

DEMETER KATA

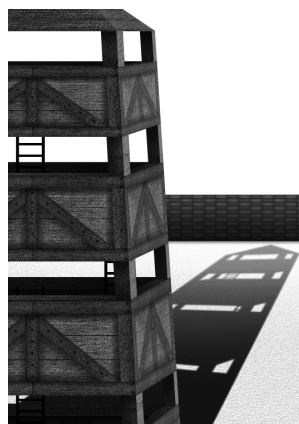
A MODERN SZCENOGRÁFIA KIALAKULÁSA

a 20–21. századi paradigmaváltások sűrűjében

A szcenográfia szóból kitévnik az a vágy, hogy a háromdimenziós térben való írás legyen (melyhez hozzá kellene tenni még az idő dimenzióját is), és nem pedig a festett vászon piktorális művészete, amellyel a színház sokáig, a naturalizmusig beérte.
(PATRICE PAVIS: SZÍNHÁZI SZÓTÁR)

■ Bár az ókori görög színházban a *szkénographia* még festett díszletet jelent, a reneszánsztól kezdődően pedig hosszú ideig a drámák által megkövetelt helyszínek megjelenítésére szolgáló háttérfaalak rajzolásának és festésének technikáját, ma a színházi előadás vizuális világának teljes megalkotását takarja, beleértve a díszleteket, a világítást, a jelmezeket és a különféle fény- és illúziógépek vagy akár különböző médiumok által létrehozott vizuális elemeket is, amelyek közvetlenül befolyásolják a befogadói élményt. Ennek megfelelően a szcenográfusnak sokkal aktívabb szerep jut a teljes alkotófolyamatban, mint korábban bármikor, hiszen ennek a rendkívül szerteágazó vizuális világnak a megalkotásához meg kell értenie a darab mélyebb rétegeit, hogy olyan színpadi teret hozhasson létre, amely támogatja – adott esetben – a drámai cselekményt, és kifejezi a rendező elképzeléseit.

A színházi tér és térfelfogás sokat változott az ókori görög színházi gyakorlat óta, és azóta a kategorikusan definiált, ideális színházitér-leírás óta, amelyet Vitruvius¹ adott a *Tíz könyv az építészetről* című munkájának ötödik könyvében. Eszerint a definíció szerint a görög színházak szabadtéri, félkör alakú nézőterei – *theatron* – tökéletes akusztikával és a természetes tájat keretező színpaddal – *szkéné* – foglalták magukba a drámai előadásokat, később az ebből az el-



**...a tér egyenrangúvá
vált a szöveggel
és a színészi játékkal.**

méletből és gyakorlatból táplálkozó római színházi terek zárt, monumentális épületeikben – *cavea*, *scenae frons* – hangsúlyosabban integrálták az építészeti elemeket a színpadi térbe, ezzel is kifejezve a hatalom és a közösségi identitás erejét. Ezek a térfelfogások hatottak az ezt követő kora reneszánsz színházi térformákra, az angol hivatásos színjátszás játéktereire (pl. a Globe), valamint a barokk korban tökéletesített kukucskáló színpad ma már magától értetődő struktúráira. Ezekből fejlődött ki a klasszicista színházak szigorú szimmetriája és monumentalitása, valamint a 19. század romantikus színházi terei, amelyek érzelmi túláradást és a valósághű díszletek gazdag világát kínálták. Az expresszionizmus színházának mehökkentő, gyakran elidegenítő térhasználata, a 20. századi avantgárd színházak absztrakt és szimbolikus terei új értelmezési kereteket kínáltak, míg a modernista és posztmodern színházi terek dekonstrukciója és interdiszciplináris megközelítései tovább gazdagították a színházi térhasználatot, végül eljutva a mai színházi térhasználat színes palettájáig és az azt leíró (vagy leírni próbáló), szerteágazó fogalomgyűttesig, amely már nem csupán a fizikai térre korlátozódik, hanem magában foglalja a digitális és virtuális terek dimenzióit is. Ennek a folyamatnak a fontosabb állomásait szeretném végigkövetni a következőkben, a 20. század fontosabb paradigmaváltásai és a témában újítást hozó gondolkodók nyomán, elérve a mai értelemben vett szeretággazó feladatkörig, melyet scenográfiának nevezünk.

A festett hátterektől a háromdimenziós téralkotásiig

■ Talán a legnagyobb volumenű változást, amely fundamentálisan hatott a scenográfiára, a festett hátterektől a háromdimenziós téralkotásiig történő átmenet. A 20. század színpadi térfelfogásában bekövetkezett változások lassan háttérbe szorították a festészet, illetve a kulissza- és díszletelemek illusztratív szerepének fontosságát, és a díszlettervezést az építészet felé mozdították el, ahol a valóság másolása helyett a plasztikus, kifejező és stilizált formák váltak egyre hangsúlyosabbá és elterjedtebbé. Ebben vitathatatlan szerepe volt Adolphe Appiának (1862–1928), aki a hagyományos színházi keretek elutasításával a színházi scenográfiának is első jelentős úttörője volt, és korszakos újításokat hozott a színház vizuális és zenei aspektusaiban. Munkássága során elsősorban a fény és a tér szimbolikus használatával kísérletezett, és elsőként fogalmazta meg a háromdimenziós díszlettervezés szükségességét és fontosságát, *A zene és rendezés*² című írását sokan a díszlet- és látványtervezés első kézikönyvének is tekintik.

