

„Világos fekete. Az egész világegyetem” Egy Beckett-előadás képeiről

Martin Esslin szerint az abszurd színház, minthogy „az emberi állapot végső realitásaival, élet és halál, elszigeteltség és emberi kapcsolatok viszonylag kevés számú alapvető problémájával foglalkozik, ezért tulajdonképpen a színház eredeti, vallásos funkciójához tér vissza: az ember szembesítéséhez a mítosz és a vallási realitás szféráival. Hasonlatosan az ókori görög tragédiákhoz, a középkori misztériumjátékokhoz és a barokk allegóriákhoz, az abszurd dráma arra törekszik, hogy ráébresze közönségét, milyen bizonytalan és titokzatos az ember helyzete a világegyetemben.”¹ Esslin a különbséget abban látja, hogy míg az ókori, a középkori, és a barokk drámai műformákban „az érintett végső realitások közismert és egyetemesen elfogadott metafizikus rendszerek voltak, az abszurd dráma épp minden ilyen általánosan elfogadott kozmikus értékrendszer hiányát fejezi ki.”²

A játszma vége, Samuel Beckett 1954–56-ban írott abszurd drámájának (világ)végjáték olvasata szerint a textus jelentés nélküli töredékeként visszhangzó ókori és újkori filozófiai, valamint irodalmi idézetei és utalásai,³ – amely az európai kultúra szövegeinek feldarabolt korpuszaként értelmeződik – darabjaira szóródó, értelmetlen és funkciótlan „hulladékká” válnak, a „kultúra” újjászületésének lehetetlenségét és reménytelenségét jelezve.⁴ A darabban megjelenített állapot világpusztító katasztrófa utáni:⁵ amikor nincs nappal és éjszaka, s mindent ellep a szürkesség, és amelyben „nincs többé természet”, mert kiirtásra kerül és nem növekszik többé.⁶ A dráma négy alakja pedig valamiféle „menedékben” (bútorok nélküli szoba két ablaknyílással)⁷ a végérvényes, visszafordíthatatlan és elkerülhetetlen véget várják, amely úgy tűnik nem következik be, visszatér a dráma kezdő pozíciója, azaz a darab újra kezdődhetne és a végtelenségig folytatódhatna, alighanem „a vég egy mindig azonos játék örök ismétlődése.”⁸ Ezek a talán utolsó emberi lények torzójukban idézik az individualitás évszázados hagyományait, míg identitásukat pusztán csonkolt elnevezések (Hamm, Clov, Nagg, Nell)⁹ és megállíthatatlanul pusztuló csonka testek jelölik.¹⁰

A játszma végét 1979-ben a Szolnoki Szigligeti Színház mutatta be: Paál István rendezése a darab magyarországi ősbemutatója volt. A díszlet- és jelmeztervező Hurós Annamária, a játszó színészek: Huszár László, Jeney István, Szeli Ildikó és Hanga Erika, valamint Hollósi Frigyes. A rendező jelenleg magántulajdonban lévő színházi hagyatékában¹¹ az előadásról 35 db fekete-fehér 14 x 9 cm-es nagyítás és 5 db fekete-fehér 30 x 24 cm-es ún. fotó munka példány lap található, amelyeket a Magyar Távirati Iroda munkatársa, Ilovsky Béla készített.¹² E fotográfiák a létrejött előadás olyan képi dokumentumai, amelyek tudatosan és módszeresen rögzítik a színpadkép változásait, a színészek térbeli elhelyezkedését, mozgásaik irányát, valamint gesztusaikat, az arcjáték egy-egy pillanatát. A képek a színház nézőteréről a színpad felé fókuszálnak, ahogy a néző is látja/láthatja, ha megtehetné, hogy bejárja a széksorokat, közelebb, majd távolabb kerülve, az egyik, majd a másik oldalról szemlélve a színpadi történéseket.

A „munka példány” lapok filmszalagot leképező állókép-sorozata 125 időpillanatban – ennyi képkockát látunk az előhívott filmtekercsen¹³ – állítja eléink a képkészítő-befogadó nézőpontjából a színpadi képet; vizsgálódó megközelítéssel kijelölhetünk kisebb-nagyobb szekvenciákat, hogy a drámai

szöveg és a színrevitel képi megjelenítésének viszonyát elemezzük. A képek rögzített sorrendje és leíró jellege lehetővé teszi a szövegegységek hozzárendelését; feltételezhetőek tehát a referenciális kapcsolatok a beckett-i költői képek és színpadi képi megformálásaik között. Beckett tárgyyszerű szerzői utasításai képkockáról képkockára követhetők, a fényképek tanúsága szerint az 1979-es előadás szikáran kottázza a szöveg intencióit.

