

DERES KORNÉLIA

Köztes terek

MÉDIAELMÉLETI KÉRDÉSEK SZÍNHÁZI ASPEKTUSBÓL

Jelen tanulmány kiindulópontját az a tapasztalat adta, hogy a kortárs színházi gyakorlat egyik megkerülhetetlen sajátossága a színházi előadásokba integrálódó különféle audiovizuális, valamint digitális technológiai médiumok megjelenése, úgy az eszközhasználat és a narráció, mint a reprezentáció és észlelési konvenciók szintjén. Így a továbbiakban olyan alapproblémákat igyekszünk körbejárni, amelyek meghatározták az elmúlt évtizedek színháztudományi diskurzusait a színház medialitásának és mediatizáltságának kérdéskörében. Ugyanis alapvető metodológiai számvetésre készítet az a döntés, hogy a színház és más médiumok egymáshoz való viszonyának vizsgálatakor a médiumok eltérő specialitásaira helyezzük-e a hangsúlyt, vagy annak elemzésére, hogy a médiumok közötti dialógus miként formálja a nézők perceptuális elvárásait, konvencióit. Ez utóbbi megközelítés többek között arra is felhívja a figyelmet, hogy amikor a különféle audiovizuális médiumok lehetséges színházbéli hatáseztétikája kerül a kutatás fókuszába, akkor nem pusztán az adott médium technikai eszközeinek és feltételeinek (például videokamera, vetítívászon, hangrögzítő, mikrofon) megjelenését szükséges számba venni egy-egy előadás kapcsán, hanem azoknak az esztétikai-perceptuális konvencióknak a megjelenését is, amelyek lehetővé teszik, hogy egy jelenséget például „filmsként” vagy éppen „színháziként” azonosítsunk.

Intermedialitás és/vagy médium-specifikusság

Az audiovizuális-technológiai médiumok színházban való megjelenésének kutatásakor legelőször is

azt az alapvető kérdést kell körüljárjunk, hogy miként gondolkodunk a színházról mint médiumról és ennek vizsgálhatóságáról. Hiszen egyfelől a médiumok speciális jellegzetességei jelölhetik ki azt az értelmezési keretrendszert, amelyen belül a színházban megjelenő más médiumok összehasonlító elemzés tárgyává válhatnak. Másfelől felmerül a kérdés, hogy érdemes-e kizárólag az elkülönböződés és kizárás analógiája mentén gondolkodni egy heterogén és komplex médiakörnyezetben létrejövő kortárs színházi előadás elemzésekor.¹ Hiszen ez a videojátékok, televíziós műsorok, akciófilmek, internet és egyéb technológiai médiumok és műfajok által meghatározott környezet nyilvánvalóan alakítja a nézők perceptuális elvárásait és kompetenciáit. Ezek a tényezők pedig nem rekesztődhetnek ki a színházi esemény produkciós és recepció oldaláról, s így a színházzal foglalkozó tudomány alapvető kérdésfelvetései közül sem.

Ahogy Christopher B. Balme fogalmaz: „milyen módszertani és elméleti következményeket hoz magával az, amikor médiumunkat, a színházat egy pluralizált médiatájon helyezzük el? [...] Hogy a médiumok sokszínűsége által felvetett kihívásra reagáljon, a színháztudománynak szüksége van egyik alapvető paradigmájának újragondolására: a médium-specifikusság doktrínáját középpontba helyező perspektíva helyett a színháztudománynak az *intermedialitás* fogalmain alapuló elméletekből kell kiindulnia.”² Balme ugyanakkor rámutat arra is, hogy egy, a fentihez hasonló paradigmaváltás azt is jelentené, hogy búcsút kell inteni azon elképzelésnek, mely szerint a színház lehetséges definíciója szorosan összefügg a színház

¹ A kérdés természetesen nem csupán a kortárs színházi előadásokkal összefüggésben merülhet fel, ahogyan a médiakörnyezet komplexitása sem kizárólag a mozi, videó, televízió és számítógép által fémjelzett évtizedek jellemzője. Annyi mindenesetre valószínűnek tűnik, hogy a digitális-technológiai médiumok mindennapi életbe való rohamos integrálódása tudatosította a médiakörnyezet eme összetettségét, ily módon tehát nem maga a jelenség új, hanem az, ahogyan gondolkodunk róla.

