

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

Videó és spektákulum
A videokép megjelenési formái a romániai magyar színházi terekben

DLA értekezés
Bartha József

2012. április

Témavezető: Dr. habil, CSc. Peternák Miklós

Bevezető	4
1. Előzmények	
1.1. A kinematográf előtti korszak, a laterna magica és a spektakulum	6
1.2. A mozgófilm korszaka	9
2. A televízió és a videó korszaka	
2.1. A televízió és videó története	18
2.2. A videotechnika, videokép	21
2.3. A videoapparátusok	22
2.4. A videoművészet kezdetei	25
3. A videó és a színház	
3.1. Az analóg videokép használata a színházi terekben	31
3.2. A digitális videózás és a színház – néhány nemzetközi példa	35
4. A színház médiuma és a videohasználat módozatai. A tér, idő, mozgás, test	41
4.1. A színházi tér és a mozgókép-tér	43
4.2. A színházi „idő” és a mozgókép ideje	46
4.3. Az élő és mediatizált testiség	50
4.4. Közönség, látvány, videó	54
5. Miért nem volt videoművészet a rendszerváltás előtti Romániában	
5.1. Történelmi áttekintés, nemzeti hagyományok	59
5.2. A televízió és a videó a kommunista Romániában	60

6. A romániai színházi kísérletezés kialakulása	65
6.1. A román színházi kísérletezés kialakulása	65
6.2. A második világháború utáni romániai magyar színháztörténeti kontextus	67
6.3. A romániai színház a rendszerváltás után	69
7. Mozgóképek a rendszerváltás utáni romániai magyar színházi előadásokban	70
7.1. A monitor mint színházi tárgy – a díszlet része	72
7.2. Vetítőképernyő az előadás terében	79
7.3. Vetítés térelemre	86
7.4. Zárt láncú videorendszer, élő közvetítés	90
7.5. A kamera mint színházi tárgy	95
7.6. A filmesség hatása a színpadon	98
8. Konklúzió	103
Bibliográfia	111
Képek jegyzéke	115
Videót használó romániai magyar előadások időrendi sorrendben (1994-2011)	117
Curriculum vitae	120

Mottó: „Ha álmaidat megzavarja az a tudat, hogy felébredve elfelejtetted őket, mától kezdve nyugodtan alhatsz, mert a videó regisztrálja az álmodat. Álmodhatsz mások számára is.” (Beke László, 1977)

Bevezető

Ahogy az a kultúra történetének során számtalan alkalommal bebizonyosodott, a civilizáció és a technika fejlődése mindig a társadalom ízlésének változásával jár együtt, az alaposabb vizsgálódások pedig azt mutatják, hogy a művészetfogyasztó közönség látásmódja is változik. A nagy történelmi korszakokon belül egy-egy emberi közösség létezmódjának egészével együtt változnak az emberi észlelési módozatok is. Az észlelés kultúrafüggő: Walter Benjamin megállapítása szerint azt a módot és formát, ahogyan az emberi észlelés szerveződik – azt a közeget, amelyben az észlelés végbemegy –, nemcsak a természet határozza meg, hanem a történelem is. (Benjamin, é. n.)

A színház az ókorban, majd később a barokk korban is bonyolult technikai apparátust használt a színpadi illúzió megteremtése érdekében. Ahhoz, hogy a színpadi csoda létrejöhessen, hatalmas mechanikus gépezetek mozgatták a díszletelemeket. A digitális technikát használó díszletezés, a mai bonyolult színházi fény- és hangeffektusok valójában ezeknek a technikai gépezeteknek a modern változatai. A színházi előadás terének vagy tereinek más dimenziókkal való „feldúsítása”, kiegészítése már a 19. században elkezdődött. A digitális eszközök ma már szinte elengedhetetlen feltételei a korszerű előadás létrejöttének, így a számítógép-vezérlésű fény- és hangpultok vagy a díszletelemeket és a színpad tereit vezérlő digitális hidraulikus gépezetek.

A digitális környezet ma már meghatározója mindennapi életünknek. A művészet és technika mindig is elválaszthatatlanok voltak, de ilyen mély változást, mint a digitális technikák megjelenése, a színházban még nem okozott semmilyen más technikai felfedezés. A vizuális technológiák folytonosan fejlődnek, változnak, háttérbe szorúlnak, egyesek teljesen eltűnnek a mindennapi élet, a technika és a művészet porondjáról. Egy emberöltő elég volt, hogy a média-archeológia területére kerüljenek a nemrég használt analóg fényképező- és filmezőgépeink, szalagos magnóink és kazettáink. Bakelitlemezeink és lemezjátszóink padláson vagy pincében, dobozokban hevernek; gyermekeinknek már nem vetítünk diafilmeket. Ezeknek az apparátusoknak az összes ki- és bemeneteli lehetőségét egyszerűbben meg tudjuk oldani a számítógéppel és az azokhoz kapcsolható digitális multimédiás apparátusokkal.

Lényegében ahhoz fogható ez a folyamat, ahogy a fotográfia és mozgófilm technikájának megjelenése a 19. században teljesen megváltoztatta a képről és a képkészítésről, a látványról és a látványkészítésről alkotott szemléletünket – most azonban sokkal erőteljesebb, mély és gyökeres változás történt a televízió, majd a videó analóg formájának, később pedig a digitális technikáknak a megjelenésével, valamint a digitális videózás elterjedésével.

A jelenséget átgondolva, jogosan tehető fel a kérdés: vajon egy evolúciós folyamat normális következményének vagy pedig mutációnak vagyunk tanúi? Egyesek csak minőségi ugrásról beszélnek, míg mások külön struktúrával és törvényekkel rendelkező technológiaként és médiaművészetként üdvözlik. (Mérédiu, 2005, 8) Hasonló kérdést tesz fel *Staging the Screen. The Use of Video and Film in the Theatre* című könyvében Greg Gieskam, már a bevezető fejezet címében, amely így hangzik:

Megfertőzés vagy Javítás/Gyógyítás? (Contamination or Remediation?), azt vizsgálva, hogy ez a jelenségcsoport mit változtathatott a színház mai állapotán. (Giesekam, 2007, 2–26).

A művészetek közötti határok elmosódása, átjárhatósága, mobilitása egyre nyilvánvalóbb és egyre fontosabb szerepet tölt be. Mindennapjaink összes tevékenysége valamilyen módon kapcsolatban van a digitális technológiákkal, és ez teljes mértékben befolyásolja, átalakítja a társadalmat alkotó egyének gondolkodását és ennek következményeként a társadalmat. Ez alól nem kivétel a művészet sem, sőt, ezek a strukturális átalakulások a művészet fogalmának újragondolását vonták maguk után.

A mozgókép beépítése a színházi előadások struktúráiba határtalan idő- és térbeli illúziók megjelenítését tette lehetővé. Ezek nagyon sokfélék, és sokféle magyarázattal rendelkezhetnek. A digitalizációval a virtuális térrel és a virtuális test megjelenésével megváltozott a testről mint *kommunikációs médiumról* (Ungvári Zrínyi, 2006, 54) alkotott véleményünk. Mindemellett azzal teljesen egyetérthetünk, hogy a prózai dramatikus színház elvesztette monopolhelyzetét a médiumok uralta térben. A digitalizáció korának színház-esztétikai vezérfonala a jelek, a médiumok, az érzéki ingerek, a tér, az idő, a test a szöveg és a narratíva mellett önálló és egyenértékűként kapcsolódik be az előadás struktúrájába, hatásmechanizmusába.

1. Előzmények

1.1. A kinematográf előtti korszak, a laterna magica és a spektákulum

„A vetítés sokrétű alkalmazása egy olyan fejlődési folyamat eredménye, amelyben nemritkán az emberi tudás legkülönbözőbb területei működnek együtt: a fizika, geometria, kartográfia, optika, pszichológia, a képzőművészet és a show-biznisz” (Kremmer, 2006, 4). A vetítés vetítőkészülékekből történik: ezek optó-mechanikai szerkezetek, amelyek egy külső, többnyire a szerkezettől távol levő vetítőfelületre (fal, vászon, füst) álló- vagy mozgóképet vetítenek. Ezen apparátusok fejlődése nagyban meghatározza a vetítés milyenségét és minőségét.

A különböző spektákulumok struktúráiban megjelenő technikai médiumok szempontjából a 18. század vége kulcsfontosságú periódus. A 18. század kultúrájában megváltozik az ember térérzékelése és térélménye. A hőlégballon feltalálásával megváltozik a horizont észlelése: ez legalább olyan változás, mint a reneszánsz idején a perspektíva felfedezése. A horizont megváltozásával, a panoramikus képek megjelenésével a 18. századi ember megélt a végtelenség érzését, és ez nemcsak a térábrázolást változtatta meg, hanem megváltozott az ember világszemlélete is.

A vetítés történetében először a Távolság-Keletről importált árnyjáték az a technika, amely megelőlegezi a következő évszázadok vetítéseit. Az *árnyjáték*¹ a 17–18. században terjedt el Európában. Párizsban a 17. század végén *ombres chinoises* (kínai árnyképek) néven ismerték. 1774-ben, Versailles-ban, később Párizsban nyitott árnyjáték-színházat François Dominique Séraphin. A 19. században szintén Párizsban a *Fekete Macska Színház* tíz éven át negyvenöt árnyjátékot vitt színre (Kolta, 2003). Ez a színház már igen sok technikai újítást vezetett be, fényhatásokkal és hús-vér színészek használatával. 1770-ben François Séraphin laterna magicát használt a *Kínai árnyjátékához*. A 20. századi színházi előadásokban (most azonban már modern világítási technikával) számtalanszor találkozunk ezzel az árnyjátékformával, Giorgio Strehler, Robert Wilson munkáiban, vagy a romániai színházi rendezők közül Tompa Gábor vagy Barabás Olga rendezéseiben.

François Séraphin *laterna magicával* vetített árnyjátékai képezik az átmenetet a 18. és 19. századi spektákulum szempontjából legfontosabb, szintén laterna magicával vetített precinematikus projekciók, a *fantazmagóriák*² felé. A kinematográf megjelenéséig a legfontosabb vetítőapparátus volt a laterna magica. Az eszköz, amelyet erre a feladatra használtak, az eredetihez képest átalakított apparátus volt, hátulról vetítettek vele a falra, füstre vagy egy félig átlátszó hordozóra. Főleg szellemeket, földi életen túli lényeket,

¹ Az árnyjáték – a legrégebbi teátrális formák egyikeként – az i. e. 2. században, Kínában fejlődött ki. Először ázsiai területeken terjedt el (Indiában, Indonéziában, Thaiföldön), majd Perzsián, Egyiptomon, Törökországon és Görögországon keresztül érkezett Nyugat-Európába, ahol *ombres chinoises*, kínai árnyképek néven vált ismertté. Nyugat-Európában azonban nem finom megmunkálású színes figurákkal játszottak, hanem egyszerűsített fekete sziluettekkel (Nekes, 2002, 194).

² A fantazmagória a laterna magica-előadások egy specifikus típusa volt az 1790–1800-as években: hátulról vetítette a képeket, hogy a közönség figyelmén kívül helyezze a lámpákat. Adorno (Theodor Adorno: *In Search of Wagner*. London, 1981, 85. p.) arra használja a szót, hogy jelezze, azzal, hogy a termék külső megjelenítése elrejti az előállítást... ez a külső megjelenés igényt tarthat a létezés státusára. Tökéletesítése egyúttal tökéletesíti azt az illúziót is, hogy a műalkotás sui generis valóság, amely maga az *abszolút* birodalmát alkotja anélkül, hogy lemondana a világ leképezésének igényéről (Crary, 1999, 148).

csontvázakat, démonokat teremtettek, és ezáltal egy másik dimenzióba próbálták a spektákulum nézőit bevonni. A fantazmagória szellemvetítés a legelterjedtebb és legnépszerűbb látványosság, show-műsor volt a 18. század végén, főként Franciaországban és Angliában, majd 1800 után más európai országokban és az Amerikai Egyesült Államokban is elterjedt, és csak 1820 után szorították ki fokozatosan az akkor megjelenő „ködképek”.³

Az első fantazmagória-előadást 1789-ben Paul Philidor (Paul de Philipsthal)⁴ mágus hozta létre, ugyancsak ő alkotta meg a kifejezést azokra az „optikai trükköket használó látványos előadásokra, amelyeket először a párizsi Hotel de Chartres-ban mutatott be. Philidor maga számos szenzációs effekttel vezetett be, például csontvázakat és szellemeket vetített a nézőtérbe, mennydörgést és villámokat szimulált, felhasználta az árnyékszínházból ismert eszközöket, életnagyságú, álarcos alakokat léptetett fel, és füstöt alkalmazott”. (Nekes, 2009, 196) Négy év múlva találkozunk a leghíresebb fantazmagória-show létrehozójával, a belga származású Etienne-Gaspard Robert (1763–1837) vagy más néven Etienne Robertsonnal, aki matematikus, léggömbutazó, fizikus, optikus, feltaláló és a legképzettebb fantazmagóriákat létrehozó mutatványos és illuzionista. Már nagyon korán tanulmányozta az Athanasius Kircher által írt *Ars magna lucis et umbrae* című művét.⁵

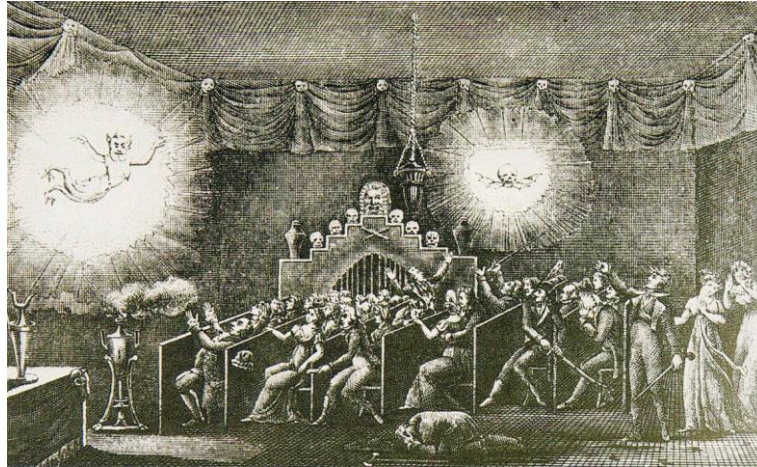
1798-ban a francia forradalom után Robertson illuzionista előadásainak morbid hangulata nagyon jól illett Párizs posztforradalmi összhangulatához. Előadásainak nagy részét a Vendôme téri kapucinus kápolna elhagyatott sírkamrájában tartotta, ahol üveglapok egymás fölé csúsztatásával és forgatásával metamorfózist, alakváltozást tudott létrehozni. Ezzel a módszerrel nemcsak a ma használatos diaporámák élnek, hanem ugyanez az alapja a digitális filmvágás áttűnés-effektusának is. A tükrök használatával

³ Henry Langdon Childe már 1836-ban többszörös, sokszor négylencsés vetítőket használt, áttűnő képeket vetített az egymás után működésbe hozott lencsékkel. Az így létrejövő *ködképek* (dissolving views) kettős vetítőszerkezetet igényeltek, amelyben az egyik lencse által vetített kép fokozatosan elhalványult, míg a másik lencsével sugárzott kép fokozatosan megerősödött. Az eltűnő és a helyére lépő képet egy ideig egyszerre lehetett látni, tehát alakatlan ködképpé olvadt össze. Ezekben a mutatványokban a mágikus és a reális, a természeti színjáték és a teatralitás keveredett egymással, ami a romantika emberének egyik alapélménye volt. A műfaj a Nemzeti Színház színpadán is megjelent 1843-ban, amikor október 29. és november 20. között a híres mutatványos, Döbler mutatta be „optikai ködfátyol-képeit...” Az 1850-es, 60-as években ezzel a módszerrel vetítettek szellemképeket a színházi előadásokon (Kolta, é. n.). letöltve: 2010.09.11

⁴ Nem Robertson volt a Fantazmagória-show kitalálója. Mervyn Heard (*NMLJ Vol 8 No1*) elmeséli, hogyan „lopta el” Robertson German Paul „Philidor”, más néven Paul de Philipsthal ötletét. Párizsban, Philipsthal egy szellemekről, kísértetekről és varázslókról szóló előadást reklámozott 1793. január 21-én, XVI. Lajos lefejezése napján. Ő volt az is, aki később Londonba jött, és 1801. október 5-én kiállítást nyitott a Strandon található Lyceumban. Philipsthal fantazmagóriát, optikai és mechanikai érdekességek múzeumát és automatákat ajánlott a közönségnek. (www.magiclantern.org.uk) / letöltve: 2011.09.11.

⁵ A vetítőszerkezet ekkori legismertebb ábrázolása 1671-ben Athanasius Kircher *Ars magna lucis et umbrae* című művének *A fény és az árnyék csodái* című fejezetében jelent meg. ... A Kircher-féle laterna magica homorú tükre biztosította a fénynyaláb párhuzamosságát, s egy lencse vetítette a falra a fényt. Kezdetben a képet magára a homorú tükre festették, így azonban mindig csak egy képet mutathattak be, a leírások szerint maga Kircher tükörírást, egy óra számlapját, apró rovarokat vetített (Kolta, 2003). letöltve: 2010.09.11

speciális mozgó effektusokkal, még hátborzongatóbb hatásokat ért el.⁶ Ő volt az első, aki teljes rémdrámákat adott elő a *camera obscura* elvét használva, élő színészekkel, hasbeszélőkkel, ezekhez forgatókönyvet használt, és a minél hátborzongatóbb effektusok elérése érdekében néha kén- és nitrogéngázokat engedett a terembe. Erről így ír maga Robertson visszaemlékezéseiben: „Csak akkor vagyok elégedett, ha félelemtől reszkető nézőim védekezően felemelik a kezüket, vagy eltakarják a szemüket, annyira megrémülnek a rájuk támadó kísértetektől és ördögöktől; ha még a legkétkedőbb is beleszalad egy csontváz karjaiba.”⁷



1. kép: Fantazmagória-előadás, Etienne-Gaspard Robertson (1798)

Kibővítette a szellemrepertoárt, és ami gondolatmenetünk szempontjából nagyon fontos, hogy kezdetleges háromdimenziós vetítést tudott elérni egy általa kifejlesztett laterna magicával. Ez az apparátus állítható lencsékkel és mozgatható kerekkel volt felszerelve, lehetőséget adván arra, hogy a vetített kép mérete változtatható legyen. Robertson 1799-ben *fantoszkóp*⁸ néven szabadalmaztatta projekciós készülékét, amely

⁶ Műsorai az 1790-es évek rémregényeiből, a népszerű sirkert-ábrázolásokból merítettek: a *Lidércnyomás* például egy fantasztikus díszletek között álmodozó fiatal nőt ábrázol, egy kebleinek feszülő démon pedig tört villogtat a szíve fölött. A jelenetek témái közül izelítőül néhány: *Banquo szelleme és Macbeth*, *A vérző apáca*, *Boszorkányszombat*, *Medusa feje*, *A sírásó*, *Ugolino haláltusája*, *Pandora kinyitja szelencéjét*. Ne feledjük, a forradalom Párizsában vagyunk, magányos kísértetként tehát Rousseau, Voltaire, Marat, Robespierre véres „forradalmi” fantomjai is „felléptek”. Záróképként pedig a fáklya fellobbanó fényében egy piederasztálra állított ifjú nő csontváza vált láthatóvá. A káprázatot a kápolna hangulata, a rafinált zenei aláfestés is fokozta: a nézők bagolyhuhogást, lélekharangot, mennydörgést hallhattak (Kolta, 2003). letöltve: 2010.09.11

⁷ Lásd Robertson önéletírását, <http://www.jahsonic.com/Phantasmagoria.html> / letöltve: 2010.10.23.

⁸ „1799-ben phantaszokóp néven szabadalmaztatott találmánya, azaz a fantazmagória lényege, hogy egy viasszal vagy vízzel átitatott, finom, áttetsző textília mögül vetített, s a vetítő közelítésével, távolításával, bonyolult mozgatásával olyan hatást tudott kelteni, mintha a vetített csontvázak, szellemek közelednének illetve távolodnának a nézőtől. Robertson az olajégőt egy homorú tükörrel szerelte össze, objektívként kondenzortükört és egy gyűjtőlencsét használt. Az egész szerkezetet egy kerekken gördülő asztalra, a chariot-kocsira szerelte, ezt gördítette közelebb-távolabb a vászontól. A fényrekesznyílást huzalokkal szabályozta, ami változtatta a vásznon a világosságot/sötétséget és a kép méretét. Mivel a kép körül teljesen

egyszerre volt epizskóp és laterna magica. „Készülékében az volt az új, hogy a kereket és az objektívet egy lánc kötötte össze, amely lehetővé tette a kettő szinkronizálását és az élesség folyamatos szabályozását. A mozgatható projektor először egy transzparens vászon mögött áll, melyre kis képet vetített. A készülék aztán hang nélkül eltávolodott a vászontól, aminek következtében a kép egyre nagyobb lett.” (Nekes, 2009, 196) A vetítés tehát Robertsonnál válik igazán teátrális spektákulummá. Csírájában már minden olyan elem benne van előadásaiban – a rendezés, a vizuális optikai és akusztikai trükkök egyidejű használata –, amelyek majd meghatározzák a 20. század multimédiás show-műsorait, és a legkorábbi példái a ma ismert multivíziós, többprojektoros látványszínházi produkcióinak. Innen már egyenes út vezet Georges Méliès korai filmtrükkjeihez. A fantazmagória előadói egyszerre voltak tudósok és bűvészek, és sokan közülük nyíltan hangoztatták, hogy a nagyon is meggyőző különleges hatásokat tulajdonképpen leleményes szerkezetek és nem is kevés személyes ügyesség segítségével érték el, nem pedig természetfölötti erők közbenjárásával. Ez a nyílt játék odáig mehetett, hogy a Pepper-féle⁹ kísértet működési elvét bemutatták a Királyi Politechnikai Intézetben szervezett kiállításon az 1860-as években. Bár a fantazmagória alapvetően élő szórakoztatási forma volt, ezekben az előadásokban már használtak vetítőket, melyekkel Heard nézete szerint a huszadik századi filmes kamera-mozgásokat – *“a közelítést, távolítást, szétfoszlatást, egymásrafilmezést – előlegezték meg”* (Heard, 2005).¹⁰

A fantazmagória-előadások egészen a 19. század második feléig jelen voltak a spektákulumokban. A laterna magicát igazából a kinematográf váltotta fel. A többi olyan apparátus, amely mozgóképet volt képes előállítani, véglegesen eltűnt a spektákulum porondjáról. Eltűnésük Crary szerint nem a feltalálás és fejlesztés folyamatának köszönhető, hanem annak, hogy nem feleltek meg koruk szükségleteinek. Elavulásuk egyik oka az volt, hogy nem voltak eléggé „fantazmagórikusak”, hogy egy olyan szóval éljünk, amelyet Adorno, Benjamin és nyomukban Crary használt a reprezentáció 1850 utáni formáinak leírására (Crary, 1999, 148).

1.2. A mozgófilm korszaka

A távolság és az idő leküzdéséhez szükséges apparátusok, a vonat, a telegráf majd a repülés feltalálása új tér- és képélmények kialakulását vonta maga után. Az élet felgyorsulásából természetesen következett a vizuális ingerek tempójának felgyorsulása és az észlelési idő rövidülése (Palotai)¹¹. Ezekkel párhuzamosan a 19. század első harmadában ugrásszerűen megszorodtak a legkülönfélébb optikai találmányok. A színházi spektákulum szempontjából fontos, hogy a laterna magica végső soron

fekete volt a háttér, a kivetített alaknak nem volt környezete, a nézők úgy látták, hogy a levegőben lebeg, ráadásul a látvány távolságát sem tudták felbecsülni.” (Kolta, 2003)

⁹ A Pepper's ghost vagy *Pepper-féle kísértet* színházban vagy bűvészműtátrányokban használt illúziókeltési technika. Üveglap, tükör és különböző különleges fényhatások segítségével sikerül a tárgyakat eltüntetni, elővarázsolni vagy átalakítani.

¹⁰ http://www.heard.supanet.com/html/lantern_history.html / letöltve: 2010.09.11

¹¹ <http://www.media.ars-wonderland.hu/> letöltve: 2010.09.16

mozdulatlan képei után hogyan jelenik meg a mozgókép a színpadokon. Fontos a folyamatban a fotográfia, majd kinematográfia megjelenése, és fontos, hogy a kinematográfia egy idő után mozivá alakult.

A tér-idő percepció következő állomásának a mozgókép-felvevő és -vetítő apparátusok megjelenését és a mozgás jelenségét kutató Muybridge¹² pillanatfelvételeit tartjuk. 1872-ben Muybridge 24 kamerával rögzítette a ló fázismozgásait. Később ezeket a mozgásfázisokat összekötötte, és 1878-ban már vetítéssel illusztrálta előadásait. Ezek az illusztrációk állóképek voltak, de két évvel később már mozgó állatok képének vetítéséről számolnak be a San Franciscói-i újságok. (Taft, 1955, 17)¹³ „1880-ban egy hasonló, általa zoogyroszkópnak, illetve zoopraxiszkópnak nevezett technikát alkalmazva, Muybridge a képeit egy képernyőre vetítette ki. Megszületett a mozi.”¹⁴

Muybridge kísérleteit Etienne-Jules Marey (1830–1904) francia tudós fejlesztette tovább, aki azt a sarkalatos problémát oldotta meg, hogy a több fényképezőgép helyett egy általa 1882-ben feltalált fotópuskával¹⁵ készített gyors (12 felvétel/mp) felvételeket madarokról és mozgó emberekről. Marey Muybridge módszerét anarchikusnak tartotta a mozgó tárgyról felvett fényképek térbeli távolsága miatt. Marey „... tudományosabban veti fel a problémát, és állást foglal a felvételi nézőszög azonossága és az időközök egyenlősége mellett”. (Frizot, 1973, 14)¹⁶ Innen már csak egy pár lépésre található a tanulmány számára fontos apparátus megjelenése, a kinematográf. A Lumière¹⁷ testvérek munkássága (a filmvetítő, filmkamera felfedezése) fontos mozzanat a mozgóképek történetében. A kinematográfiai eszközök fejlesztésében a következő láncszem George Eastmann 1888-ban perforált filmszalagja és ezek standardizálása volt, amely egységesítette a kamerákat és vetítőgépeket. Ez már a 35 mm-es filmszalag kialakulásának korszaka. De még mielőtt a kinematográf mozivá vált volna, a kabarét, a vaudevil-t és a színházat tette vonzóbbá, színesebbé.

A kinematográf feltalálásával, a kamera állandó mozgásának köszönhetően olyan újfajta nézőpontok és új távolságok kerültek a művészet középpontjába, amelyek addig

¹² „1872-ben, Leland Stanford, volt üzletember, Kalifornia kormányzója alkalmazta Muybridge angol fényképészt és feltalálót, hogy bizonyítsa, hogy a vágatózó ló mind a négy lábát a levegőbe emeli egy adott pillanatban. Muybridge 1877-ben bizonyította be ezt, úgy, hogy egy sacramentoí lóversenypályán felállított egy pár kamerát, melyeket az előttük elszaladó ló által elszakított drótok indítottak be egymás után. A kísérlet eredményeként egyedi felvételekre bontott folyamatos mozgás képsorozata született.” (www.filmreference.com) letöltve: 2010.09.27.

¹³ Robert Taft *Eduard Muybridge és munkássága* című, 1955-ben írt tanulmányát, először magyarul az 1983-ban, a Magyar Fotóművészek Szövetsége által kiadott *Fotóelméleti szöveggyűjtemény* 59–69 oldalán olvashatjuk. Újraközölve a *Médiatörténeti szöveggyűjteményben*. Barabás Ilona Kkt, Budapest, 1994, 16–20. o.

¹⁴ http://facweb.cs.depaul.edu/sgrais/animation_basics.htm letöltve: 2010.09.27.

¹⁵ „A kronofotográfiai puska eredetileg kör alakú, forgó üveglapra nyomtatott képeket használt, de Marey hamarosan papírtekercs-filmre tért át, mivel azon több felvételt lehetett sokkal gyorsabban mozgatni. Akárcsak Muybridge, Marey is arra törekedett, hogy a fényképsorozatok segítségével a mozgást tanulmányozza, nem érdekelte a mozgóképek lenyűgöző szórakoztató ereje.” (www.filmreference.com) letöltve: 2010.09.27.

¹⁶ Michael Frizot *A szem nagy műve: Étienne- Jules Marey* című, 1973-ban írt tanulmányát, először magyarul az 1983-ban a Magyar Fotóművészek Szövetsége által kiadott *Fotóelméleti szöveggyűjtemény* 70–74. oldalán olvashatjuk. Újraközölve a *Médiatörténeti szöveggyűjteményben*. Barabás Ilona Kkt, Budapest, 1994, 14–15. o.

¹⁷ Auguste és Louis Lumière 1895-ben egy szabadalmat nyújtott be „kronofotografikus képek nyerésére és látványára” (ezt nevezik ezután cinematográfnek), amely Marey eljárásának technikai tökéletesítése a film perforálása által. (Frizot, 1973, 14)

teljesen ismeretlenek voltak. A közelkép, a beállítás és a montázs segítségével a film a nézőt a tér, az esemény kellős közepébe szívja, a dolgok körülötte léteznek. A néző teste közel kerül a játékosok testéhez azzal, hogy a kamera az ő szemszögét ráerősokolja, mintha a kamera a néző szeme lenne. A néző a film teréből látja a dolgokat. *„Még soha semmilyen művészetben sem alakult ki ehhez hasonló azonosulás, amellyel pedig ma minden átlagfilm él. Egyben ez a végső és döntő különbség a film és a színház között. (...)”* (Balázs, 1984, 131) A film nemcsak anyagában új dolog, hanem egy új látásmódot, új szemléletmódot hozott, nemcsak a művészetek világában, hanem megváltoztatta a világról való gondolkodásunkat is. A kamerával való mozgás a térben, majd pedig a felvett mozgókép közönség számára való levetítése megszünteti a néző és a nézett tárgy közötti távolságot, a nézőt utazásra viszi a kamera anélkül, hogy közben elhagyná helyét. Megváltozik a keret. Már nem az a nézett tér határa, amit a néző a szemével lát. Már nem az a távolság, amit a néző a szemével érzékel. *„A kamera magával viszi a szememet. Be a kép kellős közepébe. A film teréből látom a dolgokat. Körülvesznek a szereplők, és belebonyolódok a cselekménybe, amelyet minden oldalról látok.”* (uo.)

Walter Benjamin írja 1936-ban megjelent, máig nagyon sok mindenben érvényes tanulmányában a színház és a film viszonyáról: *„A színházi színész művészi teljesítményét teljes egészében tulajdon személyével nyújtja a publikumnak. Ezzel szemben a filmszínész művészi teljesítménye egy apparátus közvetítésével jelenik meg. Ez kettős következménnyel jár. Az apparátus, amely a filmszínész teljesítményét a közönség elé viszi, nem alkalmas arra, hogy ezt a teljesítményt totalitásként fogadja el.”* (Benjamin, é. n. VIII. rész) A film, majd később a videó esetében a közönség és a látott kép közé nagyon sok más elem is bekerül. A *térbeli tagolás: beállítás, az időbeli tagolás: a vágás, trükkök, effektusok, montázs.* Már az operatőr munkája is egy állásfoglalás. A készre montírozott filmet az állásfoglalásoknak az a sorozata képezi, melyet a vágó komponál a neki szolgáltatott anyagból. Összefog bizonyos számú mozgásmozzanatot, melyekben a kamera mozgásának mozzanatai ismerhetők fel – nem is beszélve az olyan speciális beállításokról, mint a totálfelvétel (uo. VIII.). A filmi tagolás teljesen megváltoztatja a felvett képek jelentését: Bódy Gábor szerint az események filmi tagolásával egy máig tartó új gondolkodásmód kezdődik. Az események térbeli (lokális) és időbeli (kronologikus) tagolásán alapszik az elbeszélő konvenció (Bódy, 1998, 21). A másik következmény azon alapul, hogy a filmszínész, mivel nem maga prezentálja teljesítményét a közönségnek, kénytelen lemondani arról a színpadi színész számára fennálló lehetőségről, hogy az előadás alatt alkalmazkodjék a közönséghez (Benjamin, VIII.).

A vetítés szempontjából az egyik fontos törekvés az volt, hogy minél nagyobb számú közönség élvezhesse egyszerre a látványt, az előadást. A kinematográf megjelenésével megfordult a vetítés, a vetítőszerkezet a vászon háta mögül a terem hátsó felébe, a nézők háta mögé került, megnövelve a kivetített képek méretét. Fontos, hogy míg ez a vetítési irány mindvégig megmarad a mozgóképek moziban való vetítésekor, a színház akkor is és ma is, amikor digitális videót használunk, sokszor használja a laterna magicához hasonló hátsó, tehát a vetítívászon háta mögötti vetítést, a legtöbbször a vetítő apparátus elrejtése végett.

Ez utóbbi apparátust a filmmel való történetmesélés kitalálója, Georges Méliès¹⁸ mentette meg az eltűnéstől. Méliès volt az első, aki az általa 1888-ban megvásárolt Robert-Houdin színháznak 1896-tól filmeket készített. Abban az időben ez volt Párizs leghíresebb mágikus színháza.¹⁹ Az első, színházban is használt filmet 1904-ben Folies-Bergères revüműsorához készítette. A 10 perces *Le Raid Paris-Monté Carlo en Deux Heures*²⁰ címet viselte. Ennek a filmnek az egyik jelentősége az, hogy Méliès itt ismerte fel a 2 óra alatt megtett út 10 perces filmmé való sűrítésének lehetőségét. 1905-ben újabb filmet forgatott Méliès, most a Châtelet színház számára, *The Pills of the Devil*²¹ címen. Fausti történet ez egy fantasztikus utazásról, és a film készítésének során Méliès rájött arra, hogy a figurák fel- és eltűnése és annak lehetősége, hogy ezek átalakulhatnak, valamiféle mágikus és egyben ördögi hatást hoz létre. Az érdekes és figyelemre méltó az, hogy a modern digitális videóhasználat során több olyan Faust-legendát feldolgozó előadás született pl. Elizabeth Le Compte (The Wooster Group), Marianne Weems (Builders Association), Robert Lepage rendezésében vagy a Forkbeard Fantasy előadásában, amelyek a Méliès filmjét referenciaként használták (Giesekam, 2007, 30). Méliès munkássága nemcsak a narráció szempontjából fontos, hanem abból a szempontból is, hogy sok olyan technikát, speciális effektust köszönhetünk neki, amelyek ma a filmzés elengedhetetlen feltételei. Ezek Méliès eszköztárában arra szolgáltak, hogy a színház mágikus jellegét átvihesse a filmkészítésbe (uo. 31). Több mint 400 filmet forgatott, és ő volt a burleszk, a szürrealista film elődjének, a pre-sci-fi és a prehorror filmek kitalálója.²² Nagymértékben az ő fantasztikummal teli filmjeinek köszönhető, hogy az objektív kinematográfból fiktív mozi lett.²³ Méliès a trükkök kedvéért kezdett el forgatni. Olyan filmtechnikai trükköket kísérletezett ki, amelyek megelőlegezték a

¹⁸ Georges Méliès (*Maries-Georges-Jean Méliès*) (1861–1938) francia filmrendező, színész, producer, forgatókönyvíró, operatőr. A mozgófilm kezdetének látnoki erejű alkotója. Korai munkáit inkább a szórakoztató műsorok, a színpadi bűvös jelenetek közötti szünetekben vetítette. A bűvös jelenetekben Méliès maga mint az ördög megidézője lépett fel, Párizs színházából elcsábított fiatal nők társaságában, festett hátterek előtt. Méliès varázslatos trükktechnikát alkalmazott utópisztikus filmjeiben. Többek között a bűvészek színpadi trükkjeit, valamint a filmesek stop-motion-eljárását és a kasírozást. Később a jeleneteket hosszabb történetekké fejlesztette, majd külső helyszíneken is forgatott, dokumentum-részleteket is beiktatott filmjeibe. Ő építette az első filmstúdiót Európában, ő volt az első a világon, aki *storyboard*ot használt filmjeihez, és ő volt az első kitalált cselekményt forgató rendező. (http://www.holonet.khm.de/visual_alchemy) letöltve: 2010.10.02.

¹⁹ victorian-cinema.net / letöltve: 2010.10.02.

²⁰ *Párizsból Monte Carlóba két óra alatt*

²¹ *Az ördög pirulái*

²² A nemzetközi szakirodalom egyöntetűen Mélièst tartja az első olyan filmalkotás rendezőjének, amely a horrorfilm definíciója szerint ma rémfilmnek tekinthető. Ez a film az *Ördög kastélya* [*Le Manoir du Diable*, 1896], mely egyben az első vámpírfilm is a film történetében. Egy középkori kastélyban játszódik, amiben egy nagy denevér kering körbe-körbe, majd átváltozik Ördöggé (maga Méliès játssza). Láthatunk benne csontvázakat, boszorkányokat, amíg egy megforgatott feszület köddé nem változtatja az ördögi teremtményeket. Az egész film cselekménye mindösszesen kettő percig tartott. Utána fellélegezhetek a korabeli nézők. (Szentés Gerzson Péter: *A horrorfilm*, 1999.

<http://www.freeweb.hu/mrger/Filmes/HorrorStory/Hb-index.htm>) letöltve: 2011.10.12

²³ A kezdeti idők másik úttörő trükkfilmese az angol *George Albert Smith* volt. Csak 1897-et írtak, és már imitátora akadt Mélièsnek. *Smith* is hasonló stílusú filmeket készített, mint francia társa. Ezek egyike volt a *Kísértetjárta kastély* [*The Haunted castle*, 1897]; és a *Szellemfényképezés* [*Photographing a Ghost*, 1898]. Mélièshez hasonlóan ő is megfilmesítette a Faust témát *Faust and Mephistopheles* (1898). (Szentés, 1999)

későbbi filmezések technikai sokféleségét, ezek a trükkök a filmtechnika máig élő alapelemeivé váltak. Méliès trükkjei nagyon sok esetben videoinstallációkban, videofilmekben, videót használó performatív előadásokban öltenek testet. Az eltüntetetés volt az első trükk, ezt követte az átváltozás, amely lehetővé tette, hogy egy emberi alak ördöggé vagy madárrá, virágcsokorrá vagy csontvázzá változzék, ezeket a „szellemképeket” egymásrafényképezéssel oldotta meg. Ő alkalmazott elsőként maketteket, a kocsizást mint trükköt is ő alkalmazta először a filmtörténetben.²⁴ Életműve számos későbbi rendezőre hatással volt.



2. kép: Georges Méliès: *A szirén* (1904)

Méliès kritikusai munkái túlzott teatralitását rótták fel neki, ám az ezredforduló után elkezdődött munkásságának újraértékelése (Giesekam, 2007, 32). Mindenképpen ő volt az az alkotó, aki a filmezés kezdeteikor az élő színészi játékot és a felvett filmet megpróbálta összeházasítani. Színházi előadásokban vetített mozgóképei között voltak már olyanok, amelyek valamilyen módon részei voltak az előadás dramaturgiájának.

A századforduló Magyarországon is találkozunk mozgóképekkel a színházi előadásokban. „*A kinematográf egzotikumát használta ki a Vígszínház egy 1898-as darabja. Heltai Jenő Blumenthal és Kadelburg Hans Hucklein című vígjátékát Mozgó fényképek címmel magyarította. S ha már ez lett a magyar cím, a kinematográf megjelent a színház erkélyén, s a »vászonlepellet bevont függönyre« mozgóképeket vetítettek. (...) minden előadásba beillesztettek egy 12 részes »kinematografikus képcsoportozatot«.*” (Kolta, 2003) Ugyanezt a darabot láthatja 1919-ben a kolozsvári közönség.²⁵ Ennek a

²⁴ A kocsizást mint trükköt alkalmazta pl. a *Gumifejű emberben* [L’Homme á la tite de Caoutchouc, 1901], melyben a rendező fejét egy fűjtatóval addig pumpálják, amíg szét nem robban. (Szentés, 1999) letöltve: 2011.10.12

²⁵ „Blumenthal és Kadelburgnak ez a Heltai Jenő által magyarra átültetett pompás bohózata a kinematográf feltalálása után két évvel játszódik, s a darab cselekménye a mozgófényképek körül forog. Ugyanis egy fiatal férj, aki meglehetősen szabadságot vett magának házasesetében, véletlenül elviszi feleségét és anyósát a moziba, s ott azok egy felvételen a férjet látják egy nővel gyengéd együttlétben s a darab mulatságos helyzetekben egyre jobban bonyolódik... A darabot nálunk mozifelvételekkel kiegészítve hozzák színre. A

vígjátéknak a fontossága a mi szemszögünkből az, hogy ez az első alkalom, amikor erdélyi színpadon élő előadásban megjelenik a mozgókép. Ezek a felvételek a filmszkeccsek elődjeinek tekinthetők, és a színházi produkció színesítésére használták őket. Székely Vladimir és Tábori Kornél *Razzia* című háromfelvonásos előadását is úgy hirdetik 1911-ben, hogy „170 színesen vetített képet és számos mozgófényképet” mutat be (uo.).

Itt kell megemlítenem Janovics Jenő kolozsvári színházigazgató színészt és rendezőt, aki 1905-től vezette a kolozsvári színházat, és 1913-tól a színházban „mozgófénykép előadásokat” is vetített, sőt, 1913 és 1920 között filmgyártással is foglalkozott. Ez idő alatt kb. 70 játékfilmet forgattak az ő vezetése alatt. Az ő színházigazgatása alatt forgatták és mutatták be a fent említett vígjátékot, és ő maga is használt kinematográf-felvételeket színházi rendezésben.²⁶

A századforduló után nemcsak politikai, hanem technikatörténeti és művészettörténeti téren is nagy változások zajlottak le. Már érezni az első világháború előszelét, az első avantgardista törekvéseken már túl vagyunk, Kandinszkij már megfestette az első absztrakt képeit, Picasso az *Avignoni kisasszonyokat* és Duchamp is 1913-ban megalkotta az első *ready made*-et.²⁷ Hogy a képzőművészek fantáziáját sem hagyta nyugodni a kinematográf, annak Yvan Goll²⁸ ekkortájt írt *Matuzsálem* című drámája a bizonyítéka. „Yvan Goll szürrealis Mathuzsaleme, amit 1922-ben mutattak be Berlinben, a burzsoá világ szatírja Alfred Jarry Übü királyának stílusában, olyan szövegritkaság, amely fantasztikus filmsorok használatára vonatkozó utasításokat tartalmaz.” (Giesekam, 2007, 35) A banális párbeszédok használatával egyben Ionesco *A kopasz énekesnő* című darabjának is előfutára a *Matuzsálem*. Az, hogy a díszletben szereplő ablak válik a filmvetítések helyszínévé, nagyon gyakran lesz majd használatos a digitális videoprojekciók színházi alkalmazásában. Annak ellenére, hogy a film német produkciója nem élt sokáig, John Painlevé által készített néhány említésre méltó képsora megmaradt (uo. 35). A Goll által javasolt klippek (erotikus fantáziaképek) helyett Painlevé filmjei inkább *Methusalem* üzleti álmaira koncentrálnak, (uo. 39). Ennek a produkciónak további érdekessége, hogy Painlevé stábjának Antonin Artaud is tagja volt. Yvan Goll már 1920-ban az *Immortal* című produkcióban is használt álló- és mozgóképvetítést.

felvételek scenáriumát Hetényi készítette, aki úgy a felvételeket mint a darabot rendezi. (*Színházi Újság*, 1919. július 12., forrás: A kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig, 95. o.)

²⁶ „Rendezéseiben Janovics Jenő mint dramaturg végez kiemelkedő munkát, és a látvány-színházzal szemben az irodalmi színházat műveli előszeretettel, mégis jelentkezik munkásságában néhány olyan elem – elsősorban a technikai vívmányok felhasználása, amely a korszerű színjátszás előfutárává teszi. Mindenekelőtt említenünk kell Strindberg *Mámorán* rendezését (1922), amely újszerű színpadtechnikát felhasználva expresszionista stílusú előadást eredményezett, és az évad legértékesebb művészi sikerévé vált. A *tavaszi ébredése* rendezésekor (1923) igénybe vette »a kinematográfia eszközeit«, valószínűleg vetített díszleteket alkalmazott, utat nyitva ennek a modern eljárásnak. Napi gyakorlattá válását igazolja, hogy a *Hamlet* és a *Zamolxe* (1924) bemutatóin is használták a kinematográfia eszközeit.” (Kántor–Kötő, 1994, 20)

²⁷ ... egy konyhai székre erősített egy, a villájával felfelé fordított biciklikereket: így az első ready-made (nemcsak Duchamp-é, hanem egyáltalán az első) neve: *Biciklikerek*. (Chalupecky, 2002, 95)

²⁸ Ivan Goll (1891–1950) elzászi származású német-francia költő, az expresszionista és a szürrealista stílus követője, német és francia nyelven írta verseit. Közel állt a zürichi dadaista körhöz a tízes években. Irodalomtörténeti szerepének érdekessége az, hogy az expresszionizmusból kiindulva a szürrealizmushoz jutott, és Németországban tulajdonképpen ő indította el a szürrealista irányt, amelynek alapelvét 1924-ből származó manifesztumában (*Manifest des Surrealismus*) fogalmazott meg (Halász, 1987, 704–705).

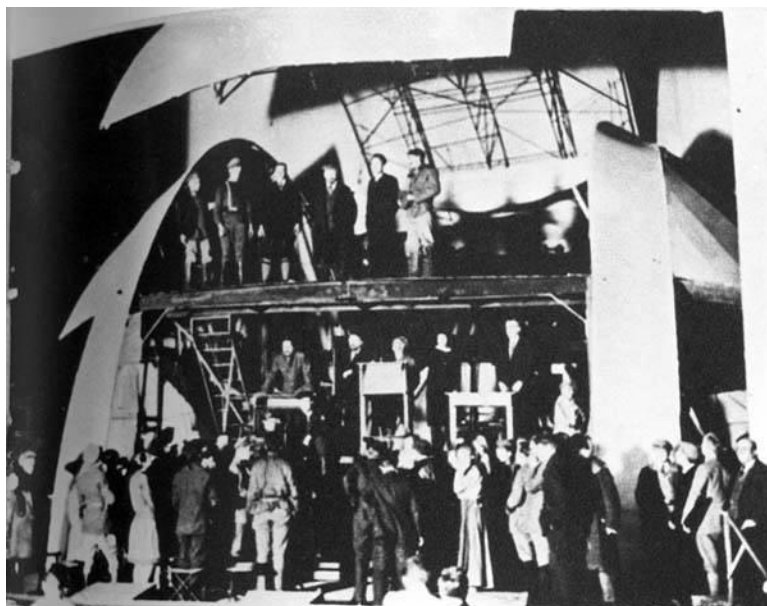
Ugyanebben az időben (1920–1924) a szovjet avantgardisták – Mejerhold, Tretyakov, Jevreinov és Majakovszkij – azon a véleményen voltak, hogy a színházat közelebb kell vinni a filmhez, filmesebbé kell tenni. Használni kell a mozgófilm adta technikákat és lehetőségeket, az állóképvetítéstől a montázsig (uo. 39). Ezekben a kísérletekben háromféleképpen használták a mozgóképet: 1. *Szenografikusan*, teret, helyszínt képezve, 2. *Narratív szekvenciákat teremtve*, bonyolult cselekmények, jelenetek megoldására, 3. *Látványos, mágikus effektusok, események megjelenítésére*, csodaszerű dolgok megteremtésére.

Ezeket a megoldásokat a legnagyobb hatással Erwin Piscator²⁹ használta előadásában (uo. 39–40). 1924-től Piscator minden technikai bravúrt, állóképvetítést (dia), mozgóképvetítést, forgó- és liftszínpadot használ, a színpadi események minél ideologikusabb megjelenítése érdekében. A *Vörös revü* című előadásában álló- és mozgókép-vetítést használt, amelyekben korabeli fényképek, statisztikák és Gross animációi voltak láthatóak. Piscator dokumentarista és archív felvételekkel próbálta a mindennapok realitását bevinni a drámába, ezáltal montázst hozva létre a film reális eseményei, a drámai rekonstrukció, a drámai fikció és a magyarázat között. Szívesen ellenpontosza a filmet a színpadi cselekvéssel, aminek következtében drámai feszültség keletkezett az élő és a filmes szintek között, és ezek interakcióba léptek egymással.

A *Dagályhullám (Tidal Wawe, 1926)* című előadásában először készített filmet direkt a darab előadása számára. A színészeket filmezte, akik a színpadon történő cselekmény korábbi időpontjaiban jelentek meg. A darab az 1905-ös szentpétervári forradalomról szól, és a vetítés *szenografikusan* működött. A filmen a szentpétervári kikötőt látjuk, majd az archív felvételek használata révén a fikció és a valós világ elvegyült az archív felvételek idejében. (Giesekam, 2007, 42) Egy másik előadásában, a *Vihar Gottland fölött* címűben vetített prologust használ, ahol felvázolja az előadás korának a politikai kontextusát. Középkori, a párizsi kommün, majd az oroszországi forradalom korának ruháiban jelennek meg ugyanazok a színészek, majd elérkezve a lenini korszakhoz, a szereplőket átlépteti a filmből a színpadi valóságba (uo. 43).

Piscator nagyon komplex díszleteket és színpadi gépezeteket használt, és ezáltal sikerült a filmet és a színházat összeolvasztania. Olyan megoldásokat kísérletezett ki, amelyek később a videót használó színházban gyakoriakká váltak. A *Rasputyin c.* előadásban narratív szekvenciákkal találkozunk, például a Miklós cárt játszó színész háta mögé vetíti Rasputyin árnyképét. Sokszor három különböző filmet vetített szimultán módon. Ezek néha ellentmondásos tartalmakat hordoztak (uo. 45–46). Saját rendezői gyakorlatát elemezve Piscator három kategória szerint határozta meg a film lehetőségeinek a használatát a színházi térben: 1. *Didaktikus* – ebben a film kiegészíti a színpadi drámát (Piscatornál ez a domináns). 2. *Drámai* – a film maga viszi tovább a cselekményt, és helyettesíti az élőjeleneteket. 3. *Kórusszerű* – a film kommentálva kíséri végig a cselekményt, akárcsak a kórus, kritizál, vádol (uo. 47–48). Ugyanazon az alapon működő eljárás ez, mint a brechti elidegenítés.

²⁹ Erwin Piscator (1893–1966) az első világháború utáni időszakban a kommunistákkal és a berlini dadaistákkal (Yvan Goll és Georg Gross) közösen szervezett egyes médiaeseményeket. Ebben a környezetben alakította ki saját totális színházi felfogását. Ideológiai alapokon a marxizmushoz közel álló felfogásának célja a szubjektív színpadi cselekvés fölé objektív ellenőrző erőket rendelni.



3. kép: Erwin Piscator: *Rasputyin* (Berlin, 1928)

František Burjan cseh rendező teremtette meg az átmenetet Piscator és az egyik legfontosabb művész-személyiség, a cseh Josef Svoboda között, aki a huszadik század legismertebb látványtervezőjeként a legtöbbet tett az élő esemény és a mozgóképek összekapcsolásáért. Svoboda átmenetet képez a mozifilmes színházi megoldások, az analóg és a digitális videokép és az élő test művészeti összekapcsolásában. Burjan Piscator és Mejerhold színházi megoldásai befolyásolták: ő is használt vetítést például a Wedekind *A tavasz ébredése* c. drámája előadásában, 1936-ban, ahol a színpadi történetet egy átlátszó függöny mögé helyezte, amelyre filmet vetített. Az élő színészek a függöny mögött játszottak, és ez azt a látszatot keltette, mintha a film világában jelennének meg.

A történelmi események következtében Németországban a nemzetiszocializmus uralomra kerülése, Szovjetunióban a sztálini személyi kultusz kiteljesedése, a demokratikus elvek és a baloldali avantgárd művészek háttérbe szorítása, a szocialista realizmus erőltetett kibontakoztatása nem kedveztek ezeknek a színházi és filmes kísérletezéseknek sem. Sokan a művészek közül emigráltak, vagy pedig végzett velük a náci vagy a kommunista terror. Habár 1928-ban megjelenik a hangos, majd 1930-ban a színes film, és 1929–30-ban elindult a televíziós műsorszórás, a technikai képeket használó színházi kísérletek stagnálása következik, amely majd a második világháború után a televíziózás és később a videó elterjedésével kap új erőre.

A mozgófilm használata a színházi előadásokban bonyolult volt még azután is, miután megjelentek a kisebb méretű, könnyen hordozható, a kísérleti filmek készítésénél előszeretettel használt 16 és 8 mm-es filmfelvevő-kamerák és vetítőgépek. A vetítés technikája azonban még nem volt olyan szinten, hogy ne csak mozikörülmények között, tehát teljesen sötétben, hanem színházi körülmények között is, tehát a színházi reflektorok jelenlétében is élvezhető legyen a vetített mozgóképek.

Az igazi áttörést a vetítések szempontjából a videokép szélesebb körű megjelenése hozta meg – ez azonban már egy másik fejezet témája.

