

449. KD levele Tevan Andornak, Budapest, 1914. febr. 20. = *KDL-Réz*, 264.
450. [Szerző nélkül], [cím nélkül], Corvina, 1914. ápr. 30., 73.
451. Vö. [Szerző nélkül], *A sárga kabát*, Színházi Élet, 1914. ápr. 12–19., 78.
452. Lengyel Menyhért, *Benrimo*, Nyugat, 1914. máj. 16., 723–724.
453. *Uo.*
454. Halasi Andor, *Színházak újdonságai. Benrimo és Hazelton: A sárga kabát. Bemutatta a Víg-színház*, Élet, 1914. ápr. 26., 538–539.
455. [Szerző nélkül], *Egy és más a „Sárga kabát”-ról*, Színházi Élet, 1914. ápr. 19–26., 5–6.
456. Heinrich Mann, *Ronda tanár úr*, ford. Kosztolányi Dezső, Tevan, Békéscsaba, 1914. (Tevan Könyvtár 51–55.)
457. [Szerző nélkül], [cím nélkül], Corvina, 1915. jan. 10., 2.
458. Vö. KD levelei Tevan Andornak, Budapest, 1914. ápr. 22., jún. 21. = *KDL-Réz*, 269, 273.
459. Vö. KD levelei Tevan Andornak és Kner Imrének, Budapest, 1916. okt. 24. = *KDL-Réz*, 387.
460. George Gordon Noel Byron, *Mazeppa*, ford. Kosztolányi Dezső, Kner, Gyoma, 1917.
461. [Szerző nélkül], [cím nélkül], Corvina, 1917. febr. 10., 22.
462. „*Ha nincs akadály*, kérem, már most adja postára a *Mazeppa* tiszteletdíját. [...] Ismétlem: a kéziratot már szombaton elküldöm.” – KD levele Kner Imrének, Budapest, 1916. dec. 6. = *KDL-Réz*, 391.
463. Vö. KD levele Kner Imrének, Budapest, 1917. jan. 26. = *KDL-Réz*, 396.
464. a – a. [=Anka János], *Byron: Mazeppa*, Élet, 1917. febr. 18., 172.
465. „könnyed és bravuros ez a fordítása is” – [Szerző nélkül], *Mák. Kosztolányi Dezső verseskönyve*, Új Idők, 1917. márc. 18., 285.
466. r. d. [=Rózsa Dezső], *Byron: Mazeppa. Kosztolányi Dezső fordítása. Gyoma, Kner Izidor, 1917. k. 8- r. 44 l.*, Egyetemes Philológiai Közlöny, 1917. okt., 599–600.
467. Pedro Calderón de la Barca, *Űrnő és komorna*. Vígjáték, ford., bev. Kosztolányi Dezső, Budapest, Athenaeum, [1917]. (Régi írók 2. / Külföldi színművek 4.)

DERES KORNÉLIA

A tudat filmes játéka

INTERMEDIÁLIS DRAMATURGIA BODÓ VIKTOR SZÍNHÁZI RENDEZÉSEIBEN

Jelen tanulmány annak vizsgálatára vállalkozik, hogy a mozgókép megjelenése miképpen képes megteremteni egy multiperspektivikus, illetve intermedialis színházi elbeszélésmód alapjait. A színészi testekkel párhuzamosan vagy azokat váltva megjelenő, élő, illetve előre rögzített mozgóképek kortárs színházi gyakorlatba való integrálódása a dramaturgia új útjait jelölte ki, egyben lehetővé téve a narratívák megtöbbszöröződését. Különösen érdekes ebből a szempontból az, hogy miként válhat a színházi előadás az egymással párhuzamosan haladó és/vagy versengő nézőpontok – mint a színészi testek és az őket közvetítő mozgóképek – gyűjtőhelyévé, s lehet képes egyfajta megosztott téridőként sajátos narratívahálózatot létrehozni. A jelenség vizsgálata egyben arra is felhívja a figyelmet, hogy a lineáris, okozatiságon alapuló, Hans-Thies Lehmann-nal szólva, a dráma logikáját követő színházi narrációt miként válthatja fel egy multiperspektivikus, dehierarchizált narratív struktúra.

Az alábbiakban egyfelől annak az intermedialis színházi formanyelvnek a feltárására vállalkozom, amely a mozgókép technológiai médiumait felhasználva, a perspektíva szétszóródásán és megtöbbszöröződésén keresztül képes tudatosítani azt, hogy az észlelés szimultánvá válásával a bevett, linearitáson alapuló időkon-

cepciók minduntalan elbizonytalanodnak. Másfelől a narráció és a teátrális játékmódok decentralizált rendszereinek elemzésén keresztül vizsgálom azt, ahogyan a tudat sajátos, szubjektív rendszerező ereje egyre nagyobb hangsúlyt kap, miközben a közös referenciák létezése megkérdőjeleződik.

E kettős vizsgálati keret azért tűnik adekvátnak, mivel a hazai (színi)kritikai recepció számos alkalommal bizonyította, hogy nem mindig rendelkezik megfelelő nyelvvél és szempontrendszerrel ahhoz, hogy a színházi intermedialitásra épülő előadásokat értelmezze. Ennek következménye, hogy a tanulmányban előkerülő produkciók kapcsán nem egyszer hiányolták az olyan kategóriákat, mint a koherens dramatikusan világ, vagy a formális logika alapján szerveződő cselekménysorok. Jelen írás egy olyan értelmezési horizont megnyitását célozza, amely nem csupán a dramatikusan világ összefüggései felől kívánja szemlélni a mozgóképek által módosuló narratív rendszerek létrejöttét, hanem a különböző narratív és mediális szintek dialógusát vizsgálva térképezi fel többek között a dramatikusan alpanyag újraírását.

A vizsgált előadások arra is példát szolgáltatnak, hogy a filmes képek és élő videofelvételek áradata nem mindig egyazon történet koherenciáját erősítik, inkább a (dramatikusan univerzumból ismert) történet szétírását, szétjátzását hajtják végre, párhuzamossá téve a testi és technológiai időket, narratívákat, s nem rendeződnek alá egy formális logika szerint felépülő történetdiskurzusnak. A színészi testek és mozgóképek által képviselt narratívák ugyanakkor képesek feltárni és megmutatni az alapszöveg(ek) által implikált textuális dzsungelt, ami egyben megteremt az előadásokra jellemző, teljes egészében nem átlátható, rétegzett struktúrákat. Ráadásul, a tér és idő manipulációjának köszönhetően a mozgóképek egyfajta ötödik falként az imaginárius felé is utat nyitnak a nézői tekintet számára, olyan téridőbe engedve bepillantást, amelyek kívül esnek a színházi testek látható, fizikai jelenlétében. Ez egyben rámutat a valóság virtualizálódásának és teatralizálódásának tapasztalatára, valamint a mediatizált mintázatok által befolyásolt észlelmódok és tapasztalatok szerveződésére is.

Patrice Pavis a tér, idő és test összekapcsolódásának felbomlásával, valamint az erre épülő referenciális szokások megváltozásával hozza összefüggésbe a színházi előadásokban megjelenő technológiai médiumok burjánzását, mely véleménye szerint egyben elvezet a tekintet, észlelés, érzékelés megváltozásához is.¹ Ha a narratívát² az emberi tapasztalat valamiféle elrendezésének tekintjük, nem meglepő, hogy a mediatizált kortárs világban létrejövő és/vagy arra reflektáló előadások narrációs technikája egyre inkább eltávolodik az egyszólamúságtól, s mindinkább magát a narratívaképzést is leleplezni kívánó mechanizmussá válik. Ez pedig természetesen az észlelési mintázatok módosulására is felhívja a figyelmet, amelynek minden bizonnyal neurokulturális alapjai is vannak.

A fenti megállapításokat szem előtt tartva, tanulmányomban Bodó Viktor rendezői formanyelvét a teatralitás és intermedialitás dinamikus viszonyrendszerében elemzem. Célom a teátrális játékmódok és terek, a kameratekintet és narrációs törések hálózatainak elemzése, valamint annak vizsgálata, hogy ezek a jelenségek miképpen eredményezik egy olyan, a kortárs világ észlelési-érzékelési mintáit és a tudati folyamatok kortárs modelljeit visszatükröző rendszer színpadra állítását, amelyik éppen az intermedialis törések által válik olvashatóvá.

Bodó Viktor közel két évtizedes színházi munkássága hatástörténetileg ahhoz a német színházi trendhez köthető, amely az asszociatív improvizációk, a multiperspektivikus történetmesélés, a popkulturális (főként filmes és zenei) utalások tudatos használata, illetve a technikai médiumok beemelése révén tette le annak a „cool fun”³ esztétikának az alapjait, amelyhez olyan alkotók nevei kötődnek, mint Frank Castorf vagy Thomas Ostermeier, valamint Stefan Pucher, a She She Pop, a Gob Squad, a Rimini Protokoll és a Showcase Beat Le Mot.

Ennek megfelelően Bodó színházában a valóság lenyomata már csak káosz-ként jelentkezhethet, vagy kitágult, szürreális tudatállapotként, amelynek jelzését sokszor épp a film médiumának változatos használata segíti. Rendezéseiben az elemeire bomló, instabil világ, amelybe bármelyik pillanatban és bármilyen irányból érkezhethet egy újabb, a formális logika szerint érthetetlen elem, meglátásom szerint szintén az intermediális törések által lesz olvasható. Az elidegenítő effektusok az előadások alatt egyre gyorsuló ütemben rombolják le az egységes narratíva lehetőségébe vetett hitet, miközben nyilvánvaló halmozásukkal önmaguk paródiájává válnak. A szemantikai hálózat groteszk törések által történő folytonos újrendezése pedig egy olyan rendszer ábrázolását segíti elő, amelyben éppen a kiszámíthatatlanság az egyetlen biztosnak tűnő hivatkozási pont.

Az alábbiakban előbb két jelenségre (törések és átírás) összpontosítva vizsgálom Bodó Viktor rendezői formanyelvének jellegzetességeit, elsősorban a *Ledarálmakeltűntem* című előadás példáján keresztül; majd ezek következtetéseire alapozva térek rá a mozgóképek narratívaképző szerepére *Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról* című produkció elemzésével.

