élményt jelent, nem ékelődik a fogalmi gondolkodás a valóság és annak felfogása közé. Később, 2-4

²⁴⁹ Vermes: i. m. 47. o.

²⁵⁰ Lásd: Molnár: i. m. 286. o.

²⁵¹ A Debreceni Egyetem Építészmérnöki Tanszékén és a Nyíregyházi Egyetem Vizuális Kultúra Intézetében a Vizuális gyakorlatok és Kreatív ábrázolás tantárgyak oktatása során.

éves kor között tudatosítják, amit látnak és megtanulják, hogy a különböző nézőpontokból más-más formát mutató tárgyakhoz funkciójuk szerint mégis mindig ugyanazt a fogalmat társítjuk. Ez a tudás a térbeli tájékozódást, az ok-okozati viszonyok felismerését és a nyelvi kommunikáció fejlődését, egyszóval akár úgy is fogalmazhatunk, a túlélést szolgálja. Ezalatt a tanulási folyamat alatt „az érzéki élmény eredeti komplexitása”²⁵² fokozatosan eltűnik, elveszíti elementáris erejét – tudatossá, rendszerezhetővé – zsigeriből gondolativá válik. Azonban az alkotás folyamán a fogalmi szintre emelt benyomások már az első lépésnél, az inspiráció és élménygyűjtés során meggátolják az észlelés pontosságát. A közvetlen, pontos megfigyelés hiányában a táncos külső sémákat utánoz, a rajzos a tárgyak tanult, sablonos formáit veti papírra. Ezért az alkotófolyamat első lépése a gyakran elidegenített vagy intellektualizált érzékelés rehabilitációja, a közvetlen élményének visszaállítása. A tanulmányrajz készítése során a tárgyak, a tudatosított, megtanult formák helyett a valóságosan megfigyelhető fény-árnyék jelenségekre összpontosítunk, mert a tárgyak szerkezeti rajza nem a valós látvány leképezését, hanem annak értelmezését jelenti. A körülöttünk lévő térben nem tárgyakat látunk, hanem olyan színfoltokat, amelyek térbeli helyzetük és környezetük szerint változnak. A tanult sémák alapján, ezekből a formákból következtetünk a megnevezhető, meghatározható tárgyakra. A rajzi gyakorlatok célja az egymás mellé rendelt színfoltok, fény-árnyék

²⁵² Vermes: i. m. 45. o.

jelenségek pontos megfigyelése és rögzítése anélkül, hogy azokhoz tárgyakat rendelnénk, vagyis tudatosítanánk a látottakat. Ez a technika összefüggésbe hozható a modern tánc testtudati tréningjeinek módszerével.

„A testtudati gyakorlatok sajátos érzéki redukciót visznek végbe: felfüggesztik a tárgyátételezéseket, amelyek a mindenkori észlelést blokkolják – nem azt látjuk, amit látunk, hanem amit tudunk – s mozgásba hozzák az érzékelhető valóság meglepetéseivel, értelemmel és életteli sokrétűségét.”²⁵³

A kontakt improvizáció egy egyéni szándék kifejezésén alapul. Az egyik szereplő kifejez valamit, és a másik eldönti, hogy mit fogad el belőle, mire használja azt. Így az eredeti szándék kibontakozhat vagy átalakulhat. Ezért az improvizáció eredménye lehet egy témára fókuszáló, burjánzó vagy több motívum egymásba kapcsolódásával, hullámzó jellegű alkotás, a motívumok következetes használatával mégis értelmezhető marad. A Steve Paxton nevéhez fűződő mozgásformának²⁵⁴ Goda Gábor által továbbfejlesztett változatát²⁵⁵ alapul véve az improvizációs gyakorlat kiterjeszthető más művészeti megnyilvánulásokra is. Így létrejöhet a színházi Gesamtkunstwerk egy folyamatos mozgásban lévő változata, amiben az egyes szereplők állandó interakcióban vannak egymással és műfaji határok nélkül inspirálják egymást. Ehhez nem szükséges, hogy minden résztvevő professzionális szinten birtokolja a különböző műfajok

²⁵³ uo. 47-48. o.

²⁵⁴ Lásd: Steve Paxton: *Kontakt improvizáció*, In Fuchs Livia (szerk.): *Táncpoétikák*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2008, 208. o.

²⁵⁵ Lásd: <https://weight-flow.com/en/>

kifejezőeszközeit, de ismerniük és tapasztalniuk kell azok alapvető sajátosságait, tudniuk kell értelmezni egymás megnyilvánulásait és saját műfajuk lehetőségein belül reagálniuk rá. Ezért szükséges, hogy a színházi összművészet létrehozói elméleti tudással, de különösen gyakorlati tapasztalattal is rendelkezzenek egymás művészeti kifejezőmódjaival kapcsolatban, feltételezve, hogy a szomatikus tapasztalás javítja az észlelési képességeiket. Tehát az észlelés fokozását szolgáló tanulási folyamatban az elméleti tudás mellett, a megélt élmények, tapasztalatok is alapvető fontosságúak.²⁵⁶ A gyakorlatban ez egy olyan munkamódszert eredményezhet, amit bár az előadásokon ritkán láthatunk, a színházi próbák során találkozhatunk vele.

A különböző műfajok közötti kontakt improvizáció egy példáját Szabó Máté rendezésében személyesen is tapasztaltam. A Szolnoki Szigligeti Színház Brian Friel: *Pogánytánc* című előadásának próbájára jelzésnek hosszú PVC csíkokat vittem fel a raktárból, amiket a színészekkel élére állítottunk, feltekertünk és egymás mellé terítettünk, így az eredeti játéktér-elképzeléstől eltérő, véletlenszerűen létrejött terek alakultak ki, amik egy-egy szituáció megformálását tették lehetővé. Közben megérkezett egy baráti társaság (Göttinger Pál és csapata), akik ír népzenei játszottak. Ez a színészeket tovább inspirálta, a zenei motívumokra reagálva vad játékba kezdtek. Az esemény látszólag irányíthatatlanná vált és túlhaladt a színházi értelemben vett improvizációs próbán, viszont

²⁵⁶ Lásd: uo. 75. o.

olyan felszabadult összjátékot eredményezett, ami azonban nem kanyarodott el az előadás témájától. Simon Andrea elmondása szerint világosítóként neki is hasonló élményben volt része a Vígszínház *Edith és Marlene* című előadásain, 2010-ben. A darab világítása nem előre programozott reflektorok segítségével történt, hanem manuális mozgatással és irányítással, így egy-egy jelenetben lehetőséget kaptak az improvizációra, amit a színészek is érzektek és bizonyos interakció alakult ki közöttük.

A Színművészeti Egyetem harmadéves hallgatóinak *Bakkhánsnők* című vizsgaelőadásában egy vödör liszttel való játékkal, dobálásával, forgatásával és szétszórásával az extázis élményét mutatják be. Később már kenyértészta formájában tér vissza a motívum, többféle játéklehetőségre nyújtva alkalmat. A színpadon használt egyszerű látványelem így jelkép szinten és a testi élmény szintjén is erős hatást vált ki.²⁵⁷

Kószínházi keretek között a színpadi kifejezőeszközök ilyen jellegű játéka természetesen megköveteli a magas szintű szaktudást és csak előre egyeztetett módon, leginkább a színészi játék elsőbbségével jöhet létre. Kísérleti előadásokban azonban a fenti példánál jóval nagyobb teret kaphat az improvizáció. A kontakt improvizációs kísérletek egyik legszebb hazai példája az Artus Stúdió *Minden (is)* című előadása, melyben a tánc, a mozgásimprovizáció, a zene, a verbális és akusztikai játékok és a

²⁵⁷ Lásd bővebben az 5.1. fejezetben, Jelkép és azonosság - Euripidész: Bakkhánsnők

képzőművészet azonos súllyal jelennek meg, folyamatos párbeszédet alakítva ki a különböző kifejezésmódok között.²⁵⁸

A megfelelő vizuális eszközök megtalálása a próbák és akár az előadások alatt is a tervező állandó, aktív közreműködését igényli, mely során tárgyakat, kellékeket, ruhadarabokat kínál fel az előadóknak, figyeli azok használhatóságát és akár improvizatív módon változtat rajtuk. Így az előadás minden szereplője egymással szoros kapcsolatban, egymás inspirációira reagálva, az alkotás aktusát lezáratlanul hagyva dolgozik. Vermes Katalin szerint ez azt jelenti, hogy „a zenész vagy táncos nem mechanikusan tökéletesíti alkotását, hanem folyamatosan 'odahallgat', figyel, érez egész lényével. Ez különbözteti meg az élő alkotást a pusztán technikai lejátszástól. Az élő előadásnak mindig van némi rugalmassága, tapogatózó, improvizatív jellege.”²⁵⁹ Az egymást követő események kiszámíthatatlansága koncentrációt, állandó készenléteket követel, hogy a hatásokra rugalmas visszahatás következzen.

A műfajok közötti átjárhatóság a kifejezőeszközök felcserélését is lehetővé teszi. Ugyanannak a témának vagy motívumnak a különböző – mozgásművészeti, zenei vagy képzőművészeti – műfajokban való feldolgozása a különböző közegekben való reprezentációját jelenti. Az azonos témát kifejező művészeti megnyilvánulások egymás analógiái lesznek, vagyis bár

²⁵⁸ Lásd bővebben a 7.4. fejezetben, Így dunsztold a katarzist - Artus - Goda Gábor: MINDEN (is)

²⁵⁹ Vermes Katalin: *A jelen pillanat. Felpörgött idő és terápiás jelen a posztmodern kultúrában*, Műhely 2012/2. 56. o.

kifejezőeszközökben különbözőek, mégis megmarad közöttük a szinesztéziás kapcsolat, amely alapján egymással behelyettesíthetőek.

Helga Finter a képzőművészeti, illetve az akusztikus kifejezési formák minőségének és arányának tekintetében rendszerezi az előadásokat.

„A dráma az érzékekben rejtezik, a szemnek és a fülnek saját magának kell rekonstruálnia a látás és hallás feltételeit, a megértéshez vezető utat. (...) Az uralkodónak tekintett aspektustól függően beszélünk operáról, a „képek színházáról” vagy – amennyiben a folyamatszerűség és a jelrendszerek egyenértékűsége a hangsúlyos – egészen egyszerűen előadásról (Performance).”²⁶⁰

A Gesamtkunstwerk alkotóelemei összekapcsolódhatnak a rendezői elképzelés mentén, ugyanakkor közvetlen interakcióban is lehetnek egymással. A színházi hierarchia lazulása szükségessé teszi, hogy a rendező mellett a színházi alkotómunka minden résztvevője ismerje és értse a különböző művészeti ágak nyelvét.²⁶¹ Ez egyfajta szinesztéziás gondolkodásmódot feltételez, amely a párbeszéd lehetőségét biztosítja a különböző művészeti ágak alkotói és az átjárhatóságot a különböző műfajok kifejezőeszközei között. Az alkotófolyamat lehetővé teszi a nyelvi, a zenei, a mozgás- és a táncművészeti jelek összefonódását. Az

²⁶⁰ Finter, Helga: *A posztmodern színház kamera-látása*, Ford. Kiss Gabriella Ellenfény, 1998/ tavaszi szám, szövegmelléklet

²⁶¹ Deák Katalin: *A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma*, *Beszélgetés Visky Andrással*, Játéktér, 7. évf. 3. szám, 2018. ősz, 28.o.

interartisztikus kommunikáció a kontakt improvizáció segítségével jöhet létre, melynek gyakorlata a modern táncban, a jazz-zenében és a színészi tréningben ismert módszert kiterjeszti a képzőművészet területére is.

Feltételezésem szerint a műfajok közötti kontakt improvizáció lehetősége nemcsak a kísérleti előadásokban adott, hanem nyomokban akár a hagyományos kőszínházi produkciókban is megtalálható. Ám mivel az összjáték sikeressége bizonytalan, az alkotók ritkán vállalják fel az esetleges kudarc kockázatát. Az improvizáció alkalmazása szemléletváltást feltételez, mert ha a színházi próbákra nem úgy tekintünk, mint egy szerep begyakorlásának eszközére, hanem úgy, mint egy performanszra való fizikai, szellemi és mentális felkészülésre, a kockázat nem fenyegetésként, hanem kihívásként értelmezhető. A bizonytalanság motivációt ad és a „hátha” izgalmát nyújtja, vagyis olyan élményt, amit egy jól begyakorolt, jól működő „konzerv” előadás kevésbé vagy egyáltalán nem tud megadni. Ugyanakkor a résztvevőknek folyamatosan éber és tetterre kész állapotban kell maradniuk, ami fokozza az alkotófolyamat és a színpadi jelenlét intenzitását is.

6. Gyakorlati kérdések

A színházi tapasztalatom, a képzőművészeti gyakorlatom, a témához kapcsolódó irodalom és a különböző színházi produkciók elemzése alapján kialakított és a fentiekben ismertetett látványtervezői elképzeléseimet tervezők, színészek és rendezők gondolataival vettem össze. Azt tapasztaltam, hogy vannak, akik a jelenlegi színházi rutinhoz képest értelmetlennek vagy abba nem jól illeszthetőnek ítélik a módszert.²⁶² Vannak, akik lehetségesnek tartják az elméletet, de úgy gondolják, hogy kifejezetten a kísérleti színházra vonatkoztatva lehet érvényes, amit a hagyományos színháztól szigorúan elválasztva lehet értékelni.²⁶³ Ugyanakkor vannak, akik (elsősorban a báb, kísérleti bábszínház területén)²⁶⁴ kifejezetten előremutatónak vagy akár magától értetődőnek tekintik az elméletet.²⁶⁵

Emellett a magyarországi tervezői képzésben megjelenő interdiszciplináris kurzusok lehetőségeit vettem össze a milánói NABA, a Poznani és a Marosvásárhelyi Képzőművészeti Egyetem hasonló törekvéseivel. Az egyetemeken a tervezői képzésben általában szükségesnek, de még nem megfelelően reprezentálnak tartják az ilyen tárgyak oktatását.²⁶⁶ A magyarországi egyetemeken van mód az áthallgatásra, a felsőoktatási intézmények előadásai

²⁶² például Szabó Máté rendező, Papp Janó tervező

²⁶³ például Árvai György tervező, Matyi Ágota bábtervező, vagy Simon Andrea mint világosító

²⁶⁴ például mint Lázár Helga és Kovács Domokos bábművészek

²⁶⁵ Lásd az 1.1. mellékletet

²⁶⁶ Lásd az 1.2. mellékletet

többnyire nyitottak, szabadon látogathatóak. Ugyanakkor ezzel a lehetőséggel a hallgatók egyénileg élhetnek, a karok és az egyetemek között a szervezett együttműködés szórványos.

A hallgatói anonim kérdőíves felmérés elsősorban a Csehov-technika módszerein alapuló feladatok célszerűségére, használhatóságára vonatkozott.²⁶⁷ A válaszok alapján 31 hallgatóból, ketten ítélték fölöslegesnek a gyakorlatokat, 29-en szórakoztatónak és 21 hallgató pedig a térről szerzett fontos tapasztalási lehetőségnek gondolta a kurzust, ami a térképzéssel, tervezéssel kapcsolatos hozzáállására is hatást gyakorolt.²⁶⁸

²⁶⁷ Lásd az 1.3. mellékletet

²⁶⁸ Lásd az 1.4. mellékletet

7. A színpadi látvány újra-értelmezése a kortárs magyar színházi gyakorlatban

A kortárs magyar színházi bemutatók között találhatóak olyan előadások, melyek a színpadi tervezés tekintetében újszerű, izgalmas gondolkodásmódot feltételeznek. Az ilyen produkciókban a színpadi akció és a képzőművészeti gondolkodásmód egymással szoros összefüggésben jelenik meg. Az alábbi előadások elsősorban a látvány, a térbeli elemek, a színpadi eszközök, kellékek és a színpadi mozgás összefüggéseit bemutató kísérleteket példázzák. Ebből a tervezői szempontból vizsgálva a *Bakchánsnők* című előadás elsősorban a színpadi tárgyak jelképpé transzformálódása, míg a *Tara teknője* című produkció a színpadi mozgás és a vizuális eszközök közvetlen kapcsolata miatt kerül bemutatásra. A *Sleeping Beauty Projekt* a térbeli érzékelés kiterjesztésére és a vizualitáson túli milióteremtésre tett izgalmas kísérlet. A *Promenáád* és a *Minden (is)* című produkció pedig az előadás, a közönség és a játéktér kapcsolatának sajátos értelmezése, valamint a színpadi és a civil kifejezésmódok keveredése miatt érdemel kitüntetett figyelmet. Ezek az előadások a színpadi akció és a vizuális eszközök összefonódása miatt nem csak dramaturgiájuk és az előadói eszközeik tekintetében, hanem tervezői szempontból is szokatlan gondolkodásmódot igényelnek.

7.1. Szimbólumok

Jelkép és azonosság - Euripidész: Bakkhánsnők, Ódry Színpad, Hevesi Terem

Euripidész *Bakkhánsnők* című drámája az egyetlen görög dráma, ami Dionüszosz történetét dolgozza fel. Az isten kettős természetét mutatja be; vidám és féktelen, de kegyetlen és bosszúálló is, férfi és nő is, okosan manipulatív, de ösztönös és zsigeri is egyszerre. A Színművészeti Egyetem előadásában Dionüszosz megfoghatatlan figurája női testben, nagyon is profán formában jelenik meg, ugyanis a jelmeze és a székhelyeként szolgáló vashinta egy szexjáték kellékeit idézik. Így a dionüszoszi mámorral együtt járó identitásvesztés itt elsősorban a nemi kettőség játékvá válik. Ezért mint valamiféle domina, játékszernek tekinti az embereket és nem érzi kegyetlenségének súlyát, inkább mulat rajta. Az előadás szereplői, (a Színművészeti Egyetem harmadéves Fizikai-színház osztályának hallgatói) meglepő testi adottságaikkal nagyon izgalmas lehetőséget kínálnak erre a játékra. A csaknem, vagy teljesen meztelen testek egy-egy meghatározó kiegészítő segítségével, különösebb jelmeztervezői trükkök nélkül is elbizonytalanítanak a nemek meghatározásában. Dionüszosz női testét férfiként használja, profán és markáns mozdulatai nélkülözik a nőies kecseséget. Pentheusz király férfi teste jelmeztervezői eszközök nélkül is hiteles változik feminin jellegűvé. Az előadás logikája szerint ugyanis női ruhába öltözése nem lehet más, csak a meztelenség, hiszen azok között a bakkhánsnők között akar elvegyülni, akik meztelenül követik az istent.

