

# Mozgóképes kommunikáció színházi vetítésben

## Javaslat az ismétlések, lelemények, áthallások rendszerezésére

Ármeán Otilia

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem

A jelen tanulmány a színpadra állított képernyők, vásznak vagy díszletelemek felületein megjelenő közvetített és vetített állóképek, mozgóképek, filmrészletek dramaturgiai-szemiotikai hozadékaikról, a befogadásban játszott szerepéről, a médiaapparátusban betöltött jelentőségéről szól. Az általános mediatizáltság és mély mediatizáció kontextusában a színházi mozgóképhasználat és a különböző reprezentációs technikák alkalmazása kulcsot adhat a befogadó kezébe a saját verzió, a saját értelmezési javaslat összeállításában. Az előadás különböző jelentésrétegei és az előadásban megjelenő mozgóképes tartalmak javasolt viszonyításait két Radu Afrim rendezte marosvásárhelyi előadás értelmezése példázza.

**Kulcsszavak:** képernyő, színház, vászon, vetített kép, videófelvétel

## Moving Images and Projections on Stage

### A Proposal for Organising Repetitions, Inventions, and Paraphrases

This paper looks into the dramaturgical/semiotic meanings of still images, moving images, film extracts, and videos projected and transmitted on the surfaces of screens, canvases and stage elements, with a focus on their role in reception and their significance in the media apparatus. In the context of general and deep mediatization, the use of theatrical moving images and the application of various techniques of representation can provide the spectator with a key to develop his or her own version, his or her own proposal for interpretation. The proposed relations between the cinematographic content and the different layers of meaning of the performance are exemplified via the interpretation of two performances from Târgu Mureș, both directed by Radu Afrim.

**Keywords:** canvas, projected image, screen, theatre, video inserts

## Bevezetés: mozgókép a színpadon

A mozgókép médiumának színházi előadásokban való megjelenése nem új keletű – a videó ugyan az 1980-as évek felfedezettje, a filmes betétek használata viszont például már az 1920-as években Németországban teljesen általános volt (Gieseckam 2007). A magyar mozikban korábban, az 1910-es évek elején vált népszerűvé a *kinemaszkeccs*, amely „a film és színház hibridműfaja” (Vajda 2019). Füzi Izabella (2022: 194) részletesen bemutatja, hogyan kell ezeket a hibrid bemutatókat elképzelni:

A mozgóképi vetítések nagyon korán részévé váltak a különféle típusú színházi előadásoknak: vetítettek felvonásokközben, a színházi díszletek cseréje alatt, háttérvetítésként a térhatások kiváltására, a valóságillúzió fokozására vagy éppen az Uránia Tudományos Színház előadásainak mozgóképes illusztrációjára.

A mai multimedialitás, a többszörös közlési rendszer használata a színházi produkciókban hozza a korai mozgóképi vetítések hibriditását, ám annak varratlansága<sup>1</sup> nélkül. A használt effektusok tökéletessége, észrevétlen illeszkedése, illetve a mindennapi médiafogyasztási gyakorlataink hasonló hibriditása miatt a színházi mozgóképhasználat funkciói, jelentéstulajdonításban játszott szerepei nehezebben válnak a tudatos reflexió tárgyává. A mély mediatizáció (Couldry & Hepp 2016) általános kontextusában a reprodukciós technikák színházi alkalmazásainak értelmezései fontos eszközei a tudatosításnak, az aktív nézői, felhasználói szerep felvállalásának, illetve hozzájárulhatnak a mindennapok médiával való átitatottságának leírásához is. A jelen tanulmányban relevánsnak és fontosnak tartom az intermedialitás diskurzusát és perspektíváját (lásd például Paech 1998, Rajewsky 2005, Beck 2009, Schröter 2012, Pethő 2020, Fedrová & Jedličková 2024), de nem vállalkozom annak részletes ismertetésére. Leginkább azért nem, mert az intermedialitás teoretikusai a médiumok közötti cserékre, a mediatizásra való reflexiókra, a közöttliségben kialakuló komplex jelentésekre, a határlépésekre és a mindenkor mediális összetettségre, együttállásokra, szimbiózisokra helyezik (jogosan) a hangsúlyt. Itt a továbbiakban a tagolás, a határok állítása, a médiumegyüttesben felismerhető vagy leválasztható részek kölcsönös függései kerülnek szóba. Az intermedialitás szakirodalmi felől szemlélve a színház eleve médiumok kombinációját tartalmazza, ebben az esetben viszont nehezen lehet megragadni azt a specifikus kombinációt, amelyet a képernyők és a vetítőszennek jelenléte hoz az egyes előadásokba.

## A közvetített és a vetített képek befogadása

Ma a képernyők mindenütt jelenvalósága (Huhtamo 2006: 31, Helfand 2001, Friedberg 2006, Halpern et al. 2013) egyszerre teremti meg a figyelemelterelés, a szórakozottság, a koncentrációra való képtelenség, illetve az élmény intenzívebb megélésének, a jelenlét fokozásának a különböző változatait. Amikor egy négyszemközti beszélgetést folyamatosan többször is megzavar a mobiltelefon, a tablet vagy az okosóra képernyőjének felvillanása, akkor úgy érezhetjük, hogy a sok csatorna nem a közeledést, hanem sokkal inkább az eltávolítást szolgálja. Amikor viszont egy koncerten az óriási képernyő megmutatja, felnagyítja a színpadi történéseket, és ezáltal látjuk azt is, ami a távolság miatt nem lenne érzékelhető számunkra, akkor az érzéseink a pillanatban való elmerülés, a bevonódás, a teljesebb jelenlét irányába mozdulnak (Auslander 1999, Hammelburg 2020). Az élő eseményeket egyre inkább átitatják a mediatizáció jelenségei, és egyre nehezebb különválasztani a mediatizáltat az élőtől. Ungvári Zrínyi Ildikó (2011: 127) mediatizált nézőről ír, aki a különböző konvenciók szerinti utasításokat követve válik önnön mediatizáltságának megtapasztalójává:

1 Rebecca Rouse (2016: 101) fogalma a mindenkor új média attrakciós fázisának jellemzésére a nem asszimilált, az interdiszciplináris és a részvételi jellegzetességek mellett.

