

Tomba Andrea

A lét elviselhetetlen kettőssége

A NABOKOV-ADAPTÁCIÓK KÉRDÉSEI ÉS *LOLITA*-ELŐADÁSOK

Nabokov, a XX. század egyik legjelentősebb írója a színpad számára is kihívás. Prózaí művei, másfel tucat regénye tele van teatralitással, a színház bennük gyakran a látszatokra épülő, hamis-hazug élet metaforája, amely szemben áll a lét magasabb, eszményibb dimenzióival. Éppen ezért kihívás a színpad számára: színpadra lehet-e egyáltalán vinni, és ha igen, akkor hogyan?¹ Hiszen meglehetősen monologikus szerkezetű, egyetlen tudatból szerkesztett prózáról van szó.

Nabokov regényei iránt főleg az orosz színpad mutat érdeklődést, ahol a prózaadaptációknak komoly hagyományuk van (a szerző második hazájától, Amerikától meglehetősen idegen a nem drámai alapú szövegek színrevitele). A rendszerváltásig többé-kevésbé betiltott, szamizdatban terjedő szerző első bemutatója 1988-ban, még a szovjet Rigában volt (A. Sapiro vitte színre *A Keringő-találmány* című drámáját). A kilencvenes évek első felétől ugrásszerűen megnő az érdeklődés a nagy prózaí művek adaptációi (*Meghívás kivégzésre, Lolita*) és a drámák (három egész estés darabja és kistragédiái nem remekművek), második felében pedig a korai, orosz nyelven írt regények iránt (*Maseny-ka, Király, dáma, bubu, Camera obscura*), illetve továbbra is színen marad a *Lolita*. Ekkor még csak a tiltott szerző iránti mohó vágy a bemutatók motivációja, de igazi Nabokov-értelmezés még nem születik, bár olyan rendezők is megpróbálkoztak műveivel, mint Valerij Fokin a Jermolova Színházban, valamint Roman Viktyuk. Az áttörést az ezredforduló hozza meg: ekkor jelentős színházakban kerülnek színre prózaí műveiből készült alkotások, és egyes produkciók fesztiválokra is eljutnak. Az első igazán jelentős Nabokov-értelmezés az omszki színház kiváló *Meghívás kivégzésre*-előadásához és a Vahtangov Színháznak a *Mese* című rövidprózából készült, Vaszilij Szenyin rendezte adaptációjához fűződik.²

AZ ADAPTÁCIÓ PROBLÉMÁI

Hogyan kellene Nabokov műveit adaptálni, hogy „mágikus teatralitása” megragadható legyen a színpadon – erre a kérdésre keresi a választ Irina Bagration-Muhrneli átfogó tanulmánya,³ melyet a következő felütéssel nyit: „Úgy tűnik, az isten is arra teremtette Nabokovot, hogy színpadi anyaggá váljék a rendezők

és színészek számára. Ő a »miénk«, színházi, családi-biográfiai és esztétikai szempontból egyaránt. Nabokov fia operaénekes, édesapja, a híres jogász és közéleti személyiség a visszaemlékezések szerint tragikus halála pillanatában éppen egy színházról és művészetről szóló cikket írt.”

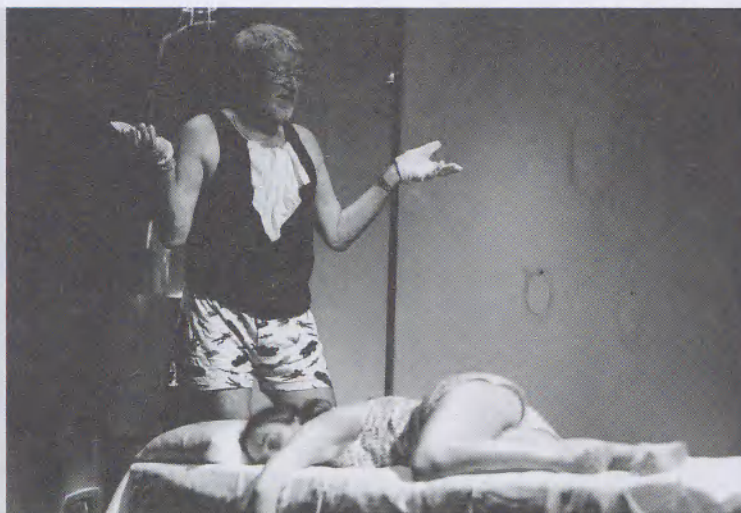
A szerző szerint éppen e próza végletes teatralizáltsága rejt magában számtalan buktatót a színrevitel szempontjából, mégpedig a következő három ok miatt:

