

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

KAMERÁVAL, KÖDGEPPSEL

Bergman: Suttogások és sikolyok

■ Bergman *Suttogások és sikolyok* című filmforgatókönyvét a kolozsvári színház stúdiótermében olyan rendező viszi színre, aki filmes szemmel nézi a színházat is, saját megfogalmazása szerint egy képzetbeli kamera mögé rejtőzve. Az Andrei Șerban megformálta nagyszerű előadásban egészen különleges színházi nyelv alakul ki, amely egyszerre filmszerű és ugyanakkor valódi színházi történéseknek helyt adó közeg.

A bonyolult játékn nyelv részben a dramaturgia következménye. Andrei Șerban és Viorica Dima forgatókönyv-adaptációja ugyanis nem ragaszkodik a film jelenetsorrendjéhez; és tartalmaz olyan jeleneteket is, amelyek megszakítják a történetet, és amelyek Ingmar Bergman visszaemlékezéséből, a *Laterna Magică*ból 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, amelyet bonyolultabb megragadni, hiszen arra épít, ami nem tartozik a színházi aktushoz magához.

A terem bejáratánál rendezett előjáték ugyanis azt a nézőt használja, aki még „tapasztalat előtti” állapotában (ám némiképp előkészítetten, mert lábán már ott a bejáratnál kapott nájlonpapucs) ácsorog egy kifutó körül. Egy idő után megérkezik Bogdán Zsolt, aki a várakozó nézők némelyikével civil, bogdánzsoltos beszélgetéseket folytat, arra biztatja őket, hogy tá-

maszkodjanak csak a kifutóra, kell még várni a kezdésre. Majd amikor bejelentik az előadás kezdetét, a színész fellép a kifutóra, ahol Bergman széke áll, és közreadja magát mint Ingmar Bergmant, bemutatja a színésznőket és azt, hogy milyen szerepeket fognak játszani. Ebben a játékban, nem utolsósorban a közvetlenség és közelség miatt, félig-meddig civil emberek vannak kapcsolatban először a civil színésszel (aki azonban maximálisan interakcióképes), majd a filmrendező Bergmannel: sokféle kitettség működik itt (már csak a színházlátogatással járó kitettség is), ugyanis Bergman máris a vörös fal tetején áll, onnan beszél az alatt, a kifutón álló színészekhez és a még alacsonyabban álldogáló nézőkhöz. Végül a vörös textíliával bevont folyosóról beinvitálnak az ugyancsak vörössel bevont terembe, ahol a padló is vörös, és a papucs látnivalóan ennek a bevonatnak szól. A néző pedig, akit az előjátékban felkértek, hogy segítsen megalkotni a filmet, keresztülhalad a játéktéren, ezáltal is bennfentessé válva; részvételének egyik állandó eszköze a papucs, amely jelzi: jogosult használni a teret, hiszen benne van a forgatókönyvben.

Részint tehát ennek a kezdettől fogva karakteresen elindított térhasználatnak az eredménye, a színpadi hely és tér képekhez való viszonya teremt egy sajátos filmes-színpadi nyelvet. A vörös szoba előre kialakított hely, amelyet többféleképpen használnak/beszélnak az előadás szereplői, a díszletek és kellékek, valamint a fény használatának függvényében. A közepen elhelyezett ágy meg a két asztal jobb- és baloldalt, a karosszék, a kisasztal az egyes szereplők tartózkodásá-

nak, térhasználatának terepei. Az ágy centrális elhelyezkedésű: ebben fekszik a nagybeteg Ágnes, akiről nővérei és a szolgáltató tudják, hogy rövidesen meg fog halni. A nézők felőli jobb oldali asztalon áll Ágnes naplója, itt történik a naplóiírás, a haldoklónak a bejegyzésekhez kötődő emlékezése. A bal oldali asztalnál a nővérek: Karin és Mária élete zajlik, a férjeikkel, szeretőikkel megélt történetek; itt csábítja Mária a doktort, majd itt vacsorázik Karin a férjével, majd átöltözése után az asztal előtt kialakított térrészben sebzi meg magát. És szintén baloldalt, a közephez kicsit közelebb álló kisasztal az Anna, a szolgáltató terepe, aki tizenkét éve gondozza Máriát, itt emlékezik megholt gyermekére, az ehhez közel álló fotel mellett vizsgálja a doktor a beteg gyereket (hajasbabát). Ágnes útjai és a halott gyerek témájának kibontása egészen az ágyig húzódo gesztikus teret teremt, és ezen a terepen történik az előadás egyik legszebb pillanata: Anna meztelen kebléhez szorítja Ágnest, mintha csak csecsemőjét nyugtatná.

