

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

Film-képek színházi térben

Dolgozatomban a filmes műalkotás színházi előadásban való felhasználásának egy esetét fogom vizsgálni, főként arra fókuszálva, hogy milyen színházi médiumot hoz létre egy *recycling*-ot/újrahasznosítást alkalmazó előadás, jelesül Andrei Șerban *Suttogások és sikolyok* című rendezése. Șerban saját bevallása szerint filmes szemmel nézi a színházat is, egy képzeletbeli kamera mögé rejtőzve. Ingmar Bergman filmforgatókönyvét a kolozsvári Állami Magyar Színház Stúdió termében vitte színre.¹ Különleges, egyszerre filmszerű és ugyanakkor valódi színházi történeteknek helyt adó, az alkotási folyamatot témává tevő színházi nyelvet teremtett, amely részben a szövegdrámaturgia következménye. Andrei Șerban és Viorica Dima forgatókönyv-adaptációja ugyanis felborítja a film jelenetsorrendjét; és tartalmaz olyan jeleneteket is, amelyek megszakítják a történetet, amelyek Bergman visszaemlékezéséből, a *Laterna Magicából* emelnek be szövegrészeket. A játéknak így három szintje alakul ki: a kezdőhelyzet szintje a Bergmant és színészeit játszó színészekkel, a próbafolyamat szintje, amelyben ugyanők a filmbeli Ágnes, Karin és Mária alakjában jelennek meg, végül a film eszményi szintje, amelyből csupán rövid részletet látunk a befejezésben. Mindezeket azonban megelőzi egy nulladik szint, a játék előszobája, amelyet bonyolultabb megragadni; ez az előcsarnokbeli játék a szereposztással – ebben Bogdán Zsolt, a Bergmant játszó színész civilként jelenik meg és beszélget a várakozó nézőkkel, majd bemutatja önmagát Bergmanként, a színészekre kiosztja a szerepeket és felkéri a közönséget, hogy vegyen részt a film megalkotásában. Ezek után a belső, színházi térbe

vezetik a nézőket, ahol kamerával, csapóval és mikrofonos rábeszéléssel teremtik meg a forgatás hangulatát, illetve a próbafolyamat jelleget. A játék ugyanis sokszor kelti egy színházi próbafolyamat illúzióját. Az előadásnak ezt a filmes és/vagy színházi nyelvezetét, annak képszerűségét illetve folyamatszerűségét a színházi *recycling* jelenségének segítségével, valamint annak a tér és kép ritmusában való megragadásával fogjuk vizsgálni, támaszkodva a Gilles Deleuze–Félix Guattari szerzőpáros, valamint Julia Kristeva elméleti munkáira.

Recycling a színházban

A *recycling* kifejezést egy mai értelmező szótár *újrahasznosításnak, nyersanyagga alakításnak* fordítja. Általánosító jellegén túl felületesnek és kommerciálisnak találok ezt a kifejezést (az ökonomikusan működő gazdaság, kultúra, háztartás elveire emlékezett, miközben van benne valami a „hátha jó lesz valamire” magatartásból); sokkal nagyobb súlya van az *újrafelhasználásnak*, szemléletesebb a *visszaforgatás* a kultúra különféle közegeibe (habár ennek a szótónek más, filmes jelentése is van, azonban nem zavaró, hogy ebbe a filmtechnikai irányba tágitja a jelentési mezőt), jobban megragad egy-egy helyzetet (technikailag) a *beforgatás* – a két utóbbi esetben hangsúlyos, hogy az eredeti szöveg, kép, helyzet egy-egy elemét ismerjük fel az eredetitol eltérő kontextusban. Ezeknek a kifejezéseknek a használhatóságát azon lehet lemérni, hogy a(z újra)-felhasznált elemek és a környezetük viszonyát mennyire tudják megragadni. A színházi posztmodern *recycling*-típusait Marvin Carlson a *The Haunted*

¹ Ingmar Bergman: *Suttogások és sikolyok*. Andrei Șerban és Daniela Dima színpadi adaptációja. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2010, R: Andrei Șerban. Díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, dramaturg: Kovács Kinga, fényterv: Maier Sándor, Andrei Șerban, rendezőasszisztens: Albu István, a dramaturg munkatársa: Biró Eszter; hangterv: Kerekes Zsolt, Nagy Rezső, fények: Vér Ferenc, Nagy Alpár

Stage (A kísértetjárta színpad) című munkájában a következőképpen különíti el:²

1. Elsőként a már ismert helyzetek, már ismert cselekmény, már ismert hősök és megtapasztalt helyzetek esetét tárgyalja (ezek hatása: rövidítés a befogadás folyamatában).³ Értelmezésünk szerint ennek jó példája a „Hamlet”-téma rengeteg feldolgozása, különös előszeretettel használja a lengyel irodalom (Carlson szerint a folytonosság iránt elkötelezett színházi kultúrákban igen fontos ez az eljárás), de a legjellegzetesebben újrafelhasználó talán Heiner Müller *Hamletgép* című drámája. A *recycling* jól ismert esetei a Bergman-filmek és -drámák helyzetei is – itt lehet látni, hogy a széles kontextus éppen, hogy nem rövidíti a befogadást, de új tájékozódási pontokat kínál, markánsan indítja el a műfaji besorolás folyamatát (legtöbbször műfajilag is változik az újrafelhasznált anyag). Az olyan téma például, mint a Gargantua és Pantagruel (a Silviu Purcărete rendezte *Pantagruel sógornője* című 2003-as előadás esete, amely a Rabelais-regényből ihletődött) nagyon keveset segít a műfaji besorolásban, de segít a helyzetek megítélésében – evés, bekebelezés, a kozmikus test –, mely helyzetek számára az előadás más, az eredetitől eltérő közeget teremt (a címbeli sógornő egyébként épp a tematikus rokonságot teszi meg a *recycling* elvévé – hangsúlyozzuk, hogy ez nem általánosítható más előadás esetében).

