

SHAKESPEARE KÖZEL, TÁVOL

TARTALOM

KRITIKA

Urbán Balázs: A víz ereje (William Shakespeare: <i>Hamlet</i> . Gyulai Várszínház és Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)	3
Adorjáni Panna: Érdes, könnyed, Shakespeare. A 10. gyulai Shakespeare Fesztivál két előadásáról (William Shakespeare: <i>Szentivánéji álom</i> . Gyulai Várszínház és Nemzeti Színház, Budapest; <i>Macbeth/Anatómia</i> . Maladype Színház, Budapest)	10
Miklós Melánia: Társadalom, kritika nélkül? (Gerhart Hauptmann: <i>A patkányok</i> . Újvidéki Színház)	14
G. Mátyus Melinda: Egy meg egy – legyen kettő (Wajdi Mouawad: <i>Futótűz</i> . Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár)	19
Kovács Eszter: Operetthez kell a szépség, operetthez nem kell ész? (Eisemann Mihály – Somogyi Gyula – Zágon István: <i>Fekete Péter</i> . Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat)	22

INTERJÚ

Gál Boglárka: Shakespeare: élni és meghalni vágyásunk (Interjú Bocsárdi Lászlóval)	25
Kovács Emőke: Forgóajtó, nejlonfólia (Interjú Bartha Józseffel)	29
<i>Kultúrák között</i> / Ungvári Zrínyi Ildikó: A piros a vörös csomagolása (Interjú Dobre Kóthay Judittal)	33

ESSZÉ, TANULMÁNY

Bartha Katalin Ágnes: Ira Aldridge, Shakespeare és a magyar színházi viszonyok	40
László Beáta Lídia: Állatvilág – a <i>Vízkereszt</i> magyar fordításai	46
Demeter Kata: A posztmodern filmes adaptáció eszközei Baz Luhrmann <i>Romeo + Juliet</i> ében	53
Rusz Mónika: A megállíthatatlan Rossz – a világ szétbomlásának parabolája. Ariane Mnouchkine <i>Macbeth</i> je	57

HATÁRÁTLÉPÉSEK

Nagy Noémi-Krisztina: Lear, apai szeretet és családi kassza (Shakespeare-ünnepségek Németországban)	60
Burák Ádám: Rajta hát! (Az egyesült királyságbeli Shakespeare-ünnepsorozatról)	64
Sebestyén Rita: Hét kontinens Hamlet kastélyában (Interjú Lars Romann Engellel)	68

KÖNYVRECENZÍÓ

Egyed Emese: Az ismerkedéstől a beavatódásig (Bartha Katalin Ágnes <i>Shakespeare Erdélyben</i> című könyvéről)	74
Bartha Katalin Ágnes: Színházi világok láttatása (Egyed Emese <i>Láttató világok</i> című könyvéről)	78
Kedves Emőke: Szent és profán együttese (Bodó Márta <i>Egyház és színház</i> című könyvéről)	81
Kocsis Tünde: Szerzetesrendek és színjátszás (Bodó Márta <i>Iskola és színház</i> című könyvéről)	83

DRÁMA

Kovács András Ferenc: Antwerpeni közjáték (Futamok Paul Foster drámájához)	88
--	----

Urbán Balázs

A VÍZ EREJE

William Shakespeare: *Hamlet*. Gyulai Várszínház és Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

„Lenni vagy nem lenni” – ennyi bizonyosan beugrik a drámáról még annak is, aki nem olvasta a szöveget. És a „nagymonológ” emblemikus szerepe nem véletlen, hiszen a mű az emberi lét alapvető kérdéseit feszegeti. Ám emellett a *Hamlet* még felsorolhatatlanul sok mindent jelent – közelítsünk akár az európai kultúrtörténet, akár a színháztörténet, akár a megélt történelem, akár a kortárs valóság felől. Éppúgy értelmezhető individuális tragédiaként, mint politikai drámaként, éppúgy kereshető benne a reneszánsz világlátás foglalatja, mint korunk életérzése. Értelmezője fókuszálhat ember és társadalom viszonyára, ember és rákényszerített szerep kapcsolatára, hangsúlyossá tehető akár a vallás, akár a szexus szerepe – nem folytatom. E rendkívüli gazdagság megerősíti a tézist, mely szerint egy dráma színrevitele szükségképpen redukció. A *Hamletre* ez hatványozottan igaz, hiszen egy színpadi alkotás nem indulhat egyszerre ennyi lehetséges értelmezés felé, az interpretációnak nem lehet ennyi fókuszpontja, de még ennyi hangsúlyos pontja sem. Így könnyen előfordulhat, hogy még a legizgalmasabb *Hamlet*-előadás is bizonyos mértékig hiányérzetet kelt a befogadóban. Másfelől viszont a *Hamlet* olyan referenciahálóval bír, amellyel a világirodalom talán egyetlen más drámai alkotása sem. Nemcsak a mű cselekménye közismert, de a tradicionális értelmezési variációk is. A közönség egy részéről pedig feltehető, hogy mind irodalmi, mind színházi értelemben több viszonyítási ponttal rendelkezik, vagyis olvasott már eredeti értelmezéseket a műről, s látott egy-két olyan színpadi előadást, amely valamelyest meghatározza a *Hamlethez* való viszonyát.

Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi rendezése – melynek előbemutatóját tavaly nyáron Gyulán, végleges változatát pedig idén, a kisvárdai fesztiválon láttam¹ – a mű e két adottságát messzemenően kihasználja. Ha a teljesség úgyszólván megcélózhatatlan, ha a redukció nélkülözhetetlen, akkor végletesen redukál. Úgy, hogy adottnak vesz bizonyos befogadói ismereteket is. Nem érzi kötelességének a cselekmény jelenetről jelenetre történő elmondását. Az értelmezés fókuszának megfelelő csomópontokat ragad meg és dolgoz ki. Az egyes változtatások, jelenetátcsoportosítások megértéséhez szükséges ismereteket adottnak veszi. A fókuszban pedig egyértelműen a mű ontológiai aspektusa, ha tetszik, a lét és a nemlét kérdése áll – még akkor is, ha a gyulai változatban a monológ

¹ A gyulai bemutatóról a *Critikai Lapok* 2013/8. számában, a kisvárdai vendéjátékról a *Kisvárdai Lapok* 2014. július 28-i számában írtam recenziót, melyeknek egyes gondolatait, mondatait jelen írásomban is felhasználom – U. B.

el sem hangzott, mint ahogy kimaradt az összes többi is (és a végleges verzióba is csak ez az egy monológ került be).

Az előadás már első jeleneteivel nyilvánvalóvá teszi a redukciót és az értelmezés irányát is. Nem a szellemmel találkozó katonák jelennek meg az első képben, hanem a sírásók (részben Bernardóék szövegét mondva), rögvest a transzcendencia síkjára emelve a játékot. Hamlet maga pedig egy kádban, vízfürdőben jelenik meg – és a víz az előadás jelképrendszerének és atmoszférájának mindvégig meghatározó eleme marad. A vízhez kapcsolható metaforikus jelentések közül a legfontosabb, leginkább meghatározó a legősibb szimbolikus jelentés. A víz az élet keletkezésének közege, mindennek kezdete, szubsztanciája. Ugyanakkor szimbolizálja magát a lelket is, hiszen útja az emberi utat jelképezi; párologása, formájának megváltozása a halállal, a lélek „átváltozásával” állítható párhuzamba. Ezzel szoros összefüggésben, ám más jelentésrétegeket megnyitva asszociálhatunk a magzatvízre, az anyaméhre, vagyis arra a védett, a világtól elzárt közegre, amelyből ki kell lépni ahhoz, hogy a világon változtatni lehessen (így a víz az ébredés, ébresztés eszköze is lehet). Hamletet nemcsak első alkalommal látjuk itt, de a későbbiekben is meg-megjelenik a vízzel teli kád, felette a zuhany, halljuk a víz folyását, csobogását. A feladatát elvégző Hamlet végül ide tér vissza meghalni is. (A halált értelemszerűen nem a maga fizikai valójában látjuk; a szimbólum értelmezi, zárja kerekre az eseménysort.) Más jelenetekben ugyan társulnak további metaforikus jelentések is a vízhez, mint a megtisztulás vagy a megtisztulás képtelenségéé (legemlékezetesebben Polonius nem direkten, de hatásában egyértelműen komikus vízfürdőjénél), de az elsődleges szimbolikus jelentés és az erre épülő atmoszféra kivételesen erős. Ami teljesen természetessé teszi, hogy a dráma metafizikus szinten értelmeződik – cselekménye, szereplői ebből a nézőpontból redukálódnak.

Így feleslegessé válik mindaz, ami a hamleti világon kívül történik: a birodalmi háborúk, az udvari civakodások, a külső fenyegetés. A hamleti sorstörténethez, illetve a mű transzcendentális síkjához nem, vagy alig kapcsolódó szereplők egyáltalán nem, vagy csupán körvonalaikra egyszerűsítve jelennek meg. Nem fogalmazódnak meg politikai dilemmák, értelmetlen kérdés, hogy egyébként jó király-e Claudius – és az volt-e Hamlet atyja –, s nincs szükség Fortinbrasra sem. Utóbbi állítás csupán részben igaz – és itt röviden érdemes kitérni a gyulai előbemutató és a Kisvárdán látott előadás viszonyára. Általánosságban elmondható, hogy a két változat az interpretáció irányában, a jelentés megfogalmazásában, a választott eszközökben nem különbözött egymástól, ám a végső verzió sokkal kiérleltebb, kidolgozottabb a gyulainál. Bocsárdi kidobta a feleslegesnek bizonyuló mondatokat, megoldásokat, sallangokat, összefogta a helyenként kissé széthullni látszó jelképrendszert, a színészi alakítások pedig jóval súlyosabbakká és rétegzettebbé váltak. Ám van a két változat közt egy-két szembetűnő, jelentős eltérés is, melyeknek köszönhetően az utolsó felvonás teljesen más-képpen nyerte el végső formáját. Az egyik ilyen éppen Fortinbras alakja. Bocsárdit az a tradicionális Fortinbras-figura, mely meg-megjelenik a szokványos *Hamlet*-előadásokban, természetesen már az első változat megfogalmazásakor sem érdekelte. Vagyis sem a Hamlettel párhuzamba állítható, pragmatikus és tehetséges ifjú, sem a nyeglén cinikus, mindent besöprő diktátorjelölt lépett a gyulai színpadra. Az jelent meg ehelyett, amit Fortinbras jelenthet: a világ normális állapotának helyreállítását, ha tetszik: az idő visszazökkenését – így arca természetszerűleg Hamlet arcára kopírozódott. Ehhez persze semmilyen színpadi varázslat nem elegendő: a rendező két ponton is vetítést alkalmazott; az első megépítette, a másik kiteljesítette a koncepciót. Utóbbi a teljes ötödik felvonást helyettesítette. Igaz, ennek más oka is volt: a játék talán legemlékezetesebb jelenete után ugyanis az előadás gyakorlatilag folytathatatlanul vált. Ophelia temetésének képét Bocsárdi radikálisan átalakította: Hamlet és Laertes birkózása Ophelia sírja felett elmaradt, helyette egy lenyűgöző víziót láthattunk. Ophelia felkelt sírjából és leirhatatlanul szép megbékélés játszódott le közte és a két fiú között. A katartikus hatású jelenetet értelemszerűen nem követhette a párbaj, az ármánykodás, a méregkeverés, így egyszerűen annyi történt, hogy a szereplők leültek a szín szélén és velünk együtt végignézték egy fekete-fehér, rengeteg vágásból összeálló, az ötödik felvonás cselekményét összesűrítő filmet, melynek végén Hamlet egyértelműen Fortinbrasként (illetve Fortinbras Hamletként) jelent meg. Ám

ez a megoldás nem volt meggyőző: a Hamlet–Fortinbras-azonosság egyszerre hatott kifejtetlennek és szájbarágósnak, maga a film pedig közhelyesnek, érdektelennek tűnt, s csaknem unalomba fultotta az előadás utolsó perceit. (Mellesleg: jóval sikerültebb mozgóképes produkció esetén is problematikusnak érezném, ha egy színházi előadásban a teljes utolsó felvonást a film váltaná ki.)

A végleges változatban Bocsárdi a Hamlet–Ophelia–Laertes jelenetét átalakította, Fortinbrast és a vetítést pedig kihagyta. Az, ami korábban a három szereplő közt történt, most inkább Hamlet és Ophelia közt játszódik le – s ha a jelenet ezzel veszít is kicsit különleges szépségéből, de még így is annyira erőteljes, hogy emblematikus képként raktározhatjuk el magunkban. A Hamlet–Fortinbras-azonosság pedig spirituálisan kiolvasható talán a játékból, de vizuálisan nem jelenik meg. És az individuum szempontjából kevésbé fontos is. Hiszen az a világ, amelyben járunk, egy létállapot szuggesztív kivetítése. Radikális rendezői döntés, hogy Hamlet monológjai közül csak egyetlenegy hangzik el (az sem kiemelt pozícióban: Hamlet szinte ledarálja a szöveget, mintegy ironikus teljesítésképpen a „hamleti feladatnak”). Ám amennyire radikális, annyira logikus is: hiszen az a valóság és képzelet, tudat és tudattalan határán álló világ, melyet az előadás szuggesztív képekkel, hangokkal, zörejekkel megteremt, nem intellektuális, hanem érzéki-emocionális síkon fogalmazza meg a monológokban kifejtett egzisztenciális-ontologikus dilemmákat. Némileg leegyszerűsítve: az egész előadás e kérdéseket boncolgatja, de elsősorban nem a szavakra, hanem az atmoszféra erejére, a látványra, a vizuális metaforákra támaszkodva. Ezek a kérdések pedig nem(csak) Hamlet szavaiban fogalmazódnak meg, hanem önmagához, a többiekhez és a létezéshez (vagyis a transzcendenciához) fűződő viszonyában.

Ez a garanciája annak, hogy az előadás ne lehessen stílárisan egynemű, ne határozhassa meg kizárólagosan a vízszimbolika, vagy akár a különlegesen erős atmoszféra. Az egyes jelenetek különböző típusú és tónusú játékokra épülnek. Ezek egy része egyszerű, ám annál többet mondó metafora. Ilyen például a feltűnő, piros ruha, amelyet Gertrud hord – és amelyet majd Opheliára

Hamlet. Gyulai Várszínház és Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Fotó: Barabás Zsolt



adnak akkor, amikor apja és Claudius bábjaként kell cselekednie. A ruhától csak halálakor szabadulhat meg; a sírból kikelő Ophelia már ugyanazt a fiatalos, lezser öltözetet viseli, amelyben a játék elején láttuk. A játékörökre más, különlegesen fontos csoportja a groteszk komikumra épül. A gyulai változatban ezek nagyon hangsúlyosan jelentek meg, önmagukban igen hatásosan ugyan, de kissé felborítva az előadás egyensúlyát. A legemlékezetesebb talán Polonius halálához kötődött: a főkamarást egy olyan függöny mögött érte Hamlet döfése, melyre Claudius nagyméretű portréját festették, s ahogy lelkét kilehelve ide-oda botorkált, úgy tűnt, mintha a megelevenedett Claudius-kép agonizált volna. Az ilyen harsányan groteszk játékörök azonban vagy kimaradtak az előadásból, vagy sokat finomodtak (miként Claudius és Polonius alakja is valóságközelibbé vált). Ám az udvari jelenetek és Claudiuséé kitett, hatásában gyakorta komikus gesztusai így is jelentésszerű kontrasztot képeznek Hamlet, Ophelia, a Szellem vagy Horatio sallangmentesen egyszerű magatartásával, gesztusaival. E két gesztusrendszer metszéspontján jön létre az egészen eredetien elgondolt és kivitelezett egérfogó-jelenet. A színészek truppja nem jelenik meg az előadásban; az egérfogó-jelenet és összes előzménye éppúgy felfogható „kollektív műalkotásként”, mint egy lázas elme víziójaként. E vízió a hamleti történet szereplőit avatja az eljátszott történet szereplőivé. Rosencrantz és Guildenstern egyébként aprólékosan kidolgozott, sem külső, sem belső szempontjából nem összecserélhető párosa például frenetikus Stan és Pan duóvá alakul (élve a játszó színészek komplementer alkataból adódó lehetőségekkel), s egy-két további metamorfózis után már le is játszódik előttünk Gonzago megöletésének története.

A groteszk színeket teljesen másképpen képviseli a sírásók kettőse. Őket látjuk meg először – s noha jobbra az örök szövegét mondják, szerepük kiemelése nyilvánvalóvá teszi, hogy a játék a lét és nemlét peremén játszódik. Amellett, hogy rögvést transzcendentális síkra emelik a játékot, stílusosan fanyar humort ütnek meg, érvényesítve szerepük clownfunkcióját. Kár, hogy legközelebb csak „eredeti helyükön”, Ophelia temetésének előkészítésekor kapnak fontosabb szerepet; jelentőségük okán nagyobb teret is kihasználhatnának az előadásból, akár sajátos csomópontokat is teremthetnének.

A csomópontok megteremtésére és kiemelésére Bocsárdinak természetesen vannak más eszközei; ezek közé tartozik az átgondolt szöveghasználát – és itt természetesen nemcsak a jelentős mennyiségű húzásra gondolok. Az előadás (melynek dramaturgia Sebestyén Rita) több szövegverziót, illetve fordítást is használ: Arany János sorai hol modernebb variációkkal (elsősorban Nádasdy Ádám soraival), hol teljesen mai hangzású mondatokkal keverednek. Ám a kiemelt fontosságú pontokon – mint a végső változatba belekerült „nagymonológnál” – a klasszikus Arany-fordítást halljuk. Ami nem meglepő: egyfelől ehhez az atmoszférához, a valóság és az álom között lebegő világhoz Arany költőibb, archaikusabb sorai jobban illeszkednek, mint a modernebb szövegváltozatok, másfelől a redukció kiköveteli, hogy ez a költőiség csak a hangsúlyos pontokon érvényesüljön, míg a valószerűbb párbeszédeknel egyszerűsödjön a szöveg.

Hasonlóan koncentrált, minden szemfényvesztést nélkülöző, mégis poétikus hatású az előadás látványvilága. A Bartha József tervezte tágas, üres teret nejlönfüggönyök tagolják. Elsősorban pragmatikus térelválasztóként működnek, de használhatóak rejteket jelentő függönyként (a szereplők elbújhatnak, hallgatózhatnak mögöttük), bírnak teátrális referenciával is (szét- és összehúzásokkal kiemelhető a hangsúlyos jelenetek kezdete és vége), s nem nehéz beilleszteni őket az előadás jelkép-rendszerébe sem. Más hangsúlyos térelem nincs is a színen; függönyökkel szabdaltnak a kiemelt szerepű kádon és a hozzá tartozó zuhanyon kívül csupán alkalmanként kerül néhány pragmatikus funkciójú bútordarab. Hasonlóan egyszerűek, mégis kifejező erejűek Dobré Kóthy Judit ruhái is. Udvari viseletként a sötétebb színek dominálnak, a látványosabb különbség a ruhák szabásában van: az idősebb generáció konzervatívabb, elegánsabb szabású, a fiatalabb lezserebb, egyszerűbb ruhákat hord. Ezzel egyrészt Hamlet gyakori félmeztelensége képez kontrasztot, másrészt a női szereplők élesen eltérő öltözte. Gertrud végig ugyanazt a vörös színű ruhát viseli, amihez ugyan társulhat metaforikus jelentés, de fontosabbnak érzem azt, ahogyan az öltözet kiemeli kívülállását. A kívülállás persze viszonylagos: a királynő – ha nem is tud mindarról, amit Claudius elkövetett – része

az udvari játszmaéknak. Ruhájának szabása, eleganciája így, az elűtő szín ellenére is passzol az udvari viselethez. Nem úgy Ophelia világos tónusú, könnyed, mai diáklányokra emlékeztető öltözte. Ezért válik jelentéssé és hatásossá a már említett metaforikus játékötlet: amikor apja és a király felhasználja Hamlettel szemben, Gertrud piros ruhája kerül rá is. (A gyulai változatban még megjelent a beöltöztetés erőszakos mozzanata, ahogy a meztelen lányra felhúzták a ruhát, de a végső verzió elhagyta a kissé szájbarágós képet; a lánynak a ráerőltetett szerephez való viszonyát pontosan kifejezi az, hogy a ruha sehogyan sem áll rajta – mintha egyszerre lenne szűk és bő is.)

A látványt a világítás teszi teljessé. Ebben sincsenek különleges trükkök, váratlan effektusok, a rendezői kéz nem ragad rá a stroboszkópra, de a nyomasztó atmoszférát nem is a nézőt idegesítő általános alulvilágítottság teremti meg. A megvilágítás a kiemelést szolgálja, a fény intenzitásának változásai szinkronban vannak a történésekkel, az atmoszféra sűrűsödésével – ez utóbbi kiteljesítésében fontos szerepe van. Miként a hangoknak, zörejeknek, akusztikus effektusoknak is: a víz állandó jelenlétét hatásosan érzékelik meg csepegésének, csobogásának elektronikusan felerősített zörejei.

Ez a látványvilág lényegében már a gyulai bemutatón kibontakozott – a színészi alakítások viszont sokat változtak a végleges verzióig: kivétel nélkül sűrűbbé, koncentráltabbá, erősebbé váltak. A sepsiszentgyörgyi színészek természetesen ezúttal sem a pszichológiai realizmus eszközeivel foglalkoznak, a játékok részint a színészi jelenlét erejéből, részint a gondolatok, reflexiók, érzések, érzelmek felnagyításából, elrajzolásából, esetenként karikírozásából építkeznek, ugyanakkor finoman, kevésbé látványosan, de következetesen használják a szöveget hol megerősítő, hol részben-egészben átminősítő-felülíró metakommunikatív eszközöket. Annak is jelentősége van természetesen, hogy a fenti összetevőkből melyik határozza meg alapvetően az egyes alakításokat. Claudius és Polonius alakjában a legtöbb a groteszk szín, az elrajzolt gesztus, míg Hamlet, a Szellem és az önazonos Ophelia esetében a legfontosabb a sallangtalan színpadi jelenlét. (Utóbbiakat kiegészíthetném még Horatióval – ha a rendező talált volna a szerepnek a dramaturgiai funkcion túlmutató, valódi jelentést.) Azok

Hamlet. Gyulai Várszínház és Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Fotó: Kiss Zoltán



a harsányabb színek, melyek Claudius, Polonius (és részben környezetük) alakját jellemezték Gyulán, sokat finomodtak. Nem az irány változott, hanem az intenzitás, aminek természetesen áldozatául esett néhány remek játéköltet, de maguk a figurák és az egyes szituációk is konzisztensebbé váltak ezáltal. Hatásos poén volt például, ahogy Hamlet Claudius zenehallgatását vélte imának – ami jól illeszkedett a vérnősző pojácának ábrázolt alakhoz. Kisvárdán viszont egy másik Claudius jelent meg: Pálffy Tibor immár hányavetin cinikus, néha szétesni látszó, de magát mindig összekapó, veszélyes figurát alakít, kitűnően. Szakács László Poloniusa pedig az a fajta bohóc, akin nem ajánlatos nevetni, mert a(z) inkább reflektált, mintsem reflektálatlan) bohóckodás mögött gátlástalan érdekérvényesítés rejtezik. Más eszközökkel él az előadás két eltérő gyökerű és funkciójú clownpárosa. Nagy Alfréd és Diószegi Attila Rosencrantz és Guildenstern duója úgy csetlik-botlik az udvarban, hogy élesen más milyennek mutatja a mindenki által összekevert férfit. Annál ironikusabb, hogy az eltérő szándék ugyanabba a tettebe fordul. Eközben szinte észrevétlenül váltanak át burleszkbe, s teremtik meg a legendás komikus páros(ok) archetípusait. Gajzágó Zsuzsa és Erdei Gábor sírásóinak sajnálatosan kevesebb tér jut, azt viszont színesen, a szerepük komikus és komoly aspektusait is megmutatva – vagyis a shakespeare-i sorok szellemességét, illetve metafizikai tartalmát egyaránt érvényesítve – töltik ki. D. Albu Annamária a köztes helyzetből építi meg Gertrud figuráját; a keveset mozduló, kevés látványos gesztussal élő királyné arcán jól követhetőek azok az érzelmek, amelyekkel sem fia, sem férje nincs tisztában. Némileg hasonló feladatot old meg Kolcsár József is, azzal a különbséggel, hogy az udvarba hazatérő Laertes nagyon is aktívan, dinamikusan hányódik a tisztesség parancsa és a tisztességtelenség gyűlölettől izzított szíréhangjai között. A többi alakítást az egyszerűség, a színpadi jelenlét ereje jellemzi. Ebből táplálkozik Nemes Levente Szellemé, aki nem riogatja sokáig a mellékszereplőket; megtestesült „in medias res”-ként rögtön azután megjelenik, hogy az első jelenetben a sírásók távozása után Hamletet meglátjuk a kádban. Vagyis a Szellem parancsa a játékok legelején elhangzik; ettől kezdve már csak a cselekvés fontosságára (és korlátaira) emlékeztető

Hamlet. Gyulai Várszínház és Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Fotó: Kiss Zoltán



jelenségként tűnik fel. Finoman kifejezett, de egyértelmű érzelmek, és szinte gyermeki báj jellemzi Benedek Ágnes Opheliáját egészen az említett ruhacseréig – innentől kezdve előbb a lánynak a ráosztott szereppel folytatott küzdelmét, majd meghasonlását mutatja szuggesztíven, hogy végül magával ragadó természetességgel adjon testet a halotti ágyból kilépő Ophelia-látomásnak. Mátray László Hamletje minden értelemben robosztus jelenség. Feltűnő intenzitással van jelen a színen – akkor is, ha éppen nem ő áll a játék középpontjában. Dinamizmusa, ereje azonban nem szorítja háttérbe Hamlet intellektusát; ha a cselekvéshez vezető hosszú út stációit érteni segítő monológok ki is maradnak az előadásból, Mátray kifejező tekintete, apró gesztusai, mozdulatai, megtorpanásai pontosan utalnak a cselekvő (illetve a nem cselekvő) hős tudatállapotának változásaira.

A Hamlet talán látványosabban, nyomatékosabban él a szimbólumokkal, az atmoszféra erejével, a reális és a szürreális tartalmak vegyítésével, mint az utóbbi idők Bocsárdi-rendezései, ám kérdésfelvetésében, témafeldolgozásában, munkamódszerében szerves folytatása azoknak. Bocsárdi László az évek során következetes munkával alakított ki egy egészen sajátos színházi nyelvet, amellyel a feldolgozott műveket ugyan a megragadni vágyott kérdés, gondolat mentén lecsupaszítja, ám a meghagyott fókuszpontokból építkezve rendkívül gazdagon, polifon módon, az érzékekre, érzelmekre és intellektusra egyaránt hatva bontja ki a jelentést. S mivel minden didaxis távol áll tőle, az előadások megőrzik ambivalens jelentéstartalmaikat, sokat bízva ezáltal a befogadói érzékenységre, nyitottságra is. Ez a módszer és ez a színházi nyelv – melyet mára az egész sepsiszentgyörgyi társulat gördülékenyen beszél – magyar színpadon egyedülálló, s mivel meglehetősen változékonynak, sokféle megközelítést lehetővé tevőnek tűnik (legalábbis az utóbbi évek legfontosabb bemutatói, a *Hamlet*, a *Bánk bán*, a *Velencei kalmár* erre látszanak utalni) egyelőre kiapadásától, megmerevedésétől sem kell félnünk. Az pedig, ahogy az előadások érnek, változnak, alakulnak, nemcsak a munkamódszer kivételes alaposágát szemlélteti, de a törzsnézőnek ritka élményt, a recenzensnek hálás feladatot kínál. De aki „avatatlan nézőként” csupán az első változattal találkozik, még ha értetlenül, idegenkedve szemléli is, amit a színen lát, valamit szinte biztosan megőriz magának a víz, a lélek, a lét és a nemlét világából.

William Shakespeare: *Hamlet*

Rendező: Bocsárdi László

Díszlettervező: Bartha József

Jelmeztervező: Dobro Kóthy Judit

Dramaturg: Sebestyén Rita

Zenei válogatás: Bocsárdi László

Zenei feldolgozás: Kónya-Ütő Bence

Szereplők: Benedek Ágnes, D. Albu Annamária, Derzsi Dezső, Diószegi Attila, Erdei Gábor, Gajzágó Zsuzsa, Kolcsár József, Kónya-Ütő Bence, Mátray László, Nagy Alfréd, Nemes Levente, Pálffy Tibor, Szakács László.

Adorjáni Panna

ÉRDESES, KÖNNYED, SHAKESPEARE

A 10. gyulai Shakespeare Fesztivál két előadásáról

W. Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Gyulai Várszínház és Nemzeti Színház, Budapest

W. Shakespeare: *Macbeth/Anatómia*. Maladype Színház, Budapest

Ez év június elején tizedik alkalommal került megrendezésre a gyulai Shakespeare Fesztivál, ez az akár összművészetinek is nevezhető Shakespeare-ünnep, ahol rendszerint felbukkan jó pár izgalmas darab az angol drámaíró műveiből készült legfrissebb magyar és külföldi előadások sorából, és ahol az előadásokon túl klasszikus és könnyűzenei koncertekkel, tematikus konferenciával és kiállítással értelmezik mindegyre újra azt, amit William Shakespeare örökségének gondolunk. Az évente jelentkező fesztivál egyik legizgalmasabb pillanata mindig az új bemutató, amit a Gyulai Várszínház egy másik színházzal/társulattal való koprodukcióban mutat be. Idén a Nemzeti Színházzal partnerségben a *Szentivánéji álom* került színre a grúz David Doiashvili rendezésében. Az alábbiakban erről az előadásról, illetve a fesztiválon ugyancsak részt vevő Maladype Színház *Macbeth/Anatómia* c. produkciójáról (r.: Balázs Zoltán) írok. Mindkét előadás az alapul vett drámák műfajától függetlenül, illetve attól függetlenül valamilyen játékoságban keresi a kulcsot. De míg Doiashvilinél a technikás és lenyűgöző játék működteti az előadást, addig Balázs Zoltán előadásában a játék a kegyetlenség és harc formája.

Doiashvili *Szentivánéji álom* című előadása eklektikus (rém)álomjáték, amiben a szerelem akrobatamutatóványokban és a minduntalan felcsendülő Stromae *Formidable* című dalában körvonalazódik, ahol a varázsszerek hatása nem múlik el reggelre, és ahol Oberon (Horváth Lajos Ottó) és Puck/Philostat (Farkas Dénes) önfeléd játszadozása visszavonhatatlan boldogtalanságba fullad. A gyulai várszínpadon kirakósként funkcionáló, fekete, kinyitható, mozgatható oszlopfalak körül vetítések és fehér hangulatfények közepette elevenedik meg a Puck által levezényelt Shakespeare-darab. A *Szentivánéji* pajzán könnyedsége itt a szerepek közötti átjárásban is megnyilvánul: Titánia és Oberon kettőse például Hyppolita (Nagy-Kálózy Eszter) és Theseus (Horváth Lajos Ottó) szerelmi kapcsolatában tükröződik, az elvarázsolt számár Zubolyba beleszerelmesedett Titánia pedig Hyppolitaként is szerelmesen nézi végig a munkásemberek előadását. Az elbájolás nemcsak hogy nem visszacsínálható, de mintha a színházi konvenciót is felülírná, ahogy a kettős szereposztásban játszó színészek egymásra játsszák a szerepeiket, ezáltal egy újabb történettel gazdagítva a shakespeare-i cselekményt. A „fel nőttek” egyébként kissé egysíkú része tulajdonképpen ezáltal válik valamelyest

izgalmassá az előadásban, míg a sokkal hálásabb „fiatal” szerelmesek négyesét ugyancsak a varázslat maradandó hatása bonyolítja. Eszerint Heléna (Tompos Kátya) korántsem utasítja vissza a belészerelmesedett Lysandert (Fehér Tibor), ahogyan Hermia (Fátyol Kamilla) érdeklődése Demetrius (Mátyássy Bence) iránt is evidens. Még az esküvőt követően sincs megnyugvás, mindegyre felcserélődnek a párok, a végén pedig a félájult Hermiát újdonsült férjének kell kivonszolnia a színről, miközben Heléna zavart vágyakozással néz a távozó férfi után.

A rémálom végtelenítése és az ebből származó végső boldogtalanság egyértelmű zárata Doiashvili rendezésének, ahogyan az sem véletlen, hogy epilógus gyanánt a megszólalni képtelen Puck helyett Zuboly mondja el a 66. szonettet („Fáradt vagyok, ringass el, ó halál!”), akit egyébként a színház a színházban jelenetben sikertelenül próbál megölni a féltékeny Theseus, és akiről Pyramusként pár másodperc erejéig a színésztársak is azt hiszik, hogy valóban meghalt. Ahogyan a szerelem, úgy a halál is játék, színházi csel, a „merő álom” része – végül ugyanis elhangzik az emblemikus Puck-epilógus az idézett sorig, amelyet Puck hosszan ismételve, mintha bizonygatni szeretné, hogy a látszat ellenére semmi rosszat nem akart. A komor véget azonban helyenként működő, máskor unalmas humorral teleszótt, egyébként pedig rendkívül technikás jelenetsorok előzik meg, amelyből nehezen bontható ki az emberi/szerelmi kapcsolatok feltételezett komplexitása. Titánia és Oberon jeleneteit áthatja a színházi megoldásokkal elért mesés fantasztikum érzete, a fiatal szerelmesek pedig mai, de igencsak sztereotip és már-már parodisztikus jellemek; és talán a legunalmasabbak a mesteremberek az ismert színházi gegek sorával és a felesleges és nem kissé sértő homoerotikus utalásokkal.

A felületes jellemábrázolás, illetve a poénra és színészi virtuozításra kiélezett jelenetezések folytán a *Szentivánéji álom* nem jut el azokig a mélységekig, amelyek ezt a komédiát új megvilágításba helyezhetnék, a látvány és hanghatások pedig gyakran elveszik a figyelmet a szövegről, amelyet gyakran zene kísér (amikor nem a *Formidable*, akkor például egy Chopin-noktürn), és amely ilyen módon sokszor maga sem több patetikus alá- vagy feléfestésnél. Nem is csoda, hogy leginkább az

Szentivánéji álom. Gyulai Várszínház és Nemzeti Színház, Budapest. Fotó: Kiss Zoltán



oly sokszor felhangzó Stromae-dal marad meg az előadásból, és halkan felnevetek, ahogy látom, hogy körülöttem mindegyre kigyúlnak az okostelefonok, és a nézők egymás után kapcsolják be a Shazamot (zenefelismerő applikáció), miközben már sokadjára csendül fel a fülbemászó dal. A szám felülírja és felemésztí az előadás élményét, és ha más nem, ez a tény leleplezően árulkodik a *Szentivánéji álmom* felszínességéről.

Ha Doiashvili rendezésében a nevetés és a bravúrokon való élvezkedés elengedhetetlen elem, akkor a Balázs Zoltán rendezte előadásban meglepő, hogy a *Macbeth* egyszerre tud önfeledten megnevetetni vagy megmosolyogtatni és mélységesen elborzasztani. És feltevődik a kérdés, hogy ez a két igencsak különböző gondolkodásmód hogyan képes anélkül együttműködni, hogy egymást kioltaná, vagyis hogyan lehet az, hogy az előadás egyrészt többszörösen elfeledteti velünk, hogy éppen a *Macbeth*-et nézzük, másrészt különleges erővel teszi élessé a shakespeare-i drámából kiolvasható gondolatokat. A Maladype *Macbeth/Anatómia*-jának válasza, hogy magától értetődőnek tartja, hogy a legborzasztóbb és a leggyönyörködtetőbb dolgok egy időben, egyszerre léteznek és nyernek értelmet. Ez az okos ellentétezés szervezi az előadás egészét a díszlettől és jelmeztől kezdve a színészi alakításokon keresztül a dramaturgiai és rendezői megoldásokig.

A gyulai tőszínpad közepes méretű terén kissé furcsán helyezkednek el az előadás díszletelei, a huzalfolyosóból előlépő színészeket alig látni például, de a képzeletemre hagyatkozom és a produkciót befogadó Trafó terét igyekszem mindegyre felidézni. A térben hosszú, fekete, emelkedő pódium látható, amelynek közepén egy lyukban homokba állított dinoszaurusz-csontváz áll. Jobb felől huzalokkal jelzett folyosó, mögötte a zenész (Szűcs Péter Pál) különlegesen dizájnolt gitárokon (Üveges Péter) szolgáltatja az előadás elektro-pszichedelikus hangzású zenéjét. A pódium mögött

Macbeth/Anatómia. Maladype Színház, Budapest. Fotó: Kiss Zoltán



ugyancsak hosszú, a mennyezetig tartó huzalsorok. Mintha minden azt sugallná, hogy Macbeth (Orosz Ákos) idegein folyik a játék, aki maga is gitárt ragad az előadás egy pillanatában, hogy Lady Macbethtel (Petrik Andrea) együtt rockos performanszba kezdjen. Az ezüstös húrok hidegsége visszatér a trónbitorló pár vékonyan láncolt páncélruháin, amelyek igencsak idegenül hatnak ezeken, az előadás során többször is expliciten megmutatott embertesteken. Az előadás elején még meztelen Macbeth puha testére harci, majd királyi mez kerül, míg Lady Macbeth szikárságát színes és ósdi parókák és a Macbethéhez hasonlóan durva anyagú ruhák fedik. Ehhez mérten a shakespeare-i történet is a maga érdességében, szárazon és feszesre szabottan kerül bemutatásra. Az előadás előfeltételezi a dráma ismeretét, ezért nem bocsátkozik bele a részletekbe, hanem inkább a macbethi párra és az őrület megszületésére fókuszál. De az anatómiát itt nem pszichológiai értelemben kell elgondolnunk: sokkal inkább testileg és zeneileg. Talán pontosan az akusztikai közegnek tudható be, hogy Orosz Ákos Macbethként szenvtelenül beszél, és ezen egyszerűség által mindegyre a szöveg költőiségére és szövegszerűségére hívja fel a figyelmet, Petrik Andrea mély hangján pedig valósággal koppannak a shakespeare-i sorok. A szöveg furcsasága kimondottan evidenssé válik az „egyéb” szerepekkel profin zsonglőrködő Lendváczy Zoltán és Tankó Erika pálcikaemberes játékában: ketten működtetik ezt a bájos pálcikabábut, akinek rajzfilmes hatást idéző jelenései az előadást egy-egy pillanat erejéig szokatlanul felszabadulttá és könnyeddé változtatják.

Az elemek, hatások és stílusok különös egyvelege állandóan megakasztja a nézőt abban, hogy előzetes drámaismeretében jólesően bólogasson a dráma színpadi változatán. Balázs Zoltán rendezése mindegyre ellenáll az eredeti textusnak és a különféle kulturálisan beéledő konnotációknak: mintha maga az előadás küszködne saját elődje ellen. Ha tetszik, ugyanolyan trónbitorlás és kegyetlenkedés ez, mint Macbeth királygyilkossága. És ha Macbeth azzal kísérletezik, hogy meddig lehet elmenni a pusztító szabadság kiélésében, és ebben a kísérletében természetesen saját maga is a szó szoros értelmében felemészthető (az előadás zárójelenete az élő patkányokkal egyszerre gyomorforgató és zseniális), akkor a *Macbeth/Anatómia* hasonló kérdéseket szegez magának a Shakespeare-műnek is. Ez utóbbi, vagyis az előadás maga több sikert ér el, mint a főhősrünk, és talán pont azért, mert miközben teljességgel dekonstruálja azt, amit *Macbeth*-nek gondolunk, annak darabkait termékenyen használja fel egy polarizáló, változékony előadás megteremtéséhez.

William Shakespeare: *Szentivánéji álom*

Rendező: David Doiashvili

Díszlettervező: David Doiashvili

Jelmeztervező: Bánki Róza

Dramaturg: Kozma András

Szereplők: Farkas Dénes, Fátyol Kamilla, Fehér Tibor, Horváth Lajos Ottó, Kristán Attila, Mátyássi Bence, Nagy-Kálózy Eszter, Rácz József, Reviczky Gábor, Schnell Ádám, Szarvas József, Tompos Kátya, Tóth László, Varga József.

William Shakespeare: *Macbeth/Anatómia*

Rendező: Balázs Zoltán

Díszlet: Balázs Zoltán

Jelmez: Benedek Mari

Szobortestek: Katus György

Zene: Szűcs Péter Pál

Fény: Papp Zoltán

Hang: Kollár Péter

Szereplők: Lendváczy Zoltán, Orosz Ákos, Petrik Andrea, Szűcs Péter Pál, Tankó Erika.

Miklós Melánia

TÁRSADALOM, KRITIKA NÉLKÜL?

Gerhart Hauptmann: *A patkányok*. Újvidéki Színház

Gerhart Hauptmann munkássága, finoman szólva is, zavarba ejtő. A köztudatban a huszadik századi német irodalom kultikus figurájaként ismert Nobel-díjas író politikai ideológiák mentén való elköteleződése, illetve az azoktól való el nem határolódása mértékadóbbnak bizonyult művei esztétikai megítélésénél. A korabeli és az utána következő évtizedek recepciótörténetét áthatja egyrészt az ideológiai alapú besoroláskényszer, másrészt a historizáló mellébeszélés. Miközben persze senkinek nincs könnyű dolga. A történelmi helyzet, amelyben Hauptmann 1946-ban bekövetkezett haláláig alkotott, önmagában is ellentmondásos. A kritika hullámzó pártfogással kezelte a dráma- és prózaírással egyaránt foglalkozó szerzőt, aki íróbarát-vetélytársával, Thomas Mann-nal ellentétben nem emigrált a náci Németországból. És noha nem is lett a nemzeti szocializmus eszméjének szószólója, a tény, hogy mindezért viszonzásként a korszak írófejedelmeként ünnepelték, bélyegként ül az életmű egészén.

Negyvenöt befejezett drámát hagyott az utókorra. Életének delén, egy hanyatlónak ítélt pályaszakaszk felélésekor, éppen az írásunk tárgyát képező *A patkányok* című „berlini tragikomédia” megírása után egy évvel, ötvenéves korában kapta meg az irodalmi Nobel-díjat 1912-ben, drámaírói munkásságának elismeréseként. Az ősbemutatóról a *Nyugat*-ban beszámoló Teleky Géza festőien ecseteli a Lessing Theaterbe érkező úri közönség és a nyomort, a lecsúszottságot, a patkánylétet ábrázoló „naturalista dráma” hősei között feszülő ellentétet, ami érzékelteti ugyan a hűvös fogadtatást, a bukásról azonban nem tesz említést. Hosszasan méltatja az „új Hauptmann”, a polgári, valamint a proletár drámát meghaladó új műfajt, amely „nem életképia (...), hanem az élethebb élet, amelynek csak halovány másai az utcai sürgés-forgás, az éles nappali világosság történetei”. Ugyanennek a lapnak a hasábjain húsz évvel később Hevesi András Hauptmann újabb stílusváltásáról, a szecessziónak nevezett újromantika térnyeréséről értekezik, és mintegy érintőlegesen arról is beszél, hogy a mítosszá vált emberről és munkáiról a fiataloknak nincs igazán véleménye.

Mintha ez a tanácstalanság határozná meg a kortárs (magyar) színház és irodalomtudomány viszonyát is a szerzőhöz. A színház- és irodalomelméleti iskolák érintőlegesen foglalkoznak Hauptmann drámáival, mint ahogyan magyar nyelvterületen a színházi feldolgozások gyakorisága sem jellemző. Az elmúlt tíz évben például Budapesten egyetlen Hauptmann-bemutató volt: a Nemzeti Színházban *A bunda* 2006-os előadása Verebes István rendezésében. *A patkányok*ból a közelmúlt színháztörténete egy Zsótér Sándor által rendezett főiskolás előadást jegyez 1996-ból (egy évvel később megrendezte a Katona József Színházban a *Henschel fuvarost* is), egy Valló Péter-rendezést 2001-ben a

Radnóti Színházban Parti Nagy Lajos új fordításával, egy 2009-es kolozsvári, valamint egy tavalyi kaposvári főiskolás vizsgaelőadást Szilágyi-Palkó Csaba és Novák Eszter rendezésében. A jobb- vagy baloldali eszméket leképező izmusok (egzisztencializmus, klasszicizmus, naturalizmus, újrealizmus, újromantika, szimbolizmus) hálójában vergődő irodalomtörténet nem ágyazta meg jól a talajt a szövegek újraolvasásának – ilyen szempontból a (posztdramatikus) színház lépéselőnyben van. Pedig *A patkányok* olyan dráma, amely magában hordozza az újrafelfedezés lehetőségét.

Csorba Győző fordításában egy regényszerű, szélesvásznú világ tárul elénk. (Az újidéki előadás szövegkönyvét ez alapján és Háy Gyula fordításának felhasználásával készítette Gyarmati Kata dramaturg és Alföldi Róbert rendező.) Az 1900-as évek elejének nagyvilágivá váló Berlinjét plasztikusan érzékeljük a krimi-történet körül, minden szövevényes ellentmondásosságával. A modernizálódó nagyvárost, ahol lóvasút jár, véleményformáló ereje van az újságoknak (Hauptmann a dráma alap-történetét is egy sajtóhírből vette), izgottt csődületet vált ki, ha valahol megjelenik a császár, fejlődik a tudomány, vasárnaponként szép ruhába öltözve korzóznak az emberek. Ahol azonban gyilkosok és bérgyilkosok járnak a sikátorokban, a parkok sötétjében és a vigalmi negyedek mocskáiban üzlet a szerelem, tömegek nyomorognak bérkaszányákban kialakított zugokban, a munkanélküliek Amerikába vágynak, bandákban portyázó gyerekektől hangos az utca, és kanálisba vetik magukat a megesett lányok. A polgári életforma fenntartására törekvők, vagy az onnan éppen lecsúszottak, (egy színházigazgató, a felesége és a lánya, egy pap és a fia, színészek és tanoncok) illetve a végképp számkivetettek (egy munkás és a felesége, egy alvilági bűnöző, rendőrök, kurvák és árvák) találkoznak a dráma helyszínénél szolgáló bérkaszányában. A társadalom tipikus figurái két világrend, az eltűnőben lévő régi (polgári) és a körvonalazódó (militáns) új határán. Szereplőink kivétel nélkül mind „patkányok”, amely metafora kibontása egyéni olvasat, színrevitel esetén rendezői értelmezés kérdése.