Befejezésképpen egy olyan előadásról szeretnék írni, amely Erdélyben mindjárt a rendszerváltás után született, és valóban újítást jelentett, mivel az akkor még ritka

videofelvevő hiányában 16 mm-es felvevőgéppel felvett és 16 mm-es vetítővel lejátszott mozgóképet tartalmazott. 1991-ben a marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar társulata bemutatta Gogol *Revizorát*³⁰. Az előadás díszlete³¹ egy vasból készült egyemeletes struktúra volt, amelybe bele volt komponálva a vetítévászon, előtte székek álltak, mint a moziban. Az előadás félhomályban kezdődött, és a kisváros közönsége a Lumière testvérek által 1895-ben filmezett *Egy vonat érkezése La Ciotat vasútállomására*³² című filmjének remake-jét nézi, ami attól is különleges volt, hogy a filmet a marosvásárhelyi állomáson ugyanazokkal a szereplőkkel forgatták újra, akik a darabban is játszottak.³³ Ez a kezdés – azon kívül, hogy rögtön a történet idejének pontos meghatározását tette lehetővé, mivel a város elöljárósága, aki a filmet nézi, ugyanaz, mint aki a filmen levő vonatállomáson is megjelenik, igazából tehát saját magukat nézik – az előadás értelmezésében is fontos szerepet játszik. Amikor a vonat már nagyon közel kerül, a mozinézők mind lehúzzák a fejüket, már-már elbújnának – ekkor érkezik meg a kisváros polgármestere és bejelenti, hogy revizor érkezik a városba.³⁴ Sajnos a 16 mm-es film technikájának tökéletlensége, főleg a 16 mm-es vetítő fényerejének gyengesége miatt a hatás nem érte el teljesen a várt eredményt.

³⁰ Gogol: *Revizor*, Nemzeti Színház, Marosvásárhely, 1991, magyar tagozat. Rendezte: Parászka Miklós.

³¹ Díszlettervező: Dobre Kóthay Judit.

³² *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895).

³³ Operatőr és utómunkálatok: Miholcsa Gyula.

³⁴ Forrás: Parászka Miklós, Gáspárik Attila, Miholcsa Gyula szóbeli közlése.

2. A televízió és a videó korszaka

2.1. A televízió és videó története

Kezdetben a televízió nemcsak a kezdetleges technológiai szintje, hanem a televíziózás strukturális lényege miatt sem lehetett sok köze a művészetekhez³⁵, annál több azonban a hadászathoz (Kittler, 2005, 232–238) és a második világháború utáni társadalmi változásokhoz. Ehhez képest a hatvanas évek Amerikájában és Németországában megjelenő független videózás nemcsak a társadalmat és az arról való gondolkodást változtatta meg, de a művészetben és a művészetelméletben is mélyreható változásokat idézett elő.

A televíziózás a második világháború után másodrangú médiummá fokozta le a rádiót. Míg a második világháború előtt és közben a legfontosabb médium a rádió volt, Kennedy Amerikájában már a televízió foglalta el ezt a helyet, és meg is maradt elsőrendű médiumnak az internet megjelenéséig.³⁶

Gene Youngblood³⁷ tagadja és mítosznak tekinti többek között azt, hogy a videónak, nem technikai szempontból, hanem lényegét tekintve, köze lenne a televízióhoz, valamint annak lényegéhez, a kommunikációhoz. „Nyilvánvaló, hogy a videoművészet nem televíziós művészet. Mégis a mítosz tovább él, mely szerint a videó bizonyos fokig szinonim fogalom a televízióéval.” (Youngblood, 1994, 79)³⁸

A televíziózás ellen a tömegkommunikáció kritikájaként, de ugyanazt az elektronikus technológiát használva jelent meg a videót használó művészet. A művészet és kommunikáció egymást csak tangenciálisan érintő, de alapvetően ellentétes szándékúak. Míg a művészet nem a tömegkommunikáció része, és a különbözőséget részesíti előnyben, addig a tömegkommunikáció célja, működési mechanizmusa az, hogy egyforma, sablon-nézőket formáljon. A két médiumot a specializált elektronikai szerkesztés kapcsolja össze.

„A videózás egy közönséges tévékészülékkel kezdődik”, állapítja meg Márczi. (Márczi, 1987, 29) Mégis, a videóhoz más nézői viszonyulás kapcsolódik: a videózás egy aktív, majd később interaktív magatartást feltételez. Kialakul egy új kulturális kontextus, amelyben, úgy tűnik, a televízió már a kezdet kezdetén a hatalom eszköze volt, amelyik középszerűvé és népszerűvé formálta ezt a „szirupos feledtető eszközt”, ahogy Davis nevezi (Davis, 1994, 50).³⁹ A televíziót, a televíziózást ebben a kontextusban egyre több

³⁵ Kittler a tömegmédiumok máig tartó szabványháborújáról elmélkedve idézi Klaus Simmering választát arra a kérdésre, hogy a televízió művészet-e, a válasz: „*a televízió a látás nemzetközileg szabványosított módja, melyet a 407-1. számú CCIR-jelentésben fektettek le*”. (Kittler, 2005, 238)

³⁶ Az internettel egy új korszak kezdődött, amely a társadalom, a médiák és a hatalom viszonyát is átrajzolta.

³⁷ Gene Youngblood (1942) a médiaművészetek teoretikusa, az alternatív mozik történetével és elméletével foglalkozik. *Expanded Cinema* (1970) című, nagy hatású műve az első olyan mű, amely a videót művészi formának tekinti.

³⁸ Eredeti cím és megjelenés: *A medium matures: Video and the Cinematic Enterprise. The Second Link. Viewpoints on Video in the Eighties*. Water Phillips Gallery, 1983. Banff 9–13. p.

³⁹ Eredeti címe és megjelenése: *Video in the mid-70's: beyond left, right and Duchamp*. 9e biennale de Paris 1975. katalógus.

kritika éri, és ezt a kritikus viszonyulásmódot megtaláljuk mind a korai videóművészeti alkotásokban, mind az ezredforduló utáni színházi produkciókban, hol a hatalom, hol pedig a tömegkommunikáció kritikájaként.⁴⁰

A filmgyártás már művészeti alkotásokat produkált, a mozi már elterjedt üzletág volt, amikor a mágneses képrögzítés még csak a kísérletek szintjén bukdácsolt. A képátvitel és képrögzítés gondolata évszázadokra tekint vissza. „... a videó kezdeteit attól az időponttól számítjuk, amikor elektromos jelek segítségével mozgóképeket továbbítottak. A másik lépés az volt, hogy sikerült a képeket reprodukálható módon rögzíteni.” (Márczi, 1987, 14)

A tizenkilencedik század közepétől létezett már egy hírcsatorna, a Morse által szabványosított távírás, amely egy, a nyomtatáshoz hasonló lineáris médium volt. (Kittler, 2005, 226) Szintén Kittler szerint a televízió problémája a filmtől eltérően kezdettől fogva az volt, hogy „hogyan lehet két képdimenzióból egyetlen csatornadimenziót, azaz változó felületekből egyetlen időbeli változót csinálni?” (uo) Egyszerűbben úgy fogalmazhatnánk, hogy a fénysugár soronként letapogat egy képet, majd elektromos impulzussá alakítva, vezetéken vagy akár rádióhullámokon keresztül továbbítjuk egy másik, tőlünk távolabb eső térbe, ahol visszaalakulnak fényjelekké. Eleinte ennek a letapogatásnak mechanikus és elektromos útja létezett, de az utóbbi terjedt el.

1883-ban egy berlini fizikushallgató, Paul Nipkow beszédhangokkal és színekkel folytatott kísérletei a gramofon és a telefon alapjait fektették le (uo. 227). Nipkow 1884-ben szabadalmaztatta lyukas tárcsás képátviteli rendszerét.⁴¹ Mihály Dénes⁴² magyar fizikusnak August Karolusszal közösen sikerül először elektromos képet továbbítania 1919-ben⁴³, de még tíz évet kellett várni, amíg Berlinben és néhány hónap múlva Londonban is elindították a rendszeres műsorszórást. Színházi szempontból is érdekességnek számít, hogy Európa első televíziós közvetítése egy színházi esemény volt, 1930-ban a BBC egy Luigi Pirandello-darabot sugárzott.⁴⁴ Amerikában már két évvel korábban mutatták be a világ első tv-színházi produkcióját (dramatic television-play) *The Queen's Messenger* címen.⁴⁵ Az 1936-os berlini olimpiai játékok

⁴⁰ Lásd a később tárgyalandó, sepsiszentgyörgyi *Yvonne burgundi hercegnő* és *Godot-ra várva* vagy pedig a kolozsvári *III. Richárd* előadásokat.

⁴¹ A Nipkow-tárcsa egy tengelye körül forgatható fémtárcsa, ami a képforrás és az adócsatorna közé került, és kizárólag az volt a funkciója, hogy rengeteg lyuknak adjon helyet. A Nipkow-tárcsa annyi lyukból áll, amennyi megfelel a televízió képén kapni kívánt sorok számának (Kittler, 2005, 228).

⁴² Ugyancsak ő mutatja be 1928-ban a „Telehor” nevű működő tévékészülékét, melynek képmérete 4x4 cm volt (Márczi, 1987, 20).

⁴³ „1919. július 7-én sikerült első ízben elektromos úton egyszerű vonalak, betűk, geometriai alakok halvány képét látni optikai akadályokon keresztül. Az akkori magyarországi állapotok kísérleteim folytatását nagyon megnehezítették... Végül 1928 augusztusában a Német Birodalmi Posta hivatalos kiállításán mintegy 250 000 látogatónak mutathattuk be a távolbalátást. Ez akkor még csak álló képek és egyszerű mozgó tárgyak azonnali megmutatásából állott. Novemberben sikerült először a filmek, mozgóképek átvitele, és 1929. március 8-án éjjel 11 órakor adott a Berlin-Wityleben-i hivatalos rádióállomás a 475⁷4 m-es hullámhosszon először távolbalátási képeket.” (Mihály D.: *A távolbalátás és készüléke*, Bp., 1929, 30–31. o. A részlet megjelent a *Film/művészet – a magyar kísérleti film története* című kiállítás katalógusában.)

⁴⁴ Lance Sieveking (BBC) és A. Mosely adaptálták televízióra Pirandello egyfelvonásos drámáját, a *The Man with the Flower in his Mouth* címűt (Ember, szájában virággal). (forrás: <http://users.telenet.be/thomasweynants/television.html>) letöltve: 2010.11.25.

⁴⁵ http://www.earlytelevision.org/queens_messenger.html letöltve: 2011.02.26.

propagandisztikus közvetítése fontos momentum a televíziózás történetében, megmutatva a hatalom és a televízió mint manipuláló médium szoros kapcsolatát.

A televízió mint technikai vívmánynak a számottevő fejlődése a második világháború utáni időszakra tehető. A rögzítési kísérletek a múlt század negyvenes éveinek végén kezdődtek el. Az *első képmagnó* képe 1955-ben került adásba a londoni BBC-nél (Márzi, 1987, 16). Az elektronikus képrögzítés (video- vagy képmagnó) megjelenéséig a televízió vagy „élőkép” vagy filmszalagot tudott csak közvetíteni (az előbbi nem lehetett rögzíteni, s az utóbbi is lényegében „élőkép” volt: a vetített filmet közvetítették). A kamerák és képmagnók újdonsága az volt, hogy a felvett mozgóképet ellenőrizni lehetett, akár azonnal vissza lehetett nézni, és le lehetett játszani, a nyersanyagot le lehet törölni és újrafelhasználni, ez maga után vonta a szabadabb nyersanyagfelhasználást, és elindította az alkotók improvizációs kedvét, fantáziájuknak kiteljesedését. A felvételek visszanezhetősége, minőségének azonnali megítélhetősége új minőséget hozott létre. Ez az újdonság meg az olcsó félcolos képmagnók⁴⁶ megjelenése tette lehetővé a mozgóképek jelenlétét a kor kísérletező művészeti produkcióiban. Így jelent meg nagyon korán, a hatvanas évek elejétől a videokép a happeningekben, installációkban és a színházi előadásokban. A videotechnika szintetizátorral, majd a számítógéppel való kombinációja új lehetőségeket, területeket és új dimenziókat nyitott meg.

A következő nagy előrelépés a színes videorendszer születése, majd 1971-ben az U-matic és 1976-ban a VHS-rendszer kifejlesztése volt. A kilencvenes évekkel kezdődően az analóg technológiákat folyamatosan kiszorította a digitális technológia. Ekkor váltotta fel az analóg videotechnikát a máig tartó digitális videózás is, amelynek feltétele a videónak a számítógéppel való összekapcsolása volt. Az analóg videokazettákat, amelyeknek az emulziós rétege sérülékeny, a digitalizáció megjelenésével fokozatosan kiszorították a DVD⁴⁷-k. A DVD-t, ezt a nagy kapacitású optikai tárolót leginkább a mozgókép és a jó minőségű hang, valamint adatok tárolására hozták létre. Mára már úgy tűnik, hogy a DVD-nél is jobb adattárolók vannak: egyre jobban elterjedtek a kis és nagy kapacitású külső merevlemezek, amelyek kiszorítják a DVD-eket. Bár látszólag ezek sem lesznek hosszú életűek, és a jövő a különböző szervereken levő közös nagy kapacitású tárlóhelyeké, az archiválási módszerek még sokáig funkcióikban tarthatják a régiakat.

A televízió a múlt század második felétől a számítógép és az internet megjelenéséig a legmeghatározóbb kommunikációs eszköz, amely egész életmódunkat, viselkedésünket és gondolkodásunkat mélyen megváltoztatta. Máig beláthatatlan változásokat hozott létre mind a mindennapi életünkben, mind a különböző művészetekben.

A televízió a videó, majd a számítógép és más mediális technológiák jelenléte még a hagyományos, médiát nem használó vagy azokat tagadó művészeti ágakat és az azokról való diskurzusokat is befolyásolta, megváltoztatta.

⁴⁶ Sony, 1967.

⁴⁷ Digital Video Disc

2.2. A videotechnika, videokép

A számítógépek megjelenéséig a képrögzítés analóg módon történt. Itt nemcsak a fotográfiai és filmképre gondolok, hanem az videoképek analóg változatára is. Az analóg képrögzítés a fény-árnyék jelenség alapján működik. „*A tárgyról érkező fény intenzitása és a felvétel között közvetlen és okozati összefüggés áll fenn.*” (Novák, 2001, 6)

A videoművészet kialakulásában ugyanúgy, mint minden más technológiai művészet esetében, fontos szerepet játszottak a kutatások, kísérletek és technikai megoldások. A művészek nagyon sok esetben technikai személyzet igénybevételével dolgoztak. Ez a jelenség a technikai művészetek olyan jellemzője, amely eltávolítja a hagyományos képzőművészetektől, és inkább a csoportban dolgozó, kutatásokhoz és a szintén a csoportmunkát igényelő film- és színházművészetekhez közelíti. Wolf Vostell már 1959-ben mérnökökkel működött együtt.⁴⁸ Nam June Paik az első szintetizátorát 1970-ben Shuya Abe elektronikai specialistával közösen gyártotta.⁴⁹ A videoművészet kezdetei nagyon közel álltak egyfajta technikai barkácsoláshoz. (Mérédiu, 2003, 56)

A videokép nagyon sokféle átalakulásnak vethető alá, nagyon egyszerűen módosítható elektronikus úton; ezen változatok közül nagyon sok megtalálható a reklámfilmekben, az installációkban, videoprojekciókban és a színházi előadásokban használt videóknál. A digitális videózás megjelenésével ezek az effektusok megsokszorozódtak. „... egy képeseményt majdnem végtelen tér-idő transzformációnak lehet alávetni, mivel a »kép« csak kódok mátrixa egy adattérben. Ez azt jelenti, hogy bármely kép bármely elemét be lehet illeszteni bármely más képbe »elvarrás nélkül«, anélkül, hogy valamiféle »effektusok« látszatát keltenénk. Valójában a »különleges effektusok« fogalom elveszti jelentését a digitális videó esetében, mivel a kép minden eleme ugyanabban a fenomenológiai tartományban létezik.” (Youngblood, 1994, 80)⁵⁰ Az azonnali rögzíthetőség és visszajátszhatóság mellett a lassítás, gyorsítás, a széthúzás, a deformálás, képek egymásra rakása, feed-back, trükkök, kollázs, montázs, beillesztés már nagyon könnyen elérhetőek az editálások során. Ezek az effektusokon kívül még fontos a „direktben” való használat, amikor a felvett képek egyenesben beiktatott idő vagy effektusok nélkül érkeznek el a nézőhöz, néha megkétszerezve a játszó személyt. Ebben azt a lehetőséget is figyelembe kell venni, hogy a néző is szerepelhet a videoképen. A zártkörű struktúrák létrehozása is egy gyakran használt installációs hatás, szintén gyakorivá vált az ezredforduló utáni színházi struktúrákban.⁵¹

⁴⁸ Giancarlo Politi, Interjú Wolf Vostell-lel. (In *Flash Art*, no 72/73, 1977, 334–338) Magyarul: Fluxus, Artpool Művészetkutató Központ, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008, 242.

⁴⁹ A Bentlakásos Művészek program keretében Nam June Paik és Shuya Abe kifejlesztte a videoszintetizátort a WGBH-TV-nél, Boston, Mass. Ezzel egy időben, de önállóan Stephen Beck kifejlesztte a direkt videoszintetizátort a San Franciscó-i Kísérleti Televíziózás Országos Központjában, Eric Siegel pedig az elektronikus videoszintetizátort New Yorkban.

(forrás: http://www.c3.hu/collection/video_muveszet/196970.html) letöltve 2011.02.30.

⁵⁰ Eredeti szöveg: A medium matures: Video and the Cinematic Enterprise. *The Secind Link*. Viewpoints on Video in the Eighties. Water Phillips Gallery 1983. Banff 9–13. p.

⁵¹ Lásd akár Bocsárdi László későbbiekben tárgyalt *Yvonne burgundi hercegnő* c. rendezését 2008-ban a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színháznál, vagy pedig Thomas Ostermeier által a berlini Schaubühnében rendezett *Hamlet* c. előadását, amelynek bemutatója az Avignoni Fesztiválon volt, szintén 2008-ban, de megemlíthetem még Tompa Gábor szintén 2008-as *III. Richárd* című, szintén a későbbiekben tárgyalt előadását a kolozsvári Állami Magyar Színházban.

A videó nem úgy művészet, mint ahogy a hagyományos művészetek, leginkább a fotóművészethez hasonlítható, inkább egy közvetítő, egy „*médium*” (Youngblood, 1994, 79). Ezért van az, hogy nagyon hamar különböző formákat produkált a videoszobrászattól a videoperformanszig, nagyon könnyen behatolt más művészetek közegeibe, megtermékenyítve, kiegészítve azokat. Különböző könnyűzenei műfajok koncertjei már elképzelhetetlenek a videoképek nyújtotta effektusok nélkül, a DJ (*disc jockey*) után megjelent a VJ (*video jockey*), aki az eseményeken nem hanganyagot, hanem meglévő mozgóképekből kever újabbnál újabb háttérként vagy kiegészítőként mozgóképanyagot.

2.3. A video-apparátusok

Az első mágneses képmagnó képe 1955-ben került adásba a londoni BBC-nél. 1956-tól az AMPEX piacra dobta az első általa kifejlesztett forgófejes képmagnókat. Az Amerikai Egyesült Államokban, 1953-ban megszületik a színes televíziózás, 1967-ben hozza forgalomba a SONY a félcolos szalagot alkalmazó fekete–fehér videoanyagot rögzítő készüléket (Márczi, 1987, 16–17). Ettől a ponttól kezdve gyorsul fel a videotechnika fejlesztése. Két év múlva már megjelentek a színes professzionális készülékek, majd 1971-ben a ¾ colos félprofi U-matic rendszerű, színes jeleket rögzítő kazettás magnók, amelyek fokozatosan kiszorítottak minden más képmagnót a piacról a 70-es évek végére. Ezek után következett majd a VHS (Video Home System) -rendszer, amely kifejezetten az amatőr videózás számára készült. Ezt már csak a digitális videózás megjelenése után forgalomba hozott DVD-lejátszók szorítják ki a piacról.

A képmagnóval egy időben egy olyan igény is felmerült, hogy minél szélesebb körben használható készülékekkel bármilyen célra lehessen felvételeket készíteni. Ehhez könnyen kezelhető, nem túl drága és nem túl súlyos videokamera kifejlesztésére volt szükség, amelyik alkotó hozzáállást követel használójától. Az első ilyen, természetesen fekete–fehérben dolgozó videokamerák a 60-as évek végén jelentek meg. Ezek a Normal, Super 8-as vagy a 16 mm-es filmfelvevő gépekhez képest bonyolult szerkezetek voltak, de az volt a nagy előnyük, hogy a felvett anyagot minden más apparátus közbeiktatása nélkül azonnal le lehetett játszani. Azonban az anyag vágása már csak egy másik szalagra való átmásolással történhetett (a videoszalagot nem lehetett úgy vágni, mint a celluloid filmszalagot). Sajnos minden másolással romlott a videokép minősége. Ennek kiküszöbölése később a digitalizációval lett lehetséges. Az *editálásra* (képszerkesztés) megfelelő speciális editáló képmagnókat fejlesztettek ki. Ezeket szintén a digitális videózás korában a számítógép váltotta fel. Az első videokamerák nagyon nagy fényt igényeltek, és nem volt valami jó a színvisszaadásuk sem. Ezeknek a kameráknak a minősége és a ma forgalmazott digitális HD-kamerák minősége között hihetetlen különbség van. 1983-ban megjelentek a kamerával egybeépített képmagnók, amelyek súlya már elfogadható volt, ezek könnyen kezelhetőek voltak, és legtöbbször kompakt VHS (VHS-C) rendszert használtak. A nehezen sokszorosítható mágneses szalagot használó kamerákat most kezdik kiszorítani a piacról a merevlemezre egyenesen vevő kamerák, amelyek már elérhető áron kaphatók az üzletekben. A digitális kamkorderrel, ami egyenesen a 20 GB-os, beépített merevlemezére rögzíti a felvett adatot, már rendkívül kényelmes dolgozni. A könnyű, kisméretű, olcsó és jó minőségű kamerák, nagyméretű LCD vagy plazmamonitorok és legújabban az egyre performensebb projektorok

megjelenése a piacon maga után vonta ezek elterjedését a különböző digitális technológiát használó művészeti ágakban.

Ezeknek az apparátusoknak könnyű manipulálhatósága, elrejthetősége a színházban kellékként való használatukat is maga után vonta. Ezzel szemben a fénykép és fotókamera mint kellékek ritkán jelentek meg színpadon, inkább a szimpla fényképezési aktus eszközei és végtermékei jelentek meg néha különböző spektákulumokban.⁵² Beke László is megjegyzi a fent említett tanulmányában, hogy „... maga a felvevő vagy lejátszó szerkezet csak a videó esetében válik az esemény tényleges résztvevőjévé”. (Beke, 1997, 153) A polaroid kép is csak ritkán volt jelen, mind a performanszokban⁵³, mind a színházi előadásokban. Ehhez képest főleg a videokamera mint színházi kellék egyre gyakrabban van jelen, ami bonyolult értelmezési lehetőségeket von maga után abban az esetekben, amikor a darabban való használata direkt zártkörű videorendszereket hoz létre. Ebben az esetben a színészi testi jelenlét bonyolult kérdésrendszereivel van dolgunk. De találkozhatunk a videolejátszóval és újabban a videoprojektorral is mint színházi előadások kellékeivel.

Utolsó sorban a videoprojektorról kell még szót ejteni, mely vizsgálódásunk szempontjából az egyik legfontosabb apparátus. Tulajdonképpen ez áll a legközelebb a már tárgyalt laterna magikához. A videoprojektor vagy *digitális vetítő* a videolejátszótól újabban a számítógéptől egy kábelen videojelet kap, és az ennek megfelelő képet a lencséjén keresztül kivetíti egy külső felületre, például falra, vászonra vagy füstre, ködre, akár csak a laterna magika – azzal a különbséggel, hogy itt már mozgóképet vetítünk. A vetítés a megfordítható, szöveget korrigáló, a vetítési távolságot változtatható, több ezer Ansi Lumennel vetítő videoprojektorból, változatos elhelyezést tesz lehetővé, változatos helyekről, szögből lehet vetíteni; a mozihoz hasonlóan előlről, vagy laterna magika-szerűen hátulról, felülről lehet vetíteni annak függvényében, hogy milyen effektust szeretnénk elérni. A vetítés térbeli változtatásai, a vetített kép a klasszikus téglalap formájától eltérő formátumainak végtelen változatai a festészetben a 60-as évektől használt formázott vászonra való festést is eszünkbe juttatják, és egyben a videót használó művészeti alkotások értelmezési lehetőségeit is befolyásolták. Annak függvényében, hogy hol helyezkedik el a felület és milyen az alakja, amelyik felfogja a projektorból vetített képet a *performatív térben*, más és más értelmezhetőségre adhat alkalmat, más és más *atmoszférát*⁵⁴ generálhat. Ez nagyon fontos mind a

⁵² Érthető okokból, az előhívás komplexitása és a fényérzékeny anyagok használata miatt a fotográfia mint maga a képkészítés folyamata nem terjedhetett el színházi előadásokban, ezzel ellentétben performanszokban találkozhatunk vele a 70–80-as években. A fénykép mint színpadi kellék már többször jelenik meg, akár háttérként használva, főleg a digitális nyomatok elterjedése után, akár a falon elhelyezett fényképként vagy a díszlet részeként. 2007-ben a marosvásárhelyi nemzeti színházban a László Csaba által rendezett *Macskajáték*ban egy adott pillanatban kb. 500 db lábat ábrázoló fénykép ömlik be a díszlet terébe, replikaként az addig videofelvételeken látott mozgó lábakra. Beke László is megemlíti, hogy a fényképezőgép a happeningekben alig fordul elő, és hogy a színházban még ritkábban, ahol a funkciója legtöbbször a dokumentálásra szorítkozik. A kész fotó mint papírkép, vagy az előhívás folyamata a happeningek és performanszok folyamatában beépülve már gyakoribb (Beke, 1994, 153–154).

⁵³ Nenad Bogdanovic szerb művész 1998-ban az AnnArt (Szent Anna-tó, Románia) 9. Nemzetközi Élőművészeti Fesztiválon mutatta be az *Embergaléria* című performanszát, ahol saját testét ajánlja fel mások cselekedetei, beavatkozásai számára, amit a egy Polaroid kamerával lefényképez, a képeket pedig szétosztja a közönség között (AnnArt9 International Living Art Festival katalógus, Etna Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 1999, 15. p.).

⁵⁴ A performatív térről és az atmoszféráról – Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 151–167.

videoinstallációk, mind a videót használó performanszok és színházi előadások szempontjából is. Már 1958-ban a festő Milton Cohen, akit nagyon érdekelt a fény és a technológia, olyan fény-eseményt hozott létre, ahol a fényprojekció és -manipuláció mellett álló- és mozgóképeket is vetített különböző szögekből felfüggesztett prizmákra, tükrökre, különböző lencséseket, szűrőket használva. A nézők a tér padlóján hanyatt feküdvé nézték a vetítéseket.

A videoprojektorok fontos tulajdonsága a felbontás. és a fentebb említett fényerő, amit lumenben (röv.: „lm”) mérnek. Az 1500 és 2500 lm közti fényerejű projektorok csak elsötétített szobában, kis felületre képesek jól látható képet vetíteni. 2500 és 4000 lm közti készülékekkel homályos teremben közepes méretű felületre, 5000 lm feletttel pedig nagyméretű felületre lehet vetíteni olyan teremben, ahova nem sűt be a nap és villannyal sincs megvilágítva. A láthatóság szempontjából a kivetített kép mérete is lényeges, mert a készülék fényereje konstans, holott a vetített képméret növelésével a megvilágításhoz szükséges fényerőnek a képméret területével arányosan kellene növekednie. A kivetített kép minősége a projektor egyéb paramétereitől (akusztikus zajszint, kontraszt stb.) is függ. A videoprojektor az a technikai apparátus, amely a leglátványosabb változásokat hozta a különböző spektákulumok vizualitásában.

A vetítés, amint az előbbi fejezetekben láttuk, olyan technika, amely az utóbbi 200 évben, de főleg a huszadik század második felétől olyan átalakulásokon ment keresztül, amelyek nemcsak a művészet különböző formáit változtatták meg, de a digitalizációval az egész életünket és gondolkodásunkat is átalakították. Ma már nem csak akkor találkozunk vetítéssel, amikor mi szeretnénk, hanem több más technikai képpel együtt akkor is élénk kerűl, élénk tolakszik, amikor nem váránk.

A laterna mágikával vetített fantazmagóriáktól a ma használatos több projektorból több képet vetítő színházi előadásokig technikai szempontból igen hosszú az út. A régi technikákat a digitális technológia teljesen háttérbe szorította. A képernyők egyre nagyobb mérete és egyre jobb minősége, az egyre nagyobb Ansi Lumen-nel rendelkező videoprojektorok megjelenése és azoknak színházi használata megváltoztatta a színházi teret és főleg annak *atmoszféráját*. Míg az Eidophorral⁵⁵ vagy a kezdetlegesebb videoprojektorokkal még sötét környezetet kellett teremteni ahhoz, hogy a vetített kép élvezhető legyen, addig a ma használt 10000 ANSI Lumen felettiekkel már bátran lehet színházi fényeket használni a vetítések előtt, mert azok nem zavarják a vetített kép minőségét.

A 80-as évektől a számítógép fokozatos elterjedésével és a digitális videokamerák 90-es években való megjelenésével teljesen megváltozott a képkészítés, képvágás, képkeverés és a képmanipulálás, aminek következményei ma még bemérhetetlenek. A vetített képek és azok színpadi közegben való megjelenési formái sokfélék, ezeket majd a következő fejezetekben fogom tárgyalni.

⁵⁵ Az Eidophor egy televíziós projektor volt, amit színház méretű képek alkotására használtak, hogy a televízió műsorát a mozi vászonra kivetítve közvetítsék. Az Eidophor elnevezés a görög „eido” és „phor” szavakból származik, melyek jelentése ’kép’ és ’hordozó’. Az Eidophor méreteiben nagy volt és nehéz, nem is használták túl sokat, míg igény nem lett jó minőségű és nagy méretű képekre. Az első Eidophor fekete-fehér képeket készített. Később felszerelték egy CBS típusú részleges színcsővel, így képesek voltak piros, zöld és kék egységek előállítására. Az utolsó modellek akár 18 méteres távolságból is képesek voltak vetíteni. A fejlettebb technológiájú TV projektorok az 1990-es évek elején kiszorították az Eidophorokat. (http://www.terramedia.co.uk/media/cinema-television/cinema_television_chronology.htm) letöltve: 2011.02.26.

2.4. A videoművészet kezdetei

Ahhoz hogy közelebb kerüljünk és jobban megértsük a videót mint színházban használt apparátust, technikát és a videokép mágikus energiáját, szükséges egy rövid áttekintés a videoművészet területéről, annak kapcsolatairól az environmentekkel, a happeningekkel majd az akciókkal, performanszokkal és installációkkal.⁵⁶

A videó a művészetek területén akkor jelenik meg, amikor már a videokép bekerül a mindennapi élet szférájába. Douglas Davis szerint amikor a Sony piacra dobta képmagnóját, az európai és amerikai piacokon az avantgárd a gondolkodás új formáinak keresésével volt elfoglalva, és nem kiegyensúlyozott képek létrehozásával. A galériákban időközönként megjelenő videoszalagok *gondolatokkal és helyzetelemzésekkel* foglalkoztak, és a televíziót szerették volna felhasználni zárt videoláncokon keresztül vagy sugárzott adások formájában. Ez volt tulajdonképpen az *anti-televízió* (Davis, 1994, 49). Az első videoművészeti alkotások a televízió manipulatív médiuma elleni reakciók, a fogyasztói társadalom radikális kritikájaként jöttek létre. Az első alkotásoknak a sajátossága a televíziós műsoroknak a videokép elektronikai intervenciójával való megzavarása, átalakítása, preparálása.

Az Egyesült Államokban Robert Rauschenberg festő, John Cage⁵⁷ kísérleti zenész, a koreográfus Merce Cunningham és a zenész David Tudor kísérletei is Duchamp hatását mutatják, jelentőségük a multimédia kísérletek terén jelentős. Davis a Duchamp munkásságának elektronikus továbbfejlesztését látja ezekben a kísérletekben (Davis, 1994, 49).

1952-ben a *Black Mountain College*-ben a fentiek közül Rauschenberg televízió-képernyőket használt az egyik eseményen. Az ismert dokumentumok alapján ez lehet az első olyan esemény, ahol az élő művészekkel egyenrangúként megjelenik az elektronikus televíziós kép. Európában először Paik és Vostell happeningjeiben találkozunk a médiaképek használatával. Nam June Paik 1963-as Wuppertáli Parnass Galériai szereplése (amikor 13 preparált televízió-képernyőt állít ki) úgy tekinthető, mint a videoművészet hivatalos születési dátuma. Szintén 1963-ban a New York-i Smolin Galériában Vostell elkészíti az első „de-kolázs” video-environmentjét 6 db *deformált* televízió-képernyőből.⁵⁸ Az említett interjúban Vostell említi Giancarlo Politinek, hogy az 1963-as New York-i első environmentjének tv-készülékei segítségével egy happeninget is létrehozott. Tehát itt már megjelenik a technikai kép és az élő test összekapcsolása. Ugyancsak Paik az első művész, aki Portapack videomagnóval felvett videóképeket állít ki 1965-ben New Yorkban.

⁵⁶ A második világháború utáni korszak 50-es évek végén a 60-as évek elején megjelenő environmentek, a happeningek majd az akciók, performance-ok és installációk előzményei közé tartoznak a dadaista akciók, Duchamp objektjei és installációi, a japán Gutai csoport tevékenysége, valamint Jackson Pollock akciófestészete (Beke, 1997, 143).

⁵⁷ Cage a Black Mountain College után a new yorki New School for Social Research tanára lett, ahol a későbbi happening és environment művész Allan Kaprow is tanítványa volt.

⁵⁸ Forrás: Giancarlo Politi, Interjú Wolf Vostell-lel. In *Flash Art*, no 72/73, 1977, 334–338. Magyarul: Fluxus, Artpool Művészetkutató Központ, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008, 236.

A videoművészet története nagyon sokféle: a kezdeti elektronikusan megzavart televíziós képektől a többcsatornás többsíkú felületre vetítő multimédiás installációkig nagyon sok mindent magába foglal – Nam June Paik, Vostel korai videoszobrait, Joan Jonas videoképet használó performance-ait, Dara Birnbaum, Nam June Paik, Marie-Jo Lafontaine, Gary Hill, Bill Viola installációit, hogy csak a kezdetek úttörőit említsem.

A különböző művészetek közötti oda-vissza hatás és egymás területeinek megtermékenyítése fontos tényező volt a 60-as évek „live art” és „time based art” születésénél. Dick Higgins fluxusművész 1966-ban így ír erről az intermediális jelenségről: „*A napjainkban születő legjobb művek jelentős része egyik médiumhoz sem sorolható: köztes jelenség.*” (Higgins, 2008, 99)

Ahhoz, hogy tisztán lássunk a videó és a színház viszonyában, meg kell ismernünk a neoavangárd és fluxus-mozgalmak eseményeit, a testművészetek (happening, akció, body-art, performance) és a médiumok viszonyát. E tanulmány szempontjából a videót használó színházon kívül a legfontosabb a videoperformansz, ahol a legtöbb olyan eseménnyel találkozunk, amelyben az élő test és mozgókép kapcsolata a legintenzívebb. Beke László *Az emberi test és a médiumok a képzőművészet és a színház között* című tanulmányában végigjárja azt az utat, amely a 1960-as évektől kezdődően kialakuló neoavangárd élő testművészetek (happening, akció, fluxus, body art, performansz) és a tradicionális testművészetek (színház- és mozgásművészetek) közötti határok intermediális összemosódása miatt következett be (Beke, 1997, 143).

Ebben az időben a dramatikus színház válságának jelei már nyilvánvalóak voltak. A neoavangárd színház indulása is erre az időre tehető. Ekkor a társadalomban is nagy változások mennek végbe. A szexuális forradalom, a popkultúra, a rockzene elterjedése a fiatalság körében nagy változásokat hoznak a művészetek területén is. A fotó és a kísérleti film után a videó is kezd teret hódítani a különböző művészeti területeken.

A *térbeliség, testiség, anyagiság* fogalma is megváltozik a technikai eszközök újszerű használatával. A hatvanas évektől felerősödik az „egymás területeire való behatolás” effektusa. Felerősödik az exodus a megszokott terekből a „nem-konvencionális” terek fele. Előbb Amerikában, majd Európában is megjelennek az enviromentekből⁵⁹ származtatható happeningek.⁶⁰ „Az enviromentek és a happeningek alapján véve hasonlóak. Aktív és passzív oldalai egyazon éremnek, melyek alapelve a *kiterjesztés.*” (Kaprow, 1998, 49) Kaprow az a művész, akit ebben az időben a legtöbbet foglalkoztatott a happening és a közönsége közötti kapcsolat; olyan tárgyegyütteseket kezdett készíteni, amelyek körbevették a részvevő közönséget. Ezeket a művészileg *aktivizált* (Beke, 1997, 144) tereket nevezte enviromenteknek. Innen már csak egy pár lépés ezeknek a tereknek élő aktív testekkel való összekapcsolása. Itt jegyzem meg, hogy nem véletlen az enviroment és színházi díszlet párhuzama, amelyet Beke László is érint az idézett tanulmányban (uo.).

A vizuális művészetekben lejátszódó változások maguk után vonták a más művészetekről és főleg a színházról, a színházi díszletekről való diskurzusok megújítását

⁵⁹ Az enviroment olyan térelrendezés, színhely és, ha akarjuk, díszlet, amely magában hordozza a megelevenedés lehetőségeit. Az enviroment „mozdulatlan happening – csupán az ember hiányzik belőle.” (Beke, 1997, 143–144)

⁶⁰ „A happening műfaji sajátosságai, amint művelői (Allan Kaprow, Al Hansen vagy Wolf Vostell) és megfigyelői (Susan Sontag, Richard Kostelanetz és mások) kifejtik: az anyagok és tárgyak sajátos kezelésén kívül a „történés” egyszerűsége, ugyanakkor igen nagyfokú nyitottság az időbeliség, térbeliség és a résztvevők vonatkozásában.” (Beke, 1982, 144)

is. A díszlet tere mint performatív tér (*játekter*) egyre fontosabb elemmé válik, a performanszok és színházi előadások egyre közelebb kerülnek egymáshoz. A színházi előadások a képzőművészetek hatására látványosabbak, a performansz hatására pedig fizikálisabbak, míg a performanszok teátrálisabbak lettek.⁶¹ Egyre több olyan színházcsinálóval találkozunk, akik a vizuális művészetek felől érkeznek, egyesek közülük jelentős helyet foglalnak el a képzőművészet területén is, mint Tadeusz Kantor. Halálszínháza a színházművészet, a happening, a performansz, a díszletei, díszletelemei az assemblage, environment és installáció határán helyezkednek el. A bécsi akcionista⁶² közül nem véletlen, hogy Hermann Nitsch happeningjeit „orgia-misztérium színház”-nak nevezte. Ezek képzőművészeti előzményeit Pollocktól az informel festészetten keresztül végigkövethetjük.

A színházcsinálók is kivonulnak a színházépületekből, és a képzőművészek hatására új performatív terekben hozzák létre a happeningekhez, performanszokhoz egyre közelebb kerülő előadásait.⁶³ A színházi díszletek vizualitásának felerősödése olyan színházi nyelvezetek kialakulását tette lehetővé, mint a Robert Wilsoné.

A színházi gépezetek nyílt színi megjelenése, megjelenítése nem volt idegen sem a Piscator-féle német, sem az orosz konstruktivista avantgárd színházcsinálótól (Mejerhold), sem pedig a Bauhaus művészeinek (Oskar Schlemmer, Molnár Farkas és Moholy Nagy László) totális színházi felfogásától. Ezzel szemben a 60-as évek happeningjei számára a gép már az environment vagy az assemblage része, és fontos az emberrel való interakciója (uo). Kantor ösgépezet-tákolmányaitól, Paik videocellóin keresztül Klaus Grünberg és Heiner Goebbels kortárs multimédiás és már színészek és zenészek teste nélküli gépszínházi vizuális koncertjeiig nagyon sok mindent magába foglal.

A 60-as években a művészetek közötti intermediális kapcsolat felerősödik. A kísérleti film és az élő test interakciója még csak alig, de a videó és a performatív test már egyre gyakrabban jelenik meg a happening, akció majd a performansz és színház porondján.

A technikai képet az élő testtel már 1960-ban Allan Kaprow munkatársa, Robert Withmann összekapcsolta a Rauben Galériában egy kiállításon, ahol vetített képet használt az *American Moon* (Amerikai hold) című happeningjében. Öt másik performerrel közösen 8 mm-es filmet vetítettek filmvetítóből a térre, amely hatalmas papír-, vászon- és átlátszó műanyag fóliából összeállított térbeli absztrakt expresszionista festményre, kollázsra emlékeztető installáció volt, ebben mozogtak a performerek, akiknek a testére is vetítettek.⁶⁴ Ezek után Withmann több mint 40 olyan színházi

⁶¹ „Ahogy John Cage, Hermann Nitsch vagy Tadeusz Kantor a maguk területéről eljutottak a színházig, ugyanúgy ismerünk rendezőket és együtteseket, akik a színpadtól távolodtak el, és közeledtek az avantgárd képzőművészet és intermédia felé. Grotowski, Brook vagy a Living Theatre egyes előadásai kisebb megszorításokkal happeningnek tekinthetők;...” (Beke, 1997, 157)

⁶² „A bécsi csoport működése során természetszerűleg állandóan társadalmi tabukba ütközött, pokoljárása azonban olyan területekre hívta fel a figyelmet (szexualitás, elfojtás, erőszak, halál stb.), melyek már a színház eredeténél is jelen voltak, s melyek számításon kívül hagyását ma egyetlen felelősséggel gondolkodó művész sem engedheti meg magának.” (Beke, 1997, 147)

⁶³ „Egykori gyárakban, mészárszékekben, bunkerekben, villamosremízekben, piacokon, bevásárlóközpontokban, vásárcsarnokokban, stadionokban, utcákon és tereken, a metró felső szintjein, nyilvános parkokban, sörsátrakban, személtlerakó telepeken, autójavító műhelyekben, romokon, temetőben jöttek létre új játékterek.” (Erika Fischer-Lichte, 2009, 154)

⁶⁴ Forrás: <http://vimeo.com/11051193/> letöltve: 2011.03.12.

eseményt, performanszt hozott létre, ahol az élő testek és az új technológiák kapcsolata szerves része volt az előadásoknak. Később ő volt az első, aki optikai szálak miniatűr kamerát, majd mobiltelefont is használt performansaiban.



4. kép: Robert Withmann: *American Moon* (1960)

Már nagyon korán megjelennek a videoképet használó environmentek, ambientek, happeningek (Vostel, Withmann), majd performanszok és installációk. (Paik, Jonas stb.) Miben is különbözik a *performansz* az installációtól az *ambienttől*? Először is a performance struktúrájában az emberi test jelenléte nagyon fontos szerepet tölt be egy cselekmény előadásával egy megadott determinált és limitált térben és időben. A performance ideje és az installáció ideje között az egyik esszenciális különbség az, hogy „A performansz *befejeződik*, az installáció *tart*” (Méredieu, 2005, 38). Az installáció néha a befogadó testét használja, néha a néző teste része az installáció struktúrájának, a performansz-néző is csak néha része a produkciónak, azonban a performance előadója mindig, még akkor is, amikor csak a videoképe szerepel benne.

Az installációnak mint tér-alakító művészetnek nagyon sok köze van az építőművészethez, a belsőépítészethez és úgyszintén a díszlettervezéshez.⁶⁵

Ha a technikai képek használatát tanulmányozzuk a happening, performansz, environment és installáció viszonylatában, azt vesszük észre, hogy a fénykép és film mint végtermék van jelen, míg a fotográfiát és a filmet létrehozó apparátus csak elvétve jelentkezik e produktumokban. Ezzel ellentétben a videó már a kezdetektől fogva *felfedi magát*, és egyes előadásokban, installációkban strukturálisan mutatkozik meg. A videó használata performanszokban és az installációkban egy-egy új alfajtaját hozta létre a performanszoknak és az installációknak, mégpedig a videoperformanszt és a videoinstallációt,⁶⁶ innen már egyenes út vezet a mai multimediális spektákulumokhoz.

⁶⁵ A díszlettervezés mint alkalmazott művészet diszkurzusának változása már a múlt század elején elkezdődött. Adolf Appiától, Craigtól, az orosz avantgárdistától a Bauhouson át a 60-as évek environmentjeit, asszablageit érintve egyenes úton jutunk el a kortárs installációművészet alkotásain keresztül ahhoz a díszlettervezői diszkurzushoz, amelynek elméleti kutatásai már magukba foglalják a kortárs multimédiás eventek, spektákulumok és kortárs színházi események sokrétű értelmezhetőségét. Ennek a tanulmánynak a terjedelme nem engedi meg az említett téma bővebb kifejtését, amely szintén külön tanulmányt érdemel.

⁶⁶ „A videoinstallációval kombinált, élő performance megsokszorozza a médiumspecifikus vonatkozásokat. Amennyiben a performer képmagnót is alkalmaz, még azt is megteheti, hogy interakcióba lép saját korábbi

Sok olyan multimediális eseményt hoztak létre, amelyekben ugyanolyan szerepet kap az installációs környezet, az emberi mozgó test és a különböző multimédiás hang- és képeffektusok. Vostel 1958-as de-kollázsaiban tévékészüléket és elektronikusan eltorzított manipulált televíziós mozgóképet használt.⁶⁷ Wolf Vostel és Nam June Paik korai happeningjei és eviromentjeitől egyenes út vezet Joan Jonas amerikai performanszművésznek a 60-as évek végén, a 70-es évek elején rendezett videót használó eseményeihez. Jonas intallációi egyben a performanszainak tereit is alkotják.

Az előbbieket közül a színházi videohasználat szempontjából a legfontosabb a *performansz*. A performanszt jelenidejűsége, eseményjellege, testisége és érzéki komplexitása hozza nagyon közel a színházi előadáshoz. A videóképet használó élő esemény és színház idő térstruktúráját teljesen átrajzolva kapcsolódik az összképhez.

A performanszokban általában fontos szerepet kap a művész testének szerepeltetése, nem csak úgy, mint a happeningeknél, ahol a művész legtöbbször mint karmester jelenik meg, hanem, mert a művész teste mint a performatív tér főszereplője bonyolult kapcsolatba kerül a térrel és az idővel. Ez a mi esetünkben még bonyolódik a technikai médiumok használatával.

A performansz a színház és a képzőművészet határterületén helyezkedik el, és ha még a videót használó performanszról vagy a performansz jellegű videót használó posztdramatikus színházi előadásokról beszélünk, akkor még a filmművészet elemeivel is számolnunk kell.

Az Egyesült Államokban John Cage és a hozzá közel álló koreográfus, Merce Cunningham, David Tudor zenész és Robert Rauschenberg vizuális művész már nagyon korán, az 50-es évek végén olyan művészi kísérleteket végeztek, amelyek meghatározták a későbbiekben mind a performance, mind a videoművészetet. Rauschenberg volt az, aki már nagyon korán felismerte a technikai mozgóképek használatának fontosságát.

Az első időkben az apparátusok technikailag bonyolultak voltak, és a művészek általában elektronikai szakemberekkel, elektromérnökökkel dolgoztak. Ilyen volt Billy Klüver elektromérnök, aki 1965-ben együtt dolgozott Cage-dzsel és Cunningham-mal a legkorábbi nagyszabású *Variation V* című multimédia-eseményen. Itt a videóképeket elektronikai hatásoknak vették alá. 1966-ban Rauschenberg *Open Score (Bong)* című performance-ában Frank Stella festő és egy profi teniszező közötti, sötétben zajló teniszmeccsen a teniszütőkre szerelt infrakamerák által közvetített videóképét vetítette ki három nagyméretű filmvászonra (Rush, 1999, 41).

Paik munkásságának egyik fontos momentuma a Charlotte Moormann csellistával és performanszművésszel való találkozása 1964-ben. Közösén több eseményt, performanszt hoztak létre, kettőt emelek ki. Az egyik legnevezetesebb az 1969-ben előadott *Tévé-melltartó élő szobor számára* (TV Bra for Living Sculpture), ami a szobor, a videó és az elektronikus zene összekapcsolásából jött létre. Ezek John Cage preparált zongoráihoz hasonlóan működtek és Paik videósobrainak előfutárai, de egyben olyan performansz is, ahol a zenész performer Moormann jelenléte és a barkácsolt elektronikai művész tárgy kapcsolatából jön létre az üzenet. A másik pedig az 1971-ben készített *Tévé-cselló*, ahol szintén Moormann az esemény szereplője. A csellózó performer egy

cselekménysorával. A hordozható kamera használata pedig ismét csak embergép-kentaurt szülhet a néző szeme láttára ennek »itt és most«-ját bonyolult tér-idő hálózatba vonva” (Beke, 1982).

⁶⁷ Forrás: Giancarlo Politi, Interjú Wolf Vostell-lel. In *Flash Art*, no 72/73, 1977, 334–338). Magyarul: Fluxus, Artpool Művészetkutató Központ, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 2008.

monitorból és klasszikus csellóból barkácsolt hangszeren játszik. Az évek folyamán több ilyen performansz-koncertet tartottak, ahol a tévén közvetített képmás is más volt, amelyet a vonó a mozgatással elektronikailag torzított. Nem hagyományos csellóhangot, hanem elektronikailag torzított tévé-csellóhangot adott ki. A egyik ilyen fellépésen a tévécselló képernyőin egy hagyományos csellóművész hagyományos csellóhangot ad ki, amelyet Moormann vonójátékával torzít, zavar, megváltoztat.



5. kép: Nam June, Charlotte Moorman: *TV-cselló* (1971)

Rávilágítottunk a színház és a vizuális művészetek között egy oda-vissza irányuló hatásra. Herman Nitsch orgia-misztérium színháznak nevezte happeningjeit, akcióit, Tadeusz Kantor halálszínháznak nevezte performansz színházát. Az újabb performanszok és videóművészeti alkotások is nagyon sokszor használnak olyan elemeket (dramaturgia, teatralitás, színházi narráció, színészek használata stb.), ami addig inkább csak a színházművészetre volt a jellemző. (Barney Matthew, Bruce Neumann, Mike Smith, Douglas Gordon). A posztdramatikus színházi előadások nagyon sok olyan elemet használnak (idő- és térhasználat, intermedialis, multimedialis elemek, a vizualitás felerősödése stb.), amelyek a 60-as és 70-es évek neoavangárdjának vizuális művészeti alkotásaiból, *live art* és *time based art*-előadásaiból vándoroltak a színházművészet területére. Olyan színházi alkotókat kell itt megemlítenünk, mint Jerzy Grotowski, Peter Brook, Robert Wilson, majd később olyan rendezőket, akiknél a médiatechnológia használata már trófeaként jelentkezik az előadásaikban: John Jesurun, Peter Sellars, Michel Lemieux, Victor Pillon, Robert Lepage vagy a romániai rendezők közül Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Victor Ioan Frunză, Tompa Gábor vagy Bocsárdi László.

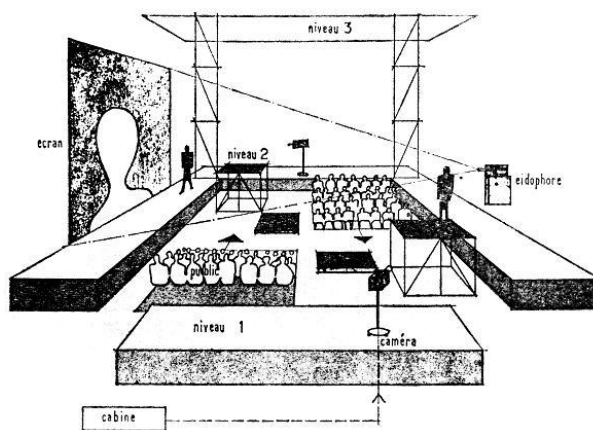
3. A videó és a színház

3.1. Az analóg videokép használata a színházi terekben

Ha nagyobb léptékkal mérjük, akkor az analóg videokép korszaka inkább egy átmeneti korszaknak felel meg az analóg technikai médiumok és a digitalizáció között.

A színháztörténet legtöbb momentumában a technológia, a gépezetek, a speciális effektusok változó mértékben részesei voltak a színházi előadásoknak. Az analóg videózás kezdetekor még az apparátusok és ezek látványvilága a színházi terek számára nem volt kielégítő, a videót használó happeninghez, performanszhoz vagy installációhoz képest nagyobb távolságból, egyszerre nagyobb tömegeknek kellett élvezniük a látványt. Jó minőségben pedig még nagyon költséges volt. A videohasználatnak a színházi előadásokban akkor jött el az ideje, amikor már az apparátusok kisméretűek, flexibilisek, könnyen hordozhatók és könnyen kezelhetők voltak, az editálás gyors és főleg a végtermék nagyon látványos volt. Ez pedig a 90-es évek digitális videózásával vette kezdetét, és azóta a videokép egyre fontosabb szerepet tölt be *live art* és *time based art* produktumokban és előadásokban.