- 1. A nabokovi próza illúzió és lét, azaz „színpad és ami mögötte van” alapvető szembenállására épül. Ez az oppozíció a nabokovi teatralitás alapképlete, s a színház művészi konceptusa nála ennek az illúzió-nak a metaforikus kifejezése. Számos Nabokov-előadásból éppen a lét–színház kettősség paradoxoná-nak megjelenítése, színpadra fogalmazása hiányzik.
- 2. A másik nehézség az orosz színház és színészi játé-k hagyományaiiban rejlik. A pszichológiai realiz-mus játékmódja nem alkalmas Nabokov illuzórikus, stilizált művészi világa, a nabokovi bábok, kétdi-menziós lények, cirkuszi figurák megjelenítésére.
- 3. A harmadik problémát a rendezői értelmezés, vég-ső soron az interpretációs attitűd jelenti: a Nabokov-előadásokban gyakran a szövegről alkotott rendezői vízió helyett szövegfelmondás és történetmesélés alkotja a színpadi adaptáció gerincét. Ennek veszélyei különösen egy olyan regény esetében szembeszökőek,

¹ Nabokov prózájának teatralitásáról lásd Tomba Andrea: Staging Nabokov. *Nabokov Online Journal*, Volume II/2008; Space and set design in V. Nabokov's prose. *Studia Russica*, XXI (2004); Egy sebtében kipingált világ. Színház és teatralitás V. Nabokov prózájában. In Színház és emlékezet. *Színházstudományi Szemle*, 34. 125–154.

² Erről és az omszki előadásról részletesen lásd Tomba Andrea: Staging Nabokov. I. m.

³ Irina Bagration-Muhrneli: Po napravleniyu k Nabokovu. *Teatr*, 1992/2.



Jelenetek
a bukaresti
Lolitából

Tudor Predescu
Teatrul Mic,
Bucuresti



mint például a gyakran színre vitt *Meghívás kivégzésre*, amelyben nincs történet, nincs dialogizált konfliktus, mindössze egyfajta belső monológ van.

Létezik azonban egy negyedik nehézség is, amely magából a nabokovi regénytípológiából következik: rendkívül kevés ugyanis szövegeiben a dialógus. Művei bahtyini értelemben a monologikus tudat regényei. A főhős rendszerint a szerző alteregójának álcázott figura, egy (olykor csak leendő) művész. Vele szemben, tehát vele *dialogikus viszonyban* nincs senki, legfeljebb az úgynevezett szerzői szó. A további szereplők leginkább bábfigurák, pszichológiai-tudati dimenziókkal nem rendelkező alakok. Tehát nem egyszerűen a párbeszéd nincs eleve adva a műveiben, de a párbeszéd lehetősége sem (ahogy az például a Dosztojevskij-regényekben viszont adott); ezért adaptációjuk különösen nagy dramaturgi-rendezői-szcenikai invenciót igényel. Ennek egyik járható útja, úgy vélem, a szerzői szónak a színpadi szövegbe való beemelése, teatralizálása.