De nem is ez a darab legaktuálisabbnak tűnő vonatkozása. Hanem ahogyan Hauptmann tetten érhető ítélkezés nélkül festi meg az egymásnak feszülő ideológiák forrongó (párt)harcát, a rotha-

A patkányok. Újidéki Színház. Fotó: Srdan Doroški



dásnak indult emberi-családi viszonyok mintegy mellékes kísérfelenségeként. A társadalmi események háttérben zajló „láthatatlan” motivációkat, amelyekről négy szemközt is inkább csak hallgatunk. Hassenreuter igazgató, aki azon ügyködik, hogy befolyást szerezve az udvarnál újra állami színházat kapjon (meg is lesz neki), Johnék újszülött csecsemőjében a „négy kiló és egy deka friss, német-nemzeti emberhúst” üdvözlő, és fennhangon hirdeti „a mi fenséges, új, egyesült német birodalmunkat”. Színházeszményében a magasztos eszmeiségű schilleri–goethei–weimari iskola és a klasszikus formák híve: a szép beszédet, a költői igazságszolgáltatás jegyében pontosan vezetett drámai cselekményt, az erkölcs bemutatását és a nevelő célzatot tartja követendőnek. A vallásos nevelésben részesült, ám a konzervatív értékrend ellen lázadó, az emberségesség okán akár egy prostituáltat is megvédeni kész Spitta szabadelvű világmegváltó nézeteit kortünetnek bélyegzi, ami majd elmúlik, és kigúnyolja állítását, miszerint bármilyen félresikerült alakból lehet tragikus hős (mint ahogyan az a hauptmanni drámában is történik). Azt üvölti, hogy az ilyen ködlovagokból lesznek a politika területén veszélyes patkányok, akik ellopják a becsületes emberek fáradságának gyümölcsét, és szétrágják a német művészet kertjében az idealizmus fájának gyökereit, hogy sárba rántsák a koronáját.

Erős mondatok ezek, amelyek mindennapjaink köz- és kulturális történeteiből határokon innen és túl is ismerősek. Ezért meglepő, hogy a direkt véleményformálásáról híres, adott esetben a politikai színházi aktualizálástól sem ódzkodó Alföldi Róbert rendezőt ezek az áthallások nem érdekelték. Olyan minimálisra húzta ezt a szálát, hogy az szinte belesimul a bűnügyi eset kapcsán kirajzolódó társadalmi tablóba. Ami megmarad: az idealizált családesezmény kritikája és a társas kapcsolatok működésképtelenségének mélyére hatoló ábrázolás szándéka. Ehhez radikális koncepciót, erőszakos formavilágot rendelt – amit viszont ledobni látszik magáról az anyag.

A darab pszichorealista drámai magja ugyanis erősebbnek bizonyul minden effektezésnél. Alföldi expresszív képekben gondolkodik, éles fényváltásokban, szélsőséges zenei aláfestésekben, amihez megtartja a színházi metahelyzetet. Zöldy Z. Gergely díszlete színházi trégerekből és vasrudakból összerakott ketrec, egy épület csontvázszerű tartóoszlopai folyosókkal, átjárókkal és leválasztható zugokkal. Az átláthatóságában is átláthatatlan szerkezet – amelyben mintha minden szereplőnek meglenne a saját közlekedési rendszere, a magasabbak (megidézve Thalheimer 2007-es Deutsches Theater-beli rendezését) külön koreográfia szerint ügyelnek a fejükre, hogy ne verjék bele – horizontálisan és vertikálisan is a valós színházi térbe ágyazódik. Játszanak az oldaltakarások, a függönyök és a padlásalakás létrán át megközelíthető (zsinór) padlásteret, ahol elbújnak a szereplők, és ahol megszületik a lengyel szolgálólány eltitkolni vágyott gyereke. Hassenreuter moly- és egérrágta színházi raktárából csak a jelmezeket látjuk, azon közlekednek, akár egy akadályszönyegen, a szereplők, ami nemcsak jelentésében kevésbé érdekes, hanem látványelemként is hamar elveszíti a hatását. A maszkokat, fegyvereket és egyéb (írott) kellékeket elhagyják, bár a századelős babakocsi, a színen maradó szereposztó fotel és a Soxlet-féle tejforraló masina vállaltan hordozzák a kellékjellegüket.

A hauptmanni tragikomédia legfőbb erénye a jól megírt szerepekben és az árnyalt karakterábrázolásban van. A színészek fegyvermezzetben oldják meg a rendezői elképzelés szerinti sémákat, koreográfiákat, és több-kevesebb eredménnyel, de sikerül átjátszaniuk a kereteket. Alföldi ugyanis ezúttal „filmet” rendezett. Saját nyilatkozatai alapján rajzfilmet, amelyben a horrorfilmek hatásadás eszközeit vetette be a „naturalista érzelmesség” ellenében. Gesztusokkal egyszerűsíti vagy kommentáltatja a situációkat, váratlan helyeken használ kellemetlen zajokat, sikolyokat, zörejeket, és mindenekelőtt baljós hangulatú zenét. Visszatérő motívumként expresszív, a tetőpontra elvágott hegedűszólamot hallunk, Balla Máté szerzeményét, később motívumokat Bach *János passiójából* és a *Cápa* című filmből, feloldásként áriákat Rossini *A sevillei borbélyából* Cecilia Bartoli előadásában.

Nehezebb dolga az epizód szereplőknek van. Bruno suspense-szerű figurájának Huszta Dániel csupán a sejtelmességét tudja érzékeltetni, mindenre elszánt veszélyességét nem, Gombos Dániel alakításában csak a kockás sál és a ballonkabát emlékeztet a Sherlock Holmes-történetek detektívjére, Magyar Attila az udvari színész vaskalapos magabiztosságát hozza, de hiányzik belőle a

simulékony dörzsöltség. Banka Livia asztmás sipítozása egy ideig jól visszaadja a férje mellett elnyomott igazgatóné érdekérvényesítő tehetetlenségét, később idegesítően kiürül, Sirmer Zoltánnak egy percig nem tudjuk elhinni Spitta fiatalos hevületét, inkább a jólelkű és az első szerelemért megalkudni kész teológusjelöltet látjuk benne, ahogy Szilágyi Ágota porcelánbaba Walburgája sincs tisztában a körülötte lévő világgal, apja szívét lánygyermeki hízelgéssel lágyítja meg. Ferenc Ágota ugyanúgy a megbomlott elméjű kiszolgáltatottságot hozza jól a lengyel lány szerepében, mint Jaskov Melinda Zelmáéban – míg előbbi tekintetből és akcentusból dolgozik, és hiányzik belőle a bármilyen üzletre kapható romlottság, utóbbi körbeszaladgálja a teret, mint a mérgezett egér, női energiák híján azonban nem ismeri fel John bácsiban a „kiugrás” lehetőségét.

Akik viszont élni tudnak a ziccerszereppel: Faragó Edit velőtrázó hitelességgel formálja meg a lecsúszott Knobbenét, a veszteségei árán is örök túlélő heroinista madámot, valamint Elor Emina Alice Rütterbusch színésznőként, aki a megjátszott méltóság álarca mögött a számító nőt is megmutatja, és minden percben kiélvezi a játékát. Mészáros Árpád Johnjában ezzel szemben felülkerekedik a megfelelni akarás, ami látszólag beleillik a koncepcióba. Ő a nélkülözés következtében elhidegült házaspár egyik fele, az életet szükségletekre redukáló pragmatikus döntnök, aki felülről szemléli és alakítja a sorsát. Ő lesz a családi tragédiához vezető többrendű bűneset valódi nyomozója, tétje pedig a saját boldogsága. Hiányzik azonban belőle az érzelmi árnyaltság, így eszünkbe sem jut, hogy bármikor szerethette az asszonyát, és az sem, hogy összetörik az események után. Így a tragédia egyedül Johnné szempontjából történik meg.

Az előadás színházi jelrendszerében az evés, az etetés motívuma kapcsolja össze férjet és feleséget. A fémszerkezet előtti sávban helyezkedik el az asztal, ahol a legfontosabb beszélgetések történnek. Itt tömi vehemens agresszióval a lengyel lány szájába a kenyeret, és itt szolgálja fel férjének a vacsorát (kenyeret és tejet) Jette, akit soha nem látunk enni, itt cumiztatja Paul a csecsemőt, és itt adnak kenyeret a mindig éhes Zelmának. Ami ez előtt történik, az már az előszínpad, amit Alföldi

A patkányok. Újvidéki Színház. Fotó: Srđan Doroški



„üzenetezésre” használ. Ilyenkor lelassítja, kimerevíti a pillanatot: közel jönnek a szereplők, és zenei, illetve fényeffektekkel kiemelve – mintegy idézőjelben – mondják kifele, nekünk a tanulságot. A John házaspár például azt, hogy „családi életünk olyan kincs, mely sem pénzért, sem szép szavakért el nem adható”. A szerelmesek viszont majdnem leesnek a színpad széléről a „szakadékba”, amikor a fiú arról szónokol, hogy nemsokára eljön az idő, és minden máshogy lesz, hiszen ők jelentik a jövőt. Noha ezek a meta-epizódok nem hatnak feloldásként az előadás egyre sűrűbb szövetében, mégis ironiával frissítik fel az eseményeket.

A rendezői partitúra ugyanis az abszurd komédiából ellentételező végletességgel halad a tragédia felé. Szenvedélyes crescendók és decrescendók váltakoznak, miközben az ábrázolt világból egyre inkább tűnik el a nevetés. Mindez Hassenreuter igazgató jól felépített, elrajzolt figurájában érhető a leginkább tetten. Balázs Áron lubickol a kaleidoszkóp jellegű szerepben. Kiválóan érzi és érzékelteti a váltásokat, egyszerre tud benne lenni a figurában és reflektálni annak karikaturisztikus csináltságára is. A műveltségét és felsőbbrendűségét fitogtatni hivatott latin mondatok kikacsintó magyarítása például szép ívet rajzol fel az izgága kivagyiságtól, a nagyzási hóborttól kezdve a mániákus megrögzöttségen, szórakoztató ütődöttségen át a romlott hazudozó ellentmondásosságáig. A némafilmes gesztikulációkból, rajzfilm-koreográfiákból, a ripacséria határát súroló arcjátékból, kitett deklamációkból és hirtelen tempóváltásokból felépített figura az előadás állandó humorforrása, akit talán a kelleténél jobban meg is szeretünk.

Hasonlóan játssza életre a rideg és nyomasztó világot Johnné szerepében Krizsán Szilvia. Gazdag, érzékeny és pontos alakítása jutalomjáték, amelynek köszönhetően megtörténik a dráma, és az előadás eljuthat a katarzisig. Krizsán magabiztosan uralja a teret és a terepet. Johnnéja elszántan ügyködik azon, hogy megszerezze és megtartsa a lengyel lány gyerekét: lélekre beszél, zsarol, ösztönből reagál, számítóan hazudik, rejteget, falaz, játszik, gyengéden szeret, vagy fizikai agresszióval támad. Olyan, mint egy ketrecébe zárt tigris, akinek megzavarták a nyugalomát. Az ő figurája az egyetlen, amelyhez nincs hozzárendelve elidegenítés, mintha Alföldi engedné kibontakozni és hatni a robusztus testalkatú színésznő intenzív játékát a minden szinten fegyelmezett, „posztnaturalista” színházi miliőben. Krizsán nagyszerűen él a lehetőséggel, és lélekkel tölti meg a figurát. Minden pillanatban ott van, tartásában, gazdag tónusú hangjában és az arcán olvasható minden motiváció és érzelem.

Nagy ívű, emlékezetes alakítását az előadás hatásos záróképe sem tudja felülmúlni: az egyetlen direkt módon megfogalmazott társadalomkritika, a patkánymetafora megjelenítése a mások tragédiáján csámcsogó külvilágról. Mindent elárasztanak a zsákmány után szimatoló, négykézlábra ereszkedett emberpatkányok, akik egymásnak dobálgatják az árván maradt gyereket. Most vesszük észre, hogy ebben az egészben eddig csak rá nem figyeltünk.

Gerhart Hauptmann: *A patkányok*

Rendező: Alföldi Róbert

Díszlet- és jelmeztervező: Zöldy Z. Gergely, m.v.

Dramaturg: Gyarmati Kata

Szereplők: Balázs Áron, Banka Livia, Elor Emina, Faragó Edit, Ferenc Ágota, Figura Terézia, Gircz Attila, Gombos Dániel, Huszta Dániel, Jaskov Melinda, Kőrösi István, Magyar Attila, Krizsán Szilvia, Mészáros Árpád, Német Attila, Pongó Gábor, Sirmer Zoltán, Szilágyi Ágota.

G. Mátyus Melinda

EGY MEG EGY – LEGYEN KETTŐ

Wajdi Mouawad: *Futótűz*. Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár

Kedves Olvasó, képzelj el egy olyan polgárháborút, amely a saját vagy szüleid orra előtt zajlott – és mégis alig tudsz róla. Amelyet már a televízió, az írott sajtó, sőt, a harmadik szakaszában már a világháló közvetített; Libanon területén égett a pokol, ráérősen, emberi életeket zabálva. Aztán képzelj el egy író-rendező-színészt, aki Libanonból Párizsba, majd Kanadába került, Wajdi Mouawad a neve, s mindezt a tapasztalatot művészi formába öntötte. Mouawad egy kanadai színészcsoporthal beszélgetett a történetről, akik részt vettek az alkotási folyamatban, személyiségüket belelésték az egyidejűleg készülő írott műbe. Az eredmény: a *Futótűz*, amely az Európa Kiadó *Történet a hetedikén. Mai kanadai drámák* című antológiájában jelent meg magyarul. A temesvári Csiky Gergely Színház a 2013–14-es évadban tűzte műsorára a darabot, sokak öröme.

Wajdi Mouawad drámájában az idősíkok és földrajzi helyszínek átmenet nélkül folynak egymásba, jelzés, írói utasítás sehol, a szereplők hadseregnyien vannak, nevük idegen, legalább húszoldalnyi olvasás után alakul ki valamiféle elképzelés arra vonatkozóan például, hogy a különböző idősíkokhoz milyen történetek köthetők. S miközben haladunk előre a történetben, érezzük, hogy egyre nagyobb a baj. Mouawad véget nem érő monológokat írt a közjegyző Hermile Lebelnek, ezek legtöbbször üresjáratok, azonban a közhelylavinák itt is fontos szerephez jutnak, az idősíkok közötti könnyebb átjárást segítik. Olykor rácsodálkozunk: miért is lett ez dokumentumdráma, azaz egyáltalán dráma? Rengeteg lírai szövegrész épül a monológokba, amelyek akár önállóan is működhetnének, érezzük bennük a vers lehetőségét, és megkockáztatom, hogy a prózai kifutás lehetősége is adott.

A főszereplő, Nawal egy libanoni, vélhetően arab családban él, belterjes, törzsi hagyományok szerint. Tizennégy éves és állapotos, szerelme, Wahab menekült. A családban kizárólag a nők jelennek meg, az anya és a nagymama. Az anya-lány kapcsolatok hagyományosan gyűlölködőek. A kulcs az átok megtörésére a tanulás lehetne, véli a nagymama. Biztatja Nawalt: menjen el, tanuljon meg írni, olvasni. Egy éjszaka Wahabot elhurcolják, Nawal megszűli a fiát, akit elvesznek tőle és árvaházba adnak. Nawal a szerelmétől kapott cirkuszi bohócorrot csúsztatja be a kisbaba pólyájába.

A fiatal Nawal betartja ígéretét, elmegy, megtanul írni-olvasni, majd csatlakozik hozzá Sawda egy menekülttáborból, elválaszthatatlanok lesznek. Együtt kóborolnak, keresik a kislányt, Nihadot, évekig, évtizedekig. Polgárháborúk, mészárlások, börtönévek, életveszélyes helyzetek sorozata között lépnek előre (és a dramaturgia szerint vissza is) a történetben.

A másik, legkésőbbi idő- és történetstílus: egy ikerpárnak, Jeanne-nak és Simonnak rendhagyó végrendeletet olvas fel Hermile Lebel közjegyző. Anyjuk, Nawal, aki évek óta nem szólt meg, és intőzeten halt meg, így rendelkezett: sírkövet ne állítsanak, nevét ne véssék fel sehová, temessék el meztelenül, koporsó nélkül, arccal a föld felé, ima és szavak nélkül, mindhárman, az ikrek és a közjegyző, öntsenek a holttestre egy-egy veder vizet. Egy-egy borítékot is kapnak az ikrek, amelyet csak később hajlandóak magukhoz venni és elolvasni. Jeanne levele az *apjához* szól, keresse meg, adja át. A fiú levele a *bátyjához* – a feladat ugyanaz.

Miközben apjuk/bátyjuk keresésére indulnak, és kényszeresen nyomoznak a közelmúlt kirakós kockái után, a megfelelő sorrendet, ok-okozati összefüggést (is) kutatva – Nawal története szétterül, és mégis szemérmesen visszahúzódik. De feltartóztathatatlanul halad előre, a csend felé. Látjuk őt, amint egy menekülteket szállító autóbusból sikerül leszállnia, és látjuk, ahogy végignézi a busz berobbanását, az elolvadó anyákat és gyermekeiket. És látjuk, ahogy benne marad ebben a történetben, a polgárháború ki tudja, hányadik tömeggyilkosságában. Megmenekül, de mégsem, soha többé. Halljuk a tervét, hogy megöli a milicisták vezetőjét, és közvetve azt is megtudjuk, hogy sikerült. Azt is, hogy börtönbe került, tíz évre, ahol rendszeresen megerőszkolta, megkínozta egy erre kiképzett ember. Megtudjuk, hogy itt szült, egyedül, a cellájában, az egész börtön füle hallatára. Ikrek hozott világra, akiknek apja az erőszaktevő.

Az ikrek nyomozása útján kiderül, hogy ezek a gyermekek ők maguk. És a történet egy későbbi időszakában megtudjuk, hogy azon a tárgyaláson, amelynek minden napját végigülte az idős Nawal, mivel az érintettség okán tanúskodott az erőszaktevő ellen, ez a férfi egy pillanatban tudatlanul felmutatta az egyetlen tárgyat, ami a családjához elvezethette volna: egy bohócorrot. A gyerek, az apa, a testvér ugyanaz.

A Radu-Alexandru Nica által rendezett előadás katartikus – a hibák, a gyengébb alakítások és rendezői bizonytalanságok zárójelbe kerültek.

Nawal három színésznő alakítja, egyik a tizenévest, a másik a negyveneset, aki eszelősen gyalogolja végig a polgárháborút, a harmadik a hatvanas éveiben járó nőt, aki a tárgyalásokra jár. Az idősíkokkal való játék az előadásban nem lassítja már a befogadást, a szerepváltások és a vizualitás – a jeleneteket kísérő vetített képek – segítségével mindig azonnal értjük, melyik Nawalról, a történet melyik időszakjáról van szó. Visszaforgatás zajlik az orrunk előtt, egy rettenet fordított időben való fel-

Futótűz. Csiky Gergely Állami Magyar Színház, Temesvár. Fotó: Bíró Márton



göngyöltése. Annyira abszurd már a kezdet, hogy balsejtelmek gyökereznek meg bennünk, mennél előbbre (vissza) halad a történet, annál természetesebbé válik a természetellenes, lehetségessé a lehetetlen.

A Nawal-hármas (Lőrincz Rita, Magyarai Etelka, Tokai Andrea) közül az idős Nawal alakító Tokai Andreának volt a legtesthezállóbb feladata, a hosszabb monológreszeket is lélegzetállítóan oldotta meg. Hálásabbak voltak ezek a teljes romról szóló összegzések, visszaemlékezések, mint a középkorú Nawal monológjai. A végleteket színészként is könnyebb megjeleníteni, mint azt a középúton járást, amikor az ember még él, remél, gondolkodik, és néha dagályosra sikerül jelen idejű önértelmezése. Magyarai Etelkának sok ilyen szövegrész jutott. A harcias „csakazértis” szövegektől, amelyek olykor éppen szövegként sántítanak, a messianizmus határáig eljutó Nawalig több próbatétel érte – ezeket nagyrészt hihetően alakította. Bizonyára nem véletlenül esett a rendező választása éppen Magyarai Etelkára, a társulat leglégiésebben nőies színésznőjére, amikor a harcát megvívó Nawalhoz keresett arcot/személyiséget. Egy polgárháború ugyanis nem válogat: belekerülsz, mindegy, ki vagy – a háborúnak ez a természete. A legfinomabb teremtés is egyszer csak a közepén találhatja magát.

A díszlet általában a temesvári előadások erőssége. A végletekig lecsupaszított tér áll előttünk, amelyet betölt egy forgatható, kerek színpad, enyhén jobb oldalra helyezve. Ez sokban segítette az alkotókat, a forgó keréken szinte bele-/továbbhúzták egymást a következő tíz-húsz-harminc évbe, vagy éppen vissza. Egy gráfelméletből vett rajz uralta a szürke kerékkonstrukciót, amely viszont didaktikusra sikerült. A geometrikus törések/rajzok mindig szem előtt voltak, szerelemben, kivégzésben, keresésben. Az emberi testtől távoli, arra folyton rákérdező geometria sok volt, esztétikailag is – túlságosan kilógott minden mozdulásból, amely érzelmet és viszonyrendszereket próbálgatott.

A másik kulcsszereplő Nihad-Abou Tarek, azaz Molnos András Csaba. A temesvári macsókaraktereket alakító színész újból adja magát a szerepre, és jól: katonáskodik, kegyetlenkedik, sodródik. Miközben fogalma nincs, mit csinál és hogy érkezett meg a történet legkegyetlenebb vonalába. Jeanne, azaz Sarwane, öntudatos, határozott fiatal nő, akiből kevés marad az előadás végére. A szerep valóban Éder Enikőre szabott. Befele sír, kérdez, aztán egyre inkább kifelé is, miután önmagában csődöt mond. A fontoskodó, kotnyeles közjegyző megteremtéséhez remek választásnak bizonyult Bandi András Zsolt, aki a szöveg adta közhelyekkel könnyedén száguldozott a sokszínű Kanada és az egykori virágzó Libanon romhalmaza között, oda-vissza. Ő a kötelességét teljesítő közszolga, akinek nem kell szükségképpen értelmeznie a történetet.

A válaszhoz/válaszokhoz nagyon sok ember kell. Szerencsére, hiszen a társulatnak is jót tett ez a sokszereplős forgatag, az idősebb színészgenerációból is színpadra kerülhetett például Mátray László, a fiatalabb és középgenerációból pedig több olyan színész, akik ritkábban jutnak szerepekhez. A szerepek között átfedések vannak, ami nyilván végiggondolt eleme is lehet a rendezésnek: mennyire erős a személyiség? Milyen mértékben változunk a körülményekkel?

Wajdi Mouawad nem nevesíti a szereplők hovatartozását, semmit nem tudunk arról, hogy a polgárháborús történetben kik maroniták, muszlimok, palesztinok, kik a palesztinok által támogatott milicisták és kik az izraeli támogatással bírók, vagy éppen a szíriai érdekeket kiszolgálók – kik ütöttek először és kik csak vissza?

A megnevezések elhagyása maga a békejobb. És ez Mouawad külön érdeme.

Wajdi Mouawad: *Futótűz*

Rendező: Radu-Alexandru Nica

Díszlettervező: Irina Moscu

Jelmeztervező: Ioana Popescu

Zeneszerző: Vlaicu Golcea

Szereplők: Bandi András Zsolt, Borbély B. Emília, Dukász Péter, Éder Enikő, Kiss Attila, Kocsárdi Levente, Lőrincz Rita, Magyarai Etelka, Mátray László, Mátyás Zsolt Imre, Molnos András Csaba, Tokai Andrea, Vass Richárd.

Kovács Eszter

OPERETTHEZ KELL A SZÉPSÉG, OPERETTHEZ NEM KELL ÉSZ?

**Eisemann Mihály–Somogyi Gyula–Zágon István: *Fekete Péter*.
Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat**

Operettet színpadra állítani mindig hálás, de roppant nehéz feladat is egyben. Ideális esetben a közönség már kívülről fújja a dalokat, a színészek szintúgy, a sztori már jól ismert, és azt hinné az ember, hogy nem lehet a műfajjal melléfogni. Akár az is mondható, az operett garantált sikert jelent. A rendező feladata csupán annyi, hogy ne sablonokkal és már milliószor kijátszott klisékkel tömje meg az előadását, hanem átgondolja és újraértelmezze a történetet, merjen változtatásokat eszközölni a búfelejtő komédián, amely alapvetően szerethető, olykor pedig szellemes is. Színházi berkekben az operett az egyik legvitatottabb műfajok egyike, az évtizedek alatt pedig ráhúzták már jó párszor az olcsó szórakoztató műfaj jelzőjét, ám kétségkívül helye van a színházi műfajok sorában. Sőt, létjogosultsága mai rohanó világunkban, amikor is a közönség egy nagy része nem feltétlenül katarzisélményért és görbetükr-effektusért áll órákat a jegypénztár előtt, hanem egyszerűen csak azért, hogy elfelejtse búját-baját, hogy beteljesült szerelmet lásson, könnyed slágereket hallhasson a színpadon, és egy olyan világba csöppenjen, ahol a kezdeti bonyodalmak ellenére is minden happy enddel zárul. Korunk nagy sorskérdéseire vélhetően nem ezekből az előadásokból tudhatjuk meg a választ, de időnként szükség van egy kis lelket melengető derűre, andalító melódiára, melyeket ezektől a felnőtt meséktől kapunk meg.

Ha csak ezekből a szempontokból nézem, a Bessenyei István által rendezett *Fekete Péter* tökéletesen átment a vizsgán. Óévbúcsúztató és újévköszöntő szilveszteri előadásként mutatta be a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata Eisemann Mihály–Somogyi Gyula–Zágon István *Fekete Péter* című háromfelvonásos operettjét. A szatmári közönség mindig is kitüntetett érdeklődéssel fogadta az operetteket, így Bessenyei István színész-rendező választása telitalálat volt. Eisemann Mihály fülbemászó, kedves slágerei nagyon kellemes hangulatot teremtenek az előadásban, a dalbetétek pedig jókora hangsúllyal szerepelnek benne. Olyannyira, hogy zenekarral bővült ki az alkotó csapat – Manfrédi Annamária (zongora, zenekarvezető, a produkció zenei vezetője), Anderco Péter (szólógitár), Sabo Marcel (basszusgitár), Cserey Csaba (ütőhangszerek) –, akik olyan szakértelemmel és figyelemmel kísérik a színészeket, hogy a zenekari árokból a színházi jelenléti erejét tekintve több esetben is a színpad központi terébe kerültek. Sokan konstataálták boldogan, hogy újra van élő zenekara a színháznak, amely remek döntés volt, hiszen a zenekari árok eleve megha-

tározza az előadás alaphangulatát, és olyan pluszt ad az eseménynek, amely külső nézőpontból is érzékelhető.

Mi másról is szólhatna a darab, mint a beteljesült szerelemről – amelyhez bár rögzös út vezet –, az előadás végére mindenki megtalálja a párját. Ahol Pierre Lenoir (Fekete Péter) megjelenik, ott minden felgyullad, összedől, megszökik, megsemmisül. A Bodea Tibor által alakított figuráról valóban el lehet hinni, hogy bizony mellőle már jó ideje elpártolt a szerencse. Csetlik-botlik, tör-zúz, ám mindezt olyan természetességgel csinálja, hogy egy pillanatig sem kelt olyan érzést, mintha ez valami előre eltervezett dolog lenne. Sokszor támad az az érzése a nézőnek, hogy maga a színész sem tudja biztosan, hogy a következő szerencsétlen mozdulatának vajon milyen következményei lesznek. Az egész előadás alatt feszülten követjük, hogy mi a következő ballépés, ami majd nemcsak az ő életét, de lehetséges, hogy másét is teljesen megváltoztatja. Lucien Ouvriert, aki a manapság is oly divatos, karrierépítő aggregéyek sorában áll, Kányádi Szilárd alakítja, a jellemfejlődés tekintetében is kiválóan. A kezdetekben őt még csak a pénzhajhászás és a legjövedelmezőbb üzletek megkötése érdekli. Fittyet sem hány az érte epekedő Claire Linekettére, csupán a Pierre által hozott örök balszerencsében látja egy jövedelmező részvénytársaság alapítását, ám ahogy haladunk előre a történetben, egyre több emberi tulajdonsága kerül előtérbe, például, hogy mindent félretéve, a pénz helyett az igaz szerelmet is képes választani.

Colette-nek, a hűgának egyedüli vágya, hogy színésznő lehessen még úgy is, hogy azt a bátyja teljes mértékben ellenzi. Az elit körökben nevelkedő ifjú lány mindent megtesz azért, hogy beteljesüljön az álma, és nem haboz egyetlen kínálkozó alkalmat sem kihasználni arra, hogy megcsillogtassa tehetségét Pierre, vagy éppen a vacsoravendégeik előtt. Igazi primadonna. Láthatóan a Laczkó Tekla által megformált figurát valóban az élteti, hogy a társaság középpontjában áll, de ez a fajta, a színpadi történet kontextusán túlmutató, és arról leváló exhibicionizmus olyannyira zavaró lesz egy idő után, hogy másra már nem is tud figyelni a néző. Sokszor érezni, hogy a színésznő „egyedül”

Fekete Péter. Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulat. Fotó: Czinkel László



játszik a színpadon akkor is, mikor rajta kívül még legalább ötven-hatan jelen vannak. A Pierrel (Bodea Tibor) és a revütáncos Sapiróval (Péter Attila Zsolt) játszott páros jeleneteiben is legtöbbször magával, a hangjával, a mozdulataival és a ruháival van elfoglalva, ami egyáltalán nem könnyíti meg egyik partnerének sem a dolgát. A Kovács Nikolett által megformált Claire Linekette, a főnökébe reménytelenül szerelmes titkárnőcske homlokegyenest Colette ellentéte. Szürke egérke, akit levegőnek néznek, ám ügyesen felépített szerepében mindvégig ott rejtőzik a változás, az átalakulás lehetősége. A darab végére igazi álomnövé válik. Hamupipőke módjára egyszerű és szép, és nem mellesleg egészen kiváló hang adottságai vannak, épp úgy, ahogy férfi párjának, Kányádi Szilárdnak is. A darab többi szereplője a szürkeség homályában él. Míg a vendégsereget alakító színészek (Czintos József, Tóth Páll Miklós, Gál Ágnes, Zákány Mihály, Kovács Éva és Bándi Johanna) igyekeznek egyedivé, jól megkülönböztethetővé, karakteressé formálni mellékszerepüket egy-egy gesztussal, hanglejtéssel, testtartással, ismételt szavakkal, az előadás többi szereplői (László Zita, Marosszéki Tamás, Varga Sándor, Poszet Nándor) nehezen értelmezhető helyet foglalnak el a színpadon; velük vagy nélkülük, de a történet halad tovább. A Chineaut alakító István István részegje és a Gaston (Gaál Gyula) képviselő által oly sokszor emlegetett „Remekül sikerült a kampányom” szövege igazi színfoltjai az előadásnak, amelyeken kétségkívül jól szórakozik a közönség.

A Gabriela Tănase koreográfus által kitalált lépések és táncok jól illeszkednek a produkció által megteremtett színháziassághoz. Talán túlságosan is látszik bennük, hogy a színészek mennyit gyakorolták őket. A természetes mozgás helyét többször is átveszi valami robotszerű, szögletes, rugalmatlan mozgás, nem beszélve arról, hogy egyszerre táncolni és énekelni a társulat tagjainak láthatóan nehezen megy – ami megbocsátható, hiszen a szatmári nem operettszínház, hanem elsősorban prózai profilú. Fornvald Gréti díszleteiben kevés a fantázia. Az aranyozott falakon és a bársony üllőalkalmatosságokon kívül még két asztalt és néhány széket látunk ki-be mozogni a színpadon. Helyszínváltás (a szünet után „kifordítják a falakat”) gyakorlatilag akkor sem történik, amikor a történet fordulatai megkívánnák. Unalmas, egyhangú, viszont praktikum szempontjából hasznos ez a díszlet, hiszen könnyen szállítható, számomra mégis hiányzott belőle az operettek világának pompája, eleganciája és csillogása. Ami a díszletekből hiányolható, az a jelmezekben megvolt. Szabó Anna jelmeztervező hangulatosan szép kosztümöket kreált, főleg a hölgyek ruhái sikeredtek igen mutatósra.

Ha a színészek jók, a darab népszerű, az operett esetében nem sok kell a közönségsikerhez. A *Fekete Péter*ből mégis hiányzott a rendező személyisége, értelmezése – mintha az előadásban a színészek magukra lettek volna hagyva a tehetségükkel, hogy oldják meg, képzeljék és játsszák el. Nem érezhetők benne különösebb rendezői instrukciók, mögöttes gondolatok vagy valamiféle, a műfaji könnyedségen túlmutató üzenet. A Bessenyei István színész-rendező által jegyzett előadás láthatóan nem akar több lenni, mint háromfelvonásos, könnyed szórakozás.

Eisemann Mihály–Somogyi Gyula–Zágon István: *Fekete Péter*

Rendező: Bessenyei István

Díszlettervező: Fornvald Gréti m.v.

Jelmeztervező: Szabó Anna

Dramaturg: Bessenyei Gedő István

Dalszöveg: Füredi Imre, Harmath Imre, Kellér Dezső, Szilágyi László

Zenei vezető: Manfrédi Annamária

Koreográfus: Gabriela Tănase

Szereplők: Bodea Tibor, Kányádi Szilárd, Kovács Nikolett, Laczkó Tekla, István István, Gaál Gyula, Kovács Éva, Péter Attila Zsolt, Tóth Páll Miklós, Bándi Johanna, Zákány Mihály, Gál Ágnes, Czintos József, Varga Sándor, László Zita, Marosszéki Tamás és Poszet Nándor.

Gál Boglárka

SHAKESPEARE: ÉLNI ÉS MEGHALNI VÁGYÁSUNK

**Interjú Bocsárdi László
UNITER-díjas rendezővel**

Mit jelent a shakespeare-i életmű a rendezői pályáján?

Visszatekintve az elmúlt húsz évre, úgy tűnik, hogy Shakespeare a legfontosabb szerző számomra, a legtöbb rendezésem Shakespeare-műből készült. Mi ennek az oka? Nehezen lehet kikerülni a közhelyeket, ha az ember Shakespeare-ről szeretne beszélni. Minden találkozáskor újra meg újra kikristályosodott bennem a felismerés, hogy Shakespeare végeredményben életünk irracionálisát éri tetten, az emberi sors kiszámíthatatlanságát. Ezt bájjal, költészettel és ugyanakkor kegyetlenül teszi. Lenyűgöz világának ellentmondásossága, kiszámíthatatlansága. Igazi mélysége van, ami mára hiánycikké vált, és nagy kihívás, hogy hogyan tudom közvetíteni a mai néző felé.

A véletlen szerepe fontos a shakespeare-i történetben. Néha úgy érezzük, hogy az életben is vannak véletlenek, persze egy más vélemény szerint a véletlen is valamilyen összefüggésnek a része, egy valamilyen, általunk át nem látható rendszerből fakadó, nagyon pontos helyen rendelkező mozzanat. Ilyen a shakespeare-i dramaturgia is, és sok esetben, úgy érzem, az adott darab megfejtésének kulcsa itt keresendő. Miért pont abban a pillanatban történik valami, és miért pont úgy, a véletlen miért szüntet meg egy következetes vonalat,

és miért állít a feje tetejére mindent. A *Romeo és Júliában* például az a tény, hogy a szerzetes nem jut el Romeóig, hogy közölje vele, Júlia nem halt meg, csupán egy olyan szert vett be, amitől halottnak tűnik, a pestis véletlen jelenlétének köszönhető. Az, hogy a pestisről van szó, úgy tűnik, értelmet kölcsönöz ennek a véletlennek. Tágabb összefüggésbe kerül az addigi romantikusnak tűnő történet. A szerelem és a feltartóztathatatlan, mindent felülíró halál közötti összefüggés témája jelenik meg általa.

Már érintette az előbbieken a szövegek maiságának kérdését. Mit gondol, az Erzsébet-kori színház, a Shakespeare-játszás hagyománya milyen pontokon találkozhat az Ön által rendezett előadásokkal? A játéktípus és a játéktér szimbolizmusát tekinthetjük találkozási pontnak? Hogyan látja ezt?

Ez, azt hiszem, inkább a régebbi előadásaimra áll. Különben, a szimbolikus elemek használata sosem volt tudatos. Valószínű, hogy a műhöz való viszonyulásom megnyilvánulásaként kell őket tekinteni. Mindenesetre az utóbbi időben másképpen közelítetek ezeknek a szövegeknek a színpadra állításához, máshova kerültek a hangsúlyok. Az Erzsébet-kori és a mai színháznak a hasonlóságát illetően, az Erzsébet-kor egy olyan időszaka volt az euró-

pai kultúrájának, amikor hangsúlyos változás indult el a világszemléletben. A modern kor hajnalaként tartjuk számon ezt az időszakot. Erre az átmeneti állapotra az ellentmondásosság a jellemző. A mai állapotok is ilyenek számomra, áttekinthetetlennek érzem az összefüggéseket. Ha pragmatikusan nézem az eseményeket, akkor folyton összeesküvés-elméleteket vélek felfedezni, ha misztikusabb hangulatomban vagyok, akkor az apokalipszis jeleit látom. Gyanítom, hogy ezzel nem vagyok egyedül. A shakespeare-i dramaturgia, amely szekvenciális, mozaikszerű, nagyon közel áll a mi korunkhoz. Peter Brook annak idején többek között azt emelte ki, hogy mennyire filmszerűen szerkeszt Shakespeare. A vágások, időben és térben való ugrások hasonlítanak a film adta végtelen lehetőségekhez, ettől is számított annyira korszerűnek a 60–70-es években. Úgy érzem, hogy ma már másképpen közelítünk ezekhez a művekhez: a teljesség érzetét már nem a szerző sajátos költői dramaturgiájának hű követése révén, hanem meglepő, lényegét feltáró asszociációk megtalálásával igyekszünk elérni. Sokszor szerepösszevonásokhoz, tömörítésekhez folyamodnak az alkotók. A művek töredéke jelenik meg az előadásokban, miközben adott mozzanatokat váratlanul nagy fontossággal ruháznak fel. Ezt a magam részéről az utolsó rendezéseimnél éreztem. A *Hamlet*en dolgozva, másodszer nekiveselkedve a szövegnek, azt láttam, hogy ami számomra izgalmas, az az álomszerűségnek a tettenérése. A média dominanciájának, a virtuális valóság térhódításának köszönhetően egyfajta álomban élünk magunk is. A *Hamlet*et ebből kiindulva közelítettem meg. Úgy tűnik, hogy álomszerű ez a történet, Hamlet álma, és ilyen értelemben a kád, a víz: keretei ennek az álomszerűségnek. Abból indultam ki, hogy a kádban, a meleg vízben ülő ember állapota hasonlít az álom és a valóság közötti lebegéshez. Én legalábbis így vagyok ezzel. Meditálásra, a világtól való elszigetelődésre szoktam használni az ilyen pillanataimat. A víz az előadásban tehát nem a szimbolikája miatt jelenik meg, hanem úgy éreztem, ahhoz, hogy magunkhoz közelebbinek érezzük, hangsúlyosabbá kell tennem a főszereplő magánnyal kapcsolatos témáját.

Hamlet: Bukarest, Gyula és Sepsiszentgyörgy, három előadás. Miért érezte úgy, hogy a bukaresti előadás után újra foglalkoznia kell a szöveggel?

Nem én vagyok az első és az utolsó sem, aki többször nekiugrik a *Hamlet*nek. Ez amiatt van, mert rendkívül talányos műről van szó. Amikor legutoljára dolgoztam vele, egyértelművé vált számomra, hogy ez a szöveg a legjobb szöveg, amivel eddig találkoztam. Nem is a szerkezete miatt, az is rendkívül izgalmas, de főleg amiatt, amiről és ahogyan beszél. A létezéshez való viszonyunkat járja körül, az élni vágyásunkat és meghalni vágyásunkat állítja szembe egymással. A központi figura dilemmája olyan kétségbeejtő szituációból fakad, amelyből nem távozhat úgy, hogy büntetlen maradjon. Nincs számára – számunkra – olyan megoldás, amellyel erkölcsi szempontból elfogadható jövő felé tekinthetnénk. Ez annyira kétségbeejtő, annyira döbbenetes érzés, mint a legrosszabb álmunkban szokott lenni, és nem lehet egykönnyen szabadulni a hatása alól. Emiatt is hiszem, hogy a *Hamlet* talán a ránk legnagyobb hatással lévő színházi szöveg. Nem tartom kizártnak, hogy valamikor még újra előveszem.

Általában, amikor az ember ugyanazt a szöveget újra „megtámadja”, hogy így mondjam, ez abból fakad, hogy úgy érzi, sok fontos témát nem sikerült megfelelő módon kibontania. Ugyanakkor felvetődik bennünk a kérdés, hogy másképp megközelítve a művet, máshova helyezve a hangsúlyokat, esetleg közelebb kerülünk a lényeg, a saját korunk jobb megértéséhez, hiszen végeredményben emiatt csináljuk a színházat. Ha más titokkal, mélységgel bíró színészekkel gondoljuk újra ugyanazt a szöveget, az legtöbbször újabb arcait tárja elénk. Nehezen tudunk ellenállni a kísértésnek, hogy újra megrendezzük a művet, főleg ha az olyan összetett, mint a *Hamlet*. Én az esetek túlnyomó részében ilyenkor az előbbtől eltérő előadást szoktam létrehozni. Nem jobbat vagy rosszabbat, hanem mást. A sepsiszentgyörgyi *Hamlet*-előadásom erőteljesen különbözik a bukarestitől. Ott másféle színészeim voltak, más kulturális közegnek kellett tükröt tarta-

nunk, emiatt a tér, a jelmezek, a zene is más volt, mint itthon. A szöveget is másféle módon húztuk meg.

Az eddigi három *Hamlet*-variációm közül a bukaresti, a szöveghez leghűségesebben ragaszkodó rendezés, míg a gyulai a legelrugaskodottabb és leginkább képekben gondolkodó változat. Ez utóbbi esetében a játszóhely nyitottsága, mivel nyári színházként játszottuk, provokálta, hogy szabadabban fogalmazzak, hogy a sűrített drámaiság helyett az asszociációk, a hangok és képek kavalkádszerűbb kompozíciójával kísérletezzem. Pozitív élményt, továbblépést jelentett számunkra, akik a kísérletnek részesei voltunk, hogy túl tudtunk lépni ezen a megközelítési módon. A harmadik változat, a sepsiszentgyörgyi, részben megtartotta a gyulai előadás sajátos dramaturgiáját, de ugyanakkor tömörebbre, feszezebbre sikeredett. Megnövelve a produkció drámaiságát, úgy érzem, közelebb kerültünk az eredeti mű hangulatához.

Fortinbras figurájának kihagyása fontos dramaturgiai beavatkozás, miért érezte ennek szükségét?

Elhagytam Fortinbras figuráját, hogy erőteljesebben tudjak Hamletre összpontosítani. Az ő tehetetlen vergődése így egyértelműen az előadás központi témájává vált. A politikai manipuláció, a barátok árulása, a szerelemről, utódnemzésről való lemondás kényszere mind az öngyilkossággal kapcsolatos gondolatot erősíti benne. Olyan az egész, mint egy, a magányunkban a tehetetlenségtől ránk törő számvetés, egy búcsúmonológ. Egy iszonyban fogant érzet, a jövővel kapcsolatos félelem víziója. Fortinbras megjelenésével egyfajta folytatás fogalmazódna meg, egy kívülről jövő megoldás, amit jelen pillanatban nem tudok magamévá tenni, emiatt lemondtam erről a fajta befejezésről.

A shakespeare-i művek fontos témája a szerelem. Hogyan jelenik meg ez a problematika az ön Hamlet-értelmezésében?

Bocsárdi László. Fotó: Barabás Zsolt



A *Hamlet*en dolgozva néhányszor *Romeo és Júlia*-érzetek köszöntek vissza bennem. Hogy a közönség számára tetten érhető-e ez, vagy sem, nem is fontos. A lényeg, hogy úgy éreztem, Shakespeare-nek a szerelem elvesztésével kapcsolatos fájdalma ebben a darabban is benne van, sőt a fiú és a lány kapcsolata itt sokkal bonyolultabb és kilátástalanabb helyzetben fogalmazódik meg, mint a *Romeo és Júlia*ban. Ott a haláluk által maguk alá tudják gyűrni a szerelmüket fenyegető világot. A *Hamlet*ben ez már lehetetlen, mégis úgy éreztem, hogy a királyfi Angliából való visszatérte után, Ophelia temetésén „találkozik” a lánnyal. A lány elvesztése miatti kétségbeesése olyan méretű, hogy a pillanatot úgy rendeztem meg, mintha a *Romeo és Júlia* összefüggésében lennének, és a szerelem legyőzi a halált. Az álom innentől kezdve nem folytatódik, Ophelia halálával különben, úgy érzem, befejeződik a történet.

Az előadás szövegében több stílus találkozott, a kanonizált Arany-fordítás mellett a mai nyelvezet is kihallatszott belőle. Hogyan építették fel az előadás szövegét – Arany és Nádasdy fordítását is beleszőtték?

