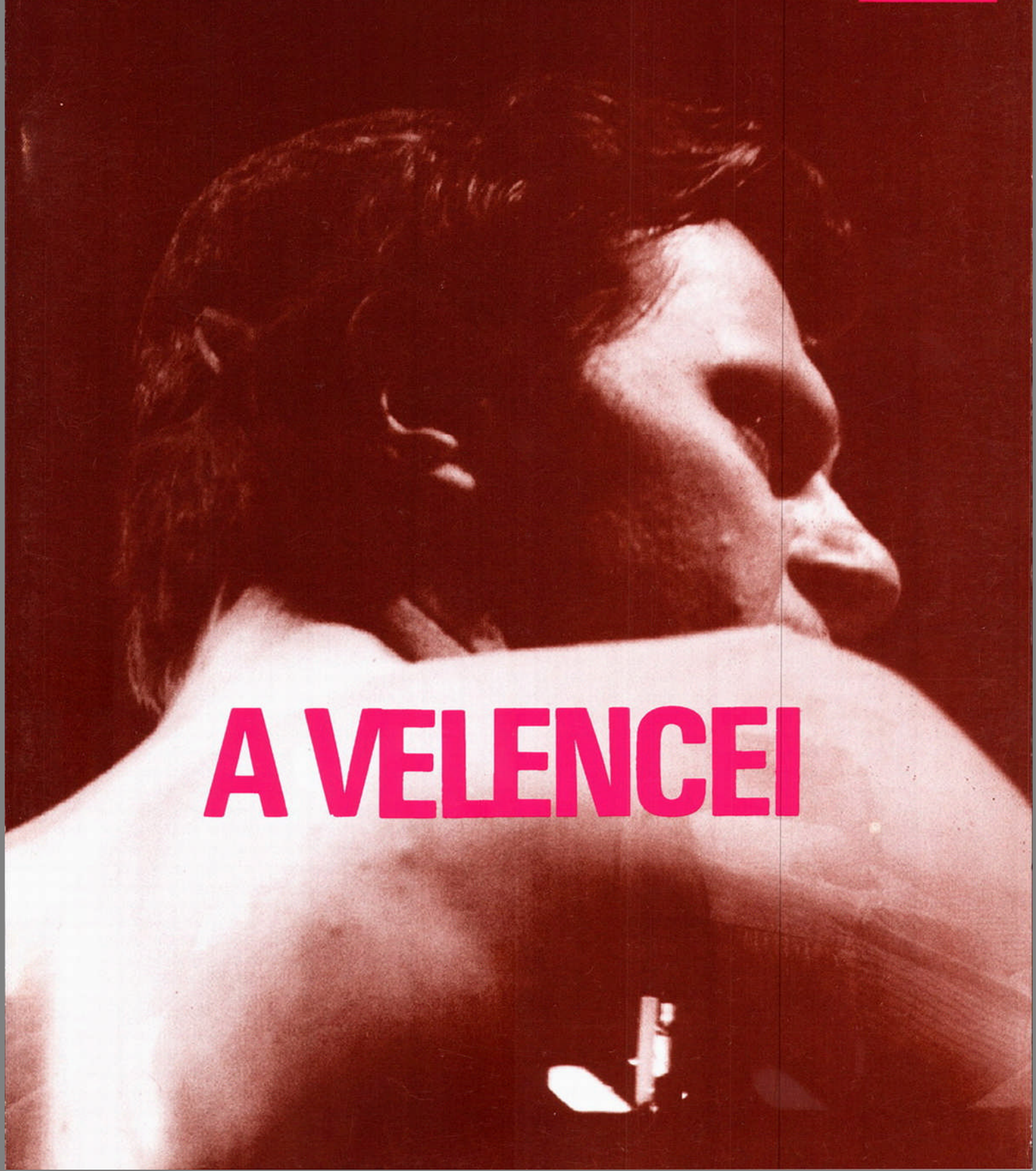
SZÍNHÁZ

XXXI. ÉVF. 7. SZÁM 1998. JÚLIUS



A VELENCEI

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
FOLYÓIRATA

Bérczes László:
UTAK A KÖZÖNSÉGHEZ 1

„KALMÁR"-FEJTÖRŐ

SHYLOCK RINGLISPÍLJE 2
(Korok, országok, álláspontok)

Nagy András: A VELENCEI BRÓKER 14
(Bemutató a Tivoli Színházban)

Forgách András:
A VELENCEI DEALER 20
(Egy új Shakespeare-fordítás)

HÉTKÖZNAPI FASIZMUS 24
(Mélyvíz-beszélgetés)