² Christopher B. Balme, *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, THEWIS, 2004, 1. – http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme_publ1/balme_publ_aufsaeetze/intermediality.pdf1 [Letöltés: 2013-10-13] A külön nem jelölt helyen az idegen nyelvű források esetében a fordítások tőlem: D. K.

médiának speciális jellegzetességeivel. Nem kérdés, hogy az ilyen definíciós elmozdulások részben a tudománypolitika, részben a művészettámogatási rendszerek területén fejthetnének ki látványosabb hatást.

Hiszen a Balme írásában meghaladni kívánt médium-specifikus perspektíva szorososan hozzájárul(t) az egyes művészeti ágak és a hozzájuk kötődő tudományok emancipációjához és legitimációjához is. Például a Berlinben Max Herrmann vezetése alatt 1923-ban létrejövő első színháztudományi tanszék a teatrológia önállósításának egyértelmű céljával – bár a dramatikum hagyományon belül maradván – határvonalat húzott a színházi előadás és a dráma közé, előbbit téve meg a szak első száma kutatási tárgyául. Maga Herrmann programadó előadásai során a színháznak a dramatikus szövegen túli két fontos aspektusát emelte ki, így egyrészt ontológiai szempontból aktivitásként („sociales Spiel”), másrészt tartalmi-funkcionális szempontból utánzasként („Nachbildung der Wirklichkeit”) tekintett a színházra. S ugyanilyen fontos, hogy a nézői élmény („ein Genießen des ganzen Volkes”) beemelésével a a nézők jelenléte is hangsúlyos színházi elemként vált felismerhetővé.³

Tehát a színháztudomány emancipációját meghatározta a színház mint az irodalomtól különböző médium sajátosságainak keresése. Mindez pedig az azóta eltelt évtizedek során is folytatódott, kiegészülve az olyan technikai médiumoktól való elhatárolódás igényével is, mint a mozi, a televízió, a videó, a digitális technológia. A színház és annak tudománya a maga esszenciáját pedig a már Herrmann által is sugallt, közös nézői-színészi tér-időben, illetve annak performativitásában ismerte fel. Walter Benjamin több mint tíz évvel a berlini színháztudományi tanszék megalakulása után így ír színház és film kapcsolatáról *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmányában: „A film esetében kevésbé fontos, hogy a színész a közönség előtt jelenít meg egy másik személyt, sokkal inkább a felvevőkészülék számára ábrázolja saját magát.

[...] Mert az aura az ő Itt és Most-jához kötődik. Nem létezik róla másolat. Az aura, amely a színpadon Macbeth körül jön létre, nem váltható fel azzal, amely az eleven nézőközönség számára a Macbethet alakító színész körül alakul ki.”⁴ Tehát a színház médiumának megkülönböztető jegye Benjaminsnál a közös tér-idő tapasztalatának hatásesztétikájaként definiálódik, s ez a gondolat alapvető fontosságú maradt a színház elméleti-gyakorlati szempontból történő elhatárolásának, körbeírásának későbbi kísérletei során is.

Hiszen hasonló gondolatmenet köszön vissza például Arno Paul 1970-es írásában is, amikor a színháztudomány központi tárgyának definíciós előfelteteleként a színházi pillanat születésére irányuló, pontos és szisztematikus kérdésfeltevést teszi meg.⁵ S ezt a színházi pillanatot Paul is a színészek és nézők között létrejövő, szemtől szembeni kommunikációként ismeri fel. A kilencvenes évek elején színházzsémotikai könyvében aztán Marco de Marinis is az „adó és vevő közös fizikai jelenlétében”, valamint a „produkció és kommunikáció szimultaneitásában” találja meg a színházi esemény két alapfeltételét.⁶

