

Dorottya Olgája kijelenti magáról, hogy huszonnyolc éves, s a nézőtérről finom kuncogás hallatszik, a színésznő a hang irányába fordul, s méltatlankodva dialógust kezdeményez. Aminek a játék keretein belül is van jelentősége (éppúgy utal Olga pózaira, mint a pszichológiai realista játékmód elvetésére és a játék egészét meghatározó színház-metáforára is), de talán ennél is fontosabb, hogy rögvest kontaktust teremt a közönséggel. Szó sincs persze valós interaktivitásról, itt az interaktivitás is látszat, a színházi helyzet önironikus leképezése. A fényeket nemegyszer felkapcsolják, hogy egyik-másik szereplő így szólíthassa meg a közönséget. Ez egyfelől persze megint játékosan demonstratív gesztus, mégis segítheti abban a befogadót, hogy intenzívebben kapcsolódjon az előadás áramkörébe.

Az első rész elementáris játékosságát, gunyorosságát a második részben (főként a negyedik felvonásban)

mind komolyabb, komorabb színek váltják; az illúziók, öncsalások lelepleződése – a darabbal összhangban – nem a feloldás, hanem a felbomlás, összeomlás felé visz. Szépen, érzékletesen komorulnak a színek, miközben a játékmód mit sem változik; a végére már az illúziókból sem marad semmi, az üres szövegek még fájdalmasan hamisan sem szólalnak meg. Nem papírforma, hogy ez a nem is fékezten habzó teatralitás, melyet határozott rendezői kéz irányít, ilyen erővel érvényesüljön magyar színpadon. Ám Šerban ezúttal érzékelhetően remekül dolgozott együtt a Nemzeti Színház társulatával. A játékmódot pontosan értő-érzékkel, remek alakításokra épülő színészi összjáték (Udvaros Dorottya Olgája és Alföldi Róbert Versinyinje még ezek közül is kiemelkedik kicsit) segítette a kivételes formátumú rendezőt ahhoz, hogy az utóbbi évek egyik leggazdagabb és legjelentősebb magyar nyelvű előadását hozhassa létre.

Kolozsi László

A film kéznyoma

MOZGÓKÉPEK A SZÍNPADON

Színházi rendezők rendeznek olykor filmet: Ingmar Bergman a *Képek*ben azt írja, a színház a hitvese, a film csak a szeretője. Ma gazdasági kényszerek és egyéb okok miatt (amelyek közül csak az egyik, hogy gyakorlatilag megszűnt a magyar játékfilmgyártás) hazánkban számos filmes kap rá a színházi rendezésre. Kamondi Zoltán a Pesti Színházban rendez, Gigor Attila két Bergmant is színpadra állított, a *Persona* után az önéletrajzi regényből készült tévéfilmet, a *Dül-fül és elnémul-t* adaptálta. De rendezett az utóbbi időben Török Ferenc, Mispál Attila, Pejó Róbert, egyetlen Arany Medvé-sünek, Mészáros Márta, a sikerfilmes Herendi Gábor is, és rendeznek a színházi és filmes alkotóként is elismertek: Szász János, Mundruczó Kornél. A Gigor Attila filmjével (*A nyomozó*) igazán ismertté váló színész, Anger Zsolt mögött immár négy forgatókönyv-adaptáció van: a Radnótiban fut a szórakoztató *Főfőnök*, ő rendezett kevésbé átütő előadást az *Esőember* című hollywoodi melodrámból, érdekeset és vitathatót a *Fahrenheit 451*-ből és átütőt a *Dogville*-ből.

Ha végigböngésszük a színházak programját, még több forgatókönyvből készült műre akadhatunk: erős a Magyar Színház *Hullámtörés* előadása, hatása (különösen a brutális végső stádium megjelenítéséé) zsigeri; Nyíregyházán Koltai M. Gábor Nyikita Mihalkov aktuális filmjét használta fel a *Tizenkét dühös ember*hez, a Pesti Színház *Az ünnepe* Thomas Vinterberg *Születésnap* című filmjének újragondolása, az Operettszínház *Rebeccája* Alfred Hitchcock *A Manderley-ház asszonya*

című filmjéből sarjadt. A legfrissebb darab Fellini-átírat: az *Országúton*.

