

A HOZZÁADOTT ÉRTÉK A KULCS

Film, színház, adaptáció

Dúskálnak filmadaptációkban a magyar színpadok. De mi értelme színházra adaptálni egy filmet? Reklámfogás vagy inspirációforrás? Gyenge vagy jelentős filmből lesz jobb előadás? Mi a kiindulópont: a forgatókönyv vagy maga a film? Esetleg a film népszerűsége és felhajtóereje? Kell-e eredeti ötlet, vagy megteszi a másolás is, hogy legalább új közönségrétegekhez jusson el egy történet? HUNGLER TÍMEA és LICHTER PÉTER filmkritikusokkal, illetve NAGY V. GERGŐ filmdramaturggal ZSIGÓ ANNA színházi dramaturg beszélgetett.

– Nemrégiben három filmadaptációt is bemutattak budapesti színházakban: A fehér szalagot a *Katonában* (Michael Haneke/Ascher Tamás), a *Rocco és fivéreit a Nemzetiben* (Luchino Visconti/Vidnyánszky Attila), A király beszédét a *József Attilában* (Thomas Hooper/Hargitai Iván). Különböző vagy hasonló adaptációs szemléletet mutat ez a három előadás?

Hungler Tímea: Engem ez a viszony a színház, a film és az irodalom között már régóta valamiféle parazita létformára emlékeztet, és most próbáljunk eltekinteni a szó pejoratív értelmétől. Az egyik művészeti ág – eredeti ötletek híján – táplálkozik a másiktól, és viszont. Azt gondolom – és talán ezzel a kollégák is egyet fognak érteni –, hogy abban az esetben nem sok értelme van megcsinálni valamit, ha nem teszünk hozzá semmi újat, vagyis nem értelmezzük át az eredeti művet. Bennem a hasonló adaptációs törekvések kapcsán mindig felmerül, hogy a bemutatandó mű kiválasztásában valószínűleg kőkemény marketingszemponatok döntöttek. Megnézi előzetesen a színház, hogy mi az, amire bejönnének a nézők: Oscar-díjas, ismert film, egyszer már sikeres volt stb. De igazságtalanság lenne, ha nem jelezném, hogy ez visszafelé is ugyanígy működik, tehát egy sikeres Broadway-darabot később megcsinálhatnak filmen, ahogy nem véletlenül készülnek bestseller könyvekből is filmadaptációk.

Lichter Péter: Amikor adaptáció történik, az a lényeges kérdés, hogy valamit hozzá tud-e adni az új médium a felhasznált nyersanyaghoz. Ennél a három darabnál szerintem ez kétségesen sikerült. Érdekes módon számomra pont az az előadás volt a legsikeresebb ebből a szempontból, amelyik egyébként nem tetszett, és fárasztónak is találtam. Ez Vidnyánszky Attila rendezése volt, amely azért érdekes, mert a *Rocco és fivéreit* Vidnyánszky a maga képére formálta. Azt éreztem, hogy ott történt valami. A másik két előadás viszont mintha csak megtükrözte volna a filmet. Ez leginkább *A fehér szalagon* érződött. A monokróm díszlettel a fekete-fehér film világát és hangulatát szerette volna visszahozni, ami titáni

vállalkozásnak tűnik, mert a filmet nem lehet reprodukálni a színházban. Ez az előadás akár állatorvosi ló is lehetne olyan szempontból, hogy az a fajta drámaiatlanság, ami filmen működik, a színházban már nem feltétlenül él meg. A színpadon elveszett a film sajátos naturalizmusa és közvetlensége, a rendezés ellenben nem adott hozzá semmit, hanem utánózni próbálta Haneke filmjének elfojtott hangulatát. *A király beszédének* adaptációja pedig egy kommersz kudarcnak mondható. Érdekes, hogy mindhárom esetben a színházi világ gondol valamit ezeknek a filmeknek az értékvilágáról, ezért kerülnek be a színházba, miközben pont az lehetne az érdekes, hogy olyan filmeket állítanak színpadra, amelyeket nem lehet. Szélsőséges példa lehetne *Die Hard* vagy az *Alien*, ahol akkora a szakadék film és színház között, hogy ott biztosan valami plusz adódhatna hozzá a színpadon. *A király beszéde* legalább nem akart egy kritikus, magasértelmű pőzba beleállni, nem akart semmit sem állítani a világról, hanem a nézők szórakoztatása volt a célja.

