

## Színház és film: a film formanyelvének hatása a színházra

Témánk – A színház mediális határterületei – teljes mértékben beleillik a manapság a művészetekkel kapcsolatos, az érdeklődés homlokterébe emelt, mondhatnánk divatba hozott köztesség kérdéskörébe, annál is inkább, mert a színház esetében a köztesség a színházi előadás komplexitása értelmében kezdetektől fogva létező *evidencia*. S ezen belül a színház és a film kölcsönös viszonya, átjárhatósága az egyikből a másikba sem újdonság, megvan vagy százesztendő.

Anélkül, hogy szándékom lenne ennek a köztesség-viszonynak a történeti áttekintését előadni, a hagyományt igazolandó, említenék néhány mozzanatot. A dinamizmus imádatában tetszelgő futuristákat, akik – mint Marinettitől tudjuk, aki talán először hozta művészi társ kapcsolatba a színházat és a filmet – a színházat minden művészet szintézisének tekintették, s ennek megfelelően javasolták, hogy a filmet „mint a színházi élmény egyik elemét” alkalmazzák, amint erre a témát áttekintő *Film és színház* című tanulmányában Susan Sontag is utal. Továbbá a Bauhaus-csoportot, ennek „totális színház” koncepcióját, amiről Walter Gropius 1927-beli tervezete tanúsítja, kinek elképzelése szerint „a nézőteret körülvevő tizenkét oszlopra” vetítévásznat kell kifeszíteni, hogy így „a közönséget a történés és az elképzelt díszlet közepébe” helyezhessék. Mejerholdot, ki „ragaszkodott a színházban való vetítésekhöz”. Brechtet, ki epikus színházában a vetítést elidegenítő effektusként alkalmazta. Meg Piscatort, ki – ahogy már Németh Antal 1930-ban kiadott *Színészeti lexikona* írja – a filmet „arra használja fel, amire való: a darabban törtéteknek történelmi és szociális aláfestésére. Amit nem lehet lejátszani az idő és tér korlátai miatt, az filmen történik meg; de oly ügyesen beiktatva, hogy a kettő: a tényleges színpadi játék és a filmjáték egymásból folyik és egymásba megy át”. Erre, a színész valóságát és a róla készült vetített képsorok zökkenőmentes egybeját-

szását, átmenetét kombináló megoldásra épül a produkcióit „technikailag virtuóz tökéletességgel színre vitt”, már-már turistaattrakcióként elhíresült prágai *Laterna magica* repertoárjának egy része.

Ugyanígy vizsgálódhatunk akár a műfajok és színháztypusok között. Például a film segítségével fokozható a „[m]agas fokon technizált” látványélményt különösen fontosnak tartó musicalszínházak, illetve az operák világában. Az előbbieknél a filmet is felhasználó látványkultuszát szinte felesleges külön említeni, annyira általános gyakorlat. Az utóbbiak kapcsán szemléltető példaként hivatkozhatunk a már nevezett *Színházi lexikonra*. A *Végzet hatalmának* egyik „technikai” megoldására a Magyar Királyi Operaházban: a harmadik felvonás „két képből áll és a változás az egyik képről a másikra oly gyorsan történik, hogy nincsen elegendő idő a 2. kép díszletezését elkészíteni, ezért a M. kir. Operaházban fehér vászonnál készített háttérrel eresztnek le a zsinórpadról és a vetítőlcence elé szerelt tüllből készített felhős égboltozatot hátulról rávetítik, míg előtte sátor, ágyú és más harctéri eszköz van egy sziluetszerűen kivágott betétdíszletre festve. Az egészet azután holdas éjnek megfelelő színű reflektorral világítják meg, miáltal a néző egy vége láthatatlan messziségre terjedő csatatér benyomását kapja”. De idézhetnénk az iménti, mai technikai lehetőségeinkhez képest alkalmasint kezdetleges megoldást felülíró korszerű változatokat is, mind az operajátszás, mind pedig a happening, a performance vagy a neo- és posztavantgárd színházi világából, annak bizonyítására, hogy a film és ennek különféle „fogásai” igen régóta jelen vannak a színházi előadásban, ennek szerves részeként.

Mielőtt azonban végérvényesen és menthetetlenül belevesznék a filmnek a színházban történő felhasználásának különféle módozataiba, és példák hosszú sorával igyekeznek bizonyítani ezt, sietek kijelenteni, hogy a film és ismert eljárásainak (montázs, beállítás, áttűnés, elsötétítés, közelkép stb.) eredményét nem önmagában, hanem az előadás egészében kell s lehet értékelni, elfogadni vagy elutasítani. Ehhez viszont mindenképpen arra van, helyesebben lenne szükség, hogy a komplex színházi előadást egységes szöveggé kezeljük, beleértve minden összetevőjét, ahogy erre a „színháztudomány határátlépései”-t vizsgáló *Hangképzés – nyelvtéremtés – beszéd* című tanulmányában Jákfalvi Magdolna utal: „ha a szöveg (és értelmezésének) dimenzióit a vizualitás és a hangzó tartományok felé is ki tudnánk terjeszteni”, akkor kezelhetnénk a színházi előadást a tényezők különbözősége ellenére is egységes szöveggé, mint bármely irodalmi alkotást.