A színház posztmodern formái provokatívak, azzal kérdőjelezik meg a látást, hogy felbontják a jelölő-láncot ... illetve az érzékelés konvencióit, és a látás különböző módjait cserélgetik, ahogyan látvány-idézeteket, látvány-fragmentumokat helyeznek egymás mellé, s ezzel a mediatisált nézői test tapasztalatait hívják elő ... A posztmodern színház mediatisált nézője aktív részese az előadás összeolvasásának/összenézésének.

## A vetített képek funkcióinak egy lehetséges rendszere

Patrice Pavis (2006: 474) *Színházi szótár*ában a vetítés címszó alatt tisztázza, hogy amikor a színpadra szövegrészeket, állóképeket, filmrészleteket vagy videofelvételeket vetítenek, akkor ezzel „zavaró áthallások” jelennek meg, hiszen „az előadás alaphangvételében a testi jelenlét és a médiumok segítségével való leképezés eleve leküzdhetetlen ellentétben állnak egymással”.

Az ellentét, a zavar következhet a fentiekben tárgyalt különbségekből, a több csatorna egymásmellettségének töredezettséget, távolságot implikáló jellegéből, viszont érdemes a „leküzdhetetlen” jelző igazságát megkérdőjelezni. A kortárs néző, miután mindennapi médiatapasztalatának jellegzetességei alapján kialakítja médiaértési eszköztárát, az ellentétet (talán nem mindig könnyedén, sokszor kritikai erőfeszítést téve) tudomásul veheti és adott esetben feloldhatja.

Feltevés szerint amennyiben szempontokat találunk és kategóriákat állítunk fel a képernyőn, illetve vásznon megjelenő köz/vetített képek és a színpadi jelenlét lehetséges viszonyainak rendszerezésére, az árnyalja majd ezt az ellentétet, és további eszközöket ad mind az alkotócsapatok, mind a nézők kezébe. Pavis (2006: 474) is említi, hogy:

A vetítés az elképzelhető összes dramaturgiai funkciót magára öltheti: lehet ez hangulati hatáskeltés, szavak, képek vagy illusztrációk általi eltávolítás; az egyenesben filmezett játék egy részletének videokivetítő segítségével történő vizualizálása és felnagyítása; vagy egyszerű technikai leleményű.

Egy átfogó rendszerezés tétje az lenne, hogy a sokszor áttekinthetetlenül bonyolult, nehezen tagolható médiafolyamot és a határok feloldását megcélzó médiaegyütteseket elemzés alá vonható részek és viszonyok kölcsönhatásaiként, figurációkként mutassa meg. Különböző típusokra bontásra születtek már kezdeményezések. Az idő egyezése, illetve a szereplők mediatisáltságról való tudása szerint különbséget tehetünk szinkron intradiegetikus képek (ez feltételezi, hogy legyen kamera a színpadon, hogy az előadásban tudott legyen, hogy felvétel készül), szinkron extradiegetikus képek (a szereplők nem tudnak arról, hogy filmezve vannak, az élő testi jelenlét és a reprodukciós technikák kettőssége csak a nézők számára érzékelhető), és aszinkron filmhasználat között (ez utóbbi az inzertek, a beékelések, a kommentár jellegű vetítések esete) (Ármeán 2023). Bartha József (2014) említi a műfaj szerinti kategorizálást, illetve a színházi előadásokban használt mozgóképeket két nagy kategóriába osztja aszerint, hogy kisajátított (korábban már létező) vagy az előadás számára leforgatott felvételekről van-e szó.

Az általam megállapított alábbi kategóriákhoz Lucien Dällenbach (1996) rácsozata adta az ihletet. Ott a szövegen belüli ismétlésről, a szöveg változatainak kapcsolódási módozatairól van szó. Az ilyen autotextualitást Dällenbach (1996: 52) úgy határozza meg, mint „egy belső megkettőződést, amely *literális* (szigorúan *szöveggént* értett) vagy *referenciális* (*fikcióként* értett) *dimenziójában részben vagy teljesen* kettéosztja az elbeszélést (*récit*)”. Az ő rácsozatában a teljes referenciális megkettőződés a kicsinyítő tükör, azaz amikor egy szövegen belüli szöveg története megismétli a nagyobb történetet kicsiben, lehetővé téve a legfontosabb és a lényeges mozgatórugók, motivációk, konfliktusok felismerését (például Goethe *Vonzások és választások* című regénye, Shakespeare *Hamletje* tartalmaz ilyen beékelést). Ugyanakkor a teljes literális megkettőződés nonszensz, a rács üres helye. Az önidézet és a variáns a részleges megkettőződés literális, illetve referenciális kategóriája.

Dällenbachkal összhangban keresem én is azokat a szempontokat, amelyek megadhatnák az előadásoknak és az alkalmazott vetítéseknek a kapcsolódási mintázatait. Ennek érdekében egyrészt az előadás három

dimenzióját különböztetem meg azzal a megjegyzéssel, hogy itt további dimenziók is leválaszthatóak lennének, másrészt három műveletcsoportot különíték el. Az első dimenzió az auditív, a második a vizuális réteg mint az előadás „betűi”, azaz olyan rétegek, amelyek a nyelvhez, a kódhoz kapcsolódnak – ezeken szólal meg az előadás. Kétségtelen, hogy egy színházi előadás nem csupán két kódot használ, és itt tekintettel lehetne lenni más érzékszervi hatásokra, más kifejezőeszközökre is, illetve elképzelhető olyan előadás, amelyben például a testbeszéd központi jelentőségűvé válik (ugyanahhoz a hanghoz más-más gesztus kapcsolódik a színpadon és a színpadon vetített képen), ezért abban az esetben érdemes erre a dimenzióra külön fókuszálni. A harmadik figyelembe vett dimenziót narratív vagy diegetikus dimenzióknak neveztem, mert mind a fikcionális, mind a referenciális elnevezések megtévesztőek. Itt arról van szó, hogy az előadás fikciós világában történnek események a színpadon, történnek események a vásznon, és a nézőnek kell ezeket a kapott utasítások szerint összekapcsolnia, egymásra vonatkoztatnia.

