

FORGÁCH ANDRÁS

Video- Popriscsin

■ GOGOL: EGY ŐRÜLT NAPLÓJA -
KÉTSZER ■

A színész – Grotowskinál volt ilyen gyakorlat – lemerevíti, valóság-
gal maszkká változtatja arcát, és hosszú percekig ezzel a maszk-
arccal játszik, mozog, beszél. Bertók Lajos az Egy őrült naplója című
előadásban egyszerűen lenyomja a pause gombot, miközben valamilyen
pofát vág a kezében tartott (netán asztallapra vagy a padlóra helyezett)
kicsiny digitális kamerába (mondhatnám azt is, kutyübe, olyan lazán,
mellékesen, professzionálisan bánik vele), arca sokszoros nagyításban
ott marad a vásznon (pontosabban a kivetítőn); az arcon tektonikus
gyűrődések, hatalmas vigyor, riadalom, diadalmámor, csillogó veríték: a
színész arca egy mondat, egy mozdulat legközepe, pillanatfelvétel.
Miközben ő, az eleven színész továbbra is ott ágál, vonaglik, retteg, üvölt
a szegényes bútorokkal berendezett térben, én, a néző, döntés előtt állok;
eldönthetem, hogy melyiket nézem: a színészt vagy a vele egy térben levő
kinagyított képmását. Illetve nem nagyon dönthetek: megbűvölten mere-
dek a vásznonra, győzött a film.

Előreszaladtam. Ha akarom, az egész előadás párviadal a szí-
nész és saját felnagyított képmása között, de – ezt is hadd eléle-
gezzem meg – Sopsits és Bertók remekül eltalálták az arányokat.
Az előadás részben erről szól: képmás és alany viszonyáról vagy,
ha akarom, az én önképéről. Hogyan tárgyiasítom magamat: nem
lúdtollal, pergamenre, hanem egy digitális kamera segítségével.
Nem kérdezzük meg, miként jutott ez a szegényes ruhát viselő
férfi a padlásszobában ehhez a kamerához, hogy honnan volt rá
pénze; létezése, a kameráé, evidencia: a színész játéka teszi azzá.
Láttam már civil videonaplót, tudom, hogyan működik. Körülbe-
lül így: a naplóíró belebeszél a kamerába. És abban a pillanatban,
hogy kamerába néz, játszani kezd. A kamera játékra kényszeríti.
A színészt azonban arra kényszeríti, hogy inkább ne játsszon.
Hogy megpróbáljon egyszerűen csak létezni ebben a kinagyításban.
Hiszen a saját maga konkurenciája. De megint előreszaladtam.

Még mielőtt meglátnám a színészt élőben, filmen pillantom
meg, egy filmes prologban: Popriscsin premier plánban elmondja
nekünk, mi történt vele aznap. „Fantasztikus! Senki, de senki
nem hallotta. Egész biztos. Csakis én. Egyes-egyedül. Egészben
bizonyos vagyok benne. Fantasztikus. Fantasztikus” – ez persze
nem Gogol szövege, hanem a francia színpadi változatból magya-
rította Czimer József. Ha az ember Makai Imre fordítását és Czi-
mer József „fordítását” összehasonlítja, az utóbbi toronymagasan
jobb, játszhatóbb, tisztább – csak éppen nem fordítás a szó szoros
értelmében, hanem egy remek színpadi adaptáció harmadik
nyelvről történt átültetése magyarra, magyar színpadra; én is ezt
játszanám, ha választanom kellene a két szöveg között, de azért
megjegyzendő, hogy számos olyan részlet marad ki az eredeti
műből, amelyet egy mai színre alkalmazó nyugodtan elővehetne –
íme egy példa az első, október 3-i bejegyzésből, Makai fordításá-