2. Ironikus célokkal való újrafelhasználás: Carlson az olyan tragikus drámai szöveget és eseményeket hozza fel példának, ahol összeférhetetlen a színpadi látszólagos helyzet és a nézők tapasztalatai szerinti valóságos helyzet. Ide sorolnánk például Glowacki *Antigoné New Yorkban* című drámáját, ahol az ironikus távolságot a lecsúszott szereplők életkörülményei, a halott eltemetésének különös, az antik helyzettől igen eltérő motivációi adják meg. A továbbiakban vizsgált előadásunkban, a *Suttogások és sikolyokban* Szerban magát a feldolgozott, újrafelhasznált filmet nem jeleníti meg ironikus közegben (már csak azért sem tenné, mert az előadást *hommage*-nak szánta), hanem az egyes helyzetek stílusával való ironizálás történik. Joakim véres halála például pátoszba, az illúzióteremtés kifigurázásába és a színészek civil nevetésébe, évődésébe torkollik; vagy a temetés utáni kávézaskor szinte bábszínházi előadást produkál Bergman, aki egyszerre játssza a két sógort (az előadásban egyébként minden férfiszerepet ő játszik).

Ilyen ironikus felhasználás, játékos közegbe való átültetés, ahol az anyaggal való játék kikezdi az utalás szigorúságát, a Tompa Gábor-féle 2006-os *Lear király* térképtépő jelenete, amely újrafelhasználó és intertextuális is, mert a Strehler-idézetet az alkotók új mediális környezetbe ültetik (performansz-jellegű közegbe), ugyanakkor olyan konnotációkat teremtenek, amelyek képszerűségükkel Akira Kurosawa *Ran* című *Lear*-feldolgozásának intertextusát teremtik meg. (Tisztább intertextuális kép Tompánál a pusztában való kigyózó bolyongás jelenete, egyértelműen a Strehler-előadásra való utalás). Itt kell elmondanunk, hogy amennyiben szöveggént értelmezzük az egymásra ható elemeket (legyenek azok színpadi nyelven fogalmazottak vagy drámai szöveg-elemek), a *recycling* esete mindig összefonódik az intertextualitással. Hasonló ludikus közeget teremtődik a fentebb említett *Pantagruel sógornője* című Rabelais-újrafelhasználásban. Utóbbi példánk azt bizonyítja, hogy az újrafelhasználás eljárása elkerülhetetlenül megnyitja a szcenikus szöveget a játék dimenziója felé, ez pedig legtöbb esetben közegegyezést, médiumváltást eredményez. Ha az efféle *recycling*- és intertextuális mozgások megtörténnek, akkor a formák kilépnek saját közegekből, és a formák határára, a műfajok között mindig teremtődik egy köztes közeget, ez pedig minden alkotás esetében más és más. A befogadásban gyakran néha azért is válik egyértelművé, mert az alkotó témává teszi, illetve kiindulópontként használja. Máskor meg csak váltásokban, apró mozzanatokban lehet tettenéni.

3. Carlson szerint a harmadik típusú újrafelhasználás során azokra a nézői ismeretekre lehet támaszkodni, amelyeket a színház kommerciális megfontolásokból használ, például bizonyos fajta történet vagy színház, bizonyos drámairól, rendező, színész vagy éppen diszlettervező iránti nagy érdeklődést felhasználva. A *Suttogások és sikolyok* esetében maga a rendező, a Franciaországból nemrég hazatért Andrei Szerban hírneve, valamint előző, szintén a kolozsvári színházban színre vitt nagy horderejű előadásának, a *Ványa bácsinak* a rendezője, aki a romániai magyar színház világában is igen népszerű. Egy, az előadás sajtófogadtatására irányuló diskurzuselemzés könnyen kimutathatná, hogy a média és a színház hogyan használja a színészt, a rendező ismertségét, korábbi (alkotói) te-

² Marvin Carlson: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. The University of Michigan Press, 2001.

³ I. m.165.

vékenységét. Az origo.hu és az online illetve hagyományos sajtó is így hirdeti a kolozsvári színház vendégszereplést: „a román kultrendező égővörös Bergmanja Budapesten”; más vélemények kritikussabban, de a rendező ismertségét és sztár mivoltát szintén használva (és nem is kímélve) beszélnek róla: „Şerban valamiféle elfeledettnek hitt gyermekkori közönsége(es) trauma okán, amikor csak tehetséges, bosszút áll, és műresre tanítja a színházba csak úgy egyszerűen betolakodókat.”⁴ „Andrei Şerban újra Kolozsváron”,⁵ „az egyszerű néző (...) még ha őszintén tiszteli Bergmant is, Andrei Şerbant is. (...)”⁶ „meg kell bocsátanom Şerban „diktátorizmusát”, vagyis azt, hogy ezúttal elmaradt a rendező „félisteni” mivolta által kiváltott színházi élményem”.⁷ Ennek a hatásai valamint az általa teremtett környezet nem idegen az előadás világtól, amelyben Bogdán Zsolt a műsorfüzet képeinek tanúsága szerint is Şerban gesztusait használja, tehát Bogdán Bergman-figurájába Şerban alakja is bele-tűnik, beleforgatódik.

Carlson *recycling*-elmélete azért hasznos, mert túlmegy az olvasói / nézői elváráshorizont Jausssa visszavezethető foglamán és a színházi alkotás itt-és-mostja szempontjából is felvethető az újrafeldolgozásra kerülő elemek, helyzetek, történetek és a művészi környezetből adódó értelmezés, amely az adott kultúra egészét jellemzi (nemcsak a színházi, hanem a színház világot körülölelő kontextus szempontjából).