Balogh A. Fruzsina:
EZ ILYEN EGYSZERŰ 27
(Beszélgetés Alföldi Róberttel)

KRITIKAI TÜKÖR

Urbán Balázs: ZÁTONYOK NÉLKÜL 31
(Tasnádi István: Titanic vízirevü)

Csáki Judit: EGY REGÉNY DARABJA 33
(Ács János: A mennyei híd)

Radics Viktória: JÓ KIS ZRÍ 35
(Szép Ernő: Vőlegény)

Koltai Tamás: AZ ÁTRIUM HÖLGYE 37
(Goldoni: Mirandolina)

Stuber Andrea: CSEHOV-KÖZELBEN 40
(Turgenyev: Egy hónap falun)

Liszka Tamás: ÉSZREVÉTELEK 41
(Forgách Péter: Kaspar)

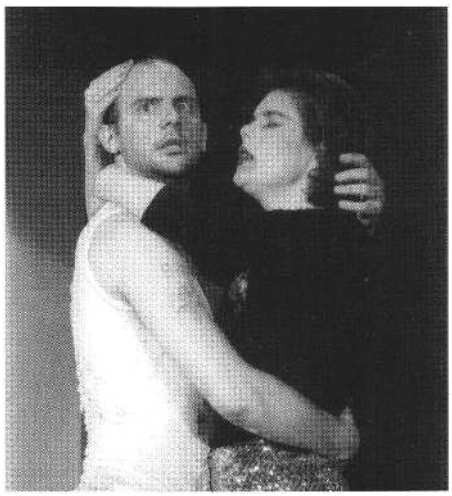
INTERJÚ

Gáspár Máté:
A SZÍNHÁZ: VÁLLALAT ÉS MŰVÉSZET 43
(Interjú Jean-Pierre Miquellel)

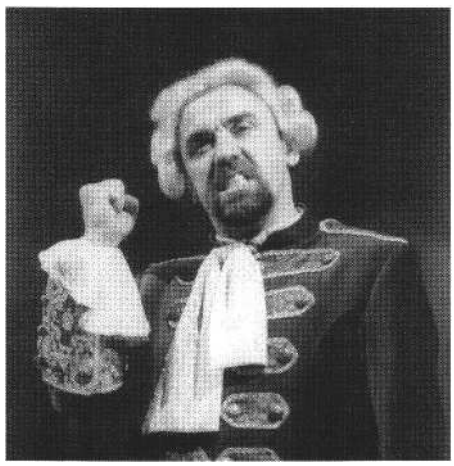
SZABADPOLC

Fodor Géza: BEVEZETŐ 45

Pjotr Bogatirjov:
AZ ÖLTÖZET MINT JEL 45
(Az öltözet funkcionális és strukturális koncepciója az etnográfiában)



Titanic vízirevü a Bárkában (31. oldal)



Mirandolina Kaposváron (37. oldal)

Szabadpolc a jelmezekről (45. oldal)

XXXI. ÉVFOLYAM 7. SZÁM
1998. JÚLIUS

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 331-6308
Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 331-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatívterjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 1920 Ft
Egy példány ára: 192 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011 Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET
Shakespeare: A VELENCEI KALMÁR
Fordította: Szabó Stein Imre

A címlapon: Rátóti Zoltán Shylock szerepében (Tivoli Színház) (Kovács Zita felvétele)
A hátsó borítón: Peter O'Toole mint Shylock (Stratford, 1960)
A borítókat Kemény György tervezte

UTAK A KÖZÖNSÉGHEZ

Egy szűk hetet töltöttem Londonban, még májusban, láttam négy színházi előadást, ez eddig magánügy. Beszámolhatok róluk, a betűk megjelenhetnek itt, e szakmai folyóirat első oldalán, az olvasó továbblapozhat, vagy jóindulatú érdeklődéssel abszolválhatja az oldalt - ez még mindig magánügy marad. Sem azt nem hihetem, hogy a jó szerencse - és londoni barátom - által nekem juttatott nézőtéri székekből láthattam és megítélhettem a pillanatnyi angol színjátszást, sem azt, hogy az a bizonyos jóindulatú olvasó sokra/bár-mire megy négy olyan előadással, amelyeket ő valószínűleg soha nem fog látni (bár éppen az a társulat, amelyiket talán érdemes e beszámoló végére hagyni - maradjon édes a szánk íze -, tudomásom szerint magyarországi bemutatkozást is tervez 1999 elejére).

Ám azt tapasztaltam, hogy a színházcsinálókat ott, Londonban-Angliában ugyanaz foglalkoztatja, ami társaikat (mellesleg engem is) itt, Budapesten-Magyarországon, azaz miről is szóljon ma a színház, miről szóljon úgy, hogy arra bemenjen a néző, sőt megszólíthatóvá-megérinthetővé váljon?

