

MÉDIUMOK PINGPONGMECCSE

Mit keres a kamera a színpadon? Arközeli, a nézőtérrel nem látható zezugokat, a vizualitás és a történetmesélés új módjait. Mennyiben befolyásolják a filmes technikák a színházi gondolkodást? Mit adnak hozzá, mit konfigurálnak át, kiforrhatnak-e belőlük új színpadi nyelvek? KELEMEN KRISTÓF, KOVÁCS D. DÁNIEL és NAGY PÉTER ISTVÁN színházi rendezőkkel, valamint JUHÁSZ ANDRÁS média designerrel BÍRÓ BENCE dramaturg beszélgetett.

– *Mikor veszték kamerát a kezetekbe? Vagy mikor adtok kamerát egy színész kezébe?*

Kelemen Kristóf: Ez nagyon veszélyes! Mármint a színészek kezébe adni. Amikor a *Megfigyelőkben* (2018) színészek kezelték a kamerát, nekem az volt a tanulság, hogy ezt csak nagyon átgondolt helyzetben szeretném használni a jövőben. Egyszerűen egy plusz stresszfaktor. Másfajta energiákat kell a színésznek összpontosítani, és ez nagyon megnehezíti a dolgát. A kamerával egy kiszámíthatatlan, rengeteg hibalehetőséget rejtő elem kerül az előadásba, bármi történhet vele, kilazulhat a kábel, elmehet a kép. Legtöbbször azt tapasztalom külföldön és Magyarországon is, hogy inkább operatőrök veszik kézbe a kamerát.

Nagy Péter István: Én is azt preferálom, ha operatőr kezeli a kamerát. Csak ebben az esetben lehet úgy gondolkodni a kamerahasználatban, hogy az tényleg profin működjön. Egy operatőr szaktudása egészen más szintre emeli a képalkotást. Másrészt rendezőként felszabadítóbb is. Ha színész kezében van a kamera, azt sokkal jobban meg kell indokolni. Ilyenkor beágyazottabb, organikusabb lehet a kamerahasználat, de dramaturgiailag sokkal erősebb választ kell adni azokra a kérdésekre, hogy mit jelent a kamera, miért van ott, miért a színész kameráz.

Kovács D. Dániel: Ezek sokszor utolsó pillanatos döntések. Nemelegyszer kiderül valakiről, hogy van a kamerahasználat affinitása, van rá antennája. Az élő kép színpadi alkalmazásának millió módja van. Ez ugyanolyan eszköz, mint hogyha arról beszélgetnénk, hogy a színpadon ki foghat és ki nem foghat meg egy krétát. Ahány indokolható koncepció létezik, annyiféleképpen tudom elképzelni. Minden ott kezdődik, hogy mi az, amit én meg akarok mutatni úgy, hogy nem tudom megmutatni a klasszikus nézőtér-színpad viszonylatban. Hogy mi az, amit fel kéne nagyítani, be kéne jobban keretezni, mint amennyire azt a klasszikus színházi figyelemvezetés engedi.

– *Kell-e speciális indok ahhoz, hogy egy előadás kamerát használjon? Az alapanyagból jön, vagy fordítva, egy formai megoldással szeretnétek kísérletezni, amihez gyakorlatilag bármilyen anyag passzol?*

N. P. I.: Változó. Volt, hogy a kísérletező kedv vitt rá, volt,

hogy az anyaghoz kapcsolódó gondolatok teremtették meg az igényt, hogy szeretnék kamerát használni. Legegyszerűbben a világításhoz tudnám hasonlítani. Dönthetsz úgy, hogy egyáltalán nem használod ezt a dimenziót, meg úgy is, hogy igen. Utóbbi esetben számtalan módon felépítheted ennek a módját, lehet a világításnak önálló dramaturgiája, de simán el tudom fogadni azt is, ha valaki csak azért használja a fényt, mert úgy döntött, ahogy. Nem feltétlen kell ezt mélyebben elemezni. Bizonyos esetekben jó, ha van erre egy kézzelfogható indok, bizonyos esetekben elég valami érzet.