A *recycling* ugyanakkor *kisajátítás* is, erős értelmezés (Rorty), amely elhanyagolja a mű első értelmezését, és új kontextusban dolgozza fel, teremt újra az elemet vagy témát, helyzetet stb., megfosztva azt a régi kontextus viszonyrendszerétől (minden viszonyától természetesen nem foszthatja

meg, mert akkor felismerhetetlen lenne az elem, az utalás). Az intertextualitás, bár irodalmi szövegre kidolgozott fogalom, a szcenikus (színpadi) szövegre is alkalmazható, és itt is a genette-i jelentést vesszük alapul, amely szerint az a „szöveg-a-szövegben” jelenségre vonatkozik, jelen esetben szcenikus szövegről lévén szó.⁸ Nézeteink szerint az intertextualitás mint szövegben megjelenő szöveg egy önálló idézetet vagy szövegdimenziót feltételez, amelynek viszonylagos önállósága végig megtartott, az új médiumon belül is, ugyanakkor pedig nyilvánvaló, hogy felszámolódnak a lineáris és kronológiai viszonyok,⁹ illetve az idézet szövegdimenziójának kezdeti kialakításával a továbbiakban lehetségessé válik annak dekonstruálása. Legjobb példája ennek Tom Stoppard *Rosenkrantz és Guildenstern halott* című drámája, ahol a két fontos intertextusra – Shakespeare *Hamlet*jére és Beckett *Godot*-jára végig utalások történnek, a stoppardi szöveg pedig minduntalan elkanyarodik ezektől, hogy majd játékosan újra belefusson, feloldódjon benne. Az intertextualitás irodalmi/dramái szövegben való alkalmazása esetén könnyen történik a mozgás a szövegek illetve idézetek között, illetve a szövegek kereszteződésének jelenségében – a színpadi szöveg / előadás-szöveg esetén azonban a textusok elkülönülése legkönnyebben a médiumváltás révén történik meg (például film és színház, tánc és színház, illetve különböző színházi médiumok között). Az intertextualitás és az újrahasonosítás két esete jól láthatóan nehezen választható el egymástól, és az elkülönítés annak is függvénye, hogy egyik vagy másik utalás, szövegkapcsolat mennyire valósul meg a befogadásban. Másrészt pedig mindkettő összefügg más olyan posztmodern technikákkal, mint a bricolage, kisajátítás, adaptáció, pastiche, remake, palimp-

⁴ Molnár Judit: Rivalda: változatok négy nőre és egy férfire. *Krónika*, 2010. január 27.

⁵ Adrian Ţion: Andrei Şerban din nou la Cluj – *Strigăte(le) și șoapte(le)* a patru femei, (Andrei Şerban újra Kolozsváron – Négy nő suttogásai és sikolyai) *LiterNet.ro*, Letöltve: 2010/2. április 5.

⁶ Miruna Runcan: O cutiută în care e o cutiută, în care... – *Strigăte și șoapte*, (Egy dobozka, amelyben egy dobozka, amelyben... – Suttogások és sikolyok) *LiterNet*, 2010/1., Letöltve: 2010/2. április 5.

⁷ Kolló Kata: A lélek színe. *Látó*, 2010/4., Letöltve: 2010/2. április 5. A kritikák tanúsága szerint az előadás megosztotta a nézőket és kritikusokat: sokan nagyra tartották az előadást komplex nyelvezete miatt, mások kifogásolták az előjáték megoldásait, a nézőknek adott műanyag papucsot, Ágnes meztelenségének jelenetét, illetve a befejezésbeli japános meghajlást. Saját legfontosabb kritikusi észrevételeimet lásd a Kameraival, ködgéppel című írásomban (*Korunk*, 2010/4, 93–98).

⁸ Carlson fent idézett munkájában alapvetően a drámai szövegek és olvasásuk kísértésére használja az intertextualitás fogalmát, azonban találkozzunk nála a vizuális intertextualitás kifejezéssel is, illetve használja még a performatív intertextualitás kifejezést, amelyek – példái szerint is – nyilvánvalóan a szcenikus változatra utalnak (Carlson: i. m. 127., 182.).

⁹ Lásd a Carlson által is hivatkozott Barthes nézetét, mely szerint a szöveg „idézetek szövete”, egy „sokdimenziós tér”, amelyben írások sokasága elegyedik és ütközik, és egyikük sem eredeti (Roland Barthes: *The Death of the Author*. In: R. B.: *Image-Music-Text*. New York, Hill and Wang, 1977, 146.)

szeszt, stílusparódia, amelyek egymásra utalnak a posztmodern művészetelmélet pontos és általános érvényű definíciókat nélkülöző közegeiben.

Helyzetek, tapasztalat-töredékek

Serban az előjátékkal a színházbajárás néhány konvencióját erősíti meg, illetve másokat kikezdi egy újrahasznosító- beforgató folyamatban. A tér alkalmas erre, hiszen a sétatéri új stúdióteremben játsszák az előadást, és a nézők kezdetben a folyósószerű előcsarnokban álldogálnak, amely szűk ugyan, azonban felfelé rétegzett (míg a fő játéktér – a belső terem – széles, és térbelisége csak virtuálisan rétegzett, mélyülő tér).

Az előcsarnokban már a bejáratnál megkapja a néző a nylonpapucsot. Ekkor nemcsak a múzeumi nézői tapasztalatai mozgósítódnak, hanem az olyan színházi élményei is, amelyek alkalmával a nézőt védeni kell a játéktérben zajló eseményektől, például Thalheimer *Oreszteiájában* a fröcskölő vértől.¹⁰ Itt azonban, ha védésről beszélünk, az inkább a belső játéktér felületének védelme, a beavatás mozzanatával egybekötve: a kezdetben átvett nylonpapucs és használata által a rendező beavatja az előadás nézőit egy ezután kibontakozó scenárióba, amelynek következő mozzanata a névadás: Bogdán-Bergmann Annává, Karinná, Ágnessé, Máriaivá teszi a színészeket a kifutó-szerű emelvényen, a név által kiemelve őket a kolozsvári színésznő–svéd színésznő egymástól el-nem-határolt státusából. A névadás pillanatában ők kolozsvári színésznők, csak később tevődik fel a kérdés, amikor a Bergman felkérésére a filmet készítik (mint rendező, a nézőket is felkéri, hogy vegyenek részt a folyamatban), hogy ez a próbafolyamat talán annak a svéd filmnek a werkfilmjét hozza létre, amelyet majd a befejezésben látunk (és ilyen értelemben színházi és filmes próbafolyamat egyaránt). A névadás tehát egy világ teremtésének a pillanata, erős értelmezés eredménye. Ebben az első mozzanatban nem tartjuk hangsúlyosnak a svéd színésznői státus szerepeltetését, sokkal fontosabbnak látjuk a fordítást, fordíthatóság jelenségét, valamint azt, hogy az előadásban minden magyarul hangzik, és román nyelvre van fordítva – a falon a fordításszöveg képterében jelenik meg a Bergman-film zárójelenete,

mintegy jelezve, hogy az eddig történtek az újrahasználás, ugyanakkor a fordítás jegyében születtek. Az előcsarnok terében, ugyancsak a szereposztás mozzanatában hangzik el egy nyílt utalás a három nővére: Kézdi Imola, akire a Mária szerepét osztják, eljászik a névvel, amely hasonlít a Másához, mondván, hogy ezt a szerepet ő már játszotta (a továbbiakban *A három nővér* mind drámai, mind pedig szcenikus intertextusnak marad meg, amelynek helyzeteit néha újrahasznosítja a rendező, lásd Mária-Mása kalandját az orvossal).

