

alapon való elkülönülés tehát nem lehetett teljes, mivel a városban működő német és magyar színházaknak, a biztonságos, vagy egyáltalán, a működés érdekében, építeniük kellett a német, illetve a magyar anyanyelvűekre, valamint a németül, illetve magyarul valamelyest is tudókra.

Mindez pedig azt jelenti, hogy a különböző kultúrával rendelkező idegenek és helyiek mind a színpadon, mind a nézőtérén folyamatos kulturális keveredésben (hibridizáció) léteztek. Ahogyan Katarzyna Kwapisz Williams és Evan Williams megjegyezte Aldridge wrocławai látogatásával kapcsolatban: „a feketék nem voltak olyan gyakoriak a kontinensen, mint Angliában vagy Amerikában, s mindez Aldridge-et újdonsággá és különlegességgé tette, még akkor is, amikor egy sor különböző etnicitású ember előtt lépett fel, bár azok bórszíne inkább csak tónusában, s nem alapszínében különbözött”.¹⁵⁸ Aldridge tehát gyakran jelent meg multikulturális és multiethnikumú közönség előtt, akik bár egy helyen (Pesten például) éltek, kultúrájuk és értelmezési módjaik tekintetében lényegesen különböztek egymástól. Ennek következtében pedig nagyon úgy tűnik, hogy érdemes lenne kultúrák együttéléséről, keveredéséről és kapcsolódásáról beszélnünk, különösen a kelet-európai régióval kapcsolatban. Ami azt is jelenti, hogy a nemzeti paradigmában gondolkodó (színház)-történet-írás alapvetéseit, azaz a nyelvi és/vagy területi szempontból kizáró elveken működő (színház)történet-írást újra kellene gondolnunk az interkulturalitás alapvetései alapján.¹⁵⁹

Médiumok színpada

A technológia és intermedialitás színrevitelei*

Gondolatmenetem kiindulópontja az a felvetés, hogy a színházi előadás a különféle médiumok integrációján keresztül képes színpadra állítani és felmutatni az emberi érzékelés változatos módozatait, valamint e módozatokban tapasztalható változásokat, illetve azok sajátosságait. Következésképpen, a színház mediális gyűjtőhelyként alapvető szerepet játszik a technológiák által újrakeresztett emberi észlelés érzékennyé tételében, felfrissítésében, s a néző érzékelő testként való öntudatra ébresztésében. Mindennek fényében jelen tanulmány elsősorban a színház, a technológia és az intermedialitás fogalmainak egymáshoz való, releváns kapcsolódási pontjainak feltárására vállalkozik, ami elvezethet az intermedialis dramaturgián alapuló előadások egy lehetséges, produktív értelmezési horizontjához is.

A technológiai-digitális médiumok és az általuk tudatosuló észlelési mechanizmusok kortárs színházi gyakorlatba való integrálódása jelzi a színházat körülvevő társadalmi-kulturális-történeti környezet érzékelésében bekövetkezett módosulásokat. A színház ezen új technológiák mentén módosuló medialitását így valami olyanként ragadhatjuk meg, amelyik a kognitív stratégiák térbeli elrendezésével – egyfajta McLuhan paradimából szemlélve¹ – az ember mentális terét terjeszti ki. Ez a mentális tér pedig folyamatosan újrakonstruálódik azáltal, ahogyan a nézők a különféle, őket körülvevő médiumokat érzékelik.² Ennek megfelelően, a folyamat, amely során a technológiai médiumok a teatralitás és színház fogalmi kereteinek változatos aspektusaira képesek rámutatni, azzal összefüggésben válik a vizsgálat tárgyává, hogy az intermedialitás jelensége elsősorban a komplex médiakörnyezetből érkező néző érzékelési és észlelési folyamataiban ragadható meg.

összetétele nemcsak magyar nyelvűekből állt: az arisztokrata páholybélők (17) mellett, „a hivatalviselők bérelt helye nagyjában-egészében megfelel a ranglétrának. Szám szerint a kormányzati hivatalok vezető tisztségviselői foglalták el őket (KERÉNYI, A Nemzeti Színház, 435). Nem szabad megfeledkeznünk arról, hogy még 1870 táján is „a három város [Buda, Pest, Ó-Buda] népességének mindössze 46 százaléka volt magyar anyanyelvű”. KERÉNYI, A színház mint társaséleti színtér.

¹⁵⁸ WILLIAMS–WILLIAMS, I. m., 60.

¹⁵⁹ A hazánkba látogató külföldi vendégjátékokról lásd STAUD Géza, *Külföldi hatások a magyar színházszásban, rendezésben és dramaturgiában* = *Élő dramaturgia*, szerk. GYÁRFÁS Miklós, Magvető, Budapest, 1965, 91–113.; *Harminc év vendégjátékai. 1945–1975*, összeáll., szerk. ALPÁR Ágnes, Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1963, 91–113.

* A tanulmány elkészítését a DAAD fiatal kutatói ösztöndíja segítette.

¹ Marshall McLuhan kanadai médiateoretikus a különféle technikai médiumokat az emberi test és érzékek kiterjesztéseiként írta le, amelyek magukba olvasztják a különféle emberi szervek vagy idegrendszeri területek funkcióit, mint ahogyan például a kamera magába olvasztotta és kiterjesztette a szem funkcióját. (Lásd Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, MIT, Boston, 1994.) McLuhan téziseinek a médiatudományok szociokulturális perspektívájából észlelhető hiányai ugyanakkor épp abból fakadnak, hogy a médiumok hatásait az univerzálisként tételezett emberi érzékszervek pusztán fizikai eseményeiként vizsgálja. (Ehhez lásd Raymond Williams, *Television. Technology and Cultural Form*, Routledge, New York, 121–139.)

² Vö. Peter Boenisch, *Aesthetic Art to Aesthetic Act. Theatre, Media, Intermedial Performance = Intermediality in Theatre and Performance*, szerk. Freda Chapple – Chiel Kattenbelt, Rodopi, Amsterdam – New York, 2006, 113.

1. Színház és (médiá)technológia

A színház és médiatechnológia viszonyának áttekintésekor a következőkben elsősorban arra fókuszálunk, ahogyan a technológia médiumok terjedése és változásai átalakították a színház konvencióit a 19–21. század folyamán, valamint arra, hogy mindezek miként kapcsolódtak az emberi érzékeléshez, s a valóság lehetséges (színpadi) reprezentációihoz. Emellett röviden kitérünk arra is, hogy a mozgókép és színház egymáshoz való kapcsolatát miként határozták meg a kizárás és bekebelezés technikai. A most következő áttekintés tehát kiindulópontként szolgál az intermedialitás színházi gyakorlatának elméleti-történeti vizsgálatához.

1.1 Érzékhálók

A színházi gyakorlat történetét végigkísérte a különféle szerkezetek, analóg technológiák használata, a több mint kétezer éves távol-keleti árnyjátékok technikájától kezdve az ókori „deus ex machina” emelődaruján és az Erzsébet-kori színház csapóajtóján keresztül egészen a 19. században megjelenő forgószínpadig, vagy éppen a leleményes théatrophone bevezetéséig, amely a színházi előadást telefonon keresztül közvetítette.³ Ilyen értelemben a médiatechnológia mindig is szerves része volt a színházi gyakorlatnak, ahogyan Peter Boenisch fogalmaz: egyszerűen sohasem létezett egymástól külön a színház és a technológiai médiumok története.⁴

A színházba integrálódó különféle – mechanikus, technológiai, digitális – médiumok elterjedése mellett alapvető hatással volt a színházról mint médiumról és művészetéről való gondolkodásra. A 19. század során a fáklyákat, gyertyákat és olajlámpákat váltó, Európa és Észak-Amerika színházaiban elterjedő gázvilágítás például egyszerre vetett fel kérdéseket a közönség és a színészek pozicionáltságáról. Később a néma-, majd hangosfilm megjelenése, valamint kereskedelmi-kulturális térhódítása arra ösztönözte a színház gyakorlati és elméleti szakembereit, hogy megpróbálják körülhatárolni azt, ami a színház médiumát speciálisan jellemzi és elkülöníti az újonnan megjelenő technikai-művészeti médiumoktól. Ezen túl a mozgókép megjelenése a színházi reprezentáció határait is átrendezte, s a 20. század eleji színelőadásokban (például Mejerhold, Piscator, Brecht vagy éppen Németh Antal rendezéseiben) felbukkanó vetített álló- és mozgóképek már a tér és idő manipulálásának újfajta módzataival szembesítették a nézőket. A század végére a video- és digitális technológia fejlődése pedig a képek és hangok élőben történő módosítását is lehetővé tette, így a színész és vele párhuzamosan megjelenő videós hasonmása az élő és mediatisztált jelenlét közti határookra, azok elmosódására irányította a figyelmet. Emellett a különféle korok színházmodelljeinek részeként az egymást átíró vagy egymással versengő médiumok reprezentációs lehetőségei és céljai új esztétikai-perceptuális hagyomá-

³ A különféle analóg technológiák színházi megjelenésének változatos példáit és vizsgálati perspektíváit mutatja be az alábbi, 2013-ban megjelent hiánypótló tanulmánygyűjtemény: *Theatre, Performance And Analogue Technology. Historical Interfaces and Intermedialities*, szerk. Kara REILLY, Palgrave Macmillan, Houndmills, 2013.

⁴ BOENISCH, I. m., 113.

nyokat teremtettek, ami pedig a jelképződési és -terjedési folyamatok új kondícióival, valamint e folyamatok iparosodásával való szembesülésként is vizsgálható.

A történeti avantgárd 20. század elején megvalósuló művészeti projektjei például ráirányították a figyelmet a műalkotások társadalmi-gazdasági státuszának, a művész szerepének, valamint a befogadó pozíciójának és perspektívájának változó lehetőségeire, illetve a jel- és értelemképzés konstrukcióira. Kazimir Malevics 1915-ben kiállított *Fekete Négyzet* című képe, melyet egyébként két évvel korábban tervezett egy futurista opera díszleteként, az absztrakt festészet egyik első képviselőjeként arra kényszerítette szemlélőit, hogy rákérdezzenek saját befogadói pozíciójukra, s a befogadás konvencióira.⁵ Az esztétikai tapasztalat kimozdítása tehát szorosan összefonódott egyrészt a mimetikus ábrázolás legitimitásának tagadásával, másrészt az érzékek és érzékelés (újra) érzékennyé tételével.