Nagy V. Gergő: Nekem *A király beszéde* nem tűnt kudarcnak. Ebben az esetben a színpadra állítás termékenyen értelmezte a filmet, mivel kiemelte és megerősítette annak egyik dimenzióját, még hozzá a díszlet révén. Eleve nem éréktelen ez a fura órákkal vagy fémkörökkel határolt tér: mintha folyamatosan az apátság belsejében lennénk, azon a helyszínen, ahol elhangzik a király első (amikor beég) és utolsó beszéde (amikor már tud beszélni). Be vagyunk zárva ebbe a mentális térbe, a trauma terébe, ahogy egy traumatizált ember folyamatosan a traumája jelenvalóságában él.

L. P.: Én inkább egy általánosabb londónságnak mondanám.

H. T.: Hangulatfestő elemként, ami a történelemre utal. Javában zajlik a történelem, megy előre az idő, Hitler már kopogtat az ajtón. Tik-tak.

N. V. G.: De nem is erre akartam utalni, hanem arra a lépcsőre, amely a díszlet közepén áll. Ez a lépcső egy igazán markáns rendezői értelmezést közvetít, hiszen emiatt min-



Nagy V. Gergő

den kettős jelenet a fel-le mozgásokról, a föl- és alárendelődésről, a hatalmi relációkról szól. Minden vertikális dimenzióban, a társadalmi-hatalmi pozíciók felől értelmeződik. Beszédese, hogy a deklasszálódott Lionel Logue lakása lent van az alagsorban, a trón pedig a magasban található. Alá kell szállni a prolikhoz, a trónhoz pedig fel kell emelkedni. Ezért igazán határsértő az, amikor a darab végén a proli felül a trónra, és ezért erősebb ez a jelenet itt a színpadon, mint a filmben. Tulajdonképpen azt állítja az előadás, hogy csak akkor lehetsz király, ha magad fölé engeded szuperegóként az alattvalódat. Tedd a csicskádat egy ideig az uraddá, akkor lehetsz úr igazán. Mert a királyi státuszhoz kell egy ironikus hozzáállás, a társadalmi státuszok ironikus reflexiója. Ezt a darabban úgy fogalmazzák meg, hogy akkor lehetsz király, ha elhiszed, hogy az vagy. Rá kell rájönnie a királynak, hogy ez egy szerep, és ez úgy történhet meg, hogy kizökkentik a szerepéből. Csak akkor játszhatja el jól a királyságot, ha szerepként azonosítja azt: akkor hiheti el, hogy ő a király. Azt látjuk, ahogy egy rossz színész megtanít egy másik rossz színészt játszani, s ennek a tanulásnak az az előfeltétele, hogy a felül lévő alárendelje magát az alul lévőnek. Ennek van egy önreflexív olvasata is, hiszen a fölülről lefelé beszélés a színháznak is sajátja: nézőként alárendeljük magunkat a szerzőnek, a műalkotásnak, vállaljuk, hogy megszűnik a hatalmi pozíciónk. Erre az önfeladásra biztat *A király beszéde*. Úgy allegorizálja mű és néző, színház és befogadó viszonyát, hogy a nézői alárendelődés hasznát hirdeti a populáris kultúrában. Azt javasolja, adjuk át magunkat az alantas művészetnek, engedjük, hogy hatalmi helyzetbe kerüljön fölöttünk, mert ez felszabadító lehet.

L. P.: Az is érdekes játék volt, amikor a Lionel Logue-ot alakító Mucsi Zoltán az egyik jelenetben, amikor a *III. Richárd* castingjára érkezik, a nézőtér felől jön be a színpadra. Ez hatásos eszköz volt arra, hogy én nézőként sokkal jobban átérezzem a figura megalázottságát. Ugyanígy az első jelenet is jól kihangsúlyozta ezt, amikor pedig rádióhallgatókká váltunk.

A király beszéde esetében egy olyan probléma is megjelenik, hogy amennyiben az adaptált film egy fiatal alkotás, akkor még elevenen él az emberekben, működik bennük a film élménye.

