Kérchy Vera

Menedék a színház és a film között

Szerző

Kérchy Vera

Phd-hallgató a SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának Irodalomelmélet Alprogramján, kutatási területe: posztmodern színházelmélet, kortárs magyar színház.

E-mail: kerchyv@yahoo.com

Kérchy Vera

Menedék a színház és a film között

A film és a színház megkülönböztetésére tett kísérletek közül mindeddig egy sem hozott megnyugtató eredményt. (1) A marxista megközelítést – amely a film valóságosságát hangsúlyozza a színház „hazug" tettetésével szemben – a szintetikus szemlélet cáfolja az előbbi művészeti ágból a konstruáltságot, a spontán valóság „összevagdosását" emelve ki, amely az utóbbinál szükségképpen nem történhet meg. Egyik elmélet szerint a film „közvetlen", mert fizikai realitáson alapszik, és a színház „közvetett", mert kész dramatikus alappal dolgozik; egy másik szerint viszont épp, hogy a film „közvetett" a felvevőgép közbeikatódása miatt, míg a „közvetlen" színházi élményt saját szemünkön keresztül fogadhatjuk be. (2) A valósághűség alapján való szembeállítást az egyes médiumok ilyen szempontú öndefiníciós ellentmondásai sem könnyítik: az avantgárd színház „jelenlét"-igényét a posztstrukturalista színházelmélet kérdőjelezi meg (hangsúlyozva, hogy a test is nyelvi; akármilyen meztelen is, a színpadon azonnal olvasva van, bőrének minden apró hibája a darab kontextusára vonatkozva értelmezésre kerül); Bazin a film lényegiségét a képek valóságalapúságában látja és a montázst a realizmus szolgálatában tudja csak elképzelni (3) (így erősítheti a híres *Psycho*-jelenetben a kép gyors vagdosása a test szabdalásának izgalmát, a beleélést), Eisenstein és Erdély viszont (Pudovkint követve) a filmkészítés kezdeti pillanatát a vágószobában lokalizálja, és a montázsban az önreflexió eszközét látja.(4)

Ehhez kapcsolódik egy másik, újabb keletű összevetési alap: a médiumok metafikciós beállítottsága, s így posztmodernségük mibenléte. Helga Finter szerint a posztmodern színház modellje a film (5), és ezzel azt tételezi, hogy a film – mivel „saját nyelve", a montázs révén folyamatosan szem előtt tartja medialitását, állandóan reflektál saját reprezentációs jellegére – alapvetően „posztmodernebb", mint a színház, ami az illúziókeltés ősi eszközeivel fiktív világokat hazudik (ezzel a „polgári realista" színházra szűkítve le a színház fogalmát), és ami csak akkor lehet posztmodern, ha a film mintájára „elmontázsosodik", jelölőrendszereinek széttördelésével megakadályozza az egységes jelentések létrejöttét, így leleplezve le saját műviségét. Elinor Fuchs viszont Derridát parafrazálva [„Nincs semmi a színházon kívül" (6)] azt hangsúlyozza, hogy a színház szimulákrum-jellegénél fogva a posztmodern legszembetűnőbb médiuma; mivel lényegénél fogva színreviszi a világ illuzórikusságát, a logocentrikus világképet, szükségképpen metafikciós.

Így hát az sem vezet célra, ha abban keressük a különbséget, hogy hogyan viszonyul a színház, illetve a film saját medialitásához, mert az állítások tökéletesen szimmetrikussá tehetők (a színház filmszerű, ha reflektál anyagiságára, illetve ha nem reflektál anyagiságára, vagy mindez fordítva). Mind a kettő közvetett és közvetlen egyszerre mint minden nyelv. Így azt mondani a

posztmodern színházról, hogy filmszerű vagy az elbeszélő filmről, hogy színházszerű, üres állítás, egyikről sem tudunk meg ezzel semmit.