Amennyiben a színházban megjelenő médiumok közötti kapcsolatokat a szenzibilissé váló érzékelés tapasztalata felől vizsgáljuk, nem hagyható figyelmen kívül a technológiai változások szerepe. A technológiai médiumok ugyanis részben azáltal gyakoroltak hatást az emberi érzékelés és észlelés modellálására, hogy képesek voltak az egyes érzékszerveket izolálni vagy a figyelmet az egyes érzékelési módokra irányítani, mint a rádió vagy a telefon a hallásra, a némafilmeket vetítő mozi a látásra vagy éppen a későbbi fejlesztésű számító- és táblagépek a tapintásra. Az új technológiai eszközök pedig ezzel párhuzamosan a valóság megértésének is újfajta, még teljesebb és pontosabb módjainak ígéretét is hordozták. Ahogyan Klemens Gruber rámutatott: „Az első világháború utáni nemzedék számára [...] a filmkamera egy olyan eszközt jelentett, amelyik finomabbá tette a látásunkat. Ez az eszköz nem csupán olyan képeket eredményezett, amelyek egyébként mindörökké láthatatlanok maradtak volna az emberi szem számára, így tehát az észlelést terjesztette ki, hanem a valóság sokkal átfogóbb megértésére is ígéretet tett”.⁶

A(z újfajta) világot megmutató újfajta képek kapcsán pedig nem kerülhető ki a vizuális művészetek történetében a reprezentációval és észleléssel kapcsolatosan megkerülhetetlen perspektíva kérdése sem. A 15. századi Alberti nevéhez fűződő centrális perspektíva rendszerbe foglalása ugyanis az észlelés problémamentességét hangsúlyozta, elfedve annak (inter)medialitását. W. J. T. Mitchell a centrális perspektíva jelentőségével kapcsolatban jegyezte meg:

Ennek a találmánynak a hatása nem kisebb, mint hogy egy egész civilizációt meggyőzött arról, hogy a reprezentáció csálthatatlan módszerével rendelkezik. [...] a centrális perspektíva egyeduralmának leglátványosabb jele az, ahogyan letagadja önnön mesterséges voltát és arra tart igényt, hogy „természetes” reprezentációja annak, „ahogyan a dolgok látszanak”, annak „ahogyan látunk” [...]

⁵ Ahogyan Klemens Gruber megfogalmazta: „Who am I, seeing this black square, and how and where do I stand in relation to it?” KLEMENS GRUBER, *Early Intermediality. Archaeological Glimpses = Mapping Intermediality in Performance*, szerk. Sarah BAY-CHENG – Chiel KATTENBELT – Andy LAVENDER – Robin NELSON, Amsterdam UP, Amsterdam, 2010, 248.

⁶ Uo., 253. (Az idegen nyelvű források esetében a külön nem jelölt helyeken az idézetek fordítása tőlem – D. K.)

Ráadásul egy gép (a fényképezőgép) feltalálása, amely az ilyen kép [image] létrehozására készült, ironikus módon, csak tovább erősítette azt a meggyőződést, hogy ez a reprezentáció természetes módja.⁷

A technológiai médiumok emberi érzékelésre gyakorolt hatása összefonódik a valóság teljesebb megismerésének ígéretszerűségével, valamint a világ ábrázolásának és észlelésének legitimként és hitelesként elfogadott lehetőségeivel. Ráadásul a színház olyan művészeti médiumként létezik, amelyik hibrid jellegénél fogva magába olvaszthatja a látáshoz, a halláshoz, a szagláshoz, sőt még a tapintáshoz kötődő médiumokat is, amennyiben képeknek, testeknek, hangoknak, szagoknak, anyagoknak a gyűjtőhelye. Így a színháznak a valósággal való viszonyához, illetve a valóság reprezentációjához fűződő kérdésfeltevései is az emberi érzékszervek és érzékelésmódok sokaságával kapcsolódnak össze.⁸

Az észlelés és reprezentáció konvencionalitásának kritikáját adó 19–20. századi színházi alkotók elsősorban a realistának vagy naturalistának nevezett színházi ábrázolásmódokkal szemben pozicionálták magukat. Egyik fontos képviselőjük a századfordulón a svájci Adolphe Appia volt, aki a ritmikus gimnasztika (Dalcroze) és a zene (Wagner) hatásainak összjátékaként vázolta fel ritmikus színházi tereit, melyben a fények, a képek és a testek végső soron a zene térbeliesítését célozták meg. Appia rendezéseméleti összefoglalója a Wagner operáit bemutató bayreuthi színház előadasmódjának és szcenikai koncepciójának, a kétdimenziós festett díszletekből létrehozott realista térkörnyezetnek a kritikájából vezeti le a rendező alapvető feladatait, melyeknek végső célja „a zene logikai meghosszabbítása: az általa »tartalmazott« ritmus, tér, mozgás stb. vizualizálása”.⁹ Tehát Appia a vizuális akusztika létrehozását, valamint az ehhez kötődő médiumok összjátékának megszerkesztését tartotta alapvető fontosságúnak színházi elképzelései során.¹⁰

Appia szövegei és díszlettervei, elméleti fejtegetései ugyanakkor világosan rámutattak az érzékelő testként újrapozicionálódó néző szerepére is, amennyiben a színpadi tér fényjátékai és a színészi test ritmikus mozgása a nézőben idézik elő a látvány, a színterek, a cselekmény változásait. Amint Appia megfogalmazta: „a mi szemünk határozza meg, és teremti mindig újjá a rendezést, [azaz] mi magunk vagyunk a rendezés”.¹¹ Az imitáció helyett az atmoszféra felidézését szorgalmazó szcenikai gyakorlatok

⁷ W. J. T. MITCHELL, *Bevezetés. Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *A képek politikája*. W. J. T. MITCHELL *válogatott írásai*, szerk. SZŐNYI György Endre – SZAUTER Dóra, JATE Press, Szeged, 2008, 42–43.

⁸ Különálló kutatást érdemelne, hogy a hang és kép, valamint a hangzó szöveg és test dialektikája miként alakította a történelem folyamán a színházmodelleket, illetve azok vízióit, ábrázolási hagyományait és játéknelvét, például a kora modern emblematikus színház, a barokk spektakulumszínház, a polgári színház, az absztrakt színház példáin keresztül, ám mindennek vizsgálata jelen írás kereteit szétteszítene.

⁹ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Osiris, Budapest, 2007, 78.

¹⁰ Ahogyan Darida Veronika érzékletesen rámutatott: „Appia szerint minden színpadi térben – vagy a színpadként működő épületekben, templomokban, terekben – a test mozgását elsősorban a zene határozza meg. Ez az eleven tér így lesz – a test közvetítése révén – a zenei rezonancia felülete”. DARIDA Veronika, *Színház utópiák*, Kijárat, Budapest, 2010, 114.

¹¹ Adolphe APPIA, *Oeuvres Complètes*, IV., 1921–1928. Idézi KÉKESI KUN, I. m., 93.

tehát a nézői érzékelés hálózatosságában, valamint e hálózatosság újfajta megszervezésében leltek rá saját ars poeticájukra. Appia elképzelései¹² pedig különösen azért fontosak, mert rámutatnak arra, ahogyan a színházi alkotók az emberi érzékelés, a perspektíva, az ábrázolás kimozdításán, annak problematikussá tételén keresztül kíséreltek meg reflektálni a különféle médiumok által meghatározott világ észlelési kondícióira.

1.2 Látványos médiumok

A színházra mint művészeti médiumra tehát a legkülönbébb módon hatottak az éppen újonnan megjelenő mechanikai-technológiai médiumok és azok hatásesztétikája. A 19. század második felében például a jobbára vásári szórakoztatásként értelmezett optikai látványosságok¹³ megkezdték lassú, az irodalmi színház értékteremtő hagyományával szembeállított, s emiatt hevesen ellenzett integrálódásukat a színházi gyakorlatba.¹⁴ Ennek egyik karakteres hazai példáját a Budai Népszínház adta, ahol a rendező-színész Molnár György párizsi utazásából hazatérve 1863 nyarán előbb szellemkép-vetítéseket tartott, majd télen már *Az ördög pilulái* című francia darab bemutatójában aknáztta ki az újfajta látványtechnológiák hatásesztétikáját. Az előadás során gyors ütemben váltakozó látványos képek, zenei betétek, táncok és különféle vizuális effektek a nézőket olyan észlelési ritmussal szembesítették, amely ellenállt a cselekmény központú előadások ok-okozatosságának, az értelemtulajdonítás addigi (szöveg)színházi konvencióinak: „a végtelen gyorsaság, melyel a gépezetek s díszletek csakugy pattogtak, alig látta a szem, már is ide-oda, föl és le, meg oldalt kicsapódtak, s mindez a számtalan táncokkal két óra és háromnegyed alatt lefolyva”.¹⁵ Így a vizuális-akusztikus jelek burjánzása és gyors ritmusa amellet, hogy megkérdőjelezte a szöveg színházi autoritását, egyben reflektált a 19. század során kialakuló metropolizok mindennapjainak meghatározó tapasztalatára, a vizuális információk fontosságára,¹⁶ amely a színházközönség vizualitás iránti igényének növekedésével, s ennek mentén módosuló percepciók konvencióival is összeolvasható.

De a vizualitás nem pusztán a színházi előadásokon belül vált érdekes problémává a technológiai változások fényében, hanem a színház mint társadalmi esemény rejtett és nyílt szabályrendszerében is. Hiszen épp a fentebb már említett gázvilágítás szín-

¹² Melyek természetesen kiegészíthetők lennének – a teljesség igénye nélkül – többek között Maurice Maeterlinck android színházával, Edward Gordon Craig a mozgás szimbolizmusát kutató vízióival, Oskar Schlemmer mechanikus színházával, Mejerhold konstruktívizmusaival, Brecht epikus színházával, Grotowski szegény színházával vagy Robert Wilson képszínházával.

¹³ Az optikai látványosságok teatralitásának szórakoztató potenciálját a vásári játékok mellet a misztikusként keretezett szellemidézések vagy éppen a tudományos kísérletek bemutatói is kiaknázták.

¹⁴ Van példa arra, hogy pusztán egy-egy műsorszám erejéig kaptak helyet a „mutatványosok” az intézményesült színházak falai között: az 1840-es években Aloys Schmidt vagy Ludwig Döbler látványosságai arattak nagy sikert Pesten, s még előbbi a Német színházban kapott helyet 1841-ben, Döbler 1843-ban már a Nemzeti Színházban lépett fel több alkalommal. Lásd KOLTA Magdolna, *Képmutogatók Pest-Budán*, Budapesti Negyed 1997/1., 5–30.

¹⁵ MOLNÁR György, *Világostól Világosig*, II., Ungerleider Albert, Arad, 1881, 392–393. Idézi CZÉKMÁNY Anna, *Életszínház = Alternatív színház történetek. Alternatívok és alternatívák*, szerk. IMRE Zoltán, Balassi, Budapest, 2008, 95.

¹⁶ Ehhez lásd IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai*, Ráció, Budapest, 2013, 54–55.; 74–75.

házakba való gyors integrációja segítette a félhomályba burkolózó nézőtér elterjedését a 19. század végétől az európai színházakban. Habár az olasz színházi gyakorlatnak már a 17. század közepétől része volt a félhomályos nézőtér, a német, angol vagy francia operajátszás konvenciói még a 19. század folyamán is magukban foglalták a korábban fáklyákkal és gyertyákkal, majd gázvilágítással jól megvilágított nézőteret.¹⁷ Ez egyrészt a színház mint társadalmi esemény tudatosításában játszott szerepet, a színházba járó különféle társadalmi rétegekhez tartozó nézők láthatóságát, s ennek okán önreprezentációját segítette. Másrészt nagyon is gyakorlatias funkció társult hozzá, hiszen a nézők a színpadi – általában nem pontosan érthető – ének-jelenetekkel párhuzamosan olvashatták az opera szövegek könyvét.