A kapcsolódási mintázatoknál a képernyőn vagy vásznon megjelenő köz/vetített képnek ezekhez a rétegekhez kapcsolódó három lehetséges viszonytípust állítom fel: az egyenlőség viszonyát, a kevesebb–több tengelyt, illetve a kisebb–nagyobb tengelyt, azzal a megjegyzéssel, hogy ezeket nem szó szerint kell érteni, ahogyan a matematikai jelek is csupán metaforikusan jelzik ebben a médiaelméleti kontextusban, hogy miről van szó (lásd a függelékben szereplő táblát). Az egyenlőség esetében ekvivalenciáról, megfelelőségről van szó, kettőzészről, ismétlésről. A kevesebb–több tengelyen a képernyő valamit hozzátesz a látottakhoz, hallottakhoz, elmagyaráz valamit, extra adatokat szolgáltat – vagy éppen gyanúsán néma marad. A kisebb–nagyobb tengelyen a vetített kép értelmező, ironikus, túlzó vagy lekicsinylő viszonyba kerül a színpadi képpel, hanggal, történéssel. Eltorzíthatja vagy leegyszerűsítheti azt. A továbbiakban az egyes viszonytípusokat két előadás elemzésének keretében, a megfelelő helyeken részletesebben is bemutatom.

## Példák

Választásom Radu Afrim rendezői munkásságának két darabjára esett, ezeket fogom a vetített képek használata szempontjából elemezni. Mindkét elemzésre választott előadás Marosvásárhelyhez kapcsolódik, az egyik a román társulat, a másik a magyar társulat színrevitelében nézhető, jelenleg mindkettőt játsszák. Mindkét előadásban rendkívül játékosan használja Afrim a köz/vetítést, többszólamúvá, reflexívvé, kísérletezővé alakítva az előadások nyelvezetét, a lehetséges viszonyok egész arzenálját mutatva fel.

A *Herbárium* című előadás<sup>2</sup> olyan, mintha az itatóspapírok közé helyezett, kipréselt értékek (emberek, történetek, a történetek kellékei, virágok) megelevenítésének a helye lenne. Egy üvegház a helyszín, ahová nem lépünk ugyan be, de átalakító erejét, csodát tevő misztikus vonzását áttételesen érzékeljük. A szereplők e helyszín körül mozognak, nem tehetve mást, mint bezsongani és elmesélni saját történeteiket, emlékeiket. Maga az élet vonul fel a színpadon, költői képekbe sűrítve, mintha tényleg csak a lényeg maradna, vagyis az, amiről minden élőlény, minden élethelyzet felismerhető. Ez az absztrahált létezés teszi a szereplőket a herbáriumba préselt növényekhez hasonlatossá: mintha mindenki képviselne valami olyat, ami csak ezzel az elkülönítéssel lenne tetten érhető. A növények a legtipikusabb, felismerhetőségüket leginkább szavatoló állapotukban kerülnek be a herbáriumba, és míg az illatuk nem őrződik meg, alakjuk, arányosságaik annál inkább. Színük is megfakulhat, ellenben maga a tény, hogy bekerültek egy herbáriumba, szavatolja az értékességüket. A *Herbárium*ban hangsúlyos az elmesélhetőség, a megmutathatóság kérdése, és ennek nyomán elgondolkozhatunk azon, hogy milyen gyűjtés eredményét látjuk itt, mi kerül bele az előadás herbáriumába. Emberek, akik értékesek, akik hitelesek, akikről

2 Popescu, Simona & Afrim, Radu: *Herbárium*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Liviu Rebreanu Társulat. Nemzetközi bemutató: 2022. szeptember. 10. Rendezte Radu Afrim. Szövegkönyv, zenéjét összeállította, felvételek: Radu Afrim. Dísztlet- és jelmeztervező: Moscu Irina. Színpadi dramaturg: Andreea Radu. Light designer: Cristian Niculescu. Videószerkesztés: Trucza Samu. Rendezőasszisztens: Dragoș Stoenescu. Dísztlet- és jelmeztervező asszisztens: Sikó Doró. Sűgó: Iolanda Belbe. Ügyelő: Teodora Crăciun. Szereplők: Nicu Mihoc, Berekméri Katalin, Elena Parea, Theo Marton, Alex Stoicescu, Laura Mihalache, Luchian Pantea, Ale Țifrea, Georgiana Ghergu, Loredana Dascălu, Mela Mihai, Radu Anastas.

tanulhatunk? Vagy éppen azért kerülnek be, mert olyanok, mint mi, mint mindenki, átlagosak, és ezért figyelemre méltóak? A történeteik fontosak, ami alapján beazonosítjuk őket? A nyelvhasználatuk, hogy úgy alkalmazzanak szavakat, ahogyan senki más? Az álmaik, az asszociációik? Bármi legyen is a felsoroltakból, mindnek van valami anyagiséga, amittől gyűjthetővé válik. Az előadás viszont az egymásra találások és az elkeveredések, fiatal, felnőtt és időskori szerelmek, vonzódások tárháza is, azaz emberek közötti kapcsolatok gyűjteménye. A kapcsolat a fontos abban is, ahogyan bizonyos szavak vagy virágnevek felidéznek emlékeket, ahogyan a monológok a szereplők belső képeit teszik elérhetővé és kapcsolódásra alkalmassá.