A 60-as évek közepén jelennek meg a színházi terekben is az első videóvetítések (Jaques Polieri *Gamme de 7* című darabjában 1964-ben először találkozunk eidophorral vetített projekcióval, majd 1967-ben Stéphane Mallarmé *Könyv* című darabjában szintén több eidophorral vetít több vászonra. Hans-Günther Heymes, a kölni Schauspielhausban rendezett *Hamlet* darabjához Vostel készít videót *Medienkonzept* néven 1978-ban (Merideau, 2003, 37) – itt a videó már teljesen szerves részét képezte a rendezésnek. A színészek videokamerákat helyeztek el húsz ellenőrző képernyővel a színpadi térbe, az előadás végén pedig körülbelül száz tévékészülék zárta a képet. Vostel és Polieri vezetik be a színházban a zártkörű videorendszert, amely majd a 90-es évektől válik fontos tényezővé az előadások hatásmechanizmusában.



6. kép: Jaques Polieri: Stéphane Mallarmé „Könyv” (1967)
perspektivikus szerkezeti látványterv

Számos, a videoművészetekben fontos szerepet játszó alkotó dolgozott színházi előadásokban az előbb említett Vosteltől, Gery Hillen keresztül, aki 1998-ban Meg Stuart táncossal dolgozott együtt, egészen addig, hogy megfordítva a dolgot, Bill Viola *Tristan és Izolda* videójára Peter Sellers színházi rendező készített előadást.

A színházi világ egyik legkiemelkedőbb alkotóegységisége és a 20. század legbefolyásosabb látványtervezője *Josef Svoboda*, aki *Alfred Radok* rendezővel közösen 1958-ban megalakítja a *Laterna Magika Színházat*, amelynek 1973-tól 1992-ig művészeti, majd haláláig igazgatója is volt.

„*Svoboda elve az, hogy a színházi reprezentáció alapja nem a drámai világ, hanem a forgatókönyv (szcenárió), a rendezés és a scenográfia egybeolvadása. Ugyancsak ő alkotta meg a poliszcenikusság fogalmát, ami a szabad és sokoldalú tér-időműködés kifejeződése, amelyben egy és ugyanazt a cselekvést több optikai és eszmei szempontból figyelhetünk meg.*” (Giesekam, 2007, 53). Ez azt jelenti, hogy megszakítjuk a színpadi cselekvés lineáris folytonosságát. Svoboda szerint a látványtervező felelős mindenért, ami vizuális és aurális összetevője az előadásnak, ide tartozik a díszlet, jelmez, kellék, világítás és a hang. Svoboda művészete Frantisek Burianon keresztül kapcsolódik Piscator és Méliès munkásságához, de ő sokkal drámaibb módon használta a mozgóképet, mint Piscator. A szereplők szubjektív tapasztalatának kifejezésére, valamint visszapillantások, álmok megjelenítésére sok nagyközelít használt. Piscatorhoz képest nagyobb az élő színészek és a filmes világ közötti interaktivitás⁶⁸. Szintén Svoboda Radokkal közösen fejlesztette ki a *Polyekrant*, amely egy videófalhoz hasonló audiovizuális forma, és amelyben lehetőség van több film szinkronizálására. A 60-as években Radokkal közösen különböző darabokban használtak ilyen szimultán technikákat (Giesekam, 2007, 53). Svoboda technikai megoldásaiban egy modernista szemléletet képvisel; állandóan kísérletezett, és új felületeket próbált találni, de Baugh szerint az már posztmodern tendencia és szándék, hogy elegyíti a médiumokat, és bevezeti az önreflexív teatralitást (Baugh, 2005, 86). Svoboda legnagyobb hozzájárulása a scenográfia művészetéhez és technikájához, hogy az előadás időn alapuló természetét mutatta fel (Baugh, 2005, 86).

Svobodánál minden mozgásban van, az érzelmek, hangulatok. A jelentés is mozog és változik az előadásban belül, és amennyiben a színpad valódi gépezetté szeretne válni, szintén képesnek kell lennie mozognia. Ez egy nagyon sajátos fajta mozgás, amit Svoboda javasol. A térnek az előadás alatt kell változnia, és így az ő kinetikus scenográfiája a proscénium által zárt dobozt egy arhitectonikus struktúrává alakítja át, amelynek alkalmasnak kell lennie a darab bemutatására. Svoboda ezt a teret *pszichoplasztikus* térnek nevezte, amelynek soha nem szabad statikussá válnia. Svoboda meggyőződése, hogy a színpad technológiája distanciát kell teremtsen a reprezentációhoz, ezért tudatosan használt titokzatos hatásokat. Az átalakulás és a mágia helyévé változtatta a színpadot, és az emberi lény titokzatossága kapcsolódott ehhez (Baugh, 2005, 88).

Egy 1998-ban tartott előadásában a rendező azt nyilatkozta, hogy munkásságát Craig befolyásolta, aki megértette a képzelet szükségességét (Giesekam, 2007, 52). Craig és Appia követője volt, az átváltozást és a dinamikát a tér, az idő, a ritmus és a fény, mint legfontosabb színházi összetevők által teremtette meg. Craig minden munkájában arra törekedett, hogy a színpad látványvilágát funkcionálisan építse bele a többi komponenssel együtt az előadás kontextusába.

Svoboda televíziós technológiát használt, de monitor nélkül, a mozgó és álló képeket nagy méretben eidophorral vetítette ki, ahogyan abban az időben a filmeket

⁶⁸ 1950-ben Alfred Radok rendezővel színre vitt *Tizenegyedik parancsolat* című darab egyik jelenetében a detektív a mozgófilmen üldözi a gengsztereket, majd megjelenik a színész a színpadon élőben, és lelövi a filmen megjelenő gengsztert (Giesekam, 2007, 53).

vetítették vászra. Amikor nem scenografikusan használja a mozgóképet, akkor a film a narratívát viszi előre. Technikai használatban rokonítható Jaques Polieri előbb említett ez irányú munkásságához.

Svoboda munkássága átmenetet képez a színházban való analóg és a digitális videohasználat között. A 90-es évektől a digitális videót és multimédiális megoldásokat kezdi használni, ahol az élő figurák ki- és belépnek a filmbe. A kamera állandóan váltja a nézőpontot. A film jelenléte egy dinamikai funkciót tölt be, néha azzal fenyegetve a játékot, hogy elnyeli azt.⁶⁹



7. kép: *Laterna Magika*, látvány: Josef Svoboda (Prága, 1958–1961)

Amikor a Brechtet, Artaud-t és Grotowskit követő Richard Schechner megszakította együttműködését az általa vezetett Performance Group kísérleti színházzal, a műhely vezetését Elizabeth LeCompte vette át, és nevüket Wooster Groupra változtatták, attól a pillanattól vált fontossá a társulat munkájában a technikai médiumok használata is. Előadásaik kiindulópontjai különböző források voltak: rajzfilmet, musicalt, szappanoperát, pornófilm-jeleneteket, nő színházi elemeket használtak előadásaikban. (Giesekam, 2007, 80)

1981-től konstans módon használták a videovetítést minden előadásban. Különböző televíziós stílusokkal kísérleteztek, hogy *maszkokat* készítsenek a szövegeknek, hogy közelebb hozzák a mához. A kollázs- és montázs-technika, az eklekticizmus és a dekonstrukciós eljárások használata jellemzi minden egyes előadásukat. Ezeket kísérletezve, általános szabályok nélkül dolgozták ki.

A videotechnika használatában a 90-es évekig LeCompte-nál a monitor használata dominált. Azért használt inkább monitort, mert a 80-as–90-es évek kultúrájában a televízió domináns szerepe volt. A monitort mindig új kontextusba

⁶⁹ Svoboda *Verdi La Forza dei Destino* c. operájának színrevitelekor egy komplex médiainstallációt hozott létre a *Laterna Magika* Színházban 1999-ben, amelynek az lett a címe: *Past (The Trap) – Múlt (A Csapda)*, és ez az előadás a reális terek és a virtuális világ közötti interfészt használta ki. Egy üres színpadon egy 50%-ban visszatükröző műanyag vetítő felület volt belógatva, kifesztve és 45 fokban megdőltve. Átlátszó felület, amelyre előlről és hátulról is vetítettek; ez lehetővé tette a színészek és tárgyak megjelenését és eltűnését, amely a számítógépes létezésnek egy reális és nem reális kombinációja (Baugh, 2005, 88).

helyezte, ezzel aláaknázza és kikezdte a televízió helyét és szerepét a korszak társadalmában.

1981-ben a *Route 1 & 9 (The Last Act)* című előadás egy 20 perces nevelő célzatú filmvetítéssel kezdődött⁷⁰, ahol az egyik színész leutánozta egy irodalomtörténész gesztusait, amint magyarázott, a félig-meddig brechti demonstrációt arra használva, hogy bemutassa, milyen technikákat használ a televízió, hogy autoritárius jelentéseket közvetítsen. Az előadás egész időtartamán keresztül van egy televízió a díszlet konstrukciójában, amin végig a bolhás képernyőt látjuk.⁷¹ Felül van 4 felső monitor, amelyek a Wooster Group színészeit mutatják, amint csendben mondják Thornton Wilder⁷² *A mi kis városunk* szövegét. A darabban levő születésnap partin a 4 monitor a játékosok feje fölé ereszkedik, ezáltal a nézők arra kényszerülnek, hogy nyújtogassák a nyakukat, ha szeretnék követni a történést. A videón ugyanazokkal a színészekkel felvett *A mi kis városunk* történetét láthatjuk. Thornton Wilder szövegéből kiindulva mindenféle rendet kikezdő és szabálytalan jelenséget, szexuális fenyegetést, fájgyűlöletet, erőszakos fizikalitást mutatnak be.



8. kép: Wooster Group: *LSD* (1983–1984)

1983–84-ben mutatják be *LSD* című kollázs-típusú előadásukat, amely a 60-as évek LSD-kultúrájáról illetve Timothy Leary⁷³ pszichedelikus költészetéről szól.

⁷⁰ Erre később a romániai magyar színjátszásban is találunk példát – 2003-ban Tompa Gábor a kolozsvári Állami Magyar Színháznál rendezett Samuel Beckett: *Játék*, (Díszlet: Both András) című előadása szintén egy 20 perces videovetítéssel kezdődött.

⁷¹ Erre szintén Tompa Gábor egyik előadásában találunk erdélyi magyar színházi példát. Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, 2005-ben a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban vitte színre Tompa Gábor (díszlet: Both András), ahol az élő zártkörű rendszer első és második felvonás végén pár percig működő közvetítés előtt hosszú ideig ugyanezt az effektust láthattuk.

⁷² Thornton Wilder (1897–1975) amerikai dráma- és regényíró. Legismertebb munkái az 1938-ban Pulitzer-díjat nyert *A mi kis városunk* (*Our Town*) című színdarabja, és a *Szent Lajos király hídjá* (*The Bridge of San Luis Rey*) című regénye. (<http://extraaroma2.blogspot.com/2011/04/thornton-wilder.html>) letöltve: 2011.03.05.

⁷³ Timothy Francis Leary (1920–1996) amerikai író, pszichológus, pszichedelikus drogok kutatásának támogatója és használója, az 1960-as évek hippimozgalmának meghatározó alakja, szoftverprogramozó. Ismertté az LSD gyógyászati és pszichikai használatának támogatásával vált. (<http://tua.hu/wp/?p=13848>) letöltve: 2011.03.05

LeCompte itt két monitort használ. Az egyik egy asztalon foglal helyet a felolvasók között, ugyanis a *játszók* itt egy hosszú asztalnál ülnek, és különböző szövegeket olvasnak fel Timothy Learytól, William Burroughs-tól, Allan Wattstól és másoktól. A másik videó az asztal előtt van, és azon történetek futnak. Miami-ban egy szállodában él egy ember, vagy Leary és egy csavargó színpadi vitát folytatnak. Egy alkalommal az egyik színész nem tudott elmenni az előadásra, és a videoképpel helyettesítették, amely az asztalon levő képernyőn futott, ezzel kikezdve a színészi jelenlét klasszikus fogalmát.

3.2. A digitális videózás és a színház – néhány nemzetközi példa

A videokép használatának szélesebb körben való elterjedése a digitális videózás elterjedésével egy időben és annak okaként vált lehetségessé. A digitalizáció megjelenésével jött el az a korszak, amikor a videó és más technikai médiumok nélkül már elképzelhetetlen egy spektakulum. Mivel a digitalizációval a hang, a kép, a mozgókép egy kódrendszerbe került, és leírhatókká váltak, ugyanazzá az adathalmazá alakíthatók át. A médiumok közötti átjárás oly könnyűvé vált az átfordíthatóságuk és egymásba fordíthatóságuk (konverzálhatóságuk) révén, hogy olyan új utak jelentek meg a multimediális technológiában, amelyeknek a használata a művészetekben még a jövő titka.⁷⁴

A digitális videó használatát néhány olyan, nemzetközileg elismert művész munkáján szeretném érzékeltetni, akik meghatározóak voltak a korszak művészetében. Josef Svobodának, az analóg és digitális technika közötti időszak legfontosabb látványtervezőjének néhány fontos előadását ismertetem majd végezetül a 80-as–90-es évek legfontosabb máig működő, videót használó New York-i színházi társulatának, a Wooster Groupnak az előadásairól lesz szó – ez a társulat szintén átmenetet képez az analóg és a digitális videó használata között. A teljesség igénye nélkül szó lesz olyan alkotókról, mind Peter Sellars, John Jesurun, vagy olyan társulatokról, mint a brit Forkbeard Fantasy, vagy a kanadai Robert Lepage és az Ex Machina, vagy a szintén kanadai Michel Lemieux és Victor Pilon rendezőpáros.

Svoboda már nagyon hamar felismerte a digitalizáció előnyeit, és a 90-es évektől minden munkájában használta is. 1995-ben *Casanova*⁷⁵ életéről készített tánc-színházi előadásában, habár már digitális televíziós technológiát használ, mégis inkább filmes stílusú még a vetítés. De azért ez már egy igazi Svoboda-féle multimédia-show, ahol a tánc, a zene, az ének és a film nagyon szoros és vizuálisan megfoghatatlan kapcsolatban van egymással. Négy darab mozgó projektort használt, a játékteret pedig a projekciós felületekkel teremtette meg. Egy óriási központi vetítévászon fölött további nagy mozgatható vetítévászon lebeg, amely tükör-felületű, és amelyben a vetített képre visszatükröződik a lenti táncosok és színészek tükörképe. A színpad mindkét oldalán gyolcsból készült vásznak vannak elhelyezve, amelyekre a mozgó projektorokból szintén vetítenek. A vetítések formája soha nem a megszokott, sőt, soha nem látjuk a vetített képet teljes egészében, mert egy másik vetített kép bizonyos része takarja azt. Ezt megint a festészetben használatos formázott vászonnal rokoníthatnánk. A vetítéseken Casanova

⁷⁴ A 3D technológiáról és az élő spektakulumok kapcsolatáról még nem nagyon lehet beszélni; hogy lesz-e ilyen, vagy ez is távol marad a spektakulumoktól, mint a holográfia – még nem tudhatjuk.

⁷⁵ Rendező: Juraj Jakubisko, díszlet: Josef Svoboda, zene: Zdeněk Merta.

arcát, fiatalkori szerelmét, a velencei karnevált, táncosokat láthatunk (Giesekam, 2007, 63–64).

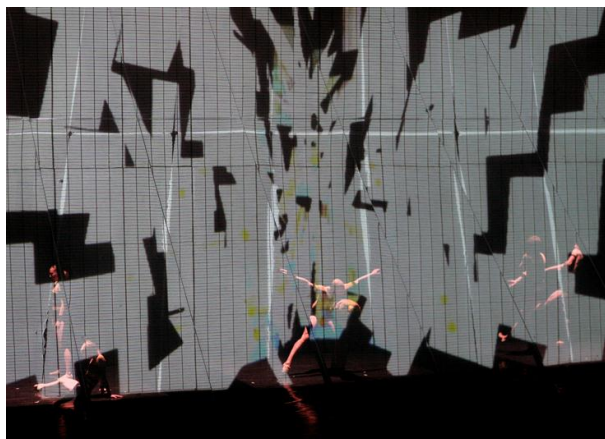


9. kép: *Casanova*. Látvány: Josef Svoboda (1995)

Azonkívül, hogy a videót itt Svoboda scenografikusan használja, amivel díszletet hoz létre, egyben kontextust is teremt. Ezt a réteges, lebegő teret és a vetítéssel elért atmoszférát arra használja, hogy felerősítse a színpadi cselekvést. A színpadi táncosoknak stilizáltabb, balettruha-jellegű jelmezük van, míg a filmbelieknek díszes korabeli ruhájuk. A filmen közelképbe hozza azokat a korabeli szereplőket, akik a történeteket nézik, ezzel megteremti a sok nézőpontot, és egy lebegő intrikus és voyeurista hangulatot teremt. Ezzel a saját poliszcenikus elméletét támasztja alá.

Svoboda utolsó alkotása, a 2002-ben bekövetkezett halála előtt, a 2001-ben készített *Graffiti*⁷⁶, amely egy olyan technikai újítást, egy scenografikus trükköt tartalmaz, amit kimondottan erre az előadásra fejlesztett ki, és amely nagyban elősegíti a videó és a tánc absztrahálását. Egy fiatal filmes, Petr Kout készítette a video-anyagot. Az elképzelés az volt, hogy az eredeti filmképekkel kitölti a színpadot, anélkül, hogy vetítévásznat használjon, ezáltal megsokszorozza a tereket a színpadon. Olyan vetítési rendszert dolgoztak ki, amelyben a kivetített kép egy nem látható vetítőfelületen jelent meg, amely kettészelte a színpadot teljes szélességében. Ez egy visszatükröződő polikarbonát felület, amely felül tükörfóliával van kombinálva, többnyire erre kerül a vetített kép (Giesekam, 2007, 68–69). A játékosok a megdőltött polikarbonát közötti tükröződés miatt ugyanabba a térbe kerülnek, mint a vetített kép. Így kerülnek interakcióba a vetített figurákkal. Néha a játékosok áttűntek lebegésbe, a vetítés inkább virtuális hatásokat teremt, mint anyagiakat. Az előadás egész atmoszférája a városi elidegenedést és annak nyomait próbálta a tánc és a film segítségével bemutatni.

⁷⁶ Rendező: Ondřej Andera, film: Petr Kout, díszlet: Josef Svoboda, koreográfia: Jiří Bubeníček, Václav Kuneš, Petr Zuska.



10. kép: Graffiti, Látvány: Josef Svoboda (2001)

A tánc és a vetítés interakciója nemcsak a Svobodáék előadásában vált fontos elemmé, a táncművészet a színházművészetnél is korábban és természetesebben, szükségét érezte az elektronikai technológiák használatának. Amerikában Yvonne Rainertől a Wooster Groupig, Európában Pina Bauschtól José Montalvoig számos koreográfus beiktatja a videót a munkájába.

A Wooster Group 1987-ben létrehozott *Szent Antal megkísértése Frank Dell szerint* (Frank Dell's The Temptation of Saint Antony)⁷⁷ című előadása fontos újításokat tartalmaz. Itt találkozunk a Wooster Groupnál először digitális komplex videohasználattal és annak integrálásával. Ennél a darabnál találkozunk egy olyan megoldással, ahol a főszereplő Frank Dellt játszó színész az egyik monitoron egy meztelen nővel jelenik meg. A hangtalan filmen levő mindkét szereplőt az élő színész mikrofonnal szinkronizálja. Sötét napszemüveget, szandált és fürdőköpenyt viselve, a *Szent Antal megkísértése Frank Dell szerint* főszereplője reflektorfényben áll, és motyog valamit a mikrofonba. Egy láthatatlan hangtechnikushoz intézve utasításait, a feje fölött sorban elhelyezett képernyőkön rögeszmésen újra- és újrjátssza egy kábeltévés meztelen talk-show jeleneteit, melynek a hangjait – valóságos videoakrobataként – mind ő szolgáltatja.⁷⁸ Több történet konglomerátuma az előadás (Giesekam, 2007, 90–91).

Az 1991-ben Csehov *Három nővére* után létrehozott, majd 2003-ban felújított *Brace Up! (Szedd össze magad!)* című előadás terében több tévékészüléket helyeztek el, amelyekben mindig valamelyik szereplő közelképét látjuk a térben, mivel az egész játéktér tele van monitorokkal, kamerákkal és mikrofonokkal, amelyek előtt az élő színész szereplők beszélnek. A kamerák közelképben veszik az arcukat – például, Natasa a színpad mélyén tartózkodik, de az arca közelképben látható a játéktér elején. Az egész látványnak tévéstúdió-hangulata van, az előadást pedig a Wooster Groupra jellemző stílusváltások jellemzik (i. m. 95–96).

⁷⁷ Mint később kiderül, a „Frank Dell” nevet a néhai stand-up komikus, Lenny Bruce használta időnként. *Szent Antal megkísértése* pedig Gustave Flaubert 1874-ben írt drámai költeménye a III. századi szentről, aki életének nagy részét a sivatagban böjtölve élte le.

⁷⁸ <http://www.ejaysims.com/urls/wooster/twg/projects/braceup/index.html> / letöltve: 2011.09.27.

Az előadás egy videointerjúval indul, majd bemutatják az összes szereplőt, a videoszínészekkel együtt. A darabot többször játszották, és ha valamelyik színész valamilyen oknál fogva nem tudott jelen lenni, ugyanazt a módszert alkalmazták, mint az LSD-előadásban: bekapcsoltak egy tévékészüléket, és a színész előre felvett videofilmen vett részt az előadáson. Ez a módszer arra kényszerítette a többi színészt, hogy mindig másként reagálja le ezeket a jeleneteket (i. m. 96).



11. kép Wooster Group: *Brace Up* (1991)

A 90-es évek végétől a Wooster Group is egyre többször használ nagyméretű vetítést is a monitorok mellett és helyett. A 2007-ben létrehozott Hamlet egy aprólékosan kidolgozott újraalkotása az 1964-ben John Gielgud által és Richard Burton főszereplésével Broadway-en rendezett *Hamlet*nek. Elizabeth LeCompte szétszedi az 1964-es Hamletet azért, hogy a médiatechnológiával permanens dialógusban rakja majd össze. A térben egy hatalmas vásznon látjuk a több, mint 40 éve lefilmezett előadást, a Wooster Group színészei pedig mind mozgásukkal, gesztusaikkal, mind hangjukkal utánozni, másolni próbálják a régi Hamlet-előadás mozgás-, gesztus- és hangvilágát. A díszlet és jelmez is a régi előadásra replikázik. A néző egyfolytában ki van téve annak, hogy oda-vissza kövesse hol a projekciót, hol az élő játékot, néha pedig a két szélső vagy a középső plazmamonitor vonja el a figyelmét a játékról, ahol kimerevített vagy pixeles képeket látunk az előadásból. Ettől nagyon mediális high tech-hatást kelt az előadás. A gesztusról gesztusra való lemásolás egy eddig nem tapasztalt színházi nyelvet hoz létre. Az előadás több ritmussal rendelkezik, a Shakespeare-történet ritmusa egyfolytában felel az élő színész és az általa másolt filmbeli ritmussal. A lemásolás csakis felületen marad, de a mélyben igazából egy olyan kommentárral találkozunk, ahol a filmi virtuális és színházi reális *jelenlét* ütközik meg egymással. Nem más ez, mint a kortárs néző magára találásának egy formája ebben a mediatizált és az új technológiákkal terhes világban.⁷⁹

Piscator és Svoboda azért használták a filmet, hogy kitágítsák a szöveg által bemutatott világot. Ők a szövegből indultak ki. LeCompte egyenesen a videóra viszi a

⁷⁹ Cristina Modreanu: Hamlet/Wooster Group: Un pas în viitorul teatrului – <http://www.artactmagazine.ro/hamlet-wooster-group-un-pas-in-viitorul-teatrului.html/> letöltve: 2011.05.27.

darabnak a világát, a színpadon viszont olyan világot épít fel, amelynek látszólag semmi köze a darabhoz, sőt ellentétesen látszik működni. A színpadi világ lesz az ellentéte a videovilágnak és nem fordítva, mint Piscatornál vagy Svobodánál (Giesekam, 2007, 88). LeCompte mindig visszatér a *Talking Heads (Beszélő fejek)* tévé-videós megoldásához, és a Wooster Groupnál a videorész terjedelme is jóval meghaladja a Piscator vagy akár a Svoboda darabjaiban használt videorészek terjedelmét. Totális művészeti aktussal találkozunk, ahol a színész teste, gesztusai, a szöveg, a történet, a hang, a látvány, a film, a videó egyenlő fajsúllyal vannak jelen az előadásban. Ezek egy bonyolult bűvópatak-rendszerű hálózatot alkotnak, amelyben hol az egyik, hol a másik rész lép kapcsolatba más részekkel, elnyomva bizonyos ideig az előadás más alkotórészeit, de felerősítve annak egészét. „A Wooster Group előadásai egymás mellé helyezett alkotóelemek összetételeiként épülnek fel: modern és klasszikus szövegek radikális színpadravíteléből, talált anyagokból, filmekből és videókból, táncból és mozgásból, sokszavas hangszerezésből és a színházi díszlet architektonikus felfogásából.”⁸⁰



12. kép: Wooster Group: *Hamlet* (2007)

A 90-es évek végétől napjainkig számos színházi rendező, társulat különféle előadásaiban találkozhatunk a videotechnikával. A videó hol követi az előadás dramaturgiáját, hol vele párhuzamosan halad, néha pedig teljesen szembemegy vele. A televízió nagyságú képernyőket felváltotta a nagyméretű LCD vagy plazmamonitor. Sokféle mozgókép jelenik meg a mozi kezdeteinek néma filmjeitől más ready made filmekben, reklám- és dokumentumfilmekben keresztül az animációig vagy az interneten talált mozgóképekig.

Peter Sellars például tévé által felvett képeket terjeszt a Los Angeles-i színesbőrűek felkeléséről az 1994-ben rendezett *A velencei kalmár* c. előadásában. A brit Forkbeard Fantasy nagyon sok előadásának mozgóképei analóg és számítógépes animációk. Ők is előszeretettel használnak replikaként némafilmeket Mélièstől, korai analóg animációt Winsor McCay-tól.⁸¹ A korábban említett Elizabeth LeCompte John Gielgud 1964-es Hamletjét használja fel. A filmverzióban dramaturgiailag valóban

⁸⁰ <http://www.ejaysims.com/urls/wooster/twg/history.html/> letöltve: 2011.05.27.

⁸¹ http://forkbeardfantasy.co.uk/new_ffs_use_of_film8.html/ letöltve: 2011.05.27.

adekvát pontokon még Laurence Olivier, Kenneth Branagh és Almereyda *Hamlet*-filmjeiből is láthatók odavágó snittek. A New York-i Builders Association⁸² 1997-es *Jump Cut (Faust)* produkciója Murnau 1926-ban készült Faust-film jeleneteit elegyíti a Faust-mítosz John Jesurun New York-i rendező, író és multimédiaművésztől származó kortárs olvasatával. Ezekből is láthatjuk, hogy a médiatechnológiát használó kortárs színház előszeretettel nyúl a mozgókép kezdeti alkotásaihoz.

A nagy teljesítményű videoprojektorok megjelenésével a nagyméretű felületekre való vetítés a 90-es évek második felétől egyre fontosabb szerepet játszik olyan művészek és társulatok előadásaiban mind a fent említett Wooster Group, John Jesurun, vagy a kanadai Robert Lepage és az Ex Machina, vagy a szintén kanadai Michel Lemieux és Victor Pilon.

Michel Lemieux és Victor Pilon⁸³ kanadai szerzőpáros 1983-ban 4D Art néven alakította meg társulatát, amellyel a multimédiális látvány misztériumát hihetetlen tökélyre fejlesztette ki. A színház, film, tánc, költészet, a vizuális művészetek, a zene és a hang, a vetített kép és az élő test tökéletes szimbiózisban vannak jelen az előadásaikban. A néző számára láthatatlan átlátszó és tükröfelület-rétegeket használnak vetítő felületként, az élő színészek pedig e rétegek között mozognak. Így a nézőnek az érzése az, mintha a két világ, az élő és a vetített teljesen egy volna. Ez nagyon emlékeztet a már említett Svoboda által kifejlesztett technikára. A 2005-ben a montreali *Théâtre du Nouveau Monde* színháznál rendezett Shakespeare *Vihar (Le Tempête)* című előadásban a 4 élő színész és a vetített képben megjelenő hat másik virtuális szereplő között a legtöbbször arány- és méretbeli különbség áll fenn, amely még jobban felerősíti az élő színészek fizikalitását és színpadi jelenlétét. Az előadás atmoszférája erőteljesen a virtuális testek mágikus hatására támaszkodik.

A direkt kamerahasználattal, zártláncú videórendszerek beépítésével a 21. század színházművészetében a testi fizikalitás mellett a vizuális jelentés a színházi kommunikáció elsődleges módja.

2005-ben ugyancsak John Jesurun a Kyoto Performing Arts Centerben bemutatott *Philoktetes*⁸⁴ c. darabjában a látvány a következő: nincsenek kulisszák, egy tükröfelületű pódium meg egy, a színészek feje fölött lógó hatalmas vetítőfelület uralja a teret. A vászonra vetített képek az emelvényen tükröződnek vissza. Egy kamera is található a térben. Néha a gomolygó, lebegő, megfoghatatlan füstszerű vetítésen megjelenik valamelyik színész kinagyított arca, a nézővel szemben, miközben a hús-vér színész a nézőknek hátat fordítva vesz részt a párbeszédben. A játszó személyek *technikai sokszorosítása* (Lehmann, 2009, 134) bizarr és megfoghatatlan tér-idő-problémákat vet fel. Ezek a kinagyított arcok (*nagyközei plán*) néha kommunikálnak a többi szereplővel, néha pedig saját jelenlevő élő valóságukkal. „... az arcnagyközei a néző számára mindenképpen az azonosulás lehetőségét kínálja fel...” (Margitházi, 2008, 107) A dialógusok filmes hatásról tanúskodnak. A mediális és a személyes jelenlét egyszerre való megjelenése a színházi életszerűséggel kapcsolatos ideológiát bontja meg (Lehmann, 2009, 134).

A kritika „*Kinematografikus színháznak*” nevezi Jesurun színházát. Lehmann szerint Jesurun számára „... a színház annyit jelent: filmet csinálni anélkül, hogy valóban leforgatnánk” (uo.).

⁸² <http://www.thebuildersassociation.org/index.html> / letöltve: 2011.06.03.

⁸³ <http://www.4dart.com/> / letöltve: 2011.06.03.

⁸⁴ Szövegét Szophoklész után szintén John Jesurun írta.

4. A színház médiuma és a videohasználat módozatai.

A tér, idő, mozgás és test

A színház, amióta létezik, mindig is intermediális terület volt. A Wagner által bevezetett Gesamtkunstwerk is ezt a tendenciát mutatta. Ebbe a folyamatba sorolhatnánk a Bauhaus Gropius, Moholy Nagy és Molnár Farkas nevével fémjelzett totális színházat is. Az intermedialitás ennél több. Abraham Moles az intermédia művészetet 1981-ben írt rövid tanulmányában az érzékelés két vagy több csatornája közötti komplementaritásként és azok tudatos használataként értelmezi (Moles, 1994, 73).

A technikai képeket használó posztdramatikus színházi előadások is inkább az *ellenpontozást* használják és a *kiegészíthetőségre* (Moles, uo.) építenek inkább, mintsem a wagneri vagy a Bauhaus-féle totális művészet tökéletes kapcsolódását, odaillőségét tartanák szem előtt. A technikai képeken megjelenő testek, gesztusok, hangok, a tér és az idő kiegészíti, akár ellentmondva is az élő testet, gesztust, hangot, a reális teret és az időt. A két világ a reális és a virtuális nemcsak kiegészítheti, de felerősítheti egymást. Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája* című könyv *Életteliség* c. fejezetében Frank Castorf *A félkegyelmű*⁸⁵ nagyon sok mediális technológiát használó előadása kapcsán kifejti, hogy igaz, hogy a játékosok és nézők együttes jelenléte és az oda-vissza hatás (*feedback-szalag*) fontos a színház más műfajoktól való megkülönböztetése, elhatárolása szempontjából (Fischer-Lichte, 2009, 92), de ez az előadás bebizonyította, hogy a technikai képek (*reprodukciós technológiák*) használata, a játékosok és nézők együttes jelenlétének rövidebb-hosszabb időre való felfüggesztése felerősítheti a néző életteliség utáni vágyát, és megjelenésük örömet okozhat számukra. Fischer-Lichte szerint a mediális technológiák ilyen nagymértékben való alkalmazása, használata nem kérdőjelezte meg, hanem felerősítette az előadás „élő” voltát (Fischer-Lichte, 2009, 98–100).

Abraham Moles az intermedialitás jelenségében a „*totális művészet*” csapdájának veszélyét is látta, ahol az üzenet gazdagítása, sokfélesége érdekében a sokféle észlelési irányba való kiterjesztés zavart eredményezhet (Moles, uo.). És ez alól a ma már egyre gyakoribb multimediális színházi előadások sem kivételek.

Az általam megvizsgált előadások valamilyen formában használják a videoképet. Ezeket az előadásokat a scenográfia, a vizuális dramaturgia oldaláról fogom megközelíteni, körbejárni azokat a tényezőket, amelyek arra készítetnek egyes színházi rendezőket, hogy mediális technikákat használjanak. Arra próbálok választ keresni, hogy miként használják a videoképet, ami az „idő” és „tér” szempontjából idegen az „itt és most” jellegű színházi struktúráktól.

A drámai szöveg és a színházi diskurzus vagy diskurzusok közötti szakadék a 20. század közepétől már egyre nyilvánvalóbb volt, a dráma válsága egyenes út volt az új teatralitás felé. Az új teatralitás egyik fontos eleme pedig a színházi nyelv vizuális részének a felerősödése és a többi elemmel (hang, ritmus stb.) való egyenrangúvá válása. A történeti avantgárd – főleg az expresszionizmus és a szürrealizmus (Craig, Appia, Brecht, Witkiewicz, Artaud, Mejerhold, Gertrude Stein) már a 20. század első felében előkészítették ezt.

⁸⁵ Dosztojevszkij: *A félkegyelmű* – Volksbühne, Berlin, 2002 (rendező: Frank Castorf, látványtervező: Bert Neumann).

Ugyanerre az időre tehető a látványosságok a felerősödése a nyugati társadalmakban. Az új technikai médiumok egyre fontosabb szerepet játszanak a felgyorsult társadalomban. A hangosfilm megjelenése és a televíziózás kezdetei is erre az időszakra tehetőek. Megváltozik az ember létezmódja, az élet ritmusa. A történelmi korszakokon belül, ha megváltozik az ember létezmódja, akkor az észlelésmódja is megváltozik (Benjamin)⁸⁶. Ungvári Zrínyi Ildikó szerint az ember érzékelési formái alkalmazkodnak az új kulturális közegekhez (Ungvári, 2006, 43).

A második világháború után a neoavantgárd művészet főleg a happening, enviroment, ansamblage, az akcióművészet, majd a performansz és az installáció és később az intermediális és mediális művészet hatásai a színházra tagadhatatlanok. A drámaírás is olyan irányba mozdult el, amely ezt a kibontakozást segítette. Itt említhetünk meg a háború utáni időből olyan drámaírókat, mint Beckett, Ionesco, Sartre, Camus vagy később Peter Weiss. Ekkor tűnnek fel olyan fontos színházújítók, mint Peter Brook, Jerzy Grotowski, majd később Peter Zadek, Peter Stein, és Robert Wilson. Az akcióművészetben a már említett Cage, Allan Kaprow, Merce Cunningham Amerikában, valamint a Fluxus-mozgalom, Yves Klein Európában fontos szerepet játszanak a performativitás megújításában. Ez az időszak az 50-es évek végétől, a 60-as–70-es évek szexuális forradalmától a 68-as párizsi diáklázadásokig tart. Lehmann szerint ez az a közeg, amelyben az előadás önállósodásával felerősödik a vizualitás, valamint a posztdramatikus elemek, és ugyanebben a korszakban jelennek meg az első modern mediális képek a színházi terekben. (Lehmann, 2009, 17) A videotechnika művészek általi használatának kezdete a 60-as évekre tehető. A színházművészetben, mint már szó volt róla, Jaques Polieri eidophor-projekciói és Svoboda és Vostel videohasználata jelentik az újítást.

A tér, az idő és a mozgás elválaszthatatlan elemei mind a technikai mozgóképeknek, mind a színháznak; ezeket az elemeket igazából nem tudjuk különválasztani. A továbbiakban azonban mégis megpróbálom külön vizsgálni őket, figyelembe véve kölcsönhatásukat. Patrice Pavis az *Előadáselemzés* című könyv harmadik fejezetében a tér, idő és cselekmény kapcsán a következőket írja: „*Csak remélhetjük, hogy a tér, a cselekmény és az idő az előadás megfoghatóbb elemei, bár a nehézség továbbra sem szétválasztott leírásukban, hanem kölcsönhatásuk megfigyelésében rejlik. Egyik sem létezik a másik kettő nélkül, hiszen a dramaturgiai tér-idő, a tér-idő-cselekmény hármasa egy testet alkot, amely szinte mágnesként vonzza a reprezentáció maradványát.*” (Pavis, 1996, 133)

Az akcióművészetben, a performanszban, a média- és installációművészetben bevált tér-idő struktúrák különféle elemeinek alá-, mellé- és fölérendelési viszonyai idővel áthelyeződtek a színházi előadásokba. A technikai képek használatával a testi jelenlét, a közellét és távollét viszonya, az előadás képszerűsége és térbelisége is megváltozott. A posztdramatikus színház (és nem csak az, amelyik mediális technikákat is használ) az idővel és a térrel is teljesen másként bánik, mint a dramatikus vagy az epikus színház.

E tanulmány szempontjából azért fontosak ezek a viszonyok, mert a mozgókép bekerülése a színházi térbe teljesen megváltoztatja e két lényeges tényezőnek nemcsak az egymáshoz, hanem a színházi előadás többi tényezőjéhez való viszonyát is. Mielőtt a videohasználat szempontjából megvizsgálánk azokat a romániai magyar színházi

⁸⁶ http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html/ letöltve: 2010.07.15.

előadásokat, amelyek valamilyen formában videoképeket használtak, meg kell vizsgálnunk a színpadi „idő” és a mozgókép ideje, a színpadi tér és a mediális tér közötti különbségeket és egymáshoz való viszonyaikat.

4.1. A színházi tér és a mozgókép-tér

Mi lehet az, ami közös, és mi az, ami különbözik a két térhasználat között? A színházi tér legtöbbször szemmel láthatóan behatárolt vizuális és auditív tér, amely dimenziók bonyolult kölcsönhatásban vannak egymással (Ungvári, 2006, 35), a happening vagy performansz tere többnyire az egyszeri játék által különül el a környezetétől illetve a nézőktől. Ezt a teret Ungvári Zrínyi Ildikó *informális térnek* nevezi (uo. 101). A színházi tér esetében, amelyet Ungvári Zrínyi Ildikó építészeti elemek által elhatárolt *formális térnek* nevez (uo. 102), a színházépülettől a színpadig több rétegben helyezkednek el a tér-szegmentumok.



12. kép: Shakespeare: *A velencei kalmár*
(rendező: Bocsárdi László, díszlet: Bartha József, 2010)

Ha a játék bizonyos nem-konvencionális előadásokban történik, ezek között a rétegek között néha teljesen felcserélődnek a funkciók (pl. olyan esetekben, mint a nézők sétáltatása a színházépület különböző tereiben, vagy ha a nézők a színpadon, a játéktér a székek között alakul ki, vagy az egész játék a színház valamelyik részén, festőműhelyben, folyosón történik). Ezt a jelenséget romániai színpadokon Andrei Șerban 1991-es *Trilógiájától*⁸⁷ szintén Șerban *Ványa bácsi*jáig⁸⁸ számos előadásban fellelhetjük. Purcărete híres *Übü Király Macbeth-jelenetekkel*⁸⁹ című előadásában bizonyos jeleneteket a Macbethből játszanak a szünetben, a színház előcsarnokában, ugyanazokkal a színészekkel, ugyanazokban a jelmezekben játsszák el, akik az *Übü*

⁸⁷ *Antik Trilógia* – Nemzeti Színház, Bukarest, 1991 (Rendező: Andrei Șerban).

⁸⁸ Csehov: *Ványa bácsi*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2009 (rendező: Andrei Șerban, látványtervező: Carmencita Brojboiu).

⁸⁹ *Übü király Macbeth-jelenetekkel* – Nemzeti Színház, Craiova, 1990 (rendező, látvány- és jelmeztervező: Silviu Purcărete).

királyt is a színpadon. Kövesdy István nevezetes *Nimwégai Mária*⁹⁰ előadása a marosvásárhelyi színház festőműhelyében zajlott. Bocsárdi László, Purcărete, Șerban rendezéseiben nagyon sokszor a színészek belakják a nézőteret is; Bocsárdi sepsiszentgyörgyi *A velencei kalmár*⁹¹ c. előadásán a nézők a színpad térében ülnek, míg a színészek a nézőtéren a hidakon, a zsebekben játszanak, teljesen felforgatva a hagyományos színházi térről alkotott nézetünket, egy formális és informális tér közötti átmeneti teret valósítva meg.

Patrice Pavis a színpadtér egy tágabb meghatározását hívja *látványtér*nek vagy a *szcenográfia terének* – ez az a tér, ahol a színészek és a közönség közötti kapcsolatból létrejön az előadás (Pavis, 2006, 442). A látványtér többnyire a formális tér része, de a fent említett példákban az átmeneti tér részeként definiálható.

Patrice Pavis, akár csak Anne Ubersfeld megkülönböztetik a szcenikus téren kívül még a *dráma absztrakt* terét, amelyik a látható téren kívül még a színházi szöveg által felidézett tereket is magában foglalja, amelyeket a *mimetikus tér* szuggerál a nézőközönség számára, és a scenográfiai tér meghosszabbításaként képzelhetjük el (Pavis, i. m. és Ubersfeld, 1999, 79). A továbbiakban *drámai tér*nek fogom nevezni a dráma tényei által meghatározott és drámai világban (tovább)értelmezhető cselekmények és tényállások által meghatározott teret. A mozgóképeket használó színházi előadások nagyon sokszor élnek azzal a lehetőséggel, hogy a drámai tér különböző jeleneteit a videó terébe helyezik át. és ezzel még jobban kitágítják az előadás tér-rendszerét. Ha a mozgókép színházban való használatának Piscator-féle rendszerezését használjuk, akkor *drámainak* tekinthetjük azt, amikor a film maga viszi tovább a cselekményt és helyettesíti az élő jeleneteket. Habár ez a mozgókép terébe áthelyezett esemény már nem konkrét és nem behatárolt, mint ahogy a fantázia sem az.

Pavis Patrice még megkülönböztet egy másik teret is, amit szintén kapcsolatba hozhatunk a videót használó színház videó terével. Ez a „Belső tér”, ez lehet a szerző vagy akár a darabban az egyik szereplő elképzelésének, álmának vagy látomásának a tere. Ez azért fontos e tanulmány szempontjából, mert nagyon sok előadásban ezt mozgóképpel oldják meg. A *mimetikus tér* mindig az élet részletének tünteti fel magát, míg a *szcenikus tér (látványtér)* mindig a világtól különbözőként felvállalva színház voltát és a közönséggel való kapcsolatot. A *mimetikus tér* ezzel szemben látszólag nem vesz tudomást a közönségről (Ungvári, 2006, 107).

Hans-Thies Lehmann a dramatik és a posztdramatik színházi teret különbözteti meg. A dramatik színházi tér csökkentése vagy tágítása a tér megváltozását, sőt a drámai színház *tükrözés-szerkezetének* szétesését vonja maga után (Lehmann, 2009, 180).

Akár a színpadon, akár színpadon kívül történik az előadás (vagy a happening esetében az esemény), a néző mindig látja a térnek a konkrét határait. Ehhez képest a mozgókép tere teljesen beláthatatlan. Hauser Arnold szerint, aki a filmről ír, de minden mozgóképre érvényes kijelentéseket tesz, a színpadon idő- és térbeli, és soha nem idő-térbeli folyamatok játszódnak le. A film idő és tér határait cseppfolyósoknak nevezi és egymásba fonódásukat úgy jellemzi, hogy „a térnek mintegy időszerű, az időnek bizonyos mértékig térszerű jellege van”. (Hauser, 1980, 387) Ezt úgy tudja elérni, hogy

⁹⁰ *Nimwégai Mária* – Színházművészeti Egyetem, Marosvásárhely, 1993 (rendező, látvány- és jelmeztervező: Kövesdy István).

⁹¹ Shakespeare: *A velencei kalmár* – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2010 (rendező: Bocsárdi László, díszlet: Bartha József, jelmez: Dobre Kóthay Judit).

az egymástól térben távol eső dolgok időben egymás mellé kerülnek, ez adja meg a film „kétdimenziósságát” (uo.). A színházban legtöbbször statikus, mozdulatlan térstruktúrákkal találkozunk (kivételt képeznek a mechanikailag mozgatható színpadi változások által előidézett struktúrák, és a mozgóképet használó színházi produkciók tér- és időstruktúrái). A hagyományos és nem a posztdramatikus színházi tér legtöbbször cél és irány nélküli, részleteiben időtlen. A tér a mozgókép esetében (és vele együtt, sőt még bonyolultabban a mozgóképet használó előadásokban) „... elveszti statikáját, nyugalmas passzivitását, és dinamikus jelleget nyer. Úgyszólván a szemünk előtt jön létre. Folyékony, határtalan, befejezetlen, olyan elem, amelynek története van, egyszeri pillanatai, szakaszai, és stádiumai” (uo.). A nézők könnyen átsiklanak a film segítségével az egyik térből a másikba, az egyik időből a másikba az illúzió segítségével. A drámai színházban ezt a történettel, szöveggel érik el. A virtuális, mediális teret a néző a legtöbbször a valós tér folytatásának éli meg. Ha egy olyan előadásban, amelyik scenografikusan használja a mozgóképet, egy más térben zajló jelenetet látunk, azt képesek vagyunk az általunk látott tér folytatásának képzelni. Ez elég gyakran használt trükk, amikor a felvett, előre lejátszott jeleneteket összekeverjük az élő, a színpadi térben látható jelenetekkel.

A teret sokféleképpen lehet konstruálni, tagolni vagy szegmentálni. A színházban a díszletelemek, a színészek mozgása vagy a hang is sokszor térkonstruáló elem, de általában ezek egyenértékű elemek. A scenográfia terét, amely mindig jelen idejű, a színész mozgása, gesztusa, hangja alakítja, ő szabadítja fel a benne rejlő energiákat. Pavis ezzel szembeállítja a *dráma terét*, amely csak a néző képzeletében, vagy néha az általunk vizsgált mediális mozgóképeken válik láthatóvá.

A színpadi tér szervezése, szegmentálása, zónákra való tagolása, osztása segít abban, hogy megértsük a színpadi energiák mozgását. A színházban mindig a mozdulatok hozzák létre a teret, a mozgás beszél a helyet, átírja, sávokat és tér-részeket hoz létre benne (Ungvári, 2006, 104).

Ehhez képest a mozgókép tere tagolt és nem egyenértékű, egyes részek jobban, mások kevésbé vannak kidomborítva. A nagytotál használata pl. mindig függ az összképtől, amelynek szerves része. A montázssal alakítható a mozgókép tere és ideje, sűrítendő, tömöríthető a cselekmény. A mozgókép terét a kamera mozgása határozza meg, azt, hogy mi kerüljön a látómezőbe, a kamerát kezelő dönti el. Akár azt is mondhatnánk, hogy a színházi látványtervező szerepét veszi át a kamerát kezelő személy.

A színházi tér a néző számára látványtér, és ennek vízszintes, függőleges és mélységi tagolása kiemelt helyeket hoz létre a színpadon, fontos „a közel és a távol viszonylata” (Ungvári, 2006, 106). Fontos számunkra ebben az esetben, hogy a scenográfiai tér melyik pontján és milyen méretben helyezkedik el az a hordozó (tv, monitor vagy vetítőfelület), amely a mediális képet közvetíti. Nem elhanyagolható persze az sem, hogy milyen funkciót hordoz (pl. a televízióképernyő, mint a Tompa *Godot*-jában, felfüggesztett monitor Bocsárdi *Yvonne Burgundi hercegnőjében*, vagy felvállalt vetítővászon, szintén Bocsárdi 2011-es *Bánk bán*-előadásában).

Ezzel szemben a videokép tere mindig kiemel valamit, közelít vagy távolít, egymás mellé helyez olyan tereket, térszegmentumokat, térrészleteket, amelyeket amúgy nem vennénk figyelembe. A mozgókép azáltal, hogy nagytotál-készleteit használja, hogy kiemeli a számunkra szokványos kellékek rejtett részleteit, az objektív zseniális irányításával banális milliőkben kutakodik, egyrészt nagyobb bepillantást enged a létezésünket kormányzó kényszerűségek világába, másrészt óriási, eddig nem is sejtett

játékteret biztosít számunkra. A nagytotál kitágítja a teret, a lassítás pedig az időt (Benjamin).⁹²

A mozgóképekben a tér és az idő funkciója felcserélhetővé válik, a teret néha a ritmus és a tempó határozza meg, az időt pedig a tér részeinek mozgása jellemzi: „... úgy lépünk át egy időfázisból a másikba, mint egyik szobából a másikba, elválasztjuk egymástól a történet egyes állomásait, és lényegében a térbeli rendezési elvek szerint csoportosítjuk őket. Röviden: az idő itt egyrészt elveszti folyamatosságát, másrészt visszafordíthatatlan irányát.” (Hauser, 1980, 388)

Rengeteg lehetőség adódik az idő és tér filmbeli, és a mediális technikát használó színház idő- és térbeli tagolására. A színházi előadás tere és ideje együtt a benne szereplő mozgókép terével és idejével együtt alkotják az előadás végleges terét és idejét. Az „itt és most” jellegű színházi jelentés teljesen megváltozik már csak egy direktben vetített videofilmről is (Tomba a *Godot*-ban és Bocsárdi a *Titus Andronicus*-ban használta ezt a fajta struktúrát, azzal a különbséggel, hogy Bocsárdinál a kép kivetítéssel került az előadás struktúrájába, míg a Tomba előadásában egy monitorról láthattuk azt). De ha olyan effektusokat használunk, mint a megállítás, visszapörgetés, ismétlés, jövőbe mutató képek, egymástól távol eső dolgok egymás után való vetítése, az teljesen felrúgja a színházi idő- és térkoncepciókat.

4.2. A színházi „idő” és a mozgókép ideje

Egy idézettel kezdem ezt a fejezetet, amelyet akár e fejezet mottója is lehetne. Az idézettel Peternák Miklós „Új képfajtákról” szóló könyvének *Idő és fény* című fejezetében találkoztam először (Peternák, 1993, 39), és Patrice Pavis *Színházi szótára* *Idő* címszó alatt ugyanazt az idézetet említi (Pavis, 2006, 182). Az idézet Szent Ágostontól származik és így szól: „Tehát mi az idő? Ha senki nem kérdezi tőlem, akkor tudom. Ha azonban kérdezőnek kell megmagyaráznom, akkor nem tudom.”⁹³

Pavis Patrice szerint a színházi terekben az időnek legalább két megjelenési formáját különböztethetjük meg. A reális időt, Pavis „színházi idő”-nek (Pavis, 2006, 182) nevezi, a másodikat pedig „színhádon túli idő”-nek. Hans-Thies Lehmann szerint az illúzióteremtő színházban a néző hétköznapi idejéből átlép a színház „álomidejébe” (Lehmann, 2009, 186). A posztdramatikus színház esetében azonban ez a különbségtétel megszűnik, és helyette *megosztott idő*ről beszélhetünk, amely a néző és a színész-performer ideje. Ebben a megosztott időben *idő-torzító technikák* léteznek, pl. lassítás, megállítás, torzítás. Ehhez hasonlóan a fent leírt helyzetben a digitális technológia használata komplex és bonyolult időstruktúrákat teremt. A 60-as évektől, Cage, Kaprow, majd Wilson, Fabre és mások előadásaiban, happeningjeiben használt idő megosztott idő, amelyben *posztdramatikus idősíkok* (Lehmann) jönnek létre. Ezeket az idősíkokat az idő-torzító technikák hozzák létre, ilyen a videó is. A videó egyébként olyan virtuális idősíkot is tud teremteni, amit Pavis „színhádon túli idő”-nek nevez, ez a dráma ideje, a cselekményben bemutatott fikció ideje. A happeningekben, performanszokban általában ez az idősíki hiányzik.

⁹² http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html / letöltve: 2010.07.15.

⁹³ Vallomások, XI. könyv 17. (ill. XIV. fejezet: A három különféle idő) az 1982-es magyar kiadásban (Gondolat, Budapest) a 358. lap

A *színházi idő* fogalma is megváltozott az 50–60-as években elinduló eseményeknek köszönhetően. A dramatikus színház, amely Arisztotelész hagyományaira épített, egy másfajta *időt* írt elő. Főleg a 60-as évektől a happening, environment, assamblage megjelenésétől, Cage, Kaprow, majd Wilson, Fabre és mások előadásainál, happeningjeinél használt és Lehmann által posztdramatikus idősíkoknak nevezett idő az, amelyet a mai színházi előadások is használnak.