Más, ismert színházi műfajokkal, illetve médiumokkal, továbbá a színház és a mindennapi teatralitás határán születő helyzetekkel is találkozunk: a kifutó az előcsarnokban, valamint az azon megjelenő kikiáltó, vásári képmutogató, cirkuszi konferanسیé, aki a csodát (csodalényt, káprázatot) mutatja be. Ezeknek a konvencióknak a használata sokféle jelenlétet, kitettséget eredményez. A *Suttogások és sikolyok*-ban a kifutó egyszerre vásári emelvény és divatbemutató kifutója, ahol a sztárok megjelennek – az utóbbi időben sok előadásban éltek ezzel a megoldással, amely színpadszerű, fokozottan teatrális, de nézők és szereplők elkülönítése nem olyan merev, mint a kőszínházban. A rendező-kikiáltó (Bogdán, most már Bergman) szabadon mozog a térben, a kifutó körül, rajta, majd a vörös fal tetején áll, onnan beszél az alant, a kifutón álló színészekhez, és a még alacsonyabban álldogáló nézőkhöz.

Bejutva a belső játéktérbe, szembetűnő, hogy a térberendezés és díszlet használja a néző japán kultúrára, esetlegesen a NO-játékra vonatkozó tudását, hiszen a vörös szobában paravánok, alacsony fekete asztal és vörös kimonós két asszisztens. A rendezőasszisztens a japán nemlétező szereplő konvenciója szerint mozog a térben, ő az, aki folytonos *voice-over*t szolgáltat a játékbéli történetekhez.

Képek újrahasznosítása

Serban képeit a Carlson-féle kísértettség jellemzi, a múltbeliség: a ködgéppel ködbevont képek a gomolygó emlékezés jeleként gyakran használatosak, és az előadást záró Bergman film-idézet emlékképként jelenik meg, hisz a színpad történésehez képest is műlszerű. Ezt a jelenséget a későbbiekben a *ritornel* segítségével fogjuk megvizsgálni.

¹⁰ Michael Thaheimer 2006-os, a sepsiszentgyörgyi Reflex fesztiválon is bemutatott *Oreszteiájában* az első sorokban ülők nylonköpenyt kapnak, mert az előadás kezdetén nagy mennyiségű vért használnak a színpadon, és a színészek mozgása folytán fröcskölhet a vér.

A filmes képek a fény működése által jönnek létre: a vörösbevont terem gesztikus tere felfokozottan érzéki tér, amelyben a fény olyan részleteket hoz közel, amelyeket a színházi néző általában nem lát – a játékeret érzékvív teszük a közel-távól játéka, továbbá a hanghatások (kihangsított óráketyegés, suttogások). Bergman a színház eszközeivel mixeli a szemünk elé a színpadi valóságot. Ennek nagy demonstrációja, amikor a színészi meggyőzés és a képzelet erejével változtatja át a rendezői széket a kínai császár székvé, majd újra vissza. (1. kép)

Ugyancsak a színház eszközeihez folyamodik, amikor a haldokló Ágnes halottá avatja egy kendő szimbolikus használatával: letakarja egy agyagszerű festékkel átitatott kendővel, mintha halotti maszkot akarna készíteni, majd egy ecsettel, kissé bántóan semleges szakszerűséggel, egyenletesen szétkeni a festéket Ágnes/a színésznő arcán. S ettől fogva a színház eszközeivel is beavatja a halálba, de ezzel a deklarált bejelentéssel nem következik be a vég. Bár lezárják a szemét, gyertyák meggyújtása és elhelyezése jelzik a halált, Ágnes élete nem szakad meg, és ahogyan teste beoltódik a halállal, a körülötte lévők eleveenségét is kétségessé teszi – bizonygatniuk kell, hogy ők életben vannak. Ágnes teste rácsimpaszkodik Mária testére, aki meg akarna szabadulni ettől a meghatározhatatlan tehertől; (2. kép) majd Annát hívja kétségbeesetten, aki gyöngéden karjaiba veszi, újra meztelen keblére vonja, mintegy megszoportja a halottat. Amikor Ágnes végre megnyugodott Anna szeretetében, akkor oltja el a gyertyákat Bergman. Ez a bonyolult szimbolika átrajzolja a térbeli érzékelést, fölforgatja az élet–halál rendjét, hasonlóan ahhoz a jelenethez, ahol a halottnak deklarált Ágnes mint Ágnes (és nem mint próbán levő színésznő) odalép a nézőkhöz, és késszürke arcán, gesztusaiban az együttlét örömeivel egyenként megragadja kezüket. (3. kép) Ennek a radikális felforgatásnak, a különleges hiányzás (és ugyanakkor jelenlét) botránjának az eszköze az a fény is, amely halála pillanatában sárgán vetül Ágnes arcára. (4. kép)¹¹ Később a halottat körbeálló nővérek arcára is ez a sárga fény vetül, és a szimbólum erejénél fogva valamiképpen őket is halottnak érezzük. Végül a papnak a halott Ágneshez intézett könyörgő utolsó szavai: „méltónak kell légy, hogy értünk közbenjárj” alatt előmlik ar-

cán a sárga fény. (5. kép) majd zöldbe váltva át eltűnik az arc közepén. Valamivel később Karin kapja meg a halott-sárga fényt, amikor azt az üvegcserepet nézegeti, (6. kép) amellyel nemsokára megsebzí ágyékát, és ez haldokló házasságának titkát sejteti meg a nézővel.