A következőkben azt veszem szemügyre, hogy megtudhatunk-e a médiumok sajátosságairól valamit akkor, ha egymást idézik, ha az egyik a másikon keresztül mutatkozik meg? Rávilágít-e az idéző az idézett jellegzetességeire; vagy éppen a más kifejezésmód imitálása rajzolja ki a saját határokat önreflexív módon? Hogyan történik ez az idézés, mit idézünk, ha a megismerést éppen az idézés gesztusától várjuk? Először a médiumok egymásban való megjelenésének lokalizálható módjait veszem szemügyre; azt, amikor egyik a másik közegét felismerhető módon szakítja meg, s így a filmes/színházas idézés mint parabázis, kiszólás működik. Majd megvizsgálom, hogy mi történik a medialitások nem tematikus, lokalizálhatatlan érintkezése során, az olyan polifonikus megszólalásokkor, amikor a hangok nem választhatók el tisztán egymástól; nem állapítható meg pontosan, hol kezdődik a film/színház, hol végződik a színház/film. A „permanens parabázis" (7) gyanússá teszi az olvasott/látott „szöveget", de nem engedi pontosan felismerni saját kísértetiessége (8) forrását. Az idézés itt az iterabilitás (9), a szövegek mindenkori idézhetőségének értelmében van jelen, miszerint az idézhetőség bármely pillanatban fennáll, tehát bármikor előfordulhat, hogy „a szöveg jelentése nem a beszélőé, hanem az idézett szövegé. És ha az idézetet nem lehet a beszélő szándékával azonosítani, akkor végülis kétségessé válik, hogy az idézet intencionális struktúra, értelmes artikuláció-e egyáltalán" (10). Ez a fajta idézés a jel jelölő státuszát bizonytalanítja el, így biztosak lehetünk, hogy a vizsgálat végére nem kapunk tiszta képet a színház és a film jelöltjeiről, csupán azt reméljük, hogy heterogén együttállásuk kísértetiessége elárul valamit saját kísérteties jellegükről.



Beszélhetünk a színházról és a filmről mint klisékről. A színház esetében ez egy olyan képzet, amit általában a színház vagy sokkal inkább a színháziasság alatt értünk. Ezt a színház ugyanúgy felhasználhatja, mint a film. Azért mondhatjuk a némafilmre, hogy színházszerű, mert a színészek stilizáltan játszanak, arcuk mesterkélten van kifestve, a gesztusok elnagyoltak, didaktikusak, és mindez papírmassé díszletek között történik. Ezzel a pszichológiai indíttatású, de mindig gyanús játékmóddal ironizál Zsótér Sándor színházas rendezéseiben, amikor a képi világot elválasztva a verbálistól a teljesületlen performatív aktusokkal ennek hiányát viszi színre. A színház filmszerűségéről (főleg a posztmodern színház kapcsán) általában akkor beszélnek, ha főként technikai segítséggel az előadás meg tudja idézni a film montázstechnikáját. Ilyen például a térben szétszórt, mikrofonokból hallatszó, test nélküli hangok áradata vagy a Zsótér keltette premier plán a *Medeiá*ban (11), amikor egy egyre szűkülő fénycsóva a szörnyű sorsát mesélő Csomós Mari-Medeia arcára, majd szájára közelít, miközben körülötte minden sötétben van. Ezek a külső

hasonlatosságokon alapuló idézések az olyan kliséket erősítik, hogy a színház egy hamis (mert túlrajzolt) világot teremtve becsap illetve, hogy a film lényege a keretezés, a vágás, a montázs.