Igen, de az Arany-fordítás szellemiségét tartottuk meg. Sok esetben szavakat megváltoztatva megpróbáltuk a közönség számára követhetőbbé tenni ezt a rendkívül összetett, igényes nyelvet, amely ugyanakkor közel áll az eredeti Shakespeare-szöveghez. Sok esetben kerültem már abba a helyzetbe, hogy több fordításból kellett létrehozni egy szöveg végleges változatát, pontosan amiatt, hogy Shakespeare-hez hű maradjassak. Egy fordítás általában koncepciót is jelent, tehát a fordítónak van egy elképzelése arról, hogyan kellene színpadra állítani a művet, és amikor egy ilyen rendkívül fontos és mély szöveggel dolgozom, akkor elsősorban a szerzőt keresem, őt próbálom tetten érni benne, és nem a fordítót.

Erős akusztikai hatások jelennek meg az előadásaiban, a bukaresti és a sepsiszentgyörgyi Hamletre gondolok. Ezek a nagyon emlékezetes és kiemelkedő részei az előadásoknak az álomszerűséghez kapcsolhatóak?

A két előadás ilyen szempontból is különbözik egymástól. A bukaresti díszlet központi elemét képező forgó rendszer és annak zaja az elkerülhetetlenséget, a sors megállíthatatlanságát próbálta hangsúlyozni, míg a szentgyörgyi hangkulissza igazából a jelenidejűséget. A szereplőkhöz fűződő zajok felerősítésével az volt a célom, hogy a történet teremben való itt és most jellegét tegyem hangsúlyosabbá. A víz, a nejlونok stb. zaja által jelenvalóbbá váltak a szereplők abban a térben, ahol a nézők is voltak. Számomra nagyon fontos célkitűzés volt, hogy az előadás performansz jellegét, a színészek játékának fizikálítását megerősítem. Ezáltal, reményeim szerint, álomszerűbbé váltak a színházi térben történő események, és ugyanakkor részben feloldódott a színpad és a nézőtér közötti határ. A színészekről is azt kértem, figyelmüket úgy irányítsák, hogy játékok a teremben történjen, és ne a színpadon.

Milyen Shakespeare-mű következhet a sorban? Milyen tervei vannak a jövőre nézve Shakespeare-t illetően?

Egy ideje a *Vízkereszt* megrendezésén gondolkodom. A *Hamlet*tel nagyjából ugyanazon időszakban íródott szövegről van szó. Szeretnék még közelebb kerülni Shakespeare akkori érzéseihez, gondolataihoz. A történet álomszerűsége az *Alice Csodaországban*-ra emlékeztet, és ez az a fajta dramaturgia, amellyel a számomra most fontos téma, az élet irracionális musa, úgy érzem, megközelíthető. Valószínűleg a Tamási Áron Színház jövő, vagy azután következő évadjában sikerül majd műsorra tűznünk. A *Romeo és Júlia* újbóli megrendezése is felmerült bennem, mert a *Hamlet* után számomra eddig hangsúlytalan összefüggései váltak fontossá. A szerelem témája továbbra is izgat. A temesvári német színház vezetésével folytatott tárgyalásaim kapcsán került szóba a darab. Ez év novemberének második felében kell majd kezdenem a próbákat.

Kovács Emőke

FORGÓAJTÓ, NEJLONFÓLIA

**Beszélgetés Bartha József
UNITER-díjas vizuális művésszel**

Foglalkozásodat tekintve azt a meghatározást szoktad adni, hogy vizuális művész vagy. Mit foglal ez magába, és mi az, ami nem fér bele?

Azért nem azt a meghatározást adom, hogy képzőművész vagyok, mert a képzőművészet egy eléggé behatárolt terület. Ha azt mondom, hogy vizuális művész vagyok, abba nagyon sok minden belefér, a látványtervezéstől kezdve a konceptuális művészetten keresztül, a képzőművészetten át a plakátdizájnig. Ami ebbe nem fér bele, és azzal is foglalkozom, az egy kortárs művészeti alapítvány vezetése, aminek én vagyok az elnöke és létrehozója, ennek az alapítványnak van egy kortárs művészeti tere, a B5 Stúdió. Ez utóbbi az adminisztratív, kurátori, művészetszervezői tevékenységhez tartozik. Plusz tanár is vagyok a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen.

Mesélsz egy kicsit arról az udvarhelyi pionírházról, ahol először találkoztál a vizuális művészetekkel?

A pionírház úgy működött a '89 előtti időszakban, mint most az iskolán kívüli tevékenységeknek lehetőséget biztosító csoportok vagy intézmények, előbbiben különböző köröket indítottak, amelyekre be lehetett iratkozni. A rajzkört választottam, amelynek vezetője Verestőy Árpád volt, aki később megalapította

a művészeti iskolát. Nagyon jó technikai tudása, és kiváló pedagógiai érzéke volt. A művészetekkel való első találkozásomkor ő volt az igazán meghatározó személyiség.

A színházzal és a díszlettervezéssel mikor kerültél kapcsolatba?

A színházzal nagyon korán. Székelyudvarhely a kommunizmus idején egy nagyon szerencsés helyzetben levő városnak számított, ugyanis a romániai magyar színházak majdnem az összes előadásukat vendégszerepeltették ott. És itt visszatérnék Verestőy Árpád tanáromhoz, aki bátorított arra, hogy színházi előadásokat is nézzünk, koncertekre járjunk. Az akkor látott előadásokra most is emlékszem, konkrét jelenetekre, sőt a díszletekre is. Amikor elkerültem Marosvásárhelyre, a művészeti középiskolába, akkor folytatódott a színházba járás, ugyanis ennek az iskolának is megkövetelte a miliője, hogy érdeklődjünk a különböző művészeti tevékenységek iránt.

A középiskola elvégzése után első alkalommal nem jutottam be a kolozsvári képzőművészeti egyetemre, így otthon, Székelyudvarhelyen maradtam egy évig. Akkor megkértem Szép Gyulát, az akkori Venyige néptáncscsoport egyik alapítóját és az udvarhelyi kultúrház akkori igazgatóját, hogy a kultúrházban biztosítson nekem egy helyet, ahol tudok készülni a következő évi felvételire; ennek

az volt a feltétele, hogy cserében plakátokat kellett készítenem a kultúrház előadásaihoz. Ekkortájt Visky Árpád rendezte *A gondnok*-ot a Népszínháznál, Baász Imre készítette a díszlet tervét, és Visky Árpád megkért, hogy segítsen kivitelezni a Baász díszlettervét. Ezután Szász Zsolt rendezte meg Kocsis István *Tárlat az utcán* című drámáját, ez volt életem első látványterve, amelyet a tervezéstől a kivitelezésig én csináltam, erre a mai napig büszke vagyok. Egy forgójából állt, tologatható falakkal, nagyon jól működött. Mindezt csak szórakozásból vállaltam el, hiszen készültem a Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskolára. Ahogy bejutottam, a díszlettervezésnek egy ideig búcsút mondtam.

Képzőművészként sokféle jártam a világban, és talán 1993-ban vagy '94-ben kapott el úgy igazán a színház szele, amikor láttam egy előadást, Bocsárdi Lacival a Tamási Áron Színháznál, mely Ödön von Horváth *Kasimir és Karoline* című drámájából készült. Mára már úgy érzem, hogy a díszlettervezés egy bizonyos szempontból drog, már többször abba akartam hagyni, de képtelen vagyok rá, ezzel együtt vagyok egész.

Shakespeare-szövegekkel mikor találkoztál először?

Az első meghatározó Shakespeare-szöveg a *Hamlet* volt, amit Tompa Gábor rendezésében láttam Kolozsváron, viszont addig, amíg nem kezdtem el díszleteket csinálni Shakespeare-előadásokhoz, addig nem olvastam a drámáit.

Az első Shakespeare-díszleted 1999-ben készült, a Szeget szeggel című drámát vittétek színre Bocsárdi Lászlóval. Milyen volt az a díszlet?

Rozsdás fémből volt a színpad beépítve, és már akkor is használtunk kifutókat. Én mindig onnan indulok, hogy melyik az az anyag, amely az előadást mind vizuálisan, mind fizikálisan, érzékileg meghatározza. A nézőben pluszérzeteket kell kiváltania ezeknek az anyagoknak, hiszen minden néző egy már meglévő

tapasztalattal és tudással megy színházba, és például a rozsdás fém látványához és tapintásához is hozzá tud társítani valamilyen érzeteket, érzelmeket, emlékeket, és ez is közrejátszik az értelmezésben. Nem hiszek abban a látványtervben, ami nem ad semmi pluszt az előadáshoz. A tér szegmentálása, lüktetése, hangulata segítse az előadást, együtt lélegezzen vele, tudja a vizualitás, hogy mikor kell jobban érvényesülnie, és mikor kell megszűnnie.

Ezután jött a Romeo és Júlia 2002-ben. Milyen térben játszódtott?

Egy üres tér volt, ami egyszerre volt kint és bent, csupán a proscéniumon volt egy avarszőnyeg. Illetve volt három, nem igazán ismert reneszánsz festő szerelem témában festett, kinagyított festménye, melyeket amatőr giccsfestő stílusban festtettem meg. Ez a három festmény néha látszott, néha nem, csak bizonyos helyzetekben érvényesültek. Itt nagyon erős volt az őszi avarhangulat, és a bal oldalon lévő fekete zongora, amin Zeno Apostolache mint bohóc játszott. Ez a *Romeo és Júlia* volt az egyik hozzám legközelebb álló előadás.

A Lear király következik.

Az általam készített *Lear király*-díszletet tanítják az egyik amerikai egyetemen, bekerült a tankönyvükbe. A *Lear* esetében kulcsfontosságú a viharjelenet, és meglátásom szerint nem a külső, hanem a belső vihar a lényeges, arra törekedtem, hogy ezt tegyem vizuális szempontból megfoghatóvá. Azt akartam elérni, hogy vizuális és egyben retinálisan fizikális élményt nyújtson.

Van-e egy leírható folyamata annak, amikor a szóból kép lesz?

Például, amikor Bocsárdi Lacival dolgozom, nagyon sokat beszélgetünk, ez segít abban, hogy az érzeteinket felszínre hozzuk, sokszor már nem is emlékszünk, hogy ki mit talált ki. A látvány akkor érdekes, ha van egy jó dramaturgiája, és nem áru el előre mindent. A látvány esetében nagyon sok mindent figye-

lembe kell venni. Viccből szoktam mondani, hogy azért nem lehet tökéletes díszletet csinálni, mert van egy szöveg, van egy rendező és van gravitáció, és ezeket mind figyelembe kell venni. A fentiek összetettsége miatt nehezen megragadható a szó képpé válása.

A Shakespeare-szövegeket hogyan „tanulmányozod”, mielőtt elkezded dolgozni velük?

A szöveget kétszer-háromszor szoktam elolvasni. Firkálva olvasok, azaz olvasás közben állandóan rajzolok. Akár azt is elő tudom most keresni, hogy honnan indult a *Lear király*. Régi, megsárgult lapú füzetecskéket szoktam vásárolni az ócskapiacra, ezeket rajzolom tele – a régi papír valahogy inspirál. Első olvasáskor mindent lefirkálok, ami eszembe jut, ilyenkor nem gondolok semmilyen technikai problémára. A szövegeket mindig vizuálisan közelítem meg, és mindent kiemelek belőlük, ami vizuális elemre utal.

Az UNITER-díjas Hamlet díszlete esetében honnan indultatok?

Onnan indultunk, hogy melyek azok az anyagok, amelyek uralhatnák az előadás hangulatát. Bocsárdi Laci ötlete volt, hogy mindenféleképpen a víz legyen az. A vízzel kapcsolatban nekem van egy fóbiám, ugyanis utálok olyan helyen zuhanyozni, ahol műanyag függöny van felszerelve, mert az ráragad az ember vizes testére, mintha befóliázná azt. Ahogy Bocsárdi Laci elmondta a vízzel való ötletét, nekem egyből beugrott a fóbiám a fóliával, amit már régóta próbáltunk beépíteni egy látványtérbe.

A jelenlegi *Hamlet*et már elkezdtük Gyulán, egy műhelymunka keretén belül, már ott is megjelent a nejlonfólia, ott volt egy olyan ötlet, hogy bizonyos jeleneteket előre leforgattak, melyeket ezekre a nejlonfóliákra kellett vetíteni. Gyulán vetítettünk rá, az itthoni előadás esetében viszont teljesen más funkciókat töltött be ez az ezüstös, átlátszó fólia.

A bukaresti Teatrul Metropolisban 2008-ban bemutatott Hamlet ugyancsak a Bocsárdi Lászlóval való közös munkátok. Ez tovább-

gondolásra került, vagy teljesen új lappal indítottatok most, a sepsiszentgyörgyi előadás esetében?

Volt már néhány előadásunk Bocsárdi Laci-val, amit két helyen is megcsináltunk, például a *Nyugati világ bajnoka*, ami Craiován, majd Sepsiszentgyörgyön került megrendezésre, a *Lear király*, amit Budapesten, majd Sepsiszentgyörgyön állítottunk színpadra. De soha nem csináltuk ugyanazt, mert, ahogy a mondas tartja, a folyóba kétszer ugyanúgy belelépni nem lehet.

A bukaresti a látvány szempontjából egy nagyon koncentrált és sötét, nyomasztó világról szólt. A sepsiszentgyörgyi előadás szellősebb, bensőségebb, fizikálisabb. A bukaresti olyan előadás volt, amit el lehetett volna játszani egy blokklakásban, egy garzonban, a szentgyörgyi meg olyan, amit egy kertben lehet eljátszani, vagy egy erdőben. A bukaresti *Hamlet* esetében az egész előadás nemcsak Hamlet belső világáról szólt, sokkal elágazóbb volt. A sepsiszentgyörgyi olyan, mintha mindenki Hamlet lenne, kezdve a főlától a kádig, a király borospoharáig. Mindenki a hamleti eszme szerint működik.

Bartha József. Fotó: Bánya Tamás



Meglátásod szerint Shakespeare mitől tud kortárs lenni?

Fontos kérdés, hogy egy rendező miért választ Shakespeare-szöveget, és nagyon fontos, hogyan vannak tálalva ezek a szövegek a közönség számára, ez azt jelenti, hogy melyek azok a nem konkrétan shakespeare-i téglák, amelyekkel építkezni lehet, és amelyek a 21. század embere számára közvetítik a shakespeare-i gondolatokat. Shakespeare annyira színes, a színház összes lehetősége, sőt a művészet lényege benne van az ő drámáiban, mindig lehet valami újat találni a szövegeiben. Shakespeare bárki számára elérhető, ez kevés drámaíróról mondható el.

Mondok egy-egy Shakespeare-drámát, az lesz a feladatod, hogy társíts hozzá egy színt és egy anyagot.

Othello?

Türkizkék és homok.

Szentivánéji álom?

Zöld és szatén.

III. Richárd?

Bőr és fekete.

Velencei kalmár?

Fehér és fa, nagyon régi patinás padló.

Lear király?

Szurok, ami visszatükröződik és mélykék.

A vihar?

Ez a kedvencem. Már egyszer megálmodtam egy színésszel és egy lavórral. Egy arctalan színész egy hatalmas mosdótálban mosta a lábát, nem láttam semmit körülötte, csak egy arctalan kisgyereket a háttérben, aki papírhajókat hajtogatott. Tudtam, hogy *A vihar* díszletét látom. Tehát víz és fehér.

Romeo és Júlia?

Meleg avarbarna és acél.

Macbeth?

Homok és acélszürke.

Vízkereszt?

Moha, föld és zöld.

Melyek a kedvenceid?

A vihar és a Macbeth hiányzik még az életemből, ezekhez szívesen készítenék látványtervet.

Az UNITER-díjad hol tartod?

Betettem az egyik szekrénybe, de a kisfi-am elvitte és valahol játszik vele. Nincs vitrinem, hogy abban tároljam.

Öt jelölés után most milyen érzésekkel mentél a díjátadóra?

Az elsőnél úgy gondoltam, hogy na, most kapok egy UNITER-díjat, hogy ez most kijár. Egy bukaresti előadás került jelölésre, Pirandello *Nem lehet tudni, hogyan* című darabja, éppen tíz éve, Bocsárdi Lacival közös munkánk. Ezután már nem figyeltem oda az ilyesmikre, soha nem azért dolgoztam, hogy díjakat kapjak.

Most is akkor eszméltem fel, amikor megkérdezte a mellettem ülő Adrian Ganea, volt tanítványom és barátom, hogy izgulok-e, erre azt válaszoltam, hogy miért kellene izgulnom, és akkor tette fel a kérdést, hogy „mit fogsz mondani, ha kimész?” Ekkor ütött meg, hogy tényleg, mit fogok mondani a „köszönöm”-ön túl? És arra gondoltam, hogy elsősorban a díszletmunkásoknak és díszletgyártóknak kell megköszönnöm a munkájukat, mert nélkülük nem áll a díszlet. Persze először megköszöntem a családomnak, hogy elviselnek, mert nem könnyű egy kreatív művésszel együtt élni.

Kultúrák között

Ungvári Zrínyi Ildikó

A PIROS A VÖRÖS CSOMAGOLÁSA

**Shakespeare-ről, látványról,
Hamletről Dobré Kóthay Judittal**

*A*mióta ismerlek, állandóan utazol. Ez hozzátartozik szerinted a díszlettervezői létformához, vagy ez egy „kóthayjutkás” sajátosság?

Nem egyéni sajátosság. Azok a tervezők, akik több színháznál is megfordulnak, ugyanennyit utaznak. Van, aki nálam is többet. Főleg, ha egyszerre több munkát vállal.

Nem azért van ez, mert szereted az új kihívásokat?

Az tény, hogy szeretem. Ha nem szeretném, nem vállalnám el ezeket a munkákat. Persze fárasztóak a hosszú és gyakori utak, de hát mindennek ára van ezen a földön.

Ebben a szakmában tehát rugalmasnak kell lenni?

Biztos. Sőt, hogyha az elkövetkező generációkra gondolok, nekik talán még rugalmasabbnak kell lenniük. De ez egy külön gondolatmenet. Úgy látom ugyanis, hogy kicsit más formában kell rugalmasnak lenniük.

Arra gondolsz, hogy a díszlet- és jelmeztervezőknek egyre inkább fel kell adniuk a saját művészi elképzeléseiket?

Nem feltétlenül erre gondolok. Inkább egy általános jelenséghez, a színház eliparosodásához kapcsolnám a dolgot. A színházi ipar egyre rövidebbre szabja egy-egy előadás elkészítésének az idejét. Egyre ritkábban van alkalom az elmélyülésre, kísérletezésre. Ugyanakkor nagyon vicces, hogy pont azokat a produkciónkat titulálják kísérleti színháznak, amelyekre sem pénz, sem idő nincs. Aztán előjön a büntudat, az előadás minőségét túlbecsülő kiértékelések, elnéző vélemények formájában. Mintha azt mondanánk, kísérlet volt, nem muszáj telitalálatnak lennie. Holott egyszerűen kényszerhelyzet előtt állunk, szó sincs kísérletezésről! Így egyre hígul az igényesség, az öngényesség, a szakmai precizitás – tulajdonképpen a profizmus.

Te magad nem szoktál ilyen kísérleti folyamatokban részt venni?

Ilyenekben már nem. Én más generációhoz tartozom, ennél fogva abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy többnyire jobb, kielégítőbb, szervezettebb körülmények között dolgozhatok, legyen az akár kísérleti színház.

Gondolom, arról is szó van, hogy a kísérleti színházi produkciónk esetén legelőször a dísz-

let- és jelmeztervező munkájától tekintenek el – ezek szegény színházi megoldások.

Több diákom mondta már, nagyon vágyik arra, hogy kőszínházban dolgozzon, elege van az alternatív helyekből és előadásokból. Persze, itt most elsősorban a látványtervezőkről beszélek, akiknek a munkája erősen függ az anyagiaktól, az infrastruktúrától. Szakmán belül például mindenki tudja azt, hogy a minimalista látvány gyakorta jóval költségesebb, mint egy túlsúlyos színpadkép. Az alternatív produkciók csak addig hasznosak, amíg tényleg a kísérletről szólnak, nem csupán az anyagi kényszerről. Mert az úgynevezett szegény színház nem pénztelenség, hanem elsősorban stílus kérdése. Egy stílus a sok közül.

Ezért mondom, bár a sok gyűródés és kihívás a pályakezdők életében is jelen van, mindez más formákat ölt.

A te élettörténetedben hol voltak olyan helyek, színházak, ahol, mint notórius utazó, ott-hon érezted magadat?

Az ember ott érzi jól magát, ahol létrejön a közös gondolat, a párbeszéd. És nemcsak

egy-két személlyel, hanem mind a művészi, mind a technikai csapattal. A színházi munka nagymértékben függ a technikai csapattól. Ha jó szakmai tudással rendelkező munkatársak vesznek körül – és ez bárhol előfordulhat – akkor jól érzed magad.

Nemrég nagyon lelkesen mesélted, hogy a munkások jól és kreatívan megoldottak egy technikai feladatot Prágában.

Igen, igazi alkotótársaknak bizonyultak. Hiszem azt, hogy a tervező egy adott technikai javaslatát bármikor überelheti a jó színházi szakember jobb javaslata. Ehhez azonban motiválnak kell lennie a szóban forgó szakinak. Végül is profizmuson és kulturáltságon múlik a színházi műszak munkája is. Például a Prágai Nemzeti Színház műhelytelepe, mai formájában, a híres tervező, Josef Svoboda elképzelése szerint létesült, és erre ott mindenki büszke. Büszkéek a munkájukra és a hagyományaikra.

Azt gondolom, hogy te nemcsak helyek között utazol, hanem kultúrák között is. Minimum két kultúrában dolgoztál és dolgozol állandóan. De ha pontosak akarunk lenni, tulajdon-

Dobre Kóthay Judit. Fotó: Ungvári Zrínyi Ildikó



képpen három: a román, az erdélyi magyar és a magyarországi magyar – mert az utóbbi két színházi kultúra között is meglehetősen különbségek vannak. Milyen átjárni ezek között?

Itthon nem nehéz átjárni, hiszen a kölcsönhatások állandóak. Mi, erdélyi színházi alkotók a román színházi látásmódhoz nagyon közel állunk, ehhez adjuk hozzá másságunkat, és mindazt, amit nemzeti kultúránkból hozunk. Többen mondják azt – ez nem kifejezetten a tervező munkájához tartozik, hanem inkább a rendezőknek a színészekkel való együttműködésére érvényes –, hogy sok szempontból a három színházi kultúra közül a legjobb helyzetben mégiscsak az erdélyi magyar színjátszás van. A román színházzal való kölcsönhatások pozitívumához hozzáadódik ugyanis egy olyan fegyelem és kötelességtudat, amely már nem igazán jellemző a román színházcsinálásra, viszont jellemző a magyarra. Ezért vallja sok román rendező, hogy szívesen dolgozik magyar társulatokkal. Andrei Șerban és Silviu Purcărete többször is méltatták a kolozsvári magyar társulattal való közreműködésüket, Victor Ioan Frunză minden évben visszatér Csíkszeredába dolgozni, Anca Bradu és Sorin Militaru emlékezetes produkciókat hoztak létre mind a marosvásárhelyi, a székelyudvarhelyi, a nagyváradi, mind a gyergyói magyar színészekkel. Az említett közreműködések java része többszörösen díjazott előadásokat is jelentett. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a román színészek hanyagok vagy felelőtlenek, hanem inkább arról a rosszul értelmezett lazaságról van szó, ami társadalmunk oly sok területét érinti. Hajdanán, amikor több hónapig dolgoztak egy-egy előadáson, ez a fajta lazaság kevésbé volt ártalmas, sőt, bizonyos értelemben alkotó jellegű volt, de manapság, amikor időhöz kötött egy-egy darab színrevitele, kicsit másképpen áll a dolog. Ismétlem, mindez nem kapcsolódik szorosan a tervező munkájához.

Ebben a lezserségben nincs valami jó is? Azt látom, hogy a magyar színészek sokszor irigylük a román kollégájukat, amiért kevésbé konvencionálisan dolgoznak.

De igen, az alkotói munkában ez pozitív is lehet. A balkáni rugalmasságnak előnyei is vannak, problematikus csak akkor válik, amikor a színházcsinálás (is) ettől a szellemiségtől idegen mintákra épül. De ez egy rendkívül összetett dolog, számomra elsősorban abba a kérdésbe sűrűsödik, hogy „Románia egyáltalán EU ország-e?”. A kérdést nem pejoratív szándékkal teszem fel.

Sokat dolgoztál külföldön – ott mi a helyzet e tekintetben? Volt-e olyan hely, ahol biztos pontot találtál?

A világon mindenütt nagyon meggondolják, hogy mennyi pénzt hoz egy előadás. Persze művészelőadások is születnek, azon kívül a showbiz nem feltétlenül tucatmunkát jelent. Egy tény, lassan már minden a pénzről szól. Sokszor az is, hogy ki mennyire van motiválva. Amikor korábban a külföldi színházi technikusokról beszéltem, nem említettem, hogy jó a fizetésük. Művészi téren szakma és hivatás egybeesik, felejtük el a „lelkes amatőrizmust”. Ez az ottani technikusokra is érvényes. Ezek az emberek rengeteget dolgoznak, nem marad sem idejük, sem energiájuk másodállásokra. Pl. a Limoges-i Théâtre de L'Union, ahol kétszer is dolgoztam, nem repertoárszínház. Franciaországban, a Comédie Française-t leszámítva nincs is repertoárszínház: mindenik projektszínház, ami azt jelenti, hogy csak technikai és adminisztrációs személyzetük van. Limoges-ban a kivitelezők, egy mérnök vezetésével, a színpadot is ellátják. Nincs külön színpadi személyzet, ügyelők, sűgők poszt nem létezik, nincs világosítói és hangosítói állás sem – a kivitelezők másodműszakban hangosítók és világosítók. Ezenkívül van egy varroda, ahol egyetlen alkalmazott, akkortájt egy zseniális varrónő készített el minden női és férfijelmezt.

És ez általános?

Azt hiszem, igen, de közelebről csak a franciaországi körülményeket ismerem.

Egyébként az érthető, hogy a francia színházban, ahol erős volt az avantgárd és sok

mobilis forma jött létre, nem a sűgolyuk, a szűveg körű szerveződik az előadás.

A sűgolyuk körű semmiképp. Elképzelhetetlen lenne például az, hogy – ahogy itthon szokás – stűdió-előadásokon is ott űl a sűgő az első sorban, a közönség között. Máshol nincs ilyesmi. Csökkentett személyzettel dolgoznak, egy-egy alkalmazott több feladatkörű tölt be, de a fizetések is ennek megfelelőek.

Viszont ez a rendszer valószínűleg kiszűri azokat, akik nem elkötelezettek a színház iránt.

Igen, nagyon ki vannak válogatva az emberek. Ugyanezt tapasztaltam Prágában, a Nemzeti Színház műhelytelepén, amit egykor Svoboda szervezett meg. A telep elég messze van a színháztól, a város egy másik részében. Minden műhely ott van: a lakatosműhely, a szobrászműhely, a varrodák, az asztalosok, cipészek, kárposok. Ott van a kelléktár is, meg az anyagraktár. Az épületbeosztás ragyogóan van kigondolva, zökkenőmentes a kivitelezési folyamat. Ez a „gyár” négy intézményt lát el, két prózai színházat, az operát és a balettszínházat. Sokszor három-négy előadásán dolgoznak egyszerre, több gyártásvezető van alkalmazva, akik mind más és más produkcióért felelnek.

Ez tehát azt jelenti, hogy ott készítik el a munkadarabokat és elszállítják a színházba?

Igen, de a színészeket is odahívják jelmezpróbára. Ez talán kicsit ijesztően hat, de működőképes. A titok abban rejlik, hogy mindenki tisztában van azzal, hogy a „nagyüzem” a művészetet szolgálja. A látványterveket például nemcsak azért kell fél évvel korábban leadni, mert a kivitelezés nagyüzemi rendszerben működik, hanem mert figyelembe veszik az alkotói folyamatban előforduló változásokat is. Ilyenformán műhelyszinten is lehet változtatni, ha nem túl késő. Egyébként az előadások költségvetése is mindig tartalmaz egy jelentős „vészhelyzet”-összeget, ugyancsak a fenti megfontolásból. Szóval, jól lehet dolgozni, feltéve, ha az ember nem él vissza ezekkel a lehetőségekkel.

Ez egy jól működő intézmény, amely biztosan kommunikációs szempontból is optimális. Ha egy más kultúrából érkező szakember odaérkezik, nincsenek „kultúrafordítási” problémái?

A díszlettervező nem igazán találkozik azokkal a kommunikációs problémákkal, meglátás- és gondolkodásbeli különbségekkel, amelyekkel a különböző kultúrákhoz tartozó rendező vagy színész találkozik. A jelmeztervező már inkább részese ennek a jó értelemben vett konfrontációnak. Nagy a különbség díszlet- és jelmeztervezés között.

Milyen tekintetben?

Majdnem minden tekintetben. A díszletnek mindig hamarabb kell meglennie – elvileg egyszerre kellene hogy megszülessen díszlet és jelmez, de a gyakorlatban ez nem üdvös. A jelmeztervezés esetében nagyon fontos az élő anyaggal (a színésszel) való találkozás. A szerep fokozatosan épűl, ezért jó, ha a jelmeztervező is „fejlődőképes” jelmezekben gondolkodik. Míg a díszletterv leadását követően a színészek a tervnek pontosan megfelelő színpadi jelzésben próbálnak, a jelmezek kivitelezését, lehetőséghez mérten, jobb késleltetni. Bár a jelmeztervek megvannak és a színészek próbaruhái is a tervek alapján vannak összeválogatva, a végleges jelmezek mégiscsak az eredeti terv és a próbák során kialakult szituációk ötvözetét kell hogy tükrözzék.

Az tehát az optimális, ha a jelmez a játékstílussal együtt alakul?

Igen, mert a színészi munka ötleteket sugallhat a tervezőnek, a színész pedig táplálkozni tud a jelmezből. Ennek a szimbiózisnak létre kell jönnie.

A jelmeznek mindig segítenie kell a színészt. Előfordult-e ennek az ellenkezője, hogy a jelmezzel pl. visszafogta a színészt?

Ha szándékos dologról beszél, akkor igen. De ez nagyon ritka. A színészt tényleg

segíteni kell. Amikor gátolva érzi magát a jelmez által, akkor vagy a jelmez nem megfelelő, vagy az úgynevezett „gátoltság-érzés” szakmaiatlan eredetű. A rosszul értelmezett színészi lendület visszafogása nem a jelmezen, hanem a rendezői utasításon keresztül történik.

A díszlet- és jelmeztervező, ha kultúrák között mozog, és valamiféle stílust átvisz egyikből a másikba, vajon nem használ olyan formákat, amikkel nincs mit kezdjen a színész, mert túlságosan felszabadítja vagy korlátozza?

Én ebben nem látok kultúrák közti különbségeket. Legalábbis az én szakmámban. A különbségek maximum alkotó egyéniségek között fordulhatnak elő, ugyanúgy, mint ahogyan a teljes összhang is létrejöhét, első pillanattól fogva. Konkrét példaként említek meg egy magyar színészt, Pálffy Tibort, azaz Hobót és egy román színészt, Sorin Leoveanut. Két olyan ritka színészről beszélek, akik hihetetlen ráérzéssel tudnak a jelmezükből építeni. Sorin például a temesvári *Féltreértésben*¹ az öreg szolgát játszotta, aki, Bocsárdi koncepciójában, a történetet végigkísérő bohóc. Nos, én egy barokk ruhás bohócot terveztem, egy másik időszámban működő valakit. A sminkje cirkuszi smink volt, a ruhája barokk, ebből a társításból született meg egy erősen elidegenített, ugyanakkor titokzatos kép. Nagyon jól esett tapasztalni, hogy Sorin mennyire ki tudja használni ezt a képet és milyen területeket tud lefedni, játékban, önnön látványa segítségével.

Tehát őt inspirálta ez a stílus?

Száz százalékban. Többször dolgoztunk együtt, mindig nagyon jól tudta használni a jelmezeit, építeni tudott abból az identitásból, amit a ruhája, sminkje sugallt. Ugyanez a helyzet Hobóval. Elég friss példa *A fősvénybeli*²

Harpagon „nagy tata”-ruhája: bőrpapucsot adtam a lábára, az öregesen maffiás öltönyhöz. Abban a pillanatban, ahogy felvette a jelmezt és a tükörbe nézett, új dolgokat kezdett kipróbálni játék közben. Vagy például a *Lear királyban*³, ahol Edmundot játszotta: volt egy maszkja, azt először nem az arcára, hanem a tarkójára tette, így játszott háttal szemben a közönséggel – Hobó mindig szívesen játszik el a kellékekkel. Nagyon jó érzéke van a tárgyakhoz, pontosan ráérez azok színpadi potenciáljára. Sokszor olyasmiket talál ki, hogy egész jeleneteket határoz meg vele. Mellesleg nagyon kevés színész tud jelmezből építeni, kevés színész érzi a tárgyakat. Sajnos, az itthoni színészoktatásban nincs ennek hagyománya.

Igen, ezzel kapcsolatban mondtál egyszer egy szép példát: amikor a kolozsvári Operettben⁴ a meztelenséget jelentő ruhákat feladtad a színészekre, és ők szígyenkezni kezdtek...

Igen, az nagyon muris, ugyanakkor tanulságos volt. Előrebocsátom, hogy a meztelen jelmezek egyfajta groteszk-naturalista kulcsban készültek el, és ez nagy hatással volt a beöltözött színészekre. Első öltözköskor, többen közülük ösztönösen takargatni kezdték „testük” intim részeit. Emlékszem, mekkorát derültünk ezen. A történet másik, talán idevágó része az, hogy miből származik ezeknek a jelmezeknek az ötlete. Apropos, amiről már szó esett: kényszerből. Tompa Gábor rendező eredetileg azt szerette volna, ha a szereplők az előadás végén pőrre vetkőznek, abban viszont kétkedett, hogy erre rá lehet bírni az idősebb színészeket. Ezt követően hozakodtam elő a meztelen jelmezek gondolatával, ami végül is jobbnak bizonyult, mint maga a meztelenség.

Miből inspirálódik a díszlettervező? Például Shakespeare szövege inspiratív számokra? Mi az benne, ami a leginkább provokál?

¹ *Neînțelegera* (Albert Camus), Teatrul German de Stat, Temesvár, 2012. R.: Bocsárdi László, Díszlet: Bartha József. Jelmez: Dobro Kóthay Judit. Zene: Könczei Árpád.

² *A fősvény* (Molière), Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2013. R.: Bocsárdi László, Díszlet: Bartha József, Jelmez: Dobro Kóthay Judit. Dramaturg: Zsigmond Andrea.

³ *Lear király* (William Shakespeare), Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2006. R.: Bocsárdi László. Díszlet: Bartha József. Jelmez: Dobro Kóthay Judit. Dramaturg: Sebestyén Rita.

⁴ *Operett* (Witold Gombrowicz). Kolozsvári Állami Színház, 1997. R.: Tompa Gábor. Díszlet-jelmez: Dobro Kóthay Judit.

Shakespeare nagyon nyitott, hihetetlen alkotói szabadságot nyújt. Aki néhányszor igazán leizzasztott, az Molière. Az ő szövegeit, legalábbis eleinte, csapdának éreztem. Több Molière-előadásban dolgoztam, több kulcsban, több rendezővel. A legelső Molière-darab a *Tartuffe* volt, azt Tompával vittük színre a főiskolán, Bogdán Zsolték végzős osztályával. Ha akkor még nem is, de a következő produkciónál már rájöttem arra, hogy milyen fontos a molière-i szövegben a forma.

Arra gondolok, hogy a Shakespeare-szövegben is az inspiráló, hogy sok metaforát használ, sok mindent láttat – nem így van? Vagy inkább az élethelyzetek?

Azt hiszem, az egyik lényeges különbség kettőjük között az, hogy az egyik angol, a másik meg francia. Molière, bármilyen súlyos dologról beszélne, bármilyen mélységeket érintene, virtuóz módon rejti el ezeket, a barokk forma-világ indái közé. A francia udvar virágkorát éljük, nem? A pergő szöveg nehezen láttatja a mögötte rejlő feneketlen poklot. Emiatt tartom csapdának a molière-i szöveget. Amikor a *Tartuffe*-öt Limoges-ban csináltuk meg, kérték, írjak néhány sort a műsorfüzetbe. Akkor már izgattott ez a probléma, erről írtam néhány sort. George Banu, aki eljött a bemutatóra, utólag külön gratulált a szöveghez, amit különlegesnek és figyelemreméltónak talált. Valójában néhány mondatban ezt próbáltam ott kibontani: az esztétikumba csomagolt lényeg problémáját, a tökélyre vitt stílusba rejtett emberi elesettségét.

Shakespeare ehhez képest talán nyersebben emberi, ő rögtön boncolgatni kezd.

Shakespeare közvetlenebb.

Érdekes, hogy Shakespeare-t is csináltál, meg lengyel darabokat is, ami talán közelebb áll ehhez a közvetett, kettős világhoz. A Gombrowicz-féle formajátéokra gondolkodok (Operett, Yvonne).

Igen, csak hogy Gombrowicz pont azt mutatja meg, amit Molière el akar rejteni, nem

tudom, jól mondom-e? Nagy élvezet volt az *Operetten*⁵ dolgozni. Az is érdekes volt, amikor egy év alatt, két különböző rendezői koncepciójú *Yvonne*-t csináltam. Az egyik a Colpaccié volt Marosvásárhelyen, a másik a Bocsárdi Sepsiszentgyörgyön.⁶ A vásárhelyi előadás díszlet-jelmezét terveztem meg, nem egészen egy évre rá pedig az Yvonne jelmezeit, Sepsin. Természetes volt, hogy a sepsiszentgyörgyi előadás másról fog szólni.

És ennek végső soron az a titka, ugye, hogy nem egy ember dolgozik egy előadáson.

A dolgokat mindig több oldalról kell körüljárni. A színházi munka azért szép és élvezetes, mert olyan, mint az élet. Ismerjük is, meg nem is.

Mondtál egyszer egy frappáns mondatot, hogy a világot nem kell kitalálni, hanem meg kell tanulni látni. Ezek szerint van úgy, hogy rosszul nézünk?

Igen, hiszem, hogy nem megalkotni kell a dolgokat – észre kell venni. Jó, ha meg tudjuk őrizni a világ iránti kíváncsiságunkat. A kíváncsi embernek több esélye van a látásra.

Korábban egy dolgozatodban azt fejtegetted, hogy Cordeliának sárga ruhája kell legyen. Most meg az UNITER-díjas Hamlet-előadásban feltűnő, hogy Opheliára vörös ruhát adtál, sőt még Gertrudra is.

Mert nem tudod a Cordelia sárga ruhájáról szóló történetet. Ez nem azt jelenti, hogy ha a *Lear király* jelmezeit valaha még egyszer megtervezem, Cordelia akkor is sárga ruhában lesz.

Pontosan hogy is született ez a gondolat?

⁵ *Operett*, idézett előadás.

⁶ *Yvonne, burgundi hercegnő* (Witold Gombrowicz). Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely, 2007. R.: Alexandru Colpacci. Díszlet-jelmez: Dobre Kóthay Judit. Koreográfus: András Lóránt. Zene: Delia Serban, és *Yvonne, burgundi hercegnő* (Witold Gombrowicz). Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2008. R: Bocsárdi László. Díszlet: Bartha József. Jelmez: Dobre Kóthay Judit. Dramaturg: Czegő Csongor. Zeneszerző: Könczei Árpád.

Menet közben született, néhány nappal a pesti bemutató előtt. A *Lear király* egy kétfejű, közös projekt volt, a budapesti Nemzeti és a sepsiszentgyörgyi Tamási színház között.⁷ Az első bemutató Sepsiszentgyörgyön volt, a következő munka meg Budapesten. A második szakaszban volt néhány változás a díszletben, nem annyira konceptuális, mint vizuális jellegű. A ruhákkal ugyanez volt a helyzet. A pesti próbafolyamat során Cordelia és Lear találkozásának pillanata sok gondot okozott színészilag. A Cordeliát alakító fiatal színésznő nehezen értette a rendezői utasításokat, ezért elkezdtem azon gondolkodni, vajon ha más jelmezt adnék Cordeliára, nem segíthetnék-e a helyzeten? Azt persze még nem tudtam, hogy milyen jelmezt. Üldögéltem a próbán és elkezdtem beeltározni mindazt, amit a színpadon láttam: teret, kelléket, fényeket, a szereplők útvonalaikat. Főpróba volt, semmit nem kellett odaképzelní, a jelenetben már adott és végleges volt minden. A döntésbe végül Bánya Tamás lightdesignja és a két szereplő, Lear és Cordelia térbeli elhelyezése segítettek be. Rájöttem, Cordeliának mézszínű ruhában kell lennie – addig sötétkéken volt. Délután elmondtam Bocskári Lacinak az ötletet. Eléggé meghökkent, de mert rugalmas és kíváncsi természetű ember, azt mondta, próbáljuk ki, egyelőre persze csak valamilyen hasonló próbajelmezzel. A mai napig megmagyarázhatatlan csoda másnap következett be: a színház raktárában egy színében, anyagában, szabásában, méretében azonos ruhát találtunk, mint amelyet elképzelttem a próbán üldögélve! Tökéletesen működött, tovább lehetett lépni a jelenettel. Ilyenkor lehetetlen nem hinni a Fennvalóban.

Persze minden jelmez csak egyszer érvényes, ezt jó tudni akkor is, amikor szereposztáscserék történnek egy műsoron lévő előadásban. Azokra a konkrét helyzetekre gondolok, amikor a beugró színész termete, hangja, egész egyénisége más, mint a kollégáé, akinek a szerepét átveszi. Ezekben az esetekben

nagy tévedésnek tartom, ha a két jelmez csak méretében különbözik. Valójában a jelmeztervezőnek ilyenkor új jelmezt kell terveznie, olyat, amely nemcsak a figura új arcait szolgálja, hanem ugyanolyan szervesen épül be az előadás világába, mint az előbbi. Nem könnyű feladat.

Nem felejttem el, hogy Nemes Leventére milyen ormótlan bakancsot adtál Lear szerepében.

Még szerencse, hogy Leart csak Levente játszotta. Mi lett volna ha, tegyük fel, Szakács Laci – közismert nevén Löki – ugrik be helyette. Jó, csak viccelek. Mindig az adott színpadi helyzethez igazítom a jelmezek világát. Hozzá kell adnom a koncepcióhoz a menet közben változó árnyalatokat is, anélkül nem teljes a munka. Próbákön firkálni szoktam, pontokkal jelölöm be az alaprajzba a szereplők helyváltoztatásait, találkozásait, a belépéseket, a távozásokat. Szükségem van arra, hogy jelmez szempontjából leellenőrizzem az előadás minden pillanatát.

A Hamletben⁸ a piros ruha hozzátartozik a darab fő értelmezési vonalához.

Természetesen. Meg aztán az nem egy vérvörös ruha. Elég sokat kerestem az árnyalatot, valahol a rózsaszín, illetve a ciklámen és a vörös között, mert a vér színét, ehhez a Gertrudhoz, túl zsigerinek véltem. Az „elművésített” piros árnyalatát tartottam megfelelőbbnek. Nevezhetném akár az érzékiség diszkrét bájának is ezt a színt, tekintettel a kettőjük közötti, nemcsak testi, hanem szellemi vonzalomra. Mert van valami Claudiusban, ami szellemileg is vonzza a királynőt – abban a formában, ahogyan Hobó megrajzolja Claudiuszt. Ezt a Gertrudot nem Hamlet szelleme ragadja meg és kelt benne büntudatot, ez a Gertrud a fiát egyszerűen csak szereti. Ez a Gertrud pirosba, nem vörösbe öltözik. Az ő esetében a piros a vörös csomagolása.

⁷ *Lear király* (William Shakespeare), Nemzeti Színház, Budapest, 2007. R: Bocskári László. Díszlet: Bartha József. Jelmez: Dobre Kóthay Judit. Dramaturg: Sebestyén Rita.

⁸ *Hamlet* (William Shakespeare), Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2013. R: Bocskári László. Díszlet: Bartha József. Jelmez: Dobre Kóthay Judit. Dramaturg: Sebestyén Rita.

Bartha Katalin Ágnes

IRA ALDRIDGE, SHAKESPEARE ÉS A MAGYAR SZÍNHÁZI VISZONYOK

Ira Aldridge (1807–1867) afroamerikai színész New Yorkban született, Manhattan szabad afroamerikai közösségében, kulturális formálódását is e közösség két kiemelkedő intézményében, az Afrikai Szabad Iskolában és az Afrikai Színházban szerezte. Ez utóbbiban tapasztalhatta a rendőrség túlkapásait, akik megtiltották a fekete színes bőrűeknek Shakespeare *III. Richárd*jának eljátszását, s általában a Shakespeare-művek színpadra vitelét.¹ Ezt követően Ira Aldridge úgy érkezett Angliába színészi karrierjének beteljesítése céljából 1825-ben, hogy már személyes tapasztalattal rendelkezett a fekete színes bőrű színészek Shakespeare-játékának felkavaró hatásával.

De milyen hatása volt Aldridge Shakespeare-szerepekben való fellépéseinek a kontinentális Európában, s főként Magyarországon egy negyedszázad múlva? Jelen tanulmány a kérdést a korabeli magyar színházi kontextusban, annak kulturális és politikai vonatkozásaiban szemléli, és arra is választ kíván adni, hogy miért nem léphetett fel Aldridge Erdélyben, a Habsburg Birodalom második legjelentősebb magyar színházában, Kolozsváron.