A Nabokov-prózát a legstilizáltabb színpadi nyelven, az opera műfajában is színre vitték. Dán operaváltozat jött létre a *Meghívás kivégzésre* (1967) és a *Camera obscura* (1995) című művekből, illetve 1994-ben Svédországban bemutattak egy *Lolita*-operát (Rogyion Scsedrin kompozícióját Msztyiszlav Rosztropovics vezényelte). Nabokov több táncszínházi produkciót is ihletett: a *Lolitából* kortárs táncelőadás született 1998-ban Jakutzkban, 2001-ben Görögországban. 1994-ben pedig a Párizsi Opera állt elő egy, a *Camera obscura* alapján készült balettel, melyet Roland Petit koreografált Arnold Schönberg zenéjére.

LOLITÁK

A leggyakrabban színre kerülő Nabokov-mű a *Lolita*. Ennek oka részint a regény ismertsége, sikere, részint pedig – ha leegyszerűsítem – a férfi-nő kapcsolat mint a drámai konfliktus forrása. Létezik egyfajta *Lolita*-hagyomány is, amely több produkcióra volt hatással: egy-

részt Stanley Kubrick remekműve (vagy Adrian Lyne 1997-es filmje), illetve Nabokov Kubrick számára írt forgatókönyve, amely egyfajta drámai szinopszisznak, kiindulópontnak tekinthető, másrészt Edward Albee 1979-ben írt *Lolita*-drámája, melyet a Broadway-bemutató óta többször színre vittek.⁴

Az Albee-darabot kétszer is játszotta a moszkvai Szfera Színház.⁵ A színház színpada manézs formájú; az 1991-es előadást egyik recenzense „patologikus vásári komédiának” nevezi, az 1996-os kapcsán pedig egy kritikus úgy véli, Nabokov és a színpad kapcsolata aligha lehet termékeny, s az előadás bizonyos jeleneteit hatásos, esztrád jellegű színháznak tartja. Egy kamcsatkai *Lolita*-előadás viszont a groteszk és bohózat irányába mozdult el.⁶

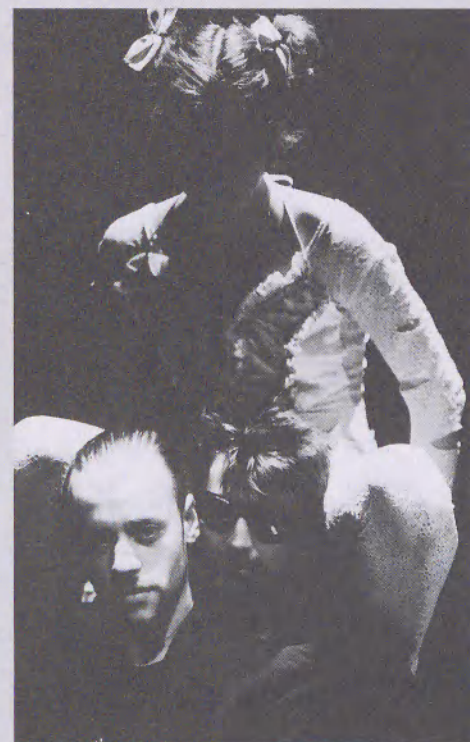
Az általam látott egyetlen drámai színházi *Lolita*-előadást a bukaresti Teatrul Mic mutatta be a 2002/2003-as évadban, Cătălină Buzoianu rendezésében.⁷ Alapként a Nabokov-forgatókönyvet használja fel, amelynek kiinduló szituációja – akárcsak a regényé – Humbert Humbert esküdték előtt elmondott vallomása; a múlt eseményei és a jelenbeli vallomás idősíkjai keverednek benne. Az adaptáció monologikus szerkezetű, dialógus csak a múlt szereplői között lehetséges. A jelenben Humbert az esküdtéssel, a bukaresti előadás értelmezése szerint a közönséggel lép dialógikus viszonyba.

⁴ Az Albee-darab bemutatója a New York-i Atkinson Theatre-ben volt, 1981-ben. Az előadás dokumentációja: *Variety*, 1981. január 30.; *Die Welt*, 1981. január 28.; *The Times*, 1981. március 23.; *Time*, 1981. március 30.; *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1981. március 24.; *Frankfurter Rundschau*, 1981. március 23.; *The New York Times*, 1981. március 20. és március 29.