Horváth Lajos Ottó mint Popriscsin a tatabányai előadásban

ban: „Egy szó, mint száz, nem mentem volna be a hivatalba, ha
nem táplált volna a remény, hogy találkozom a pénztárossal, és ta-
lán tán sikerül kikunyerálnom ettől a zsidótól egy kis fizetési előle-
get. Hát hogy az micsoda alak! Uramisten, hamarabb eljön az
utolsó ítélet napja, mintsem ez valaha is kiadná előre a havi fize-
tést. Akárhogy rimáncodok, még ha megpukkadsz, még ha halálos
beteg vagy, akkor se adja ki az a szürke ördög. Otthon meg a sza-
kácsnője felpofozza! Ezt az egész világ tudja...” – azonkívül olyan
belső ismétléseket tartalmaz a francia változat, olyan beleírásokat,
olyan professzionálisan csillogó tematikus expozíciókat, amelyek
révén ugyan szilárd és nagyon jól játszható dramaturgiai szerkezet
keletkezik – csak éppen Gogol ezt a szöveget nem ilyenek írta
meg. „Ma, 1834. október 3-án csodálatos kalandban volt részem”
– írja Czimer. „A mai napon szokatlan eset történt” – írja Gogol.

A nagyon markánsan újrafogalmazott, modernizált tatabányai
szövegváltozatról, amelyet Honti Györgyön kívül Faragó Zsuzsa,
Gyulay Eszter és Horváth Lajos Ottó jegyezték, lásd alant. Itt csak a
találószerű, keményen koppanó nyitó mondatot idézném: „Elképesztő
dolog történt velem ma.” Az egész előadás ilyen keményen, szára-
zon koppanó – de erről többet később.

Amíg a prologust néztem, az volt a furcsa, hogy a sötét térben a
hang nem onnan jött, ahonnan a kép: a hang levált a képen lát-
ható színésztől, és a nézőkkel zsúfolt kicsiny térben önállósította
magát. Ugyanis a hang Bertók hangja volt, a maga természetes
akusztikájával, a felvétel viszont voltaképpen néma. Később is ez
történik: ugyanis ki van kapcsolva a kamera mikrofonja, miáltal a
hang sohasem elektronikusan közvetített, hanem természetes, és
ezért leválik a képről, a kép voltaképp némafilmmé válik, egy folya-
matosan beszélő ember néma képévé: mert nincs hozzárendelve
vele egyminőségű hang (mint ahogyan azt tévzés, filmnézés köz-
ben megszoktuk). A képzeletem nem kapcsolja össze a hangot a

képpel, hanem egyfajta diszkontinuitás keletkezik, külön van a kép és külön a hang, és megint külön a színész: mert a hangja valamiképpen mégis a mozgóképhez vonzódik jobban, arra jobban tapad. Ha akarom, ez már a belső hasadság alig észlelhető megjelenése a külső formában.

Mivel Bertók folyamatosan filmezi magát, az emberben önkéntelenül fölmerül a kérdés: mit néznek? És hol a vásznat nézi, hol pedig az élő embert: hol erőszakkal elszakítja magát a képtől, hogy Bertókot bámulja, mert valami olyat lát meg az élő színészen, amit a nagy kivetítőn nem figyelhetne meg, hol csak a kép érdeklő, és a színészt el is felejt, csak a hangját hallgatja, mintegy a kép mellékletéül. (Mintha valaki egy partitúrával vagy a színdarab példányával ülne be a nézőterre, és csak időnként nézne fel a példányból a színpadra.) A képen nem mindig a színész látszik: van, hogy Bertók futni hagyja a mozgóképet egy üres asztallap látványán, van, hogy az ágya látszik, ferdén, rajta a piros bársony ágytakaró, ami később királyi palásttá lényegül, van, hogy a színpad fekete hátsó fala, netán egy asztalra tett, trónná átlényegült üres szék.

Ezen a ponton a tatabányai előadásban is az asztalra kerül egy fotel – úgy látszik, véges számú kellék használata matematikailag hasonló eredményeket implikál: Horváth Lajos Ottó – aki Tatabányán nem spanyol király, hanem nepáli, lévén, hogy a szerzők egy aktuális hír nyomába eredtek, és a családját lemészároló Birendra herceg, mit mondjak, igencsak passzol egy örült meditációiba – feszülten figyel befelé, miközben az üres trónt bámulja, de aközben is, hogy odafönt trónol: valamilyen jelre vár, miközben totálisan bizonytalan. Mivel nincs megkettőzve a színész, és a maga módján nem is játssza túl a bolondot, az tűnik fel, hogy mennyire bele van vetve az ürességbe, a saját ürességébe. A tatabányai díszletben nem a színház bútorkartárából kihozott átfestett darabok