Néhány alkalmi fellépése és az elismerő kritikák ellenére Aldridge Britanniában megmaradt egy negyedszázadon át vidékre száműzött vándorszínésznek, habár Shakespeare-alakítóként angliai pályájának jelentőségét is hangsúlyoznunk kell, hisz itt kezdi játszani, s aztán egyre komolyabb tanulmányozással, gyakorlattal és tapasztalattal vértetni fel Othello, Shylock, Macbeth, *III. Richárd* és Aaron szerepeit.² Azonban bőrszíne miatt nem játszhatott a londoni színházakban huzamosabb ideig.

Vendégelőadásait 1852-ben kezdte el az európai kontinensen, és ez pályájában is fordulatot hozott. Élete hátramaradó részében az „afrikai Roscius”-ként emlegetett rendkívüli formátumú Shakespeare-színészként szerzett magának hírnevet Európa nagyobb városaiban. S bár néhány hétnél hosszabb ideig nem vendégszerepelt sem az európai nagyvárosok (London, Dublin, Edinburgh, Berlin, Stockholm, Prága, Bécs, Budapest, Konstantinápoly, Varsó, Szentpétervár, Moszkva), sem más kisebb, de jelentős városok színházainál, sikerült az európai színházi világ figyelmét magára vonnia. Egzotikumának, bőrszínének is köszönhetően, de főként Shakespeare-szerepeinek megformálása miatt, Európában és Oroszországban a Shakespeare-színház és a shakespeare-i nyelv hiteles tolmácsolójaként vált ismertté.

¹ E társulat észak-amerikai betiltása az 1820-as évek elején példaként szolgálhat arra, hogy hogyan használták fel az észak-amerikai fehérek Shakespeare nevét, műveit kulturális és politikai hegemoniájuk megerősítésére. L. Macdonald Joyce Green: *Acting Black. Othello, Othello Burlesques, and the Performance of Blackness*. In: *Ira Aldridge: The African Roscius*, ed. Bernth Lindfors, Rochester University Press, New York, 2007, 137–139.

² Lindfors, Bernth: „*Mislike me not for my complexion...*” *Ira Aldridge in Whiteface*. In: *Ira Aldridge: The African Roscius*, ed. Bernth Lindfors, Rochester University Press, New York, 2007, 180–190.

Reprezentálhatta-e Aldridge Shakespeare drámáit?

Ami az 1820-as évek New Yorkjában lehetetlennek mutatkozott az afroamerikai színész esetén – nevezetesen az, hogy a többségi, fehér tulajdonban levő színházban Shakespeare-t játsszon, sőt még az Afrikai Színház berkeiben is ellehetetlenült – az végül a 20-as évek végén Angliában realizálódhatott, és az 50-es években Nyugat-Európában, Kelet-Közép-Európában és Oroszországban teljeshedhetett ki.

Aldridge repertoárja főként korai angliai korszakában sötét bőréhez találó szerepekre korlátozódott: rabszolgaellenes célzatú darabok mellett számos heroikus gonosz hős szerep is volt közöttük. Shakespeare-repertoárját tekintve már huszonnégy évesen Othellót, Shylockot, III. Richárdot, Macbethet játsszik. Negyvenkét évesen a több mint száz éve Angliában nem játszott *Titus Andronicus* veszi elő, természetesen átgúrt, melodramatizált változatban, amely lehetővé tette, hogy Aaront, a mőrt heroikus szerepként játssza/értelmezze. Ötvenegy évesen Szentpéterváron játssza el először a Lear királyt.³

Sötét bőrűek színrevitelének, színpadi játékanak a magyar színpadokon ekkoriban már komoly tradíciója volt, hiszen olyan népszerű drámákban láthatott a magyar közönség sötétre mázolt színészeket már a 19. század első éveiben, mint pl.: Kotzebue: *A szerecsen rabok* (Kozma Gergely fordításában), vagy Shakespeare *Othelloja* (K. Boér Sándor f.). Aldridge érkezése előtt, 1853 márciusában a győri színpadon már játszották Harriet Beecher Stowe *A Tamás bátya kunyhója* nyomán a Dumanoir és D'Enry által dramatizált változatot (Ország Antal f.). A pesti Nemzeti Színházban Aldridge márciusi–áprilisi fellépéseit követve május 7-én, Kolozsváron pedig 1853. jún. 4-én mutatták be.⁴

Aldridge Othello-alakítását kedvelte és rendkívülien hitelesnek tartotta az európai és a magyar szakma. Először történt meg a kontinensen a 19. században, hogy nem feketére mázolt fehér bőrű színész alakította a féltékeny mór szerepét, hanem egy színében és vérmérsékletében „hasznos” személy, „igaz szerecsen” játszotta. Figyelemre méltó, hogy a korabeli értelmezések érdekes és igen zavaros antropológiai fejtegetésekbe merülve magyarázták a mór és szerecsenség különbségeit, hasonlóságait Edmund Keantól Molnár György színészig.⁵ Eleve izgalmas eseményként élte meg a színházi közönség, hogy sötét bőrű színész játszotta Othellót az 1850-es években. A magyar recepcióban viszont egyáltalán nem jelentett problémát a tény, hogy ez a sötét bőrű színész Shakespeare-t játsszik. Aldridge angol nyelvű színpadi alakításaival magát a Shakespeare-kultúrát terjesztette. Magyarországon úgy látták, hogy egymaga a Shakespeare-ügynek, befogadásnak rendkívüli szolgálatot tett.⁶

Tehetségének elismerése mellett a színész afrikai fejedelmi sarjként való propagálása is hozzájárult Shakespeare-színészként való elfogadásában a kontinensen. A *Memoir and Theatrical Career of Ira Aldridge, the African Roscius*, London: Onwhyn (1848), s ennek Berlinben megjelent német változata, a *Leben und Künstler-Laufbahn des Negers Ira Aldridge* (1853) röpirat formában terjesztette fellépéseinek színhelyein származásának romantikus történetét. Noha a kutatás megcáfolta e

³ Lindfors ua. 182–183.

⁴ Stowe regényének magyarországi hatásáról I. DörgőTibor: *A Tamás bátya kunyhója fogadtatása Magyarországon*. ItK 103, 1-2: 90–100. 1999. A dramatizált változat kolozsvári bemutatójának színlapját l. a Kolozsvári Állami Magyar Színház DokumentációsTárában.

⁵ Kean hibának tartotta Othello négerként való ábrázolását, s ezért az addig az angol színpadokon konvencionálisan feketére mázolt arcot világosbarnára cserélte (Hawkins, *The Life of Edmund Kean*. II. Vols. Tinsley Bros.: London. 1869, I. 221.) A mór faj sajátosságairól kialakult kép, amely az egzotikumot és szenvedélyességet hangsúlyozta, erőteljesen befolyásolta Othello színpadi alakítását. Ez olvasható ki Molnár György: *Shakespeare Othello tragédiája és előadásáról*. Burger Gusztáv és társa műintézetéből, Szeged, 1885. L. még 19. századi színpadi értelmezéseiről Bartha Katalin Ágnes: *Shakespeare Erdélyben. XIX. századi magyar nyelvű recepció*. Argumentum, 2010, 234–268.

⁶ Bayer József, *Shakespeare drámái hazánkban*. KisfaludyTársaság, Bp., 1909. I., 394–395.

történet valóságát,⁷ a tudatosan épített imidzsnek nyilván megvolt a hatása, a korabeli média is ekként harangozta be,⁸ aminek köszönhetően számos kapu megnyílt Aldridge előtt.

Shakespeare műveinek képviselőjeként való teljesítményét több európai király és fejedelem is elismerte. 1853 januárjában IV. Frigyes Vilmos porosz király a tudomány és művészetek arany emlékérmével tüntette ki, 1858 januárjában meiningeni fellépéseinek hatására a szász-meiningeni ház érdemrendjével tüntették ki, s Szászország lovagjává avatták (hasonló kitüntetést mindaddig egyetlen színész sem kapott). II. György meiningeni herceg színházi reformjának egyik fontos pillére volt az Aldridge által képviselt színházzal, színházi játéknyelvvel való találkozás.⁹

Milyen magyar színházi kultúrába érkezett?

A leverett szabadságharc (1848–49) után Magyarországon a Habsburg Birodalom új, neoabszolutista állami struktúrájának kialakításával az 1848 előtti színházi struktúra jelentősen megváltozott. A nemzeti kultúra és nyelv megőrzésének fontos eszközeként a színház a kormányzati politika és a magyar közönség elvárásai közti ütközések leglátványosabb tereként funkcionált. Ezért sem véletlen, hogy a rendőrségi jelentések tele voltak az előadásokon zajló nemzeti célzatú demonstrációk híreinek a taglásával.

A színházak, színtársulatok működési feltételeit meghatározó, 1850. nov. 25-étől érvényben lévő belügyminisztériumi színházi rendelet (Theaterordnung) értelmében minden új bemutatandó előadás-hoz az adott tartomány vezetőjének engedélye kellett, kivételt képeztek a Bécsben már engedélyezett darabok. Az előadásokból minden olyan vonatkozást száműzni kellett, amely sérthette a császári házat és államrendet, „mi a létező időviszonyok szerint a közcsend és rendet illető tekintetekkel ellenkezik, a nemzetiségek, társasági osztályok, s vallástársulatok között gyűlölséget, vagy az előadás közben zavargásokat képes előidézni.”¹⁰ A helyi rendőri hatóságok hatáskörébe tartozott az egyes előadások felügyelete, de jogukban állt egyes előadásokat megtiltani, illetve már megkezdett előadásokat is felfüggeszteni.¹¹ A színészek politikailag áthallásos színpadi rögtönzéseit pedig a hadbíróság büntetette.

Ilyen körülmények között mégis jelentősnek ítélnél, hogy a neoabszolutizmus időszakában Pesten húsz, Kolozsváron 12 különböző Shakespeare-dráma volt műsoron. Pesten Aldridge fellépéseinek köszönhetően az *Othellót* és a *Velencei kalmárt* is többször játszották. Az Ira Aldridge-féle *Othello* osztatlan sikernek örvendett, de ugyanúgy a Macbeth- és III. Richárd-alakításait is elismerés övezte Magyarországon.¹² Az 1853-as beharangozott kétszeri fellépéséből a pesti Nemzeti Színházban végül 14 fellépés lett az év folyamán. Tavasszal érkezett kisdad angol társulatával,¹³ ősszel egy-

⁷ Lindfors, Bernth: „Nothing extenuate, nor set down aught in malice”. New Biographical Information on Ira Aldridge. *Whiteface* In: *Ira Aldridge: The African Roscius*, ed. Bernth Lindfors, Rochester University Press, New York, 2007, 51.

⁸ Gyulai Pál is 1853 elején a *Leben und Künstler* adatait felhasználva harangozta be Aldridge pesti fellépéseit. Írt fejedelmi származásáról, angliai sikereiről, fehér bőrű angol feleségéről, s ennek származásáról. (Ez utóbbi valóságát is megcáfolta a kutatás. Lindfors u.a. 54.) Megemlíti porosz királyi érdemjelét is. Gyulai Pál: *Szépirodalmi Lapok*. 1853. márc. 24. 24. sz., másodközlésben: 1908, I. 28.

⁹ Koller, Ann Marie: *Ira Aldridge's Performance in Meiningen*. In: *Ira Aldridge: The African Roscius*, ed. Bernth Lindfors, Rochester University Press, New York, 2007, 235–242.

¹⁰ *Magyarkoronaországot illető országos törvény- és kormánylap*, 1851., 2. évf., 28. sz., 139.

¹¹ Márfi Attila: *Pécs szabad királyi város német és magyar színjátszásának levéltári forrásai a Baranya megyei Levéltárban*, 1849–1886. Bp., 1993. (Színháztörténeti könyvtár, 29.)

¹² A *Paddlock* c. vaudeville-ben való szereplése megosztotta a véleményeket, főként azért, mert a nézők és kritikusok egy része nem tudta összeegyeztetni a heroikus nagy formátumú szerepekkel a „félállati sorsban” élő Mungót.

¹³ Társulata 5 férfi és 2 nőtagból állt. A férfiakra két szerep is jutott esténként számuk elégtelensége miatt. *Egressy Galambos Gábor emléke: saját műveiből síremléke javára rendezték fiai*, Emich Gusztáv, Pest, 1867, 158.

maga jött vissza újra játszani fényes sikerének színhelyére. 1858-ban harmadszor is eljött, s ebben az évben is eljátszotta a *Velencei kalmár* kulcsszerepét, a Shylockot is.¹⁴

Shylock-alakítás

A *Velencei kalmárban* való fellépésének visszhangja, korabeli recepciója jelezheti, hogy hogyan lehetett Shakespeare drámáját (mely elsősorban nem a tragédiákban vagy a királydrámákban hangsúlyos jelen levő hatalom kérdését tematizálja) felhasználni arra, hogy ne közvetlenül, laposan aktualizálva szólaljon meg, hanem mélyebb drámaiságának kibontása révén közelítsen aktuális kérdésekhez. A drámában megmutatott világ problematikája több ponton is kortárs kérdéseket érintett. A darabbeli Velence vibráló és problematikus társadalomképe háttérként szolgált a hatalom és a kisebbség kapcsolatának, valamint az elnyomás mechanizmusainak megmutatásához, s ezzel lehetőséget nyújtott arra, hogy az aktuális politikai berendezkedésen rést üssön. A korszakból fennmaradt *Velencei kalmár*-fordítások szöveggönyveinek vizsgálata kimutatta, hogy a cenzorok Shylock szerepéből alig töröltek, főként az erkölcsi és vallási normákba ütköző szövegrészekre voltak érzékenyek. A törlések nagyobb hányadának tehát ez volt az oka, de törölték a társadalmi osztályok egymás elleni szításaként értelmezhető részeket, akárcsak a politikai áthallásokra alkalmas szövegeket, illetve szövegrészeket is.¹⁵

Shylock jellemét Ira Aldridge új felfogással teremtette meg. Jelmezéről, gesztustáráról, hanghordozásáról szuperlatívuszokban írtak a kritikák.¹⁶

Az akkoriban szabadságharcos múltja miatt a Nemzeti-színpadról letiltott, és operarendezőként foglalkoztatott Egressy Gábor így írt alakításáról: „1853. ápr. 2. Afrikai vendégünk ma, mint Shylock, egészen európai arcot öltött, s ez neki valóban meglepőleg sikerült. A tompa fekete orr eltűnt, s helyette horgas fejrő orr állott elő; valamint a néger gyapjat is fehér bőrrű félkopasz fej váltotta fel.”¹⁷ (...) Ezen Shylock, melyet ő elének teremtett, az egyéni sajátságos bevezetett ábrázolata volt, a keleti vérmérséklet és fajtermészet általános szellemében. Kedvező körülménynek tekinthető, hogy a műfeladat ez utóbbi pontban, a művész személyiségével véletlenül ma ismét találkozott. Ilyen keleti fajú zsidó volt ő, testének és lelkének minden ízében, minden helyzetben és állapotban. Ilyen volt atyai és kalmári vesztesége kínaiban; határtalan vallás és fajgyűlöletében; kárörömének ama perczében, midőn Antonio vesztesége felől értesül; ilyen ama végső megsemmisülés tragikai pillanatában, midőn keresztyén (?) igazságszolgáltatás őt javainak vesztesére ítéli, s életének is csupán a hitváloztatás föltétele alatt kegyelmez meg. (...) Hol van azon ítéseti daguerrotyp, mely e művészi ábrákat, vagy csak egyetlen perczet ezekből képmásolni, s az öröklét számára fentartani vállalkoznék? (...) Hol a mesterség, mely a látás és hallás hiányait kárpótolhatná azokra nézve, kik ez élő képektől távol vannak térben és időben?”¹⁸

Shylockjában a korabeli magyar közönség hangsúlyozottan érzékelte az afrikai nép elnyomatottságának a beépítését az előadásba: „Minélfogva nem volt közönséges szabású gonosztevő, hanem elszánt, önmagába visszafordult elkeseredett kebel, martyr, ki iránt annál inkább viseltettünk részvételt, mivel nem annyira gonoszság, mint tulcsigázás hajta utolsó és egyetlen támaszához, a merev

¹⁴ Az 1853-as fellépéseihez képest ez évben a Lear király szerepével bővült Shakespeare-repertoárja.

¹⁵ Bartha Katalin Ágnes: *Neoabszolutizmus és színházi kultúra*. In: Egyed Emese szerk.: *A látható jelentés*. Színház- és filmművészeti tanulmányok, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2012, 132–152.

¹⁶ *Szépirodalmi Lapok*, 1853. ápr. 3., 27.; *Szépirodalmi Lapok*, 1853. ápr. 10. 29.; *Déliabáb*, 1853. ápr. 10. 15. Aldridge angliai és oroszországi Shylock-alakításáról részletes szemléltető elemzést ad Bernth Lindfors: „*Mis-like me not for my complexion...*” *Ira Aldridge in Whiteface*. In: *Ira Aldridge: The African Roscius*, ed. Bernth Lindfors, Rochester UP, NY, 2007, 180–190.

¹⁷ Jelmezét maga hozta. L. *Drámai jelmez-utatisások (öltözködés jegyzőkönyv 1850–53)*. OSzK, Színház- és művészettörténeti Társ., Ms., 789.

¹⁸ Egressy uo. 1867, 162.

gyűlölethez. Aldridge e szerepet elejétől végig oly meghatóan vitte keresztül, hogy még a kigunyolt, elítélt s megbüntetett zsidó látása sem ébreszté a közönségben a káröröm gunyoros visszhangját, hanem csendes, csaknem bús komolysággal nézte mindenki elítéltetését.”¹⁹ Kertbeny Károly számára egyáltalán nem tűnt visszatetszőnek, hogy az előadás kétnyelvű volt, úgy érezte, hogy így a keresztény és zsidó ellentét és a drámaiság új jelentőséggel gazdagszik.

Miért nem lépett fel Kolozsváron?

Aldridge színházi szerepléseit már 1853-as fellépései idején követték és megfigyelték az államrendőrség titkos megbízottai. 1853 novemberéből ismert az a bécsi titkosrendőrségi utasítás, amely Velencétől Erdélyig minden Cs. Kir. Rendőr-igazgatóság ill. Cs. Kir. Rendőrbizottság tudtára adja, hogy Karl Rémay, pesti német színész, 1848-as forradalmi részvételéért elítélt s 1850-ben felmentett egyént figyeljék.²⁰ Aldridge-dzsál való utazása újabb okot ad a titkosrendőrségnek a további megfigyelésre, hisz az angol nyelven játszó sötét bőrű színész jelenléte a térségben az utasítás szerint aggodalomra ad okot, és minden valószínűség szerint Aldridge-nak titkos ügynöki céljai lehetnek. Az utasítás kötelező módon elrendelte a két színész követését, mozgásaik jelentését. 1853-as zágrábi fellépéseit és tartózkodását főként a Bécsi Állami Levéltár titkosrendőri jelentései alapján vizsgáló szerző tanulmánya szerint az ottani kormányzó, Benko Lentulaj a bécsi bizalmas parancsnak eleget téve november 30-án részletes beszámolót küld a bécsi Legfelsőbb Rendőri Hivatalnak. Ebben leírja, hogy közelről követtette megbízottjaival a Mariborból a városba érkező két célszemélyt, mind a színházi előadások idején, mind pedig azt követően megfigyelték, de titkos tanácskozást, ill. gyanúra okot adó találkozót, beszélgetést nem észleltek a körükben. Egyedüli gyanús eseményként említette a Zágráb városától távol eső borospincéhez való sétájukat (november 10.). A jelentés írója szerint itt Rémay furcsa mód magyarul szólalt meg és invitálta meg a helyieket egy pohár borra. Az a tény, hogy nem németül, hanem magyarul szólalt meg a horvátul nem tudó Rémay, a megfigyelő szerint fölöttébb gyanús volt. Ezután Rémay és az afrikai tragikus színész rendőrségi szempontból ártalmatlan magyar dalokat énekelve tért meg a városba, ahol aznap Aldridge *A velencei kalmár*-ban lépett fel. *Batušić* még egy 1853. decemberi, Brnóból keltezett rendőrségi feljegyzésre utal, amely szerint Aldridge-ot vajdasági, erdélyi és egyéb magyarországi fellépéseitől eltiltották a magyarországi forradalmi és ellenálló körökkel való kapcsolattartása miatt.

A novemberi bécsi utasításnak magyarországi levéltárakban is van nyoma. 1853. dec. 10-én Cseh Eduárd, Baranya megyei cs. kir. megyefőnök továbbította Nagy József pécsi polgármesternek a Soproni cs. kir. Helytartótanácsának Osztálya 3177. sz. a. kiadott rendeletét. Eszerint Rémay Károly színész (ki Pécssett is többször fellépett már), „forradalmi részvét miatt 10 évi sánkra ítéltetett, 1850. VII. 9-én kegyelmet kapott.” A színész időközben tagja lett Ira Aldridge angol társulatának. Ha esetleg Pécssett feltűnne, minden mozdulását kísérlék figyelemmel, főleg ha színpadra lépne. A polgármester dec. 14-én értesítette a rendőri hivatalt a kellő intézkedés megtételéért.²¹

A zágrábi epizód Aldridge magyarországi fellépései után zajlott. 1853 tavaszán Pestre angol társulatával érkezett, ahol egyéb szerepei mellett április 2-án a *Velencei kalmár* négyfelvonásos változatában alakította Shylockot, április 8-án pedig a darab egyes epizódjait játszotta. Augusztus végén, szeptember elején újra láthatta a Nemzeti közönsége Shylock szerepében is. Ekkor már ismert magyar dalokat, hisz fellépéssorozatait követve lakomákat, banketteket tartottak tiszteletére, amelyekről a lapok részletes beszámolót adtak.

¹⁹ Kertbeny Károly: *Ira Aldridge és angol színtársulata. Szépirodalmi Lapok*. 1853, ápr. 10., 29. sz., 453.

²⁰ L. Nikola Batušić, *Nikola: The First American on the Zagreb Stage*. 216–221. In: *Ira Aldridge: The African Roscius*, ed. Bernth Lindfors, Rochester University Press, New York, 2007.

²¹ Márfi ua. 1993. 101–102.

1858-as pesti vendégfellépéseinek sorozata idejéből találtuk meg azt a levelet, melyet Ira Aldridge írt a Bécsben székelő angol nagykövetnek, Sir George Hamilton Seymournak és segítségét, védelmet kér az osztrák titkosrendőrség zaklatásaival szemben, akik megtiltják további vidéki fellépéseinek teljesítését. A levél szerint a színész értetlenséggel szemlélte e zaklatást, hisz, amint írja, soha politikai vélekedésének nyilvánosan nem adott hangot. Kiutasításának okát művészetének népszerűségében látja, és a főúri és polgári körök *itteni helyzetével* magyarázhatja, akik korábbi itt tartózkodása idején különböző összejöveteleken ünnepelték.²² Buol osztrák külügyminiszter válasza is megtalálható a Széchényi Könyvtár Kézirattárában, amelyet az Aldridge ügyében érdeklődő nagykövetnek írt. Eszerint már a színész 1853-as itteni magaviselete igen kedvezőtlen megjegyzésekre adott alkalmat, mivel kizárólag „rossz beállítású emberekkel tartott kapcsolatot”, s főként mivel tolmács és titkár minőségében egy bizonyos Remay Károly kísérte, aki hazaárulásért börtönre volt ítélve, s aki kevéssel Aldridge-dzsál megkezdett utazása előtt kapott amnesztiát. Ezért tagadták meg az osztrák tartományokban való további tartózkodását. Pesti fellépéseit is azért engedélyezték, hogy eleget tehessen szerződésének, melyet közbelépésük előtt sikerült megkötnie. Buol szerint Kempen már nem tud saját hatáskörében a döntésen változtatni, s aláveti magát Magyarország kormányzója döntésének, hogy hosszabbítsa meg Aldridge tartózkodási engedélyét, amennyiben ennek megtartása ezt kiérdemli.²³

1858. március 1-jén a *Nővilág* Aldridge lehetséges kolozsvári szerződéséről írt, de amint láthattuk a diplomáciai levélváltásból is, kemény szándék állt ennek ellen, s a maga során Magyarország katonai és polgári kormányzója, Albert Friedrich Rudolf, Habsburg főherceg sem kívánt ezen változtatni. A február 25-i *Kolozsvári Közlöny* informáltabb, s már közli is a megghiúsult fellépésnek a hírét, a sajtó-cenzurális viszonyok miatt a következőképpen: „A mint értesültünk, mind a mellett, hogy Láng Boldizsár úr személyesen is kirándult Pestre, méltánylandó áldozatkészséggel, annál inkább óhajtván biztosítani Ira Aldridge fölléptét színpadunkon; elérendett szándékának örömeiben nem részesedhetünk.”

Ámbár Aldridge Kolozsváron nem léphetett fel, Fánecs Lajos²⁴ 1853. november 3-i kolozsvári fellépése a *Velencei kalmár*ban Ira Aldridge Shylock-alakításának élményét is őrizte, hisz látta az afroamerikai színészt a Pesti Nemzeti színpadán, emléksorokat is írt a színész díszalbumába.²⁵ Portia híres beszéde a fejedelem kegyelméről, amelyet a cenzorok töröltek a pesti és kolozsvári szövegek könyvekből is, ennek ellenére elhangzott a kolozsvári színpadon, amint azt egy kritikai reflexió tanúsítja.²⁶ Az inkriminált szövegrész az 1848/49-es magyar forradalom megtorlásainak visszfényében nyert jelentőséget:

„A fejedelmet trónja jobban ékesíti mint koronája, pálcája, a földi hatalomra a méltóság és fölség tulajdonira mutat, miben a királyok rettegése és félelme nyugszik. A kegyelem mégis több mint a fölségi hatalom, trónul a király szívét bírja, maga az istenség tulajdona az. S földi hatalom istenéhez hasonlít, ha kegyelem jogot űz” (4.4.)²⁷

²² Ira Aldridge levele Sir George Hamilton Seymourhoz. 1858. február 10, OSZK Ktt. Levelestár. A levél nyomára Hajdu Algernon László Aldridge-kutatásai nyomán bukkantunk. L. Hajdu Algernon László munkássága. OSZK Színháztörténeti Tár, Fond 21/8.9. Aldridge magyarországi népszerűségét az is bizonyítja, hogy Ligeti Ernő regényt ír róla: *Az idegen csillag. Ira Aldridge regényes élete*. Erdélyi Szépművés Céh, Kolozsvár, 1932.

²³ Gr. Karl Ferdinand Buol-Schauenstein külügyminiszter levele Sir George Hamilton Seymourhoz. 1858. február 21. OSZK Ktt. Levelestár.

²⁴ Fánecs már 1840-től játszotta ezt a szerepet, s a korabeli színházi emlékezet szerint virtuóz kivitelezésű mester-szerepei közé tartozott. Szigligeti Ede: *Magyar színészek életrajzai*. Franklin-Társulat, Bp., 1878. 46.

²⁵ *Hölgyfutár* 1853, 267.

²⁶ L. a kritikát: *Hetilap* 1853. nov. 5., 68.

²⁷ Lukács Lajos fordítását I. a következő sugópéldányokban: *A velencei kalmár. Dráma 4 felvonásban. Shakespeare után magyar színre alkalmazta Lukács Lajos*. 1839. OSZK. N. Sz. V. 51/1.; *A zsidó vagy velencei kalmár. Dráma 4 felv. Shakespeare után* KÁMSzDT. Sz. 3673.

László Beáta Lídia

ÁLLATVILÁG – A VÍZKERESZT MAGYAR FORDÍTÁSAI

A *Vízkereszt, vagy amit akartok* (eredeti címén *Twelfth Night, or What You Will*) Shakespeare egyik, nyelvilag és szerkezetileg, legkifinomultabban kimunkált komédiáihoz tartozik. Ez a darab bonyolult és árnyalt emberi viszonyokat, testvéri, uralkodó-szolgai, baráti, de legfőképpen szerelmi kapcsolatokat taglal, túlmutatva a komédia műfaji sajátosságain. Olyan vékony határ húzódik a felszabadító, könnyed és örömteli komédia és a fenséges hangvétellű tragédia között, hogy szinte mindkét kulcsban teret biztosít az értelmezési lehetőségekre.

Az eredeti mű feltehetően 1601-ben keletkezett. Nem sokkal a születése után, 1602-ben játszották jogász közönség előtt. Magyar nyelvterületen már a 19. század legelejétől bekerül az irodalom közegébe, a huszadik században már öt fordítás is készült, míg a szöveg színpadon való elhangzása után a közönségsíkok által is népszerűvé válik.

Írásomban a *Vízkereszt* különböző megközelítési lehetőségeit, mélységeit és a minden kor számára más, lényegi üzenetének kibontását fogom megkísérelni a különböző magyar fordítások és az angol szöveg vizsgálata, valamint a szövegek összehasonlítása által. Természetesen kikerülhetetlen kérdés, hogy egy fordítás mennyiben tér el az eredeti szövegtől, ennél fontosabb azonban a *hogyan*, vagyis: milyen többletjelentéseket kapcsolhat hozzá, a különböző korok ízlését milyen mértékben követik a fordítók, hogy hogyan alakítja a szöveg, a metaforikus megnevezések a szereplőket, és milyen viszonyok alakulnak ki az egyes metaforák, megnevezések, megszólítások révén. Elsősorban Lévay József, Radnóti Miklós, Rónay György, Szabó Lőrinc, Mészöly Dezső és Nádasdy Ádám fordításai, valamint az angol szöveg kerülnek a középpontba, de nem lehet elhaladni Lemouton Emília fordítása mellett sem.

A cím értelmezési lehetőségei

Lemouton Emília *Viola* címmel jelenteti meg az inkább irodalmi értékű drámát 1845-ben.¹ Ezzel az eljárással a darab egyik kulcsszereplőjét, mondhatni a főszereplőt helyezi a középpontba. Ez a címadás, mindemellett, hogy elterjedt volt abban a korban is, amikor ő fordított, kiemeli a többi szereplő sorából, megpecsételi a Violához kapcsolódó viszonyrendszert, valamint leszűkíti az olvasó lehetőségeit az azonosulással kapcsolatban. Megtörténhet, hogy csak azért keresett egy másik címet a fordító, hogy a 19. századi romantikus műfordítói divatnak eleget tegyen.

Lévaynál (1871-es fordítás) már közelebb áll a lefordított cím az eredetihez: *Vízkereszt vagy a mit akartok*, és a fordító döntésében itt leginkább az eredeti szöveghez való hűség és ragaszkodás

¹ Shakespeare, W.: *Viola*. Fordította Lemouton Emília. In: *Shakespeare Vilmos Összes színművei*. 4. füzet, Trattner, Pest, 1845.

a szembetűnő. Az általa írt bevezetőből kiderül, hogy a cím esetében csak találgatni tudott, mert semmi sem bizonyítja azt, hogy Shakespeare miért adta ezt a címet. Variánsai között szerepel az is, hogy talán január 6-án volt az első bemutató, vagy mert Viola férfi szerepbe való átvedlése a Vízkereszt nevű, keresztény ünnepet idézi, valamint, hogy Tóbiás énekében rejlik egyfajta utalás a karácsony után lévő tizenkettedik napra (Twelfth-Night, „Oh, december tizenkettő” – Lévay interpretációjában).²

Szabó Lőrinc 1954-es megoldása egy sokkal modernebb, a ma emberéhez közelebb álló szem-szögből és nyelvhasználat felől közelít a cím felé. *Vízkereszt, vagy: amit akartok* – írásjelekkel értelmezi Lévay címét, ezáltal egyben szorosabb lesz a kapcsolat az eredeti címmel, és segíti az olvasót, hogy könnyebben megértse, befogadja a címben rejlő utalást.³ Talán ebben a fordításban kerül leginkább felszínre a címben rejlő kettősség a vessző használata által. Kettőspontot gyakran használunk olyankor, ha egy lényegibb gondolatra kívánjuk felhívni a figyelmet, ebben az esetben tehát az „amit akartok” attitűd jelentősebbé válik, mint a cím első része. Rónay és Radnóti elhagyják a kettőspontot, így gördülékenyebbé válik a cím, ugyanolyan súlya lesz a két mondatrésznek. Nádasdy Ádám 2005-ös fordításában a cím mindössze *Vízkereszt* marad, ezt azonban egy sokkal önkényesebb és kissé bántó lazaságot is magában hordozó szószerkezetű alcímmel, a „bánom is én”-nel bővíti, Nádasdy azzal indokolja e döntéshozatalát, hogy a cím nem áll szoros kapcsolatban a művel, ami nyáron játszódik, szerinte a cím mindössze annyit jelez, hogy ünnepre való.⁴ A személyes névmás is bekerül ebbe a címbe – aláhúzva a szerző, de legfőképpen a fordító (ugyanis Shakespeare egyáltalán nem használt egyes szám, első személyű névmást) uralmát a mű fölött.

A fordítónak sikerült valamilyen szinten megőriznie az eredeti cím hangulatát és belefoglalni azt a sejtelmességet és homályt, amit Shakespeare megteremtett a *Twelfth-Night, or What You Will* címmel. Benne van az ünnepi bolondozás, hanyagság a címadásban, viszont az angol verzió egy másik többletjelentést is hordoz magában, ugyanis a „will” szó a szerelmi vágyat, a szenvedélyt is beemeli, ezáltal a cím első fele szembefordul a második résszel, és egy rétegzetten összetett, műfajilag is kettős világ rezdüléseit idézi.

Alakok, metaforák

Egy műalkotás szinte mindig magában hordozza adott korának sajátosságait, társadalmi, ideológiai, politikai stb. nézeteit, ezért az időbeli távolság miatt lehetetlen végleg lefordítani és átültetni egy másik kultúrába. Minden fordítás interpretáció, az eredeti szöveg értelmezése. Az a tény, hogy a *Vízkereszt*nek számos magyar változata van (a legutóbbi 2005-ben készült el, Nádasdy fordításában), igazolja, hogy a szöveg még mindig rejteget fel nem tárt mélységeket, és még a mai kor emberéhez is képes eljutni egy felfrissített értelmezési formában. A fordításokat egymás mellé lehet állítani, összevethetjük és megvizsgálhatjuk őket, azonban a bírálat nem minden esetben lenne helytálló – tökéletes Shakespeare-fordítás nem születhet, és végleg lefordítani egy drámai művet hiú ábránd, mert a fordítás alkalmi, korhoz kötött és sok tekintetben szubjektív, „a tökéletes fordítás a szöveg minden elemét tartalmazná, semmit sem venne el a szövegből, és semmit sem tenne hozzá. [...] A megértés mindig részleges és mindig javítható. Nincs mód arra, hogy eldöntsük, hogy egy fordítás jó vagy rossz.” (George Steiner)⁵

² Shakespeare, W.: *Vízkereszt, vagy amit akartok*. Fordította Lévay József. In: *Shakespeare minden munkái*. 11. kötet; Shakespeare színművei. Kisfaludy Társaság, Pest, 1871.

³ Shakespeare, William: *Vízkereszt, vagy: amit akartok*. Fordította Szabó Lőrinc. In: *Szabó Lőrinc kiadatlan drámafordításai*. Debrecen, 2004.

⁴ *Shakespeare drámák*, Nádasdy Ádám fordításai, 2008, Magvető, Budapest, 141. o.

⁵ George Steiner: *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press, 1975. In: Szele Bálint: *Szabó Lőrinc Shakespeare-drámafordításai*, Irodalomtudományi Doktori Iskola, Miskolc, 2006.

A következőkben rövid részeket fogok kiragadni a szövegből – ez részben számtalan előnnyel jár: pontosabban megfoghatom a különbségeket, a hasonlóságokat, az átvételeket és a műfordítók szöveghez való viszonyát, viszont fennáll a veszélye annak, hogy néhány kiemelt, esetleg jól sikerült mondat nem tükrözi a teljes szöveg hangulatát és színvonalát.

Nézzük előbb a metaforikusságot. Egy szókép lefordítása például már nemcsak kiváló nyelvi műveltséget igényel, hanem nyelvek közötti közvetítéskészséget és kiforrott fordítói kompetenciát. Shakespeare a következőképpen fogalmazza meg az első felvonás harmadik jelenetében Tóbiás szavait: „... till his brains turn o' th' toe like a parish-top.” A magyar drámairodalomba a következőképpen került be ez a hasonlatba foglalt, megszemélyesítést is tartalmazó metafora:

Lévay: „... iszik, hogy felforduljon vele a világ.”
 Radnóti: „... míg nem forog vele a világ, mint egy megpörgetett csiga.”
 Szabó Lőrinc: „... míg csak vásári csigaként fél lábon nem pörög koponyájában az ész.”
 Mészöly: „... a világ úgy nem forog vele, mint a pörgő csiga!”
 Nádasdy: „...az agya elkezdjen pörögni lábujjhegyen, mint a bűgőcsiga.”

Lévay nem törekszik a szövegűsége, ő csak azt tartja szem előtt, hogy az üzenetet pontosan közvetítse a köznapi nyelv regiszterében, mint ahogyan Shakespeare tette. Mellőzi a képek használatát, így az Erzsébet-kori szótár gazdagságát valamilyen szinten leszűkíti. A többi fordító ennél sokkal kifinomultabb és érzékenyebb fordítást készít: magabiztosan mutatják, hogy a jelentésvilághoz való ragaszkodás mellett igenis lehet a szövegűsége törekedni. Radnótinál és Mészölynél megjelenik ugyan a világ, a forgás, a csiga képze, de ők nem az emberi agyat forgatják, hanem a világot (ahogy erre Szele is felhívja a figyelmet)⁶. Nádasdy szerkezete letisztult, könnyed és üde, viszont csak Szabó Lőrincnek sikerült mind a hasonlatot, mind a megszemélyesítést átültetnie, ő tartja be a legszigorúbban a stilisztikai hűség követelményét úgy, hogy közben a „parish-top”, vagyis a vásárok zsbongásának lüktetését is érzékelteti.⁷ Ezzel a cizelláltsággal azonban terpeszkedővé vált, és a színpadi előadhatóság szempontjából nehézségeket gerjeszt. A mondattani szerkesztésben mindannyian nehézségekbe ütköztek, ám a „csiga” szó hangsúlyosan a replika végén áll.

Az akusztikus hatásokat vizsgálva arra a következtetésre juthatunk, hogy a két legkésőbbi szöveg, Mészöly és Nádasdy fordítása áll a legközelebb Shakespeare-hez, rövid, lendületes mondataikkal követik, tartják a felfokozott ritmust, azonban a parlagiasságot, Shakespeare könnyedén odavetett hasonlatát már kifinomultabbá, lágyabbá alakítják. Mind az öt fordító szövege, még a régebbiek is mainak tekinthetők mind hangzásban, mind szójelentésben.

A következő idézet szintén Tóbiásé, a köznép világából való, a második felvonás harmadik jelenetéből.

Shakespeare:
 SIR TOBY BELCH Good night, Penthesilea.
 SIR ANDREW Before me, she's a good wench.
 SIR TOBY BELCH She's a beagle, true-bred, and one that adores me: what o' that?

Lévay:
 TÓBIÁS Jó éjszakát, Penthesilea.
 ANDOR Ez ugyan talpra esett fehércseléd!
 TÓBIÁS Derék ciczus; azon kívül, szegényke, imádóm. De az mit se tesz!

⁶ Az itt elemzett szöveghelyet Szele is vizsgálja, ő azonban a hasonlat megtartását követi négy fordítónál – tanulmányának megírása idején a Mészölyé volt a legfrissebb fordítás. Szele Bálint: *A Vízkereszt magyar fordításainak összehasonlító elemzése*, Modern Filológiai Közlemények, 2003, 2. szám.

⁷ Szele i.m., 50.

Szabó Lőrinc:

TÓBIÁS ÚR

ANDRÁS ÚR

TÓBIÁS ÚR

Jóéjszakát, Amazonkirálynő.

Úgy látom, pompás nőszemély.

Telivér kis vizsla, kutyamód imád; de az csak nem baj?

Nádasdy:

BÖFÖGHY

FONNYADI

BÖFÖGHY

Jó éjt, te amazon.

Mit mondjak, belevaló nő!

Egy fajtiszta kis foxi, és imád engem, ehhez mit szólsz?

Azért tartom megkerülhetetlennek elemzésem tárgyává tenni ezt a részt, mert a gyors replikaváltásokban és a két jó barát magatartásában benne van az egyszerű ember egymáshoz és a szerelemhez való viszonyulása, a humor, a könnyed és felszabadult csipkelődés, a fennköltséghez, magas kultúrához való játékos hozzáállás, az is, ahogy műveltnek akarnak mutatkozni, ugyanakkor kifigurázzák egymást.

Szembevetnő, hogy a három fordításban háromféleképpen jelennek meg a szereplők nevei. Ebből rögtön kitűnik a stílus, az irányvonal és az, hogy mire helyezi a fordító a hangsúlyokat. Shakespeare-nél Sir Toby Belch jelenik meg, a *sir* az a tiszteletnek örvendő úri státus jelölője, a Toby egy, a korban igencsak elterjedt férfinévből, a Tobiasból származik. Nem becézés, viszont előkelő hangzásától megfosztott név. A *belch* böffenést, böfögést jelent. Köztudott, hogy Shakespeare előszeretettel keveri a magasztost a parlagival, a fennköltet az alpárral, az illetet az ösztönvilággal. Fordítóink azonban sokkal visszafogottabbak, rendszerint csak az egyik vonulatot erősítik. Lévy stílusához és korának ízléséhez híven egyszerűsít, csak a Tóbiást használja, mely inkább a Tobiasnak felelne meg. Szabó Lőrinc hozzáteszi a nevekhez az *úr* titulust, de semmilyen jelzéssel nem utal a *belch* főnévre. Nádasdyról pedig pont az ellenkezőjét állíthatjuk: látszólag lelkifurdalás nélkül írja át a tulajdonneveket, s nemcsak hogy Sir Toby Belchből Vitéz Böföghy Tóbit formál, hanem Sir Andrew Aguecheeket is Vitéz Fonnyadi Ábrissá alakítja. A fordításszöveg lábjegyzeteiből tudjuk, hogy noha az angol Toby keresztnév teljes alakú, magyarra fordítva Tóbiás lenne, ez viszont gyerekmesébe illő.⁸ Fonnyadi Ábris esetében megjegyzi, hogy Fonnyadi a „láz-arcú” (Aguecheek) jelzőt helyettesíti, míg az akkori ritka Andrew név különlegességét az András semmiképpen sem teremti meg, ilyen meggondolásból dönt az Ábrissánál.⁹ A böfögés egy ösztönös fiziológiai cselekvés, azonban a mi kultúránkban illetlenség és kulturálatlanság képzelet társul hozzá – Shakespeare szövegeiben azonban gyakoriak a testiségre vonatkozó szavak, metaforák. A *sir* jelentése átkerül a név végére a nemességre utaló -y toldalék használatával. Ez rendkívül találó és magyaros megoldás, ugyanakkor groteszk is. Nádasdy nevei tehát beszédesek, érzékenyen jelzik a figurák jellemvonásait.

Shakespeare Tóbiása a „Penthesilea” metaforával illeti a társalkodónőt. Ezzel a görög mitológiára utal, és harcias amazonkirálynőként láttatja a pimasz Mariát. A Penthesilea név szintén előkelőséget és műveltségre, szépre való hajlamot sugall. Lévy megtartja ezt a metaforát, de Szabó Lőrinc „Amazonkirálynő”-re fordítja. Ezzel eltűnik az egyedi név, de a fenséges hangulat, Shakespeare emelkedett stílusa megmarad. Az Amazonkirálynő sokkal magyarosabb, valószínűleg Szabó Lőrinc korának az embere számára érthetőbb is. Nádasdy ennél sokkal fukarabb és köznapibb, elhagyja a nagy kezdőbetűt és az emelkedettséget, csak annyit ír: „te amazon”. Ez más viszonyt sejtet Tóbiás és Maria között.

A „good wench”-et mindhárman másképp fordítják. A „wench” fiatal parasztlányt, szolgálóleányt jelent, de Lévy fehércselédnek fordítja. A „good” jelzőt nem találja elég erősnek, valószínűleg zavaros társítás lenne a fehércselédhez, ezért talpraesettnek fordítja. Lévy megfogalmazásában tehát sokkal parlagiabb, bevállalósabb András, a „fehércseléd” magyar vonatkozásban egyfajta negatív

⁸ *Shakespeare drámák*, Nádasdy Ádám fordításai. 2008, Magvető, Budapest, 143 o.

⁹ i.m., 143 o.

tartalommal bír, nemcsak hogy lenézőbb, megvetendőbb magatartást sugall a hierarchikus viszonyok szempontjából, de a férfi nemnél alacsonyabb lényként kezeli a nőt. Szabó Lőrinc esetében megint fennköltebbé válik a fordítás, mint az eredeti: a „pompás nőszemély”-jel felértékeli a cselédet, akit csak a lénye és nem a társadalomban elfoglalt helye által minősít. Ez a szókapcsolat gyönyörű hangzásvilággal rendelkezik, azonban szinte semmit nem hoz vissza a „good” egyszerűségéből, vagy a „wench” elsődleges jelentéséből. Ebben az esetben Nádasdynak sikerül az eredeti szöveg-szerkezetéhez hasonló semlegességet megteremtenie, hiszen a „bevaló nő” mindamellett, hogy rendkívül mai fordulat, egyszerű és tág értelmezési lehetőséget kínál, egyértelmű és közvetlen.

A következő replikák (II. felvonás, 3. jelenet) szintén kitűnő példák lehetnek arra, hogy egyetlen jól kidolgozott mondatnak hányféle értelmezési, fordítási lehetősége születik a különböző korok elvárásait, normarendszerét, a fordító személyiségét, az előzetes fordítások hatását tekintve és nem utolsósorban, a megnevezések hogyan utalnak a szereplők közti viszonyokra:

Shakespeare:

SIR TOBY BELCH

She's a beagle, true-bred, and one that adores me: what o' that?

Lévay:

TÓBIÁS

Derék cziczus; azon kívül, szegényke, imádóm. De az mit se tesz!