A filmszalag első tíz képkockája a darabkezdő színpadképet és az első megszólalás előtti némajátékot rögzíti. Az első képen szemből látjuk a három oldalról fallal lezárt színpadnyílást, ahogyan Beckett leírja: „Szoba bútorok nélkül. Szürke fény. A jobb és bal oldali falon, a szín mélyén, két magasan vágott, apró ablak, rajtuk behúzott függöny. Jobbra elől ajtó. Az ajtó mellett a falon festmény, fonákjával a közönség felé. Balra elől két kuka egymás mellett, rajtuk ócska lepedő. Középpütt kerek karosszékekben Hamm, őt is ócska lepedővel takarták le.”¹⁴ A fotókon eleinte csupán Clov színpadi jelenlétét érzékelhetjük, az első két képen a bal oldali ablak alatt áll és hátravetett fejjel nézi azt,¹⁵ a harmadik-negyedik képen a jobb oldali ablaknál felmegy a falhoz támasztott létrára és kinéz az ablakon, ötödik kép: leszáll a létráról, hatodik kép: felemeli az egyik kuka fedelét, lehajol, és belenéz a kukába. A hetedik képen a színpad közép részén, eddig a pontig nem érzékelhető, hiszen letakart, „elfedett” Hammhoz megy, leveszi róla a lepedőt, így a darab másik szereplője is láthatóvá válik. A következő három kép már nem szemből, hanem a színpad bal oldaláról, a színen kívül exponálódik, ekként Hamm alakja profilból szemlélhető, arca egy ideig még fedésben marad, vérfojtott zsebkendő borítja. A kilencedik képen Clov az összehajtogatott lepedővel a kezében Hammot nézi, majd a némajáték zárásaképpen – a tizedik képkockán – Clov a jobb oldali ajtónál megállva a nézőtér felé fordul.¹⁶ A sorozatból kiválasztott, az előbbiekben ismertetett kisebb egység tanulmányozása alapján megállapítható, hogy Ilovsky Béla fotói a rekonstrukció igényével lépnek fel, pozitivistá szemléletű metódussal alkotott eseményyszerű képi kompozíciói jelentős dokumentatív értékkel bírnak.

A színházi fotográfia színházművészeti aspektusból szemlélve elsősorban a fénykép dokumentáló szerepére helyezi a hangsúlyt, megengedve és fenntartva az önálló, szuverén művészeti alkotások létrehozásának lehetőségét és létjogosultságát.¹⁷ A színházi fotó történeti vonatkozásait tekintve ismeretes,¹⁸ hogy az 1960-as évekig a technikai adottságok által behatárolt szűk keretek között alakíthatja ki formai- és típus megoldásait: a fényképész-műtermekben készült, a „legkifejezőbb” gesztusoknak tekintett pózokba merevített jellem- és szerepképeket, a későbbiekben a színpadon díszletek között exponált, beállított, s ugyancsak „megdermesztett” kulcsjelenetek felvételei követték. A színpadi játékból kiemelt vagy kimszét beállítások helyett a 20. század második felétől a próbák vagy a főpróba folyamán, vagy akár az előadáson megörökített képek a fénykép készültével egyidejű színpadi pillanatokat rögzítik, az előadás létrehozásának, és megvalósulásának ellesett vagy előre megkomponált vizuális struktúráját nyújtva.

Fotóelméleti aspektusból közelítve a színházi fotó sajátosságaihoz Leopold Rombach szemléleti módszert érvényesítő