– *Nekem is inkább az az élményem, hogy bár régebben mindig felmerült, hogy mit keres a kamera vagy egy vetítés a színpadon, mintha ma már elfogadnánk, hogy van, és kész. A Don Carlos rendezésénél miért döntöttél úgy, hogy kamerás megoldásokat használsz?*

N. P. I.: Ott alapvetően úgy fejtettük meg a saját, térrel kapcsolatos igényeinket, hogy egyfelől szeretnénk valamilyen reprezentatív teret mutatni, másfelől szeretnénk azt is, hogyha mindenféle zezugok, elrejtett sarkok és titkos folyosók megjelenének a színpadon. A Radnóti Színház kicsi színpadára nem is olyan egyszerű olyan térstruktúrát kitalálni, ami egyszerre tudja lefedni ezt a kétféle térkövetelményt. Aztán amikor már nagyjából megvolt a tükörterem gondolata, felmerült, hogy izgalmas lenne belátni a díszlet mögé. Olyan helyzetben megfigyelni a szereplőket, mikor ők maguk azt hiszik, hogy elbújtak, és így relatíve biztonságban vannak.

– *A Megfigyelőkben szinte magától értetődő, hogy a filmrendezőket játszó színészek kézbe vegyék a kamerát.*

K. K.: Emellett azt éreztem, hogy plusz jelentésrétegekkel tudja gazdagítani az ügynöki megfigyelés aktusát, a rendezői kegyetlen tekintet működését és a másik kiismerésének vágyát, hogyha egymás kamerázása megjelenik a színpadi helyzetekben. Az előadás azzal játszik, hogy áthallásokat, linkeket nyit a jelenkorral, ezt segíti a hatvanas évekbeli történetben az élő kamerahasználat.

– *A Nagyváradon 2020-ban bemutatott A Schroffenstein családnál vagy a most januárban nézők elé kerülő nyíregyházi A rovarok életénél mikor született a döntés, hogy ezek kamerás előadások legyenek?*

K. D. D.: Előbbinél a barlangjelenet kapcsán pattant ki a kérdés: hogy lehet megmutatni a néma sötétséget? Egy infrakamera volt az alapötlet, utána pedig elkezdtük keresgél- ni, milyen egyéb pontokon lehet a filmképet jelenté- sen használni. A tervezés szakaszában erre a talányra adott megoldás végül az egész előadás esztétikáját meghatározta, a törté- netvezetést is átalakítva. A Pelevin-adaptációnál pedig vágytam megmutatni a rovarok perspektíváját is. Így tudunk érzék- lete- sen játszani a méretkülönbséggel ember és rovar között.

– *András, te mint média designer egészen más pozícióban vagy, különböző rendezőkkel dolgozol itthon és külföldön is.*

Juhász András: Nekem fel sem merül a színház videó nélkül. Általában két irányból szoktam elkezdni dolgozni. Az egyik a saját vonalam, egy önálló alkotói folyamat, én a magam részéről ezt érzem igazán érvényesnek. A másik az alkalmazott irány, amikor különböző rendezőkkel dolgozom együtt, és az ő elképzeléseiknek kell megfelelnem, vagy közösen kitalálunk valamit. Ilyenkor az a fontos, hogy legyen egy olyan rendezői koncepció, ami a videót beleágyazza, be- leülteti abba a világba, amiben az adott előadás megtörténik. Jó, ha van egy olyan látványkoncepció, aminél a díszlet, a kép pozíciója, a vetítőfelület mérete és elhelyezése a térben, min- den egy irányba mutat.