Szóródó törésvonalak

„Mindvégig ott motoszkál a nézőben a kérdés, hogy valójában előadásnak tekinthető-e mindaz, ami a színpadon történik”:⁴ olvasható Bodó Viktor *M avagy mégsem* című nyíregyházi előadásáról. A hazai (szak)kritika viszonyulása Bodó rendezéseire – még ha a kijelentések többségükben el is maradnak a fenttől hasonló, kissé álnaivnak ható gondolattól⁵ – látenszen kapcsolódik az idézett mondat által implikált problémafelvetéshez. A kritikák egy része a következő kulcsszavakkal jelöli ki Bodó rendezéseinek hiányosságait: szkeccssorozat, eklektika, következtetlenség, szétesés, locsogás, egyenetlen részek, blöff.⁶

A (vélt) hiányosságok mögött azonban sokkal élesebben rajzolódik ki az az elvárási rendszer és preconcepció háló, amellyel a recenzensek az egyes előadásokat értelmezési keretbe kívánták foglalni. Így pedig többen a logocentrikus (úgy is, mint szöveg- és történetközpontú), netán realista alapvetésű konvenciók hiányát kérték, kérik számon, úgymint a követhetőség, az egységes narratívába illeszkedő epizódok, illetve a színházi produkció megvalósulása mint zárt, harmonikus-szerű konstruált és a formális logika alapján követhető rendszer. Mindez pedig egy olyan színházi modelltől ered, amely saját legitimitását többek között a pszichologista-realista játéknyelv egységében fedezi fel, ennek következtében feltételezi, hogy a gesztusok és mozgások mindenkor a lelki tartalmak közvetítői.⁷

Mindezek az elemek Bodó rendezéseiben átrendeződnek és újraíródnak, s a színházi előadás alatt folyamatosan megkérdőjeleződik a történet és a szereplők megismerhetőségébe vetett hit, a jelenetek és a figurák minduntalan kibillenek saját, addig felépített narratívájukból, elbizonytalanítva a színházi élmény befogadóját. Így a narratíva, a szituációs lendület, illetve az értelmezési horizont megtörése a Bodó-féle formanyelv fontos kategóriájaként vizsgálendő terület.

E törések gyökerének megértésében részben az orosz formalista Viktor Sklovszkij *osztranyenyije*⁸ (eltávolítás, idegenné tétel) és *zatrudnyenyije*⁹ (megnehezítés) fogalmai segíthetnek, részben pedig az ezekhez szorosan kötődő brechti *Verfremdungseffekt*.¹⁰ Bertolt Brecht V-effektjei színházi kontextusban egyszerre jelentik az elidegenítést és az eltávolítást célzó dramaturgiai és színpadi eszközöket és hatásokat, például dalbetéteket, a nézők közvetlen megszólítását, a helyszínjelzésére szolgáló feliratokat. Ezeknek az eszközöknek a célja a néző kirántása a biztonságos kukucsalkó pozícióból, valamint abból az illúzióból, hogy egy láthatatlan közönség tagja. Ezen felül ráébresztik a nézőt, hogy amit a színpadon lát, az mindig kreált és közvetített, így a színházi esemény megcsináltságára is reflektálnak. A nézőt a passzív befogadó szerepéből egy analitikus-kritikus szerepbe kívánják helyezni, aki már nem hiszi el, hogy a színpadon a valóság egy sérthetetlen és megkérdőjelezhetetlen narratívája jelenik meg.¹¹

Bodó Viktor rendezéseiben a narratív és játéknyelvi törések azonban nem pusztán az elidegenítést szolgálják, hanem egyben egy olyan világmodell leképezését, amely már nem írható le közös valóságként, csak különböző tudatállapotok folyamatos, egymásba csúszó változásaként. Ráadásul az előadások fikciós világán belül és az előadásra reflektálva is megjelennek az elidegenítő, megakasztó törések, így a befogadóra gyakorolt hatásuk is szétválik, megtöbbszöröződik. Ezek a sajátosságok termékenyen összeolvashatóak a lehmanni terminológia *tütelítettség* fogalmával: a jelek olyan túlbujánzása ez, amely a hagyományos formaélezés tagadásával „megzavarja a képek rendjét”,¹² miközben a határokat a labirintusszerűen kaotikus túlszűfolttság felé mozdítja el. A hétköznapi ingeráradatához szokott, türelmetlenebbé váló nézői tekintet így elmerülhet a szimultaneitás játékában.

Ez a túlbujánzás Bodónál a mindenütt felbukkanó gegek, bohózati elemek formájában jelenik meg, melyek minduntalan megakasztják a színpadon ábrázolt fikciós világ narratíváját. A geg és az egyenes vonalú narratíva között fennálló feszültség a két fogalom eltérő szerkezeti és szemantikai hagyományával magyarázható. Míg az első a maga rövid és befejezett, önmagára visszamutató jelentéshálójával legtöbbször ebben a zárt rendszerben éri el célját, a második fel akarja oldani ezt a zárt-ságot, és egy nagyobb szerkezetben is jelentéssel kívánja felruházni az adott geget.¹³ A gegek öncélúságának problémáját nagyban befolyásolja, mennyiben illeszthető az adott bohózati elem tematikusan az adott történet narratívájába. Az olyan előadások esetében, mint a *Liliom* (2010), ahol a vásári mutatványok, vagy a *Ledarálmak-eltűntem* (2005), amelyben a kabaré és varieté műfajai tematizálódnak, a bohózati elemek (mint egy hirtelen bűvésztükk, egy nem várt ugrás vagy táncmozdulat) értelmezési horizontja könnyebben kapcsolható az előadás reprezentációs hálójához. Más esetekben azonban sokkal nyilvánvalóbban törik meg az előadás által addig felépített narratív diskurzust, hiszen a figurákhoz rendelt, motiválatlannak tűnő gesztusok és

mozdulatok éppen váratlanságuk okán válhatnak teljesen abszurdá. Jó példa erre a Csehov *Cseresznyéskertje* alapján készült *Виноград I.* (2011) című előadás, amelyben a Dunyasa nevű szereplő gyors tempóban és folyton elájul, elvágódik a padlón, majd azzal a lendülettel talpra is szökken, mintha mi sem történt volna.

Bodó ezen felül számos olyan betétet is kever előadásaiba, amelyek magukon hordozzák a fokozott teatralitás jegyeit, mint a musical, a revü, a (zenés) film vagy a varietéműsor-részletek. Ezek a rövid epizódok a reálisnak induló szituációkat a cselekmény előrehaladtával mind gyakrabban törik meg, és forgácsolják szét a jelenetfűzések játéknyelvét és narratíváját – hol a musicalek (*Chicago*, *Macskák*) túlcsonduló világával, hol a táncbetétek vidám és önfelédlt modalitásával, hol egy groteszk gesztus- vagy hangsorral, mely mintha a karakterektől külön életet élne. A már említett *cool fun* játékmódja tör itt utat, amennyiben a filmes ihletettséggű betétek, a sokszor álomszerűnek ható képek főként asszociatívan működnek, miközben „[a] néző körutazást tehet a különféle allúziók, idézetek és ellenidézetek, belső viccek, moziból és popzenéből származó motívumok között, végigkövethet egy gyors és gyakran nyúlfarknyi epizódokból álló patchworkot, melynek hangneme ironikus-távolságtartó, szarkasztikus, »cinikus«, illúziótlan és »cool«.”¹⁴ Ezek a betétek alapvető elemei Bodó rendezői játéknyelvének, melyek révén a konkrétan megjelenő cselekményelemek egymásutánja nem könnyen szervezhető egységes, egyenes vonalú, ok-okozati viszonyon alapuló történeté.

Ez a jellegzetes színházi formanyelv alapvetéseit a Georg Fuchs-i értelemben vett¹⁵ teatralitás kiaknázásban leli meg: például az olyan, önmagukban is teatralisnak mondható, heterotopikus terek tematizálásában és felmutatásában, mint a kabaré (*Ledarálmakeltűntem*), az elmegyógyintézet (*Kockavető*, *Fotel*), a repülőtéri tranzit váróterem (*Transit*) vagy éppen egy lepusztult háztető (*A nagy Sganarelle és Tsa*). Az említett helyek leginkább a Foucault-féle válság- és deviancia-heterotópia¹⁶ csoportjaiból kerülnek ki – bár előbbi inkább a „primitívnek nevezett társadalmak” esetében használja a szerző, olyan terekre utalva, amelyeket a szűkebb környezetükkel válságban álló emberek számára tartanak fenn (mint például a szülő nők, a kamaszok, az öregek);¹⁷ míg a deviancia-heterotópia a (poszt)indusztriális társadalmakban is jelenlévő helyforma, és olyan emberek gyűjtőhelyeként definiálódik, akiknek viselkedése eltér az átlagostól és az elvárt normáktól (például szanatóriumok, pszichiátriai klinikák, börtönök lakói). Mivel ezek a terek elsősorban lakóik és a társadalomban betöltött szerepük által határozódnak meg, Bodó színházában – elsősorban a megmutatkozó szereplők viselkedése miatt – kitágul a deviancia-heterotópia fogalma, olyan helyszíneket is bekebelezve, mint a motel (*Motel*), a bérházlakás (*Attack*, *Bérbáztörténetek*) vagy éppen a kórház (*Anamnesis*).

