

IMRE GÉ ZOLTÁN

H.G.,

avagy

Az elbeszélte elbeszélő?

Robert Wilson és Hans Peter Kuhn *H.G.* című installációjának elemzése azt próbálja bemutatótatni, hogy a huszadik század végi nyugati kultúra hagyományosan passzívnek tekintett befogadói magatartása hogyan válik nyilvánvalóan performatív, teremtő aktussá az installációval történő találkozásban. Mindezt teszi úgy, hogy az elemző felvállalja a Marco de Marinis által leírt 'minta néző' (de Marinis 1987) szerepkörét, azzal a tudatossággal, hogy az elemzés az elemző saját, egyéni döntésein alapul, amelyekre *H.G.* tereiben 1995-ben történő látogatásakor, valamint *H.G.* tereiről készített videofilm későbbi számtalan megtekintése alapján tett szert. Mindez egyrészt azt implikálja, hogyha valaki más irányt választott, más utat járhatott be, eltérő következtetésekkel és értelmezésekkel (lásd Macdonald 1995), másrészt pedig azt, hogy az elemzés megpróbál tudatosan és performatívan reflektálni, nemcsak az installációra, hanem választott autoritativ hangjára és elbeszélésének technikájára is.

*Az elbeszélő utazásának bevezetése,
ahol egyúttal a játékszabályokat is megtudja*

Az installáció a középkorban épült londoni Clink Prison üresen álló, felsőtét, egymásba nyíló pince-rendszerében kapott helyet, ahová az elbeszélő egyedül lépett be a *H.G.* kezdőbetűkkel ellátott fa bejárati ajtón keresztül. Különleges alapossággal berendezett Viktória korabeli ebédlőben találta magát, amelyet kitömött állatok, sötét olajfestmények, tükrök és orvosi táblázatok díszítettek. A szobát két félig égett, csöpögő gyertya világította meg, amelyeket a feldíszített és precízen megterített asztal két végére állítottak. Az asztalon a vázában friss virág állt, a tányérokon hagyott ételből és az evőeszközök elhelyezéséből az elbeszélő arra következtetett, hogy az étkezést belépésének pillanatában szakíthatták meg, mivel a

szobában senkit sem talált. Egy öreg óra felerősített útései hallatszottak, melyek még jobban kiemelték az étkezők hiányzó jelenlétét vagy jelenlévő hiányát. A helyiségben töltött rövid idő után, az elbeszélő kis előszobán ment keresztül, amelyben kisméretű, szintén viktoriánus fiókos szekrény állt, és az ajtóval szemben kitömött bikafej függött a falon. A szekrényre csupasz villanykörtével megvilágított újságot (*Time*) helyeztek, amely jelölte a helyszínt (London) és a dátumot (1895. november 12).

Már az ebédlő és az előtér privát terében szerzett információk különböző témákat és kérdéseket implikáltak az időre, a térre, a dimenziókra és a definíciókra vonatkozóan. Vajon a *H.G.* monogram *H.G. Wells*re utalhatott? Az újságon lévő dátum talán Wells regényének *Az időgépn*ek a megjelenésére? Vajon az ebédlő azt a pillanatot ábrázolta, amikor az időutazó vendégei a laboratóriumba távoztak megtekinteni az időgépet? Vagy ez már a regény vége lett volna, amikor az időutazó örökre eltűnt? Vagy a huszadik század végi elbeszélő vált időutazóvá, aki visszatért egy korábbi korszak aprólékosan berendezett terébe? Mindenesetre, ezek a kérdések az elbeszélőt már itt, az installáció kezdetén arra kényszerítették, hogy saját, térbeli és időbeli pozíciójára reflektáljon.

A következő helyiségben látottak pontosan az idő szerepére hívták fel a figyelmét. Az előtérből kis lépcső vezetett egy sötét, vizes, penészszagú, egyenetlen felszínű térbe, ahol irányt csak az a távolból betörő fény mutatott, amely egy kis cellaszerű szobából szivárgott ki. Egy felfordított, törött zsebórárt helyeztek a cella beépített ülökéjére. A fényt egy csupasz villanykörte szolgáltatta, amelyet látszólag véletlenszerűen raktak az óra mellé. S mintha valaki ismét csak az imént hagyta volna el a helyiséget. A hiányzó testek folyamatos jelen(nem)léte és az elbeszélő örökös késésben, valami-már-megtörténtben, valamit-mindig-elmulasztott-ban való létezés-

se közötti feszültség adta a történések terét és idejét, amelyben a jelen-lét vadászata tette a keresést élménnyé az elbeszélő számára.