A színházi szituáció, illetve speciális mediális sajátosságai meghatározásának történetében az előadás élő volta gyakran kapcsolódott össze a testi jelenlét kizárólagosságával. Ennek egyik fontos példája az Erika Fischer-Lichte nevével fémjelzett, fenomenológiai alapozású színházelméleti modell, amely a művészetekben lezajlott performatív fordulatból kiindulva vezeti le a színészek testi jelenlétének és autoritásának elsődlegességét a színházi eseményben. Fischer-Lichte ennek alapján egy háromszatú jelenlét-koncepciót⁷ dolgoz ki, amely taxonómiában következetesen felértékelődik a jelen időben lévő valós (fizikai) test, miközben kizáródnak a jelenlét koncepciói közül a technikai és elektronikus médiumok termékei: „[...] e fogalmak egyike sem alkalmazható a technikai és elektronikus médiumok termékeire, amelyek csak a jelenlét effektusait képesek létrehozni, magát a jelenlétet

³ Lásd Max Herrmann, *Über Theaterkunst = Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, szerk. Stefan CORSEN, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, 282-291.

⁴ Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* (ford. Kurucz Andrea – Mélyi József), http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html [Letöltés: 2013.10.12.]

⁵ Idézi Balme, i. m., 5.

⁶ Marco De Marinis, *The Semiotics of Performance*, ford. Aine O’Healy, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1993, 137.

⁷ A jelenlét gyenge koncepcióját, amely „a színészi test fenoménjának pusztá jelenlétével függ össze”; a jelenlét erős koncepcióját, amikor „a színész uralja a teret, és magára irányítja a figyelmet”, s így a jelenlét eseménnyé válása a jelen intenzív tapasztalataként jön létre; s végül a jelenlét radikális koncepcióját, amely során „[a] színész jelenlétében a néző a színészt és ezzel egyidejűleg önmagát is testesült szellemként, olyan valakiként tapasztalja és éli meg, aki folyamatosan valamivé válik, a körülálló energiát pedig transzformáló erőnek (egyfajta életerőnek) érzékeli”. (Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 132–139.)

sohasem. [...] Anélkül hozzák ugyanis létre a jelenvalóság látszatát, hogy a tényleges testek és tárgyak jelen idejű létükben *mutatkoznak meg*. Bizonyos eljárások segítségével sikerül megteremteniük a jelenvalóság ígérét. Emberi testek és testrészek, dolgok, tájak tűnnek különösen intenzíven jelenvalónak, holott valójában vászonra vetített fényjátékokról vagy pixelek speciális konstellációjáról van szó.⁸ A mediatisált és nem-mediatisált jelenlét szétválasztása és a közöttük így létrejövő szembenállás ugyanakkor azt kockáztatja, hogy normatív-privilegizált szerepet tulajdonít a jelenlét egyfajta állapotának. Az elektronikus médiumok látszattervékenységének hangsúlyozása során ugyanis egyszerűen ignorálódnak a jelenlét – többek között technológiai médiumoknak is köszönhető – változó konstrukciói, valamint e konstrukciók színpadra állítása-kor a nézők önnön jelenlét-érzékelésének tudatosításában játszott fontos szerepük. Ekképp a test fizikai jelenlétének kizárólagossága az élő előadás változatos rétegeinek reduktív jellegű megközelítését eredményezi.⁹

Christopher B. Balme meglátása szerint a színháztudomány területén az élő előadás iránti megszállottságot három demarkációs stratégia motíválta: egyrészt a kutatási tárgy felszabadítása a pozitivistá-historista orientáció alól, másrészt éles határvonal ékelése az irodalomtudomány és a színháztudomány közé, harmadrészt pedig a szemtől szembeni kommunikáció hangsúlyozásával a színház új, technikai, audiovizuális médiumoktól való megkülönböztetése.¹⁰ A médium-specifikusság a színház esetében tehát egy, az alapvető színházi szituációra történő fókuszot jelölhet ki, amely „szükségszerűen hangsúlyozná az élő közönség jelenlétét és/vagy egy olyan előadói stílust, amely nem függ a modern technológiától.”¹¹ Ahogyan Eric Bentley híressé vált színház-definíciója is hirdette: „A megszemélyesíti B-t, miközben C figyeli”.¹² S nem mellékesen, ezen gondolkodási paradigmán belül ismerhetőek fel a hatvanas évek olyan, hatástörténetileg megkerülhetetlen szín-

házi példái Európában, mint Grotowski szegény színháza, Peter Brook üres tere vagy épp Eugenio Barba laboratóriuma. Ezek a rendezők a színház elemi összetevőire fókuszálva építették fel mind elméleti, mind gyakorlati szempontból a médium-specifikusság színházi megfeleelőit.