Visszatérve a különös közeg alakulására: nézőpontok állandó cseréje irányítja az érzékelést, Bergman/Bogdán is ezt teszi sajátos gesztusával, amellyel befogni igyekszik a látványt, képeket azonosítani, képbe sűríteni azt, ami az emberi élethelyzetek megismételhetetlen gazdagsága. Az azonosítás nehéz művelete lenne a gesztus feladata (a színházi közegre jellemzően a képre való utalás a kéz gesztusa által történik) – és ennek tanúságaiként születnek meg azok a képek, amelyeket a fény kiemel, kimerevíti vagy létrehoz a folyamatban: Karin a halántékát dörzsöli; az anya odahajló képe; az orvos injekciót ad; az üvegcserepet néző Karin (6. kép); Mária vörössel megvilágított arca; Ágnes szenvedéstől eltorzult arca (4. kép) – ezek a képek el is oldódnak a helytől, olyan virtuális teret hozva létre, amely a film sajátja, és amely minden irányba nyitottá teszi a vörös szoba használatában kialakított teret (hasonlóképpen az új média által teremtett hipertext-világokhoz, de a médiaközvetítettségű élethez is); a sajátos technika tehát a hely reális, létszerű megmutatása, majd képpé szublimálása és végül a megnyitása végtelen sok kép és világ felé – nézőpontok sokaságát teremtve ezzel meg. Ilyen eljárás egyébként az is, ahogy a fény által kinagyított képek – arcok – megvilágítása a szoba falára fénykörös árnyképet vet, azonnal megkettőzve ugyanannak a szereplőnek a percepcióját. Az „álmokkal keveredő érzékeket” (Bergman) a rendező felvállalt illúzióteremtéssel aktivizálja: így például az emlékezés, a múlt képeit, az anya alakját, Anna meghalt kisgyerekének bölcsőjét a gondos Bergman ködgéppel a kezében homályba vonja (7. kép) (ez a kép nem mentes az iróniától: az emlékezés mindent megszépítő működésével gúnyolódik Šerban). S nem utolsósorban olyan képek jelennek meg, amelyek önreflexívve teszik a teret: a játékterben többször mozgott paraván különböző síkokban a közönség egy-egy töredékének képét tükrözi. A paraván ilyenkor tükör, ám amikor megvilágítják, átlátszó lesz, és a néző elveszíti önmaga tükörképét. Szinte különszám az előadásban, ahogy

¹¹ A „hiányzás botránja” Thomas H. Macho kifejezése. In: Dietmar Kamper–Christoph Wulf (szerk.): *Antropológia az ember halála után*. Budapest, Józsefvég, 1998., 80, fordította Balogh István.

a doktor (akit Bergman játszik) szembesíti a közönséget a saját és Mária tükörképével – az asszisztens és Karin végighúzzák a közönség előtt az egyik paravánt, amelyben, a mozgást követve, Mária figyeli, kutatja arcának ráncait, az öregedés nyomait és a jellemhibákat. (8. kép) Magányos alakja mögött emberek tömege látszik a tükörben. A nézőpontok efféle váltogatása arra hívja fel a figyelmet, amire a bergmani befogó-keretező gesztus is: az ember mindig is mások által látott vagy látható képeket lát, eltűnően, átalakulóban.

A fény tehát az előadásban megteremt vagy behatárol helyeket, kimetsz képeket – sok olyan képet, amelynek a helytől, a testtől való elválása deterritorializációt jelent. Az arc, mondja Deleuze–Guattari szerzőpáros, deterritorializálódik a testtől, akár csak a tájék a föld testétől.¹² A territorialitás a maradást, a lakozást jelenti – ezeket a képeket azonban idegenné teszi az éles fény.¹³ Az arcra kent halotti maszk még inkább deterritorializál. A *ritornel* az az alakzat (ritmus, gyerekkal, altatódal értelemben),¹⁴ ami ezzel szemben ritmikussá tenné az arcokat, de például Mária arcát nem oldozhatja fel az öregedés maszkja az orvos által mondott jellemhiba alól, amely a tükör tükrözését is ambiguussá teszi.

A fény, a közelik használata filmes megoldásként hatnak, de bonyolulttá teszik a látványt, hiszen a színházi közegben nemcsak az arcot látni a képen, hanem a test többi részét is, más megvilágításban, illetve egy más realitás szerint. A fények által használt nyelv tehát az eredeti történetet egy másik médiumban mondja el, a néző filmes emlékezetére apellálva és a filmesen megalkotott képekkel, amelyeket Bergman módjára alkot meg, Bergman stílusában használva a kiemelt, hosszan tartott közelképeket. Ebben a jellegzetességben egyszerre ismerünk rá a *pastiche* (stílusutánzás) sajátosságára, valamint arra a *recyclingos* visszaforgatásra, ahol a képeket Bergman stílusában, de más időkezelésben alkotja meg (ezek természetesen más idő, a színpadi idő szerint működnek, tehát rövidebbek, mint Bergman csendjei). Ebből adódik az a különleges jelen-

ség is, hogy a Bergman-film újrahasznosításában olyan képekre emlékszük vissza, amelyek feltételezettek/kitaláltak, sosemvolt emlékek. Ezeknek a kitalált emlékeknek a magyarázata a forgatás rekonstrukciójában keresendő, s ekkor megértjük, hogy tulajdonképpen variánsokkal van dolgunk, amelyek mindig is hozzátartoznak a *recycling* folyamatához. A variánsok azonban nem juttatják előbbre a történetet, mellérendelő természetüknél fogva.

Nézőpont és narráció

Szerban tér- és fénykezelése, Brojboiu díszlete sok szimultán nézőpontot teremt meg, amelyek a színházra mint térbeli művészetre jellemzőek, a vizuális narratívák színházi pluralitása miatt – ezek között is némelyik olyan képeket és nézőpontokat tesz lehetővé, amit a klasszikus kukucskálószínház nem enged meg, és többnyire az alternatív vagy stúdiószínházi térformák sem. Ezek között kiemelkednek a fenti értelemben az arcok, részletek tájai, amelyek nem tudnak egy egyszerű, töretlen filmes narratívát alkotni, habár az úgynevezett filmezés alatt egy *voice-over*-stílusú szöveg (a rendező-asszisztens által felolvasott szerzői instrukciók) végigkíséri a filmesen létrehozott képeket, illetve az úgynevezett forgatást, és az intim térben kicsit hipnotikusnak ható szövegnek az a státusa alakul ki, mintha a rendezői instrukciókat mondaná, tehát, mintha felszólító módban hangzana el az eredetileg kijelentő, tényállást rögzítő szöveg. Ez a *voice-over* azonban csak látszólag erősíti a filmséget, valójában ellene dolgozik, aláassa a mindentudó státusát, mivel épp azt látjuk, hogy a szereplők az instrukciótól eltérően, annak ellentmondva vagy variációt nyújtva teszik (vagy éppen nem teszik) azt, amit a szöveg mond. S ezek a pillantok különleges színházi élvezetet nyújtanak. Ezáltal tematizálódik a filmkép és a színház távolsága, illetve ezáltal hangsúlyozódik, hogy a deterritorializált képek egy patch-workszerű színházi közegben élnek sajátos szubsztanciájú életüket, egy sokszólamú

¹² Gilles Deleuze–Felix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1987. 170–172.

