

FILMES HATÁSOK A SZÍNHÁZBAN

# Filmszínpadok

DARIDA VERONIKA

FILM ÉS SZÍNHÁZ KAPCSOLATÁT UGYAN MÉG NEM TÁRTA FÖL TELJESEN AZ ESZTÉTIKA, A FÜGGETLEN SZÍNHÁZI ELŐADÁSOKBAN GYAKORIAK AZ INSPIRÁLÓ FILMES HATÁSOK.

Az a nagy kérdés, hogy van-e áthidalhatatlan szakadék, illetve ellentét a két művészet között. Van-e valami eredendően színházi, ami másféle, mint az eredendően filmszerű? - ezzel a dilemmával kezdődik Susan Sontag *Film és színház* című, 1966-ban írt tanulmánya. A performansz mozgalmakkal egyidős szöveg szerint a film és a színház legjelentősebb különbsége a tér és az idő kezelésében mutatkozik meg. Míg a színház a tér logikai vagy folyamatos kezelésére korlátozódik, addig a film képes ennek ellentétére is. Továbbá a film könnyebben élhet a nézőpont megváltoztatásának vagy elbizonytalanításának lehetőségével is, hiszen mindig felvethető a kérdés, hogy kinek a szemszögéből látjuk a történetet. Ugyanakkor, hogy ne csupán a film előnyeit emeljük ki, Sontag azt is belátja, hogy bár az „időgépnak” is nevezhető film a leginkább alkalmas az emlékezésre és az emlékeztetésre, ám épp emiatt a filmek idővel megöregednek, szemben a színházi eseményekkel, melyek mindig megőrzik korszerűségüket, estéről estére újak maradnak, a színház jelenidejűségében. Érdekes megjegyezni, hogy bár a tanulmány elején azt olvashatjuk, hogy „színdarabból lehet filmet írni, de filmből színdarabot nem”, a szöveg végén már az áll, hogy a kortárs színházban erősen megfigyelhető egyfajta filmes hatás. Ugyanakkor ez sem újkeletű, hiszen már az avantgárd színház (Marinetti, Piscator vagy Mejerhold irányítása alatt) élt filmes elemekkel. A vetítések vagy dokumentumokként jelentek meg, vagy hallucinációk-álomképek kivetüléseként, a tudattalan színpadaként. Ebből is nyilvánvaló, hogy a film és a színház első találkozásától kezdve, a két művészeti ág radikális

különválasztásának vagy tökéletes egybeolvasztásának vágya egyaránt téves igény. A Sontag-esszé végkövetkeztése szerint a két eltérő terület folyamatosan úgy merít egymásból, hogy közben végig önmaga marad, vagyis „a színház utánozhatja és elnyelheti a filmet, a film lehet színpadias”.

A színházban megfigyelhető filmes hatás a témája Helga Finter *A posztmodern színház kamerálátása* (1985) tanulmányának is, mely már a hetvenes és nyolcvanas évekből hoz példákat. A posztmodern színház a dekonstrukció színháza, ahol „új idők, terek, alakok keletkeznek, melyek a decentralizált szubjektum modelljére utalnak”. Ezekre a színházi kísérletekre erősen hatnak a filmes technikák, főként a montázslemezlet (a színpadi történes montázsokra esik szét vagy montázsokból áll össze); a színpadi képkompozíció pedig a kamera beállításokat imitálja: nézőpontváltások, totálképek és ráközelítések, kimerevítések és gyors elmozdulások figyelhetők meg benne. Továbbá a lassítások és az ismétlődő gyorsítások révén a képek is egyfajta ritmust alkotnak, egy különös „szemmuzsikát”.

A huszadik század legvégén, Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színháza* (1999) már amellett érvel, hogy a színházban az egyes médiumok (köztük a film) használata teljesen hétköznapi jelenséggé vált, még akkor is, ha ezek többnyire nem határozzák az egész teatralitást, inkább csak inspirációs forrást jelentenek. Ugyanakkor mind a videótechnika jelenidejű alkalmazása, mind a technikai eszközökkel létrehozott virtuális terek, egészen más nézői tapasztalatokhoz vezetnek. A videóinstallációk vagy a médiaszínházak pusztá képpé változtatják a szí-

nészi testet. Tehát az eleven jelenlét, mely a színházat megkülönböztető vonás volt korábban, sem elengedhetetlen feltétel többé a testetlenítés új képszínpadain.