Természetesen a médium-specifikus paradigma megjelenésére a kultúrtörténet sokkal korábbi példával is szolgálhat, elég Lessing 1766-os *Laokoón* című írására gondolni. Ebben az írásban Lessing alapvető különbséget tett az időbeli és térbeli művészetek között, olyan gondolkodásmód előtt nyitva utat, amely az elkülönböződés és elhatárolás érveit részécsítette előnyben az analógia és csere fogalmi helyett.¹³ Lessing érvei szerint a költészet, miután a szavakkal bizonyos sorrendben lehet találkozni, időbeli művészet, míg a festészet, amelynek jelenetei és rétegei térbeli értelemben folytatódhatnak, térbeli művészet. Tehát, alapvető minőségi különbségek határozzák meg e médiumok eltérő céljait és funkcióit is: „Következésképp a festészet tulajdonképpeni tárgyai a látható tulajdonságokkal bíró testek [...] a költészet tulajdonképpeni tárgyai a cselekvések.”¹⁴

Noël Carrol Lessing-olvasatának részeként mutat rá a médium-specifikus elmélet két fő összetevőjére: egyfelől arra a gondolatra, hogy „minden médium esetében van valami, amiben az a médium a legjobb”, másfelől arra a tételre, amely szerint „minden művészetnek azt kell gyakorolnia, ami megkülönbözteti őt a többi művészettől. A médium-specifikus tézis e két összetevőjét nevezhetjük a kiválóság és az elkülönböződés követelményeinek [...] A médium-specifikus tétel egyik alapvető feltevésének tűnik, hogy az, amiben az adott médium a legjobb, összefügg azzal, ami megkülönbözteti a médiumokat (és a művészeti formákat)”.¹⁵ Ám, ha Carroll gondolatmenetével egyetértve feltételezzük/elfogadjuk, hogy a médiumok speciális sajátosságai szorosan összekapcsolódnak a többi médiumtól való elkülönböződéssel, felmerül a kérdés, hogy vajon a médium-specifikusság gondolata nem (elő)feltételez-e egy intermedialis nézőpontrendszert.

⁸ Uo., 140–141.

⁹ Ennek kapcsán mindenképpen érdemes még fontolóra venni Philip Auslander azon megállapítását is, mely szerint az „élő előadás” (legyen szó színházról, zenéről vagy egyéb előadóművészetről) terminust pusztán a film, a televízió és a digitális médiumok megjelenése kényszerítette ki, elhatároló és definitív lépésként – a rögzítés lehetőségét bevezető technikai médiumok megjelenése előtt csak „előadásról”, s nem „élő előadásról” esett szó. (Lásd Philip Auslander, *Liveless: Performance in a Mediatized Culture*, Abingdon – New York, Routledge, 2008, 3–5.)

¹⁰ Balme, i. m., 5.

¹¹ Uo., 3.

¹² Eric Bentley, *A dráma élete*, Pécs, Jelenkor, 2005, 123.

¹³ Balme, i. m., 4.

¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoón, vagy a festészet és költészet határaitól*, ford. Vajda György Mihály, in *Lessing. Válogatott esztétikai írásai*, szerk. Balázs István, Budapest, Gondolat, 1982, 252. (193–303)

¹⁵ Noël Carroll, *The Specificity of Media in the Arts*, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 19, No. 4, Winter, 1985, 12.