A színházra (és a filmre) metaforákként is tekinthetünk. A színpadot mint a nézni/kukkolni és nézve/lesve lenni szorongató érzésének képét pl. Bunuel *A burzsoázia diszkrét bája* (1972) című filmje idézi meg abban a híres jelenetében, amikor az otthon pletykáló asztaltársaság hirtelen egy színpadon találja magát. Az otthon intimitása a publikusságnak kitéve szorongatóvá válik. Színpadot jelenít meg David Lynch is *Mullholland Drive* (2001) című filmjében akkor, amikor a nem ismert rettenet elől menekülő két nő egy színházba keveredve egy olyan énekesnő előadását figyeli, akitől láthatóan-hallhatóan elszakadt az éneke. A nő tátog, de a hangok elmaradozva, a testtől elszakadva röpködnek. A film, ami maga is a kukkolás/nézve levés pszichológiáját követi, a színházhoz fordul, hogy saját – a hang és a kép elválasztottságából adódó – kísértetiességét kifejezze. Az idézés itt egyszerre tematikus és metaforikus.



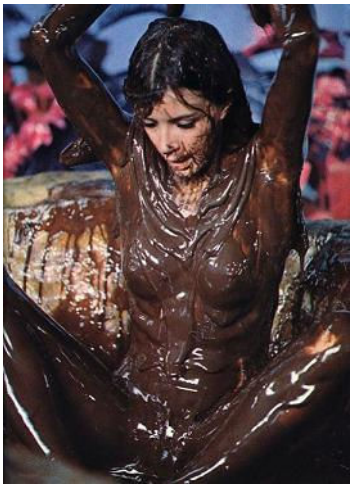
Zsótér színpada tematikusan idézi a film, a mozi jelenségét *Kaukázusi Krétakör*-rendezésében (12), anélkül azonban, hogy a filmszínház jelenlétét a történetbe is beépítené. A színpadra a nézőtérrel szemben egy mozi nézőterét állítja; a színészek a színpadra vitt plázaterem kényelmes székein ülve, a sorok közt járkálva vagy a hátul felépített világító helyiség ablakában feltűnve játszanak. Sokszor az optikai hatásnak köszönhetően – pl. egy ablakkeret által melltől kivágva – szinte kétdimenzióssá válnak, félközeliben látszódnak. Nem a filmes befogadás módjait húzza rá az előadás hatásmechanizmusaira a rendező, csupán annak kulturális meghatározottságát, térbeli lejátszódásának szokásait láttatja egy külső szemszögből. A tematikus idézés így nem lehet nem metaforikus is egyben.

Az említett példák – az olyan színpadot megjelenítő filmekkel szemben, mint pl. a *Csodálatos Júlia* (Szabó István 2004), melyben a színházi jelenetek semmiféle kibillentő funkcióval nem bírnak (mivel a film a színházról szól az elbeszélés szintjén) – felvillantják azt a közös eredetet, amely a film és a színház médiumának nem tematikus érintkezéseiben tűnik majd inkább elő, és amely a veszély biztonságos távolságból való szemlélésének fenséges érzésére vezethető vissza. Burke (13)

szerint borzongató egy gyilkossági jelenetet a színpadon végignézni, de amint meghalljuk, hogy kint az utcán igazi akasztás folyik, kirohanunk a színházból. Nem feltétlenül vagyunk így a film esetében, mert gyakran előfordul, hogy amint valami rendkívüli történik a kinti valóságban, beszaladunk, hogy megnézzük a tévében a szemmel láthatónál élesebb képeket, és hogy megtudjuk, mi az, amit látunk. Ha a közelség-távolság, vonzás-taszítás abjekt hullámzásában a színház – valóság – film az erősségi sorrend, miért érezzük a feszültség fokozásának, ha az egyik médium a másikat idézi, miért lép „vissza" a film a színház világához? Miért tud sokkolóbban hatni, ha a filmben egy megidézett színházas közegben ölnek, mintha e nélkül?