A testiség jelképes formában is megjelenik az előadásban. Dionüszosz kenyér és bor isten. A test-kenyér és a vér-bor analógiája érzékletes színpadi képekre nyújt lehetőséget. Az előadás legerősebb pillanata az extázis élményének egy vödör liszt vad forgatásával és szétszórásával való bemutatása. Aztán egy másik formában visszatér a motívum. Penteheus anyja, miközben a kenyértésztával mint egy képlékeny gyurmával játszik, maszkot formál belőle és dagasztja, Pentheus helyett a felismerhetetlenségig szétmarcangolt oroszlán testének hiszi. Így érthetővé válik, hogy miért nem tudott különbséget tenni az emberi és az állati test között. A kenyérdagasztás érzéki élménye, a liszt porzása számtalan asszociációt ébreszt, a szétszóródó liszt a virágpor, vetőmag vagy ondó képzetét egyszerre kelti, a kenyértészta a bőr simaságát, az élő, meleg lágy húst, és a színtelen, halott testet is idézheti. A kenyér, a kenyértészta és a liszt olyan erős asszociációs sort indít el, amely segítségével az egész történet elmesélhető. Nem véletlen, hogy Dionüszosz követői a nők, akik közvetlen kapcsolatban vannak a testi élményekkel, a menstruáció, a szülés, a szoptatás vagy mások testi gondozása kapcsán közvetlenebb, intimebb viszonyt alakítanak ki a testiséggel. A dagasztás is női feladat. A sima, meleg, lágy anyag érintése érzéki élmény, a kenyér mint elsődleges táplálék készítése taktilis, orális és olfaktív ingereként is hat. A kenyértészta megjelenése óhatatlanul fizikai reakciókat vált ki a közönségből. A tészta teknőnyi vagy akár egész testet befogadó méretűre növelése, Hermann Nietsch orgiáinak kifinomultabb analógiája is lehetne. A kenyér végül nem pusztán testet, hanem az

áldozat testét jelenti.²⁶⁹ Ezért, mikor Pentheusz mint meztelen áldozati test megdicsőülten távozik, érthető, hogy a kenyértészta az ő feláldozásának jelképe is. Áldozata akár önként vállalt is lehet, hiszen saját törvényeit megszegve (elcsukló hangú tépelődés után) enged a kísértésnek, a benne rejlő (transzszexuális) késztetéseknek és megéli vágyait. Ez olyan erős meghasonuláshoz vezet, amiből már nem térhet vissza a régi életébe, a bacchanálián megélt élmények után nem játszhatná tovább hitelesen szerepét. Ezért meg kell halnia. A halál számára nem büntetés, hanem szükséges áldozat. Nem úgy anyjának, aki csak a bosszú eszköze volt az istenség kezében, mégis szembesülnie kell azzal, hogy fiát önnön kezével gyilkolta meg. Így valójában Agaué válik áldozattá, aki megéli a bacchanália kegyetlenségét és vállalnia kell annak minden következményét.

Az előadás a fizikai színház elnevezés ellenére szövegcentrikus. Noha a történet ismert és nagyon egyszerű, egyértelmű jelek mentén elmesélhető, az erős vizualitású képek és az akrobatikus mozdulatok önmagukban is izgalmasak, a realista szöveginterpretáció mellett azonban sokszor formális kiegészítő elemként hatnak.

Dionüszosz a rend és a társadalmi elvárások béklyóiból akarja kiszakítani a polgárokat. Felszabadítani azt a zsigeri élményt, amit a szabálykövetés és a jólneveltség maszkja mögé rejtünk. Ez természetesen nem veszélytelen, hiszen a kontroll és az identitás hátra

²⁶⁹ A Katona József Színház 2001-ben bemutatott előadásában is nagyon erősen jelenik meg ez a motívum, de jelen esetben mégis másként, eredeti ötletekkel, következetes logikával kifejtve találkozunk vele.

hagyásával vállalni kell annak kockázatát, hogy bármi megtörténhet. Az önmagukból kivetkőző emberek nemcsak a jóízlés határait átlépő, utólag szégyenletes dolgokat tehetnek, hanem akár tragikus események is bekövetkezhetnek. A *Bacchánsnők* előadása mégis azt sugallja, hogy a lét mámorának megismerése együtt jár ennek a kockázatnak a vállalásával.



33. Euripidész: *Bakkhánsnők*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017.

7.2. Vizuális előadások

Szagrális foltok - Tara teknője, Élőkép Színház

Az Élőkép Színház *Tara teknője* című előadása a buddhista és a hindu tantrikus hagyományok alapján egy, az európai kultúrában kevésbé ismert téma színpadi feldolgozása. A hagyomány szerint Avalokitesvara, az egyik legfontosabb bódhiszattva a világ szenvedései fölött hullatott könnyéből született Tara, a végtelen könyörületesség megtestesítője. Népszerű mitológiai alak Tibetben, Mongóliában és Nepálban. Női mivolta új utat nyit a megvilágosodás felé, hiszen bár a buddhista szerzetesek vélekedése szerint a Nirvánát férfialakban lehet elérni, neki mégis nőként sikerült.

A Tara teknője előadását áthatja a szakralitás és a nőiesség, a játékteret, a hagyományos indiai hangszereken előadott zenét, a narráció dallamosságát és a táncosok mozdulatait egyaránt. A színpadként szolgáló tér, a fehér elasztikus anyaggal bevont kör alakú teknő egyben egy bölcső, a kerek világ vagy egy csillag²⁷⁰ képzetét kelti. Így már az előadás helyszíne is azt sugallja, hogy egy szimbólumokkal gazdagon átszótt, az asszociációknak szabad utat engedő előadás helyszínét látjuk.

Az előadás Tara huszonegy megtestesülésének és huszonegy megtisztulásának történetét felidéző epizódszerű jelenetből áll, melyeket rövid recitativo jellegű, narratív dal követ. A dalok a látott történetek verbális összefoglalásai, de szerepük inkább a szimbolikus

²⁷⁰ Tara nevének jelentése: csillag

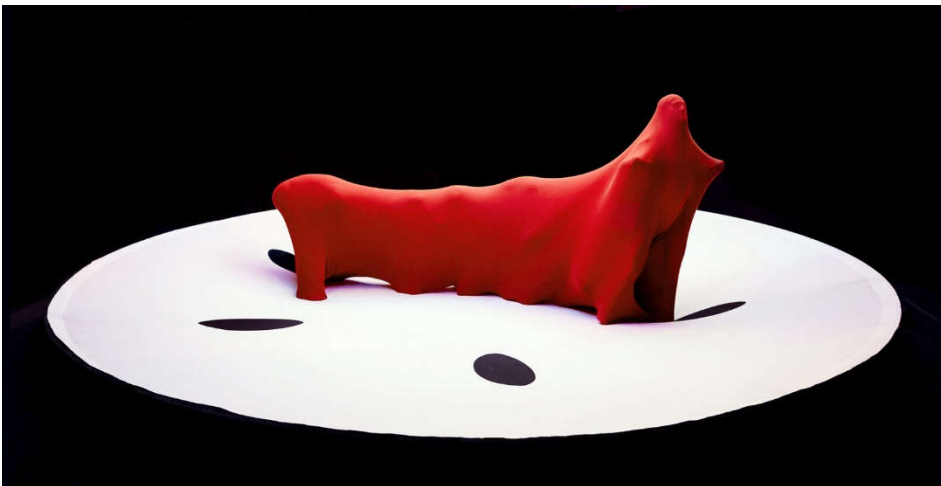
megemlékezés, kevésbé az absztrakt látvány és mozdulatok magyarázata. Ha nem értjük a dalok szövegét, akkor is felfogjuk a színpadi események jelentését. Pontosabban érezzük, mert nem a történetek elmesélése, hanem azok vizuális megjelenítése nyújtja az érzéki színházi élményt. Az akusztikai elemek (autentikus hangszereken előadott indiai zenei betétek és az elhangzó dalok és szövegek) leválnak a látványról, direkter módon idézve meg az indiai hagyományokat. Az előadás vizuális szintje, a színek, a formák és a mozgás ritmusával reprezentálja a történeteket, de absztrakt formái teret engednek a képzeletnek, a szerteágazó képzettársításoknak, képzőművészeti előképek felidézésének is. A színes foltok jelképként is és artisztikus eszközként is szolgálnak. A színek egyrészt Tara megtestesüléseinek szimbólumai, hiszen inkarnációit a hagyományos ábrázolásban a bőrének színei és jellegzetes mozdulatai alapján lehet megkülönböztetni. Másrészt a fehér kör alakú textil réseiből előbukkanó élénk színű formák túlnőnek a dekoratív funkción és sokszor nem pusztán attraktív látványként, hanem mozgó képzőművészeti kompozíciókként jelennek meg.

Az elasztikus textil mögött felsejlő test gyakran jelenik meg a színpadi előadásokban. Használata sokszor talán túlzottan is teatralitás vagy öncélú, csak a látvány érdekessége miatt, mint legkézenfekvőbb megoldás kerül színre. Ebben az előadásban azonban a téma egyértelműen engedi, sőt megkívánja ezt a tervezői megoldást, értelmezése olyan gazdag, hogy csak néhány jelenetben

marad öncélú ötlet. A figurát rejtő lepel testként, a benne megbúvó lélek jelmezeként jelenik meg. Ugyanakkor a szokatlan helyzetű vagy egymáshoz kapcsolódó testek nehezen felismerhető sziluettje lehetőséget ad amorf formák megjelenítésére is. Az előadásban a táncosok csak mint a látványt működtető eszközök jelennek meg. Munkájukat arc nélkül, alázattal végzik. Így a testek formáit úgy vesszük tudomásul, mint az órát működtető fogaskereket, ami bár szép és érdekes, akkor is figyelmen kívül tudjuk hagyni, ha kilóg a szerkezetből mert érthető, hogy alapvetően az óralapon megjelenő mozgást szolgálja. Ezért a textilekbe bújtatott táncosok sziluettjei egyrészt amorf vagy figurális formák (állatok, démonok, fantázialények) megjelenítését szolgálják, másrészt a testek felismerhetősége miatt saját magukat mint működtető szerkezeteket is leleplezik. Így a figyelmünk a képzet (az ábrázolt figura) és a valóság (a hordozó test) látványa között cirkulál. Hasonlóan, mint a bábszínházban megjelenő bábszínész, akit bár látunk, mozgásának szépsége mégis a báb megjelenítését szolgálja. Ez a módszer sokféle formában, ötletgazdag megoldásokkal jelenik meg az előadásban, mégis végül kissé ellaposodik és magától értetődő megoldásokhoz vezet.

Tara megtestesüléseinek bemutatása talán kicsit hosszadalmas, így a huszonegy kép megjelenítése nem sikerült az ötletek ismétlése nélkül. Ugyanakkor az egymást követő képek ritmustalansága (azaz monoton ritmusa) és az ismétlődő megoldások a történetmesélés egy szokatlan, az európai szerkesztéssel ellentétes

formáját mutatják. Nem a hangsúlyos-hangsúlytalan vagy rövid-hosszú egységek váltakozása adja a ritmust, minden résznek egyforma jelentősége van. Ezért hiába várjuk a megszokott bonyodalom, kibontakozás, tetőpont, végkifejlet vagy finálé elemeit, a történetek egymás után sorolva kerülnek bemutatásra, áriák nélküli, folyamatos recitativo jelleggel. Ennek analógiája a narrátor vallási szertartást idéző kántáló előadása, amelyekben az egyes történetek eseményeiről emlékeznek meg. Ezek a narrációk az adott epizódot követve, utólag hangzanak el, hogy a néző érzeteit és asszociációit a látvány és ne a verbális információ irányítsa. Az előadásmód és a monotonitás az esemény szertartás jellegét erősíti, így az alkotók egyértelmű szándéka szerint nem annyira színházi előadásnak, mint inkább egy szakrális aktusnak lehetünk tanúi.



34. Tara teknője, Élőkép Színház, 2018.

A szakralitás és a rituális elemek használatára több példát találunk a modern színház történetében. Többek közt Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Bob Wilson vagy Ariane Mnouchkine munkásságában is megjelennek a szakrális elemek vagy akár a színházi előadás rituális cselekvés szintjére emelésének szándéka. A Tara teknője alkotóinak intenciója, a témához való hozzáállása és alázatos munkája megadják a lehetőséget egyfajta szent mondanivaló megjelenítésének, azonban az átlényegülés élménye nem minden előadásban valósul meg. Ilyenkor a szereplők játsszák a szerepeket, próbálják pontosan kivitelezni a mozdulatokat, de az előadás játék marad. Talán, ha lenne mód – a keleti színházak, az említett rendezők, Sztanyiszlavszkij vagy Mejerhold nyomán – egy lényegesen hosszabb próbaidőszak megteremtésére, a mozdulatok tökéletesítésével sikerülhetne olyan koncentrációt elérni, amivel átléphetik ezt a határt, mert a Tara teknője egy olyan izgalmas színházi felvetés, ami megérdemelné, hogy megkapja a tökéletesített formáját.

7.3. Szomatikus kísérletek

A fekete doboz - *Sleeping Beauty*, MU Színház

A MU Színház *Sleeping Beauty Project* című előadásának alkotói – Vadas Zsófia Tamara táncos, Gryllus Ábris média designer, zenész és Tóth Márton Emil képzőművész – olyan Gesamtkunstwerk-előadást hoztak létre, amelyben a zene, a mozgás, a tér és az abban megjelenő tárgyak egyformán hangsúlyos szerepet kapnak. Az alkotók mozgásművészeti, fénytechnikai, képzőművészeti és akusztikus eszközökkel egy szuggesztív, a színház, a performansz és a happening határán egyensúlyozó élménycsomagot kínálnak.

Hétköznap, például szerdán, munkából igyekezve, metró, menetközben tej, kifli, aztán a színház előcsarnoka, udvara, tömeg. A zakatolásból egyszerre egy szűk folyosón találhatjuk magunkat, ami a sötétséget rejtő ajtóhoz vezet. Mintha csak beosonnánk a művészbejárón, hogy meglessük, mi van elrejtve a falak mögött. Végül egy „fekete dobozba” érkezünk, amelynek paraméterei nehezen felmérhetőek, mert a fekete mennyezet és falak előtt lógó sötét függönyök libegése, a félhomály és a váltakozó világítás azt az érzetet kelti, mintha a falak mozognának. Egy darabig széssel a kezükben tétován ácsorognak az emberek, akiknek útmutatás nélkül, maguknak kell megtalálniuk a helyüket a térben. A helyiségben nincsenek irányultságok, hangsúlyok. Nem sejthető, merre érdemes figyelni, hol várható valamilyen történés. Viszonyítási pontként csak a képlékeny falak szolgálnak. Vannak, akik szélre, a sötétebb sarkok

irányába húzódnak, jelezve, hogy inkább kívülállóként, megfigyelőként vannak jelen, mások tette (és eseményre) készen a terem közepén foglalnak helyet. A párok általában egymással szemben ülnek le, többé-kevésbé kizárva ezzel a többieket, az egyedül érkezők a terem szélére húzódnak, a fiatalok kisebb csoportjai egymás közelében, de a közönség többi tagja felé fordulva helyezkednek el. A közönség véletlenszerű elrendeződésének eredményeként mindenki mást lát, más irányból, más távolságból érzékeli az eseményeket. Az üres térben a nézők egymás nézőivé válnak, saját magukra és egymásra összpontosítanak. A megszokott kukucskáló színpad és a sötét nézőtér relációjához képest, mely lehetővé teszi, hogy a nézők csak kismértékben vegyenek tudomást egymásról, ebben az előadásban a közönség hangsúlyozottan „belelóg” a látványba. Mindenki megfigyelt és megfigyelő egyszerre. Azonban az előadás folyamán megváltozik a közönség pozíciója. A nézők nemcsak tekintetükkel követik az eseményeket, teljes testükkel, akár ülőhelyük elmozdításával is a produkció jelenetei és így egymás felé fordulnak, közelítenek egymáshoz és kapcsolatba kerülnek.

Az irreális fényeffektek és a valószínűtlen hanghatások kavalkádjába csöppenne, megnyugtató hang duruzsol, egy álomszerű világ sajátos logikáját követve, az álom és az ébrenlét határárára sodorja a nézőket. Vörös fényben „megtisztítják a jelen lévők auráját”, fuvallat csapja meg az arcokat, valami megérint, majd felnézve egy szürreális tárgy egészen közel lebeg. Ezen a ponton már mindenkinek dereng, hogy egy abszurd, egyszerre átható és röhejes szituációba

került. A hétköznapi rutinunk, elgondolásaink és kapaszkodóink a falakon kívül rekedtek, értelmetlen próbálkozás ragaszkodni a megszokott koordinátarendszerekhez, kénytelenek vagyunk inkább engedni, hogy egy képzelt világba sodorjanak az események, melyben a közös élmény közösséget teremt.²⁷¹



35. Jelenet a *Sleeping Beauty Project* című előadásból, MU Színház, 2019.

A *táncos* testközeli gesztusai, személyes megnyilvánulásai, szuggesztív mozdulatai, érintései szokatlan helyzetbe sodorják a közönséget. Zavart és izgalmat gerjesztenek. Ezt a különös állapotot a megnyugtató zene ellensúlyozza. Az eredeti környezetükből kiragadott és a hagyományos használatuktól megfosztott, átalakított,

²⁷¹ Lásd: Munch, Andreas V.: *Festivals and Wagnerism*, In: *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture*, <https://ereader.perlego.com/1/book/3828697/7>

bizarr tárgyak – mint a „drón-szobor” vagy az „auravizsgáló hajszáritó” –meghökkenítő, irracionális képekben jelennek meg. A megfoghatatlan térben, más minőségben, más jelentéstartalommal felruházva, szimbolikus értelmet nyernek. Az akusztikus, szomatikus és vizuális ingerek elcsúsztatása figyelemfelkeltő, nyugtalanító és lenyűgöző egyszerre. A szokatlan szituációk és meglepő ingerek arra készítetik a nézőket, hogy függesszék fel a hétköznapi valóságérzékelésüket és a rutinszerű megfigyelés helyett nyitottabb attitűddel közelítsék meg a körülöttük lévő közeget, melyben hol az élet pezsgését idézik a mozgó fénypontok, hol a halál és a születés kapuja tárul fel egy világító hasadékban. Vagy mégsem. Bár úgy vélhetjük, hogy a mozgás, a hang- és fényhatások az álom, a halál és az identitás témái köré fonódnak össze, a játék ezeknek a jeleknek a megfejtése nélkül is élményszerű.