¹³ Ezen a helyen a Deleuze–Guattari-t értelmező Böhringerre támaszkodom: Hannes Böhringer: *Daidalosz vagy Diogenész*. Budapest, Terc Kft., 2009. 36. ford. Tillmann József Attila

¹⁴ A *ritornel* lényegileg territorialis, mondja Deleuze–Guattari: i. m. 300. A gyermekdal-jelentés a rend kezdetét jelöli: i. m. 311. (Az angol fordító *refrain*-ként fordítja az eredeti francia szövegben használt *ritournelle* kifejezést – Böhringer esszéjében magyarul *ritornel*-nek fordítja Tillmann József Attila. Vö.: Gilles Deleuze–Felix Guattari: *Capitalisme et Schizophrénie. Mille plateaux*. Paris, Minuit, 1980.)

(polifón) közegben, ahol az újrafelhasználás és a beforgatás folyamata minduntalan szétrajzolja az eredeti filmes helyzeteket. Nem az egyes nyelvek gesztikus, filmesen vizuális és auditív narratíváinak az előadásnyelven belüli önállóságáról van szó, hanem arról, hogy nagyon sok irányba megnyílik egy-egy kép és helyzet.

Nézzük például Ágnes kínlódásának helyzetét: sok nézőpontot alkalmaz, sokféle realitást (amikor Bogdán hátulról nézi a lányokat), illetve a megfigyelő munkáját is látjuk, de lehetetlen azonosulnunk az ő nézőpontjával! (9. kép) Vagy amikor Anna a megfigyelő, ő ugyanakkor képként kiemelt, tehát arca deterritorializált, mellette pedig az örökös megfigyelő (Bergman) a homályba süllyed – és egyik megfigyelő nézőpontját sem tudjuk felolteni. (10. kép) Amennyiben ez a doboz olyan, mint a *camera obscura*, amelyben a megfigyelő teste is benne van a térben, akkor ez a megfigyelés csődje, a perspektíva elégtelenségét hangsúlyozza, ám annál jobban felértékelődik a másfajta érzékelés – az intenzív érzékelő tér, amelyben felhangosodik a ketyegés, amelyben a felületek visszatükröznek, addig, amíg le nem takarják a paravánokat a halál beálltával. Az anyagánál fogva reflexív alapfelület (vörös fóliával fedett padló) csak akkor tartja meg ezt a reflexivitását, amikor fény van – a homályba burkolt jeleneteknél más rend uralja a felépített világot. A *camera obscura* jellegnek ellentmond egyébként a széles nézőtér: nem perspektivikus a kép, a néző mindig sajátos nézőpontból látja a hozzá közel eső részleteket, és másképpen a távoliakat.

Filmes és színházi képek és hangok: a köztes terület

Annak a köztes területnek a kialakítása, amely a *khóra* eredendő változékonyságával és szaggatottságával tart fenn kapcsolatot, azáltal is történik, hogy, mint korábban szó esett róla, erős, érzékeket provokáló közeg születik, különmű valóságok, amelyeket a territóriumnak egy-egy sajátos médiumban való ismételt kijelölése (mediális

territorializáció) terem. A fény által megjelölt részleteken (arc, mozdulat, póz) kívülmaradó közeg többnyire a gesztusok nyelvén, a mozgás nyelvéhez közelít. A színház mint komplex, nyelv- és kifejezéselőtti állapot jelenik meg, a kifejezésvariációkban meglehetősen annak a köztessége, amikor párhuzamosan látjuk a képet, halljuk az instrukciót és a kettő közt megvalósuló gesztust, amely leválik a képről, illetve igyekszik visszaforgatni azt. Ennek a közegnek a megragadására újra a *ritornel*-hez kell fordulunk.

A *ritornel* (refrén) a Deleuze–Guattari szerzőpáros szerint olyan territorializáló összetétel, amelyet a ritmus variációvá változtat: ritmikus arcokat és hangzó tájékokat alakít ki, és így territóriumot jelöl meg, egyúttal pedig átmenetet képez a deterritorializációhoz.¹⁵ A *ritornel* alapvetően territóriális képződmény, amelyben azonban a káosz erői, földi és kozmikus erők találkoznak, versengenek és konvergálnak.¹⁶ A *ritornel*t a ritmus változtatja variációvá – ritmus és káosz egyaránt a *közöttben* születik.¹⁷

Hannes Böhringer szerint „Nietzschenek a dionüszoszi-apolloáni zenéről és az örök visszatérésről szóló tana a *ritornel*ben ér össze.”¹⁸ A Nietzschet interpretáló Böhringer szerint az apollóni zene az, ami Deleuze–Guattari-nál inkább hangzástal felhúzó, házépítés, egy territórium kijelölése.¹⁹ Nietzsche ehhez kapcsolja az álomvilág szép látszatát, a belső fantáziavilágot, a fényt. A dionüszoszi zene a labirintus, a fül privilégiuma: „(...) a hangzás belénk hatol, ellök, magával sodor, áthat” – a nietzschei eszmékkel egybehangzóan „eksztázis és tömeghipnózt okoz”²⁰). Nietzsche szavai szerint a dionüszoszi művészet jellemzője a mozgás, a tánc, az ének, és a természet erőinek megenyhülése.