Amitől igazán izgalmassá válik a játék, és nagyszerű művészi élményt nyújt, az a filmes utalásoknak és a képi elemeknek a színházi közegben való szerepe és működése. Ágnes haldoklását a térben jelen levő Bergman végigkommentálja, állandóan megszakítva a történéseket, mintegy leállítja a próbát, instruál, befekszik a haldokló Ágnes mellé, díszletet tol; szinte állandóan követi őt asszisztense, aki végig mikroponton keresztül mondja a szerzői/rendezői utasítást (és gyönyörű pillanatok ezek, ahogy az elhangzó instrukciót egy-egy egyénített, életszerű színészi gesztus „fordítja le”). Az instrukciók gyakran nagy feszültségű mozzanatok szakítanak meg – pl. a szenvedő Ágnes hangos jajgatását a rendező hazugnak érzi; Joáchim öngyilkossági kísérletét azonnal tolja el, hogy két alternatívát is ajánl a folytatásra, s a véres jelenet így a színészek kedélyes viccelődésébe fordul át. Hamar kialakul a konvenció, hogy a próba alatt a nézők mögötti két sarokban elhelyezett reflektor fénye emel ki jelenete-

ket, 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. Ők ketten, Bergman és asszisztense (Albert Csilla) a filmezésre előkészített jelenetekben is végig némán részt vesznek, paravánokat tolnak, az asszisztens szinte beleolvad a háttérbe, hiszen fekete ruhája fölött vörös kimonót visel, utalásként a japán *no*-játékban szereplő segédszínészre, aki saját nem-létét játssza el a színpadon, és ezzel különösen erősíti a lét-nemlét fokozatait problematizáló témakört. (A japán konvenció erősítésére egy másik piros kimonós szereplő is ül a nézői jobb sarokban, aki végig nem beszél. Egyébként nemcsak ők, hanem az előcsarnokban műsorfüzetet áruló személyzet is piros-fekete öltözetben van – talán mindenki segéd-státust játszik ebben a színházban.)

Ezt a rengeteg váltást követelő játékstílust a hat színész pontosan, szakmai profizmussal alakítja ki: Varga Csilla nagyszerűen formálja meg a szótlan, egyszerű és mégis gyöngéden szeretni tudó szolgáltót, minden gesztusa pontosan ragadja meg a helyzetét; Kézdi Imola komplex, gyerekesen önző, élveteg és ugyanakkor mozgásában is játékos-szertelen Máriát alakít (ő játssza a pillanatokra megjelenő álmodozó anyát is). Kató Emőke tartásos, méltóságteljes Karint hoz, akinek lelki szenvedései, titkai szinte szétrobbantják fegyelmezett külsejét. Pethő Anikó mint Ágnes szép és kidolgozott jelenetei ellenére mintha beleragadna abba, hogy szerepe szerint nem tudja, hogy kell eljárni a haldoklót; jajgatása, üvöltése sokszor (egyébként a Kariné is) hamisan teatrális. Albert Csilla asszisztense mérték-tartással megformált, nyitott figura: nem fontoskodó, de nem is szervilis, szakmai alázattal és a ráhangolódás nagyszerű érzékével tevékenykedő szereplő. Bogdán Zsolt pedig valódi animátora, mindenütt jelen levő figyelmes és megértő rendezője

a játéknak, hangja kopott, smink nélkül, bergmanos berettel, sűrű nadrágban játszik, figuráját emberivé árnyalja az előjátékbeli, a civilhez nagyon közel álló játéka is. Keretet formáló kezével állandóan ráközelít a jelenetre, és közben, vagy éppen ezért, mindig benne is van a képben; a néző együtt látja az éppen zajló jelenetet és az azt figyelő külső jelenlétet, a jelenet ekképpen felerősített színháziságát. Közben Bergman maga is szerepeket játszik: instruál, segít, beavatkozik, beépül a jelenetbe; és minden férfiszerepet ő alakít: Joákimot és Fredriket, vagyis a sógorokat, a doktort és a papot, aki a halott Ágnes fölött beszédet mond. Bravúrosan oldja meg a temetés utáni családi kávézás jelenetét, ahol mindkét sógort ő alakítja: a székátlámkra helyezett két zakó bábszínházává válik a jelenet.

A vörösbe vont terem gesztikus tere felfokozottan érzéki tér, amelyben a fény olyan részleteket hoz közel, amelyeket a színházi néző általában nem lát – érzékivé teszik a közel-távol játéka, továbbá a hanghatások (kihangosított óráketyegés, suttogások). A rendező állandó megfigyelői jelenléte kiterjed a térre, jelölten, mert azt, ahogy Bergman keretet formázó kezével befogja a látványt, szinte azonnal követi a fény; a tér pedig olyanná válik, mint egy *camera obscura*, azaz megfigyelő doboz, ahol a megfigyelés terében ott a néző teste, és a játéktérben 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 székét a kínai császár székévé, majd újra vissza.