Jó példa erre a 2005-ben bemutatott, Kafka *A per* című művén alapuló *Ledarálmakeltűntem*,¹⁸ amely a regénybeli K. történetét egy groteszk, a varieté műfajából ismerős világban jelenítette meg, s amelynek főszereplője (K. József) a teljes emberi lealjasodás áldozata, akit az őt körülvevő, pénzéhes, saját vágyait bármi áron kielégíteni akaró, csillogó látszatprodukciókra épülő világ végül szó szerint be- és ledarált. Ebben az előadásban a varieté és kabaré műfaja implikálta azt a térformát és játéknyelvet, amely újraértelmezte a hozzá fűződő színpadi nyelv kliiséit, és kiterjesztette saját világérzékelését a karkai birodalom működésének ábrá-

zolására. Innen nézve minden groteszk fordulat csak a közönség szórakoztatására kitalált hatásvadászat, mint például, hogy a Block nevű szereplő – az ügyvéd egyik ügyfele, aki „már nem ügyfél, az ügyvéd kutyája volt”¹⁹ – az előadásban a varietéműsorok felől értelmezhető izgó-mozgó, változó kedélyállapotú alakként jelent meg, aki valójában egy szado-mazo játék részese. Vagy ilyen a Leni nevű szereplő eltúlzott testi hibája is, mert ami Kafkánál még csak két összenőtt ujj volt, az Bodónál már hosszan kilógó köldökzsinórként prezentálódott („Minő csodás játéka a természetnek”). De a főszereplő K. József és Leni közti szerelmi jelenet maga is bohóctréfába ágyazódott, hiszen K. kis híján a közönség közé esett, miközben hátul egy alak, nagy levegőket véve és kommentálva az eseményeket, fel-felbukkant a füstfolyóból. K. és Leni párbeszéde reflektálatlanul mosódott bele egy hangorkánba, miközben hátul a zenekar felállt, és elkezdődött egy koncert: a határ-kabaréműsor és K. József színpadi élete között egyre jobban elmosódni látszott.

Tehát nem csupán a nézői elvárási horizontokat kezdte ki a jeleneteket szervező abszurd logika, hiszen ennek mintegy tükröképeként K. József karaktere is saját elvárásainak sorozatos semmibe vételével volt kénytelen szembesülni. Így ő befogadóként egy olyan világot próbált értelmezni, megtapasztalni, melynek működési logikája percről percre változott, a vonatkoztatási rendszerek alakulásának váratlan fordulatai pedig minduntalan kikezdték az addig alkalmazott percepció és recepció stratégiákat. Jól példázza ezt az a jelenetváltás, amely során a végletekig gyorsított, stroboszkópos, hangzavarba torkolló hivatali jelenet után beálló csendben K. a Grubachné nevű szereplővel kezdett párbeszédbe. Beszélgetésük alatt a K. lakóházát ábrázoló fikciós térben feltűntek az előző jelenetből ott maradt, lézengő emberek, felszedegették a papírt a földről, vagy hátul gyülekeztek, miközben fúró és kalapács hangja hallatszott. K. recepció stratégiája itt is csődöt mondott, hiszen míg ő láthatóan zavarónak találta ezeket a hangokat és embereket a térben, Grubachné semmilyen jelét nem adta annak, hogy észlelné a körülötte folyó történéseket. K. értelmezési stratégiája láthatóan nem tudta követni az előadásban ábrázolt világ alakváltozásait és bizonytalan viszony- és hivatkozási rendszerét.

A hagyományos Kafka-olvasat kikezdése ez, amennyiben az előadás nem a depresszív-melankolikus kisembert körülölelő szorongató és szomorú világkép realista bemutatását teszi meg kiindulópontjául. Bodónál a szorongás ugyanis már elsősorban a groteszkkal kapcsolódik össze, a rendszer átláthatatlansága pedig nem csupán a bürokrácia hálójaként, hanem a világ megismerhetetlenségének axiómájaként ábrázolódik. Ennek az ábrázolásnak a másik fontos pillére az alaptörténet átírásának gesztusa, amely egyfelől popkulturális vendégszövegek (például filmekből, musicalekből, operettekben vett idézetek) beékelésével, másfelől a színházi szituációra történő reflexióval képes felhívni a figyelmet az alapszöveg rétegzettségére, s elburjánzó értelmezési lehetőségeire.

Az átírás szédülete

Az alábbiakban rátérek az átírásnak azon jellegzetességeire, amelyek az előadásszöveg és dramatikus szöveg kapcsolatát meghatározzák, továbbá alapjaiban forgatják fel és nyitják meg a dramatikus szöveg szemantikai hálózatát, játéklehetőségeit,

asszociációk és hivatkozások sorát indítva el ezzel.²⁰ Az így megjelenő és eluralkodó szimultaneitás Lehmann meglátása szerint az idő posztdramatikus megformálásának (melynek gyökere többek között a nagyvárosi ritmusok kaotikusságában keresendő) egyik lényeges jellemzője.

Bodó rendezései nagyjából már létező irodalmi szövegeken alapulnak, melyek között találni drámákat²¹ és prózai műveket²² is. Ezeket az alaptörténeteket alakítják át, írják tovább és szét az előadások.²³ Minden alapanyagot a káosz végtelen játéklehetőségei által meghatározott olvasat ural, mintha a szövegben rejlő szituációk megértése csakis egy kaotikus világmodellen keresztül válna lehetővé, amelyben a biztos pontok folyamatosan megkérdőjeleződnek.

Patrice Pavis a klasszikus szövegek olvasatával kapcsolatban jegyzi meg, hogy a múlthoz kötődő szövegre rakódott „por” szimpla figyelmen kívül hagyása helyett annak történetiségére kellene reflektálni, és ilyen módon, a fordításadaptáció versus betű szerinti fordítás analógiájára, a rendező eldöntheti, hogy a szöveget új kulturális kontextusba helyezi, vagy a forrásnyelvvvel együtt megőrzi annak retorikáját és világnézetét.²⁴ Persze, az esetleges „leporolás” után sem juthatunk egy szövegben rögzített üzenethez vagy értelmezéshez, hiszen a szövegtárgy akkor is átalakul, ha elsőre érintetlennek látszik: Lehmann-nal szólva, csak a szöveget lehet archiválni, annak kontextusát sosem.²⁵

Az alapszöveghez való viszonyulás tekintetében a historizáló vagy modernizáló előadások implicit módon magukban hordozzák a fentebb cáfolt preconcepciót, miszerint a szöveg üzenete kódolt és megfejthető; míg más előadások „egy harmadik utat jártak be, amikor épp a történeti kontextus és a mai aktualitás feszültségét próbálták játékba hozni”.²⁶ Teszik mindezt úgy, hogy a szöveg és előadás ideje között feszülő idő kulturális keresztthivatkozásait és utalásait hozzák mozgásba, mind a szöveg, mind a játékn nyelv szintjén. Ahogyan arra Imre Zoltán is rámutatott: „A szövegközpontúság megújítása érdekében egyes előadások felnyitják az általában zárt entitásként kezelt szöveget. Mégpedig úgy, hogy az amúgy is mindig csupán intertextusként működő szövegbe felismerhető vagy fel nem ismerhető, ún. vendégszöveget helyeznek. A vendégszövegek intertextuális hálója így nemcsak módosítja az eredeti szöveget, illetve annak megszokott, ismert értelmezését, hanem játékok (elvileg végtelen) láncolatával asszociációk és hivatkozások sorát indítja el. Ezek viszont kikezdi a realista alapfeltevéseket, mivel a kiinduló szöveg értelmezését újabb és újabb textuális, vizuális, testi, valamint társadalmi, ideológiai stb. kontextusokhoz kötik.”²⁷

Bodó előadásaiban a beépített vendégszövegek sokszor nem is elsősorban az alapszövegből kiolvasható cselekményvázlatból vagy alternatív értelmezésből adódnak, sokkal inkább a konkrét színházi megvalósulást továbbgondoló játéklehetőségekből, amelyek miatt olyan kilengések indulnak meg a mikroszerkezetek szintjén a káosz felé (érthetetlen beszéd, groteszk gesztusok), amelyek végül teljesen bekebelezik az alaptörténetet, és minduntalan felnyitják az értelmezési keretet. Éppen ez a kaotikus világállapot az, amely folyamatosan tematizálódik Bodó rendezéseiben, és egyben szorosan össze is köti őket, így azok egyetlen szorongásos-ironikus rémálommá olvadnak a szétszóródó nézőpontokról és fogódzók nélküli világról, amiben a Luke Rhinehartok és Hodelka Jánosok hazardőr létformái válnak az egyedüli lehetséges válaszokká. Ez a színházi nyelv az, amely alapvetően határozza meg a Bodó előadásaira jellemző átírási technikát.

A *Ledarálnakeltűntem* Kafka- és világotolvasata kortársi tapasztalatok birtokában írta egymásba a 20. század elejének bürokráciahálóját a 21. század fogyasztói társadalmának hedonizmusával és az érvényesüléshez elengedhetetlen prostituálódással. Bodónál Grubachné figyelmeztetése, miszerint Bürtstner kisasszony gyakran jár haza későn, egy részeg revütáncos (és valószínűleg egyben prostituált) megjelenésében talált referenciára, s míg Kafkánál „dideregve húzta össze keskeny vállán a selyemsálat”,²⁸ addig Vinnai-Bodó olvasatában a történetnek ezen a pontján a kisasszony diszkrétén elhárította magát, egyenesen be egy oldalajtón. Ennek analógiájára, a K. Józsefre magyarosított főszereplőt – mely gesztus mutatta azt is, hogy itt közel sem egy távoli/elképzelt világról van szó, hanem a nagyon is kéz-zelfogható magyar valóságról – a fenyegető világ nem is elpusztítani akarta, hanem önmaga torz(ult) ideáiba olvasztani, melyek a drogoktól a prostitúción át a „független mosolyig” vezetnek. A globalizált kapitalizmus és szórakoztatóipar logikájának kritikus reflexiója ez, ahol mindenkit beáraznak és bedarálnak, mivel a rendszer semmi mást nem ismer el önmagán kívül.

A karaktereket jellemző groteszk sajátosságok is az „itt bármi megtörténhet” érzetét erősítik: a színészek játszottak is ezzel a valóságérzékkel, az eltűzött, realista konvenciók felől értelmezhetetlen figurák pillanatképekként voltak jelen, hiszen önmagukhoz vagy a szituációkhoz képest sem váltak konzekvenssé, értelmezési lehetőségeik örökös mozgása a befogadói prekonceptiókat újra és újra kicselezte. Így a pszichológiai motivációk szerinti értelmezhetőség elvárásai horizontja az ábrázolt alakok esetében használhatatlannak vagy tévesnek bizonyult mind az előadás, mind az egyes jelenetek szempontjából.

