

A TÖBBIRÁNYÚ FIGYELEMTŐL A NÉZŐI SZEREPVÁLLALÁSIG

Deres Kornélia: *Képkalapács. Színház,
technológia, intermedialitás*

■ A színház szó hallatán az embereknek más-más fogalom, kifejezés juthat eszébe, de nagyon vékony réteg társít olyan értelmezést, melyre Deres Kornélia *Képkalapács* című kötetében vállalkozik. Az egyes produkciók, rendezői életművek elemzése keretein belül (Hotel Modern, Gob Squad, Rimini Protokoll, Wooster Group, Mozgó Ház Társulás, Mundruczó Kornél, Bodó Viktor, Frank Castorf) a különböző médiumok egyazon térben való használatának lehetőségeire, határaitra kérdez rá, illetve mutat rá arra, hogy milyen időbeli, távolságbeli eltolódásokhoz, attitűdváltozásokhoz vezethet egy-egy intermedialis előadás létrehozása, pontosabban erre: „A kortárs színházba integrálódó audiovizuális technikai médiumok létrehoz(hat)nak egy, a nézők, előadók és médiumok közötti találkozási felületet, amely felületen maga az intermedialitás állítódik színpadra.”

A kötet öt nagyobb tematikus fejezetre oszlik, cím szerint *Médiumok színpada*, *Térbeli idő*, *A képek rendje*, *A jelenlét játéka*, *Mediatizált erőszak*. Az egyes részek (jól strukturált alfejezetekkel) önállóan is jelentős és releváns megállapításoknak adnak teret, de a könyv egészét tekintve egymásra építkező törekvést mutat. Ez a logikus szerkesztés jól érzékelhető az egyes fejezetek zárlatában, ahol a konklúzióhoz kapcsolódóan minden esetben megfogalmazódik a következő nagyobb egység célkitűzése. A kötet kezdő fejezetében egy erőteljes elméleti bevezetővel lehet találkozni. Fontos megjegyezni, hogy a későbbiekben, egy-egy színházi

társulat, produkció vagy éppen rendező kapcsán szintén hivatkozik a szerző teoretikus alapokra, nem csak és kizárólag a színháztudomány területéről származókra. Ezzel a gesztussal a könyvben pontosan az demonstrálódik, ami gyakran előkerül direkt vagy indirekt módon az intermedialis színház kapcsán: „A különböző részterületek szakembereinek közös diskurzus-tere lenne az, ami kreatív és dinamikus irányokat nyithatna a művészet kortárs gyakorlati és történeti-kritikai vizsgálódásai számára. Az egyetemeken és kutatóintézetekben nem különülnének tehát különféle intézetekbe, tanszékekbe és kutatócsoportokba a diszciplínák, hanem olyan interdiszciplináris intézetek és csoportok jönnének létre, amelyek a különféle tudományterületek (filozófia-, történelem-, irodalom-, film-, színház-, zene-, kultúra-, média, gazdaság-, társadalom-, politikatudomány stb.) egymást alakító és újraíró metszetei mentén szerveződnének, sokkal inkább tematikus, semmint diszciplináris alapon.” Akárcsak a médiumok, a diszciplínák is egymással való kapcsolatukban működnének produktívabban vagy legalábbis másként. Ugyancsak a kötet strukturális felépítése kapcsán állapítható meg, hogy épp úgy, ahogyan a tematikus egységeken át, a szerteágazó figyelemtől kiindulva, eljut a nézői tekintet felelősségének reflexiók lehetőségéig, úgy a könyv olvasójában is végbe megy ez az erős folyamat (érzéki észlelés, reflexió, amolyan „elméleti tapasztalat”) az olvasás gyakorlatában, jóllehet kevesebb médium megidézésével.

Deres Kornélia több szempontból is hiánypótló munkát végez el a *Képkalapács* megírásával. Önmagában a kötet éppen arról tesz tanúbizonyságot, hogy miként lehet a színházról tudományos keretekben beszélni. Ez abból az okból kifolyólag válik fontossá, hogy akár magyar, akár nemzetközi kontextusban is előfordul, hogy még mindig bizonygatni kell a színháztudomány létjogosultságát. Ugyanakkor a saját szakma berkein belül a több médiummal együttműködő színházi produkciók kapcsán csak hiányos recepcióról beszélhetünk. Ezt a jelenséget a terület kritikusai azal magyarázzák, hogy nem alakult ki hozzá a megfelelő nyelv, amellyel képesek lennének megragadni vagy akár befogadni azt az élményt, impulzus-áradatot, amelyet egy-egy rendező, társulat eléjük tár. Egyik lábjegyzetben olvasható, hogy „...nem maga a jelenség új, hanem az, ahogyan gondolkodunk róla”, ehhez hozzátennem, hogy a szerző személyében (végre) vállalkozik valaki arra, hogy erről a lefedettnék egyáltalán nem mondható területről gondolkodjék, sőt helytálló megállapításokat tegyen róla. (Hasonló tematikában Deres Kornélia írásai mellé érdemes hozzáolvasni a kötetben is gyakran hivatkozási pontként szereplő Imre Zoltán tanulmányait, könyveit.)