A homályba burkolózó nézőtér hatásesztétikájának alakulását ugyanakkor botrányok is övezték: ennek egyik karakteres példája Richard Wagner és a bayreuthi Festspielhausban játszott *A Rajna kincse* című előadás 1876-os premierje. Bár Wagner akkor már évek óta tudatosan kísérletezett a nézőtér elsötétítésével, ez nála sosem jelentett teljes sötétséget, a gázvilágítást csupán annyira csavarták le (körülbelül az eredeti intenzitás negyedére),¹⁸ hogy a közönség ne tudja a szövegek könyvet olvasni, s kénytelen legyen a színpadi látványra koncentrálni. Ugyanakkor, 1876. augusztus 13-án egy technikai hiba miatt *A Rajna kincse* premierjén rendhagyó módon teljes sötétség borult a nézőtérre,¹⁹ amit aztán a következő előadásokra kijavítottak. A botrányt ebben az esetben főként az okozta, hogy a premieren a nézőtér tartózkodott az újonnan megkoronázott német császár, I. Vilmos is, akinek azonban ez alkalommal nem volt alkalma „látszani” a színházi esemény alatt, a sötétben szerepkörét tekintve egybeolvadt a többi, alacsonyabb rangú nézővel.²⁰

Friedrich Kittler az elsötétített nézőteret egyenesen a mozi előfutáraként látja Wagner esetében, beleértve az érzékek a nézőtér elsötétítése által történő izolálását és koncentrációját. Ekképp Wagner „multimédia show”-ja a mozi észlelésének minitait előlegezte meg:

A festészet és fotográfia közti konkurencia közismert, a mozi és a színház közötti jóval kevésbé. Elsősorban azt a tényt hagyták – egyetlen színház tudós kivételével – megvilágítatlanul, hogyan fejlesztette ki magából a balett, az opera és a színház – legkésőbb a 19. század óta, de már az olyan újításokban is, mint a barokk sztereoszkopikus színház – az eljövendő film elemeit: Babbage-nál és Faraday-nél elsősorban a világítástechnikában, Wagner összművészeti alkotásaiban pedig mindenre kiterjedően.²¹

¹⁷ Lásd Patrick CARNEGY, *Wagner and the Art of Theatre*, Yale UP, New Haven, 2006, 75.

¹⁸ Uo., 121.

¹⁹ Uo., 76.

²⁰ Lásd még Friedrich KITTTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Ráció – Magyar Műhely, Budapest, 2005, 185.

²¹ Uo., 10–11. Kittler az idézet elején természetesen csak arra utal, hogy a német színház- és médiatudósok a 20–21. század fordulójáig kevés figyelmet szenteltek a színház és film mediális konvencióinak, illetve azok egymásra hatásának vizsgálatára, ám azóta – mint a korábban hivatkozott két hiánypótló tanulmánygyűjtemény, az *Intermediality in Theatre and Performance* és a *Mapping Intermediality in Performance* példája is mutatja – több kutatás is indult ebben a témában.

S ha már felmerült a médiumok közötti konkurencia fogalma, a színház és film médiumainak kapcsolatán belül nem hagyható figyelmen kívül az a hatástörténetileg fontos folyamat, amely során számos alkotó, kritikus és tudós állította szembe a mozi és színház médiumait, általában egyik vagy másik javára történő értéktulajdonítással. Így vált a színház egyfelől „rég” médiummá, amelyik lemarad a mozi technikai vívmányai, a mozgókép vizuális lehetőségei mögött. Másfelől így alakult ki a színház újrateatralizálásának gondolata is, amely a színház médiumának egyedi energiáit állította előtérbe, s a mozgókép megjelenésének jelentőségét abban látta, hogy a színház így felszabadulhat a mimetikus kötelezettség alól, s megkeresheti a csakis rá jellemző ábrázolási módokat, formanyelveket. A színházi avantgárd fentebb már érintett, különböző elméleti-gyakorlati példái Craigtól Mejerholdon át egészen Artaud-ig ebből a perspektívából is vizsgálhatóak.

A 20. század elején a magyar színházi recepcióban olyan analógiával is találkozhatunk, amely a fentebb említett festészet és a fotográfia mintájára képezi le a színház és film kapcsolatát. Így ír erről Bárdos Artúr a Nyugatban: „Mindig sűrítettebb, hatványozottabb formában választódtak ki és jutottak túlsúlyra a festő egyéni s a kép festői tulajdonságai [...] Így segítette elő a fotográfia a festett portré differenciálódását, festői értékeinek tudatos hatványozását”.²² Analógiája alapján a mozi arra kényszeríti a színházat, hogy ez utóbbi felismerje sajátos eszközeit; és ennek következtében nem a valóság másolása lesz célja a színházi előadásoknak. Így érkezik el Bárdos szerint a színház a stilizáló színpad alapvetően képek és látványok alapján szerveződő világába. Jó példa erre a korszakból a Bárdos által is ismert Edward Gordon Craig munkássága, aki színházról szóló írásaiban rendre – a fentebb röviden elemzett Appia-féle rendezésmélethez hasonlóan – amellet foglalt állást, hogy a színház lényege a látvány és a mozgás. 1905-ös *The Art of Theatre* című írásában a színház legfontosabb szereplőjeként a rendezőt nevezi meg, akinek munkája elsősorban a cselekvés, a vonal, a szín és a ritmus fogalmaihoz kötődik.²³ A rendező felemelkedésével pedig Craig szerint elérhető az, hogy a színházművészet végre igazi alkotó művészetté váljék.

Azonban a színház mint a technológiától elzárkózó, tiszta és közvetlen, a filmmel alapvetően szembeállítandó művészet ideájának térhódításával párhuzamosan a mozgóképek színházi integrálódására is találni hatástörténetileg is fontos rendezői munkásságokat a századelőről. Erwin Piscator már az 1920-as években rendszeresen használt filmbetéteket színházi rendezéseiben: az I. világháború éveit történelmi revüként feldolgozó *Trotz Alledemben* (1925) a színészek mögé filmhíradókból származó mozgóképeket vetített, melyek a háború borzalmait ábrázolták. Két évvel később a *Hoppla, Wir Leben!* (1927) esetében pedig filmes közjátékokat iktatott a színpadi jelentek közé. A 20. századi európai színházi gyakorlatok változatos példái a filmes mozgókép és színház kapcsolatának jellegzetes értelmezési lehetőségeit jelölte ki az elhatárolódás és befogadás dinamikus viszonyrendszerében.

²² BÁRDOS Artúr, *Filmesztétika* [1913] = *Kulturális közegek*, szerk. BEDNANICS Gábor – BÓNUS Tibor, Ráció, Budapest, 2005, 302.

²³ Edward Gordon CRAIG, *The Art of the Theatre. First Dialogue* = Uő., *On The Art of Theatre*, Heinemann, London, 1957, 137–181.

A mozgókép viszonylag hamar integrálódott tehát a színházművészetbe: az előre felvett filmbejátszások új utakat nyitottak a színházi ábrázolás hagyománya számára, s ennek megfelelően alakították a valóságról alkotott elképzeléseket, valamint azok reprezentációban, érzékelésben, illetve dramaturgiában betöltött szerepét. Ugyanakkor a 20. század folyamán a televízió megjelenése, illetve a videotechnika és később a digitális technológiák előretörése lehetővé tették a képek élőben történő sugárzását és szerkesztését is, amely többek között a színházi test jelenlétével kapcsolatban vetett fel fontos kérdéseket, illetve a színház medialitásának vizsgálhatósága számára is új értelmezési kereteket nyitott.

2. Formálódó terek, médiumközi kapcsolatok

A színház és médiatechnológia lehetséges kapcsolódási pontjainak rövid áttekintése után a színház medialitásának vizsgálatára fókuszálok. Kiindulópontom az a tapasztalat, hogy a kortárs színházi gyakorlat egyik megkerülhetetlen sajátossága a színházi előadásokba integrálódó (audio)vizuális és digitális technológiai médiumok megjelenése, úgy az eszközhasználat és a narráció, mint a reprezentáció és észlelési konvenciók szintjén. A továbbiakban olyan alapproblémákat igyekszem körbejárni, amelyek meghatározták az elmúlt évtizedek színháztudományi diskurzusait a színház medialitásának kérdéskörében, s produktív értelmezési keretet nyithatnak az intermedialitásra épülő színházi előadások jövőbeli elemzése számára.

Így tehát cél annak körbejárása, hogy miként gondolkodunk a színház medialitásának vizsgálhatóságáról, mikor például a mozgóképes eszközök, narráció, reprezentáció vagy percepció színházbéli felhasználásáról akarunk szólni. Kérdés, hogy színház és más médiumok egymáshoz való viszonyában a médiumok eltérő specialitásaira (médiumspecifikus paradigma) helyezük-e a hangsúlyt, vagy annak belátására, hogy a médiumok közötti dialógus miként formálja a nézők perceptuális elvárásait, konvencióit (színházi intermedialitás és hipermedialitás paradigmája). Ez utóbbi megközelítés arra is felhívja a figyelmet, hogy mikor például a mozgókép lehetséges színházbéli használata kerül a kutatás fókuszába, nem pusztán a médium technikai eszközeinek (például videokamera, vetítövászon) megjelenésére kell figyelnünk egy-egy előadásban, hanem azokra az esztétikai-perceptuális konvenciókra is, amelyek lehetővé teszik, hogy egy jelenséget „filmesként” vagy éppen „színháziként” azonosítsunk.

2.1 Médiumok: egymás mellett és ellen

Az audiovizuális médiumok színházban való megjelenésekor legelőször is azt az alapvető kérdést kell körüljárunk, hogy miként gondolkodunk a színházról mint médiumról. Hiszen egyfelől a médiumok speciális jellegzetességei jelölhetik ki azt az értelmezési keretrendszert, amelyen belül a színházban megjelenő médiumok összehasonlító elemzés tárgyává válhatnak. Másfelől felmerül a kérdés, hogy érdemes-e kizárólag a különbözőzés és a kizárás analógiája mentén gondolkodni a heterogén és komplex médiakörnyezetben létrejövő kortárs színházi előadás elemzése-

kor.²⁴ Hiszen ez a videojátékok, televíziós műsorok, akciófilmek, internet és egyéb technikai médiumok és műfajok által meghatározott környezet nyilvánvalóan alakítja a nézők perceptuális elvárásait és kompetenciáit. Ezek a tényezők pedig nem rekesztődhetnek ki a színházi esemény produkciós és recepciós oldaláról, s így a színházzal foglalkozó tudomány alapvető kérdésfeltevései közül sem. Ahogyan Christopher B. Balme fogalmaz:

milyen módszertani és elméleti implikációkat vet fel az, amikor médiumunkat, a színházat egy pluralizált médiatájon helyezük el? [...] Hogy a médiumok sokszínűsége által felvetett kihívásra reagáljon, a színháztudománynak szüksége van egyik alapvető paradigmájának újragondolására: a médiumspecifikusság doktrínáját középpontba helyező perspektíva helyett a színháztudománynak az *intermedialitás* fogalmain alapuló elméletekből kell kiindulnia.²⁵

Balme ugyanakkor rámutat arra is, hogy egy, a fentihez hasonló paradigmaváltás azt is jelentené, hogy búcsút kell inteni azon elképzelésnek, miszerint a színház lehetséges definíciója szorosan összefügg a színház médiumának speciális jellegzetességeivel. Nem kérdés, hogy az ilyen definíciós elmozdulások részben a tudománypolitika, részben pedig a művészettámogatási rendszerek területén fejthetnének ki látható hatást.