Horváth Lajos Ottó



Dallos István felvételei

(Sopsits, aki a pesti előadás díszletét is jegyzi, ezüsttel lesprézte az ócska székek kárpitozását, ennek van valamilyen hideg, technokrata jellege, de ugyanakkor kitetszik a házilagos kivitel), hanem gondosan összekomponált modern, világos bútorok szerepelnek, egy kerekkel ellátott dohányzóasztal és egy szőnyeg (ebből lesz az örült királyi palástja, és ebben tűnik el végül, miután hengerré csavarta), körülöttük a kamaraterem tágas üressége: az örült – akit a szórólap úgy nevez: „talán valamelyik szomszédunk?” – ugyanakkora helyet foglal el, mint a közönség.

Az is előfordul, hogy Bertók a közönségre fordítja a kamerát – úgy látszik, ez is elkerülhetetlen matematikailag, ha kamerát használ egy szereplő, előbb-utóbb meg kell mutatnia azt a kollektív ént is, akinek kivetített képe ő –, közönség látszik a képen, és van, hogy a kamerára dobott zsebkendő felnagyított szövetéke látszik, a szegyenkezés, a szemérem szimbólumaként. Azaz nem folyton a színész arcába bámulunk a kamerán keresztül, hanem csendéleteket is kapunk: feltérképezzük a teret a színész körül.

Sopsits rendezésének egyik legfőbb erénye az, hogy a választás kép és színész között a néző számára végül egyáltalán nem rossz, hanem inkább termékeny dilemma. Akármelyiket nézem, az embert vagy a róla folyamatosan keletkezett képet, jó az, amit látok: jelentésteli, közvetlen, erős. A film a szituáció, a dráma részeként értelmezhető, nem pusztán egy létező technikával való játszódás, nem csupán egy ötlet: mármint hogy Popriscsin videonaplót ír. Sopsits (és Bertók) vizsgálódnak, mint egy laboratóriumban, egy kétszáz éves szöveg mélyére próbálnak hatolni a kamerával: Gogol hőséneke örülete itt a könyörtelen önvizsgálat örülete, és nem egyszerűen a társadalomról leszakadt, kommunikációképtelen lény feloldhatatlan magánya vagy lázálma. Ugyanis nem világbábrázolást, hanem önmegfigyelést látunk.

Szemben a tatabányai Popriscsinnel, aki nem önmagát figyeli, hanem beszámol arról, ami vele történik, Bertókot hallatlanul izgatja az, hogy ő miként viselkedik. Hiába van a kezében a kamera, egy archaikusabb, ha tetszik, XIX. századibb figurát állít elének, a szenvedélyesség a személyisége része: zaklatott, zakkant, csavargókinézetű kisember, egy Dixi-rokon, néha be nem áll a szája, néha részegen motyorászik. Horváth Lajos Ottó viszont egy XXI. századi egyen-alattvaló-technokrata, barna öltönyös hivatalnok, felöltöben, diplomatafényével, akinek már nincs is személyisége. A szomszéd, valaki a közértből, egy szemközti iroda ablakából, a számítógépe előtt ül. Előadás előtt közöttünk járkal, kissé feszülten, várja, hogy megkezdődjön a játék. Ő tényleg egy „humánpolitikai előadó”, ami eufemizmus a személyzetisre, és ami ez a Popriscsin csak szeretne lenni, mindenesetre egy konzolidált örült – annál veszélyesebb. Darvas Iván annak idején hatalmas lírával egy művész portréját rajzolta elének, még csak nem is egy kisemberét: talán a kortársai által félreértett zseni, a padláson a tüdejét kiköpő haldokló lángelme volt az ősminta alakításához. Ahogy olvasni kezdtem Czimer szövegét, Darvas minden hangsúlya, minden gesztusa olyan elevenné vált bennem, mintha ma látnám: Darvas nagy zenét csinált a szövegből, operát. Tollhegyezései külön recitativók voltak, lüktető, jajongó zenekísérettel. Bertók szaggatottabb színész, staccatósabb alkat, nem ragaszkodik a folyamatosághoz, ahhoz, hogy állandóan ömöljön belőle a zene, hatalmasan tud hallgatni, nem létezni: hallatlan koncentrációval igazítja meg nemegyszer a színpad két végében levő székeket, hogy pontosan álljanak. Amikor megszólal, akkor pedig egyszerű, csak a váltásai-ból villan ki az örület. Aztán mintha elszégyellné magát önmaga előtt, hirtelen újra normalisat játszik. Horváth Lajos Ottó egy Akárki, aki végiglépdel a tömegember szenvedésének stációján, anélkül hogy felfogná, mi történik vele.