A közös referenciájú, egységes világ megbontása az átírásba kódolva, annak technikája révén is megjelent, mégpedig olyan módon, hogy a sikeres kommunikáció implicit szabályrendszerét minduntalan elbizonytalanították, vagy az egyes szabályokat megsértették az ábrázolt alakok. Mivel a jelentés elbizonytalanítása a karakterek szóbeli megnyilatkozásának módozataival állt összefüggésben, az alábbiakban az Austin-féle beszédaktus-elméleten keresztül vizsgálom meg ennek működését. John Austin a nyelvhasználatot nem egyszerűen a cselekvések irányítójaként, hanem cselekvésként határozta meg, így a beszéd performatív funkcióit kezdte vizsgálni. Ennek eredményeképpen alkotta meg a beszédaktusok fogalmát, amely a megnyilatkozásokat mindig valamilyen cselekvés végrehajtásaként azonosítja. A beszédaktusok három típusát különböztette meg Austin, ebből a lokúció (egy nyelvtanilag értelmezhető hangsor) és az illokúció (az a cselekvés, amit a lokúcióval megteszünk, például kérdés, tiltás, fenyegetés) minden megnyilatkozást jellemez. A harmadik, perlokúció aktus a beszélő mondásának hatása a hallgatóra (például meggyőzés, megfélemlítés, megalázás).²⁹

Az illokúció aktus félreértelmezését és így a közös referenciapont hiányának tapasztalatát példázta az a jelenet, mikor K. Józsefet a teljes lelki és fizikai megaláztatottság állapotában – ti. miután a hatalmaskodó ügyvéd őt is felhasználta szexuális céljaira – valaki nevére szólította („József”), mire ő rezignáltan visszakérdezett: „Maga honnan ismer?” Az erre adott inadekvát válasz a közös referenciarendszer érvényességét kérdőjelezte meg: „Persze, hogyne ismerném.” Így K. indirekt illokúció beszédaktusának (amely a „ki maga?” jelentést hordozza) megfejtése fulladt

sikertelenségbe, szándékosan vagy véletlenül. Ennek következtében a megnyilatkozásba kódolt perlokúciós aktus sem tudott megvalósulni, hiszen a kérdés nem tudta elérni a benne foglalt célt, vagyis K. nem tudott meg többet az új jövevény személyazonosságáról. Ehelyett, az információszerzés és a világban való eligazodás lehetetlenségének hangsúlyozásaként pusztán az a tény ismétlődött meg, hogy az idegen ismeri K.-t. A közös referenciák elveszni látszottak, s a K.-féle diskurzrendszer hivatkozási pontként mindenképpen a hierarchia legaljára helyeződött. A Pavis által denarrativizáltak nevezett színház³⁰ jellegzetességei elevenedtek meg, amikor a dialógus mint a cselekmény alapzata minduntalan csődöt mondott, miközben egy olyan történetet mutattak be, amely nélküli a célélvűséget (részben az ismert alaptörténet tematikájának köszönhetően). Így pedig végső soron maga a káosz tematizálódott a színpadon mint a világ (meg)érthetlenségének reflexiója.

De érdemes röviden kitérni arra is, hogy Bodó formanyelve miként viszonyul klasszikus alapanyagaihoz (mint a *Don Juan*, a *Szentivánéji álom*, a *Cseresznyés kert*, *A per*, a *Holt lelkek*), az azokhoz tapadó esetleges értelmezési, színreviteli vagy játéktípusbeli hagyományokhoz és az ebből fakadó látens nézői elvárásokhoz. Bár a posztdramatikus színházban mindez nem újdonság, mégis fontos kiemelni, hogy az elvárások és hagyományok különféle, egyfelől popkulturális asszociációkra, másfelől épp az alapszöveg szoros olvasatára alapozó kijátszása fontos mozgató-eleme az előadások játékn nyelvének.

Marco de Marinis a színházi előadásokat kísérő elvárási horizont megsértésének eseteit vizsgálva tért ki a játékmódbeli konvenciók meghatározó jellegére: „[E]gy előadás számos más módon és különböző szinten is megzavarhatja vagy frusztrálhatja az elvárásokat, a meglepetés és a fokozott figyelem hatásait produkálva. Az előadás zavaró jellemzői az általános színházi elvárások szintjén is megjelennek. Itt a megzavarás többé már nem a színház és a mindennapi élet szembenállásában jelentkezik, hanem az előadás és a színház szembenállásában. A példa egy olyan munka lehetne, amely megtöri a dramatikus fikció azon konvencióit, melyek hosszú idő óta az átlagnéző kompetenciájához tartoznak. A színházi elvárások ezen szintjén arra az operaimádóra is gondolhatunk, aki Peter Brook *Carmentjének* előadásától Bizet munkájának autentikus színpadra állítását várja.”³¹

Ennek analógiájára: az a Csehov-imádó, aki Bodó 2011-es *Cseresznyés kertjéről* – amely az orosz *Вишнёвый сад I.* (Meggyeskert I.) címen futott, és csak a darab első két felvonásából állt³² – Csehov munkájának a pszichologista-realista, szövegközpontú játékhagyomány horizontjából történő színpadra állítását várta, szükségképpen csalódott. Bár első pillantásra a szereplők megfeleltek a Csehov-játszás hagyományos elvárásainak, hiszen korhű ruhákban és hajviseletben lehetett látni őket, színpadi viselkedésük igencsak elütött a megszokottól: pszichológiailag értelmezhetetlennek tűnő indokoktól vezérelve ki-be rohangáltak a térből, ájultak el, kezdtek sikoltozni, vagy tettek furcsa gesztusokat. Ezeket a mozzanatokat sokszor éppen a szöveg legszorosabb olvasata támasztotta alá, mint mikor Jepihodov félmondata nyikorgó csizmájáról („tegnapelőtt vettem ezt a csizmát, hát kérem, bátorítok biztositani önt, úgy nyikorg, hogy az egyszerűen lehetetlenség”) ³³ több perces néma jelenetbe vezetett, amely alatt a szereplő körbe-körbe járkált a színtéren, prezentálva csizmája tényleges nyikorgását. A szó szerinti értelmezés tehát

tudatosan írta át a hagyományos Csehov-darabokhoz és a pszichologista-realista játéktílushoz kapcsolódó elvárásokat.

A *Ledarálnakeltűntem* esetében a rendezés szövegolvasata részben *A per* üres helyeinek kitöltését célozta meg a kaotikus és groteszk elemek segítségével. Például a színházi előadásban annak okát, hogy K. miért nem merte megkérdőjelezni a letartóztatók legitimitását, nem lehetett pusztán a kijelentésekben keresni, hiszen az örök monológját³⁴ megelőzően már megpofozták, megverték és a földre szorították K.-t. A szövegrész ilyen formájú pozicionálása előrevetítette azoknak a sokszor látványos akcióknak a sorozatát (például mikor sokkolóval bénítják le K.-t, vagy revüműsort adnak elő számára), amelyek a főszereplőt nem engedték ki a térből: sem a fizikai színpadtérből, sem pedig a diskurzus teréből. Ezek a hatásmechanizmusok okozták az előadás olyan sajátosságait, mint a narratív vagy játékmódbeli középpontok elmozdítása és szétosztása, valamint a megtöbbszörözött középpontok legitimitásának folyamatos megkérdőjelezése.

De az előadást mind formailag, mind tematikailag meghatározó kabaré műfajának erőteljesebb gesztusai is groteszk fényben tüntették fel *A per* eredeti szöveghelyeit. Hiszen a harmadik fejezetben leírt, mintegy mellékes jelenetként aposztrofált incidens, mely során Josef K. illetlen képet talál a vizsgálóbíró egyik könyvében,³⁵ Bodó adaptációjában egészen konkrét látványba csapott át, amely további képek halmozásában teljesedett ki, s végül magáról K. Józsefről jelentek meg pornográf képek a kivetítőn, aláhúzva a tény, hogy mindenki korrumpálható valamivel. Az alapszituációk ilyenén elburjánzása a karkai szürreália felerősítését tűzte ki céljául, amit maradéktalanul teljesített is, és a kitágult tudatállapotok (mint a nagy ügyvédek drogpártija) megjelenítésekor már az érzékelés felforgatásának játéka volt figyelemmel kísérhető.

Az egyenes vonalú narratívát tehát így törték meg az elidegenítő hatások, akár a cselekmény, akár az egyes figurák gesztusai által. Ezek a groteszk törések szervezik a rendezések narratíváját, miközben burjánzásukkal folyamatosan reflektálják saját oda nem illőségüket. A váratlan törések, zavaró elemek az előadáson belüli fikciós világra (jeleneteken belül vagy jeleneteket elválasztva) éppúgy vonatkozhatnak, mint az azt keretező színházi esemény nézőinek elvárásaira. Az elvárási horizont megzavarása, az alkalmazott értelmezési stratégiák folyamatos kijátszása alapvető meghatározója Bodó előadásainak. A narratíván belüli törések hatására lehetetlenné válik a formális logikai kapcsolatokra alapuló értelmezési stratégia, hiszen az ok-okozati viszonyt megbontják a karakterek motiválatlan gesztusai, vagy a jelenetek egymásutániségének montázsjellege. A játéknyelvek stíluspluralizmusa szintén a logika nélküli világ reprezentációjának irányába mutat, ahol a musicalbetétek vagy az eltúlzott erőszakjelenetek jól megférnek a halandzsanyelven előadott párbeszédnek és a realista alapvetésű szituációk mellett. Ez az európai kontextusban semmiképpen sem előzmény nélküli,³⁶ markáns színházi nyelv és világmodellálás így folyamatos mozgásban tartja a néző észlelési és értelmezési stratégiáit. A „bármilyen megtörténhet” szabadsága és izgalma groteszk – játéknyelvi, narratív – törésvonalak, valamint egymásból kinövő és/vagy egymást kicselező hivatkozási rendszerek halmaza által (szür)realizálódik.