A kétfajta idősíki, a *megélt idő* és a *megformált idősíki* együttes vizsgálata fontos. Pavis 3 lehetséges változatot jelöl meg. A első az, amikor a dráma ideje nagyobb, mint a színpadi idő (hosszú az időtartam, ez jellemző például Shakespeare számos művére). A második az, amikor a dráma ideje egyenlő a színpadi idővel (a mi esetünkben akkor lenne ez, ha a monitoron egy kamerával megfigyelt és normális időben működő órát látnánk; a legtöbb performansz ezzel az időstruktúrával dolgozik, ideje önmagában áll, nem rajta kívül álló idősíkiot reprodukált). A harmadik, amikor a dráma ideje kisebb, mint a színpadi idő. „*A színpadi idő kitágult és egy nála sokkal rövidebb időt rekonstruál*” (Pavis, 2006, 183). Ezt az időstruktúrálást használja több előadásában Bob Wilson, aki, Lehmann szerint megteremtette a „*lassúság színházát*”, majd később a Wooster Group és Jan Fabre is használta. Lehmann szerint „... *az időtartamok tudatos tervezése az időtorzítás első jelentős faktora*” (Lehmann, 2009, 187). Minden színházi produkció és performansz a két idő kapcsolatában határozható meg.

A dramatikus színházban, akár csak az életben, az események az előrehaladás törvénye szerint követik egymást – nagyon nagy ugrások, visszafordítás vagy netalán visszapergetés nem lehetséges. A posztdramatikus színházi struktúrák még a mozgókép használata nélkül is hozhatnak létre olyan időbeli meglepetéseket, mint Tompa Gábor a *Kopasz énekesnőben*, az előadás végén visszafele és gyorsítva történik újra minden, mintha egy videomagnó képeit látnánk visszaforgatódni.⁹⁴

A dramatikus színházban a mese egy részét néha retrospektív módon kezeli a drámaíró, többnyire egy jelenet egy időintervallum keretein belül kell, hogy történjen. A videónál, mint a filmnél is, az idő elveszti folyamatosságát, visszafordíthatatlanságát. Nagytotállokkal meg lehet állítani, vissza lehet pergetni, meg lehet ismételni, át lehet ugrani, össze lehet mosni kronológiailag a történéseket. Ha megvizsgáljuk egy videomagnó vagy DVD-lejátszó gombjait, azon négy fő gombot találunk: „indíts”, „állj”, „előre gyorsan”, „vissza gyorsan”. A tapasztalati valóság idejével ellentétben a film- és videoidő Paik szerint kaotikusnak tűnhet. (Paik, 1994, 46)

Bár igaz, hogy a drámai idő nem azonos a tapasztalati idővel, de „*mégis a dráma időviszonyainak több érintkezési pontjuk van a tapasztalati valóság kronológiájával, mint a filmbeli időfolyamatnak*”. (Hauser, 1980, 389)

Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvének *Időbeliség* című fejezetben említi az 1972-es, Bob Wilson rendezte *KA-hegy és Gardénia terasz c.* előadást, amely több napot vett igénybe. Wilson szerint „*minden egyes néző önállóan el tudja dönteni, mikor akar részt venni az előadásban és mikor nem*” – tehát akár több napig a végtelenség érzését kelti. Ha az előadás színpadi idejét behatároljuk, és az eleje és

⁹⁴A Tompa Gábor által rendezett *A kopasz énekesnőben* a díszlet egy nagyméretű babakáz, a darab ebben a nyitott ládaszerű térben történik, a színészek mintha bábuk volnának. A csavar ott van, hogy a végén a szereplők az 1 óra 25 perc alatt lejátszott darabot, mint ahogy a videomagnót visszatekerve (rewind) látnánk a mozgóképet, 5–8 perc alatt visszafele lejátszották a színészek. (Ionesco: *A kopasz énekesnő*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 1992. Rendező: Tompa Gábor, díszlet- és jelmeztervező: Dobre Kóthay Judit).

vége közötti időt vizsgáljuk, szembevetve az a dolog, hogy „*Az időbeliség teszi lehetővé az anyagság térbeli megjelenését, amely az előadás során folyamatosan létrejön.*” (Fischer-Lichte, 2009, 181–182)

Hans Thies-Lehmann szerint a posztdramatikus színházi felfogás a film-idő és a film tér-hatására egyre bonyolultabb idő- és tér-konstrukciókat hozott létre. A videohasználat pedig ezeket még tovább bonyolította, ugyanis a digitális videokép egy kódrendszert használ: nincs közvetlen kapcsolat a valóság és a kép között. Nam June Paik videoművész szerint a videó az időt utánozza, az öregedés folyamatát, amikor a videoszalag tekeredik, akkor először lassan, majd a vége fele egyre gyorsabban, míg a végén elválk az orsótól, mint az élet fonala. „*Időtudatunk, az, ahogy a múlt időt átéljük, pontosan olyan, mint a szalag.*” (Paik, 1994, 47)⁹⁵ Mindezt Paik 1980-ban vetette papírra. Azóta a videoszalagok is a médiaarcheológia területére kerültek a digitális videokép elterjedésével a valóság és a technikai képek között még bonyolultabb összefüggés alakult ki.

Paik már a 80-as években a videoszalag hátrányát a csak időbeli információk hordozásában látta (uo. 48). A videoszalagot a 90-es évek végétől közben kiszorították különböző más digitális hordozók, amelyek már képesek nem-időbeli információkat is rögzíteni.

Nemlétező vagy a történet folyamán eltávozott szereplők, a szereplők előbbi életének jelenetei, a történetben szereplő, de csak a mozgóképen megjelenő szereplők esetétől egészen a virtuális és mentális terekig nagyon széles a skála, amivel a videót használó előadások folyamán találkozhatunk. Ezeknek az időbeli megjelenése sem teljesen a természetes időkonceptiót követik, minden felborulhat, és időben akár összevissza vagy visszafele, szakadozva jelenhet meg. Hauser Arnold a film-időről így ír „*Az idő diszkontinuitása mellett az esemény visszafele pergetése teljesen szabadon, minden kronologikus megkötöttség nélkül kombinálható a cselekmény folyamatos menetével; és az időfolyamat ismételt fordulataiból adódó mozgékony, amely a filmélmény lényegét nyújtja, a végsőkéig fokozható.*” (Hauser, 1980, 390)

A következőkben egy másik időjelenséggel fogok foglalkozni. Egy klasszikus drámai színházi esemény esetében (kivéve itt a posztdramatikus színház) a néző ideje lineáris, zárt szférához tartozó, folytonos, koherens és áttekinthető, míg a performanszokban, néhány posztdramatikus színházi produkcióban, videoinstallációkban találkozhatunk egy olyan időjelenséggel, amit Fischer-Lichte a fent említett könyvében említ, és Cage egy 1952-ben bemutatott *Cím nélküli esemény* kapcsán *Time Brackets*-nek nevez. (Fischer-Lichte, 2009, 183)⁹⁶ Ez egy időben ugyanazon a helyen történő események halmaza, amelyek idősíkjai néha egyáltalán nincsenek kapcsolatban egymással (Cage-en, Alan Kaprowon, majd a 70-es években Bob Wilson művein keresztül a legújabb média- és új média-művészeti alkotásokig nagyon sok helyen találkozhatunk vele). Ezt Allan Kaprow így írja le egypár évvel később: „*Az időnek, mely szorosan kapcsolódik a térbeli megfontolásokhoz, változó, és nem folytonosnak kellene lennie. Természetes, hogy ha az események szabályos sorrendben vagy rendezetlenül, több különböző helyszínen vannak tervezve, akkor az idő vagy a »tempo« egy olyan sorrenddel lesz jellemezhető, amelyet inkább az adott környezetbeli mozgások jellege, mintsem egy szabályos fejlődésre vonatkozó állandó elképzelés és végkövetkeztetés*

⁹⁵ Nam June Paik: Nem-időbeli információ. *Médiatörténeti Szöveggyűjtemény I*, Barabás Ilona kft, Budapest, 1994. Eredeti címe: Random Acces Information. Artforum, 1980, szeptember.

⁹⁶ to bracket – zárójelbe tesz, összekapcsol

határoz meg. Nincs szükség semmiféle ritmikus összhangra a happening részei között, hacsak azt maga az esemény meg nem határozza: mint például abban az esetben, mikor két embernek egy délután 5,45-kor induló vonaton kell találkoznia.” (Kaprow, 1998, 55) Ez azért is fontos számunkra, mert több olyan posztdramatikus színházi előadásban és performanszban vannak olyan események a fő cselekmény mellett, amelyek a videoképekben materializálódnak, és teljesen más idősíkban, más ritmussal történnek, amelyek párhuzamosan néha előtérbe tolnak, néha háttérbe szorulnak, mintegy felerősítve, elnyomva, kiegészítve az előadás történetét, térbeliségét, anyagságát. A későbbiekben bővebben foglalkozom majd egy 2011, őszén a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban bemutatott *Bánk bán* előadás ilyen típusú időstruktúrájával, ahol a színpadi cselekmény-idő mellett a videovetítésnek teljesen más a története, az ideje és a tere, és mindezek csak a legvégén találkoznak.

A videó megjelenésével a színházban lehetőség nyílik az időelcsúsztatással való játékokra, amelyben akár a tér és idő is elválasztható. A videó idejét vizsgálva el kell különítenünk két fázist, kétfajta időt (ugyanazt tehetjük a térrel is). Az első az az idő, amikor filmezünk, és az a tér, amelyet filmezünk, a második pedig (és ez abban az esetben van, ha nem direktben, mondjuk zárt videorendszerben vetítünk, hanem ha utómunkálatokat végzünk a felvett anyagon), amikor levetítjük a felvett képsorokat. Az utómunkálatok mind az idővel, mind a térrel való megváltoztatást vonhatják maguk után. A videoidő Douglas Gordon 1993-ban készített *24 óra Psycho* című videoprojekciójától, amely Alfred Hitchcock *Psycho* című filmjét 24 órára lelassítva teljesen időtlenné oldotta, egészen a nagyon felgyorsított videoklippek idejéig terjedő skálán helyezkedhet el.

Minden esetben a ritmussal találkozunk, amelyik az egyik legfontosabb elem, nemcsak az időbeli művészetek, hanem minden művészet szempontjából. Florenszkij idézi V. V. Ivanov 1973-ban írt *Az idő kategóriájáról* című tanulmányában⁹⁷: „Florenszkij szerint a ritmus a vizuális műalkotások percepciójában azáltal jön létre, hogy jelen vannak a mű töredékes anyagának pihenést jelentő elemei, amelyek a szem állva marad, és jelen vannak azok a formális elemek, amelyek két szomszédos pihenő-elemet választanak külön.” Egyetlen vizuális művészet sem lehet meg e nélkül az eljárás nélkül. „Az idő organizációja mindig elkerülhetetlenül szétagolás, azaz diszkontinuitás útján történik.” (P. A. Florenszkij: *A térszerűség elemei* – idézi V. V. Ivanov) A temporális organizáció Florenszkij szerint minden vizuális művészetre érvényes törvényszerűségei a színház és videoidő kapcsolatában is fontos szerepet játszik. Erika Fischer-Lichte így ír erről a jelenségről: „A hatvanas évek óta született színházi és performansz-előadások jelentős részében viszont a ritmus válik az idő szerveződésének és strukturálódásának elsődleges, sőt csaknem kizárólagos vezérelve”, vagy ugyancsak ő mondja ugyanott: „A ritmus az előre látható és az előre kiszámíthatatlan tényezők összjátéka, amely az ismétlés és a megismételt eseményektől való eltérés révén jön létre” (Fischer-Lichte, 2009, 186). A különböző elemek eltérő ritmikája alá-, fölé- és mellérendelési viszonyokat alakít ki a színházi elemek (testiség, térbeliség, hangzás) között és ugyanezeket a viszonyokat érzékelhetjük a videotechnikával készült alkotások ritmusainál is. Ugyancsak Fischer-Lichte írja, hogy bizonyos esetekben, miny például Wilsonnál, néha a ritmus „megakadályozza az elemek hierarchikus szerveződését. S mivel

⁹⁷ V. V. Ivanov: *Az idő kategóriájáról. Médiatörténeti szöveggyűjtemény I*, Barabás Ilona kft, Budapest, 1994. Eredeti címe: *The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture*. *Semiotica* 1973. 1. (VIII.) 29–45.

így midegyik egyaránt fontosnak és egyenértékűnek tűnik, a figyelem speciális anyagságukra, térbeli megjelenésükre terelődik”. Fischer-Lichte szerint a ritmus az emberi testhez kötődik. A légzésnek, szívverésnek, vérkeringésnek, járásnak vagy akár a beszédnek is saját ritmusa van. Egyes hangok a testünk ritmusainak köszönhetően jönnek létre. A nevetésnek, a sírásnak, nem beszélve az énekről vagy táncról, szintén szoros kapcsolata van a ritmussal. „Az emberi test ténylegesen ritmikus hangoltságú. Épp ezért van speciális képességünk a ritmus észlelésére: arra, hogy »eggyé váljunk vele«.” (uo. 190) Az előadások, performanszok, installációk ritmusrendszerei minden esetben találkoznak a befogadók ritmusrendszereivel.

Végezetül vizsgáljuk meg, hogy miben különbözik a digitális videó-idő az analóg videó-időtől és a színházi időtől. Elsősorban: a videó egy „kezelhető kép”, amelynek ideje mindig pontosan meghatározható, mérhető – „tér/időbeli azonosíthatósága” van (Paternák, 1993, 74). Ezek a képek és időbeliségük kódoltságuk miatt megérthetőek. A digitális videokép akármikor előhívható és eltüntethető, és mindig ugyanolyan minőséggel, éspedig egymás után vagy egymás mellett. Ebből következik, hogy a digitális médiák megjelenése az előadások tereiben kitágította ezeknek nemcsak a térbeliségét, de az időbeliségüket is.

A digitális tér és idő megjelenésével megváltozott nemcsak a művészetben használatos esztétikailag *megformált idő*, hanem az összes többi időérzetünk (a társadalmilag megélt, a belső, pszichológiailag megélt idő stb.). A gyors, a lassú stb. teljesen másként hat ma, mint 50 évvel ezelőtt. A sebesség vált a képek egyik legfontosabb tényezőjévé. A képek telítettsége, sokszínűsége vagy sokkszerűsége az eseménynézési szokásainkat is megváltoztatta, az internet elterjedésével korunk időélménye a diszkontinuitás érzését kelti, és ezzel közelebb kerül egy olyan időélményhez, mint amilyen a film vagy a videó.

4.3. Az élő és mediatizált testiség

A 20. század elejétől kezdve a testről való diskurzus a performatív művészetek egyik központi témája. „A színház legalább két valós test egyidejű, közös jelenlétét feltételező műalkotó közeg...” adja meg a színház legegyszerűbb definícióját Jákfalvi Magdolna *A nézés öröme*⁹⁸ című tanulmányában. Ha nincs a játszó és a néző valós testének fizikai találkozása, akkor nem beszélhetünk sem színházról, sem performanszról, sem happeningről, és színházról pedig csak akkor, ha a színész teste virtuális létezéssel van megkettőzve. A szerepet nevezi Jákfalvi Magdolna virtuális test-létnek. (Jákfalvi, 2004)

A színház tehát nem létezik testek nélkül. A játékosok (színészek) és a nézők együttes jelenléte feltétele egy színházi előadásnak (Fischer-Lichte, 2009, 49). Ezek testének találkozásából, interakciójából jön létre az előadás. Kétféle test jelenik meg tehát: az egyik mozog, gesztikulál, testével informál, testiségében aktív, míg a másikat a néző észleli, és mentálisan reagál ezekre a cselekvésekre. A testiség a színházban a performanszokban és a videón is térhez és időhöz van kötve. Az egyik legfontosabb különbség a videó terében megjelenő testek és a színház vagy a performance tereiben megjelenő testek között, hogy amíg a színházban a színész, a performanszban a

⁹⁸ <http://www.mta.hu/nytud/Jakfalvi.rtf>. / letöltve: 2011.08.11.

performer reagálni tud, és ennek függvényében tud változtatni a játéknak, testi *jelenlétének* intenzitásán a nézők reagálásának függvényében, addig a videón megjelenő játész csak abban az esetben van ebben a szituációban, ha a vetítés jelen idejű, és nem előre felvett képekkel van dolgunk. A nézők is folyamatos lelki és szellemi intenzitással reagálják le a színpadon történő eseményeket.

A játékosok (színészek, performerek, táncosok) és a nézők testisége mellett a videót használó előadásokban, eseményekben egy másfajta, mediális test-kép jelenik meg, megváltoztatva az egész előadás terét és idejét, még abban az esetben is, ha élő, jelenidejű vetítésről van szó.

A felvett és levetített, avagy a felvett és utómunkálatokkal megdolgozott képek jelenléte megbontja az „itt és most” jelenlevő „*játékosok és nézők együttes jelenlétét*”. (Fischer-Lichte, 2009, 186) Az avantgárd színház megjelenésétől egyre erőteljesebb az a tendencia, hogy a játékos teste jellé-jelrendszeré váljon, a mediatisált test-kép megjelenésével ez még erőteljesebbé válik. A mediális technikai képek használatával újfajta bonyolultabb jelrendszerek jönnek létre, és az előadások értelmezhetősége is kitágul. Lehmann szerint a posztdramatikus színházi előadásban a test a saját fizikalitása és gesztikulációja révén a vizualitás központi színházi jele lesz. „A posztdramatikus színház az önmagának elégséges testiség színházaként jelenik meg, és ezt a testiséget a maga intenzitásával, gesztuspotenciáljával, auratikus „jelenlétével” és belső, valamint kifelé mutató feszültségeivel együtt jeleníti meg” (Lehmann, 2009, 111).

Amikor egy videokép is bekerül ebbe a kapcsolatrendszerbe, akkor két lehetséges irányba indulhatunk el a kapcsolatok megértéséhez és magyarázásához. Ha a videokép reális időben kamerán keresztül vágtatlanul kerül a színpadi vetítésbe (például a kulisszák mögött levő térből filmezve, ahol a színésztől feltételezzük, hogy videón szintén követi a színpadon történeteket), ebben az esetben a színész regálása lehetséges, de nem olyan intenzív, mivel teste nem ugyanabban a helyiségben tartózkodik, ahol nézők és a színészkollégák teste, ahol az interakció mindig közvetlenebb, és ettől erősebb is. A kérdés, ami felvetődik, itt inkább térbeli, és nem időbeli: hol tartózkodik a másik test? Ezzel az effektussal élt Bocsárdi László a *Titus Andronicus*ban vagy Tompa Gábor a *Godot-ra várva* című előadásában. Ezekre az előadásokra még visszatérek.

A másik az előre felvett és utómunkálatokkal megdolgozott mozgókép, amelynek használata már más kérdéseket vet fel. A „hol tartózkodik a másik test?” kérdés mellett az is felmerül, hogy mikor történik a mozgóképbéli cselekmény, esemény.

A huszadik század rendezőközpontú színházában a rendezői munka kiterjedt a nézőknek a színházi esemény folyamatába való egyre intenzívebb bekapcsolására. Ehhez még kellett a hatvanas évek fordulata, ami nemcsak a mediális képek és a színházi tér összekepcsolásában játszott fontos szerepet, hanem a performativitás változásaiban is. Erika Fischer-Lichte szerint „*az előadások létrejöttének alapfeltétele a kontingencia*”. Tehát az a fontos, hogy ez az előre nem látott esemény milyen hatást vált ki a nézőből és a játékosból. Ugyanolyan fontos a térstrukturálás, a közelség és a távolság, és a klasszikus színház térstrukturáinak megváltozása. A néző az előadás résztvevőjeként kell megélje az eseményeket. *A szerepváltás és nézői részvétel* (Fischer-Lichte, 2009) olyan extrém előadásokat hozott létre, mint a Performance Group *Dionysos in 69 c.* előadásában, ahol az előadást a performerek meztelenül játszották, és a nézőket is csak meztelenül engedték be. Mindezeket a néző és játékos közötti testiség viszonyának megváltozása vont maga után, továbbá a nézőtér és játéktér megváltozását és az elsötétítésen alapuló kukucskáló színpad térmodelljének megváltozását. A kilencvenes

évekre a színház és a performanszművészet, a színház és a médiaművészet között kialakult egy átjárhatóság és e három művészeti forma nagyon közel került egymáshoz. A színház a szokatlan helyszíneket, szokatlan terekben szokatlan testeket és az erős fizikalitást vette át a performanszművészettől, ugyanakkor a performansz átvette a narrációt, színészeket használt, és mesélni kezdett. A kilencvenes években nem csak a játékosok és a befogadó közönség kapcsolata változott meg, hanem a néző és néző kapcsolatokat is újra kellett definiálni (Fischer-Lichte, 2009, 65).

Nagyon sok esetben a videokamera használata a színpadon, ennek következtében a videokép jelenidejűsége néha olyan mozgóképet produkált, ahol a nézők teste is megjelenhetett a vetített képen.⁹⁹ Ebben az esetben a néző és a játékos mediális kép-teste egy és ugyanarra a szintre kerül.

Nem véletlen, hogy a nézők és játékosok együttes testiségéről szóló diskurzus először a huszadik század elején, vagyis a mozgófilm elterjedésének korszakában bontakozott ki, és a legerőteljesebben a század kilencvenes éveire jelentkezett a mediatizálódással és a digitalizációval. Ekkorra tehető a színházi terekben is egyre nagyobb számban megjelenő mozgóképek szerepének felerősödése is. Fischer-Lichte Max Hermannra hivatkozva jegyzi meg azt is, hogy a színész filmbeli reprodukciója lehetővé tette a tér valóságának és a testnek az újraértékelését, amely a színházat elhatárolja, megkülönbözteti és újradefiniálja. „... csak az előadások technikai, illetve elektronikus rögzítésének lehetősége legitímálta az »élő« (live) előadásokról folyó diskurzust.” (i. m. 93)

A televízió megjelenésével és elterjedésével megszületett az „élő” és a „mediatizált” előadás ellentéte. Mivel az élő előadás esetében a nézők és játékosok együttes testi jelenlétéről van szó, „*ahol az autopoétikus feedback-szalag, a résztvevők visszacsatolása révén jön létre az előadás, addig a mediatizált előadásoknál a produkció és a recepció folyamatai elszigetelődnek egymástól, nincs szükség feedback-szalagra*” (uo.).

De mit teszünk akkor, amikor ez a két ellentétes tér- és időstruktúrával rendelkező forma együtt jelentkezik? Az élő és a mediatizált előadások közötti különbséget nemcsak a reprodukálhatóságuk szünteti meg, hanem az is, hogy ma már nagyon sok élő előadás, esemény, performansz él azzal a lehetőséggel, hogy az esemény terét, idejét és testiségét reprodukációs technológiák használatával tágítja ki. A videót használó vizuális művészek már a hatvanas években tisztában voltak az élő és a mediatizált formák különbségével, és az ezek együtthasználatából adódó lehetőségekkel. (uo. 96)

A színházi nézőt az különbözteti meg a mozi- vagy tévénézőtől, akik testetlen vagy vetített *kép-testekkel* állnak vagy ülnek szemben, és más idő- és térélményekkel szembesülnek, hogy a néző és a színész teste nemcsak jelen van, hanem interakcióban is van egymással. A televízió, amióta élő előadásokat és betelefonálós showműsorokat produkál, szintén interaktív médium. Fischer-Lichte szerint az élő és mediatizált előadások keverésének az a jelentősége, hogy a médiumok nem kijátsszák egymást, hanem „*játékba hozzák a lehetséges különbségeket*” (uo. 97), aminek következtében mind az „élő” test, mind a mediatizált kép-test megjelenése intenzívebb, egymást felerősítve jelennek meg, és ebben az esetben az egyik vagy másik hiánya is energiákkal telítve jelenik meg a produkcióban. A reprodukációs, mediatikus technológiák, főleg a

⁹⁹ Ezzel találkozottunk a Kiss Csaba által írt és rendezett marosvásárhelyi *A dög* előadásában is.

videó „élő” előadásokban történő használata bizonyos mértékig megfosztja ezen előadásokat élő státusuktól (uo.).

A test közelsége és távolsága, a méretek és az arányok is fontos különbség a videón megjelenő és a színész élő teste között. A színész testének közelsége és távolsága determinált, meghatározott, a színházi tér reális méreteitől függ. Itt a színész testét a legtöbbször egészében érzékeljük, nagyon ritkán kerül színházi eseményben olyan közel a színész teste, hogy a néző részletekben lássa azt. A videón a test vagy testek közelsége és távolsága majdnem határtalan, a közeli felvételeken a legtöbbször közletről csak a test részeit látjuk. A sepsiszentgyörgyi *Yvonne burgundi hercegnő* előadásán például, amikor Yvonne vagy a király meg a kamarás leskelődik a videoképről a valós térbe, akkor csak az arcukat és annak is csak egy részét látjuk, így emelve ki a szemeket, amelyek a tv-képernyőből bámulnak befele a reális színházi térbe.



13. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*
(rendező: Bocszárdi László, díszlet: Bartha József, 2008)

Vannak olyan előadások, ahol a képernyőn az „élő” színész, performer testrészeit látjuk vágatlanul, élőadásban, kamerával filmezve, egészen közletről. A színészt magát alig látjuk. Ilyen volt a kolozsvári *Ibusár*¹⁰⁰ c. előadás, ahol a vetített mozgóképen legtöbbször Sárbogárdi Jolán arcának nagyon közeli képét láthattuk. Ez a fajta közelség a mozgóképet használó színházi előadások előtt nem létezett. De mégis megemlíthetünk egy jelenséget, amivel a közelség elérhető volt azelőtt, mégpedig akkor, amikor a néző színházi látcsővel pásztázhatta végig a színész testét.

Ez a mediális technikával elért közelség a színész testének, testrészeinek közelebb kerülése a néző látóteréhez az érinthetőség érzésének és lehetőségének megerősödését vonta maga után. „Az pedig, hogy a test a monitor segítségével kapott arcot, izgalmas színházi effektusnak bizonyult: a néző, aki eddig csak ülőhelyének perspektívájából pillanthatott a színészre, hirtelen több szemszögből láthatta, mintha nemcsak a szeme, hanem saját maga is ide-oda mozogna a térben.” (Fischer-Lichte, 2009, 100) A film közlekepei között megkülönböztetett helyet foglal el az arcnagyközelele plán, ennek használata a filmben is, de a színházban méginkább a narráció háttérbe

¹⁰⁰ Parti Nagy Lajos: *Ibusár*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1997, rendező: Kövesdy István, díszlet: Bartha József, jelmez: Labancz Klára.

szorulását és az emocionális energiák megerősödését is maga után vonta. Margitházi Beja *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus* című könyvében megjegyzi, hogy az arc közelképe olyan nagykoncentrációjú látvány- és információtartalmat hordoz, melynek értelmezési lehetőségei számtalanok és bonyolultak (Margitházi, 2008, 67), a színházi térben való használata számtalan kombinációban létezhet az élő-mozgó testekkel. Lehet szoros, laza vagy akár indifferens a kapcsolat.

Itt fel kell tennünk a kérdést magunknak, hogy test-e a digitális videoképen megjelenő kétdimenziós *virtuális kép-test*nek nevezett forma, amely egy anyagatlan számhalmaz, mely gombnyomásra eltűnhet, vagy megjelenhet. Az anyagiság és a jelenlét problémája kerül előtérbe ennél a kérdésnél. Csak zárójelben említem meg, hogy, a színházban Robert Wilson óta, nem ismeretlen az a fajta illúzió, hogy a játéktérben mozgó színészek teste kétdimenziós lenne, és teljesen belesimulna a háttér képsíkjába.

A posztdramatikus színházi struktúrákban gyakran használatosak olyan effektusok, amelyek a technikai képek struktúráiból lettek kölcsönözve, a lassítás Wilsonnál vagy a már említett Tompa-féle *Kopasz énekesnő* visszapörgetős jelenete példa erre.

A technikai mozgóképek megjelenésével a performatív terekben megváltozik az előadásban részt vevő testek mellett a használt tárgyak és cselekvések anyagisága és jelszerűsége közötti viszony. „*Az anyagiság függetlenedik a jelölő funkciótól és önálló életre tart igényt.*” (Fischer-Lichte, 2009, 25)

A mediális technikák megjelenése tehát nem gyengíti ezen előadások „élő” voltát, hanem éppen felerősíti ezeket. A sterilebb, laposabb videoképek és néha az élő jelenlét hiánya erősíti és fokozza a színészek testi jelenléte iránt érzett nézői vágyat, és aurát von a „*valós testük köré*” (i. m. 100–101).

4.4. Közönség, látvány, videó

Ebben a fejezetben azt szeretném megvizsgálni, hogy milyen mértékben történik változás a közönség és az előadás viszonyában, abban az esetben, ha a játékosok és a nézők együttes jelenlétét megzavarja a mediatizált mozgókép jelenléte, látványa. A dramatikus színház „mintha”-jelenvalósága, a posztdramatikus színház és a performansz „ténylegesebb” jelenvalóságával (Fischer-Lichte, 2009, 135) szembehelyezkedik egy olyan „jelenlét”, amely nem valós térben és nem minden esetben, a valós időben van jelen, és nem valós időben zajlik. A játékban részt vevő színész és néző egy térben és jelen időben való létezését megzavarja a mediális technikai képek jelenléte, megváltoztatva ezzel a befogadó *testérzékelési technikáit* (Jákfalvi, 2004). A 60-as években az előadás egyik fontos alapfeltételét alkotó kontingenciát is befolyásolta a mozgókép megjelenése.

Az energiák oda-vissza áramlása egy színházi térben a kölcsönös feltöltődések folyamatát indítja el. A színészekben a színészi gyakorlatok, a játszás folyamán olyan energiák keletkeznek, amelyek átruházhatók a nézőkre¹⁰¹ (Fischer-Lichte, 2009, 136). Ez

¹⁰¹ Itt Eugenio Barbára hivatkozik Erika Fischer-Lichte: „*Ha elfogadjuk Barba gondolatmenetét, akkor a megtestesülés színészek által végrehajtott és a jelenlét megteremtésére irányuló folyamatait nem elég olyan testiség létrehozásának minősíteni, amely uralni tudja a teret és magára irányítja a nézői figyelmet. A megtestesülés e folyamataiban sokkal inkább és mindenekelőtt energia termelésről, a test (Leib) energikussá tételéről van szó. A színész a megtestesülés olyan technikáit és gyakorlatait alkalmazza,*

fordítva is működik, a nézők együttes reakciói befolyásolják, befolyásolhatják a színész játékát is. Az együttnevetés, beletapsolás egyfajta reakció a színpadon történetekre. A mozinéző reakciói sokkal indifferensebbek. A színházi színész mindig úgy játszik, hogy tudja, érzi, hogy ott van a néző. Igazából a néző és a színész közötti kapcsolatból jön létre az előadás.

Anne Ubersfeld szerint a néző a másik „élő” résztvevő a színész-játékos mellett a színházi reprezentációban. Attól még, hogy a teste nem változtatja helyét, nem mozog, még nem tekintendő passzívnak. Nem kell testileg elkeverednie a játszókval, helyet változtatnia, mozgásban lennie ahhoz, hogy aktivizálódjon. Aktivitása szenzoriálisan, emocionálisan és intellektuálisan történik, a kapott információkat kiválasztja és fokolizálja.¹⁰² Azzal, hogy a néző jegyet vásárol, egy szerződést köt, amely abban áll, hogy amit lát, azt nem fogja valóságnak felfogni, és nem fog beavatkozni az esemény, a cselekmény menetébe (Ubersfeld, 1999, 83–84), de a nézőnek mégis az az érzése kell, hogy legyen, hogy befolyásolhatja az előadás energiaszintjét.

Ubersfelddel ellentétben Jacques Rancière¹⁰³ szerint nézőnek lenni rossz dolog. Rancière szerint nézni annyit tesz, mint inaktívnek lenni, és a néző feladata, hogy a passzív állapotból átkerüljön egy aktív állapotba. A cselekvés ellentéte a nézés. A nézőnek nincs hatalma a beavatkozásra, el van vágva a cselekvés lehetőségétől. Rancière szerint a nézők lemondanak hatalmukról. A közönséget ki kell rántani a passzív néző szerepéből, aki pusztán megfigyelő, és aktív részévé kell tenni egy közösségnek, amely aktív része az eseményeknek. Ezt kétféleképpen lehet elérni: vagy úgy, hogy „*brechti paradigma szerint a színházi közvetítés tudatosítja a nézőkben a társadalmi szituációt, amelyen maga a közvetítés megvalósul, és vágyat kelt bennük e szituáció megváltoztatására. Az Artaud-féle logika szerint pedig kimozdítja őket a néző pozíciójából: többé nem valamely spektákulummal szemközt foglalnak helyet: az előadás körbeveszi, a cselekmény beszippantja őket, és visszaadja kollektív energiájukat*” (Rancière, 2011, 11). Később Rancière¹⁰⁴ közelít Ubersfeld álláspontjához, és azt írja, hogy a nézés is lehet aktív cselekedet, ha megfigyelésen, összevetésen és értelmezésen alapszik. A nézők az előadás távoli nézői és aktív értelmezői lesznek.

A technikai mozgókép előtt álló nézőnek soha nincs az az érzése, hogy befolyásolhatja az eseményeket, pedig egy mozielőadás vagy a televízió ugyanolyan feszültségekkel töltheti fel a mozi, vagy televíziónézőt, mint a színházi előadás a színházi nézőt. A színházban valódi élő testek játszanak olyan valódi élő testeknek, akik ugyanabban a térben egy megadott időintervallum erejéig együtt léteznek, lélegeznek,

amelyekkel sikerül közte és a néző között cirkuláló és a nézőre közvetlen hatást gyakorló energiát termelni.” (Fischer-Lichte, 2009, 136–137)

¹⁰² Fokolizálás: A néző arra irányuló igyekezete, hogy kiválasszon egy térelemet, az előadás egyik részletét vagy egy színészt, és kövesse az alakulását. Ezt az erőfeszítést a rendező gyakran megérzi, és irányítja a díszlettervező és a világozó segítségével. (Ubersfeld, 1999, 41)

¹⁰³ Jacques Rancière francia filozófus (Algiers, 1940).

¹⁰⁴ Jacques Rancière: *A felszabadult néző* eredetileg az ötödik Nyári Művészeti Akadémián hangzott el, Frankfurtban, 2004. augusztus 20-án. Jelen szöveg az előadás némileg szerkesztett változata, amely az Artforum 2007. márciusi számában jelent meg. Magyarul Jacques Rancière: *A felszabadult néző* című kötetben, Műcsarnok Kiadó, Budapest, 2011. (Fordította Erhardt Miklós.)

együtt vannak jelen a játzókkal, az energiák oda-vissza áramlanak, az interaktivitás lehetősége eleve adott.¹⁰⁵

A színházi előadásokban manapság széles körben alkalmazott vetített képek és mindenfajta technikai médiumok sem kérdőjelezték még meg azt az előfeltevést, hogy a színházban a közönség valami olyan egyedi érzést, olyan egyedi energiákat kap, amelyek radikálisan másak, mint amit a moziban, vagy amit a tv előtt ülve érezhet a néző. Rancière szerint ez a *közösségi erőter*¹⁰⁶ (Rancière, 2011, 16). A technikai mozgóképek is energiákat közvetítenek a nézők felé, de ezeknek intenzitása mégis másként hat a nézőre, mint az élő testekből áradó energiák. Másfajta érzelmi intenzitása van ezeknek az energiáknak. A kérdés az, hogy kibillenti-e, vagy mennyire billenti ki a nézőt ennek a másfajta energiának a jelenléte a színpadon.

A néző látványhoz viszonyított helyzete befolyásolja a látvány jelentését. A közönség fizikai térben való elhelyezése meghatározza a játékosok és a nézők közötti oda-vissza oszcilláló energiák intenzitását. Az, hogy a néző milyen mozgásokat végez akár minimálisakat is, befolyásolja az egész előadás értelmezését. Így történik ez a sepsiszentgyörgyi *Antigoné*¹⁰⁷-előadásban, ahol a kétoldalt elrendezett nézők a jeleneteket úgy érzékelik, akár egy teniszmeccsen, fejüket jobb-bal irányban mozgatva, mely nagyban a passzázs játéktér kialakítása miatt történik. Egy másik formája, amikor a látványtervező úgy alakítja a teret, hogy a nézőt kényszeríti bizonyos helyváltoztatásokra. A színpad és nézőtér elkülönülése olyan állapot, amelyet Rancière szerint meg kell haladni (Rancière, 2011, 15). Ez történt a Bocsárdi László által rendezett *A velencei kalmár*¹⁰⁸ c. előadás esetében is, ahol a nézők mindkét felvonásban a színpadon ülnek és a színészek mindenütt játszanak, a zsebben, a függönyök mögött, a hidakon és majdnem egy egész felvonást a nézőtéren. A jelenetek nemcsak a néző előtt, hanem mögötte, jobb- és baloldalt, valamint felette is zajlottak, teljesen körülölelve a közönséget. A néző alig veszi észre, hogy a szünetben megváltozott a nézőtér iránya, ami az első részben a színpad hosszanti tengelyével volt párhuzamos, és a zsebbel volt szemben, az most a színpad hosszanti tengelyére lett merőleges, és szembekerült a nézőtérrel, ahol a második felvonás legtöbb jelenete a széksorok között zajlott. Egy másik példával próbálom érzékeltetni a közönség még aktívabb részvételét: az Andrei Şerban rendezte *Antik trilógiában*¹⁰⁹ a közönségnek követnie kellett a színészeket, akik a bukaresti Nemzeti Színház más és más tereiben játszották a különböző jeleneteket.

A terek funkciójának felcserélésében a színházi tér, helyszínek közötti különbség lebontásának olyan kísérletét látjuk, amely a nézőt ennek a szituációnak a továbbgondolására ösztönzi, és kísérlet annak az igénynek a kielégítésére, hogy a néző és játzó között levő különbségeket felszámolva, egyenlő félként szerepelhessenek a

¹⁰⁵ Ide kívánczik még az a kijelentés is, hogy a tv, mióta meteremtette a betelefonálás lehetőségét és a „Big Brother” típusú előadásokat, ahol a néző beleszólhat a különböző játékosok sorsába, azóta interaktív médiumnak számít. de a színház hatásosabb lehetőséget kínál az interakcióra. (Fischer-Lichte, 2009, 97)

¹⁰⁶ Rancière szerint a színház egyik fontos feladata, hogy a közönségből közösséget kovácsoljon.

¹⁰⁷ Szophoklész: *Antigoné*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2001. Rendező: Bocsárdi László, díszlettervező: Bartha József, jelmeztervező: Dobre Kóthay Judit, dramaturg: Sebestyén Rita.

¹⁰⁸ Shakespeare: *A velencei kalmár*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2010. Rendező: Bocsárdi László, díszlettervező: Bartha József, jelmeztervező: Dobre Kóthay Judit.

¹⁰⁹ *Antik trilógia* – Euripidész, Seneca: *Médeia*. Euripidész: *Trójai nők*. Szophoklész, Euripidész: *Elektra*, Nemzeti Színház, Bukarest, 1990. Rendező: Andrei Şerban, díszlettervezők: Lucu Andreescu, Dan Jitianu, Doina Levinga.

spektákulum hatásmechanizmusában. A nézőt nem kell játszóvá és a színészt nézővé tennünk, de mivel minden nézőben van játékos és minden játékosban néző, ezért lehetséges az a fajta szellemi interaktivitás, amely a jó színházi előadások velejárója.

A néző és látvány viszonyában látjuk, hogy milyen fontosak a láthatósági viszonyok. Nem mindegy, hogy a szegmentált játéktérben hol helyezkednek el a testek és a játéktér elemei, a díszletelemek, a kellékek stb. Ugyanilyen fontos a technikai mozgóképek helye, mennyire van távol vagy közel a nézőhöz. A játéktéren belül vagy azon kívül helyezkedik el. Megjelenése lehet felvállalt vagy rejtett. Lehet akár a játéktéren kívül, a nézőtérén, mint a Frank Castorf által 2002-ben rendezett *A félkegyelműben*¹¹⁰, ahol Bert Neumann díszlettervező a nézők feje fölé különböző méretű monitorokat helyezett, amelyeken a nézők számára különböző takarásokban történő jeleneteket lehetett követni.

Ungvári Zrínyi Ildikó a *Bevezetés a színházanropológiába* című könyvében a nézőtér és játéktér viszonya és a látás és hallás tekintetében négy nézőtípust különböztet meg (Ungvári, 2006, 116). A *rituális néző*, aki testének fizikai valóságában részt vesz a játékban, tehát nézősége nem egy passzív, hanem a játékoséval majdnem egyenlő aktív attitűdöt feltételez. Grotowski laboratóriumszínházának és Schechner Performance Group-féle rituális színházának nézője tartozik ide. Ungvári Zrínyi Ildikó megállapítja, hogy a néző szabadon mozog, de inkább szemlélődő turista, mint aktív játékos. (uo.) Az Ungvári által felállított második nézőtípus a *perspektíva-közönség*, amely a klasszicista színházra volt jellemző és a 18. századtól napjainkig tetten érhető. Itt nincs közvetlen kapcsolat a néző és a nézett között. A kukucskaáló színház eme modellje nagyon hasonlatos a camera obscura működési modelljéhez. Ungvári itt Jonathan Craryt idézi, aki megállapítja, hogy a camera obscura esetén a szemlélődő teste nem vesz részt a reprezentációban, szétválik a látás aktusától (Crary, 1999, 56). A néző egyre passzívabbá válik, egyre idegenebbé nézőtársaival szemben, egyre inkább testtelenedik látása (Ungvári, 2006, 117). A harmadik nézőtípus az *avantgárd közönség*, amely a dinamikus képekre felkészített nézők összessége. A nézőt ebben az esetben provokálja a látvány, testi mivoltában szólítja meg. (uo.) Az utolsó és a jelen tanulmány szempontjából a legfontosabb a *mediatizált néző*. Ez már a színház posztmodern formáinak időszaka. A mediális technikák megjelenése a színházi terekben is erre az időre tehető. A látvány dekonstrukcióján felnőtt Robert Wilson közönsége ugyanúgy ide tartozik mind a Jacques Polieri elektronikus képeket használó színházának nézője. Ungvári szerint ezek a posztmodern provokatív színházi formák megkérdőjelezzik a látást, és felbontják a jelölőláncot, a *mediatizált néző* pedig „*aktív részese az előadás összeolvasásának/összenézésének*”. (uo. 118)

A mindennapi életünket is teljesen átszövi a mediatizáció és digitalizáció. Az élő és a mediatizált események közötti különbségek egyre kisebbek. A mediatizált események egyre valósabbak, míg a valóság egyre mediatizáltabbak. „*Az élő események egyre inkább azonossá válnak a mediatizáltakkal*” – idézi Fischer-Lichte Philip Auslandert (Fischer-Lichte, 2009, 94).

A mediatizált képek jelenléte attól függően, hogy a látványtervező hova helyezi el és a színészek hogyan viszonyulnak hozzá, hogyan bánnak annak energiáival, gyengíthetik vagy felerősíthetik a nézők és a játékosok közti oda-visszaható energiákat. A

¹¹⁰ Dosztojevszkij: *A félkegyelmű*, Volksbühne, Berlin, 2002. Rendező: Frank Castorf, díszlettervező: Bert Neumann.

néző kilazíthat, vagy éppen még feszítettebbé válhat a figyelme a mediatizált mozgókép jelenlététől. A sepsiszentgyörgyi *Mizantróp*¹¹¹ c. előadásban a záróképként megjelenő hatalmas vetített vízese képe teljesen meghatározta az addig nagyon feszes előadás egész ritmusrendszerét. A néző a lefojtott fizikális energiák kirobbanását és önnön szorongásainak felszabadítását érezte a hatalmas víztömeg feléje áramló látványától.

Az, hogy az előadásokban vetített képek foglalhatják el az élő színész testének helyét, vagy a színész teste mellett megjelenik a vetített *kép-test*, az csak kitérít az észlelhetőségi és értelmezhetőségi lehetőségeket. A mozgóképben megjelenő *kép-test* nem öli meg, nem számúzi az élő testet, hanem kiegészíti és felerősíti azt. Fischer-Lichte szerint szó sincs arról, hogy a színházat kijátszanák az elektronikus médiumokkal szemben, inkább az történik, *hogy játékba hozzák a lehetséges különbségeket* (Fischer-Lichte, 2009, 97). Akkor is megtörténik a színházi szellemi és lelki interaktivitás a nézők és játszó, a játszó és játszó, a nézők és nézők között, ha a színpadon egy másfajta interakció is jelen van az élő játszó és a vetített *kép-test* között. A játékosok (színészek, performerek) és a nézők testisége mellett számolni kell egy anyagosságában más mediális testiséggel is, a kétdimenziós *kép-test*tel. Ez is a vetítés vagy közvetítés révén részévé válik a színházi térnek és időnek, de megbontja az *itt és most* jelenlevő *játékosok és nézők együttes jelenlétét* (uo.). Valami olyan kerül a térbe, ami nincs jelen, ami lehet máshol is, és nemcsak máshol, hanem máskor is – de mi most látjuk.

Rancière erről úgy ír: „*Különös módon, a színházi előadásokban manapság általános képhasználat, a különféle vetítések jöttányit sem változtattak ezen a hiedelmen. Vetített képek társulhatnak az élő testekhez, és akár a helyükbe is léphetnek. De amíg csak van nézőközönség, addig úgy teszünk, mintha a színház élő és közösségi lényegét nem érhetné bántódás: mintha elkerülhetnénk a kérdést: ugyan miféle egyszeri dolog történik a színház közönségével, ami nem történhet meg másutt?*” (Rancière, 2011, 11) Kérdés továbbra is, hogy mitől interaktívabb a nézők számára egy helyzet, ha a technikai mozgóképek mellett élő testek is jelen vannak a játszótéren, Rancière kifejezését használva: mitől *közösségibb*? A szerző megadja a választ is: szerinte az nem más, mint „*az előfeltevés, hogy a színház önmagában és önmagáért valóan közösségi*”. (uo.)

¹¹¹ Molière: *Mizantróp*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Bocsárdi László, látványtervező: Bartha József, jelmeztervező: Dobre Kóthay Judit, operatőr: Sebesi Sándor.

5. Miért nem volt videoművészet a rendszerváltás előtti Romániában?

5.1. Történelmi áttekintés, nemzeti hagyományok

A kísérleti művészet kialakulásának egyik feltétele a művészi aktus szabadsága. „A kísérletező műfajok transzparenciája, kutatási jellege közelebb van az aktualitáshoz, lehetőséget jelent a konvenciók dogmatizmusától való megszabadulásban, amelyek lehetnek politikai, vallási vagy akár tradicionalista dogmák, konvenciók. Egyben a politikai ideológiák alóli menekülés eszköze is.” (Titu, 1997, 13)¹¹²

A háború utáni szovjet típusú szocialista realista kultúrszférában mind a nyugati, mind a tradicionalista tendenciákat bírálták, irtották és szankcionálták. Brâncuși öröksége, amely a román archaikus társadalom legősibb tradícióiból és energiáiból táplálkozott, tiltva volt. Úgyszintén Tzara, Cioran vagy Eliade vagy akár Eugene Ionesco sem voltak szívesen látott vendégei a szovjet típusú kultúrpolitikának. Ezek a szovjet típusú struktúrák teljesen idegenek nemcsak a román tradicionalista társadalom lényegétől, de a nyugat-európai modellektől is, amelyek felé a román társadalom alig egy évszázada orientálódott. Alexandra Titu az előbb említett tanulmánykötetben megjelent *Expermentalizmus a romániai művészetben 1960 után* című tanulmányában a román tradíciókra vonatkozólag ezt írja: „a román nemzeti tradíciók, a román ortodox gondolkodásmód lényegében ellenszegül mindenféle kísérletező és újtó kísérletnek, és nem a kutatás, hanem inkább a szakralitás felé tendál”. (Titu, 1997, 11)

A romániai kultúra nemzeti tradíciókhoz való erős kötődése miatt a kísérletező művészet egy transzcendentális nyomvonalon a társadalmi és szociális strukturáktól elhatárolódva jött létre. A 60-as évek végének forma és tartalom összefüggését tárgyaló romániai művészeti diszkurzus a legsterilebb a régióban.¹¹³ Mind az ortodox-traditionalista-rurális, mind a nem-ortodox kísérletező, urbánus és az európai kultúrkörhöz tartozó tendenciák jelenléte kimutatható ezekben a kísérletekben.¹¹⁴

A 19. században egy gyors és erőszakos modernizáció zajlott le az akkor még Moldvából és Havasalföldből álló, majd 1859-ben e két állam egyesüléséből létrejött Romániában. Erdély Romániához csatolása az első világháború után még bonyolultabbá tette a helyzetet mind etnikailag, mind kulturálisan. A két világháború között az agrár társadalmi struktúrák voltak jellemzők, a lakosság többsége falun lakott, de a városokban is a külvárosi mentalitás volt az uralkodó.

Nem elhanyagolható az 1920 utáni Nagy-Romániában a németek és magyarok másfajta, nem-ortodox, hanem római katolikus, kálvinista-református lutheránus-evangélista és unitárius vallásban gyökerező liberálisabb kultúrszemlélete, vagy akár az

¹¹² Alexandra Titu művészettörténész *Expermentalizmus a romániai művészetben 1960 után* című tanulmánya az 1997-ben a bukaresti Soros Művészeti Központ által rendezett Experiment kiállítás katalógusának bevezető tanulmányaként jelent meg.

¹¹³ Ha megvizsgáljuk a jugoszláv vizuális művészeti szcénát, akkor szintén arra a következtetésre jutunk, hogy a kísérletező művészet nem az ortodox Szerbiában, hanem szintén a nem ortodox hagyományú és örökségű Zágrábban (EXAT 51), Ljubljanában (OHO és JUNIJ) vagy a magyar hagyományokkal is rendelkező Újvidéken (COD és az Uj Symposion köre csoportosult művészek) alakult ki.

¹¹⁴ A tradicionalitás és e nyugati kultúra modelljei összebékítésének olyan fontos művészek hódoltak már a 70-es években, mint Ion Grigorescu vagy Horea Bernea. Megemlíthetjük Paul Neagu Brâncuși-hoz erősen kötődő szobrászatát, vagy a Sorin Dumitrescu, Paul Gherasim és Șerban Gabrea ortodox tradíciókat a konceptualizmussal elegyítő szakralis ambientjeit. A színházban ezek a kísérletek főleg Aureliu Manea nevéhez kötődnek.

erdélyi románság körében akkor már majdnem 200 éve létező görög katolikus egyház szabadabb gondolkodásmódja, vagy a két világháború között Erdélyben és Moldvában még létező nagyszámú zsidóság kultúrájának internacionalizmusa.

Ez a struktúra változott meg 1947-ben, amikor szovjet mintára a kommunista hatalom erőszakos iparosítással a falusi lakosság nagy zömét városra telepítette, és ezzel egy új társadalmi réteget hozott létre, amely 40 évig meghatározta főleg a nagyobb városok társadalmi struktúráját, kulturális igényeit, és egyben a hangulatát is, amelynek következményei még a ma is érződnek a romániai társadalomban és kultúrában.

A 60-as évek közepétől elkezdődött Romániában is egyfajta társadalmi és kulturális liberalizáció, amelyik nem volt hosszú életű, körülbelül 1965-től 1971-ig tartott, de a már kinyitott csatornákat ezután már nem lehetett teljesen lezárni. Ez az időszak volt a romániai kísérletező művészet kialakulásának a korszaka.

Nem elhanyagolható az sem, hogy Erdélyben sok magyar és német kísérletező művész alkotott. Diet Sayler, Ingo Glass, Ritzi és Peter Jacobi bányász német művészek kapcsolatot tartottak a német vizuális kultúrával. Bertalan István félig magyar és félig német művész mindkét kultúrában jártas volt. A marosvásárhelyi MAMÜ a 70-es évektől szoros kapcsolatot tartott fent a magyarországi művészeti szcénával.

A másik aspektus szintén a 70-es évektől válik fontossá, és pedig a televízió elterjedésével. Nem elhanyagolható az hogy *„a multikulturális és sok etnikumú Temesváron és Erdély más városaiban (Nagyváradon, Aradon,) könnyen lehetett fogni a romániaiaknál sokkal liberálisabb és kulturáltabb jugoszláviai és magyarországi televíziók adásait, míg az ország hagyományosabb kultúrával rendelkező részein, Moldvában és Havasalföldön inkább a szovjet és bolgár televíziók adásai voltak foghatóak”*. (Dan, 1994, 9)¹¹⁵

5.2. A televízió és a videó a kommunista Romániában

Amikor a nyugati civilizációban a videózás kezdett tömeges méreteket öltetni, Romániában a Ceaușescu-korszak legsötétebb évei következtek. A televízióadás lecsökkent napi két órára. Filmek, sport- és gyerekadások helyett propaganda és agy mosás. A televízió megszűnt kommunikációs és szórakoztató eszközzé lenni, bútor darabbá vált. Nyugaton a videó, a videózás a művészeknek a hatalom által manipulált televízióval szemben a szabadságot jelentette. Romániában a hatalom blokkolta az információkat, és mindenféle mediális diszkurzust kizárt; a tömegek felé legdirektebb csatornát, a vizualizációt igyekezett megakadályozni, féken tartani. (Lefter, 1994, 57)¹¹⁶

A nyolcvanas években a romániai lakások zömében fekete-fehér televízióon lehetett fogni az egyetlen nemzeti adó propagandisztikus adását. A színes televízió csak a nyolcvanas évek vége felé kezdett elterjedni. Az előbb említett tanulmányában jegyzi meg Ion Bogdan Lefter: *„A hatalom érdeke az volt, hogy az igazság szürke realitása ne legyen látható színesben.”* (uo.)