Appia szerint a 20. század elején a rendezők a kétdimenziós, festett díszletek rabságában vergődtek. Az általuk oly nagy becsben tartott festett hátterek által létrehozni kívánt illúziókeltés önmaga is illúzió, hiszen ezek a vásznak csak utalnak arra, amit ábrázolnak, és nem képesek valódi kapcsolatba lépni a színésszel, amely így a színész, ezáltal pedig az előadás egészének kárára válik: „Vajon nem lehetne-e valamiképp feláldozni a halott díszletekből az élő és mozgó test javára?”³ Appia szerint visszás hatást kelt, amikor a színészek trompe-l'œil⁴ technikával festett vásznak előtt játszanak: úgy tűnik, mintha a színészek rá lennének ragasztva a díszletre, ami megfosztja őket a reális kifejezés lehetőségétől. Az így létrehozott képek halott képek, amik nem képesek arra, hogy dialógust folytassanak a színész élő testével. Ezenkívül, mivel ezek a vásznak illúzióként próbálnak perspektívát teremteni, ellehetetlenül a háttér és a járőfe-

lület közti kapcsolat, mert az tönkretenné a hamis perspektíva hatását. Így nincs kapcsolat a tér és a színpad deszkái között, a színész beszorul a kétdimenziós festmény és a háromdimenziós tér közé.

Appia továbbá fontosnak tartotta, hogy a fény ne csak megvilágítsa a teret, hanem önálló elemként vegyen részt az előadás dramaturgiájában, alakítva a színészek és a díszlet közötti kapcsolatot, valamint színházestményéhez hozzáadja a zenei réteg fontosságát is, megteremtve ezzel a modern scenográfia alapjait. A teret ugyanakkor a színészek függvényévé teszi, szerinte ugyanis a színésznek, a rendezés legfontosabb tényezőjének kell alárendelni a színház szakrális terét, amelyben nem a valóságot kell másolni, hanem új világot kell alkotni a színház egyedi és öntörvényű módszerével.⁵ „Az emberi test művészi jelenlétének a színpadon a következő két elsődleges feltétele volna tehát: a plasztikusságát kiemelő fény és a díszlet kifejező elrendezése, amely viselkedését és mozdulatait támasztja alá.”⁶ Appia ugyanakkor úgy vélte, hogy a zene és a színpadkép összhangban kell hogy legyenek, és nem elég, ha a díszlet csak illusztrációként szolgál. Innovatív gondolataival Appia megszabadította a színpadot a naturalizmustól, és az elvontabb, szimbolikus téralkotásra törekedett, amely jobban tükrözi a zene és a mozgás ritmusát. Ezek az elképzelések jelentős hatást gyakoroltak a 20. századi színházi gondolkodókra és alkotókra, s bár Appia jóval megelőzte korát, hiszen gondolatai csak jóval halála után, az 1950-es és 1960-as években kezdtek megvalósulni,⁷ végül mégis a színpadi látvány integráltabb, összetettebb megközelítéséhez vezettek.

Edward Gordon Craig (1872–1966) gondolatai és színházcsinálási elvei szorosán kapcsolódnak Appia gondolataihoz, az absztrakció és a szimbolizmus irányzatához, elutasítva a realizmus korlátait. A színház Craig számára is több volt, mint a valóság utánzása; egy olyan szimbolikus univerzum megteremtésére törekedett, amely vizuális és mozgásbeli elemekkel, elsősorban nem szöveges eszközökkel közvetíti az üzenetet. Craig alapvetően önálló művészeti formaként kezelte a színházat, melynek forrása a cselekvés. A színészi játék megújításának – elképzeléseiben a színész mint *Übermarionett*, egy mechanikusabb, de művészi irányított figura működik, aki pontosan követi a rendező elképzeléseit –, valamint a ma leginkább rendezőközpontú színháznak nevezett modell híve, ahol az előadás egyetlen alkotó kreatív elképzeléséből születik, és így egységes művészi hatást ér el. Emellett Appiához hasonlóan a látványvilág és a hang (énekelte szó) térfoglalását jósolja elméleti írásaiban: „...elmondom önnek, hogy a jövő színházművésze milyen anyagból alkot majd mesterművet. Cselekvésből, színpadképből és hangból”.⁸ Craig a színpadképet is megújította azáltal, hogy mozgatható paravánokat és geometriai formákat használt a dinamikus, változó tér kialakításához, valamint a fény szerepét is igyekezett megváltoztatni, hiszen nem csupán a színpad megvilágítására, hanem önálló, jelentéssel bíró elemként használta. A színpadi fény Craig értelmezésében a drámai hatás szerves része lett, amely alakítja a teret, és ezáltal új, szimbolikus jelentéstartalmakat hoz létre. „...az én rendezőm sohasem kísérli meg, hogy lemásolja a természet fényeit. [...] Nem reprodukálnia kell a természetet, hanem megsejtenni legszebb és legélőbb vonásait.”⁹ Innovációi mély hatást gyakoroltak a 20. századi színházra, hiszen a színházat mint totális művészeti formát értelmezte, amelynek minden eleme egyenlő fontossággal bír, és amelynek célja az intuitív és szimbolikus jelentéstartalmak közvetítése. „Appia és Craig mesteri előjátéka után a huszadik század teljes mellszélességgel lép be a scenográfiai térbe.”¹⁰