De nem mindig a nyelvnek kell ezt a feladatot ellátnia. A színpadi díszletnek egy hatalmas vászon is a része, jelenlétéről, a rajta megjelenő tartalmakról a szereplők hol tudnak, hol nem tudnak. A vetítések fontosak a tartalmi aspektusok miatt, de sokkal érdekesebb az, ahogyan a különböző közlésrendszerekben megjelenő tartalmak kapcsolatait képesek kihangsúlyozni. A kapcsolódás tematizálását szolgálhatják olyan megoldások, mint például az, amikor az egyik szereplő a vetített holddal lép interakcióba. Amikor a vetítővászonon megjelenik a hold képe, akkor az helyettesíti azt a képet, amely amúgy referenciálisan megjelenne az égbolton, ha a helyszín valódi lenne. A vetítés itt egyféle *protézis*, hiszen a színházi térben nincs lehetőség a valódi hold megmutatására. Minden hasonló megoldást a díszlet más lehetséges megoldásának ekvivalenseként foghatunk fel (lásd a függelékben közölt tábla 1A kategóriáját). A holddal való interakció viszont átlép ezeken a felállított kereteken, a hold képe csupán az előadásra érvényes speciális tér-idő-keretben lehet hitelesen reszponzív. A környezet az előadásban válaszol a kapcsolódást kereső egyén felhívására, ezzel egy olyan világot jelenítve meg, amely megfelel az egyénben lejátszódó folyamatoknak. Annak leszünk tanúi, ami a szereplők belső világában lehetséges, azaz a belső valóság projekcióját láthatjuk. Az interakció azt jelenti tehát, hogy a vetített kép mutatta valóság manipulálható, a hold ledobható az égről. Amikor Darius Mureşan (Alex Stoicescu) úgy megdobja a holdat, hogy az leesik az égről, a kép szélén még pattanva néhányat, akkor nyilvánvalóvá teszi a színpadi tér és a vetített kép terének különbségeit. A kétdimenziós vászonon a hold visszapattan a vászon szélén, és a háromdimenziós térből nézve ez egy másik térforma demonstrációja. Amikor a vetített kép kétdimenzióssága, a képen látott képszerűsége, a kép nagyíthatósága, manipulálhatósága tematizálódik, akkor egy másféle szabályok szerint működő vizualitással teremtünk kapcsolatot, a vetítés pedig tér-váltás, aminek során megváltoznak hangsúlyok, jelentőségek (3A).

A fenti esethez hasonlatosan tudnak a szereplők a vetítővászonon megjelenő vetítésről akkor is, amikor egy koncert improvizálódik a színpadon, és a szereplők az előadót nézve a vásznat ugyanúgy bámulják, mint ahogyan koncerteken mi is nézzük az óriás kivetítőket. A vászonon megjelenő vizuális világ megerősíti a fellépő énekében elhangzó, illetve az általa képviselt jelentéseket. Hangulatot, atmoszférát teremt, segít a nézőknek (a színészeknek, akik nézőként vannak jelen a színpadon, és a nézőtéri nézőknek) abban, hogy beleéljék magukat az adott helyzetbe, és jobban kövessék az előadóként fellépő színészt. Jól felismerhető kategóriáról van szó, amelyet otthonosan ismerünk fel, hiszen számtalan referenciával rendelkezik a hétköznapi életünkben is. A film esetén jelenléte hozzáad az előadáshoz, vizualizál valamely verbális tartalmat, az elhangzó szöveg képi szabad fordításaként jelenik meg, ez az, ami Susan Sontag (1966) szerint hallucináció, de talán pontosabb a *szabad vizualizáció* kifejezés (2B). Radu Afrim *Herbárium*ában a közvetítettségre kerül a hangsúly, a színpad a színpadon effektus mégsem a kizökkenést, inkább a közös referencia megtalálását szolgálja.

Hasonló az előadás vége, amikor viszont már nincs előadó, nincs a színpadon senki, a vetített kép már nem valaminek a háttérében, valamihez viszonyítva húzódik meg, hanem átveszi a fő szerepet. Mindenki a vásznat nézi. A mozgóképek egy betét az előadásban, egy olyan inzert, amely önállóan is megállná a helyét. A teljes figyelmet követelő *kódváltó beékelés* a színpadi közvetítés kódjához képest egy másik kódot, a film médiumát kezdi el használni, ezzel a kommunikációs folyamat metanyelvi funkcióját kapcsolja be (Jakobson 1998, lásd a függelékben szereplő tábla 3B kategóriáját). Afrim rendezésében a kódváltás egy cserét eredményez, lényegesebbnek tűnik az, ami a közvetítésben mutatkozik meg, mint az, ami a színpadon. A látott mozgóképet olyan dal kíséri, amelyet mindenki énekel, és mindenki a vetítést nézi. Az elsötétített színpad egyszerre emeli ki a vetített képet és a zenét, bátorítva a nézőket arra, hogy érzékszerveik közül a fülüket is erőteljesebben használják, annál is inkább, mert a látott képek nem különböznek lényegesen a korábban csak háttérképként funkcionáló vetítési tartalomtól. Itt most egy nő látható, amint a szabadban táncol. A dal valami nosztalgiát hoz, valami vágyottat, ami a társításnak köszönhetően egyértelműen a szabadság lesz: van valaki, aki még nem került

bele a herbáriumba, nincsen belőle kiprészelve a szusz, még nem tette el valaki kincsként papírok közé, vagy dobozba, vagy nem változtatta színpadí díszletté. Afrim egy vezércsellel a közvetített kép által mutatja meg az élot. Az előadás végén vetített mozgókép szimbolikus távlatából a színpadon látott alakok konzervált és ezzel szabadságuktól megfosztott értékek.