A „sokoldalúan fejlett szocialista társadalom” lakossága különbözőképpen próbálta kijátszani a hatalmat, ami a fent leírt szituáció enyhítésére tett kísérletekben

¹¹⁵ Călin Dan: *Arta video și libertatea mediatică* (Videoművészet és mediális szabadság), a tanulmány az *Ex Oriente Lux*, az első romániai videokiállítás katalógusában jelent meg, CSAC/SCCA, Bukarest, 1994.

¹¹⁶ Ion Bogdan Lefter: *Despre contextul video românesc* (A román video-kontextusról), a tanulmány az *Ex Oriente Lux*, az első romániai videokiállítás katalógusában jelent meg, CSAC/SCCA, Bukarest, 1994.

nyilvánult meg. A nyolcvanas években az a furcsa helyzet alakult ki, hogy a nemzeti televízió által propagált egységes és oszthatatlan román nemzeti tömegkultúra egyre nagyobb csorbákat szenvedett. Az ország határainál levő régiók más és más televízióadókat néztek. Délen a bolgár, délnyugaton és a Bánságban a szerb, a nyugati régiókban a magyar, Moldvában az orosz televízió adásait nézték. A fontos sportesemények alkalmával emberek sokasága látogatta meg határmenti rokonait. A román nemzeti totalitárius, propagandisztikus műsorokhoz képest ezek az adók a nyolcvanas évek közepétől egyre inkább a Peresztrojka relatív liberálisabb hangulatát sugallták. A jugoszláv és a magyarországi adók pedig hidat képeztek a nyitottságukkal a nyugati civilizációk fele. Legalábbis ez úgy látszott, úgy érződött Romániából nézve.

A román társadalom televíziónézés, információszerezés szempontjából nagyon összetetté vált a nyolcvanas évek közepére. Az ország közepén ahol a román nemzeti adón kívül nem lehetett fogni semmilyen más csatornát, az emberek elkezdtek furcsábbnál furcsább antennákat, receptorokat barkácsolni. Az emberek tervrajzokat, alapanyagokat cseréltek egymással. Mindenki tudott valakit, aki egy még jobb, egy performensebb „titkos” tervrajz után készített receptort állított elő, amellyel jobban, tisztábban lehetett fogni valamelyik szomszédos állam adóját. Aztán ezeket magas épületekre próbálták felszerelni, vagy autókkal szállították a környező hegyek csúcsaira, ahol főleg hétvégén különböző társaságok egymás mellett nézték az olimpiát, a focivilágbajnokságot vagy más szórakoztató műsorokat. Mindenki kirándult a szabadba. *Ki a szabadba, vissza a természetbe tévét nézni.* Tömegek ezrei ültek autók tetejére felszerelt képernyők előtt hétvégeken a Kolozsvár melletti Bükk erdőben. Furcsábbnál furcsább helyzeteket generált ez az állapot. Tanúja voltam annak, amikor a nyolcvanas években egy focimeccs alkalmával Székelyudvarhelyen az első tízemeletes tömbház tetején egy improvizált adón befogták a magyarországi 1-es csatornát. A látvány hihetetlen volt: ötven-hatvan ember jobb oldalra dőlött fejfelé követte a szintén jobb oldalra dőlött televízió képernyőjét. Az antennát pedig felváltva kellett tartani valakinek. Nagyon bizarr és happeningekre, performanszokra emlékeztető képet láthattunk igazi „ready made situation”-t.

A nyolcvanas évek vége felé megjelentek a parabolaantennák. Használatuk nem volt legális, de valahogyan mégis tolerálták. Eleinte drágák voltak, nem akárki engedhette meg magának, hogy ilyent szereltesse. Ezeket már nyugat-európai adókat is lehetett fogni. Az évtized végére lehetetlenné vált a totális média-kontroll, a vizuális blokádon egyre több repedés keletkezett (Lefter, 1994, 58). A televíziónéző tömegek egyre fondorlatosabb lehetőségeket találtak ki annak érdekében, hogy kijátszva a hatalmat, máshonnan is információhoz jussanak.

Ebben a kontextusban jelentek meg a nyolcvanas évek közepétől a külföldről nem hivatalos úton behozott videolejátszók és -kazetták. Éjszakára vagy akár napokra egy bizonyos összeg fejében bérelni lehetett a készüléket és a kazettákat. Valóságos videonézési maratonok voltak, az emberek 8-10 filmet is megnéztek egy éjszaka. Egyre többen kerültek videokészülék birtokába. Ez már nem kötődött a régió geográfiai szituáltságához, nem kellett kilométerekre elhagyni a lakóhelyet, ha meg akartál nézni egy filmet, és adott összeg ellenében mindenki hozzáférhetett. Sokkal demokratikusabb volt minden eddigi filmnézési struktúrájánál. À la carte működött. A csapatban meg

lehetett szavazni, hogy mikor mit nézzenek, sőt, ha nem tetszett a többségnek, akkor kazettát lehetett cserélni.¹¹⁷

Az egész videónézés úgy nézett ki, mint egy földalatti mozgalom. Valahogy ezt is tolerálta a hatalom, vagy már nem tudta megfékezni, kontrollálni, vagy a hatalom különböző struktúrái szimpatizáltak egy bizonyosfajta nyitással. Tehát a hatalom nem csak szemet hunyt, hanem különböző struktúrái is benne voltak a játszmákban, és ki is használták ezek előnyeit. Kialakult egy párhuzamos létezési tér, amelyik független volt a kommunista hatalom struktúráitól. Ez a mindennapi valóságtól való eltávolodás, egy nem reális, álmvilágba való elvonulás teljesen kettéosztotta ezeknek a közösségeknek az életét. Nappal éltek a „sokoldalúan fejlett szocialista társadalom” hétköznapjait, és éjszaka, főleg hétvégén, hogy péntektől hétfő reggelig egyhuzamban videóztak, ha álmodva is, de átélhettek egy másik világot.

„Az állami (tele)vizualitás végképpen elvesztette monopoliumát.” (i. m. 62) Erős jelek voltak arra nézve, hogy a totalitárius rendszer végnapjai eljöttek, és csak idő kérdése, hogy mikor bukik meg. Videokazetták tömege árasztotta el az országot, a legelvontabb művészfilmekről a pornóipar legújabb alkotásaiig mindent meg lehetett vásárolni, ki lehetett kölcsönözni, kölcsön lehetett kérni vagy le lehetett másoltatni. A kazettamásolás hihetetlen méreteket öltött. Egyesek egész videokazetta-könyvtárakat hoztak létre, a majdani kilencvenes évek videokölcsönzőinek elődjei voltak ezek a gyűjtemények. Persze, ez sem volt legális, de tolerálták. A mozgókép-éhség határtalan volt. Mindenki mindent nézett és fogyasztott. Az éjszakai videózás a hatalommal való szembeállásnak számított. Az emberek egymás közt a munkában, az iskolában, az üzletben a megnézett vagy a még meg nem nézett filmekről beszéltek. A filmek művészi értékétől eltekintve a romániai tömegek főleg az amerikai filmekben keresztül szembesültek egy másfajta társadalom hétköznapjaival, a nyugati civilizáció valóságával, sokszínűségével, pont azzal, amit a hatalom el szeretett volna titkolni előlük. Ezek az éjszakai videózások inkább baráti találkozásokhoz, bulikhoz hasonlítottak, mint mozinézéshez. A videózás egy közösségformáló jelenség volt. Új baráti társaságok jöttek létre. Szerelmek jöttek létre, és házasságok kötődtek ezek mentén. A pártpropaganda tévébeli vizuális megjelenítése elvesztette egyeduralmát. A nyolcvanas évek közepétől a nagyobb városokban már alig volt, aki a nemzeti adó két órára csökkentett adását nézte volna.

Szintén a nyolcvanas évek közepétől a kábeltelevíziózás elődje is kialakult. A tömbházakban hálózatokat hoztak létre, ha valakinek volt videolejátszója, akkor először az emeleti szomszédokhoz kábelen vezette át, majd az erkélyen keresztül a fenti és lenti emelet szomszédjaihoz és így tovább. Egyes helyeken egész negyedeket behálóztak a nyolcvanas évek végére. Székelyudvarhelyen a rendszerváltás után úgy indult el az egyik tévéadó, hogy a meglévő hálózati rendszert használták fel.

A videokazetta-másolás és a kábeltelevíziózás házi, barkács-, azaz *home made* változatai már a nyolcvanas évek közepétől elterjedtek. Valóságos földalatti (*underground*) piac (Lefter, 1994, 62) jött létre. Egész hálózatok működtek egy-egy kazetta megszerzéséért. Mindezekért az illegális szolgáltatásokért fizetni kellett. Mielőtt a

¹¹⁷ Abban az időben még olyant is hallottam, hogy az egyik ilyen éjszakai videózásnál a készüléket szintén bizonyos összeg ellenében egy rendőrszázadostól bérelték. Valószínűleg egy elkobzott videolejátszó volt, vagy ajándékba kapta valakitől mint „mică atenție”-t (kis figyelmesség). Az egész romániai totalitárius rendszer a nyolcvanas években ilyen apró figyelmességek révén működött. Ha kölcsönadtad a videolejátszódát hétvégén a hentes fiának, az szerzett neked ennek fejében három kg sertéskarajt.

filmeket sokszorosították volna, szinkronizálták, de az ilyen „szinkron” inkább rábeszélés volt. Borzasztóan igénytelen fordítások és igénytelen rábeszélések jöttek létre. Egy hang mondta végig, nagyon monoton stílusban a filmek szövegét, hol románul, hol magyarul. Ugyanaz a hang szerepelt több száz filmen. John Wayne és Sofia Loren is ugyanazon a monoton és semmitmondó hangon szólaltak meg. Persze, alatta halkán még lehetett hallani az eredeti hangjukat. Olyan volt, mintha egy videoperformanszot néztünk volna.

Egy másik helyzetet jelentett, amikor kazettára kerültek a szomszédos országok televízióinak adásai, amiket aztán olyan régiókban lehetett megnézni, ahol nem lehetett fogni az illető adókat. A teljes hírzárlat tehát nem működött. Például a magyar televízió bizonyos adásait pár hét késéssel a Székelyföldön is meg lehetett nézni.

A videolejátszóknál és a -rekordereknél egy kicsit később jelentek meg Romániában a video-felvevőkamerák. A családi események filmezése rendszeressé vált a nyolcvanas évek végére. A kislány esküvőjét, a gyerek születésnapját vagy a nagyszülők arany lakodalmát lefilmezték, és ezek hamar bekerültek a hálózatba az amerikai filmek elé vagy közé. Mindenkit érdekelt a szomszédságban a gyerek elsőáldozása, tehát videóst hívtak az esemény megörökítésére. A levideózás fontosabbá vált, mint maga az esemény. „Minden rá akart kerülni a fényképre, filmre, videóra. Ez lett mindennek a célja. Például egy esküvőnek nem a házasságkötés a célja, hanem az, hogy le legyen fényképezve.” (Flusser, 1994, 78)¹¹⁸ Néhány fotográfus videofelvételek készítésére is szakosodott. A lagziban egy személyben filmezett és fényképezett. Egy új üzletág és új szakma alakult ki: a videózás és a videós. Ezekkel a kamerákkal már lehetett minimális képfeldolgozást is eszközölni. Részeket le lehetett törölni, ha pedig volt két kamera, az anyagot meg lehetett vágni, de a többszöri átmásolással mindig romlott a kép minősége. A nyolcvanas évek végére minden nagyobb városban találkozhattunk videofelvételek készítésével foglalkozó személyekkel. Nem voltak sokan, drága is volt a szolgáltatás, de nagyobb családi eseményeknél, mint pl. elsőáldozás, lakodalom, sőt, néha temetés, megfizették. Sajnos, ezeknek a filmeknek a többsége VHS kazettára készült. Ennek a jelenségnek, valamint a felvételeknek a feldolgozása a mai napig várat magára.

A rendszerváltás előtti időszakból konkrét művészeti céllal történő videohasználatról nincs tudomásunk, a nyolcvanas évek vége felé néhány művészeti esemény, kiállítás megnyitó, happening és néhány színházi előadás dokumentálásáról azonban van (Lefter, 1993, 64). Ezek már jobb minőségű kamerákkal készültek, és ezek feldolgozása is a mai napig várat magára. Professzionális és félprofesszionális kamerákkal filmesek, a televíziónál dolgozó operatőrök rendelkeztek, meg néhány diák a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról (i. m. 63).

Ez volt az a millió, az a furcsa társadalmi struktúra, amelyikben kitört az 1989-es forradalomnak nevezett eseménysor. Tanúi lehettünk a világ eddigi egyik legnagyobb „performanszának” a televízió keresztül – otthon a fotelből nézhető forradalomnak. Vilém Flusser a fent nevezett előadásában tisztán esztétikainak nevezi azokat a képeket, amelyeket a román televízió azokban a napokban közvetített. A képek okozták az eseményeket. Mintha az egész színház lett volna. Flusser Lessing szavait használja, aki a színház célját az együttérzés növelésében és a félelemkeltésben látta. Nem a dolgok igazságszintje volt a fontos, nem a politikai magyarázatuk, hanem a képek igazi élménytöltete. „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képen van. Ami

¹¹⁸ Vilém Flusser: *A TV szerepe a román forradalomban* előadása *A médiumok velünk voltak* (A televízió szerepe a román forradalomban) c. symposionon (Műcsarnok, 1990. ápr. 6–7.) hangzott el. *Médiatörténeti szöveggyűjtemény I*, Barabás Ilona Kft, Budapest, 1994.

most Romániában történik, nem lehet történelem, hanem valami más. A politikai magyarázat nem alkalmazható rá. Ez a mágia eredménye. Valamiféle technikai woodoo” (Flusser, 1994, 78). A ’89 decemberében kitört események alatt megjelentek a videokamerák. Érdekes, hogy ezek a kamerák az új hatalom megjelenéséig követték az eseményeket, majd eltűntek. A készülődő hatalom csak egy darabig tolerálta a szabad videózást, és amikor megjelentek megint, már az új hatalom parancsára történt. Csak pár napig követik a szabad kamerák az események ritmusát és dinamikáját. Ezeken a felvételeken látszik, hogy nem fentről jött parancsra készültek (Lovink, 1994, 84).¹¹⁹ Ezeket a felvételeket használta fel Andrei Ujică és Harun Farocki a romániai 89-es eseményekről készített *Egy forradalom videogrammái*¹²⁰ című filmjében. Ettől a filmtől számíthatjuk a romániai videoművészet kezdetét.

Még néhány szó kívánczik ide az *Ex Oriente Lux* c. kiállításról, az első romániai videoeseményről, amelyet a bukaresti Soros Kortárs Művészeti Központ rendezett 1993-ban¹²¹ Bukarestben a Dalles Teremben. Igazából ez az a momentum, amelytől kezdve azt állíthatjuk, hogy Romániában is gyökeret vert a videoművészet. A kilencvenes évek elején néhány videostúdió jött létre Romániában. Ilyen volt például a máig is működő bukaresti FAV¹²² vagy a nagyváradi TV Satelit. Ezek főleg televízióknak készítettek filmeket. Romániában igaz, hogy a rendszerváltás előtt létezett egy kísérleti művészet, amelyet szintén valamilyen szinten tolerált a hatalom, igaz, hogy létezett már a fentebb említett televíziózás és videózás jelensége, de ezek találkozási pontjai eddig kimutatatlanok. A Soros Kortárs Művészeti Központ az *Ex Oriente Lux* kiállítással és az azzal párhuzamosan zajló Videó Héttel egy olyan eseményt szervezett, amelyik ezt a kapcsot próbálta létrehozni és hosszabb távon a romániai kortárs művészeti szcénát megfertőzve megújítani. A tizenkét kiválasztott projektet olyan kísérletező művészek hozták létre, akik Erdély valamelyik városában éltek, a rendszerváltás előtt léptek a kortárs művészet porondjára, de munkásságuk pontosan ennek a momentumnak köszönhetően a kilencvenes években teljesedett ki.¹²³ Călin Dan az erdélyi magyar és erdélyi román művészek nagyszámú részvételét a projektben azzal a ténnyel magyarázza, amint már említettem a *Történelmi áttekintés, nemzeti hagyományok* c. fejezetben, hogy a romániai magyar művészeti szcéna a legbezártabb totalitárius korszakban is megtalálta azokat a csatornákat (magyar televízió, rokonok, barátok, kapcsolatok magyarországi művészekkel), ahonnan másfajta információkat is be tudott szerezni. A projektben részt vevő román művészek pedig azokban a régiókban éltek¹²⁴ a rendszerváltás előtt, ahol a magyar és jugoszláv televízió liberálisabb adásait lehetett fogni (Dan, 1994, 9).

¹¹⁹ Geert Lovink: *Estetica videodocumentelor. Tele-revoluția ramână văzută de Farocki și Ujică* (A videodokumentumok esztétikája. A román tele-forradalom Farocki és Ujică szemével), a tanulmány az *Ex Oriente Lux*, az első romániai videokiállítás katalógusában jelent meg, CSAC/SCCA, Bukarest, 1994.

¹²⁰ Harun Farocki, Andrei Ujică: *Videograme dintr-o revoluție*. Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, 1991.

¹²¹ *Ex Oriente Lux*, Dalles Terem, november–december 1993, kurátor: Călin Dan/ Soros Kortárs Művészeti Központ, Bukarest.

¹²² Fundația de Artă Vizuală (Vizuális Művészeti Alapítvány)

¹²³ *Ex Oriente Lux*, résztvevő művészek: Antik Sándor, Bartha József, Egyed Judit, KissPál Szabolcs, Alexandru Patatic, Lia Perjovschi, Dan Perjovschi, Subreal Grup, Ujvárossy László, Sorin Vreme.

¹²⁴ Lia és Dan Perjovschi igaz, hogy nagyszebeni származásúak, de a rendszerváltás előtt Nagyváradon éltek, és szoros kapcsolatot tartottak az ottani magyar művészekkel, Alexandru Patatic és Sorin Vreme Temesváron, míg a Subreal Grup két tagja: Iosif Király Temesváron és Călin Dan, aki egyben a kiállítás kurátora is volt, Aradon élt.

6. Fejezet – A romániai színházzás

6.1. A román színházi kísérletezés kialakulása

A totalitárius rendszerekben a színházi kísérletek különleges helyzetbe kerülnek. Ki vannak szolgáltatva a cenzúrának, amely vagy engedélyezi, vagy betiltja a kísérletezést. A romániai színházzás kísérletező újrateatralizáló korszaka megegyezik az európai és amerikai ugyanilyen jellegű kísérletekkel, és egybeesik a sztálinizmus olvadásával. A rendezésben a sztanyiszlavszkiji módszertől való eltávolodás fontosságára érdemes odafigyelni, amelyik nem egyszerre hirtelen és váratlanul történt, hanem progresszív módon. (Cazaban, 1997, 427)¹²⁵

1961 fontos év az európai színházzás számára is. Grotowski a Laboratórium színházban megrendezi a Slowacki által írt *Kordiant* és Józef Szajnával közösen Wispianski *Akropolisát*. Ugyanebben az évben Jaques Polieri megrendezi Michel Butor *Mobile* című darabját. Ezek az 1961-es év legkiemelkedőbb színházi eseményei az európai experimentális színházi szcénában. Romániában szintén 1961-ben Liviu Ciulei egy interjúban a teátrális konvenciók kidomborításáról beszél: a mozgás, a gesztus, a maszk és a színpadi vizualitás fontosságát hangsúlyozza a Bulandra Színházi 1961-es *Ahogy tetszik* c. rendezésével kapcsolatban.¹²⁶ (uo. 427) Ez a rendezés újszerűségével és új teatralitásával a romániai színháztörténet mérföldkövének tekinthető. A másik fontos rendező, aki meghatározta a román színház további útját, David Esrig, mégpedig Svarc *Árnyék*¹²⁷ című drámájának expresszív előadásával, amelyben a színész plaszticitása, akárcsak Ciulei fent említett rendezésében, legalább olyan fontos szerepet kapott, mint a szöveg vagy maga a történet.

Azok a színpadraállítások, színházi kísérletek, amelyeket Liviu Ciulei, David Esrig, Nicolae Wolcz vagy Lucian Pintilie készítettek, mégis csak egy izolált kis csoport egyéni akciói voltak. Ugyanúgy, ahogy a vizuális művészetekben is, a romániai színházi kísérletek is helyenként misztikus módon, a társadalmi és szociális struktúráktól elhatárolódva jöttek létre. A már említett Aureliu Manea rendezőnél a színpadi lélektani szintről a színpadi mágikus szintre való eljutás adja meg a rendezéseinek a lényegét. Manea Artaud és Grotowski hatása alatt a színészek rituális, liturgikus mozgásaira, gesztusaira épít (Cazaban, 1997, 429). Manea hitt abban, hogy a színház vallás, a „homo religius” létezmódja. Ibsen *Rosmersholm*¹²⁸ című drámájának rendezését Lucian Pintilie egy Nicolae Prelipceanuval folytatott 1972-es beszélgetésben David Esrig, Nicolae Wolcz és Andrei Șerban rendezéseivel egy szinten emlegette, és a korszak legfontosabb színházi kísérletének tekintette.¹²⁹

¹²⁵ Jean Cazaban: *Experimentul scenic – direcții și semnificații. A színpadi kísérlet – irányvonalak és jelentések* című tanulmánya az 1997-ben a bukaresti Soros Művészeti Központ által rendezett Experiment kiállítás katalógusában jelent meg.

¹²⁶ Akkor Muncicipiumi Színháznak (Teatrul Municipal) hívták.

¹²⁷ Jevgenyij Lvovics Svarc: *Árnyék (Umbra)*, Komédia Színház, Bukarest, 1963. Rendező: David Esrig, díszlettervező: Ion Popescu-Udriște.

¹²⁸ Ibsen: *Rosmersholm*, Szebeni Állami Színház (ma Radu Stanca Színház), 1968. Rendező: Aureliu Manea, díszlettervező: Maria Bodor.

¹²⁹ Idézi Cornel Ungureanu: *Napló Maneával*. Jurnalul Artelor Spectacolului, nr 1/2009, 22. p. (<http://www.artateatrala.ro/UserFiles/PhotoGallery/Publicatii/1-JurnalulArtelorSpectacolelor-web.pdf>) letöltve: 2011.11.22.

A nézőközönség és színpad közötti sorompó megszüntetése és a színész-néző kapcsolatának aktivizálása egy másik fontos tényező, amely foglalkoztatni kezdi ebben az időben a romániai rendezőket is. Ennek újraértékelésében nagy szerepe volt Liviu Ciuleinek, aki Stan és Paul Bortnovskival közösen 1962-ben megjelentettek egy tanulmányt a kortárs színpad megoldásairól, egy könnyen átalakítható színházi térről, amely sokféle szcenotechnikai lehetőséget mutatott fel.

Ugyanebben az időben kezdi el tevékenységének első periódusát Vlad Mugur, aki 1971-ben a kolozsvári román színházban *Hamlet*-előadásának betiltott próbái után emigrál Németországba. Vlad Mugur Catalina Buzoianu mellett az 1960-as évek vizuális színházi törekvéseinek egyik fáklyavivője. Andrei Șerban, aki 1968-ban végezte a rendező szakot, nagyon rövid ideig¹³⁰ rendezhetett Romániában, de még a főiskolás éve alatt színpadra vitt *Julius Caesar* előadását a mai napig egyik legfontosabb rendezésének tartja. Ezeknek a rendezőknek többsége az 1980-as évek körül emigrál és mind külföldi színpadokon rendeznek, és külföldi egyetemen tanítanak (i. m.).

Itt kell megemlítenünk Harag György nevét aki ugyanennek a korszaknak a fontos színházi egyénisége (színész, majd rendező, színházalapító és színházigazgató), és az első romániai magyar rendező, aki olyan román rendezőkre is hatással volt, mint Lucian Pintile vagy Silviu Purcărete. Harag az első olyan híd a két színházi kultúra között, akinek munkássága fontos nemcsak a romániai magyar, hanem a romániai román színházi kultúrán keresztül az egyetemes színházművészet számára is.

Innen már csak egy lépés a romániai fiatal generáció vizuális és új teátrális színházi produkcióihoz, amelyek a rendszerváltás után a romániai színjátszást a világ élvonalába emelték. 1989 előtt ennek a generációnak egyik fő problémája a kulturális nyitás megszűnése és egy, a korábnál rafináltabb cenzúra bevezetése. Ők már nem Bukarestben, hanem inkább vidéken hozzák létre azokat az előadásokat, amelyek meghatározóak az 1970–1980-as évek számára. Dragoș Galgoțiu 1989-ig Ploiești-en, Tompa Gábor és Mihai Măniuțiu Kolozsváron, Alexandru Dabija, Radu Penciulescu és Silviu Purcărete Piatra Neamțon, Manea Szebenben, majd Temesváron dolgozik ezekben az időkben.

A rendezők mellett nagyon fontos megemlíteni néhány látványtervezőt, akik nem csak a korszak előadásaiban vállaltak fontos szerepet, hanem a következő tervezőgeneráció képzésében is. Ciulei mellett megemlítjük Paul Bortnovski nevét, aki nemcsak a kor legfontosabb rendezőivel dolgozott de a Képzőművészeti Főiskola látványtervező szakán is fontos szerepet töltött be. Egyik tanítványa, Helmuth Stürmer úgy emlékezik meg róla, hogy tőle hallotta először azt, hogy nem díszletet, hanem olyan színpadi teret kell létrehozni, amelyben benne rejlik a lehetőség e tér energiákkal való feltöltésére.¹³¹ Bortnovski mellett Dan Nemțeanu, Dan Jitianu, Ion Popescu-Udriște, Drevis Grebu és Jules Perahim azok a tervezők, akik olyan tereket terveztek, amelyek nem demonstráltak, hanem csak szuggeráltak, sugalltak.

Helmuth Stürmer mellett a 1980-as években, akik említésre méltók az újteatralitás scenográfiai felvállalásában Lia Manțoc, Both András, Mihai Mădescu, Vittorio Holtier, Florica Mălureanu, Doina Levintza, Lia Manțoc, Romulus Feneș, Kemény Árpád.

A rendszerváltás után Ștefania Cenean, Kóthay Judit, Dragoș Buhangiar, Adriana Grand, Bartha József, Carmencita Brojboiu, Andu Dumitrescu, Velica Panduru azok a

¹³⁰ 1969-ben az Egyesült Államokba emigrált.

¹³¹ Silvia Kerim: Hetty Stürmer. In *Lumea Românească*, Formula AS, 2008/827.

romániai tervezők, akik ma a romániai díszlettervezők élvonalát alkotják, és a legtöbb videót használó színházi előadás látványtervei is hozzájuk kötődik.

6.2. A második világháború utáni romániai magyar színháztörténeti kontextus

Az előbbieken tárgyalt romániai színjátszáshoz képest a romániai magyar színjátszás sajátos történelmi helyzeténél fogva másféleképpen hagyományörző és sokkal szövegközpontúbb. A nyelvmegőrzés templomaként kezelt színház a második világháború után Erdélyben nagyon specifikus helyzetbe került. A kolozsvári kulturális hegemonia megtörésére a hatalom 1946-ban létrehozta a marosvásárhelyi Székely Színházat. A Székely Színház megalakulása fontos színészgyéniségeket vonzott Marosvásárhelyre. Kovács György, Delly Ferenc, Szabó Ernő, Szabó Duci, majd később Csorba András, Lohinszky Loránt, Bács Ferenc, Tanai Bella, Tarr László voltak a színház oszlopos tagjai. A Székely Színház Sztanyiszlavszkij elméletein haladva egy sajátos realizmust képviselt. Ez a korszak kétségtelenül a Tompa Miklós, Szabó Ernő, Delly Ferenc, Kovács György rendezői négyes fogathoz kapcsolódik (Kántor - Kötő, 1994, 66).

A Székely Színházat a 1960-as évek elején megszüntették, és az 1962-től indított román tagozattal együtt marosvásárhelyi Nemzeti Színházra keresztelték. Ezzel az erdélyi magyar színházi élet teljesen megváltozott. Kolozsvár és Marosvásárhely mellett ebben az időben Váradon, Temesváron, Sepsiszentgyörgyön, majd a nagybányai színház átköltöztetésével Szatmáron működött magyar nyelvű színház. Idővel a Ceaușescu-féle nacionalista kultúrpolitika ezeket is beolvasztotta egy-egy kétnyelvű intézménybe. Ez alatt az idő alatt többnyire hagyományos, szövegcentrikus, főleg a Sztanyiszlavszkij módszerén alapuló előadások jöttek létre. Kivételt képez egypár olyan előadás, mint a Szatmáron Taub János által 1970-ben rendezett Ionesco *A király halódik* című előadása.

A nagy áttörés sem váratott sokáig magára. Harag György 1971-ben megrendezi Marosvásárhelyen Nagy István *Őzönvíz előtt* című drámáját. Ez a darab egy teljesen új korszakot jelent nemcsak Harag, hanem az egész romániai magyar színjátszás számára is. Nem elhanyagolható az sem, hogy itt Harag díszlettervezője a már említett bukaresti Florica Mălureanu, aki a majdnem üres színpadon egy nagyon egyszerű, puritán teret tervezett, fehér falakkal. „A sztanyiszlavszkiji konvenciórendszer megkívánta részlet-realizmust száműzve a színpadról, a rendező egy lényegibb realitásra érzett rá, amikor az „üres tér” teremtette csábításnak engedett – végső soron épp így adva új értelmet az *Őzönvíz előttnek*” (uo. 70). Ekkor már csak egy lépés választja el Harag első nagy látványszínházi előadását az 1974-ben, szintén Marosvásárhelyen rendezett *Az ember tragédiájától*. Harag számára az egyén és tömeg viszonya volt a fontos ebben a rendezésben, nagyon látványos tömegmozgatásoknak voltunk tanúi, amelyeket később Purcărete craiovai rendezéseiben láthatunk majd. Igazából egy sajátos látványszínház – totális színház keverékének a győzelme volt ez az előadás, amelyet a román színházi szakma is nagyra tartott. Ebben nagy segítségére volt Haragnak Romulus Feneș díszlettervező, aki látványos és nagyon funkcionális látványtervet készített.

Rövidesen ezután következett a kolozsvári Sütő-trilógia, amely igaz, hogy szövegközpontú volt, de még közelebb került a totális színházhoz, „... mert a térbe helyezett, mozgásba hozott, célirányosan modulált szöveg már nem a leírtaknak a reprodukálása; a monológok, páros és tömegjelenetek beállításában a rendező hasznosítja

Brook tapasztalatát, és tanul Ciuleitől, azaz nem fél sem az erős (néhol már naturalizmust súroló) hatáskeltéstől (a test-színház vívmányaiból is átvéve azt, amit hasznosíthatónak vél), sem a finom stilizálástól.” (Kántor–Kötő, 1994, 116)

Harag György kapcsolatai a román színházzal nagyon szorosak voltak. ploiești-i rendezésein kívül még az élete egyik főművének tartott *Cseresznyés kert* említtem meg, amelyet a marosvásárhelyi Nemzeti Színház román tagozatán halála évében, 1985-ben rendezett, és amelyet elhalálása után Tompa Gábor fejezett be. Itt Harag munkatársa szintén Romulus Feneş díszlettervező, akinek látványterve nagymértékben hozzásegítette a rendezőt a darab végleges vizuális kiteljesedéséhez. A lefordított kúpszerű látványos tér vákuum-hatása teljesen megszabja az előadás alaphangulatát.

Nánay István az általa szerkesztett könyv előszavában így ír Haragról: „*Pályája azt a nagy utat példázza, amit a sztanyiszlavszkji realizmussal fémjelezhető színháztól a metaforikusan fogalmazó, látványalapú komplex színházig az európai színházművészet az elmúlt fél évszázadban megtett.*” (Harag György színháza, 1992, 9.) Lucian Pintilie nemzetközi rangot kivívott román film és színházi rendező 1986-ban Harag Györgyöt Strehler, Brook és Planchon neve mellett emlegeti.¹³²

Ebben a periódusban a bukaresti Színház és Filmművészeti Főiskola elvégzése után Kolozsvárra kerül Tompa Gábor, aki nem a realista szövegcentrikus színház egyik oszlopos tagjának tartott édesapját, Tompa Miklóst tartja mesterének, hanem a modern és a totális színház felé törekvő Harag Györgyöt. Tompa Gábor így ír mesteréről halála előtt egy pár hónappal: „*Ő ma romániai színházunk egyik legszínesebb, legösszetettebb egyénisége. Ugyanakkor – és ez nem túlzás! – a különféle világszínházi törekvések alkotó útkereséseinek egyik jelentős mozgatója. Az olyan mesterek jelenléte színházi életünkben, mint Ciulei, Pintilie vagy Harag, mindig ösztönzően hatott és hat a pályatársak fiatalabb nemzedékére.*”¹³³

Tompa Gábor főiskolás korában rendezett sepsiszentgyörgyi *Woyzeck*¹³⁴ és a marosvásárhelyi *Zoo Story*¹³⁵ c. rendezései már jelezték, hogy Tompa a főiskoláról korszerű színházi szemlélettel távozott, és kortárs színházat akart csinálni. A román színház vizualitása, új teatralitása másfajta térkonstruálása érződik erőteljesen már első rendezésein. Tompa Gábor nagy sikerű *Tangó*¹³⁶, majd *Hamlet*¹³⁷ c. előadásai már az újrateatralizáció és a vizuális színház zászlaja alatt történtek.

Még egypár szót kell szólnom egy, a színházi kontextusban a gyergyószentmiklósi *Figura Stúdió*ról, amelyet kísérleti és mozgásszínházi alternatív műhelyként Bocsárdi László hozott létre. Bocsárdi Temesváron folytatott mérnöki tanulmányokat, és ott már a diákszínházba belekóstolt műszaki értelmiségekkel közösen hozta létre 1984-ben az egyetlen romániai magyar kísérleti és mozgásszínházat, amely ilyen formában a rendszerváltásig működött Bocsárdi vezetésével. A Bocsárdi

¹³² Pintilie Lucian: Harag György utolsó remeklése. *Film Színház Muzsika*, 1986. okt.

¹³³ Tompa Gábor: Harag György rendez. *Utunk*, 1985. máj. 3.

¹³⁴ Georg Büchner: *Woyzeck*, Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház, 1979. Rendező: Tompa Gábor, díszlet: Both András, Szörtsey Gábor:

¹³⁵ Edward Albee: *Zoo Story*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Magyar tagozat, 1982. Rendező: Tompa Gábor, díszlet, jelmez: Nagy Árpád.

¹³⁶ Slawomir Mrozek: *Tangó*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1985. Rendező: Tompa Gábor, díszlet, jelmez: Ștefan Maitec.

¹³⁷ William Shakespeare: *Hamlet*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1987. Rendező: Tompa Gábor, díszlet: T. Th. Ciupe, jelmez: Dorina Șortan.

által rendezett *Übü király* és *Manole mester* c. előadások az 1989 előtti romániai magyar színházi szcénában fontos szerepet töltek be újszerű látásmódjukkal, térhasználatukkal és a szövegszínháztól távol eső sajátos színházi nyelvezetükkel. A társulat 1990. szeptember 1-től kapott intézményesített formát a Figura Stúdió Színház néven. Ez a kezdeményezés azért fontos, mert a romániai színházművészeti szcénában alig találkoztunk 1989 előtt alternatív színházi produkciókkal.

6.3. A romániai színház a rendszerváltás után

Harag Györgyön és Tompa Gáboron keresztül egyfajta vérátömlesztés történt a romániai magyar színházban, amely két színházi kultúra mezsgyéjén az utóbbi 25-30 évben a románaitól és a magyarországitól is különböző színházat hozott létre, amelynek hatását igazán a rendszerváltás utáni rendezőgeneráció (Tompa és tanítványai: Bocsárdi László, Kövesdy István, Barabás Olga) előadásaiban követhetjük nyomon. Ez a fentebb leírt történelmi tényezőkön kívül annak is köszönhető, hogy egyes romániai magyar rendezők mind a magyar, mind a román színházakban dolgoztak, dolgoznak – ennek példája Harag György, Tompa Gábor, majd a 90-es évek végétől Bocsárdi László és Szabó K. István rendezők munkássága. De ugyanakkor neves román rendezők is, mint Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Vlad Mugur, Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză, Mihai Măniuțiu vagy Sorin Militaru előszeretettel dolgoztak, dolgoznak a kolozsvári, a sepsiszentgyörgyi, a temesvári, székelyudvarhelyi és csíkszeredai magyar társulatoknál.

Nem elhanyagolható az a tény sem, hogy amikor a videohasználat elkezdődött a rendszerváltás után, akkor a romániai színjátszás világszinten rangos pozíciót foglalt el. Az sem elhanyagolható, hogy az általunk tanulmányozott előadások rendezői közül Tompa Gábor Bukarestben végzett a 80-as években, és olyan kollegái voltak, mint Alexandru Dabija vagy az ezredforduló után nagyon sokszor videotechnikát használó Victor Ioan Frunză.

Bocsárdi László az 1993-1994-es évadban csapatának nagy részével otthagyja a Figura Stúdió Színházat, és átszerződik a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházhoz, ahol társulatépítésbe kezd, és néhány éven belül a Tamási Áron Színház a romániai színjátszás élvonalába küzdi fel magát.

A rendszerváltás után a Nyugatra emigrált rendezők közül sokan hazatelepettek vagy huzamosabb ideig tartózkodtak az országban. Andrei Șerbant a bukaresti Nemzeti Színház, Vlad Mugurt az Odeon Színház igazgatójává nevezik ki a kilencvenes évek elején. Tompa Gábor átveszi a Kolozsvári Állami Magyar Színház, míg Mihai Măniuțiu a kolozsvári román színház igazgatását, Bocsárdi 1994-től a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron művészeti igazgatója, majd 2005-től főigazgatója. Megalakul az UNITER, a Romániai Színházak Szövetsége, amely összefogja a romániai színházi élet haladó tendenciáit. Egy pillanatig úgy néz ki, hogy a romániai színházi élet normalizálódik. Elkezdődik a romániai színjátszás történetének legfontosabb évtizede. 1990-ben Purcărete Craiován kezd rendezni¹³⁸, rendezései a romániai színház Ciulei, Pintilie, Harag által képviselt vizuális vonulatának kiteljesedései. Purcărete 1996-tól nemzetközi színpadokon folytatja rendezéseit. Tompa Gábor 1992-ben rendez meg *A Kopasz*

¹³⁸ 1990 *Übü király* *Macbeth-részletekkel*, 1992 *Titus Andronicus*, 1993 *Phaedra*, 1995 *Danaidák*

énekesnőt, amely ugyanolyan mérföldkönek számít a romániai színházművészetben, mint Harag György *Őzönvíz előttje* vagy *Az ember tragédiája*.

Az Amerikából hazatért Andrei Șerban 1990-ben rendezi újra a bukaresti Nemzeti Színházban az 1970-es években már világsikert aratott *Trilógiát* (*Medeia, Elektra, Trójai nők*) amelyet a 20. század legeredetibb görög tragédia-színrevitelének tartanak.

Vlad Mugur Németországból telepedett haza. Az első nagy rendezőgenerációhoz tartozó színházi szakember rendezései a 90-es években meghatározóak voltak az egész romániai színházi szcéna számára. A kolozsvári Állami Magyar Színházban 1996-ban rendezett Ionesco *Székek*, és Goldoni *A velencei ikrek*, az 1998-ban szintén ott színrevitt Csehov *Cseresnyéskertje* vagy a 2000-ben bemutatott Pirandello: *Így van (ha így tetszik)* meghatározó előadások voltak a romániai román és a romániai magyar színház életében. Ezek az előadások számos nemzetközi fesztiválon rangos díjakat nyertek, és a romániai színházi életet a világ színházi életébe röptették.

Az 1991-ben a marosvásárhelyi Színházművészeti Intézetben Tompa Gábor által indított osztály 1995-ben hagyta el az egyetem padjait. Kövesdy István a Kolozsvári Színházhoz, Bocsárdi László és Barabás Olga a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházhoz szerződik.

Ez az a színházi médium, ahol a 1990-es évek első felében a romániai magyar színházban megjelenik az analóg, majd az ezredforduló körül a digitális videokép.

7. fejezet. Mozgóképek a rendszerváltás utáni romániai magyar színházi előadásokban

Ebben a fejezetben a teljesség igénye nélkül olyan előadásokkal foglalkozom mélyebben, amelyekben a technikai képek meghatározzák az előadások struktúráját, szellemiségét, vagy pedig más irányba viszik el az előadások értelmezhetőségét, adott esetben másfajta értelmezésre adnak alkalmat. Az előadások videohasználata és az előadások struktúrája közötti viszonyokat próbálom megvizsgálni olyan fontos előadások esetében, ahol ez a viszony meghatározó az előadás hatásmechanizmusában. Másokat csak példaként említek meg, továbbiak pedig csak a dolgozat végén levő táblázatban találhatóak meg. Ezek nem mindig az előadások értékelését is jelentik, mert vannak olyan értékes előadások is, amelyekben ugyan találkozunk videoképekkel, de az előadás számára ezek nem jelentenek sem szerkezeti, sem értelmezhetőségi többletet. De azért szem előtt tartom, hogy az általam vizsgált előadások a legfontosabbak közül valók legyenek a rendszerváltás utáni romániai magyar színházi szcénában.

Az előadásokban, eseményekben különböző rétegeket fedezhetünk fel. Mint minden műalkotásnak, így egy színházi előadásnak is van látható és rejtett szerkezete. A színházi előadások, a performanszok, akciók esetében ez sokkal bonyolultabb, mint egy statikus, nem „*live art*” művészeti produktumnál, mert itt az előadás időbeli előrehaladásával ezek a szerkezetek módosulhatnak, felcserélhetőek, egymás mellett rejtve vagy láthatóan haladhatnak.

A történet, a szavak, a hangok, a gesztusok rétegei és nem utolsósorban a díszlet, jelmez- és a kellék-világ rétegei mellett a videót használó előadás mediális rétegei bonyolítják az előbbi rétegek megfoghatóságát és az előadás struktúrájának átláthatóságát.

Az esemény scenográfiai terében általában a mozgókép helye rögzített, a monitor vagy a projekció vászna mozdulatlan. Igaz, hogy léteznek olyan előadások is, ahol a vetítőfelületek is mozognak. Svoboda néhány előadásában vagy a következőkben tárgyalandó *A dög* és *Liliom* című előadásoknál találkozunk ezzel a szerkezettel.

Ahogy a videoinstallációknál nem tárgyalhatjuk külön a videokép szerepét, csak az installáció többi elemével összefüggésben, ugyanúgy a színházi előadásokban sem lehet külön vizsgálni azt. Fontos a térbeli elhelyezés, fontos, hogy mit, hogyan, milyen ritmusban és tempóban közvetít a mozgókép és mindezeknek kapcsolata a színházi esemény többi vizuális (díszlet, jelmez, kellék, fény, színészi testiség, gesztus) és nem vizuális (narratíva, történet, hang, zene) elemeivel. Az előadások értelmezése szempontjából fontos az is, hogy a mozgókép előre felvett, más helyen és más időben készített képeket közvetít-e, vagy pedig valós időben egy másik, a néző által nem látható térből közvetíti azokat. A kamera tere és ideje ugyanolyan fontos, mint a látható mozgókép. Hol jár a kamera, milyen gyorsan mozog, egyenletesen vagy nem, a felvett képek vágottak vagy nem? Mindezekre a kérdésekre kapott válaszok közelebb visznek az előadásokban használt mozgóképek és egyben az előadások értelmezéséhez.

A néző első pillanatban általában egy scenográfiai tér vizuális szerkezetével találkozik, amely vagy zárt vagy nyitott. A hatvanas évektől kezdődően a színházi előadások elemei egyre inkább mellérendelő és nem alárendelő viszonyban jelennek meg. A posztmodern dehierarchizált jelrendszer azt teszi lehetővé, hogy a nyelvi rendszeren kívül más elemek, rendszerek, szerkezetek is fontos szerephez jussanak a darabban. A videó megjelenése egy további elem ebben a jelrendszerben, ami a legtöbbször csak a többi mellé rendelve értelmezhető a darab hatásmechanizmusában. A mozgóképek mindenképpen az előadás vizualitását erősítik.

Még ha a romániai magyar színházi teljes egészében nem is vizuális színház, azért egyes rendezőknél, mint Tompa Gábor, Bocsárdi László, Kövesdy István vagy Barabás Olga ugyanolyan fontossággal bír a vizualitás, mint más színházi elemek.

A vizuális dramaturgia, amely többet jelent mint a scenográfiai elemek szerveződése, egyenrangú a többi alkotóelemmel, tehát nem rendelődik alá sem a szövegnek, sem a narratívának. Lehmann szerint „*A szöveg által szabályozott dramaturgia helyére sok helyütt a vizuális dramaturgia lép, mely különösen az 1970-es és 1980-as évek végén vált abszolút uralkodóvá, míg a kilencvenes évekre inkább a »szöveg visszatérése« jellemző (amely természetesen soha nem tűnt el teljesen)*” (Lehmann, 2009, 108).

A román színházi a szöveg mellett mindig is erős fizikalitása és ritmusa által volt másabb, mint a magyar. A vizualitás a nyolcvanas évek végétől mind a romániai román, mint a romániai magyar színházakon egyre erősebben jelentkezik. Ennek a felerősödésnek logikus következménye, hogy a kilencvenes években, ha nem túl nagy számban, de Tompa, Bocsárdi, Barabás Olga és Kövesdy előadásaiban megjelenik a mozgókép, de amint az a videót használó romániai magyar előadások csatolt táblázatából kitűnik, a fontosabb ilyen típusú előadások a rendszerváltás utáni második évtizedben, a digitális videózás elterjedése után születtek meg.

Mivel a mozgókép a díszlet és a színházi előadás vizualitásának a része, a videokép megjelenési formáit a romániai magyar színházi terekben, a mozgóképek térbeli helyzetének, megjelenési formáinak figyelembe vételével fogom tárgyalni, szem előtt tartva ezek kapcsolatát a többi vizuális és nem vizuális elemhez, a rendezői és

díszlettervezői koncepcióhoz. A másik fontos tényező a mozgófilm terének és idejének viszonya a színpadi térhez és az előadás teréhez és idejéhez.

Az, hogy egy előadásban mennyire meghatározó a videokép használata, nem mindig függ attól, hogy milyen mennyiségben és milyen méretben használunk mozgóképeket. Erre a két legjobb példa a romániai magyar színháztársulatban a Tompa Gábor által rendezett sepsiszentgyörgyi *Godot-ra várva*¹³⁹, ahol a kép a díszlet részeként elhelyezett régi típusú tévékészüléken egyszer csak magától jelenik meg mindkét felvonás végén, az egész előadás időstruktúrájában nagyon fontos helyen. A másik példa Bocsárdi Lászlónak szintén a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban rendezett *Mizantróp*¹⁴⁰ c. előadásában, ahol csak az előadás záró jelenetének utolsó képeként jelenik meg a hatalmas, 900x700 cm-es, az egész színpadot hátul beborító vetítövászonon a monumentális vízszintes projekciós képe, amelyet nagyon erős hang kísér. Mindképp említett mozgókép, habár más-más jellegű, formailag más és más megjelenésű, másként illeszkedik az előadás hatásmechanizmusába, dramaturgiájába, de mégis összekapcsolja őket az, hogy a videokép használata sarkalatos nemcsak a darab értelmezésében, hanem a darab percepciójában is.

7.1. A monitor mint színpadi tárgy – a díszlet része

A monitor jelenléte a színházi előadásokban felerősíti a televíziókészülék tárgyjellegét. Tehát nemcsak a mozgókép van jelen, hanem olyan bútor-tárgy, amely formai jellegénél fogva nem semleges. A vetítövászon a legtöbbször semleges. A televízió, a monitor olyan tárgy-bútor, amelynek van egyénisége, meg tudjuk állapítani a készítésének idejét, sőt, ha leolvassuk a márkáját, akkor a készítés helyét is, akkor is, ha nincs üzembe helyezve. Az ilyen tárgyak általában szervesen kapcsolódnak a díszlethez. Ha felvállalt tárgy-bútor jellegük egy olyan térben található, mint a Both András által tervezett holokausztot, Van Gogh cipőjét is eszünkbe juttató *Godot-ra várva* apokaliptikus holdbéli tájképe¹⁴¹, akkor jelenlétük teljesen meghatározhatja egy előadás színpadképeinek energiaelosztását és mozgását. Nem mindegy, hogy a tárgy valaminek alárendelve, vagy kiemelt helyet foglal el a scenográfiai térben. Fontos a monitor milyensége, mert teljesen más kapcsolatok jöhetnek létre, ha a térben egy régi kibelezett, üzemképtelennek látszó televíziókészüléket látunk, mint a sepsiszentgyörgyi *Godot-ban*¹⁴², ahol a tévé egy, a civilizáció utáni vagy annak a peremén elhelyezkedő

¹³⁹ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2005. Rendező: Tompa Gábor, díszlet- és jelmeztervező: Both András.

¹⁴⁰ Molière: *Mizantróp*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2009. Rendező: Bocsárdi László, látvány: Bartha József, jelmez: Dobro Kóthay Judit, világítástervező: Bányai Tamás, videomunkák: Sebesi Sándor.

¹⁴¹ Both András színpadtere egy majdnem üres tér, rengeteg elvásott, elhasznált és eldobott cipővel, közepén szintén cipőkből egy kis domb, azon található egy régi, a hetvenes-nyolcvanas években használatos színes televíziókészülék meg egy teljesen kiszáradt fa.

¹⁴² Tompa Gábor ezt az előadást először 1992-ben a Szolnoki Szigligeti Színházban rendezte meg ugyanebben a térben. A televízió képernyőjén megjelenő hírnök-gyerek már a szolnoki előadásban is megjelenik. Később ugyanezt a darabot ugyanebben a struktúrában még megrendezte 1995-ben a Freiburger Kammerspielében Németországban, 1999-ben a belfasti Lyric Theaterben, 2001-ben Kanadában a winniepei Manitoba Theatre Centerben, 2003-ban a Pesti Színházban. Eddigi utolsó *Godot*-rendezése az általunk vizsgált 2005-ös előadás a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színházban. Mindezen előadások díszlet- és jelmeztervezője Both András.

szeméttelep kiemelt helyén található. Az elhasznált cipők kráterek egy holdbéli tájban, a televíziókészülék pedig időtlen kidobott díszletelemeként jelenik meg, felerősítve azt az érzést, hogy itt már mindennek vége. „Az idő megállt” – emlékezteti Vladimir egy adott pillanatban Pozzót. A térben kiemelt helyen levő kidobott készülékből váratlanul jelenik meg a hírnök-kisfiú a két felvonás végén. Nagy András írja a 2003-as Pesti Színház-beli előadás kapcsán, hogy ez a fontos szereplő nincs jelen a maga testi valójában, egyszerre védett és kiszolgáltatott, de ugyanakkor a médium természeténél fogva hideg.¹⁴³ A Godot küldöttje nem valahonnan érkezik, az az érzésünk, hogy mindig ott van, nem jön, és nem megy el soha. Az általunk látott, érzékelt valóságon kívül van, egy másik pszeudotérben és időben. A televízió képernyőjén mindkét felvonás végén megjelenő technikai kép jelenléte az időtlenséget és kronológia nélküliséget is felerősíti.



14. kép Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, 2005
(rendező: Tompa Gábor, díszlet, jelmez: Both András)

Itt a televízióknak Nagy Testvér-hatású szerepe van, mivel a gyerek-küldött kilát a televízió képernyőjéből, érzékeli a scenográfiai teret, az az érzésünk, hogy akkor is figyelheti a szereplőket, amikor azok nem látják őt. A két színész meg a nézők nem látnak be az ő terébe, csak a kisfiú arközeli képével szembesülnek. Ezt akkor érzékeljük, amikor a két szereplő, Vladimir és Estragon a képernyő jobb és bal oldalán beszélgetést folytat a gyerek-hírnökkel, aki mindig arra fordítja a fejét, ahol az éppen hozzá szóló szereplő áll, vagy, ha valamelyik szereplő a monitor egyik oldaláról áthalad a másik oldalra, akkor a fejét elfordítva követi a képet. A fiúnak nincs tere, se ideje, csak feltételezzük, hogy valahol van, ami teljesen átértelmezi az előadás scenográfiai terét és idejét. Erről a feltételezett, de nem látott térről nem tudjuk, hogy távoli vagy közeli. Igazából egy élő közvetítésnek vagyunk szemtanúi, ami csak akkor derül ki, amikor a tapsrendnél megjelenik a kisfiú-szereplő, és látjuk, hogy ugyanolyan keménykalapban van, mint a többi négy szereplő.¹⁴⁴ A közönség által is érzékelhető *scenográfiai térben* levő televízió tárgyi mivoltában szembekerül a videokamerával direktbe közvetített

¹⁴³ Nagy András, *Színház*, 2003. június, közölve Florica Ichim: Tompa Gábor, beszélgetés hat felvonásban, Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2004.