Ha Darvas a tollát hegyezve beszél, és folyamatosan ír, akkor a szavaival egy külső, rajta kívül létező világot idéz fel, varázsol elének. Ha Bertók a kamerával hadonászik, a kamerát fordítja többnyire a saját arca felé, miközben a levegőbe beszél, akkor nem egy világot, hanem egy emberbe zárt világot látunk. Amikor Horváth

Lajos Ottó örült rendetlenséget, majd kényszeres rendet csinál, és aztán ránk bámul, akkor egy savós szín szemű, szomorú nulla bámul ránk: képzelőereje, amikor megfogalmazza a kutyuskák levelét, meghökkentő, Honti és Horváth amúgy elég eredetien, bár számomra vitathatóan oldják meg ezt a feladványt. Először nem is értettem – végül a rendező magyarázta meg hazafelé: ugyanis Horváth Lajos Ottó egy borítékot vesz elő a diplomatatáskájából, amiben három boríték van. Az egyes borítékokban pedig keményvaluta, dollár, font és végül rubel. A „leveleket” az élével tartott bankókról olvassa le Popricsin: ez a trükkje kiáltó ellentétben van különben követhető viselkedésével. A boríték racionális magyarázatnak tűnik arra, hogy miért hiszi levélnek a kutyakosár alól kivadászott valutát – ugyanis ezt a történetet fabrikálták Tatabányán a kutyák levelezése mögé, miáltal racionális magyarázatot vittek az örületbe: a kelet-európai háztartásokban fellelhető dugivalutát kombinálták Gogollal. Ezek után a papírpénzről leolvasni a leveleket ennek a racionális előtörténetnek különös túlhajtása. Túl nagy ugrás a racionalitásból az irracionalitásba. Szerintem ezek a levelek eleve Popricsin saját fabrikációi, ha egyáltalán léteznek. És a valuta – ha már van valuta, az ötlet egyébként nagyszerű –, a saját valutája, amit maga dugott el önmaga elől. De sehol sem látom, hogy ez az ember ilyen leveleket tudna elképzelni, ennyi racionalitással minden porcikájában. Bertók perforált szélű, nyomtatáshoz használt üres komputerpapírról olvassa a szövegeket: ott születnek a szemünk előtt, ahogy sorban tépi le őket. „A fején úgy áll a haj, mint a szénaboglya” – olvassa Makai fordításában a saját jellemzését Popricsin a kutyalevéiben. „Olyan, mint egy teknősbéka” – ennyi marad ebből Horváth Lajos Ottónál, akinek lenyírt fején aligha állhat úgy a haj, mint a szénaboglya. Igaz, eközben gyúri és szaggatja a pénzeket: önfelelt gondatlansággal, ez jó. Ha nem kényszerítené magát, hogy a színes pénzekről olvassa a levelet, vagy nem tenne úgy előttünk, jobb lenne. Ugyanúgy mondhatná el ezeket a leveleket, mint az egész naplót. Fejből. Szembe. Szemtől szemben velünk, akik ő vagyunk. „A feje össze van szabdálva” – olvassa Bertók az üres papírról, és valóban látom, hogy Bertók szintén ko-

Popricsin a kamerával: Bertók Lajos a Budapesti Kamaraszínház előadásában



paszra nyírt fején régi sebesülések fehér nyoma látható, a kamera mutatja is, mint egy különös állatot, megfigyelhetem: ez egy sebzett ember. A teknősbéka viszont csupán egy rajzfilmfigura. Mulatságos ugyan, de nem tragikus. Miközben a tatabányai Popricsin merész és értékes kísérletet tesz rá, hogy megmutassa nekünk a XXI. századi Popricsint, gyakran a túlságosan logikus levezetés miatt veszít az örületéből. Illetve amiatt, hogy érzékelem: itt és itt és itt és itt ezt és ezt és ezt a megoldást találták egy régi szövegre. Mintha lábjegyzetelnék. (Ezért is zavart egy kicsit, hogy minden nap előtt bemondja az évszámot: ami mindig 2001, egészen addig, míg ki nem tör az örület. Természetesebb lett volna elhagyni az évet, ha még ugyanabban az évben vagyunk. Az ugrás „márciósber nyolcvanhatra” mindenképpen meglepő marad.)