– *És hogy látod a film és színház egymásra hatását?*

J. A.: Rokon műfajok, így természetes az oda-vissza köl- csönhatás. Mivel külön-külön egyik területen sem alkotok, engem inkább az összeolvastásuk érdekel. Az egyensúly, ami két művészeti forma ötvözéséből létrehozható, annál stabilabb és érvényesebb, minél kevésbé állnak meg önállóan a saját lábukon a különböző komponensek. Ez talán azért is fontos, mert egy olyan, élő műfajban, mint a színház, az egyik legfontosabb terület maga a befogadás, a figyelemirányítás, és mivel a mozgókép megjelenése gyakran új színtereket nyit a színpadon, úgy kell gondolkodni, hogy ezek nem lehetnek versenytársai egymásnak. Minél erősebb az egymásrautaltság, annál alkalmasabb az alapkoncepció egy érvényes tartalom kibontására egy hagyományos színházi térben. Én azt tartom a legizgalmasabbnak, amikor külön-külön egyik forma sem hordozza a jelentést.

– *Mit gondoltok a vetített kép és a színpadi történések közti versengésről? Mennyire uralja le a játékot vagy képes a színház egyéb eszközei fölé kerekedni a vetítés?*

K. D. D.: Ha vetített élő kép és élő színház is történik egy- szerre, akkor felmerül a kérdés, hogy ez segíti-e a történetme- sélést, vagy pont hogy hátráltatja. Én akkor érzem átgondo- latlannak és kontraproduktívnak az élő kamerahasználatot, ha a történetmesélés sérül. Régi és talán már felülírható köz- hely, hogy amint bekerül egy nagy vetítévászon a színpadra, és azon megjelenik valamiféle felnagyított arcközeli, az furcsa versengésbe lép a színpadi történésekkel, a néző figyelme pe- dig könnyen elcsúszik a nagy kép felé. Próza színházakban – ahol én a legtöbbször megfordulok, és ahol a figyelemvezetés- ben már az is fontos, hogy ki mikor néz a másikra, ki mikor tesz egyetlen kis gesztust –, amikor egy több négyzetméteres vetített monstrum megmozdul, könnyen túl hangsúlyossá vagy erőteljessé válhat.

J. A.: Jó esetben a vetített kép a színpadi látvány organikus része. Ez azon múlik, hogy mennyire előre kitalált. *A halál kilo- vagolt Perzsiából* (2017) esetében például egy filmet forgattunk a színpadon, ott ez nem volt kérdés. Én általában azzal foglalkozom, hogy filmet készítek élőben az adott térben. Ez szól egyrészt a létrehozásról, másrészt arról, ami közben létrejön.



Juhász András

– *Ott volt egy színházrendező is a projektben, Szenteczki Zita, aki azzal foglalkozott, hogy mi történik a színpadon, te pedig csak azt nézted, hogy mi történik a vásznon. Mintha te azt állítottad volna, hogy szinte mindegy, mi történik a színpadon, mert mindenki úgymint a vetítést nézi majd.*

J. A.: Én azzal az attitűddel álltam hozzá, hogy egy filmet hozunk létre, de úgy, hogy az összefolyik a színpadi történé- sekkel. Jó volt játszani a szabályok felrúgásával is. Összességé- ben én ezt egy filmnek tekintem. Vetítettük önmagában is, és ebben az esetben csak egy bizonyos jelenetnél jelenik meg a színház. Tehát a filmnek van egy pontja, ahol hirtelen rájössz, hogy a film színházban készült, és a létrejöttét, vagyis az elő- adást nézők is nézték. Aki nem látta az előadást, azt mondta, hogy önmagában is jó a film, aki látta az előadást, azt mondta, hogy az előadás azért mégiscsak jobb volt.