Miután megjelent az igény a háromdimenziós térbe írásra, és a téralkotás és vizualitás fontossága felértékelődött, a 20. és 21. század során gyakran párhuzamosan és egymást átfedve megjelenő és végbemenő paradigmaváltások – melyek a színházi alkotásra és a színházról való gondolkodásra is fundamentálisan hatottak – befolyásolták leginkább a scenográfia fejlődését. A 20. és 21. század színházi terét tehát több jelentős paradigmaváltás formálta mind esztétikai, mind gondolati szempontból. Az előzőekben tárgyalt irány kibontakozását, melyet Adolphe Appia és Edward Gordon Craig kezdeményezett – amely a hagyományos, statikus színpadképektől és a naturalizmustól való elmozdulást segítette elő a szimbolikus és absztrakt terek felé – később a performatív fordulat értelmezte újra, amely által a színpadi terek kialakításában és értelmezésében a cselekmény, a közönség és a tér közötti interakció került előtérbe. A performatív és nyelvi fordulatok, valamint a további változásokat hozó topográfiai és képi fordulat kapcsán egyre szélesebb spektrumot átfogó térhasználati stratégiák és a topográfiai megközelítések tovább erősítették a színházi tér lüktetésének dinamikáját és változatosságát. Később a digitális technológia és a posztdramatikus színház térnyerésével alakult ismét a scenográfia, és kapott egyre nagyobb szerepet a színházi előadás egészében a díszlet, a fény, míg a tér egyenrangúvá vált a szöveggel és a színészi játékkal. Mára már a virtuális és interaktív terek, a multimédia használata, valamint a nézői részvétel a színházi élmény szerves részévé váltak, tovább tágítva a színházi tér fogalmát.

A nyelvi fordulat

■ Ha időrendi sorrendben próbáljuk végigkövetni ezeknek a fordulatoknak a színházi térre gyakorolt hatását, a *nyelvi fordulattal* (linguistic turn) kell kezdenünk, amely a 20. század közepén, de különösen az 1960-as és 1970-es években vált meghatározóvá, amikor a nyelv központi elemzési kategóriává vált a társadalomtudományokban és a filozófiában. A nézőpontváltás központi gondolata, hogy a nyelv alapvető szerepet játszik a valóság megértésében és megalkotásában. A nyelvi fordulat gondolkodói úgy vélik, hogy minden ismeret, gondolat és tapasztalat a nyelvbe ágyazódik, így a valóság és annak értelmezése nyelvi konstrukcióvá válik, hiszen a valóság közvetlenül nem hozzáférhető számunkra, csak a nyelvi és kommunikációs struktúrák révén.

Ludwig Wittgenstein (1891–1951) osztrák filozófus korai munkái, különösen az 1919-ben kiadott *Logikai-filozófiai értekezés* meghatározó szerepet játszott ebben a nézőpontváltásban. Az említett munkájában Wittgenstein azt vizsgálja, hogyan kapcsolódik a nyelv a valósághoz, és arra a következtetésre jut, hogy a nyelv képek formájában reprezentálja a világot. „A kép a dolgok állását, az elemi tények fennállását vagy fenn nem állását a logikai térben jeleníti meg. A kép a valóság modellje. [...] A kép – tény.”¹¹ Ez a *kép* azonban nem vizuális értelemben vett kép, hanem egy *logikai kép* – a nyelv és a valóság közötti megfeleltetés, amelyben szerinte a nyelv logikai struktúrája a világ tényeit tükrözi. Wittgenstein a későbbiekben azt is hangsúlyozza, hogy a nyelv jelentése nem zárt, hanem a kontextustól függően változó, s bár nem vizuális képekről beszél, ez a gondolat a vizuális képek kontextusfüggő jelentésével is rokonítható.

A nyelvi fordulat hatására a művészetfelfogás is megváltozott. A műalkotásokat, szövegeket kezdték nem úgy értelmezni mint önálló, egységes jelentéssel bíró objektumokat, hanem inkább úgy, mint a jelentés állandóan változó, folya-

matban lévő konstrukcióit, így a nyelv és a szöveg központi elemekké váltak a művészeti és irodalmi elemzésben. E szemlélet szerint a szöveg mindig nyitott, és a jelentés soha nem zárul le véglegesen. „A szerző halála az olvasó születése”¹² – mondja Barthes, és ezzel a nyelvi fordulattal összefüggésben tömör összefoglalóját adja annak a változásnak, amely által a színházban felértékelődik a néző értelmező szerepe, a jelentés pedig a befogadó aktív részvételén keresztül jön létre. Emellett a textuális művészetfelfogásban a hangsúly a nyelvben rejlő lehetőségek és korlátok vizsgálatára került, arra, hogy a nyelv hogyan hozza létre a művészeti jelentéseket. A színházban, ahol a szöveg hagyományosan fontos szerepet játszott – ha nem a legfontosabbat –, a nyelvi fordulat megjelenése a drámák és színházi előadások új típusú megközelítését eredményezte. A nyelvi fordulat hatására a színházi szövegek jelentésének rögzítettsége megingott, a szerző *szándéka* helyett egyre inkább az előadásban és a nézők értelmezésében létrejövő *jelentés* került középpontba, a színházi alkotók és a nézők aktív résztvevőkké válnak a jelentés létrehozásának folyamatában. Az előadásszöveg szintjén pedig nem csupán a cselekmény vagy a karakterek lettek hangsúlyosak, hanem maga a nyelv, a szöveg jellege, az elmondott szavak jelentése és azok viszonya a valósághoz, ugyanakkor a figyelem középpontjába került az a meglátás is, hogy a nyelv nem pusztán az események eszköze, hanem maga az esemény is egyben, amely új értelmezési horizontokat nyit a színházi alkotók és a nézők számára egyaránt – ezt a gondolatot a performatív fordulat gondolkodói veszik át, és bontják ki teljesen. A nyelvi fordulat hatására tehát a nézői szerep is megváltozott a színházban: a néző már nem csupán passzív befogadó, hanem aktív résztvevő, aki saját értelmezésein keresztül kapcsolódik be a jelentésképzésbe. A nyelv többértelműsége és a jelentés nyitottsága miatt a színházi előadás során a néző is alkotótársá válik. A színházi térrel, látvánnyal és scenográfiával kapcsolatban csupán annyi mondható el, hogy a nyelvi fordulat hatására ugyan a szöveg és a narratíva kiemelkedő szerepet kaptak, de a színházi tér és a scenográfia továbbra is fontos maradt, különösen a posztmodern színházban, ahol gyakran a nyelv és a látvány közötti interakció hozza létre a jelentést, emellett pedig a jelentésalkotásban és a néző aktív szerepének felfogásában létrejött változások fognak később, a performatív, a képi és topográfiai fordulat változásaival karöltve direkt módon hatni a scenográfiára.

