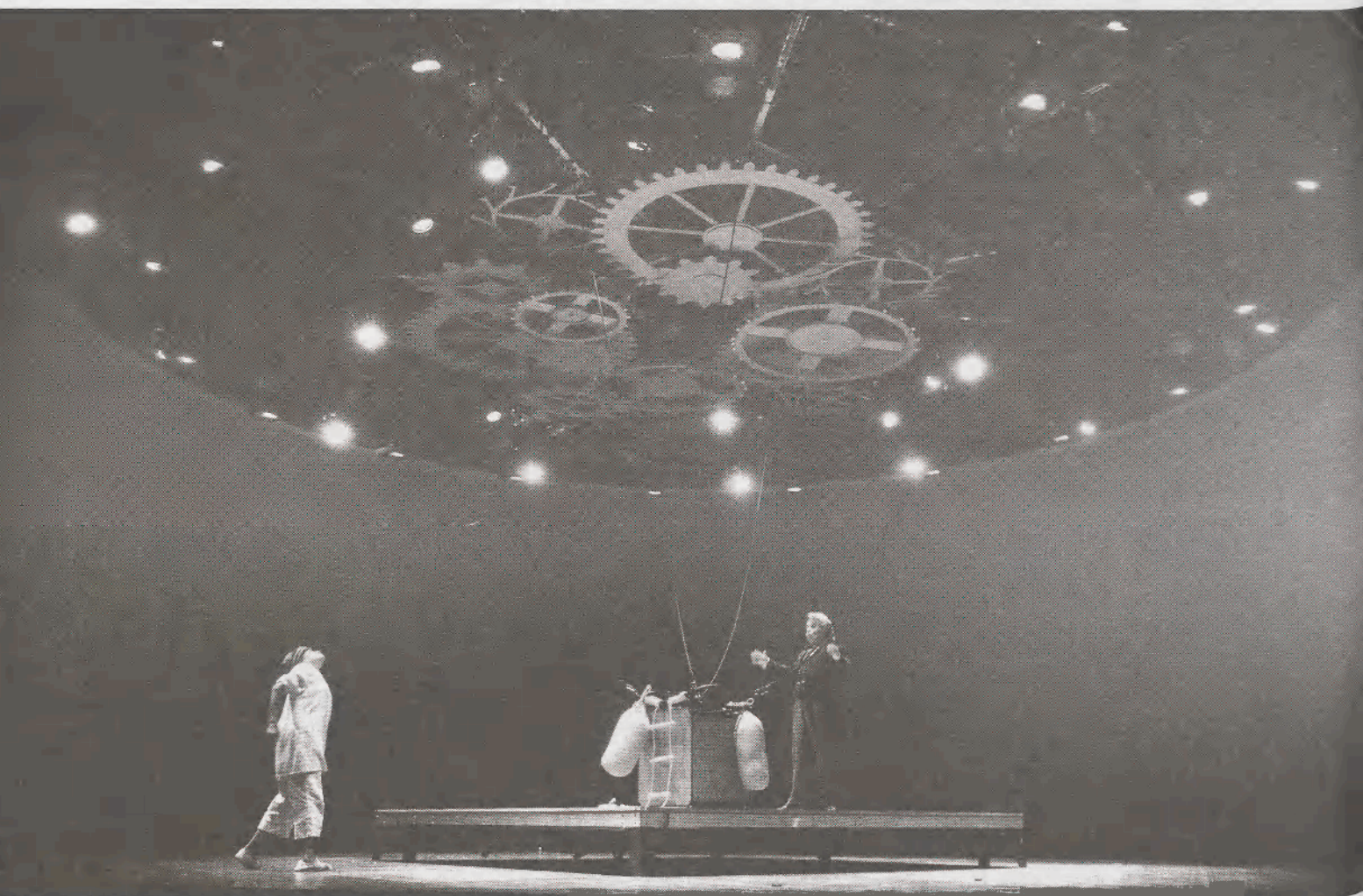


Deres Kornélia

# Az idő tekintete

LEPAGE TETRALÓGIÁJÁNAK MÁSODIK RÉSZE A RUHRTRIENNALÉN

A kertváros katonás rendben figyelő házai után kihalt területre érünk: egykori gyárak, funkciójukat veszített ipari épületek, raktárak sorjáznak a drótkerítés mögött. Az észak-vesztfáliei Essenben vagyunk, és a Salzlager felé igyekszünk, Robert Lepage legújabb rendezésére.