1. kép: Ismeretlen fényképész: Jelenet Samuel Beckett: *A játszma vége* című előadásából; Jeney István (Clov), Szolnoki Szigligeti Színház. Fotó. 40×30 cm. 1979

gondolatmenetét¹⁹ véljük alkalmasnak, hogy színházi tárgy és fénykép viszonyrendszerét más szempontból is megvizsgáljuk. A szerző értelmezése szerint a fotográfiát jeleket előállító eljárásaként meghatározó szemiológiai leírás két különböző valóságból indul ki: egyrészt a tárgyvalóságból, vagyis abból, ami a fényképezőgép látószögében áll, másrészt a jelvalóságból, a fotóból. Szemiológiailag minden leképező művet, így a jeleknek mind előállítása, mind a megértése, konvenciókon alapul. A fotográfia legáltalánosabb konvenciója szerint, mint jel reálisan létező tárgyra vonatkozik, e kitételben benne foglaltatik a lefényképezett tárgyban vizuális formát öltött elvont tartalom megjelenítésének lehetősége, a fotográfia itt a tárgyvalóság iterrációs megközelítésével vonatkozik az értelem terrénúrára.²⁰

A színházi fotográfia problematikáját tekintve Patrice Pavis teatrológiai fogalomtárának meghatározását²¹ követjük amikor azt állítjuk, hogy a színházi fotó 'egy' kép – a színrevitel mindig képpé alakítás²² – képi átadása: olyan valóságot rögzít, amely már önmagában is valaminek az ábrázolása, illetve képe, azaz referense (a tárgy) már eleve megformált, jelként viselkedik. Pavis megjegyzi, hogy ekképpen és szükségszerűen a színházi színrevitel 'színreviteleként' jelenik tehát meg, ennélfogva számolhatunk a képet alakító döntésekkel, amelyek elmozdíthatják hangsúlyokkal és kiegészítésekkel vagy akár dekonstruáló magyarázatokkal a megjelenítés kontextusának, valamint funkciójának megfelelően.²³

Rombach úgy véli, hogy a tömegkommunikációs és szemiológiai megközelítésmód összekapcsolása révén magyarázatot kaphatunk a fotográfiai tárgyilagosság és elidegenítés kérdése.²⁴ Állítása szerint viszonylagos tárgyilagosság jön létre akkor, ha lemondanak a konnotációs tartalmakról, értve ez alatt a szokatlan képi effektusok létrehozásával előidézett asszociációs kontextus-eltolódásokat.²⁵ A bemutatott Ilovsky-képek az előadást viszonylagos távolságtartással szemléltetik, nem magyaráznak, nem értelmeznek, tárgyilagosságuk érvényességi tartományukon belül betöltött funkciójuk – alkalmasint a szak-sajtó és a színházi archívum – vonatkozásában értelmezhető.

A Paál István-hagyaték részét képezi még *A játszma vége* egyik jelmezes próbájáról készített 9 db fekete-fehér 40×30 cm-es fotónagyítás. Alkotóját nem tudjuk megnevezni, csupán egy gépiratos szövegdokumentum hozható feltételezésünk szerint kapcsolatba a fényképekkel. A mindössze 8 mondatból álló szövegben Paál István Kőhidi Imre²⁶ színészekről készített felvételeit méltatja,²⁷ a lapon ezen kívül *A játszma vége* szolnoki bemutatójának időpontja és szereposztása olvasható. A szöveg feltételezhetően a képek kötetbeli vagy kiállítási installálása kapcsán született. Nem állítható biztosan, hogy Kőhidi színészekről készített képei azonosak a hagyatékban fellelhető 9 db említett felvétellel, mindazonáltal jelezhető az azonosság a tekintetben, hogy a Kőhidi-képekre vonatkozó szövegben megfogalmazott színészközpontú szín-padi jelenlétet láthatjuk érvényesülni ezeken a fényképeken is.

E képek nem a nézőtéri perspektívából, hanem különböző szokatlan – a nézők számára az előadás során hozzáférhetetlen – nézőpontokból közelítettek színészi tárgyukhoz, a játéktér egy-egy szegmenséből, akár egészen közel kerülve a játszókhöz. (1. kép) Erős rövidülésben, felülről és oldalról látjuk Clov/Jeney Istvánt létrán állva falakkal körbevett, szűk térben. Az egyik falrészén imitált ablaknyílás elhúzott függönnyel, a színész tekintete a külső világot szemléli, mintha nem a lezárt falat, hanem valamiféle feltároló látványt nézne. E tekintetben e közeli fénykép leleplezi ugyan a színpadi illúziót, de egyúttal reflektál a szöveg és a játék egymásba épülő értelemszerkezetére: a kiválasztott nézőpont és képkivágat által a képen szemléltetett eseménypillanat magába sűríti a figura drámai pozícióját, amely ugyancsak színpadi jelként értelmezhető. Clov mintha fogoly lenne, fizikailag és mentálisan²⁸ is, beszorítva egy kis térben, a kitorés minden esélye nélkül. Az elmozdulás lehetetlensége és reménytelensége a színpadon – Ilovsky felvételeiből tudható –, a szövegben adott szukcesszió szerint formálódik, a fotó lehetővé teszi az egymást követő és egymásra épülő eseménypillanatok szimultaneitásának szemlélését. Ennek kapcsán ikonikus képértelmezésről beszélhetünk, amelynek „tartalma egy olyan szemlélet, amely magában foglalja a képen láttatott reflexióját, valamint