A 2009-ben a Schauspielhaus Graz és a Szputnyik Hajózási Társaság koprodukciójában készült *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* (*Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról*)³⁸ pedig kiválóan példázza, hogy miként válik a mozgókép a narráció reflexiójaként a Bodó-féle formanyelv megkerülhetetlen tényezőjévé. Az előadás alatt a színpadi eseményekkel párhuzamosan, élőben sugárzott képek egyfelől megkettőzték a nézői tekintet számára felajánlott nézőpontrendszert, másfelől képek voltak játékos módon reflektálni a nézői tudás egyenlőtlenségeire.

A színpadon zajló, s a közönség számára nem mindig látható jelenetek, valamint e jeleneteket figyelő és közvetítő kameratekintet dinamikus játéka szervezte az előadás narrációs technikáját. Így a befogadó a színházi esemény folyamán mindvégig kettős szemszögből és kettős szemszöveget – miután az egyik mindinkább tudatosította a másik jelenlétét – figyelhetett meg: látta egyrészt a színpadot és az azon zajló eseményeket, másrészt pedig a videokamera szűkített perspektíváját, amely a színpadon zajló számos akció közül egyszerre egyre koncentrált, azt jellemzően közeli vagy félközeli képekben mutatva fel.

A produkció alapanyaga Peter Handke 1992-ben bemutatott, dialógusok nélküli drámája egy hétköznapi téren játszódó, mintegy négyszázötven szereplős eseménysort rögzít, amelynek szereplői a középkori misztériumjátékok névtelen, ám valamilyen típust reprezentáló karaktereit idézik: felvillanó figurák ők, akik véletlenül összefutnak ezen a közösségi szintéren, majd gyorsan odébb is állnak. A Handke-dráma azonban ismét csak kiindulópontként szolgált, így a Bodó-féle *Die Stunde...* a kaotikussá váló kortárs világ névtelen szereplőinek rohanó életére fókuszált, s cserélte le a metafizikai és (művelődés)történeti alakok sorát a kortárs világ ismerős szereplőire: pincérnők, hivatalnokok, szerelők, üzletasszonyok, orvosok, teremőrök, sportolók, bűnözők tűntek fel a párbeszéd nélküli produkcióban. Az előadás dramatikus univerzuma e szereplők életének egy-egy epizódjára fókuszált, melyek valamiképp összekapcsolódtak, s továbbfűzték egymást. A koreográfiát összefogó tér helyszíneként megmaradt (a színpad üres tere jelölte), kiegészülve más városi térrészeket (vonat, múzeum, kávézó, kórház, lakás, iroda, csatorna, mosdó) reprezentáló, különféleképpen berendezett, egyik oldalán nyitott, emberméretű dobozokkal.

A dramatikus univerzum felnyitása akkor vette kezdetét, mikor megjelent a színen egy operatőr (Christian Schütz) és asszisztense (Andreas Kolbabeck), s rövid epizódok erejéig egy-egy szereplőre fókuszálva forgatni kezdtek: az „életem filmje” kifejezés így metaforikusságát maga mögött hagyva hirtelen egészen konkrétá vált, hiszen a szereplők élete mozifilmként is (meg)figyelhető volt. A filmkészítés konvencióit idézték a fent említett dobozdíszletek is, amelyek a filmstúdiók pár négyzetméteren berendezett tereihez hasonlóan a kameratekintet számára valóság-hűen képezték meg az ábrázolni kívánt világot, míg a színpadon mesterségesen kialakított térelemekként lepleződtek le.

A videokamera által közvetített képeket a színtér fölé függesztett kivetítőn, élőben követhette nyomon a néző. A filmforgatás és a forgatási csoport³⁹ megjelenése a dramatikus univerzum töréseként is értelmezhetővé vált, amely maga is to-

vábbi narratív töréspontokat volt képes létrehozni a produkció belül. Tehát a *Die Stunde...* a narrációs, nézői, valamint fikciós szintekkel való játékra épült: míg egyrészt adott volt a dramatikus univerzum a maga karaktereivel, a filmes stáb megjelenése egy erre épülő metaszintet hozott létre, s az addig megismert univerzum egésze tűnt hirtelen pusztá játéknak, fikciónak, pusztán a filmforgatás kedvéért létrehozott jelenethalmaznak. Mindezt pedig átszelte a nézői tekintet, amely egyszerre foghatta be a színpad és a mozivászon kettős, egymásra épülő, egymást kijátszó és kiegészítő világát. A színészi testek és az őket képpé változtató vászon együtt hozta tehát létre azt az intermedialis teret, amely képes volt reflektálni a vizuális tudásban beálló hierarchiát.

Ennek elemzéséhez az alábbiakban a kognitív filmelmélet képviselője, Edward Branigan azon meglátására támaszkodom, amely a narrációt az egyenlőtlenül megosztott befogadói tudással hozza összefüggésbe. Így ír erről Branigan: „A narráció akkor jön létre, amikor a tudás egyenlőtlenül oszlik meg – amikor valamilyen zavar vagy törés következik be a tudás mezejében. A magunk számára úgy tudjuk megérteni az egyenlőtlenség fontosságát, ha egy olyan világot képzelünk el, melyben minden megfigyelő tökéletesen mindentudó. Egy ilyen világban a narráció lehetősége ki van zárva, hiszen minden információ egyenlő módon hozzáférhető és ugyanolyan módon birtokolt. Tehát kijelenthetjük, hogy a narrációt létrehozó szituációt három alkotóelem határozza meg: egy szubjektum és egy objektum aszimmetrikus viszonya.”⁴⁰

Azért tűnik produktívnak a narrációt a befogadói tevékenység részeként vizsgálni, mert így válhat világossá, hogy a *Die Stunde...* kettős narrációja miként leplezte le a látványképzés és látványészlelés működését. Hiszen a szintéren jelenlévő, a testek és képek által képviselt eltérő, de összefüggő nézőpontrendszerek között ingázó nézői tekintet maga szervezte olyan – értelemszerűen egyéneként eltérő – történeté a látottakat, amelyik éppen a filmes közelképek intimitása és az alattuk látható (vagy épp nem látható) színészi testek élettelisége közti résre nyitott ablakot.

A vizuális tudás illetően egyenlőtlenségét tehát ebben az esetben meghatározta egyfelől a nézői tekintet rögzített és a színházi téren belül elfoglalt hely (sor, emelet stb.) által kijelölt pozíciója, másfelől a mozgóképek és testek által kínált, sok esetben egymást tudatosító, kettős narratíva. A vetítövászonon megjelenő szűkített mozis perspektíva és a színpad nagytotálja – amely egyébként magába foglalta a mozgóképeket is – által felépített vizuális dramaturgia annak a feszültségét aknázza ki, hogy a különféle médiumok eltérő tapasztalatot közvetítenek a világról. Tehát a színpadi történések két szemszögből történő, szimultán megmutatása nem pusztán a nagyszínpadról kevésbé látható alakok közelképének kihasználását tűzte ki céljává, amennyiben a kettős perspektíva felfedte a filmkockák megcsináltságát is.

A filmkockák fikciós világa (például egy száguldó motoros arcának vagy egy balesetet szenvedő ember repülésének közelképe, esetleg egy esőben álló női alak) a filmforgatás stábjának cselekedeteivel egyszerre és szimultán módon vált követhetővé, így leplezve le a mozgóképeket és az általuk reprezentált világot létrehozó technikát. Jól példázza ezt a jelenet, amely során a kivetítőn egy esőben álló nő félközeli képét láthatta a közönség. A nő kezében esernyőt tartott, miközben fentről víz zuhogott rá: a filmképek narratívája szerint épp az eső ellen védekezett.

Ugyanakkor mindeközben a színpadon nyomon követhetővé vált a filmes fikcióképzés, amint a stáb egyik tagja egy létrán állva öntözőkannából vizet locsolt az esernyőt tartó nőre. Így a látványképzés technikájának oda-vissza való leleplezése tudatosította a képek létrehozásának folyamatát, illetve középpontba helyezte az őket befogadó néző által működtetett tudatos és tudattalan stratégiákat, illetve nézési gyakorlatot.

Tehát a vizuális-szókópikus tudás egyenlőtlenségeit leplezte le a fentihez hasonló jelenetekben a *Die Stunde...*, amennyiben transzparenssé tette a mozgóképek által képviselt nézőpontok és az ezekből kirajzolódó narratíva parciális jellegét. A rész-egész problémája, valamint a mediális struktúrák által meghatározott észlelési mintázatok sokfélesége szervezte az előadás formanyelvét, amely ugyanakkor tematikus szinten is többlettel ruházta fel a Handke-féle alapokról induló esemény-sort: a kortárs világ átláthatatlansága, kaotikusnak tűnő rendszerei, a megfigyeltség és szerepjáték mindennapos élményei köszöntek vissza az egyetlen, megbízhatónak tűnő nézőpont tagadásával, valamint a világ fikciós rendszerként való érzékel(tet)ésében.

A vizuális információk egyenlőtlenségei nemcsak a nézőpontok részlegességére, hanem bizonyos esetben a képek ritmusára is reflektáltak. Erre mutatott példát a motoros balesetről közvetítő jelenet, amely során a mozgóképek speciális effektjei is lelepleződtek. A motoros által elgázolt férfi lassított zuhanását követhettük nyomon a filmen, az elnyújtott eseménysor így részleteiben is megfigyelhetővé vált: a rémült arc, a szélfútta haj, a végtagok kapálózása stb. Ezzel párhuzamosan ugyanakkor látni lehetett azokat a trükköket, amelyekkel a filmes stáb elérte a filmkockák által képviselt látványt: a férfit egy guruló asztalon tolták lassan, miközben egy asszisztens lappal legyezte, s a kamera részleteiben pásztázta a testet. A képek lassított ritmusát így valójában nem a videokamera technikai apparátusával érték el, hanem a színészi testek lelassításával, amely azonban ugyanolyan filmes hatást eredményezett. A jelenet felhívta a figyelmet a filmet jellemző távolság, képerősség, mozgás és nézőpont paramétereinek,⁴¹ valamint a színházban ezekkel analóg módon használt díszletezési, világítási és mozgásbeli elemeknek a különböző szerkesztési, valamint játéklehetőségeire.⁴²

A médiumok egymásra való reflektálása, s az a tény, hogy a színpadon a szereplők nem tettek úgy, mintha nem látták volna az őket követő filmstábot, dinamikus perspektíva-rendszert teremtett meg, s minduntalan saját előfeltételezései felülvizsgálatára kényszerítette a befogadói tekintetet. Mindez pedig végső soron éppen az emberi érzékelés módozataira kérdezett rá, szembesítve azokat egymással, valamint a befogadó előzetes tudásával. Emellett az értelmezési stratégiák folyamatos változtatására kényszerült a néző, hiszen a színtér gyakran egyszerre több eltérő nézőpont-rendszert is kínált egy-egy jelenet alatt. A tekintet tehát vándorolt a színészek által eljátszott jelenetek, az őket követő filmes stáb mozgása és a vetített mozgóképek között: ez a mozgás fontos szervezőeleme volt az előadásnak.