„A két művészet, a színház és a film között egyre elevebb a kapcsolat, ami nem azt jelenti, hogy kizárólag az egyik függ vagy kap ösztönzést a másiktól” – írja Erwin Piscator 1933-ban. Olykor egy film elhomályosíthatja magának a drámának az emlékét, s azt oly módon írja felül és át, hogy az előadás recepcióját is meghatározza – van erre számos példa, Elia Kazan *A vágy villamosa* című filmjétől Baz Luhrman *Rómeó és Júliájáig* (mely nélkül a Vígszínház premierje is elképzelhetetlen lenne) –, de arra kevesebb példa van, hogy egy forgatókönyvet tekintsenek az alkotók drámai alapnak.

Anger Zsolt, aki a legtöbb, forgatókönyvből készült darabot rendezte ez ideig, azt mondta: „Én a filmet soha nem alapműként kezelem, hanem mint az adott témának egy lehetséges feldolgozását.” Ha lehetséges egy drámát újra és újra színre vinni úgy, hogy minden előadás az adott mű új arcát mutassa meg, miért ne lehetne a drámához hasonló szabályokra épülő forgatókönyveket is – minden forgatókönyvíró-iskola alaptantervének része Arisztotelész *Poétikája* – egy lehetséges, de nem értelemszerűen az egyedül lehetséges változatként kezelni?

A válasz nem egyértelműen az, hogy nyugodtan lehet, hiszen a forgatókönyv minden esetben egy bizonyos téma egy adott feldolgozása. Erwin Panofsky *A mozgókép stílusa és közege* című alapvetésének egyik fontos gondolata: „a mozgókép a kezdetek óta éppen

a színház ellenében határozza meg magát”. Identitását az elhatárolódással kezdi: Georges Méliès filmjeiben a nézőpont még megegyezik a színházi nézőével. A film a színházról mozdul el, arról válik le – nem kis munkával. Robert Bresson arról elmélkedett, hogy egy film képe csak egy másik kép mellett és ahhoz viszonyítva nyeri el értelmét, „ez a film *sine qua non*ja”. Panofskyt citálva: „a színházban a tér statikus, azaz a színpadon megjelenített tér, valamint a nézőnek a látványhoz való térbeli viszonya változatlanul rögzített, míg a moziban a néző helye ugyan rögzített, de csak fizikailag, és nem az esztétikai élmény alanyaként.”

Bár Lars von Trier *Dogville*-je egy megrajzolt, színpadszerű térben játszódik, négy fal között – az egyik fal egy fehér vászon –, mégsem állítható, hogy e hatásos, Brechtet is megfricskázó művet filmre álmódott színházként képzelte el agyfűrt megalkotója. A *Dogville* a kameramozgások, az egymás mellé helyezett beállítások miatt igenis és nagyon is film. A kérdés az, hogy színházi közegbe helyezve miért kezdhet el működni olyan segédesszók nélkül, mint a párhuzamos és belső montázs, a sokkeffektus, a kránózás (daruzás, vagyis a kamera felemelkedése).

A film a színházról a kameramozgásokkal és a színészi játékkal szakad le. Nem mintha nem lehetne svenkelni, vagyis a térből kiemelni részeket a színházban is. Griffith még nem ismerte a kocsizást (a kamera sínen mozog), ezért színpadi eszközt alkalmazott: a fény mozog a jeleneten belül. A színházban még a vágás is elképzelhető. Azzal, hogy a film meg tudja mutatni – a snitt/gegensnittel – a beszélgetőpartnerek arcát és reakcióit, másfajta, bensőségebb és egyúttal visszafogottabb játékmódot követel meg a színésztől.