H. T.: Mint ahogy az sem mindegy, hogy melyiket látod először: a filmet vagy az előadást.

– *Tetten érhető a másik két előadásban is a hozzáadott érték?*

H. T.: *A fehér szalag*ban például a lengyel idénymunkások komoly hangsúlyt kapnak a darabban, valóban felmerül az érintettségük a büntettekben, míg a filmben ez a szál teljesen jelentéktelen.

Emellett úgy láttam, hogy a rendezés próbál filmes eszközökkel is élni, ezáltal idézve meg a film hangulatát. Az abúzus témája a #metoo-mozgalom és a papi pedofiliáról szóló hírek miatt nagyon aktuális, ahogy a migrációs szál a lengyel vendégmunkásokon keresztül szintén beletalál valamiféle korszellembe. Átértelmezés szempontjából a darab viszont nem túl erős.

N. V. G.: Szerintem *A fehér szalag*ban a hozzáadott érték nem feltétlenül tudatos. Ez a Haneke-film – mint a rendező legtöbb filmje – némi túlzással egy szadomazo gyakorlat, amelyben az európai fehér középosztály jól arcul csapja magát a saját bűneivel. Haneke megmutat egy rakás borzalmat, és mindezt egy kriminarratívába ágyazza, így azt a triviális kérdést szegezi nekünk, hogy ki a tettes. S erre végül is nagyon világos a válasz: a bűnös az az elnyomó patriarchális társadalom, az a fajta társadalmi rutin, amelyet Haneke érzékeny meg tud mutatni. Ascher Tamásnak erre az érzéki felmutatásra nem nagyon volt lehetősége – vagy meg sem próbálta. A filmből közvetlenül átemelt jelenetek nem bírnak ilyen érzéki igazsággal, és nem a 20. század elejét, társadalmi-történelmi valóságát idézik meg, inkább egy adott színházi beszédmódot állítanak elénk. Az elnyomó apa közhelyét látjuk, nem egy egyéni alakváltozatát. A karakterformálás jobbára generikus megoldásokra épít, a figurák túlságosan is tipizáltak, a színészek rutinszerű gesztusokkal dolgoznak. De így pont ezekről



Zsigó Anna

a gesztusokról kezd szólni az előadás. Ezekről a fenyegető ujjmutogatásokról, tekintélyeskedő manírokról, ezekről a trappoló léptekről. Arról a polgári realista színházról, amelynek számtalan gesztusa épp a tárgyalt korszak örököse. A társadalmi rend horrorja helyett a polgári színház horrorját látjuk. Haneke a patriarchális viszonyok borzalmában mutatja meg a világháborúk és az eljövendő fasizmus talapzatát, Ascher a polgári színház gesztusaiban mutatja fel ugyanazt. Mintha azt mondaná: a tettes a színház, a tettes én vagyok. Mondjuk, kétlem, hogy ezt akarná mondani. Pedig ebben lenne igazsága: a polgári színjátszásban bizonyosan detektálható annak a beszédmódnak a káros öröksége, amelyről Haneke beszél.

H. T.: Engem mindig nagyon foglalkoztatott, hogy miért pont ezt a két gyereket kinozzák meg a történetben, és arra jöttem rá, hogy azért, mert ők azok, akiket szeretnek. Az egyik a bárónő kisfia, a másik Wagnerné sérült gyereke – őket szeretik egyedül úgy, ahogy egy gyerek elvárhatná, hogy szeressék. Tehát nem véletlenül őket bántják. Az anyák pedig jól döntenek, hogy elmennek a környékről, vagyis közhelyesen fogalmazva a szeretetet választják. Azért épp ezeken a gyerekeken állnak bosszút, mert az ő létezésük demonstrálja, hogy lehet pozitív is egy szülő-gyerek kapcsolat.

– *Az egy erős állítás és különbség is egyben, hogy a Katona előadásában felnőttek játszzák a gyerekeket.*

N. V. G.: Ez egy markáns döntés, ahogy az is, hogy majdnem mindenki több szerepet játszik. Egymásban tükröződnek gyerekek és szülők. Ez azt a politikai állítást erősíti, amely a nevelés jelentőségét felülfogalmazza. Ha bizonyos értelemben a gyerekek újraalkot téged, akkor még inkább felelős vagy érte.