– *Van olyan élményetek, amikor azt érzitek, hogy a film kontraproduktív? Illetve mikor működik a legjobban?*

K. D. D.: Az tűnik a legtöbb csapdával kikövezett út- nak, ha megpróbálom egy az egyben ugyanazt mutatni, ami egyébként is történik a színpadon. Olyankor én is azt érzem, hogy valamit elveszítetek. Az első próbákon, amikor valakinek a kezébe nyomod a kamerát, legyen az rendező, operatőr, színész, ösztönösen ez történik. Később azt kezded figyel- ni, mi az, ami a történet szintjén is új dimenziót nyit, nem csak kiegészít, legyen az valamiféle figyelem, egy arcrándulás vagy egy egészen absztrakt vizuális gesztus. De nem mindig találunk erre jó megoldást, és ebből szokott kikeveredni az, hogy belekezdünk egy-egy ilyen film-színház hibridbe, aztán

szemérmesen mégis kikapcsolgatjuk a kamerát ott, ahol mást nem lehetne csinálni, csak megmutatni azt, ami egyébként is történik. Ami vissza tudja billenteni a figyelmemet a színpadra, az az András által is említett backstage-esztétika. Amikor látom, hogy a képen létrejön valami egészen illúziókeltő, önmagában is működőképes világ, amihez képest a színpadon tudom figyelni azt, hogy ennek mik a csalásai, mik a trükkjei. Amikor megértem, hogy valami teljesen máshogy néz ki a színpad realitásában, mint amilyen képet én végül megkapok, és mindez élőben történik, arról nekem jó élményeim vannak. Jó esetben ez egy izgalmas, játékos pingpongmeccs a két médium között.

K. K.: Az valóban érdekes, ha a film készüléseinek aktusát nézzük. Attól válik színházilag érvényessé. A színháznak az egyik alapvető működési mechanizmusa, hogy a produkció, a létrehozás előttünk zajlik. Nem egy korábban létrehozott művet fogadunk be, hanem a szemünk láttára születik minden. Színházba ezzel a nézői elvárással ülünk be, és sokszor valóban ez a backstage-esztétika tudja legjobban megragadni a figyelmet. Veszélyesebb az előre rögzített filmek vetítése, miközben én rendszeresen használok bejátszásokat az előadásaimban, például legutóbb a *Vad nyomozókban* (2021). Ezek ki tudnak nyitni plusz világokat, de a ritmusra nagyon kell figyelni. Sokkal hamarabb unalmassá válnak, mint az élő emberek.

J. A.: Arra is van példa, amikor a rögzített felvételek használata helyénvaló. Az egyik performanszunk pont ezzel játszott. Élő videót és rögzített felvételeket kevertünk, de úgy, hogy a néző ne tudja, mikor melyiket látja. Ha irányítod a néző figyelmét azzal kapcsolatban, hogy mit lát, és ezt rendre megkérdőjelezed, akkor izgalmas helyzeteket tudsz kialakítani.

– *A színház erősen képes stilizálni, a színpadon bármiből lehet bármi. Viszont ha kameraképet látok, akkor azon azt látom, ami van. Nekem a film realitása néha ütközik a színház stilizációs képességeivel.*

K. K.: Átkerül egy másik kódrendszerbe. Ez még erősebben megjelenik a színészi játék kapcsán. Teljesen máshogy kell játszani kamera előtt. Ahogyan a kamera átalakítja a va-

lóságérzékelést a tárgyhasználat terén, ugyanúgy átalakítja a térben lévő emberek jelenlétét és performatív működését.

– *Jan Speckenbach, Frank Castorf videósa ennek az ellenkezőjét fogalmazza meg. „Hamar kiderült, hogy a színészeknek kamera előtt sem szabad kevésbé »játszaniuk« a színpadon, [...] mert ez továbbra is színház.” Tehát újra: megváltoztatja-e szükségszerűen a kamera jelenléte a színészetet?*

K. K.: A Castorf-féle színészet speciális, mind hangerőben, mind gesztusrendszerében túlpörgetett, túlfűtött. A nézők kevésbé egy fiktív történetbe kerülnek bele, inkább mintha egy nagyszabású performanszot néznének, amit néha kamerák közvetítenek. Castorf előadásai általában is mindenfajta színházi szabályon kívül kerülnek, saját, radikális szabályrendszert állítanak fel.