Szabó Lőrinc:

TÓBIÁS ÚR

Telivér kis vizsla, kutyamód imád; de az csak nem baj?

Nádasdy:

BÖFÖGHY

Egy fajtiszta kis foxi, és imád engem, ehhez mit szólsz?

A „beagle” vadászkopót, rendőrkopót, de spiclit is jelenthet, a „true-bred” a fajtiszta tenyésztésre utal. Mindezt mellőzve Lévay „derék cziczust” fordít. Így visszavesz a cselédlány harciasságából, előkelőségéből, kivételes helyzetéből. A macskára utaló „cziczus” szó egészen más jelentéstartalommal rendelkezik, másfajta asszociációkat hív elő, mint a vadászkutya, és ezt még erősebbé teszi a becéző forma. Szabó Lőrinc „telivér kis vizslá”-ja pontosan megidéri az angol szöveg hangulatát, a korszak szótárát, jelentésvilágát is hozza, ugyanakkor magyarossá alakítja. Ezt a hangsúlyos képet továbbviszi és „kutyamód imád”-dal jelzi a rendkívül kitaró érzelmet, de ezt ironia tárgyává is teszi. Ennek a mondatnak hihetetlenül nagy lendülete van, és a színpadi előadhatóság szempontjából is szerencsés. Nádasdy a „foxi” használatával a groteszk humorra játszik rá, felvállaltan fokozza le az előkelőséget, a kortárs gondolatvilág által dekonstruált klasszikus férfi-nő kapcsolatot, idillikus eszményeit. A fordulat egy ösztönösebb, lefokozottabb, időleges, a hamisság, az illúzió gondolatát is megengedő viszonyulási formát is hordoz. A foxi egy energikus, vidám, örökmozgó kutyát idéz fel, szemben az elegánsabb, céltudatos telivér vadászkopó sugallta jelentésekkel.

A második felvonás ötödik jelenetében Malvolio személyisége kerül a középpontba. A magyar fordításokban lényeges különbségek mutatkoznak, melyek esetenként komikusabb figurává rajzolják őt (Nádasdy, Radnóti), néhány műfordító azonban visszafogottabban, mintegy komorabb, keserű antagonistá típusú szereplőnek állítja be (Lévay, Szabó Lőrinc). Malvolio a Maria által írt levél áldozatául esésének helyzet- és jellemkomikummal egybefűzött játéka mellett a bokorban leselkedő Tóbiás, Fábíán és András csipkelődései teszik a jelenetet igazán neveltségessé. Shakespeare tömény jellemrajzot készít a nemesi származású udvarmesterről. Malvolio naivitásának, önteltségének és hiúságának köszönhetően mindenik fordításban felsejlik szerény értelmi képessége és szellemi éretlensége is. A Malvolio-epizódban Shakespeare tobzódik a metaforákba tömörített jellemvonásokban. Feltűnően sok állatmetaforát használ, ezáltal is kiemeli ezt a harsány, megszegyenítésekben bővelkedő jelenetet a finomabb nemesi környezetből. A metaforák során végighaladva visszata-
szító, lebutított, szánalmas figuraként (Lévay, Radnóti, Rónay), vagy éppen lelkes komikusnak látjuk Malvoliót (Nádasdy). Megjelenik a gazdáját körülrajongó, házörző *kutya*, a horogra akadó, naiv *piszt-
ráng*, a félelemtől kellemetlen szagot árasztó *görény*, a ravasz, ármányos *róka*, a heccelhető *medve*,

a felfuvalkodott *pulykakakas* és a szikár *vizsla* képe is. Az állatnevek többnyire minden fordításba ugyanúgy kerültek be, azonban a „staniel” mint metafora mindenhol más szó szerkezetben jelenik meg. Shakespeare a következőt mondhatja szereplőjével: „SIR TOBY BELCH And with what wing the staniel cheques at it!” (II. felvonás, 5. jelenet). Ez a magyar fordításokban így jelenik meg:

Lévay:	
TÓBIÁS	S mint csapott le arra a sólyom!
Radnóti:	
TÓBIÁS	És micsoda siklóssal csap le rá ez a vércse!
Szabó Lőrinc:	
TÓBIÁS ÚR	S mily vadul esik neki a majom!
Mészöly:	
TÓBIÁS	S milyen lendülettel csap rá a vércse!
Nádasdy:	
BÖFÖGHY	És milyen mohón lecsap rá, mint a gyöngytyúk!

Az angol „staniel” archaikus kifejezés, a *kestrel* (jelentése: vörös vércse) szóhoz áll a legközelebb, viszont elsődleges jelentése mellett pejoratív jelzőként is használatos volt a Shakespeare-korabeli Angliában: mihaszna személy ócsárlására alkalmazták.¹⁰ Mindemellett a solymászok illeték a *staniel* kifejezéssel a náluk alacsonyabb rendű, vörös vércsére vadászókat. Noha a vörös vércse a sólyomfélék családjába tartozik, mégsem szerencsés Lévay megoldása, a „sólyom” kifejezés, ugyanis ellentmond a *staniel* pejoratív jelentésének. Ez persze más fényben tünteti fel Malvolio figuráját. Radnóti és Mészöly a „vércse” metafora mellett döntenek, igyekeznek rövidíteni a verslábak számát, viszont a vörös jelző elhagyásával a madárfaj nevét a köznapi nyelv regiszterébe emelik át. Szabó Lőrinc radikálisan átírja Shakespeare mondatát, egy lazább, sértőbb hangnemet teremt. Ő az egyetlen, aki eltér a madármetaforától, amely mégiscsak egy emelkedettebb, szabadabb, előkelőbb létformára utal, és nem utolsósorban veszélyes ragadozóra, aki elől bujkálni kell, és csak lesből lehet rátámadni. A „majom” egy sokkal izgágább, türelmetlenebb, agyafúrt, lármás állat, mely által eltűnik a vadászat képze is, amit az angol szó markánsan hordoz, és a teljes levél körüli zűrzavart, vadászt és áldozatát fémjelzi. Talán Nádasdy megoldása tűnhet a legizgalmasabbnak. A *gyöngytyúk* is madár, viszont nem tud a levegőbe emelkedni és ártalmatlan, nem ragadozó. Ez lényegesen átalakítja az erőviszonyokat a drámában, ahol Malvolio nem hatalmaskodó, hanem kicsinyes és nevetséges, akárcsak a gyöngytyúk, amely a különtség, nagyravágóság, feltűnőség gondolatát sugallja.

Szintén gyakori az állatnevekbe burkolt, lekicsinylő főnevek használata. Leginkább Nádasdy fedezi fel az angol szöveg által kínált játéklehetőséget az állatnevekkel, így a „balfácán”, „csodabogár”, „csirkefogó” összetett szavak is megjelennek. Ezek a „gyöngytyúk”-kal együtt humoros, szenvedélymentes megnevezések – így nem olyan félelmetes Malvolio, és talán nagyobb kegyetlenség egy ilyen embert így megalázni. A metaforák tehát nyilvánvalóan alakítják a dramaturgiai viszonyokat is.

Tóbiással kapcsolatban a fordítóknak nagy vonalakban sikerül hasonló karaktert (vissza)hozniuk. Csillapíthatatlan hévvel szórja szitkait, nemcsak Malvoliót, hanem Mariát is illeti egy-egy becsmérő jelzővel, metaforával, így a háttérben megjelenik Tóbiás vonzalma, valamint a jelenet végén minden magyar fordításban nyilvánvalóvá válik, hogy szándékait Maria elől sem titkolja. Az angol szöveg szerint az ellenségét illető durva beszéd erős kontrasztban áll a Mariának címzett fennkölt, mesterkelt méltatással („Metal of India”, „excellent wench”, „devil of wit”). Lévay pontos fordításra törekszik, így „indiai kincsem”-et, „kitűnő nőszemély”-t, „elmés ördög”-öt fordít, azonban magyarul ezek a kifejezések mégis nehezebbek és elveszítik az angol szavak könnyed természetességét, viszont a humor visszaköszön. Radnóti beszédesebb és szintén elismerő („kis gonosz”, „indiai bors”,

¹⁰ Collins Dictionaries, forrás: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/staniel>

„pompás nőszemély”, „tréfa legnagyobb ördöge”), egy játékosabb Tóbiást és vele ellentétben egy szikárabb Mariát teremtenek, aki kikerüli a férfiak bókjait. Szabó Lőrinc („Kincsem, Máriám”, „remek nőszemély”, „csalimadaram”, „gyémánteszű ördög”) kifinomultabb, hízelgőbb hangnemet üt meg, az ő fordítása, noha kicsiszolt, távol kerül az eredeti műtől, Máriaja azonban az eredeti szöveghez hasonlóan szenvedélyes mókamester. Nádasdy ebben az esetben is megőrzi higgadt lazaságát („édes aranyom”, „ez a lány”, „viccek ördöge”), itt egyszerűségében érhető tetten a rafináltság, a régiben hordozó újszerűség. Egy rejtélyesebb Mária és talán rátartibb Böföghyt alkot, így kapcsolatuk is talányosabb, árnyaltabb.

A fordítóink nagymértékben hatottak egymásra, sok esetben átvételeken érhetjük őket, viszont az tény, hogy egy fordító többnyire kerülni igyekszik az előtte már kiadásra került fordításokban szereplő megoldásokat. Minden fordítással egyre újabb és újabb tartalmakkal telítődik a szöveg, mélyebbek és árnyaltabbak, vagy éppen felszínesebbek és sarkítottabbak lesznek a viszonyok – de mindenképpen változásokat eredményez minden apró eltérés az értelmezésben, dramaturgiai szemléletben.

Összességében levonhatjuk a következtetést a fordítók fentebb részletesen megvizsgált megoldásai és a teljes szövegek ismerete alapján, mely szerint Lévay kissé konzervatív-romantikusnak számít a sorban, azonban az ő fordítása az első komoly *Vízkeresztünk*¹¹. Szele Bálint szerint „Radnóti Miklós és Rónay György fordításában a *Vízkereszt* először szólalhatott meg modern magyar nyelven. Hátránya ennek a fordításnak a shakespeare-i nyelv sokszínűségének csökkentése, a szöveg érzelmi csúcseinak »lefaragása«, a népies elemek, a szentségelés, a kiszólások elkendőzése.”¹² Szabó Lőrinc számára a gondolatiság a legfontosabb, ami a lírai részek esetében szépen működik, viszont a humoros jelenetek vérszegénnyé válnak, és szövege nehezen mondható, nem színpadra való. Ezzel szemben Mészöly fordításánál a legfontosabb szempont a színpadi dikció. Célja nem a fordítás, hanem az átültetés, az interpretáció. Önkényes műfordító, aki szívesen fonja bele saját ötleteit, nyelvi leleményeit, a szöveg által kiváltott szubjektív vízióit. Mészöly *Vízkeresztje* így erotikusabbá, a 20. század végi ember számára írottá alakul, amint azt Szele is megállapítja.¹³ Fentebb láthattuk, Nádasdy Ádám is inkább ezt a vonulatot képviseli, megengedi magának, hogy tobzódjon a Shakespeare által felcsillantott lehetőségekben, mindvégig úgy fordít, hogy az érthető, színvonalas, humoros és egyben játszható legyen. „(...) Mészöly vagy akár Nádasdy, nyilván nem akarja »feljavítani« Shakespeare szövegét. (...) Vajon tiszteli-e Shakespeare szövegét az, aki lelkiismeret-furdalás nélkül belejavít a darabjaiba, aki a közönség kiszolgálása érdekében megjavítja azt, ami jó úgy is, ahogy van? Örök dilemma ez a Shakespeare-fordításban.” (Szele Bálint)¹⁴

¹¹ Szele Bálint: *A Vízkereszt magyar fordításainak összehasonlító elemzése*. Modern Filológiai Közlemények, 2003, 2. szám.

¹² i.m.

¹³ i.m.

¹⁴ Szele Bálint: *Szabó Lőrinc Shakespeare-drámafordításai*. Irodalomtudományi Doktori Iskola, Miskolc 2006.

Demeter Kata

A POSZTMODERN FILMES ADAPTÁCIÓ ESZKÖZEI BAZ LUHRMANN *ROMEO + JULIET*JÉBEN

A 20. század második felében vezető irányelvvé vált a klasszikus szövegek „leporolása” a színházban és a filmművészetben egyaránt. A cél: visszatérni a művekhez, ha kell, újraértelmezve őket. Ám nem könnyű megívni a megkövesedett, érvényüket veszített interpretációkkal.

Baz Luhrmann 1996-ban készült *Rómeó + Júlia* című filmje¹, mely Shakespeare *Romeo és Júliáján* alapul, tökéletesen példázza azokat a színházi és filmes törekvéseket, melyek szembeszállnak a klasszikus művek már-már kultikus megközelítésével és értelmezéseivel. Radikális változtatásokkal él a shakespeare-i szöveggel szemben, határozottan és felvállaltan teátrális, valamint erős kontrasztokat használva kötéltnél a klasszikus szöveg és a modern populáris társadalom között. „Baz Luhrmann adaptációja, a *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) a filmes shakespeare-pop történetében kulcsfontosságú alkotás. Valójában a XX. századi populáris kultúra utalásainak tömör kivonata, tipikusan posztmodern produktum.”² – állapítja meg Streitmann Ágnes az *Apertúra* hasábjain, ahol Douglas Lanier filozófiájára hivatkozva³ meghatározza a „shakes-pop” jelenséget. A „shakes-pop” a posztmodern művészet Shakespare-hez való viszonyulását jelöli, azt a jelenséget, ahogyan a populáris kultúra „kisajátítja” a nagy szerző műveit, átgyúrja és a sajátjaként promoválja őket, akárcsak Luhrmann filmje.

A posztmodern film és a populáris kultúra

Fredric Jameson úgy határozza meg a posztmodern irányzatot, mint egy történelmi állapotot, melyet a történelemhez való kapcsolat elvesztésével jellemez.⁴ Meglátása szerint a jelen bűvöletében élünk. A posztmodern ezért a történelmi múltat kiüresített stilizációk sorozatává változtatja, kulturális termékei gyakran nem tesznek mást, mint kannibalizálják a formákat, randomszerűen utalnak stílusokra és keverik azokat.

¹ Eredeti címe: *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, 1996. Rendezte: Baz Luhrmann (főszerepben Leonardo DiCaprio és Claire Danes)

² Streitmann Ágnes: *Hódolat vagy paródia? Posztmodern Shakespeare-filmadaptációk az ezredvégen. Apertúra*, 2007. nyár

³ Douglas Lanier: *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford University Press, New York, 2002, valamint Douglas Lanier: *Will of the People: Recent Shakespeare Film Parody and the Politics of Popularization*. In: *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*. Szerk. Diana E. Henderson. Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 2006.

⁴ Fredric Jameson: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. NC: Duke University Press, Durham, 1991.

A modern és a posztmodern közti elsődleges különbséget emellett a tömegkultúrához való viszony határozza meg. A modern a populáris kultúrával és a fogyasztói szokásokkal szemben határozza meg magát, míg a posztmodern újrafogalmazza az elit és a tömegkultúra közti viszonyokat, kritikusává, ezzel egy időben cinkosává is válik egyiknek vagy/és másinak. Feloldja a populáris és a magas kultúra közti különbségeket. A modern irányzatával szemben nem az árucikkek kritikáját fogalmazza meg újra és újra, hanem a tömegesedés folyamatába próbál reflexív módon beépülni. Streitmann Ágnes szerint a posztmodern kultúra „számára mind a magas, mind a populáris kultúra stílusok és utalások hatalmas gyűjteménye, melyekből egyenlő arányban meríthet, és kedve szerint keverheti az össze nem illő elemeket, többnyire azzal a célzattal, hogy megkérdőjelezze a magas művészet privilegizált helyét.”⁵

A posztmodern művészetfelfogás tehát a múlthoz és a jelenhez, az elithez és a tömeghez is reflexíven viszonyul, öntudatos, önellentmondásos és önmagát is aláaknázza állításaival. Egyszerre legitimizálja és felfogatja azt, amit idéz.

Szimbólumok – őselemek, színek, vallás és giccs

A hatás elérése érdekében Luhmann adaptációja erőteljes, ugyanakkor közérthető szimbolikával dolgozik. Elsősorban a két család és a korosztályok közti ellentétek érzékeltetésére használja az alapelemek és a színek jelentésvilágát.

A legszembevetőbb a víz és a tűz ellentéte. A tűz folyamatosan jelen van a két család szembenállását bemutató képsorokban: feliratok villannak fel a két család nevével, a fiatalok közti fegyveres összecsapás során felgyújtanak egy benzinkutat stb. A két család gyűlölködése fölött álló fiatal szerelemeseket a víz szimbolikája kíséri. Júliát legelőször víz alatt pillantjuk meg, a két szerelmes egy akváriumon keresztül látja meg egymást, az erkélyjelenet pedig a medencében lubickoló páros romantikájában csúcsosodik ki. A víz eleme végigkíséri tragédiájukat a tisztaságuk és ártatlanságuk jelképeként.

A fegyveres harc jelenetében a fiatalok autójának kék-sárga kontrasztja fokozza a képek feszültségét. Ezzel szemben Mercutio autója piros, Rómeóé meg szürke. Előbbi a vér, az indulatok és bosszú kifejeződése, utóbbi Rómeó kívülállóságára és semlegességére utal a két család közti harcban.

A színszimbolika a szereplők jellemzésében is sokat segít. Júlia legtöbbször az ártatlanság, tisztaság, tökéletesség színében, fehérben jelenik meg. Angyali mivolta konkrétan is megjelenik az álarcosbálon viselt jelmezében. Kosztümje ellentétben áll Tybalt ördögszarvaival és fekete-vörös, temperamentumát tükröző ruhájával. Tybalt jelmezének vöröse magával hozza a pokol tüzének, a vérnek, a bosszúnak és a hatalomnak a jelentésvilágát. Rómeó jelmeze a lovagi világ szimbólumainak, kellékeinek beemelésével jellemzi viselőjét.

Capulet és Capuletné álarcosbálon viselt jelmeze (Caesar és Cleopátra), amellott, hogy őket is jellemzi, a köztük lévő viszony szimbóluma, hiszen Capuletné hűsége megkérdőjeleződik a Tybalthoz fűződő viszonyának tükrében (a bál jelenetében egy csók elcsattanásának is szemtanúi vagyunk). Paris jelmeze (asztronauta) a teljes „elszálltság” jelképe, kívülállására és naivitására utal. Tybalt emberei csontváz mintázatú jelmezt viselnek, amelyek előrevetítik a halált, ugyanakkor komikus fényben is láttatják őket a jelmezek halloweeni maskarákra utaló mivoltával.

Baz Luhmann adaptációjának kapcsán elkerülhetetlen a giccsről is beszélni, hiszen a film hemzseg a giccses elemektől. A kérdés az, hogyan viszonyuljunk ehhez.

Abraham Moles *A giccs pszichológiája*⁶ című munkájában azt hangsúlyozza, hogy a giccs mindannyiunkban megtalálható és örökkévaló, mint a bűn.⁷ Moles szerint a giccs általános társadalmi

⁵ Streitmann Ágnes: *Hódolat vagy paródia? Posztmodern Shakespeare-filmadaptációk az ezredvégen. Apertúra*, 2007. nyár

⁶ Abraham Moles: *Psihologia Kitsch-ului – Arta fericii*. Meridiane Kiadó, Bukarest 1980. (Abraham Moles: *Psychologie du kitsch – l'art du bonheur*, Denoël/Gonthier, Párizs, 1976.)

⁷ Moles i.m., 21.

jelenség, amely a tárgyakban kristályosodik ki, egy olyan jelenség, melynek stílusa a stílusalanság, amely a kényelmet helyezi előtérbe, és amely szorosan kötődik a „semmi sem túl sok” felfogáshoz. Moles úgy határozza meg a giccset, mint a jó ízlés kialakulásában közbejövő hibát, amelynek esetében ugyan megjelenik az igény a szépre, de félúton megtorpan a folyamat. Az esztétikai értékek a giccs megjelenése óta többé nem a 'szép' és 'csúnya' fogalmak alapján csoportosíthatóak, hiszen művészet és konformizmus között a giccs végtelen variációinak lehetősége terül el. Minden művészetben megtalálható, hiszen minden műalkotásban van egy csipetnyi konvencionalizmus, az alkotóban pedig legyőzhetetlen a vágy, hogy a befogadók kedvére tegyen.⁸

A vallás társadalmi vonatkozásait tekintve a tömegeknek szól. Moles szerint a racionalitás felé haladó társadalmunkban egyre kevesebb tér jut neki, így a vallások szintén minden utat megragadnak arra, hogy eljussanak az emberekig, olyan tárgyakat kínálnak, amelyek csak hordozói a kultuszoknak, és nem érnek fel a vallás lényegi értékével. Az emberek viszont megelégednek ezekkel a kultikus töredékekkel, mert szinte semmi erőfeszítésükbe nem kerül hozzájutni ezekhez. A vallások tehát giccsé válnak, hiszen ezek a tárgyak, szobrok, amulettek vagy képek magukban hordozzák az ábrázolt jelképek, jelenetek szentségének töredékét, kézzelfoghatóságuk és tömeges előállításuk meg is semmisíti értéküket, és teljesen megfosztja őket eredeti tartalmuktól és jelentésüktől.⁹

A giccsbe hajló szimbólumok közt találjuk elsősorban a vallásos szimbólumokat.

Baz Luhrmann filmjében a szakrális giccsok használatát olyannyira felfokozza, hogy ezáltal nemcsak szereplőit és a filmbeli világ társadalmát minősíti, hanem egyfajta kortárs társadalomkritikát is megfogalmaz. Filmjének képi világa a társadalom giccses megnyilvánulásainak és ugyanakkor a saját alkotásának paródiájává is válik. Ha csak elvétve használná ezeket a tárgyakat, szándéka nem lenne egyértelmű, de ezek tömeges alkalmazása szándékosságot sugall. Luhrmann épp a vallásos értékeket hordozó tárgyak tömegességére és kiüresedésére hívja fel a figyelmet, elsősorban azáltal, hogy rendeltetésüknek ellentmondóan használja őket – lásd Szűz Mária képét egy fegyver markolatán –, így hangsúlyozva az általuk képviselt értékek megsemmisülését.

A film képi világában hemzsegnek az anygalkák – festmények, szobrocskák, matricák, posztterek formájában. Júlia szobájában és a Capulet-rezidencia konyhájában egy-egy „home-made” oltár is található. A ház lépcsőfeljárójának központi helyén egy óriási Szűz Mária-portré virít, és az is jelentéssel bír, hogy itt pillantjuk meg először Gloria Capuletet, az erkölcsös mintaanyát.

Ugyancsak a háttérbeli festmény és az előtérben álló szereplő viszonyára kapunk utalást, ha megfigyeljük a báli jelenetben Tybalt mögött a keresztre feszített Krisztus reprodukcióját. A képszerkesztés előrevetíti Tybalt halálát, ami ugyanakkor ellentétbe állítódik Krisztus halálának súlyával. Ezt a párhuzamot erősíti Tybalt testhelyzete, miután holtan hull a vízbe (ez a kép egyben a megtisztulásra is utal). Ugyanebben a jelenetben érhető tetten a bűn, az ártatlanság és az eső jelentésvilágának összekapcsolása: Rómeó elköveti a bűnt, őt pisztolylövéssel végez Tybalttal, elered az eső.

Fontos kiemelnünk a populáris kultúrára jellemző tetoválások jelenlétét, melyek kivétel nélkül vallásos üzenetet hordoznak. A Capulet fiúk ikonszerű vagy lángoló szíveket formázó feltűnő tetoválásai kiegészülnek Tybaltnak a Jézus képmásával díszített, szintén rikító mellényével, Abra Capulet bűn (sin) feliratú fém fogsorvédőjével és a Lőrinc barát hátára tetovált óriási kereszttel. Ezek mellett már eltörpülnek a szereplők (szinte az összes szereplő) nyakában lógó kisebb-nagyobb, kereszt alakú medálok, az autókban tükrörről lelógó, vagy épp az ablakba állított szentképek és a temérdek más helyen falra függesztett és ajtóra ragasztott ikonok és feszületek.

Giccsesen lírai képmontázsokban megjelennek még a békegalamb és a szív jelképei is, de ezeknek a tűzijátékkal egybekomponált képe inkább ironizál, mintsem elvárná a nézőtől az átszellemülést.

A tömegkultúra jellegzetes szimbólumait is felvonultatja a film, látványosan kiforgatva ezeket. Erre az eljárásra a legjobb példa talán a Coca-Cola (napjainkban a társadalom közös kulturális tudásába

⁸ Moles i.m., 5–7.

⁹ Moles i.m., 175.

beépült) logója, melyet – grafikai aspektusát megtartva – a szerelem hiábavalóságának hirdetőjévé alakít (*Wherefore L'amour*).

Média és tömegkommunikáció

Luhrmann szervesen használja filmjében a tömegkommunikáció eszközeit. Beépíti őket a történetbe is, mint információszolgáltató eszközt, ugyanakkor a történetet is beépíti a televízió, a napilapok és a folyóiratok világába. Nemcsak a cselekmény szegmensei fogadnak minket a címlapokon és a híradókban, hanem alig észrevehetően Shakespeare más történeteire is utalnak a leaderek és rovatcímek. (*A velencei kalmár; Hamlet, dán királyfi; Macbeth; A vihar; II. Richárd; III. Richárd; IV. Henrik király; V. Henrik király* stb.) Az alkotók ironizálnak a filmmel, a történettel, a sajtóval és Shakespeare-rel egyaránt, de mindezt olyan finoman teszik, hogy cseppet sem bántó, főleg, hogy az ironikus mozzanatok alig észrevehetőek, szinte elkerüli a nézők figyelmét.

A film egy keretszerkezetbe helyezi a két szerelmes történetét. A dráma prológusát egy bemondónő szájába adja, aki a tragédiát médiaszenzációként mutatja be egy híradón belül. A film a televízió egyre közeledő képével indít, és ennek megfelelően a végén az egyre távolodó készülék és az adáshiba búcsúztatja a nézőt.

A televízió információközvetítő szerepe megjelenik még párszor a filmben. A két család fiataljai között zajló véres összecsapásról Rómeó és a Capulet családfő egyaránt a híradóból értesül. Benvolio és Rómeó a biliárdszalonban üvöltő készülék által, egy talkshow-ból szerez tudomást Capuleték báljáról. A történetbe beépített szerepe mellett a televízió több jelenetben tűnik fel a háttérben, egyszerű díszítőelemként, mindennapos háttérzajt produkálva.

Egy másik, gyakran visszatérő tömegkommunikációs médium a nyomtatott sajtó. Már a nyitóképekben a Montague és Capulet családról szóló újságcikkek „repkednek” a szemünk előtt, hangsúlyozva a két család társadalmi szerepét, a köztük húzódo konfliktus mélységét és azt a tény, hogy ellenségeskedéseik erősen érintik Verona Beach közösségét. Fiktív újságok (*Verona Today, The Verona Beach Herald*) és számtalan szintén fiktív folyóirat címlapja (*Bullet, Timely, Prophecy*) árasztja a nézők felé a két család ellentétéről és az egymással szembeni erőszakos megnyilvánulásairól szóló információkat, elsősorban a hatáskeltés érdekében. Ugyanezeket az eszközöket használja a rendező Dave Paris társadalmi státuszának alátámasztására, aki szintén közismert szereplője Verona Beach mindennapjainak.

A napjaink hétköznapi kultúrájának és vizuális kommunikációjának jellegzetes részévé vált reklám jelenléte is végigkíséri a film képi világát a háttérben megbúvó, vagy épp a néző arcába tolatkodó plakátokkal, reklámtáblákkal és szlogenekkel, melyek közvetlen vagy közvetett módon kapcsolódnak a történethez, a film világában megjelenő társadalomhoz, vagy épp Shakespeare egyéb munkáihoz. A film a tömegkommunikáció eszközeit is szereplők neveivel, idézetekkel tarkítja. *Argosy* taxivállalat szállítja a film szereplőit, *Prospero Whiskey*-t isznak, *Shylock Bank* gondoskodik a pénzügyeikről, *Rosencrantz*'s gyorsétteremben esznek, és még tisztítószereiket is Lady Macbeth szavaival reklámozzák a plakátok.

Luhrmann tehát szinte minden eszközt megragad, hogy alkotása célba találjon. A magas- és populáris kultúra elemeit okosan vegyíti, a film minden pillanata tudatos és felvállalt, ez a magabiztosság pedig lenyűgöző. Az alkotók semmit sem akarnak elfogadtatni velünk: tömör, sokszínű, jól összerakott ötletthalmazt kínálnak bravúros eljárásokkal a nézők számára. A film minden pillanatát játékoság jellemzi: egyértelműen vagy burkoltan, de folyamatosan kikacsintanak a nézőre. A nézőre, aki eldöntheti, hogy mi az, amit ebből a játékból komolyan akar venni és mi az, amit nem.

Rusz Mónika

A MEGÁLLÍTHATATLAN ROSSZ – A VILÁG SZÉT- BOMLÁSÁNAK PARABOLÁJA

Ariane Mnouchkine *Macbeth*je

Már négy éve vártuk Mnouchkine új rendezését. Semmi hír nem szivárgott ki a vincennes-i erdő közepén levő hajdani lőszer- és fegyvergyárból, ahol pontosan egy fél évszázaddal ezelőtt tanyát ütött egy fiatal, baloldali meggyőződésű színházrendező (akkor még nem volt túl sok nő ezen a pályán).

A Théâtre du Soleil 50 éves fennállását ünnepeljük Ariane Mnouchkine új *Macbeth*-előadásával¹: a közönség különböző nemzetiségű és korú, mindenfajta társadalmi kategóriából származik. Az Antoine Viteznek oly kedves, színvonalasan szórakoztató populáris színház eszményét látjuk megtestesülni (talán) utoljára itt. Az sem véletlen, hogy Mnouchkine éppen egy Shakespeare-művet választott, hiszen a nagy drámaírónak köszönhetően alapozta meg a Théâtre du Soleil aranykorát (II. Richárd, IV. Henrik, *Királyok éjszakája*), és a következő bemutató, már tudjuk, jövő évben újra a politikai és gazdasági manipulációk és korrupciók új *Macbeth*jeiről fog szólni, Hélène Cixous tollából.

Shakespeare tehát visszatérés a kezdetekhez. És néhány jellemző vonás egy fél évszázad alatt változatlan maradt Mnouchkine művészetében: a pszichológiai realizmus és naturalista színjáték elvetése, az ázsiai színjátszás ritualizált, stilizált formáinak közvetlen vagy közvetett megtapasztalása, az erős, vizuális, expresszív képek teremtése, és az elkötelezett politikai és társadalmi állásfoglalás. És a shakespeare-i színművek napfénye és éji viharai, fényűző ceremóniái soha nem esnek távol Mnouchkine színházának művészi formanyelvétől.

Mnouchkine célja úgy megközelíteni ezt az ismert Erzsébet-kori kastélytörténetet, „mintha most, a jelenben írta volna egy kortárs író, és írás közben, részletekben küldte volna el e-mailben”. Mintha nem tudnánk semmit erről a darabról, mintha nem láttuk volna Orson Welles *Macbeth* vagy Kurosza *A pók kastélya* című filmjét. Mintha most fedoznánk fel először ezt a történetet a maga összetettségében és hiányosságaiiban. Eredetileg Mnouchkine a színmű legutolsó francia fordítását akarta felhasználni, de a próbák alatt rádöbbsent, hogy Yves Bonnefoy fordítása nem eléggé világos, nem eléggé mai. Nem akart belejavítani mások fordításaiba, így aztán váratlanul, a próbák közepén eldöntötte, hogy egymaga újrafordítja a teljes művet. „Minden fordításnak megvan a maga szavattossági ideje” – mondja a rendező. A fordítás még a vajt fülű szakmabeliek szerint is lenyűgöző.

Hol a Rossz gyökere? Erre gondolok az első szín végén, amikor Lady Macbeth az antik hősnőök kecsességével végigsétál rózsakertjében, férje, a tiszteletre méltó, bátor hadvezér, Macbeth győzelmének másnapján. A szolgálatkész kertész maga a diszkrécio megtestesítője, és a cselédlányok

¹ *Macbeth* (Shakespeare, fordította Ariane Mnouchkine), Théâtre du Soleil, Cartoucherie du Bois de Vincennes, 2014. R: Ariane Mnouchkine.

mosolygós koszorúfonó lányok. A színpadról áradó kellemes virágillat betölti a nézőteret. Teljes harmonia és kegyes szeretet. Mindene megvan ennek az embernek, hogy boldog legyen.

Azonban a következő jelenetben váratlanul elhatalmasodik a sötétség a lélekben. Macbeth arra gondol, amire nem *kellene* gondolnia. Nem lehet mindez csupán annak a három boszorkánynak a műve, akik megjósolták, hogy Macbeth király lesz. Következésképpen, hogy királlyá válhasson, ölnie kell. Mintha „a sors mérgezett fogaival az agyába mart volna”, vagy, mintha „az ördög táviratban egyetlen szónyi parancsot küldött volna: Gyilkolj!” (Hélène Cixous)². És Macbeth gondolkodás nélkül, a cselekvés vak lendületében megteszi. Mintha a tett már megszületett volna a parancs előtt.

Amikor Macbeth Duncan királyt vendégül fogadja kastélyában, kint zuhog az eső, mennydörög, csapódnak az ablakok és az éji madarak sivítanak. A megfojtott király hörgését alig lehet hallani. Jean-Jacques Lemêtre lenyűgöző zajvilága képes megszólaltatni a falakat és megremegtetni a követeket. (Az előadásban még a Föld zaját is felhasználja, amelyet a NASA-űrhajósok rögzítettek.) Ez a sámán kinézetű, hosszú ősz hajú, sokoldalú zenész Mnouchkine legrégebbi sorstársa.

Vajon miért volt szükség a történelmi korok anakronisztikus keveredésére? Talán azért, hogy lássuk, hogy a Rossz mindenhol, mindenkor ugyanaz? A színpadon egymás után jelennek meg az első világháború fegyverei, az élő lovak, a tévéképernyők (a véreskező zsarnok így követi a világ eseményeit), a számítógépek (a három boszorkány így küldi el második jóslatát), és szenzációéhes paparazzik lesik állandóan a skót király udvarát. A helikopterek zaja betölti Skócia egét, amikor Macbeth, mint nemrég Kadhafi, egy sziklás bunkerbe menekül örültségében. Egyetlen vetített képet sem látunk, a többszintes díszletelemek, a forgó asztalok látványa, a talaj plaszticitása, a kócszönyvek használata inkább sugallja, mint részletezi a különböző helyszíneket. Minden jelenet után többtucatnyi „láthatatlan” szolganép rendezi át a teret.

A jelmezek harmonikusan beilleszkednek a díszletbe, úgymond „mai” jelmezek, alig figyelünk rájuk: katonai egyenruhák vagy elegáns szabású férfiföltönyök, női estélyi ruhák az új királyt ünneplő fogadáson. Kívételt képez talán a három boszorkány jelmeze, amely a francia breton népviselet alap-elemeit tartalmazza. Mint később megtudom, azért választották éppen a breton népviseletet, mert a jelmeztervező szerint éppen ebben a népi kultúrában élt a legtovább a boszorkánykultusz.

Fabienne Darge színikritikus szerint ez Mnouchkine „leghollywoodiasabb előadása”³, a technikai és vizuális eszközök sokasága azonban nem nehezíti el az előadás ritmusát, a negyven színészt mozgó teret, ahol minden centiméteres pontossággal ki van találva, meg van szerkesztve, be van gyakorolva. A világ gyilkos, összetett erejéről szól a Macbeth-história, úgy, ahogy a Théâtre du Soleil 2014-ben előadja.

Amikor a főhősről kérdezzük Mnouchkine-t, azt mondja, amit a színészeknek is, hogy képzeljenek el egy nagy, rothadó, penészedő halat, és ezt boncolják szét, hogy megtudják, mi van a belsejében. Kétségtelen, ez a színészvezetés egyik eredeti módszere (főleg, ha azt is tudjuk, hogy a társulatnak több mint fele nem francia anyanyelvű, és nem igazán értenék a teoretizáló szerepértelmezést). Ennek a „bűzlő rothadásnak”, Macbeth gyilkossági vágyának az oka pedig nem lehet csupán az a nagymértékű ambíció, amit a felesége táplál öbenne. Úgy, ahogy a világ határtalan harácsolási mániáit sem csupán a pénz utáni hajsza igazolja. Lady Macbeth különben is inkább követi, mint inspirálja férje tetteit: felőrlik saját ellentmondásosságában, még mielőtt manipulálhatna. Férje ambíciójának áldozatává válik, halálakor senki nem siratja meg.

Van valami Macbethben, ami meghaladja az értelem, az ész határait. Macbeth nem hisz az ész erejében, nincs szüksége rá, nem engedi, hogy egy ésszerű gondolat útjába álljon, visszafogja vágyát, akarátát, önmaga kiteljesedését. Mindebben a nép (mert minden shakespeare-i műben ott a nép) alig játszik szerepet, mert a rémülettől és az értetlenségtől elakadt a hangja. Macbeth patológias eset, de nem tudja magáról. És amikor erre rádöbben a történetek során, akkor hirtelen alárendeli magát ennek a betegségnek, mint ahogyan egy részeg élvezi a részegségét. Megállíthatatlan,

² L'irréparable, <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/nos-actualites/macbeth/article/macbeth?lang=fr>

³ *Macbeth* par Ariane Mnouchkine, une guerre en Cinéma Scope. *Le Monde*, 2014. május 10.

mélységes és minden határt áthágó önfejűségben ostobává, zavarodottá válik. Könnyű, sztereotip megoldás lett volna, ha csak az emberi butaságot vádolnánk Macbeth őrült vágyaiban. Mnouchkine szerepértelmezése ennél több: a Rossz nem az Értelen ellen, hanem az Értelen túl, a Szépségen (és itt a rózsakert metaforikus szerepe) keresztül jelentkezik. A Rossz képes egyik pillanatról a másikra megbénítani, megszünteti az érzelmeket, a szív érveit, az álmot, a pihenést, az étel ízét. Nincs jelen és múlt. A jövő hallucináció, delirium tremens. Gyilkosságra gyilkosság következik. Ahogy Cixous is fogalmaz, soha senki nem mutatta meg ilyen tisztán a Rosszat, és ilyen szenvedélyesen a Rossz kísértését. Mert Macbeth tette nemcsak a társadalom, de a természet rendjét is képes felbomlasztani. A piros rózsaszirmok vérezni kezdenek, a kerti ösvény vérpatakká duzzad a szemünk láttára.

Amikor a háromórás előadás véget ér, a hetvenöt éves rendező személyesen fogadja a nézőket a kijáratnál. Ha nem lenne ott, nem hinnék a világ fényében.

Nagy Noémi-Krisztina

LEAR, APAI SZERETET ÉS CSALÁDI KASSZA

Shakespeare-ünnepségek Németországban

„A német színházakban minden év Shakespeare-év” – hangsúlyozta egy áprilisi interjúban Tobias Döring, a német Shakespeare Társaság elnöke. Ez a kijelentés egyrészt illusztrálja a németek Shakespeare-kultuszát, másrészt megmagyarázza azt is, miért nem tobzódnak a megemlékező események, rendezvények Németországban, Shakespeare születésének a 450 éves évfordulóján. Természetesen megvannak az ilyenkor kötelező színháztörténeti jellegű kiállítások jelentősebb Shakespeare-előadások fotóiból, tárgyi emlékekből, megvannak a konferenciák, workshopok, középiskolás pályázatok, amelyek igyekeznek Shakespeare életművét újabb és újabb perspektívákból megközelíteni, jelentőségét és műveinek aktualitását újrafogalmazni. Ezek az események azonban állítólag mennyiségükben és minőségükben is elmaradnak az ötven évvel ezelőtti társaiktól (akkor még tereket is neveztek el az angol szerzőről). Amit viszont most is, mint mindig, ugyanakkora büszkeséggel emlegetnek fel, az a Shakespeare-hez fűződő kivételes viszonyuk.

Létezik ugyanis „a mi Shakespeare-ünk” (Friedrich Schlegel szeretetteljes megfogalmazása) mellett egy 1844-es Ferdinand Freiligrath-költemény is, aminek a kezdősora szerint: „Németország Hamlet maga”. Ez a sor később természetesen szállóigévé vált nemcsak a filológusok, de a politikusok körében is. Megírásakor Freiligrath nemzedékének a szabadságra, a nemzeti egységre való vágya artikulálódott a versben. A hamleti jelző ezek után szinte mérceként működött, majd minden kor bemérte magának, hogy éppen mennyire hamleti (értsd cselekvőképes, vagy -képtelen, megosztott, szétzilált, egységes, bizonytalan, várakozó, vágyakozó, vagy épp beteljesült).

Amikor 1864-ben (Shakespeare születésének 300 éves évfordulója alkalmából) megalakult Weimarban a világ első Shakespeare-társasága), az amerikai H. H. Furness gratuláló szavaiban kiemelte, hogy Freiligrath állítása már nem teljesen aktuális, hisz azt az egyesülés is bebizonyította, hogy Németország immár nem Hamlet. Ezt igyekeztek aztán nyolcvan év múlva a náci is hangsúlyozni: Németországnak fel kell ébrednie a hamleti merengésből, vége ugyanis a tragikus hősök korának, és fortinbrasi útra kell lépnie. A harmadik birodalom költészete végre kiűtötte volna Shakespeare-t a nyeregéből: a náci költőideál végérvényesen helyretolta volna a kikökönt időt. De nem tette, és ötven év múlva újra „hamleti” lett Németország. Az 1989. november 4-i alexanderplatzi tüntetés csupán öt nappal előzte meg a fal leomlását, a *Hamlet* próbájáról érkező színészek szervezték (Heiner Müller rendezését próbálták a Deutsches Theaterben). A Hamletet alakító Ulrich Mühe pedig éppúgy jelen volt a közel egymillió tömeg előtt felszólalók sorában, mint maga Heiner Müller.

Azóta úgy tűnik, lecsillapodtak a kedélyek, és Németország újra nem-hamleti éveit éli. A Német Színházi Társaság kimutatása alapján a 2011/2012-es évadban a 10 leggyakrabban játszott előadók-

sok listáján a *Hamlet* „csupán” a kilencedik. Ehhez képest második helyen áll a *Szentivánéji álom* és negyedik helyen a *Romeo és Júlia*. Szerzőként viszont messze Shakespeare vezet a legtöbbször játszott drámaírók listáját, őt követik a Grimm testvérek, Kleist, Goethe és Brecht. És valóban, minden (kő)színháznak szerepel legalább egy Shakespeare-előadás az évadán. A bőséges felhozatal ellenére viszont kevés az olyan előadás, amely friss, teljesen új formát, vagy értelmezést hozna. Legtöbbször jól megcsinált, kötelező háziolvasmány-ízű produkciókról van szó, amik kifogástalanul visszaadják a shakespeare-i szöveget és cselekményszálakat. Az izgalmasabb Shakespeare-produkciók azonban, amelyek Németországot a nemzetközi fesztiválokon is képviselik, a független szcénából érkeznek.

Ilyen például az a *Lear*-adaptáció, amit *Testament* cím alatt játszik a berlini és hamburgi székhelyű She She Pop társulat. Az előadás 2010 februárjában lett bemutatva, a berlini Hebbel am Ufer, a hamburgi Kampnagel és a düsseldorfi Forum Freies Theater közös produkciójaként, azóta is műsoron van, és rengeteg fesztiválon játsszák mind a mai napig. A javarészt női tagokból álló She She Pop csapata a giesseni Alkalmazott Színháztudományi Intézet egyik végzős évfolyamából verbuválódott a 90-es évek végén, akárcsak a Rimini Protokoll.

A *Testament* című előadásukban az a jó, hogy nagyon szabadon bánnak a shakespeare-i szöveggel. Csak pár helyzetet, motívumot, replikát tartanak meg belőle, a többi szöveget saját maguk melléírják, beleírják, mint egy-egy, a *Lear király*hoz fűzött kommentárt. Ezek a hozzáadott szövegrészek az előadás körülbelül nyolcvan százalékát teszik ki, dialógusok, amelyekben társulati tagok a saját életükből vett példák révén beszélnek a drámabeli témákról, az öregedésről, az apai szeretetről, örökösödésről, hálátlanságról-háláról, tiszteletről, halálról.

A másik dolog, amitől nagyon erős az előadás, hogy az előadók a produkcióba meghívják, „felléptetik” a saját civil apáikat is. A négy apából három el is fogadja a meghívást, így a hétszereplős darabban a négyfős „fiatalabb She She Pop-os generáció” áll szembe apáikkal: a három öregedő, jól szituált, a 70-es éveiben járó értelmiségi, autoriter Lear-figurával. Autobiografikus színháznak hívják ezt a She She Pop-os formát, amelyben a szereplők önéletrajzi kérdések kapcsán élőben vitatkoznak saját apáikkal, anyáikkal (az anyáikkal is készült idén egy előadás, a *Tavaszi áldozat*, amelyben a Sztravinszkij-mű margóján beszélnek meg anyák és gyerekeik, hogy ki milyen és mennyi áldozatot hozott azért, hogy a kapcsolatuk működjön). És ezeken a kendőzetlen párbeszédiken keresztül általános érvényű társadalmi kérdéseket tematizálnak. A mi esetünkben például a társadalom előregeredését, az öregek eltartásának kényszerét, a fiatalabb generáció egyre szűkösebb életkörülményeit (a szülőkénel kisebb lakás, alacsonyabb kereset) stb.