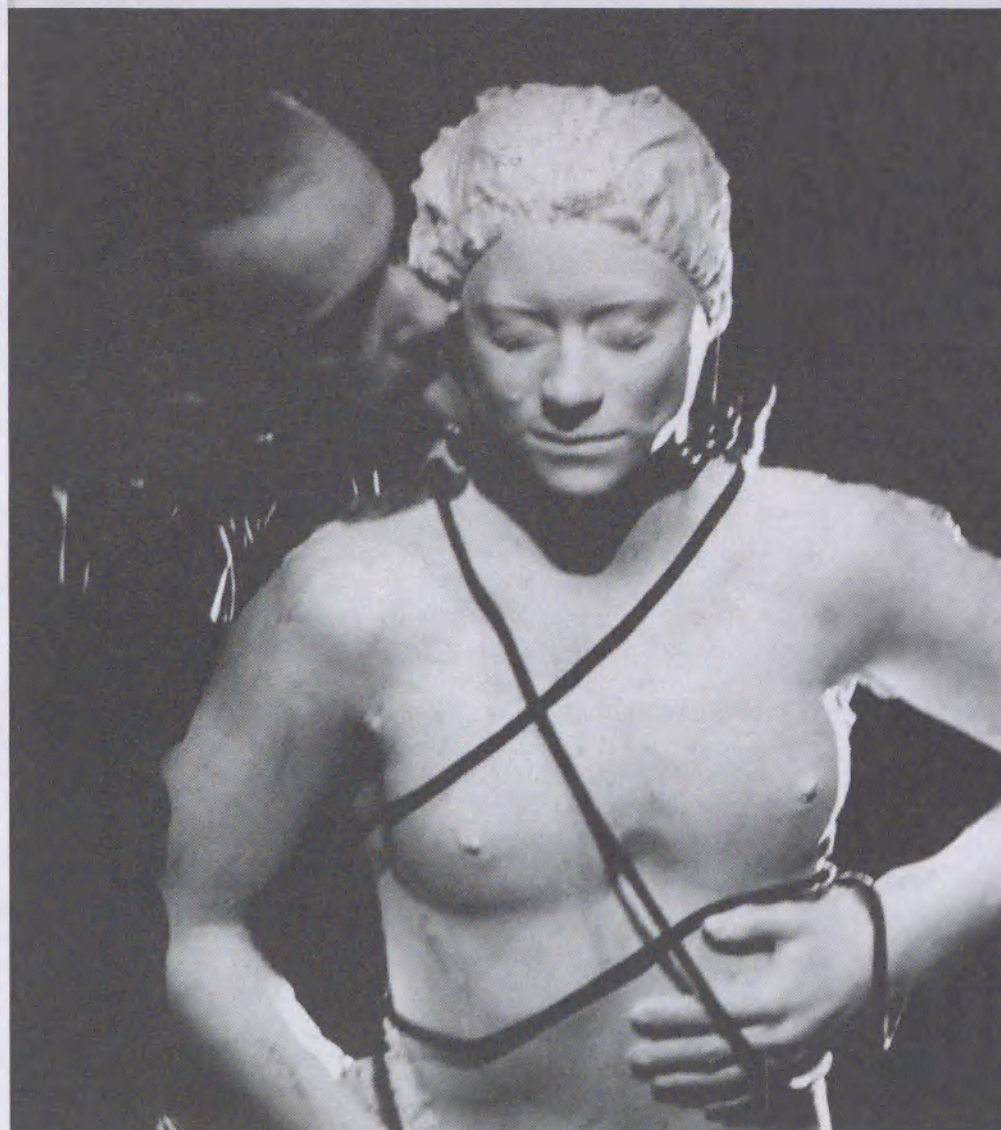
⁵ Az 1991-es előadás dokumentációja: *Nyeza-viszimaja gazeta*, 1991. április 6.; *The Nabokovian* 1990 (25); az 1996-osé: *Nyeza-viszimaja gazeta*, 1996. július 23.