N. P. I.: A *Don Carlosban* (2021) érdekes kísérlet volt a színészekkel, ahogy a színpadi és a filmes játékot finomhangoltuk. Speciális technikai nehézség volt például a hangosítás. Ha már élőben vetítesz képet, akkor megjelenik a nézői igény, hogy hangban is megteremts egy mozisabb hangulatot. És ha a képet nem tudod akusztikailag is lekövetni, akkor a befogadóban hiányérzet keletkezik. Ezért a hangerőt sokkal durvábban meg kell emelnie a színésznek, mint hogyha filmen játszana. Ugyanakkor ebben az előadásban rendkívül nagy a kép, a nézők is közel ülnek, tehát nagyon nagyban látsz arcomat. Így, a hanggal ellentétben, a mimika visszafogottabb kellett hogy legyen. Érdekes tapasztalat volt az is, hogy ilyen esetben nem feltétlen a színész az egyedüli létrehozója az alakításnak, nagyon pontosan kell együttműködnie például az operatőrrel. Ha kettejük tánca nincs elég jól összehangolva, az nagyjából olyan, mintha a színész a színpadon nem állna fénybe.

– *Hogy látjátok ezt a technika oldaláról? Hol milyen eszközök állnak a rendelkezésetekre, miket használtok szívesen?*

N. P. I.: Nagy kérdés, hogy nálunk, Magyarországon melyik színház milyen módon áll infrastrukturálisan készen erre a formára. Amikor Németországban néz az ember ilyen típusú előadásokat, ott meglepően simának tűnik ez a fajta működés.

Kovács D. Dániel. Fotó: Iváncsi-Szabó Balázs



K. K.: Magyarországon még nincs igazán gyakorlat a színpadi kamerahasználat terén. A legpraktikusabb technikai kérdések egy-egy produkció létrehozása közben vetődnek csak fel. Sokszor fel kell találni a dolgokat. Ez is egy kreatív folyamat.

J. A.: Én szeretek feltalálni új eszközöket, új formákat. Ha alkalmazott videósként vagyok jelen, akkor nehezebb. Akkor nagyon jó, amikor egy munkafolyamat a legelejétől kezdve gondolkodik vizuális megoldásokban, de ez elég ritka. Általában a díszlettervezők és a rendezők szoktak együtt kitalálni egy látványkonceptiót, ami tartalmaz *valami* videót, és a videós csak a tervfogadás előtt egy-két héttel kerül be a kreatív teambe. Innentől kezdve közös munkával alakul a koncepció, de már kevés tér és idő van fejleszteni egy új, egyedi technológiát.

K. D. D.: Ezen a ponton szerintem érdemes egy rövidet dohogni azzal kapcsolatban, hogy azokban a színházakban, ahol már aránylag erős és kiépült a technikai struktúra, általában a színdarabon, a szövegen van a hangsúly. A klasszikus színházi anyagokkal szemben támasztott elvárások sokszor gátjai lehetnek a kísérleti, filmes formáknak. Emiatt az ilyesfajta lubickolások inkább a független színháznak lesznek a sajátjai. Ott meg próbáljuk újra feltalálni a technikát, és emberi lelkesedésből, éjszakánként megoldani a problémákat.

N. P. I.: Én is sokszor kerültem már olyan helyzetbe, elsősorban független színházban, amikor nem mértem fel reálisan a lehetőségeket, és futni kellett az elképzeléseink után, de a körülmények szükségessége valóban kreativitásra sarkall. Az első ilyen sufinituningos próbálkozásom Celldömölkön volt a *Mielőtt meghaltál* című előadással (2018), aztán sokkal nagyobb volumenben az *Éhséggel* a Trafóban (2020). Ezek az előadások leginkább a körülmények dacára születtek. Ehhez képest üdítő élmény volt a Radnótiban egy komoly filmes stábbal dolgozni. Kellenek a szakemberek, ez mindenképpen csapat sport.

