

Tomba Andrea

# Minden egy

IVO VAN HOVE PREMIER CÍMŰ ELŐADÁSA

**H**a meg tudnánk ragadni John Cassavetes 1977-ben forgatott *Premier* című amerikai filmje és az ebből készült mostani holland–flamand színházi *Premier* közti különbséget, sok mindent elmondhatnánk a színház elmúlt évtizedekben végbement fordulatairól: a drámai világegész széthullásáról és a színészi játék átalakulásáról. Pedig Ivo van Hove rendezése szövegét tekintve tökéletesen hű a filmhez (ami 144 perc, a színház nagyjából 136), miközben szellemében egyáltalán nem az.



történet egyik kiemelkedő pillanata, *utána* eljátszani ezt a hatalmas szerepet még inkább lehetetlennek tetszik.

Úgy tartjuk, a filmből csinált színház eleve vesztes helyzetből indul, mert a néző minden figyelmét leköti az összehasonlítgatás. Ennek ellenére a film – akár csak a próza – ma fontosabb ihletforrása a színháznak, mint korábban bármikor. Az ok talán a drámától való elfordulásban keresendő, ugyanis a dráma mint a lekerített és befejezett világkép kifejezési formája az elmúlt évtizedekben egyre kevésbé mutatkozott alkalmasnak arra, hogy egy töredékes, „fraktális” kommunikáció és világszemlélet megtestesítője legyen. A drámai szerkezetek felbomlása után rendetlen, kaotikus világunkat a színház hasonlóan „rendezetlen” szövegek által próbálta megragadni, s e kortárs létállapot le- vagy inkább megképezésére kézenfekvőnek tűnt a film rögzített nézőpontot több szempontúvá tevő, relativizáló elbeszélésmódja és technikája.

Cassavetes alkotása esetében tovább bonyolítja az „utánjátszást”, hogy Gena Rowlands alakítása a film-

Ráadásul itt nem egy egyre inkább feledésbe merülő *színházi* alakításról van szó, mint, mondjuk, Sarah Bernhardt Sasfiókja esetében; a filmet bármikor levehajjuk a polcra, akár egy fotót vagy egy könyvet.

Azt hihetnénk, egy, a filmből készített színházi előadáshoz nem kell több, mint egy Gena Rowlandsot megközelítő virtuóz színész, és miért ne akadnának ma hozzá hasonlóak?

Csak hogy Ivo van Hove rendezése először is éppen a színészi virtuozitást számolja fel. Aztán a történetet, amelyet egyébként nagyon precízen átvész a filmforgatókönyvből. Továbbá a pszichológiai motivációt, a belső konfliktust, a nagy színész öregedésének lélektanát mint a mű fő mozgatórugóját. Végül pedig az alaphelyzetet, a színház, azaz a látszat és valóság közti különbséget, a kettő szembeállítását. Azaz lényegében az egész drámai konstrukciót, amely egy csúcspont fele igyekszik, a fokozás, a feszültség felgyűjtése, majd kioltása eszközével.

Mi marad egyáltalán? Ez az előadás, miközben mindent eldob, ami a film erénye és értéke, saját színházi értékeit mutatja fel.

A színészi játék az elmúlt két évtized (európai) világszínpadán két szélsőséget preferált: részint a tökéletességet, a virtuozitást kereste, részint pedig a tökéletlenséget, a teljes amatőrizmust és dilettantizmust emelte a színészet rangjára. Ez a két véglet egyaránt az úgynevezett – XIX. századból örökölt – természetes-ség válságát mutatta. A természetes játékmód helyett vagy a végtelen műviséget, a színház *kreált* jellegét hangsúlyozta, vagy a teljes színházi kifejezésrendszert és eszköztárat, s benne a színészt is negligálva az amatőr játékost, a *konkrét embert* helyezte a középpontba.