A tanulmányokban előforduló színházi előadások között egyaránt találunk nemzetközi és magyar produkciókat. A korábban már általam is említett hiányzó befogadói nyelvvel magyarázható talán az is, hogy Bodó Viktor, Hudi László vagy éppen Mundruczó Kornél rendezései külföldön nagyobb sikereket képesek elérni, mint itthon, viszont véleményem szerint nihilizmusmentesen kell a fennálló helyzetre tekintenünk, azaz figyelembe véve, hogy ha nem is a nagy többségként, de létezik a nézőknek egy olyan rétege, amely érdeklő, értő és felelős követője ezeknek a produkcióknak. Mundruczó kapcsán a kötetben elmondottakhoz hozzátéhető, hogy az erőszak-trilógiája után keletkezett legutóbbi rendezése egy megújult, átal-

kult formanyelvet jelenít meg. Jóllehet nem arról van szó, hogy elhagyta volna az erőszakot mint döntő karaktert, hanem sokkal inkább arról, hogy a néző már nem az első sorból látja, amint Tóth Orsit vagy más színésznőt éppen megerőszakolnak, hanem már csak a lapockák alatti kék, zöld, lila foltok látatják, hogy valami történhetett (vö. *Látszatélet* című előadás).

Nem véletlen, hogy az intermedialis színházak kapcsán gyakran találkozzunk 19. vagy 20. század eleji szerzők munkáival, melyek közül több elsődlegesen nem a dráma műnemében keletkezett. Példaként említhetjük Dosztojevszkij nagyregényeit, melyekhez Bahtyin polifonikus regényelméletét társítván a maga nyelvében, formai adottságaiban az intermedialitás fedezhető fel. Szintén egy orosz példa mentén, úgy tűnik, hogy Csehov korabeli elképzelését, melyet Sztanyiszlavszkij teljesen félreértett, vagy éppen másként értelmezett, a legkomplexebben, legautentikusabban napjainkban lehetne megrendezni, hiszen az orvos-író azt szerette volna látni a színpadon, amint több esemény fut párhuzamosan, ha lehet, minden, ami csak a dráma összességében előfordul. Ily módon lehetetlen egyetlen fő szálát kijelölni, ahová a néző figyelme összpontosul, a kevésbé hangsúlyozott vagy részszereplők ebben az olvasatban soha nem a háttérre képezik. (Vidnyánszky Attila *Három nővér*-rendezése erre az egyidejűsége tesz kísérletet, de nem tekintem elemezhetőnek intermedialitás cím alatt.) Látható tehát, hogy színház és irodalom kapcsán (még ha nem is dráma kerül terítékre) a koprodukció mindkét ágazat számára hasznos tanulság, egy-egy színházi előadás kapcsán az irodalomtörténész is más, új perspektívát kap a korábbi szöveghez, és fordítva is hasonló nyitás ajánlkozik.

Deres Kornélia kötetének döntő ereje abban rejlik, hogy nemcsak olvasója elé tárja kutatómunkájának eredményét (jóllehet már ez is sokak eredményén túlmutat), hanem hogy ezzel egy időben egyfajta olvasói-nézői nevelést

is végrehajt, így alakul át a doktori disszertáció egy szélesebb közönséget megszólító könyvvé. Ugyanakkor kritikus magatartást is kölcsönöz: a Wooster Group vagy éppen a Mozgó Ház Társulás előadásai kapcsán megállapítja, hogy a néző sokszor nem tudja beazonosítani, leképezni, hogy éppen mit lát, mi az, ami előtte, fölötte vagy a háta mögött történik, de ebből nem következik az, hogy minden színházi produkció, amelynek megértésében nehézségek adódnak, a minőséget is maga után vonná (a kaotikus világmodell egységként összeálló megjelenítésére

lásd Bodó Viktor rendezéseit). Továbbá fokozott figyelem kerül a színház mint társadalmi esemény vagy éppen társadalmi szerepvállalás lehetőségére, utóbbi nem tévesztendő össze a politikai színházzal. A színpadon ezáltal nemcsak a színész, hanem mi magunk kerülünk terítékre, rámutatván a mediatizált társadalom és a közvélemény média által való befolyásoltságára (Space Theatre), emellett a különböző virtuális jelenlétek (D.A.V.E.) szintén manipulálható mivoltunkra hívják fel a figyelmet.

Nagy Hilda