Performatív fordulat, performatív terek

■ A következő fontos paradigmaváltás a már említett *performatív fordulat* (performative turn), amely az 1960-as és 1970-es években jelent meg a humán tudományokban, különösen a nyelvfilozófiában és a színházelméletben, szinte párhuzamosan, bizonyos kérdésköröket tekintve átfedésben a nyelvi fordulattal. Míg a nyelvi fordulat a nyelv jelentésalkotó funkcióját hangsúlyozza, a performatív fordulat a nyelv cselekvésként való értelmezésére fókuszál. A nyelvet immár nem pusztán leíró eszközként, hanem cselekedetet létrehozó aktusként vizsgálták. A performativitás fordulatával a figyelem a nyelv és a cselekvés kapcsolódására, valamint a *performatív aktusok* társadalmi és kulturális szerepére irányult, ami a színházban is a cselekvés, a test és a tér újraértelmezéséhez vezetett. A performatív fordulat a színházban arra irányította a figyelmet, hogy a színházi előadás nem pusztán reprezentáció, hanem maga is cselekvés, amely valós hatásokat és jelentéseket hoz létre. Ez a fordulat a hagyományos szöveg-

központú megközelítésekkel szemben a performanszot mint aktust és a cselekvés központi szerepét hangsúlyozta a színházban. A színház így nemcsak művészi, hanem társadalmi és politikai cselekvésként is értelmezhető, ahol a néző és a színész közötti interakció, valamint a színházi aktus körülményei egyaránt jelentéssel bírnak.

Erika Fischer-Lichte *A performativitás esztétikája* című könyvében bővebben foglalkozik ezzel a jelenséggel, központi témája a performanszok közben létrejövő testi és térbeli interakciók, valamint ezek hatása a nézőkre és előadókra. A színházi tér szerepével és annak átalakító erejével kapcsolatban Fischer-Lichte megállapítja,¹³ hogy a tér dinamikus, folyamatosan változó közegként működik, amely aktívan befolyásolja az előadás értelmezését és az élmény minőségét, átalakítva mind a színpadot, mind a közönséget. A performatív tér tehát állandóan változik, és rituális, szimbolikus jelentéseket hordozhat, amelyek összhangban állnak az *archetipikus terek* (pl. szakrális terek, rítusok helyszínei) kollektív tudattalanban rejlő szerepével. A performansz során a tér archetipikus jelentéseket is felidézhet, amelyek mélyebb kulturális rétegekre hatnak.

Emellett kijelenthető, hogy a színházi terek mindig performatívak, és nem csupán passzív helyszínei egy eseménynek, előadásnak, hanem aktív szerepet játszanak annak létrejöttében és formálásában. A performatív tér pedig dinamikusan változhat a közönség, az előadók és a fizikai környezet kölcsönhatása révén, ugyanakkor jellegét tekintve lehet formális színházi tér vagy alternatív, improvizált környezet, ahol a közönség résztvevőként is jelen lehet. A performatív tér folyamatosan újraértelmeződik az előadás során, és kulcsszerepet játszik abban, hogy miként alakulnak ki a jelentések és az élmények.

A téri (topográfiai) fordulat

■ A *téri* vagy *topográfiai fordulat* (spatial turn) a 20. század végén, az 1970-es és 1980-as években következett be, amikor a tér társadalmi és kulturális jelentősége vált központi témává a társadalomtudományokban és a művészetekben. Az addigi időbeli dimenzióban tárgyalt kérdéskörök, vagyis a dolgok időbeli meghatározottsága mellett – vagy akár azt helyettesítve – a térbeli létezésük válik fontos támponttá. Az egymást követő események helyett az egymás mellett létező jelenségek, a különböző időszakok egyidejűségének vizsgálata kerül a megismerés középpontjába.

Ez a paradigmaváltás a tér filozófiai újragondolásával járt, alapvető hatással volt a színházra is, és a színházat a tér egyfajta laboratóriumává tette, ahol a valóság különböző aspektusai találkoznak és ütköznek egymással. A téri fordulat a színházban nemcsak a kísérletezés, hanem a tér értelmezésének átalakulását is jelenti, amelyben a tér már nem pusztán a cselekmény passzív helyszínéeként jelenik meg, hanem aktív szereplővé válik. A téri fordulat hatására a színházban elkezdtek foglalkozni a tér dramaturgiai funkciójával, társadalmi és politikai kontextusával, valamint azzal, hogy miként formálja a tér a színészi játékot és a nézők élményét. A színházi tér ily módon dinamikus, szimbolikus jelentéseket hordozhat, és aktív része lehet az előadás értelmezésében. A tér értelmezése már nem csupán geometriai vagy építészeti szempontok mentén történik, hanem egyre inkább filozófiai és társadalmi dimenziókat is magában foglal. Michel Foucault (1926–1984) francia filozófus és történész egyik úttörője volt ennek a gondolkodásmódnak, amely radikálisan megváltoztatta a térhez való viszonyun-

kat, nemcsak a színházban, hanem a társadalomra és egyénre gyakorolt hatásának tekintetében is.