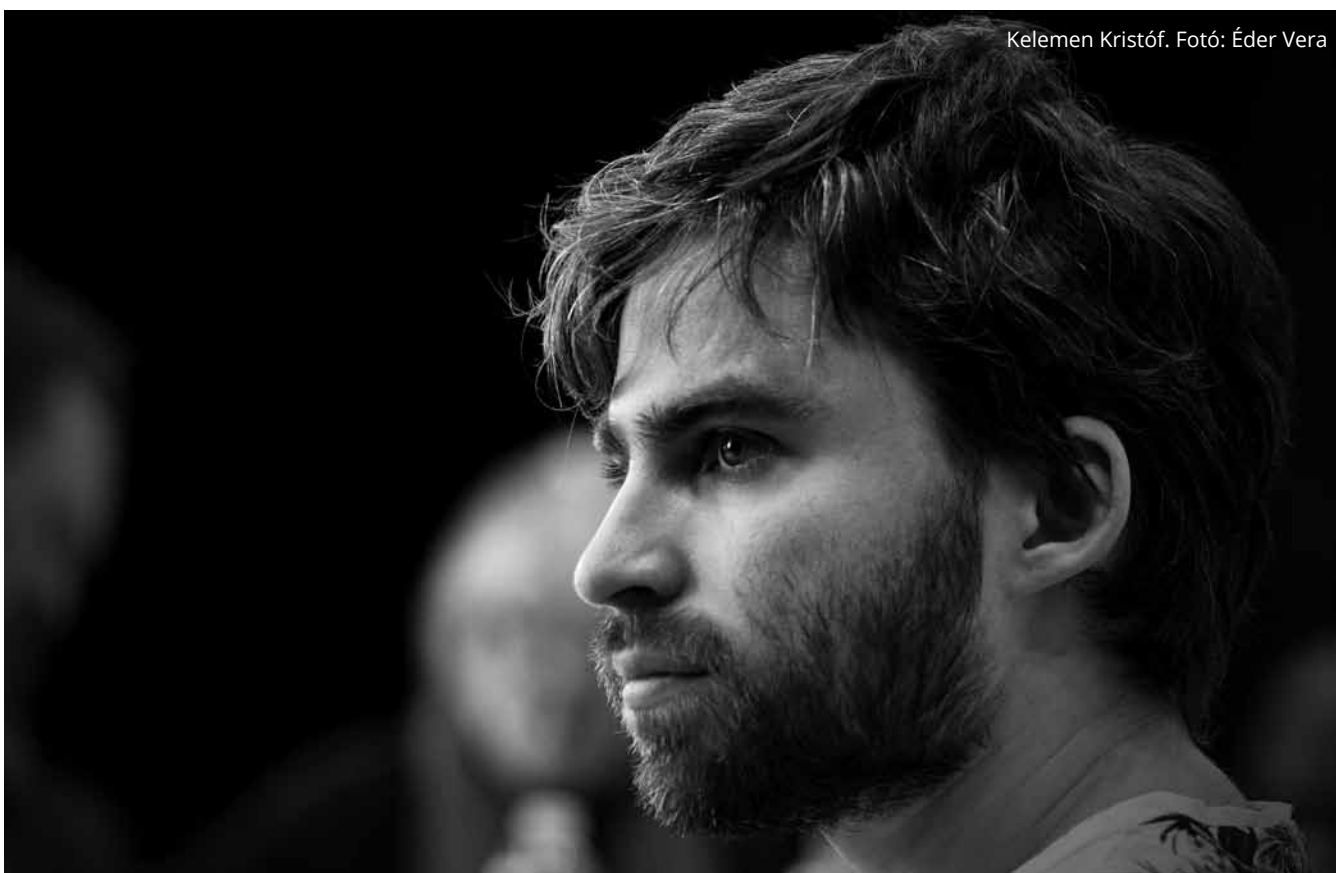
K. K.: A Radnótiban a *10* volt az első olyan kamerázós és vetítős előadás (2018), ami komolyan megterhelte a színház belső működését. A *Don Carlos*nál talán már érezhető volt

egyfajta rutin. De valóban, ez általában Magyarországon még nyugös dolog. A technikai felszereltség nem evidencia, és erre nincsenek még a színházak úgy felkészülve, mint a sokkal több pénzből gazdálkodó nyugat-európai társaik, ahol a színházi esztétikában is sokkal hangsúlyosabban megjelenik az új vizualitás. Érthető, ha csak akkor vesznek színházak ilyen eszközöket, hogyha konkrétan egy előadáshoz szükség van rájuk. Fontos, hogy a művészek provokálják ezeket a helyzeteket, álmodjanak meg új megoldásokat, és a színház is, ha hisz bennük, hajlandó legyen ebbe beruházni.