2. kép: Ismeretlen fényképész: Jelenet Samuel Beckett: *A játszma vége* című előadásából; Szeli Ildikó (Nell), Szolnoki Szigligeti Színház. Fotó. 40×30 cm. 1979



3. kép: Ismeretlen fényképész: Jelenet Samuel Beckett: *A játszma vége* című előadásából; Hollósi Frigyes (Nagg), Szeli Ildikó (Nell), Huszár László (Hamm), Jeney István (Clov), Szolnoki Szigligeti Színház. Fotó. 40×30 cm. 1979

a csak képileg szemléltethető reflexióját egyaránt.²⁹ A másik kompozíció éppen fordított irányból, alulról, a padló szintjétől felfelé, a képen kívülre vezeti a szemlélő tekintetét. A két falrész határolta sarokban, a fal felé fordulva a kerek karosszékben ülő Hamm alakját sötét árnyfoltok fedésben tartják, a képen domináló figura a mögötte felfelé tekintő Clov. Alakja egyrészt a jeleneten belüli adott helyzete szerinti, másrészt a fotós által megválasztott nézőpont irányított fókuszálása révén a színpadi jelenet fölé emelkedik, annak lehetőségét mutatva, hogy egyidejűleg résztvevője és kívüllálója a képen szemléltethető narratív konstrukciónak.

Két fotográfián határozottan a színész arcára helyeződik a hangsúly, mindkét kép különböző technikai beavatkozással groteszk módon „elrajzolt” portrét eredményez. Nem lehet megállapítani, hogy az előadás mely pontján születtek a képek, nem köthetők a drámai cselekmény egyes elemeihez, valószínűsíthető inkább, hogy a színész–szerep köztes terében szituálódnak. Szemiológiai megközelítéssel azt mondhatjuk, hogy „a fénykép nem a színész vagy az általa játszott alak referensére, hanem jelölőjére irányul: célja nem egy képzeletbeli (az alak) vagy valós referenshez (a színész „civilben”) való eljutás, sokkal inkább a színész/szerep kapcsolat jelölője felé törekszik.”³⁰ (2. kép) Nell/Szeli Ildikó a szemeteskuka szélét görcsösen markolva kitekintő figurája látható az egyik képen, szűk életterének abszurditásig fokozott képtelenségéhez a fényképész a torzított látvány technikai effektusát adjunktálja. Az összenyomott arc szinte szétlapítódik a szemetestartályban. Fehér hálósapkájának játékosan hullámzó fodrozódása, a szemetestartály nyomasztó fekete tömbje, valamint a torzított arc szuggesztív látványa nyugtalanító feszültséget indukál a kép befogadójában. Nyújtott képi formaként jelenik meg Hamm/Huszár László arca, a rávetülő fény a homlokra és a világtalan szemekre koncentrálódik, az

élettelenség és a még élő test köztes létformáját érzékeljük. A másik képen egészalakosan, jobb profilból látjuk, kerek karosszékében ül és mindkét kezével egy botot markolva próbálja kimozdítani magát megmerevedett helyzetéből.

A „megdermesztett tablóképen”³¹ (3. kép) mind a négy játzó figura jelen van: az előtérben a nyitott szeméttartályokból félalakban látható Nagg és Nell, ők a karosszékben ülő Hamm szülei, és egészen a fal mellett, a létra tetején állva Clov. Bizarr családi csoportkép: a szemétre dobott öregek, mintegy szerves hulladékként várják be pusztulásukat; a karosszékben ülő mozgásképtelenségében és vakságában tehetetlen Hamm és a külső, pusztuló világot kis ablaknyílásokon keresztül figyelő Clov. A kép előtérben Nagg és Nell merev testtartással, a nézőtér irányába, egyenesen előre néznek; a fotó jobb szélére komponálva Hamm szintén a nézőkkel szemközt, Clov a létra tetejéről tekint le a többiekre, jobb kezének magyarázó gesztusa a kép dermedt merevségét oldja. A kép szélére redukált páros alá-fölé rendeltségét, úr és szolga, hatalom és kiszolgáltatottság viszonylatát jelöli mindkét relációban, amely az egymástól való elszakadás lehetetlenségének feszültségét szemlélteti.