Hogy mindig ez az alapkérdés? Természetesen. De vannak olyan időszakok, amikor sejteni véljük a válaszokat (ez a mostani mintha nem ilyen volna). Például a hetvenes-nyolcvanas évek, amikor nálunk szerencsés csillagzat alatt - a politika által is megsegítve, úgy értem, akadályoztatva - megjelent néhány kivételesen erős színházi személyiség. De mondhatom Angliát is, ahol még ott volt Peter Brook. Ott volt, mert ott lehetett, mert a kultúrára szánt pénzt nem csúsztatta még át másik, „hasznosabb kiadások" feliratú zsebbe a mosolytalan Vaslady.

Bár Angliában most is ott van két színházi ász, Declan Donnellan és Simon McBurney, akik csodák csodájára éppen a kilencvenes években, e kulturális vaskorban hozták létre kiváló társulataikat (Cheek by Jowl, Theatre de Complicite). Azon a bizonyos májusi héten velük pont nem találkozhattam. Illetve egy este McBurney felbukkant a nézők között Lepage-zsal egyetemben, ami csak azért említendő, mert így már az előcsarnokban gyaníthattam (a nézőtérről később meg is bizonyosodtam), hogy jó helyen járok. Ez volta Lyric Theatre, Hammersmith, s ott egy pompás rémmese, de erről később.

Legyen szó előbb az első este látott *Menekülés*-ről, amelyet túl azon, hogy Bulgakov (Londonban!), meg hogy Katona József színházi nosztalgia (Major, Vajda...), az tett számomra izgalmassá most, 1998 derekán, hogy egy nem is olyan nagyon régi épületben, a Temze-parti Nemzeti Színházban láthattam. A Nemzeti három terme aznap este a következő választékot kínálta: *Othello* (Lyttelton); *A sligoi hölgy* (Cottesloe) (Sebastian Barry írországi emlékekből szőtt új darabja); *Menekülés* (Olivier).

A Bulgakov-előadás technikailag s ebből is következően képileg lenyűgöző, a brit színjátszás sokféleségét felmutató (ez nem feltétlen érdem) kellemes meglepetés. Howard Davies rendezésének leg imponálóbb része a nyolc álomhelyszín frappánstempós megoldása, a ritmusra, képre, színészvezetésre rettentően ügyelő lebonyolítás. Ezt szoktuk lekezelő hangsúllyal korrekt munkának nevezni. És valóban, hiányérzettel néztem az előadást, noha már az első percekben láthattam: itt mesterségüket értő emberekkel van dolgom. *A Menekülés* egy régi iskola minőségi darabja, amiből nálunk azért készül kevesebb, mert kevesebben értik a mesterséget. Hiányérzetem az előadás minden porcikájából sugárzó illusztrativitásból fakadt. Ez legkönnyebben a színészi játékban érhető tetten, más kérdés, hogy a szó definiálása majdhogynem lehetetlen, minthogy a megvalósulási skála végtelen. E játékstílus - vagy inkább színészi magatartás-elszakad a nálunk erős hagyománnyal bíró életes realizmustól, a színész „figurában" gondolkodik, tehát kívül kerül, másképpen: nem „azonosul". A színpadon megjelenő személy inkább a típushoz közelít, a színész megmutat, noha rejti ebbéli szándékát. Játékának ezért nincs köze sem a brechti tudatos felmutatáshoz, sem a stilizált műegész felfokozott koncentrációval történő szolgálatához. De éppen *a Menekülés* bizonyította számomra, hogy az illusztratív ábrázolás csupáncsak sajátos eszköz, ami segíthet az értelmes és pontos fogalmazásban, a groteszk humor érvényesítésében és a mesterségbeli tudás felszikráztatásában. Erre kaptam példát a Hludovot játszó Alan Howardtól, akit egykor Brook Oberonjaként ismerhetett meg a világ. Hozzám mégis közelebb áll a karizmatikus erejű Kenneth Cranham (Csarnota), de az ő egy tömbből faragott, „színtelen" alakítása kilóg az előadásból. Megjelenése mindig izgalmat, kiszámíthatatlanságot, kockázatot, tétet hoz a színpadra, ezt pedig ez az előadás nem bírja el. Nem is akarja. Mert célja mindenekelőtt mégiscsak az, hogy az ember kényelmesen hátradőlve szemlélődjön, és figyelemmel végignézzen egy tőle független, idegen történetet. Ezért érzem jellemzőnek azt a feliratot, ami a nézőtérre belépő nézőket fogadja: „Kérjük, számítsanak arra, hogy az előadás alatt puskalövésekre emlékeztető hanghatásokat fognak hallani."