L. P.: A filmben ezek a gyerekek sokszor nagyon fenyegetőek, amit a film a csendekkel, a tekintetekkel, a képekkel képes megteremteni. Ezt a fenyegető állítást a színpadon a felnőtt erősebben tudja létrehozni, mert egy idő után hozzászoksz.

N. V. G.: Nekem például a fogyatékosok működtek a legjobban: Rudi (Dankó István) és Karli (Bezerédi Zoltán).

Van ebben valami határsértés, hogy felnőtt játszik egy sérült gyereket, ott lesz az egésznek egy kényelmetlen, egyedi minősége.

– *A filmnek van egy határozottan antidramatikus jellege attól, hogy rejtve maradnak a titkok és konfliktusok. Ezek a megoldások a színházban mindenképpen újak, szokatlanok, szembesítenek a saját nézői elvárásaimmal is, más hatások működnek.*

L. P.: Az volt az érzésem, mintha a forgatókönyvet egy az egyben átrakták volna a színpadra, ami már önmagában is radikális állítás. Méghozzá az, hogy hogyan lehet egy nem túlzottan széles amplitúdójú filmet színpadra rakni. Mert ami a filmben az érzelmi hatások szintjén működik, az pont a filmszerűség, és nem a szövegszerűség miatt hat. Kérdés, hogy ez a szöveg hogyan működik a színpadon.

N. V. G.: Érdekes, hogy a film néhány súlyos, drámai jelenete a színpadon komikusnak hatott. Például amikor az orvos abuzálja a saját lányát.

H. T.: Illetve pont az a jelenet a filmben sokkal kevésbé egyértelmű, mert többféleképpen is értheted, ha akarod. És emiatt, hogy mégsem teljesen egyértelmű, sokkal ijesztőbb is. A másik jelenet, amelyik számomra levált az egészről, az a biciklis jelenet volt. Azt darabidegennek éreztem.

L. P.: Haneke sajátos stílusára pont az jellemző, hogy ezeket a felkavaró dolgokat is távolságtartással mutatja meg. Emiatt lesznek még inkább, más módon felkavaróak ezek az események. Ilyen például az első jelenet, amikor az orvos leesik a lóról: van egy belső égése az egésznek, érzed a fenyegetettséget. A darabban idéttelennek éreztem a megoldásokat. A filmben működik a voyeurizmus, a színházban már kevésbé, hiszen tudatában vagy annak, hogy ott ülsz kétszáz emberrel, és nézel egy teret. A film tudja igazán közel hozni a dolgokat úgy, hogy kényelmetlenül érezzem magam.

H. T.: Erről a *Rejtély* jut eszembe (szintén Haneke filmje), ahol hosszan-hosszan nézel egy állóképet, és már egyre kínosabban érzed magad, hogy arra kárhozzatnak, hogy leskelődj, hogy valakivel, akiről nem tudod, kicsoda, együtt



Hungler Tímea

nézd ezeket a felvételeket. Haneke így működik, állandóan a fenyegetettséggel operál.

L. P.: Ott van például egy másik filmje, a *Funny Games*, amelyik tényleg üvölt a színpadi adaptáció után, mert négy ember beszélget egy szobában, és egymást kínozzák. De Haneke azt mondta, hogy bár sokszor megkeresték ezzel az ötlettel, mégsem engedi adaptálni, hiszen a film tele van olyan önreflektív filmes gesztusokkal, amelyek a színpadon banálissá válnának. Például hogyan tekernének vissza a színpadon egy jelenetet?

N. V. G.: Az ajtókhöz mit szóltatok?

H. T.: Sokszor azt éreztem, hogy a színpadi rendezés le akarja képezni a filmes eszközöket, például a vágást. Egyrészt ott voltak a kimerevített képek, másrészt az ajtók és a forgószínpad, amelyekkel az új szcénákat jelezték, az állandó játék az elsötétítéssel meg az áttűnésre volt példa.