És amit, akkor az elbeszélő még nem tudhatott, de most visszatekintve világosan lát: a H.G. kezdetűkkel ellátott bejárati ajtó, amelyen keresztül mindenki 'leereszkedett', valahol a pincerhálózat közepén helyezkedett el, ahol csupasz villanykörtéket helyeztek el egy megtörő és elforduló vonal mentén jobbra és balra. A villanykörték vonala egy idő után mindkét irányban eltűnt a szem elől. Az irány kiválasztása, a kiállított tárgyak megtekintése, a hangok, zenék, szavak, zörejek meghallgatása teljes mértékben tőle függött, mivel a jobbra vagy balra indulást nem befolyásolta semmilyen tábla, felirat, katalógus vagy teremóri instrukció. A bejárati ajtóval balra a tér az elérhetetlen 'vadon' előtti zárt ajtóval végződött, míg jobbra egy másik masszív kétszárnyú ajtóval, amely az 1995-ös év Londonjának mindennapi életébe vezetett. E két pólus között utazott az elbeszélő. S bár léteztek világok a pincerendszer alatt és felett is, ezeket az elbeszélő nem érinthette. Ezek a terek viszont hatásaikkal és képeikkel folytonosan emlékeztették az elbeszélőt azokra a világokra, amelyek elérhetetlenek voltak számára, s amelyek létezését a mindennapi és az elérhetetlen pontjai közé korlátozták.

Az elbeszélő szeretné felhívni az olvasó figyelmét arra, hogy a helyszínen H.G. elrendezését nem lehetett olyan világosan követni, mint ahogy azt itt az elbeszélés be fogja mutatni, mert a pincerendszerben az irányt csak a fény és a sötétség között lévő néha humoros, néha félelmetes játékok mutatta. Ahogy az elbeszélő egyre több időt töltött ott, rá kellett jönnie, hogy a teret a sötétség uralta, és a megvilágított helyiségeket csak ideiglegesen nyerték vissza a sötétségtől. Ez arra is felhívta figyelmét, hogy a látható vagy nem látható tárgyakat is a sötétség és a világosság viszonya befolyásolta, melyet az elbeszélő kapcsolt össze. Így utazása a világosság pontjaitól vezetett más megvilágított pontokhoz a sötétség világában.

Az elbeszélő utazása, ahol hétköznapi, ámde egyben különös dolgokkal találkozik

A sötét pincerendszerben az első útjába kerülő tér fa oszlopokkal volt tele, a talajt piszok, por és széna borította, s meghatározott időközönként felvillanó, katonai létesítményeknél, börtönöknél használatos keresőfényvilágították meg.