A vásznon szinte végig egyféle rendezői kommentár fut, ami a legtöbbször készségesen szolgálja ki a nézőt – például szárított virágok képeit mutatja –, amikor a szövegben ezek kerülnek szóba (*illusztráció*), vagy lefordítja a magyarul elhangzó szöveget románra (*fordítás*). Mindkét esetben a nyelvi dimenzióhoz kapcsolódik az, amit a vásznon látunk, hiszen a vetített kép írott formában megismétli az elhangzó szöveget egy másik nyelven, illetve megjeleníti valamely szó jelentését (1B). Máskor vizuális asszociációkat mutat (például kezek körben forgó mandaláját – 2B), illetve bevezet a szereplők álomképeinek, fantáziaképeinek a világába. Legalábbis azt, amit látunk, értelmezhetjük a szereplők által korábban látott álomképek vagy szinkron vagy diakron idejű fantáziálás valóságához tartozóként. Ebben az esetben a vásznon olyan tartalmak jelennek meg, amelyek kiegészítik a szereplőkről való tudásunkat, de lényeges adatokkal szolgálhatnak a szereplők motivációival, a történet fordulataival kapcsolatosan is. A vetített tartalmak egyidejűvé tesznek olyan aspektusokat, amelyek időben más-más alkalommal játszódhattak le. A *szinkronizáció* így összekapcsol időben vagy térben máskor és másutt játszódó történéseket (2C).

Amennyire hálás lehet a néző ennek a vásznon megosztott kommentárnak, annyira idegesítheti is, hiszen figyelmét ezek a köz/vetített képek elvonhatják a színpadon zajló élő történésekről. Ha viszont csupán ilyen kommentárként értékeljük, akkor nem tudunk elgondolkodni azon, hogy milyen helyet tölthet be a szereplők életében ez a vászon, mit látnak ők a megjelenő mozgóképekben, amikor láthatóan tudnak róla. A vászon a kilépés eszközévé válik, hiszen amikor mindenki azt nézi, akkor mintha felfüggesztődne az előadás. A vásznon látott technikai képek tematizálják a mediatiszáltságot, és felteszik önnön kódjuknak a kérdését – 3B). Az előadás diegetikus világában viszont nem körvonalazódik egy olyan összefüggő diskurzus, amelyet a rendező folytatna a karakterekkel. Nem világos, hogy ezek a karakterek összefüggésbe hozzák-e a vásznon látottakat a saját életükkel.

Úgy tűnik, a szereplők éppen akkor nem érzékelik a vásznat, amikor az tükörként működik, és önmagukat láthatnák viszont. Az előadásban kétszer van *valós idejű vetítés* úgy, hogy mindkét esetben nyilvánvalóvá válik a kamera helye, viszont magát a felvételt készítő kamerát nem látjuk. A saját telefonképernyőjét bámuló Stamina, azaz SunnyMoon (Laura Mihalache) a színpadon profiltól látható, a vetítívásznon viszont szemből jelenik meg, arcát a telefon képernyője részben takarja. A vásznon tehát egy másik nézőpontból láthatjuk ugyanazt, ami éppen a szemünk láttára a színpadon zajlik (1C).

A nézőnek ingáznia kell a különböző állóképek, mozgóképek, rajzok, digitálisan létrehozott képek, saját gyártású videofilmek regiszterei között, és meg kell találnia a jelentőség, a laza kapcsolat és a felejthető tartalom közötti egyensúlyt. Adott esetben észre kell vennie, hogy valami valós idejű vetítésnek tűnik (1C), de valójában korábban felvett, konzervanyagról van szó (2C): amikor Róza néni (Berekméri Katalin) a herbáriumot forgatja, a vásznon felülnézetből látunk egy lapozott herbáriumot. Olyan, mintha Róza néni venné egy kamera, amint lapozgat, de mert a kézmozgások nincsenek szinkronban, világossá válik, hogy ez nem az, aminek elsőre tűnik. Önnön reflexünkre, színpadí jelenléte és a vásznonra vetített tartalmat összekapcsoló, egymásra vonatkozó elfoglaltságunkra látunk itt rá.

Az *Emma életének értelme* című előadásban<sup>3</sup> a háttérvetítések leginkább vizuális támogatásai (2B) a színpadon történő cselekménynek, de az érdekes újdonság ebben az előadásban az a néhány televízióképernyő, amely

3 Paravidino, Fausto: *Emma életének értelme*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat. Országos bemutató: 2023. szeptember. 9. Rendező: Radu Afrim. A színpadí adaptációt magyarra fordította: Török Tamara. Rendezőasszisztens: Fülöp Bea. Díszlettervező: Kupás Anna. Jelmeztervező: Bajkó Blanka. Jelmeztervező asszisztens: Moldován Orsolya. Zeneszerző: Boros Csaba. Sűgő: Simon Noémi. Űgyelő: Rigmányi Lehel. Díszlettervező asszisztens: Huszár Gábor. Videó: Barabási Ede. Video mapping: Truczsa Samu. Díszlet- és fényterv: Koszta Nimród. Sound design: Oláh Vince. Szereplők: B. Fülöp Erzsébet, Bartha László Zsolt, Rózsa László, Kádár Noémi, Simon Boglárka-Katalin, Berekméri Katalin, Nagy Dorottya, Varga Balázs, Csiki Szabolcs, Kovács Botond, P. Béres Ildikó, Renczés Viktória, Moldován Orsolya, Ferenczi H. István, Szabó Fruzsina, Németh B. Kristóf, Fülöp Bea, Adorjáni Nagy Zoltán, Tamás Fábíán Csanád, Szabó Fruzsina, Bálint Őrs Hunor, Rigmányi Lehel, Simon Noémi.

a színpadi játéktér szélén, mintegy arról kiszorulva tágítja ki a nézők számára a teret. Olyan, mintha egy térfigyelő kamerák képeit mutató képernyőfal vagy egy vágószoba lenne.