L. P.: Ha a filmszerűséget érzékiséggel azonosítjuk, akkor ennek a *Rocco* felel meg a legjobban.

– *Visconti filmje, a Rocco és fivérei erős ellentéte A fehér szalagnak. A Nemzetiben egy olyan előadás készült, amely a néző minden érzékszervét egyszerre bombázza információkkal. Ez a megvalósítás akkor hű maradt a filmhez?*

N. V. G.: Körülbelül olyan a különbség a *Rocco* meg a másik két előadás között, mint a mozifilm és a tévéfilm között.

H. T.: Szkeptikusan ültem be az előadásra, de a színpadkép rögtön lenyűgözött. Az más kérdés, hogy egy idő után idegesíteni kezdett, és öncélúnak éreztem ennyi ötletet belezsúfolni egy előadásba. Jó lett volna, ha valaki kicsit határt szab a rendezőnek.

L. P.: Elég lett volna egy felvonás is.

H. T.: Ennek ellenére volt ebben a nagyon látványos előadásban egy teljesen új gondolat. Máshova kerültek a hangsúlyok is a filmhez képest. Az volt az érzésem az elején, mint ha egy Brueghel-képet néznék, annyi minden volt egyszerre a színpadon.

N. V. G.: Ez benne a leggyönyörűbb, hogy nem vezeti a

tekintetet. Ez a fajta radikálisan mellérendelő színrevitel felszabadítja a nézőt. Nincsen bután irányítva a figyelmed.

H. T.: Oda nézel, ahova akarsz, és mindenhol történik valami.

L. P.: És ha már a filmszerűségről beszélünk, ez az ingeráradat, az, hogy egyszerre beszélnek sokan stb., bizonyos szempontból fárasztó és túlhajtott is tud lenni, de egy ideig teljesen lekötött. Miközben nem tudnám elmondani, hogy mi történik a darabban.

H. T.: Szerintem el lehet mondani, értelmezhető volt. Amikor kiderült, hogy mindenféle manifesztumokat, ars poeticákat idéznek, avantgárd meg futurista kiáltványokat hallgatunk Udvaros Dorottya tolmácsolásában, azonnal elkezdett érdekelni, hogy mit akarnak mondani, hogyan kapcsolható mindez a sztorihoz. Nemcsak utána, hanem már előadás közben elkezdődött esetemben az értelmezési folyamat. Amit én nagyon pozitívnak találtam, hogy az én *Rocco*-képem, vagyis a filmértelmezésem teljesen más volt, mint ennek a darabnak az értelmezése. Az előadásban eszméről, urbánus létről volt szó, miközben a film sokkal inkább egy kökemény családi dráma. Ott az a kérdés van számomra a fókuszban, hogy hogyan tudnak a fiatalabb fiúk máshogyan dönteni, másként értelmezni családi értékeket, mint Rocco, aki egy szent figura, és hagyja, hogy bedarálja a család hagyományos értékrendje. Ebből tör ki *Ciro* végül azért, hogy feldobja a bátyját, *Simonét*.

L. P.: Nekem van egy tippem, és ha tényleg így van, akkor ez tényleg csak egy középiskolás szintű állítás a világról. Szóval: nagyváros egyenlő dekadens, rossz, avantgárd, fura, lila, művészet, dadaizmus, vidék egyenlő tisztaság.

N. V. G.: Miközben pont a rendezés saját apparátusa fordul szembe ezzel az állítással, mert az előadás igencsak dekadens és avantgardisztikus.

L. P.: Ez maga a 22-es csapdája.

H. T.: Mint amikor a kritikusok szörnyülködve nézik végig ötvenedszerre a pornófilmet, hogy kielemezzék, miért olyan szörnyű...



Lichter Péter. Fotók: Éder Vera

L. P.: Vagy amikor az avantgárd az avantgárdot kritizálja. Egy széttartó, avantgárd formában állítjuk azt, hogy az avantgárd rossz. Mindezt a Nemzeti Színházban.

N. V. G.: Azért komplex a jelentésstruktúra, mert lehet, hogy ez egy tézis az előadásban, de valójában az egésznek az érzékisége sokkal radikálisabb ellenállítást fogalmaz meg. Ha ilyen dekadens a vidékiséget felzaboló nagyváros...

