

A MÚZEUM MINT SZÍNPAD? JEGYZETEK A KÉPZŐMŰVÉSZET TEÁTRALITÁSÁHOZ

GABRIELLE HENKEL

Az idők végeztének szentélye

MIÉRT nézik el a művészek a rendkívüli gesztusokat? A csomagolóművész Christo mindenáron saját költségére kívánja a Reichstagot teátrálisan beburkolni, Veronese *A kánaai mennyegzőt* Velence kulisszajelenetei közé helyezi, Anselm Kiefer fúvel benőtt ólomrepülőgépet állít ki a Berlini Nemzeti Galériában – az idők végeztének szentélye. Keith Haring felfedezi az antik szgraffitót, és pálcikaembereket fest a New York-i metróállomások falára. A frankfurti Hollein-Modern Művészeti Múzeum, mely már pusztán építészeti szempontból is a teátralitás megnyilvánulása, a gyűjtemény újra rendezését mint a „3. jelenetet” mutatja be.

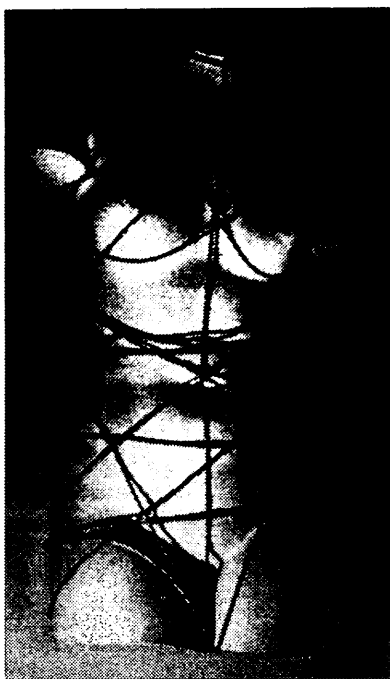
Az installáció a kortárs művészetekben berendezést jelent. Ma már senkinek nem jutna eszébe a szó hallatán a fürdőszoba vagy a konyha berendezésére gondolni. Bob Wilson, a színházi rendező bevonul a múzeumba (Pompidou Központ, 1991), és a színház eszközeit hívja segítségül: a sötétséget, a hangsúlyozott megvilágítást, papírmaséból készült hegyek sziluettjét, óriás- és törpeszékeket, aláfestésként Hans Peter Kuhn színházi zeneszerző hangkollázsát meg videót alkalmaz. A nézőtér és a színpad közötti határ elmosódik, a színpad a néző számára megközelíthetővé válik. Mint a Niagara-vízesésnél, az út már eleve adott, pallókból van kirakva. A múzeum mint színpad és fordítva.

Wilson, Beuys – a művész mint színész, a színész mint műalkotás

Wilson színpadképei háromdimenziós festmények. Festék és szén helyett mesterséges fényt használnak, a színészek általában provokatív lassúsággal mozognak, szoborrá merevednek. A tér fontos alkotóelemmé válik. A régi gyermekjátékra, a *tableau vivant*-ra emlékeztet, minden dramaturgiai becsapás nélkül szerkezeti állandóságot próbál megvalósítani, miközben minden egyes színész egy testtartást jelenít meg teátrálisan – mint szerepe lényegét. Ugyanezt a teátrális gesztust példázza a művészettörténetben Rodin szoborcsoportja a *Calais-i polgárok*.

Wilson szüzséinek és darabjainak nagy száma és egységük hiánya neki, az építésznek efemer képeket, egy nagy panoráma töredékeit jelentik. Életműve úgy bontakozik ki, mint egy kézimumka. Akárcsak Joseph Beuys, ő is beleviszi saját személyét a munkába, Beuys úgy, hogy jelenlétével vetett fényt az installációkra, Wilson pedig úgy, hogy egy sajátos testnyelv felfedezésével és a munkatársai-val kifejlesztett beszédformák segítségével idegen tájakra tett expedíciókat szimulál. Míg Beuys azt mondta (Aktion Filz TV, 1970), „Én magam vagyok az információ...”, addig Wilson rendezői munkáját legszívesebben egy közösen elkészített lakomához hasonlítja, ahol a rendező a szakács, a színészek pedig az a veszély fenyegeti, hogy izletesen elkészített köreteként tűnnek fel.