J. A.: Most a stream miatt tapasztalható egy boom a színházakban a videotechnika terén. Ahol korábban nem dolgozott egy videós se, most már több videotechnikus van, és komplett vágóstúdió. Sokat lökött előre ez a helyzet. De még így is legtöbbször a vágyakat kell hozzáigazítani a lehetőségekhez.

– *András, te milyen új, multimediális színházi nyelvekkel találkozol/próbálsz a munkáidban?*

J. A.: Nagyon sok irány van. Ahogy a multimédiás eszközök behatolnak az életünkbe, úgy találunk utat a színházba is. Tér szempontjából három csoportot különböztetünk meg: média objekt, installáció és environment. Időkezelés szempontjából is alkotható három csoport: a filmes/animációs (előre rögzített), a live (élő videó) és az interaktív/generatív technika. Egy következő komponens a nyelvi összefüggés, ami minden aspektust beágyaz és szervesít, valamint megteremt a formai megjelenés és a kommunikáció lehetőségét. Új irányok gyakran a technikai fejlődés mentén alakulnak. De annak ellenére, hogy soha nem látott szabadság van a kép élő manipulálására és programozott generálására, egyelőre ez a hatalmas káprázat mintha lefoglalná az alkotók többségének figyelmét, gyakran elbillen az egyensúly, és üres látványosság marad az egész. Az a tempó, ahogy a technikai lehetőségek az elmúlt húsz évben fejlődtek, nem segítette az elmélyült alkotói munkák megszületését. Nekem nagyobb izgalmat okoz akár már húsz éve létező technikai eszközök használatával olyan rendszer, nyelv felépítése, ami új, ismeretlen formát te-



Kelemen Kristóf. Fotó: Éder Vera

remt, mint a technikai fejlődést követve az új lehetőségek első úttörőjeként azok bővületében lebegni.

– „*Theaterinszenierung für den digitalen Raum*”, vagyis a digitális tér számára készített színrevitel. Az elmúlt két évben sokszor találkoztunk hasonló kifejezésekkel. Mit hozott az előadások tömeges streamelése? Milyen inspirációkat kaptatok belőle?

K. K.: Hirtelen bekapcsolódtunk globális színházalkotási problémákba. Az üres nézőtér előtt zajló online előadások a világ minden pontján próbára tették a művészeket és az intézményeket. Izgalmas volt, amikor ebből a kényszerhelyzetből formai kísérletek születtek, például Oliver Zahn saját számítógépe képernyőjére készített *Óda a felejtéshez* című projektje (ami a Trafó műsorán is látható volt) vagy Christopher Rüping zürichi Tízparancsolat-sorozata, ami interakcióba is lépett a nézőkkel. Engem ezek a kezdeményezések abszolút inspiráltak, a *Niké, szabadságunk szobra* című saját munkámban például az online stream és az augmented reality (kiterjesztett valóság) formájával kísérleteztem.

K. D. D.: Pörgetem a nyugati high-tech előadásokat, például a DV8 csodáit. De ezek alapján nehezebb felpiszkálni a saját ambícióimat, mert elérhetetlennek tűnő dolgokat látok. Mostanság inkább nem színházból inspirálok. A filmes esztétika már annyira a mindennapok része. Könnyű kom-

munikálni a vizualitáson keresztül. Ilyen alapon én nem a színházakat vadászom, hanem azt, hogy milyen dinamikával és milyen vágással, ritmusokkal dolgozik például egy kortárs sorozat. Én a legtöbbet talán animékből loptam. Az ott látott tér- és időkezelésből. Ezeket színházban akár kamerával, akár kamera nélkül érdekes kísérlet implementálni.