36. Sleeping Beauty Project, MU Színház, 2019.

Az előadás során a nézők tudatállapota a több irányból, több érzékszervre ható ingerek hatására megváltozik, így az egyórás előadás végére kialakuló lebegő, álomszerű állapot nem elsősorban a megértésnek, inkább az érzéki ingereknek köszönhető. A *Sleeping Beauty Project* előadásával kapcsolatos impresszióink – részben a tapasztalati élményszerűségük, részben szubjektivitásuk miatt – nagyrészt kívül esnek a fogalmi gondolkodás tartományából. Így a történések átélésének folyamata a különböző érzelmek kombinációjából és a látványra, a hangokra vagy a mozgására adott, az értelem megkerülésével, közvetlenül kialakuló kinesztetikus reakciókból fakadó érzetek hullámzásából áll.



37. A *Sleeping Beauty Project* című előadás néző- és játéktere, MU Színház, 2019.

7.4. Gesamtkunstwerk

Így dunsztold a katarzist –

Artus - Goda Gábor: Minden (is)

Az Artus Stúdió *Minden (is)* című előadásával (látszólag) a lehetetlent kísérli meg; egyszerre mesélni a fönt, a lent, az érkezés és az indulás, az élet, a halál, a képzőművészet, a mozdulat, a zene kérdéseiről. Tényleg mindenről. Hogyan lehet ezt megoldani? Koncentrációval, fegyelemmel és játszi könnyedséggel.

Már maga az Artus épülete is erről a kettősségről árulkodik. Tökéletesen megtalált tér, semmi fölösleges változtatással, de mindennel, ami a működéshez kell. Mindez látszólag magától értetődően, ugyanakkor nyilvánvalóan nagyon pontosan átgondoltan. Nehéz eldönteni, hogy a hely erős atmoszférája diktálja, hogyan lehet benne művészeknek, nézőknek és az odatévedőknek is jól működni, vagy az értő térbeavatkozások hozzák létre ezt a miliót. Így az előadásra már az előcsarnokban, a büfében ráhangolódunk, mert az épület minden része egyszerre lehet találkozóhely, pihenő vagy akár játéktér is. – Ezt a társulat pontosan tudja.

A színpaddal frontálisan kialakított nézőtéren helyet foglalva még minden a megszokott módon alakul, de mikor Goda elmagyarázza, mit is fogunk itt látni – hogy lényegében a felfelé-lefelé lépcsőzészről fognak mesélni – már bizonytalan, hogy egy színpadi játék nézői leszünk vagy velünk fognak játszani. Ezután egy attraktív,

hoverboard-deszkára és tai-chi mozdulatokra koreografált, cirkuszi attrakcióba illő, erős vizualitású táncot láthatunk, ami az egyidejű előre- és hátrafelé irányuló mozgás paradoxonát oldja fel. Majd, amikor elragadtatnánk magunkat, Goda – az egyik táncoson mint élő szemléltetőeszközön – bemutatja a helyes lépcsőhasználat módját. Ez a kettősség, a patetikus képek és a derűs jelenetek hullámozása végigkíséri az előadást; megindító, felkavaró jelenetek egy kis sétával vagy egy könnyed magyarázattal lehűtve, magasztos pillanatok burleszkkal fékezve. Így a legmélyebb gondolatok, legérzelmesebb kifejezőmódok sem válnak teátrálissá, mert az előadásmód egyszerre komoly és játékos, koncentrált és fesztelen.

A tanult módon fellépcsőzünk a padlásra (nem is olyan egyszerű helyesen lépcsőzni, mint gondolnánk), ahol a közönség két oldalon ülve láthatja az önmagát hátba találó íjász megdöbbenő rövid jelenetét; a gyilkos, aki egyszerre áldozat (is) allegóriáját. Majd séta egy másik terembe, ahol négyzet alakú, vizes parkettet veszünk körbe, hogy láthassuk a táncosok testének mozgását követő letisztult fényjátékot. Mindenki ugyanazt az absztrakt mozgást nézi, mégis mindenki más nézőpontból, egy kicsit másként látja. Közben a zenekar Philipp György lenyűgöző énekével önálló koncertet ad, ami ugyanakkor alátámasztja a színpadi eseményeket.



38. Artus – Goda Gábor társulata: *Minden (is)*, Artus Stúdió, 2022.

Visszatérve az első terembe, már egy másik enteriőrbe érkezünk. Asztaloknál ülve bort iszunk, hozzá interaktív játékkal, a távolság-közelség, a koncentrált és a nyitott figyelem nehézségének megtapasztalására teszünk kísérletet. Körülöttünk az asztalokon, pódiumokon, lépcsős hokedlikén az egyik scherzót követi a másik és közben valahogy mégis rituális élménnyé válik, ahogy együtt isszuk a bort és összekapcsolódunk a távolság tartását biztosító pálcákon keresztül.

Az előadók fizikai és pszichés felkészültsége képessé teszi őket az adott pillanatban az éppen aktuális feladatra koncentrálni, precízen és könnyedén kivitelezni a mozdulatokat, tökéletes összhangban lenni egymással. Ez olyan virtuóz gyakorlatokban mutatkozik meg, mint például a *jövök-megyek játék*, melyben a szavakat különböző

ritmusban egyre gyorsabban ismételtetik, egymást visszhangozva, egyfajta sajátos polifóniává alakítva a verbális kifejezésmódot, vagy mint az éppen abban a pillanatban a lába alá épülő oszlopon felsétáló lány jelenete.



39-40. Artus – Goda Gábor társulata: *Minden (is)*, Artus Stúdió, 2022.

A különböző színpadi történetek, képzőművészeti vagy akusztikus megnyilvánulások asszociatív módon összekapcsolódnak, így egy mozdulatsorban elindított játék egy látványelemben folytatódik, amit egy dallam fejt ki vagy egy akusztikus játék sző tovább. A láblóbálás ritmusából absztrakt animáció lesz, az interaktív játék pálcái látványelemmé alakulnak, a zene hullámmása megjelenik a térben. Az előtérben gyanútlanul szemügyre vett installációk analógiái visszaköszönnék a játékban, így látens díszletelemekként,

mégis hangsúlyosan érvényesülnek. Így jön létre a különböző művészeti ágak között egy következetes és érzékeny párbeszéd. Az egymáshoz laza szálon kapcsolódó jeleneteken, zenei betéteken és képzőművészeti megnyilvánulásokon érezhető, hogy improvizációk és gyakorlatok hosszú sorával előkészített tapasztalat- és eszmecsere eredményei. Ebbe a párbeszédbe kapcsolódhatnak be a nézők, akiknek szabad utat engednek, hogy maguk alakítsák ki saját érzéseiket, saját megfajtéseiket. Így az előadás lényegében a nézőben válik teljessé.

Az alkotók tényleg a lépcsőzésről mesélnek, de nagyon komoly, nagyon felkészült, koncentrált formában. Vagyis dehogy arról. A lét legmélyebb kérdéseiről, de könnyedén, szabad asszociációkkal, derűs képekkel, tréfákkal tűzdelve.



41. Artus – Goda Gábor társulata: *Minden (is)*, Artus Stúdió, 2022.

Azt gondolnánk, hogy a katarzist nem lehet tartósítani és a polcra leemelve, bármikor kikanalazni, mint ahogy az üvegbe zárt lekvár télig friss marad. Mégis úgy tűnik, hogy az Artus tudja a receptet, hogyan lehet megtalálni a megfelelő egyensúlyt a színpadi hatás és az elidegenítés között, hogyan lehet a közönséget úgy vezetni és együtt játszani vele, hogy sírjunk, nevéssünk és együtt legyünk, minden alkalommal, biztosan. Azonban szó sincs róla, nem „konzerv előadást” látunk, aminek minden eleme annyira begyakorolt, hogy mint egy film bármikor lejátszható. Ez nagyon kockázatos lenne, hiszen könnyen kiüresedhetnének, esetleg nevetségessé válhatnának a megrendítő jelenetek. Nem magát az előadást, hanem az ihletett állapot, a koncentráció és a jelenlét élményét tudják megidézni és megkínálni vele a közönséget is.

7.5. Talált terek

Sorsturizmus – Promenád,

Artus – Kortárs Művészeti Stúdió

Buszra szállunk, mint minden nap. Csak most kevésbé fásultan, mert ahogyan azt a fülünkbe duruzsolja egy vidám reklám, ma ez valami más. Ez a *Promenád, a Városi sorsturizmus*. Ugyanolyan, mint máskor, csak most nem pusztán közlekedünk, ma élményt is kapunk a pénzünkért. Belekukkanthatunk mások életébe, kilehetjük meghatóan szép, esendő és gyarló pillanataikat. A Wekerle telep kisvárosias utcáin pöfögő buszból kitekintve láthatjuk a járdákon feltűnő emberek életének mozzanatait és meghallhatjuk a terek rejtett zugaiban felsejlő gondolataikat. Az utca emberei egy lépéssel közelebb engednek magukhoz, hogy ha akarjuk kitalálhassuk a pillanatokra feltűnő mozdulatok és szituációk mögött rejlő sorsokat.



42. Artus Sudió-Stereo Akt: *PROMENÁD – Városi sorsturizmus*, 2013.

Persze „színház az egész világ és színész benne minden férfi és nő...” de itt és most tényleg, nem csak közhelyként odadobva. A látottak elbizonytalanítanak, kik a játszó és kik a beavatatlanok, mi a színház és mi a valóság. (Még az előadás kisebb bakijai is lehet, hogy csak ezt az elbizonytalanítást szolgálják, nem tudhatjuk, hogy tényleg véletlen technikai problémát kell éppen kiküszöbölni vagy megtervezett része ez is a játéknak, mert elvesztettük a megszokott színházi kapaszkodóinkat, ami alapján megítéljük a színpadi látvány, a rendezés vagy a színészi játék színvonalát.) A legszebb pillanatokban a színészeknek sikerül annyira civilnek maradni, hogy még akkor sem teljesen biztos, hogy nem egy odavetődött karaktert figyelünk meg, mikor tudjuk, hogy az mégsem lehet véletlen, hogy már harmadjára kerül a szemünk elé egy-egy csendes, de sokatmondó szituációban. Vajon a délutáni kocogók közül ki az, akit még egyszer láthatunk, hogy az elkapott pillanataiból megismerjük egy rövid történetét? És az utcán vajúdó nő vajon tényleg segítségre szorul, vagy ez is csak a játék része? Persze, persze a játék része, hiszen csak azért tömött kispárnát a hasába, mert így senki nem gyanakszik rá, hogy valójában hobbi-zsebtolvaj. De ez már a játékon belüli játék, a szerepen játszott szerep. Ugyanakkor a fájdalmait látva, segítségére siető készséges család a saját szerepeit már valószínűleg a hétköznapi életben játssza.

A színész és a néző viszonyának újszerű meghatározását szolgáló játéktér kialakításával már olyan emblemikus rendezők is

kísérleteztek, mint Grotowski vagy Max Reinhardt. Sőt a közönséget meghatározott helyszínekhez utaztatott előadásokra is több példát találhatunk, mint a nagyváradi Szigligeti Színház *Európa* című előadása, a Kunstfest Weimar, a JenaKultur és a weimari Bauhaus Egyetem *Bewegtes Land* című performansa vagy Wolf Vostell és az Ulmi Színházi Társulat *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* című produkciója. Mégis a Wekerle házai, kisutcai, repedezett járdái és lakói egyedi, sajátosan magyar ízt adnak ennek az előadásformának. Azt az érzést keltik, hogy ez a történet a miénk is, ismerősek ezek a helyek, helyzetek és emberek, lehetnének a saját sorsunk részei, építőkövei is. A sarkon kifejezéstelen tekintettel ácsorgó lány akár minden nap ott lehetne, anélkül, hogy bárki észrevenné, nem tudva egyszerűségében is szép történetéről. Ismerjük ezeket az embereket, nap mint nap találkozunk velük, csak elsuhannak mellettünk és nem látjuk a sorsok játékait, összeszövődését, és véletlen találkozásait. A *Promenádban* ezek a találkozások több szinten is megtörténnek. A laza szálon futó, asszociációkkal és vidám, olykor elidegenítő reklámmal és zenével átszótt cselekményben az utca embere – bár nem tudja, hogy figyelik és egy játék részese – akaratlanul is részt vesz. Csodálkozik, megbotránkozik, segít vagy meghatódik. És nekünk, a beavatottaknak – akiknek tudnunk kellene, hogy ez csak játék – összerosódik a realitás és a színház és egyszer csak megértjük, mindenki játszik. Vagy senki sem. Csak teszi a dolgát, megéli az érzéseit, vagy csak sodródik a körülötte lévő világban. Ahogyan a szereplők listája a látóhatár széléig bővíthető, ugyanúgy a „színházi

látvány” határai is meghatározhatatlanok. A „díszlet” talán csak a busz, ami pontos mása egy hétköznapi járműnek. Ebben a „díszletben” néha a szereplők is megjelennek, bár nem tudhatjuk, melyikük az. Színész-e az, aki lekéste az előadáskezdést és később csatlakozik be felháborodottan és biztosan a játék része-e, hogy az idegenvezető – akiről már első látásra tudjuk, hogy ez tőle bármikor kitelik – lemarad és inkább randira megy, mint hogy minket kalauzolna ezen a nehezen megfeythető utazáson. Az események kigördülnek a színházból a buszra, majd az utcára, sőt tovább, mert mikor már hivatalosan is véget ért az utazás, még mindig lessük az embereket és a történeteiket.

Az az benyomásunk támad, mintha mindannyiunk élete ugyanazoknak az érzéseknek, élményeknek, szükségleteknek és készítetéseknek az elegye lenne. Végül egyértelművé válik; a jelmezek és a szerepek felcserélhetők, bárki lehet hősszerelmes, mindenes szaki, megcsalt csaló, vagy börtönviselt álmodozó. Ez csak a sorstól és az adott jelmeztől függ. A jelmezek és a karakterek cseréje finoman idézi Pálfy György *Final cut* filmjét. A szereplők felcserélhetők, de a történet ugyanaz. A történetek közhelyesek, talán felszínesek vagy giccsesek (éppúgy, mint az életben), de a színészi játék szabadsága, az önirónia és az improvizálható helyzetek játékosága furcsa módon hitelessé teszik a jeleneteket. Az Artus Stúdió Promenádjja egy meglepő, izgalmas és érzékeny attrakció. Valami olyasmi, mint az élet.

8. Konklúziók

A látványtervezés mint autonóm képzőművészeti alkotótevékenység viszonylag újkeletű, ezért meghatározása és határai képlékenyek. Az általánosan érvényes formáitól és módszereitől eltérő lehetőségek feltérképezése a műfaj gazdagítására tett kísérlet. Az egyik ilyen lehetőség a színpadi akció és a tér, valamint a színpadi- és a képzőművészeti performativitás összekapcsolódásából adódik.

A kortárs színházi törekvésekben megfigyelhető egyfajta demokratizálódási folyamat, amely az irodalmi és a rendezői színházhoz képest több teret enged az alkotók önálló elképzeléseinek. Ezzel összefüggésben az alkotómunka végeredménye mellett annak módszere is egyre nagyobb hangsúlyt kap. Ennek a folyamatnak a kiindulópontja a színpadon megjelenő test jelentésének változása és ebből adódóan a színházi szerepkörök újradefiniálásának igénye.

Artaud színházelméleti írásaiból kiindulva, a témával kapcsolatos irodalom (ezen belül elsősorban Erika Fisher-Lichte, P. Müller Péter, Hans-Thies Lehmann, Vermes Katalin, Peter Brook írásai) és kortárs előadások elemzése alapján arra a megállapításra jutottam, hogy a színházi előadás fogalmának változásával a színházi alkotók attitűdje is változott. A színházi előadás elsődleges célja a történetmesélés helyett mindinkább a színész-performer „jelenlét élményének” és a színpadi alkotómunkájának nyíltszíni megmutatása, valamint az előadó és a néző kapcsolatának meghatározása felé tolódott. Ezzel összefüggésben a játéktér a

dekoratív, helyszínjelölő vagy jelképteremtő látvány létrehozása helyett elsősorban a szituációk megteremtésének lehetőségét szolgálja.

A színházművészet és a performanszművészet határainak átjárhatósága nagyobb teret enged a képzőművészeti konceptuális gondolkodásmódnak is. A színház és a képzőművészet határterületén létrejövő alkotások megkérdőjelezzik a hagyományos színházi értékítélet jogosultságát. A színházra vagy a képzőművészetre vonatkozó befogadói attitűd vagy az elemzési módszerek, kritikai elvárások felfüggesztődnek.²⁷² Ezért a közönség szerepe is átalakul, a nézők a hűvös szemlélődés, a látottak intellektuális értelmezése helyett az esemény tanúiként, résztvevőiként aktív és felelős szerepben tűnnek fel. Az alkotók partnerként kezelik, közelebb engedik őket, látni engedik az alkotás folyamatát, nyílt színen felvállalják annak esetlegességeit és kockázatát.

A színpadi improvizáció az irodalmi vagy a rendezői színház próbafolyamatához képest másfajta felkészülést igényel. A produkció résztvevői nem gyakorolják be a szerepüket, a szövegüket vagy mozgásukat, hanem felméri és kipróbálja az adott témához kapcsolódó verbális, akusztikus vagy vizuális kifejezések skáláját, hogy azokból az adott helyzetben rögtönözve, felismerjék és használni tudják a legjobban alkalmazhatókat. Ez a módszer fokozott színpadi jelenlétet és koncentrációt igényel, ugyanakkor izgalmas,

²⁷² Lásd: Huber Beáta: *Függő játék* In: Imre Zoltán (szerk.) *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008. 369.o.

innovatív megoldások lehetőségeit rejti magában. Azonban a kőszínházi próbaidőszak 6-8 hetes időtartamához képest az improvizációra való felkészülés lényegesen több időt vesz igénybe, a tervezői munka is szerteágazóbb és hosszadalmasabb. A felkészülés folyamatának kísérleti megoldásai sokszor anyagi következményekkel is járó zsákutcákba vezetnek, a bevált módszerek elhagyása pedig fokozza a produkció kudarcának kockázatát. Ezért a hagyományos színházi előadásokban az ilyen jellegű munkamódszer inkább a próbákra korlátozva, vagy csak nyomokban jelenik meg. Ugyanakkor a kísérleti előadások szűkösebb gazdasági háttere serkenti a konceptuális gondolkodást és elősegítheti a kreatív megoldásokat.