Erick Labbé felvétele

Az Ex Machina társulat *Hearts* (Szív) című előadása a Ruhr-vidék több mint egy évtizedes, koncerteket, installációkat, színházi, tánc- és opera-előadásokat felvonultató, ikonikus művészeti fesztiváljának programjaként valósul meg.<sup>1</sup> A 2013-as Ruhrtriennale végére időzített bemutató Lepage *Playing Cards* (Kártyajáték) elnevezésű tetralógiájának második része, melynek tematikus középpontjában a rendező szavaival élve „az arab világ meg- és félreértése áll”. Másrészt a kár-

tyajáték jelenségén keresztül éppen az a Lepage-féle színházi elbeszélismód kerül fókuszba, amely a különféle szabályok, szimbólumok, jelek és struktúrák kombinációinak keverésével, valamint az egymásba olvadó, asszociatív történetek sajátos mozgásával képes az idő teatralizálására.

<sup>1</sup> A Ruhrtriennale célkitűzéseiről, valamint a tavalyi fesztiválról lásd Ady Mária beszámolóját (Kulturális interferencia. *SZÍNHÁZ*, 2013. január).



Míg a tavalyi *Spades* (Pikk) című darab az iraki háború tematikájából bontotta ki pszichedelikusnak ható Las Vegas-i meséjét,<sup>2</sup> ezúttal a mágia és technológia hívószavai szervezik az előadást. Az egykor rak-tárként használt hatalmas építmény, a Salzlager famennyezete alatt kör alakú, mozgó varázs-színpad kap helyet, melyet arénaszerűen ül körbe a közönség. A színpad alól felbukkanó, majd az egyes jelenetek között oda visszatérő hét színész karakterek változatos skáláját testesíti meg: a XIX. századi varázslóktól és spiritisztáktól a XX. századi algériai felkelőkön át egészen a kortárs kanadai családokig. A *Hearts* egymásban tükröződő és egymást továbbíró történeteit két időbeli végpont keretezi: egyikben egy történelmi alak, az 1800-as évek népszerű bűvésze és technikai fenomenja, Robert-Houdin (Olivier Normand) áll; másikkban pedig egy napjainkban élő québeci taxis, Chaffik (Reda Guerinek). E két karakter sorsát pusztán algériai utazásuk kapcsolja össze: ám míg előbbi a francia kormány utasítására látogat az észak-afrikai országba, hogy „varázstudásban” fölülkerekedhessen a helyi mágusokon, az utóbbi önszántából indul ugyanide, családi titkok, algériai felmenők, elveszett nagyszülők kutatására. Az előadás közel öt óra alatt e két időpont közötti, egyre táguló résben megleshetjük a jelen múltját, előzményeit (Chaffik és családja történetét) és a régmúlt jövőjét, következményeit (Robert-Houdin munkásságának továbbélését) is, miközben fiktív terek sokaságát járjuk be Franciaországtól Algériáig és Marokkótól Kanadáig. Mert Lepage színpadi birodalmában az idő és a tér láncolatai meggyűrődnek: egymásra vetülnek elbeszélések és médiumok, a mágia és technológia „csodái”, így hozva létre sajátos, köztes téridőket. Ekképp a kanadai rendező színházi formanyelve tematikusan az idő teatralizálásához, formailag pedig a színházi intermedialitással folytatott játékokhoz kapcsolódva képes felmutatni és tematizálni az emberi észlelés módozatainak sokféleségét.

S épp ezért nem véletlen, hogy a német színháztudós Christopher B. Balme remek tanulmányában<sup>3</sup> épp Lepage színházán keresztül mutatja be az intermedialitás működését, melyet a különféle médiumok esztétikai-perceptuális konvencióinak cseréiként vizsgál. Azért érdemes Balme elméletére a *Hearts* kapcsán is kitérni, mert írásában az a fontos felismerés artikulálódik, miszerint a kortárs színházba integrálódó más

médiumok (például mozifilm, zenei klip vagy videojáték) elemzésekor nem hagyható figyelmen kívül az a tény, hogy a médiumok felismerése egy sor történetileg meghatározott konvencióhoz kötött. S ennek következtében a színházi intermedialitás kortárs példái sem kizárólag a technikai médiumok eszközhasználatához (mint a videokamera, televízió vagy vetítőszoftver) kötődnek, hanem az olyan, pusztán a világítás vagy testpozíciók változtatásával is elérhető színházi hatáseztétikákhoz, amelyek garantálják, hogy bizonyos színházi jelenségeket például „filmsként” ismerhessünk fel.<sup>4</sup>