⁶ Az előadás dokumentációja: *Tyeatralnaja zszizny*, 1990/20.

⁷ Az adaptáció készítője: Mihaela Tonitza Iordache, díszlet: Devis Grebu, jelmez: Velica Panduru, zene: Dorina Crişan Rusu, koreográfia: Mălina Andrei, multimédiás vetítés: Iulian Băltătescu. Az előadás dokumentációja: műsorfüzet, plakát, valamint *Flacăra*, 2003/2.; *Adevărul*, 2003. január 16–22. (33); *Pro TV magazin*, 2003. január 17–23. (3).



Jelenetek a Dream Team *Lolita* drága című előadásából



A *mise en scène* rendkívül teatralis. A bukaresti *Lolita* nemcsak erősen koreografált, élőzenével és dalbetétekkel kísért produkció, de több multimédiás eszközt is alkalmaz (fényképek, diák kivetítése, animációs filmek). Szinte valamennyi kellék egyszerre valóságos és imaginárius is: egy-egy asztalon, széken, fogason női torzó, láb vagy mell látható. Ezek a tárgyak jelenítik meg Humbert és Lolita valóságos tárgyi világát, egyszersmind a férfi tudatának projekciói: szexuális „mániája” mindent elborít, mindenütt jelen van. Humbert vágyának *teatralizálása* vulgarizálja és leegyszerűsíti a Humbert–Lolita viszonyt (maga a tárgyi világ is ízléstelen a színpadon), amely így elveszti metafizikai dimenzióit, és a pőre testi vágy megfogalmazásává válik. Hasonlóan vulgáris kellék a Lo édesanyjának kertjében virágzó óriás lilium, amely nyilván a későbbi liliomtiprásra való szájbarágós utalás. A teatralizálás a jelmezben is megjelenik: Lolita pillangószárnyakat visel, ami Nabokov lepkészszenvedélyének és a Lolita-történetnek sekélyes összemosása. Végül egy, már a perverz Quilty lakásán folyó, stilizált pornográf jelenetben egy felfújható baba, egy igazi szexuális kellék is részt vesz.

Teatralizált a színészi játéknyelv is: főként Humbert használ egyfajta emelkedett énekbeszédet, amely nem a pillanat valóságát (realizmusát), hanem a szereplők vágyainak, érzéseinek dinamikáját közvetíti. Ez az énekbeszéd azonban, ha nem társul hozzá intenzív színészi jelenlét, belső töltet, gyorsan kiürül és formalizálódik. Az előadás szcenikájában megjelenő animációk és vetítések, melyek főleg Humbert és Lolita Amerikát átszelő utazásait kísérik, jól reprezentálják Lolita, az „ideális fogyasztó” világát. A rajzok egyszerre naivak és gyermetegek, ugyanakkor ironikusak is: az amerikai fogyasztói kultúra reprezentatív cikkeit ábrázolják.

Ez az erősen teatralizált, stilizált, megkoreografált, számtalan kellékkel és „jellel” telezsúfolt, értelmezési tartományát tekintve viszont meglehetősen szűk *mise en scène* valójában Humbert belső emberi drámája *ellen* dolgozik a színpadon. A szereplők közötti viszonyok sokkal kevésbé kidolgozottak, Humbert drámája, önvizsgálata hangsúlytalan. A kellékekben is megjelenő szexuális utalások lehetetlenné teszik, hogy Lolita több legyen egyszerű szexuális tárgynál. *Csak* egy megrontott kislány és Humbert *csak* egy beteg ember, aki így nem a nabokovi értelemben vett *másvilágot*, a gyermeki szerelem eszményét veszíti el.