A színházi Gesamtkunstwerk kötöttsége, miszerint a különböző műfajok képviselői egy adott színpadi műből vagy irodalmi, illetve zenei témából kiindulva, egymáshoz alkalmazkodva működnek, speciális potenciált is jelent. A látványtervezés művészetének egyik kevésbé kiaknázott lehetőségét a színházi alkotók közös, interartistikus, improvizatív munkája nyújthatja. A színházi tevékenység az előadás dramaturgiai alapja, azaz egy meghatározott téma köré szerveződik, az alkotók ennek felvetéseit, problémáit járják körül, bontják ki és értelmezik. A kollaboratív alkotófolyamatban az egyes művészeti ágak képviselői kölcsönösen inspirálják egymást, közvetlen párbeszéd alakul ki közöttük, munkájuk összefonódik.

A jazz-zenében vagy a táncművészetben alkalmazott kontakt improvizáció technikáját az irodalmi, zenei, tánc- és előadóművészi, illetve képzőművészeti műfajokra kiterjesztve kialakítható egy olyan munkamódszer, amely lehetővé teszi, hogy egy verbális kifejezésre vizuális gesztus reflektáljon vagy egy táncmozdulat akusztikus jellel is kifejezésre juthasson. Ehhez azonban az szükséges, hogy a résztvevők ismerjék a különböző színpadi kifejezésmódokat, egyaránt tudják értelmezni és a saját művészi nyelvükre fordítani a zenei, tánc- vagy képzőművészeti jeleket is. Ennek a módszernek feltétele egy olyan szerteágazó, összművészeti képzés, mely a látványtervezésre vonatkoztatva a művészetelméleti tudáson és képzőművészeti tapasztalaton túl, az irodalmi, zenei és mozgásművészeti ismeretek elsajátítását és gyakorlati alkalmazását is jelenti. Az arány, a ritmus, a kompozíció, a forma és a struktúra elemzésével párhuzamokat lehet vonni a különböző művészeti ágak alkotásai között, a színesztéziás képzettársítások pedig interartisztikus analógiák kialakítását teszik lehetővé. Ugyanakkor a szemléletmódok különbségei megtermékenyítően hathatnak a különböző műfajokra. A színházi Gesamtkunstwerkben vállalt szerepek felcserélése segítheti a produkció hiteles formájának, nyelvezetének a megtalálását. A művészeti ágak határainak átlépésével elkerülhető a gondolatok direkt kijelentésekben, meghatározott sémákban való kifejezése.²⁷³ A

²⁷³ Lásd: Kiss Endre: *Stendhal hallgatja a Carment, A művészet szisztematikus helye Friedrich Nietzsche érett filozófiájában*, <https://epa.oszk.hu/00100/00186/00011/3kisendr0212.html>

zenében megjelenhet a festői szemléletmód (például Wagnernél)²⁷⁴ és a képzőművészetben a zenei elvek (például Paul Kleenél)²⁷⁵ is érvényesülhetnek.

Így jöhet létre a színházi Gesamtkunstwerk egy folyamatos mozgásban lévő változata, amiben az egyes szereplők állandó interakcióban vannak egymással és műfaji határok nélkül inspirálják egymást. Ehhez nem szükséges, hogy minden résztvevő birtokolja a különböző műfajok kifejezőeszközeit, csupán értelmezniük kell egymás megnyilvánulásait és saját műfajuk lehetőségein belül reagálniuk rá. A Gesamtkunstwerk speciális munkamódszere és a különböző művészeti ágazatok kölcsönhatása átjárást biztosít a művészeti ágak között és a színházon kívüli alkotókat is inspirálhatja.²⁷⁶

²⁷⁴ Lásd: Kérchy Vera: „A művészet igaz, az igazság viszont megöli önmagát” In: Imre Zoltán (szerk.) *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008. 309.o.

²⁷⁵ Lásd: Hajo Duchting: *Paul Klee: Painting Music*, Prestel Publishing, München, 2002.

²⁷⁶ Lásd: Csutak: i. m, 9.o.

Mellékletek

1.1. melléklet – Riportok, beszélgetések

Riport **Tóth Márton Emil** szobrászművész, látványtervezővel:

1. A nem helyszínjelölő vagy vizuális keretet biztosító színpadi látvány milyen változataira van igény a kortárs színházi gyakorlatban?

Tóth M. E.:

- Úgy látom, a közönség (legalábbis a budapesti közönség) sokféle új kezdeményezésre nyitott. Mivel én nem dolgoztam hagyományos értelemben vett kőszínházi tervezőként, nincs összehasonlítási alapom, de azokat a produciókat, amikben én közreműködtem – noha úgy gondolom nem szokványos előadások voltak, nem egészen szokványos látványelemekkel – jól vette a közönség.
2. Lehetséges-e, hogy a tervező „csak” együtt gondolkodóként vegyen részt a próbakezdés előtti munkákban és feladata nem a helyszín illusztrálására vagy a történettel összefüggő vizuális jelképek létrehozására irányul, hanem a színpadi játék lehetőségeinek megteremtésére?

Tóth M. E.:

- Mi a *Sleeping Beauty Project*ben Vadas Zsófiával és Gryllus Ábrissal tulajdonképpen teljes együttműködésben dolgoztunk, nem kötöttek a színházi szerepek, feladatkörök. Így nekem is elsősorban az „együtt gondolkodás” volt a feladatom. Ugyanakkor mivel én tudom jobban, hogy például milyen kelléket hol lehet beszerezni, természetesen ezeket én oldottam meg.

- 3. Elképzelhető-e, hogy a színpadi látvány nem, vagy nem teljes egészében egy kész, zárt mű, hanem a színpadi akció közben alakul ki a végleges formája?

Tóth M. E.:

- Igen, szerintem az előadás és a látvány többé-kevésbé minden esetben képlékeny kicsit. A *Nibiru*²⁷⁷ előadásain például az adott csoportoktól függően mindig más díszlet alakult ki a közönség előtt. A produkció tematikája és eszközei adottak, de a végleges formája a résztvevők ötleteiből jön létre.

²⁷⁷ A *Nibiru 1-2-3* Vadas Zsófia Tamara táncos-koreográfus, Gryllus Ábris médiaművész és Tóth Márton Emil képzőművész gyerekekkel közösen létrehozott és bemutatott előadásai, melyek egy-egy 10-18 év közötti lányoknak tartott workshopra épültek.

4. Szükséges-e és ha igen, beépíthető-e egy próbafolyamatba a képzőművész-performerek előadói technikáinak és felkészülési módszereinek megismerése, gyakorlása?

Tóth M. E.:

- Én úgy látom, nincs választóvonal a színház és a performansz között. A *Nibiru* egy hosszú workshop folyamat, aminek az eredménye az előadás és ez alapján egy installáció megalkotása, melyben például a *Niburu 3*-ban Vadas Zsófia végül bemutatott egy performanszot is. Tehát a munkafolyamat lényegében egy kötetlen kollektív kísérlet volt, teljesen szabad átjárással a különböző műfajok között. Így ennek az interdiszciplináris alkotófolyamatnak a végeredménye is nehezen meghatározható, valahol a színház és a képzőművészet között lévő előadóművészeti produkció lett.

5. Megjelenhet-e a színpadi improvizáció a látványtervezésben is? Elképzelhető-e, hogy a színészi, zenei vagy táncimprovizációhoz hasonlóan (és azzal összefüggésben) a látvány sem egy kész mű bemutatását jelenti, hanem a közönség szeme láttára létrejövő művet?

Tóth M. E.:

- Nem minden esetben. Képzőművészként számomra fontosak a tárgyak, szeretek sokáig dolgozni az alkotásaimon. Ez egy

magányos tárgyalkotó munka. A színház viszont kilépés ebből a világból. Inspirációs közeg, ahol egyrészt természetesen szükség van előre meghatározott, tervezett vagy talált tárgyakra, másrészt dolgozhatunk úgy is, hogy a már összegyűjtött jelmez- vagy kelléktárunkból spontán válogatják ki kifejezőeszközeiket a produkció résztvevői. Így a felkészülés és az előadás is egy képlékeny, kevésbé meghatározott kimenetelű folyamat lehet, ami teret enged az improvizációnak, így a látványban megjelenő képzőművészeti improvizációnak is.

Riport **Matyi Ágota** díszlet- jelmez- és bábtervezővel:

1. A nem helyszínjelölő vagy vizuális keretet biztosító színpadi látvány milyen változataira van igény a kortárs színházi gyakorlatban?

Matyi Á.:

- Ha a tervező olyan teret hoz létre, ami valamilyen speciális helyzetbe kényszeríti a színészeket, egyfajta koncentrációt megváltozott viselkedés- vagy mozgásformát vált ki belőlük. Valami hasonlóval kísérleteztünk a dunaújvárosi Bartók Kamaraszínházban, August Strindberg: *Társak* című darabja kapcsán. A tervek szerint a színészeknek kifeszített gumikötelek között kell mozogni. Tehát a díszlet vagy a jelmez ilyen esetben nem a konkrét vizuális megjelenése

miatt érdekes, hanem a téralakítástól, ami a színészeket speciális mozgásformákra ösztönzi.

-

2. Lehetséges-e, hogy a tervező „csak” együtt-gondolkodóként vegyen részt a próbakezdés előtti munkákban és feladata nem a helyszín illusztrálására vagy a történettel összefüggő vizuális jelképek létrehozására irányul, hanem a színpadi játék lehetőségeinek megteremtésére?

Matyi Á.:

- A bábszínházi tervezéseim során sokszor találkoztam azzal a problémával, hogy a színészek a próbafolyamat során szeretnének változtatni a bábokon vagy a díszleten, de az ilyenkor már nehezen megoldható és nagyon költséges is. Az ideális (mint *János Vitéz* jelmezeinek tervezésekor, Veszprém, 2006. december 2.) az lenne, ha a próbák alatt a spontán, keresgélő színészi játékból apránként alakulnának ki a bábok ötletei. Másrészt viszont a színészek kezébe mégis kell valamilyen eszközt adni, amivel el tudják kezdeni a játékot. A bábokat viszont nem lehet újra meg újra legyártani, így egyfajta patthelyzet alakul ki. A tervező kénytelen a színészek bevonása nélkül, a rendezővel konzultálva megtervezni és kiviteleztetni a bábokat, amit a színészek így készen kapnak meg és alkalmazkodniuk kell hozzájuk. Ezzel együtt a bábszínház (talán pont azért, mert

szűkösebb keretek között dolgozik) még mindig több teret biztosít a kísérletezésnek, mint a nagyszínházi produkciók.

3. Elképzelhető-e, hogy a színpadi látvány nem, vagy nem teljes egészében egy kész, zárt mű, hanem a színpadi akció közben alakul ki a végleges formája?

Matyi Á.:

- Részben igen, de a bábszínház esetében a látvány inkább egyfajta gépezetként működik, ami tervezetten, de folyamatosan átalakul.
4. Szükséges-e és ha igen, beépíthető-e egy próbafolyamatba a képzőművész-performerek előadói technikáinak és felkészülési módszereinek megismerése, gyakorlása?

Matyi Á.:

- Tapasztalatom szerint nem csak a színészek, hanem a rendezők képzőművészeti és művészettörténeti tájékozottsága sem mindig hiánytalan. Ezért jó néven veszik, sőt el is várják a tervezőktől, hogy a színházi Gesamtkunstwerk vizuális részét széleskörűen képviseljék. A problémát az jelenti, hogy gyakran a Képzőművészeti Egyetemen végzett látványtervezők is csak kis mértékben, vagy egyáltalán nincsenek otthon olyan avantgárd vagy kortárs műfajok gyakorlatában, mint például a

performanszok, a body art vagy az akcióművészet, így nem is tudnak ezekben gyakorlati segítséget adni.

5. Megjelenhet-e a színpadi improvizáció a látványtervezésben is? Elképzelhető-e, hogy a színészi, zenei vagy táncimprovizációhoz hasonlóan (és azzal összefüggésben) a látvány sem egy kész mű bemutatását jelenti, hanem a közönség szeme láttára létrejövő művet?

Matyi Á.:

- Van erre példa. Bár nálunk általában kész bábokkal érkeznek a színészek a színpadra, a bábjáték kötetlenebb műfaj, mint a kőszínházi előadások, így sokféle improvizációs lehetőséget rejt magában. Lázár Helga például a bábót mint állandó változásban lévő partnert írja le, ami ezért alkalmas akár a képzőművészeti improvizációra is.

Riport **Árvai György** díszlet- és jelmeztervezővel, a Természetes Vészek Kollektíva alapítójával:

1. A nem helyszínjelölő vagy vizuális keretet biztosító színpadi látvány milyen változataira van igény a kortárs színházi gyakorlatban?

Árva Gy.:

- A kortárs színpadi látvány erős vizualitása már nem elsősorban a helyszín jelölését szolgálja. Legalábbis gyakran nem. A színpadi díszlet lehet egy jelkép, ami segíti a rendezői interpretáció megértését, vagy lehet egy absztrakt tér, ami a darab hangulatát sugallja. Közös produkcióinkban Szűcs Edit ruhái kifejezetten vizuális benyomásokat keltő, absztrakt, mozgó szobrokként vannak a színpadon. A történeteket nem szavakkal fejezik ki, hanem hangulatokkal, formai játékokkal sugallják. Bár divatszínházként emlegetik, ezek az előadások (ti. a *Test-szövet*, a *Pára-tok*, *Por-hüvely* és a *Bőr-hártya* című produkciók) nehezen szoríthatók be valamilyen színházi műfaj keretei közzé. Itt a mozgás, a zene, az installáció és a ruhák szoros egységet alkotnak.
2. Lehetséges-e, hogy a tervező „csak” együtt-gondolkodóként vegyen részt a próbakezdés előtti munkákban és feladata nem a helyszín illusztrálására vagy a történettel összefüggő

vizuális jelképek létrehozására irányul, hanem a színpadi játék lehetőségeinek megteremtésére?

Árvai Gy.:

- Ez alapvetően a produkció jellegétől függ. Amikor kőszínházban dolgozom, a rendezővel egyeztetek, aztán gyorsan papírra vetem a vízióimat. Ilyenkor a rendező elképzelése és a közösen kialakított benyomások alapján kezdek el dolgozni. A szöveg részletei nem igazán érdekelnek, a színészekkel nem nagyon találkozom. Ez egy magányos képzőművészeti – ha úgy tetszik tárgyalgató – folyamat. Viszont a TVK az teljesen más. Sosem akartam előtérbe kerülni vagy utasítgatni a többieket. Bozsik Yvette, Szűcs Edit, Imre Zoltán vagy Góbi Rita egyenrangú alkotótársaim voltak. Lehet, hogy az ötlet, az első vízió az enyém volt, de én ezeknek az előadásoknak (például, a *„62 nap” – halál útinapló*, az *IPSUM*, az *Angyaltár 2.0*, az *Oidipusz karantén*, vagy a *Végtelenbe zárva*) a próbáit mindig közös alkotómunkának éltem meg. Így értelmezhetjük úgy, hogy a produkció minden résztvevője együtt gondolkodott, együtt mozgott a próbafolyamat alatt és a tér kialakítása az elsősorban a leghasználhatóbb játéktér megteremtését jelentette.

3. Elképzelhető-e, hogy a színpadi látvány nem, vagy nem teljes egészében egy kész, zárt mű, hanem a színpadi akció közben alakul ki a végleges formája?

Árvai Gy.:

- Igen, erre azért van példa, hiszen egy kész díszlet is átalakul az előadás során. Akár úgy, hogy például csak arrébb tolnak egy széket vagy feldöntenek egy díszletfalat.

- Úgy értem, lehet-e az emberi test és annak mozgása is képzőművészeti eszköz a színpadon, amivel mintegy kellékként, szoros összefüggésben jön létre a látvány?

Árvai Gy.:

- Ez lehetséges, de szerintem a tervezőnek és a rendezőnek ezt előre és nagyon pontosan ki kell találnia, mivel/kivel mi fog történni a színpadon, így a színpadi mozgás következtében létrejövő változás csak a koreográfia és nem valamilyen színpadi alkotómunka eredménye.
4. Szükséges-e és ha igen, beépíthető-e egy próbafolyamatba a képzőművész-performerek előadói technikáinak és felkészülési módszereinek megismerése, gyakorlása?

Árvai Gy.:

- Igen, a TVK előadásai lényegében valahol a színház és a performansz között mozognak. Tervezői szempontból ilyenkor az akció erősebben meghatározza a teret és fordítva, a mozgást behatárolja (mint például a „62 nap” – *halál útinapló* plexidoboza) a tervező elképzelése. A különbség elsősorban mégis inkább abból adódik, mennyire ragaszkodunk a verbalitáshoz; az előadás alapvetően egy szöveg reprezentációja vagy csak inspirációként használjuk, esetleg egyáltalán nincs ilyen aspektusa az előadásnak, inkább vizuális (és akusztikus) eszközökkel hat.

5. Megjelenhet-e a színpadi improvizáció a látványtervezésben is? Elképzelhető-e, hogy a színészi, zenei vagy táncimprovizációhoz hasonlóan (és azzal összefüggésben) a látvány sem egy kész mű bemutatását jelenti, hanem a közönség szeme láttára létrejövő művet?

Árvai Gy.:

- Ezt – mint az előbb mondtam – előre eltervezetten egy megadott koreográfia mentén tudom elképzelni, valamilyen nyílt színi gesztusfestészetként vagy képzőművészeti improvizációként kevésbé. Ugyanakkor nagyon fontosnak tartom, hogy a színházi előadások akár ilyen értelemben is feszegessék a műfaj határait vagy szándékosan áthágyják a

szabályokat, mert úgy gondolom, fejlődni csak az új utak keresésével lehet, a megszokott sémák ismételtetésével, a komfortzónában maradván nem.

Riport **Goda Gábor** rendező, koreográfussal, az Artus – Goda Gábor társulata és az Artus Kortárs Művészeti Stúdió alapítójával, művészeti vezetőjével:

1. A nem helyszínjelölő vagy vizuális keretet biztosító színpadi látvány milyen változataira van igény a kortárs színházi gyakorlatban?

Goda G.:

- Mindenféle változatára lehet igény. A látvány önmagában, helyszínként vagy jelképként nem működik, csak akkor, ha a játékhoz, az eseményhez kapcsolódva, azzal együtt mutatkozik meg. Ha ez nem így lenne, a tér öncélú és érthetetlen lenne.
2. Lehetséges-e, hogy a tervező „csak” együtt gondolkodóként vegyen részt a próbakezdés előtti munkákban és feladata nem a helyszín illusztrálására vagy a történettel összefüggő vizuális jelképek létrehozására irányul, hanem a színpadi játék lehetőségeinek megteremtésére?