Az elbeszélőt drótkerítés zárta el ettől a tértől. Ahogy a kerítés mentén mozgott, valamilyen kis méretű állat árnnyékát fedezte fel az egyik falon, melyet körültekintően helyeztek el a fénysugár, a fa szerkezetek, a fal és az elbeszélő megfigyelő pozíciója között. Az elrendezés arra irányította az elbeszélő figyelmét, amiről Arnold Aronson a posztmodern színházi díszletezés kapcsán beszél, mégpedig, hogy 'egyetlen szempont sem lehet domináns, egyetlen képen belül sem. [Így] a nézőben újra és újra tudatosítják a látás és, [...] a teljes történelem tapasztalatát, a kontextusokat és egy adott kép folyamatos visszatéréseit a kortárs világban. (Aronson 1991:2) A térben elhelyezett tárgyakat az elbeszélő vándorló szemei hozták viszonyba egymással, ahogy változtatta megfigyelői pozícióját. A különböző szegmentumok közül azonban egyik sem emelkedett ki ideálisként vagy elsődlegesként, ahonnan a tér ideálisan belátható lett volna, hanem mindegyik csak *más* volt. Már itt kiderült, hogy az elbeszélő interpretációja a térben elhelyezett tárgyak, zajok, zenék, fények és az elbeszélő megfigyeléseket végző agyának közös játékában valósul meg, de látó(gató)ként nem tudott visszatérni egy biztonságos és elkerített pozícióba, ahol nyugodtan várhatott volna a szemei előtt megjelenő képek, tárgyak, jelenetek sorára, hanem része lett a környezetnek és így saját előadásának is ebben a környezetben. Az elbeszélő saját performanszának kellett megteremtenie a H.G.-ről szóló előadás(á)t számos elméletileg lehetséges verzió közül. A világ ahová az elbeszélő leereszkedett, végélc, azaz teleológia, nélkül létezett. A felhasznált elemeket eleve nem hierarchikusan rendezték el, hanem az elbeszélő által hozták egymással kapcsolatba. Nem volt se előre elkészített történet, se folyamatos narráció, amelyet követni lehetett volna. Nem voltak előre megtervezett, beépített, később felfedezendő és az elbeszélő által a megfelelő módszer segítségével dekódolható viszonyok. H.G. azoknak a taktikáknak az egyikét használta, amellyel Nick Kaye a posztmodern műveket azonosítja: az ezeket konstituáló alakokról és terminusokról tulajdonképpen nem lehet azt állítani, hogy birtokolják a 'jelentésüket, mivel a posztmodern itt úgy jelenik meg mint a jelentésre vonatkozó állítás szétzúzása.' (Kaye 1991:17) A jelentésre vonatkozó állítás szétzúzása eredményezi 'a jelölők szabad játékát, a multiplacitás és a fragmentáció kiállítását, ahol a jelentés eltolódik és eldönthetetlen.' (Kaye 1991:17) Nem volt követendő „helyes” irány, „helyes” verzió, „he-

lyes” interpretáció. Wilsonnak a 90-es évek végén készült színházi munkáihoz hasonlóan (*La Maladie de la Mort* (1997) vagy *Monsters of Grace 1.2* (1998)), H.G. is visszautasította azt az egységes, koherens szerkezetet, amelyből egyértelműen és egy szempont szerint értelmezhetővé válhatott volna. Az elbeszélő volt az, aki a kiállított, felajánlott elemeket összekapcsolta saját találkozásainak és értelmezéseinek rendszerét alkalmazva.

Balra haladva tovább, kis idő múlva az elbeszélő olyan térbe érkezett, ahová az első világháború frontkórházaiban használt ágyakat helyeztek. Az ágyakat kifogástalanul megvetették, sehol egy ránc vagy gyűrődés, mintha sohasem értek volna hozzájuk. Felettük, az előző terekből ismerős, csupasz villanykörte lógott. Az elbeszélő egy földalatti „kórház” látogatójává vált, aki éppen látogat vagy keres valakit, akit sohasem ismert, akivel sohasem találkozott. A „kórházzal” szemben, a tér közepén egy íróasztal állt, rajta toll, egy „autentikus”, 1919-ből származó dokumentum, amely az influenzában elhalálozottak számát tüntette fel, és más papírok. Az asztal mögött összecukható paraván. Mindkét térben több művérrrel telt vödört helyeztek el kis, felszín alatti mélyedésekben és szintén csupasz villanykörtekkel világították meg őket. A „kórház” és az „orvosi szoba” között egy hatalmas fa ajtó állt, rajta kisméretű, rácsosított ablak. Ahogy az elbeszélő átnézett a rácsok között, a távolban felfedezett egy zöld virágokkal, bokrokkal, fákkal teli teret, amely felett kéklgett az ég. A teret megvilágító fényforrásokat az elbeszélő nem látta. A 'vadon' számára elérhetetlen távolságban volt, mivel az ajtót bezárták. Az ajtó előtt egy pár hosszúszerű, fényesre pucolt világosbarna, – hatalmat és fölényt sugárzó – katonai csizma állt. Az előtte fekvő, csupasz villanykörte elhelyezése még ki is emelte autoritását. A csizma, hasonlóan H.G. más tárgyaihoz, voltaképp „talált tárgy” volt, amelyet térbe helyezése és megvilágítása tett szignifikációra váró objektummá, s amely egyúttal ki is lett szolgáltatva a szignifikációnak. De H.G. nemcsak a térben elhelyezett tárgyakat, – legyenek azok 'valóság', 'hamisak' vagy 'találtak' –, zajokat, zenéket, fényeket és az elbeszélő megfigyeléseket tevő agyát és érzékeit foglalta magában, hanem az elbeszélő teste is a térben látható, észlelhető és megvilágított tárggyá vált, a többi látogató testével együtt. Az elbeszélő teste ugyanannyira kiállítási tárgy lett a többi látogató számára mint ők neki. Azaz az elbeszélő teste is kiszolgáltatottá vált a szignifikáció játékanak.