Mindhárom nézői pozíció esetében a veszély – biztonság kettőséből a biztonságot a befogadói magatartás egyértelműsége segíti. A színházat színházként, a filmet filmként, a valóságot valóságként nézzük. Az erőszakos filmek áradatában érzéketlenné válunk a filmes gyilkosságokra, egy jól ismert nyelvezet birtokában nehezen tudnak már meglepni bennünket; rutinszerűvé, olajozottá válik a befogadás. A távolságtartás elvesztésével mind a veszély valóságossága, mind a médium közvetettségéből adódó távolságérzet eltompul. Ez a veszélyes distancia szökik vissza a színház szokatlan jelenlétével a filmbe. A másik médium megidézésével újra érezhetővé válnak a médium saját határai. Kibillen a befogadói állapot, ha az emberi test – amely soha nem tud teljesen meghalni, megszakadni, sérülni a színházban – egy bűvészmutatvány során kettéfűrészelődik a színpadon, vagy amikor Makavejev *Sweet movie* (1974) című filmjének utolsó képein a legyilkolt, műanyag zacskókkal lefedett halottak egy hosszú statikus kép után lassan mocorogni kezdenek, és készülődnek felkelni, amikor a film véget ér. A test megbonthatatlan határait visszavarázsolni a filmbe ugyanolyan megdöbbentően hat, mint megbontani azt a színpadon.



A kép ontológiája a megszokásban ugyanolyan közömbössé tud válni, mint a sebész számára a felnyitott test. A filmben a trükk vagy a színházban a jelenlét megtagadása a saját határ jelzésével (azzal, hogy a megtagadással rámutat arra, hogy meg tudná tenni) újra érdekeltté tesz a medialitás nyújtotta izgalom átélésében. Bunuel egy másik filmjében (*Öldöklő angyal*, 1962) a filmes apparátusnak köszönhetően halhatatlan és mindenre képesalakokon egyszercsak a tehetetlenség lesz úrrá, nem tudják elhagyni a házat, ahol vendégségre összegyűltek. Napokig bezárva, étlen-szomjan vergődnek, többen közülük meg is halnak a cselekvőképesség hirtelen beálló akadályoztatása miatt. Nincs kísértetiesebb annál, mint a színpadon egy igazi halott, csak az, ha mindez a film mindenható környezetében történik – a mindenhatóság megtagadásával. A színpadi test a halandóság korlátaival rendelkezik, de élő, jelenlevő, míg a filmes test halhatatlan, de tökéletességében embertelen, a véletlenszerűségek cifra ruháját nélkülöző gép. A halottak föltápászkodása a filmben paradox módon a (színészi test) halandóságát idézi fel, miközben ugyanúgy celluloid figurákat figyelünk, mint előtte. A kettős kód összeegyeztethetetlensége okozza a zavart, az érthetetlenséget.



A hatás az átmenetiségre, a partot nem érő köztességre épül, a néző destabilizálása addig tart, amíg az új befogadói helyzet nem válik átláthatóvá. Amint felismerjük, hogy a filmes illetve a színházi konvenciók megidézéséről van szó, újra biztonságban érezzük magunkat. Az idézésnek meg kell

maradnia a köztességben, az ismeretlen-ismerősség tisztázatlan állapotában. Az alábbiakban két olyan példát említek, amelyeknél a médiumok érintkezése lokalizálhatatlan, a befogadói magatartás destabilizálódása folyamatos.