Az első megszólaló az operatőr, a szereposztás szerint a dokumentarista filmes (Németh B. Kristóf), akit végig külső szereplőnek, külső tekintetnek vélünk. „A művészet a képkerettel kezdődik” – hangzik el a színpadon, és végig látjuk, a kamerákon követni tudjuk keretező technikáit, miközben azt is választhatjuk, hogy nem veszünk tudomást a filmezésről és a televíziós monitorokról. A filmes által valós időben közvetített film (1C) megkettőzi az előadást, és sok esetben kizökkent: keressük azt, hogy honnan látható az, amit a televíziók képernyői mutatnak. Hiába a belső, színpadi perspektíva, a zártkörű videorendszer az eltávolítás eszköze marad, hiszen amit általa látunk, azt nem közvetlenül látjuk, hanem a kamera általi kettőzésben. Ugyanakkor a valós idejű képeket szolgáltató kamera nagyon agilis, mindenütt ott van, olyan perspektívából mutatja a teret és az eseményeket, amely a nézőnek nem hozzáférhető.

Az *Emma életének értelme* egy olyan felnövéstörténet, amelyben szabadon mozgunk a családi események között, időrendtől függetlenül. Látjuk Emma szüleit, Antoniettát és Carlót (B. Fülöp Erzsébet és Bartha László Zsolt) nagyon öregén és nagyon fiatalon, látjuk kétgyerekes életüket és mindazt a zavart, amibe Emma később beleszületett. Emma (Simon Boglárka-Katalin) szülei, testvérei, a család barátai összefognak, és egymásnak át-átadva a szót mesélnek („1968-ban vagyunk”, „még nem vagyok megszületve”, „tulajdonképpen minden itt kezdődött”, „mondjad, nagyon fogja őket érdekelni”, „most újrátesszük a történeteket”). Miközben egyre jobban beavatódunk két olasz család életébe, a gyerekek tépelődéseibe, egyre jobban értjük a XX. század második felét is. Tanúi vagyunk a kommunikációs eszközök cseréinek, látunk lemezjátszót, vezetékessé telefont, Giorgio (Varga Balázs) örömmel mutatja az új rádiókészülékét. Mintha felvonulna a korhangulat kedvéért minden eszköz, ami hitelesítő erővel bír. A nagyon konkrét tárgyhasználat, a zsúfolt díszlet egyszerre egyénit és általánosít, hiszen mintha egy múzeumban lennénk, ahol minden életre kel, és azon dolgozik, hogy mi nézőként is emlékezhessünk a családi vagy saját valamikori tárgyainkra. Emma terelné vissza magára a szót („nem inkább rólam kellene beszélni?”), de mindenkinek megvan a maga elpanaszolnivalója, folyton kis epizódokhoz érkezünk, kisebb monológokhoz, mikrotörténetekhez. Ezek kimunkáltan kapcsolódnak egybe, és olybá tűnik, hogy egy többször elgyakorolt hosszú beállítás nézői vagyunk, ahol a kamerának kell úgy forgolódnia, hogy vágás nélkül vezessen át egyik jelenetből a másikba.

Az operatőr kiszólásai arról árulkodnak, hogy többlettudással rendelkeznek, és ő keretezi az általunk látott előadást úgy, mint egy dokumentumfilmet, vagy mint a dokumentumfilm forgatását. Ezért nem csodálkozunk, hogy neki nem kell a színházi konvenciók szerint használnia a teret (tud egy rövidítőt), illetve azt mondja, hogy nem nagyon volt helye a dokumentumfilmben (szereplőként). Egy mindentudó elbeszélőre gyanakszunk, aki igyekszik tényszerűen bemutatni azokat a szituációkat, amelyeknek tanúja.

Ám a végén kiderül, hogy az operatőr része a cselekménynek, ő az a negyedik gyerek, akit az előadásban többször is említenek. Eddig is tudtuk, hogy itt mesélnek nekünk, hogy a kedvünkért játsszák a szerepeket, de ha a mindentudó elbeszélőnk egy szubjektív nézőpont birtokosa, és maga is része a történetnek, akkor ebben egyféle Möbius-szalag-effektust ismerhetünk fel. Nem csupán színjátszás, hanem újrátjátszás volt az, amit láttunk, rekonstrukció. Színház a színházban, duplán elbizonytalanított valóság, egyrészt a kamera jelenléte, másrészt a narratívába való beágyazottsága által. A színészek nemcsak a nézőknek, hanem a kamerának is játszottak, hogy közösen meséljék el azt, ami történt. A kamera így annak a jelölője és garanciája, hogy senki ne ragadja magához a szót, ne egyvalakinek a változata legyen elmesélve, hanem összeállhasson egy több nézőpontú, multifokalizációjú narratíva. A mediatisáltság a távolságtartás, a szemügyre vétel eszköze. A jelenetek újrátjátszása azzal kecsegtet, hogy a megcélzott film maguknak a szereplőknek is valami többlettudást fog biztosítani, talán nem is az elkészült produktum által utólag, hanem míg benne vannak az újrátjátszás folyamatában, a film készítésének performativitása által.

Míg a szereplők láthatóan tudnak a dokumentarista jelenlétéről – egy-egy gesztussal jelzik, hogy tudják, hogy vesznek őket –, magáról a közvetítésről nem vesznek tudomást, és nem lépnek interakcióba a vetített tartalmakkal. A képernyőkön a valós idejű vetítés (1C) mellett illusztrációkat is látunk, azaz valaki (az operatőr, egy láthatatlan szerkesztő) készségesen mutatja meg például a szövegben elhangzó festők – Bacon és Caravaggio – képeit (1B). Mintha valaki kommentálná az előadást, és ezzel a képernyőkön látható tartalmat közvetítésként álcázná (tele-

víziós riport). Ehhez a kerethez jól kapcsolódnak azok a videóinzertek, amelyek összefoglalnak a néző számára élő közvetítésben megmutathatatlan eseményeket (például azt, ahogyan Carlo a hóhullásban kimegy a hegyre egy fenyőfáért, rövid animációs filmbetét formájában követhetjük, ahogyan azt is, ahogyan Carlo a gyerekeivel és Berta nénivel meglátogatja Antoniettát Giorgióéknál.