A holland (és flamand, bár nem egy, de mégis egymáshoz közel álló) színészi játék saját utat követ: éppen abban különbözteti meg magát, hogy végtelen szabadságot és felszabadultságot biztosít színészének, és megpróbálja újrafogalmazni a természetességet. A *Premier* is a holland Toneelgroep Amsterdam és a flamand NTGent koprodukciója; ez utóbbi meghatá-

rozó rendezőegyenysége az elmúlt években Johan Simons volt. (Simons és a színészi szabadság kérdéséről már írtunk, lásd *SZÍNHÁZ* 2007. január és 2008. január Tompa Andrea cikkeit, a wroclawi és nyitrai fesztiválok kapcsán, illetve 2008. október Koltai Tamás írását a salzburgi fesztiválról; Simons egyetlen előadása sem járt még nálunk, Ivo van Hove é is most először.) Ez a színészi szabadság egyben a természetesség újrafelfedezését is hozza. A játékmód lényege nem a színészi tudás megmutatása, pláne nem csillogtatása, hiszen



Koncz Zsuzsa felvételei

nem technikai jellegű. Ez a színészet: nyers, darabos, antiesztétikus, ha szabad: csúnya. Nem létezik nagyobb időszertütlenség a holland (és akár a német) színpadokon, mint a szép(elgés). A színészi játék Ivo van Hove előadásában gyakran meglehetősen redu-

kált, a „ne csinálj semmit” elve érvényesül benne, ez azonban nem válik úgy stílussá, mint Christoph Marthaler-nál. Mert a „ne csinálj semmit”, a „legyél civil” tudatosan vállalt üresjárata mellé odateszik az érzelmi kitörés, a szélsőség, az önkifejezés hullámmozgás formáit. (De nem folyamatosan a hisztéria szélein tartva, mint egy Frank Castorf-előadásban.) Ezek a szélsőségek durvák, kemények, vadak, esetlenek, technikailag megmunkálatlanok és gyakran nevetségesek – éppen azért hatnak természetesnek, mert nyoma sincs bennük az esztétizálásnak vagy technikázásnak. Ez a játék nem megindító, nem „vár el” érzelmeket a nézőtől. Az egész olyan, mint a holland nyelv krakógszerű torokhangjai. Ezek az emberek az alkotói szándék szerint nem szépek, nem túl vonzóak, ám éppen ezért nagyon emlékeztetnek saját magunkra.

Cassavetesnél a főszereplő Gena Rowlands színészi tudása az egyes állapotok, érzelmi hullámvölgyek és -tarajok pontos megfogalmazásaként és egymástól való világos elhatárolásaként írható le. Rendkívül részletgazdag, gyors váltásokkal és – egyszerűen fogalmazva – világos eszköztárral, hiszen a szerep lélektani felépítése végtelenül pontos és aprólékos munkával jött létre. A nő lét felfokozott érzékenységének, egyáltalán: egy felfokozott női mivoltának, ha tetszik: egy feminista világlátásnak a kifejezése volt.

Amint azonban a lélektani realizmus és az egyéni történet kikerül a dráma mozgatórugói közül, a színészi játék is radikálisan megváltozik. Nemcsak részletek nincsenek, de személyes okok sem. A film a nagyot ragadja meg, a színház a kicsit és mindennapit, így pontos és jelen idejű. Ez a *Premier* és benne az emlékezetes Elsie de Brauw sokkal inkább maga a világ-állapot, mint egy személyes történet. A filmben világos eseménysor – egy „nagy”, de öregedő színésznő küzd egy szereppel, az alkohollal, és közben kísérteteket lát, ő a csillag, a többi szereplő csak szatellit körülötte – itt felbomlik: a küzdelem már nem harc valamiért, hanem maszatalás és araszolás, valami nehéz tehetlenség, feladasközeli állapotok sorozata és az anynyira ismerős apátia.

A női mivolt helyett az emberire került át a hangsúly. Nem A NŐ áll már a középpontban; a holland előadás már egy posztfeminista narratívából fogalmaz: férfi és nő egyenrangúként cipelik ennek a nehéz, folyamatosan széthulló világnak a terheit. Melynek sem tétje, sem mozgatórugója nem a „végső” előadás, a premier. A bemutatóról szimbolikusan is átkerül a hangsúly a *work-in-progressre*, valami készülő, a végtermék feszültsége nélkül.

A színpad ugyanúgy nem akar kijelölni határokat, mint ahogy a színház és a valóság sem áll már szemben egymással, a fikció pedig felszámolódik. Már minden egy tér, tele technikával. Az élő kamerázás közel hozza az arcot (akárcsak Frank Castorfnál, ahol ez a technika megszületett), és új szempontból láttat. A szimultán színpadon sok minden történik egyszerre, és sok benne a tudatosan üres hely, amelynek nincs jelentése/jelentősége. A világ már nem azon szabályok szerint működik vagy ismerhető meg, hogy mi áll szemben mivel: színházi előadás a próbával, valóság a színházzal, film vagy színház a valósággal. Minden egy: férfi–nő, fikció–valóság.