Ugyancsak a színház eszközeihez folyamodik, amikor a haldokló Ágnes halottá avatja egy kendő szimbolikus használatával: letakarja egy agyagszerű festékkel teli kendővel, mintha halotti maszkot akarna készíteni, majd egy ecsettel, kissé bántóan semleges szakszerűséggel, egyenletesen szétkeni a festéket Ágnes/a színésznő arcán. És ettől fogva a színház eszközeivel is beavatja a halálba, de ezzel a deklarált bejelentéssel semmi különös

nem történik. Hiába zárják le a szemét, hiába jelöli halálát a gyertyák meggyújtása és elhelyezése a térben, Ágnes élete nem szakad meg, és ahogyan teste beoltódik a halállal, a körülötte lévők elevenségét is kétségessé teszi – bizonygatniuk kell, hogy ők életben vannak. Ágnes teste rácsimpaszkodik a Mária testére, aki meg akarna szabadulni ettől a meghatározhatatlan teherrel; majd Annát hívja kétségbeesetten, aki gyöngéden karjaiba veszi, újra meztelen keblére vonja, mintegy megszojtatja 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 kékesszürke arcán, gesztusaiban az együttlét örömeivel egyenként megragadja kezüket. Ennek a radikális felforgatásnak, a különleges hiányzás (és ugyanakkor jelenlevés) botrányának az eszköze az a fény is, amely halála pillanatában sárgán vetül Ágnes arcára. 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 arcán a sárga fény, majd zöldbe váltva át eltűnik az arc közepén. Valamivel később Karin kapja meg a halott-sárga fényt, amikor azt az üvegcserepet nézegeti, amivel nemsokára megsebzí gyékát, és ez haldokló házasságának titkát sejteti meg a nézővel.

A valóság különböző rétegeinek a megteremtése kitágítja a vörös szobában folyó nézői és színészi (és a kettő keveredéseinek) élet értelmezését. Sokszorosán szimbolikus nyelv, a fényváltások pl. nemcsak állapotokat, érzelmeket jelölnek (pl. a vörös Mária arcán a szenvedély, a ciklámen Karin arcán a visszafogott érzelmek jele), hanem színészi technikát is, az attitűdök és szerepek gyors változtatását (Karin arcának színeváltozásai a vacsora-

aszatlnál); a színek szimbolikájának logikájából kiindulva a játéktérre alkalmazhatjuk Bergman/Bogdán előjátékbeli kijelentését a lélekről, mely szerint gyerekkorában a lelket „kék szárnyas sárkánynak” képzelte, „fél hal, fél madár, a belseje pedig vörös árnyalatokban játszó nedves hártya”. (A lányok ruháiban nyomon követhetni ezeket az árnyalatokat – először a fehérből a halványkék pongyolák, majd vörös, egyre több vörös fény, pongyola, vér.) A tér belsejében az érzékeny hártya rezdülései mutatják a lélek félelmeit, vágyait, csalódásait és elvágyódását (ne tévesszük szem elől, hogy a helyzet egy csehovi várakozásnak – a három nővérének – a parafrázisa). A lélek pedig női lélek, kiindulópontként ezt teszi témává Šerban, aki az összes férfi szereplőt az elemző-kommentáló Bergmannal játszatja el.

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 tanúságaként születnek meg azok a képek, amelyeket a fény kiemel, kimerevít vagy létrehoz a folyamatban: Karin a halántékát dörzsöli; az anya odahajló képe; az orvos injekciót ad; az üvegcserepet néző Karin; Mária vörössel megvilágított arca; Ágnes szenvedéstől eltorzult arca – ezek a képek el is oldódnak a helytől, egy 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, életszerű 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 az érzékelését. Az „álmokkal keveredő érzékeket” (Bergman) a rendező felvállalt illúzióteremtéssel aktivizálja: így pl. az emlékezés, a múlt képeit, az anya alakját, Anna meghalt kisgyerekének bölcsőjét a gondos Bergman ködgéppel a kezében homályba vonja (ez a kép nem mentes az iróniától: az emlékezés mindent megszipító működésével gúnyolódik Šerban). És nem utolsósorban olyan képek jelennek meg, amelyek önreflexívvé teszik a teret: a játéktérben 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 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 figyelő, kutatja ráncait, az öregedés nyomait és a jellemhibákat. 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, eltűnőben, átalakulóban.