A hegy, a fenyő, a téli autózás és seprűn utazás olyan elemeit jelentik az előadás vizuális világának, amelyek csak a vetített felületeken jelennek meg, így az egy plusz információkkal szolgáló hordozóvá válik. A tér kitágul, a *kiterjesztés* során egy fiktív, vizuális réteg aktuálissá, kézzelfoghatóvá válik. A beillesztett kisfilmek, videók tehát kiegészítik az elmesélt történetet, olyan részleteit mutatják meg, amelyeket amúgy nem láthatnánk (2A). Ez nem zárja ki azt, hogy ezek a betétek az egészre is vonatkoztathatóak legyenek, és allegorikusan az előadás egészének értelmezéséhez adjanak kulcsot. Itt ezek a kisfilmek nem működnek *kicsinyítő tükörként* (3C), viszont a vetítések típusainak váltogatásai, a nézőpontcserék során összeálló filmes-vizuális tartalom működhet akként. Az előadás közben levetített anyagok hibrid mozgóképéről nem derül ki a diegetikus szinten, hogy az operatőr munkája lenne (de érvelhetünk mellette). Erősebbnek tűnik a rendezői kommentár lehetősége, amely a kitüntetett pozíció ellenére sem válik egy összetartó, koherens diszkurzussá. Hibriditása az előadás összetettségének a tükré (3C), de kicsiben mutatja meg a világ töredezettségét, elmesélhetlenségét, széttartó mivoltát is.

Az egymásra vonatkozások rendszerezését nehezíti, hogy a képernyőkön kívül a díszlet óriási Emma-portréja is projekciós felületként szolgál, illetve ezen portré szája is keretévé válik az előbbtől elkülöníthető vetítéseknek. Berta néni (Berekméri Katalin) meséje alatt („A történetek legyenek mindig ijesztőbbek, mint a valóság.”) az Emma-portré sötét, az Emma-szájban viharos ég és villámlások videófelvétele látható, a mesélő elemlámpával megvilágított arcának filmezése a képernyőkön a horrorfilm műfajára emlékeztet. A mese véres fordulatánál feldörög az ég, és az Emma-portré vörösen felizzik.

## Összegzés: kísérletezés és kizökentés

Úgy vélem, a film, a videó és a mozgókép színpadon való használatának, a reprodukciós technikák megjelenítésének vizsgálata közelebb visz az általános mediatisáltság ellentmondásainak, ambivalenciáinak megértéséhez. Egy lehetséges rendszerezés a tudatos nézői jelentéstulajdonítás eszközévé válhat. A jelen tanulmányban bemutatott viszonytípusok kidolgozásához Afrim kamerahasználata és vetítettkép-alkalmazása adott fogódzókat, hogy a színpadi előadás komplex jelrendszerének összetevőit és azok egymásra hatásait figyelembe véve lehessen film és színház lehetséges kölcsönhatásait megállapítani, a videók, a mozgóképek helyét, funkcióit előtérbe állítani.

A további próbáratétel során ki lehet majd egészíteni, felül lehet bírálni a felállított kategóriákat, hiszen azok nem a lezárást, a rögzítést célozták meg, hanem a kísérletezést, a mediatisáltságból való időszakos kizökentést tartották szem előtt. A mediatisáltság effektusaira könnyebb rálátni egy színházi előadás médiahasználata által, még akkor is, ha az illúzióteremtés egyre tökéletesebben tud megvalósulni. A színházi előadás az élő testi jelenlét mindenkor médiumspecifikus elsőbbsége által érdekelt abban, hogy kulcsot adjon nézője kezébe, hogy az mindennapi médiafogyasztási gyakorlatainak paradoxonait, ambivalenciáit, töredezettségét is megláthassa az előadás tapasztalatában, amelyet aktívan ő maga is képes alakítani.

## Irodalom

Ármeán Otília (2023): Filmes hatások kortárs erdélyi magyar színházi előadásokban. *Játéktér*, 3. sz., 58–66. o.

Auslander, Philip (1999): *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.

Bartha József (2014): *Videó és spektakulum. A videokép megjelenési formái a romániai magyar színházi terekben*. Mentor & UartPress.