¹⁴⁴ Estragon: Pálffy Tibor, Vladimir: Váta Loránd, Pozzo: Nemes Levente, Lucky: Péter Hilda, a fiú: Farkas György Nándor.

hírnök-kisfiú közeli arcképének *drámai terével*. E két tér egymásra hatásából és időtlenségéből születik meg az előadás tere és ideje, amelyik a néző idejében és terében tetőzik, és az előadás egyik fontos lehetséges értelmezésére ad alkalmat. Az itt és ott és a mikor viszonyából nem derül ki az ott holléte, mint ahogy Beckett darabjából sem derül ki igazából, hogy ki Godot, hogy néz ki, megérkezik-e egyáltalán, és ha igen, honnan, és ha nem, akkor hol marad. Ugyanúgy értelmetlenek ezek a kérdések, mint ahogy értelmetlen az idő és a tér keresése az előadás meghosszabbított világában, nemcsak a szereplők, hanem a nézők számára is.

Másfajta értelmezési lehetőségek adódnak akkor, ha egy modern LCD vagy plazmaképernyő jelenik meg a scenográfiai térben. A Bocsárdi László által rendezett *Yvonne burgundi hercegnő*¹⁴⁵ című előadásban a színpadképet két, egymástól tolóajtóval elválasztott majdnem teljesen üres tér alkotja. Az egyik fekete Dibond-falakkal határolva, egy kerekken guruló kanapéval és baloldalt a falra felfüggesztett felvállalt nagyméretű LCD-monitorral, a másik egy rejtett iszapfürdőre emlékeztető fehér Dibond-falú tér.

A monitor az egész előadás alatt fontos szereplője az eseményeknek. A digitális videoképpel való folyamatos együttélés, az arra való reagálás és interakció egy sajátos struktúrát és ezzel együtt egy sajátos, még teátrálisabb szöveg- és fizikálisabb gesztushasználatot hívott elő. „*A jelenléttel és az életszerűséggel kapcsolatos klasszikus színházi ideológiát mintegy melleleg megbontja a mediális és személyes jelenlét folyamatos egybefonódása.*”, „... ez a struktúra arra szolgál, hogy teátrálisan játékba hozza a virtualitás kísérteties dimenzióit” (Lehmann, 2009, 134) – írja Lehmann egy Jesurun által rendezett, 1982-től máig játszott előadás-sorozat kapcsán,¹⁴⁶ illetve egy szintén Jesurun által 1986-ban rendezett előadásról¹⁴⁷. Szavai teljesen ráillenek a Bocsárdi-féle *Yvonne* előadásra is.

A videokép, az egész előadás során többféle funkciót tölt be. Az előadás elején monitorként viselkedik, és a kinti térből (előre felvett *drámai tér*) egy benti térbe (a reális scenografikus tér) irányul a cselekvés. Itt egy előre felvett jelenet és valós időben történő filmezés és vetítés összekapcsolásával állunk szembe. Az első videokép, amit látunk, az a folyósón bevonuló királyi pár, majd a színházi térben megjelenik a kamarás kezében egy kamerával, azt érzékeljük mintha jelen idejű volna, a monitoron megjelenő film, de igazából előre felvett jelenettel van dolgunk, majd, amikor a királyi pár és kísérete belép a látható térbe, akkor észrevétlenül vált a monitor a felvett képről a valós idejű képre.

Ugyanez a struktúra jelenik meg az előadás legvégén, csak teljesen fordítva, a valós idejű képről vált át a keverőpult az előre felvett képre. Yvonne a neki felszolgált szálkás tejfölös kárászt fogyasztja az egész udvar szeme láttára, amitől fulladozni kezd, a kamarás filmezi az agóniát, a közönség pedig meghökkenve követi a tévé képernyőjén Yvonne fuldokló arcát *premier plánban*. Majd, amikor a földre kerül a haldokló és megfullad, a kamerát a kamarás a meghalt szereplő arca elé helyezi a földre, majd pár másodperc múlva a monitoron egy trükkel az ugyanúgy kimaszkírozott Yvonne előre felvett, kimerevített, szintén *közeli* képére vált át a film. A fej tartása teljesen megegyezik a földön fekvő Yvonne-ével. A közönség elkezd tapsolni, a színésznő feláll, meghajol, de az előadásnak még nincs vége, csak átléptünk az előadás egy másik rétegébe. A

¹⁴⁵ Witold Gombrowicz: *Yvonne, burgundi hercegnő*, Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Színház, 2008. díszlettervező: Bartha József, jelmeztervező: Dobro Kóthay Judit, videó: Sebesi Sándor.

¹⁴⁶ *Chang in a Void*

¹⁴⁷ *White Water (Fehér víz)*

monitoron marad a kimerevített kép, majd szintén ott az Yvonne kimaszkírozott viaszfehér képén a szabályos stáblista alulról felfele fut, mintha csak filmet láttunk volna. Ebben az esetben a taps és a meghajlás is szerves részei a darab dramaturgiájának pont úgy, mint a Tompa által rendezett sepsiszentgyörgyi *Godot*-ban, amikor megjelenik a keménykalapos kisfiú, akit addig a két felvonás végén csak a képernyőn láttunk. Miután nézőként mi is végigkukkoltuk az előadást, a tapssal észrevétlenül még szorosabban részévé váltunk egy színházi esemény struktúrájának.

Ablak



Egy másik tér



Tükör



TV monitor



15. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*, 2008
(rendező: Bocsárdi László, látvány: Bartha József)

A nyílasként, ablakként működő LCD-monitor egy vagy több másik teret feltételez. Belülről kifelé, vagy kívülről befele leskelődhetnek rajta a szereplők.

Az *Yvonne*-előadás esetében a rendszer funkciójából kiderül, hogy majdnem mindenki mindenkit megfigyel, megfigyelhet, és akárki lehet a *Nagy Testvér*. Néha Yvonne leskelődik (egy előre felvett kép), benéz a reális színpadi térbe és követi az ott történő cselekvéseket. Fülöp herceg meg akarja ölni Yvonne-t, aki egy másik szobában tartózkodik, mintha kintről néznénk be egy szobába, ahol Yvonne egy hintaszékben ül és szunyókál. Megfigyelőkamerát feltételezünk a másik helyiségben, de a valóságban egy előre felvett jelenetet látunk, amely szinkronba kerül a valós időben történő eseményekkel. Az iszapfürdő ajtaján bemegy a herceg, és látjuk, amint a monitoron levő szobában nyílik az ajtó, a herceg a késsel a kezében közeledik az alvó Yvonne-hoz, de nem tudja megtenni, és kétszer is kiszól a monitoron a színpadtérben tartózkodó Cirillhez, aki válaszol. Az illúzió egy, a másik térben levő megfigyelő kameráról teljesen hihető, pedig ezek mind előre felvett képsorok. A videokép itt a teret tágítja ki a kulisszák felé, és tudósít a látható szobán kívül zajló eseményekről.

A királyné monológjakor a király és a kamarás leskelődnek, mintha egy kinti ablakból néznék a jelenetet. Az előadás során két alkalommal a monitor a tükröt helyettesíti úgy, hogy monitor fölé szerelt rejtett kamera veszi, és egyben közvetíti is, amint a Fülöp menyasszonya, majd később a királynő nézi benne magát.

Ebben az előadásban a mozgókép technikája, a videó sokszínűségével és multifunkcionalitásával teljesen belesimul az előadás struktúrájába, ennek köszönhetően jönnek létre a különböző szintek, és a két szint, az élő és a mediális kölcsönösen felerősíti egymást.

A televízióval mint médiummal romániai magyar színházi előadásban először a Kövesdy István által rendezett *Dundo Maroje*¹⁴⁸ c. temesvári előadáson találkozhattunk. A fergeteges reneszánsz kori vígjátékot a rendező a kilencvenes évek Horvátországában játsszatja. A díszlet két oldalán elől, akárcsak egy rock-koncerten, fémtraverzekre négy-négy televíziómonitort helyezett el a látványtervező, csakhogy ebből nem a szereplők közeli arcait láthattuk, mint ahogy a koncerteken a zenészekét, hanem Dubrovnik bombázásának felvételeit a TV-ből, híradók jeleneteit és 1994-es háborús képeket folyamatosan az előadás egész terjedelme alatt. Az „itt” a mi esetünkben a darab *szcenográfiai* tere és egyben a dráma tere, Róma, ahova a horvát fiatalok menekültek. Az „ott” az otthon, a háború sújtotta Horvátország. A háborús jeleneteket a képernyők elhelyezése miatt csak a nézők láthatták, a színészek egyáltalán nem vettek tudomást róluk. A dokumentumszerű televíziós képek jelenléte miatt az *itt* és az *ott* egymásra hatásától minden, ami a színpadon történt, különös aktualitással bírt.

Szintén a televízió mediális szerepét használja ki Tompa Gábor 2008-ban rendezett *III. Richárd*¹⁴⁹ c. előadásában. Ebben az előadásban is majdnem egész végig jelen van a televízió, úgy is mint tárgy, és úgy is mint médium. Az előadás a díszlet felső részén elhelyezett három bekapcsolt monitorral indít. A monitorokon is követhető előjátéknak lehetünk tanúi, ahol *Shore*-nének a királyi koronával, kivégzések hangjára lejtett erotikus asztali táncát Richárd kutyaként szemléli; majd a következő jelenetben azt látjuk, amint IV. Edwárd királyt a felesége, Erzsébet tortával eteti. A monitorok előtt Richárd már élőben, kezében távirányítóval mondja első monológját, megpróbálván kikapcsolni a képernyőket. A gyilkosságokról is először a képernyőről értesülünk. Az

¹⁴⁸ Marin Držić: *Dundo Maroje*, Csíky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár, 1995. Rendező: Kövesdy István, látványtervező: Bartha József.

¹⁴⁹ William Shakespeare: *III. Richárd*, a Kolozsvári Állami Magyar Színház és a Gyulai Várszínház közös produkciója, 2008. Rendező: Tompa Gábor, díszlet: Carmencita Brojboiu, digitális média: Tofán Zsolt.

előadásban médiaháború folyik, nincs csatamező, nincsenek kardok, nem folyik vér. Helyette van képernyő, hordozható televízió, távirányító, videokamera és mobiltelefon. Az előadás egész végig a huszonegyedik század médiamanipulált világában játszódik, amelyben a koronázási jelenet tulajdonképpen egy betelefonálás talk-show, amelyet élőben közvetítenek, miközben kiküldött munkatársak jelentkeznek szintén élőben a Buckingham-palotából, a Towerből. Ezek mind előre felvett jelenetek, amelyek a talk-show közvetítésekor kapcsolatba kerülnek az élő színészekkel. A talk-show-jelenetben először a show előkészületeit látjuk, majd megjelenik Richárd, előbb a képernyőn, majd a színpadon.¹⁵⁰



16. kép: William Shakespeare: *III. Richárd*, 2008
(rendező: Tompa Gábor, díszlet: Carmencita Brojboiu, digitális média: Tofán Zsolt)

A talk-show szünetében a három monitoron reklámokat látunk, és önreflexív elemként megjelenik egy reklám a Kolozsvári Állami Magyar Színházról is. A talk-show bizonyos jelenetei (kivételt képeznek a telefonálás jelenetek és a reklámok) mind élő felvételek. A televíziós műsor jelenetében a színpad két szélén két operatőr látható televíziós kamerákkal, amint veszik az adást, és egyben látjuk is a felvett jeleneteket a három képernyőn. A háborúról is a CNN televízió híreiből értesülünk. Mindhárom monitoron ugyanaz a kép, bemondók közlik a csapatok állásait. Henriknek, Richmond grófjának, a későbbi VII. Henrik királynak¹⁵¹ a felhívását is a televízióban olvassák fel. Majd másodszor is megjelenik a képernyőn Richárd, álmójelenetében egész végig az ő kimerevített arcát látjuk a három monitoron. Lent a *szcenográfiai* térben a műtőasztalon alvó Richárd körül orvosi műtőruhában, véres kötényekkel vonulnak fel a darab során kivégzett személyek. Richárd halála után végre élőben is láthatjuk a Richmond grófját játszó színészt, aki angolul jelenti be a győzelmet, és angolul intézi üdvözlő szavait a nyertes hadakhoz, a három monitoron pedig az angol szöveg magyar fordítását követhetjük végig.

A *III. Richárd* utolsó jelenetének videohasználatát köszön vissza az Andrei Șerban által a Kolozsvári Magyar színházban rendezett *Ványa bácsi*¹⁵² című előadásban. A darab térkezelése formabontó. Ritkán használ igazi scenográfiai teret, inkább az egész

¹⁵⁰ Richárd: Bogdán Zsolt

¹⁵¹ Henrik: Buzási András

¹⁵² A. P. Csehov: *Ványa bácsi*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2007. Rendező: Andrei Șerban, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu.

színházat játssza be. Alig van legyártott díszletelem. A jelenetek az első felvonásban a nézőtér, a karzaton és az erkély peremén játszódnak. A közönséget a színpadra ülteti. A második felvonásban a nézőket átültetik a színpad másik oldalára, ahol a jelenetek az ügyelőfülkében, alatta, felette és a hidakon játszódnak. A harmadik felvonásban a nézők ugyanott ülnek, ahol az első felvonásban, csak most a játszóter körbeveszi őket. A színészek többször behatolnak a nézők terébe. Ion Parhon írja „*Egymásba fonódnak itt a hagyományos, „olasz színpadra” kívánczó színházi megoldások, és a nagyszerű »improvizációk« színháza, amely fáradhatatlan képzelőtehetséggel használja fel mindazt, ami a színpad előtt, mögött és fölött van, a színész és a néző közötti viszonyban sorozatos perspektíva-váltásokkal, amelyek gyakran érzelmi jellegű »mutációkat« hoznak létre az előbbieket és az utóbbiak között*”¹⁵³.

Ezekben a terekben van egy nagyon fontos közös tárgy: mindegyik tér fel van szerelve a közönség által jól látható monitorral vagy monitorokkal. Kivételt képez az első jelenet, ahol nemcsak monitorral, hanem videoprojekcióval is találkozunk. A monitorokon és úgyszintén a projekción is az előadás szövegének román és angol fordítását láthatjuk. A kolozsvári és a sepsiszentgyörgyi színházban bevett szokás, hogy az előadásokat feliratozzák, de a *Ványa bácsi* az első olyan előadás, ahol a feliratozásra használt monitorok a játszó tér részét képezik és szervesen épülnek be az előadás látványvilágába. Ráadásul a játszott gesztikus szöveg érzelmi modulációit is igyekeznek érzékeltetni egyes szavak nagybetűs írásával. Az, hogy egyfolytában szemünk előtt két nyelvre fordítják a szöveget, azt a román televízióban dívó szokást juttatja eszünkbe, hogy a filmeket nem szinkronizálják hanem feliratozzák. Az amúgy is nagyon bonyolult idő- és térhasználatot csak bonyolítja ezeknek a feliratos monitoroknak a jelenléte, új értelmezhetőségi lehetőségekre adva alkalmat.

Abban az esetben, ha a monitor nem látható, elrejtett vagy az előadás bizonyos részein fedi fel csak magát, teljesen más értelmezési lehetőségek adódnak. Marius von Mayenburg *A csúnya*¹⁵⁴ című *fekete komédiájában* a monitor, a videokép nem foglal el központi szerepet. A scenográfiai tér pontos konstrukciója a falba ágyazott rejtett monitorral ugyanúgy, mint a zeg-zugos térben elő- és eltűnő színészi testek részei egy vizuális *partitúrának*, amelyek felerősítik a pontosan felépített drámai szerkezetet.

A monitoron végigkövethető szállodák reklámozásával kezdődik az előadás. Csak magát a videoképet látjuk, és a monitort nem, a mozgókép teljesen egy síkban van a fallal. A következő pillanatban, amikor a közvetítés megszűnik, a fekete téglalap úgy néz ki, mintha csak egy ablaknyílás lenne. A monitor mindig jelen van, akkor is, amikor nem funkcionál, ugyanúgy, mint a szereplők, akikkel kapcsolatban a díszlet struktúrája miatt az az érzésünk, mintha mindig jelen lennének a zegzugos tér valamelyik részében. Később megint monitorként jelenik meg a fekete táglalap, és azon követhetjük végig a főszereplő orrplasztikai műtétjét. A színpadon történő erős fizikális játékhoz képest egy igazi véres áloperáció nagytotálban filmezett fázisait követhetjük végig, azzal a különbséggel, hogy orvosi eszközök helyett különböző barkácseszközök (fúró, fúrófej mozgása szintén nagytotálban, véső stb.) jelennek meg a képernyőn a szintén nagytotálban filmezett arc előtt. A *scenográfiai* térben elől egy süllyesztőben történik a műtét, a beteget nem látjuk, csak néha az orvost, kezében ugyanazokkal a barkácsszerszámokkal, amelyek a horror-mozgóképen is megjelennek. Egy jelen idejű

¹⁵³ Ion Parhon: Kortársunk, Ványa bácsi. *Scrisul Românesc*, 11–12. sz. 2007. november-december.

¹⁵⁴ Marius von Mayenburg: *A csúnya*, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, Akadémiai Műhely, 2009. Rendező: Anca Bradu, díszlet: Dobre Kóthay Judit.

kamerát feltételezhetnénk, ha nem egy műtétről volna szó. Az előre felvett mozgóképek használata *narratív szekvenciát* teremt, az előadás dramaturgiája szempontjából fontos, bonyolult jelenet oldódik meg vele.



17. kép: Marius von Mayenburg: *A csúnya*, 2009
(rendező: Anca Bradu m. v., díszlet, jelmez: Dobre Kóthay Judit)

7.2. Vetítövásznon az előadás terében

Ha a térben van valahol egy jól behatárolt, látható, felvállalt vetítövásznon, és egy látható vagy rejtett vetítő, a mi esetünkben videoprojektor, akkor vizsgálhatjuk a vetítőfelület kérdését az előadás terében.

A mozgókép az apparátusból két irányból kerülhet a vetítőfelületre. Ha előlről, akkor a kép úgy jelenik meg, mint ahogy megszoktuk a kinematográf és a mozi kialakulása óta. Ennek a következménye, hogy ha előlről vetítünk embermagasságban, akkor a vetített kép nemcsak a vetítő felületre, hanem az előtte mozgó színész testére is rákerül. Találkozunk azonban olyan vetítéssel is, ahol felvállaltan a színész testét is vetítő felületként kezelik a színházcsinálók. Ez az effektus nem jellemző a romániai színházi előadásokra, de találkozhattunk vele, főleg tánc- és táncszínházi előadásoknál.

Ha a vetítés iránya hátulról történik, a fantazmagóriák vetítési irányát követi, ekkor pedig a vetítőapparátus rejtve marad.

Ide kívánczok még a vetítőfelület és a vetítés méretének kérdése is. A vetített kép formája általában egy lefektetett téglalap, aránya általában 3x4. A vásznonméret nagysága, a mozgókép mérete és a környezet viszonya a színházi előadások terében erőteljesebben érvényesül, mint egy elsötétített moziteremben. A színházi előadás terében a vetítövásznon mérete, a mozgókép mérete meghatározza, meghatározhatja az egész scenográfiai teret, sőt, az egész előadás struktúráját, alaphangulatát, hatásmechanizmusát. Bíró Yvette szerint sem csak „mennyiségi” probléma a kép felületének mérete, hanem tartalmi vonatkozásai is vannak (Bíró, 2003, 49). A mi esetünkben ez hatványozottan így van – az

előadás szempontjából, a scenográfiai tér szempontjából nagyon fontos, hogy mekkora felületen jelenik meg a mozgókép. A múlt század elején kirajzolódott törekvések, hogy a vetítőfelület formátumát módosítsák, és új vetítési lehetőségek jöjjenek létre, a színházi videovetítési szokásokra is kihatással voltak. A képarány megváltoztatása a festészetben használatos formázott vászonhoz hasonlatos vetítési felületek alkalmazása, a *dinamikus keret* ötlete már a filmművészet kezdeteinél Szergej Eizenstein fejében megszületett, de csak a hatvanas évektől, és inkább a performatív terekben, videoinstallációkban járt sikerrel.¹⁵⁵

A széles vászon megjelenése a mozitermekben, majd a színházi előadásokban fokozta a monumentalitás hatását. De a romániai színházi előadásokban általában a klasszikus 3x4 vagy ritkán a szélesvásznú méretet használják a színházcsinálók. Boczárdi László két rendezésében is, a *Mizantróp*ban és a *Bánk bán* c. előadásban fontos szerep jut a szélesvásznú vetítésnek.



18. kép: Samuel Beckett: *Játék*, 2003
(rendező: Tompa Gábor, díszlet: Both András)

A Tompa Gábor által rendezett Beckett-egyfelvonásos, a *Játék*¹⁵⁶ egy szerelmi háromszög nem mindennapi megvilágításban. A három dobozba, szekrénybe vagy koporsóba zárt test, egy férfi és két szeretője gondolat- és érzésvilágával szembesülünk a fény segítségével. Három fej, egy látszólag statikus és merev kontextusba helyezve. Csak az arcukkal meg néha a kezükkel játszanak. Olyan, mintha premier plánban mozifilm-jeleneteket látnánk. A díszlet struktúrájából és a világítás ritmusából adódik a szereplők filmszerű játéka. A szereplők csak akkor váltanak passzív helyzetből aktívba, és csak akkor szólhatnak meg, ha rájuk vetül a reflektor fénye, vagyis inkább csak így vallanak sorsukról, szerelemről, halálról. Az, hogy a fény az egyik arcra kerül, a kameramozgást juttatja eszünkbe, holott itt nincs kamera. Ellenben van egy, a három *koporsóba* zárt szereplő felett felfüggesztett vetítövászon, amelyik csak prologusként az előadás előtt jut szerephez, amikor egy régi némafilm-összevágásból

¹⁵⁵ „Elgondolkodtató megoldás az Eizenstein által ajánlott úgynevezett dinamikus keret ötlete. Ennek lényege az, hogy a rendezőnek legyen joga olyan tetszés szerint alakítható mozivászonhoz, amely mindenkor az adott jelenetnek legjobban megfelelő formát veszi fel: négyzet, téglalap, függőleges téglalap, kör, ellipszis.” (Bíró, 2003, 51)

¹⁵⁶ Samuel Beckett: *Játék*. A Kolozsvári Állami Magyar Színház és a budapesti Thália Színház közös produkciója, 2003, rendező: Tompa Gábor, díszlet: Both András.

álló filmkollázs jelenik meg, nagy filmek csókjelenetei, szerelmi villanások, utalva a már halott szereplők előéletére. A vetítést egy nagyon patetikus, fennkölt zene kíséri.¹⁵⁷ „A bevezetés még csupán egy fehér vászonnal eltakart színpad. Arra vetül két orgonán játszó kéz, majd különböző csókjelenetek a barokk fuga szólamaira, végül újra a muzsikáló kezek – immár csontvázzá száradva. Mi is juthat erről elsősorban eszébe egy embernek, ha nem az elmúlás – hogy aztán ebben a lelkiállapotban három urnába helyezett figura beszámoljon szerelmi nyomoráról, átvéve a barokk fuga szólamainak hullámvázát.”¹⁵⁸ A kezdetben megjelenő vetített képsor rányomja bélyegét az előadásra, a poétikus régi fehér-fekete mozgóképek felvezetik a darab alaphangulatát. A vetítés után lassan a mozgóképet ellensúlyozva megjelenik a három szürke szekrényformába zárt test, három halottfehérre maszkírozott arccal, és egész végig ütemesen plánozásként váltakozó reflektorfények a filmes indítás folytatásaként jelennek meg. George Banu¹⁵⁹ írta a játékról: „Maga Beckett társalog itt Buster Keatonnal. Ez a miniatűr bemutatás a némafilm és a megalvadt szó váltakozása által hat ránk, egy színpadon kívüli képzet és kifejezéstelen arcokat és csápoló karokat hordozó testek időszerűsítése.”¹⁶⁰

Bocsárdi először a gyulai Várszínház és a Tamási Áron Színház közös *Titus Andronicus*¹⁶¹-produkciójában használt vetítést, zártkörű videorendszert, és a kamerával mint színpadi kellékekkel is itt találkozunk először rendezéseiben. A történet borzalmas gyilkosságok sorozata. Shakespeare drámái közül talán a legvéresebb. „Valamifajta távolságtartás mindenképpen kell, különben vagy nevetségessé, vagy öncélúan horrorisztikussá válik minden olvasat” – írja Karsai György kritikájában.¹⁶² Ezt a távolságtartást oldotta meg a videó használata. Amikor a scenográfiai tér közepén levő lappancsot felnyitották és beletekintettek, a háttérben a vetítövásznon piszkosszürke lében úszó, lebegő halottak képe jelent meg. Az előadás során újabb és újabb hullák kerülnek ide, azt a látszatot keltve, mintha egy rejtett videokamera lenne a színpad alatt. Mindenki tudja, hogy színházi vizuális konvencióról van szó, és a mozgóképek nem egy zárt videorendszer képei, hanem előre felvett képsorok. A videoképek az előadás előrehaladtával egyre gyakoribbakká válnak, majd a második rész több mint kétharmadát kitöltő pástétomgyártás videobetétében csúcsosodnak. A pástétomgyártás és Tamora és Saturninus lakomája a legkevésbé színpadszerű rész. Ennek színpadi megoldása mindig gondot okoz mind a rendezőknek, mind a díszlettervezőknek.

¹⁵⁷ Zene: Demény Attila

¹⁵⁸ Fejér Hanga: Évad végére pezsdül meg a kolozsvári színházi élet. *Erdélyi Napló*, 2003. jún. 10.

¹⁵⁹ George Banu – a párizsi Sorbonne Egyetem román származású teatrológus professzora, a Nemzetközi Színházkritikusok Szövetségének tiszteletbeli elnöke

¹⁶⁰ Georges Banu cikke a párizsi Art Press 2004. januári számában jelent meg. Magyarul a Florica Ichim Tompa Gábor: *Beszélgések hat felvonásban* című kötet 339. oldalán olvasható. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda, 2004.

¹⁶¹ Shakespeare: *Titus Andronicus* – A gyulai Várszínház és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház közös produkciója. Rendező: Bocsárdi László, díszlet: Bartha József, jelmez: Dobre Kóthay Judit, operatőr: Sebesi Sándor.

¹⁶² „Ha a történet minden eseményét, fordulatát komolyan vesszük, valami érthetetlen borzalomáradat, ép ésszel felfoghatatlan gyilkolás- és gonoszságtömeg jelenik meg előttünk, amely egyszerűen sok: a hatáselemek óhatatlanul kioltják egymást, a gyermekgyilkosságtól a »szimpla« öldökléseken és csonkításokon (nyelvkitépés, végtaglevágások stb.) át a megerőszakolásig és kannibalizmusig minden van itt, ami szem-szájnak ingere. Nem, ez egyszerűen, nemcsak hogy nem életszerű, de ami nagyobb baj, nem is színpadszerű.” Karsai György: Shakespeare a gyulai húsfeldolgozóban. Shakespeare: *Titus Andronicus*. In: *Critikai Lapok*, 2003/10–11. sz.

Arra a kérdésre, amit szintén Karsai György tett fel kritikájában, hogy „Eldönthetetlen, hogy szándékos-e az irónia, hogy éppen Gyulán, a magyar kolbászipar egyik fellegvárában látogatja végig a filmen Titus Andronicus a húszüzem összes helyiségét, hogy az életükért mezítelenül vacogó-szűkülő, gyilkos Tamora-fiúkat¹⁶³ időnként Rosencrantzra és Guildensternre, máskor Stanre és Panre emlékeztető, nagyon hatásos alakításában végigkísérje a gusztusos (!) húspástétommá alakulásukig vezető úton.”¹⁶⁴ Valóban nem véletlen a választás. Nagyon kézenfekvő volt a pástétomgyártás jelenetét a piszkos, zsíros, Tarkovszkij *Stalker*jének bizonyos tereivel rokonságot mutató gyulai húskombinát régi, már nem használatos részlegén leforgatni. A két test pástétommá válása a filmen nagyon dokumentumszerű, nem értelmez, nem magyaráz, csak hidegen és tárgyilagosan a folyamatot mutatja be, mindezt vér nélkül, egyre megfoghatatlanabbul és egyre távolabb kerülve a színpadtól, de hatása ettől még erősebbé válik. Nánai István szerint olyan, mint egy oktatófilm.¹⁶⁵ Majd szintén a filmen látjuk, amint Tamora gót királynő¹⁶⁶ mohón felfalja a fiaiból készített pástétomot.

Mindezt fent a scenográfiai tér közepén elhelyezett vetítövászonon látjuk. Ebben az esetben a videó narratív szekvenciákat teremt, és bonyolult cselekményeket, jeleneteket old meg. Szervesen részt vesz a történetmesélésben.

Ezzel teljesen ellentétes a szintén Bocsárdi által rendezett *Mizantróp* videohasználat.¹⁶⁷ Ha vektoriálisan akarjuk ábrázolni az előadást, akkor egy, különböző energiájú szakaszokból álló, folyamatos, egyre emelkedő vonalat kell rajzolnunk, amely egyre fokozottabban halad előre, és amikor az előadás a végéhez érkezik, akkor a végpont előtt megáll, majd feloszlik, mint a köd, és beleolvad egy gigantikus végtelen vízesés képebe.

Az előadás scenografikus tere egy majdnem üres színpad. Az enyhén emelkedő padló melegbarna színű bútorlapokkal beborítva, közepén nehéz függöny és mögötte ugyanolyan széles, magas tükör, meleg, bensőséges tér hatását keltette. Ezek teremtették meg az előadás vizuális alaphangulatát. Ebben a meleg festői térben jelentek meg időközönként zavaró grafikai hatást kiváltó tonettszékek, vattacukrok. Ezt a teret fokozatosan bombázta a színészi test, játék, gesztus és hang fizikalitása. Az így egymásnak feszülő energiák konfliktusát oldja fel az előadás befejezésének képsora.

¹⁶³ Nagy Alfréd és Mátray László

¹⁶⁴ Karsai György: Shakespeare a gyulai húsfeldolgozóban. Shakespeare: Titus Andronicus. *Critikai Lapok*, 2003/10–11. sz.

¹⁶⁵ „Az előadás helyszíne természetesen a gyulai várbelső, de Titus bosszújának előkészítő jelenetei a videó jóvoltából a falakon kívülre kerülnek, s ezáltal távlatot kapnak. A dráma csúcspontja, Tamora fiainak megölése, feldarabolása, pástétommá gyúrása, megsütése, valamint feltalálása, illetve Tamora és Saturninus lakomája a legkényesebb rendezői feladatok egyike. Bocsárdi mindezt filmen mutatja be. A lemeztelenített két fiút (Mátray László és Nagy Alfréd) levágásra szánt ökrökként látjuk, amint egy vaskerekű targonca szállítja végig őket egy steril vágóhid különböző munkahelyein. Majd a nagyüzemi feldolgozás fázisait szemlélhetjük: a darálást, a fűszerezést, a keverést, a tálalást. Olyan szenttelen az egész, mint egy oktatófilm. Aztán a képek hosszan, kitartottan az evést mutatják, azt, hogy Szorcsik Kriszta, mint Tamora eleinte az etikettnek megfelelően csipeget az eléje tett húsos tálból, majd egyre mohóbban tömi magába, falja a gusztustalan, zsíros és nyers darált húst. Már öklendezik, de a férfiak tekintetének kereszttüzeiben mindaddig zabál, míg a hús alól elő nem bukkan egy koponya, s Titus közli: a fiait ette meg.” Nánai István: *Költészet és valóság Gyulán. Színház*, 2003. október.

¹⁶⁶ Szorcsik Kriszta

¹⁶⁷ Molière: *Mizantrop*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, rendező: Bocsárdi László, díszlettervező: Bartha József, jelmeztervező: Dobro Kóthay Judit, videó: Sebesi Sándor. Bemutató: 2008.



19. kép: Molière: *Mizantrop*, 2008.
(rendező: Bocsárdi László, díszlet: Bartha József, videó: Sebesi Sándor)

A függöny és tükör eltűnése után először furcsa morajló hangot hallottunk, majd alulról emelkedett fel egy alig látható hatalmas vetítőfelület, amellyel majdnem egy időben a vászon mozgásirányával ellentétesen felülről ömlött ránk a vízesség képe egyre erősödő hanggal, amely nemcsak az előtte hintaszékben üldögélő Alceste-t¹⁶⁸ és a *szcenografikus teret*, hanem az egész színházi teret a nézőtérrel együtt elöntötte, felfalta. A vízesség videoképe megszüntetett minden fizikális teret és a végtelenség és határtalanság érzését keltette. Bocsárdi úgy rendezte meg az előadást, hogy a vízesség zúgása végig benne van az előadásban, minden szereplő játékában ott van a vízesség hömpölygő, mindent maga alá temető képe, és minden más hangot elnyomó dübörgése. Továbbgondolva azt mondanám, hogy minden néző ezt a képet és ezt a zúgást viszi magával az előadás befejezése után. Ez a kép és ez a hang fontos szerepet játszik az előadás esztétikai percepciójában.

Az impozáns képegyüttes, a vízesség egysíntes, folyamatos, vágatlan képe, a hintaszékben álló Alceste és a színpad elején álló Célimene¹⁶⁹ együttes jelenléte arra készteti a nézőt, hogy teljesen átértelmezze az előtte lejátszódott előadást. Ekkor értjük meg az addig csak érzékeink által recepciózott színészi játék ritmusát, erős fizikalitását. A vetített kép itt nem a narráció része, és nem képez teret. A vízesség hatalmas méretű videoképe olyan jel, ami lelki, gondolati síkon zárja le az előadás vizuális dramaturgiáját.

Ha a játéktér struktúrájában a vetítívászon a látótér közepén jelenik meg, szemben, a nézőtérrel párhuzamosan, mint a moziban, ez meghatározza a vetítés fontosságát az előadás struktúrájának egészében is. Figyelmünk a látvány értelmezése nélkül is a látótér közepére koncentrál. Ha a mozgókép, amely a statikus képekhez viszonyítva amúgy is jobban kiemelkedik a látványvilágból, a látvány szélén jelenik meg, akkor fejünk elmozdításával, tekintetünket ráirányítva helyezzük a képet a látóterünk középpontjába (Kovács, 2009, 14). Ha a vetítívászon nincs teljesen szemben, 45°-nál kisebb szögben van elfordítva, szemünk megpróbálja korrigálni az instabilitást, és hog

¹⁶⁸ Alceste: Pálffy Tibor

¹⁶⁹ Célimene: Kicsid Gizella

ennek része van a térben történő dolgok észlelésében. Ezt a mechanizmust látjuk működni a következő előadásban.

Bocsárdi sepsiszentgyörgyi *Bánk bán*¹⁷⁰-előadása hatalmas vetítéssel indul. A frontalitásából enyhén kimozdított vetítővászon az első jelenetben az egyetlen díszletelem a térben (a színpad jobb oldalán levő fekete nyilonnal letakart asztalon kívül). A térhez még hozzátartozik egy, a nézők között levő emelvény, tetején a cimbalmossal, aki időnként cimbalomjátékkal követi a jeleneteket.¹⁷¹ A mozgóképen nagyközelit látunk, ahol egy meg nem határozható személy meg nem határozható térben és időben először fel nem ismerhető dallamot dünnyög, dúdol, majd később felismerjük, a *Kimegyek a doberdói harctérre*¹⁷² kezdetű első világháborús katonadal foszlányait. Nem tudjuk, ki énekl, és hogy hol. Csak a műsorfüzet szereposztásából értesülünk arról, hogy a vetítővászon II. Endrét, a magyarok királyát láttuk, hallottuk. Aztán a vetítővászon az előadás végéig díszletelemként, falként funkcionál. Néha árnyjáték jelenik meg rajta, néha pedig a követő reflektor kerek fénye. Néha eltűnik, hogy majd az előadás legvégén megint mozgóképek jelenjenek meg rajta, első világháborús dokumentumfelvételek, a katonák bevonulásától a masírozáson, elbúcsúzáson keresztül a befejező csatajelenetekig. A dokumentumfilm vetítésével egy időben bevonul a színpad elé egy falusi fúvószenekar¹⁷³, és elkezd játszani az előadás elején dallamfoszlányként hallható katonadalt, amit a cimbalmos emelvényére a királyné megölése után felvászorgó Bánk Bán először halkán, majd erősödve és a legvégén sírva-ordítva énekel. Az ének egy időben fejeződik be a dokumentumfilm-vetítéssel.



20. kép: Katona József: *Bánk bán*, 2011.
(rendező: Bocsárdi László, díszlet: Bartha József, videomunkák: Kató Zsolt)

Az elején és a végén megjelenő nagyméretű, 6x8 méteres vetített kép nagyban hozzájárul a színpadi tér és egyben az előadás monumentalitásához és lehetségesen a

¹⁷⁰ Katona József: *Bánk bán*, Színpadi tanulmány Katona József drámája nyomán, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2011. Rendező: Bocsárdi László, díszlettervező: Bartha József, jelmeztervező: Kiss Zsuzsanna, filmbetét: Kató Zsolt.

¹⁷¹ Zeneszerző: Könczei Árpád, cimbalmos: Fazakas Albert.

¹⁷² A felhasznált szöveget és dallamot Bartók Béla a 20. század elején gyűjtötte, majd később Sárosi Bálint is Csíkrákoson. *Magyar Népzenei Antológia VI.*

¹⁷³ Közreműködik az árkosi fúvószenekar.

katartikus élmény létrejöttéhez. A két vetítés és a katonadal formailag keretbe fogja az előadást, nemcsak az előadás pszichikai, emocionális reakciójában, percepciójában játszik fontos szerepet, hanem az előadás értelmezésében is. Jelentés szempontjából az előadás nyitott marad, helyet ad az asszociációknak és többértelműségnek.



21. kép: Kiss Csaba: *A dög*, 2010.
(rendező: Kiss Csaba, díszlet: Bartha József, videomunkák: Sebesi Sándor)

A Kiss Csaba által írt és Marosvásárhelyen rendezett *A dög*¹⁷⁴ című drámában a vetítövásznon és a projektorok mozgatása miatt a legbonyolultabb a videokép és a tér viszonya. „*A dög valójában egy színpadi film: 14 helyszín, snittszerű, 10–15 másodperces színváltások, a történet közepén, előzmény nélkül induló jelenetek, a semmiből színpadra lépő figurák, a váratlan fordulatokkal, időbeli ugrásokkal elmesélt cselekmény – csupa olyan elem, ami a mozi dramaturgiájához tartozik. Ehhez azonban csak természetes, mondhatni filmesen egyszerű, eszköztelen színészi játék illik. Szikár és koncentrált.*”¹⁷⁵ A scenográfiai tér ezeket a rendezői utasításokat követi. Feszés, minimál, koncentrált és könnyen átrendezhető. A színpadi térben három mozgatható kerek vetítövásznot láthatunk mellette, előtte szintén mozgatható bútorok. A látvány inkább paravánokkal elhatárolt, elválasztott bútoráruháznak tűnik. A darab elején már szembesülünk azzal, hogy az alkotók inkább videoképekkel oldották meg a helyszíneket és azok változásait. A videovetítések 3 mozgó projektorból történtek, amelyek a vetítövásznon mozgásával szimultán mozogtak.

A videofilmek hol a történet előtti, hol a történet utáni vagy azzal párhuzamosan haladó aspektusait mutatták az elbeszélt történetnek. A vetítövásznak és az ide-oda mozgó bútoroknak, vetítőknek egy sajátos dramaturgiája és lüktetése alakult ki. A történetben, időben előre-hátraugró képsorok, vagy a történettől teljesen elütő poétikus képek (egy férfi lassítva egy lány hajába túr, a folyón lefele visz valamiket a víz, szintén lassítva stb.) az egész előadás vizualitását meghatározták, egyben az előadás érzelmvilágának kitágítására tett kísérletként is működtek.

¹⁷⁴ Kiss Csaba: *A dög*. Nemzeti Színház, Marosvásárhely, Tompa Miklós Társulat, 2010, rendező: Kiss Csaba, díszlet: Bartha József, videomunkák: Sebesi Sándor.

¹⁷⁵ Kiss Csaba

7.3. Vetítés térelemre

Fontos, hogy a látható mozgókép mennyire vállalja fel vetített kép mivoltát, hogy az alkotók mennyire szeretnék elrejteni a vetítés szerkezetét és illuzórikusan (ahogy a fantazmagóriák esetében) valamilyen *mágikus effektust*, valamilyen fantasztikust, anyagtalant szeretnének láttatni. Ez esetben a legtöbbször rejtve marad a vetítő helye, annak iránya, és nem mindig látjuk a vetített kép széleit sem. A díszlet bármely elemén megjelenhet vetítés. A vetített kép alakja a legtöbbször felveszi a díszletelem alakját. Bárhol megjelenhet a videoprojektorból vetített álló- vagy mozgókép, a díszletfalon, ablakban, a holdon, egy darab rongyon vagy a ruhaszárító kötélre kiterített lepedővásznakon

Fontos, hogy a látható kép a scenografikus térben hol helyezkedik el, mennyire van kiemelve. Vannak előadások, ahol térformáló szerepe van, amikor nyílásként viselkedik, úgy látunk be vagy ki egy másik nem valós térbe vagy térre.

A sepsiszentgyörgyi *Gondnok*¹⁷⁶ c. előadásban a tér bal oldalán fent levő ablaknyílás és az abban látható járda és előtte elhaladó lábak jelzik, hogy egy alagsorban vagyunk. A folyamatosan filmezett elhaladó lábak nagyobb méretűek, mint a valóságban – ettől a scenográfiai tér méretei tűnnek kisebbnek.

A marosvásárhelyi *Prah*¹⁷⁷ c. előadásban fent középen van egy ablak, amely az előadás kétharmadáig inaktív marad, és azután is csak egypár másodpercig jelenik meg rajta egy, az égen áthaladó repülő. A mozgókép ideje alatt a scenográfiai térben megáll az idő, a két színész¹⁷⁸ mint élőképből, kimerevedett állapotban vészeli át a repülő elhaladtát, majd az előadás úgy folytatódik, mintha semmi sem történt volna. Mi, nézők vagyunk arra kényszerítve, hogy elgondolkozzunk, hogy mi is történt, és hogyan kössük össze a kimerevített állóképet az elhaladó repülőgéppel és ezt a momentumot az előadás egészével.

Néha egyszerűen a meglévő díszletfal szolgál a vetített kép helyéül, mint Andrei Șerban *Suttogások és sikolyok*¹⁷⁹ című előadásában. Șerban ugyanezt az eszközt használja a feliratozás megjelenítésére ebben az előadásban is, mint a *Ványa bácsi* első jelenetében. A scenográfiai tér vörös kárpitos falára vetíti a feliratokat.¹⁸⁰ A végén a feliratozás helyén emlékképként jelenik meg kb. öt perc részlet Bergman eredeti filmjéből. Șerban ebben a kísérletben megpróbálja feltárni a film forgatásának látható és láthatatlan pszichikai, pszichológiai rétegeit és létrejöttének titkait. „*Megpróbáljuk elképzelni, hogy hogyan válik a színpadi fikció valósággá, megfejteni az egyik legnagyobb rendező és négy kiváló színész nő alkotásának titkát*”¹⁸¹ – írja Șerban a műsorfüzetben. Akkor jövőnk

¹⁷⁶ Harold Pinter: *Gondnok* – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2007. Rendező: Patkó Éva, díszlet, jelmez: Iuliana Vilsan, videomunkák: Kató Zsolt.

¹⁷⁷ Spiró György: *Prah* – Nemzeti Színház, Marosvásárhely, Tompa Miklós Társulat. Rendező: László Csaba, díszlet: Bartha József, videomunkák: Sebesi Sándor.

¹⁷⁸ László Zsuzsa, Kilyén László

¹⁷⁹ Ingmar Bergman: *Suttogások és sikolyok*. Andrei Șerban és Daniela Dima színpadi adaptációja – Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2007. Rendező: Andrei Șerban, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu.

¹⁸⁰ Andrei Șerban így ír erről a projektről: „*Szeretek lehetetlen fogadásokat kötni önmagammal. Színpadra vinni a Suttogások és sikolyokat, a mozi történetének egyik legmeggrázóbb kultuszfilmjét – íme, egy kockázat, melyet felvállalok, anélkül, hogy tudnám, hova vezet, anélkül, hogy tudnám, lehetséges-e a színházban újraalkotni a film által nyújtott utánozhatatlan.*” Forrás: az előadás műsorfüzete.

¹⁸¹ Andrei Șerban szövege a műsorfüzetben.

rá igazából, hogy a díszlettervező rekonstruálta mind a helyszínt, mind a jelmezeket – mint mondja Andrei Șerban egy interjúban – „*hogy beleshessenek, mintha kulcslyukon keresztül, az alkotás titkos laboratóriumába*”.¹⁸²

Gyurkó László *A búsképű lovag*,¹⁸³ *Don Quijote, de la Mancha szörnyűséges kalandjai és gyönyörű halála* című történetéből Kövesdy István egy érdekesítő és élvezetes előadást rendezett. A *szcenografikus* tér egy vastraverzekből álló építmény, rozsdás falakkal, hátul középen egy holddal. Ebben a nagyon kemény, konkrét, anyagában nagyon erős asszociációkat magában hordozó térben jelennek meg a lovag látomásai. Az, hogy az egész előadás alatt a holdra vetítenek, vagy pontosabban a holdon mozgóképek sorozata jelenik meg, az előadás értelmezésében is új lehetőségeket rejt magában. Az alaptörténetet így más aspektusból is láthatjuk, mégpedig a médiavilág tükrében. A rendező a televíziós jelenetek szerepeltetésével ellenpontoszni próbálta a legendát, egyben megváltoztatva, gazdagítva azt. Bíró Béla szerint videokép szerepeltetése is a lovag és szolgálja közötti viszonyt és alapvetően a drámai témát erősíti és aktualizálja.¹⁸⁴ A televíziós képek és a fikciós történet kontrasztja a Don Quijote-i magatartás érvényességét húzza alá. A Lantos¹⁸⁵ személyében van az előadásnak egy *kételtű* figurája, aki nemcsak az eredeti történet lantosa, hanem az előadás sztárriportere is. A jeleneteket felkonferálja és az eredeti történethez kapcsolódó dalokkal választja el. Minden olyan eseménynél jelen van, amit a média fontosnak tart, sőt, attól válnak fontossá, hogy lefilmezik és levetítik őket.

A falusi esküvőn Don Quijote¹⁸⁶ a menyasszonyt táncoltatja, háta mögött a holdra vetített képen az elhagyott szerető kétségbeesetten egy ház tetejéről próbálja levetni magát, mellette az őt megmenteni-lebeszélni próbáló, vele interjút készítő TV-riporter látható, mögötte a kíváncsi, összeverődött nézősereg.



22. kép: Gyurkó László: *A búskép*
(rendező: Kövesdy István, díszlet, jelmez: Damokos Csaba, videomunkák: Barabás Zsolt)

¹⁸² Lásd az előadás műsorfüzetét.

¹⁸³ Gyurkó László: *A búsképű*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Kövesdy István, díszlet, jelmez: Damokos Csaba, videomunkák: Barabás Zsolt.

¹⁸⁴ Bíró Béla: Áttetsző sűrítmények. *Világszínház*, 2004/6.

¹⁸⁵ A Lantos: Váta Loránd.

¹⁸⁶ Pálffy Tibor

A hold-vásznon megjelenő tévés videofilmeken olyan jelenetek is vannak, ahol a néző a darabban nem szereplő személyekkel is találkozik. Az egyik jelenetben a forgatást látjuk, ahol az operatőr a Tamási Áron Színház fotósa, a fényterelő lemezt pedig a darab rendezője, Kövesdy István tartja. A riporter-lantos Don Quijote után érdeklődik, utána kutatva kérdezi a „helyieket” – Húgot, a Rendőrt, a Papot – vagyis a szereplőket.

A videofilm szerepeltetésével a drámai történet ideje és tere kitágul, és egy másik, de szintén fikciós valóság a média szerepeltetésével hatol be az előadás terébe és idejébe, azt a látszatot keltve, hogy a második réteg a valós.

A megvizsgált előadások között van olyan kivételes eset is, amikor videoprojektorból DVD-ről állóképeket vetítenek. Régebben ilyen effektusokat diavetítőkkel oldottak meg, de ma az állóképek vetítése is sokkal professzionálisabb több ANSI lumen fényerősséggel rendelkező performans digitális vetítővel.

A csíkszeredai *Liliomban*¹⁸⁷ a projekciók szorosan összefüggnek a fényképezéssel. Az Adriana Grand által kialakított színpadi tér Hollunderné fotóműhelye, a földön látható felvállalt videoprojektorokkal. A vetítésre szánt fehér lepedővásznak mozgatása szerves része az előadás vizuális dramaturgiájának. Ez a rendezői és scenográfiai ötlet rányomja bélyegét az egész előadás látványvilágára. A fotózás átfogja a történetet, a külvárosi csibészlőről szóló legendát, aki egyszer feleségül vett egy cselédlányt, majd, amikor a rendőrök rabláson érték, szíven szúrta magát. Budaházi Attila, az előadás dramaturgja szerint az lehetne a csíkszeredai Játékszín *Liliom* előadásának mottója: „*Embernek élnek, meghalnak, de a fotók tanúsítják, hogy valaha itt jártak.*”

Az előadás azzal kezdődik, hogy minden szereplő egy fotó erejéig megjelenik a stúdióban a fényképész-háttér előtt. Mari és Húgó közös képeket készítenek magukról, majd Julit kezdik el fotózni az első felvonás végén. Ezek a képek bizonyítékként kerülnek elő majd a túlvilágon, amikor Liliomon az égi rendőrkapitány számon kéri felesége bántalmazását. Az első felvonás alatt a fotós a körhintánál készült képeket hívja elő, mindenhol Liliom portréi és Budapest-látképek (Lánchíd, Országház) száradnak a térben: az előhívott fotók szárítókötélre csíptetett fehér lepedővásznak, melyeken a kiterítés pillanatában jelennek meg a vetített állóképek.



23. kép: Molnár Ferenc: *Liliom*, 2009.
(rendező: Victor Ioan Frunza, díszlet, jelmez: Adriana Grand)

¹⁸⁷ Molnár Ferenc: *Liliom* – Csíki Játékszín, Csíkszereda, 2009, rendező: Victor Ioan Frunza, díszlet, jelmez: Adriana Grand.

A halottkém is kivetített formában nézi meg az öngyilkos teteméről készült képeket, majd, amikor a rituális mosdatás után fehér lepedővel Juli letakarja a holttestet, Liliom kerül az előhívó-asztal piros fényébe. Sok-sok kép között kerül sor az ő lelki vizsgájára, előhívására is. Vetített képként jelennek meg a túlvilágon az élet apró dolgai: tárgyak, tájak.

Az előadásban kivetített képek a történet összekapcsolásának jó eszközei. Fotókon láthatjuk például Liliomot és Julit esküvői öltözékben a második és harmadik tabló között, vagy a tisztítótűzben töltendő időt hidalja át Juli fehéreneműben történő pózolása és korabeli erotikus képek kivetítése egy mozgó, átvonuló, lengő vásznon.

Az utolsó jelenet fehér fényvel való megvilágítása az előhívott kép fixálásának hangulatára is utal. Isten detektívje Liliom földi látogatását is dokumentálja. A vakufény az, amely bekapcsolja családjá jelenébe, majd kiemeli a földi realitásból Liliomot. Miután kifényképezik a történetből, a felesége is úgy beszél róla, mintha csak egy megézés lett volna, inkább emlék, semmint konkrét találkozás, mintha csak egy fényképet nézve emlékezne vissza rá.



24. kép: Samuel Beckett: *Utolsó tekercs*, 2009.
(rendező, előadó: Pálffy Tibor, díszlet: Kerecsi Nemere, videomunkák: Kató Zsolt)

Pálffy Tibor színészként és egyben rendezőként 2009-ben vitte színre Samuel Beckett *Utolsó tekercs*¹⁸⁸ című egyszereplős darabját. A drámában egy Krapp nevű öregember 69 éves korában visszahallgatja a 39 éves korában rögzített korábbi életéről szóló tekerccseket. Beckett utolsó tekercse eredetileg magnótekercs, a rögzített anyag hanganyag formájában hangzik el.¹⁸⁹ Pálffy Tibor a magnót vetítógépre, a magnószalagot

¹⁸⁸ Samuel Beckett: *Utolsó tekercs* – Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2009. Rendező, előadó: Pálffy Tibor, díszlet: Kerecsi Nemere, videomunkák: Kató Zsolt.

¹⁸⁹ Pálffy Tibor egy *magánbeszélgetésben* a következőket nyilatkozta az előadással kapcsolatban: „A szöveggel való ismerkedésem során nagyon erősen azt éreztem, hogy a rögzített hanganyagot meg kell jeleníteni, hogy nem elég, ha csak elhangzik a szöveg, ami egyébként az előadás több mint fele. Így jutottunk el a film-változatához, hogy a magnót vetítógépre, a magnótekerccset meg filmtekercsre változtatjuk. Valószínűleg az is közrejátszott és befolyásolt ebben a döntésben, hogy életkorban sokkal közelebb állok Krapp 39 évéhez mint a 69-hez. Aztán meg, miután elkészült az előadás, es elkezdte élni saját életét, jöttem rá, hogy Beckettnek igaza volt, a két énte közti feszültség megteremtésében célravezetőbb, ha erőteljesen hangban jelenik meg a fiatalos Krapp elmékedése. Hangban a fiatalság, valósszerűségében meg az idős Krapp.”

videoszalagra cserélte. Így az előadás központi kelléke egy vetítógép lett. Igazából egy videoprojektor, amely filmvetítőnek van álcázva. A tér kialakításában a legfontosabb szempont a film működtetése volt. A játszótér kör alakú, amelyet hátul félkörben fiókokból álló fal határol. A másik díszletelem egy beépített, fehér vászonnal letakart kör alakú tükör volt, ez biztosította azt a felületet, amelyre Krapp a képet vetítette. A tükör mint vetítési felület nagyon izgalmasnak bizonyult, mert adott pillanatban, amikor a fehér vászon lekerült róla, megváltoztatta funkcióját, és közvetítővé alakult át, átirányítva a képet a vastag por lepte földre. A film egy *home video*, rajta Krapp 39 éves korában.