Teátrális a képzőművészetben – a téma szinte túl jól hangzik, mintsem hogy megragadja a szcenikai igazságot, vagy egy művészi gesztus magától értetődő voltát. De a teátralitás valóban csupán a „túlzott” színonímájaként használható? Az ellenreformáció művészete affektálás? Bernini és Caravaggio „túlzásokba estek” volna? A római St. Andrea al Quirinale templom nem sokkal inkább a spirituálisig fokozott érzékiség? A Vatikán előcsarnokának, a Szent Péter Székesegyháznak az oszlopsora –



mely ünnepélyességet áraszt, és ahová minden félelem nélkül beléphetünk – nem más-e, mint az építészet eszközeivel előadott pantomim, ahol az oszlopok teátrális gesztusaikkal összekulcsolt kezekre vagy még inkább ölelésre emlékeztetnek?

A képi idő

Minden alakot ábrázoló kép szükségképpen teátrális, keretbe foglalt, mint egy darab a színpadon. Legyen az zsánerkép, vagy Rubens *A betlehemi gyermekgyilkosság* című festménye – minden kép egy jelenetet ábrázol. Jacopo Tintoretto, a XV. század legnagyobb velencei díszletfestője, az egyidejűség kifejezésének mestere. Nála nincs ünnepélyesség, nincs a kép előterét, a főcselekményt eltakaró fátyol, mint Bellini Madonnái mögött, a Scuola di San Roccoban *Vacsorakor* áldást osztanak, beszélgetnek és a már kivehetetlenné váló háttérben, a konyhában tesznek-vesznek. A Sala dell Albergo csodálatos falfestményein a szörnyű keresztthalál komorsága ellenére is talál alkalmat arra, hogy a lovakat pompás kantáratban parádéztassa, miközben az áttetsző égbolt – valóságos átélést feltételeve – lassan elsötétül: kísérlet ez az idő múlásának statikus képi megragadására.

A (teátrális) pátoz a felfokozott érzelmet hivatott közvetíteni. Piranesi *Carceri*-je az épí-

tészet teátrálitását mutatja, és Michelangelonak a Sixtusi Kápolna freskóin ábrázolt *Utolsó ítélete* óta a hívő számára valóban minden értelemnek el kell vesznie, ami egy elképzelhetetlen, minden földi drámaiságtól megfosztott túlvilágra vonatkozik.

A berendezett tértől a techno-művészetig

A kortárs művészet színtere olyan térbe helyeződött át, amely a színházzal ellentétben nincs elválasztva a nézőtől megemelt színpaddal és függönnyel. Nincs távolság, magát a teret kell berendezni. Van ugyan mozgáslehetőségünk, de a tárgyak határozzák meg a távolságot. Dan Flavinál szivárványszínből pompázó neoncsövek uralják a teret, teremtenek distanciát. Jannis Kounellis propángáz fáklyái esetében maga az elővigyázatosság parancsol távolságot, míg Mario Merz jégkunyói, rőzsecsomói, neonszámai és az óriási lebegő asztalok a Torino melletti Castello Rivoliban terek egész sorát torzítják el. Olyan scenográfiák ezek, melyek a *színházi* közönség elvárásait csak ritkán tudják beváltani. Egy terem, mely egyszerre szolgál nagyszámú közönség befogadására és színházként, az igazi színészeket feltételez.

Minden bevezetéstől és minden drámai eleménytől idegenebbnek hat a különböző technikai folyamatok és új technológiák alkalmazása a műalkotásban. A médiák hiperkommunikációs képessége a videóművésznél, Nam June Paiknál töredékszerű, látszólag értelmetlen képsorokon keresztül jelenik meg, egyenesen feszült, kihívó, érthetetlen módon, melynek kerete a készülék vagy a szoborszerűen egymásra helyezett monitorok, amelyek a kommunikáló családot helyettesítik. Kinek jutna eszébe, hogy Paik szobrai megismergassa, mint egy Lehbruck-plasztikát, vagy megérintse, megtapintsa mint egy reneszánsz bronz Venusz-szobor felületét a múzeumban, mikor senki sem látja.