Foucault térelmélete szerint¹⁴ a színházi tér nem pusztán egy passzív helyszín, ahol az események zajlanak, hanem egy *heterotópia*¹⁵ – olyan tér, amely több, különböző valós helyet gyűjt össze és egyesít magában. A heterotópia olyan hely, amely mindig nyitások és zárások rendszerét feltételezi, amelyek elszigetelik, egyidejűleg azonban átjárhatóvá is teszik őket, ugyanakkor a valóságos terek között áll, egyfajta *ellenszerkezeti* hely, amely a megszokottól eltérő viszonyokat teremt. Ezzel ellentétben az *utópiák* hely nélküli helyek, amelyek a valóságos tértől elvonatkoztatva léteznek. A két fogalom között helyezkedik el a tükör, amely maga is egy sajátos tér, hiszen nem létezik a fizikai térben, mégis valós képet mutat fel – a tükör pedig visszatérő metaforája, eszköze és értelmezési terepe a színháznak, amelyre a későbbiekben még bővebben visszatérek.

„Vehetek egy üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék”¹⁶ – hangzik Peter Brook híres gondolata, aki központi szerepet játszik a színházi tér újragondolásában, de természetesen maga Brook is belátja, hogy a színház térszerkezete nem ilyen egyszerű, és azt, hogy a tér színházi jelentése és felhasználása mélyebb vizsgálatot igényel. Ennek ellenére a fenti, sokat használt idézet hatásos megfogalmazása annak, hogy a színházi tér nem feltétlenül kell hogy tele legyen konkrét díszletekkel vagy előre meghatározott funkciókkal, hanem a színészek, a cselekvés és a közönség interakciója teszi jelentéssé azt. A színházi tér tehát alapvetően az előadás aktusában, bármilyen fizikai tér, a színészek és a nézők közötti kapcsolatban jön létre.

Brook és Foucault gondolatai találkoznak abban, hogy mindketten elismerik a tér komplexitását és a színházi tér kettős természetét: azt, hogy a színházi tér egyszerre valós és szimbolikus. Brook számára az üres tér a színház kiindulópontja, de ő is tisztában van azzal, hogy a tér színházi felhasználása rengeteg lehetőséget kínál a jelentéskalkulációra. Foucault heterotópiája pedig arra világít rá, hogy a színházban a tér nem egyszerűen egy adott helyszín, hanem egy olyan konstrukció, amely a valóság különböző rétegeit képes összekapcsolni és új jelentéseket létrehozni.

A képi (vizuális) fordulat

■ A *képi* vagy *vizuális fordulat* (pictorial/visual turn) a szakirodalomban több különböző időszakra értendő a különböző művészeti ágak, valamint különböző tudományágak változatos megközelítései függvényében. A képi fordulat fogalmát tehát különböző időszakokban, eltérő kontextusokban és különböző tudományterületeken használták és használják a mai napig is, amikor a képek és a vizuális reprezentációk szerepének újragondolása jellemzi az adott kontextust.

A színházi kép és képiség változásában – a színházi tér és térbeliség alakulásával karöltve – az ókori görög színházi nyelv és térformák vizualitást érintő szegmenseinek kialakulásától kezdve a középkori színházban elkülönülő *locus* és *platea*, a stráfkocsik vagy szimultán színpadok sajátos működésén és az Erzsébet-kori színjátszás formavilágán át több olyan fontos fordulópontot nevezhetünk meg, amelyek gyökereiben változtatták meg a színházi képek használatát és értelmezését. Ilyen változás például a reneszánsz művészetben a perspektíva felfedezése és alkalmazása, hiszen nemcsak a képzőművészetet, hanem a

színházat is alapvetően megváltoztatta. Ugyancsak fontos fordulópontnak tekinthetjük a barokk korszakot is, ahol a látvány, a pompa és a vizuális illúziók kerültek előtérbe; a komplex, mozgatható díszletek és a színpadgépek révén a látvány és a vizuális hatások kiemelkedő szerepet játszottak az előadásokban, és olyan látványos művészeti formává tették a színházat, amelyben a díszletek, a jelmezek és a scenográfia központi szerepet kaptak. Fontos képi fordulatnak tekinthetők a realizmus és a naturalizmus irányzatai által hozott vizuális változások is, amikor az alkotók a valóság hű ábrázolását célozták meg a színházban. Ez a fordulat a színházi díszletet és a vizuális megjelenítést új szintre emelte, ahol a színházi látvány célja az élet mindennapi valóságának pontos visszaadása lett. A képi ábrázolás itt a valóság tükrözésére, a mindennapi élet részleteinek pontos megjelenítésére összpontosult. Ennek a naturalizmusnak szegül ellen Adolphe Appia, majd Edward Gordon Craig.