7.4. Zártláncú videorendszer, élő közvetítés

Zártláncú videorendszert használunk, valahányszor a videokamera direktbe van kötve a vetítőszerkezettel, és reális időben adja vissza a reális időben felvett mozgóképeket. A zárt láncú videorendszerek nemcsak a videoinstallációkban jelentek meg nagyon korán, hanem színházi előadásokban való alkalmazásuk is nagyon hamar elterjedt.

Abban az esetben, amikor egy kamera élőben vesz jeleneteket, amelyek vagy a szemünk előtt játszódnak vagy valamilyen takarásban, és ugyanabban a pillanatban láthajuk a kamera szemszögéből egy vetítívászonon vagy monitoron, legtöbbször közelebb hoz olyan térrészleteket, tárgyakat vagy testeket és testrészleteket, amelyek a néző saját ülő perspektívájából nem lát, vagy másképp érzékel. A kamera mozgása maga után vonja a tér dinamikussá válását és a nézőben azt az érzetet kelti, mintha ő is ide-oda mozoghatna a játszótérben. A néző a kameramozgás miatt határtalannak érzi nemcsak a mozgókép terét, hanem bizonyos esetekben a scenográfiai teret is, ami teljesen ellentétes azzal a vizuális érzékeléssel, amit a hagyományos zárt színpadi tér kínál fel. Margitházi szerint ha a kamera nagyon közelre hoz bizonyos részleteket, a közelképek (premier plán) pedig a nézők számára az azonosulás szorosabb lehetőségeit kínálják fel (Margitházi, 2008, 107).

A köztereken, bankokban és más publikus helyeken használatos „megfigyelő kamerák” művészi célokra való felhasználása új utakat nyitott az installációk és más videoképeket használó művészetek világában. A megfigyelő kamera semleges, indifferens, távolságtartó és mindent felvesz. Walter Grasskamp már nagyon korán felismerte a zárt videorendszerek fontosságát a művészetben. A *Videó a művészetben és az életben* című tanulmányában így ír erről. „A gyakorlati videó-megfigyelés igen exkluzív és egyoldalú dolog: bennünket láthatóvá tesz anélkül, hogy mi magunkat látnánk, közben láthatóvá olyan emberek számára, akik nem kell, hogy magukat számunkra láthatókká tegyék – 1984? Ott még egy kissé másképp festett a dolog, de nem nagyon: A Nagy Testvér látható televíziós képernyőn, miközben odapillant és bepillant a lakásba.” (Grasskamp, 1979, 53)

Az élő zártláncú rendszert Kövesdy István alkalmazta legelőször erdélyi magyar színpadon a Kolozsvári Állami Magyar Színházban rendezett *Ibusár*¹⁹⁰ c. előadásában. A látványban az erdélyi néző a számára ismerős Székelykocsárdi¹⁹¹ vonatállomás milliójét ismerhette fel. A díszlet nézővel szemben levő falán láthatunk két ablakot, az egyik az

¹⁹⁰ Parti Nagy Lajos: *Ibusár*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1997. Rendező: Kövesdy István, látvány: Bartha József.

¹⁹¹ Székelykocsárd (Rázboieni) az erdélyi vasúthálózat egyik legfontosabb csomópontja.

állomás jegypénztárának ablaka, mögötte Sárbogárdi Jolán,¹⁹² a másik ablak az állomásfőnöké¹⁹³. Mindkét térben egy-egy kamera vette, és élőben közvetítette a két, számunkra alig látott térben történő eseményeket. A jegypénztárban üldögélő Sárbogárdi Jolánt alakító színésznőnek főleg a közeli arcát láthattuk, nagyban kivetítve az állomás falára a jegypénztár terében levő kamerából filmezve. Ugyancsak oda vetítődött az állomásfőnök irodájából az a jelenet, amikor Jolán az operettjét közvetítette.

Más a zártláncú videorendszer használata a színházi produkciók hatásmechanizmusában és más az élő eseményekben (performance, tánc), más a közvetítési forma, amikor nem rögzített megfigyelőkamerával van dolgunk, hanem a kamerát kezelő operatőr-színész testiségében is jelen van az előadás rendszerében, mint pl. a Bocsárdi által rendezett *Yvonne*-előadásban. Más a jelentése annak, ha a zártkörű rendszer csak a színházi előadás térében működik, és megint más, ha azon kívül bekapcsol az előadás terén és idején kívül levő más tereket és időket.

A nézők és a játszók közötti térbeli és időbeli határok megszüntetése egy fontos törekvése a posztdramatikus színházi struktúráknak, az erre tett kísérletek egyike, amikor a kamera zártkörű rendszere összeköti e két tér-időt.

Kiss Csaba *A dög* című előadása is zártláncú, megfigyelőkamerát használó direkt vetítéssel indít, még maga az előadás, a történet kezdete előtt. A színház előterébe elhelyezett megfigyelőkamera a videoképet a díszletben elhelyezett videoprojektoroknak továbbítja, azok meg a három mozgó vetítívászonra vetítik. A nézők csak a színpadi téren áthaladva foglalhatják el helyüket. A térbe bejutva a nézők azzal a ténnyel szembesülnek, hogy egy térmegfigyelő kamera követte őket. Az előadás már a történet elkezdődése előtt felrúgja a hagyományos zárt színházi rendszert, és a „*valós behatolásával*” (Lehmann, 2009, 116) indít. Lehmann a valós behatolása alatt a színpadi keretből a reális életbe való kilépést érti. Ezt átértelmezve a videón megjelenő valós nézői testek megtörik a színpad hegemoniáját, és a valós lehmann-i behatolásának hatását teremtik meg. A zártláncú rendszer a szünet után még egyszer visszatér, a többi mozgóképes jelenet előre felvett képsorokat használ.



25. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*, 2008.
(rendező: Bocsárdi László, látvány: Bartha József)

¹⁹² Sárbogárdi Jolán: Panek Kati

¹⁹³ Guszti: Boér Ferenc

A már elemzett sepsiszentgyörgyi *Yvonne*-ban a kamera használata a hatalom birtoklásának jelképeként jelenik meg. A fentebb idézett Walter Gresskamp 1979-ben leírt szavai teljesen ráillenek a Bocsárdi által rendezett *Yvonne*-előadásra. A kamarás¹⁹⁴ mindent rögzít, nemcsak a fejében, hanem az előadás első és utolsó jeleneteiben, fizikai valóságában is megjelenő videokamerával is. Az egész előadás alatt az az érzésünk, mintha a tér tele lenne megfigyelő-kamerákkal, amelyeken keresztül mindenki mindenkit megfigyel. Abban a két jelenetben, ahol a monitor tükörként viselkedik, a monitor fölé elrejtett élő kamera kapcsolódik rá a keverőpulton keresztül a rendszerre.

Az egész előadás kimért matematikai szerkezetével ellentétben a kamera jelenléte a játék fizikális és energiákkal töltött állapotát fokozza.

A sepsiszentgyörgyi *Yvonne* és a kolozsvári *III. Richárd* bizonyos vetített jeleneteiben a közönség számára nem derül ki, hogy a monitoron megjelenő más terekben történő cselekmények élő közvetítések-e vagy előre felvettek. Az élő színész többször interakcióba kerül a videón megjelenő mediatisztázált színésszel. Ezek a jelenetek éppúgy tűnhetnek élő zártláncú vetítési rendszereknek, feltételezve, hogy a kulisszák különböző helyiségeiben is kamerák veszik az ott zajló jeleneteket. Ezek valójában előre felvett jelenetek.

A szintén sepsiszentgyörgyi *Godot-ra várva* c. előadásban pontosan a fordítottja történik, ott csak a legvégén derül ki, hogy az addig felvett képsoroknak hitt közvetítés élő, a tapsrendnél megjelenő hírnök-kisfiú megjelenése támasztja ezt alá. Egyben a *Godot-ra várás* lezárását is láthatjuk benne, ha Godot nem is, de a hírnökét játszó kisfiú az előadás végére élő testiségében megérkezett a scenográfiai térbe.

A Patkó Éva által rendezett marosvásárhelyi *Nóra Reloaded*¹⁹⁵ című előadás struktúráját, percepcióját és értelmezhetőségét teljesen meghatározta a zárt videorendszer használata. Az élő vetítés külön szereplője az előadásnak, közvetíti a darabbéli történetet az előadásbéli szereplőkkel, a vetítés által a jelen egyben a múlt lenyomata lesz.



26. kép: *Nóra Reloaded*. Adaptáció Henrik Ibsen *A babaház* című drámája, 2008.
(rendező: Patkó Éva, díszlet: Staicova Karina)

Az előadás értelmezéséhez a kamera és operatőr jelenléte a kulcs. Ebben az esetben a rendszer az első pillanattól kezdve felfedi magát, és a kamera nem

¹⁹⁴ Pálffy Tibor

¹⁹⁵ *Nóra Reloaded*. Adaptáció Henrik Ibsen *A babaház* című drámája alapján, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Akadémiai Műhelye, 2008. Rendező: Patkó Éva, látvány: Staicova Karina, jelmez: László Ildikó.

megfigyelőként definiálódik. Használata sokkal poétikusabb és inkább a fényképezés és filmezés, mint a múlt emlékeinek lenyomata és dokumentuma jelenik meg.

A scenográfiai tér gyerekszobára emlékeztető Yayoi Kusama¹⁹⁶ environment installációs tereit is felidéző piros és fehér gömbökkel tarkított szimbolikus játéktér. Az alapszönyeg hátrafele felemelkedik, rajta szintén piros és fehér gömbök, és egy nézőtérrel szemben elhelyezett fehér vetítőfelülettel folytatódik. A tér jobb oldalán elől már az elejétől egészen az előadás végéig egy állványon a díszlet részeként, színpadi tárgyként, kellékként van jelen a videokamera, mögötte a mindent felvevő, lejátszó, képet kimerevítő, élő képpé, pillanatfelvétellel varázsoló operatőrlány. Az operatőrlány, Nóra kislánya, aki visszanezi szülei történetét, meg-megállítja, a képeket, valahányszor fontos esemény történik, és a szüleiről a kedves emlékeket emeli ki, megállítva, kimerevítve a képet, olyan emocionálisan koncentrált és pozitív töltettel rendelkező részeknél, mint az ölelkezés, tánc, simogatás vagy nevetés, mint szüleink fiatalkori fénykép-albumában, ahol fekete-fehér képeken mosolyognak ránk, miközben az élőelőadás halad tovább, kevésbé idillikus hangulatban. Néha a szereplők maguk vallanak a kamerának. Az előadás és a vetítés néha teljesen más idősíkba kerül, a kimerevített előbbi jelenet alatt folytatódik a következő jelenet. Ez az előadás az egyetlen a romániai magyar színpadokon, ahol a kamera egyfolytában aktívan követi az előadást, a történetbe nem, de az előadás képi világába, percepciójába és értelmezhetőségébe nagyfokúan beavatkozik.

A Gyulai Várszínház és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház közös *Titus Andronicus*-produkciójának az egyik főszereplője az elejétől kezdve a színpad előtt található videokamera. Eleinte csak az az érzésünk, hogy valaki felveszi az előadást, de ez az érzés csak addig tart, amíg Aaron, a mór¹⁹⁷ fel nem kapja és el nem kezdi filmezni a közönséget. Ez is a nézőtér és a játéktér közötti különbségek megszüntetésére tett kísérletként definiálható. Ugyanebbe a kamerába mondja el monológját Titus Andronicus,¹⁹⁸ akinek kinagyított superközelí arcát a színpad mélységében levő vetítőlámpán közelről érzékeljük. Elöl a szenvedő, megcsontított, részvétet kiváltó Titus élő testiségében, hátul a mediatisált superközelí arc miatt működésbe lép „... a tévéből ismerős elidegenítés, azaz Titus fájdalma nem érint meg bennünket, úgy szemléljük, mint egy idegenét...”¹⁹⁹ Már az előadás nyitójelenetében egy zártkörű vetítéssel van dolgunk, a két uralkodójelölt ifjú, Bassianus és Saturninus²⁰⁰ lökdösődve, hol üvöltözve, hol suttogva próbálják elmondani kortesbeszédüket, próbálnak híveket szerezni maguknak. A színpadi tér baloldalán felépített szolnoki emelvényen nemcsak mikrofon van beépítve, hanem egy második videokamera is. Az ott marakodó, a mikrofont egymás kezéből kitépő két színész superközelí arcának kivetítése közel hozza és teljesen olvashatóvá teszi, leleplezi azokat az arcjátékokat, amik a „mondatok hazugságát és a szereplők álnokságát támasztják alá”.²⁰¹

¹⁹⁶ Yayoi Kusama (1929) japán képzőművész, akinek konceptuális művészetben alapuló festményeiben, szobraiban, performanszaiban és environmentális installációiban rögeszmésen visszatérnek az ismétlés, minta és felhalmozás témái. Önmagát „rögeszmés művészként” határozza meg.

¹⁹⁷ Pálffy Tibor

¹⁹⁸ Blaskó Péter

¹⁹⁹ Nánay István: Költészet és valóság Gyulán. *Színház*, 2003. okt.

²⁰⁰ Diószegi Attila / Alföldi Róbert

²⁰¹ Nánay István: Költészet és valóság Gyulán. *Színház*, 2003. okt.



27. kép: Shakespeare: *Titus Andronicus*
(rendező: Bocsárdi László, díszlet: Bartha József, videomunkák: Sebesi Sándor)

A gyulai *Titus Andronicus* és a marosvásárhelyi *A dög* előadásokhoz hasonlóan a Kövesdy István által rendezett *Búsképű* is a hagyományos zárt színházi rendszerből való kitörésre használja a zárláncú videorendszert. Az előadás utolsó jelenete Don Quijote temetése. Hátul a közömbös gyászolók, elől Sancho Panza. A vetített kép ezúttal „live”, a Riporter együtt érkezik a temetésre az Operatőrrel, és Dulcineát keresi, de nem találja. A hiábavaló keresést a nézőtérén, majd a színház előtt, az utcán folytatja. Először a színészek, majd a közönség (akárcsak az előbb említett két előadásban), majd az utca embere jelenik meg a vetített képeken, behozva a valós időt és teret. A különböző tér- és idősíkok összecsúsztatásával egy új dimenzió keletkezik, ez pedig kitágítja az előadás értelmezhetőségi lehetőségeit.

7.5. A kamera mint színpadi tárgy

Minden olyan tárgy vagy térelem, amit használnak, vagy csak megjelenik az előadás terében, Pavis szerint színpadi tárgynak²⁰² minősül. Én két részre osztanám a színpadi tárgyakat, egyfelől a könnyen mozgó, mozgatható kellékekre, másfelől a színpadi térelemekre, amelyek többnyire mozdulatlan külső mechanikai vagy digitális beavatkozással elmozdítható, teret szegmentáló nagyméretű szerkezetek, konstrukciók, térhatároló falak, nagyméretű textíliák és nagyméretű bútorok.

A színpadi tárgyak között nemcsak a kereskedelemben megvásárolható tárgyakat találunk, hanem speciálisan az előadás céljaira készítetteteket vagy átalakítottakat is. A színpadi tárgy, legyen az reális vagy kitalált tárgy, mimetikus vagy szimbolikus, színpadi használata következtében kivonja magát a mindennapi valóság szférájából. Míg a tárgyak (kellékek) a színész gesztusaival vannak szoros kapcsolatban (a mi esetünkben lásd a kamerázást, kamerakezelést), addig a színpadi térelemek (konstrukciók, falak, vetítő-

²⁰² „A kritikai írásokban a (színpadi) tárgy vagy térelem terminusai egyre inkább behelyettesíteni látszanak a kellék vagy díszlet szavakat. A kifejezések semlegességének, sőt mondhatni ürességének köszönhetően használatuk igen közkedvelt a kortárs színpad leírásában, ahol is – a figuratív díszlettől, a modern szobrászattól vagy az installációtól kezdve egészen a színészek eleven (tér) plasztikáig – mindenféle formával találkozhatunk.” (Pavis, 2006, 431)

vásznak, bútorok, monitorok stb.) a tér szegmentálásában játszanak fontos szerepet, meghatározzák a testek mozgását a scenográfiai térben.

A színpadi térben, míg a térelemek többnyire statikusak, vagy legalábbis bizonyos ideig mozdulatlanok, addig a színpadi kellékek használatuk folytán mozgásban vannak. Többnyire szimbiózisban élnek a játzó testekkel, és együttmozognak velük.²⁰³ A színpadi tárgyak bizonyos szempontból a játékos és a színpadi tér, a játékos és a másik játékos, ritkábban a játékos és a néző közötti kapcsolatok részeként funkcionálnak, és ezek kapcsolatainak hierarchizálásában is fontos szerepet vállalnak.

A modern technika tárgyainak használata, mint például a monitor, kamera, mobiltelefon, számítógép, laptop jelenléte nemcsak az aktualitást erősíti a színpadi tér strukturálása, hierarchizálása mellett, hanem a színészi gesztusrendszert is meghatározza egy adott színházi térben. Ez még jobban érvényesül akkor, amikor a videokamera vagy a videóprojektor színpadi tárgyként van jelen a térben. Ennek egyik feltétele a felvállalt látható funkcionális jelenléte

Ungvári Zrínyi Ildikó szerint a színpadi térben a „*megélt*” jelleg a domináns”. A tárgyaknak általában nem az anyagiságuk és nem a technikai szerkezetük, hanem kulturális vonatkozásaik kerülnek előtérbe. Kétféle kapcsolatot különböztet meg a tárgyak használata esetén, amely a tárgy és használója között létrejöhet. Használhatjuk a tárgyat rendeltetésének megfelelően vagy nem, ennek függvényében jelentésük is megváltozhat. A tárgyak szertartásossá, szimbolikussá tehetők funkcióiknak megváltoztatásával (Ungvári, 2006, 109). A valószerűtlen használat vagy különleges helyzetbe került tárgyak, bútorok meghatározzák néha nemcsak a jelenet hatását, percepcióját, hanem az előadás értelmezésében is fontos szerepet játszhatnak.

A mi esetünkben a kamera vagy projektor mint használati kellék, tárgy valószerűtlen használatával alig találkozunk, ennek egyik magyarázata az lehet, hogy ezek a technikai apparátusok olyan mozgóképeket közvetítenek, amelyeknek amúgy is mágikus erőt tulajdonítunk. Hacsak nem számítjuk ide azokat az eseteket, amikor úgy jelenik meg az apparátus, hogy másnak álcázza magát, mint ami. A Pálffy Tibor rendezte *Az utolsó tekercs* c. előadásban például a filmvetítőnek álcázott videóprojektor ugyanazt a funkciót látja el fekete-fehér, régiesített, a celluloid hatását utánzó vetített képével, mint a klasszikus filmvetítő.

²⁰³ „A térben szereplő tárgyi környezet a színészt segít azzá avatni, amit a játékban reprezentál. A tárgyaknak azonban van egy, a mindennapi életben betöltött szerepükből származó minőségük, funkcionalitásuk, amely a színész hiányában is érvényesül, mert a tárgyak az emberi használatra utalnak, adott szemléletmód és gyakorlat szerint.” (Ungvári-Zrínyi, 2006,107)



28. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*, 2008.
(rendező: Bocsárdi László, látvány: Bartha József)

A kamera mint helyszíni közvetítések kelléke több előadásban van jelen. A Bocsárdi László által rendezett *Yvonne*-ban a kamera követi a történetet, ugyanolyan főszereplője az előadásnak, mint a monitor. A kamerát mint tárgyat a közönség kétszer látja, először, amikor az előadás első jelenetében megérkezik a király, a királynő és az udvar, majd pedig a legvégén, amikor szintén a királyi udvar jelenlétében részesei vagyunk az élőben filmezett és közvetített Yvonne „*utolsó vacsorájának*” és halálának. Mindkét esetben a kamerát a mindenttudó és mindent felügyelő kamarás kezeli. E két tárgyi megjelenés között a kamerát nem látjuk, de érzékeljük, hogy mindig mindenütt jelen van a kamarással együtt, akár látjuk a kamera által vett képet, akár nem. Beszámol mindenről, ami a királyi udvar más helyiségeiben történik. A kamera jelen van a térben és ugyanúgy rányomja bélyegét az egész térre, játékra, mint ahogy Yvonne jelenléte is, aki akkor is jelen van, ha éppen nem tartózkodik fizikálisan a térben, vagy virtuálisan a képernyőn.

Mindkét alkalommal benyomul a kamera által közvetített külső tér: az udvar, a hatalom birtokosai egy folyosón keresztülhaladnak az általunk is érzékelt *szcenográfiai tér* felé. Ebben az esetben tehát a kamera azt az illúziót kelti, hogy más terek is léteznek, amiket a képernyőn látható folyosó köt össze az általunk is érzékelt *szcenográfiai térrel*.

A második típusú funkció egy oda-visszaműködő Nagy Testvér-effektus. A sepsiszentgyörgyi *Yvonne* esetében a mozgó, a kamarás által használt kamera mellett létezik egy második, egy rejtett megfigyelőkamera, de ezt nem színpadi kellékként definiálnám, hanem inkább a díszletfal vagy a szintén színpadi tárgyként jelenlevő monitor járulékos részeként.

Egy másfajta, sokkal poétikusabb használatát láthatjuk a kamerának és a filmezés-lejátszás együttesének a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Patkó Éva által rendezett *Nóra Reloaded* című előadásában. A kamera az előadás elejétől az előadás végéig nemcsak jelen van, hanem egész végig aktív állapotban követi a történetet. A mögötte álló operatőr teljesen úgy viselkedik, mint aki nemcsak a történeten, hanem az előadáson is kívül helyezkedne el. Az általa manipulált képek kapcsolják össze őt végül nemcsak az előadással, hanem a történettel is. Igazából az *előadás-kamera-vetítő-előadásba vetítés* saját farkába harapó kígyó rendszere egy képzeletbeli köldökzsinór, amely összekapcsolja a történetet az operatőrlány jelenidejűségével. Ő Nóra kislánya, aki most

szembesül szülei történetével. Ha szereplőként definiáljuk az operatőr lányt, akkor a kamera színpadi tárgyként határozható meg.

Bocsárdi László egy régebbi rendezésében, az *Alkésztiszben*²⁰⁴ egyszer jelenik meg a kamera mint színpadi tárgy, az Elvis Presley másaként megjelenő Héraklész²⁰⁵ tivornyáján, váratlanul, amikor már elszabadul a színpadon a pokol. Heráklész, nem tudván a házban levő gyászról, mikrofonnal énekelve egy igazi Elvishez méltó show-műsort ad elő. A színpad, ami azelőtt ágy, konyha, majd palota előtti tér volt, átváltozik egy show-műsor füstben úszó pódiumává, amelyen az Elvis Presley másaként éneklő Héraklész mellett váratlanul megjelenik az az operatőr kamerával, aki addig a nézők háta mögött, mintha csak egy televíziós műsornak dolgozna, vette az előadást, most pedig mint egy igazi vérbeli filmes, közelről követi Héraklész éneklését. Mind az operatőr, mind a jelenet teljesen idegen az addig lejátszódó történettől. Megjelenik egy tényező, amitől a néző teljesen zavarba kerül. Első pillanatban nem tudjuk eldönteni, hogy engedéllyel vagy engedély nélkül tartózkodik a *szcenográfiai térben*, hogy a show-műsort, az előadást vagy a történetet igyekszik filmezni, melyik térhez és időhöz tartozik. Azzal, hogy látjuk, áthágta a nézők és a scenográfiai tér közötti korlátot, a nézők idejéből átlépett a történet idejébe, még nem kerülünk közelebb ennek a kialakult bonyolult idő és tér struktúrájának megértéséhez. Posztdramatikus, a hagyományos színházi zárt tér-idő-keretet felrúgó megoldással van dolgunk. A különböző tér-idő síkok, a *valós tér- idő sík* és a *rendezés síkja* egymásra csúsznak (Lehmann, 2009, 116). A néző számára nem derül ki a kamera és az operatőr megjelenésének szándékoltága. Ez a lebegtetés meghatározza az előadás egészének azt az értelmezését, hogy itt egy olyan történetet látunk, amit itt és most nekünk játszanak el a színészek. Az az érzésünk, hogy az operatőr más térből és más időből (amely nem a történet tere és ideje) tolakszik be Héraklész „*színpadára*”, hogy a reális időből és térből kívülről érkezik a *szcenográfiai térbe*, holott az igazság az, hogy része az előadás terének és idejének, de egyben ő az, aki ezeket a tér- és idő-síkokat összeköti, de egyben pontos érzéssel tartja lebegésben az előadás terét és idejét. A kamera a történetben meghatározott helyen jelenik meg, fontos, hogy éppen az Elvis hasonmás „*celeb*” Héraklész filmjezi.

A kolozsvári *III. Richárd*ban a koronázási *live talkshow*-jelenetben a színpad elején látjuk a két operatőrt a kameráikkal, mintha mi lennénk egyben a talkshow közönsége is. Ezáltal akaraton kívül mi is részesei lettünk a történetnek. Valójában ez is a nézők és játszóik közötti távolság csökkentésére irányuló kísérlet. A látható videokamerák szerepeltetésével nemcsak felfedődik, de meg is erősödik a médiamanipuláció érzete. Benne vagyunk a történetben, részt veszünk benne, részesei vagyunk a BBC, CNN „*breaking news*”-stílusú szenzációhajhász rendszernek.

A scenográfiai téren majdnem kívül helyezkednek el a kamerákat kezelő *operatőr-színészek* pontosan úgy, mint a *Nóra Reloaded* c. előadásban, jelezve, hogy az operatőr-színészek kívül vannak a játszóik terén, de a nézőkkel sincsenek egy térben, mivel szintkülönbség választja el őket a nézőktől. A *Nóra Reloaded*dal ellentétben, ahol az operatőr-színész elejétől fogva el sem mozdul helyéről az előadás végéig, itt csak a *live talk-show*ban van jelen a kamera. Nemcsak a millió megteremtésében játszik fontos szerepet, hanem az egész előadás médiamanipulációs hangulatának és hatásának alátámasztásában is szerepet vállal.

²⁰⁴ Euripidész: *Alkésztisz*. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 1998. Rendező: Bocsárdi László, díszlet- és jelmeztervező: Bartha József.

²⁰⁵ Héraklész: Váta Loránd

A *Titus Andronicus* c. előadásban a nézőkkel egy szinten, a színpadtér és a nézőtér közötti *senki földjén* jelenik meg a kamera, innen emeli be az Aaront játszó színész a *szcenográfiai térbe*, filmezve a közönséget, hogy aztán később többen is ebben mondják el monológjaikat. A színikritikus Nánay szerint a darab alapproblémája az öldöklés megoldása és a Bocsárdi-féle *Titus Andronicus*ban a kamera ad *hatásos és érvényes megoldást*²⁰⁶ erre.

7.6. A filmesség hatása a színpadon

Ebben a fejezetben néhány előadás videohasználatát és az előadás struktúrája közötti viszonyokat próbálok megvizsgálni, a film és színház műfaji jellegzetességeinek tárgyalása révén.

Amint láttuk, a színházban használt mozgóképek nagyon sokfélék lehetnek. „A vetítés az elképzelt összes dramaturgiai funkciót magára öltheti: lehet ez hangulati hatáskeltés, szavak, képek vagy illusztrációk általi eltávolítás; az egyenesben filmezett játék egy részletének videokivetítők segítségével történő vizualizálása és felnagyítása ...” (Pavis, 2006, 474). Amellett, hogy miről szól a film, mit látunk rajta, fontos az, hogy hogyan láttatják az alkotók, és milyen mozgóképtechnikai eszközökkel érik el a kívánt hatást. Kovács András Bálint szerint a „... a műalkotás formájának hatása van és nem „tartalma”, „üzenete”, „mondanivalója” (Kovács, 2009, 12). Szintén ő írja azt, hogy egy akármilyen műalkotás befogadása esetén tudatos állapotban vagyunk, de a formák tudat alatt hatnak (uo. 13). Ha egy filmet nézünk, sokkal szabadabb asszociációk jöhetnek létre a film által közvetített formai hatások következtében, mint amikor a mozgókép egy színházi előadás terében jelenik meg. Ebben az esetben nem tekinthetünk el az előadás rendszerének többi alkotóelemétől és az azok formai világa által kiváltott hatásoktól.

Olyan kérdések merülnek itt fel, hogy milyen szerepe van a scenográfiai kompozícióban a vetítés vagy monitor helyének, méretének, és hogy milyenfajta mozgóképekkel találkozunk, a belső filmes elemek hogyan kapcsolódnak az előadás többi eleméhez és az egészéhez? Hol vannak a mozgókép határai, milyen annak kerete és, hogy milyen viszonyban van a színpad és a scenografikus tér határaival?

Amíg mozgókép keretének látható határai (a dráma teréhez hasonlóan) mindig változóak, de önkényesek a kamerát kezelő személy bevonása miatt, addig a színházi előadás scenografikus látható tere és keretei a legtöbb esetben változatlanok, mindig a színpad és a színháztér arhitekturális struktúrájától függenek. E három tényező viszonya más és más térkonstrukciókat hozhat létre.

A színházbeli és a filmbeli tér és idő tagolása közötti különbség is befolyásolhatja a videót használó színházi előadások szerkezetét és annak percepcióját.

²⁰⁶ „A dráma színre állításának alapproblémája: hogyan lehet ábrázolni az öldöklést, a borzalmat, a töméntelen vért. A szokásos két véglet az álnaturalista megmutatás és a pusztá szövegre hagyatkozás. Az első többnyire komikumba fullad, a második hatástalan. A két szélsőség közötti stilizációs megoldások általában a rémségek esztétizálásának változatait mutatják. Bocsárdi előadásának kulcsa a főszereplővé váló kamera, amely erre a stilizációs-esztétikai kérdésre is hatásos és érvényes megoldást ad.” Nánay István: Költészet és valóság Gyulán. Színház, 2003. okt.



29. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*, 2008.
(rendező: Bocszárdi László, díszlet: Bartha József)

Hogy mennyire fontos a scenografikus térben a monitor vagy a vetített kép helye, azt több romániai magyar színházi példán keresztül vizsgálhatjuk. A Bocszárdi által rendezett *Yvonne*-előadás scenografikus térének bal oldalán fent elhelyezett monitor erőtere úgy egyensúlyozódik ki, hogy a jobb oldalon levő kanapén, mellette és vele történik, zajlik a legtöbb élő jelenet. Az se véletlen, hogy a monitor az egyetlen olyan színpadnyílás mellett van, amelyik a külső terekre utal. A monitor is egész végig nyílásként jelenik meg, ahol vagy kitekintünk egy másik térbe, vagy valaki egy másik térből leskelődik befele. A leforgatott jelenetek a stáblista kivételével mindig más teret jelölnek, a scenográfiai tér virtuális meghosszabbításai, például a palota folyosója az első jelenetben, majd később az *Yvonne* sikertelen megölési kísérletében a palota egy másik terme. Amikor közeli vagy superközeli képkockák vannak a leskelődős jeleneteknél, akkor is az az érzésünk, mintha egy másik térből néznének befele, és nem az, ami a Tompa által rendezett *Godot*-ban, hogy nincs tér a játzó személy mögött vagy, hogy a tér nem játszik fontos szerepet. Az *Yvonne*-ban a filmek teljesen alávetik magukat a történet kronológiájának, az első jelenetben az udvar bejövetelétől egészen a végén felfelé futó stáblistáig. Az addig teljesen az előadás drámai struktúráját követő videohasználat a stáblista szerepeltetésétől a feje tetejére áll, zárójelbe teszi az addig látottakat. A monitoron az *Yvonne* kimaszkírozott viaszfehér képén alulról felfele végigfutó stáblista ugyanazt a szerepet tölti be, mint a *Mizantróp* vízses-képkockái. Az egész előadás percepciójában és értelmezésében játszik fontos szerepet.

Ha a Kövesdy által rendezett *Dundo Maroje*-előadás mozgóképhasználatát vizsgáljuk, nem tekinthetünk el attól a fontos tényezőtől, hogy az 1994-es délszláv háború felvételeit, háborús mozgó képeket, híradók jeleneteit, Dubrovnik bombázását látjuk folyamatosan, amely képek belső struktúrái teljesen a televíziós és dokumentumfilmek formavilágából, ritmusából állnak össze. A háborús képsíkok érthető módon általában nagyotálban vagy ritkábban kistotalban jelennek meg. A kivágások, a keret általában nem megkomponált, a kompozíció nyitott, a film tagolatlan. Mivel ezek az előadás egész ideje alatt hangtalanul jelen vannak, erős emocionális forma- és ritmusvilágukkal befolyásuk alatt tartják a nézőt az előadás befogadásában és értelmezésében. Magukra nem lennének többek háborús tudósításnál, dokumentumfilmnél és televíziós híradónál, de az előadás részeként más dimenzióba

kerülnek és a reneszánsz szöveget, és történetet más dimenzióba sodorva érik el erős emocionális hatásukat. A televíziós képernyők jelenléte a színpad két oldalán színpad-téren kívül úgy vesz részt a látvány kompozíciójában, hogy keretbe foglalja azt.

Egy másik előadásban, a Kövesdy által rendezett, korábban itt már említett *Ibusárban* a scenográfiai tér két részre volt osztva. Elöl az ibusári állomás peronja, a második tér a hátsó, a pénztár és az állomásfőnök irodája, amit egy fal választott el az elsőtől. Ezeken a piszkos, homályos ablakokon keresztül érzékelhettük a benti mozgásokat, de a bent történeteket a falra kivetítve láthattuk csak. Az előadás is erre a kettősségre épített, az elképzelt drámai és a látható scenografikus tér-idő átjárhatóságára. A Jolán által elképzelt huszárok megelevenedtek, ott voltak a látható térben; azt pedig, aki elképzelte őket, Sárbogárdi Jolánt alig láthattuk élő testiségében. A Jolán operettjéből előpattant huszárok mindig észlelhető élő testiségükben táncoltak Sárbogárdi Jolán kinagyított közeli és szuperközeli arcképe előtt. A hátsó két tér nem játszott aktív szerepet, Jolán közeli és szuperközeli arcán kívül néha még megvillant a szintén főszerepet játszó mikrofon. A nagyközeli használatával az élettelen tárgyak is új dimenzióba kerülnek, és felerősödik bennük a drámai telítettség. „*Valójában tehát arról van szó, hogy antropomorfizáljuk a holt tárgyakat, dolgokat, pontosabban a különleges beállítás révén a rendező megteremti azt a légkört, ami a nézőben ilyen asszociációkat ébreszt.*” (Bíró, 2003, 58) A kihangosított szöveg, a mikrofon kinagyított képe és az arc képének együttese, a reprodukciós technikák alkalmazása kompenzálja a Jolán testi jelenlétének alacsony fokát (Fischer-Lichte, 2009, 99). A videotechnika alkalmazása miatt a néző számára a huszárok valóságosabbnak tündek Jolánnál. Jolán alig van jelen a scenográfiai térben, az általa elképzelt huszárok annál inkább.

A Tompa Gábor által rendezett *III. Richárdban* is a televízió mint médium jelenik meg. A középen fent elhelyezett mindhárom LCD-monitor mindig ugyanazt a képet mutatja. Ugyanazt látjuk háromszor. A televíziós hírműsoroktól a betelefonálós show-műsorokon keresztül a háborús csapatmozgások kommentárjáig nagyon sok televíziós vágási és szerkesztési technikát vonultat fel. Számtalan CNN-szerű *Breaking News*-momentum található benne. A gyilkosságokról, a háborúról is a három monitor tudósít. A Bocsárdi *Yvonne*-rendezésével ellentétben, ebben az esetben a monitorok televízióként, hírcsatornaként vannak jelen akkor is, amikor a palota más helyiségeiben történő eseményeket látjuk. Az az érzésünk, mintha valaki mindig követné kamerával az eseményeket a palotában és a palotán kívül, és nemcsak mi nézzük, hanem rajtunk kívül több millió ember követi a világtörténelem számára fontos eseményeket, akár csak az öböl-háborút, a walesi herceg esküvőjét. Képernyőről követhetjük, amint IV. Edwárd királyt a felesége, Erzsébet tortával kínálja, látjuk, amint Lady Anna, Edward walesi herceg özvegye a palota lépcsőin halad felfele, majd megérkezik a *scenográfiai térbe*, ahol a Richárd által megöletett férje fel van ravatalozva. A betelefonálós talkshow igazából választási kampány, a munkatársak a Buckingham-palotából, a Towerből élőben közvetítenek. Ezek az előre felvett jelenetek ugyanolyan távolságot éreztetnek, mint az ilyen típusú hírközvetítéseknél, ahol csak akkor tudjuk, hogy élő az adás, ha jobboldalt fent a monitoron látjuk a „*live*” feliratot. Ezek a képsorok teljesen a televíziós hírcsatornák szerkesztését és hangulatát utánozzák. Vágatlanul, néha esetlenül kerülnek „*adásba*”, alátámasztva ezzel az élő mivoltukat és életszerűségüket, meghatározva ezzel az egész előadás ritmusát. Ezek a televíziós képsorok sodorják magukkal az élő jeleneteket. Minden fontos dolgot onnan tudunk meg, ez csak akkor bomlik fel, amikor a

befejezésben az addig csak monitoron látott Richmond grófja bejelenti a győzelmet angolul, a monitorokon pedig üdvözlő szavainak magyar fordítását láthatjuk.

A III. *Richárd* videokép-használatához képest teljesen más dimenziót képvisel a szintén Tompa Gábor által rendezett *Godot-ra várva* előadásban megjelenő monitor és az azon megjelenő képsorok.



30. kép: Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, 2005.
(rendező: Tompa Gábor, díszlet, jelmez: Both András)

Van egy szimbolikus elemekkel telített scenográfiai tér, elhasznált cipőkkel, baloldalt egy nagyobb cipőkupac tetején egy ócska televíziómonitorral, nem túl messze tőle hátrább egy kiszáradt fával. Ennyi a díszlet, egy majdnem üres tér. A cipők, az alapszönyeg, a monitor és a kiszáradt fa színe megegyezik. Hamuszürke, mintha lávapor terítene be mindent. Ebben a kietlen „*tájban*” mozognak a testek meg a Lucky²⁰⁷ által hurcolt, vonszolt tárgyak: Pozzo²⁰⁸ piros kárpitos széke, okkersárga bőrdöngye és kosara. A Pozzót Luckyval összekötő póráz néha a tér tagolásának újabb és újabb szegmentumát hozza létre. Azonkívül a tér állandó, nem változik, ha nem számítjuk a második felvonás elején megjelenő zöld levelet a fán és a végén a videokép eltűnésekor megjelenő holdat, de ezek nem vesznek részt a tér strukturálásában, inkább szimbolikus erővel bírnak. Igazából nincs érzékelhető tér-időbeli koordináta. Nem tudjuk, hol vagyunk, nem tudjuk, hogyan halad az idő, de valamilyen ciklikusság érzékelhető. Mintha mindennap ugyanaz megtörténne különösebb változás nélkül.

A tér-idő szempontjából fontos a hirtelen bekapcsolódó televízió-monitor, a hírnök-kisfiú közeli képének megjelenésével. Megjelenik egy másik dimenzió. Nem tudjuk, hogy közel vagy távol van fiú, a mögötte levő tér nem fedi fel magát, nincsenek képsíkok, nincs vágás, nem tudjuk meg a képsorokból, hogy milyen tér van mögötte vagy van-e egyáltalán. Csak azt tudjuk meg, hogy ott él, ahol Godot, aki ideküldte, tehát most itt van, de mégis a látható scenográfiai térben.

A hírnök-kisfiú közeli arca nem fed fel semmilyen érzelmet, sem indulatot, sem bánatot, nincs meg benne semmilyen drámai telítettség, teljesen a hírnök szerepének semleges attitűdjében létezik mindkét megjelenésekor; a drámai feszültség e két jelenetben a monitoron levő arckép és a scenográfiai térben levő két érzelmeiben és

²⁰⁷ Lucky: Péter Hilda

²⁰⁸ Pozzo: Nemes Levente

indulatokban bővelkedő szereplő kapcsolatából jön létre. Ez a feszültség akkor is létezik, amikor a monitor nem aktív, mindez a scenográfiai térben kiemelt helynek köszönhető.

Mivel mindkét felvonás végén megjelenik, az az érzésünk, hogy már többször megjelent, minden nap megjelenik és még meg fog jelenni. El is hangzik Estragon szájából, hogy „*Minden előről kezdődik*”. Ezt a mondatot támasztja alá a videokép megjelenése, amely ugyanolyan, mint Pozzo és Lucky megjelenése. A két főszereplő (Vladimir és Estragon) soha nem hagyja el a *scenográfiai teret*, a másik két szereplővel kapcsolatban az az érzésünk, hogy ciklikusan visszatérnek, mint a monitoron megjelenő képsorok. A második felvonás végén a hírnök fiú képének eltűnésekor jelenik meg a hold, a televíziómonitoron pedig az előadás végéig „*a nincs adás vagy képzavar*” bohás, havazós futó képernyőjét látjuk a tapsrend kezdetéig. Zárt videorendszerrel van dolgunk, az egyenesben filmezett jelenetet csak a legvégén, a tapsrendnél a szintén keménykalappal meghajló fiú testi jelenléte fedi fel.

A Bocsárdi-féle *Titus Andronicus* gyulai előadásában a sepsiszentgyörgyi *Mizantróp* és *Bánk bán* előadásokban, a Tompa rendezte *Játékban*, a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Patkó Éva által rendezett *Nórájában* a vetítővászon elhelyezése teljesen frontális. Mindegyik esetben középen, a nézővel párhuzamosan helyezkedik el. Mégis más és más a darab hatásmechanizmusában betöltött szerepük.

A *Nórában* a vetítőfelület egész végig aktív szerepet játszik a jelenlevő kamera és operatőr miatt, még akkor is, amikor nem jelenik meg rajta kép. Mindig jelen van a vetítőfelület. A *Mizantrópban* csak az utolsó képben, a scenográfiai tér megváltozása, megszűnése után (eltűnik a tér két legfontosabb eleme, a hatalmas tükör meg a függöny), hátul alulról, az emelvények mögül meglepetésszerűen emelkedik ki a hatalmas vetítőfelület, rajta az egy időben megjelenő vízesés filmes képével. A filmkockák nem egyebek egy hatalmas vetített mozgókép-effektusnál, a vízesés szuperközeli képkockái az egész előadás percepciójában játszanak fontos szerepet. A hatalmas vízcseppek dinamikus látványa mint több millió mozgásban levő kinagyított könnycsepp, monumentális drámaisággal tölti be az egész kiüresedett scenografikus teret és az addig felgyűlt érzéseinket-gondolatainkat terelik egy katartikus állapot felé.

A sepsiszentgyörgyi *Bánk bán*-előadásban a frontalitásából kibillentett vetítővászon szintén középen helyezkedik el. A kifeszített fehér felület csak az elején és a végén viselkedik vetítővászonként, máskor csak a tér szegmentálásának egyik téreleme, eszünkbe se jut, hogy vetítővászonként definiáljuk. Az elején a leforgatott fehér-fekete filmen egy arc részleteit látjuk szuperközeliben, nincs tér, nincs idő. A látvány teljesen magába szívja a nézőt. Betekintést nyerünk egy borotválkozó öregember intim szférájába. Minden kicsi mozdulat, a legapróbb rezdülés egy belső világról tanúskodik (Bíró, 2001, 57), a motyogás, a dúdolás, a szuperközeli tárgyak is drámai értelmet nyernek, a néző felismeri a dúdolt dallamot térben és időben. A közelkép és hang viszonya vezeti fel az előadás alaphangulatát. Az előadás végén a tálalt dokumentum filmrészletek egy belső kronológiával rendelkeznek. A katonák bevonulásától a masírozáson át, az elbúcsúzáson keresztül a befejező csatajelenetekig láthatunk első világháborús jeleneteket. A két vetítés az előadás felvezetésében és lezárásában játszik nagy szerepet valamint a referenciális világ megteremtésében. Ami a vetítések között történik, majdhogynem ürügy arra, hogy a két hangulat gyökeret verjen a nézőben.

Ugyanúgy, ahogy a Tompa *Godot-ra várva* c. sepsiszentgyörgyi előadásában mindhárom²⁰⁹ Bocsárdi-előadásban nagyon fontos a filmek időbeli megjelenése az előadás szerkezetében, meghatározza annak percepcióját és értelmezését.

Tompa szintén kisajátított képkockákat használt a *Játékban*, de Bocsárdi *Bánk bán* és Kövesdy *Dundo Maroje* képkockáival ellentétben a film kollázsjellegű anyag, nem dokumentumfilmekből állt össze, hanem a némafilmek jellegzetes csókjeleneteiből, és a halálra és elmúlásra utaló képsorokból. Mindezek tér nélküli közeli és szuperközele képkockák, nem fontos, hogy hol vagyunk, ugyanúgy, ahogy az előadás minimális díszlete sem utal semmilyen értelmezhető térre. A filmnek ugyanúgy nincs belső kronologikus időbeli tagolása, mint ahogy az előadásnak sincs, a film az előadás szereplőinek múltbeli előéletére utal. Tompa olyan filmek képkockáit sajátította ki és használta fel, amelyek a saját környezetükből kiszakítva teljesen az előadás szolgálatában állnak. A prológusként megjelenő film két részre tagolja az előadást, ugyanúgy, ahogy a három koporsószerű építmény és a felette megjelenő vetítövásznon is két részre tagolja az előadás *scenografikus* terét. A vetítövásznon is csak a prológusként megjelenő film ideje alatt aktív, azután már csak a három dobozba zárt test érzélemvilágával szembesülünk. A díszlet struktúrájából és a világítás ritmusából adódik a szereplők filmszerű játéka, ami egész végig visszautal a prológusként megjelenő film-kollázsra.

Az olyan mozgóképek megjelenése, mint amilyen a tévéképernyőn megjelenő, a majmok szexuális életét bemutató természetfilm *A dög* című előadásban, vagy a szintén tévéképernyőn megjelenő fociközvetítés a marosvásárhelyi *Prah* előadásban a darab bizonyos dramaturgiai momentumainak alátámasztására voltak hivatottak, de az egész előadás hatásmechanizmusában nem játszottak fontos szerepet. Ezeknek inkább illusztratív szerepük van.

8. Konklúzió

A dolgozat során sikerült körbejárni a film- és videohasználat színházi eseteit, és ezek kapcsán néhány jellegzetes technikai és esztétikai szempontot felvetni, amelyek összességükben jellemzik a színházi videohasználatot, valamint a videót használó színházat is. Ezek közegeben vetődik fel a kérdés, hogy mi a színházi film? Lehet-e ilyen kategóriát felállítani? Feltevődik a kérdés, hogy a színházi előadásokban használt videofilmeknek vannak-e olyan sajátosságaik, amelyek ezeket a mozgófilmeket külön színházi előadásban használt mozgóképekként definiálhatják.

A színházi előadásokban használt film, köztes műfaj a színház és több filmes műfaj között, azok összekapcsolásából jön létre, és azok határterületein helyezkedik el. Sajátosságai azoknak a műfajoknak az összetevő műfaji sajátosságaiból állnak össze, azonban nem a műfajok rendszere, hanem az előadás határozza meg azt, hogy a színházi előadásban használt videó melyik műfajból mit vesz át, mit erősít fel, és hogyan bánik a film stílusjegyeivel.

Többnyire a videoinstallációkban, videoperformanszokban használt videoképeket sem lehet az installáció vagy performansz struktúrájából úgy kiragadni, hogy ezzel meg ne szüntessük az egyik legfontosabb alkotórészét, mégpedig az egyedi jelentés sajátosságát, amely nyilvánvalóan nem érvényesül egy nagyobb egység részeként.

²⁰⁹ Yvonne burgundi hercegnő, Mizantrop, Bánk bán

Önmagában más jelentése van, önmagában lehet teljesen más, mint a színház vagy az installációs struktúra, és a hatásmechanizmus rétegének a része.

Bátran kijelenthetjük, hogy a színházi előadásokban használt mozgókép csak az előadás egészében értelmezhető. Ha van is olyan, színházi előadásban használt videó, amely a színházi előadáson kívül is értelmezhető mint külön alkotás (ez főleg a kisajátított²¹⁰, vagy készen talált mozgóképek esetében tevődik fel),²¹¹ de úgy tűnik, ez nem jellemző az erdélyi színházi videohasználat tendenciáira.

A romániai magyar színházi eseményekben használt videók többsége csak az előadás részeként értelmezhető és magyarázható. Egyesek pedig, mint a sepsiszentgyörgyi *Mizantróp*ban használt vízesés-reprezentáció, az előadás struktúrájából kiragadva nem több egy egyszerű professzionálisan filmezett természetfilm-effektusnál.

Végül megpróbálom számba venni a lehetséges térbeli helyzeteket, vetítési formákat, filmtípusokat, amelyekkel találkoztunk az erdélyi magyar színpadokon.

A rendezőnek és a látványtervezőnek, amikor eldöntik, hogy valamilyen oknál fogva mozgóképeket fognak használni a színházi előadásban, el kell dönteniük a témának, mondanivalónak, a scenográfiai tér szerkezetének, az előadás stílusának függvényében, hogy a mozgókép (az előadásoknak többségében most már vagy még videoképről beszélünk) monitoron vagy vetítőfelületen jelenjen meg. Ha ez adott, akkor mindkét esetben meg kell határozni a mozgóképek helyét, számát és a monitor vagy monitorok, a vetítőfelület vagy felületek nagyságát, mindezt azzal együtt, hogy mit és hogyan láttatunk, figyelembe véve az egész előadás szerkezetét, hatásmechanizmusát.

A videót használó előadások esetében található monitor és/vagy vetítő, valamint látható vagy rejtett vetített felület. A felület, a monitor lehet mozdulatlan vagy lehet mozgó, mint amilyen a marosvásárhelyi Nemzeti Színház Kiss Csaba által írt és rendezett *A dög* című előadásnál és a Victor Ioan Frunză csíkszeredai Játékszínél rendezett *Liliomnál* találkozhattunk. De általában a romániai magyar színházi előadásokban a vetítés helye mozdulatlan és többnyire változatlan. A vetítővászon lehet eleitől fogva a scenográfiai térben, mint a *Játék*, a *Titus Andronicus*, a *Krimi* előadásokban, vagy váratlanul jelenhet meg mint a sepsiszentgyörgyi *Mizantróp* előadásban. Vetítőfelület lehet a scenográfiai tér akármelyik eleme a teret szegmentáló, elhatároló falaktól a bútorokon keresztül a színpadi mozgó tárgyakig, mint ahogy láttuk a *Búsképi* előadásban, ahol a holdra, a *Gondnok* és a *Prah* előadásoknál az ablakra, a székelyudvarhelyi Turgenyev *Egy hónap falun* előadásban a sárkányrepülőre vagy a *Liliomnál* a kiterített lepedőkre kerültek a vetítések. A vetítővászon is, mint ahogy a sepsiszentgyörgyi *Bánk bán* előadásban láttuk, átalakulhat teret szegmentáló, határoló fallá, hogy majd a végén megint vetítővászonként definiálódjon.

A színházi tér tagolásánál mindig egy furcsa helyzet áll fenn. Mivel a színházi előadás a játszó és nézők együttes térbeli jelenlététől függ, ezért a tagolást lehet a színészi mozgó test vagy a néző mozdulatlan ülési és látási viszonyához kapcsolni. A néző érzékeiben azonosul a látott világgal, áthidalva a színpadi látványtérhez való távolságát. (Ungvári, 2006,115) Nem mindig ugyanaz a mélységi tagolás a néző és a színész szempontjából.

Anne Ubersfeld szerint a színházi tér konkrét, háromdimenziós, és ebben szimultán jelen vannak a nézők és a játszó személyek. (Ubersfeld, 1999, 79) A színházi

²¹⁰ appropriation

²¹¹ habár találkozunk ilyennel a Tompa *Játék* és Șerban *Suttogások és sikolyok* előadásaiban

tér magába foglalja a játéktér. A játéktér az a hely, ahol a színészi testek a tárgyakkal, térbeli elemekkel együtt szegmentálják, dinamizálják, játékba hozzák, energiával feltöltik vagy kioltják a scenográfiai teret. Erika Fischer-Lichte szerint az előadások tere egy geometriai képződmény, amely ideig-óráig változatlan, van alapja, magassága, szélessége, hosszúsága, mélysége, de egyben performatív tér, ami a játékosok és a nézők közötti különleges kapcsolatok helyszíne is egyben (Fischer-Lichte, 2009, 150–151).