Hiszen a Balme írásában meghaladni kívánt médiumspecifikus perspektíva szorosan hozzájárul(t) az egyes művészeti ágak és a hozzájuk kötődő tudományok emancipációjához, legitimációjához és anyagi támogatásához is. Például a Berlinben Max Herrmann vezetése alatt 1923-ban létrejövő első színháztudományi tanszék a teatrológia önállósításának egyértelmű céljával – bár a dramatikusan hagyományon belül maradván – határvonalat húzott a színházi előadás és a dráma közé, előbbit téve meg a szak első száma kutatási tárgyául. Ahogyan *Über Theaterkunst* című előadásában Herrmann hangsúlyozta: „A színház funkcióiban ellentét figyelhető meg. A színháznak, amelynek egyesek szerint a drámát kellene szolgálnia, gyakran semmi köze nincs a drámai szöveghez. [...] A speciális színházi elem különösképpen a műfaj kezdeti fejlődési szakaszaiban volt megragadható (például a görögök korai művészete), társadalmi játékként. Olyan játékként létezett, amely egész nemzetek vagy tömegek élvezetére szolgált, akik a valóság reprodukciója miatt éltek át közös örömet.”²⁶ Herrmann itt a színháznak a dramatikusan szövegen túli két fontos aspektusát emeli ki, így egyrészt ontológiai szempontból aktivitásként (*soziale Spiel*), másrészt tartalmi-funkcionális szempontból utánzásként (*Nachbildung der Wirklichkeit*) tekint a színházra. És ugyanilyen fontos,

²⁴ A kérdés természetesen nem csupán a kortárs színházi előadásokkal összefüggésben merülhet fel, ahogyan a médiakörnyezet komplexitása sem kizárólag a mozi, videó, televízió és számítógép által fémjelzett új századok jellemzője. Annyi mindenesetre valószínűnek tűnik, hogy a digitális-technológiai médiumok mindennapi életbe való rohamos integrálódása tudatosította a médiakörnyezet összetettségét, ily módon tehát nem maga a jelenség új, hanem az, ahogyan gondolkodunk róla.

²⁵ Christopher B. BALME, *Intermediality. Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, 2004, http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme_publ1/balme_publ_aufsaetze/intermediality.pdf

²⁶ Max HERRMANN, *Über Theaterkunst* = Stefan CORSSSEN, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Max Niemeyer, Tübingen, 1998, 282–291.

hogy a nézői élmény (*ein Genießen des ganzen Volkes*) beemelésével a színház recepcióesztétikai hatása, valamint a nézők jelenléte is hangsúlyos színházi elemként válik felismerhetővé.

Látható tehát, hogy az emancipálódó színháztudomány kezdetét a színháznak mint az irodalomtól különböző médium sajátosságainak a keresése határozta meg. Mindez pedig az azóta eltelt évtizedek során is folytatódott, kiegészülve az olyan technikai médiumoktól való elhatárolódás igényével is, mint a mozi, a televízió, a videó, a digitális technológia. A színház és annak tudománya a maga esszenciáját pedig a már Herrmann által is sugallt, közös nézői-színészi téridőben, annak performativitásában ismerte fel. Walter Benjamin több mint tíz évvel a berlini színháztudományi tanszék megalakulása után így írt színház és film kapcsolatáról *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmányában: „A film esetében kevésbé fontos, hogy a színész a közönség előtt jelenít meg egy másik személyt, sokkal inkább a felvevőkészülék számára ábrázolja saját magát. [...] Mert az aura az ő Itt és Most-jához kötődik. Nem létezik róla másolat. Az aura, amely a színpadon Macbeth körül jön létre, nem váltható fel azzal, amely az eleven nézőközönség számára a Macbethet alakító színész körül alakul ki.”²⁷ Tehát a színház médiumának megkülönböztető jegye Benjaminsnál a közös téridő-tapasztalatának hatásesztétikájaként definiálódik.

Ez a gondolatmenet végighúzódik a 20. századon, így visszaköszön például Arno Paul 1970-es írásában is, amikor a színháztudomány központi tárgyának definíciós előfeltételeként ő is a színházi pillanat születésére irányuló, pontos és szisztematikus kérdésfeltevést teszi meg.²⁸ S ezt a színházi pillanatot Paul is a színészek és nézők között létrejövő, szemtől szembeni kommunikációként ismeri fel. A kilencvenes évek elején színházzemiotikai könyvében aztán Marco de Marinis is a „küldő és fogadó közös fizikai jelenlétében”,²⁹ valamint a „produkció és kommunikáció szimultaneitásában” találja meg a színházi esemény két alapfeltételét.³⁰

Ez a gondolat aztán újult erővel jelenik meg a színház fogalmát kiterjesztő, abba a performanszművészetet is beleértő, Erika Fischer-Lichte neve által fémjelzett performatív esztétikában. Ez az ezredforduló környékén körvonalazódó paradigma a művészetek vizsgálhatósága szempontjából előtérbe állította a közös fizikai téridőt. Így pedig a színház is elsősorban élő művészetként, s mint ilyen, a nézők és színészek/performerek közös, transzformatív jelenlétéből építkező médiumként íródik körül.³¹

²⁷ Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. KURUCZ Andrea – MÉLYI József, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html

²⁸ Idézi BALME, I. m., 5.

²⁹ A fizikai jelenlét fogalma meghatározza Peggy Phelan elméleti munkáit is, aki szintén a jelenidejűség és testi jelenvalóság kizárólagosságát hangsúlyozza a performansz ontológiájával kapcsolatban, habár ő a performanszt éppen a kapitalista logikába illeszkedő színházzal szemben igyekszik meghatározni: „A performansz egyedül a jelenben él. [...] A performansz a valóságot az élő testek jelenlétén keresztül foglalja magában.” Ilyen módon a performansz mint valós, jelen idejű, transzgresszív esemény tételeződik, amely ellenáll a tömegmédiumok által befolyásolt és meghatározott színházi iparnak. Peggy PHELAN, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London – New York, 1993, 147–148.

³⁰ Marco DE MARINIS, *The Semiotics of Performance*, ford. Aine O'HEALY, Indiana UP, Bloomington, 1993, 137.

³¹ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Balassi, Budapest, 2009, 9–25.

A fent jelzett jelenlét-specifikus megközelítést kritizálva, Balme szerint a (német) színháztudomány területén az jelenlét (itt-és-most) iránti megszállottságot három demarkációs stratégia motiválta. Egyrészt a kutatási tárgy felszabadítása a pozitivistahistorista orientáció alól, másrészt éles határvonal húzása az irodalomtudomány és a színháztudomány közé, harmadrészt pedig a szemtől szembeni kommunikáció hangsúlyozásával a színház új, technikai, audiovizuális médiumoktól való megkülönböztetése.³² A médiumspecifikusság a színház esetében tehát egy, az alapvető színházi szituációra történő fókuszot jelölhet ki, amely „szükségszerűen hangsúlyozná az élő közönség jelenlétét és/vagy olyan előadói stílust, amely nem függ a modern technológiától.”³³ Ahogyan Eric Bentley híressé vált minimál színház-definíciója is hirdette: „A megszemélyesíti B-t, miközben C figyeli.”³⁴ S nem mellékesen, ezen gondolkodási paradigmán belül ismerhetők fel a hatvanas évek olyan, hatástörténetileg megkerülhetetlen színházi példái Európában, mint Grotowski szegény színháza, Peter Brook üres tere vagy épp Eugenio Barba laboratóriuma. Ezek a rendezők a színház elemi összetevőire fókuszálva építették fel mind elméleti, mind gyakorlati szempontból a médiumspecifikusság színházi megfelelőit.

Természetesen a médiumspecifikus paradigma megjelenésére a kultúrtörténet sokkal korábbi példával is szolgálhat, elég Lessing 1766-os *Laokoön* című írására gondolni. Ebben az írásban Lessing alapvető különbséget tett az időbeli és térbeli művészetek között,³⁵ ezáltal olyan gondolkodásmód előtt nyitva utat, amely a különbözőzés és elhatárolás érveit részesítette előnyben az analógia és csere fogalmai helyett.³⁶ Lessing érvei szerint a költészet, miután a szavakkal bizonyos sorrendben lehet találkozni, időbeli művészet, míg a festészet, amelynek jelenetei és rétegei térbeli értelemben folytatódnak, térbeli művészet. Tehát alapvető minőségi különbségek határozzák meg ezen médiumok eltérő céljait és funkcióit is: „Következésképp a festészet tulajdonképeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek [...] a költészet tulajdonképeni tárgyai a cselekvések.”³⁷

Noël Carroll Lessing-olvasatának részeként mutatott rá a médiumspecifikus elmélet két fő összetevőjére: egyfelől arra a gondolatra, hogy „minden médium esetében van valami, amiben az a médium a legjobb”, másfelől arra a tételre, amely szerint „minden művészetnek azt kell gyakorolnia, ami megkülönbözteti őt a többi művésztől. A médiumspecifikus tézis e két összetevőjét nevezhetjük a kiválóság és a különbözőzés követelményeinek [...] A médiumspecifikus tétel egyik alapvető feltevésének tűnik,

³² BALME, I. m., 5.

³³ *Uo.*, 3.

³⁴ Eric BENTLEY, *A dráma élete*, ford. FÖLDÉNYI F. László, Jelenkor, Pécs, 2005, 123.

³⁵ Lessing argumentációját a Horatius *Ars Poeticájában* megjelenő *ut pictura poesis* elméleti alapjainak kritikájával indította. Horatius a kifejezést (nagyjából: „a festészet úgy, miként a költészet”) analógiaként használta, hogy összehasonlítsa a festészet és költészet befogadásának lehetőségeit, s e két médium hasonlósága mellett érvelt. Szerinte a költészet ugyanolyan elemzést igényel, mint a festészet, vagyis ahogyan egyes képeket csak közelről, míg másokat nagyobb távolságból lehet csak igazán élvezni, úgy igényli a költői szöveg is egyszer a szoros olvasatot, míg máskor a nagy egészként való vizsgálatot.

³⁶ BALME, I. m., 4.

³⁷ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoön, vagy a festészet és költészet határaitól*, ford. VAJDA György Mihály = *Uő. Válogatott esztétikai írásai*, Gondolat, Budapest, 1982, 252.

hogy az, amiben az adott médium a legjobb, összefügg azzal, ami megkülönbözteti a médiumokat (és a művészeti formákat)³⁸. Ám, ha Carroll gondolatmenetével egyetértve feltesszük, hogy a médiumok speciális sajátosságai szorosan összekapcsolódnak a többi médiumtól való különböződéssel, felmerül a kérdés, hogy vajon a médiumspecifikusság gondolata nem (elő)feltételez-e inkább intermedialis nézőpontrendszert.