Mind a paravánok, mind pedig a kiemelt kép és árnykép együttes jelenléte a végtelen magányt, a magára maradottságot sugallják (itt egyedül Mária mer játszani, az árnyképbe belekotárkodik azáltal, hogy ujjával komikussá alakítja árnyprofilját – ezzel saját figuráját is markánsan alakítja, másrészt jó érzékeléssel gazdagítja az előadás feszültségoldó komikumát). Ugyancsak a végtelen magára maradottságot olvashatjuk ki azokból a jeleletekből, ahol a drága, csipkés, habos selyemruhából kibontakozó testeket mutatja meg a rendező – Ágnes és Karin átöltöztetése során a meztelen, védtelen, megalázott testet látjuk, a halálnak és

szenvedésnek, álom és valóság küzdelmeinek kitett emberi test képeit, most a reflektorok tekintetétől elrejtve (mert az éles világításban a ruhák, a manórok, a színek szerepelnek, mintegy a hazugságok színominimájaként). Egyedül Mária meztelenségét exponálja a fény, a doktort csábító jelenetekben, ez a test azonban hamarosan éppen a csábítása tárgyától kapja meg a kritikát, most már a tükrörben reflektáltan és jótékony homályban. Úgy tűnik, a vörös szoba homályában történik az élet, titkok rejlenek, a nézőkkel való közösség is ebben a térben alakul, különböző perspektívából látott képek képződnek – mindez egy heterogén teret eredményez, amely egyszerre gesztikus és technikai, és az érzékek keveredésében kiemelt szerepű a fény közelséget-távol-ságot összekapcsoló, sokszor szünesztéziás használata (pl. a megvilágított órák kegyességének kihangosítása, vagy a véget jelölő gyertya örök idejével megjelöli a lámpafényt, a megvilágított órát) vagy a hang, a szerzői instrukció képhez, gesztushoz való társítása, a korábban említett módon. Kép és hely újszerű viszonyát adja ez a tér: a képek helyei a testek (Belting), ám használatuk a Šerban által kidolgozott forgatókönyv szerint történik, amelyben a kép eloldódik a fizikai testtől, a hely is a lokalitástól. A kép virtuálissá teszi a helyet (pl. Anna a játékbölcső fölé hajol, és a kép helye képzeletbelivé, álommá változik a szimbolizáció működése által). A forgatókönyv működését pedig nem kiemelten a filmes eszközök határozzák meg.

Úgy tűnik, a megvilágított képek/premier plánok a homályból, az ott elő testekből vannak kiemelve az azonosítás és az egyediesítés gesztusával (Bergman kameranyílást helyettesítő, keretet formázó ujjai). És ezzel válna olvashatóvá a főtörténet – pedig a képek visszasüllyednek a félhomályba, a fény szürrealisztikus birodalmába, a tükröződések, átlátszóságok és sutogások hártái közé, és Ágnes nem tud meghalni, ezért könnyezik halála után, ezért nincs vége a történetnek. De itt nem annyira a történet a fontos, ha-

nem az út, ahogyan eljutunk odáig: a szerepet és a magány, a kulisszák mögötti élet, a színész-színpadi figura átmenetei, önmagunk elvesztése és megtalálása, a kísérletezés a formával, a halállal – az az időszak, amikor nem halljuk az órák kegyességét, nem működik a fény, és amikor az időtlenség uralja a teret. A mesterséges halál, az a hat óra, amire Bergman úgy emlékszik vissza, mint ami betegség alatt a műtéti altatásakor kiesett az életéből, azért fontos, mert élet és halál mezsgyéjét az „érzéseknek és álmoknak egyfajta keveréke” uralja; ez az élet és a színjátszás metafizikája, itt csúszik egybe az élet és a színház, és teremődik a színház ereje.

Talán ezért mond le az azonosításról Bergman utolsó keretező gesztusa, amely mintegy karmesteri mozdulatba hajlik át, helyet adva a zenének, hangnak, képnek – éppen azon a helyen jelenik meg a képsor, ahol a magyarázó-értelmező felirat helye volt, félretolja a verbális nyelvet a képi gesztussal, a Bergman-film utolsó kockáinak bevágásával, és élénk vetít egy idegen nyelvű (svédül beszélő) képsort, amely számunkra nyelv feletti, azaz képi nyelven érthető.

És mivel utolsó kockáról van szó, úgy érezzük, ez a más médiumba (a színház médiumába) átültetett történet szintén lezárul (inkább megszakad), nem előzménye a filmforgatásnak, hanem végigkíséri a filmet – annak ellenére, hogy Šerban egyik interjúja szerint a filmet megelőző próbákat akarták rekonstruálni –, intertextuálisan utal a filmre: a maga pastiche-szerű megformáltságával újraalkotja a filmet, egy más médiumban utánozva Bergman zsenialitását. (Hogy Šerban a posztmodern utánpótlás eljárását alkalmazza, az a néző számára csak akkor derül ki, ha frissen él emlékezetében a film, vagy ha utólag újranézi a filmet.) És mert a folyamat egy sajátos színházi-filmes nyelven való újraalkotás, tehát önálló értékű mű (abban az értelemben, amelyben egy intertextuálisan megalkotott mű önállónak nevezhető), ezért kínosan didaktikusnak és oda nem illőnek hat a befeje-