H. T.: ...akkor költözzünk fel a városba!

– *Az persze kérdés, hogy mit jelent ma az avantgárd a színházban. Mennyire újszerű vagy progresszív?*

H. T.: Mivel az avantgárd színház egy sokkal nehezebben befogadható művészeti ág, mint a polgári színház, ezért már magával az avantgárdságával szűri a közönséget. Például sokkal egyszerűbb megérteni egy átlagnéző számára egy romantikus festményt, mint egy kubistát.

N. V. G.: Itt nem arról van szó, hogy Vidnyánszky tisztelgve beleáll az avantgárdba. Vagy hogy ha avantgárd, akkor megsüvegeződő, ha klasszikus, akkor elvetendő. Én pont Peti véleményével vitatkoznék. Nyilván nem a filmszerűséget kérjük számon, hanem a színházszerűséget. A *Rocco* izgalmasan és kreatívan használja fel a színházi kifejezőeszközöket: például festői hatásokat ér el a fényhasználattal, a testek mozgásával pedig zeneiséget teremt.

L. P.: Az is színházszerű, ha három ember kiül beszélgetni. Vagy valaki elmond egy monológot.

N. V. G.: Persze, az is lehet színház, hogy valaki kibeleg egy macskát a színpad közepén. Én a másik kettővel összehasonlításban állítom azt, hogy a színházi kifejezőeszközöknek inventívebb felhasználása valósult meg. De nyilván nem azt a kreténséget állítom, hogy ez volna a színház ideális formája.

L. P.: Ettől önmagában még nem lesz jobb vagy rosszabb.

H. T.: De sokkal hatásosabb lesz.

L. P.: Normatívén Fellini nem lesz jobb, mint Bresson, csak azért, mert van benne ornamentika.

N. V. G.: Annak van esztétikai értéke, ha valaki úgy old meg bármit egy filmen belül, hogy a mozgókép legsajátabb kifejezőeszközeit mozgósítja.

L. P.: Én csak annyit állítok, hogy nem tudom, hogy ez színházszerű-e csupán attól, hogy sok minden történik, és nagyon érzéki.

N. V. G.: Evidensen az, mert olyasmit látsz, amit a film nem tud. Az a kérdés, hogy instrumentálisan használod-e ezeket a kifejezőeszközöket – például a fénnel dinamizárod az elbeszélést, imitárod a filmes vágásokat –, vagy pedig valamilyen esszenciálisan színházi hatást termentsz velük. Ez persze az is lehet, hogy egy ember ül a színpad közepén. De a *Rocco* is ezt keresi ezzel a kakofón mellérendeléssel.

– *Visconti maga is sokat rendezett színházban. Ezek szerint a *Rocco* szerencsés alapanyag színpadi adaptációhoz?*

H. T.: Van csomó olyan klasszikus film, amelyik már kevésbé hat rám, és a *Rocco* is ezek közé tartozik. Van benne egy-két nagyon erős szcena nagyon jó kameraállásokkal, de bizonyos szempontból számomra ez már a Papa mozija. Emlékszem, amikor húszéves koromban először láttam Antonionitól a *Nagyítást*, teljesen odavoltam érte, majd amikor bő tíz évvel később véletlenül újra megnéztem, azt gondoltam, hogy roppant maníros, különösen az utolsó jelenet, a teniszmeccs. Nyilvánvalóan nem a film változott. Lehet, hogy meg kéne néznie újra, hogy ma mit gondolok róla. Érdekes befogadélméleti beszélgetés lenne, hogy miért távolodunk el bizonyos alkotásoktól, vagy miért kerülünk hozzájuk közelebb az életünk során.

L. P.: Ha filmes alapanyagról beszélünk, akkor Vidnyánszky jól választott, mert az tény, hogy az összes közül ez a film van a legtávolabb a kollektív emlékezettől. A cím még megvan, de nincs benne a tudatunkban.

H. T.: Erős képsorok maradnak meg belőle, például a székesegyház vagy a megerőszkolós jelenet, de keveseknek jön vissza az egész film.

L. P.: Az is érdekes, hogy a filmtörténeti kánonban hova lehet ezt a filmet helyezni. Alapvetően modernista alkotás, mégsem kerül elő a modernizmus fősodrában.