Ugyanerre utal Jens Schröter is, mikor felveti: „Vajon azok a határozottan definiált egységek, amelyeket médiumoknak nevezünk, és amelyeket bizonyos fajta »médiumspecifikus anyagok« jellemeznek, megelőzik-e a magát az intermedialis kapcsolatot; vagy ehelyett inkább egyfajta ősi intermedialitás létezésében kellene hinnünk, amely ennek megfelelően úgy működik, mint az egységek pusztá lehetőségének előfeltétele?»³⁹ Ez a gondolat köszön vissza az intermedialitás Schröter-féle ontológiai intermedialitás meghatározásánál, amely azt tudatosítja, hogy a médiumok sohasem önmagukban léteznek, hanem a többi médiumhoz való kapcsolatukban, s körülírásuk is csupán ebben a relációban lehetséges.⁴⁰ Tehát a purista jellegű médiumdefinícióknak is feltétele a médiumok közti kapcsolat és hatásmechanizmus felismerése, vagyis, hogy miben hasonlít és miben tér el egyik médium a másiktól. Másrészt fontos hangsúlyozni, hogy a fentebb elemzett médiumspecifikusság a különféle történeti, ideológiai, kulturális és mediális kontextusok által meghatározott, gyakran esetleges konstrukcióként lepleződik le.

Bár a médiumspecifikus narratíva a színház bizonyos esztétikai és tudományos paradigmáinak is okkal vált részévé (lásd a tudományterület legitimációja; az irodalomkritikáról való leválás szándéka; a színházi intézményrendszerről való leválás; a színház mint aktivitás gondolata), kizárólagos alkalmazása zsákutcába vezet olyan előadások elemzésekor, amelyek tartalmi, formai, esztétikai szempontból intermedialis kapcsolatokon, szerkezeteken alapulnak.⁴¹ Ennek ellenére, ahogyan az a Schröter-féle kísérletből is látható, az intermedialitás modelljének alkalmazási gyakorlata is szerteágazó, s közel sem egységes.

A jelenséget a színházstudomány aspektusából vizsgáló Balme az intermedialitás három alkalmazási területét határozza meg.⁴² Egyrészt a különféle médiumok közötti tartalom-áthelyezést, amely tulajdonképpen az adaptáció kérdéskörét foglalja magában, s mint ilyen, részben a médiumspecifikusság paradigmájából építkezik. Hiszen egy színdarab írott textusának, színházi előadásának vagy éppen filmváltozatának

³⁸ Noël CARROLL, *The Specificity of Media in the Arts*, Journal of Aesthetic Education 1985/4., 12.

³⁹ Jens SCHRÖTER, *Discourses and Models of Intermediality*, CLCWeb. Comparative Literature and Culture 13 March 2011, 5. <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>

⁴⁰ Az intermedialitásról való diskurzus Schröter-féle osztályozásának további csoportjai: 1. szintetikus intermedialitás, amely az intermedialitást a különféle médiumok egyetlen szupermédiumba olvadásaként ismeri fel (gyökerei a wagneri Gesamkunstwerkhez kötődnek); 2. formális/transzmediális intermedialitás, amely a több médiumban is előforduló struktúrákat kutatja; 3. transzformációs intermedialitás, amely az egyik médium másik médiumban való reprezentálódásaként vizsgálja az intermedialitást.

⁴¹ Példának lásd: Meredith Monk, Laurie Anderson, Richard Foreman, Wooster Group, Squat Theatre, Mozgó Ház Társulás, The Builders Association, Needscompany, Robert Lepage, Romeo Castellucci, Robert Wilson, Frank Castorf, Jan Fabre, Guy Cassiers, Gob Squad, TÁP Színház, Blast Theory, Rimini Protokoll, Stefan Pucher, Thomas Ostermeier, John Jesurun, Bodó Viktor, Mundurczó Kornél, Természetes Vészek Kollektíva.

⁴² BALME, I. m., 6–8.

összehasonlítása magában foglalja, hogy a különféle médiumok miként kívánnak meg definíciószerűen bizonyos változtatásokat és módosításokat. Másrészt az intermedialitás az intertextualitás egyik formájaként is értelmezhető, amikor a különféle médiumok produktumai kapcsolatba kerülnek egymással. Balme szerint ez a definíció és alkalmazási gyakorlat az összehasonlító irodalomtudomány területén, annak részeként bontakozott ki, s példaként olyan szövegeket, könyveket említ, amelyek szorosan összefonódnak a képekkel, mint William Blake szövegillusztrációi. Balme számára nyilvánvalóan színházstudományi elkötelezettsége miatt (is) válik problematikusá a fenti két alkalmazási terület, amely vagy túlságosan tág (ha feltesszük, hogy nincs olyan szöveg/előadás, amely ne lenne intertextuális), vagy túlságosan szűk (ha csak a konkrét pretextusok keresésére vagy a diegetikus tartalom adaptációjára fókuszál), s a tartalmi aspektus előtérbe állításával párhuzamosan a mediális konvenciók által meghatározott percepció háttérbe szorul. Márpedig éppen ez utóbbi dimenzió lenne az, amelyik Balme szerint az intermedialitás fogalmát ugyan specifikusabb, de hasznosabb módon definiálhatná és tenné alkalmazhatóvá.

A harmadik alkalmazási terület ugyanis az egyik médium esztétikai-perceptuális konvencióinak egy másik médiumban történő realizálásaként íródik körül Balme tanulmányában. Tehát a hangsúly a tartalmi kérdésekről átkerül a médiumok összekapcsolódásaira és az észlelés mintázataira. Ennek vizsgálata pedig magában hordozza azt a feltevést, miszerint a médiumok felismerése egy sor történetileg meghatározott konvencióhoz kötött, melyek nem feltétlenül és minden esetben kapcsolódnak adott technikai eszközökhöz. Hiszen az, hogy egy jelenséget „filmesként” ismerünk fel, nem kizárólag a kamera vagy vetítés használatától és látványától függ: számos olyan színházi példa hozható, amelyben a kamera vágási technikáját vagy látószögét idézik meg pusztán a világítás és testpozíciók változtatásával, bármiféle filmes technika igénybevétele nélkül.⁴³

Robert Lepage 2013-ban bemutatott *Hearts* című előadásában⁴⁴ például a különféle mediális struktúrák egymás fényében váltak szemlélhetővé. A színpadon futó három párhuzamos esemény (némafilmforgatás, fotográfiakészítés, bombarobbanás) mechanizmusai közös végpontba (robbanás) tartottak. A robbanás aktusának eltérő értelmezési keretei egymás tükörképeiként jelentek meg a színen: a filmes stop-trükk füstrobbanása, a fénykép előhívásához használt ezüst-nitrát robbanékony volta, valamint egy nő széke alatt ketyegő bomba. A változatos időket és tereket reprezentáló események közös időpillanatában a némafilm trükkös füstbombája, a fotográfus fényképezőgépeinek füsttel kísért éles vakuvillanása, valamint a kávézóba rejtett bomba egyszerre léptek működésbe. Az észlelési-értelmezési keretek egymásra vetítése összejátszotta a technikai módszereken alapuló bűvész trükköknek, a fotográfia és a némafilm technológiáinak, valamint az emberölésre alkalmas bombáknak a hatás-esztétikáját.

⁴³ Lásd például Robert Lepage *Polygraph* (1987) vagy épp Bodó Viktor két évtizeddel későbbi *Bérbázis-történetek* (2008) című rendezését.

⁴⁴ Lepage *Playing Cards* című tetralógiájának második darabja. Ex MACHINA, *Hearts*, rend. Robert LEPAJE, bemutató Ruhrtriennale, Essen, 2013. szeptember 29.

Csakúgy, mint az iménti Lepage-példában, az egymást átható és átíró észlelési kondíciók határozzák meg az intermedialitás alapját. Ennek eredményeképpen a filmes, mozis, videós, számítógépes eszközök használata önmagában pusztán egy multimedialis színház alapjait teheti le – amelyen belül természetesen létrejöhetnek intermediális gyakorlatok, stratégiák. Ugyanakkor, a színház-szemiotika területén, ahogyan arra Balme is rámutat, egészen másfajta használata alakult ki a „multimedialis” kifejezésnek, amennyiben a teatralitást a multimedialitás felől közelítik meg. A terminus szemiotikai interpretációja azzal a felismeréssel függ össze, mely szerint a színház minden esetben a vizuális és auditív (esetenként taktilis) médiumok és jelrendszerek (például testek, hangzó szöveg, képek, zene) gyűjtőhelyeként, tehát multimedialis művészeti formaként létezik. A közelmúlt (színház)tudományi diskurzusai azonban ahhoz a kérdéshez is elvezetnek, hogy lehetséges-e a színházra alapvetően és kizárólagos módon intermediális, avagy hipermediális művészeti formaként tekinteni.

2.2 Észlelési gyakorlatok

Peter M. Boenisch 2003-as *coMEDIA electrONica. Performing Intermediality in Contemporary Theatre* című cikkében megállapítja, hogy a közelmúlt „új” színházi intermedialitást érintő elméleti vitái a színház sajátos medialitásának következményei, amennyiben a színház kezdettől fogva intermediális művészeti formaként létezett.⁴⁵ Hogy Boenisch ezzel az állítással túllép az imént említett „multimedialis színház” gondolatán, vagyis nem pusztán az egymás mellett létező jelrendszerek összegzőjeként tekint a színházra, azt világosan mutatja az általa használt értelmezési-elemzési keret, amely az észlelés stratégiái felől közelíti a medialitás fogalmához. Így a közös jelenben lévő testek definitív szemlélete helyett az átalakuló, új percepciók keret mentén gondolkodik a színház médiumáról.

Boenisch szerint figyelemreméltó, hogy a jelen színháza ismét az észlelés új módozatainak „tréning központjaként” (*training centre*) működik.⁴⁶ Ismét, hiszen a McLuhanféle médiaelméletet a klasszikus görög színházzal összehozó Derrick De Kerckhove kutatásai szerint a görög színház (*theatron* = 'a nézés helye') alapvető szerepet játszott az ábécé és írásbeliség új kognitív rendszereinek széles körű megismertetésében és bevezetésében.⁴⁷ Boenisch hasonló funkciót tulajdonít a kortárs színháznak, ám az electrONikus kultúra észlelési mintázatainak tekintetében. A hagyományos nyomtatási kultúrát (*print culture*) meghatározó kognitív sztenderdeket (amely ugyanúgy meghatározta a színházat, mint a mozit vagy a könyveket) felváltják a multimedialis és multiszenzorális észlelési módok, amelyek a hipertextuális szimultaneitás és az (inter)aktív felhasználók által keretezett téridőben alakulnak ki.⁴⁸ S ezek a szten-

⁴⁵ Peter M. BOENISCH, *coMEDIA electrONica*, Theatre Research International (1) 2003, 34–45.

⁴⁶ Uo., 38.

⁴⁷ De Kerckhove vizsgálata rámutatott, hogy a klasszikus görög színház gyakorlata több órán keresztül megkövetelte a többé-kevésbé mozdulatlan közönség tekintetének egyetlen fix területre való koncentrációját. Ekképp a színházi esemény koordinálta a térbeli és időbeli viszonyokat, és a közönséget egy újfajta, egységesítő és leválasztott, a kinesztetikus részvételt nem bátorító észlelésmóddal szoktatta, a színházi előadások „észlelési tréningjein” keresztül. Így a tér maga is mentális konstrukcióvá, spektakulummá vált. (Idézve Uo., 38.)

⁴⁸ Uo., 38–39.

derdek nem csupán az új technológiák által meghatározott digitális esztétikákban lehetők fel, hanem kulturális gyakorlatok egész sorát hatják át.