- Beck, Wolfgang (2009): Intermedialitätsforschung [Intermedialitás-kutatás]. In: Jost Schneider (ed.): *Methodengeschichte der Germanistik [A germanisztika módszertani története]*, pp. 255–268. Walter de Gruyter, <https://doi.org/10.1515/9783110217438.255>
- Couldry, Nick & Andreas Hepp (2016): *The Mediated Construction of Reality*. Polity Press.
- Dällenbach, Lucien (1996): Intertextus és autotextus. *Helikon*, 1–2. sz., 51–66. o.
- Fedrová, Stanislava & Alice Jedličková (2024): The Theory of Intermediality. Apparentness of Relations, Elusiveness of Medium. In: Richard Müller (ed.): *The Emerging Contours of the Medium. Literature and Mediality*, pp. 373–430. Bloomsbury Academic, <https://doi.org/10.5040/9781501398704.0019>
- Friedberg, Anne (2006): Virilio képernyője. *Magyar Építőművészet*, <https://meonline.hu/vizualis-kultura/virilio-kepernyoje/>
- Füzi Izabella (2022): *A vurstlitól a moziig. A magyar vizuális tömegkultúra kibontakozása (1896–1914)*. Pompeji.
- Giesekam, Greg (2007): *Staging the Screen: The Use of Film and Video in Theatre*. Palgrave Macmillan, <https://doi.org/10.1007/978-1-137-09099-7>
- Halpern, Orit, Jesse LeCavalier, Nerea Calvillo & Wolfgang Pietsch (2013): Test-Bed Urbanism. *Public Culture*, vol. 25, no. 270, pp. 272–306, <https://doi.org/10.1215/08992363-2020602>
- Hammelburg, Esther (2020): Live Event-Spaces: Place and Space in the Mediatized Experience of Events. In: Nicky van Es, Stijn Reijnders, Leonieke Bolderman & Abby Waysdorf (eds.): *Locating Imagination in Popular Culture Place, Tourism and Belonging*, pp. 215–229. Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781003045359-17>
- Helfand, Jessica (2001): *Screen: Essays on Graphic Design, New Media, and Visual Culture*. Princeton Architectural Press.
- Huhtamo, Erkki (2006): Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen. *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, vol. 6, no. 2, pp. 31–64, <https://doi.org/10.25969/mediarep/1958>
- Jakobson, Roman (1998): Nyelvészet és poétika. In: Bókay Antal & Vilcsek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*, 449–456. o. Osiris.
- Manovich, Lev (2001): The Screen and the User. In: Lev Manovich (ed.): *The Language of New Media*, pp. 99–114. MIT Press.
- Paech, Joachim (1998): Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen [Intermedialitás: Mediális differenciális és transzformatív ábrák]. In: Jörg Helbig (ed.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets [Intermedialitás: Egy interdiszciplináris kutatási terület elmélete és gyakorlata]*, pp. 14–30. Erich Schmidt.
- Pavis, Patrice (2006): *Színházi szótár*. L'Harmattan.
- Pethő Ágnes (2020): *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing.
- Rajewsky, Irina (2005): Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités/Intermedialities*, no. 6, pp. 43–64, <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rouse, Rebecca (2016): Media of Attraction: a Media Archeology Approach to Panoramas, Kinematography, Mixed Reality and Beyond. In: Frank Nack & Andrew S. Gordon (eds.): *Interactive Storytelling*, pp. 97–107. Springer, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-48279-8\\_9](https://doi.org/10.1007/978-3-319-48279-8_9)
- Schröter, Jens (2012): Four Models of Intermediality. In: Bernd Herzogenrath (ed.): *Travels in Intermediality: ReBlurring the Boundaries*, pp. 15–36. Dartmouth College Press.
- Sontag, Susan (1966): Film and Theatre. *Tulane Drama Review*, vol. 11, no. 1, pp. 24–37, <https://doi.org/10.2307/1125262>
- Ungvári Zrínyi Ildikó (2011): *Bevezetés a színházantropológiába. Színháztudományi tankönyv*. Mentor Kiadó.
- Vajda Boróka (2019): A film megítélésének alakulása a század eleji magyar sajtóban. A Mozgófénykép Híradó cikkei 1908–1918 között. *Metropolis*, 3. sz., <https://metropolis.org.hu/a-film-megitelesenek-alakulasa-a-szazad-eleji-magyar-sajtoban>

## Függelék

## 1. táblázat

Kategóriák a mozgóképes tartalmak és a színházi előadás viszonyhálózatára

Képernyő, vetített kép	Vizuális világ, díszlet, tér A	Hallható világ: a beszélt nyelv, zajok, zene B	Diegetikus világ: narratív ív, konfliktus, események C
1. =	<p>1A. A vetített kép beleolvad a díszletbe (mint Magritte festményében a vásznon látható ablak: Az emberi természet, 1935).</p> <p><b>protézis</b></p>	<p>1B. A vetített kép megismétli írott formában az elhangzó szöveget, lefordítja más nyelvre, illetve vizuálisan megjeleníti valamely szó jelentését.</p> <p><b>fordítás, illusztráció</b></p>	<p>1C. Ugyanannak más nézőpontból való megmutatása ön-idézet szinkron extra- vagy intradiegetikus filmfelvételek. (Ármeán 2023: 60–61)</p> <p><b>valós idejű vetítés</b> (Manovich 2001: 105)</p>
2. ±	<p>2A. A vetített kép egy plusz információs felület, amely kiegészíti a díszletet, új elemekkel szolgál. Ebben az esetben jelentősége lehet annak is, hogy a vásznon vagy a képernyő üresen marad, csak mint betöltendő hely jelenik meg.</p> <p><b>kiterjesztés</b></p> <p>dokumentum (Sontag 1966: 35)</p>	<p>2B. Asszociációk, metaforikusan kapcsolódó képek vagy szövegek. A szöveg elképzelése.</p> <p><b>szabad vizualizáció</b></p> <p>hallucináció (Sontag 1966: 35)</p>	<p>2C. A képernyő olyan narratív értékkel bíró eseményeket tesz az aktuálisan játszottal egyenidejűvé, amelyek a játékidőt megelőzően történtek, vagy azzal párhuzamosan máshol történnek.</p> <p><b>szinkronizálás (egyidejűsítés)</b></p>
3. ><	<p>3A. Egy vagy több vizuális elem kiemelése, kinagyítása, eltávolítása, manipulációja. A vetített kép egy másik tér megmutatása, bevezet egy másféle szabályok szerint működő vizualitásba.</p> <p><b>tér-váltás</b></p>	<p>3B. Inzertek, feliratok/írott szövegek vagy képek mint használati utasítások.</p> <p><b>kódváltó beékelés</b> (metanyelvi funkció, Jakobson 1998: 453)</p>	<p>3C. Metadiegetikus értékű példázat, allegória, ami reflektál az egész előadás jelentésére, vagy valamilyen értelmezési kódot szolgáltat ahhoz.</p> <p><b>kicsinyítő tükör</b> (Dällenbach 1996: 52)</p>