Az előadásban az említett köztes közegből egyformán artikulálódhat a *ritornel* által egyrészt a gesztusnyelv, a cselekvés, mozgás, a suttogások és sikolyok dionüszoszi világa, másrészt pedig a tekintet, amelyet az erős fények jelölnek, a látvány és látszat, képi artikuláció, az arisztokratikus órategyegés apollóni rendje. („A *ritornel* prizma, egy

¹⁵ A *ritornel* három formája: I. a gyermeki ének által visszatérés a rend kezdetéhez, II. egy otthonos hangzástal kialakítása, III. kiugrás, a kör megnyitása a kozmosz, a jövő felé (In: Deleuze–Guattari: i. m. 311.)

¹⁶ I. m. 312.

¹⁷ I. m. 313.

¹⁸ Böhringer: i. m. 31.

¹⁹ Deleuze–Guattari: i. m. 311.

²⁰ I. m. 348.

tér-idő kristály”, amely „arra hat, ami körülveszi, hangra, vagy fényre...”²¹). A színházi és a filmes nyelv e klasszikus megkülönböztetés szerinti szétágazása az előadáson kívül csak fenntartásokkal érvényesíthető – erre a játéknyelvre nézve azonban működőképesnek bizonyul. Egymás sértése, Karin önsebzése az individuális világban, a magányos figurák életében történik, a fényben, mely itt negatív előjelűvé válik; ezzel szemben a haldokló mosdatása, a lemeztelenítés, amely a névtől való megfosztással azonos, egy liminális helyzettel – ez a félhomályban, az érintések, a testi közelség világában következik be, akárcsak Ágnes és dajkája utolsó jelenetei.

Különös, hogy egy, mindkét világot átfogó gesztussal közeledik a történésekhez az alkotó-rendező Bergman. Ujjaival keretet formáz, amely egyszerre gesztikus és képi. (11. kép) A kamera éles objektívjével is dolgozik, máskor meg ködgéppel teremt illúziót. A művészi alkotásban mindkét világnak helyének kell lennie. Bergman, a művész teremti, működteti, felvigyazza vagy éppen dekonstruálja ezt a világot.

Játéktér és felszíne

A *khóra* mint hely (tér, terület, lenyomathordozó) Platón *Timaiosza* szerint minden keletkező dolognak helyet adó.²² Kristeva értelmezésében a *khóra* lokalizálhatatlan, szüntelenül változó artikuláció, nyelvelőtti, megértő, befogadó tér, a részeseülés, a mellérendelés logikája jellemzi.²³ A *khóra* az ösztönök vezérlése, mondja Kristeva, csak a vokális és a kinetikus ritmussal hasonlítható össze. Élet és halál köztes világát mutatja, de amelyben benne lehet élet is, halál is – a befogadás, a harsány élet is belefér (Anna imája után kioltja fényt, és almát eszik, ösztönösen nyers, falánk mozdulatokkal), de az élet ijesztő képe is, az ambivalens, vérszagú élet.

A *khóra* itt olyan térként jelenik meg, amely egyszerre tükör is, sérülékeny felület, amely vérvörös (akárcsak a filmben), az életre, a teremtésre utal, de utalhat a halálra is. Platón *Timaiosza* anyáról, dajkáról beszél vele kapcsolatban. S valóban femi-

nin tér a *Suttogások és sikolyok* tere, a négy nő; dajkái ez a tér – a homályban ténykedő Anna egyszer meztelen keblére vonja, majd, halála után, megszoportatja a meghalni nem tudót. Ez a tér azonban csak akkor veszíti el feszültségkeltő tükörfelületét, amikor félhomályba vonódik – akkor is árnyak látásának rajta, és ha ráesik a fénycsóvjára, ragyogóan veri vissza a fényt, Ágnes halálos ágját mint tengeren úszó hajót látjuk – ekkor kapnak látható, értelmezhető formát az árnyak, dolgok. (12. kép) A tér, a közeg, ami Bergman filmjében befogadó, kissé süppedeg, Szerbannál a beforgatás folyamatában időzőjelbe tevődik, hozzátartozik a képek, tükrök élesen artikulált világához, ahol elidegenedik és ellenségessé válik a tárgyak felülete, a tükör, ami az öregevést mutatja, Karin kése és élesre szabott ruhaujja, az üvegdarab stb. A nővérek – hazug, szeretetnélküli, kompromisszumokkal és eltévelyedésekkel teli – életének kellékei ezek; a bútorok, az ottlakás nem tudják eltüntetni ezt a veszélyes, idegen tükröződést: a Khóra talán mint elfedett, önkéntelen lenyomathordozó jelenik itt meg. Nem befogadó felület tehát, a kultúra merev és embertelen vagy szükségképpen rosszul értelmezett rendszerei elidegenítik, és képeikkel, a tükrözéssel elfedik a Khórat. Ezért kegyetlenül szép az összegömbölyödött Anna és Ágnes képe: a haldoklásába belefáradt Ágnest óvó mozdulatokkal anyaként öleli Anna, akinek anyasága csak önámítás, hiszen gyermeke már csak emlékekben él. (13. kép)

A vörös szoba másik konnotációja a lélekről mondott Bergman-szóveg: Bergman-Bogdán elmondása szerint gyerekkorában a lelket „kék szárnyas sárkánynak” képzelte, „félíg hal, félíg madár, a belseje pedig vörös árnyalatokban játszó nedves hártya”. (A lányok ruháiban nyomon követhetni ezeket az árnyalatokat – kezdeti fehérből csipkék világából a halványkék pongyolák, majd vörös, egyre több vörös fény, pongyola, vér). A lélek pedig női lélek, kiindulópontként ezt teszi témává Szerban, aki az összes férfiszereplőt az elemző-kommentáló Bergmannal játszatja el. A lelket kell óvni, annak khóra-szerű sérthetőségét és gazdagságát, talán eredendő ambivalenciáját, amelyet eltakarnak a képek,

²¹ I. m. 349.

²² Platón: *Timaiosz*. In: Platón: *Összes művei III*. Budapest, Európa, 1984. 355–356., ford. Kövendi Dénes.

²³ Kristeva szerint a *khóra* az a tér-receptáculum (Platón annak tartja), amely „nem modell, de nem is másolat: megelőzi a figurációt és ezáltal a tükröződést is, melynek alapjául szolgál, és egyedül a vokális és kinetikus ritmussal hasonlítható össze” Vö.: Julia Kristeva: *A költői nyelv forradalma*. In: Bókay-Vilcsék (szerk): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 2002. 110., ford. Horváth Krisztina.)

tudatva, hogy ők csak részleges igazság megtestesítői, hamis módon is használható kreálmányok.