A *Hearts* elsősorban a fotográfia és a némafilm észlelési mintáit olvasztja magába, mely médiumok szorosán összekötődnek a fiktív világ szereplőivel (fotográfusok, filmrendezők, filmtörténészek) is, így egyben az előadás témáiként funkcionálnak. A fotó mint az idő felfüggesztésének s – Barthes-tal szólva – a halál



Ursula Kaufmann felvétele

előérzetének médiuma<sup>5</sup> elsősorban saját technológiájának korai szakaszaiban válik jelentéssé a bemutató során. Egyik jelenetben az Algériába érkező idős francia fotográfus (Marcello Magni) fényképet akar készíteni egy arab kisfiúról (Kathryn Hunter), akinek nincs más dolga, mint közel egy percig mozdulatlanul maradni, amíg a fotókészülék expozíciós ideje lejár, s a felvétel elkészül. A külön koreográfiával bíró, időigényes fényképfelvétel alatt a két alak megdermed, a világítás hirtelen szépiaszínbe vonja a kör-színpadot, az óra ketyeg, s pár pillanat erejéig az így létrejövő színpadkép egy megsárgult, régi fotó látványát sugallja. A sajátos állókép közben a múlt szomorú szellemei (véltetően saját szülei) körbevonják a kisfiút, minduntalan mozgásra csábítva: a fényképként (is) észlelt jelenet így olvasztja magába az egymásra rétegződő idősíkokat.

A film médiuma még változatosabb felhasználási spalettán mozog: megjelenik az észlelési kondíciók, az eszközhasználat, sőt a dramatikus univerzum köz-

<sup>2</sup> Erről lásd Koltai Tamás beszámolóját a Bécsi Ünnepi Hetekről (SZÍNHÁZ, 2012. augusztus).

<sup>3</sup> Christopher B. Balme: *Intermediality: Rethinking the Relationship between Theatre and Media*, THEWIS, 2004. ([http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme\\_publ/balme\\_publ\\_aufsaetze/intermediality.pdf](http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/mitarbeiter/professoren/balme/balme_publ/balme_publ_aufsaetze/intermediality.pdf))

<sup>4</sup> A magyar színházi gyakorlatban többek között Hudi László és Bodó Viktor rendezései kutatták-kutatják konzekvensen a filmes hatáseztétika ezen formáit.

<sup>5</sup> Vö. Roland Barthes: *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Trans. Richard Howard. London, Vintage, 1993.



ponti tematikájának szintjén is, így pedig a Lepage-féle színpadi narráció fontos szervezőjévé válik. Chaffik és kedvese, Judith (Catherine Hughes) kapcsolatának kezdeti fázisait családi látogatások jelzik, egyrészt Chaffik algériai származású édesapja és nagyanyja szívélyes-énekklős vacsorái, másrészt a Judith „tipikusan kanadai” szüleivel töltött (az apa csak angolul, az anya főként franciául, de néha angolul is beszél) fesztengő-számonkérő étkezések. E szekvenciák a színpad közepéből kiemelkedő asztal körül játszódnak, egymást váltva: a szülők-nagyszülők és a tányérok-evőeszközök mellett a világítás cseréje jelzi a helyszín- és időpontváltozást, s ezek a finom átmenetek a filmek vágási technikáit idézik, így annak perceptuális szokásrendjét aknázzák ki. De a *Hearts* a színpadi megoldásokon túl előbb felvett mozgóképekkel is gyakran operál: mikor Chaffik felmenőinek Marokkóból való elmenekülése (s így az ő Kanadában töltött későbbi élete is) kizárólag a hamis útlevelek elkészítésén múlik, akkor az okmányok hamisítását egyszerre követhetjük nyomon a színpadon lévő színész mozdulataiban és a színpad köré kifeszített, átlátszó mobilhálóra vetített filmképeken. A film itt a kiemelés eszköze, hiszen a közelképek felülről és részleteiben mutatják az éppen készülő új útleveleket, melyek egyben egy jobb élet zálogai.