H. T.: Klasszikus, olyan értelemben, mint egy kötelező olvasmány.

L. P.: Igen, de annak a döntésnek, hogy valaki ezt adaptálta, még sincs olyan súlya, mintha, mondjuk, az *Aranypolgárt* vagy a *Nyolc és felet* tette volna színpadra. Ez utóbbiak tényleg a hűsz leghíresebb film közé tartoznak, a kánon csúcán helyezkednek el. Lehet, hogy Vidnyánszky döntése mögött van egy olyan szempont is, hogy így szabadabban tudta szétszedni és a maga képére formálni az anyagot, és belenyomni ezt a gonosz város kontra szűz vidék értelmezést – miközben a filmben ez nem annyira hangsúlyos. Ilyen alapon bármilyen más filmet is választhatott volna, amelyik jobban tematizálja ezt a kérdést.

H. T.: Visszatérve a kiindulógondolathoz, itt pont ezért fel sem merülhet a marketingszempont. Mert nem arról van szó, mint *A király beszéde* kapcsán, illetve Haneke esetében, aki egy bizonyos körnek a kultrendezője. A *Roccónál* valószínűleg nem a film miatt mennek be az emberek a színházba.

L. P.: Viszont a cím kisugárzása nagyon is illik a Nemzetihez, mert klasszikus, felrakható egyfajta kánonpolcra. Tehát mégsem a *Gyorsabban, cicababa, ölj, ölj!* került bemutatásra. Persze az is kérdés, hogy egyáltalán miért az a címe, hogy *Rocco és fivérei*, mivel az előadás annyira eltávolodik a filmtől, hogy akár a *Vidéki szentek a nagyvárosban* címet is kaphatta volna. Tehát nem mindegy, hogy az adaptáció során mennyire távolodunk el az eredeti műtől, vagy mennyire akarunk hűek maradni hozzá. Itt az derült ki, hogy ha hűek, vagy Gergőt idézve gyávák vagyunk, akkor nem jön létre az a bizonyos plusz. Engem a *Roccóban* a színpadon egyedül az ostoba ideologizálás zavart, miszerint a színháznak akkor is politikusnak kell lenni, és direktben kommunikálni a jelenről, ha az eredeti alapanyagban ez nincs meg.

N. V. G.: Engem a zenehasználat idegesített.

H. T.: Ezzel egyetérték. A Rammstein még oké, de a rapbetétek teljesen leváltak, nem értem, hogy mit tesznek hozzá. Mintha csak azért került volna be az előadásba néhány dolog, mert jó ötlet, és kész.

– A fehér szalag is politikus színház?

H. T.: A Zeitgeist miatt igen.

L. P.: Intelligensen politikus, kicsit összekacsintós. Mindannyian tudjuk, miről beszélünk. A gyerekek a bűnösök, akikből később a náci lesznek – ezt mutatja meg az utolsó kép.

H. T.: Hasonló ez a szcéna a *Kabarének* ahhoz a jelenetéhez, amelyben a sörkertben a Hitlerjugendek elkezdnek énekelni, és az egész sörkert csatlakozik hozzájuk.

– Számomra ez a fajta nem egy az egyben politikusság a színházban azért érdekes, mert hagy feladatot a nézőnek is. A színesi játék hogyan illeszkedett az egyes darabok gondolatiságához?

N. V. G.: Messze a *Rocco* volt számomra a legérdekesebb. A *Roccóban* ebben a szinte musicalszerű színesi játékban megvalósul egy koherens formálás. Udvaros Dorottya és Barta Ági kiugróan erősek ebben a játékmódban. A *fehér szalag* is koherens, csak onnan hiányoltam a stilizációt, amely a rendezői szándékra rámutatna. Vannak azért nyomai ennek, például Mészáros Blanka robotszerű játéka a Lelkészné szerepében, de a többség egyfajta generálmodorban játszik.

L. P.: A Katonában mindenki csinálta a legjobbat, amit tud, de nem volt átfogó vízió. A Nemzetiben mindenki egymáshoz volt igazítva, nem voltak kilógó figurák.

– Végül beszéljünk egy kicsit arról is, hogy mi a helyzet fordított esetben, amikor a színház hat a filmre?