Az első forgatókönyvből készült drámát a *Megbilincseltek* című film alapján Georgij Tovsztonogov készítette; az átiratot, mely az USA vérforraló kisebbségi politikájára volt hivatott felhívni a figyelmet – miközben a filmet a mozikból száműzték –, az ideológia süllyesztí el. Tovsztonogov szerint a film alapvetően azért ér el más hatást – empatikusabbá teszi nézőjét a színházénál –, mert a filmnek könnyebben hiszünk. Amit a vásznon látunk, azt valóságként azonosítjuk. „Egy szétvágott ház elképzelhető díszletként – írja –, de filmen csak akkor, ha földrengés utáni helyzetjelentést látunk.”

Bár a kérdésre, lehet-e egy filmet maradéktalanul színpadon megvalósítani, nem egyértelmű a válasz – Susan Sontag szerint: *nem lehet* –, arra a kérdésre, miért és hogyan érdemes egy filmet színpadi művé átopeálni, nem nehéz felelni: ha a mába ágyazzák, rólunk, a korunkról, az ember természetéről, a gonoszról vagy a színház határaitól mond valamit; ha több és más, mint az alapjául szolgáló film; ha az adaptálót nem köti röghöz a filmművész tehetsége.

E kritériumoknak több, színházainkban látható rendezés megfelel – nem mindegyikről emlékezik meg a *Filmvilágban* megjelent írásában (bár értő kézzel nyúlt a témához) Gelencsér Gábor (ezért is született e cikk) –, de minden szempontból kiemelkedőnek csak kettő bizonyult: Anger Zsolt *Dogville*-je és Ascher Tamás *Bohémélete*.

A *Dogville* azért kitűnő, mert merészen szakad el az alapszövegtől, az alapanyagtól. Anger Zsolt feltehetően úgy gondolta (sajnos a *Fahrenheit 451* esetében nem ezt

a módszert követte), hogy mivel nem klasszikus, sokszor látott műről, nem drámáról van szó, az eredeti újrafordítása, kifordítása, teljes revideálása is megengedhető. A helyszín nála nem egy amerikai kisváros, hanem egy magyar panelház, babakocsi-tárolója, terasza. A színészekre bízta a szövegeket, mindenki maga alakíthatta a karakterét, ha nem is kedve, de legalábbis ízlése szerint. Az aktualizálás teszi e darabot itt és most, a színpadon is élessé. A szövegek találóak, felismerhetőek a mai magyar társadalom jellegzetes karakterei, de a mű az aktualizálás fölé is tud nőni, nem látlet, még kevésbé szatíra. A Lars von Trier-film hősnője, Grace azért nem tud beilleszkedni, mert senkit nem enged igazán közel magához, nem talál barátokat, márpedig ahhoz, hogy egy közösség befogadjon egy új jövevényt, annak legalább egy tagjával bensőséges viszonyt kell kialakítania. Grace hiába tesz meg mindenkinek mindent, sosem fogadják el, mert nem enged fel: ezt a hideg zártságot, ezt a mindvégig megtartott felsőbbrendűséget, amely alakját oly homályossá teszi, a magyar változat főszereplője, Szorcsik Kriszta is hitelesen meg tudja mutatni. A színpadi mű tehát más karakterekből építi fel ugyanazt a tanulságot.

Angerhez hasonlóképpen járt el Koltai M. Gábor is, aki a *Tizenkét dühös emberben* Mihalkov filmjének cseccsen vádoltja helyére cigány vádoltat állított, és az esküdtek figuráit szintúgy a mai magyar társadalomból csipentette ki. Tanulságként pedig hasonló hangokat pendít meg, és adaptációjának zárata is emlékeztet Mihalkovéra.