A test adta a központi témáját annak a térnek, ahol egy emberi test maradványait állítottak ki, amelyet felülről érkező, égszínkéék fény világított meg. Az elbeszélő nem tudta eldönteni, hogy a test valójában egy óvatosan kezelt és megőrzött múmia (annak szánt imitáció) vagy csupán egy hirtelen elégett és véletlenül mumifikálódott test volt. Amit el tudott dönteni: ez egy halott test reprezentációja. A halál és a halál különböző reprezentációi az installáció alapvető témái közé tartoztak. A látogatókon kívül az egyetlen élőlény, egy akváriumban úszkáló gyík volt. A gyík nem a gyík reprezentációja volt, hanem élő, valódi, a gyík maga, bár kétségtelen, hogy megjelenése az installáció terében, felidézte önmaga reprezentációját is. És ez csak kis távolságra volt a halott testtől, valamint az ebédelő vendégek, a kórházi betegek és az omnipotens megfigyelő hiányzó testeitől. Az akvárium fizikai korlátok közé szorította a gyík életterét, mint ahogy bármilyen megfigyelő tere is megkötött. Ebben a viszonyrendszerben az üres széke, a halott test és az élő gyík – utalva Wells regényére – úgy is értelmezhetővé vált az elbeszélő számára, mint a kegyetlen és kiábrándító jövőről (végről) szóló jóslat, amelyben a jelen fogyasztói társadalmának „eredményeit” hatalmas szeméthegek jelölték a pincerendszer fő boltzata mentén. Ezek a szeméthegek üres konzervdobozokból, üvegekből és olyan fehér állatkoponyákból álltak, amelyeket a sivatagban lehet találni. Ez a sivatag azonban hulladékból késződött, mintha a szemét elöntött volna mindent, elnyelve állatot s később talán magát az embert is.

Az elbeszélő eddigi haladási irányának megváltoztatására kényszerült, mivel a pincerendszer egyik végéhez érkezett. Visszafordulva elhagyta az ágyakat, a kerítéssel elzárt területet, majd a bejárati lépcső előtt elhaladva, utazásának következő állomásánál, az űr látszódtott egy bolygóval és a bolygóhoz éppen közeledni látszó, bár mozdulatlan űrhajóval. Azt nem tudta kivenni vajon a Föld-e az, vagy valamelyik másik bolygó. Ha a Föld volt, akkor pozícióját teljesen áthelyezték, mivel ő maga hirtelen a távolba helyeződött, és innen figyelte a Földet. Egyúttal azonban ő is megfigyelés alatt állt, mivel egy kis fehér széket helyeztek el annak a téglalap alakú nyílásnak a szélénél, amelyen keresztül az imént leírt teret szemlélte. Tehát jeleztek egy másik megfigyelő pozíciót is, ahonnan valaki talán éppen akkor távozott, vagy ismét az elbeszélő érkezett késve. (Talán a többiek még látták a távozót?) Ez felidézte benne az omnipotens megfigyelő elha-

gyott helyét, ahogy egymást figyelnék. Bár idáig is találkozott olyan jelekkel, amelyek arra utaltak, hogy a felszín alatt, illetve a tető felett több világ létezik, amint azt meg is tapasztalhatta, de ez volt az első közvetlen utalás arra, hogy tudása, helyzete és az, amit el tud fizikailag, mentálisan és érzelmi-
leg érne még ebben a világban is limitált. Csak azt láthatta, érthette el, következképpen csak azt figyelhette meg, amit megfigyelésre és megtapasztalásra otthagytak. Bár saját performansa teremtojévé léptették elő, bizonyos értelemben korlátozták a hatáskörét, ami arra hívta fel figyelmét, hogy bármilyen emberi megfigyelés, tudás és tapasztalás korlátozott és mindig bizonyos nézőpontból és adott térben és időben történik.