Lars von Trier *Dogville – A menedék* (2003) című filmjének érdekességét első ránézésre a film színházszerűsége adja: mesterkélt környezetben, stilizált díszletek közt játszódik, végig egy térben. (14) A cselekvéseket a „mintha"-elv szervezi, Grace – a film főszereplője – úgy tesz, mintha elbújna egy barlangba, de igazából csak hézagosan egymásra rakott dobozok közé rejtőzik, látható marad. Ha azonban jobban megvizsgáljuk a filmet, és elkezdjük keresni a színházi elemeket, egyet sem találunk. A színpadon el tud bújni egy ember, ha akar, a díszletek pedig nem krétával rajzolt körvonalak a padlón. Egy földre rajzolt kutya tipikusan nem tud ugatni a színházban, erre egyedül a hang alákeverésével a film képes. A *Dogville* mesterkélt térben játszódik, de a színpadnak – ha annak tekintjük a szürke, sima felületet, amin a szereplők járnak, amire a házak, kertek alapvonalai rajzolva vannak – nincs vége, sem elől, sem hátul. Elől a nézőtér felé semmi sem jelzi a színpad peremét, nincsen széthúzott függöny, hátrafelé pedig a sötét végtelen ismeretlenje tátong. A padló nem recseg, a lépések nem koppannak, a hang tökéletesen zaj nélküli – ami egy filmre rögzített színházi előadás esetében soha nem mondható el. A kamera követi a mozgást, betör a térbe, az almák között fekvő Grace-re borított ponyva alá: olyan szögeket mutat, melyeket a néző képtelen látni egy színházi előadás során. A színészek játéka nem stilizált, nem „színpadias". Sokkal inkább egy filmes forgatási helyszínt látunk, ami krétarajzaival és tátongó ürességével azt az érzést kelti, hogy valami nincs rendben, a film nem filmszerű.



A menekülő Grace ugyanúgy képtelen elhagyni a félelmetes helyszínt, mint Bunuel arisztokratái, és a filmvégi mészárlás is abból nyeri borzalmas hatását, hogy úgy érezzük, mintha porondon játszódna, erre azonban nincs semmiféle kézzel fogható bizonyítékunk. A „ha kibírod sírás nélkül, abbahagyom a gyilkolást" mondat kétszer hangzik el a filmben: egyszer, amikor a kisváros lakói által megnyomorított, kihasznált Grace hosszas kuporgatással apránként megszerzett porcelánfiguráit sorra földhöz vágja az egyik szomszédasszony a pityergő lány szeme láttára, később pedig, amikor a maffiózó apuka megérkeztekor Grace lehetőséget kap a bosszúra, és a szomszédasszony sok gyerekét a korábban tőle hallott mondattal kísérve löveti le sorban. A befogadói magatartás igazán csak a második jelenetben billen ki, amikor a film „saját" gyerekeit kínálja fel a „színpadi" mészárlásra. A színpad ottlétét azonban semmi nem igazolja, a film úgy idéz meg egyfajta kísértetként lebegő színházszerűséget, hogy csak saját eszközeit használja.

Pontosan ez történik Mundruczó Kornél *Nibelung-lakópark* (15) című színdarabjában, amelynek több jelenete úgy kelt filmes hatásokat, hogy kizárólag színházi eszközöket mozgósít. Pl. a diszkóban játszódó jelenet tökéletesen idézi meg a tömeg értelmetlen masszává összeálló zaját, a techno-zene ritmikus dübörgését anélkül, hogy bármilyen fény vagy hangtechnikát igénybe venne. Két lány táncol szorosan egymás mellett, az egyik egy mondattöredéket, a másik pedig egy nevetésfoszlányt ismételget, szaggatott mozgásuk a villogó fények által széttördelt vizualitást idézi meg. A jelenet egy hosszú, szűk folyósón játszódik, a nézők egymással szemben a falhoz tapadva figyelnek. A két sor közötti keskeny térben zajlik a játék, minek következtében a színészeket premier plánban láthatjuk – pusztán a közelség miatt, a fizikai tér adottságainak köszönhetően, anélkül, hogy bármiféle keretezés (akár a filmkockát megidéző technikai, vagy papírkartont használó ablakkerettel manipuláló) felhasználásra került volna. Egy fiú érkezik rugalmas léptekkel a folyósó végéről, torkával, szájával dobszerű hangot ad ki, melyet a sikátor akusztikája közeledtével-távolodtával erősít-gyengít. A film ehhez a jelenethez villogó fényeket, ritmusos vágást, és megfelelő hangmontázst használt volna, tehát teljesen eltérő eszközöket, mint amiket ez a jelenet. Itt is megjelent a film árnyéka, de nem vált megragadhatóvá.