Ascher Tamásnál Kaurismäki filmje valójában csak kiindulópont. Annak ellenére, hogy Ascher nyilvánvalóan nem Murger jól bejártott művére tette fel hajó-farszerű színpadképét, és nem is a Puccini-operára, az ő *Bohémélete* nem olyan szomorú mű, mint a finn rendezőé, nem vergődő emberek lecsupaszított életét látjuk, akik mellesleg művészek, hanem művészeket, akik egyébként (mert nincs kész a nagy mű, mert még nem futottak be) vergődnek. (A művészlét problémáit elemzi Gigor Attila *Dül-fül és elnémul*-ja is, de a filmtől nem szakad el. Ennek főhőse a szinkronizált néma-mozit feltaláló, Schubert-bolond Carl bácsi, akinek figuráját Bergman a nagybátyjáról mintázta.) A Kaurismäki-féle *Bohémélet* csak egy rétegét adja Ascherének, mely éppen attól olyan vérbő, attól olyan pompás, és annyira az alapműtől különböző darab, hogy ezt, a filmszüzsét, ellenpontozzák a párbeszéd, a zene (Matkó Tamásé), a vizuális keret. Izsák Lili díszlete hol lakásbelső, hol mulató, hol beszűkülő zsákutca. A narrációnak olykor egyenesen ellentmond egy párbeszéd, a szöveg hangulatának kontrapunktja a kamarazene. A darab belső feszültsége és humora a finn pocsolyák fölé emeli a művet. Aki Kaurismäki dagonyázik a pocsolyákban. Shakespeare *Szentivánéji álom*jában játszanak el úgy a mesteremberek egy-egy tárgyat (meg persze a nőszínházban), ahogy az Örkény Színház előadásában a kis tehetséggel megvert artistáink. Ennek a rendezői ötletnek is köszönhető, hogy az ellenpontozás nem fárad ki, a *Bohémélet* szórakoztató, és nem a filmmel azonos értékelveket valló produkció.

Hogy egy az egyben leképezni egy filmet mennyire nem érdemes, azt semmi sem bizonyítja jobban, mint Mészáros Márta alkotásának kudarca. Mészáros Márta



mintha felkasírozta volna Fellini *Cabiria éjszakái* című filmjének jeleneteit, és egy pop-up képeslapokhoz hasonlóan kinyíló díszletbe tette volna – a tündéri realizmus ezért nem keveredik, nem is keveredhet a neo-realizmussal, hiába jó választás Kecskés Karina a főszerepre (éppen azért jó, mert annyira más, mint a törékeny, kicsi Giulietta Masina). Ez az átültetés mutatja meg a legtisztábban, miben is van igaza Susan Sontagnak. Hiányoznak a közelik, hiányzik a premier plánok tiszta költészete. Az arcok árkaiban megjelenő történeteket nem tudjuk a szüzsé mellé olvasni. A képek csak a megfelelő képek mellett nyernék el jelentésüket. Az előadás nem több egy film illusztrált változatánál.

Kamondi Zoltán ügyes átiratot használ (az adaptációkban jártas Samuel Adamson alkotását). A *Mindent anyámról* színház a színházban. Esteban a saját halálát, a halála utáni napokat rendezi meg. A kerekeken mozgó konténerekben mintha az eredeti mű, a Pedro Almodóvar-film egyes jelenetei futnának. Olykor annyira izgágán, hogy megfigyelni sincs idő a csupasz kórtermet, a festőműhelyt, az egyedül maradt anya szobáját. A darabnak jót tehetett volna a hazai közegbe emelés: kissé idegennek érezzük a transzvesztita csöcsös-tökös hőst – Epres Attila kellően visszafogott –, amikor Pablónak szólítja magánszámában az ügyelőt. Pedig nálunk is élnek jeles travesztik. Az oldalzsöllyében a művét igazgató amatőr rendezőnek oda kellene sziszegnie: merészebben, több szívvel. A film a maga negyvenhét fontos díját éppen az áradó mesélő kedvnek, a szabadságot sugárzó figuráknak köszönheti, mely utóbbiak közt egy sincs, aki lelkileg ne károsodott volna maradéktalanul. Ezt a mesélő kedvet akasztja meg az előadásban a keretjáték. Azzal az anyával, akiről tudjuk, fia instruálja, hogy legyen megrendült, nehéz együtt érezni.

A legtöbb átirat Lars von Trier műveiből készült. Mutatóba akad csak egy-egy hollywoodi opus. Azt, hogy a film tömegek művészete lett, a szerzői filmek ellensúlyozzák: a legképlekenyebb szövegeik, forgatókönyvek a szerzői filmeknek vannak. David Bordwell meg-



Dogville (Bárka Színház)

különbözteti a film fabuláját és szüzséjét; az utóbbin azt érti, amit a fordulatok, a helyszínek hoznak létre, a fabulát szerinte a néző alkotja meg „a cselekmény és a stílus fordulataiból”.