A technika teátrálitása nem csábító, távolságtartásra, elővigyázatosságra int, a rövidzárlattól való félelmet is beleértve.

Terek mint keretek, avagy A boldog teknős

A teátrális csillogás képes a jelentéktelent fontossá, a hétköznapit jelentőssé tenni: a IX.

dokumenta szolgál erre vonatkozólag példaértékű információval. A kasseli Fridericianum szomszédságában fekvő, a médiák által híressé vált bundakereskedés lett a színhelye Pistoletto *Letrusco and the Roman Street 1991 / 92* című installációjának, mely az ókori Róma egyik durva kövezetű utcáját imitálta, tógába öltözött római alakkal, kanapéval, asztallal, székkal és egy monitorral. A márványba foglalt kirakaton, a bejárat jobb és bal oldalán szimmetrikusan, ahol általában a téli végkiárusítás plakátjait olvashatjuk, áll a cím: Happy Turtle – Boldog teknős. Be lehet éppen menni, de azért nem hívogató. A szociális nyomorról, elhagyatottságról, depresszióról tanúskodó „szükségvlakás az orosz Ilja Kabakov installációja, mely a szovjet tragédiát a művészet emlékezetében őrizi meg, már egyáltalán nem csábítja a látogatót.

A Neue Galerie-ben az amerikai koncept-művész, Joseph Kosuth nagy gesztusai fogadják a látogatót: a múzeum készletéből származó képek és tárgyak a körfolyosókon fekete-fehérbe burkoltak, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Ludwig Wittgenstein filozófiai szövegei kísérik őket. Titokzatos, kivételes módon hívogató, elegáns mindez. Rebecca Horn bemutatta nagyninstallációját, az *Osztálytermet*: az egykori Defa Stúdió díszletei közül kikerült iskolapadokat a plafonra erősítették, fej fölé, a tintát pedig tölcserrel fogták fel, és a homlokzaton lévő ólomcsöveken keresztül a földre vezették. A Repülő osztály bizonyos tekintetben az egykori szorongás és fenyegetettség élménye a feje tetejére állítva, ezáltal megszüntetve; mint túlságosan is ismert, teátrálisan elidegenítve, elleplezve, elferdítve.

Amikor kortárs művészek régi gyáracsarnokokban, várakban vagy kastélyokban, földön (land art), vízen vagy múzeumokban rendeznek installációkat, akkor ezeket a tereket mint keretet használják, nem pedig színpadként. A képnek minden körülmények között helyt kell állnia. „Le corps nest pas dans l'espace, il l'habite” (Merleau-Ponty).

Színpad és kép – A cél nem szentesíti az eszközt

Az állandó, a fennmaradó kép soha el nem érhető cél a színházi munka mulandóságának. Ugyanez vonatkozik a színészre, a rendezőre és a díszlettervezőre. A képzőművész azonban mindkettőt ki tudja és ki is akarja kényszeríteni: megjelenést és tartósságot. A XX. század első harmadában egymást követik a nagy nevek: az orosz avantgard – Kazimir Malevics, Szergej Eisenstein, Ivan Puni, Ivan Fomin, Alekszander Vesnyin, Varvara Sztyepanova, Ljubov Popova, Georgij Jakulov – meghódította a színpadot. A futuristák (Giacomo Balla, Enrico Pampolini, Vinicio Paladini, Luigi Veronesi) elvetették a képeket és a jelmezeket. Giorgio de Chirico balett előadásokhoz tervezett díszletet és jelmezt. Az orosz Gyagilovnak még Picassot is sikerül túlszárnyalnia. Még ma is úgy beszélünk a huszas évekről, mint a díszlettervezők aranykoráról, jóllehet a felsorolt festők egyike sem vált híressé munkássága révén. A színházi tapasztalat nem lett részévé egy később kiteljesedő életműnek, művük végeredményben kiállítások sora színházi kísérettel. A festészet és a szobrászat autonómiája és hitelessége éppúgy megállja a helyét a mágikus színpadon túl, ahogy a templom hajójának éppoly érdekes tereén túl is. De a kép önállóságát sértik a színpad pragmatikus követelményei, a színpadi vízióknak követhetőknak, eljátszhatóknak kell lenniük, s még a tűzvédelmi előírásoknak is meg kell felelniük.