A *khóra* ellenállása, elfedettsége az emberi közvetlenség pillanataiban, az Anna–Ágnes jelenetekben szűnik meg, akkor, amikor a halott Ágnes kezét fog néhány nézővel, továbbá a filmezés sötétjében, ami a teremtésre, az alkotás folyamatára utal (színjázi és rendezői alkotásra egyaránt értődik), néha egészen nyilvánvalóan, például a vallomásos rendezői szövegek esetén. A *khóra* – ennek a világnak az alapja – ezekben a jelentekben a teremtő, életet adó közeg szinonimájává válik, amely, Kristeva szavai szerint megelőzi a nyilvánvalót, a valószínűt, és maga a szüntelen újakezdés²⁴ (Ennek egyik egyértelmű jele egyébként az, hogy az előadást végigteremtő rendezőasszisztens piros kimonója beleolvad a háttérbe).

A ritornel működése az előadásban

Az előadás ritmusát elsősorban az a gyorsan kialakuló konvenció szabja meg, hogy a próba alatt a nézők mögötti két sarokban elhelyezett reflektor ritmikus fénye emel ki jeleneteket, képeket, szereplőket a játék folyamatából, az időt is ez teremti meg, majd, amikor Bergman megszakítja a próbát, megszűnik a reflektorfény, megvilágosodik a szín (gyakran a nézőtér is), és a rendező akár ki is szól a nézőknek, itt következik a próbafolyamatbeli értelmezések sora. Az instrukciók gyakran nagy feszültségű mozzanatokkal szakítanak meg – például a szenvedő Ágnes hangos jajgatását a rendező hazugnak érzi; Joachim öngyilkossági kísérletét azáltal tolja el, hogy két variánst is ajánl a folytatása, s a véres jelenet így a színészek kedélyes viccelődésébe fordul át. A deleuze-i ritornel törekvés a(z eszményi) formára (ez egy jellegzetesen európai történet), és ezt a Bergmanos filmképek recycling-használatával kiépülő pastiche-on keresztül látszik megvalósítani. Ezt a filmes szálát azonban variációknak veti alá, kommentárokkal látja el, az alkotás emberi problémáira rávilágító közjátékokból, illetve a megfigyelő állandó jelenlétéből teremt párhuzamos nyelvet – és ez egy minor beszédmódot

erősít,²⁵ amelyet a ritornel képvisel: ennek terében „az ember nem pontról pontra, hanem kezdet és vég nélkül mozog” (Deleuze–Guattari). Ahogy az énekhez az intermezzo (közjáték),²⁶ úgy kapcsolódik itt a fény élesen behatárolt területeihez a közjáték, a *ritornel*, amely hid és átmenet,²⁷ de nem rendelődik alá semminek. Ebben születik a forma, a szokások, az ismétlések során: látványosabban a kép, és huzamosabban a mozgás, a gesztus (az apollóni és dionüszoszi megfelelőikként). A ritornel mint az artikulálódás előtti folytonos mozgás, amely Böhringer összegző szavaival élve a létrejövés dimenziójával bír,²⁸ át- meg átjárja a *pastiche*-vonulatot, meghatározva a beforgatás és újrafelhasználás módját, egészen „az eszményi” megmutatásáig, a filmből vett idilli képig (a három lány látszólag harmonikus képe a hintán, 14. kép), amely egyébként a fordítói kockában jelenik meg (és így éppen a helyhasználat visszaforgatódásának, újrahasznosításának eredményeképpen értelemmel telítődik ez a gesztus is). Anna emlékképét a közös hintázásról a fordíthatóság szemlében olyan képnek kell gondolnunk, amelynek fonákját a titkok, a suttogások és sikolyok zűrzavara alkotja. Ezek pedig hangban bontakoznak ki, és ezért is hálás a ritornel működését ebben a közegben vizsgálni – megjegyzendő, hogy a recycling esetére nézve a ritornel és a mediális territorializáció nem tűnnek általánosíthatóknak, csak ha a közege váltás, illetve az intermedialitás jelenségeivel járnak együtt. Kérdés persze, hogy milyen dimenziói vannak ennek a közege váltásnak.

Bergman története jellegzetesen európai történet, a család válságával, az elmagányosodás, a szeretetsóvárgás, az elfojtás történeteivel. Šerbannak – aki nagy csodálója a svéd rendezőnek, saját bevallása szerint művét *homage*-nak szánta – van annyi bátorsága, hogy újraalkotás közben átszínezzé, és ezzel kikezdje a történetet. Talán olyan bátorság ez, amely a *Mahábhárata* egyik mítoszában Bhímának volt, aki szomjasan a víztükör fölé hajolva meglátta a saját kisujj nagyságú mását. (Természetesen elkerülte az önvizsgálat, a kleisti vagy wilde-i narcisztikus elragadtatás csapdáját.) Ahogy rálelt, beugrott a kis hasonmás gyomrába, és ott meglátta

²⁴ Kristeva: i. m. 110–111.

²⁵ A maior beszédmódot a konstansok hatalma jellemzi, a minort azonban a variánsok lehetősége vo.: Deleuze–Guattari: i. m. 101.)

²⁶ Böhringer: i. m. 31.

²⁷ Deleuze–Guattari: i. m. 311.

²⁸ Böhringer: i. m. 32.

a világmindenséget. Šerban ugrása a *Suttogások és sikolyok* hasonmásába (és filmes önmagába) a színház médiuma felől láttatja a filmet, a filmes képeket. Elmélyült tudás ez, kívülről néz egy olyan dolgot, amely egyébként csodálatának tárgya – és ennek

biztosítéka a médium- és perspektíva-váltás, átlépés egy nem-európai, hanem annál befogadóbb közegbe, amely távolságtartással kezeli az európai mítoszokat, és a japán kultúra elemeivel jelzi ezt a többlet-tudást.



1. kép



2. kép



3. kép



4. kép



5. kép



6. kép



7. kép



8. kép



9. kép



10. kép



11. kép



12. kép



13. kép



14. kép