Goda G.:

- Azt hiszem, csak ez lehetséges. Nálunk minden előadás a társulat együtt-gondolkodása közben jön létre. Sokszor a táncosok mozgása beindít egy asszociációs sort, amiről a videótechnikusnak eszébe jut valami, dolgozik rajta, megmutatja, aztán együtt döntünk, hogy ez hogyan befolyásolja a jelenetet. Persze közben mindenféle jelkép is lesz ezekből a képekből, de ezek nem direkt előre kigondoltan, hanem menet közben alakulnak ki, sokszor mi is csak utólag látjuk meg a többletjelentésüket.
3. Elképzelhető-e, hogy a színpadi látvány nem, vagy nem teljes egészében egy kész, zárt mű, hanem a színpadi akció közben alakul ki a végleges formája?

Goda G.:

- Igen, emiatt ez abszolút elképzelhető. A jó látvány mindig a színpadi játékkal való párbeszéd, a közös gondolkodás eredménye. Lehet persze egy víziónk arról, hogy egy-egy kép milyen lesz, de ez képlékeny. A próbák alatt teljesen megváltozhat.
4. Szükséges-e és ha igen, beépíthető-e egy próbafolyamatba a képzőművész-performerek előadói technikáinak és felkészülési módszereinek megismerése, gyakorlása?

Goda G.:

- Nálunk a képzőművészeti gondolkodásmódot a fény-, a tér- és a jelmeztervező mellett a kreatív technikát, az animációkat, videókat alkotó tagok képviselik. Ők gyakran részt vesznek a próbákon, de a mozgásforma a táncra épül, ehhez kapcsolódnak a vizuális ötletek. Viszont egy másfajta munkamódszernél elképzelhető, hogy az eseményművészetek inspirálják a próbákat vagy az előadást.
5. Megjelenhet-e a színpadi improvizáció a látványtervezésben is? Elképzelhető-e, hogy a színészi, zenei vagy táncimprovizációhoz hasonlóan (és azzal összefüggésben) a látvány sem egy kész mű bemutatását jelenti, hanem a közönség szeme láttára létrejövő művet?

Goda G.:

- Nálunk ez nem így működik. A felkészülési időszakban sok improvizáció, kísérletezés során jutunk el a megoldásokhoz. Amikor viszont érezzük, hogy megvan, sikerült megfelelő formában kifejeznünk a mondandónkat, van súlya a játéknak, akkor már nem változtatunk rajta. Ez nem jelenti azt, hogy minden előadás egyforma; nem mechanikusan mutatjuk be a gyakorlatokat, de nem lehet parttalanul improvizálni. Kell lennie egy kialakított rendnek vagy szerkezetnek amire minden előadás épül. Másként kaotikussá válna a dolog. Ezért

a képzőművészeti improvizáció is csak adott keretek között, meghatározott helyzetekben jelenhet meg. Például a *Minden (is)*-ben a pálcákból szőtt fal egy előre kitalált motívum. Tudjuk, hogy miből, hogyan és hol csináljuk meg, azonban a végső formája minden előadásnál más.

Beszélgetés a kutatás témájának ismeretében Simon Andreával (rendezőasszisztens, rendező, világítástervező, világosító, a Ludwig Múzeum Nemzetközi Kapcsolatok Osztályának vezetője), Szabó Mátéval (színész, rendező, a Miskolci Nemzeti Színház művészeti vezetője), és Papp Janóval (szabadúszó jelmeztervező).

- Mennyiben más az ideális tervezői attitűd és munkafolyamat az irodalmi színház (prózai előadás) a zene és az opera tervezésekor? A gyakorlatban mennyire elfogadható, ha a tervező „csak” együtt-gondolkodóként vesz részt a próbakezdés előtti munkákban és valóságos feladata nem a helyszín illusztrálására irányul vagy a történettel összefüggő vizuális jelképek létrehozására, hanem a színpadi játék lehetőségeinek megteremtésére. Vagyis nem tárgyalkotásra és díszletgyártásra – mondjuk egy vörös fal legyártására – hanem csak a színpadi szituációk megjelenítésének pontosan megtalált, közvetlen eszközeire. A példa értelmében, esetleg csak egy vödör piros festék bekészítésére.

Szabó M.:

- Ez elvileg lehetséges és kisebb-nagyobb mértékben van is rá példa az előadásokban, sőt a rendezőknek van is igénye a tervezővel/dramaturggal való együtt gondolkodásra, de általában a vizuális improvizációkra a próbafolyamat alatt már csak kevés lehetőség van, Nem csak a gyártási folyamat nehézkessége, hanem a próbafolyamat rövid ideje miatt is. Nem véletlen, hogy akik ezt megtehetik (például Mnouchkine) lényegesen hosszabb próbaidőszakot engedhetnek meg maguknak, mint ami a magyarországi kőszínházban általánosnak (6-8 hét) mondható. Ezért a színészeknek a próbák alatt kapaszkodókat kell adni (például már kész térbeli helyzeteket) és nem szabad őket túlzott bizonytalanságban tartani. Másrészt ez a tervezőtől (és a műszaktól) is sokkal nagyobb energiabefektetést igényel, hiszen az egész próbafolyamat alatt jelen kell lennie, hogy azonnal tudjon reagálni a felmerülő igényekre vagy problémákra. Vannak azért olyan példák is, mint a közös produkciónk. (Brian Friel: Pogánytánc, Szolnok, 2005. január 11.)

Simon A.:

- Szerintem nagyon fontos tisztázni, pontosan mit értünk színház, színpad, színészi játék és előadás alatt és főleg azt, hogy milyen műfajról beszélünk. Nem feltétlenül baj, ha a

tervező egy musical vagy egy opera esetében „statikus” esztétizáló vagy jelképteremtő látványt alkot. A látvány ilyenkor a rendezői koncepcióhoz alkalmazkodva, alkalmazott műfajként jelenik meg. Fontos, hogy működőképes legyen és a színészek be tudják lakni. Ehhez elengedhetetlen, hogy minél hamarabb bekerüljön a játéktérbe és utána már csak kisebb változtatások legyenek. Ettől függetlenül minden próbafolyamatnak van olyan része, amikor a rendező, a tervező, a dramaturg és később a színészek is együtt gondolkodnak. Ez az időszak pont azért inspiráló, mert még sok az eldöntetlen kérdés, sokféle játékra, improvizációra van lehetőség. Szerintem a színházi produkcióknak csak egy nagyon kicsi szelete az, ami megengedi, hogy a színészi játék és a látványelemek (itt elsősorban kellékekre gondolok) is improvizatív módon alakuljanak ki.

Papp J.:

- Én minden tervezésnél együtt működök a színészekkel, próbálom megérteni a szerepükkel kapcsolatos érzéseiket, jelmezre fordítani sokszor intuitív gondolataikat. Ezért a tervfogadáson bemutatott rajzok csak irányadó elképzelések, a próbafolyamat alatt alakulnak ki a végleges formák. Ez akkor tud jól működni, ha ismerjük egymást a színészekkel és a varrodával bízunk egymásban, rugalmasak és kompromisszumkészek vagyunk. Akkor

sokáig meg lehet tartani a gondolkodás-tervezés-kivitelezés flexibilitását. Egyébként általában akkor sikerülnek a legjobban a jelmezek, ha zsigerből, ösztönösen ráérezek a megoldásokra, vagyis a tervezői munkát egyáltalán nem merev folyamatnak látom. A tervezői rugalmasságról és szervezhetőségéről csak annyit, hogy nekem évek óta – mint a GPS-nek – az „újra-tervezés” a jelszavam.

- A látvány helyszínmegjelölő, illusztratív és jelképteremtő funkcióin túl, milyen más lehetőségeit látjátok a képző és a színházművészet találkozásának? A nem helyszínjelölő vagy vizuális keretet biztosító színházi vizualitás milyen változataira van igény a kortárs színházi gyakorlatban?

Simon A.:

- Úgy érzem, ha a képzőművészet alatt a kortárs tendenciákra gondolunk és a magas színvonalon megcsinált színpadi látvány hagyományos értelemben vett szépségét nem tekintjük képzőművészetnek, akkor ebben az értelemben még sok lehetőség lehet a színpadi világításban. A színpadi fény is lehet egyeduralkodó, ráadásul a fluiditása és a flexibilitása sokkal erősebb, mint az anyaghoz kötött díszletnek. Akár az is megtörténhet (mint például Nicolas Schöffer munkáiban), hogy a színpadon megjelenő tárgyakat és testeket csak felületeknek, hordozóknak tekintjük és a művészet tárgya a rajtuk megjelenő

folyamatos fényjáték. De ez egy szélsőséges eset. Viszont az lehetséges, hogy a színeszi improvizációval párhuzamosan, vagy azzal kölcsönhatásban a fénytervező nem fixálja a világítást, hanem előadásról előadásra hozza létre, így biztosítva valamennyi teret az improvizációra.

Szabó M.:

- A színházi látványnak műfajtól függően más kitételeknek kell megfelelnie. Egy opera díszlet jó, ha „látványos”, korhelyszínmegjelölő és jelképteremtő is, ugyanakkor a miskolci közönség nyitott a kísérletező megoldásokra is. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni a közönség igényeit, hiszen mikor a nézők megveszik az előadásra a jegyüket, bizonyos elvárásokkal érkeznek a színházba. (Egyfajta szolgáltatást vesznek. Vagyis egyrészt a meglévő tapasztalataik alapján, szeretnének eligazodni az előadás világában és megérteni azt, másrészt elfogadják, ha valami újszerűvel, de még emészthetővel találkoznak.) Ha valami egészen meghökkentő, improvizatív vagy újszerű dolgot akarunk csinálni, a legfontosabb a játékszabályok tisztázása és a következetesség. Szívesen mondanám, hogy helye van a színházban az avantgárd művészet absztrakciójának vagy szubjektivitásának, de a színházban mást jelentenek ezek a szavak és nagy a kockázata, hogy a közönség értetlenül nézne egy ilyen előadást. Ezért a képzőművészet

leggyakrabban mint mozgó kép (festmény) jelenik meg a színpadon, ami néha uralja az egész játékot.

Papp J.:

- Szerintem a színház sok ponton összeérhet a képzőművészettel. (Ha úgy tetszik absztrakt formában is, hiszen a jelmezek sajátos absztrakcióknak tekinthetők, formák és színek mozgásban, hol alkalmazkodva a mozgató test arányaihoz, adottságaihoz, hol elrugaskodva attól.) Amikor a jelmezmakettjeimet készítem a kisméretű maneken babákra, úgy gondolom, képzőművészetet csinálok. Amikor a színpadra kerülnek a jelmezek, akkor pedig színházművészetet.
- Feltételezésem szerint a színész testének használata az irodalmi, rendezői és a fizikai színházban különböző felkészülést igényelnek. Vagyis szükség lehet olyan speciális előadói technikák elsajátítására, amik – a képzőművész-performerek felkészülési módszereihez hasonlóan – nem a test képességeinek növelését, hanem „átszellemítésének” lehetőségeit célozzák. Szükséges-e és ha igen, beépíthető-e egy próbafolyamatba a képzőművészek előadói technikáinak és felkészülési módszereinek megismerése, gyakorlása? Egy ilyen jellegű felkészülés milyen hatással lehet a színpadi látványra?

Szabó M.:

- A színészek vevők minden olyan módszerre, ami színészi technikájuk megújulását szolgálja (így nem fásulnak bele a munkába, nem válik rutinszerűvé a próbák és előadások sorozata). Minden tréningnek, ami a fizikai és szellemi megújulásukat szolgálja, helye van a színházban.

Papp J.:

- Ne feledkezzünk meg arról, hogy vannak olyan performanszok, amelyek elsősorban az erős vizualitásukkal hatnak. Ezeknek gyakran pontosan megtervezett, legyártott és előkészített díszlet- jelmez- és kellékigénye van. (Ezt példázza az előzetesen említett 2018. május 15-19-én a Róth Miksa Emlékház udvarán bemutatott „*Ha mi árnyak*” című performansz látványa Gergye Krisztián tervezésében, Rabóczky Judit Rita *Lilith* című szobrával.) Tehát én a színházi és a képzőművészeti performansz között nem az alkotás folyamatában látom a különbséget, hanem a témájában. A színházban a látvány a szövegnek, a zenének vagy a szituációknak van alárendelve, a performanszok mondanivalója viszont az alkotótól ered, ezért nagyon szubjektív és öntörvényű is lehet.

Simon A.:

- Az improvizáció kérdése nagyon fontos az alkotóművészetekben. Azonban látni kell, hogy minden

improvizáció csak adott keretek között lehetséges, megtanult és begyakorolt alkotóelemek és rendszerek szerint. Az improvizációt ezeknek a kreatív variálása jelenti. Vagyis a játékszabályokat és a célokat nagyon pontosan meg kell határozni és azon belül lehet teret engedni a rögtönzés kockázatának.

1.2. melléklet – Kutatási kérdések a külföldi egyetemek látványtervező képzésében megjelenő interdiszciplináris kurzusokra vonatkozóan

- **Megjelenik-e az önök képzésében a kötelező és a szabadon választható tantárgyak között a zene, a mozgásművészet, a dramaturgia, esetleg a színészmesterség oktatása? / Do music, movement art, dramaturgy, and acting education appear in your program as mandatory and/or optional subjects?**

prof. dr hab. Katarzyna Podgórska-Glonti dékán, Faculty of Interior Architecture and Set Design, University of the Arts Poznan:

- Unfortunately, not at all.

Luca Poncellini tanszékvezető, Progettazione e Arti Applicate, NABA Nuova Accademia di Belle Arti, Milano:

- Sound design is a subject that we provide both in mandatory and optional courses within the curricula of UG Media Design, UG Creative Technology, Multimedia Dramaturgy (Storytelling and Screenwriting) is mandatory as well in both curricula. We do not provide Acting courses, but a little bit of performing and acting education is given within a few courses of the curriculum of UG Scenography.

Dr. Harsányi Zsolt intézetigazgató, Színház, Vizuális Művészetek és Kommunikáció Intézet, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem:

- Jelenleg testnevelés, drámaelemzés szerepel, és a nemrég történt tantervi karcsúsítás előtt volt színészmesterség, illetve rendezés, mint szabadon választható tantárgy.
- **Oktatják-e elméleti vagy gyakorlati órákon a XX. századi nem tárgyalható művészi megnyilvánulásokat (mint a performance művészet, akcióművészet, happening, fluxus) / Are performance art, action art, happening or fluxus topics being covered at lectures and seminars?**

Katarzyna Podgórska-Glonti:

- Yes, we teach within the framework of several subjects. (Art history, art theory, art practice, aesthetics)

Luca Poncellini:

- Not in stable or consolidated forms.

Harsányi Zsolt:

- Igen, az *Egyetemes színházművészet*, a *Színházesztétika* tantárgy keretén belül.
- **Van-e áthallgatási lehetőség a színművészeti, zeneművészeti vagy táncművészeti tagozatokra? / Are there internships for the performing arts music or dance departments?**

Katarzyna Podgórska-Glonti:

- No, there is no such possibility within the subject framework.

Luca Poncellini:

- No. Unfortunately this is not possible.

Harsányi Zsolt:

- Elviekben igen.

- **Van-e lehetőség közös tréningek vagy közös projektek szervezésére? / Are there opportunities for joint projects?**

Katarzyna Podgórska-Glonti:

- Yes, students majoring in acting director and visual design department produce productions together every semester.

Luca Poncellini:

- We are always available to evaluate opportunities for collaborations and partnerships that may extend our fields and our reaches.

Harsányi Zsolt:

- Igen, a látványtervező, rendező, teatrológus, koreográfus, színész szakos hallgatók sok esetben együtt dolgoznak.

1.3. melléklet – improvizációs feladatok a tér és a test kapcsolatára vonatkoztatva

I. Sétagyakorlatok:

- A térben szabadon sétálva tempóváltások során a tér kiterjedésének felmérése, pontos méreteinek megtippelése.
- A sétát folytatva külső jel nélkül egyszerre megállás és elindulás gyakorlása.
- Párokba rendeződve az egyik fél csukott szemmel engedi magát vezetni, majd adott jelre (még mindig lehunytt szemmel) meg kell mondania, hol áll a térben, milyen irányba néz.
- Szabad séta közben adott jelre mindenki megáll, majd csukott szemmel abba az irányba mutat, ahol egy meghatározott szint viselő társa áll.²⁷⁸
- Képzeletbeli környezetben, például süppedős homokban, vizes, csúszós talajon, sűrű, mézszerű közegben vagy kisebb/nagyobb gravitációban való járás.²⁷⁹
- Egyre gyorsabb tempójú séta közben egymásra figyelve, a kiterjesztett figyelmet gyakorolva, de több méterre előre nézve, törekedve az ütközések elkerülésére.²⁸⁰
- Figura rajzolása mozgás közben.²⁸¹

²⁷⁸ Lásd: Csehov kurzus, <https://m-chekhov-hun.business.site/>

²⁷⁹ Hatházi András-Attila: *Improvizáció és személyiségfejlesztés*, mesteri pályamunka, Színház és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2003. 125. o.

²⁸⁰ Lásd: Kiss Eszter Ágnes: *Színésznevelés amerikai és hazai gyakorlati tapasztalatok alapján*, Doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola 74. o.

²⁸¹ Lásd: Sebestény: i. m. 41-47. o.

II. Tárgygyakorlatok:

- A térben elhelyezett különböző tárgyak megfigyelése után, míg a játékosok elfordulnak, a tárgyak egy része átrendezésre kerül. Visszafordulva meg kell nevezni a változásokat, majd visszarendezni az eredeti állapotot.
- Egy tetszőleges tárgyat nézve, a látómező szélére eső tárgy megfigyelése.²⁸²
- Kislabda vagy babzsák célzott dobása adott mozdulatsor szerint és mozgás közben.
- Enteriőr ábrázolása azzal kontrasztban lévő tárggyal és anélkül.
- Egy kisebb (tenyényi) tárgy megfigyelése, megfogása áthelyezése, miközben hidegnek, forrónak, különböző színűnek, világítónak, vagy meghatározott felületűnek képzeljük.

III. Nehezített mozgásgyakorlatok:

- A térben kialakított akadálypályán úgy kell áthaladni, hogy a játékosok különböző testrészei össze vannak kötve, ezt nehezítve egyszerre csak egyikőjük mozoghat, vagy a földet nem, csak az akadályokat érintve közlekedhetnek.²⁸³

²⁸² Lásd: Hatházi: i. m. 105. o.

²⁸³ Lásd: uo. 106. o.