Távolság, agresszivitás és közelség: Richard Serra

Richard Serra ugyan szilárdan kitart a rideg nyersanyag mellett, de ki vonná kétségbe, hogy az agresszív szobraiból rendezett installációt teljesen áthatja a teátralitás. Armin Zweite – az 1992-es düsseldorf-i kiállítás *Running Arcs (for John Cage)* kapcsán írja, hogy „Serra műveinek érzékelésénél sokkal meghatározóbb szerepet játszik az időtényező, mint a hagyományos vagy az újabb művészet statikus alkotásainál, mert az individuális szempont és az érzékenység állandóan változik... Serra esetében még csak fokozza a dolgot, hogy műveit nemcsak optikailag, hanem nagy mértékben fizikailag is érzékeljük”. Serra azt mondja (1973): „Úgy gondolom, hogy a művészet olyan aktivitáshoz hasonlít, amely felemészti önmagát, majd valami egészen újat hoz létre”.

Időhöz való kötöttség és fizikai érzékelés a színházi előadás szóképletéhez tartoznak. Ám Serra

egyáltalán nem törekszik munkáival a nézőket együtt gondolkodásra, együttérzésre vagy együtt nevetésre rávenni. Meglehetősen abszurd ötlet volna (még ha a rendezők el is játszanak időnként a gondolattal) a mindenkori kommunikációt tagadó, s ráadásul egy meghatározott térbeli szituációhoz koncipiált vasszobrait színpadképek megépíteni. Ki kell állniuk az agressziót, mint például a bochumi pályaudvar előtti plasztikájának. Serra: „A művészetnek feltételeznie kell egy olyan közönséget, amely szélesebb ismeretekkel rendelkezik, mint maga a művész, de hogy létezik-e – ilyen közönség, annak valójában semmi jelentősége”.

A teátralitás úgy is elérhető, hogy a már meglévőt változtatjuk meg, hatását szokatlan vagy ismeretlen kifejezőeszközökkel fokozzuk. Jeff Koons, a reklámok és hirdetések hatására a pornográfiát is felhasználja a teátralitás kiegészítőjeként, vásárlást ösztönző momentumként. A posztmodern építészetben az oszlopok és a féloszlopok pátosza uralkodik, idézetszerűen kölcsönzik és újra rendezik őket. Fellini bizalmatlanságában az eredeti helyszínnek helyett az megépített valóság mellett dönt. „Nem valódi”, mint minőségi megjelölés. A mimézis és a fikció képes az időt és a statikát kijátszani: egy színházi előadás csupán két óra, ám egy egész életet átfog, egy kép nem több, mint két méter, mégis az egész világot bemutatja.

*Triviális: Jeff Koons –
Rafinált: Peter Greenaway*

Az ellentétek dialektikája: az angol rendező, Peter Greenaway a rotterdami Boymans van Beuningen Múzeumban *The Physical Self* címmel megrendezett kiállításán (1991) foglalta össze tárgyakkal, terekkel, testekkel kapcsolatos tapasztalatait. A témák a következők voltak: *Birth* (United Colors of Benetton), *Mother and Child*, *Age, Man and Woman*, *Touch, Feet, Hands, Narcissism*. Hétköznapi tárgyakat, régi edényeket, furulyákat, székeket, ónkanalakat, cipőket, frógépeket, számológépeket, kesztyűket régi mesterek rajzaival vett körül, így Glotzius *Fortunájával* és Dürer *Nemesisével*. Mindkét rajz meztelenül ábrázolja a női testet, amint felhők között lépdél, lengő drapériát tartva. A tárolókban Greenaway gipszből készült, életnagyságú emberi testeket helyezett el, melyeket szintén a nőiség archetípusa övez: a milói Vénusz gipszöntvényét Salvador Dali fiókjaival meg pü-