Ami a filmből drámává forgatható át, az a *szüzsé*, és éppen Trier, Bergman vagy Almodóvar az, akinél a szüzsé kevésbé jelentős, mint a stílus. Jacques Rivette szerint a szerzői film „az, ami magán viseli a szerző keze nyomát”. Az amerikai néző műfajokra ült és ül be, vígjátékot választ esti kikapcsolódásként, krimi, thrillert, ritkábban egy színészt vágyik látni, Európában ellenben a nézők egy rendező új alkotására ülnek be, egy új Almodóvar- vagy Bergman-filmre. Azért tudják, hogy (nagyjából) mit fognak kapni, mert ismerik a kézjegyeket. Egy szerzői film átültetésének legfontosabb problémája, hogy eltüntethető-e a szerző kézjegye (és ha igen, hogyan, és mi jöhet helyette). Orson Welles filmjei a térkezelés alapján is felismerhetők: kamerái széles gesztusokkal mutatják be a tereket, Bergmannál a tér szűkösebb, olykor csak színpadnyi. Welles tehát kevés-

Bohémélet
(Örkény Színház)



bé átültethető, stílusa inkább a kameramozgásban érhető tetten, nem a szövegben, a fabula a látvány nélkül nem áll össze. Lars von Trier *Táncos a sötétben* című remekműve sem képezhető le, ellenben az egyszerűbb és közvetlenebb, szűkösebb térben játszódó *Főfőnök* igen. E munkahely-pamflet olyan, mintha Swift éveket húzott volna le a Microsoftnál, és drámává formálta volna tapasztalatait. A stílus ehhez a műhöz keveset ad hozzá. Ha úgy kezeljük, mint Anger Zsolt (tehát a szórakozató darabot látjuk csak meg benne), akkor az ered-

Dúl-fúl és elnémul (Örkény Színház)



mény egy korántsem felhőtlen vígjáték a multik meggyötörte lelkekről. Csak megsínylené a darab, ha Anger érzékeltette volna, mennyivel bővebben csordogál a műben a Swift, mint a Trier.

Nehezebb színpadra állítani azokat a filmeket, amelyek stilizáltabbak, amelyek a kézjegyek nélkül csak egymás mellé tett kopár jelenetek; nem véletlen, hogy ahhoz a John Cassaveteshez, akinek műveit látszólag a legkönnyebb lenne átformálni, hazánkban nem nyúlt senki (a Nemzeti Színházban Ivo van Hoove vendég-előadását játszották). Cassavetes minden jelenetével



Mindent anyámról (Pesti Színház)

cáfolja Lukács György azon tézisének, mely szerint „a filmből hiányzik a színész jelenléte”. A filmjeit oly egyedivé tevő plánozása áll az adaptálók útjába, ahogy Fellininél a pazar, barokkos képzeletvilág, Robert Bressonnál a képek tisztasága, Godard-nál a burleszkbe átcsapó öreflexív játékok, Tarkovszkijnál (és Tarr Bélánál) a meditációra és figyelemre kényszerítő tempó.

Vagyis a filmművészet legnagyobb alkotásai – legfontosabb alkotóinak főművei – nem képezhetők le, nem adaptálhatók színpadra. Csak az olyan kisebb művek, mint például a *Dúl-fúl és elnémul*, amelyekről könnyedén lekalapálható a ráragadó stílus. Egyet lehet érteni Anger Zsolttal: a bemutatott filmadaptációk az alapmű lehetséges feldolgozásai, de nem a fabulát dolgozzák fel, csak a szűzsét, és még ha hatnak is (mint a *Hullámtörés*), csak akkor mondhatók igazán sikeresnek, ha alkotójuk megtalálta saját stílusát, és a szűzsébből egy új (a filmtől nem idegen, de azzal mégsem azonos) fabula felépítésére ösztönöz – éppen úgy, ahogy Ascher Tamás tette.