Az apák (farmerben, lovaglósizmában) a szín bal oldalán, fotelekben ülnek (akárha mai trónusokon), az arcukat a hátsó falon is követhetjük három kivetítő vásznon. A vásznak között a nézőkkel szemben négy mikrofon előtt állnak a „fiatalok” (ők is mai ruhában, nyakukon egy felbiggyesztett Erzsébet-kori vállgallérral.) Jobb oldalt egy újabb vetítővásznon követhetjük a beszokkolt *Lear*-munkapéldányt. Ezt jelenetenként, mint egy diafilmet, tekergetik fel-alá, karikáznak, kihúznak, újra beépítenek szövegeket, erről olvassák fel az előadás folyamán száraz hangon a Shakespeare-idézeteket is. Egy flipchart is van a térben, amelyen mindenki lépésről lépésre levezeti és kiábrázolja az eszmefuttatásait, matematikai és fizikai képletekkel, párhuzamokkal támasztva alá az érveit. Az előadás minden felvonásból körülbelül egy-egy jelenetet ragad ki: a „melyiketek szeret leginkább” párbeszédet, a lovagok számáról folytatott vitát, a viharjelenetet, a megbocsátás-jelenetet, végül Lear halálának jelenetét).

Miután a She She Pop-osok bemutatják apáikat, viccesen elárulva, hogy mivel lehet az ő tiszteletüket kivívni (pl. balos politikai irányultsággal, jó borokkal, nem túl bonyolult, nem túl mély beszélgetésekkel, a természettudományokban, relativitáselméletben, kaoszelméletben, az ókori görög filozófiában, a nyugatnémet politikában való jártassággal, vagy éppen a színházról folytatott beszélgetésekkel, amelyek kizárólag Strehlert, Brookot és Peter Steint érinthetik), kürtszóra bevonulnak és helyet foglalnak az apák. Közösén eléneklik Frank Sinatra *Something stupid* című dalát, aztán

felolvassák a „melyiketek szeret leginkább” párbeszédet és elkezdődik a vita a szeretetről. Az egyik apa például kifogásolja, hogy nem tud azonosulni Learrel, hisz egyértelmű, hogy a szeretet nem megvásárolható, ha pedig megvásárolt, akkor az már nem szeretet.

A másik apa, a nyugalmazott fizikus egy grafikonon értelmezi a jelenetet: a függőleges tengelyre helyezi a király vagyonát és a lánya szeretetét, a vízszintesre pedig az apa, vagyis a király várható életkorát – „hatvan, hetven, nyolcvan, nem, inkább kilencven, áh, legyen inkább száz év”, és három lehetséges görbét rajzol ki. Az első esetben az apa vagyona úgy hatvan-hetven évnél lezuhan, ezzel arányosan zuhan a lánya szeretete is. A második esetben (a sváb modell) a király nem osztozik, vagyona egyenletesen halad az életkorával előre, ezzel párhuzamosan a lány szeretete is egyenletesen halad előre, csak épp a mínusz tartományban, a kettő nem találkozik. Végül az optimalizált modell, ami alapján elkerülhető lenne a csapda, amibe Lear is beleesik, hogy a király (vagyis az apa) ahogy közeledik a halála pillanatához (ehhez persze nem árt tudni a halálunk pontos időpontját), fokozatosan osztani kezdi a vagyonát (materiális és immateriális javakat), így a gyereke szeretete (Liebesemission) arányosan növekedésnek indul és stabilizálódik. A fiatalok is felsorolják, hogy mivel járna számukra az apai szeretet: naphosszat ugyanazokat a diszkriminatív vicceket hallgatni és kacagni rajtuk, bevásárolni, kivenni a romlott kaját a hűtőből, a maximumon futó tévét lehalkítani, kikészíteni a gyógyszereket, kitakarítani a fürdőt, rávenni az apát, hogy az orrából kilógó szőrt levágja, kitolni az erkélyre, majd titokban szellőztetni, felolvasni, beszélni hozzá, mintha értené. Miközben a fiatalok egyre szenvedélyesebben sorolják a kifogásaikat, az egyik apa Whitney Houston *I will always love you* című dalát énekl erőltlenül, mintegy hálából az érte való gondoskodásért.

A megfelelő vagyoneelosztás kapcsán felmerül az egyik szereplőben, hogy ő mint gyermektelen, anyagi szempontból hátrányosan érintett a nővérehez képest, akinek két gyereke van. Mert az apja a két unokájánál több időt tölt Zürichben, és szolgáltatásával (vigyáz a gyerekekre) gyakorlatilag bepótol a nővér családi kasszájába, neki pedig mint gyermektelennek ez az összeg, amivel az apa nem feléje fordul, komoly pénzkiesést jelent. Röpké kalkuláció a flipcharton: egy négyéves, meg egy másfél éves unoka esetében ez öt és fél életévet jelent, beszorozva havi tíz óra utazással (Zürich–Berlin-útvonal oda-vissza), a gyerekekre vigyázás, körülbelül évi 448 munkaóra beszorozva egy 37 eurós órabérrel (kicsit kevesebb mondjuk, mint egy főiskolai tanáré) összesen 91 168 eurót jelent. Ennyitől esett el potenciálisan az unokák megszületése óta a She She Pop-os szereplő.

Aztán felmerül a kérdés, hogy mit is jelenthet a mai világban a száz lovag, amit Lear magával hurcolna a lányaihoz. Az egyik szereplő megtalálja a választ, az apjának például Frankfurtban a két-szintes lakásában annyi könyv van, hogy ha azt az ő százötven négyzetméteres lakásába felhozná, akkor a teljes ház nem lenne elég csak a könyvek tárolására. Ez a flipcharton úgy néz ki, hogy adott a két lakás alaprajza, a könyvespolcok fekete mágneskockák, szépen el vannak helyezve a frankfurti lakás rajzában. Majd egyenként áthelyeződnek a berlini dolgozósoba, nappali, hálószoba, konyha, fürdő, előszoba kockáiba, mígnem az egész lakás teljesen „elfeketedik” a könyvektől. Ez a szempont teljesen más fényben tünteti fel Goneril és Regan alakját.

Következik a viharjelenet, amikor is a fiatal nemzedék kitesszékel az apákat a fotelból, Dolly Parton *Daddy's Working Boots* című számára megfosztják az apákat a lovaglósizmájuktól, majd az egyéb ruháiktól is, ők meg fényes papírkoronákkal ékesítve beülnek az apák helyére. A viharjelenet egy akusztikai káosz is: a Dolly Parton-dalra a kiszolgáltatott, meztelen felsőtestű apák egyenként, majd egyszerre is belemondják a mikrofonba a nevüket, születési helyüket és gyerekeik számát.

Majd lineárisan haladva a Shakespeare-művel, következik Cordelia felismerése. Ez úgy történik, hogy az apa és lánya arca kivetítődik egymás mellé a vászonra, az apa elénekl a kedvenc dalát (az egyik apa egy görög dalt, a másik egy német sanzont, a harmadik egy countryalapút) és az éneklés közben egy pillanatban az apa és lánya/fia tekintete találkozik. És ebben a tekintetben benne van minden. Ennyi a jelenet, három egyszerű, őszinte, gyönyörű színházi pillanat.

Végül a megbocsátás és Lear halálának jelenete zárja a sort. A fiatalabb generáció megbocsát apáinak, amiért mindig szívesebben utaztak el, minthogy velük maradtak volna, amiért a rokonokhoz

küldték, ahelyett, hogy magukkal vitték volna őket. Amiért egyszer sem mentek el szülői értekezletre, vagy iskolai koncertre, nem nézték meg őket lovagolni, nem adták meg azt az érzést, hogy különlegesek lennének, és amiért mindig mindenről mindent tudtak, csak mert a *Spiegel*-ben olvasták. Az apák megbocsátanak a gyerekeknek, hogy a kitűnően megírt szakdolgozat ellenére sem választottak akadémiai karriert, megbocsátják, hogy gyerekük színházat tanult, és még azt is választotta szakmájául. Aztán az utolsó jelenetben az egyik apát egy koporsószerű kartondobozba helyezik, benyújtják neki a mikrofont, és megkésve elbúcsúznak tőle: Milyen ott benn? (válasz: Nyugodt). Hogy nézzen ki a temetés? (Egyszerűen, orgonaszó nélkül). Mennyi pénz van még otthon? (Tízezer euró). Ki van fizetve a temetés? (Mind a temetésre van félretéve). Mit fejezett volna még be szívesen? (A második világháború utáni építészet történetéről szóló tanulmányát). Hasonló módon folytatódik még a dialógus, majd kiemelik az apát a koporsóból és mindnyájan ledőlnek egymásra, mint egy tömegsírbán, újra felcsendül a Sinatra-dal: „Saying somethin' stupid like... I love you...” Kimennek a fények, a refrén még egy ideig ismétlődik: „I love you...” „I love you...”

Ha igaz az, hogy minden generációnak megvan a saját *Hamletje*, akkor az én generációm-nak is megvan a maga *Learje*. De ha nem is az egész generációnknak, nekem mindenképp. Mert nyílt és szókimondó (az allegóriák mögül egy-egy kortárs referencia erejéig bátoratlanul kikacsintó Shakespeare-rendezésekkel ellentétben), töredékes (mert csak egy-egy jelenetet lehet kiragadni a szentírásként tisztelt shakespeare-i szövegből), társadalmi (mert potenciálisan engem is foglalkoztat, hogy miből és milyen garzonban fogom gondozni a szüleim), nem utolsósorban mert jó színház (tökéletesen felépített, feszes struktúrával), és szórakoztató (csaknem leszek megkövezve, ha bevallom, hogy egy Frank Sinatra-dal adott esetben jobban esik, mint egy erősen deklamált, végeérhetetlen monológ). Még akkor is, ha mindennek az ára, hogy az előadás nyolcvan százaléka nem shakespeare-i szöveg. Végül is Heiner Müller megmondta: „Nem vagyunk még magunknál, míg Shakespeare írja darabjainkat.”



Testament. She She Pop, Berlin. Fotó: Dorothea Tuch

Burák Ádám

RAJTA HÁT!

*Proceed, proceed: we will begin these rites,
As we do trust they'll end, in true delights.¹*

Az egyesült királyságbeli Shakespeare-ünnepsorozatról

Shakespeare feltételezett születésének évfordulója megmozgatta a nemzetközi színházi világot. Nem csupán azért, mert ürügyet adott a társulatoknak, hogy új előadásokkal rukkoljanak elő a szerző drámái alapján, és a neves eseménynek dedikálva munkájukat, próbáljanak nagyobb szeletet kiharcolni az állami támogatásból, nem mellesleg a rendszeres színházlátogató közönség figyelméből; de fellendítette a nemzetközi vendéglátékok előadásainak számát, és kétségkívül szélesítette az érdeklődők körét a szinte listába sem szedhető mennyiségű szakmai és kísérő-programok, konferenciák, fesztiválok sora. Természetesen Angliában kiemelt jelentőséggel kezelték az évfordulót és még több Shakespeare-szöveget állítottak színpadra, nem mintha hiány lett volna belőlük, például Londonban, ahol a West End és az Off-West End színházai az ünnepelt nemzeti szerző munkáiból egy átlagos hónapban is körülbelül 10–12 bemutatót tartanak.² Mégis néhány kiemelkedő eseményre irányul most a figyelmem, melyek többségében a három legnagyobb angol műhely nevéhez kötődnek: a Royal Shakespeare Company, a National Theatre és mindenekeelőtt a Globe előadásairól lesz szó.

A nemzetközi ünnepsorozat valójában nem csupán Shakespeare vélt³ születési időpontjához kötődik, hiszen magában foglalja halálának feltételezett időpontját is, így a programok 2014. április 26-tól egészen 2016. április 23-ig tartanak, amely két év – a születés 450., illetve halálának 400. évfordulója – így szimbolizálja a költő-színész-társulatvezető génusz 52 életévét. Elképesztő mennyiségű bemutató, utcabál, kiállítás, turné, színházavatás kíséri ezt a két évet Angliában, ahol egyébként is magasan a Bárd a legtöbbet játszott szerző és minden szava, frázisa nemzeti közkinccs.

Shakespeare és Anne Hathaway közös szülővárosával kezdem, egyenest a költő szülőházával. Stratford-upon-Avon természetesen kiemelt figyelmet szentelt a születés évfordulójának és az állandó tárlatok mellett egyhetes fesztivált szervezett. A nem időszakos tárlatok és programok önmagukban is rendkívül ígéretesek; elsőként az állandó kiállítás John Shakespeare házában, amely nem csupán arról nevezetes, hogy a költő fiatal éveit itt élte le, hanem azért is vonzza a látogatókat, mert Anne Hathaway Oscar-díjas színésznő házassága első éveiben szintén ebben az épületben lakott. John kesztyűkészítő műhelyének rekonstrukciója is közkedvelt látványosság, ahol a látogatót még a mesterség rejtelseibe is bevezetik, vagy akár a pazar angolkert, melyben a Shakespeare-előadásokban említett növények és virágok nőnek. Stratford-upon-Avonban található egyébként Európa legna-

¹ *As You Like It* V.1. „Rajta hát! rajta! Hirdesse az ünnep / Kezdeté-vége igaz örömmünket!” Szabó Lőrinc fordítása.

² Bővebb információért lásd: www.timeout.com illetve www.offwestend.com

³ Angliában nem találkozhat az ember egyetlen szórólappal, plakáttal sem, melyen ne említenék meg, hogy feltételezett időpontról van szó.

gyobb Shakespeare-hez kapcsolódó könyvtári gyűjteményének otthont adó Shakespeare Centre,⁴ amely az író születésével egy időben ünnepli fennállásának ötvenedik évfordulóját.⁵ A programsorozatot egy új kiállítás nyitotta meg még márciusban *Famous Beyond Words – Shakespeare all Around Us* címmel, mely a szöveget magát helyezte középpontba, egészen pontosan az ovális falakra.⁶ A Bárd születésnapjára április 26–27-én került sor egy utcabál keretében, ahol gasztronómiai fesztivállal, utcaszínházi előadásokkal, családi programokkal, a gyerekeknek szánt tradicionális táncok oktatásával várták a szép számban megjelent ünneplőket. Az áprilisban létrehozott *Singing Shakespeare* program – melynek keretében több ízben is a fesztivál alatt kórusműveket adtak elő, többek közt Gary Carpenter⁷ négy, erre az alkalomra komponált munkáját – arra ösztönzi ország-szerte a professzionális és az amatőr kórusokat, hogy a születő műveket a lehető legszélesebb körben népszerűsítsék előadásaikkal.

Londonban a Nemzeti Színház 50. évfordulójának plakátjait szinte a Shakespeare-ünnepségek plakátjaival váltották fel, és még ki sem hűltek a gála élő közvetítésének kópiái, máris a Royal Shakespeare Company előadásait kezdték vetíteni ország-szerte a mozikban. A stratford-upon-avon-i székhelyű RSC egyébként három évig tartó ünnepségsorozatot hirdetett meg, melynek keretein belül a társulat történetében először mutatták be a *Két veronai nemest*,⁸ illetve három jakobinus thrillert (*Arden of Faversham*, *Roaring Girl* és *White Devil* a címük), melyek közül egyet nagy valószínűséggel Shakespeare-nek tulajdonítanak. A nemzetközi élő közvetítések sorozatát a *II. Richárd*-dal indítják el, melyet David Tennant főszereplésével tűztek műsorra Stratford-upon-Avonban, majd a Barbicanban egy limitált széria erejéig. A társulat művészeti vezetője, Gregory Doran által rendezett előadás nagymértékben a gótika esztétikájából táplálkozik, hatalmas terében az égbe nyúlik minden díszletelem, éppúgy, ahogy a címszereplő maga is az égbe kíván nyúlni a nagyjából három méter magasságban kiépített lengőhídról. Tennant hektikus, feminin Richárdja teljesen elűt hangvételében az

⁴ Bővebb információért lásd: http://www.stratford-upon-avon.co.uk/static_1132.htm

⁵ Az események listáját lásd: <http://shakespeares-england.co.uk/shakespeare-450#zoom=15&lat=52.18626&lon=-1.7083&layers=00BTTTT>

⁶ Lásd: http://www.realstudios.co.uk/exhibitions/famous_beyond_words_-_shakespeare_all_around_us/

⁷ A számunkra talán kevésbé ismerősen csengő Gary Carpenter a Royal Academy of Music professzora, aki 2006-ban elnyerte a British Composer Awardot, illetve 2004-ben a British Clavichord Society Composition Competition első díját. Bővebb információ: <http://www.garycarpenter.net/>

⁸ A bemutatót július 12-én tartották a Royal Shakespeare Theatre-ben.

Famous Beyond Words. Shakespeare Center, Stratford-upon-Avon. Fotó: Philip Vile



őt körülvevő szereplők jovialis, visszafogott viselkedésétől és untató deklamálásától, így a produkció pontosan irányítja a figyelmet egyenesen a címszereplő személyiségére.⁹A későbbiekben vetítik még a szintén Gregory Doran rendezte *IV. Henrik* első és második részét Antony Sher főszereplésével,¹⁰ illetve a korábban már említett *Két veronai nemest*, majd 2015-ben a *Sok hűhó semmiért*-et illetve *A lóvá tett lovagokat*. Shakespeare születésének évfordulója alkalmából az első ünnepi évadban a *Lucretia meggyalázását* is másorra tűzik élő zenei kísérettel, Camille O'Sullivan¹¹ egyszemélyes előadásában.¹² Útjára indítják továbbá a *Dream 16* országos közösségi programot is, melynek során a *Szentivánéji álom* turnéjának minden állomásán a mesteremberek jeleneteit egy helyi amatőr társulat játssza, míg Titánia tündéreinek szerepében helybéli kisiskolások láthatók.¹³

Turnézni indul az évforduló alkalmából a londoni székhelyű Globe Színház is, méghozzá a leköszönő művészeti vezető, Dominic Dromgoole¹⁴ által rendezett *Hamlet* utaztatható változatával, amelyet a tervek szerint az elkövetkező kétéves periódusban a világ minden országában be fognak mutatni.¹⁵ Az eddig példátlan projekt különlegességét mutatja az is, hogy a színészek kis csoportjából álló csapat a közterektől kezdve a több száz fős kőszínházakig bárhol fog játszani, ahol lehetősége nyílik rá, így érdemes alaposan megvizsgálni a térképet, ahol jövőbeli előfordulásukat dokumentálják. Az ünnepi évet egy vadonatúj, fedett játszóhely, a *Sam Wanamaker Playhouse* felavatásával¹⁶ indították a Bankside-on, amely egy gyertyákkal világított, jakobinus stílusú, 340 férőhelyes színházterem.¹⁷ Egy nagylelkű műkincsgyűjtő és Globe-támogató jóvoltából Shakespeare születésének 450. évfordulóján egy kupát is elhelyeztek a színház aulájában, mely William Fearn londoni aranyműves 1804-ben készült munkája, és amelyet először a Bárd 240. születésnapja alkalmából állítottak ki. Az évadban John Webster: *Amalfi hercegnő* nyitóelőadását Dromgoole rendezésében a *Julius Caesar* követte, majd az *Antonius és Kleopátra*, és nem mellesleg az a *Tévedések vígjátéka*, amelyet Gyulán tekinthet meg a magyar közönség, Blanche McIntyre színrevitelében, aki tavaly nyerte el a TMA UK Theatre Awards legjobb rendezőnek járó elismerését. Különlegességnek számít, hogy újból másorra tűzték a nyílt színi brutalitásával hangos sikert aratott, 2006-ban színre vitt *Titus Andronicus*, amely kíméletlen és gyomrot felkavaró naturalizmusával, illetve a címszerepet alakító William Houston egészen a bohóctréfáig ívelő változatos játéktílusával különleges színt visz a repertoárba. A Globe egyébként Shakespeare megünneplése céljából hozta létre a *Globe to Globe* elnevezésű vendégjáték-sorozatot, amelynek keretében eddig 37 idegen nyelvű Shakespeare-előadást láttak vendégül a bankside-i színpadon Fehéroroszországtól kezdve Észak-Afrikán keresztül egészen Indiáig.¹⁸

⁹ Az előadás egyébként hamarosan kapható DVD-n, lásd: <http://www.rsc.org.uk/about-us/updates/richard-i-i-dvd-goes-on-sale.aspx>

¹⁰ Antony Sher kétszeres Laurence Olivier-díjas dél-afrikai születésű színész, rendező, aki legendás III. Richárd alakításával robbant be a köztudatba 1984-ben, két évvel az RSC-hez való csatlakozása után.

¹¹ Camille O'Sullivan ír származású zenész-énekes és színésznő, aki először 2011-ben mutatta be a művet koprodukcióban a Royal Shakespeare Companyvel. Bővebb információért lásd: <http://camilleosullivan.com/>

¹² Forrás: <http://gouk.about.com/od/forshakespearefans/fl/Happy-Birthday-Will-Shakespeares-450th-Birthday-Celebrations-in-2014.htm>

¹³ A részletes programlista megtalálható itt: <http://www.shakespeare.org.uk/about-us/press-information/news/450-anniversary-celebrations.html>

¹⁴ Dominic Dromgoole egyébként kiemelkedő Shakespeare-szakértő elképesztő *Will and Me* c. kötetét ajánom mindenkinek, aki azt hiszi, nem lehet már újat írni a Bárd-dal kapcsolatban. A könyv magyar fordítása sajnálatos módon még várat magára, addig is eredetiben javaslom; Penguin Books, London, 2007.

¹⁵ Bukarestben május 31-én mutatták be, Magyarországra június 21-én ért el a produkció, a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon adták elő a Budapesti Nyári Fesztivál keretében. Bővebb információért lásd: globetoglobe.shakespearesglobe.com

¹⁶ Sam Wanamaker amerikai származású színész és rendező, a Shakespeare Globe Trust megalapítója, kulcsfontosságú támogatója és megvalósítója a Globe újbóli megépítésének. Bővebb információért lásd: www.shakespearesglobe.com/support-us/sam-wanamaker-playhouse

¹⁷ Kritikáért lásd: www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-25590351

¹⁸ Az előadások jegyzékét lásd: globetoglobe.shakespearesglobe.com/archive/2012/

A BBC Radio három egyhetes tematikus sorozatot szentelt Shakespeare születésének április 21. és 27. között, amelyhez Kenneth Branagh főszereplésével készítettek egy új rádióváltozatot az *Antonius és Kleopátrából*; Mark Ravenhill kortárs drámaíró¹⁹ elemzését követhették a hallgatók Shakespeare drámai hagyatékának hatásával és zsenialitásának komponenseivel kapcsolatban; illetve Janet Suzman, a Royal Shakespeare Company vezető színésznője beszélt az általa alakított női szerepek megközelítéséről és lélektanáról.²⁰ Az Arts Council támogatásával a kisiskolás korosztályt is érdekeltté téve létrehozták a *Shakespeare Week* elnevezésű programot, melynek segítségével az általános iskolásokat kívánják jobban megismertetni Shakespeare munkásságával. Az első alkalom március 17. és 23. között zajlott le, ebben több mint 3000 intézmény vett részt országszerte. A programsorozat leginkább egy fesztiválhoz hasonlít, amely tanítás helyett zajlik egész napos elfoglaltságként, és dramatizáló workshopkal, kihelyezett színházi előadásokkal, a *Macbeth* és *A vihar* strukturális és lingvisztikus sajátosságainak elemzésével, közös felolvasásokkal, szonettíró- és rajzversennyel, a *Romeo és Júlia* által inspirált bállal szórakoztatja a diákokat.²¹

A Victoria & Albert Museum két ingyenes kiállítást nyitott meg még a jeles napot megelőzően; egy multimédia-installációt²² *Shakespeare: Greatest Living Playwright* címmel, mely videorészleteket, interjúkat és olyan ritka relikviákat sorakoztat fel, mint például az 1623-as első főlíkiadás, Peter Brook legendás *Szentivánéji álom* előadásának makettje, Henry Irving 1877-ben viselt cipője a *III. Richárd*-ból, vagy egy emberi koponya, melyet Victor Hugo az 1899-es *Hamlet* előadása alkalmából ajándékozott Sarah Bernhardt-nak. A másik tárlat a *Shooting Shakespeare* címet kapta és a Globe-ban közös együttműködés, mely később színházakba és kiállítótermekbe egyaránt ellátogat utazó kiállításként; archív és kortárs előadások fényképeinek gyűjteménye – az egyik legrégebbi anyag a Charles Keat V. Henrik szerepében ábrázoló fotó, 1859-ből.

Végül, a West End színházaiban is megemlékeznek az évfordulókról: látható itt a Martin Freeman²³ főszereplésével színre vitt Jamie Lloyd-produkció,²⁴ a *III. Richárd*, a National Theatre *Lear királya* Sam Mendes színrevitelében, Simon Russell Beale karizmatikus alakításával, vagy a több mint fél éve várt produkció, a Cheek by Jowl adaptációja Tom Stoppard 1998-as kultikus forgatókönyvéből. A hét Oscar-díjat nyert *Szerelmes Shakespeare* a társulat művészeti vezetőjének, a világhírű Declan Donellan-nak²⁵ rendezésében lesz látható a Noël Coward Theatre színpadán. A három éven át tartó globális ünnepségsorozat tehát csak most kezdődött, és minden bizonnyal a tartalmas és változatos kínálatú nyitás után még rengeteg meglepetést tartogat minden korosztály számára.

¹⁹ Egyebek mellett a zajos sikert kiváltó és az angol színháztörténetben mérföldkőnek számító *Shopping and F***ing* (1996) szerzője.

²⁰ Bővebb információért lásd: <http://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2014/bbc-r3-shakespeare.html>

²¹ Lásd: shakespeareweek.org.uk/

²² A tárlat február 28. és szeptember 21. között tekinthető meg.

²³ Martin Freeman leginkább filmes karrierje kapcsán ismert európai körökben, úgy, mint *Igazából szerelem* (2003), *A hobbit*-trilógia címszerepe, vagy éppen Watson doktor a BBC új *Sherlock Holmes* sorozatában.

²⁴ Jamie Lloyd egyike a legfoglalkoztatottabb és legismertebb londoni rendezőknek, akinek neve egyaránt megjelenik prózai és musicalbemutatók színlapján, első zajos sikerét – és Evening Standard Awardját – Stephen Sondheim *Passion c.* kamaramusicaljével aratta 2010-ben, karrierje azóta lényegében töretlenül ível fölfelé, jelenleg a Trafalgar Studios művészeti vezetője.

²⁵ Declan Donellan életrajzát lásd itt: www.cheekbyjowl.com/declan_donnellan.php

Sebestyén Rita

HÉT KONTINENS HAMLET KASTÉLYÁBAN

**Beszélgetés Lars Romann Engel színházi rendezővel,
a helsingőri HamletScenen elnevezésű Shakespeare-fesztivál igazgatójával**

Mint egy amőba, úgy nyúlik ki a tengerbe a kicsi, de stratégiailag jelentős félsziget a dániai Helsingörből a svéd Helsingborg felé az Őresund-szoros legszűkebb pontjánál – ami kevesebb mint húsz perc alatt szelhető át a félóránként induló, hatalmas komppal. Az ide épített büszke kastélyt és erődítményt nevezik Kronborgnak, illetve az utóbbi ötszáz évben inkább Hamlet kastélyaként vált népszerűvé. Nem meglepő módon kapta tehát a HamletScenen elnevezést a hat évvel ezelőtt létrehozott Shakespeare-fesztivál. Shakespeare-előadásokat 1816 óta játszanak ezen a helyen.

Az erőd körfalai közé rejtett teraszon Lars Romann Engellel, a fesztivál igazgatójával találkozom, aki egyébként színházi rendező is. Tavaly említette, hogy legalább két *Hamlet*-előadás fémjelezte eddigi művészi karrierjét, így gyanútlanul, mintegy bemelegítőként teszem fel a kérdést a tavaly rendezett különleges, interaktív jellegű színpadi produkciójáról. Ettől fogva nagyon gyorsan és csaknem észrevétlenül merülünk bele a *Hamlet*-sorozatok körüli beszélgetésbe; országos és nemzetközi, klasszikus és kísérleti színházi előadások, filmek, énekes és zenés produkciók soráról esik szó.

Egy évvel ezelőtt megkérdeztem tőled, hogy a különböző országokban felfedezett és a fesztiválra meghívott Shakespeare-produkcióktól eltekintve, művészként hogyan teljesíted az álmaid? A válaszd az volt, hogy éppen Hamletet rendeztél. Hol tart most a produkció?

Az egy fiataloknak szóló *Hamlet*, aminek *H. herceg* a címe; hatvanperces interaktív előadás, amellyel azóta, hogy találkoztunk, körbeutaztuk Dániát. És úgy tűnik, hogy a darab más nyelvekre lefordítva is „terjedni” fog.

Pontosan mit értesz itt interaktív alatt? A közönség közeléphet egy adott pillanatban azzal, hogy „ne öld meg a királyt!”?

Tulajdonképpen azt csináltam, hogy vettem a *Hamlet* cselekményének főbb mozzanatait: az anyja épp hozzáment egy új fickóhoz, így lett egy mostohaapja, ott van a bizonytalansága Opheliával, a legjobb barátja, Horatio, és a tény, hogy az apja halott. Ezt az öt dilemmát – tekinthetjük létkérdéseknek – aktualizáltam, mely szerint H. herceg egy korunkbeli fiú, aki történeteket mesél az életéről, miközben képeket mutat a közönségnek a Facebook-profiljáról. Képzeld őt magad elé, amint egy

magas bárszéken ül, mögötte egy képernyő és a kocsmapulton a laptopja. Nagyjából öt percen keresztül meséli a történetet, miszerint az anyja hozzáment egy új fickóhoz, miközben az érzéseiről mesél: „Nagyon feszült vagyok a mostohaapám miatt, nem kedvelem, nem törődik velem, és az apám halott.” Majd bekapcsolja a laptopját, a Facebook-profilja kivetítődik egy nagy képernyőre és a közönség felé fordulva megkérdezi: „Mit tehetnék?”, „Mihez kezdjek mindezzel?”, „Szerintetek mit kellene tennem?” Valósággal meginterjúvolja a közönséget arról, hogy mit javasolnak. Miután végighallgatja tanácsait, újból beszélni kezd hozzájuk, és a helyére visszaülve reagál a tanácsokra, néha elismerően megismétli azokat.

Egyetlen színészt kell elképzelnünk szemtől szembe a közönséggel?

Igen, csupán egy színészt. Az előadást gyakran játsszuk iskolákban, ugyanis azokkal a problémákkal, amelyekkel H. hercegnek küzdenie kell, kimondottan a fiatalokat célozzuk. De tulajdonképpen ez egy nagyobb vállalkozás része, amit H Projektnek nevezek – csakúgy, mint a G. királyné (Gertrud, dán királyné) és még egy előadás a király szemszögéből, C. király (Claudius, Dánia királya) néven. Így három eltérő jellegű közönséget célzunk, hogy létkérdésekről beszélgessünk, és segítsünk nekik feltárni a problémáikat. A G. királyné című produkcióban a színésznő H. herceggel kapcsolatos gondjairól mesél, hogy milyen nehéz egy kamasz fiút nevelni, és hogy nemrég ment feleségül egy új férfihoz, aki nem jön ki jól a fiával.

Valójában te megírtad a három színész monológiát, ez a rögzített szöveg, a többi pedig improvizáció?

Lars Romann Engel. Fotó: Bo Nymann



Így van, az interjúrészt teljes mértékben a színészre és a közönségre hárul; ez nagyon változóan alakul az egyes előadások folyamán, néha a közönség könnyedén beszél a felvetett problémákról, máskor visszahúzódnak.

Melyik a nehezebb, amikor a közönség hallgat, vagy amikor túlságosan is aktív?

Természetesen könnyebb, amikor hajlandóak beszélgetni. De azt gondolom, az ún. „néma előadások” esetében, amikor az emberek tartózkodóbbak, inkább vonakodnak a megszólalástól, akkor is sikerül részesíteni őket az élményben, hiszen ott ülünk mindannyian az itt és most pillanatában, töprengve, és ha csak egy-két ember szól is H. herceghez, azt mindannyian halljuk, a történet részesei vagyunk.

Megtörtént-e valaha, hogy egy erősebb visszajelzés félbeszakította az előadást, vagy, hogy túl közvetlen beavatkozással, agresszív reakcióval szembesültetek?

Olykor nagyon mély érzések szakadhatnak fel a nézőkből, például egyesek sírni kezdenek, amikor H. herceg beszámol arról, hogy meghalt az apja, és hogy a temetésén búcsúbeszédet kellett mondania. Elmondja, mennyire magányosnak érzi magát, és a gyásszal is egyedül kell megbirkóznia. Sok fiatal keresztülment hasonló tapasztalatokon, például a nagyszülők, szomorúbb esetben egy szülő elvesztésén, így erős érzelmi választ adnak erre a problémára. Amikor pedig rájuk kerül a sor, örülnek, hogy beszélhetnek róla. A fiatalok sokat gondolkoznak ezeken a dolgokon, de manapság eléggé magukra vannak hagyva, a szülők többnyire a karrierjükkel vannak elfoglalva, és az óriási űrt az életükben, azt hiszem, betölthetjük azzal, hogy odafordulunk hozzájuk arra késztetve őket, hogy komolyan beszéljenek ezekről a kérdésekről.

Nyitott beszélgetéseket, közönségtalálkozókat is szerveztek az előadások után?

A fiataloknak szóló produkció esetében nincs. Viszont van közönségtalálkozó az idősebb generációknak szánt előadás, a *C. király* után, amikor a karrier, a magány, az elhagyatottság és az öregségbe való beártság kérdéseit boncolgatjuk. Ezt az előadást mindig követi kávézás és beszélgetés, ami óráig is eltart. A 60 év fölötti korosztály már számtalan váláson, haláleseten, sokféle veszteségen keresztülment, tehát van mit megosztaniuk. Gyakran egymással is beszélgetni kezdenek, reflektálnak egymás gondolataira – így azt is mondhatom, hogy olyan helyzetbe hozzuk az embereket, amiben közösségként működnek.

Hogyan éritek el a 60 év fölötti korosztályt? Általában hogyan célozzátok meg és éritek el a három eltérő előadás közönségét?

Nagyon könnyen: amikor a fiataloknak szóló előadást játsszuk, egyszerűen elküldjük az anyagot az iskoláknak, tanároknak, és amikor a *G. királynét* – ő a karrierista nő prototípusa –, a szórólapjainkat a vállalatoknak küldjük. A humánerőforrás-osztály imádja *G. királynét*, mivel ezek jó érzelemfeltáró események. A *C. király*-jal idősoththonokat vagy nyugdíjasklubokat keresünk meg.

Gondoltatok arra, hogy felcserélnétek az előadásokat: mondjuk a H. produkciót az idősebb generációnak, vagy a G.-t a fiataloknak megmutatva, és ezzel együtt azt is, hogy ez az, amivel az anyáknak szembe kell nézni?

Érdekes módon ápolók egy csoportja keresett meg bennünket hasonló ötlettel, hogy vigyük el az időseknek szóló *C. király* előadást fiatal öregotthoni gondozóknak, mert az előadás által felvetett

és kiváltott empátia segítené őket a munkájukban. Tehát komolyan fontolgatunk valami ilyesmit. De egyéb módon is terjeszkedünk a projekttel. A helsingőri Shakespeare-fesztivál, a HamletScenen egy nagyobb európai Shakespeare-fesztivál hálózatának a része: idén szeptemberben két színész érkezik hozzánk; egyikük Lengyelországból, a másik Spanyolországból, és én megrendezem velük azt az előadást, amit egy évvel ezelőtt csináltam dánul. Ősszel tehát két további bemutatónk lesz a gdański, illetve a barcelonai Shakespeare-fesztiválon.

Hogyan jött létre a Shakespeare-fesztiválok hálózata?

Én is körülbelül öt évvel ezelőtt figyeltem fel rá. Lengyelországban egy angol professzor, Jerzy Limon volt a kezdeményezője az ottani Shakespeare-fesztiválnak, ő alapította a hálózatot is, így hamarosan nagyon szoros lett a munkaviszonyunk.

És hogyan lettél ennek a fesztiválnak az igazgatója?

Lévén magam is színházi rendező, ez a történet is egy *Hamlet*-előadással indult: 2004-ben meghívtak, hogy rendezzem meg a drámát itt, Kronborgban, egy nagyszerű színészgárdával. Az előadás sikeres lett, és ez áttörésnek bizonyult a hely és így a városvezetés számára is; a kulturális térképen új színben tűnt fel Kronborg. Helsingőr polgármestere úgy gondolta, jó ötlet színházi produkciókat létrehozni a várban, így pályázott az államnál, hogy megalapítsuk a Shakespeare-színházat, és sikerrel járt. A HamletScenen tehát 2007-ben jött létre; nyilvános pályázatot írtak ki a vezetői posztra: egyszerűen csak megláttam a hirdetést az újságban, sok más itteni és külföldi rendező mellett jelentkeztem én is, és végül megkaptam.

Hogyan képzeljük el a munkát az évad folyamán: körbeutazod a világot, hogy előadásokat nézz és válogass közülük?

Nos, elég sokat utazom, de kivételes helyzetben vagyok, hiszen a hat év alatt, mióta itt dolgozhatom, egyre több társulat jön hozzánk, hogy megismerje a munkáinkat; hívnak a világ minden pontjáról, elküldik az anyagaikat, amiket én alaposan átnézek, és ha érdekesnek találok, akkor természetesen elmegyek és megnézem, hogy érdemes-e meghívnom őket.

Rendezőként merész, kísérletező művésznek tűnsz, de mit részesítesz inkább előnyben a fesztivál vezérigazgatójaként: a hagyományos vagy az élvonalbeli kísérleti produkciókat?

Egy színház vezetése nem arról szól, hogy a saját ízlésemet demonstráljam a világ számára, hanem inkább arról, hogy megalapozzam a játszóhelyet, hogy érzékeny legyek az iránt, és kiderítsem, melyek azok az előadások – országos és nemzetközi szinten –, amelyek sok ember számára vonzóak lehetnek. Éppen ezért igyekszünk a színházi ízlés széles skáláját lefedni a hagyományos ízléstől a kísérleti elvárásokig; például ma este van a *Shakespeare in concert*, amivel a klasszikus zene kedvelőit csábítjuk ide, ebben az évben a színházszerető nézőink láthatták a Globe Színház *Sok hűhó semmiért* című előadását, és a filmkedvelők tudják már, hogy esténként szabadtéri mozit is szervezünk – idén Peter Brook *Lear királyát* vetítettük. Így ha egy mozilátogató rákeres a weboldalunkra, láthatja, hogy koncerteket, zenés esteket egyaránt kínálunk, valamint hagyományos, olykor merészebb színházi előadásokat is, ezáltal a különböző programok egymást népszerűsítik.

A közönség inkább helsingőrieiből áll, vagy más városokból, netán más országokból is jönnek érdeklődők?

Nagyon sokan jönnek Koppenhágából, és a közönség egy nagy része külföldi; az utóbbi néhány évben jelentősen megnőtt a svéd közönség száma, nekik csak fel kell ülniük a Helsingborgból induló kompra, és mintegy negyed óra alatt itt vannak. Ahogy közeledik 2016, egyre inkább azon dolgozom, hogy a fesztivál minél nemzetközibbé bővüljön.

Mivel az ismét Shakespeare-év lesz.

Pontosan, idén ünnepeljük Shakespeare születésének 450. évfordulóját, 2016-ban lesz halálának 400. évfordulója és emellett a Shakespeare-hagyomány 200. évfordulója Kronborg várában. Így 2016-ban a HamletScenen keretén belül létrejön egy nemzetközi *Hamlet*-előadás, és azt gondolom, ezzel végképp belépünk a nemzetközi színház világába. A legjobb öt londoni szereposztó rendező közül az egyikkel már kapcsolatba léptünk, vele dolgozunk. Éppen most gyűjtjük össze az előadás nemzetközi alkotó csapatát, aminek a világpremierje 2016. augusztus 3-án lesz. Az Európai Műsor-sugárzók Uniójával is együttműködünk; lehetővé tesszük számukra, hogy az előadást élőben közvetítsék Európa államaiban, és természetesen ezt követően turnézni fogunk, elmehetünk Sydney-be, New Yorkba – bárhová, ahol látni akarnak.

Te fogod rendezni az előadást?

Nem, nagyon el leszek foglalva az előkészítésével.

Ezek szerint felajánlod a legjobb részt – egy nagy léptékű, globális Hamlet rendezését – valaki másnak? Nem tölt ez el némi keserűséggel?

H Project. Fotó: Kim Agersten



Mivel már hat éve dolgozom a HamletScenen-nek, inkább boldog vagyok, hogy idáig jutottunk. Kezdetben semmink sem volt: sem arculatunk, sem előadásaink, minden a nulláról indult. Tehát én úgy gondolom, ha képes vagyok idevonzani a legjobb színészeket és rendezőket erre a nemzetközi produkcióra, akkor tudni fogom, hogy megalapoztam a HamletScenen jövőjét az elkövetkező 200 évre. Nagyon elégedett vagyok, hogy mostanra egy olyan pontig jutottunk, ahol a fesztiválunk és a munkáink nemzetközileg elismert producereket és színészeket vonzanak.

Biztosan nagyon nehéz egyensúlyba hoznod a kezdeményező énedet a művészi éneddel, és évekig így élned. Milyen döntések előtt állsz? Mik a terveid a jövőre nézve?

Jelenleg 2016-ra koncentrálok, ugyanis ha ez megvalósul, elmondhatom, hogy nyolc év leforgása alatt a semmiből hoztuk létre a színvonalas HamletScenen nemzetközi színházat. Ezután talán folytatom ezt a munkát, vagy átmegyek egy másik színházhoz, jelenleg nem igazán foglalkozom ezzel.

Minden, amit itt látunk, a helyi önkormányzat támogatásából jött létre?

Részből a kultuszminisztérium, részből a helyi önkormányzat támogatta, fele-fele arányban. Négyéves mandátuma van a fesztivál igazgatójának – ez az én második terminusom –, és megvan az a támogatás, ami fedezi a fesztivált, mindent, amit itt láthatunk: előadásokat, koncerteket, szabadtéri mozi. Viszont ha a globális Shakespeare-terveimre gondolok, ott nekem kell előteremtenem a költségvetést: ez egymillió eurót jelent, aminek egyharmadát sikerült eddig összegyűjtenünk.

Mekkora a stáb?

Hárman vagyunk: a produkciós menedzser, az ügyintéző, és én, mint művészeti vezető. Egész évben műsoron van a *Family Hamlet* hármaskupa produkció, amiről az imént beszéltünk. Emellett Shakespeare-bábjátékokat rendezünk és adunk elő minden év júliusában: idén a *Lear királyt* vittük színre. Mi családi előadásoknak nevezzük ezeket az ún. nyitott bábos előadásokat, ahol a közönség egy időben láthatja a bábszínészt és a bábót. A mostani programfelhozatalt fix költségvetéssel fedezzük, és most saját erőnkől folytatjuk a munkát a 2016-os projekten. A nagy álmom, hogy a HamletScenen-t egy interkulturális, nemzetközi színházzá alakítsam, beteljesülni látszik – a színház-csinálás számomra az emberek különböző országokból való összegyűlését jelenti, egyfajta közös platform létrehozását.

Mi lenne a közös nyelv? Az angol?

Igen, az angol lenne a munkanyelv, de hangsúlyozni szeretném, hogy ez az a műfaj, amit globális színháznak nevezek. Először 2016-ban jön létre majd, egyelőre angol és amerikai színészekkel, majd 2017–2018-ra mind a hét kontinens felé meg szeretném nyitni a színteret, hogy a világ minden tájáról jöjjenek, dolgozzanak velünk. Hamarosan egy nemzetközi-globális színház leszünk, workshopokkal, mesterkurzusokkal és előadásokkal, amelyek értelemszerűen egész évben műsoron vannak, a világ minden pontjáról jövő színházi emberekkel, akik együtt dolgozhatnak. Ez itt egy 500 éves vár, ami mindig is nemzetközi események színtere volt – ezt a hagyományt folytatom, mert szükségünk van ilyen jellegű platformokra, és a művészeti közeg biztosan az a terep, ahol ezek a találkozások még megvalósulhatnak.

Angolból fordította: László Beáta Lidia

Egyed Emese

AZ ISMERKEDÉSTŐL A BEAVATÓDÁSIG

Bartha Katalin Ágnes
***Shakespeare Erdélyben* című**
könyvéről¹

Shakespeare-művek mint a gondolkodást befolyásoló tényezők erdélyi „vizsakeresése” zajlik Bartha Katalin Ágnesnek² a doktori disszertáció eredményeit közreadó kötetében, amely többévi filológiai és színháztudományi kutatás összefoglalása (nem záró tanulmánya, hiszen e vizsgálódás a mai napig folytatható, és maga a szerző is folytatja). A munka több területen végzett kritikai vizsgálódások folyamatát, alapos és sokszor

meglepő következtetéseit mutatja be a nagy színházi emberhez, William Shakespeare-hez méltó szellemességgel, ihletettséggel, információban gazdagon, de a releváns jelenségek kiválasztásához való érzékkel, alaposággal. Könyvéhez a szerző újabb kutatásoknak szakmai alapot kínáló forrásjegyzéket is összeállít.

A bevezető fejezet a feladat jelentőségét és kockázatait jelzi, hiszen a felhasználható források ugyancsak hiányosak, és a területi szempont csak részben alkalmas a jelenség érdemi bemutatására. Itt céljairól és módszereiről a következőket jelenti ki a szerző: „A hosszú XIX. századi erdélyi színpadi struktúra komplexitását pusztán Shakespeare színjátékainak tekintetében is átfogni egyetlen dolgozatban lehetetlen, a feltárt eseményeket mégis célszerűen és módszeresen igyekeztünk összefoglalni. Nem törekedhettünk teljességre. A rendelkezésre álló forrásanyag így is meglehetősen nagy. Az ismeretlen források felszínre hozását a maguk mikroszintjén nem illusztrációként kívántuk beépíteni egy nagyobb recepciótörténeti összefüggésrendszerbe, hanem a recepciótörténeti modell részeként kezeltük.” (20.) E megállapítások a kötet struktúráját is sugallják (olvasástörténet, műfordítás- és intézménytörténet, téma- és kritikátörténet, esettanulmány (E. Kovács Gyula pályája). A szerző azt is leszögezi, hogy e művészeti jellegű

¹ Bartha Katalin Ágnes: *Shakespeare Erdélyben* (XIX. századi magyar recepció). Irodalomtörténeti füzetek, 167. szám. Argumentum Kiadó, Budapest, 2010.