A Boenisch által vizsgált, kortárs világot meghatározó perceptuális minták fenti jellemzése könnyen összeolvasható a kortárs színház posztdramatikusnak nevezett paradigmájával.⁴⁹ Hans-Thies Lehmann ugyanis éppen a fent jellemzett, Gutenberg-galaxissal összefüggésbe hozott észlelési sajátosságokkal írta körül a dramatikus színház/világ modelljét. Lehmann számára ugyanis a „dráma” leginkább a szó metaforikus értelmében válik érdekessé, a dráma modellje pedig az egységes, lezárt, követhető és megismerhető világmodellként, észlelési módként artikulálódik (ezért beszél Lehmann „drámavágyról”). Ezzel szemben a posztdramatikus modellt a töredékeség, a hálózatos kapcsolatok és az asszociációk uralják, amelyek a médiakor társadalmában egyértelműsödő, újfajta valóságsszerveződés és -észlelés jellegzetességei.⁵⁰ Ezeket a mintázatokat Lehmann természetesen a kortárs színház példáira vonatkoztatva használja fel elemzéseiben, olyan színházi formákra összpontosítva, mint a szcenikus esszé, a kinematografikus színház vagy épp a kóruszínház.

Talán nem véletlen, hogy Boenisch electrONikus kultúrája és Lehmann posztdramatikus modellje eltérő címszavak alatt tulajdonképpen ugyanarra a jelenségre hívja fel a figyelmet. Az a meglátás húzódik meg e két elmélet mögött, miszerint nem kizárólag az „új médiumok” használatához kötődő (de nagyrészt általuk tudatosuló) észlelési keretek „a média minden formájának, még a hagyományosoknak is alapjává váltak, így ezeken a csatornákon keresztül hozzák létre az információ feldolgozásának és rendszerezésének új sztenderdjeit – ide értve azt az esztétikai információt is, amelyet művészetnek nevezünk”.⁵¹ A színházi intermedialitás gondolata tehát nem pusztán a színház és egyéb médiumok interakciójaként válik releváns kutatási fókusszá, hanem a színházban (is) manifesztálódó új észlelési gyakorlatok terepeként. A Boenisch által propagált „színház mint észlelési tréning” gondolata vezet tovább a színház mint hipermediális művészeti forma téziséig.

A hipermedialitás jelenségének körüljárásához elsőként Jay David Bolter és Richard Grusin *Remediation. Understanding New Media* című könyvére támaszkodom. E kötetben a remediáció modellje segítségével határozzák meg az új és régi médiumok közötti kölcsönhatásokat, amelyek során az új médium átveszi és továbbfejleszti a régi médium reprezentációs technikáit (mint a digitalizált festmények vagy enciklopédiák), vagy éppen visszahat a régi médiumra és megváltoztatja, kitágítja annak ábrázolási módozatait (mint ahogyan a film különféle vágástechnikái visszahatottak a színházra, új reprezentációs módok előtt nyitva utat).

Az új médiumok által meghatározott kulturális téridővel kapcsolatban merül fel az immediáció és hipermediáció fogalompárosa mint ugyanazon érme (a valóság felmutatásának) két oldala. Míg az immediáció egy adott médium közvetlen hozzáférhetőségének látszatát, s ennek eredményeképpen a valóság illúzióját állítja előtérbe

⁴⁹ Lásd Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI BEATRIX – BEREZC ZSUZSA – SCHEIN GÁBOR, Balassi, Budapest, 2009.

⁵⁰ Uo., 9–24.

⁵¹ BOENISCH, I. m., 44.

(mint például a lineáris perspektívával operáló festészet, fotográfia és a narratív film), addig a hipermediáció a különféle médiumok által meghatározott keret létét tudatosítja (mint például a színházban megjelenő audiovizuális médiumok, a dioráma vagy épp a fotómontázs). Bolter és Grusin érvelése szerint az immediáció és hipermediáció gyakran párhuzamosan működve alakítják a világról szóló tapasztalatokat. Ennek eredményeképpen a különböző művészeti formák is egyszerre hordozzák az immediáció és hipermediáció esztétikai tapasztalatait, amelyek ugyanakkor kulturális-történeti-ideológiai kontextusok által meghatározott észlelésminták.⁵²

A színház mint hipermédiум gondolata ennek alapján azt foglalja magában, hogy a színház ontológiai sajátosságánál fogva képes más médiumok konvencióinak, formáinak, módjainak, technológiáinak felmutatására, miközben az ezek felismerését és rendszerezését lehetővé tevő befogadóra vár. Bolter és Gursin érvelése szerint

a hipermediáció logikája tudomást vesz a reprezentáció megtöbbszörözött aktuálisait és láthatóvá teszi őket. Míg az immediáció egységes vizuális teret sugall, a kortárs hipermediáció heterogén teret ajánl, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzelik el, hanem önmagában is keretezett jelen-séggként [*as windowed itself*] – olyan ablakokkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiumokra nyílnak. A hipermediáció logikája megtöbbszörözi a mediáció jeleit és így próbálja meg a gazdag emberi érzékelés tapasztalatát reprodukálni.⁵³

A színház hipermediális téridőként képes tehát újrakeretezni más médiumok reprezentációs technikáit, tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét és létrehozva egyfajta köztes mediációs állapotot.

Ugyanakkor, ahogyan azt már említettem, a színház a maga korporealitásától fogva magában hordozza a fizikai matériát, a testek és anyagok jelenvalóságát is. Így a színházi immediáció nem csupán az (esetlegesen) reprezentált világ transzparenciáján keresztül mutatkozhat meg, hanem éppen a művészeti forma azon képességén keresztül, hogy fizikai testek élő és anyagok jelenlévő, éppen történő eseményeit képes megmutatni, prezentálni. Így pedig a színház mediális transzparenciája arra a színházi stratégiák vagy keretek által sem irányítható, nézők és performerek közötti kölcsönhatásra hívja fel a figyelmet, amely éppen saját kiszámíthatatlanságánál fogva erősíti az immediáció tapasztalatát. Ezt a kölcsönhatást Erika Fischer-Lichte a színház univerzális sajátosságaként megjelenő feedback-szalag működésekként elemzi, amely során

a nézők és színészek által észlelhető reakciók újabb és szintűgy észlelhető, nézői, illetve színészi reakciókat eredményeznek. [...] A játékosok tettei tehát mindig hatással vannak a nézőkre, a nézők tettei pedig a játékosokra és nézőtársaikra. Ebben az értelemben beszélhetünk az előadást létrehozó és irányító, önreferen-

⁵² Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, MIT, Cambridge, 1999, 21–49.

⁵³ *Uo.*, 33–34.

ciális és állandóan változó feedback-szalagról [*feedback-Schleife*], amelynek működését teljes mértékben sem megtervezni, sem kiszámítani nem lehet.⁵⁴

Bár a Fischer-Lichte-féle modell a közös testi jelenlétre helyezi a hangsúlyt, ebben ismerte fel a színházi immediáció jelenségét, figyelmen kívül hagyja a kortárs média olyan példáit, amelyek szintén képesek az immediáció fenti hatásesztétikájának megvalósítására, mégsem előfeltételezik a testi jelenléteket, mint az élő televíziós műsorok, a videokonferencia vagy épp az olyan színházi példák, ahol a résztvevők folyamatos egymásra hatása mediatisált kontextusban megy végbe.⁵⁵

A színházi mediációról folyó diskurzusban az élő, illetve mediatisált jelenlétről szóló, Phelan-Auslander vita is a fenti kettőségre irányítja a figyelmet. Peggy Phelan amellet érvel, hogy az élő eseményként létrejövő performansz természeténél fogva ellenáll a mediális reprodukciónak, hiszen „nem menthető el, nem vehető fel, nem dokumentálható, és másként sem vesz részt a reprezentációk reprezentációjának körforgásában [...] Amennyiben a performansz megkísérel belépni a reprodukció ökonomiájába, elárulja és gyengíti saját ontológiájából fakadó ígérteit.”⁵⁶ Phelan tehát az esemény élő mivoltából vezeti le a performansz mediatisációval szembeni ellenállását.

S bár Philip Auslander *Liveness* című könyve nem kifejezetten a színházat teszi meg fókuszpontjává, mégis a kortárs színház médiumára is érvényes modellt állít fel, amikor a binárisnak tételezett élő–mediatisált-ellentét reduktív voltát hangsúlyozza. Szerinte e két fogalom kizárólagossága ahhoz a gyakori feltételezéshez kötődik, hogy míg a jelen téridejében történő eseményt valósnak mondjuk, addig a mediatisált események másodlagossá válnak ebben a hierarchiában és a valóság művi reprodukcióiként értelmeződnek.⁵⁷ Auslander az élő–mediatisált-ellentétet a *liveness* fogalmában olvastja fel, amely során az élő események beleolvadnak a kortárs világot átszövő mediatisáltságba. Így az élő előadás fogalma Auslander modelljében nem előfeltételezi a közös testi jelenléteket vagy a technológiai eszközök által történő mediatisáltság felfüggesztését.⁵⁸ Tehát ahelyett, hogy az „élő” a felvétel hiányára, a „mediatisált” pedig az élő jelenléte hiányára utalna, a különböző audiovizuális médiumok által felvett és élőben – tehát nem érzékelhető időkülönbséggel – közvetített tartalmak is belesznek a *liveness* fogalomkörébe, ebben az értelemben beszélhetünk élő videóról vagy televízióról.

A kortárs színházba integrálódó audiovizuális technikai médiumok tehát létrehoznak egy, a nézők, előadók és médiumok közötti találkozási felületet, amely felületen

⁵⁴ FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 49–50.

⁵⁵ Mint például a Rimini Protokoll *Call Cutta* című előadása, ahol a közönség tagjai egy Indiából jelentkező telefonos operátor útmutatásait követve járnak be egy városrészt; vagy a Gob Squad estétől hajnalig tartó *Room Service* című produkciója, ahol a nézők egy hotel előterében összegyűlve televíziókon keresztül figyelhetik a hotelszobákba zárt performereket, akik telefonon keresztül kérnek segítséget „az éjszaka túléléséhez”.

⁵⁶ PHELAN, *I. m.*, 146.

⁵⁷ PHILIP AUSLANDER, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York, 2008, 3.

⁵⁸ Ráadásul, a médiumspecifikus narratíva kapcsán Auslander megjegyzi, hogy az „élő előadás” (legyen szó színházról, zenéről vagy egyéb előadó-művészetről) terminust pusztán a film, a televízió és a digitális médiumok megjelenése kényszerítette ki, elhatároló és definitív lépésként – a rögzítés lehetőségét bevezető technikai médiumok megjelenése előtt csak „előadásról”, s nem „élő előadásról” esett szó.

maga az intermedialitás állítódik színpadra. Így a színház „olyan teret teremt, ahol a különféle színházi formák, az opera, a tánc találkozik, interakcióba kerül és integrálódik a mozi, a televízió, a videó és új technológiák médiumaival; szövegek, intertextusok, intermedialis formák és köztes terek bőségét teremtve meg ezáltal.”⁵⁹ Mindez pedig rámutat az intermedialis dramaturgiák és esztétikák alapján szerveződő színházi előadások egy olyan lehetséges, s a hazai diskurzustérben eddig háttérbe szorult vizsgálati fókuszára, amely az emberi észlelés és érzékelés változásának, alakulásának, történetiségének reflexióját teszi meg kiindulópontjául.