– *Kamera nélkül is, mondd. A filmes látásmód hogyan határozza meg a mai színházat, akár úgy, hogy nincsen semmilyen vetítés?*

K. K.: Annak idején, amikor az egyetemre jártunk, volt Daninak egy *Gyévuska*-vizsgálója. Az úgy él az emlékezetemben, mintha egy film lett volna. Több ilyen élményem is van előadásokról, amelyek pedig nem használtak videotechnikát. Ha színházi vizualitásról beszélünk, vagy arról, hogy milyen ritmusokat használ egy előadás, hogyan szűkíti és tágítja a teret, milyen színészi jelenlét jellemző rá – ezeken keresztül kimutatható, hogy a színpadi történéseket és eszközöket milyen erőteljesen meghatározza a filmes gondolkodás.

– *Van előadás, amelyik kamerákkal dolgozik, mégsem érzni rajta a filmes gondolkodást, és fordítva, olyan is, ahol sehol semmiféle technikai eszköz, mégis filmes gondolatiság jellemzi. Titeket mennyire befolyásol a film abban, hogyan olvastok egy előadást, hogyan álltok hozzá egy alkotói munkához? Láttok-e esetleg valami tendenciát?*

N. P. I.: Sok minden múlik a ritmuson. A filmek ritmusa is egyre gyorsabb. A befogadói igényünk, a feldolgozóképeségünk leköveti azt, amilyen iramban kapjuk a vizuális impulzusokat a világból, és ez természetesen arra is kihatással van, milyen ritmust várok el egy színházi előadástól. Ez persze nem jelent automatikusan gazdagabb vizualitást. Ha megnézek egy régi Székely Gábor-előadást, amiben elképesztően okos módon van kitalálva a látvány, akkor én nem tudom azt mondani, hogy ma sokkal komplexebben gondolkodnánk erről. De az biztos, hogy teljesen mások az igények azzal kapcsolatban, hogy a látványt, a képeket milyen tempóban adagolja a színház.

K. D. D.: Hogy mennyiben követi a színház ezeket trendeket? Talán nem eléggé. Már én sem az a generáció vagyok, aki okostelefonnal a kezében lépett ki az óvodából, talán már nekem sem az anyanyelvem ez az örületes vizuális dömping és inger mennyiség. De valamilyen módon törekszem kapcsolódni hozzá, próbálok üldözni, kiismerni. Másrészt sok színházi munkámban törekszem arra, hogy pont ellene menjek. Hogy a gondolatok közvetítésének is meglegyen az a fajta tere és ideje, ami a színház sajátja.

Én streameket azért nézek nehezen, mert közben hajlamos vagyok elkattintani. Ehhez képest hiszek a színház hatalmában, a közösségi létezésben és gondolkodásban. Szeretném jól használni ezt a gyors és közérthető nyelvet, közben pedig fontosnak érzem azt a szemlélődő tudatállapotot, amire egy élő előadásnál rá tudok lassulni.

K. K.: A film csak egy eleme annak a globális változásnak, ami a világban zajlik, és a valóságérzékelésünket provokálja. Hogy mit tekintünk valósnak, hitelesnek, azt a filmekkel, videókkal és sorozatokkal együtt az online térben való létezés is erősen befolyásolja. Ahogy Dani is mondta, iszonyatos ingerültégekben élünk. Bizonyos értelemben a mi generációnk sokkal globálisabban éli meg a valóságot – ennek mentén nézünk és csinálunk színházat is –, másrészt könnyebben el is veszik a rengeteg információban. A korosztályunk egyik nagy kihívása, hogy hogyan tudunk rendet teremteni ebben a zajban, meglátni az erdőt is a fától.



Nagy Péter István. Fotó: Falus Kriszta