² Bartha Katalin Ágnes a sepsiszentgyörgyi Székely Mikó Kollégiumban végezte középiskolai tanulmányait, magyar–angol tanári oklevelet a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemen szerzett, ahol a mai napig óraadó tanár a felvilágosodás és a XIX. századi magyar irodalom, dráma- és színháztörténet tantárgyakból. Egyetemzáró szakdolgozatában K. Boér Sándor kéziratos drámáit, doktori disszertációjában Shakespeare drámáinak erdélyi fogadtatását dolgozta fel. Jelenleg a kolozsvári Szabédi Emlékház kutatója, az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szakosztályának titkára (Bölcsészeti-, Nyelv- és Történettudományi Szakosztály). Színházközelről emberről van szó, aki a mai színházi produkciók iránti érdeklődését, sőt, a színjátszás örömeit sem veszíti el, miközben korábbi korszakok megismerésére törekszik. Shakespeare-műveket vagy Shakespeare-témákra épülő produkciókat több magyar és angol nyelvű tanulmányában vizsgált.

tevékenységi terület teljesítményeit, hatásmechanizmusait több tudományterület összekapcsolásával kívánja feltárni, működését modelleszerűen észlelhetővé tenni.

A kutatás tehát – a funkcionális modell létrehozásának eszménye jegyében – a Shakespeare-művekhez való egyéni és csoportos viszonyuláson keresztül kíván arról beszélni, mit jelent a színház békében és háborúban adott területen. Hiszen a vizsgált korszakba az 1848. márciusi események is beletartoznak (ezek színházi utózüggének bemutatására figyel a szerző).

A kutatástörténeti áttekintés bemutatja, milyen típusú kiadványok járultak hozzá a shakespeare-i drámák ismeretéhez a magyar olvasók körében Greguss Ágost 1880-as *Shakespeare pályája* című, a drámaszerzőre koncentráló munkájától Bayer Józsefnek az egyes drámák magyar recepcióját tárgyaló művéen át (*Shakespeare hazánkban I., II.*, 1880) Dávidházi Péter „Isten másodszülöttje”. A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza című könyvéig (Budapest, 1989), amely a színpadi szerzőt a magyar zsenikultusz fényében tanulmányozza. Kerényi Ferenc nemcsak *A régi magyar színpadon. 1790-1849* című könyve révén segítette e munkát, hanem szakmai tanácsaival érdemben hozzájárult a szerző forráshasználatához, könyve kutatómódszertanához.

A monográfia kiindulópontja tudatosan merész, és e merészség az észlelési területek különbözőségével kapcsolatos: a színpadon megszülető produkció nem azonos (jelentésű) a drámaíró által létrehozott szöveggel; annak nem is egyszerű adaptációja, más összefüggések léteznek e tematikusan egymáshoz rendelhető művészeti produktumok között és észlelésük (alkalom szerinti felidézésük) módja sem lehet azonos. Olvasmány és színházi előadás különbségét másféle észlelés- (hatás-, fogadtatás-, befogadás-) történetek írhatják le, de ezeket a szerző mégis összefüggésbe hozza egymással, a kultúra fogyasztásának egyidejűleg megvalósuló lenyomataiként, a modernizáció nyilvánosság-történetének aspektusaiént vizsgálja őket. Hogy Erdély kulturális önállósága viszonylagos volt akkor is, amikor a Habsburg Birodalom részeként fő-

kormányzók és időnként különálló kancellária intézte ügyeit, nem vitás. Mégis van jelentősége annak, hogy a hivatásos színjátszás kezdeti szakaszában már adtak itt elő Shakespeare-darabot, sőt, fordításra is vállalkoztak.

A Pesti Magyar Színháznak az érzelmi és nyelvhasználati alapú hazafiság terjesztésében vállalt szerepét (a megnyitástól, 1837-től kezdve) a kötet tényként kezeli, de nem becsüli le a tehetséges színészek (például a Bolnai színésznevű ifj. gróf Bethlen Miklós) vagy az erdélyi, de Pesten publikáló színikritikus, fordító Petrichevich Horváth Lázár helyi hatását sem, és az európai Shakespeare-recepcióra is kitekint. Forrásainak bemutatásakor képi és szöveges anyagokat egyaránt említ (kéziratos és nyomtatott drámák és egyéb színházi szövegek, színlapok, zsebkönyvek, szórólapok, fényképek). Bizonyára a sorozat (*Irodalomtörténeti füzetek*) természetéből adódik, bár sajnálatos, hogy megállapításait nem argumentálhatta képanyaggal.

A kötet *Shakespeare-olvasás Erdélyben* című fejezete az angol nyelv tanulásával hozza kapcsolatba a drámák megismerésére tett kísérleteket, és egyrészt az unitáriusok konfeszszionális alapú angolnyelv-tanulását (Kolozs-vár, unitárius kollégium), másrészt az iskolai filozófiaoktatás, ezen belül Benke Mihály református nevelő, enyedi kollégiumi tanár szerepét hangsúlyozza. (Nyelvtanulás és fordítói gyakorlat iskolai összekapcsolására a reneszánsz idejéből is lehet magyar nyelvű példánk, Bornemisza Péter *Magyar Elektráját*, Buchanan *Jephtéjének* Illyefalvi István-féle fordítását bizonyára annak a drámát nyelvi és kulturális fordítással összekapcsoló, a teológiából a drámai helyzetek egyetemesebb jelrendszere felé tekintő módszeréből eredeztethető.) Nem becsüli le az olvasás, sőt, az idegen nyelven való olvasás szerepét Bartha Katalin Ágnes – a más kultúrában született, antik toposzokkal is rokonságban álló művekhez, tudja, csak a helyileg bevett (adminisztratív, gazdasági, kulturális tényezők által befolyásolt) módokon lehet és lehetett a tanulmányozott periódusban eljutni.

A színpadi befogadás első köre: a Kazinczy és Döbrentei-korszak című fejezet Kazinczy

Ferenc ízléskolájával hozza összefüggésbe Döbrentei Gábor munkásságát, illetőleg ket-tejük erőteljes hatásával a színpadra szánt fordítások programját a Pesti Magyar Színház megnyitása előtti periódusban. Kazinczy drámafordításaival újabban a Kazinczy-szövegek kritikai kiadásának programja keretében Czibula Katalin foglalkozott, az érzékenysé-g drámáit János-Szatmári Szabolcs vizsgálta, kinek a kutatási eredményeit Bartha Katalin Ágnes mint a reneszánsz kor Shakespeare-műveinek megkésett európai recepciójához rendelhető kontextust használja.

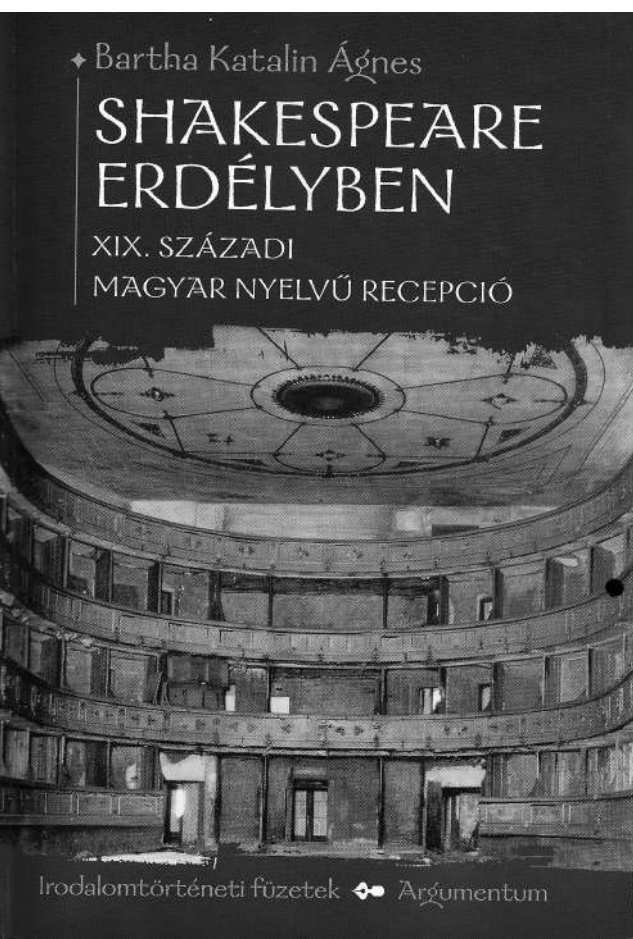
1811-ben nevezett ki az erdélyi ország-gyűlés színházi bizottságot, amely több formá-ban is megszólította a nemességet a színügy (anyagi) pártolása érdekében. Az első Shakes-peare-drámákat (német közvetítő nyelvből) a német nyelv terjesztése kultúrpolitikájának következményeként fordították a magyarok: ilyen Kazinczy *Hamletje*, Schröder vagy Aranka György (töredékes) *II. Richárdja* Wieland nyomán. Az előadások támogatását a színházak

működésére engedélyt kibocsátó politikai tényezőtől remélték a fordítók. Itt jegyezzük meg, hogy az erdélyi művelt közönség ízlés-irányát neveltjei, Gyulay Lajos és Wesselényi Miklós révén jelentősen befolyásoló Döbrentei Gábor Budapestre letelepedve a Tudós Társa-ság (a Magyar Tudományos Akadémia) titkárá-ként és színházi bizottmánya tagjaként 1831-ben véglegesíti azt a címjegyzéket, amely az eredeti nyelvből magyarra átteendő színpadi műveket („Fordítandó szomorú- és vígjátéko-kat”) tartalmazza: itt az angolból fordításra ki-jelölt huszonhárom darab közül húsz Shakes-peare-mű! A tanulmány több forrás – levelek, programírások, folyóiratközlemények stb. – egybevetésével jut el például az elkészült, de jelenleg lappangó, a kolozsvári magyar színját-szás céljaira készült Shakespeare-fordítás lé-tezésének tételezéséig (Bölöni Farkas Sándor 1818-as *Julius Caesarjához*).

A centrum és a periféria küzdelme (volta-képpen a közönségért) igazán a vezérszerepet magának követelő intézmény, a Pesti Magyar, később Magyar Nemzeti Színház létrejöttével kezdődik, ezzel a viszonytal foglalkozik a kötet *A színpadi befogadás új útja és a nemzeti szín-ház (1837-kb. 1866)* című fejezete. Egyébként a kolozsvári színház is hozza nevében a 'nem-zeti' jelzőt – az 1813-ban tető alá hozott, majd 1821-ben felavatott épület homlokzati felirata már 1813-tól hirdeti nevét: Erdélyi Nemzeti Magyar Játékszín.

Miközben évtizedenkénti bontásban vizs-gálja a Shakespeare-darabok jelenlétét a ko-lozsvári székhelyű és általában az Erdélyben működő színtársulatok műsorrendjében, a szerző bemutatja a folyamatot, ahogyan a közvetítő fordításokról vagy erőteljes átdolgo-zásokról a színházak áttérnek az eredetiből való fordítás/fordíttatás szokására, ugyanakkor kijelenti, hogy a színpad nem igényelte minden esetben a színvonalas fordításokat: „Az irodal-mi értékű fordítások és a színpadi célokat szol-gáló Shakespeare-fordítások közötti kapcsolat hiánya még sokáig a brit szerző magyar recep-ciójának jellegzetessége maradt.”

Az *E. Kovács korszak (kb. 1866–1899)* című fejezet egy kiváló színházi szakember és Shakespeare-színész pályája vizsgálatával



mutatja be a Shakespeare-ismeret terjedését. Erre a periódusra tehető a Bartha Katalin Ágnes által (könyvtári) kölcsönzési naplók alapján „olvasói Shakespeare-láz”-nak nevezett idő (1772–76) és az a színi évad is, amelynek nyomán kiteljesedik az Erdélyben bemutatott Shakespeare-drámák sora – 1794–95-ben –: Kolozsvárt önálló Shakespeare-ciklust tűznek műsorra. Az 1867-es Habsburg-magyar kiegyezés után, Székely György színháztörténész megállapításával élve, „a külföld klasszikusai között” továbbra is Shakespeare vezetett. A Shakespeare-összkiadás (1764–1878) is segítette E. Kovács Gyula sikereit Shakespeare művei erdélyi népszerűsítésében, de Bartha Ágnes konklúziója szerint a Shakespeare-befogadói attitűd inkább az erkölcsi kérdésekre, és nem az esztétikai megoldásokra való ráhangolódást jelentette.

Az integrált kutatások e darabja úgy képes különböző irányokból megvilágítani, feltárni a kultúra jelenségeit, hogy ezek egymással folyamatosan összefüggésbe kerülnek és közben újabb irányok, dimenziók is születnek.

A *Függelék* egyrészt a kéziratos olvasástörténeti forrásokat tartalmazza, *Átnézett könyvtári jegyzékek* címmel (Kolozsvár, Marosvásárhely), másrészt a társulatok műsorából kiemelt tematikus Shakespeare-műsortörténetet *Shakespeare-előadások vidéken és Kolozsváron* címmel Abrudbányától Zsibóig (ahol a vidék kifejezés a tágabban értelmezett, a Bánságot és a Partiumot is magába foglaló Erdélyt jelenti)... (A jegyzék szerint Baróton 1812 júliusa és szeptembere között a *Macbeth*, a *Lear*, a *Hamlet* előadásának örvendhetett a közönség – a *Magyar Kurir* szerint.) Elgondolkodtató jegyzék – hiszen ma már e települések némelyikén nincsen, vagy nagyon megcsappant a magyar nyelvet beszélő közönség (Görgényszentimre, Máramarossziget). Színvonalas előadásokkal a társulatok felkeresték a fenntartó intézményüktől távolabbi helyeket is. A szerző két, jelentős színháztörténeti forráscsoportokat őrző hely Shakespeare-anyagát is áttanulmányozta: így jött létre a *Függelék* további két, szintén hasznos jegyzéke: a Kolozsvári Állami Magyar Színház Dokumentációs Tárában található szövegkönyvek jegyzéke

(26 darab), illetőleg az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában található, erdélyi vonatkozású Shakespeare-szövegkönyvek jegyzéke (17 darab).

A kötetet záró bibliográfia mind a Shakespeare-, mind a magyar és egyetemes színháztudomány számára alapvetően fontos szakirodalmi tételek összefoglalása. Kiss Zsuzsánnának a *Lear*-receptiót tárgyaló monográfiája szintén 2010-ben jelent meg (*Búnak bohócai. Lear magyar köntösben*) – értelemszerűen nem jelenhetett meg e könyvészeti jegyzékben.

Kántor Lajosnak a *Hamlet*-receptió történetével kapcsolatos, a *Hamlet a bántott félhez tartozik. Az erdélyi magyar színház két évszázados történetéből* (esszé) című, 1990-es munkája, Szilágyi Júliának a *Mit olvas ön, Hamlet herceg?...* című, a Shakespeare-szöveg helyet a könyves műveltség metaforájaként használó, esszéket és tanulmányokat közlő (1993-as) könyve, Dávidházi Péternek a (magyarországi) magyar Shakespeare-kultuszra koncentráló (1989-es) vagy Székely György Shakespeare-t szerző- és kortársai között bemutató műve után (*Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*, 2003) nélkülözhetetlen magyar Shakespeare-kézikönyv immár a Bartha Katalin Ágnesé. Őszintén ajánlom színházak és Shakespeare-kedvelők szíves figyelmébe.³

³ Az erdélyi (származású) színháztörténészek közül Bartha Katalin Ágnesen kívül Darvas Nagy Adrienne foglalkozik még kiemelten Shakespeare-rel – elsősorban a Shakespeare-darabok, kiváltképp a *Hamlet* színjátszástörténete foglalkoztatja. Az utóbbi években ezek a könyvek jelentek meg tőle e témában: *A kor foglalatjai – Hamlet az ezredfordulón*. Holnap Kiadó, Budapest, 2006; *Shakespeare Fesztivál, Gyula 2005–2007* (szerk.), Gyula, 2007; *Kótsi Patkó János, avagy a Hamletkód*. Theatron-Varázshely, Nagyvárád, 2011; *Ki vagy? – Hamlet a Claudiusok korában*. Riport Kiadó, Nagyvárád, 2013. (Szerk. megj.)

Bartha Katalin Ágnes

SZÍNHÁZI VILÁGOK LÁTTATÁSA

**Egyed Emese *Láttató világok*
című könyvéről¹**

A magyar színháztörténészek mindedig bizonyos jól körülhatárolt kutatási témák terén hoztak létre jelentős eredményeket – iskoladrámák tanulmányozásának többféle aspektusa, hivatásos színház különböző korszakaihoz köthető vizsgálatok...

Egyed Emese most megjelent könyve, a *Láttató világok* példa arra, hogy a színháztörténeti vizsgálatra eddig alkalmasnak vélt kutatási tárgyakat nem kell élesen elválasztani egymástól, a könyv gondolatmenete értelmében összefüggésbe hozhatók az eddig külön-külön vizsgált színházi jellegű elemek, sőt, ki is egészíthetők a kultúra egyéb teátrális elemeivel – ezért olvasható egyazon kötetben teatralitástörténeti forma- és forrásvizsgálat, drámaszöveg-értelmezés, szokásleírás. És mindezt nemcsak a többéves kutatói tapasztalat eredményeként, a rendkívül izgalmas forrásfeltárás és -értelmezés által valósítja meg a szerző, hanem egy olyan látásmód és műveltség felmutatásával, amely a színházi jelenségeket nemcsak önmagában méri, hanem az európai esztétikai kultúra részeként.

A *Láttató világok* Egyed Emese utóbbi tíz-tizenhárom évben megjelent színházi vonatkozású tanulmányait tartalmazza,² melyek

elszórta konferenciakötetekben, szakfolyóiratokban, könyvfejezetekként korábban megjelentek, s most, egymás mellé helyezve, a több évszázados magyar színházi jellegű kultúra változatosságával lenyűgözve minket, a meggyőzés erejével hatnak.

Nos, milyen színházi világokat is láttat ez az időben a régi magyar drámai költészet szövegkincsétől (a 16–17. századi *Angelica* és *Tirsis* kolozsvári szövegtörödek) a 19. századi hivatásos színjátszás különféle korszakaiig terjedő kötet?

Először is a témák bámulatos gazdagsága lepi meg az olvasót. (Még az is, aki figyelem-

zetének professzora az utóbbi másfél évtizedben tanulmányok írásán kívül komoly színháztörténeti kutatóműhely megteremtőjeként (THÉ – Thália Helyi Élete), számos jelentős kutatási projekt vezetőjeként, nemzetközi konferenciák szervezőjeként, kötetek szerkesztőjeként is beírta magát a diszciplína történetébe. Néhány jelentős és általa koordinált kötet: *Theátrumi könyvecske. Színházi zsebkönyvek és szerepük a régió színházi kultúrájában*, Scientia, Kolozsvár, 2002; „*Szabaddon fordította...*” *Fordítások a magyar színjátszás céljaira a XVIII-XIX. században*, Scientia, Kolozsvár, 2003; *Néző, játékos, olvasó. Dráma- és színháztörténeti tanulmányok*, Kritérion, Kolozsvár, 2004; *Ismeretség: interkulturális kapcsolatok a színház révén*, Scientia, Kolozsvár, 2005; *(Dráma)szövegek metamorfózisa. Kontaktustörténetek* (I., II.), Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2011; *A látható jelentés. Színház- és filmművészeti tanulmányok*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2012.

¹ Egyed Emese: *Láttató világok*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2014.

² Egyed Emese, a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Inté-

mel követte a szerző munkásságát, találhat néhány olyan tanulmányt a kötetben, amely elkerülhette figyelmét.) A tíz fejezetbe csoportosított huszonkilenc tanulmány megannyi megközelítés lehetőségét sorjázza. Hogy a tanulmányok hogyan is vonatkoznak egymásra az egyes fejezetekben, annak egyik kulcsát a fejezetek címe, valamint a prologus magyarázata jelzi, de az összeolvasás által az egyéni értelmezések további kutatások felé is kaput nyithatnak. Felsorolni sem kevés, hogy milyen széles spektrumú ez a színházi jelenségekre érzékeny érdeklődés.

A pásztortjáték vizsgálatától az erdélyi nemesi esküvői ünnepségek elemzéséig terjed az első fejezet tanulmányainak a köre (*Idill, a remény megjelenítése*).

A második fejezet (*Varázslás, varázsbontás*) a mitikus gondolkodás drámai formáira figyel. Itt az egész Európa színházi tánc kultúráját meghatározó Jean-Georges Noverre mitológiai-allegorizáló koreográfiái és elképzelései, s ennek a magyar látványkultúrára is ható gondolatoknak a bemutatása olvasható (1. Nóver), azután az *Ipermestra* bécsi opera magyar librettójának ismertetése (2. *Ipermestra. Egy drámafordítás fogalmazványa az Aranka-gyűjteményben*), Vörösmarty romantikus verses drámájának értelmezése (3. *Homonna hölgye*), illetve a mítoszok iskolai színpadon játszott paródiáinak vizsgálata (4. *Magyar mítoszparódiák*) következnek.

A harmadik fejezet Csokonai *Gersonjának* kolozsvári kézírata révén a színpadi trufa különböző szövegváltozatait és sajátos műfaját elemzi. A tanulmány tárgyát képező másolat és a szerzői beszúrárok nemcsak Csokonai filológiáját gyarapítják jelentősen, hanem a cselekményes, allegorikus s egykor közkedvelt (számos másolata bizonyítja) dráma arra is magyarázatot kínál, hogy a magyar drámatörténeti ciklus keretében Janovics Jenő által színpadra vitt előadás miért maradt kellő visszhang nélkül 1911-ben és 1912-ben.

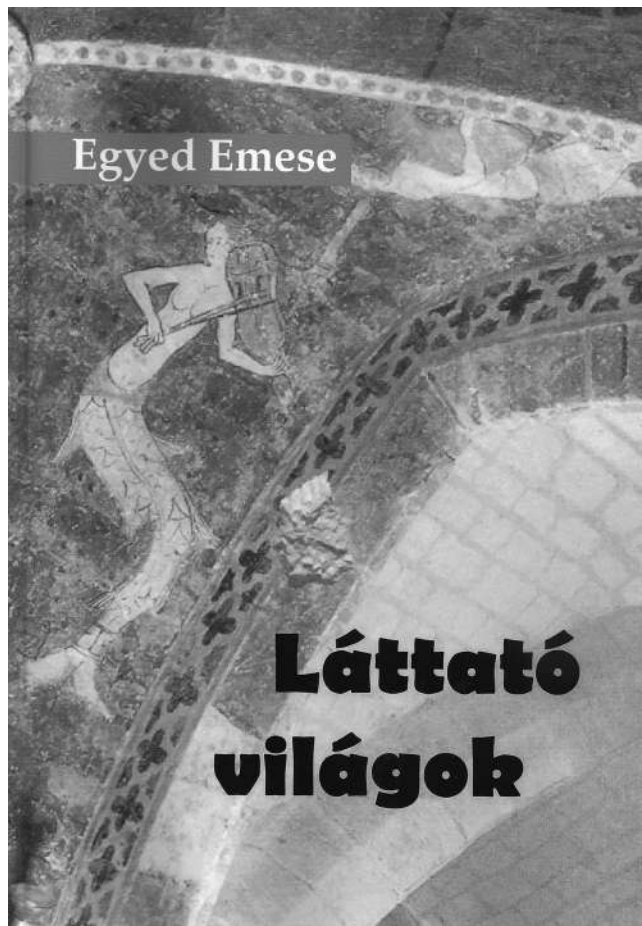
A negyedik fejezet a klasszikus magyar tragédia születésére, Teleki Ádám *Czidjére*, Bolyai Farkas drámáira összpontosít.

Az ötödik fejezet tanulmányait a vitézi játékok műfaja, hadak, vezérek poétikussága köti

össze: a szerzőhöz nem rendelt kenyérmezei csatát megörökítő iskoladráma, a *Comedia generalis*, Teleki Domokos publikálatlan indián-spanyol tematikájú politikai drámája, a *Spanyolok Mexikóba* (1790–1791), valamint Vörösmartynak a Pesti Magyar Színház megnyitására írt prologusa, az *Árpád ébredése* (1837) a különböző szempontú elemzések tárgya.

A *Városnyi színház: Kolozsvár* c. hatodik fejezet a város impozáns drámatörténetének 18. századra jellemző teátrális eseményeit tekinti át. A Kolozsvár iskoláihoz kapcsolódó felekezeti színjátszó hagyomány mellett a különböző reprezentációs alkalmakat veszi számba: bevonulások, iskolalátogatások, katonai szemlék, születés- és névnapok, gyászszertartások, ünnepélyes beiktatások, farsangi bálók, kivégzések (!) látványosságát, s a lakodalmi játékok alkalmait. A fejezet másik tanulmánya a város kőszínháza megnyitásának ismeretlen összefüggéseibe avat be.

A nyolcadik fejezet a tiszteletadás olyan látványelemeiről értekezik, melyek a társadalmi



Egyed Emese

**Láttató
világok**

kapcsolatok kifejezésére szolgálnak. Magyarország nádorának, Józsefnek az orosz származású, csaknem gyermek feleségét, Alexandra Pavlovnát övező ünneplések teátrális jellegű ajándékainak a vizsgálata, valamint a temetési pompa színházi vonatkozásainak elemzése tartozik ide (pl. Teleki Lászlónak a házastársát búcsúztató halotti verséé).

A következő fejezet (*Program nyugat és kelet határán*) a színházi átvételek folyamataira és okaira figyel a hivatásos színjátszás kontextusában; az erdélyi vonatkozású színpadi fordításokra, a francia-magyar színházi és művelődési kapcsolatokra, s különösen Victor Hugo drámáira; emellett az *Ember tragédiája* egy színére, illetve Czinke Ferenc egyetemi tanár egyik írására (1810), s ennek kontextusa révén a színházi ízlés műveltség szerinti megoszlására.

A *Tudós csodatévők: játékmester, játékos* fejezet egyik tanulmánya a hivatásos színház regisseure munkakörét veszi górcső alá egy Kolozsváron kelt színházi jegyzőkönyv (1822) alapján, a másik a színész Bartha Jánosra figyel.

Az utolsó fejezet (*Dialógus a forrásokkal*) a színháztörténeti kutatások forráskritikáját, módszertani vizsgálatát adja: színházi zsebkönyvek elemzése és rendszerezése, valamint egy díszes kiállítású képes kötet illusztrációinak értelmezése révén (*Voyage dans la Russie Méridionale & la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie exécutée en 1837...*) – melynek egyik fontos összetevője a csoportos tánc lelkivilága.

A kötet egyik erénye kétségtelenül a feltárt források újdonságerején túl a közölt tartalom közreadásának módja, az a mód, ahogyan a szerző jó dramaturgiai érzékkel teszi érdekessítővé jelentős felfedezéseit és vizsgálatait, s ahogy kapcsolatba hozza az egyes fejezetek eltérő terjedelmű és céltételezésű tanulmányait.

Például az első fejezet három tanulmányát a műfajváltás gondolata fűzi össze. A pásztorjáték műfaja, a favola pastorale (a *Szép magyar komédiára* emlékeztető ismeretlen *Angelica* és *Tirsis* c. drámatörredék vizsgálata által) és a favola boschereccia (Csokonai *Amintásának* kontextuális értelmezése által) találkozik itt az epithalamium/lakodalmi vers műfajával (az

erdélyi nemesség körében sokáig fennmaradt lakodalmi ünnepségformák vizsgálata révén). A műfajváltás, műfajérintkezés kérdésköre kétségtelenül egyetemesebb érvénnyel hat és jobban belátható az egymás mellé rendelt tanulmányok által, mintha ezeket a tanulmányokat egymástól elszakítva olvasnánk. Annál is inkább, mivel a 18. századi erdélyi nemesség színházhoz, látványossághoz való viszonyulásával, s különösen az esküvői ünnepeseménnyel eddig sem az irodalomtörténet, sem a színháztörténet nem foglalkozott behatóan. Így Egyed Emese elemzéseinek köszönhetően a nemesség és a deákság együttműködésével létrehívott ünnepségforma, a 18. századi lakodalmi költészet és imagológiai vonatkozásai, valamint a nemesség életmódját érintő kapcsolódások párhuzamosan szemlélhetők a nyugat-európai fejedelmi esküvőkön a 15. században megjelenő pásztorjáték formáival, a Kolozsváron fellelt elveszett töredékes udvari drámával, Csokonai *Amintásának* nagyváradi kapcsolataival, s e város árkádikus mintáival, színjátszói hagyományával (fényes udvari előadásai, iskolai produkciói, majd német és magyar vándorszíntársulatok előadásai).

Hangsúlyozandó, hogy a kötet egyes tanulmányai modellé váltak, a kutatás során kidolgozott módszereket másutt is hasznosítani lehet, tárgyakat szűkebben vagy tágabban értelmező tanulmányainak nem mindennapi felfedezéseiből más tudományág is meríthet.

Itt csak röviden jelezhető a láttató világok foglalatja, de már a felsoroltakból is kiderülhet a sajátosan erdélyi forrásanyagok preferenciája, amely az egyetemes magyar és az európai kultúráról vallott ismereteinket is gyarapítja. S bár a kiadó nem tartotta fontosnak, hogy illusztrációs anyagot és tárgymutatót is mellékeljen a könyvhöz, ez mit sem változtat azon a tényen, hogy kiemelkedő színvonalú, komoly tudományos eredményeket felvonultató művel gyarapodott a színháztörténet. E kötet ismeretében is elmondhatjuk, Kerényi Ferenc és Gajdó Tamás másutt elhangzott véleményét ismételve: lezártnak vélt témákban új eredmények felmutatásával, új források feltárásával Egyed Emese munkássága lendületet ad a magyar színháztörténet kutatásának.

Kedves Emőke

SZENT ÉS PROFÁN EGYÜTTESE

**Bodó Márta *Egyház és színház*
című könyvéről¹**

Rövid kirándulásunknak a szent és a profán vidékeire, egyház és színház közös és külön útjainak feltárására Pilinszky János gondolatával induljunk neki, Bodó Márta kalauzolásával: „A színház eleve szakrális művészet, mivel csakis a transzcendens utalás képes annak is, ami a színpadon történik, s annak is, amire a színpad utal, megadni a jelenlét igazságát. (...) A valódi szakrális drámának sokkal mélyebb a bizalma megjelenítő erejében és önmaga jelenlétében. Innen gesztusainak szabadsága, mely formailag szinte a megidézett valóság ellenére dolgozik. Gondoljunk a szentmise egyedülálló drámájára, mely épp végtelen csendjével idézi meg az egyszerű véres áldozatot, a kölcsönös és tökéletes jelenlét jegyében.” (107.)

A szerző interdiszciplináris megközelítésben tárgyalja az egyház és a színház kapcsolatát. Egyháztörténeti, teológiai, irodalmi, drámatörténeti és -elméleti megközelítésből kutatja és tárja az olvasó elé a témakör főbb alappilléreit és következtetéseit. Feleleveníti az olvasó lappangó ismereteit, de számos új információval is szolgál az érdeklődő számára, valamint kedvcsináló lehet a bibliográfia valamely könyvének fellapozására.

A kutatás bemutatásának ívében nagyon is nyomon követhető a keresztény szellemiség, a feltámadás, a reményteli jövő végkicsengése. Nézzük hát mi is derülhetően, hogyan alakult egyház és színház kapcsolata az évszázadok során.

Az első fejezet a korai keresztény egyházatyák és a színház viszonyát mutatja be. Utazásunkon rögtön az események közepébe csöppenünk, már az első bekezdés egyház és színház összeférhetetlenségéről szól. „A kereszténység legkorábbi korszakában a felelős keresztény vezetők a pogány műveltség minden elemét távol kívánták tartani a keresztényektől, különösen a keresztény ifjaktól.” (12.) A kapcsolat ezen szakaszában a színház a pogány lakomákban, a különféle játékokban, rituális megnyilvánulásokban van jelen. Ezen bevezetőt az egyházatyák színházellenes írásainak tárgyalása követi. A komoly kritikai megnyilvánulások a tragédia, a komédia, a látványosság, a bálványimádás, a faragott képek készítése, vagyis az utánzás ellen szólnak. A szerző színesebbénél színesebb „csemegéket” talál Tertullianus, Nazianzoszi Gergely, Arany-
szájú Szent János szónoklataiból és írásaiból, amelyek nagyon izgalmasak – azzal együtt, hogy negatív képet festenek a színház és az egyház viszonyáról.

Lassan eljutunk az ismerkedés egy következő fázisához. A második nagy fejezet a közép-

¹ Bodó Márta: *Egyház és színház*. A liturgikus dráma és misztériumjáték drámaelméleti alapjai. Verbum Kiadó, Kolozsvár, 2012.

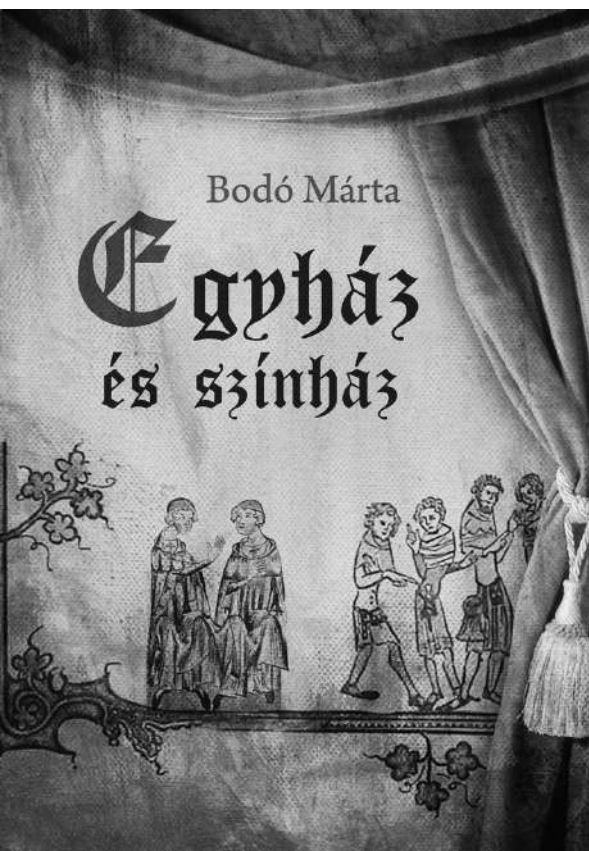
korba kalauzolja az olvasót, ahol határozottan jobb napokra virrad a színház és az egyház kapcsolata. Ebben a korban az egyházak elsősorban a dramatikus és a teátrális elemeket hívták segítségül szónoklatokban, tárgyi/képi megjelenítésekben. Innen már csak egy lépés volt a nagy felfedezés: mennyire hatásosak a liturgiába bevezetett apró dramatikus elemek. A húsvéti párbeszédéből már nemcsak felolvassanak, hanem meg is jelenítik az egyes epizódokat a liturgia keretében. Majd az 1264-ben elrendelt Úr-napi körmenet „paraliturgikus szokást eredményezett... amely liturgikus kötöttsége mellett rengeteg teátrális elemet is tartalmaz”. (38.) A dramatizálás tovább virágzik, és megszületik a passió műfaja. A mirákulumokban már teljesen pozitívrá fordul az egyház és a színház kapcsolata, ugyanis a szentek életét elmesélő dramatizált jelenetek megfoghatóbbá tették a hívek számára az egyház üzenetét. Mi sem jelzi jobban ezt a barátságot, mint a középkori (vallásos) színjáték kialakulása és fejlődése.

A kapcsolat nem egészen felhőtlen, de nevezük bátran barátságának, ami a következő nagy fejezetben kibontakozik: *Dráma és*

liturgia összefüggései a keresztény dramatikus műfajokban. Ebben a részben a keresztény dráma műfaji jellegzetességeit járja körül a szerző. „Nemigen lehet a keresztény szakrális drámáról úgy beszélni, hogy csak jó-rossz ellentétpárok szintjén értelmezzük azt a világot, melyet ábrázol. Természetesen értelmezni kell azt is, hogy mi a célzata, mi a szándéka ennek a műfajnak, mi a kereszténységen belüli értelme a műnemnek.” (53.) Bodó kiemeli a dráma és a liturgia összefüggéseit, különösen azért, mert a keresztény dráma a rítusból ered. Ezen okból is vizsgálja a liturgia dramatikus vonásait, majd a vallásos dráma néhány műfaját. Persze kihagyhatatlan ebből a témakörből az iskoladrámák említése. Bodó Márta a haláltánc, illetve a halálkultusz megjelenését vizsgálja néhány 18. századi csíksomlyói iskoladrámában. E téma feldolgozása az iskoladrámákban különös képet nyújt az adott korról. A szerző a magyarázat mellett hatásos szövegrészletekkel színesíti a téma tárgyalását.

Az utolsó állomás a tágan értett jelenfejezete. Amint a könyv alcíme is jelzi, Bodó Mártát rendkívül érdekli a keresztény dráma meghatározása, befogadása a magyar dráma- és irodalomelméleti kánonba. Az olvasó a könyv végén ráeszmél arra, hogy az egész történeti áttekintő a keresztény drámaelmélet kibontakozásához vezetett. Az utolsó fejezetben a problematikát a huszadik század első felében a *Nyugatban* megjelent kritikák és drámaelméleti írások kapcsán kezdi körüljárni a szerző. A témát tovább vezeti a huszadik század végének drámaelméleti kánonján, majd Hans Urs von Balthazar katolikus teológus és Pilinszky János gondolatainak keresztül ér célba és beszél a műfaj aktualitásáról.

Bodó Márta a könyvben az egyház és a színház hosszú, tartalmas kapcsolatát mutatja be. Visszasétál a múltba, ugyanakkor a jövőbe tekint, ahol ez a kapcsolat tovább virágozhat. „... nemcsak hogy elképzelhető és megvalósítható egy hiteles színházi élmény, tapasztalat a keresztény gondolatkörbe gyökerezett dráma eszközeivel, hanem az emberi lét olyan dimenzióit képes bevilágítani, amelyeket enélkül talán nem látnánk meg.” (103.)



Kocsis Tünde

SZERZETESRENDEK ÉS SZÍNJÁTSZÁS

**Bodó Márta *Iskola és színház*
című könyvéről¹**

A mikor a szerzetesrendekre gondolunk, a színjátszás talán az utolsó dolog, ami eszünkbe jut róluk. Közvetlenül valóban nem jellemző a szerzetesekre, de egyféleképpen mégis életük része lehet(ett) a színjátszás. Felfedezték ugyanis, hogy milyen hálás eszköze a nevelésnek, így szerzetes tanárokként darabszerzők és rendezők kerültek ki soraikból.

Bodó Márta *Iskola és színház* című kötete a 2007-ben megvédett doktori dolgozata egyik részének szerkesztett változata.² A cím és az alcím – *Iskola és színház. Az iskoladráma neveléstörténeti és pedagógiai szerepe* – talán a könyv legeredetibb tartalmi részét nem említi, mégpedig azt, hogy milyen mértékű és minőségű volt Erdélyben a katolikus férfi szerzetesrendek által vezetett oktatási intézményekben az iskolai színjátszás, és milyen szerepet töltött be a nevelés területén. E konkrét, kissé szerteágazó, ám mégis egységes kutatást alaposan vezeti fel a kötet első része, amely a nevelés elméletének és gyakorlatának alakulását követi nyomon az ókortól napjainkig, illetve rámutat arra, hogy a keresztény nevelésméletben milyen helyet foglal el a dramatikus gyakorlat.

A kötet erénye, hogy a szerző a (köz)ismert történelmi, neveléstudományi, helytörténeti, irodalomtörténeti, filozófiai stb. adatok és elméletek között olyan ismereteket „csepegtet” el, amelyek érdekesek és újszerűek lehetnek. Ezt közvetlen, a tudományos értekezés normáit tiszteletben tartó, mégis gördülékeny nyelvezeten teszi.

Kíséreljük meg hát, hogy Angi Istvánnak a kötet előszavaként szolgáló összefoglalója után – a kötetből szemelgetve – egy másik összefoglalót is az olvasók elé tárjunk.

Bizonyára újdonságként hat sokunk számára, hogy kik voltak az első pedagógusok. Amikor a rómaiak meghódították Görögországot, sok ezer művelt görög polgárt hurcoltak Rómába rabszolgának. A gazdag római családok drága pénzért megvásárolták és gyermekeik tanáraiként „hasznosították” őket. Ezeket a rabszolgákat nevezték pedagógusoknak – görögül: ’gyermekvezető’. A szegényebb rómaiak csemetéit az iskolákban ugyancsak (felszabadított) görög rabszolgák tanították, s amíg a gyermekek naponta hat órát zsámolyukon ültek kezükben viasztáblácskával, előttük ült a tanító a támlás karosszékekben, amit katedrának neveztek. (26.)

A szerző részletesen leírja a történelmi, művelődési korok világképét, s hogy ezekhez hogyan hasonul, ezeket miként „táplálja” a nevelés és a színház.

¹ Bodó Márta: *Iskola és színház. Az iskoladráma neveléstörténeti és pedagógiai szerepe*. Verbum Kiadó, Kolozsvár, 2009.

² A doktori dolgozat másik részét az *Egyház és színház* c. kötet tartalmazza (Verbum, Kolozsvár, 2012).

Már ebben a neveléstörténeti részben találkozunk a három, Erdélyben is jelentős szerzetesrend „nevelésfilozófiájával”.

Loyolai Szent Ignác Jézus Társaságát, az ún. jezsuita rendet missziós céllal hozta létre, de hamar rájött, hogy a messzire küldendő térítő papnövéndékeket hatékony eszközökkel nevelni kell, emiatt hangsúlyt fektetett az oktatás kidolgozására. (48.) Szent Ignác szerint a diákoknak tanulmányaik során kell a keresztény értékeket magukba szívniuk. A Ratio Studiorumot, ezt az első, világszerte alkalmazott, alaposan kidolgozott tanítási rendszert első ízben 1586-ban a rend tanügyi szakértői dolgozták ki. Kezdetben a tanítási program az átlag reneszánsz iskolákéhoz hasonlított: a latin ékesszólás fejlesztését hangsúlyozta. „Modern” oktatási programja volt: a diákok aktivitására törekedett, a kíváncsiság felkeltésére a tananyag tanításának változatos módszertanával. (55.) A hangsúly a humán tárgyakra, a szabad művészetekre és a tudományokra került, a klasszikusok tanulmányozására. Továbbá a kritikus és önálló gondolkodás, a hatásos beszéd, a meggyőző és szép írás is fontos helyet kapott benne, miként a testmozgás, a játék és a szórakoztató feladatok is. (59.) „A Ratio Studiorum előírta a növendékpapok és tanárok dramaturgiai képzését, a színjelöladások rendszerességét a rend iskoláiban, megszabta az előadások számát, tisztázta azok körülményeit.” (107.) 1773-ban, a jezsuita rend feloszlatásának évében a magyar korona fennhatóságához tartozó területen 42 jezsuita intézmény létezett. (61.) Ezekben több mint 8000 diák tanult. A reáltantárgyakat és az idegen nyelveket az iskolai órákon kívül tanították.

A Ferenc-rend a 13. században telepedett le magyar földön, de nem volt tanításra szakosodott rend, csupán a rendtagok képzésére, a hagyományos klerikus műveltség elemeinek elsajátít(tat)ására fektette a hangsúlyt. Latintudás, imák, zsoltárok, liturgikus ismeretek, hitszónoki feladatok – s noha kevesebb hangsúlyt kapott a (zsoltár)éneklés, éppen az erdélyi, csíksomlyói kolostor mégis élen járt Kájon Jánosnak az éneklés egységesítésére tett törekvései által. Ennek foglalatja a *Cantionálja*. (50.) Erdélyben a ferenceseket a tör-

ténelmi események (mégis) iskolaalapításra készítették. Így a reformáció után alapították csíksomlyói iskolájukat, amely kiemelkedő szerepet töltött be a vidéken. Saját ferences iskolatípusuk, tanrendjük viszont nem volt, az éppen uralkodó iskolatípus mellett kínálták a hitbeli alapismereteket. Az erdélyi ferencesek tanítási módszere is a Ratio Studiorum volt 1751-ig, amikor lett saját tanítási rendjük is, de 1773-ban Mária Terézia tanügyi rendelete, a Ratio Educationis – amely, kötelező lévén, egységesítette az iskolatípusokat – a saját jellegét háttérbe szorította. „A 17. században indult szervezettebb, tudatos formában a ferences oktatás.” Ez a hittudomány és a bölcselet mellett kézimunkát, rendtörténet-ismeretet, orgonálást, gregorián éneklést tanított, és persze a szertartásokra vonatkozó ismereteket. Továbbá német nyelvet. (53.)