A film bármilyen formában történő színházi felhasználását illetően leggyakrabban a forgatókönyv-effektust és a látványélmény gazdagodását nevezik meg.

A forgatókönyv kérdése gyorsan letudható. Nem is a film hozta be a színház világába a felvonásokból szigorúan építkező jelenetstruktúrát fellazító

szerkezeti formát, ez már a film előtt is létezett, ismert volt talán már az antik görög drámától Shakespeare-en át errefelé. Ami nem volt akadálya annak, hogy a színház és a film közötti egyik, talán éppen legjellemzőbbnek tartott különbséget, a két művészeti forma választóvonalát, többen előszeretettel pont a szigorúan szerkesztett drámai struktúra és a lazán fűzött filmforgatókönyv között jelöljék meg. Mint – Susan Sontag szerint – Erwin Panofsky teszi, aki ezt „a színházi előadás és a film befogadásának formális feltételei közötti különbségből” származtatja. Ugyanakkor nem lehet vitás, hogy a „filmes narratív” szerkezet, ahogy a „hirtelen megszakított rövid képsorokban haladó dramatikus írásmódot” Patrice Pavis nevezi, a huszadik században valóban jelentős mértékben hozzájárult a drámai struktúrának a klasszicizmustól a klasszikus modernség körébe tartozó avantgárdig terjedő időszak drámaszerkezeteinek fellazításához. Sőt, az sem tagadható, hogy a forgatókönyvszerű struktúra „megkönnyíti a cselekmény elbeszélhetőségét”, hogy ismét Pavisra hivatkozzak, s egyszersmind hozzájárul a színház irodalmiatlanításához, ami több évtizede, amióta felerősödött a színház művészi autonómiájának igénye, tagadhatatlanul létező, jogosan létező tendencia. S ezt nem nehéz kapcsolatba hozni a színház megnövekedett teatralitásigényével, amit a filmes eljárások előadásokbeli alkalmazása is kiválóan szolgál(hat).

S ezzel akár áttérhetünk a színház és film kapcsolatának alapkérdésére, a látványélményt kielégítő vizualitásra. Mielőtt azonban a kérdés akárha vázlatos általános, elméleti megközelítésére vállalkoznánk, idéznék egyetlen előadásból néhány változatot a film színházbeli felhasználására.

Március közepén került sor az Újvidéki Színházban Aaron Blumm (ifj. Virág Gábor) fiatal vajdasági magyar író *Hamlett halott* című színpadi művének bemutatására. Az előadás második részének kezdetén egy hatalmas pannón nagyon nagy nagyításban vízbe pottyanozó esőcseppek s ezek nyomán keletkezett koncentrikus körök láthatók. Nagyon szép. Impresszív kép. Sokáig elnéztem volna, bár, bevallom, nem tudom, mi köze van ahhoz, amit az előadás első részében láttunk (a japán színjátszással kísérletező társulat esetenként komikus próbája), s ahhoz, ami az esőcsepp-fotó után következik (japán színházat idéző jelmezekben és mozdulatokkal adják elő a Hamlet halálát követő hatalomért folyó küzdelmet). De ismétlem, a kép nagyon szép. Színház? Az, hiszen a színpadon látható. Annak kell(ene) lennie. Film? Az, filmkocka. Lehetne bármelyik filmből. Színház is. Film is. Szögezhetjük le. Csakhogy nem szerves része az előadásnak. Nem tudom megfajteni, mi köze van a színpadon történetekkel. Az sem kizárt, hogy csak én nem látom a kapcsolatot, különben van. Az én bajom, az én hibám, igen ám, de én is néző vagyok, s az előadás bármelyik részletének akkor van értelme, ha a nézővel, lehetőleg mindegyikkel, tud kapcsolatot teremteni, ha kommunikál. Ez a szép kép velem, mint az előadás egyik nézőjével, az előadás kontextusá-

ban nem teremt kapcsolatot. Bármennyire is impresszív, feleslegesnek vélem. Igaz, hogy a látvány része, de nem szervesül az előadás egészébe. Nem épül be az előadás narratív struktúrájába. Nem bővíti, nem árnyalja az előadás vizuális világát, főleg pedig nem válik a cselekmény, a drámai helyzet részévé. Kielégíti ugyan a látvány iránti követelményt, de csupán formálisan, mert vizualitásával nem nyit új értelmezési perspektívát a néző számára.

Ugyanennek az előadásnak néhány perccel későbbi jelenete: az előtérben levő egyik szereplő, a japán színészekre jellemző sötét vonalakkal kirajzolt erősen kontrasztos arcát látjuk az esőcsepp-felvétellel azonos méretű nagyításban. A félelmet keltő arc a vetített képen sokkal hatásosabb, mintha a maga emberi valóságában, dimenziójában. Kiválóan érzékelteti mind a harci elszántságot, mind pedig a hatalomért küzdő harcos keltette félelmet. A kép arról szól, amiről az egész előadás, a hatalomért folytatott kegyetlen küzdelemről, s ezen belül pontosan közvetít, alátámaszt, kiemel egy drámai pillanatot.