Az említett teoretikus szövegek természetesen világszínházi példákra támaszkodnak (így Peter Brook, Robert Wilson vagy a Wooster Group rendezéseire), azonban ez a tendencia a magyar független színházban is megfigyelhető. Ez részint abból adódik, hogy a magyar filmrendezők egy jelentős része időnként vagy rendszeresen színházakban dolgozik (gondoljunk Jeles Andrásra, Hajdu Szabolcsra, Mundruczó Kornélra), emiatt az ő munkáikon eleve jobban felfigyelünk a filmes hatásokra. Ugyanakkor egyáltalán nem szükségszerű az, hogy a filmes technikákat alkalmazó színházi alkotók a film felől érkezzenek (gondoljunk Schilling Árpádra, Bodó Viktorra vagy Juhász András és Szenteczki Zita alkotópárosára). A következőkben röviden elemezzük néhány a 21. században született, független színházi előadást, melyek fontos szerepet játszottak abban, hogy a kortárs nézői szemléletet és gyakorlatot megváltoztassák. Mivel a jelen írás alapötletét az adta, hogy a színházi kényszerzűnetet megelőző hetekben három olyan előadást is bemutattak független színpadokon (a Trafóban és a Stúdió K-ban), melyek filmes technikákat alkalmaztak (*Családi tűzfészek*, *Éhség*, *Amikor én halott voltam*), ezért erre a tendenciára is megpróbálunk választ keresni. Vajon mennyiben segítheti a film az új színházi nyelvek felfedezését?

A Schilling Árpád rendezésében, 2000-ben, a Bárka Színház Vívótermében, bemutatott *Nexxt* (*Frau Plastic Chicken Show*) valóban fordulópontot és radikális szemléletváltást jelzett. A kultregényeket (Anthony Burgess *Gépnarancsa* és Bret Easton Ellis *Amerikai Psychója*) Schilling Árpád és Tasnádi István csak inspirációs forrásként használták, az előadásszöveg leginkább improvizációkból állt össze. A nézők darab során végig azt érezhették, hogy egy TV-show élő felvételének a résztvevői, már belépéskor kitanították őket arra, mikor és milyen módon kell tapsolni és tetszést nyilvánítani. Az élő adás során azonban semmi nem az előre eltervezett forgatókönyv szerint alakul. A *Nexxt*, vagyis a *Frau Plastic Chicken* (Udvaros Dorottya) vezette show két vendége ezúttal két

sorozatgyilkos: Kicsi Alex (Mucci Zoltán) és Rex Madison (Bodó Viktor), akiket a műsorvezető az erőszakról és a gyilkosság lélektanáról faggat. Eközben, a háttérben, folyamatos videóbejátszások mennek, melyeken Madison brutális erőszakmegnyilvánulásai láthatók. Olyanok ezek a felvételek, mintha a „homemade” horror- és pornófilmek lennének. Végül az előtérben is elszabadul az őrület, Madison megerőszkolja és lelövi a műsorvezetőt, majd Kicsi Alex társaságában elhagyja a nézőteret. A kameraman követi őket a kint várakozó helikopterig, úgyhogy a kivetítőn láthatjuk, amint elrepülnek. Majd újra feltűnik az adás (*Nexxt*) főcíme, és a váratlanul „feltámadt” Frau Plastic Chicken bejelenti a következő élő show (a következő színházi előadás) dátumát. Ennek nyomán minden korábbi esemény átértelmeződik, és a nézői manipuláció részének, előre megírt forgatókönyvnek tűnik. A Krétakör első korszakának egyik meghatározó darabjaként a *Nexxt* erős és időnként sokkoló kritikáját adta a spektákulum társadalmának.

Bodó Viktor és a Szputnyik Hajózási Társulat, a Schauspielhaus Graz színészeivel koprodukcióban készült munkája, a 2009-es *Az óra, amikor semmit sem tudunk egymásról*, még radikálisabb módon vitte tovább a színházi forgatás

ötletét. A Peter Handke szövegnélküli drámáját szabadon értelmező előadás során a színházi eseményekkel párhuzamosan végig egy forgatás zajlik. A néző így egyszerre figyelheti meg a színészi cselekvéseket és ezek kivetített képeit. Azonban távolról sincs szó tükörképről, hiszen a két látvány lényegileg eltér egymástól. A filmes tekintet hol az apró részletekre fókuszál, hol elkalandozik, hol kinyitja a színház mögötti, láthatatlan tereket. Eközben a színházi forgatás a filmes illúziókeltés technikáira is rámutat: ami a filmvászonon zuhogó eső, az a színházban dézsából öntött víz, az esernyőt tartó színész feje fölött. A közelítés és távolítás játékaival, valamint a váratlan ritmusváltásokkal, az előadás folyamatosan kibillent a nézői perspektívát és állandó bizonytalanság-érzetet kelt. Egy kaotikus, szürreális, groteszk világ jelenik meg a vetített és az eleven testek kölcsönhatása és nézői egymásra olvasása következtében.