Ugyanakkor a Humbertet alakító (nemrég elhunyt) nagy formátumú színész, Ștefan Iordache mélységet, drámai erőt, megszállottságot tudott kölcsönözni a figurának. Színészi jelenléte, drámai ereje olykor az előadás felszínes, üres, modoros teatralitása ellenére is jól érvényesült. A *Lolitát* alakító kezdő, nagyon fiatal színésznő, Ana Ularu természetes, technikától mentes játékmódja szintén ellenpontosza a színpadi nyelv barokkos elemeit. Kettőseik, illetve Humbert monológjai emberi dimenziót vittek az üres teatralitásba.

Az egyetlen magyar előadás, amely Nabokov-műből (vagy ihletésére) született, mind ez ideig a Dream Team színház *Lolita drága* című produkciója volt az

1998/1999-es évadban a Merlin Színházban, melyet szerény kritikái figyelem kísért.⁸ A *Lolita drága* a mozgás, a kortárs tánc és a kép nyelvén szólalt meg, melyet csupán néhány sornyi regényidézettel kísért. Balázs Mari rendezése elsősorban ihletforrásként használja a Nabokov-műveket (a *Lolitát* és a *Camera obscurát*), nem törekszik sem interpretációjukra, sem történetmesélésre. Az előadás képi világa, egy háttérben pergő film ugyanolyan fontos szerepet játszik, mint az előtérben, a színpadon élőben kibontakozó mozgásszínház. A néma jeleneteket sorjáztató filmen egy (valóban Lolita-korú vagy még nála is fiatalabb) kislány látható különböző mindennapi helyzetekben, egyedül. A lábkörmök lakkozása Stanley Kubrick filmjének híres nyitó képsorait idézi fel; de az előadásbeli Lolita dühösen le is törli a lakkot, mintegy elutasítva a számunkra láthatatlan kéz szolgálatait. A film váltakozó ritmusban pörög, időnként kimerevedik, máskor újraindul, mintha az újrajátszódo, gépies jelenetek elől nem lenne menekvés. A színpadon életre kelő baba kezén-lábán hosszú zsinórok, amelyeknél fogva két férfi mozgatja. A háromdimenziós férfiak számára a filmbeli kislány a vágy érinthetetlen tárgya, a színpadi marionett pedig a filmbeli Lolita halvány másolata. A két különböző nyelvezet – a film és a mozgás – mintegy azt hangsúlyozza, hogy a kislány Lolita mindvégig elérhetetlen, csak az álom és a vágyak dimenzióiban léteznek; evilági, földi mása, a báb legfeljebb egy kiszolgáltatott, mások által irányított, tisztaságát banalításra cserélt lény. A Dream Team társulatát következetesen végig gondolt, mozgásbeli, képi asszociációkra építő előadás volt, amelynek ha szerény eszközökkel is, de sikerült a nabokovi kettős világot, a zsigeri létet és annak platonikus „olvasatát” találekonyan színpadra fogalmaznia.

Úgy tűnik, Nabokov színpadra viteléhez alapvető rendezői invencióra van szükség, amelynek egyik járható útja a színházi fogalmazásmód „megnyitása” a vizualitás, a fizikai és/vagy zenés színház felé. A másik eljárás – melyre példát nem, csak teoretikus érveket tudunk hozni – nem a színházi eszköztár szélesítése, hanem a színészi játék elmélyítése lenne, amely (esetleg megőrizve a monologikus szerkezetet) jelenléttel és koncentrációval súlyossá képes tenni a színpadi szót. Hogy az evilág–másvilág nabokovi oppozíciójából ne csak az előbbi, a sekélyes, rossz, bűnös, halandó élet megfogalmazása szülessen meg, hanem a platonikus eszmények és az egyes emberen túlmutató tökéletes lét is. Mert a színház felfedezte ugyan a nabokovi próza teatralitását, de úgy vélem, a nabokovi *másvilág* színpadon még nem vagy alig talált megfelelő eszköztárra.

⁸ Az előadás dokumentációja: *Ellenfény*, 1998/5.; *Pesti Műsor*, 1998. november 26–december 2.; *Critikai Lapok*, 1998. november; *Élet és Irodalom*, 1999. október 8.