A kezdő- és a zárókép ugyanabból a látószögből exponálódott, a színpad baloldaláról kissé alulról felfelé: a játék megkezdése előtti színpadkép (4. kép), a letakart szemetestartályokkal az előtérben, a szintén letakart karosszék, Clov a nézőtérnek háttal álló alakja, emellett a fotó azt a játékon kívüli körülményt is tartalmazza, ahogy mozgásukban elmosódó alakok – feltehetően az előadás/próba nézői – haladnak át a játéktéren keresztül. A színpadi történet megkezdődött, amivel egyidejűleg azonkívüli eseménypillanatok – a nézők alakjainak megjelenése – ékelődnek a kép szövetébe. A zárókép torzított, roncsolt képi látványa fotográfiai reflexió, mintha maga az üresen hagyott játéktér is pusztulásnak indulna: a játszma befejeződött, mégis vége lett.



4. kép: Ismeretlen fényképész: Jelenet Samuel Beckett: *A játszma vége* című előadásából; Jeney István (Clov), Szolnoki Szigligeti Színház. Fotó. 40×30 cm. 1979

Jegyzetek

- 1 ESSLIN, Martin: *Mélységbe hatoló intuíció*. In: *Az abszurd dráma elmélete*. Budapest, Színháztudományi Intézet és Népművelési Propaganda Iroda, 1967. 155.
- 2 ESSLIN, 1967. 155.
- 3 A teljesség igénye nélkül: 1Móz, 2–5 [122.]; 1Móz 1,11 [111–112.]; Dán, 5,26 [111.]; Mt 19,19 [141]; 1Móz, 7,1–24 [123, 138, 144, 147.]; William SHAKESPEARE: *III. Richárd* V/4 [117.]; William SHAKESPEARE: *Vihar* IV/1 [146.]; René DESCARTES: *Értekezés a módszerről* [130, 138, 141.]; Blaise PASCAL: *Gondolatok* [125.]; Johann Wolfgang von GOETHE: *Faust I* [126.]; Friedrich NIETZSCHE: *Imígyen szóla Zarathustra* [134.]; Charles BAUDELAIRE: *Áhítat* [150.]; August STRINDBERG: *Haláltánc* [108, 112, 123, 125–126, 134, 141.] A zárójelben megadott oldalszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: *Samuel Beckett összes drámái, Eleutheria*. Budapest, Európa, 2006. 103–151. ford. KOLOZSVÁRI GRANDPIERRE Emil. A továbbiakban: BECKETT, 2006.
- 4 Vö. FISCHER-LICHTE, Erika: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 657, 667.
- 5 „Az emberiség végső kipusztulása, a földi élet kihalása, amely szabadulás a tudatos lét terhétől, s amely megszüntet minden szenvedést, állandóan jelen lévő lehetőség a beckett-i gondolkodásban, és rezonanciái szinte valamilyen művében fellelhetők.” CALDER, John: *Samuel Beckett filozófiája*. Budapest, Európa, 2006. 9., 126–127.
- 6 Vö. BECKETT, 2006. 110–112, 121–122.
- 7 A tér értelmezéséhez vö. FISCHER-LICHTE, 2001. 662.
- 8 FISCHER-LICHTE, 2001. 661.
- 9 A nevek értelmezéséhez vö. ADORNO, Theodor Wiesengrund: *Kísérlet „A játszma vége” megértésére*. In: *A dráma művészete ma. Írók, rendezők, kritikusok korunk drámájáról*. Szerk. UNGVÁRI Tamás. Budapest, Gondolat, 1974. 347., 349–350. ; FISCHER-LICHTE, 2001. 657.
- 10 A vak Hamm tolókcocsiban ül [105.], Clov mereven mozog és nem tud leülni [110.], Nagg és Nell az ardennes-i erdőben, Sedanból jövet „kétülées bicikli-baleset” következményeképpen elveszítették a lábaikat, folyamatosan romlik a látásuk és a hallásuk [113.].
- 11 Paál István (1942–1998) magántulajdonban lévő színházi hagyatéka a teljes pályát felöleli: a szegedi egyetemi évek-től az utolsó vesztprémi feladatokig. Műfaját és technikáját tekintve: kéziratok, nyomtatványok, szöveges dokumentumok, fotók, plakátok, hangszalagok, valamint magánlevelek, személyes jellegű iratok.