derdobozáival és Man Ray alkotásával, egy másik klasszikus Vénusz csomag módjára átkötött torzójával együtt. Az elszigetelés a teátrális kiemelést szolgálja, hasonlóan a filmes zoomhoz. Greenaway a szürrealizmus fundusából táplálkozik, semmi sem kerüli el a figyelmét, minden ábrának megvan a maga megfelelője egy hozzárendelt tárgy banalitásában. Egészen sokkal inkább didaktikus, mint művészi elgondolást mutat: színpadképként geg, a múzeumban rég meghaladott. „What seemed corporal melted as breath into the wind” (Shakespeare *Macbeth*).

A hatás szükséglete...

A teátralitás, az egzaltáció a képzőművészet



száma a hatás szükségletét tekintve immansens, a csúcspont, a főcím utáni vágy. Az a festmény, mely a megfeszített Krisztust ábrázolja, hatását tekintve teátrálisabb, mint az, amelyik azt a műhelyet mutatja be, ahol a poroszlók éppen ácsolják a keresztet. A színházak üveg tárolói mögött is a teátralitás csúcspontjait ábrázoló fotók láthatók, nem pedig a maszkmester munkáját dokumentáló iratok, mert a nézőt nem a mesterember értéke csábítja, hanem a színész művészi alkotása. Az *Assunta*, Tiziano oltárképe a velencei Frari-templomban program, a velencei Kolorit színrelépése és diadala. A főoltár a küldő: a festőnek a vásznonra felvitt színek

segítségével sikerül a szigorúan vett földit a végtelennel, az elbeszélést a csodával, a festészetet és a térben való biztos pozícionálást egyesíteni. Mária apoteózisa, a színház apoteózisa.

A teátralitás mint a túlélés eszköze?

Mi tesz egy műalkotást hatásossá? A színpadi kép – melyet a szituáció teremt és tart fenn, ám állandó konfliktusban van a színház valóságával, és olyan előre meg nem határozható tényezőktől függ, mint a technika és a gépek, fény és hang, a színész mulandó munkájáról (mint protagonista) nem is beszélve – minden egyes néző személyes tulajdona marad, csupán az ő emlékezetében él tovább. A szobrok, festmények és installációk, melyek – hacsak nem a karnaki templom domborműveiről van szó – bárhol kiállíthatók ugyan, ám múzeumokban és könyvekben ellenőrizhetők, visszakereshetők. És csupán kevés éli túl közülük a változást: Picasso *Békepor* című képe elveszti költőiségét, ha színházi díszletté lesz, a színházi prospektusok pedig a galériák megvilágításában egyszerű előírássá zsugorodnak: átjárót képeznek a művészet és a kereskedelem senkiföldje között. Abban a világban, mely a szuper- és a mega- előtagok uralnak, a teátralitás mint túlélési kísérlet jelenik meg. Ennek elemi példája, hogy a vita és a disputa „Kínpaddá”, teátrális „ellenvetéssé” degradálódik. Az egyszerűnek „lila tehén”-ként kell megjelennie, a házasságnak pedig stúdióban kell köttetnie. Így válik az intim szertartás (a „-privát színház”) milliók televíziós játékává.

Két utólagos megjegyzés

A nagy gesztusok kívülrekedtek a színházon, áttevődtek a hétköznapiakba, egy kissé mindig idegnek, egy parányit mindig tolaodóak.

A színházban a széles tárt ajtó idejét éljük: a napvilágnál a kisugárzás, mely a színpadképnek szcenikát kölcsönzött, meghátrál, maradnak a kulisszák, melyek durva anyagszerűsége nem tűr semféle titkot, vászon, funérlemez és festék, a minden titkot nélkülöző anyag.

fordította Tencz Beáta