Mundruczó Kornél erőszak-trilógiája (*Frankenstein-terv*, *Nehéz istennek lenni*, *Szégyen*) a néző etikai felelősségének kérdését is felveti. A 2012-ben bemutatott *Szégyen* (melynek irodalmi alapja J. M. Coetzee azonos című

regénye), egy hosszan elnyújtott kínzás: egy csoportos nemi erőszak és megalázás képével indul. A sokkoló jelenet után a bemocskolt (sárral, vörös színű festékkel) összekent áldozat (Tóth Orsolya) szembefordul a közönséggel, majd behívja az elkövetőket, akikkel közösen énekelni kezdenek. Később ezzel a jelenettel még egyszer szembesülünk: a háttérben, a függöny őri-ásvásznán, egyfajta élő közvetítésként. Ekkor azonban nem teljes az ismétlés, még az erőszakot megelőző széthúzzák a függönyt – a néző fellélegezhet. Hiába tudjuk, hogy színházban vagyunk, a jelenetek brutális kegyetlensége messze túlmegy a tűréshatáron. Mundruczó kapcsán fontos kiemelni, hogy ő alkalmazza a legsokrétűbben a filmvetítés adta lehetőségeit. A *Látszatélet* (2016) előadásából minden néző számára feledhetetlen marad Monori Lili közel félórás nagymonológja, melyet egy hatalmas vetítőtáblánról nézhetünk végig, mintha moziban ülnénk. Ennek a megrendítő videóinterjújának (melyet közvetlenül a kilakoltatás előtt készítenek a szereplővel) egyetlen perce sem tűnik üresnek. A néző hamar hozzászokik, hogy premier planban néz színházat. Ugyancsak beszélő tekintetek, az otthonukat elhagyó menekültek arcai, tűnnek fel a *Winterreise* (2015) koncertszínházának háttérben. Ez utóbbi előadások azt mutatják, hogy Mundruczó Kornél színházi rendezéseiben a filmes technikákat nem csupán az erőszak ábrázolására és provokációra, de az empátia és a részvétel felkeltésére is legalább olyan érvénnyel használja.

Az eddigi példákkal szemben, az elsősorban filmrendezőként ismert Hajdu Szabolcs színházi rendezéseiből szinte teljesen hiányoznak a filmes elemek. A nagy sikerrel játszott családi trilógia valamennyi darabja (*Ernellék Farkaséknál*, *Kálmán nap*, *Egy százalék indián*) a lehető legegyszerűbb eszközökkel megjelenített szobaszínház. Ha valamilyen effekttel él, az sokkal inkább a teatralitást hangsúlyozza (különösen az *Ernellék Farkaséknál* színházi változatának bohócként ábrázolt gyer-

**„Mintha moziban ülnénk”**  
(Szenteczki Zita – Juhász András: A halál kilovagolt Perziából)





mekszereplőiben). A film csak témaként jelenik meg, amikor az *Egy százalék indián* szereplői az *Ernellák Farkaséknál* filmről beszélgetnek, erős (ön)íroniával. Ugyancsak ennek az előadásnak a záróképe erősen emlékeztet egy filmes happy endre, persze annak hatásmechanizmusát erősen megkérdőjelezve.

Érdemes kiemelni, hogy az említett előadások közül többnek a filmváltozata is elkészült. Schilling Árpád *Nexxt* filmjét 2001-ben mutatták be, ám ezt még az alkotó is kudarcként értelmezte. A Krétakör azonban a későbbiekben nagy gondot fordított arra, hogy minden előadásukat filmesen dokumentálják, és ezek a felvételek folyamatosan reflektáltak az előadás és annak filmes változata közötti különbségekre. Elég, ha a *FEKETEország* (2006-es, csak DVD-n megjelent) filmváltozatára gondolunk, mely két évvel a bemutató után egy üres térbe helyezte az előadást, szokatlan, a néző szemszögétől eltérő kamaramozgásokat használva. Ezzel a társulat megteremtette saját „színházfilm” kategóriáját. A későbbiekben ide sorolható *A Nibelung lakópark*, melyet Mundruczó Kornél rendezett 2009-ben, a 2004-es előadás nyomán. Itt még több változást fedezhetünk fel, hiszen egyrészt átalakul a tér (a darabot a Sziklakórházban játszották, a filmet a Lipótbán vették fel), másrészt az idő is (az előadás közel négy órája helyett itt egy százperces változatot kapunk). A legszembetűnőbb különbség azonban az, hogy eltűnnek a színek, a filmváltozatban egy kísérteties, fekete-fehér világ tárul elénk. Az egyes jeleneteket vágás nélkül vették fel, viszont a jele-