Mindazonáltal fontos leszögezni, hogy a *Die Stunde...* nem pusztán és kizárólag színház és film egymással ellentétes kvalitásbeli vagy narratív jellegzetességeit játszotta ki egymás ellen, hanem arra a tényre is reflektált, hogy a színház olyan mediális sajátosságokkal rendelkezik, amelyek képessé teszik arra, hogy bekebelezze

és leleplezze más médiumok – jelen esetben a film – működési mechanizmusát, látványképzését és narratívarendszereit. A színház tere maga vált tehát a metanarratívává, amely a mozgóképek, a színészi testek, valamint az operatőr által cipelt kamera együttes, egymást átható, egymást tudatosító, egymásra reflektáló, tehát intermedialis játékaiknak integrálása során kérdéseket tett fel magáról a nézés aktusáról.

S éppen ezért tűnt zsákutcának az előadásra reagáló egyes kritikáknak az a gondolatmenete, amely kizárólag a filmes hatáseffektusok felől, valamint film és színház szembeállításán keresztül próbálta értelmezni az előadás egészét, s így szükségképpen hagyta figyelmen kívül a színház sajátos mediális jellegzetességeinek működési mechanizmusait, s vétette el az egymásra reflektáló mozgóképek és színészi testek sajátos narrációjának felismerését. Lásd például: „Csak és kizárólag arról szól, hogy teremtsük meg mindenféle jópofa trükkel a film illúzióját színpadon.”⁴³; vagy: „Lám, mit tesz egy termékeny ötlet és a következetesen végigvitt munka! Működik az előadás, éppen annyit ad, amennyit ígér: kikapcsolódás, minőségi szórakoztatás, művészi fricska”.⁴⁴

Mindazonáltal Bodó rendezésének komplex narratívarendjét nem pusztán az egymással kapcsolatba kerülő médiumok szimultaneitása szervezte, hanem a dramatikus univerzum egymást folytató és újratekintő elbeszélés-láncolatai is. Hiszen a *Die Stunde...* a produkció első részében bemutatott jeleneteket (a téren, a kávézóban kibontakozó emberi viszonyokról) később ugyanazon koreográfiával újra és újra lejátszotta, éppen csak egy kicsivel elmozdított szemszögből és változó elbeszélési technikákkal, a jelenetből mindig újabb szereplőre fókuszálva, akire alapozva aztán teljesen új történetek bontakoztak ki, minduntalan visszautalva a korábban már látott és megismert karakterekre.⁴⁵ Ekképp hangsúlyozta a produkció a karakterekről való tudás inherens egyenlőtlenségeit is, amennyiben mindig volt a jelenetben egy főbb szereplő, akinek feltárult élete egy-egy epizódja, míg a többiek arctalannak tűntek. Az egymást többféle irányban továbbíró elbeszélés-láncolatok felhívták a figyelmet a Branigan-féle kognitív narratológiának arra az axiómájára is, hogy a nézői tudás összességében nem pusztán az éppen hozzáférhető vizuális tudásformákra épül, hanem arra a képességre is, hogy emlékezni tudunk például egy korábban mellékszereplőként feltűnő karakterre, s a kibontakozó jelenetekből visszakövetkeztetve értelmet tulajdoníthatunk logikátlanul tűnő múltbeli cselekedeteinek. Ezt kiválóan példázta a többször ismétlődő földrengésjelenetben kék műanyag kosárral a kezében feltűnő síró irodista megjelenése, akiről egy későbbi jelenetben derült csak ki, hogy kirúgták a munkahelyéről, s a kék kosár ennek szimbólumaként vált visszamenőlegesen is értelmezhetővé.

A különféle médiumok egymásra utaltsága és mindig változó hierarchiájuk sajátos szervezőelemévé vált az előadásnak, hiszen nem pusztán arról volt szó, hogy a mozgóképek képesek voltak hangsúlyos nagyításokon és kiemeléseken (akár az emberi arc különféle részleteinek közelképein) keresztül is megmutatni a színpadon – főként a közelképek fényében – kis méretűnek tűnő testet, hanem azt is a nézői tekintet elé emelték, ami szabad szemmel a nézőtérrel egyszerűen nem volt látható. Így egyfajta „ötödik falként” ablakot nyitottak a láthatatlanra, a színpad szem elől elrejtett térrészeire. Vagy még ennél is tovább lépve, egy másik médium tar-

talmát is magukba olvasztották, csakúgy, mint a színház tere a mozgóképeket. Az egyik ilyen jelenet során a nézők láthatták, amint az egyébként üres színpadon az operatőr kamerájával bekukkant az egyik, nézői tekintet elől fallal elzárt dobozdíszletbe. A kameratekintet közvetítette a fal mögötti eseményeket: a filmen egy vonatkabin volt látható, az ablakon túl rohanó táj. A kamera ráközelített az egyik alvó utas (Tóth Simon Ferenc) kezében lévő telefonra, annyira, hogy végül a telefon képernyője, s az azon futó film töltötte be a színpad feletti kivetítőt. Ebből a békaperspektívából az volt látható, amint egy férfi befekszik a sínek közé, s egy vonat elszáguld felette, majd a férfi felkel és elsétál. A jelenet a mediális szintek egymásba játszásával kísérelt meg ablakot nyitni az imagináriusra: az igen veszélyesnek ható vonatos mutatványról nehéz volt ugyanis eldönteni – különösen a *Die Stunde...* fikciót leleplező narratív struktúrájából kiindulva –, hogy trükkről, illúzióról van-e szó, vagy egy nagyon is valós eseményt rögzített.⁴⁶ A láthatatlan (vonatbelső) így az elképzelttel (befeküdni egy száguldó vonat alá és túlélni) kapcsolódott össze, sajátosan tükrözve vissza a karakter (az alvó utas) mentális terét.

Amint az iménti példa is mutatja, a mozgóképek a *Die Stunde...* esetében amellett, hogy kicselezték, felforgatták és dehierarchizálták a színészi testek által képviselt nézőpontrendszert, képesek voltak megteremtteni és felmutatni egy – szűkebb perspektívája miatt átláthatóbbnak tetsző – illuzórikus világot és annak álmoképeit. A tudati folyamatok színre-, illetve filmreviteleként is olvasható filmképek tehát egy olyan világot reprezentáltak, amely képes volt tanúskodni a színpadi nagytotál jeleneteiben szereplők személyes karizmájáról, legbensőbb vágyaikról, titkos álmaikról, tehát az eseményeket követő szubjektív nézőpontjaikról. Ugyanakkor a szintéren belül a nézői tekintet számára lelepleződött a képkockák kreáltsága, amelyek így ugyanolyan művinek tűntek, mint a díszletdobozokban életet játszó színészek.

Ez a kettősség pedig a biztosnak hitt nézőpontok és/vagy értelmezői rendszerek elvesztésének a tudatát is reflektálta, amely – mint arra korábban rámutattam – Bodó rendezői munkásságának formai és tematikai bázisát adja. A szürreális világmodellek előadásokon belüli leképeződése azt a feltételezést is jogossá teszi, miszerint a szóródó, folyamatosan változó nézőpontok és az előadást átszövő groteszk törések valójában a tudat által és a tudatban történő játékok megjelenítései csupán. Innen nézve viszont egyedüli hivatkozási ponttá éppen a tudat válik, amely – akár egy fényképezőgép vagy videokamera – pusztán a világ dolgainak szubjektív, saját meghatározottságtól alapvetően befolyásolt reprezentálására képes.

Bodó Viktor rendezéseiben a mozgóképek és a testek hálózataiból kirajzolódó elbeszélésmódok tehát arra a kortárs tapasztalatra is ráirányítják a figyelmet, amely szerint az elektronikus képek elborítják a mindennapokat, újrastrukturálva a magán- és nyilvános szféra közti viszonyt. A televízió által közvetített képek és virtuális valóságok betörése az otthon intimitásába, valamint a kamerák mindennapok során is érzékelhető, követő tekintetei a megfigyelés és megfigyeltség folyamatait tükrözik vissza, amelynek köszönhetően az egész élet nyilvános előadásá alakul. Az élet intim mozzanatait is közvetítő elektronikus képek, s a hozzájuk kötődő megfigyelési aktusok a hipermediálisként értékelhető társadalom szimptomáiként jelennek meg, azzal a szükséglettel egyetemben, hogy „megszállottan ismételni kezdjük a már amúgy is medalizált szelfnek és tapasztalatoknak a mediációját”.⁴⁷