- 12 Az egyik munka példány lap hátoldalán gépiratos lap applikáció, a következő szöveg olvasható rajta: „ILO 790928/1–116 Bemutató a szolnoki színházban. A szolnoki Szigligeti Színház zsebszínházában szeptember 29-én tartják S. Beckett: *A játszma vége* c. színművének magyarországi bemutatóját. Rendező: Paál István MTI Foto: Ilovsky Béla.”
- 13 111 beszámozott és 14 áthúzott filmkockát.
- 14 BECKETT, 2006. 105.
- 15 Uo.
- 16 Uo.
- 17 Vö. *Magyar színházművészeti lexikon*. Szerk. SZÉKELY György. Budapest, Akadémiai, 1994. 759.
- 18 Vö. *A színház, a fénykép: a 200 éves magyar színjátszás és a 151 éves magyar fotográfia közös történetéből*. Szerk. KINCSES Károly. Budapest, Magyar Színházi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum, 1990.
- 19 ROMBACH, Leopold: *Tíz tétel a fotóról – előmunkálatok a fotó általános elméletéhez*. In: *Fotóelméleti szöveggyűjtemény*. Szerk. BÁN András-BEKE László. Budapest, Enciklopédia, 1997. 246–260.
- 20 ROMBACH, 1997. 249.
- 21 PAVIS, Patrice: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan, 2006. 157.
- 22 PAVIS, 2006. 219.
- 23 PAVIS, 2006. 157.
- 24 ROMBACH, 1997. 252.
- 25 Uo.
- 26 Kőhidi Imre neve fotóművészeti szaklexikonokban nem szerepel.
- 27 „Nincs kiszolgáltatottabb emberi situáció, mint a színészi. Nincs mulékonyabb, azonnal elmúló, visszavonhatatlanul elpusztuló végeredmény, mint egy színházi előadás. Minden semmivé lesz, amit a színházban csinálunk. Kőhidi Imre fényképeit látják. Színészek arcát, akik barátaim, munkatársaim. De ami ennél fontosabb: színészek. A muló színházi pillanat tettenérésében és megőrzésében segítenek ezek a képek. Mindörökké jóvátehetően és visszavonhatatlan, ami a színpadon történik. Jóvátehetően és visszavonhatatlan, ahogy Önök nézik a színházat.”
- 28 HAYNES, John – KNOWLSON, James: *Beckett képei*. Budapest, Európa. 2006. 153.
- 29 IMDAHL, Max: *Ikonika. Képek és szemlélésük*. In: *Kép-elemzés. Narratívák 1*. Szerk. THOMKA Beáta. Budapest, Kijárat, 1998. 260.
- 30 PAVIS, 2006. 159.
- 31 Vö. HAYNES – KNOWLSON, 2006. 129.

“Light Black. The whole universe”:

Pictures of a Beckett-Show

Defining theatre photography according to where the picture is taken from is problematic, in so far as we research rules relating to objects, place, moments to be pictured or to peculiarities of theatrical work. (Patrice Pavis) On the one hand these photos can also be interpreted as separate aesthetical forms and objects, free from the reflected theatrical objects, on the other hand this kind of photography is nothing else but a visual interpretation of an image – practically speaking, staging is always imaging. It has to seize a reality which itself is a representation or rather an image of something, that is, its reference acts as a preformed token. By necessity, staging in a theatre always means “presenting something on the stage”, thus we can reckon with “image forming decisions” which can move the image with accents and additions as well as deconstructive explanations according to the context just as function of the visualization.

The essay studies the possibility of the iconic interpretations of images introduced by Max Imdahl on the basis of nine stage photos. These photos were taken on a staging of Samuel Beckett's drama *The end of the game* directed by István Paál and performed at the Szigligeti Theatre in Szolnok in 1979. Contemplating on the compositions it can be stated that the visual reflection of the text and staging of Beckett's drama was materialised in a medial playground.