Az első jelentősebb mérföldkő a képi fordulatokat illetően, amelyet bővebben fogok tárgyalni, az a változás, amely a 19. század végén és a 20. század elején végbemenő technológiai fejlődés, például a fényképezés és a film megjelenésének következtében alakult ki, a 20. század második felére tehető képi fordulat, amely során átértékelődtek a képek, hiszen tömegesen hozzáférhetővé váltak, és új módon kezdték befolyásolni a társadalmi és kulturális életet. Vilém Flusser (1920–1991) szerint ez a képi fordulatnak nevezhető jelenség az írásbeliség és a lineáris gondolkodás dominanciájának visszaszorulását jelenti, amelyet a képek, különösen a *technikai képek*¹⁷ (például a fényképek, filmek, televízió és később a digitális képek) előtérbe kerülése váltott fel. Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája* című írásában – amely hiánypótló alkotásnak tekinthető a fotóművészet filozófiáját illetően – abból a hipotézisből indul ki, hogy az emberi kultúrában az őскеzdetek óta két gyökeres fordulópont észlelhető: a Kr. e. második évezred közepe táján a lineáris írás feltalálása, illetve a technikai kép feltalálása. Flusser szerint „a fotográfia fölfedezése éppolyan döntő történelmi esemény, mint amilyen az írás feltalálása volt. Az írással kezdődik el a szűkebb értelemben vett történelem, éspedig mint harc a képimádás ellen. A fotográfiával kezdődik a »történelem utáni« idő mint harc a szövegimádás ellen.”¹⁸ Flusser úgy véli tehát, hogy a 20. század második felében bekövetkező képi fordulat az emberi kommunikáció és gondolkodás alapvető átalakulását hozta magával. A technikai képek térnyerése révén az emberek egyre inkább képek segítségével kezdték elérni és megérteni a világot, ami egy új vizuális kultúra kialakulásához vezetett. Flusser számára tehát a képi fordulat egy újfajta *képiség* elterjedését jelenti, amely felülírja a hagyományos, írásos kultúra által uralt világot, és amelyben a képek a valóság megismerésének és közvetítésének elsődleges eszközévé válnak. Ezzel együtt jár egyfajta visszatérés az ősi, preírásos társadalmak képi kultúrájához, ugyanakkor új, technológia által meghatározott jelentésrétegek is megjelennek a vizuális kommunikációban.

A másik, számunkra még nagyobb fontossággal bíró, szintén képi fordulatnak nevezett változás, amelynek mindenképpen teret kell szentelni jelen tanulmányban a scenográfia kapcsán, az a W. J. T. Mitchell (1942–) által meghatározott¹⁹ képi fordulat. Mitchell képi fordulatként a 20. század végén bekövetkezett változást jelöli, amely által a képek szerepe ismét előtérbe helyeződik a kultúrában és a társadalomban, de ekkor már egy újabb funkcióval és jelentésréteggel gazdagodva: a képek nem pusztán ábrázolnak, hanem önálló jelentést is hordoznak, így aktív szereplők a társadalmi, politikai és kulturális jelentésalkotás folya-

matában. A képeknek saját retorikájuk van, amely hatással van az értelmezésre és a kommunikációra, ezért külön figyelmet igényelnek. Ugyanakkor a kép a nyelvnél nem feltétlenül válik fontosabbá, de a nyelv mellett egyenrangú elemként kezdik vizsgálni a vizuális kommunikáció és reprezentáció hatását. „Ez az aggodalom, ez az igény arra, hogy megvédjük a »beszédünket« a vizuálissal szemben, úgy vélem, biztos jele annak, hogy egy képi fordulat megy végbe.”²⁰

A képi fordulat(ok) előtt tehát a kulturális és társadalmi elméletekben a nyelvi fordulat dominált, amely a nyelv, a szöveg és a jelentés problémáira összpontosított. Ezt a fordulatot elsősorban az a felfogás jellemezte, hogy a valóságot és a tudást a nyelv, a beszélt és írott szöveg közvetíti és formálja. Mitchell azonban némi időbeli eltolódást észlel a különböző művészetek esetében a képi fordulat beágyazódásában és a szövegcentrikus megközelítésmód átváltásában. Ha jobban megfigyeljük akár csak a műértelmezések diskurzusában használt kifejezéseinket, többnyire a szövegközpontú értelmezések dominálnak: képek *textualitásáról* beszélünk, vizuális *intertextualitásról*, *kontextusba* illesztünk, és képi *narratívákról* elmélkedünk –, hogy csak egy párat említsék. Azt is mondhatnánk, hogy sok területen még javában tart a mitchelli képi fordulat. „A legegyszerűbben úgy mondhatnánk, hogy abban a korban, amit a »látvány« (Guy Debord), a »felügyelet« (Foucault) és a mindent átható képgyártás korszakaként jellemeznek, még mindig nem tudjuk pontosan, mik is a képek, mi a kapcsolatuk a nyelvvel, hogyan hatnak a nézőre és a világra, hogyan kell megérteni a történelmüket, és hogy mi a teendő velük vagy velük kapcsolatban.”²¹

Ha konkrétan a scenográfia szempontjából szeretnénk végigkövetni a változásokat, akkor azt látjuk, hogy a téri fordulattól a képi fordulatig a színházi tér értelmezése átalakul: a téri fordulat idején a tér társadalmi, politikai és kulturális jelentősége kerül középpontba, a tér szimbolikus, aktív szereplőként jelenik meg az előadásokban, a képi fordulat során viszont a vizuális elemek (díszletek, fények, jelmezek) válnak hangsúlyossá, és a képek maguk is narratívát alkotnak. Így a tér, amely korábban a kontextus központi része volt, most inkább a vizuális reprezentáció és a képalkotás részévé válik. A vizuális elemek és képek kerülnek előtérbe, a tér szimbolikus és esztétikai eszközzé válik, amely önálló narratívát alkot, nemcsak a cselekményt szolgálja.

Bár Mitchell szerint a képektől való félelem, az aggodalom, hogy a képek még saját készítőiket is elpusztítják, egyidős a képkészítéssel, az utóbbi évek MI-fejlesztései, a képi manipuláció felfoghatatlanul magas szintre való fejlődése csak most szembesít ezzel az aggodalommal igazán. A digitális forradalom és az új médiumok megjelenése kapcsán a 21. század elején tehát akár egy újabb képi fordulatról is beszélhetünk, hiszen a digitális képek, az internet, a virtuális valóság és a közösségi média megváltoztatták a képek előállításának, terjesztésének és fogyasztásának módját, ami ismételten átalakította a vizuális kultúra jelentőségét.