JEGYZETEK

1. Patrice Pavis, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Balassi, Budapest, 2003, 49.
2. A narratívát itt a Manfred Jahn által javasolt definíció horizontjából értelmezem. Eszerint narratíva lehet bármi a lehető legtágabb értelemben, amely történetet mesél el vagy mutat be. (Lásd: Manfred Jahn, *A Guide to the Theory of Drama. Part II of Poems, plays and prose: A Guide to the theory of literary genres*, English Department, University of Cologne, 2003. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>, utolsó letöltés: 2014. 07. 02.)
3. Hans-Thies Lehmann így ír a *Posztdramatikus színház* egyik fejezetében a „cool fun” esztétikájáról mint a posztdramatikus színház egyik játékmódjának meghatározó jellemzőjéről: „A nyolcvanas és kilencvenes évek fiatal rendezői szinte erőszakkal keresik a »valósat«, amely a forma tagadásával provokálni képes és adekvát kifejezője lehet a szomorú, ugyanakkor kétségbeesetten felpörgött életérzésnek. A színház – reflektáltan – utánozni kezdi a mindenütt jelenlévő médiát és az általa sugalmazott közvetlenséget, ugyanakkor az alternatív nyilvánosság új formáját keresi, melynek látszólagos oldottsága mögött láthatóvá válik a melankólia, a magány, a kétségbeesés. A posztdramatikus színház e feltűnő játékmódja gyakran a televíziós és filmes szórakoztatóipar területéről merít ihletet. Minőségre való tekintet nélkül egyszerre idéz véres horrorfilmeket (»splatter movie«-kat), kvízzjátékokat, reklámokat, diszkózenét és klasszikus tudásanyagot, s ezzel egyidejűleg regisztrálja a – túlnyomórészt fiatal – látogatók tudatállapotát, mely rezignáció és lázadás, bánat és egy intenzív és boldog élet utáni vágy között váltakozik. [...] Itt nincs dramatikus cselekvés, inkább krimikből, televíziós sorozatokból vagy filmekből származó jelenetek, helyzetek játékos imitálására látunk példát.” (Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor, Balassi, Budapest, 2009, 139–140.)
4. Kondorosi Zoltán, *Összjátékok*, *Ellenfény* 2005/4, 38–40. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/4/osszjatekok>, utolsó letöltés: 2012. 10. 10.
5. Tudományos axióma, hogy nem beszélhetünk „az előadásról” mint olyanról, hiszen az előadás (és színház) fogalmát és kereteit minden korban változó történeti-kulturális-gazdasági-ideológiai faktorok határozzák meg. Amint az idézett szövegek környezetből kiderül, a szerző itt implicit módon az előadás szó alatt a koherens, egyenes vonalú, dialógusokból és színpadi eseményekből felépülő dramatikusan történet színpadra állítását érti, és semmiképp sem „eltérő jellegű (és némileg különböző minőségű) etűdök lazán szerkesztett sorozatát” (*Uo.*). Érdekes adalék, hogy minduntalan felbukkannak olyan definíciós problémaként tált kritikus megjegyzések, mint hogy egyáltalán színházinak tekinthetőek-e Bodó rendezései, lásd a 2010-es Pécsi Országos Színházi Találkozó szakmai beszélgetésének részletét a *Kockavető* című Bodó-rendezésről: „Akrobatákat láttam, és kígyónőt láttam, és mindenfelét láttam, de nem színházi előadást láttam, ami nem feltétlenül baj. A cirkusz is tiszteletreméltó műfaj, és nagyon kell tudni csinálni, és ezek nagyon tudják csinálni, mégis, a főhóst kivéve alig-alig volt sors.” (Nádasdy Ádám megjegyzése. Szakmai beszélgetés: Szputnyik Hajózási Társaság – Modern Színház- és Viselkedéskutató Intézet – *Kockavető*, Labor, Budapest, Pécsi Kulturális Központ (Dominikánus Ház). 2010. június 9. <http://archiv.poszt.hu/main.php?lang=HUN&disp=offprogram&ID=1160&ev=2010>, utolsó letöltés: 2012. 10. 10.)
6. Lásd pl. Csáki Judit, *Színészparádé blödliben*, Magyar Narancs, XV. évf. 43. szám, 2003; Jászay Tamás, *Lapok M. B. úr noteszéből*, *Critica* Lapok, 2006/3; Karsai György, *Volt egyszer egy évad*, *Színház* 2005/5, 7; Molnár Gál Péter, *Don Blöd*, *Színház*.hu; Nánay István, „...nem elég jó”, *Színház Online*, 2012. április 30.; Sőregi Melinda, *A színház egy napja – három előadás Nyíregyházán*, *Critica* Lapok, 2005/2; Tarján Tamás, *Holdkór*, *Színház Online*, 2006.
7. Ehhez lásd Imre Zoltán összefoglalását: „A magyar hagyományos, szövegek központú előadások általában arra az alapfeltevésre épülnek, hogy az »élő emberekként« ábrázolt karakterek pszichológiai motivációk mentén értelmezhetőek, és az előadás fikcionális világán belül egy adott középpont (általában maga a címszereplő) körül elrendezhetőek. A cselekmény egyenes vonalúan bontakozik ki, miközben megragadja és felfedi a háttérben lévő, kerek egészként értelmezhető történetet, illetve a mögötte kibontakozó, egységes és zárt világot. Racionális logika, illetve ennek bináris ellentéte, emocionális logikátlanság vezeti a karakterek döntéseit és teszi történeteiket többé-kevésbé átláthatóvá és megérthetővé. Ezekben az előadásokban a történet általában tartalmazza az általános üzenetet, illetve jelzi a teleologikus célt, amely felé a jelenetek és a színpadi karakterek orientálódnak, valamint utal arra a módra, ahogy ezeknek a jelentősége hierarchikusan elrendezhető.” (Imre Zoltán, *A másság játéka*, *Kritika*, 2002/7–8, 13.)

8. Az olvasó (néző) megszokott érzékelésmódjának dezautomatizálása érdekében használt hatások.
9. Olyan technikák és hatások, amelyek a befogadó számára megnehezítik a mű befogadását.
10. Lásd Patrice Pavis, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, L'Harmattan, Budapest, 2006, 120–121.
11. Lásd még Bertolt Brecht, „*Kis Organon a színház számára*”, ford. Eörsi István = Uő., *Színházi tanulmányok*, szerk. Major Tamás, Magvető, Budapest, 1969, 403–452.
12. Lehmann, *Posztdramatikus színház*, 105.
13. Ehhez lásd Robert Knopf, *The Theater and Cinema of Buster Keaton*, Princeton University Press, Princeton, 1999, 44–54.
14. Lehmann, *Posztdramatikus színház*, 140.
15. Georg Fuchs a teatralitást előadásban belül határozza meg, így teatralitás mindaz, ami az előadás során színpadi jelleggel bír, vagyis a színházi előadás sajátos és specifikus jelenségeit foglalja magában, a dramatikus szövegen kívül minden olyan anyagot és jelrendszert, amely a színházban az előadás részét képezi. (Georg Fuchs, *Revolution in the Theatre* [1909], Kennikat, New York, 1972.)
16. A heterotópia olyan térformák jelölésére szolgál, amelyek kapcsolata más helyszínekkel különlegesnek mondható, és amelyek felfüggesztik a hagyományos tér- és időviszonyokat. (Michel Foucault, *Más terekről – Heterotópiák*, ford. Erhardt Miklós, 2004. <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>, utolsó letöltés: 2012. 04. 03.)
17. Ami tulajdonképpen a Victor Turner által definiált liminalitás egyik térbeli fázisaként is meghatározható.
18. Vinnai András – Bodó Viktor, *Ledarálnakeltűntem (A PER miatt)* (r.: Bodó Viktor, Katona József Színház Kamra, 2005. 01. 28.)
19. Franz Kafka, *A per*, ford. Szabó Ede, Európa, Budapest, 1986, 172.
20. A kérdés magyar színháztörténeti vonatkozásairól lásd még Kékesi Kun Árpád, *A reprezentáció játékai – A kilencvenes évek magyar rendezői színháza* = Uő., *Tükörképek lázadása*, JAK-füzetek–Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 85–104.; valamint Kiss Gabriella, *A kockázat színháza. Előadáselemzés a „paradoxon kultúrájában”* = *Átvilágítás. Magyar színház európai kontextusban*, szerk. Imre Zoltán, Áron, Budapest, 2004, 171–248.
21. Paul Foster, *I. Erzsébet (Elsőerzsébet)*, Ad Hoc csoport, 1998); Füst Milán, *Boldogtalanok (Boldogtalanok)*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2003); Molière, *Don Juan (A Nagy Sganarelle és Tsa.)*, Katona József Színház, 2006); Shakespeare, *Szentivánéji álom (Salt Lake Nightmare/Szentivánéji álom)*, Szputnyik Hajózási Társaság, 2008; Tasnádi István, *Tranzit (Transit)*, Schauspiel Köln – Szputnyik HT, 2009); Peter Handke, *Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról (Az óra, amikor semmit sem tudtunk egymásról)*, Schauspielhaus Graz – Szputnyik Hajózási Társaság, 2009); Csehov, *Cseresznyéskert (Вишнёвый сад I.)*, Szputnyik HT, 2011); Gogol, *A revizor (A revizor)*, Vígszínház, 2014).
22. Kafka *A per (Ledarálnakeltűntem)*, Katona József Színház, 2005); *A kastély (Das Schloss)*, Schauspielhaus Graz, 2006); illetve *Amerika (Amerika)*, Schauspielhaus Graz – Szputnyik HT, 2012) című írásai; Gogol *Holt lelkek* című regénye (*Holt lelkek – Tokbal vonóval*, Szputnyik HT, 2008); vagy épp Agatha Christie *Gyilkosság az Orient expresszen* című krimije (*Tot im Orient Express*, Staatstheater Mainz – Theater Winterthur – Szputnyik HT, 2011).
23. Egyes esetekben az átírás olyan mértékűvé nőtte ki magát, hogy az előadás alkotói már nem is érzik fontosnak jelezni az eredeti alapszöveget, hiszen az tulajdonképpen csak a munkafolyamat első fázisában játszott lényeges szerepet, azután teljesen eltávolodtak tőle. Jó példa erre a 2003-as *Motel*, amely a szerzőtárs, Vinnai András elmondása alapján Harold Pinter *Az étellift* című darabjának alapszituációjából nőtte ki magát. (Ehhez lásd „*Néha volt olyan gondolatom, hogy könnyebb lenne balott szerzőnek lenni*”. *Kerekasztal beszélgetés a fiatal magyar drámáról*, szerk. Deres Kornélia – Herczog Noémi, Műút, 2011/023, 32–35.)
24. Patrice Pavis, *A posztmodern színház esete*, ford. Jákfalvi Magdolna, Színház, 1998/3, 10–22.
25. Hans-Thies Lehmann, *A posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya*, ford. Berecz Zsuzsa, Nádasdy Ádám tolmácsolásának felhasználásával, Színház, 2008/4, 51–54.
26. Kékesi Kun, *A reprezentáció játékai*, 97.
27. Imre Zoltán, *Szöveg-előadás. A Mozgó Ház Társulás posztmodern bricolage-ai* = Uő., *A színház színpadra állításai – elméletek, történetek, alternatívák*, Ráció, Budapest, 2009, 216.
28. Kafka, *A per*, 22.