Ugyanerre utal Jens Schröter is, mikor felveti: „Vajon azok a határozottan definiált egységek, amelyek médiumoknak nevezünk, és amelyeket bizonyos fajta »média-specifikus anyagok« jellemeznek, megelőzik-e a magát az intermedialis kapcsolatot; vagy ehelyett inkább egyfajta ősi intermedialitás létezésében kellene hinnünk, amely ennek megfelelően úgy működik, mint az egységek pusztja lehetőségének előfeltétele?”¹⁶ Ez a gondolat köszön vissza az intermedialitás Schröter-féle diskurzus-modelljeinek osztályozásakor az ontológiai intermedialitás meghatározásánál, mely modell azt tudatosítja, hogy a médiumok sohasem önmagukban léteznek, hanem a többi médiumhoz való kapcsolatukban, s körülírásuk is csupán ebben a relációban lehetséges.¹⁷ Tehát a purista jellegű médium-definícióknak is feltétele a médiumok közti kapcsolat és hatásmechanizmus felismerése, vagyis, hogy miben hasonlít és miben tér el egyik médium a másiktól. Másrészt fontos hangsúlyozni, hogy a fentebb elemzett médium-specifikusság a különféle történeti, ideológiai, kulturális és mediális kontextusok által meghatározott, gyakran esetleges konstrukcióként lepleződik le.

S bár a médium-specifikus narratíva a színház bizonyos esztétikai és tudományos paradigmáinak is okkal vált részévé (lásd a tudományterület legitimitációja; az irodalomkritikáról való leválás szándéka; a színházi intézményrendszerrel való leválás; a színház mint aktivitás gondolata), kizárólagos alkalmazása zsákutcához vezet számos színházi alkotó és kollektíva azon előadásainak elemzésekor, amelyek tartalmi, formai, esztétikai szempontból intermedialis kapcsolatokon, szerkezeteken alapulnak.¹⁸ Ennek ellenére, ahogyan az a Schröter-féle osztályozási kísérletből is látható, az intermedialitás modelljének alkalmazási gyakorlata is szerteágazó, s közel sem egységes.

A kommunikációtudományban Klaus Bruhn Jensen¹⁹ meglátásai szerint az intermedialitás három koncepcióját lehet elkülöníteni, amelyek a médium háromféle meghatározásából származtathatók.

Ezen koncepciók produktív értelmezési horizontot nyithatnak az intermedialis dramaturgia mentén szerveződő színházi előadások vizsgálatában is. Az első szerint az intermedialitás a reprezentáció és reprodukció különféle materiális eszközeinek kombinációja és adaptációja, melyet a televízió audio és videó sávjai példáznak. E csoporton belül válhat elemezhetővé például a színházi térben megjelenő színész és a vele egy időben megjelenő vagy őt követő vetített képek kapcsolata, amelyek a reprezentáció szinteződésének tudatosításában, illetve a jelenlét játékaiban játszanak szerepet. A Jensen-féle második modell az intermedialitást a különféle érzékelési modalitásokon keresztül történő kommunikációból származtatja, ezt példázza a hangosfilm vagy a videojátékok. Ez a megközelítés olyan színházi alkotók munkáinak vizsgálatában válhat eredményessé, akik az audiovizuális-technológiai médiumok különféle közvetítőeszközeinek széles skáláját felvonultatva a mediálisan összetett elbeszélésmódok létrehozását, illetve az észlelésmódok szóródását és ennek reflexióját segítik elő. A harmadik elképzelés pedig a médiumok mint társadalmi intézmények közti cserékkel és kapcsolatokkal foglalkozik, elsősorban technológiai és gazdasági terminusok mentén. Itt érdemes lehet kitérni egyfelől annak a társadalmi-gazdasági infrastruktúrának a feltárására, amely a mindennapok részévé tette a különféle észlelési és érzékelési mintázatok egymásba íródását; másfelől kiemelni a digitális kultúrának azon – színházesztétikai perspektívából is fontos – sajátosságát, amely megengedi az adatok valós időben történő manipulációját (legyen szó élőben felvett kép- vagy hanganyagok azonnali lejátszásáról, vagy az élőben történő hangkeverésről, esetleg más videotechnikai eljárásokról).