Posztdramatikus fordulat

■ A posztdramatikus fordulat az 1990-es évek során jelent meg Hans-Thies Lehmann (1944–2022) német színháztudós koncepciójaként a színházi gyakorlatban, és ez az egyedüli az itt tárgyalt fordulatok közül, amely kizárólag a színházban végbemenő változásokat jelöli, ugyanakkor szoros összefüggést mutat Mitchell képi fordulatával mind időben, mind pedig tartalmi változásait tekint-

ve. Hans-Thies Lehmann a *Posztdramatikusan színház* című könyvében az 1990-es éveket jelöli meg a posztdramatikusan színházi fordulat időszakaként. Ebben az időszakban kezdett a színházi gyakorlatban egyre inkább háttérbe szorulni a hagyományos drámai struktúra, és kezdtek előtérbe kerülni a performatív elemek, a test, a tér és a vizualitás dominanciája. A posztdramatikusan alkotási folyamat gyakran kritikai és dekonstrukciós megközelítést alkalmaz, újragondolja a hagyományos színházi eszközöket, és kritikusan viszonyul a reprezentáció, a hatalmi struktúrák, valamint a társadalmi és politikai kérdések megjelenítéséhez. Egy olyan művészeti forma, amely radikálisan újraértelmezi a színházat, elveti a hagyományos narratívákat, és inkább a vizuális élményre, a performativitásra és a nézői részvételre helyezi a hangsúlyt, ugyanakkor kísérletező, provokatív, és gyakran reflektál a kortárs társadalmi és kulturális valóságra.

A posztdramatikusan színház tehát egy kortársnak nevezhető színházi irányzat, amely eltér a hagyományos, drámai színház struktúráitól és esztétikai normáitól. Lehmann leírása szerint a posztdramatikusan színházban az előadás lényege nem a szövegközpontú cselekményre, hanem a színpadi hatás és élmény komplexitására épül. A posztdramatikusan színház legfőbb jellemzője tehát, hogy szakít a lineáris, cselekményközpontú narratívával, és nem követi a hagyományos dramaturgiai szerkezeteket, ugyanakkor a látvány, a test, a mozgás és a különféle vizuális elemek ugyanolyan fontossá válnak, vagy néha még fontosabbak is, mint a szöveg. A nyelv szerepe sokszor alárendelt, a szöveg töredezett, fragmentált, inkább költői, absztrakt vagy dekonstrukciós céllal jelenik meg. Az alkotók nem építenek egyetlen koherens történetre, hanem inkább a vizuális, performatív és érzéki élményekre helyezik a hangsúlyt. A posztdramatikusan színház a nézők bevonására törekszik, akik nem passzív befogadók, hanem aktív résztvevők, és saját értelmezésük szerint kapcsolódnak be az előadásba.

A tér kialakításával és a scenográfiával kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy a posztdramatikusan fordulat radikálisan eltér a hagyományos, drámai színházakban megszokott díszlet- és térhasználatától, a scenográfiát a színházi előadás egyenrangú, sőt gyakran központi elemévé teszi, amely túlmutat a hagyományos tér és díszlet funkcióin. A tér, a vizuális elemek és a díszlet szerves részei az előadásnak, gyakran független narratív rétegeket hoznak létre, és az előadás többi elemével együtt a nézőt arra ösztönzik, hogy aktívan részt vegyen az előadás értelmezésében. A scenográfia nem pusztán a történet vagy a cselekmény háttereként szolgál, hanem aktív performatív elemként is működik: a díszletek és tárgyak interakcióba léphetnek a színészekkel, befolyásolhatják a mozgásukat, vagy akár maguk is performatív elemmé válhatnak. A díszlet, a tér, a fények, a hangok és a tárgyak gyakran saját, önálló jelentéshordozó elemként jelennek meg, és ezáltal egyfajta vizuális dramaturgiát hoznak létre. Gyakran találkozhatunk dekonstruált vagy absztrakt scenográfiával, ahol a tér és a díszletek nem szolgálják a narratív folytonosságot, hanem inkább fragmentálják, *kérdőre vonják* azt. Az absztrakt formák és struktúrák lehetőséget adnak arra, hogy a nézők új, nem lineáris módon közelítsenek a látottakhoz, és szubjektíven értelmezzék az élményt. Az ilyen térhasználat elrugaszkozik a realisztikus megoldásoktól, inkább absztrakt, szimbolikus vagy akár kaotikus tereket hoz létre. A díszletelemek egymástól függetlenül lehetnek, és különböző jelentéstartalmakkal bírhatnak. Az interaktivitás és dinamizmus szintén jellemző a posztdramatikusan scenográfiára, a díszletek gyakran mozgathatók, átalakulnak az előadás során, és a színészek aktívan részt vesznek a tér átalakításában. Az előadás közben változó

színpadi tér folyamatosan új helyzeteket és jelentéseket generál, amelyek felfedezése és értelmezése a nézőkre hárul.

Technológiai, digitalizációs és hálózati fordulatok

■ A technológia és a digitális eszközök fejlődésével párhuzamosan a posztdramatikus színházban egyre gyakrabban találkozhatunk multimédiás elemekkel is, mint például vetítésekkel, videókkal, hanginstallációkkal és digitális technológiákkal. Ezek az elemek nem csupán kiegészítik a színpadi látványt, hanem szerves részévé válnak a scenográfiának, új rétegeket adva az előadás jelentéséhez. Az intermedialitás és a digitális technológiai médiumok integrációja a kortárs színházban jelentős mértékben átalakította a színpadi tér használatát. A technika fejlődésével egyre nélkülözhetlenebbé válnak a vetített képek, illetve az élő vagy felvételtől bejátszott mozgóképek, amelyek sok esetben beleavatkoznak az előadások térszerkezetébe, kitágítják, megsokszorozzák a teret, vagy éppen új elemekkel gazdagítják az előadások képi és jelentésbeli világát.