A piaristák még az alapító életében, 1642-ben megtelepedtek magyar földön, a felvidéki Podolinban. Az önálló magyar rendtartomány pedig 1717-ben alakult meg. Ebben az évben telepedtek le Erdélyben, Besztercén; 1725-ben Nagyváradban, 1730-ban Máramaros-szigeten, 1741-ben Medgyesén, 1751-ben Szentannán. 1776-ban Mária Terézia megbízásából ők vették át a jezsuiták intézetét. (67.) „José de Calasanz, az előkelő, de elszegényedett aragóniai család sarja hivatását Róma szegénynegyedét látva ismerte fel.” Ingyen kezdte tanítani a szegényebb családok gyermekeit, sőt, utcán kallódó gyermekeket, kezdetben elsősorban hitbeli ismeretekre – később kegyes iskolának nevezték el az iskoláit, melyek az ingyenes népoktatás elindítói lettek. (63.) Az iskolát adományokból tartották fenn, és az alapismeretek átadása volt a cél: írni, olvasni, számolni tanítottak, és a leglényegesebbre, a hitgizságok átadására törekedtek. A piarista iskolában „minden pedagógiai tevékenység formái elve, alapvető jellege a vallásos, hívő lelkiület, a pietas”. (64.) A szegényebbek keveredtek jobb módúakkal, sőt, nemesi származásúakkal is – ez észrevétlenül is szociális gondolkodásra, érzékenységre nevelte az utóbbiakat. Saját használatra kapott tankönyvük volt, ami újdonság volt abban a korban. (66.) A piarista iskolák számára fontos

volt, hogy a diákok a matematika és a természettudományok terén is képzetek legyenek.

A szerző egy piarista szerzetes tanár kapcsán kitér egy érdekes jelenségre: a 18. században megfigyelhető „házi színház” gyakorlatára. A piarista történész, irodalmár, drámai párbeszédszerző Bolla Márton házi tanítója volt gróf Bánffy György erdélyi főkörmányzó két fiának. A gróf és felesége a *Kinderfreund* című gyermekfolyóirat magyarra fordításának megrendelői és támogatói. Ebben egy házi használatra szánt színdarab is található. Bár e darabokat inkább olvasásra szánták, de olykor a családnak, ismerősöknek elő is adták őket a gyerekek. Témájukat a mindennapi életből merítették, céljuk az etikai-erkölcsi hatáskeltés volt, a megkívánt viselkedésminták játékos begyakorlását tették lehetővé. Fiú- és lánygyermek egyaránt játszhatott bennük.³ (76.)

A gazdag forrásanyag, a számos idézet és példa a kutatás szakszerűségét igazolja, amelyek mellett – nem tolazkodó módon, de – érezhető a szerző kiállása a keresztény hit és a katolikus iskolák mellett. Továbbá a kötetnek nyilvánvaló szándéka az is, hogy promóválja az iskolai színjátást számos haszna és szépsége miatt, ily módon nemcsak a múltat sorjáztatja (példaként), hanem a jövőre is hatással kíván lenni.

A kötet második tartalmi egysége a kolozsvári jezsuita (később piarista), a csíksomlyói obszerváns ferences, a kantai minorita gimnáziumok és a gyulafehérvári Majláth-gimnázium vonatkozásában tekinti át az iskolai színjátásnak az oktatás és nevelés folyamatában betöltött szerepét. (89.) Ezt a képet egészíti ki az iskolai színjátás vonatkozásában megvizsgált két jelentős, a két világháború között megjelent folyóirat: az *Erdélyi Iskola* és a *Jóbarát*.

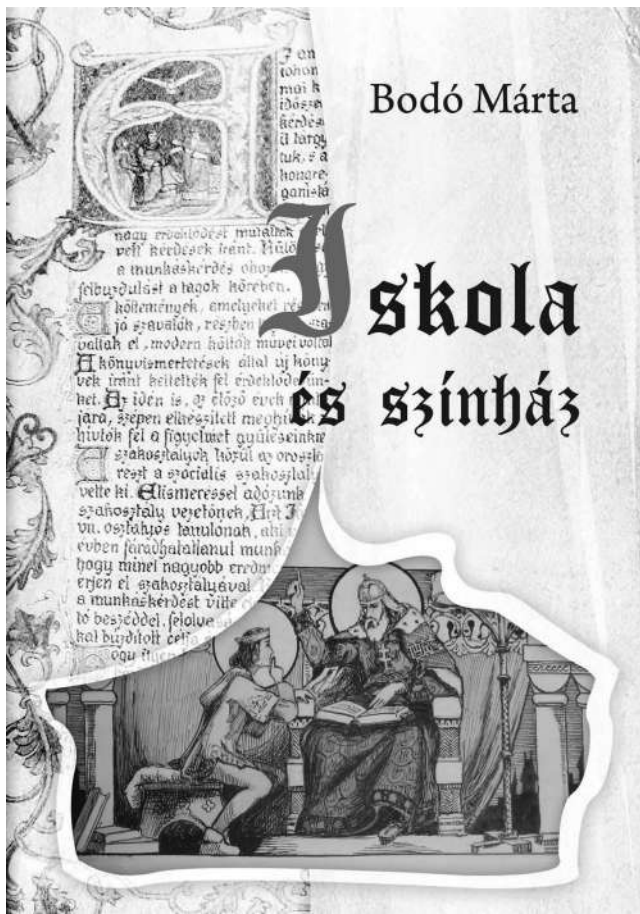
A protestáns kollégiumok korábban elkezdtek a drámajátást, mint a jezsuiták, ám a jezsuiták által előadott darabok rövid időn belül a legdíszesebb körülmények közt bemutatott játékok lettek. (106.) A témákat a

történelemből, a latin és görög klasszikusokból, külföldi missziókból, a szentek életéből és a helyi hagyományokból vették. Többségüket a jezsuita tanárok írták. (107.) Indián tematika is került a hazai fiúk elé, a Dél-Amerikát megjárta jezsuita tanárok jóvoltából. De Afrikából, Indiából, Kínából is sok színpadi történet származott. (108.) A színielőadásokat a retorikai képzés kiegészítéseként fogták fel. Retorikai tankönyvként Cypriano Soares (1524–1593) jezsuita retorikáját használták a kolozsvári iskolában is, mely érthető formában dolgozta fel az antik retorika nagyjait. (110.) A jezsuita iskolai színjátás mennyiségében is jelentős: a magyarországi jezsuitáknál (még mindig csak töredékesen feltárt, de így is) több ezer a színielőadások száma. (115.) S emellett a legjobb európai színdarabtermést is közvetítették az antik szerzőktől a modernekig. (116.) „Illei János jezsuita *Tornyos Péter* című farsangi témájú komédiája volt az egyike az elsőeknek, amelyeket az iskolai előadás keretein kívül, immár hivatásos társulat is előadott.” Érdeme a

Bodó Márta

Iskola
és színház

³ Abban a korban csak a fiúk fellépése dívott. A Ratio Studiorum egyenesen előírta, hogy csak fiúk léphetnek fel, és még a női arcfestés és a női kosztümök is tiltottak voltak. (76.)



darabnak ízes, népi fordulatokban bővelkedő magyar nyelve. (156–157.)

A piarista iskolák előbb és nagyobb mértékben használták az anyanyelvet, mint a jezsuiták, ez pedig a szélesebb körű sikert, befogadást tette lehetővé. (122.) Náluk jellemző volt a hazafias érzület, továbbá szép hagyománya volt a zenei oktatásnak és a kórusvezetésnek. (121.)

Kolozsváron Pállya István volt az első iskolaigazgató 1776-tól 1782-ig, maga is iskoladráma-szerző, és neki is szerepelt darabja az első hivatásos színtársulat(ok) műsorán. Kolozsváron Janovits Jenő 1900-ban ismeretterjesztési és közönségnevelési céllal diák-előadásokat kezdeményezett, és partnerekre akadt a kolozsvári piarista iskola szerzetes tanáraiban. Magyar drámatörténeti előadások című sorozatában 1911–12-ben 26 magyar színművet nézhettek meg az érdeklődők. A diákoknak a színházi matinékat előadások vezették fel, amelyeket a város neves személyiségei és saját tanárai tartották. (175.)

Érdekességszámba mehet, hogy a piarista önképzőkör 1901–02-ben Pázmány Péter nevét vette fel; ekkor volt Kuncz Aladár VII. osztályos diákja a kolozsvári gimnáziumnak, az önképzőkör keretében ő is tevékenykedett. (140.)⁴

A csíksomlyói ferenceseknél is maguk a tanárok írták a misztériumos színdarabokat. Olykor sokan, némely darabban 120–130-an is szerepeltek, és nagy hallgatóság előtt adták elő őket az iskola színháztermében vagy a Kis-Somlyó-hegy oldalán. A Mária-társulat gondoskodott a „Csíksomlyón előadott darabok lejegyzéséről, díszletekről-jelmezekről, tagjai a darabokban szereplő diákok s az ezeket rendező tanárok”. (91.) A vallásos műfajok voltak túlsúlyban: így a (nagy-pénteki, nagyszombati) passiók, misztériumok és moralitások. A csíksomlyói passiók jellegzetessége: a Máriával kapcsolatos jelenetek nagy száma

mellett az apokrif jelenetek sokasága. Szívesen szerepeltettek a darabokban ördögöket és egyéb allegorikus alakokat is, valószínűleg a szórakoztatás céljával, valamint ez a barokk világkép beszűremkedése a passiók szövetébe. Továbbá – nem is annyira meglepő módon – sok bűnös ifjút megjelenítő kép is bekerült az „itteni” passiókba. A versben íródott passiók nem jelenetekre, hanem stációkra tagolódnak, a kereszttútjárás tizennégy stációjához hasonlóan, s „minden állomásnál a drámaszöveg előadását megakasztja egy bűnbánati ének közös előadása”. (95.) A passiók hatásosságát mutatja egy szóhagyományban fennmaradt eset, amikor az ifjak annyira megjelentették a szereplő személyeket, hogy egy nagypénteki előadás alkalmával a felindult nép Pilátust és a keresztre feszítő zsidókat meglincselte. (102.) Pünkösdkor inkább világi témájú vagy hősiei történelmi darabokat mutattak be. Összesen 98 dráma maradt meg, ezekből 67 magyar nyelvű.

A kantalai minorita-drámák összegyűjtése, kiadása és vizsgálata Kilián István érdeme. (103.) 18. századi magyar szövegekről van szó: 11 vallásos (moralitás, misztériumjáték, passió, dramatizált bibliai história, dialogizált újszövetségi példabeszéd és szentek életéről szóló darab) és 9 profán témájú (világtörténeti dráma, szerelmi, féltékenységi dráma, istenparódia, társadalmi bohózat, szatíra). A minorita iskolák a jellemfejlés mellett a közönség nevelését és szórakoztatását is célul tűzték ki. A társadalmi szatírák ugyanis a környék közéletét, közösségi visszásságait figurázzák ki. Ez azért is volt fontos, mert a nem katolikus többségű város más valláson levőket is igyekezett megszólítani. (104–105.) A minoriták diákjai és iskolai előadásainak nézői is a szegényebb, falusi, kisvárosi rétegből kerültek ki.

A gyulafehérvári Majláth-gimnázium⁵ Vörösmarty önképzőköreben is zajlott színjátékszáz; itt mindvégig elsöprő többségben voltak a vidám, tréfás darabok, jelenetek, monológok, és elenyésző volt köztük a vallásos, erkölcsnemesítő előadások száma. (154.)

⁴ Egy másik, talán ma már meglepő adat: Kolozsvár lakossága 1890-ben 81,2%-ban magyar, 1900-ban 85,4, 10,8%-ban román, 3,2%-ban német. „Viszont a nem magyar nyelvűek 95,4%-a beszélt magyarul! A színház nem valami ellenében volt nemzeti, hanem a magyar kultúra ápolása és terjesztése érdekében.” (144.)

⁵ Ez maradt a kommunista uralom idején az egyetlen katolikus iskola Erdélyben.

Az *Erdélyi Iskola* című lapot oktatási-népnevelési szándékkal a keresztény pedagógusok iskolai munkájának segítésére és a népművelés támogatására létesítette 1933-ban Márton Áron akkori kolozsvári katolikus pap, egyetemi lelkész és György Lajos egyetemi tanár. Az 1944-ig működő lap évi négy füzetben jelent meg. (160.) Fontosnak tartotta a népi színjáték hagyományának gyűjtését és közlését. De az iskolai színielőadások mikéntjére vonatkozó elméleti cikket is közölt, előadásra ajánlott szövegek, összeállítások, népi darabok mellett. (163.) A szavalókórus divatja már az első szám hasábjain kirajzolódott. Gyakorlati útmutatást kapott a műkedvelőcsoport-vezető, hogy mikor hasznos megoldás a szavalókórus, és szavalókórusra dramatizált, alkalmazott verseket is ajánlottak a lap szerzői. (170.) A II. világháborúig nagyobb divat volt a színdarabok előadása, a 40-es években a versmondás lett hangsúlyosabb és a karének, a zenei számok.

A *Jóbarát* című, katolikus szellemiségű ifjúsági lap hasábjain az erdélyi (katolikus) iskolák életéről, a cserkészmozgalomról, az Erdély-szerzte működő Mária-társulatok⁶ tevékenységéről és a diákok szépirodalmi szárnypróbálgatásairól értesülünk. Köztük nem ritka a színielőadás híre, de a színikritika és a színdarabközlés sem. A lap szerkesztősége és kiadóhivatala a kolozsvári Római Katolikus Főgimnáziumban volt, amelyet a piarista rend vezetett.

Hálásak lehetünk a szerzőnek az összegyűjtött anyagok gazdagsága és színessége miatt. Elkélne egy vagy több hasonló kutatás a protestáns iskoladramák és iskolai színjátszás témájában is, hogy a leírtakat kiegészítve teljesebb képet lássunk az erdélyi iskolai színjátászás múltjáról.

A szerzővel egy helyen nem értünk egyet. Állítása szerint a „bukaresti, zsidó gyökerű Moreno kifejlesztett egy mára elterjedt módszert, amelynek »felfedezése« keresztény keretek közt sokkal korábban megtörtént, csupán

a megfelelő népszerűsítést szolgáló eszközei hiányoztak (vagy nem is alkalmazott ilyenekeket) ahhoz, hogy a pszicho- és bibliodráma, a drámapedagógia és más »újító« módszerek egy-egy keresztény szerzetes- vagy iskolahálózat nevét viseljék”. (193.) Amit Jakob Levy Moreno megalapozott, ti. a pszichodramát, az mára egy módszertanilag alaposan kidolgozott terápiás önismereti módszer. A bibliodráma ugyancsak szigorú keretekkel és sajátos módszertannal bíró önismereti csoportfoglalkozás. Hogy mindkettő dramatikus eszközökkel dolgozik, és hogy a bibliodráma bibliai történetek és személyek megjelenítése által „tart tükröt”, az még kevés ahhoz, hogy egymás mellé tegyük e célirányos módszereket a szerzetesek által vezetett iskolai színjátszással. A népszerűsítés tehát nem mérvadó ez ügyben. Ezek a 20. század második felében elterjedt „újító” önismereti módszerek a hatékonyságuk miatt terjedtek el és vívták, illetve vívják ki maguknak a népszerűséget. Ez természetesen semmit sem vesz el a szerzetes iskolákban zajlott színjátszó tevékenységek érdemeiből, a vitathatatlan önismereti és személyiségfejlesztő jellegükből.

Egy – a könyvben talált – idézet parafrázálásával zárjuk a kötet, a szerző, a recenzáló és az olvasó „együttműködését”, maradv a tudattal, hogy *a színház a társasjáték egyik legszebb (és tegyük hozzá: legfejlesztőbb) formája...*⁷ (167.)

⁶ „A Mária-kongregáció a katolikus ifjakat tömörítő ifjúsági szervezet volt, hitbuzgalmi és kulturális-önképzési jelleggel. Minden csoportja foglalkozott alkalmi színielőadással.” (176.)

⁷ A pontos idézetből részlet: „A színház mint a társasjáték egyik legszebb formája...” Forrás: R. Hajek Sárának az *Erdélyi Iskola* 1936. novemberi számában megjelent írása.

Kovács András Ferenc

Antwerpeni közjáték

(Futamok Paul Foster drámájához)*

*Sir Francis Walsingham, I. Erzsébet hírhedt
kémfőnöke, angol főúr, belügyért s külügyért
felelősen, fogasnak álcázva belopózik a színre.*

WALSINGHAM

(Halottkémes modorban körbekémlel.)
No lássuk... Lássuk, vagy nehogy, ne lássuk?
Vagy meg se halljuk, hogy mi készül itt?
Szemem, szájam s fülem majd megjelenti
Mi sért itt titkos államérdeket!

Pata Sola kilép a festett faliszéfből.

WALSINGHAM

Na baszki! Brit hidegvér el ne hagyj!
Na erre, basszus, én sem számítottam!
Hogy Pata Sola éppen Pata Sola!
S pont most kilép a festett faliszéfből!
Fején finom flamand keménykalap,
Kézében burkus aktatáska fémlík.
Lehetne bróker, szürke bankiszolga,
Brüsszel vigéce, Belgium heroldja,
De most kimért és fontos üzletember,
Arcán fagyos ránc – mondandója lesz!
Bár úgy tudom, hogy ő se tudja még,
Hogy most mindjárt miket fog mondani –
Csak én tudom... Nekem már két hete
Hárman besúgták Hágában, hogy itt,
Ma ő globális válságról beszél majd.
Hegyezd magad, fülem, jól jegyzetelj,
Mert pénzvilágról hallunk vádprológot!

* Vázlat a *Komédiások feslett Armadája* (Erzsébet-kori angol foszteriádok) című szövegkönyvből. Az Iszák Muszorszki szövegében előforduló, dőlt betűvel szedett verssorok Várad Szabolcs Foster-fordításából, az *I. Erzsébetből* származnak. (KAF)

PATA SOLA

A szín: Anvers vagy Antwerpen. Nevezd úgy,
 Ahogy tetszik, de bárhogy is nevezzük –
 Kalmári szentély, tengerszülte város,
 Hol horgonyt vetnek titkos üzletek,
 Szerződések köttetnek, dús üzelmek,
 S hírekkel terhes, imbolygó hajók
 Cifrán befutnak, itt szülnek vagyont,
 S ha pénzmagoktól új teherbe esnek,
 Megint kifutnak bőven megfiadzni –
 Királyi tervek bontanak vitorlát,
 S kufári álmok izzadt vánkösán
 Kialvatlan, mohó kor vergelődik
 Hajóroncsként a szerzés habjain.
 Hasznót remél minden haszontalan,
 Sikerre hajt a sanda vámszedő –
 Itt minden sarkon sarkalat kopik,
 Kurvák sietnek, pénzváltók sűrögnek,
 Itt több a bankár, mint másutt a koldus,
 Itt több a bankház, mint másutt a putri.
 Itt koronás fők úgy instanciáznak,
 Mint régi kuncsaft tisztos kuplerájban –
 Itt tönkrement uralkodói házak,
 Új trónbitorlók, friss királyi fattyak,
 Hol angolok, hol skótok...

WALSINGHAM

(*Mocorog, félremotyogva, dühödten.*)

Bassza meg!

Bitorlók... Fattyak... Skótok? Angolok!
 Ez sok! Már én sem tarthatom fejemben –
 Túl kacskaringós... Baszd ki!

PATA SOLA

Közbeszólhat

Akárki, nyájas publikum! Bocsánat,
 Ha megszakítanak, kénytelen leszek
 Még terjengősebb lenni... Hol maradtam?

WALSINGHAM

(*Félremotyogva, még dühösebben.*)

A skótoknál! Az Istók bassza meg!

PATA SOLA

Nem Skóciában – Antwerpenben, itt,
 Hol angolok, hol skótok, s franciák is
 Kilincselgetnek zűrös pénzügyekben!
 Itt ténferegnek, sandán sündörögnek
 Hős nagyhatalmak kis tányérnyalói,
 Spanyol Habsburgok s talján hercegecskéi
 Itt kunctorognak újabb kölcsönért,
 Ha fékevesztett fényűzésüket,
 Tolvaj kormányok tékozlásait,

Klienseik koszos kötelmeit
 Húznák szorosra, s bűn gúzsába fonva
 Hűbéresik hűségét még fokoznák,
 Vagy költenének flancra, háborúkra –
 Naponta többször meghírdetve harcuk
 Akármi ellen, csak bossz, hangzatos,
 Fennkölt legyen, s a bárgyult birkanyáj,
 A néptömeg hadd higgye el, vakuljon,
 Tolongjon értük máglyás körmenetre,
 S bégessen úgy a lelki üdvükért,
 Mint farkasfalka vérengző időkben –
 Vagy néma sár legyen...

WALSINGHAM

(Félremotyogva, fölnyöszörögve.)

Jaj, zagyva agyba

Zápult pátosz! Beléfájdult fejem!
 Minő tibursi szózatok! Latin
 Legyek, ha értem ezt! Horatio
 Se zengett volna váteszibb panaszt,
 Ha szkíta nyelven versben eldalolja,
 Hogy omlott össze Róma... Rossz ripacs,
 Fogd már rövide!

PATA SOLA

Pont a tárgyra térnék,

Ha nem nyökögne többé közbe senki!
 Türelmesebb lehetne és nyitottabb,
 S tán lelkesebb, ki még színházba járó,
 Érzelmileg bő szellem, intellektus –
 Vagy más ilyesmi sült parasztba ojtva...
 Elvégre mégis Anvers-ben vagyunk – nem?
 S ez itt a folyton csontszegény Lazarus
 Pfeidmegberger szerény bankháza volna –
 Uralkodók s hazug kormányzatok
 Itt bankolnak, házalnak, kéregetnek
 Előnyös kölcsönt hátrányos jövőkre,
 Itt kába főkben forgó földi pénznek
 Mekkája s légi Jeruzsáleme
 Virul kamattal... Itt lakik Lazarus
 Tanoncával Iszák Muszorszakival,
 Ki Muszkahonból vagy Polóniából
 Futott idáig, hozzá pénzt tanulni...
 S mivel Lazarus tényleg bölcs – Önök
 Meglátják majd, mit érnek kölcsönök!
 Most eltűnök, mert tökmindegy Önöknek,
 Hogy pénzért sírnak, vagy pedig röhögnek.

*Pata Sola hirtelen eltűnik. Walsingham váratlanul
 elsikkadt vasládikónak álcázza magát egy sarokban.*

*Lazarus Pfeidmegberger jó, a nyomában buzgón
sepregetve az ókulárés Iszák Muszorszki ver port.*

LAZARUS

Na nő, fiam, gyerünk, seperj, Muszorszki!
Nagy kosz van itt, mocskok, s te nem pucolsz ki?
Bokáig járunk szinte drága pénzben –
Seperj, nekünk mindegy ma már a pénznem!
Sok apró – még több cseprő, ám Muszorszki,
Vigyázz, nem mindegy, hány számlát pucolsz ki!
Ha gőzöd sincsen, hogy kell ezt csinálni,
Esélyed sem lesz – cseppnyi, sem picsányi.
Előtted itt szolgált Jakub Mazurszki,
De egy petáknyit sem tanult az úrfi –
Merev volt, mint a hosszú, bécsi flaszter,
S az hitte: egy frank hat sou s hét piaszter!
Egál volt néki dublon, drachma, dolcsi,
Reál, dirhem sem olcsó volt, csak olcsi!
Elcsaptam, mert egy soldót sem csapolt ki,
Egy fél parát, fityinget sem Mazurszki!
Kiváglak téged is, ha nem tanulsz ki,
S hazug tahó vagy, mint a genny Mazurszki!
Ha pénzügyekben nem nyersz, nem lazulsz ki,
Ha egy bankházat menten nem pucolsz ki –
Lyukas garast sem érsz, seperj, Muszorszki!

MUSZORSZKI

Bölcs Pfeidmegberger! Mesterem! Lazárus!
Több kölcsönt ingyen megteremt az árus!
Ki kölcsönt nyújt, nem tréfli férfi, sem jány!...
Hogy mennyi ment ki, s plussz bevételem hány –
Megjegyi jól, s akár bölcs varga toldja-foldja,
Bőrből szabott topánt fölbaggat ócska foltra...
Mán megtanultam én, hogyan vesz márka guldent,
A pénzverdén s a börzén, közkézen már ha túlment!
Pénzforgatás alapja, tartaléka –
Nem dong, dinár, dukát, sztotinka, léva,
Schilling, pfennig, se dram, satang, se sékel!
A pénzügy bármint pang, vagy jajveszékel –
A belga, svájci frank alatt a fillér
A pénzvilágot tartja, mintha pillér!
Jobb árfolyamról fránya Fuggerek
Sem álmodhattak, hrivnya nyuggerek!

LAZARUS

Mesélsz csak, képzelődsz nekem, Muszorszki!
Csudákat látsz, de közben nem pucolsz ki!
Megint dumálsz, fantáziálsz, kreténkedsz –
Máshogy hazudj, haddlám, értesz-e pénzhez?

MUSZORSZKI

*Bár a kamatot az egyház
Üldözi egyre jobban,
Mindenki fölszámítja,
Csak persze titokban.
Mivelhogy nem törvényes,
A kamatláb önkényes.
De az Egyház illetéke...*

LAZARUS

Naná, ne mondd, Muszorszki!
Hát akkor pont mi mért ne?
Ha bölcsen rettegünk is,
Mink sose félünk –
Na nő, lássuk, Muszorszki,
Így miből élünk?

MUSZORSZKI

Van elég jüan és pula, lat, vatu, birr, taka, nakla!
Van a won zlotyi árfolyamán, de a lek lehanyatla.
Van a lampira, dobra, peso, pesetára riál –
Escudóra a balboa, tenge sosem variál!
Van a nagybani lej, fagaras, grosi, görd, lobi, haller,
Van a szom, guaráni, quetzál, kina, zöldfoki saller!
Hát éljen a hallala, cent, öre, centavo – nagyot ugrik
A leone, kurus, kuna, újra kopejka s a tugrik!
Föl-fölröppen a rappen, a centime, a körmöci érme,
És éljen a márka, a váradi tallér,
A forint s laza líra, ha bármit is érne –
De a tőzsdei Buxtól senki se féljen,
És rúpia és rubel és jen, éljen!

LAZARUS

Miket zagyválsz? Agyadból
Süket rizsát cuccolsz ki!
Figyelj rám... Megtanítlak,
Fülelj, Iszák Muszorszki!

MUSZORSZKI

(Koncentrál, figyelni próbál...)

LAZARUS

(Dalra fakadván elmagyarázza.)

A lájf, a pénz a fáin!
A lét csupa lét pörög –
Mozog és izeg, és
Susogás, zsiszegés –
Világ vak éjszakáin
A pénz meg a fény örök!

A pénzvilág ma Káin!
A lében a lét pörög –
Mozog és izeg, és
Sikeres zizegés –

A pénz, a lájf ma fáin,
A létben a fény örök!

MUSZORSZKI

Ah, értem én a pénzt, a vérmes kor dalát!

LAZARUS

Fenét, de nézd az érmék szeszélyes oldalát!

MUSZORSZKI

(Nézi, de még mindig nem érti, hogy mit?)

LAZARUS

(Újfent dalra fakad, szinte táncol.)

Pénz van, de miből élünk?

Pénz nincs, de mi se félünk?

Nincs van, de hol a pénzünk?

Volt nincs, ha odanézőnk...

Hallala, mennyi a gond!

Hol van a penny, a font?

Fontold meg, mi a dollár!

Dollár, ám ki a polgár?

Dolgár, de mi a franc van?

Hopplá, korona frankban?

Rubelt forgat a krajcár –

Fajdemokrata, majd cár!

Gyűlhet a kopek a bankban –

zöld has a lajosaranyban...

Dőlhet a lóvé, lé, a zseton –

de a lét, a betét, ha beton!

(Lazarus toppant, táncra kerekedik.)

Földön a pénz a király –

Kölcsönadod, s retirálj!

Földön a pénz neurózis –

Költsön a nép eurót is!

MUSZORSZKI

(Már Lazarusszal ropja a táncot.)

Földön a nép neurózis!

Költsön a pénz eurót is!

LAZARUS

Élünk, ahogyan élünk.

Félünk, ha sose félünk.

Földön forog a pénzünk.

Kölcsön mi sose kérünk.

Ha kifizetsz, ma donálj!

Ha nem fizetsz, hadoválj –

Majd megfizet Adonáj,
Helyetted csak Adonáj,
Ha megadja Adonáj!

*Lazarus körbetáncikál Muszorszkival.
Ám Muszorszki a seprűvel is lejt.
Muszorszki voltaképpen a seprűt
pengeti: balalajkázik, ügyetlenül.*

WALSINGHAM

(Fölnyikordul rossz vasládaként.)
Rohadt vircsaft! Ily szar zenét s bonát!
Kukkot sem értek – hangjuk sért, fonák!

*Megjelenik Pata Sola – hirtelen kilép egy brabanti
stílus díszesre faragott, szüette páncélszekrényből.*

WALSINGHAM

Basszus, megint kitört a randa frász!
De följegyzem, mit zsörtöll, magyaráz!

*Walsingham ekkor hollandi szekreterré változik,
hogy önnön hátán jegyzetelni tudjon.
Pata Sola egyetlen mozdulattal megdermeszti
a pillanatot meg a táncolókat – Lazarus
Pfeidmegberger és Iszák Muszorszki áldólag
felemelt karral táncfigurába merednek.*

PATA SOLA

Torpanj, Idő! Pénzzé légy, Pillanat!
Mert pillanat s pénz mind elillanóbb,
Mint gyors szerelmi szó, ha szajha lett.
Dermedj, Idő, nehéz aranyrudakká!
Veszteg maradj, mert rossz kutyára dér,
S időre pénz jön – pénzre mért idő
Mohó napunk... Kizökkent már a pénz,
S én sem születtem helyretolni azt!
Mert pénz s idő egyetlen lényegű:
Egymásra üt, mint csúf ikerfiak,
S a pénz időt – idő meg pénzt fiadzik,
Mert egyek ők... Vannak, ha nincsenek!
Egymást váltják – s a többi változat:
Gyűlölgés, hadvész, földi kárhozat...

Critică

Materialul secțiunii de critică se leagă într-o oarecare măsură de tema numărului actual, oferind și analize ale unor spectacole cu piesele lui Shakespeare pe scene din Ungaria și Transilvania.

Balázs Urbán compară în textul său profund cele două versiuni ale spectacolului *Hamlet* regizat de László Bocsárdi la Giula și la Sf. Gheorghe, cu atenție special privind diferențele în realizările creatoare.

Panna Adorjáni scrie despre două spectacole prezentate recent la Festivalul Shakespeare organizat anual la Giula: *Visul unei nopți de vară* în regia lui David Doiashvili, care urmează să fie jucat la Teatrul Național din Budapesta începând din toamnă și *Macbeth/Anatómia* al Teatrului Maladype în regia lui Zoltán Balázs.

În analiza sa inspirată a spectacolului *Șobolanii* la Teatrul din Novi Sad (r.: Róbert Alföldi), Melánia Miklós tratează și istoria recepției acestei piese. Cronica spectacolelor din Transilvania include și o critică despre *Incendii* la Teatrul Csiky Gergely din Timișoara. Textul lui Wajdi Mouawad a fost pus în scenă de Radu Alexandru Nica. Eszter Kovács scrie despre *Fekete Péter (Pierre Lenoir)*, spectacolul de operetă al Teatrului de Nord din Satu-Mare.

Interviu

În interviul realizat de Boglárka Gál, László Bocsárdi, regizor premiat la gala UNITER din acest an, explică pe baza propriilor sale regizări după Shakespeare că textele lui Shakespeare surprind iraționalitatea existenței noastre și imprezizibilitatea destinului uman. Bocsárdi susține că dramaturgia secvențială, de mosaic, preocupată de temporaritate a lui Shakespeare este foarte apropiată de epoca noastră.

Din discuția purtată de Emőke Kovács cu artistul vizual József Bartha aflăm că la începutul carierei lui de scenograf se află o ușă rotativă. Artistul distins cu un premiu UNITER vorbește despre carieră și metode, precum și despre calitățile unui decor teatral bun. Putem afla din interviu și ce asociații senzuale îi evocă diferite piese ale lui Shakespeare.

În columna *Între culturi* Ildikó Ungvári Zrínyi poartă o conversație cu Judit Dobre Kóthay, creatoare de decor și costume, *Despre Shakespeare, imagine și Hamlet* dar și despre Molière, menționând creațiile interculturale ale scenografei. Alte teme sunt modelele teatrale occidentale, industrializarea teatrului, influența reciprocă a culturilor teatrale română și maghiară și simbioza costumului cu materia vie. Se mai întrezăresc bocancii lui Lear, rochia albastră a Cordeliei și cea roșie a Gertrudei.

Studiu, eseu

În studiul *Ira Aldridge, Shakespeare és a magyar színházi viszonyok (Ira Aldridge, Shakespeare și relațiile teatrale maghiare)* Katalin Ágnes Bartha cercetează de ce nu a jucat în Transilvania actorul afro-american, numit și "Roscius african" în 1858 cu toate că era o prezență frecventă pe scene din Europa occidentală, Europa centrală și de est și Rusia începând din 1850.

În *Állatvilág – A Vízkereszt magyar fordításai (Lumea animalelor – traducerile în limba maghiară ale comediei A douăsprezecea noapte)* Beáta Lída László studiază, prin compararea unor fragmente de text cu valoare metaforică din cinci traduceri ale comediei *A douăsprezecea noapte*, cum se construiesc personajele și relațiile dramatice cu prin traducere.

Kata Demeter scrie despre fenomenul „shakespop” și despre transgresiunile dintre cultura înaltă și joasă în filmul lui Baz Luhrmann din 1996 în studiul *A posztmodern filmes adaptáció eszközei Baz Luhrmann Romeo + Julietjében (Instrumentele adaptării cinematografice postmoderniste în Romeo + Juliet de Baz Luhrmann)*.

Mnouchkine regizează propria sa traducere după *Macbeth* căutând rădăcinile Răului. În articolul intitulat *A megállíthatatlan Rossz – a világ szétbomlásának parabolája. Ariane Mnouchkine Macbeth-je (Răul invincibil – parabola destrămării lumii. Macbeth-ul lui Ariane Mnouchkine)* Mónika Rusz evocă sugestiv imaginile celei mai „hollywoodiene” producții a regizoarei franceze.

Treceri de frontieră

Secțiunea Treceri de frontieră invită cititorii în Germania, Marea Britanie și Danemarca cu prilejul unor festivități Shakespeare locale, noi interpretări, adaptări, sau – în cazul și mai fericit – regândiri ale operei sale.

Noémi-Krisztina Nagy urmărește o traiectorie de la enunțul romantic “Germania este Hamlet însuși” (Ferdinand Freiligrath) până la spectacole contemporane mai sporadice bazate pe textele lui Shakespeare. Astfel se află în centrul atenției interpretarea Lear a grupului She She Pop, care îi primește pe Frank și Nancy Sinatra în structura sa și care a evoluat într-un Lear al generațiilor.

Reportajul lui Ádám Burák atinge locații precum Royal Shakespeare Company, London National Theatre și The Globe – ultimul fiind în mod natural inițiatorul unui amplu turneu cu Hamlet –, dar prezintă și expoziții, afișe și programe radio BBC.

Lars Romann Engel este directorul festivalului Shakespeare HamletScenen organizat în locul numit Castelul din Helsingor. Întru-un interviu acordat revistei noastre, el povestește istoria sa de la seria personală Hamlet, cu un singur interpret, care analizează povestea din mai multe perspective, până la spectacolul globalizat care urmează să fie prezentat.

Recenzii de carte

Katalin Ágnes Bartha și-a scris teza de doctorat despre procesul prin care viața publică și teatrul din Transilvania secolului al 19-lea l-a descoperit pe Shakespeare. Textul redactat a apărut la editura Argumentum din Budapesta în 2010. Fosta profesoară și actuala parteneră de cercetare a autoarei, Emese Egyed scrie o recenzie avizată despre volumul intitulat *Shakespeare Erdélyben (Shakespeare în Transilvania)*.

Cercetările de istorie teatrală au o tradiție în Cluj. Inițiatorul poate cel mai important al acestor cercetări este Dr. Emese Egyed, profesor universitar, cercetător la Institutul de Literatură Maghiară al Universității Babeș-Bolyai, care publică scrieri în acest domeniu și conduce disertații de istorie teatrală de câteva decenii. Volumul său din 2014, intitulat *Láttató világok (Lumi, ce ne fac să vedem)* cuprinde o colecție de studii din ultimii zece-treisprezece ani, cu tematică diversă despre subiecte din secolele 16-19. Volumul este recenzat de Katalin Ágnes Bartha.

Licențiată în filologie și teologie, Márta Bodó și-a prezentat teza de doctorat în 2007 la Cluj. A publicat textul tezei în două volume diferite la editura Verbum din Cluj: primul volum, *Iskola és színház (Școală și teatru)* în 2009, al doilea, *Egyház és színház (Biserică și teatru)* în 2012. Emőke Kedves scrie o recenzie scurtă despre al doilea volum în care urmărește evoluția relației dintre cele două instituții. Volumul *Școală și teatru*, mai masiv decât celălalt, este prezentat mai detaliat de Tünde Kocsis. Recenzia prezintă principiile educaționale ale ordinilor monastice din Transilvania precum și felul în care școlile catolice au sprijinit activitățile teatrale ale studenților.

Dramă

Poetul târgumureșean András Ferenc Kovács, figură cunoscută a literaturii maghiare contemporane, a colaborat la crearea maimultor texte teatrale.

Pasaje din Antwerp, care apare acum în suplimentul de text dramatic, este o schiță din scenariul său intitulat *Armada Destrăbălată a Comedianților (Fosteriad elisabetane englezești)*. Personajele textului dramatic în versuri apar din drama *Elisabeta I*, a lui Paul Foster. Sunt mai ales cămătari, pentru că tema textului este lumea banului și felul în care funcționează – oferind o privire asupra bucătăriei magice a puterii. În modul caracteristic poeziei lui András Ferenc Kovács, în *Pasaje din Antwerp* se suprapun lejer experiența și limbajul trecutului și al prezentului, relațiile de putere și economice ale secolului al 16-lea și realitatea uniunii politice și economice a Europei.

Critical Review

The material of the critical column loosely connects to the theme of the issue by offering analyses of Shakespeare performances in Hungary and Transylvania.

Balázs Urbán's deep inquiry compares the two versions of the *Hamlet* directed by László Bocsárdi at Gyula and Sf. Gheorghe, with special attention for differences in creative solutions.

Panna Adorjáni writes about two performances recently presented at the Shakespeare Festival organized yearly at Gyula: *A Midsummer Night's Dream* directed by a David Doiashvili, which is to run at the Budapest National Theatre starting with this autumn and *Macbeth/Anatómia* of Maladype Theatre, directed by Zoltán Balázs.

In her insightful analysis of *Rats* (dir: Róbert Alföldi) at the Novi Sad Theatre Melánia Miklós also deals with the history of the reception of this play. A further review of Transylvanian theatre refers to *Scorched* at the Timișoara Csiky Gergely Theatre. Wajdi Mouawad's play was staged by Radu Alexandru Nica. Eszter Kovács reviews *Fekete Péter (Black Peter)*, the operetta performance of the Satu-Mare Theatre.

Interview

Boglárka Gál interviewed Bocsárdi László, who received the award of best director at this year's UNITER-Gala. Referring to his own Shakespeare directions, he explains how Shakespeare reveals the irrationality of our lives and the unpredictability of human destiny. According to Bocsárdi Shakespeare's sequential, mosaic-like dramaturgy about temporality is very close to our era.

We find out from Emőke Kovács's interview with visual artist József Bartha, that his career as a stage designer began with a revolving door. The recent UNITER awardee speaks about his career, his creative methods and about the features of a good set. He also shares the sensual associations triggered in him by different Shakespeare plays.

In the interview of the column *Between Cultures* Ildikó Ungvári Zrínyi asked stage designer Judit Dobre Kóthay *About Shakespeare, Image and Hamlet* but also about Molière, with a special focus on her intercultural activities. Subjects include Western European theatrical models, the mutual impact of Hungarian and Romanian theatrical culture on each other, the industrialisation of theatre and the symbiosis of the costume with living matter. There are glimpses of Lear's boots, Cordelia's blue and Gertrude's red dresses.

Study, essay

Katalin Ágnes Bartha reveals in her study *Ira Aldridge, Shakespeare és a magyar színházi viszonyok (Ira Aldridge, Shakespeare and Hungarian Theatrical Relations)* why the African-American actor, the „African Roscius” could not perform in Transylvania in 1858 although he had been present on stages in Western Europe, Central and Eastern Europe and Russia since 1850.

Beáta Lídia László demonstrates in her study *Állatvilág – A Vízkereszt magyar fordításai (Animal World – the Hungarian Translations of Twelfth Night)* by analysing metaphorical fragments of five different Hungarian translations of *Twelfth Night* how characters and dramatic relationships are constructed due to the translation.

Kata Demeter writes about „shakespop” and the transgressions between low and high culture in Baz Luhrmann's 1996 movie in *A posztmodern filmes adaptáció eszközei Baz Luhrmann's Romeo + Julietjében (Means of Postmodernist Film Adaptation in Baz Luhrmann's Romeo + Juliet)*

Mnouchkine stages Shakespeare's *Macbeth* in her own translation with the intention of finding the roots of Evil. Mónika Ruzs's *A megállíthatatlan Rossz – a világ szétbomlásának parabolája. Ariane Mnouchkine Macbeth-je (The Unstoppable Evil – The Parable of the Destruction of the World. Ariane Mnouchkine's Macbeth)* brings to life images from Mnouchkine's most „Hollywood-like” performance.

Transgressing Borders

In this issue the Transgressing Borders section takes our readers to Germany, Great Britain and Denmark following local Shakespeare festivities, new interpretations, adaptations or – even better – re-configurations.

Noémi Krisztina Nagy traces an arch from the romantic statement „Germany is Hamlet himself” (Ferdinand Freiligrath) to contemporary, rather more sporadic stagings based on Shakespeare texts. Thus the writing focuses on the Lear-interpretation of the She She Pop group, which allows Frank and Nancy Sinatra into its frame and which has grown into a generational Lear performance.

Ádám Burák's report surveys the sites of the Royal Shakespeare Company, the London National Theatre and The Globe – the last one naturally initiating a grand tour with Hamlet –, but it also deals with exhibitions, posters and BBC programs as well.

Lars Romann Engel is the director of HamletScenen, the Shakespeare Festival organized at the location known as Helsingör Castle: he tells us in an interview about his own one-man Hamlet-series that analyzes the story from several perspectives and about the future global performance of the play.

Book Review

Katalin Ágnes Bartha wrote her thesis about the process during which 19th century Transylvanian public life and theatre discovered Shakespeare. The edited text of the thesis was published by Argumentum Publishing House in Budapest in 2010. Emese Egyed, the author's former teacher and current research partner wrote an expert review about the volume entitled *Shakespeare Erdélyben (Shakespeare in Transylvania)*.

There is a tradition of theatre-history research in Cluj. Perhaps the most important initiator of this research is Professor Dr. Emese Egyed, from the Institute of Hungarian Literature of the Babeş-Bolyai University, who has been publishing writings in this domain and coordinating theatre-history dissertations for several decades. Her volume *Látató világok (Revealing Worlds)*, published in 2014 contains a collection of studies from the last ten-thirteen years, with a variety of themes concerning issues from the 16th-19th centuries. Katalin Ágnes Bartha is the author of the review.

With degrees in Letters and Theology, Márta Bodó presented her doctoral thesis in 2007 in Cluj. She published the text of her thesis in two different volumes at Verbum Publishing House in Cluj. The first volume entitled *Iskola és színház (School and Theatre)* appeared in 2009, the second one, *Egyház és színház (Church and Theatre)* in 2012. Emőke Kedves wrote a short review about *Church and Theatre* tracing the evolution of the relationship between the two institutions. Tünde Kocsis's review about the first volume, *School and Theatre*, is more detailed as the volume itself is more massive than the other one. The review refers to the pedagogical principles of the monastic orders in Transylvania as well as to the practices through which the Roman-Catholic schools supported the theatrical activities of students.

Drama

András Ferenc Kovács, the poet residing in Tg-Mureş is a well-known figure of contemporary Hungarian literature and a collaborator in creating several theatrical texts.

Antwerp Runs, which appears in our drama supplement, is a sketch from his script entitled *Debauched Armada of Comedians (Elizabethan English Fosteriades)*. The characters of the dramatic text in verse step out from Paul Foster's drama *Elizabeth I*. They are mostly money lenders, as the theme of the text is the world of money and its way of functioning – offering us a peek into the witchcraft of power. Characteristically to András Ferenc Kovács's poetry, in the *Antwerp Runs* layers of historical and current experience and language, the political-economic relations of the sixteenth century and the reality of the European economic and political union build on each other with ease.

A lapot alapította 2012-ben: Sebestyén Rita.

Főszerkesztő: Varga Anikó (kritika, dráma)

A szerkesztőség tagjai:

Kötő József (színháztörténet)

Sebestyén Rita (Határátlépések – világszínházi sorozat)

Ungvári Zrínyi Ildikó (tanulmány, esszé, interjú)

Zsigmond Andrea (könyvrecenzió)

Lapmenedzser: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)

Színházak hírei, kapcsolat: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.ro)

Segédszerkesztő: László Beáta Lídia

Korrektúra: Kovács Emőke

Fordítás: Albert Mária

Logó, dizájnelemek: Adrian Ganea

Borítóterv: Biró István

Tördelés: Molnár Rozália

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

Készült a kolozsvári GLORIA Nyomdában

Felelős vezető: Nagy Péter igazgató

GLORIA CASA DE EDITURĂ ȘI TIPOGRAFIE SRL

Cluj-Napoca, Dorobanților 12

40 264 431282, gloria@idea.ro

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Kolozs Megyei Tanács
Kolozsvár Polgármesteri Hivatala és Városi Tanácsa
Pro Professione Alapítvány

Proiect realizat cu sprijinul: Primăriei și
Consiliului Local Cluj-Napoca;
Consiliului Județean Cluj

Albert Mária
Biró Réka
Dégi János
Demeter Szilárd
Jászay Tamás
Kelemen Kinga
Kovrig Magdolna
Matusinka Beáta
Nagy Noémi-Krisztina
Pál Csaba
Pál Emőke
Pánczél Magdolna
Salat-Zakariás Erzsébet
Szabó Anna
Sylvester Zoltán
Varga Balázs
+ két anonim támogató



Sușținem
CLUJ-NAPOCA 2021
Capitală Culturală Europeană
oraș candidat