Az intermedialitás jelenségét hangsúlyozottan a színháztudomány aspektusából vizsgáló Balme szintén három alkalmazási területét határozta meg az intermedialitás koncepciójának:²⁰ egyrészt a különféle médiumok közötti tartalom-áthelyezést,

¹⁶ Jens Schröter, *Discourses and Models of Intermediality*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 13. 03. 2011, 5. – <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790> [Letöltés: 2013. 10. 15]

¹⁷ Az intermedialitásról való diskurzus Schröter-féle osztályozásának további csoportjai: 1. szintetikus intermedialitás, amely az intermedialitást a különféle médiumok egyetlen szupermédiumba olvadásaként ismeri fel (gyökerei a wagneri Gesamtkunstwerkhez kötődnek); 2. formális/transzmediális intermedialitás, amely a több médiumban is előforduló struktúrákat kutatja; 3. transzformációs intermedialitás, amely az egyik médium másik médiumban való reprezentálódásaként vizsgálja az intermedialitást.

¹⁸ Példának lásd Meredith Monk, Laurie Anderson, Richard Foreman, Wooster Group, Squat Theatre, Mozgó Ház Társulás, The Builders Association, Needcompany, Robert Lepage, Romeo Castellucci, Robert Wilson, Jan Fabre, Stefan Pucher, Thomas Ostermeier, John Jesurun, Gob Squad, Blast Theory, Rimini Protokoll, TÁP Színház, Bodó Viktor, Mundurczó Kornél, Természetes Vészek Kollektíva.

¹⁹ Klaus Bruhn Jensen, Intermediality, in *International Encyclopedia of Communication*, ed. Wolfgang Donsbach, Blackwell Publishing, Oxford, Blackwell Reference Online, 2008. http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9781405131995_yr2013_chunk_g978140513199514_ss60-1 [Letöltés: 2014. 03. 20]

²⁰ Balme, i. m., 6–8.

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

A harmadik alkalmazási terület ugyanis az egyik médium esztétikai-perceptuális konvencióinak másik médiumban történő realizálásaként íródik körül Balme tanulmányában. Tehát a hangsúly a tartalmi kérdésekről átkerül az észlelés mintázataira. Ennek vizsgálata pedig magában hordozza azt a feltevést, miszerint a médiumok felismerése egy sor történetileg meghatározott konvencióhoz kötött, melyek nem feltétlenül és minden esetben kapcsolódnak adott technikai eszközökhöz. Hiszen például az, hogy egy jelenséget „filmesként” ismerünk fel, nem kizárólag a kamera vagy vetítés használatától és látványától függ: számos olyan színházi példa hozható, amelyben a kamera vágási technikáját vagy látószögét idézik meg pusztán a világítás és testpozíciók változtatásával, bármiféle filmes technika igénybevétele nélkül.²¹

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

A színház mint észlelési gyakorlat: immedialitás és hipermedialitás

Peter M. Boenisch 2003-as *coMEDIA electrONica: Performing Intermediality in Contemporary Theatre* című cikkében megállapítja, hogy a közelmúlt „új” színházi intermedialitást érintő elméleti vitái a színház sajátos medialitásának következményei, amennyiben a színház kezdettől fogva intermedialis művészeti formaként létezett.²² Hogy Boenisch ezzel az állítással túllép az imént említett „multimedialis színház” gondolatán, vagyis nem pusztán az egymás mellett létező jelrendszerek összegzőjeként tekint a színházra, azt világosan mutatja az általa használt értelmezési-elemzési keret, mely az észlelési stratégiái felől közelíti a medialitás fogalmához. Így a közös jelenben lévő testek definitív szemlélete helyett az átalakuló, új percepciók keretében mentén gondolkozik a színház médiumáról.

Boenisch szerint figyelemreméltó, hogy a jelen színháza ismét az észlelés új módozatainak „tréning központjaként” (training centre) működik.²³ Ismét, hiszen a McLuhan-féle médiaelméletet a klasszikus görög színházzal összehozó Derrick De Kerckhove kutatásai szerint a görög színház (the-

²¹ Lásd például Robert Lepage *Polygraph* (1987) vagy több mint két évtizeddel később Bodó Viktor *Bérháztörténetek* (2008) című rendezését.

²² Peter M. Boenisch, *coMEDIA electrONica, Theatre Research International*, 2003/1, 34–45.