**„Premier pláiban néz színházat”**

(Mundruczó Kornél: Winterreise)

netek között élesek a szakadások, így a színházi tér átláthatósága és folytonossága eltűnik. Ugyanakkor a film reflektál a távollevő nézőkre is, hiszen a színészek gyakran a kamera felé fordulva beszélnek, valamint egyes jelenetekben (a folyosón, a kórteremben) a nézők mint bábuk vannak jelen. Általánosságban elmondható, hogy a színházfilm csak akkor lehet sikeres, ha valóban reflektál a két műfaj közötti különbségre, miközben mindkettő sajátosságait is felmutatja. A színházi- és a filmváltozat soha nem lehet teljesen azonos egymással, a lényegi eltéréseket jól mutatja Hajdu Szabolcs már többször említett műve, az *Ernellák Farkaséknál*. A 2016-os film (a 2015-ben bemutatott, a mai napig játszott darabhoz hasonlóan) nagy szakmai- és közönség sikert aratott, mivel az alkotóknak sikerült a lakásszínházi előadás nyomán egy bensőséges és őszinte kamarafilmet forgatniuk. A két variációt összevetve, itt a színház tűnik stilizáltabbnak; a saját lakásban, saját gyerekekkel felvett film látszólag sokkal realistább. Ugyanakkor a filmen belüli színház (a gyerekek előadása) egyszerre ironikus és metateátrális módon reflektál a színházi néző helyzetére.

Még egy izgalmas színházi kísérletet kell megemlítenünk: Szenteczki Zita rendező és Juhász András intermédia művész közös produkcióját, *A halál kilovagolt Perzsiából*. A 2017-ben bemutatott mű Hajnóczy Péter kisregényét veszi alapul, annak deliráló, látomásos jeleneteit egészen szokatlan technikával jelenítve meg: a DoN't Eat Group saját fejlesztésű hegesztőprojektoros

vetítőrendszerét használva. A főszereplő (Jankovics Péter) valóban fizikai munkát végez a színpadon, a hegesztés biztosítja a kivetítőn megjelenő film fényforrását. Mindazonáltal ez egy vibráló és roncsolt film lesz, mivel az izzószikrák nyomokat hagynak rajta. Ezt a szokatlan kézműves technikát egészítik ki a színpadi cselekvések során élőben felvett és egymásra kevert, ismétlődő képszelvenciák (egyfajta filmes loop-technikaként). Az így létrejött montázsszerű (roncs)képalkotás egyszerre utal az emlékezet szerkezetére (az emlékezet homályosságára, hiátusaira és lapszusaira), valamint az alkoholizmus önpusztító folyamatára. Túlzás nélkül elmondható, hogy a Trafó színpadán sajnos csak keveset játszott előadásban egy fiatal csoport létrehozta az elmúlt évek leginventívusabb intermedialis előadását.

Ha visszatérünk kezdeti dilemmánkra, vagyis a film és a színház viszonyának kérdésére, csak a színházi reprezentáció felől vizsgálva (hiszen a filmekben megjelenő teatralitás egészen más, bár ugyanilyen érdekes téma lenne), azt mondhatjuk, hogy a kortárs magyar független előadásokban teljesen megszokott a filmes technikák használata. Sőt, hozzátehetjük, hogy önmagában már semmi érdekességgel nem bír az élő videó, a valóságos és a virtuális testek egyidejű színpadi jelenléte, amennyiben ezt nem indokolja az adott mű dramaturgiája. Gyakran az lehet az érzésünk, hogy öncélú és hatásvadász elemmé vált az intermedialitás hangsúlyozása. Ugyanakkor figyelemreméltó, hogy a kortárs színház egyre többször merít témákat a filmtörténet klasszikus vagy kezdeti korszakából, idézi fel a némafilmek (gegekkel, pantominszerű betétekkel, élőzenével kísért) már-már elfeledett világát.

Máig érvényes tanulmányában Susan Sontag még azt hangsúlyozta, hogy a filmre nehezedik leginkább az emlékezés terhe, ám ehhez hozzátehetjük, hogy az is előfordul, hogy a színház emlékeztet minket erre. Habár úgy többnyire úgy tapasztaljuk, hogy nincs semmi eredendően színházi vagy filmszerű, de a két művészeti ág közötti folyamatos kölcsönhatás a 21. század felől nézve is ugyanolyan izgalmas és állandóan változó teret teremt a valóban kísérletező színházfilmek és filmszínpadok számára. •