- Derékszögben meghajolva, négykézláb, oldalra fordított fejjel vagy tolatva mozogva, a horizont és a tér érzékelésének változásainak megfigyelése.
- Ugyanabban a térben nyugodt séta során a térformák, távolságok és a hangulat megfigyelése, majd a térélmény változásainak rögzítése a megszokottól eltérő tevékenységek, gyors futás, kúszás, paintball játék során.
- A térben elhelyezett különböző térformák között úgy kell átjutni, hogy a testeket mindig közelítve (pl. 10 cm-es távolságban), de soha nem érintve maradjunk.
- Interakcióba lépni egymás mozgó testével úgy, hogy a mindig közelítve (pl. 10 cm-es távolságban), de egymást soha nem érintve maradjunk.²⁸⁴

IV. Szinesztéziás gyakorlatok:

- Adott dallammal, ízzel és illattal analóg színek, formák és felületek kialakítása különböző léptékben.
- Külső és belső terekhez olfaktív, auditív, taktilis, orális és akusztikus élmények, emlékek társítása.
- Különböző épületekhez mozdulatok és mozgássorok társítása.

²⁸⁴ Goda Gábor Weight flow Contact gyakorlatai alapján. Lásd: <https://weight-flow.com/en/>

V. Térmanipulációs gyakorlatok:

- Külső és belső terek karakteréhez illő, azt kihangsúlyozó, illetve azt ellenpontosító térbeavatkozások.
- Az atmoszférát átalakító minimális vagy láthatatlan változtatások létrehozása a térben.
- Szomatikus élményekre irányuló térinstallációk tervezése.

1.4. melléklet – Hallgatói kérdőív, a tér és a test kapcsolatára irányuló improvizációs feladatok hasznosságára vonatkozóan

1. Mennyire értékeli hasznosnak gyakorlatokat a tervezői gondolkodására vonatkoztatva?
a; nagyon hasznosnak tartom (19 fő)
b; inkább hasznosnak tartom (9 fő)
c; kevésbé hasznosnak tartom (1 fő)
d; egyáltalán nem tartom hasznosnak (2 fő)

2. Mennyire értékeli hasznosnak a Társtudományi és Művészeti ismeretek tárgy 2-5. órán végzett gyakorlatokat a tér értelmezésére, felmérésére és megismerésére vonatkoztatva?
a; nagyon hasznosnak tartom (21 fő)
b; inkább hasznosnak tartom (8 fő)
c; kevésbé hasznosnak tartom (1 fő)
d; egyáltalán nem tartom hasznosnak (1fő)

3. Mennyire voltak szórakoztatóak a Társtudományi és Művészeti ismeretek tárgy 2-5. órán végzett a gyakorlatok?
a; nagyon szórakoztatóak voltak (29 fő)
b; részben szórakoztatóak voltak (2 fő)
c; kevésbé voltak szórakoztatóak (0 fő)
d; egyáltalán voltak szórakoztatóak (0 fő)

4. Mennyire jelentettek újszerű tapasztalatokat a képzésben a gyakorlatok?
- a; sok szempontból tartom újszerűnek (22 fő)
 - b; részben tartom újszerűnek (6 fő)
 - c; kevésbé tartom újszerűnek (1 fő)
 - d; egyáltalán nem tartom újszerűnek (2 fő)
5. Mennyire igényelné további interdiszciplináris, interartisztikus kurzusok beépítését a képzésbe?
- a; nagyon igényelném (21 fő)
 - b; csak fakultatív formában igényelném (8 fő)
 - c; kevésbé igényelném (1 fő)
 - d; egyáltalán nem igénylem (1 fő)

Irodalom

Könyvek

Appia, Adolphe: *Zene és rendezés*, Balassi Kiadó, Bp. 2019.

Artaud, Antonin: *A könyörtelen színház* (Le Théâtre de la cruauté (manifeste), 1932.) Gondolat Kiadó, Budapest, 1985.

Barba, Eugenio: *Papírkenu – Bevezetés a színházi antropológiába* (The Paper Canoe: Guide to Theatre Anthropology 1994.) Kijárat Kiadó, Budapest 2001.

Bécsy Tamás: *A színjáték lételméletéről* Dialóg Campus Kiadó, Bp.- Pécs, 1997.

Brook, Peter: *Az üres tér* (The empty space, 1968.) Európa Könyvkiadó, Budapest, 1999.

Csíkszentmihályi Mihály: *Kreativitás*, Akadémiai kiadó, Budapest, 2008.

Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*, Balassi Kiadó, Budapest, 2009.

Fuerst, Walter René – J. Hume, Samuel: *Twentieth-Century Stage Decoration*, Dover Publications, Inc. New York, 1967.

Gennep, Arnold van: *Átmeneti rítusok* (Les rites de passage, 1909.) L' Harmattan Kft. 2007.

Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé* (Teatr a rytuał, 1999.) Pesti Kalligram, 2009.

Holt, Michael: *Stage Design and Properties*, Phaidon, Oxford, 1988.

István Mária: *Látványtervezés Németh Antal színpadán (1929-1944)*, Akadémiai Kiadó, Bp. 1996.

- Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Osiris Kiadó, Bp. 2007.
- Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban - Posztmodern – Dráma/Színház – Elmélet /*
Veszprémi Egyetemi Kiadó, Veszprém 2000.
- Kiss Gabriella: *A kockázat színháza – Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.
- Kiss Gabriella: *Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Orpheusz Kiadó, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001.
- Larson, Orville K.: *Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960*, The University of the Arkansas, 1989.
- Merleau-Ponty, Maurice: *A filozófia dicsérete és más esszék*, Európa Könyvkiadó, Bp. 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Az észlelés fenomenológiája*, L'Harmattan Kiadó, Bp. 2012.
- Mészöly Miklós: *A tágasság iskolája*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp. 2011.
- Mitchell W. J. T. *A látást megmutatni, a vizuális kultúra kritikája*, ford.: Beck András, Enigma 41, 2005.
- Molnár Sándor: *A festészet tanítása* Semmelweis Kiadó, Bp. 2008.
- P. Müller Péter: *A színtér meghódítása – Színházi tanulmányok*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2015.
- Pallasmaa, Juhani: *A bőr szemei, Építészet és érzékek*, Typotex Elektronikus Kiadó Kft. Bp. 2018.
- Pavis, Partice: *Színházi szótár*. L'Harmattan, Bp. 2006.

- Shusterman, Richard: *A gondolkodó test - Szómaesztétikai esszék*, JATEPress, Szeged, 2015.
- Shusterman, Richard: *Pragmatista esztétika - A szépség megélése és a művészet újragondolása*, Pesti Kalligram, Bp. 2003.
- Shusterman, Richard: *Szómaesztétika és az élet művészete - Válogatás Richard Shusterman írásaiból*, JATEPress, Szeged, 2014.
- Szentirmai László: *Nevelés kézzel bábbal*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp. 1998.
- Szőnyi Erzsébet: *Zenei nevelési irányzatok a XX. században*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1998.
- Trencsényi Katalin: *Dramaturgy in the Making - A User's Guide for Theatre Practitioners*, Bloomsbury Publishing, London, 2015.
- Turnai Tímea: *A színpadi látvány művészi útjai - A színpadi építészet mesterei - játéktér-tervezés*, Balassi Kiadó, Bp. 2017.
- Turner, Victor: *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra (The ritual process 1969.)* Osiris Kiadó, Budapest, 2002.
- Varga Csaba: *Film és story board*, Minores Alapítvány, Budapest, 1998.
- Várszegi Tibor: *Az ittlét öröme - A színpadi mű hermeneutikája*, Balassi Kiadó 2005.

Gyűjteményes kötetek, könyvfejezetek

- Berczeliné Monori Erzsébet: *A Színháztörténeti Tár díszlet- és jelmezterveiről*, In: OSZK Évkönyve 1973, Országos Széchényi Könyvtár, Bp. 1973.

- Böhme, Gernot: *A testi jelenlét tere és a tér mint a reprezentáció médiuma*
In: Dániel Mónika, Hlavacska András - Király Hajnal - Vincze Ferenc
(szerk.): *Tér-Elmélet-Kultúra, Interdiszciplináris térelméleti
szöveggyűjtemény*
- Czékmány Anna: *Játék tér. Ascher Tamás három nővér rendezése*, In.:
Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek – Alternatívok és
alternatívák*, Balassi Kiadó Kft. Budapest, 2008.
- Czibula Katalin - Demeter Júlia - Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.): *A
szövegtől a scenikáig, Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből*,
Líceum Kiadó, Eger, 2016.
- Forgách András: *A díszlet mint kép*, In.: Gáspár Zsuzsa - Szala
Boglárka - Szikói Gábor (szerk.): *Díszlet-jelmez, Magyar scenográfia,
1995-2005*, Göncöl Kiadó, 2005.
- Freud, Sigmund: *Rossz közérzet a kultúrában*, In: Sigmund Freud:
Esszék, Gondolat Kiadó, Budapest, 1982.
- Geresdi Zsófia: *A rítus tere*, In: Görcsi Péter - P. Müller Péter - Pandur
Petra - Rosner Krisztina (szerk.): *A színpadon túl, Az alkalmazott
színház és környéke*, Kronosz kiadó, Pécs, 2016.
- Herczeg Tamás (szerk.): *A műalkotás mint látvány*, konferenciakötet
IV. Tudományos konferencia „A közönség elé tárt látvány” és „A
színpadi látvány” című szekciókban, Szegedi Szabadtéri Játékok,
2017.
- Hevesi Sándor: *A színjátszás művészete – Utánzás-e a színházcsinálás?*
In.: Tarbay Ede (szerk.): *Bábesztétikai szöveggyűjtemény, Népművelési
Propaganda Iroda, Budapest, 1979.*

- Huber Beáta: *Függő játszma* In: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008.
- Huber Beáta: *Tran(s)zakciók*, In: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Budapest, 2008.
- Imre Zoltán: *A küszöb állandósága, Határok és határátlépések az Utolsó vonal előadásában*, In: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek – Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó, Bp. 2008.
- Imre Zoltán: *Színházak – történetek – alternatívák - A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái-* In.: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek – Alternatívok és alternatívák*, Balassi Kiadó Kft. Bp. 2008.
- Jákfalvi Magdolna: *A nézés öröme* In: Imre Zoltán (szerk.): *Átvilágítás: a magyar színház európai kontextusban*, Áron Kiadó, Bp. 2004.
- Kaprow, Allan: *A nem-színházi performance (1976)* In: Adamik Lajos-Babarczy Eszter-Ivacs Ágnes (szerk.): *A performansz művészet*, Balassi Kiadó, Bp. 2001.
- Kékesi Kun Árpád: *A határátlépés színházkulturális fenomenológiája*. In: Mestyán Ádám - Horváth Eszter (szerk.): *Látvány-színház. Performativitás, műfaj, test*, L'Harmattan, 2006.
- Malgot István: *Az animációs térjáték lehetőségei az esztétikai-művészeti nevelésben* In.:

Tarbay Ede (szerk.): *Bábesztétikai szöveggyűjtemény*, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1979.

Mátravölgyi Dorottya: *Intermedialitás René Pollesch színházában*, In: P. Müller Péter - Egri Petra - Kvéder Bence Gábor (szerk.): *Kontaktzónák. Határterületek a színház mentén*, Kronosz Kiadó, Pécs, 2019.

Paxton, Steve: *Kontakt improvizáció*, (Contact Improvisation Sourcebook Two, 2008.) In: Fuchs Livia (szerk.): *Táncpoétikák*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2008.

Schröder, Johann Lothar: *Bevezetés A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*, ford.: Babarczy Eszter In.: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*, Artpool-Balassi-Tartóshullám, Bp. 2001.

Sepsi Enikő: *Pilinszky János költészete a hatvanas-hetvenes években és Robert Wilson színháza* In: Tasi József (szerk.): „*Merre, hogyan?*” *tanulmányok Pilinszky Jánosról*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp.1997.

Seregi Tamás: *A triatlon filozófiája*, In: Seregi Tamás: *A jelen*, Kijarat Kiadó, Bp. 2016.

Sz. Szántó Judit (szerk.): *Amerikai díszletművészet*, Magyar színházművészeti szövetség kiskönyvtára, Budapest, 1964.

Tudományos értekezések

Bisaha, David: *Developing the Modern Scene Design Process: Cognition and the New Stagecraft*, PhD értekezés, University of Pittsburgh, 2015.

Bognár Petra - Dobos Bence László: *Lépték*, Diplomamunka és szakdolgozat, MOME, 2015.

- Căbuz Andrea: *A természetben létrehozott művészi alkotások performativitása*, Doktori disszertáció, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2017.
- Csutak Attila: *Határátlépések a színház tér-idő-kép rendszerében. Adalékok a színházi kép és tér hermeneutikájához*, Doktori disszertáció kivonata, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, 2014.
- Daragó Rita Laura: *Az improvizáció szerepe és gyakorlata az alternatív zenepedagógiai koncepciókban*, ELTE PPK, Neveléstudományi Doktori Iskola, Budapest, 2016.
- Deres Kornélia: *Színház, technológia, intermedialitás. A mozgókép hatásesztétikája a kortárs színházi előadásokban*, Doktori disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 2015.
- É. Kiss Piroska: *A színpadi tér, A téralkotás elemei, és azok dramaturgiai hatása*, DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola, Budapest, 2006.
- György Andrea: *Színházteremtés textualitás és teatralitás feszültségében. A színházi nyelv változása kortárs magyar drámákból készült előadásokban*, doktori disszertáció, ELTE, Filozófiatudományi Doktori Iskola, Budapest, 2007.
- Hatházi András Attila: *Improvizáció és személyiségfejlesztés*, mesteri pályamunka, Színház és Filmművészeti Egyetem, Budapest, 2003.
- Kérchy Vera: *A de Man-i retorikaelmélet színházelméleti kihívásai. A posztmodern önreflexiós színházelméletek és a performanszméletek*

ideológiái, egy materiális színházolvasat esélyei. Doktori értekezés. SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, Szeged, 2010.

Kiss Eszter Ágnes: *Színésznevelés amerikai és hazai gyakorlati tapasztalatok alapján,* Doktori értekezés, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola 2020.

Lőrinc Katalin: *A test szövege,* Doktori disszertáció, Színház-és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2014.

P. Müller Péter: *Test és teatralitás,* Akadémiai értekezés, Pécs, 2009.

Rezsonya Katalin: *Tér és hely az alkotófolyamat és a műalkotás kontextusában -* DLA értekezés, PTE Doktori Iskola, Pécs, 2007.

Sebestény Ferenc: *Tér és mozgás összefüggéseinek elméleti és kísérleti vizsgálata, gyakorlati alkalmazása az építészképzésben,* Doktori értekezés, PTE, Breuer Marcell Doktori Iskola, 2012.

Szegedi Csaba: *Világ-Nézet (Kép és valóság)* DLA értekezés, MOME, Doktori Iskola, 2009.

Szvet Tamás: *Kiterjesztett percepció, A fény művészeti kutatása,* DLA értekezés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2018.

Urbanovits Krisztina: *Kortárs képzőművészek a hazai színházi látványtervezésben az 1970-es, 80-as években,* DLA értekezés, Színház és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2012.

Folyóiratcikkek és tanulmányok

Bárdos Artúr: *Színpad és képzőművészet / Magyar Iparművészet,* 1914. 17/1. 17-20. o.

- Bécsy Tamás: *A színpad és a nézőtér viszonya*, Színház, 1979. december 1-10. o.
- Boros Martin: *Kulturális franchise – A Promenáda Amerikában*, Színház, 2019./1. 18-23. o.
- Bögel József: *Magyar scenográfia a felszabadulás után I-II.* Színház, 1986/1. 46-48. o.
- Csutak Attila: *A kép és a szcenikai tér-kompozíció kapcsolata. Kép és képesség*, Symbolon, 2001/12. 47-52. o.
- Derrida, Jacques: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, Gondolat-jel, 1994/1-2. 3-17. o.
- Faragó László: *Térértelmezések*, Tér és Társadalom, 2012/26. 5-25. o.
- Fittler Katalin: *A tetralógia – haladó wagneriánusoknak, avagy Wagner varrógépe és esernyője Achim Freyer boncasztalán*, Kritikai Lapok: színház, világ, művészet, 24/7-8. 2015. 24-25. o.
- Götz Eszter: *Látvány – Magyar művészet a film és a színház között*, Theatron, 1998. tél, 98-99. o.
- Highmore, Ben: *Komódista kiáltoány: a mesterséges világ designkultúrája*, Disegno - a designkultúra folyóirata, 30-46. o.
- István Mária: *Modern elődök : a Magyar Iparművészeti Főiskola díszlet- és jelmeztervező képzése*, Magyar iparművészet, 1994/3. 49-51. o.
- István Mária: *Színpad és design*, Criticai lapok: színház, világ, művészet, 22/7, 2013. 7-11. o.
- Julier, Guy: *A vizuális kultúrától a designkultúráig*, Disegno - a designkultúra folyóirata, 14-30. o.

- Katona Réka: *Hommage à Augusto Boal*, dpm drámapedagógiai magazin, a Magyar Drámapedagógiai Társaság periodikája, 53. szám, 2015/3. 2-14. o.
- Kiss Krisztina: *Bolyongás a térben, Látvány – Múcsarnok, Ellenfény*, 1998/4. 58-59. o.
- Lehmann, Hans-Thies: *Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*, Színház, 41/4. 51-54. o.
- Lőrinc Katalin: *Ügyességi tesztek, Trisha Brown: Korai munkák*, Ellenfény, 2007/10 19-22. o.
- Mnouchkine, Ariane: *A jelen művészete – Beszélgetések Fabienne Pascaud-val*, Drámapedagógiai magazin, Különszám 2. 2008. 43-48. o.
- P. Müller Péter *A performansz mint térfoglalás*, Jelenkor online irodalmi és művészeti folyóirat 2014/6. 740-650. o.
- Pavis, Patrice: *A fizikai színház - A színház fogalmának vizsgálata előadások elemzésével*, Színház, 2008, 41. évfolyam, 11. sz. 122-136. o.
- Pilinszky János: *Szagrális színház?*, Új Ember 1967. dec. 31. In: Pilinszky János összegyűjtött művei – Tanulmányok, esszék, cikkek I–II. Budapest, 1993. 80-83. o.
- Spannraft Ágoston: *A díszletfestés / Színház és Élet*, 1906. 4/23.
- Ungvári Zrínyi Ildikó: *Tér-kép – Az érzékelés színpadi terei*, Korunk, 2009/1. 14-24. o.
- Várszegi Tibor: *Létalapító tájék: Egy szempont a szagrális tér értelmezéséhez*, Korunk, 2005/2. 76-82. o.
- Vermes Katalin: *A jelen pillanat. Felpörgött idő és terápiás jelen a posztmodern kultúrában*, Műhely, 2012/2. 47-66. o.

Vermes Katalin: *A mozgásimprovizáció*, Kalokagathia, 2001/1. 113-121.o.