Lehmann szintén foglalkozik a médiumok szerepével és használatával a színházi előadásokban; ezek használatára három irányt állapít meg: az egyik az, amikor a médiumok használata csupán alkalmi jellegű, de nem határozza meg a teatralitás koncepcióját; a másik út, amikor a különböző médiumok a színházi előadás inspirációs forrásaivá válnak; a harmadik pedig, amikor a médiumok megalapozzák a színházi formát.²² Lehman ugyanakkor arra is felhívja a figyelmet, hogy nem szükségszerű, hogy a médiumok megjelenjenek az előadásban, csupán a rendezés esztétikájára vannak hatással (pl. képek gyors váltakozása, filmszerűség). Ezek a médiumok tehát nem csupán vizuális eszközökként működnek, hanem aktív elemei a dramaturgiának, befolyásolva a nézők érzékelési mechanizmusait. Az új technológiai eszközök, mint például a vetítés, a virtuális valóság vagy a mozgásérzékelők, dinamikus, folytonosan változó térbeli élményt hoznak létre, és párbeszédet folytatnak a technológia által formált valóságérzékeléssel is, újradefiniálva a színház, a néző és a tér kapcsolatát; egyúttal elmosódik a határ a valós és a virtuális tér között, hibrid színházi élményeket teremtve.

A modern scenográfia tehát a 21. századra az egyszerű vizuális eszközöktől a színházi előadások egyik központi és komplex elemévé nőtte ki magát, amely képes volt folyamatosan alkalmazkodni a művészeti, kulturális és technológiai változásokhoz. Az olyan paradigmaváltások, mint a nyelvi, performatív és képi fordulatok, valamint a digitális technológiák térnyerése új távlatokat nyitottak a színpadi tér értelmezésében, miközben a nézői részvételt is aktívan előtérbe helyezték. Az előttünk álló kihívás az, hogy a további technológiai fejlődéseket a művészet szolgálatába állítva olyan tereket és élményeket hozzunk létre, amelyek megőrzik a színház humanitását és szimbolikus gazdagságát, miközben új formákat és lehetőségeket fedeznek fel a színház varázslatának megújítására.

■ JEGYZETEK

1. Vitruvius: *The Ten Books of Architecture*. (Trans. Morris Hicky Morgan) Harvard University Press, London, 1914.
2. Adolphe Appia: *A zene és a rendezés. I. 1892–1897*. (Ford. Barta András) Korszerű színház 98. Színháztudományi Intézet, Bp., 1968.
3. Uó: *Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést?* In: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Színházi antológia. XX. század*. Balassi Kiadó, Bp., 2000. 27.
4. Francia kifejezés, jelentése „a szemet becsapó”. Egy művészeti technika, amely által optikai illúzió révén ábrázolnak valóságként tárgyakat vagy tájakat, mintha azok háromdimenziósak len-

- nének. A festmény vagy díszlet olyan részletgazdagon van kidolgozva, hogy a néző azt hiszi, valódi tárgyakat lát, pedig csak kétdimenziós ábrázolásról van szó. Gyakran használták építészeti elemek, például oszlopok, ablakok, kapuk vagy tájak ábrázolására, hogy a térérzetet fokozzák.
5. Appia: i. m. 51–52.
 6. Uő: *Hogyan újítsuk meg a színházi rendezést?* 27.
 7. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Osiris Kiadó, Bp., 2007. 72.
 8. Edward Gordon Craig: *A színház művészete*. In: Lengyel György (szerk.): *A színház ma*. Gondolat Kiadó, Bp., 1970. 110.
 9. Uő: *Új színház felé*. (Ford. Székely György). Korszerű színház 58. Színháztudományi Intézet, Bp., 1963. 24.
 10. Patrice Pavis: *Színházi szótár*. (Ford. Gulyás Adrienn – Molnár Zsófia – Rideg Zsófia – Sepsi Enikő). L'Harmattan Kiadó, Bp., 2006. 380.
 11. Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*. (Ford. Márkus György) Akadémiai Kiadó, Bp., 1963. 116.
 12. Roland Barthes: *A szerző halála*. In: Uő: *A szöveg öröme*. (Ford. Babarczy Eszter – Mihancsik Zsófia – Romhányi Török Gábor – Kovács Sándor) Osiris kiadó, Bp., 1998. 57.
 13. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella). Balassi Kiadó, Bp., 2009. 151.
 14. Michel Foucault: *Eltérő terek*. In: Uő: *Nyelv a végtelenhez*. (Ford. Sutyák Tibor) Latin Betűk, Debrecen, 2000. 147–157.
 15. Uo. 149.
 16. Peter Brook: *Üres tér*. (Ford. Koós Anna). Európa Kiadó, Bp., 1973.
 17. Flusser technikai képnek nevezi azt a képet, amelyet apparátus, azaz technikai eszközök segítségével állítanak elő. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. (Ford. Veress Panka – Sebesi István). Tartóshullám Könyvek. Belvedere – ELTE BTK, Bp., 1990.
 18. Tulajdonképpen a fenti idézetben megfogalmazódó ellentét a kép- és a szövegcentrikusság között a színházban is végigkövethető; ennek az ellentétnek próbál véget vetni bizonyos értelemben a posztdramatikus színház parataxisa, melyet a későbbiekben külön fejezetben tárgyalok.
 19. W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat*. In: Blaskó Ágnes – Margitházi Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Typotex Kiadó, Bp., 2010. 172.
 20. Uo. 173.
 21. Uo.
 22. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor). Balassi Kiadó, Bp., 2009. 203.