29. J. L. Austin, *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Clarendon, Oxford, 1962, 128–133.

30. Pavis leírása szerint ez a típusú színházi nyelv „számúzi a színpadról a társalgási dialógust mint a konfliktusra és beszélgetésre alapozott dramaturgia maradványát: gyanús minden túl szellemesen összefűzött történet, bonyodalom vagy cselekmény. A szerzők és a rendezők kísérletet tesznek alkotásaik denarratívizálására, azaz minden olyan narratív hivatkozási pont megszüntetésére, amely lehetővé tehetné a cselekmény rekonstrukcióját”. (Pavis, *A posztmodern színház esete*, 15.)

31. Marco De Marinis, *A néző dramaturgiája* [1987], ford. Imre Zoltán, *Critikai Lapok*, 1999/10. http://www.c3.hu/~critikai_lapok/1999/10/991017.html (utolsó letöltés: 2012. 02. 20.)

32. *Виннівчїсад I.* (r.: Bodó Viktor, MU Színház, 2011. 02. 12.) A várakozással és ígéretekkel ellentétben, az utolsó két felvonással kiegészült előadást végül nem mutatták be, s a Szputnyik Hajózási Társaság (a Bodó Viktor által 2008-ban alapított társulat) 2015 eleji megszűnésének következtében vélhetően erre a jövőben sem kerül sor.

33. Anton Pavlovics Csehov, *Cseresznyés kert*, ford. Elbert János, <http://mek.niif.hu/00300/00360/00360.htm>, utolsó letöltés: 2014. 06. 20.

34. „Mi alacsony beosztású alkalmazottak vagyunk, jóformán ki sem ismerjük magunkat egy igazolványban, s az ügyében sincs más tennivalónk, csak az, hogy napi tíz órán át őrizzük magát, ezért fizetnek bennünket. Ennyi vagyunk és nem több, de azért azt mi is jól tudjuk, hogy ha a felsőbb hatóságok, amelyeknek szolgálatában állunk, elrendelnek egy ilyen letartóztatást, előbb pontosan tájékoztódnak a letartóztatás okairól és az őrizetbe vett személyről. Ebben nincs tévedés. Hatóságunk, amennyire ismerem, és én csak a legalsóbb szerveit ismerem, nem keresi a lakosságban a bűnt, hanem – ahogy a törvény szól – a bűn vonzza őt magához, s ezért kénytelen kiküldeni minket, öröket.” (Kafka, *A per*, 9.)

35. „Egy férfi és egy nő ült meztelenül egy kereveten, világosan felismerhető volt a rajzoló alantas szándéka, de a rajz annyira ügyefogyott volt, hogy végül is csak egy férfi és egy nő látszott, testileg túlságosan kiemelkedve a képből, amint túl egyenesen ülnek, s az elhibázott távlat folytán nehézkesen fordulnak egymás felé.” (*Uo.*, 48.)

36. Ennek erőteljes példája a német Frank Castorf és Thomas Ostermeier rendezői munkássága.

37. *Az óra, amikor semmit sem tudunk egymásról* (*Die Stunde da wir nichts voneinander wussten*, r.: Bodó Viktor, Schauspielhaus Graz, 2009. 05. 14. Magyarországi bemutató: Nemzeti Színház, 2010. 10. 15.)

38. A továbbiakban: *Die Stunde...*

39. A forgatási csoport az operatőrön és állandó asszisztensén túl többször kiegészül egyéb segítőkkel is.

40. Edward Branigan, *Narráció*, ford. Füzi Izabella = *Verbális és vizuális narráció*, szerk. Füzi Izabella, Apertúra könyvek, Pompeji, Szeged, 2011, 45–46.

41. Ehhez lásd Helga Finter, *A posztmodern színház kamera látása*, ford. Kiss Gabriella, *Ellenfény*, 1998/3, szövegmelléklet.

42. A filmszerű szerkesztési technikák – például az olyan beállításmódok, mint a közelkép, a totál, a panoráma – színházi megjelenítését a képkompozíció és a megvilágítás arányai váltják ki: „[A filmszerű hatás] a képek mozgásával szinte tökéletesen megvalósítható: Itt ugyanis a filmes elveket transzponálják a játzó alakok mozgására, összekapcsolva azt a fény mozgásával vagy a scenikai montázs ritmusával” (*Uo.*). Ez a hatáselem több Bodó-rendezésnek is sajátja: a *Bérbáztörténetek* (2008) esetében a filmek gyors vágási technikáját például egy egyszerű világítástechnika idézte meg. Az egyes jelenetek rövid snittekből épültek föl, melyeket a teljes sötétség beiktatásával „váltak meg”, így egy cselekményből csupán pillanatok (állóképből indított rövid akciók) villantak fel. Ez a diakrón montázstechnika olyan eseményeket sűrített jellegzetes másodpercekbe, mint egy fiatal pár közös lakásbérzése, kezdve a lakás megtekintésétől (a pár hallgatja az ingatlanügynök reklámszövegét), egészen a lakás birtokbavételéig (szeretkezések pillanatképei, rosszulletek, közös pizzaevés).

43. Dömötör Ági, *Az óra, amikor nem értettünk semmit*, Origo.hu, 2010. 10. 18. <http://www.origo.hu/kultura/20101018-bodo-viktor-szputnyik-peter-handke-az-ora-amikor-semmit.html>, utolsó letöltés: 2014. 06. 23.

44. Radnóti Judit, *Bodonak bejött a blöff*, Kikötő online, 2010. 11. 08. <http://www.kikotoonline.hu/karc/szinhaz/szinikritika/bodonak-bejott-a-bloff>, utolsó letöltés: 2014. 06. 23.

45. Ismerős narrációs technika ez Quentin Tarantino vagy Guy Ritchie filmjeiből, s azért épp rájuk hivatkozom ezen a ponton, mert filmjeik tartalmi vagy formai szempontból több Bodó-rendezésben is megidézettek már, például a *Motel*, az *Esztrád sokk*, a *Bérbáztörténetek*, a *Kockavető* vagy épp *A nagy*

Sganarelle és Tsa. esetében. De nincs hiány Bodó munkáiban a konkrét filmes utalásokban sem. Karakteres példaként említhető a fentebb részletesen elemzett *Ledarálnakeltűntem* című előadás, amelyben Orson Welles 1962-es *A per* adaptációja elevenedik meg több tekintetben is: a perspektivikusan hátranyúló térforma a Welles-film bírósági helyszínét idézi, de a filmben Titorellitől elfutó K. alagút-szerű falakra vetődő árnyéka is visszaköszön a színházi előadásban.

46. Valójában egy internetes videó-megosztókon is közzétett videóról (<http://videa.hu/videok/hirek-politika/vonat-ala-fekudt-es-felvette.-baleset-halal-sebesseg-QotabGX1hKNMDvSu>) van szó, amelyet a hírek tanúsága szerint egy brit fiatal készített saját magáról (<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1575361/Teenager-lies-under-train-in-YouTube-stunt.html>).

47. John E. McGrath, *Loving Big Brother*, Routledge, London – New York, 2004, 6.

SZALAY DOROTTYA

Konceptualizmus egy kortárs magyar kísérleti filmben

LICHTER PÉTER: *NON-PLACES: BEYOND THE INFINITE*

„Az autópálya-pihenő a legneutrálisabb hely a Földön. Kicsit olyan, mint az űr csillagok nélkül.” (Lichter Péter)

1992-es közreadása óta Marc Augé francia etnográfus *Nem-helyek – Bevezetés a szürmodernitás antropológiájába* című tanulmánya a festészettől a fotográfiáig számos művészeti reflexiót inspirált, és több olyan tudományos igényű szöveget eredményezett, melyek Augé elmélete alapján egyes műalkotások vagy esetenként teljes alkotói életművek újraértelmezésére tettek kísérletet. Ez utóbbi teoretikus attitűd a filmelmélet berkeire is látványos hatást gyakorolt, Augé szövege ugyanis a klasszikus (hollywoodi) műfaji filmekkel² és a szerzői alkotásokkal³ foglalkozó filmesztétáknak is új olvasatokra adott lehetőséget.⁴ Az elmélet iránti fokozott filmes érdeklődést Peter Wollen filmesztéta – Walter Benjamin szövegére⁵ hivatkozva – részben az építészet és a film közti sajátos rokonságra, a „taktilis minőségre” vezeti vissza.⁶ A kiemelt figyelem oka mégis talán sokkal egyszerűbben magyarázható a médium valóságábrázolásra vonatkozó – mára evidensnek számító – adottságaival. Míg egy fénykép, egy festmény vagy egy szobor a szövegnek csupán egy-egy aspektusát képes vizsgálni, addig a film (hangos mozgókép) Augé (audiovizuális) teóriáját annak komplexitásában tudja illusztrálni.

Wollen és társainak analízisei ugyan a fikciós és dokumentarista műfajok széles spektrumára kiterjedve, illetve a filmtörténet kezdeti szakaszáig visszatekintve vizsgálják a nem-helyek feltűnését a filmekben, nem érintik azokat a mozgóképes alkotásokat, amelyek kifejezetten Augé elméletének filmi reprezentációiként készültek. Pedig a filmes irányzatok egy marginális kategóriája, a kísérleti (experimentális, avantgárd, underground) film számos célzott Augé-reflexióval büszkélkedhet. Hiába a direkt referencia igénye, és a kifinomult kivitelezés, ezeket az „adaptációkat” mégis nagyon kevesen ismerik. Ennek a kétélű kapcsolatnak számos magyarázata van.

A kísérleti filmesek az ominózus elméletre adott gyors reakciója az irányzat szintetizáló jellegéből adódóan szinte magától értetődő. A tartalom és megjelenítés