A videózás a bolondokházában persze elég nehéz lenne; de Sopsits erre egy nagyszerű megoldást talált: amikor Popricsin odakerül, ipari kamerára vált, és a színpad elé egy erős anyagból varrt rácsot enged le, amire fel is tud mászni, amibe bele is tud kapaszkodni Popricsin. A kép tehát egy cella felülről, az ágy pedig fehér, csak éppen az egyre rövidebb és egyre fragmentárisabb jeleneteket állandóan sötétség és zene szakítja félbe – szemben a tatabányai változattal, ahol végig szinte ugyanabban a fényben láthatjuk a színészt, aki nagyszerű koncentrációval őrzi meg a száraz és tiszta előadásmódot, miközben mégis atomjaira hullik a szemünk előtt. Komoly teljesítmény, olyasféle, amin utólag gondolkodik el az ember. Bertók tébolya – amikor látom és hallom őt – szívszaggatóan hiteles, és már a darab elejétől megalapozódik, de ha állandóan ki kell lépnem a jelenetből, és egy meghatározott zenét kell hallgatnom hozzá, és ráadásul a kivetítő is rács mögé kerül (technikai okokból), tehát a felső gépállású képe is nehezen figyelhető, állandóan kizuhanok az előadásból.

Horváth Lajos Ottó – mint majdhogyanem humánpolitikai előadó – egyszer csak belekerül egy kilencvenes évekbeli elmeorvosintézetbe, ahol úgy bánnak vele, mint kétszáz évvel azelőtt bántak Popricsinnal, verik, hideg vízzel leöntik. Itt furcsa diszkrépancia keletkezik; ismét a rendezőhöz fordultam magyarázatért, aki elmesélte, hogy ők ellenőrizték: vannak ma is ilyen elmekórházak Oroszországban; ami nyilván igaz. És mégis, a szöveg koherenciájából ez kizuhan, megoldatlannak tűnik, mert Horváth Lajos Ottó meglehetősen eurokonformnak mutatkozik az előadásban, és ezt bravúrosan teszi, lecsiszoltan, ökonomikusan. Ebben a században, a huszonegyedikben, ahol ő is tartózkodik velünk együtt, már a devianciáról is tudjuk, hogy gyakran normálisabb, mint a normalitás. A módszerek pedig megváltoz-



Popriscsin: Bertók Lajos

Schiller Kata felvételei

tak (nem változtak a diktatúrák kinkamráiban, igaz).

Bertók mégsem csak a XXI. század Popriscsinje, hiába van a kamera a kezében: univerzális hangon szólal meg, ő nem hivatalnok, csak egy színész, de nem is színész, csak egy ember, még csak nem is ember, hanem egy lény, akit nem definiál teljesen a kultúra, amiben él, hiába is van a kezében egy ilyen csúcstechnológiai izé, mint az a kamera, és ez talán annak köszönhető, hogy Sopsits anyanyelvén beszél a kamerával, és mindent tud a kamera viselkedéséről emberi kézben ahhoz, hogy az Bertók egyenrangú társává váljon. Írássá. A filmírás a video elterjedésével hasonlítani kezd a naplóíráshoz – ha már nem luxus többé –, és képes az élet folyamatos rögzítésére.