A megfigyelésnek és az értelmezésnek a problematikája került előtérbe abban a helyiségben, ahol híres festményeket vagy azok reprintjeit helyezték el a piszkos földön, ahová a víz reménytelenül ömlött. A térben helyet kapott még egy félig sötétben álló, Hófehérke-típusú kerti törpe (talán utalás Disney-nel) és egy élő fenyőfa a háttérben, amelyet csupasz villanykörte világított meg alulról. Óvatosan kellett lépkednie, ha nem akart minduntalan a keretekben lévő festményekre taposni, amelyeket egymástól véletlenszerű távolságban a földre helyeztek. A festményekről elmúlt korok gazdag férfijai és asszonyai bámultak rá a piszkon és a vízen keresztül. A képek elhelyezése nem azt a megszkott aurát biztosította számukra, amely egy galériában vagy múzeumban vette volna körül őket, ahol egymástól egyenlő távolságra függnének a falakon, megfélelő világitásban, kis cédulával az oldalukon, amelyen az elbeszélő adatokat talált volna címükről, alkotójukról, a megjelenített személy(ek)ről, a korszakról, amelyben készültek, az az elég információt ahhoz, hogy mesterművekként méltassa őket. Itt hétköznapi tárgyakká váltak, kitéve az idő, a természet viszontagságainak és a pusztulásnak. Piszkos felszínük hangsúlyozta, hogy minden, amit ember készített alávetett az időnek. A rájuk rakódott piszkos tudatosította az elbeszélőben a képek modelljéül szolgáló emberek és a saját pozíciója közötti távolságot is. Elhelyezésük a pinchálózat sötétjében megkérdőjelezte olyan intézmények autoritatív erejét mint a múzeum, a galéria és egyúttal felhívta a figyelmét magának a látásnak az autoritatív pozíciójára, mivel szemei pontosan a képek fölé kerültek, miközben ezek az arcok fel(fel)néztek rá. A műanyag kertitörpe a művészet, a mestermű, a klasszikus (és megítél-

sének) kérdését humoros perspektívába állította. A kertitörpe mint giccs és a festmények mint mesterművek közötti kapcsolat tudatossá tették benne a megközelítés konvenciózus voltát, viszonylagosságát, mivel nincs ontológiai különbség közöttük, elvégre a kertitörpe és a festmények is ember készítette tárgyak. Ahogy a festmények és a kertitörpe, úgy a fenyőfa is kiszolgáltatott az időnek. Az idő múlásával azonban tökéletes formája, komorsága és ragyogása nemhogy növekszik mint a műremekeké, hanem eltűnik. A fenyőfa haldoklik. Az idő múlása nemhogy nem teszi őt még értékesebbé mint a festményeket, vagy még talán a törpét is, hanem épp ellenkezőleg. Élő volta hangsúlyozta az élet határát és a szükségszerű véget, a halált, mint-hogy minden egyes nappal kisebb és kisebb lesz, hogy életét vagy a szemétdombon vagy múmiaként fejezze be.

Az elbeszélő felfedezőútjának következő állomását az 'antik templom romjai'-nak nevezte el. Mindkét oldalon egymással párhuzamosan futó, görög oszlopokat látott, körülöttük pedig kőeket. Amint a romok fölé nézett, rengeteg arany nyilvesszőt pillantott meg, amint jobbról balra (keletről nyugatra vagy fordítva) szálltak a levegőben. Most sem fedezett fel egyetlen élőlényt sem. Azt a pillanatot merevítették ki, amikor a nyilvesszők a templom felett a levegőben szálltak. Ez az a pillanat, amikor kultúrák találkoznak, harcolnak és/vagy tovább élnek vagy elpusztulnak. Az elbeszélő helyét négyzet alakú kókocka jelölte, amelyre fel kellett lépnie, mert a jelenetet csak így, egy kis repedésen keresztül láthatta. Nézőpontja partikuláris pontja volt a térnek és időnek, és partikuláris látványt kínált. De nem tudta eldönteni, hogy ez a megfigyelőhely valójában a templomon belül volt-e, ahonnan az előtemplomba tudott kinézni (mint szereplő) vagy éppenséggel kívül helyezkedett el, s ő a külső szemlélő (a történész) pozíciójából figyelt egy múltbeli jelenetet. A helyzetek közötti lebegtetés felhívta a figyelmét arra, hogy a jelenetet a történelmi kalandfilmek vagy az interaktív múzeumi kiállítások stílusában szervezték meg mint „emlékezett” vagy „elképzelt” történelem. Ez ismét megerősítette azt az elgondolását, hogy ez, mint minden történelmi emlékezet, a jelenben és a jelenből beállított történelmi jelenet, mivel a történelemről való elbeszélés a jelenben és a jelenből konstruálódik és többnyire a győztesek (vagy a túlélők) szempontjából. A pozíciók közötti lebegtetés játékosága nyilvánvalóvá tette számára az a ve-