²³ Uo., 38.

atron = a nézés helye) alapvető szerepet játszott az ábécé és írásbeliség új kognitív rendszereinek széles körű megismertetésében és bevezetésében.²⁴ Boenisch hasonló funkciót tulajdonít a kortárs színháznak, ám az elektrONikus kultúra észlelési mintázatainak tekintetében. A hagyományos nyomtatási kultúrát (print culture) meghatározó kognitív sztenderdeket (amely ugyanúgy meghatározta a színházat, mint a mozit vagy a könyveket) felváltják a multimediális és multiszenzorális észlelési módok, amelyek a hipertextuális szimultaneitás és az (inter)aktív felhasználók által keretezett tér-időben alakulnak ki.²⁵ S ezek a sztenderdek nem csupán az új technológiák által meghatározott digitális esztétikákban lelhetők fel, hanem kulturális gyakorlatok egész sorát hatják át.

A Boenisch által vizsgált, kortárs világot meghatározó perceptuális minták fenti jellemzése könnyen összeolvasható a kortárs színház posztdramatikusnak nevezett paradigmájával.²⁶ Hans-Thies Lehmann ugyanis éppen a fent jellemzett, Gutenberg galaxissal összefüggésbe hozott észlelési sajátosságokkal írta körül a dramatikus színház/világ modelljét. Lehmann számára a „dráma” leginkább a szó metaforikus értelmében válik érdekessé, a dráma modellje pedig az egységes, lezárt, követhető és megismerhető világmodellként, észlelési módként artikulálódik (ezért beszél Lehmann „dráma-vágyról”). Ezzel szemben a posztdramatikus modell a töredékesség, a hálózatos kapcsolatok és az asszociációk uralják, amelyek a médiakor társadalmában egyértelműsödő, újfajta valóság-szerveződés és -észlelés jellegzetességei.²⁷ Ezeket a mintázatokat Lehmann természetesen a kortárs színház példáira vonatkoztatva használja fel elemzéseiben, olyan színházi formákra összpontosítva, mint a szcenikus esszé, kinematografikus színház vagy épp a kórusszínház.

Talán nem véletlen, hogy Boenisch elektrONikus kultúrája és Lehmann posztdramatikus modellje eltérő címszavak alatt tulajdonképpen ugyanarra a jelenségre hívja fel a figyelmet. Az a belátás húzódik meg e két elmélet mögött, amely szerint a nem kizárólag az „új médiumok” használatához kötődő

(de nagyrészt általuk tudatosuló) észlelési keretek „a média minden formájának, még a hagyományosaknak is alapjává váltak, így ezeken a csatornákon keresztül hozzák létre az információ feldolgozásának és rendszerezésének új sztenderdjeit – ide értve azt az esztétikai információt is, amelyet művészetnek nevezünk”.²⁸ Tehát a színházi intermedialitás gondolata nem pusztán a színház és egyéb médiumok interakciójaként válik releváns kutatási fókusszá, hanem a színházban (is) manifesztálódó új észlelési gyakorlatok terepéért. A Boenisch által propagált „színház mint észlelési tréning” gondolata vezet tovább a színház mint hipermediális művészeti forma téziséig.

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

Az új médiumok által meghatározott kulturális tér-idővel kapcsolatban merül fel az immediáció és hipermediáció fogalompárosa mint ugyanazon érme (a valóság felmutatása) két oldala. Míg az immediáció egy adott médium közvetlen hozzáférhetőségének látszatát, s ennek eredményeképpen a valóság illúzióját állítja előtérbe (mint például a lineáris perspektívával operáló festészet, fotográfia és a narratív film), addig a hipermediáció a különféle médiumok által meghatározott keret létét tudatosítja (mint például a dioráma, a fotómontázs vagy épp bizonyos templomi oltárok). Bolter és Grusin érvelése szerint az immediáció és hipermediáció gyakran párhuzamosan működve alakítják a világról szóló autentikus tapasztalatokat. Ennek eredményeképpen adott művészeti formák is egyszerre hordozzák az immediáció és hiper-

²⁴ De Kerckhove vizsgálata rámutatott, hogy a klasszikus görög színház gyakorlata több órán keresztül megkövetelte a többé-kevésbé mozdulatlan közönség tekintetének egyetlen fix területre való koncentrációját. Ekképp a színházi esemény koordinálta a térbeli és időbeli viszonyokat, és a közönséget egy újfajta, egységesítő és levalasztott, a kinesztetikus részvételt nem bátorító észlelésmóddhoz szoktatta, a színházi előadások „észlelési tréningjein” keresztül. Így a tér maga is mentális konstrukcióvá, spektákulummá vált. (Idézi Boenisch, i. m., 38.)