Hazai színpadokon már sokszor láthatunk az előadásba beleszerkesztett videofilmet, illetve élő közvetítést (Ascher már a *Katharina Blum*-ban élt vele, de ott nagyon konkrét és plasztikus funkciója volt, a pofátlan újságíró rámenős agresszivitását mondta el pofonegyszerűen), ám az, ahogyan ezek az előadások az élő közvetítéssel választás elé állították az embert, gyakran inkább irritáló, mint érdekes: a nézők többsége, mint megfigyeltem, ilyenkor általában kényszeresen a vetítőtámszint bámulja (én is), egyszerűen, mert az az érdekesebb. (Az *ifjúság édes madarában* például Béres Ilona igazi játékát azért nem tudtam figyelni, mert az arcát bámultam a vásznon.) A nézők tehát ilyenkor mozizni kezdenek, hiszen amúgy is kondicionálva vannak rá, és nem törődnek a színészekkel. Zsótér szegedi *Falstaff*-rendezésében vagy a *Szentivánéji álomban* rendkívül invenciózu-

san használta a videotechnikát: annál is inkább, mert nála annak az egyre jobban kierielt esztétikának a része ez, amelynek a médiatizált valóság, a médiaszerű valóság a fundamentuma (a kamera vagy „eseményt közvetít”, mint a híradóban [„trónbeszéd”], avagy az uralkodó arcát vetíti a szereplő testére: a sztár [„nagy arc”] és a kisember viszonyát ábrázolja stb.), de az is igaz, hogy nála a színészek médiaszerepeket játszanak: ruháik, gesztusaik a nagy médiakaleidoszkópból vannak kölcsönözve, ez Zsótér fő vadászterepe, a realitássá vált képvilág, ezért is él olyan gyakran a stiláris redukció eszközével, ezért is kétdimenziósak gyakran az előadásai, amit az intenzitásuk tehet csak hitelessé. Nála még az Erősz is a média által közvetített nyilvános aktus. Intimitás itt nem létezik, csupán a médiának való könyörtelen kiszolgáltatottság, ezeknek a hatásmechanizmusoknak a színpadi elemzése. Ezzel szemben amikor Sopsits a mozgékony kamerát a színész kezébe adja, nem a médiáról mond valamit, és azon keresztül az emberről, hanem Bertók önmegfigyelése részévé, testi létezése részévé változtatja az eszközt, megoldásai nem egyszerűen szellemesek és praktikusak, hanem a Gogol-darab lényegét érintik.

A kamera egyszer csak „lemegy kutyába”. A padlóra fektetett kamerához beszél Bertók, legörnyedve, kutyává változva. Egyszer kimegy a színpadról, viszi magával a kamerát, úgy tartja, mint Hamlet Yorick koponyáját, mintha láthatnánk, amit Yorick látott üres szemgödrével, kimegy a színészöltözőbe, kimegy a mellékhelyiségbe, vizel, végig látjuk, hogy mit művel, létezését folyamatosan igazolja a közvetítés, látjuk, miféle terek vannak a színpad látható tere körül: közvetít, ő a médium, színész és nem színész egyszerre. Egyszer az asztalon felejtja a kamerát, és az, miközben ő csak járkal föl-alá, egyre veszettebb ütemben, Popriscsin falon mozgó árnyékát közvetíti. Amikor felül a trónra, a képbe belekerül a kivetítő is, miáltal – spanyol királyként – megsokszorozódik, végtelenné válik alakja, a kép a képben. Bertók az *Izvesztyiját* olvassa, abból derül ki számára, hogy a spanyol trón megüresedett. Aztán az ágyra irányítja, ahol jól látjuk, ahogyan Popriscsin, miközben a nőről ábrándozik, belenyúl a nadrágjába; könyörtelenül pontosan közvetíti számunkra minden mozdulatát a kamera. De mi történt most? Talán beleharapott a kezébe, megbüntette magát ezért a tettéért, és most vérzik – át kell kötni zsebkendővel: egy sérült ember, semmi más, csak egy megsebzett ember.

GOGOL: EGY ŐRÜLT NAPLÓJA (Budapesti Kamaraszínház)

Czímer József fordításának felhasználásával. **DÍSZLET-JELMEZ-RENDEZÉS:** Sopsits Árpád.
POPRIKCSIN: Bertók Lajos.

(Jászai Mari Színház, Tatabánya)

Makai Imre fordításának felhasználásával az előadást létrehozták: Faragó Zsuzsa, Gyulay Eszter, Honti György és Horváth Lajos Ottó. **POPRIKCSIN:** Horváth Lajos Ottó.