Vermes Katalin: *A testi kifejezés rétegei: fenomenológiai és pszichoanalitikus reflexiók*. Kellék. Filozófiai Folyóirat. Pszichoanalízis és filozófia 2016/55. 195-216.o.

Vermes Katalin: *Vad észlelés*. Forráskeresés a fenomenológiában és a posztmodern táncban, Pannonhalmi Szemle 2012/2. 39-52. o.

Visky András: *A rejtőzködő színház*, Korunk, 1999. 10/6. 6-10. o.

Online források

Albert Dorottya: *Üdvöz légy, tökéletlenség!* Színház.net a Színház folyóirat portálja, 2018/11. <http://szinhaz.net/2018/12/28/albert-dorottya-udvoz-legy-tokeletlenseg/>

Ambrus Mária: *Minek a díszlet?* Építészfórum, 2004.11.25. <http://epiteszforum.hu/ambrus-maria-minek-a-diszlet>

Bécsi Tamás: *A színpad és a nézőtér viszonya*, Színház.net a Színház folyóirat portálja, 1979/12. http://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/1979_12.pdf

Chevalier, Gregory: *Contact Improvisation - based on Body Mind Centering principles*, <http://www.zeroballet.com/next/felhivas-call-for-entry/ci-kontakt-improvizacio>

Csák Balázs: *Mefisztó és a DNS spirál*, Operaportál, Opera az interneten, <https://www.operaportal.hu/kritikak/item/39491-mefiszto-es-a-dns-spiral>

Deák Katalin: *A színház sem lehet jobb, mint a saját társadalma,*
Beszélgetés Visky Andrással, A Játéktér 2018. őszi számából,
<http://www.jatekter.ro/?p=28683>

Gaál Mariann: *Nézőpontváltás a táncoktatásban*
<https://www.vlami.hu/nezopontvaltas/data/4080152063.html>

Gabnai Katalin: *A rögtönzés és a néző, Az improvizáció szerepe a kortárs magyar színházban,* Színház.net a Színház folyóirat portálja 2018/11.
<http://szinhaz.net/2018/11/29/gabnai-katalin-a-rogtonzes-es-a-nezo/>

István Mária: *A Carmina Burana színpadi látványvilága,* Szegedi Kortárs Balett, Criticai Lapok Online,
<https://www.criticailapok.hu/archivum/25-2003/38458-a-carmina-burana-szinpadi-latvanyvilaga>

István Mária: *Színpad és design,* Criticai Lapok Online,
<https://www.criticailapok.hu/10-2013/38710-szinpad-es-design>

Katz Kata: *És íme a bizonytalan test – Botrány a színházban, a berlini Precarious Body-ről,* PRAE – a művészeti portál
<http://www.prae.hu/index.php?route=article/article&aid=6275>

Kérchy Vera: *Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai,* Apertúra, 2009/tél, <https://www.apertura.hu/2009/tel/kerchy-2/>

Kipke Tamás: *”Valakinek mindezt ki kellett gondolnia...”* Beszélgetés Freund Tamás agykutatóval,
<https://itk.ppke.hu/uploads/articles/134/file/valakinek-Freund.pdf>

Kiss Endre: *Stendhal hallgatja a Carment, A művészet szisztematikusan helye*

Friedrich Nietzsche érett filozófiájában,

<https://epa.oszk.hu/00100/00186/00011/3kisendr0212.html>

Lázár Helga: *Figuraszínház – formálódó vizuális színházi műfaj a bábszínház, a performansz és a poszt-dramatikus színház*

keresztmetszetében, Hívószavak a bábhoz – bábesztétikai konferencia,

<https://szinhaz.online/hivoszavak-a-babhoz-online-babesztetikai-konferenciat-rendeznek/>

Munch, Andreas V.: *Festivals and Wagnerism*, In: *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture*,

<https://ereader.perlego.com/1/book/3828697/7>

Nadj, Joseph: *A testek világlása, Habakuk kommentárok,*

<http://www.ellenfeny.hu/archivum/1998/5/986-a-testek-vilaglasi?layout=offline>

Patrice Pavis: *Érti-e az idegen mások előadását?*

<http://szinhaz.net/2016/07/06/patrice-pavis-erti-e-az-idegen-masok-eloadasat>

Pavis, Patrice: *A fizikai színház - A színház fogalmának vizsgálata*

előadások elemzésével, Színház, 2008. november,

<http://szinhaz.net/2008/11/30/2008-november/>

Péter Márta: *Végtelen közelítés – A természetes Vészek Kollektíváról,*

Színház, 2015/2. http://szinhaz.net/2015/02/19/peter-marta-vegtelen-kozelites/

Rancière, Jacques: *Az emancipált néző,* <https://zdocs.hu/doc/ranciere-az-emancipalt-nezo-e1217my07zpv>

Rényi András: *A csendélet színpadai*,

<http://elkazovszkij.hu/interjuk/nyomtatott/1068/renyi-andras-a-csendelet-szinpadai/>

Sándor, Zita: *A kőszínházi és a független lét határán: Forte Társulat.*

Studia Litteraria,

http://studia.lib.unideb.hu/file/6/59242a4ba4f48/szerzo/Studia_2014_1-2_-_Szinhas_es_dramaturgia6.pdf

Sárosdy Judit: *Látvány - 13 felvonásban*,

<http://www.c3.hu/scripta/balkon/98/09/12saros.htm>

Somogyi Zsófia: *Képek lázadása (?) (A képekről, a XXIV. Miskolci Grafikai Triennále ürügyén)*

http://epa.oszk.hu/02300/02381/00007/pdf/EPA02381_Muut_2008_07_044-047.pdf

Sz. Gál Boglárka: *A nem-euklidészi dramaturgia szabadsága és felelőssége, interjú Trencsényi Katalinnal*, <http://www.jatekter.ro/?p=29868>

Visky András: *A rejtőzködő színház*,

<http://epa.oszk.hu/00400/00458/00018/6k03.htm>

Százados László: *"62 nap" - halál útinapló, Árvai György - Természetes Vészek Kollektíva experimentális vizuál-színházi előadása, Trafó - Kortárs Művészetek Háza, Budapest*, [http://balkon.art/1998-](http://balkon.art/1998-2007/balkon_2002_1_2/14szazados.html)

[2007/balkon_2002_1_2/14szazados.html](http://balkon.art/1998-2007/balkon_2002_1_2/14szazados.html)

Tillman J. A.: *A bennünk élő rituális lény*,

<https://vallasfilozofia.wordpress.com/>

Wyver, John: *The language of lockdown: split-screens and spatial montages in online performance adaptations during and beyond*

the pandemic Post-Covid-Art Conference, Art in the age of
Covid [https://postcovidarts.com/2021/05/05/john-wyver-the-
language-of-lockdown-split-screens-and-spatial-montages-in-online-
performance-adaptations-during-and-beyond-the-pandemic/](https://postcovidarts.com/2021/05/05/john-wyver-the-language-of-lockdown-split-screens-and-spatial-montages-in-online-performance-adaptations-during-and-beyond-the-pandemic/)

Képek forrása

1. Árvai György - Természetes Vészek Kollektíva "62 nap" - halál útinapló, MU Színház, 2001. <https://performance-dock.prae.hu/blog.php?route=blog/list&filter%5Blid%5D=5757> letöltve: 2021. 03.17.
2. Georges Bizet: Carmen, Erkel Színház, 1993. <https://www.jegy.hu/program/bizet-carmen-11354> letöltve: 2018. 01.22.
3. Színpadi akció alapvilágítása a zsinórpadról és a nézőtérről https://vilagositas.blog.hu/2013/03/01/a_szinpad_i_vilagitas_funkcioi letöltve: 2019. 05. 22.
4. Jelenet a Sleeping Beauty Project című előadásból, MU Színház, 2019. <https://abrisgryllus.com/sleeping-beauty5>. letöltve: 2021. 01. 07.
5. Kurt Schmidt: Mechanikus balett 1923. <https://thecharnelhouse.org/2013/07/20/theater-buhne/> letöltve: 2019. 02.26.
6. Tara teknője, Élőkép Színház, 2018. https://szinhaz.hu/2018/04/29/a_majus_a_tanc_honapja_a_bethlen_teri_szinhazban letöltve: 2022. 07.12.
7. Carl Orff: *Carmina Burana*, Szegedi Kortárs Balett, 2001. A díszlet- és jelmeztervező Molnár Zsuzsa rajza <https://www.criticailapok.hu/2-uncategorised/39636-a-tervez%C5%91i-folyamat-gyakorlata> letöltve: 2018. 01. 22.
8. Hodworks: *Basse Danse*, MU Színház, 2011. <https://theater.hu/hu/szinhazak/hodworks--633/eloadasok/basse-danse--7633.html> letöltve: 2018. 01. 22.
9. Agota Kristof: *A nagy füzet*, Szkéné Színház, 2013. <https://stagedesign.hu/benedek-mari/> letöltve: 2018. 01. 22.
10. *Mizújs*, KonzervArtaudrium Színházi Műhely, 2007. <https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/mizujs/directing-11251> letöltve: 2018. 01. 22.

11. *Atelier 21220*, MU Színház 2019.
<https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhas/atelier-21220-mu-szinhas-rave/directing-34810> letöltve: 2018. 01. 22.
12. Szirtes János: *2000 és a Kint és bent I-II.*Műcsarnok, 1998.
<https://adt.arcanum.com/hu/collection/MuveszetiKatalogusok/?deca de=1990> letöltve: 2018. 01. 22.
13. Boito: *Mefistofele*, Magyar Állami Operaház, 2010.
<https://operavilag.net/budapest/mefisto-fel-le/> letöltve: 2019. 02. 26.
14. Euripidész: *Bakkhánsnők*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017. <https://www.prae.hu/article/10277-most-mindenki-lat-teged-tudod/> letöltve 2018. 01. 12.
15. Strindberg: *Társak*, Bartók Kamaraszínház, 2019.
<http://bartokszinhaz.hu/esemeny/5738-2019-10-04/> letöltve: 2018. 01.20.
16. . Mozdulatsort rögzítő „kinetografikák”, hallgatói munka, Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Tér és mozgás kurzus, 2001. Sebestyén Ferenc: Tér és mozgás összefüggésének elméleti és kísérleti vizsgálata, gyakorlati alkalmazása az építészképzésben 44. o.
17. Csehov-módszer kurzusa Budapest, 2022. 02. 19. Turóczi Levente fotója
- 18-21. Debreceni Egyetem Műszaki Kar, Építészmérnöki Tanszék, Társtudományi ismeretek, 2020-2021/1. szemeszter, saját fotók
22. Artus Sudió-Stereo Akt: *PROMENÁD – Városi sorsturizmus*, 2013.
<https://www.jegy.hu/program/artus-stereo-akt-promenad-varosi-sorsturizmus-45144> letöltve: 2021. 03. 17.
23. Christopher Hampton: *Veszedelemes viszonyok*, Pécsi Nemzeti Színház, 2002. saját fotó
24. *Mihaela-ügy* – SZFE, Manna Produkció, Budapest, 2020.
<https://szinhaz.online/a-tigris/> letöltve: 2022. 07. 02.
25. *Freak Fusion & Flying Bodies*, cirQular – sétacirkusz, Trafó, 2021.
<https://tuzmadarak.hu/utcaszinhaz> letöltve: 2022. 07. 02.

26. William Shakespeare: *Hamlet*, Csokonai Színház, Debrecen, 2021.
<https://kortaronline.hu/aktual/hamlet-csokonai.html> letöltve: 2022. 07. 02.
27. Alfred Grünwald - Julius Brammer - Kálmán Imre Marica grófnő, Szegedi Szabadtéri Játékok, 2007.
<http://www.szegediszabadteri.hu/en/gallery/show/2007/marica-grofno-12> letöltve 2022. 05. 22.
28. Friedrich Dürrenmatt: *Pör a számár árnyékáért*, Szegedi Nemzeti Színház, 2004. saját fotó
29. Anton Pavlovics Csehov: Cseresznyés kert, Radnóti Színház 2005.
<https://www.theater.hu/hu/szinhazak/radnoti-szinhaz--81/eloadasok/cseresznyeskert--1288.html> letöltve: 2017. 02. 03.
30. Ruzante: A csábító pillangó, Szépművészeti Múzeum, 2008. 2005.
<https://www.origo.hu/kultura/20080128-uzante-a-csabito-pillango-felrelepes-szUNET-nelkul.html> letöltve: 2017. 02. 03.
31. Bertolt Brecht: A kaukázusi krétakör, Vígszínház, 2003. 2005.
<https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/a-kaukazusi-kretakor/directing-7757> letöltve: 2017. 02. 03.
32. Shakespeare - Nádasdy Ádám: *Hamlet, Dánia hercege*, Pécsi Nemzeti Színház, 2003. saját kép
33. Euripidész: *Bakkhánsnők*, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2017. <https://archiv.szfe.hu/fact2018/> letöltve 2018. 01. 12.
34. Tara teknője, Élőkép Színház, 2018.
<https://hellovb.hu/hir/kulonleges-vizualis-elmennyel-var-a-rendhagyoterek-novemberi-eloadasa-veszpremben> letöltve: 2019. 07. 12.
- 35-37. Sleeping Beauty Project, MU Színház, 2019.
<https://abrisgryllus.com/sleeping-beauty> letöltve: 2021. 01. 07.
- 38-41. Artus – Goda Gábor társulata: *Minden (is)*, Artus Stúdió, 2022.
<https://artus.hu/2021/05/29/minden/> letöltve 2023. 01. 12.
42. Artus Stúdió-Stereo Akt: *PROMENÁD – Városi sorsturizmus*, 2013.
<https://fidelio.hu/szinhaz/jon-az-5-dunapart-platform-in-hungary-144103.html> letöltve: 2021. 03. 17.

Önéletrajz

dr. Huszthy Edit Katalin

Személyes adatok:

Születési hely, idő: Debrecen, 1977. január 25.

Lakcím: 4032, Debrecen. Nagyerdei krt. 60. fszt. 3.

Telefon: +36202792843

E-mail: huszthyedit@gmail.com

Munkahely/beosztás: Debreceni Egyetem, Építészmérnöki Tanszék,
egyetemi docens

Tanulmányok:

2017-2021 Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola PhD
képzés, abszolutórium

A kutatás témája: *Színpadi látványtervezés és rokon művészeti jelenségek*

2014 DLA fokozat, Temesvári Nyugati Egyetem,

Képzőművészeti és Formatervező Kar, Doktori Iskola

A kutatás témája: *Színpadi szituációk képzőművészeti vetületei –*

Kinetikus szobrok tervezése dramaturgiai alapon (oklevél száma: 1794,

(Honosítás, helye, időpontja: MKE, 2016.)

2002 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Látványtervező művész
diploma

(oklevél száma: I-28-1997, sorszám: 008707)

Nyelvtudás: Német nyelv B2, Angol B1 nyelvvizsga

Szakmai és tanítási tapasztalatok:

2004-2017 látványtervező, Nyíregyháza, ALTAMIRA Grafikai

Stúdió és Reklámügynökség

2000-2012 Szabadúszó díszlet- jelmez- és installációtervező
2010-től Építészeti Rajz, Tipográfia, Kreatív ábrázolás, Építészeti
ábrázolás, Társtudományi ismeretek-Kultúrtörténet, Kreatív
ábrázolás, Építészeti kommunikáció /Debreceni Egyetem Műszaki
Kar, Építész Tanszék,
2013-2015 Tér- és tárgyábrázolás, Alakrajz /Nyíregyházi Egyetem,
Vizuális Kultúra Intézet
2009-2011 Művészettörténet, Viselettörténet, Öltözködéskultúra
/Wesselényi Miklós Szakiskola, Szakközépiskola és Kollégium
2003-2005 Rajz, Díszlet- és jelmeztervezés, Textiltervezés, Ábrázoló-
geometria, Művészet- és Viselettörténet /Szent-Györgyi Albert
Gimnázium, Szakközépiskola és Kollégium Művészeti tagozata

Tervezői munkák, fontosabb alkotások, kiállítások

Tervezői munkák

Tersánszky Józsi Jenő: *Kakuk Marci*, díszletterv, Csokonai Színház, Debrecen, 2001.

Moliere: *Dudás Gyuri*, jelmezterv, József Attila Színház, Budapest, 2002.

Christopher Hampton: *Veszedelemes viszonyok*, díszletterv, Nemzeti Színház, Pécs, 2002.

Németh Ákos: *Autótolvajok*, díszletterv, Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, 2002.

Szép Ernő: *Az élet álom*, díszlet- és jelmezterv, Ódry Színpad, Budapest, 2002.

Titus Maccius Plautus: *A bögre*, jelmezterv, Savaria Történelmi Karnevál - Karneválszínház, Szombathely, 2002.

Fazekas Mihály: *Lúdas Matyi*, díszlet- és jelmezterv, Csokonai Színház, Debrecen, 2003.

Shakespeare - Nádasdy Ádám: *Hamlet, Dánia hercege*, díszletterv, Nemzeti Színház, Pécs, 2003.

Georges Feydeau: *A balek*, jelmezterv, Merlin Színház, Budapest, 2003.

Arisztophanész - Hamvai Kornél: *Lüszisztraté*, jelmezterv, Merlin Színház, Budapest, 2003.

Háy János: *Herner Ferike faterja*, díszletterv, Harmadik Színház, Pécs, 2003.

Pathelin Péter prókátor, díszlet- és jelmezterv, Jászai Mari Színház, Tatabánya, 2003.

Móricz Zsigmond: *Kismadár*, díszletterv, Jókai Színház, Komárom, 2003.

Hamvai Kornél: *Játék az isteni Claudiusról*, jelmezterv, Savaria Történelmi Karnevál - Karneválszínház, Szombathely, 2003.

Karinthy Frigyes: *Holnap reggel*, díszletterv, Nemzeti Színház, Budapest, 2004.

Görgey Gábor: *Berta*, jelmezterv, Békés Megyei Jókai Színház, Békéscsaba, 2004.

Brian Friel: *Pogánytánc*, díszletterv, Szigligeti Színház, Szolnok, 2004.

Kiss Csaba: *A dög*, jelmezterv, Katona József Színház, Kecskemét, 2004.

Sultz Sándor: *Utazás Bozenba*, jelmezterv, Merlin Színház, Budapest, 2004.

Duró Győző - Bella István - Vedres Csaba: *Szent Márton-játék*, jelmezterv, Savaria Történelmi Karnevál - Karneválszínház, Szombathely, 2004.

Marlene Streeruwitz: *New York. New York*, jelmezterv, Csokonai Színház, Debrecen, 2005.