A harmadik filmes bejátszás: a jelenetek háttereként olykor, szintén pannónyi méretben, jellegzetes japáni táj látható. Alacsonyabb növésű, csupasz ágú fák. Ezek egyfelől mintegy illusztrálják azt a világot, amelynek jellegzetes jelmezeit viselik, és színházból ismert mozdulatait utánozzák az előadás színészei, másfelől azonban azzal, hogy a tájképet időnként vörös fény világítja meg, a látvány a véres hatalomharc, a küzdelem drámaiságára utal.

Az egyetlen előadásból vett, idézett három példa a film színházi felhasználásának talán legegyszerűbb, sokak szerint a naponta tökéletesedő technika világában már-már elavultnak tekinthető egyik változatának, a vetítésnek háromféle funkcióját példázza. Míg az első, az esőcsepp-felvétel, bármennyire is szép, sőt, mondhatjuk önmagában művészi, csak gyönyörködtet, de nem válik, legalábbis számomra, az előadás szerves alkotórészévé, addig a második és harmadik példa pont azért jelentős, mert a vetített kép funkcionális alkalmazására mutat. A második filmes bejátszás, a harcos hatalmas méretűre nagyított arca, a drámai cselekményt erősítő *dokumentum*. A harmadik filmrészlet, a késeket idéző csupasz, olykor vérpirosba boruló faágak, a néző *hallucinatív részvételét* segítik. Ezeknek a képeknek pontosan olyan szerepük van, mint amilyen egy akasztófának, a magasból alácsüngő huroknak vagy egy guillotine-nek lehet a színpadon: díszletelemek, díszletkiegészítésül szolgálnak. Nemcsak a környezet valóságát adják vissza, hanem erősítik a drámai helyzet valóságképzetét, és fokozzák az előadás teatralitását is.

Mind a dokumentum értékű második, mind pedig a néző képzetét aktivizáló, serkentő harmadik példa azt az alapkövetelményt példázza, hogy az előadásban a különféle elemeknek, köztük a filmes megoldásoknak is be kell épülniük az előadás egészébe, így gazdagíthatják egymást és gazdagodhatnak egymástól, ahogy erre az orosz rendező, Georgij Tovsztonogov mutat rá *A színház és a film* című tanulmányában. Ő beszél a film és a színház közötti

közeledés természetességéről, valamint a filmből ismert montázs- és beállítás-technikának a hasznáról a színházban, s mintegy tanulságként említi a színházban szükséges filmszerű gondolkodást, ami a mai nézőre éppen úgy jellemző, mint ahogy jellemző kell hogy legyen a rendező és a színész esetében is. S teljes mértékben igaza is van, de mivel a befogadó művészeti közeg ebben az esetben mégis a színház s nem a film, a filmszerű gondolkodást mindig attól tennem függővé, hogy milyen mértékben lesz az előadást segítő komplex alkotás színházi funkcióval rendelkező, szerves része.

A konklúzió, amivel ezt a rövid gondolatmenetet zárom, a következő: színházról lévén szó, mind a rendezői, mind a nézői gondolkodásban a hangsúly kizárólag a színházin lehet, ezt kell a különféle filmes megoldásoknak segíteniük. A filmet az előadásban nem filmként, hanem az előadás részeként, tehát színházi vonatkozásban lehet felhasználni, így mosódik el, virtualizálódik a színház és a film közötti határ.

*Elhangzott 2007. május 7-én Veszprémben a színház mediális határterületeivel foglalkozó Érintés című konferencián.*

## IRODALOM

- Martin Esslin: *A dráma vetületei*. Hogyan hoznak létre jelentést a dráma jelei a színpadon és a filmvásznon, avagy a képernyőn. JATEPress, Szeged, 1998
- Jákfalvi Magdolna: Hangképzés – nyelvteremtés – beszéd. In: *Látvány/színház*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006
- Németh Antal: *Színészeti lexikon I–II*. Győző Andor kiadása, Budapest, 1930
- Oskar Schlemmer, Moholy Nagy László, Molnár Farkas: *A Bauhaus színháza*. Corvina Kiadó, Budapest, 1978
- Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. Balassi Kiadó, Budapest, 2003
- Erwin Piscator: Színház és mozi. In: *A film és a többi művészet*. Gondolat Kk., Budapest, 1977
- Székelgy György: *Színháztípusok leírása és elemzése*. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1963
- Georgij Tovsztonogov: A színház és a film. In: *A film és a többi művészet*. Gondolat Kk., Budapest, 1977
- Susan Sontag: Film és színház. In: *A film és a többi művészet*. Gondolat Kk., Budapest, 1977
- A színház világtörténete. 1–2*. Főszerk.: Hont Ferenc. Gondolat Kiadó, Budapest, 1986
- A futurizmus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1962
- A neoavantgarde*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1981