szélyt, amelyet minden megfigyelés magában hordoz: ha saját pozícióját jelölné ki mint az egyetlen és kizárólagos pozíciót, ezzel egyúttal saját, egyéni megfigyeléseit az omnipotens néző megfigyeléseiként állítaná be. Következésképpen, nincs önmagában vett történelem, mivel a bizonyos eseményekről szóló retrospektív elbeszélés mindig valakinek a történelme/története, amelyben az események bizonyos kombinációjával egyidőben magát az elbeszélőt is elbeszéli.

A templom után hatalmas teremben találta magát, amelynek végében hatalmas, félig nyitott (vagy zárt) kétszárnyú ajtó állt, és fehér fény ömlött ki rajta. Amint közeledett hozzá az a benyomása támadt, hogy a fény kívülről, az utcáról jön, és az ajtó a külső világba vezet. Amikor azonban elérte és benézett, egy hófehér szfinx óriási modelljét fedezte fel. Ebben ismét utalást látott Wells regényére, amelyben az időutazó gépét a majomemberek egy szfinx szobra alá rejtették el. De a szfinx emlékeztetett Egyiptomra, a fáraókra, és arra szfinxre is, amely titokzatos kérdéseket tett fel Oidipusznak. Oidipusz önmegvakítással végződő történetét és saját becsapott látását az elbeszélő összefüggésbe hozta az érzéki tapasztalat és annak percepciója között lévő erőfeszítéssel. Egyúttal emlékeztette arra is, hogy amint az ajtó felé igyekezett utazása végét várva, váratlanul zsákutcába jutott, azaz a szfinx misztériumához. Ugyanakkor játékos humort vélt felfedezni az ősi szimbólum és modern műanyag imitációja között, ami számára összekapcsolta a jelenetet a remekművek, a műanyag kertitörpe és a szemétdombok jeleneteinek problematikájával.

Hogy ki hagyhatta az ajtót félig nyitva (vagy zárva) nem tudhatta. Azokról a nőkről, férfiakról és gyerekekről sem tudott semmit, akik a következő felsőtét teremben lévő felcímkézett, egymással párhuzamosan futó és egyenes sorokba rakott lábbelijüket hagyták. Vagy elvették tőlük? Kik voltak a cipők tulajdonosai? Halottak vagy élők? Kik címkézték fel és rakták sorba őket? És miért? Ezekre a kérdésekre az elbeszélő nem kapott választ. Csak a bolyongó látogatók néma testjeit és a véletlenszerűen elhelyezett csupasz villanykörtéket látta a lábbelik között. Amint a tárgyak és a testek között lépdelt, ismét figyelnie kellett arra, hogy hová lép. A lábaira való koncentráció az ugróiskolára emlékeztetette. Ennek játékosága azonban ellentétben állt az elhagyott régi vagy új cipők komolyságával, amelyek emlékeztetőül szolgáltak számára a huszadik század logikusan kivitelezett és végrehajtott tö-

megmészárlásaira Auschwitzban, a Gulagon, Nigériában vagy Koszovóban. Ezt az ellentételezést tovább erősítette a hatalmas, faragott lábú biliárdasztal – játékok tárgya és színtere -, amely a tér közepén állt. A lábbelik által megidézett emberi testek kísérteties hiánya és e tárgy masszív jelenléte között feszülő ellentmondás számára sokkoló hatású volt, amit még az is fokozott, hogy az asztal egyik lába egy csupasz villanykörtén állt, illetve azon taposott. Az asztal súlya, masszív szerkezete és a villanykörte törekenysége között feszülő ellentét megerősítette az asztalnak az egész jelenet feletti szimbolikus erejét és hatalmát. Az ember (súlyos) hiányát és ennek hiányzó jelenlétét az az óriási mérleg is kiemelte, amelyet a következő helyiségbe vezető út mentén helyeztek el.