3. Mozgó képek, tájak, világok

Az intermedialis színházi esztétika egyik fontos hazai képviselője a Mozgó Ház Társulás (1994–2002) volt, amely a kilencvenes évektől kezdődően egyedülálló módon vitte színre a kortárs világ technológiai médiumaihoz fűződő észlelési és érzékelésbeli változásokat.⁶⁰ A színházi intermedialitás paradigmájának fentebb kifejtett interpretációs lehetőségeit szem előtt tartva, az alábbiakban a Mozgó Ház textuális tájképein⁶¹ keresztül mutatom be a médiumok színpadi összjátékának egy lehetséges elemzési kísérletét.

A Mozgó Ház Társulás közel egyévtizedes működése alatt jelentős nemzetközi sikereket, elismeréseket gyűjtött be.⁶² A magyar kritikai recepció túlnyomó része mégis negatívan ítélte meg őket, és többen érthetetlennek, sőt egyenesen amatőrnek bélyegezték őket.⁶³ Ez a disszonancia véleményem szerint onnan ered, hogy a (ma-

⁵⁹ Freda CHAPPEL – Chiel KATTENBELT, *Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance = Intermediality in Theatre and Performance*, 24.

⁶⁰ Ugyanakkor hatástörténeti előzményként mindenképp megemlítendő egyfelől a magyar alkotók köréből a Jele András-féle Monteverdi Birkózókör, valamint Nagy József rendezői-koreográfusi munkássága; másfelől pedig az amerikai Wooster Group esztétikája, részben a (kanonikus) drámai alapanyagok dekonstrukciója, részben pedig a technológia és ember megváltozott viszonyára való konstans játéknyelvi reflexió miatt.

⁶¹ Lehmann kifejezése: „Ha a szöveg színházi státuszának változására nem ábrát, hanem megfelelő kifejezést akarunk találni, különösen alkalmasnak mutatkozik a *textuális tájkép* (*Textlandschaft*). Ez a kifejezés [...] azt sem hagyja figyelmen kívül, hogy a szöveggel való újfajta munka gazdag sokszínűsége szoros kapcsolatban áll a vizualitás dimenziójával. Hasznosnak tűnik a színpadot olyan tájképként elképzelni, amelyet [...] a vizuális dramaturgia működtet. [...] A vizuális dramaturgia nem szöveg nélküli, nem kizárólag vizuálisan meghatározott gyakorlatot jelöl, hanem egy *opsziszt*, amely nem hierarchikus, és a szöveghez térbeli, architektonikus minőségében kapcsolódik, s amelyet más kontextusban *poszt-dramatikusnak* minősítenék.” Hans-Thies LEHMANN, *A logosztól a tájképig*, ford. ENYEDI ÉVA, *Theatron* 2004/2., 28–29.

⁶² Miként azt Imre Zoltán is megjegyzi, „a Mozgó Ház előadásai a legnagyobb nemzetközi színházi fesztiválokon (Amsterdam, Berlin, Belgrád, London, Nancy, Avignon, Caracas) rendre sikert arattak”, ahol „az elismerés egyrészt a következő díjakra vonatkozik: *Európai Fesztiválok díja*, *Szarajevói Nemzetközi Fesztivál legjobb előadás díja*, *San Antonio Fesztivál legjobb rendezés, díszlet, előadás díja*; másrészt pedig arra, hogy előadásait másorra tüzte az ARTE, a *3sat*, illetve dokumentumfilmet forgatott munkáikról a *Deutsche Welle Television*.” IMRE ZOLTÁN, *Szöveg – előadás. A Mozgó Ház Társulás poszt-modern bricolage-ai = Alternatív színháztörténetek*, 471.; 482.

⁶³ A teljesség igénye nélkül, példának lásd CSÁKI Judit, *Feeling*, *Ellenfény*, 1999/1.; Uő., *Ábrándot dajkáltam. A Mozgó Ház Társulás Don Juanja*, *Magyar Narancs* 2002/5., 32.; KOLTAI Tamás, *Úrt értek, Élet és Irodalom* 1999. november 5., 17.; KOVÁCS Krisztina, *Apropó, Tragédia. Mátrix gyanús*, *Critica* Lapok

gyar) kritikusok többsége szöveg- és színészközpontú dramatikusan perspektíván belül próbálta meg értelmezni és értékelni a Mozgó Ház produkcióit, így implicit vagy explicit módon a dialógusokból felépülő koherens és egyenes vonalú narratíva hiányát kérték számon rajtuk. Ennek eredményeképpen legtöbben elsiklottak afelett, hogy az előadásokra jellemző rizomatikus struktúra és széles intertextuális háló miképpen reflektált az egységes világba (úgyis, mint egységes, átlátható tér és előrehaladó idő) és történet-központú diskurzusba vetett hit elvesztésére.

A Hudi László rendezői munkássága által összefogott társulat előadásai alapvetően jól ismert dramatikusan művekre, történetekre (Shakespeare, Csehov, Beckett, Molière, Madách munkáira) alapozva hoztak létre az alapszövegtől eltérő, de abból kiinduló nézőponthálózatot. A kollektíva által közösen újragondolt és újraírt alaptörténetek így egyfajta forgatókönyvként működtek, egy ismerős cselekménysor emlékeként, amelyik képes egybegyűjteni a visszatérő szituációkat, s „újra láthatóvá tenni azt, ami mindig is ott volt: a szellemeket, a képeket, a sztereotípiákat”.⁶⁴ Mindeközben látens célként ott húzódik az újírás koncepciója mögött a jól ismert történetekhez, drámákhoz való színházi, hatástörténeti viszony megújítása, vagy legalábbis felfrissítése.

Ennek fontos eszköze az a dinamikus idézéses technika, amelyik sohasem hierarchikus, így a szöveget vagy alaptörténetet sem bázisként, hanem egyfajta középső tájként kezeli, ahonnan az idézetvonalak kiindulhatnak, vagy amely felé tarthatnak. Emellett alapvető vonása a Mozgó Ház előadásainak, hogy képesek karakteresen prezentálni a színház intermedialis minőségét, méghozzá a mediatisált és fizikai-testi jelenlétek, s az ezekhez kötődő idő-koncepciók reflektált játékaik keresztül. Így egyfelől az emberi észlelés töredékességét, másfelől a különféle érzékelési módok szétdarabolódását, majd szokatlan hálózattá történő alakítását viszik színre.

A 2000-ben bemutatott *Tragédia-jegyzetek*⁶⁵ például a televízió és film médiumának (technológiája, konvenciói, hatáseffektusai) fényében gondolja újra a Madách-műben színekre bontott nyugati történelmet. A nyitójelenetben a nézőtérrel szembeni hosszú asztal mögött ülő, egyenszürkében lévő nyolc színész sajátos tömegjelenetként prezentálja az ember bűnbeesését, amint egyszerre kezdenek el almákat falni, majd sajátos műtárgyként elemzik a megmaradt csutkákat, a kapitalista versenyszellemnek behódoló, végül azt elméletekkel alátámasztani kívánó kortárs emberi bűnbeesés sajátos olvasataként. Ezután a színtér hátsó részén lévő televíziók, illetve vetített mozgóképek közvetítik a Föld különféle természeti-geofizikai jelenségeit, miközben az előtérben megjelenik a Lucifert megtestesítő színésznő (Gévai Réka) élőképe, amint konferansziéként megindítja az ember utazását, amely a modern technológia segítségével immár nem csupán álomként, hanem nagyon is kézzelfoghatóan ível át időkön és tereken.

1999/12.; MOLNÁR GÁL Péter, *Trafó-tragédia*, *Népszabadság* 1999. november 27., 12.; PERÉNYI Balázs, *Halott színház temetőben*, *Színház* 2001/12., 19–21.; SÁNDOR L. István, *Színház a falanszterben*, *Színház* 1999/12., 7–9.; SÖREGI Melinda, *Amint a léggömb kipukkan*, *Critica* Lapok 2002/3.

⁶⁴ Diana TAYLOR, *Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke UP, Durham–London, 2003, 28.

⁶⁵ Mozgó Ház Társulás, *Tragédia-jegyzetek*, rendezte: HUDI László, bemutató: Trafó, 1999. október 15.

Az előadást áthatják a televíziós műsorokból ismert kamerabeállítások, retorikai fordulatok és narratívák, miközben az élő felvételek során párhuzamosan látni a színészi testeket, s azok szűkített perspektíváját, miközben sokszor a háttérben, vagy egyik-másik televízióban az egyes színek tematikájához passzoló történelmi filmek jelenetei futnak. Az egyiptomi szín rabszolgájának közelképes vallomása a homok utalattáról; a sportközvetítések fordulatait⁶⁶ idéző tudósítás a perzsa és görög csapatok harcáról; a hírolvasásra hasonlító jelenet-felsorolások; Heléne, amint arcát élő felvételen zsákba varrják; a francia forradalom makett guillotine-ja mint történelmi háttér; a futurisztikus angyalok kórusa; a falanszter színben felbukkanó emberutáni lény elektronikus hangja; vagy a színen és mozgóképen párhuzamosan megjelenő gravitáció nélküli állapot; a folyamatosan egymásra vetülő testképek mind a médiumok által uralt világ sajátos rendszerelemeiként jelennek meg a színen. Az „ember tragédiája” így a technológiai környezet által (is) megváltoztatott kortárs ember észleléspolitikáján keresztül válik színházi valósággá, miközben ablakot nyit egy olyan, beszéd-töredékekből, képáradatból, vizuális és textuális idézhálózatokból felépülő térre, amelyben az érzékelés koherenciájára alapozott tapasztalat felfüggesztődik.

A csapat két évvel korábbi, 1998-as *Cseresznyéskert*⁶⁷ című előadása pedig a médiumok és hozzájuk fűződő időtapasztalat színterítésén keresztül világít rá arra, hogy a képkészítési technológiák miképpen alkotnak változatos percepciók szinteket, rétegeket. Hiszen itt a színházi történéseket egyrészt a színház felett kivetített, réginek tűnő fekete-fehér fényképek, másrészt a színház előtt lévő három televíziókészüléken folyamatosan futó dokumentumfilm képei helyezik változó, egymást állandóan kicselező kontextusokba. Az előadás így a csehovi történet demitizálásával három idősíki mozaikképein keresztül mutatja fel sajátos *Cseresznyéskert*-értelmezését, amely során a nézői tekintet elmerülhet a horizontálisan három szintre osztott szintér eltérő mediális kereteiben és ábrázolási hagyományokban: feloldódik a fotók, televíziós képek és emberi testek egymásnak ellentmondó, örvénylő elbeszéléseiben.

A színház hátulján kifeszített vászonra század eleji fotókat vetítenek az előadás során: olyan nyomatok ezek, melyek – főként a színházi testek fényében – egy idealizáltak tűnő múlt, egy régmúlt idő zárt, kimerevített, egyedülként fennmaradó pillanataira emlékeztetnek. A jellemzően fekete-fehér fényképek a színházon zajló jelenetekhez több szinten is kapcsolódnak: a próbafolyamat alatti színészi improvizációk – az alkotók által gyűjtött – fotók alapján indultak el, a szerepekre pedig visszahatóttak a színészek által gyűjtött képekhez fűződő asszociációk.