A színpadi tér koordinátáinak különböző pontján elhelyezkedő testek, tárgyak, térelválasztó elemek energia-kisugárzása, erő-oszcillációja más és más, nemcsak az alakjuk, térfogatuk és a térben elfoglalt helyük miatt, hanem az előadás egészéhez való viszonyulásuk miatt is. A nézők által látott és érzékelt scenográfiai tér struktúrája más és más annak függvényében, hogy milyen a *nézőtér* és a *látványtér* közötti viszony, hogy a nézők milyen módon, milyen szögéből, milyen magasságban észlelik a játékosok mozgását, a tárgyakat vagy a mozgókép jelenlétét. Van-e szintkülönbség e két tér között, minden néző számára ugyanazt jelenti-e a fent és a lent, a közel és a távol viszonylata?

Mivel az általam vizsgált videoképeket használó romániai magyar színházi előadások többségében klasszikus kukucskáló olasz színpadi struktúrát alkalmaztak a színházcsinálók²¹², olyan tér-rendszerben próbálom elhelyezni a mozgóképek megjelenését, amely erre a térstruktúrákra jellemző, egy más típusú színházi térelrendezésben nem pontosan csak ezeket a koordinátákat kellene figyelembe venni.

Ha a mozgókép megjelenési helyét vizsgáljuk a scenográfiai tér szerkezetében, akkor az egyik lehetséges kiindulópontunk a játéktér térbeli koordinátáihoz való viszonyuk lehet. A vertikális, horizontális, mélységi és ritkábban átlós tengelyeket különböztetünk meg. A játéktér koordinátáit a színész *játéktér* vagy a néző *látható tér* viszonyából határozhatjuk meg. A színész teste tengely a tér szerveződésének központjában, annak mozgása határozza meg a *játéktér*et (Pavis, 2006, 448). Ungvári Zrínyi Ildikó szerint is az emberi test térbeli elhelyezkedéséből következik a színpadi helyek használatának mitikus-antropológiai dimenziója (Ungvári, 2006, 107). A térben valami lehet elöl, középen vagy hátul, lehet lent, középmagasságban vagy fent. Az olasz típusú színpad struktúrájában a néző számára a *játéktér látványtérként* is szerveződik (u.o., 106), a néző számára is fontos a látványtérben levő koordináták mentén elhelyezkedő testek, tárgyak, térelválasztók térbeli elhelyezkedése. A néző észlelési lehetőségét a saját térbeli (nézőtérbeli) helyzete is meghatározza (jobb vagy bal oldal, lenti vagy fenti szint, páholy stb.).

A játéktér horizontális tengelyében a jobbra, balra és középre helyezés lehetséges. A képeket is mint az írást balról jobbra olvassuk, ezért a látómező jobb oldala kiemeltebb, súlyosabb hely, mint a bal, idézi Wölfflint Rudolf Arnheim (Arnheim, 1979,

²¹² A rendszerváltás előtt és után is jöttek létre olyan előadások a romániai magyar színházi kultúrában, amelyek nem a klasszikus kukucskáló színpadi struktúrát alkalmazták. Ezek közül a legfontosabbak a Bocsfárdi rendezte 1986-os *Übü király* és a 1988-as *Manole Mester* a gyergyószentmiklósi Figura Stúdiónál, Kövesdy István által a marosvásárhelyi „Szentgyörgyi István” Színművészeti Főiskola diákjaival létrehozott *Nimvégai Márka* 1993-ban. Szintén 1993-ban adták elő a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház és a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház közös *Kasimir és Karoline* c. előadását, majd szintén Bocsfárdi 1997-ben a Tamási Áron Színházban rendezte meg Euripidész *Alkésztisz* című darabját, 2001-ben pedig az *Antigonét*, majd 2010-ben a *A velencei kalmárt*. Szerban három fontos kolozsvári előadása is ide tartozik, a 2007-ben bemutatott *Ványa bácsi*, a 2010-ben rendezett *Suttogások és sikolyok* és a 2012 januárjában bemutatott *Hedda Gabler*. Ezekben az előadásokban a hagyományos nézőtér színpadtér, néző és játékos közötti viszony klasszikus struktúráját teljesen felrúgták a rendezők, dramaturgok és díszlettervezők.

46). A tér koordinátáinak találkozásánál olyan gócpontok jönnek létre, amelyek befolyásolják a tárgyak energiaoszcillációját a térben, például a pontosan középen elhelyezett tárgy vagy látvány nem olyan erős kisugárzású, mint a *majdnem* középen elhelyezett.

A sepsiszentgyörgyi *Yvonne burgundi hercegnő* előadásban az LCD-monitor a scenográfiai tér bal oldalán szemmagasság felett található az egyetlen olyan nyílás közelében, amelyik kinti terekre utal. A jobb oldali jelenetek és a közép térben lejátszódó nagyon erős hatással rendelkező izapos élő jelenetek ellensúlyozzák a monitoron megjelenő képeket, időről időre egy lebegő, instabil egyensúlyt hozva létre. A jelenetek és a mozgóképek kapcsolatából egy másik dimenziójú feszültség jön létre. A Tompa Gábor rendezte *III. Richárd*ban a három monitor, a *Játékban*, a *Nóra reloaded*ben a vetítő felület a látványtérben fent középen van elhelyezve. Elhelyezésük mégis kevésbé meghatározó, inkább az előadás egészéhez való kapcsolatuk, a mozgóképek milyenségével együtt vesznek részt az előadások hatásmechanizmusában. A *III. Richárd*ban a monitorok egyben egy központosított, központi vezérlésű hatalomról beszélnek, de mégis a monitorokon megjelenő filmek tartalma, hatása és kapcsolatuk a scenográfiai térben mozgó játzókkal kibillenti a mozgóképeket a központi elrendezésű helyükről. A *Nóra Reloaded*ben a színpad jobb oldalán elhelyezkedő színész-operatőrt a kamerával egy virtuális átlós tengely köti össze a háttérben középen elhelyezett vetítőfelülettel.²¹³

Arnheimtől tudjuk, hogy a lentről jövő mozgás miatt a tér aszimmetriájából adódik a különböző térbeli helyzetek dinamikus egyenlőtlensége. Egy tárgy súlya nagyobb, ha fent van, mint amikor szemmagasságban vagy még inkább, ha a padló szintjén helyezkedik el (Arnheim, 1979, 42).

A mozgókép megjelenésének három lehetséges változatát különböztetem meg a tér vertikális tengelyében.²¹⁴ Az első, amikor a mozgókép hordozója a színpad szintjével egyenlő vagy nem nagyobb, mint egy klasszikus televíziókészülék, ezt nevezném a lenti szintnek. Ez megfelel Moles első három szintjének. Ide számíthatjuk azokat az eseteket, amikor a vele való kontaktushoz a színésznek lefelé kell néznie, vagy le kell hozzá hajolnia, tehát a monitor vagy vetítés a színész szemmagasságánál lennebb található. A Tompa-féle *Godot-ra várva* előadásokban minden egyes alkalommal, amikor a kisfiú-hírnök megjelenik, a két szereplő a monitorhoz lehajolva kerül vele kontaktusba. Ez nem jelenti azt, hogy a nézőnek is ugyanúgy lefele kell irányítania a tekintetét. Ez a néző és játéktér szintkülönbségétől függ. A Tompa-féle *Godot*-ban, mivel a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház színpada a nézőtérhez viszonyítva magasabban van és a nézőtér kialakítása sem a legszerencsésebb, a színpad szintje majdnem a nézők szemmagasságában található, a cipőkupac tetejére helyezett monitor a nézők szemmagassága fölé került. De a színészi játék, a színész testének viszonya a mozgóképhez erősebb lévén, a néző a játzó személy nézőpontjával azonosulhatott.

Ide tartozik az a megjelenési forma is, amikor a vetítés a színpad padlóján vagy az azt takaró felületen jelenik meg. Olyan előadás is elképzelhető, ahol a padlót monitorok

²¹³ Wölfflin fedezte fel azt is, hogy a bal alsó sarokból az átlót emelkedőnek míg a jobb oldalról indulót ereszkedőnek látjuk (Arnheim, 1979, 46).

²¹⁴ Abraham Moles a színpadi tér vertikálisáról, a különböző személyek és tárgyak térbeli látványának vertikális tengelyéről beszél. A látott dolgokat a vertikális tengely szerint hat csoportba sorolta: magasság nélküli tárgyak, elhanyagolható magasságú tárgyak, ülőhely-magasságú tárgyak, asztal-magasságú tárgyak, embermagasságú tárgyak és elérhetetlen magasságú tárgyak. (Idézi Ungvári, 2006,106)

alkotják, de ebben az esetben az átlátszó síkfelület és a monitor vagy monitorok közötti távolságtól függ, hogy a színpad szintjén vagy még az alatt van a mozgókép.²¹⁵ Igaz, hogy a súlynak nagyobb a jelentősége a látómező felső részében, de a valóságban sokkal több olyan tárgy vesz körül minket, ami közelebb van a talajszinthez (uo. 43).

A második szint az, amikor a mozgókép a színészek szemmagasságában, normális látószögében helyezkedik el, ekkor másféle mozgások, gesztusok határozzák meg a kapcsolatot a monitorral, monitorokkal vagy a vetítéssel. Ez körülbelül a Moles felosztása negyedik és ötödik szintjének felelne meg. Ilyennel találkozhattunk a csíkszeredai *Liliom*, a marosvásárhelyi *A dög* előadásokban. Ha a mozgóképek a játsszó személyek szemmagassága felett helyezkednek el, akkor a kontaktus velük más viszonyrendszert feltételez. Ez Moles-nál az utolsó, a hatodik szint. Ennél nemcsak az ülő helyzetben levő nézők, de a játsszó személyek is csak felfele nézve kerülhetnek kapcsolatba a monitoron vagy a vetítőfelületeken megjelenő mozgóképekkel. Ilyennel találkozhattunk a Bocsárdi által rendezett *Titus Andronicus*ban, az *Yvonne burgundi hercegnő*ben, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Akadémiai Műhelyének *A csúnya* című előadásában vagy Tompa Gábor *III. Richárd* és *Játék* című előadásaiban.

Abban az esetben, ha a vetítés teljesen elfoglalja a színpadnyílással párhuzamos valamelyik síkot, legyen az a középtérben, mint a sepsiszentgyörgyi *Bánk bán*ban, vagy egészen hátul, a színpad mélyében, mint a *Mizantróp*ban, megszűnik a vertikális koordinátarendszer, megszűnik a mozgókép kapcsolata a környezetével. Ebben az esetben, akár csak a mozifilm esetében, a mozgókép monumentalitása a többi vizuális elem fölé rendelődik, és bekebelezi az előadás összes vizuális és nem-vizuális alkotóelemét.

A tér látványként való szerveződésében fontos szerepe van a közeli és távoli energiapontoknak. Ha a térszegmentálás eddig használt logikáját követjük, akkor a színpadmélységi koordinátarendszerében az előtérben, a középtérben és a háttérben megjelenő mozgóképen kívül még a színpadnyílás sávjában vagy még azon kívül a játék- és nézőtér között is, a proscénium területén is találkozhatunk vetítéssel vagy monitorral, monitorokkal. Ilyen volt a temesvári Csíky Gergely Színpadán Kövesdy István által rendezett *Dundo Maroje*, ahol a monitorok a nézőhöz legközelebb eső színpadrészen, a proscéniumon voltak elhelyezve, és keretbe foglalták a színpadnyílást. Vannak olyan helyek, amelyek a nézők szempontjából elől-kívül vannak néha már a játéktér határán, az *átlépés terén* (Ungvári, 2006, 106).

Ha nem is találkoztunk vetítéssel és monitorral a színpadnak ezen a helyén, de ide kívánczik a Bocsárdi-féle *Titus Andronicus* és a Patkó Éva által rendezett *Nóra reloaded* előadásokban a kamera helye a látótérben elől, a proscénium jobb oldalán a Nórában, és elől jobboldalt, a nézők és a proscénium között levő *senki földjén* a *Titus Andronicus*ban.

A színpad mélységében levő testek, színpadi elemek, tárgyak vannak a nézőtől a legtávolabb. Az olasz típusú színpad perspektivikus látványtere, ha csak a látványtervező valamilyen térszegmentáló scenikai trükkal (tükör, fordított perspektíva, antiperspektivikusan elhelyezett elemek stb.) fel nem robbantotta annak szerkezetét, akkor olyan felületben végződnek, amely lehet akár a színpadtér architektúrájának a fala

²¹⁵ Lehetséges egy olyan szint is, amely azáltal képződik, hogy valamilyen színpadi tárgy a színpad szintje alatt jelenik meg, ha a színpad szintjét a padló szintjével, a játsszó testének mozgásfelületével határozzuk meg. Ebben az esetben fontos a láthatóság problémájának megoldása. Ekkor felmerülhet az a kérdés, hogy megváltozott-e a lent és fent viszonya.

is. Ez a mi szempontunkból azért fontos, mert a színpad mélyén megjelenő videokép kitágítja a színpad mélységét. A mozgóképen megjelenő dolgok még hátrább kerülnek, mint a látótér eddig érzékelt mélypontja. Mint amikor a függönyt is használó előadásban széthúzzák azt, és belépünk az előadás scenográfiai terébe, a videokép megjelenésével ugyanúgy egy másik tér nyílik meg a néző számára. A *Mizantróp* sepsiszentgyörgyi változatában a végén megjelenő vízesés képe, a rajta beömlő hatalmas víztömeg azt az érzetet keltette, mintha a víz kezdettől fogva ott lett volna, és csak most érkezett el dramaturgiailag az a pillanat, amikor áttörte a színpad mélységében levő falat, mint árvízkor hömpölygő víz a gátat. A *Nóra Reloaded*ben igaz, hogy a látványtér mélyén található a vetített kép, de mivel az előadás elejétől végéig zártkörű rendszerrel van dolgunk, fel sem tevődik, hogy más térről van szó, az az érzésünk, mintha a scenográfiai tér meghosszabbodott, megkettőződött volna. A Tompa Gábor által rendezett *III. Richárd*ban igaz, hogy hátul fent található a három monitor, de elejétől végéig tárgyként, televíziókészüléknek tekintünk rájuk.

Láthatjuk, mennyire változatos, sokféle és komplex hatásokat lehet elérni a mozgóképek térben való elhelyezésével. A mozgóképnek az előadások hatásmechanizmusában elfoglalt helyéhez hozzájárul még a vetített képek helye, száma és nagysága mellett a vetített képek típusai és azoknak formai és stílusjegyei is.

A színházban használt mozgófilmeknek nincsenek formai, nyelvi, műfaji, tematikai vagy tartalmi közös jegyeik. A színházban használt film sokféle lehet, a kísérleti és dokumentumfilmtől az animációkon, a régi némafilmeken, a *ready made* és *home made moovie*-n, a természetfilmeken keresztül egészen a kimondottan az előadáshoz felvett megrendezett, beállított filmekig, aszerint, hogy milyen mozgófilm segíti az előadás egészét, hatásmechanizmusát. Tehát nem egy műfaj, hanem minden esetben alkalmazott műfaj, amely része a többivel együtt az egésznek. Legtöbbjükről elmondhatjuk, hogy fontos szerepet játszanak a figyelemirányítás kompozíciós rendszerében.

A mozgókép lehet teljesen az előadás narratívájának része, lehet vele párhuzamos, vagy akár a narratíva ellenében jelenik meg, de mindig a vizuális dramaturgiát erősíti.

A jelenlegi állapotot megvizsgálva kijelenthetjük, hogy a romániai magyar színházi előadásokban a 90-es években elvéve megjelenő analóg videoképeket az ezredforduló után felváltotta a digitális videokép. A digitalizációval és a professzionális, tízezernél több ANSI Lumennel rendelkező videoprojektorok és nagyméretű LCD és plazmamonitorok megjelenésével vette kezdetét az a tömeges videohasználat, amely a mostani színházi repertoárokat jellemzi.

Azt is kijelenthetjük, hogy a romániai magyar színházi rendezők, díszlettervezők többnyire használják a filmet úgy, mint minden más színházi eszközt, de nem arra építik az előadásaikat. A mozgóképet is ugyanúgy, mint a nyelvet, a történetet, a látványt, hangot, fényt vagy a színész testét szervesen építik be az előadások struktúrájába, hol alá, hol mellé-, hol fölérendelő viszonyban a többi elemmel. Helyenként teret teremt a videó, helyenként a narratívát segíti, adott esetben olyan erős hatása van, hogy teljesen megváltoztatja az előadás hatásmechanizmusát, értelmi ívét. Néhol a fikció részeként jelenik meg, és néhol az előadás hangulatának alátámasztására vagy éppen ellenpontosítására hivatott.

Nagyon sok esetben találkozunk a közeli és nagyközei használatával. A közeli és a nagyközei új intimebb dimenziót hoz be a színházi térbe. Valami olyasmit láthatunk egészen közletről, amit valójában ritkán láthat a néző a színházban. Egészen közel látja a

színész testének valamelyik részletét kinagyítva, valósággal behatol a színész testi aurájába. A színházi tér kortárs kiterjesztésével a scenográfiai tér és a nézőtér közötti távolság lerövidítésével és a szintkülönbség megszüntetésével többször megtörténik a fizikális közeli kontaktus egyes nézőkkel, de vizuálisan és a nézők együttesének számára csak a technikai apparátusok használatával lett lehetséges.

A videokamera mint színházi tárgy, a romániai magyar előadásokban nagyon sokszor a két tér, a néző- és a játéktér között, vagy valamelyiknek a határmezsgyéjén helyezkedik el, legtöbbször a néző és játészó közötti tér csökkentésére, elmosására vagy átjárhatóságára utal, lebegtetve azt a vizuális érzést, hogy nem tudjuk, melyik térhez tartozik. A rejtett megfigyelő kamera használata is új dimenziókat hozott be a színházi előadások világába.

A szereplők és mozgóképek viszonyát a mozgóképek helye, milyensége, ritmusa határozza meg. Ennek világos áttekinthetősége segít az előadás hatásmechanizmusának növelésében.

Két nagy csoportba oszthatom a romániai magyar színházi előadásokban használt mozgóképeket: egyfelől a kisajátított, másfelől pedig az előadás számára leforgatott mozgóképek. Az egyik különbség a két kategória között, ami e tanulmány szempontjából fontos, hogy míg a leforgatott filmek többsége eleve analóg, majd digitális videotechnikával készült, addig az kisajátított filmek igaz, hogy videotechnikával másolódtak és vetítődnek, de többségük 35 vagy 16 mm filmformátumban készült. Mindenféle kép, mozgókép helyet kaphat egy színházi előadás struktúrájában, a tényfilmekről a dokumentumfilmekig, a fikciós játékfilmtől az avantgárd és kísérleti filmekig. Találkozhatunk némafilmekkel, burleszkjelenetekkel. Horror- és katasztrófafilm, akció- és pornófilm is helyet kaphat, része lehet az előadás struktúrájának. Ezek lehetnek akár kisajátított akár újratorgatott (remake), akár abban a stílusban megrendezett és leforgatott jelenetek is. Az amatőr és *home made movie*-t sem zárhatjuk ki a talált és / vagy kisajátított filmek kategóriájából. Az előadás számára forgatott filmek is általában beleillenek valamelyik mozgókép-kategóriába, vagy legalábbis hasonló stílusjegyeket fedezhetünk fel bennük.

A romániai magyar színházi előadásokban kisajátított játékfilm-jeleneteket használt Tompa a *Játszma* végében, újratorgatva azokat filmes kollázsként, valamint Şerban a *Suttogásokban*, ezt filmidézatként használta. Kisajátított tévé-híradós mozgóképek keretezték be Kövesdy *Dundo Maroje* c. előadásának scenográfiai terét. Előre megrendezett és felvett képsorokkal, amelyek a történet más és más helyszíneit jelölik, Bocsárdi és Tompa több előadásában találkozunk.

Eddig még nem találkoztunk horror- és katasztrófa-filmkockákkal, teljesen hiányoznak az akció-, sci-fi és erotikus filmek. Kísérleti filmhez hasonló képsorokat láthattunk a Patkó Éva által rendezett sepsiszentgyörgyi *Gondnok* előadásban, ahol az ablakban megjelenő mozgóképről első pillanatban az az érzésünk, hogy a külső teret jelöli, de mikor a lépkedő lábak ciklikusan vissza-visszatérő ritmusával szembesülünk, rájövünk, hogy sokkal többről van szó. A kísérleti filmhatás használatával a scenográfiai tér és idő is más dimenzióba kerül.

Ma már mindenféle és minden stílusú és kategóriájú mozgókép elérhető, akár HD minőségben is a színházcsinálók számára. A HD kamerák, lejátszók és az egyre komplexebb és performensebb videoeditálási programok elterjedésével akármilyen stílusban és formátumban létrehozhatók mozgóképek a színházi előadások számára. Hogy mit hoz a jövő a mozgókép és a színházi előadás viszonyában, nem tudhatjuk. Azt

látjuk csak, hogy a videotechnika fejlődésével egyre elterjedtebb lett a mozgókép használata a színházi előadásokban, egyre többet és többen használják. Hans Belting 1995-ben papírra vetett sorai máig érvényesek. „*A videoszintetizátort a sokkal fejlettebb digitalizálás hulláma követte, amely mind a mai napig nem apadt le, és amely korlátlan ellenőrzést ígér valamennyi kép felett – függetlenül attól, hogy korábban, máshol rögzítették-e vagy itt és most találták ki őket. A képek teljes archívuma immár tetszés szerint, bármikor a mindenható képlabor rendelkezésére áll. Az archívum mint egyfajta technikai emlékezet szolgáltatja az anyagot a szoftverek segítségével megszülető képi lelemények számára; amelyek viszont – minden eddigi tapasztalatnak ellentmondva – nemhogy kimerítenék, de a használat során még bővítik is az archívumot.*” (Belting, 2006, 127)

Végezetül: a technikai képek színházi előadásokban való használatának már megvannak az ellenzői is, akik a színház *életteliségét* féltik e képek használatától. De addig, amíg az élő és eleven testek is jelen vannak a térben, és valamilyen viszonyban vannak a testek a technikai mozgóképekkel, addig, amíg anyagtalan mivoltukkal felerősítik mind a *szcenográfiai tér* anyagi összetevőit, mind az élő anyagi játzó testek megjelenését, és az előadás *életteliségét*, addig a mozgókép megjelenése nem fosztja meg anyagiságától, az itt-és-most -szerűségétől, életteliségétől a színházi előadást, hanem felerősíti azt, megerősödik a színészi *jelenlét* a *reprezentációval* szemben. Nem arról van szó, „... *hogy a színházat kijátsszák az elektronikus médiumokkal szemben. Éppen ellenkezőleg: játékba hozzák a lehetséges különbségeket.*” (Fischer-Lichte, 2009, 92–97) A színészi gesztusok, a színész testének anyagi jelenléte, a látványt alkotó elemek anyagisága új dimenzióba kerül, és segíti a nézőt abban, hogy az élő színész gesztusait, az előadás anyagiságát érzékelve közelebb kerüljön az előadás lényegéhez, és hatása alá kerülve értelmezhesse azt.

Bibliográfia:

- ARNHEIM, Rudolf
1979 *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Gondolat, Budapest.
- BALÁZS Béla
1984 *A film szelleme*. Gondolat, Budapest.
- BALOGH Gyöngyi és ZÁGONI Bálint (szerk.)
2009 *A kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig*. Szerkesztette Filmtett Egyesület, Magyar Nemzeti Filmarchívum, Kolozsvár, 2009.
- BANU, George
2004 *Repere pentru peisajul ultimului secol. Arta teatrului*. Editura Nemira, Bukarest.
- BAUGH, Christopher
2005 *Theatre, Performance and Technology. The Development of Scenography in the Twentieth Century*. New York, Palgrave Macmillan.
- BEKE László
1997 *Médium/Elmélet. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám-Intermédia, Budapest.
- BELTING, Hans
2006 *A művészettörténet vége*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest.
- BÍRÓ Yvette
1997 *A rendetlenség rendje. Film/Kép/Esemény – Filum Kiadása*.
- BÓDY Gábor
1998 *Filmiskola*. Palatinus, Budapest.
- BOURRIAUD, Nicolas
2007 *Relációesztétika*. Műcsarnok, Budapest.
- BROOK, Peter
1999 *Az üres tér*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- CHALUPECKÝ, Jindřich
2002 *A művész sorsa, Duchamp-meditációk*. Balassi Kiadó, Budapest.
- CRARY, Jonathan
1999 *A megfigyelő módszerei*. Osiris Kiadó, Budapest (eredeti Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass. 1990.)
- DAN, Călin
1994 *Arta video și libertatea mediatică (Videoművészet és mediális szabadság)*, a tanulmány az Ex Oriente Lux, az első romániai videokiállítás katalógusában jelent meg, CSAC/SCCA, Bukarest.
- DAVIS, Douglas
1994 *A videó a hetvenes évek közepén: túl jobban és balon és Duchamp-on*. *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*, Barabás Ilona Kkt., Budapest, 49–51 (eredeti címe és megjelenés: *Video in the mid-70's: beyond left, right and Duchamp*. 9e biennale de Paris 1975. katalógus / magyarul először: *A videó világa*. Videoművészet. Népművelődési Intézet, Selyemgombolyító 1983, Budapest, 36–39. p.)
- FISCHER-LICHTE Erika
2009 *A performativitás esztétikája*. Balassi Kiadó, Budapest.

- FLUSSER Vilém
1994 A TV szerepe a román forradalomban. In: *Médiatörténeti Szöveggyűjtemény I*, Barabás Ilona Kkt., Budapest.
- FRIZOT, Michael
1994 A szem nagy műve: Étienne-Jules Marey, 1973. In: *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*, Barabás Ilona Kkt, Budapest.
- GIESEKAM, Greg
2007 *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*, Palgrave Macmillan, New York.
- GRASSKAMP, Walter
1994 *Videó a művészetben és az életben* (Video in Kunst und Leben, Kunstforum, 1979, 5.), magyarul először: A videó világa. Videoművészet. Népművelődési Intézet, Selyemgombolyító 1983, Budapest, 75–89. p. *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*, Barabás Ilona Kkt., Budapest, 52–63.
- HALÁSZ Előd
1987 *A német irodalom története*. Gondolat, Budapest.
- HAUSER, Arnold
1980 *A művészet és irodalom társadalomtörténete*. Gondolat, Budapest.
- HIGGINS, Dick
2008 Intermédia (In *The Something Else Newsletter*, no 1, 1966. febr.), magyarul Fluxus, Artpool Művészetkutató Központ, Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest, 99–105. o.
- ICHIM, Florica
2004 *Tompa Gábor. Beszélgetés hat felvonásban*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csíkszereda.
- KÁNTOR Lajos – KÖTŐ József
1994 *Magyar Színház Erdélyben (1919–1992)*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- KAPROW, Allan
1998 *Assemblage, Enviromentek & Happeningek – Artpool*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest.
- KITTLER, Friedrich
2005 *Optikai médiumok*. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó.
- KOVÁCS András Bálint
2009 *Mozgóképelemzés*. Palatinus Kiadó, Budapest.
- KREMMER, Mark
2007 *Egy régi technika új szárnyakat kap – Vetítés. The Projection Project Budapest episode katalógusának bevezetője*.
- LEFTER, Bogdan Ion
1994 *Despre contextul video romănesc* (A román video-kontextusról), a tanulmány az Ex Oriente Lux, az első romániai videokiállítás katalógusában jelent meg, CSAC/SCCA, Bukarest.
- LEHMANN, Hans-Thies
2009 *A poszt dramatikusszínház*. Balassi Kiadó, Budapest.
- MARGITHÁZI Beja
2008 *Az arc mozija. Közelkép és filmstílus*. Koinónia, Kolozsvár.

- MÁRCZI Imre
1987 *A videó története*, közölve a VIDEO-ALFA, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest.
- MÉREDIEU, Florence de
2005 *Arta și noile tehnologii*. Enciclopedia RAO (*Arts et nouvelles technologies – Larousse*, 2003)
- NAGY Edina (szerk.)
2006 *A kép a médiaművészet korában*. L'Harmattan, Budapest, 2006.
- NÁNAY István (szerk.)
1992 *Harag György színháza*. Pesti Szalon Könyvkiadó.
- NEKES, Werner
2009 *Az optikai médiumok glosszáriuma*, 2002, magyarul: Pillanatgépek katalógus, C3 Alapítvány, Múcsarnok, Budapest.
- PAIK, Nam June
1994 Nem-időbeli információ, 1980, közölve: *Médiatörténeti szöveggyűjtemény*, Barabás Ilona Kkt., Budapest.
- PARFAIT, Françoise
2001 *Video: Un Art Contemporain*. Edition du Regard.
- PAVIS, Patrice
1996 *Előadáselemzés*. Balassi Kiadó, Budapest.
2005 *Színházi szótár*. L'Harmattan, Budapest.
- PETERNÁK Miklós
1993 *Új képfajtákról*. Balassi Kiadó, Budapest.
2003 *Médium-archeológia. A technikai médiumok története, vagy a média technikatörténete*. Magyar Képzőművészeti Egyetem Művészetelméleti Tanszék, MKE DLA 01.
- PINTILIE, Lucian
1986 okt. Harag György utolsó remeklése. *Film Színház Muzsika*.
- RANCIERE, Jacques
2011 *A felszabadult néző*. Múcsarnok Kiadó, Budapest.
- RUSH, Michael
1999 *New Media in Late 20th-Century Art*. Thames & Hudson Ltd, London.
- SZEGŐ György
1998 *Látvány*. A Látvány című kiállítás katalógusának szövege. Múcsarnok, Budapest.
- TITU, Alexandra (szerk.)
1997 *Experiment – Arta experimentală din România după 1960* (Kísérleti művészet Romániában 1960 után), CSAC/SCCA, Bukarest.
- TOMPA Gábor
1985. máj. 3. Harag György rendez. *Utunk*.
1987 *A hűtlen színház. Esszé a rendezésről*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
1995 *A késdőfés gyöngédsége*. KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár.
- UBERSFELD, Anne
1999 *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Institutul European, Iași. (Anne Ubersfeld, Les termes clés de l'analyse du théâtre, Edition du Seuil, 1996)

UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó

2001 *A látott lét dramaturgiája*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely.

2006 *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója.

YOUNGBLOOD, Gene

1983 Egy médium: A videó felnőtté válása és a filmművészeti vállalkozás.

Médiatörténeti szöveggyűjtemény, Barabás Ilona Kkt., Budapest, 1994, 79–83.

(Eredeti cím és megjelenés: A medium matures: Video and the Cinematic Enterprise. *The Second Link*. Viewpoints on Video in the Eighties. Water Phillips Gallery Banff 9–13. p.)

Webográfia

BENJAMIN, Walter

1969 *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. Kommentár és Profécia*. Gondolat, Budapest, 301–334. ill. 386–39. p.

<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/benjamin.htm> /letöltve: 2010.07.15.

BURN, Paul

The History of the Discovery of Cinematography. An Illustrated Chronology

<http://www.precinemahistory.net> / letöltve: 2010.09.11

HEARD, Mervyn

Lantern history

http://www.heard.supanet.com/html/lantern_history.html / letöltve: 2010.09.11

KOLTA Magdolna

2003 *Képmutogatók. A fotografiai látás kultúrtörténete. A magyar fotográfia történetéből*, 29. Budapest, Magyar Fotografiai Múzeum.

<http://www.fotoklikk.hu/sites/default/files/fm/kepmutogatok/index.html>

Képmutogatók Pest-Budán / letöltve: 2010.09.11

<http://epa.oszk.hu/00000/00003/00013/kolta.htm> / letöltve: 2010.09.11

PALOTAI János

Mozgóképkultúra és médiaismeret

<http://www.media.ars-wonderland.hu/> letöltve: 2011.05.12

A HISTORY OF THE MAGIC LANTERN

<http://www.magiclantern.org.uk/history/history1.html> / letöltve: 2010.09.11

SZENTES Gerzson Péter

1999 A horrorfilm

<http://www.freeweb.hu/mrger/Filmes/HorrorStory/Hb-index.htm> / letöltve: 2011.10.12

A képek jegyzéke

8. old. – 1. kép: Fantazmagória-előadás, Etienne-Gaspard Robertson (1798)
Forrás: <http://beadever.blogspot.com/2011/03/fantasmagoria.html> / letöltve: 2012.03.23.

13. old. – 2. kép: Georges Méliès: *A szirén* (1904)
Forrás: http://www.kino.com/press/melies-nickel/melies_mermaid.jpg / letöltve: 2012.03.23.

16. old. – 3. kép: Erwin Piscator: *Raszputyin* (Berlin, 1928)
Forrás: http://www.sovmusic.ru/forum/c_read.php?from_sam=1&fname=s10645/ / letöltve: 2012.03.23.

28. old. – 4. kép: Robert Withmann: *American Moon* (1960)
Forrás: <http://thepacegallery.tumblr.com/post/18202774001/lucas-samaras-on-swing-martha-edelheit-martha/> / letöltve: 2012.03.23.

30. old. – 5. kép: Nam June, Charlotte Moorman: *TV-cselló* (1971)
Forrás: <http://theaegon.files.wordpress.com/2010/05/tv-cello.jpg> / letöltve: 2012.03.23.

31. old. – 6. kép: Jaques Polieri: *Stéphane Mallarmé „Könyv”* (1967), perspektivikus szerkezeti látványterv / Forrás: http://www.jacques-polieri.com/fr/le_livre_de_stephane_mallarme_1967/ / letöltve: 2012.03.23.

33. old. – 7. kép: Laterna Magika, látvány: Josef Svoboda (Prága, 1958–1961)
Forrás: <http://theredlist.fr/wiki-2-20-881-880-view-theatre-profile-1950s-1.html#photo/> / letöltve: 2012.03.23.

34. old. – 8. kép: Wooster Group: *LSD* (1983–1984)
Forrás: <http://bombsite.com/issues/100/articles/2920/> / letöltve: 2012.03.23.

36. old. – 9. kép: *Casanova*. Látvány: Josef Svoboda (1995)
Forrás: <http://www.laterna.cz/en/repertory/casanova/> / letöltve: 2012.03.23.

37. old. – 10. kép: Graffiti, Látvány: Josef Svoboda (2001)
Forrás: <http://www.laterna.cz/en/repertory/graffiti/> / letöltve: 2012.03.23.

38. old. – 11. kép: Wooster Group: *Brace Up* (1991)
Forrás: <http://www.thewoostergroup.org/twg/twg.php?brace-up/> / letöltve: 2012.03.23.

39. old. – 12. kép: Wooster Group: *Hamlet* (2007)
Forrás: <http://claudiahill.com/projects/costumes/> / letöltve: 2012.03.23.

43. old. – 12. kép: Shakespeare: *A velencei kalmár*
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)

53. old. – 13. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)
73. old. – 14. kép: Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, 2005
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)
75. old. – 15. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*, 2008
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)
77. old. – 16. kép: William Shakespeare: *III. Richárd*, 2008
Forrás: Állami Magyar Színház, Kolozsvár (fotó: Biró István)
79. old. – 17. kép: Marius von Mayenburg: *A csúnya*, 2009
Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
80. old. – 18. kép: Samuel Beckett: *Játék*, 2003
Forrás: Állami Magyar Színház, Kolozsvár (fotó: Biró István)
83. old. – 19. kép: Molière: *A mizantrop*, 2008.
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)
85. old. – 20. kép: Katona József: *Bánk bán*, 2011.
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)
85. old. – 21. kép: Kis Csaba: *A dög*, 2010.
Forrás: Nemzeti Színház, Marosvásárhely (fotó: Bartha László)
88. old. – 22. kép: Gyurkó László: *A búsképű*
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)
89. old. 23. kép: Molnár Ferenc: *Liliom*, 2009.
Forrás: Csíki Játékszín (fotó: Adriana Grandt)
90. old. – 24. kép: Samuel Beckett: *Az utolsó tekercs*, 2009.
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)
92. old. – 25. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*, 2008.
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)
93. old. – 26. kép: *Nóra Reloaded*. (Henrik Ibsen *A babaház*, adaptáció), 2008.
Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem
94. old. – 27. kép: Shakespeare: *Titus Andronicus*
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)
96. old. – 28. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*, 2008.
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)

99. old. – 29. kép: W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*, 2008.
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)

101. old. – 30. kép: Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, 2005
Forrás: Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (fotó: Barabás Zsolt)

Videót használó romániai magyar előadások időrendi sorrendben (1994-2011)

1994

Brecht: *Koldusopera*, Színházművészeti Egyetem, magyar tanszék. Marosvásárhely.
Rendező: Kövesdy István, díszlet, jelmez: Damokos Csaba.

1995

Marin Držić: *Dundo Maroje*, Csíky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár.
Rendező: Kövesdy István, díszlet, jelmez: Bartha József, videomunkák: Kövesdy István, Bartha József.

1996

Parti Nagy Lajos: *Ibusár*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Rendező: Kövesdy István, díszlet: Bartha József, jelmez: Labanc Klára.

1997

Euripidész: *Alkésztisz*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Bocsárdi László, díszlet, jelmez: Bartha József.

2003

Samuel Beckett: *Játék*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Rendező: Tompa Gábor, díszlet: Both András.

Shakespeare: *Titus Andronicus*, a gyulai Várszínház és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház közös produkciója. Rendező: Bocsárdi László, díszlet: Bartha József, jelmez: Dobre Kóthay Judit, videomunkák: Sebesi Sándor.

Az éj tánca – táncszínházi kamaraelőadás Edgar Allan Poe novellái alapján, Csíki Játékszín. Rendező, koreográfus, díszlet: András Lóránt, jelmez: Ambrus Amaryll.

2004

Gyurkó László: *A búsképű*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Kövesdy István, díszlet, jelmez: Damokos Csaba, videomunkák: Barabás Zsolt.

Barabás Olga: *Krimi*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár, rendező: Barabás Olga, díszlet: Bartha József, videomunkák: Sebesi Sándor.

Forgách András: *Vásott kölykök*, Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely. Rendező: Szabó K. István, díszlet, jelmez: Bocskay Anna, videomunkák: Bálint Artúr.

2005

Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Tompa Gábor, díszlet, jelmez: Both András.

2006

Nagy András: *Anna Karenina pályaudvar*, Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely. Rendező: Szabó K. István, díszlet: Dobre Kóthay Judit, videomunkák: Bálint Artúr.

2007

Harold Pinter: *Gondnok*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Patkó Éva, díszlet, jelmez: Iuliana Vilsan, videomunkák: Kató Zsolt.

Örkény István: *Macskajáték*, Nemzeti Színház, Marosvásárhely, Tompa Miklós Társulat. Rendező: László Csaba, videomunkák: Kelemen Zsombor.

Spiró György: *Prah*, Nemzeti Színház, Marosvásárhely, Tompa Miklós Társulat. Rendező: László Csaba, díszlet: Bartha József, videomunkák: Sebesi Sándor.

2008

W. Gombrowitz: *Yvonne burgundi hercegnő*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Bocsárdi László, látvány: Bartha József, videomunkák: Sebesi Sándor.

Shakespeare: *III. Richárd*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2008. Rendező: Tompa Gábor, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, digitális média: Tofán Zsolt.

Ingmar Bergman: *Dúl-fúl, és elnémul*, Nemzeti Színház, Marosvásárhely, Tompa Miklós Társulat. Rendező: Kövesdy István, díszlet, jelmez: Damokos Csaba, videomunkák: Sebesi Sándor.

Samuel Beckett: *Az utolsó tekercs*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Pállfy Tibor, díszlet, jelmez: Kerezsi Nemere, videomunkák: Kató Zsolt.

Henrik Ibsen: *Nóra Reloaded*, Színházművészeti Egyetem, magyar tanszék, Marosvásárhely. Rendező: Patkó Éva, díszlet: Staicova Karina, videomunkák: Palkó Attila.

Thuróczy Katalin: *Szandrosz*, Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós, 2008. Rendező: Sorin Militaru, díszlet, jelmez, videó: Csiki Csaba.

2009

Molière: *Mizantróp*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Rendező: Bocsárdi László, díszlet: Bartha József, jelmez: Dobre Kóthay Judit, videomunkák: Sebesi Sándor.

Marius von Mayenburg: *A csúnya*, Színházművészeti Egyetem, magyar tanszék, Marosvásárhely. Rendező: Anca Bradu, díszlet, jelmez: Dobre Kóthay Judit, videomunkák: Sebesi Sándor.

Argentína Express, táncjáték Saviana Stănescu *Visszaszámolás* című drámája nyomán, Udvarhely Táncműhely, Székelyudvarhely. Rendező: András Lóránt, díszlet: Ambrus Amaryl, videomunkák: Csibi László.

Molnár Ferenc: *Liliom*, Csíki Játékszín, Csíkszereda. Rendező: Victor Ioan Frunza, díszlet, jelmez: Adriana Grandt.

Aki Kaurismäki: *Bohémélet*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Rendező: Radu-Alexandru Nica, díszlet, jelmez: Carmencita Brojboiu, videomunkák: Tofán Zsolt.

Sarah Ruhl: *Tiszta ház*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2009. Rendező: Keresztes Attila, díszlet, jelmez: Carmencita Brojboiu, digitális média: Tofán Zsolt, Soós Zsolt.

2010

Kiss Csaba: *A dög*, Nemzeti Színház, Marosvásárhely, Tompa Miklós Társulat. Díszlet: Bartha József, videomunkák: Sebesi Sándor.

Ingmar Bergmann: *Suttogások és sikolyok*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Rendező: Andrei Șerban, díszlet, jelmez: Carmencita Borojboiu.

Budaházi Attila: *A halhatatlan herceg* – mesejáték, Csíki Játékszín. Rendező: Budaházi Attila, díszlet, jelmez: Kelemen Kata.

2011

Turgenyev: *Egy hónap falun*, Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely. Rendező, jelmez: Barabás Olga, díszlet: Bartha József, videomunkák: Bálint Artúr.

Katona József: *Bánk bán*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2011. Rendező: Bocsárdi László, díszlet: Bartha József, videomunkák: Kató Zsolt.

Lakatos Róbert, Felméri Cecília: *Drakulatúra, avagy A Brand Stroker project*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Rendező: Lakatos Róbert, videomunkák: Bőjthe Alex.

Tasnádi István: *Finitó*, Csíki Játékszín. Rendező: Victor Ioan Frunză, díszlet, jelmez: Adriana Grant.

Székely Csaba: *Bányavirág*, Nemzeti Színház, Marosvásárhely, Tompa Miklós Társulat, Yorick Stúdió, Marosvásárhely. Díszlet, jelmez: Lukács Ildikó, videomunkák: Sebesi Sándor.

Curriculum vitae

Név: Bartha József (képzőművész, kurátor, látványtervező)

Születési hely, dátum: Székelyudvarhely, Románia, 1960. február 11.

Lakcím: 540120 Marosvásárhely, Románia, Ariesului utca 11

e-mail: jozsef_bartha@yahoo.com

Tanulmányok:

2001–2004 Doktori Iskola, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest (H)

1983–1987 Képzőművészeti Egyetem, Kolozsvár (Ro)

1975–1979 Művészeti Líceum, Marosvásárhely (Ro)

Pedagógiai tevékenység:

2011-től egyetemi adjunktus a marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen

2008–2010 meghívott óraadó tanár a marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen

1995–2001 meghívott óraadó tanár a marosvásárhelyi Színművészeti Egyetemen

Kuratori és művészetszervezői tevékenység (válogatás):

2011 – Szemfényvesztés, b5 stúdió, Marosvásárhely (szervező, kurátor)

2010–2011 a Román Nemzeti Kulturális Alap vizuális művészeti szakreferense

2010 – Emlékeztető, b5 stúdió, Marosvásárhely (szervező, kurátor)

2009 – No Pass, Olof Palme Ház, Budapest (társkurátor)

2008-től a kolozsvári Communitas Alapítvány ösztöndíjbizottságának tagja és vizuális művészeti szakreferense

2007 – GPS – Ismeretlen szcena, Budapest (társkurátor)

2007 – Photonic Moment, Ljubljana (romániai válogató)

2006-től alapítója és vezetője a B5 Stúdió – Kortárművészeti Kiállítótérnek

2005 – VideoNight in Bucharest, Kortárművészeti Múzeum, Bukarest (kurátor)

2004–2007 Az Illyés Közalapítvány romániai kulturális alkuratóriumának tagja

2004 – 2005 Borsec Project, Marosvásárhely, Kolozsvár, Iasi (kurátor)

2003 – 2005 Duett, Marosvásárhely (kurátor)

2002 – Couleur Locale, Vár Galéria Marosvásárhely (szervező, kurátor)

2000 – Unplugged, Művészeti Galéria, Marosvásárhely, Meta Galéria Bukarest

1999-től az ARTeast Alapítvány alapítója, kuratóriumának elnöke

1998 – Projekció, Művészeti Galéria, Marosvásárhely (szervező)

1992 – Hattyúk Dala, Vajda Lajos Stúdió Galériája, Szentendre / FMK, Budapest (társzervező, kurátor)

Díjak, ösztöndíjak:

- 2008 – UNITER (Romániai Színházak Szövetsége) jelölés az év legjobb díszlete kategóriában a Gombrowicz *Yvonne burgundi hercegnő* című előadás látványtervéért (Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)
- 2007 – Határontúli Színházak Fesztiválja, Kisvárdá – a legjobb díszlet díja a Synge *A nyugati világ bajnoka* című előadás díszletéért (Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)
- 2005 – az Artists' House Boswil Art Committee ösztöndíja, rezidens művész, Boswill (CH)
- 2005 – UNITER (romániai Színházak Szövetsége) jelölés az év legjobb díszlete kategóriában a Pirandello *Nem lehet tudni, hogyan* című előadás látványtervéért (Nottara Színház, Bukarest, rendező Bocsárdi László)
- 2004 – Stúdió Színházak Fesztiválja, Arad – A legjobb látványterv díja a Ionesco *Jacques vagy a behódolás* című előadás látványtervéért (Állami Magyar Színház, Kolozsvár)
- 2004 – UNITER (Romániai Színházak Szövetsége) jelölés az év legjobb díszlete kategóriában a Pirandello *Öltöztessük fel a mezteleneket* (Állami Magyar Színház, Kolozsvár) és a *Molière Fősvény* (Nemzeti Színház, Craiova) című előadások díszleteiért.
- 2001 – rezidens művész az esseni Kunsthausban (D)
- 2001 – ATELIER Stúdió Színházak Fesztiválja, Sepsiszentgyörgy – A legjobb látványterv díja az *Ödön von Horváth Kasimir és Karoline* című előadás díszletéért (Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)
- 1999 – rezidens művész – Center for Metamedia, Plasy (CZ)
- 1995–1996 az amerikai National Endowments for the Arts – Arts-Link ösztöndíja, rezidens művész – Hallwalls Contemporary Arts Center, Buffalo (USA)

Egyéni kiállítások (válogatás):

- 2012 – Személyi – MAGMA, Kortárs Művészeti Kiállítótér, Sepsiszentgyörgy
- 2011 – Feri és Misi, a kecske is és a káposzta is – b5 stúdió, Marosvásárhely (Ro)
- 2010 – Barátságos mérkőzés, Gyuri és Emil – b5 stúdió, Marosvásárhely (Ro)
- 2009 – Erdélyi falvédőleves – b5 stúdió, Marosvásárhely (Ro)
- 2006 – Kettőzött képek – Liget Galéria, Budapest (H)
- 2006 – Kettőzött képek – Új Galéria, Bukarest (RO)
- 2002 – Duett – Nemzetközi Kortárművészeti Központ, Bukarest (RO)
- 2001 – Asylum – Kultúrpalota, Marosvásárhely (RO)
- 1999 – Narancs idők – Metamédia Művészeti Központ, Plasy (CZ)
- 1996 – 514. Szoba – Hallwalls Kortárművészeti Központ, Buffalo (USA)

Csoportos kiállítások (válogatás):

- 2011 – Szemfényvesztés, b5 stúdió, Marosvásárhely (Ro)
- 2011 – Díszlettervezői Ouadrienálé, Prága (CZ)
- 2010 – A gyűjtemény, MAGMA, Kortárs Művészeti Kiállítótér, Sepsiszentgyörgy
- 2010 – Emlékeztető, b5 stúdió, Marosvásárhely (Ro)
- 2009 – No Pass, Olof Palme Ház, Budapest (H)
- 2008 – Photonic Moments, Fotogalerie Des Rathaus, Graz (A)

2008 – Photonic Moments, Vinterfestival, Sarajevo (BH)
 2008 – Photonic Moments, Triestefotografia, Trieste (I)
 2008 – Monat der Fotografia, Vienna (A)
 2007 – GPS – Ismeretlen szcena, Ernst Múzeum, Budapest (H)
 2007 – Photonic Moments – Month of Photography, Photon Galéria, Ljubiana
 2007 – surEXPOSITIONS, Művészeti Múzeum, Temesvár (RO)
 2006 – VideoNight in Bucharest, MNAC – Kortárművészeti Múzeum, Bukarest
 2005 – Videonight in Tg. Mures, 74 színház, Marosvásárhely (RO)
 2005 – Borsec Project, Marosvásárhely UAP Galéria, Tranzit Ház, Kolozsvár, Vector Galéria, Iasi
 2004 – I Had a Dream, Kunstraum, Baden (CH)
 2003 – Personal Places – romanian video artists, A+A Galéria, Velenice (I)
 2003 – Blood and Honey, Sammlung Essl, Bécs (A)
 2002 – Preview, Kortárművészeti Múzeum, Kalinderu MediaLab, Bukarest (RO)
 2002 – Couleur Locale – Várgaléria, Marosvásárhely (RO)
 2001 – Invitation, Kunsthaus, Essen (D)
 2000 – Opening up Towards a New Era, Kungju (ROK)
 2000 – Kikapcsoltan, UAP Galéria, Marosvásárhely, Meta Galéria, Bukarest (RO)
 1999 – Periferic Biennálé 2 / Correspondence – Művészeti Múzeum, Iasi (RO)
 1999 – A bennünk levő Anatómia, Anatomikum, Tartu (EST)
 1998 – Projekció, Művészeti Galéria, Marosvásárhely (RO)
 1997 – „Experiment” 4 Emelet Galéria, Bukarest / Szépművészeti Múzeum, Kolozsvár (RO)
 1994 – Naturally – Ernst Múzeum, Budapest, (H)
 1994 – Art Unlimited srl – Művészeti Múzeum, Arad (RO)
 1993 – Ex Oriente Lux – Dalles terem, Bukarest (RO)

A legfontosabb színházi díszletek (válogatás):

2012 – Camus: *Félreértés*, Állami Német Színház, Temesvár (r. Bocsárdi László)
 2011 – Camus: *Caligula*, Nemzeti Színház, Krajova (r. Bocsárdi László)
 2010 – Pirandello: *Nem lehet tudni, hogyan*, Bárka Színház, Budapest (r. Bocsárdi László)
 2010 – Shakespeare: *A velencei kalmár*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)
 2009 – Caragiale: *Karnebál*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Alexandru Dabija)
 2009 – Ödön von Horvath: *Mit csinál a kongresszus* – Nemzeti Színház, Marosvásárhely (r. Bocsárdi László)
 2008 – Csehov: *Sirály*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Kiss Csaba)
 2008 – *Olasz szalmakalap*, Nemzeti Színház, Marosvásárhely (r. Kövesdy István)
 2008 – Gombrowicz: *Yvonne burgundi hercegnő*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)
 2008 – Shakespeare: *Hamlet*, Metropolis Színház, Bukarest (r. Bocsárdi László)
 2008 – Moliere: *A mizantróp*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

2007 – Shakespeare: *Lear király*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

2007 – Shakespeare: *Lear király*, Nemzeti Színház, Budapest (r. Bocsárdi László)

2005 – Pirandello: *Nem lehet tudni, hogyan*, Nottara Színház, Bukarest (r. Bocsárdi László)

2005 – Euripidész: *Elektra* – Örkény Színház, Budapest (r. Bocsárdi László)

2004 – Pirandello: *Öltöztessük fel a mezteleneket*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár (r. Bocsárdi László)

2004 – Moliere: *A fősvény*, Nemzeti Színház, Craiova (r. Bocsárdi László)

2003 – Shakespeare: *Titus Andronicus*, Várszínház, Gyula (r. Bocsárdi László)

2003 – Ionesco: *Jacques és a behódolás*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár (r. Tompa Gábor)

2002 – Shakespeare: *Rómeó és Júlia*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

2001 – Synge: *Nyugati világ bajnoka*, Nemzeti Színház, Craiova (r. Bocsárdi László)

2001 – Szophoklész: *Antigoné*, Népszínház, Szabadka (r. Bocsárdi László)

2001 – Tadeusz Slobodzianek: *Ilja proféta*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

2001 – Tamási Áron: *A csoda*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

2000 – Lorca: *Vérnász*, Háromszék Táncegyüttes, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

1999 – Ibsen: *Peer Gynt*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Barabás Olga)

1999 – Pirandello: *Az ember, az állat és az erény*, Színművészeti Egyetem, Marosvásárhely (r. Bocsárdi László)

1998 – Turgenyev: *Isten hozott, szellő*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

1997 – Tamási Áron: *Vitéz lélek*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

1997 – Euripidész: *Alkésztisz*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

1996 – Witkiewitz: *Vízityúk*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)

1996 – Parti Nagy Lajos: *Ibusár*, Állami Magyar Színház, Kolozsvár (r. Kövesdy István)

1995 – Gogol: *Háztűznéző*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Barabás Olga)

1993 – Ödön von Horváth: *Kasimir és Karoline*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (r. Bocsárdi László)