H. T.: Egyik kedvenc rendezőm, Baz Luhrmann például komoly színházi rendező is. Szerintem ő tökéletesen meg tudta valósítani mind a két műfajt: remek filmrendező és remek

színházrendező egyszerre. Vannak példák itthonról is arra, hogy lehet gyümölcsöző ez az átjárás, például Gothár Péter esete.

L. P.: A filmtörténet első néhány évtizede alapvetően arról szólt, hogy a film emancipálódjon, elváljon a színháztól. Ettől függetlenül nagyon sok filmrendező jön a színház felől. Az Új-Hollywoodból például Mike Nichols, aki eredetileg Broadway-rendező volt. Ez főleg Európában jellemző amúgy, de Amerikában is találunk rá példát. Nyilván sok átjárási lehetőség van színház és film között, színészilag is. Elia Kazan fél életműve, a brit Free Cinema fele arról szól, hogy különböző színdarabokat adaptálnak filmre. Tulajdonképpen egy recycling kultúrának lehet ezt felfogni, ahol újra és újra felhasználnak alapanyagokat.

– Számít az, hogy mit látunk előbb: a filmet vagy a színházat? Nyilván ahhoz viszonyítok, amit előbb láttam, de vajon ugyanolyan erős jel-e a színház, mint a film? Akár úgy, hogy a filmet ugyan később láttam, mégis a film irányából értelmezem az elsőként látott színdarabot?

L. P.: Szerintem nincsen abszolút értéke egyik művészeti ágának sem, attól függ, hogy mi a film és ki a néző. Ennek ellenére a film sokkal könnyebben magába tud olvasztani minden mást, tehát Tímea korábbi hasonlatára visszatérve a legnagyobb parazita maga a film, mert mindent le tud nyúlani.

N. V. G.: Mindenesetre ez az emancipációs törekvés még ma is érvényes. Beszédes, hogy az egyik legfontosabb forgatókönyvírói szakkönyv a drámaírásról szól.

L. P.: A film, pláne a mi közép-kelet-európai kultúrkegünkben még mindig alacsonyabb polcon van, mint a színház meg az irodalom.

H. T.: Mondjuk, ha csak üzleti szempontból nézzük, akkor ez nem igaz.

L. P.: Ez nem az állami támogatásról szól, vagy hogy mennyibe kerül megcsinálni egy filmet, hanem arról, hogy a Katonában fél éven keresztül telt házzal megy, háromszáz fős nézőszámmal per este, egy filmadaptáció, miközben a filmet nagyjából ezerötszázan nézték meg annak ellenére, hogy Arany Pálmát kapott. Ezzel persze semmi baj nincs, ez egy értékesleges kijelentés. Az itthoni kultúra erősen irodalmi kultúra.

N. V. G.: Ha megnézzük a hetilapok kulturális rovatát, akkor azt látjuk, hogy a színház egyszerűen térben is közelebb van az irodalomhoz, a film pedig a rádióhoz meg a popzenéhez, ami máris egy kulturális hierarchiát tükröz.

L. P.: Egy színházi kritika akár egy-másfél oldal hosszú is lehet, miközben soha nem olvastam még ilyen hosszú filmkritikát, maximum akkor, ha egy híres filmrendező meghal, és nekrológot írnak róla. És azok a magyar filmek is, amelyek megjárták Cannes-t, és amelyeket imádnak a kritikusok, itthon pár hét alatt kifutnak. A magyar film, ami a rendezői színház (Katona, Örkény stb.) mellé rakható, egyáltalán nincs ugyanazon a lapon.

N. V. G.: De nézőszámában nem biztos, hogy lejjebb van, mint a színház.

H. T.: Vagy azt is mondhatnánk, hogy a színház a perc művészete, a film meg örökre ott marad.

N. V. G.: Ez kárpótoljon hát minket?

L. P.: A kritikai diskurzus különbsége láttatja jól ezt a problémát. Egy színdarab körül tud botrányt lenni. Magyar film körül ilyen nem alakul ki.

H. T.: Egy színdarab viszont nem tud olyan látványosan megbukni.

N. V. G.: Ezért jó magyar filmesnek lenni, mert ezzel legálább lehet bukni.