A színház mint a fényképek idejétől eltérő idősíki működésének tekintetében az intermedialitás két olyan aspektusa érdemel kiemelt figyelmet, amelyek az eltérő médiumok sajátosságaira éppen azok egymáshoz való viszonyában képesek reflektálni. Egyrészt az élő testek materialitásának recepcióesztétikai hatása kerül középpontba a fotók és televíziók által keretezett mediális térben; másrészt pedig a színházi testek némafilmeket idéző, bábszerű mozgásai, melyek egy sosem-volt valóság, egy álomidő

⁶⁶ Lásd: „a domboldalon Miltiádész tör előre”, vagy „társai alig bírják tartani ezt a feszített tempót”.

⁶⁷ Mozgó Ház Társulás, *Cseresznyéskert*, rend. HUDI László, bemutató Bethlen mozi, 1998. április 27. (Később a Trafóban játszották tovább 1998. december 9-től.)

reprezentánsaiként jelennek meg az előadásban. A színház álomvilágában megjelenő hús-vér testek ugyanis nem válnak a dramaturgikus színházi hagyományban uralkodó, követhető történet jelölőivé. Éppen ellenkezőleg: bár a szereplők által mondott szöveg részben egyezik a Csehov-drámából ismert részletekkel, sőt jellemzően kötődik egy-egy szereplőhöz (például Gajev szekrénymonológja vagy Varja munkamániája), de azoknak csak szétszedett, majd újrendezett maradványaiként hangzanak el.

Ráadásul a jelenetek cselekménysorai több esetben olyan némafilm részeként foghatóak fel, amelyeket nem zongoradallam, hanem sokkal kellemetlenebb hangok (zúgás, kopácsolás, sípolás, televíziós zajok) kísérnek, ám a testek által megmutatott cselekvéssorok egyértelműen a filmburleszk ismert gejeit, attrakcióit, mozgáskultúráját idézik. Ennek kiváló példája Vajna Balázs Gajevjének színházi szekrény-monológja, amelyben Sándor L. István leírása szerint „[egy] férfi egy szekrény mellé áll, és Gajev mondatait ismételteti (»Te régi, derék, tiszteletre méltó szekrény! Örömtől mélyen meghatottan állok előtted...«). Aztán belelép a bútorba. Mire két marcona alak megfogja a szekrényt, ide-oda hurcolássza, forgatja. Közben ki-kinyílik az ajtaja, és látjuk, hogy »Gajev« egyre elképesztőbb helyzetekben – oldalra fordítva, fejre állítva – rendületlenül csak mondja a magáét. Közben megpróbál kimászni, kedvezőbb helyzetbe kerülni, de a két férfi minduntalan visszakergeti a faládba.”⁶⁸

A színházban a burleszk műfaját, annak mozgási konvencióit és cselekménystruktúráját megidéző jelenet kapcsán fontos rámutatni arra a perceptuális szokásrendre, amelynek (implicit) reflexiója éppen azt tudatosítja, hogy az érzékelés széttagolás, töredékessége megnehezíti egyes jelenségek felismerését. Ugyanis itt a burleszktől elvárt audiokörnyezet helyett valami teljesen mást kap a néző: a vidám zongorafutamok helyett zajokat hallani, ami megzavarja a műfaj észlelését. A szonorikus és a vizuális környezet, valamint a testek mozgása más-más értelmezési tartományt hív elő, olyan kognitív disszonanciát okozva ezzel, amely a koherenciát már nem pusztán a történet szintjén tagadja, hanem a világ érzékelésének primer időszintjén is.

A harmadik idősíki a színház elé helyezett három televízió folyamatosan futó képei reprezentálják, amelyen a szereplők rövid snittekben megmutatott retrospektív monológjai, önvallomásai, személyes emlékei láthatóak, hallhatóak, melyek önmagukban mégis megteremtnek egy koherens narratívát. A dokumentumfilmként is azonosítható, az arcokat közelképben mutató televízió paradox időkeretet hoz létre a színház és fotók körül, hiszen a jelen perspektívájából megszólalva idézi fel a *Cseresznyéskert* elvesztésének történetét: a szereplők abban játszott saját szerepét, illetve a többiek vélt vagy valós tetteit.

A különféle mediális síkok és változatos összefüggéseik, mint a háttérképek és a színházi jelenetek közti vizuális kapocs, vagy a színházi jelenetek és tévés vallomások közti tematikus összefonódások alkalmassá válnak arra, hogy felvillantsák az eltérő művészeti médiumokhoz (fotográfia, színház, tévéfilm) kötődő ábrázolási hagyományokat. Mindeközben érdemes kitérni arra is, ahogyan a lineáris idő és koherens narratíva kizárólag a televízió képernyőkhöz kötődik, másképpen fogalmazva csakis

⁶⁸ SÁNDOR L. ISTVÁN, *Ellenképek*, Színház 1999/3., 31.

a testek hiányán keresztül képes megmutatkozni. Tehát ebből a szempontból a tévé lesz az, ami „értelmet nyer” egy hagyományos, történetközpontú megközelítésében. A testek eközben körkörös, repetitív, nem-teleologikus időszelleteket reprezentálnak, melyek határozottan ellenállnak a realista színházi hagyományból ismert szerepköröknek. A fényképek pedig pusztá jeleivé válnak egy zárt entitásként elképzelt múltnak. Látni, ahogyan az eltérő médiumok az idő eltérő reprezentációit közvetítik, amelyek ugyanakkor egyszerre képesek részévé válni a színházi térnek, miközben az idő dinamikus, egymást átható rétegei megtapasztalhatóvá válnak a nézők számára.

Összességében tehát elmondható, hogy a Mozgó Ház Társulás az időrétegek és médiumok, a testek és mozgóképek összjátékának tudatosításán, vagyis a színház hipermedialitásának kiaknázásán keresztül képes felfrissíteni a nézői percepciót. A koherens drámai világot közvetítő előadásokkal ellentétben a Mozgó Ház produkciói hangsúlyossá teszik az észlelés- és ábrázolásmódok különbözőségét és nem hagyják, hogy nézőjük elfeledhesse: a világ strukturáltsága sohasem készen kapott, hanem mindig az érzékelésmódok, médiumok, ábrázolási hagyományok által keretezett és átszőtt térben létezik. Így az előadások végső soron az emberi észlelés változatos módozataira és e módozatok összjátékára, valamint az emberi ágens megváltozott szerepére is rámutatnak.

* * *

Jelen tanulmány során egy olyan értelmezési keret megnyitása volt a cél, amelyik képes a mozgóképek, elektronikus hangok és testek összjátékának dinamikáját, a mediális konvenciók cserefolyamatait, a technológiai környezet által újrapozicionálódó emberi szubjektumot, a tér és idő határainak elmosódását egymás tükrében vizsgálni. Kérdés persze, hogy az intermedialitást végső soron egyfajta médiumok közötti híd-ként, vagy épp a médiumok között megnyíló részként képzeljük-e el. Mindenesetre a színház mint a (természetesen semmiképp sem kizárólag technológiai) médiumok gyűjtőhelye olyan többirányú kapcsolatokra képes teret nyitni, amelyek újra érzékenyvé tehetik a nézői érzékelést, és újfajta viszonyokat tesznek lehetővé a művészeti ágak „materialitása (ontológia), medialitása (funkcionalitás) és észlelésük módozatai”⁶⁹ között. A színházba integrálódó technológiai médiumok tehát visszahatnak a színházra, megváltoztatva annak lehetőségeit a reprezentáció, a narráció, a jelenlét konstrukciói és észlelési-érezései keretei tekintetében. Ekképpen a médiumok között létrejövő kapcsolatok performativitása szervezi azokat az előadásokat, amelyekben implicit módon maga az intermedialitás állítódik színpadra.

Önidézet és medialitás Cholnoky László prózájában

A Szent István Társulat által 1942-ben megjelentetett, a századforduló prózáiróinak életpályáját és művészetét bemutató *Ködlovagok*¹ előszavát jegyző Márai Sándor nem alaptalanul állapította meg a „címszereplőkről,” hogy ők indították el a későbbi nemzedékek számára az új magyar kifejezés, a modern gondolkodás szellemi folyamatát. Cholnoky László műveit azóta többször „elfelejtették” és „felfedezték”,² ám a rekanonizációra irányuló megújuló törekvések, az olvasói és a kiadói érdeklődés szakaszos megélénkülése sem tudott változtatni lényegesen az életmű marginális kánoni jellegén. Ennek egyik oka lehet a Cholnoky írásművészetéről szóló szakirodalom bizonyos egyoldalúsága. Számos tanulmány ugyanis a meghatározóbb nyelvi-poétikai horizontok – az individuumkonceptió, a szereplők heterogenitása, kapcsolataik epikai szerveződése, illetve az itt különösen fontos autotextuális és mediális összefüggések – megnyitása helyett jórészt *élet és mű* szoros egységére összpontosít. Ennek a Schöpflin Aladár Nyugatban megjelent *Bertalan éjszakájáról* szóló írásától³ eredeztethető életrajzi értelmezési hagyománynak Lovass Gyula fent említett gyűjteményes kötetben szereplő írása⁴ nyomán egyik toposza lett a „plágium” és „önplágium” emlegetése. Cholnoky ezirányú gyakorlatát az értelmezők elszerűsítéssel hozták összefüggésbe az író alkoholizmusával, ezzel összefüggésben álló lelki alkatával és hányattatott életkörülményeivel. Az alábbiakban az önidézés problematikáját vizsgálva Cholnoky írásaiban arra teszek kísérletet, hogy az életrajzi magyarázattól elszakadva mint irodalmi funkcióra tekintsek a vendégiszövegek jelenlétére.

Az önidézés, a plágium kérdését egészen a legutóbbi időkig a szakirodalom gyakran tárgyalta, ám többnyire csak a könnyű publikálást, az alkotói kényelmességet, illetve a honoráriumra utaltságot, azaz a megélhetés kényszerét helyezte előtérbe.⁵ E tényezők kétségtelen fontosságát Cholnokynak több szövege is igazolja, például az 1925-ben írt önvallomásának mondatai. „Azóta nem tudok talpra állni, mert napról

¹ *Ködlovagok. Írói arcképek*, szerk. THURZÓ Gábor, Szent István Társulat, Budapest, 1942.

² Felejtés és emlékezés dinamikájáról lásd például DOMOKOS Mátyás, *Mennyei út – a Pokolból = Uő., Hajnali józanság. Esszék, viták, elemzések*, Kortárs, Budapest, 1997, 161.; GALSÁI Pongrác, *Utószó = CHOLNOKY László, Prikk mennyei útja*, Magvető, Budapest, 1958, 403.

³ SCHÖPFLIN Aladár, *Cholnoky László novellái*, Nyugat 1918/1.

⁴ LOVASS Gyula, *Cholnoky László = Ködlovagok*, 208.

⁵ Lovass például meglehetősen elítélendőnek véli a plagizációt. „Egy másik legenda azt véli tudni, hogy ugyanazt a novellát tíz különböző címmel tízszer adta el Mikes Lajosnak. Ugyanazt a regényt állítólag két kiadással is megvetette. [...] Komoly tekintélyre és hitelre adó író nem veregetné így saját vállát. De komoly író bizonyára azt sem tenné meg, hogy saját műveit puskázza, s egész novellányi részeket ültessen át az egyikből szóról szóra a másikba.” *Uo.*, 209.