Itt, a fekete műanyaggal borított teret a távolban, jóval az elbeszélő feje felett elhelyezett emelvényen lévő fehér, műanyag nyúl tekintete uralta. Ez jelentette számára a véget, a teljes véget. Azután megpillantott meg egy másik kétszárnyú ajtót félig nyitva (vagy zárva), amelyen keresztül fény ömlött befelé. Miután embereket látott eltűnni mögötte, lassan ő is megközelítette, és rájött, hogy ez a KIJÁRAT, amely a mindennapi élet valós világába vezet.

*Az elbeszélő visszabeszél,
s feltárja néhány kétségét*

Persze, igazad lehet akkor, amikor azt írod „nem volt követendő 'helyes' irány, „helyes” verzió, „helyes” interpretáció. Wilson színházi munkáihoz hasonlóan, H.G. is visszautasította azt az egyetemes, koherens szerkezetet, amelyből egyértelműen és egy szempont szerint értelmezhetővé válhatott volna. Az elbeszélő volt az, aki a kiállított, felajánlott elemeket összekapcsolta saját találkozásainak és értelmezéseinek rendszerét alkalmazva.” De hát ez nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy látogatóként, saját tapasztalatomban a jelentést olyan „helyes” szerkezettel mint a az adottnak tekintett történelem, vagy Wilson általam tudottnak vélt intenciói, köthettem össze, ha én éppen úgy akartam. Mindez teljes egészében tőlem és saját egyéni döntéseimtől függött. Merthogy, olvastad, Wilson azt szeretné, hogy előadásai a nézők fejében szülessenek meg, s technikája megadja a nézőnek az asszociálás lehetőségét. (lásd Wilson 1998:69) És ebben az értelemben, akár beszélhetünk „helyes” értelmezésről is.

Persze, abban is lehet némi igazság, hogy folyton utalsz H.G. Wells regényére, hiszen az angol kon-

textusban majdnem adottnak lehet tekinteni, hogy a látogató ismeri (lásd Macdonald 1995), de ennél fontosabb lehet az, hogy a regény elemei, egyéb hétköznapi, ismerős és ismerős elemekkel együtt megváltoztattott helyszínekre és kontextusokba kerültek, ahol a látogatók saját asszociációk alapján teremthették meg jelentéseiket. Következésképp, H.G. különböző, egyénileg elképzelt és létrehozott háromdimenziós térszerkezetté változott, melynek negyedik, idő-dimenzióját a látogató szolgáltatta. Felhasználva a látogató tapasztalatát, ahogy a mindennapi életben sétál, választ, megfigyel, döntéseket hoz, vagy éppen elrendez valamit, ahogy azt bárki az utcán vagy egy bevásárló központban teszi, H.G. teret engedett az interpretációk játéka-

nak, mégpedig különböző szinteken, attól függően, hogy a látogató mit akart vagy mit keresett. A látogató lehetőséget kapott arra, hogy a tárgyakkal, zenékkal, zajokkal való találkozásai és ezek kapcsolódásai során saját asszociáció-rendszerét használja. Ezek a tárgyak, zajok, zenék persze már önmaguk is más tárgyakra, zajokra, szövegekre utaltak, de minél gazdagabb volt valakinek ez az asszociációs hálója, annál gazdagabb és szövevényesebb lett az interpretációja és a tapasztalata. Következésképp, az elbeszélőt belefoglalták az installációba és interpretációja nem egyszerűen egy puzzle darabkáinak 'helyes' (egyetlen, azaz tökéletes) megfejtésévé, vagy az előre elkészített üzenet dekódolásává, hanem (önmagát meg)teremtő aktussá (is) vált.

Bibliográfia

- Aronson, Arnold (1991) 'Postmodern Design', *Theatre Journal*, 43 March 1–13.
- de Marinis, Marco (1987) „Dramaturgy of the Spectator”, *The Drama Review* 31.2 (summer), 100–114.
- H.G. (1995) by Robert Wilson and Hans Peter Kuhn in London 1895–1995 (videofelvétel) Artangel.
- Kaye, Nick (1994) *Postmodernism and Performance*, London:Macmillan.
- Macdonald, Anna (1995) H.G., <http://hygdahl.mmu.uk/c-a/adp/artstudy/pages/intersec/pages/hg.htm>
- Wells, H.G. (1895) *The Time Machine*, London.
- Wilson, Robert (1998) 'Testtel hallani, testtel beszélni – Robert Wilsonnal beszélget Holger Teschke', *Theatron*, 1998. 2. 69–70.