A fenti két példában úgy érintkeztek a médiumok, hogy egyik sem takarta ki a másikat, sem a film, sem a színház nem szűnt meg filmnek illetve színháznak lenni a másik beszüremkedésével. Átlátszó imitációkat, az eredetit el nem fedő fordításokat, polifóniákat láthattunk. Egy dolog elkezd valami másnak látszani, de anélkül, hogy a teljes átváltozás, eltűnés megtörténne. Mint amikor a piros köpenyes, szakállas Mikulás öregapó-arcából anya ismerős szeme tekint ránk: idegen és otthonos egyszerre. „Nem is imitációról, nem is hasonlóságról, hanem két heterogén sorozat kitöréséről van szó, melyek egy olyan közös rizómából álló szökésvonal mentén robbannak ki, mely már semminemű jelölőnek nem tulajdonítható és nem rendelhető alá”, írja Deleuze és Guattari a heterogén jelölőrendszerek találkozása kapcsán. „Az egyik nyilvánvalóan nem modellje a másiknak, de a másik nem mása az egyiknek.” (16)

„A bináris logika függvényébe illeszkedő utánzás nem igazán megfelelő fogalom az egészen más természetű jelenségek megértéséhez.” (17) A reflexió és beleélés határait határozottan kijelölő, a metagesztusokat megragadható eszközökhöz, formákhoz kötő szemléletmóddal szemben a film és a színház találkozásainak fenti két példája olyan köztes helyekre vezet bennünket, ahol nem lehet megmondani, hogy mi a színház és mi a film, illetve honnan kezdődik az egyik, hol végződik a másik, és hogy hol tévedtünk el e „pontos-talan” találkozások mentén.

Irodalomjegyzék

- Bazin, André: *Mi a film?* Budapest, Osiris Kiadó, 2002.
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.* (1757) Oxford World’s Classics, Oxford University Press, 1998.

[Fogarasi György fordítását használom kézirat alapján. Egyéb fordítás: Edmund Burke: Filozófiai vizsgálódás *a fenségesről és a szépről alkotott eszméink eredetéről* (1759). In *Angol romantika (Esszék, naplók, levelek).* Ford. Péter Ágne. Budapest, Kijárat, 2003.]

- Chase, Cynthia: Arcot adni a névnek. De Man figurái. Ford. Vástyán Rita és Z. Kovács Zoltán. In *Pompeji,* 1997/2-3. 108-144. o.
- Deleuze, Gilles – Félix Guattari: Rizóma. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény.*Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Budapest, Osiris Kiadó, 2002. 70-86. o.
- Derrida, Jacques: Korlátolt felelősségű társaság abc... Ford. Kovács Sándor. *Helikon,* 1994/1-2. 174-184. o.
- Eizenstein, Sz. M.: *A filmrendezés művészete.* Budapest, Gondolat, 1963.
- Erdély Miklós: *A filmről (Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák). Válogatott írások II.* Budapest, Balassi Kiadó, 1995.
- Finter, Helga: A posztmodern színház kamera-látása. Ford. Kiss Gabriella. *Ellenfény,* 1998/3. szövegmelléklet
- Freud, Sigmund: A kísérteties. In *Pszichoanalízis és irodalomtudomány. Szöveggyűjtemény* Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 65-82. o.
- Fuchs, Elinor: *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
- de Man, Paul: *Esztétikai ideológia.* Ford. Katona Gábor. Budapest, Janus/Osiris, 2000. 175-203. o.
- Sontag, Susan: Film és színház. Ford. Koós Anna. In *A film és a többi művészet.* Válogatta Kenedi János. Budapest, Gondolat, 1977. 352-378. o.

© Apertúra, 2006. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2006/tel/kerchy-menedek-a-szinhaz-es-a-film-kozott/