Arra a kérdésre, hogy a tematika és az elbeszélés szintjein miként is válik a Lepage-bemutató megkerülhetetlen elemévé épp a film, a választ Judith film-szemináriumai adják meg. Judith egyetemi oktatóként egy szemeszteren keresztül ugyanis arról a Georges Méliès-ről tart előadást, aki a XX. század elején többek között illuzionistaként dolgozott, megvásárolta a Théâtre Robert-Houdin (az egykori bűvész által alapított intézményt), valamint az egyik első „cinemagician” volt, akinek szürreális némafilmjei sokszor bűvésztrükkökön, speciális effektusokon alapultak. Így itatja tehát át Méliès figurája a Robert-Houdin- és Chaffik-féle szálakat, s ezzel párhuzamosan a némafilm médiuma így kerül központi szerepbe a *Hearts* tematikus hálójában. Ráadásul pár Méliès-filmet le is vetítenek a filmszemináriumok jelenetei alatt: ilyenkor a nézőtér és mozgó körszínpad között megjelenő hálón peregnek a fekete-fehér filmkockák, miközben az átesző háló miatt a nézőket is körbepásztazza a vetítés. Tehát a film egyszerre jelenik meg a hálón mint vetítívászonon, valamint e vászon mögött helyet foglaló közönség tömegtestén, arcok sokaságát világítva meg, a médiumok játékának öntudatlan résztvevőivé avatva őket.

Az idő Lepage-féle teatralizálásának eklatáns példaként végül egy olyan jelenet érdemel említést, amelyben a fotográfia, a némafilm és a bombarobbanás mechanizmusai egymás torz tükörképeként jelennek meg, a közös térben reprezentált idősíkok összjátékán keresztül. E jelenetben a színpadon párhuzamosan látható három esemény egyetlen robbanásban kulminálódik, ám a robbanások célja nem is

lehetne eltérőbb. Egyfelől látunk egy Méliès-féle filmforogtatást, ahol épp a rendező által gyakran használt trükk felvétele történik: a teázó színésznő kitartja a végső pózt, hogy a bűvészszenvedélyekben használt füstrobbanást követően ugyanebben a pózban jelenhessen meg egy csontváz, miközben a kamera forog. Másfelől látjuk, ahogyan az idős fotóművész épp a fotográfia használatára tanítja a korábban lefényképezett arab kisfiút, felhívja figyelmét a fénykép elkészítéséhez szükséges kémiai anyagok helyes arányára, a robbanékony ezüst-nitrát finom adagolására. Harmadrészt megjelenik a színen egy arab kávézó is, amelynek egyik asztalához egy szőke európai nő érkezik, kávéval rendel, miközben nem is sejti, hogy az asztal alatt már a helyi felkelők (konkrétan Chaffik nagyapja) által készített bomba ketyeg. A változatos időket és teret szinkronban reprezentáló események közös pillanatában Méliès trükkös füstbombája, a fotográfus fényképezőgépeinek füsttel kísért éles vakuvillanása, valamint a kávézóba rejtett bomba egyszerre lépnek működésbe. Látható tehát, hogy Lepage színházi narrációja milyen finom szálakkal szövi össze a technikai módszerekre alapuló bűvésztrükköknek, a fotográfia és a némafilm technológiáinak, valamint az emberölésre alkalmas bombáknak a hatásesztétikáját.

A *Hearts* egyszerre választja témájául a technika csodáit és visszasságait, az illúzióért fizetett árat, valamint a kultúrák kommunikációképtelenségét. Ez utóbbit nem pusztán a szabadságharcos *versus* terrorista terminológia öncsalása példázza, hanem a kanadai házaspár (akik ausztrál és francia kanadai származásukkal és funkcionális kettősnyelvűségükkel a multikulturalizmus iskolapéldái) konstans félelme és idegenkedése is az arab országokkal mint üdülőhelyekkel, valamint egy lehetséges algériai származású nővel szemben. A sodródó történetek végén azonban egy új élet varázslata formál teljesen más irányú kérdést a generációk és kultúrák együttlétezésének lehetőségéről és szükségességéről. Mindeközben pedig az előadást meghatározó, az idő színházi artikulációját kutató lepage-i formanyelv, amely saját médiumát, a színházat mindig egy komplex médiatáj felől és annak relációjában értelmezi, a színház hipermediális térként való létezését tudatosítja.<sup>6</sup> Hiszen a film és a fotográfia eszközhasználata, valamint észlelési mintáik felmutatása során a *Hearts* képes újraakartozni más médiumok reprezentációs technikáit, tudatosítva ezzel a vizuális élmények összetettségét, s létrehozva egyfajta köztes mediációs állapotot. Ebben a köztes részben születik meg az idő sajátos tekintete, amely évszázadok és kontinensek családtörténeteinek, mágiáinak és technológiáinak keresztül végső soron azt lesi, miként kapaszkodnak össze a leosztott kártyalapok, az emberi sorsok.

<sup>6</sup> A színházi hipermedialitáshoz lásd Freda Chapple – Chiel Kattenbelt (szerk.): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2006.