Petőfi Sándor - Bakonyi Károly - Kacsóh Pongrác: *János vitéz*, díszletterv, Vörösmarty Színház, Székesfehérvár, 2005.

Zsolt Béla: *Nemzeti Drogéria*, díszletterv, Nemzeti Színház, Szeged, 2005.

Dürrenmatt: *Pör a számár árnyékáért*, díszletterv, Nemzeti Színház, Szeged, 2005.

Titus Maccius Plautus: *A hetvenkedő katona*, jelmezterv, Savaria Történelmi Karnevál - Karneválszínház, Szombathely, 2005.

Janik László - Mátyássy Szabolcs: *Szindbád*, díszletterv, Nemzeti Színház, Szeged, 2006.

Hans Sachs: *A férj a gyóntatószékben; A lovag meg az ibolya; A kalmár kosara; A ravasz kikapós menyecske*, jelmezterv, Savaria Történelmi Karnevál - Karneválszínház, Szombathely, 2006.

Jókai Mór: *Az aranyember*, jelmezterv, "Nagy Könyv" Televíziós produkció, Budapest, 2005.

Lengyel Menyhért: *A waterló-i csata*, díszlet- és jelmezterv, Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, 2012.

Onder Csaba - Antal Balázs: *Tirpákia tündérkert*, díszletterv, Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, 2012.

Fontosabb alkotások

Beatrix / kinetikus szobor, 2013.

A forgóajtó / kinetikus szobor, 2013.

Mariska / kinetikus szobor, 2013.

Holubár, az izomszörnyeteg / mobil szobor, 2013.

Az ördög / kinetikus szobor, 2013.

Vágta az éjszakában / kinetikus szobor, 2013.

A szénapadlásra Mariskához / ready made szobor, 2014.

A kövér asszony / kinetikus szobor 2014.

Freak nő I-II-III. / ready made szobrok

„Utazzunk mediterránba édes!” I-II-III. / ready made szoborcsoport, 2015.

NO / ready made szobor, 2015.

Szomorú bohóc, / ready made szobor, 2016.

Móz. 5 1-32 / szekkó terv, digitális grafika, 2016.

Evangelisták / szekkó, 2016.

Ringlispíl / ready made szobor, 2016.

Artista / ready made szobor, 2017.

A diótörő / digitális grafika, 2017.

Bolyongás a pusztában / falikép, vegyes technika 2017.

Az erőművész szerelme / falikép, vegyes technika, 2017.

Porond / ready made szobor, 2017.

Műlovarnó / ready made szobor, 2017.

Attrakció / ready made szobor, 2017.

A néger táncos / ready made szobor, 2017.

Pegazuska / mobil szobor, 2018.

Szín-hang-szám / színesztéziás játék-mobil, 2018.

Hagyományos izzók / falikép, akril, 2019.

Hajnal a vonaton / akvarell, 2019.

Hajnal / falikép, olaj-vászon, 2019.

In between / ready made szobor, 2021.

Köd I-II-III. / kinetikus szoborcsoport, 2021.

K+P I-IX. / 9 részes falikép, vegyes technika, 2022.

Natürlich I-II-III-IV / 4 részes ready made szobor, 2023.

Áradás / kinetikus szobor 2023.

Csobbanás / kinetikus szobor 2023.

Fodrozódás / kinetikus szobor 2023.

Kiállítások

Látványtervek – csoportos Kiállítás / Nyíregyháza, 2004.

Három év – egyéni kiállítás / Szombathely, 2005.

Éva lányai – csoportos kiállítás / Nyíregyháza, 2013.

Országalma – egyéni kiállítás / Nyíregyháza, 2014.

Artists for Change – csoportos kiállítás / Nyíregyháza, 2015.

Artists for Change – csoportos kiállítás / Nyíregyháza, 2016.

KUBUS '56 – csoportos kiállítás / Nyíregyháza, 2016.

Lehet kortárs a freskó? – csoportos kiállítás / Debrecen, 2017.

NO – csoportos kiállítás / Nyíregyháza, 2017.

Szmog – csoportos kiállítás / Nyíregyháza, 2018.

Cirkusz – Nyíregyháza város művészeti ösztöndíjasa, egyéni kiállítás
/ Nyíregyháza, 2018.

Artists for Change – csoportos kiállítás / Nyíregyháza, 2020.

In BETWEEN – csoportos kiállítás / Rzeszów, 2022.

Természetes – Natürlich – csoportos kiállítás / Nyíregyháza, 2022.

Deep Surface – csoportos kiállítás / Debica, 2023.

Publikációs jegyzék

Az előadás, a színpadi tér és a látvány, Critcai Lapok, 2021, 05-06

A tervezői folyamat gyakorlata, Critcai Lapok, 2021, 09-10

Szokrális színház, In: Puhl, Antal; Szalai, András; Valastyán, Tamás (szerk.) *Árkádia építészeti elméleti jegyzet* Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó (2020) pp. 91-100. o,

A színház-és a képzőművészet találkozási pontjai, In.: PEME XVI. PhD – Konferencia, elektronikus könyv, Szerk.: Dr. Koncz István, Szova Ilona, Professzorok az Európai Magyarországért Egyesület, Bp. 2018. ISBN: 9786155709036

A kinetikus szobrászat újításai, a mobil-szobrok tervezési sajátosságai In.: Kritische Zeiten, Zeitschrift für Humanwissenschaften, 7. Jahrgang 3-4. 2016. ISSN: 22193162

A képzőművészeti és a színpadi absztrakció parallel jelenségei, In.: Kritische Zeiten, Zeitschrift für Humanwissenschaften, 7. Jahrgang 3-4. 2016. ISSN: 22193162

Puppet Theatre as the meeting of Kinetic Sculpture, the Environment, and Assemblage with Dramaturgy, In.: Kritische Zeiten, Zeitschrift für Humanwissenschaften, 7. Jahrgang 3-4. 2016. ISSN: 22193162

Színpadi szituációk képzőművészeti vetületei, GlobeEdit ISBN: 6202487372

Tipográfiai ismeretek építész hallgatóknak, Egyetemi Kiadó 2013, Debrecen ISBN:978 9633183014

Pont pont vesszőcske – széljegyzet rajzlapra, Egyetemi Kiadó 2013, Debrecen ISBN:9789633186411

Előadások

Méz, zsír és vér – az anyag transzformációjának hatása a kortárs Színpadi tervezésre,

Joseph Beuys 100, PKE Képzőművészet Szak, Nagyvárad, 2021.

A színpadi látvány mint előzmény és következmény, Pesti Bölcsész Akadémia,

Nyitott egyetem az ELTE BTK Doktori Iskola hallgatóival, 2021.

Test és tervezés, Pesti Bölcsész Akadémia, Nyitott egyetem az ELTE BTK Doktori Iskola hallgatóival, 2021.

Szokrális színház, Pesti Bölcsész Akadémia, Nyitott egyetem az ELTE BTK Doktori Iskola hallgatóival, 2021.

Az előadás, a színpadi tér és a színpadi látvány meghatározása és kapcsolata,

Pesti Bölcsész Akadémia, Nyitott egyetem az ELTE BTK Doktori Iskola hallgatóival, 2021.

A színház-és a képzőművészet találkozási pontjai, PEME XVI. PhD-Konferencia, 2018.

Szokrális színház, Árkádia Konferencia, Debrecen Egyetem, 2018.

Miklós Erdély und die ungarische Avantgarde, Architektur Fachhochschule für Technik, Wirtschaft und Gestaltung in Universität Wismar, 2015.

Curriculum Vitae

Edit Katalin Huszty dr.

Personal Datas:

Time and place of birth: 25. January 1977. Debrecen

Address: Ground Floor/3. 60. Nagyerdei Boulevard, Debrecen, H-4032

Phone: +36202792843

E-mail address: huszthyedit@gmail.com

Workplace/Position: University of Debrecen, Faculty of Engineering,
Department of Architectural Engineering, university associate
professor

Education:

2017-2021. Moholy-Nagy University of Art and Design Budapest, PhD
programme, absolutory

Topic of the research: *Scenical Visual Design and Related Artistic
Phenomena*

2014. West University of Timișoara, Arts and Design Faculty,
Doctor of Liberal Arts (DLA)

Topic of the research: *Fine Art Projections of Scenical Situations -
Designing Kinetic Sculptures on Dramaturgical Basis*, Number of
certificate: 1794

Place and date of naturalization: The Hungarian University of Fine
Arts, 2016.

2002. The Hungarian University of Fine Arts, visual design artist MSc

Number of certificate: I-28-1997, serial number: 008707

Language:

German B2, English B1

Experience:

2004-2017. ALTAMIRA Graphic Studio and Advertising Agency, Nyíregyháza, visual designer

2000-2012. Freelance worker, set, costume and installation designer

2010-currently University of Debrecen, Faculty of Engineering, Department of Architectural Engineering

Subjects: Architectural Drawing and Representation, Typography, Creative Representation, Social Science Knowledge - Cultural History, Architectural Communication

2013-2015. University of Nyíregyháza, Visual Culture Institute

Subjects: Spatial and Object Drawing, Figure Drawing

2009-2011. Wesselényi Miklós Vocational School, Vocational Secondary School and College, History of Art and Attire, Dress Culture

2003-2005. Szent-Györgyi Albert High School, Vocational Secondary School and College, Art Department, Drawing, Set and Costume Design, Textile Design, Descriptive Geometry, History of Art

Design Works:

2001. Józsi Jenő Tersánszky: *Kakuk Marci*, set design, Csokonai Theater of Debrecen

2002. Moliere: *Dudás Gyuri*, costume design, József Attila Theater of Budapest
2002. Christopher Hampton: *Dangerous Connections*, set design, National Theater of Pécs
2002. Ákos Németh: *Car Thieves*, set design, Móricz Zsigmond Theater of Nyíregyháza
2003. Shakespeare – Ádám Nádasy: *Hamlet, Prince of Denmark*, set design, National Theater of Pécs
2002. Ernő Szép: *Life is a Dream*, set and costume design, Ódry Stage of Budapest
2002. Titus Maccius Plautus: *The Mug*, costume design, Savaria Historical Carnival – Carnival Theater, Szombathely
2003. Georges Feydeau: *The Dupe*, costume design, Merlin Theater of Budapest
2003. Arisztophanész – Kornél Hamvai: *Lusistrate*, costume design, Merlin Theater of Budapest
2003. Mihály Fazekas: *Lúdas Matyi*, set and costume design, Csokonai Theater of Debrecen
2003. János Háty: *Father of Ferike Herner*, set design, Third Theater of Pécs
2003. Proctor Péter Pathelin, set and costume design, Jászai Mari Theater of Tatabánya
2003. Zsigmond Móricz: *Little Bird*, set design, Jókai Theater of Komárom
2003. Kornél Hamvai: *A play about the divine Claudius*, costume design, Savaria Historical Carnival – Carnival Theater, Szombathely

2004. Brian Friel: *Pagandance*, set design, Szigligeti Theater of Szolnok
2004. Csaba Kiss: *The Carrion*, costume design, Katona József Theater of Kecskemét
2004. Sándor Sultz: *Trip to Bozen*, costume design, Merlin Theater of Budapest
2004. Gábor Görgey: *Berta*, costume design, Jókai Theater of Békés County of Békéscsaba
2004. Frigyes Karinthy: *Tomorrow Morning*, set design, National Theater of Budapest
2004. Győző Duró – István Bella – Csaba Vedres: *Game of St. Martin*, costume design, Savaria Historical Carnival – Carnival Theater, Szombathely
2005. Marlene Streeruwitz: *New York, New York*, costume design, Csokonai Theater of Debrecen
2005. Sándor Petőfi – Károly Bakonyi – Pongrác Kacsóh: *John the Valiant*, set design, Vörösmarty Theater of Székesfehérvár
2005. Béla Zsolt: *National Drug Store*, set design, National Theater of Szeged
2005. Dürrenmatt: *Looking for the Donkey's Shadow*, set design, National Theater of Szeged
2005. Mór Jókai: *The Man of Gold*, costume design „The Great Book” television production, Budapest
2005. Titus Maccius Plautus: *The Braggart Soldier*, costume design, Savaria Historical Carnival – Carnival Theater, Szombathely

2006. László Janik – Szabolcs Mátyássy: *Sindbad*, set design, National Theater of Szeged

2006. Hans Sachs: *The Husband in the Confessional, The Knight and the Violet, The Merchant's Basket, The Trigger, Popular Bride*, costume design, Savaria Historical Carnival – Carnival Theater, Szombathely

2012. Menyhért Lengyel: *The Battle of Waterloo*, set and costume design, Mórnicz Zsigmond Theater of Nyíregyháza

2012. Csaba Onder – Balázs Antal: *Fairy Garden of Tirpákia*, set design, Mórnicz Zsigmond Theater of Nyíregyháza

Other Works (pictures, paintings, sculptures):

Beatrix (kinetic sculpture, 2013.); *The revolving door* (kinetic sculpture, 2013.); *Mariska* (kinetic sculpture, 2013.); *Holubar, the Muscle Monster* (mobile sculpture, 2013.); *The Devil* (kinetic sculpture, 2013.); *Gallop in the Night* (kinetic sculpture, 2013.); *To the Hayloft to Mariska* (ready made sculpture, 2014.) *The Fat Woman* (kinetic sculpture, 2014.); *Freak Woman I-II-III.* (ready made sculpture, 2014.); „*Let's Travel to the Mediterranean, Darling!*” I-II-III. (group of ready made sculptures, 2015.); *NO* (ready made sculpture, 2015.); *Sad clown* (ready made sculpture, 2016.); *Mos. 5 1-32.* (secco design, digital graphics, 2016.); *Evangelists* (secco, 2016.); *Carousel* (ready made sculpture, 2016.); *Artiste* (ready made sculpture, 2017.); *The Nutcracker* (digital graphics, 2017.); *Wandering in the Wilderness* (wall picture, mixed technique 2017.); *The Love of the Muscle Artist* (wall picture, mixed technique 2017.); *Circus Floor* (ready made sculpture, 2017.); *Riding Woman* (ready made sculpture, 2017.); *Attraction* (ready made sculpture,

2017.); *The Afro-American Dancer* (ready made sculpture, 2017.); *Little Pegasus* (mobile sculpture, 2018.) *Colour – Sound – Number* (synesthesia game, mobile, 2018.); *Traditional Light Bulbs* (acrylic painting, 2019.); *Dawn on the Train* (watercolour, 2019.); *Dawn* (oil painting, canvas, 2019.); *In between* (ready made sculpture, 2021.); *Fog I-II-III.* (group of kinetic sculptures, 2021.); *K + P I-IX.* (nine-part wall picture, mixed technique, 2022.); *Natürlich I-II-III-IV.* (four-part ready made sculpture, 2023.)

Exhibitions:

2004. *Visual Designs* - group exhibition, Nyíregyháza;
2005. *Three Years* - individual exhibition, Szombathely;
2013. *Eve's daughters* - group exhibition, Nyíregyháza;
2014. *Globus Cruciger* - individual exhibition, Nyíregyháza;
2015. *Artists for Change* - group exhibition, Nyíregyháza;
2016. *Artists for Change* - group exhibition, Nyíregyháza;
2016. *KUBUS'56* - group exhibition, Nyíregyháza;
2017. *Can fresco be contemporary?* - group exhibition, Debrecen;
2017. *NO* - group exhibition, Nyíregyháza;
2018. *Smog* - group exhibition, Nyíregyháza;
2018. *Circus* - Art scholarship exhibition of the city of Nyíregyháza, individual exhibition, Nyíregyháza;
2020. *Artists for Change* - group exhibition, Nyíregyháza;
2021. *In BETWEEN*, Group Hadron-Group Kunstverein, Nyíregyháza

Publication:

The Performance, Space of the Stage and Visuality, Pages of Critics, May-June 2021.

The Practices of Design Process, Pages of Critics, Sept.-Oct. 2021.

Sacred Theater, In.: Antal Puhl, András Szalai, Tamás Valastyán (edit.)

Árkádia Architectural Theory Note, Debrecen, Publisher: University of Debrecen (2020.) pages 91-100.

The Meeting Points of Theater and Visual Arts, In.: PEME XVI. PhD – Conference, e-book, Edit.: Dr. István Koncz, Ilona Szova, Professors for the European Hungary Association, Bp. 2018. ISBN: 9786155709036

Innovations in Kinetic and Design Features of Mobile Sculptures, In.: Kritische Zeiten, Zeitschrift für Humanwissenschaften, 7. Jahrgang 3-4. 2016. ISSN: 22193162

Parallel Phenomena of Fine Art and Stage Abstraction, In.: Kritische Zeiten, Zeitschrift für Humanwissenschaften, 7. Jahrgang 3-4. 2016. ISSN: 22193162

Puppet Theatre as the Meeting of Kinetic Sculpture, the Environment, and Assemblage with Dramaturgy, In.: Kritische Zeiten, Zeitschrift für Humanwissenschaften, 7. Jahrgang 3-4. 2016. ISSN: 22193162

Fine Art Projections of Scenical Situations, GlobeEdit ISBN: 6202487372

Typographic Knowledge for Architecture Students, Publisher: University of Debrecen (2013.) Debrecen ISBN:978 9633183014

Dot, Dot, Comma – The Marginal Note on Drawing Sheet, Publisher: University of Debrecen (2013.) Debrecen ISBN:9789633186411

Lectures:

2021. *Honey, Fat and Blood - The Effects of the Transformations of Materials on Contemporary Scenical Design*, Joseph Beuys 100, Partium Christian University, Fine Arts Graphics Speciality, Nagyvárad

2021. *The Scenical Visuality as Antecedent and Consequence*, Academy of Philosophers of Pest, Opened University, created with the doctoral school students of the Faculty of Liberal Arts of Eötvös Lóránd University

2021. *Body and Design*, Academy of Philosophers of Pest, Opened University, created with the doctoral school students of the Faculty of Liberal Arts of Eötvös Lóránd University

2021. *Sacred Theater*, Academy of Philosophers of Pest, Opened University, created with the doctoral, school students of the Faculty of Liberal Arts of Eötvös Lóránd University

2021. *The Definition and Relationship between the Performance, Space of the Stage and Visuality*, Academy of Philosophers of Pest, Opened University, created with the doctoral school students of the Faculty of Liberal Arts of Eötvös Lóránd University

2018. *The Meeting Points of Theater and Visual Arts*, PEME XVI. PhD – Conference

2018. *Sacred Theater*, Conference of Árkádia, Debrecen

2015. *Miklós Erdély und die ungarische Avantgarde*, lecture and workshop

Architektur Fachhochschule für Technik, Wirtschaft und Gestaltung in Universität Wismar

III O III E