²⁵ Uo., 38–39.

²⁶ Lásd Hans-Thies Lehmann, *Posztdramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009.

²⁷ Uo., 9–24.

²⁸ Boenisch, i. m., 44.

mediáció esztétikai tapasztalatait, amelyek ugyanakkor kulturális-történeti-ideológiai kontextusok által meghatározott észlelésminták.²⁹

A színház mint hiper médium gondolata ennek alapján azt foglalja magában, hogy a színház ontológiai sajátosságánál fogva képes más médiumok konvencióinak, formáinak, módjainak, technológiáinak felmutatására, miközben az ezek felismerését és rendszerezését lehetővé tevő befogadóra vár. Bolter és Gursin érvelése szerint „a hipermediáció logikája tudomást vesz a reprezentáció megtöbbszörözött aktusairól és láthatóvá teszi őket. Míg az immediáció egységes vizuális teret sugall, a kortárs hipermediáció heterogén teret ajánl, amelyben a reprezentációt többé nem a világra nyíló ablakként képzelik el, hanem önmagában is keretezett jelen-ségeként (as windowed itself) – olyan ablakkal, amelyek más reprezentációkra vagy médiumokra nyílnak. A hipermediáció logikája megtöbbszörözi a mediáció jeleit és így próbálja meg a gazdag emberi érzékelés tapasztalatát reprodukálni.”³⁰ A színház hipermediális tér-időként képes tehát újraakerezni más médiumok reprezentációs technikáit, tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét és létrehozva egyfajta köztes mediációs állapotot.

A színház mint a médiumok gyűjtőhelye tehát olyan, többirányú kapcsolatokra nyithat ablakot, amelyek reszenzibilizálják a nézői érzékelést, és

újfajta viszonyokat tesznek lehetővé a művészeti ágak „materialitása (ontológia), medialitása (funkcionalitás) és észlelésük módozatai (tekintettel a médium-specifikus konvenciókra)”³¹ között. A színházba integrálódó audiovizuális médiumok cserébe képesek visszahatni a színházra, megváltoztatva lehetőségeit a reprezentáció, a narráció, a jelenlét konstrukciói és észlelési-érzékelési keretei tekintetében. Ekképpen a médiumok között létrejövő kapcsolatok performativitása kezdi szervezni az ilyen típusú előadásokat, amelyekben implicit módon maga az intermedialitás állítódik színpadra. Így a színház végső soron képes „olyan teret teremteni, ahol a különféle színházi formák, az opera, a tánc találkozik, interakcióba kerül és integrálódik a mozi, a televízió, a videó és új technológiák médiumaival; szövegek, inter-textusok, intermediális formák és köztes terek bőségét teremtve meg ezáltal.”³² Mindezzel rámutat az intermediális dramaturgiák és esztétikák alapján szerveződő színházi előadások egy olyan lehetséges – s a hazai diskurzustérben eleddig háttérbe szoruló – vizsgálati fókuszára, amely az emberi észlelés és érzékelés változásának, alakulásának, történetiségének reflexióját teszi meg kiindulópontjává. Ez a vizsgálati fókusz pedig az emberi szubjektum színházban is (re)prezentálódó kortárs pozícióit és koncepcióit is képes új fénytörésben láttatni.

²⁹ Jay David Bolter – Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge – Massachussets, MIT Press, 21–49.

³⁰ Uo., 33–34.

³¹ *Mapping Intermediality in Performance*, szerk. Sarah Bay-Cheng – Chiel Kattenbelt – Andy Lavender – Robin Nelson, Amsterdam University Press, 2010, 27.

³² Freda Chapple – Chiel Kattenbelt, Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance, Uő ed., *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Rodopi, 2006, 24.