A Menekülés egyébként hóeséssel végződött, a Royal Courtban látott *Megtisztulás (Cleansed)* pedig hóeséssel kezdődött. A Royal Court a kortárs brit dráma bemutatkozásának színtere, számos élő klasszikus indult innen. Most Sarah Kane nevétől hangos a színházi szakma, de belőle nem lesz élő klasszikus. A percnyi sikerben fürdő hölgy napjaink divatos bajaiból villázott össze gusztuson felüli mennyiségben egy klisécsomagot, s mivel ezt a brutál-kanavászt egy kiváló mesterember, James Macdonald hatásosan színpadra rakta, megszülett a majdnem-botrány. Kábítósok, AIDS-esek, homokosok, szellemidézők gyülekezete riogatja vérrel, levágott végtagokkal, férficsókokkal az izgatottan vihorászó nagyérdeműt- de mindez nem több, mint a másik West End-i szenzáció, a Patrick Harber által írt és rendezett, hatalmas sikerrel játszott *Közelebb (Closer)* című üres fecsegés. Két férfi és két nő, akik mindig *arról* beszélnek. Akik beszélnek: összeté veszthető férfiak-nők, amiről beszélnek: a siker („Milyen volt az utazás, a kiállítás, az Internet, az új ruhád...?"). Nem az a baj, hogy se hús, se hal személyek se hús, se hal dialógusokat folytatnak - a baj az, hogy ők ezzel nincsenek tisztában. Vagyis azt hiszik, ők létező személyek, és létező mondatokat mondanak.

Orosz-szovjet egzotikum itt, (mű)véres brutalitás ott, szex-csevegés emitt... Három - különböző minőségű - járható út, minthogy a néző bemegy a színházba. Történet, vér, szex: jó recept akár a jó előadáshoz is. A már beharangozott rémoperára, a West-Yorkshire Playhouse londoni vendégjátékára is bemegy a néző, de a *Haja meredt Péter (Shock-headed Peter)* nem ezt az utat választotta. Az ő receptjükön ez áll: horrorparódia, brit önirónia, zseniális színészi és bábjáték, minden kényszer nélküli, folyamatos kapcsolat a közönséggel, Tom Waits-i szintű, nagyszerű élő zene (a háromtagú Tiger Lillies tangóharmonikával, bőgővel, dobbal és remek színészi-énekesi jelenléttel szolgálja a show-t). A múlt század közepén élt orvos-művészpolihisztor, Heinrich Hoffmann verseit és rajzait tekintette kiindulópontnak a társulat (többféle műsorfüzetüket alaposan átnyalva sem derül ki a rendező személye, illetve nyilvánvaló, hogy a zenekarral együtt végzett, közös improvizációkra épülő csapatmunkáról van szó, amelyben feltételezésem szerint Michael Morris, Phelim McDermott, Julian Crouch (rendezők), Martin Jacques (énekes) és Julian Bleach (színész) játszottak meghatározó szerepet. A szöveget végtelen szabadsággal kezelték, mégis hűek maradtak Hoffmann másfél évszázaddal ez-előtt írt soraihoz: „Elegem van ezekből az ostoba rajzokból, nyálas, moralizáló mesékből, amelyeknek mindig az a tanulságuk, hogy a gyerekeknek jól kell viselkedniük." Hoffmann is, a társulat is a felnőttek viselkedését vizsgálja, és miközben a színpadon ott pompázik a bárgyú és cukros viktoriánus szobabelső, és émelyítőn nyekereg az „Otthon, édes otthon" (ha valakik, hát a britek tudják, mennyire álszent az üres formák indokolhatatlan, de megkérdőjelezhetetlen őrzése), a kandallónál enyelgő mátkapár padló alá suvasztja az éppen felsíró kisdedet. Bábokkal, mesekönyves elrajzolásokkal látunk még mindenféle szörnyűségeket; de mindezt olyan egészséges öngúnnyal és öniróniával, amelyet csak irigyelhet a görcseibe belegabalyodott kelet-európai utazó. A brit közönség pedig felszabadultan röhög, a térdét csapkodja - és halljatok csodát: vastapssal marasztalja színpadon az alkalmi társulatot. Az utazó pedig továbbáll, tudva, amit addig is tudott: recept nincs, de jó színházra mindig van esély.

SHYLOCK RINGLISPÍLJE

KOROK ORSZÁGOK ÁLLÁSPONTOK

Heine: Shakespeare lány- és nőalakjai

Amikor ezt a darabot a Drury Lane-ben megtekintettem, mögöttem a páholyban egy szép, halovány bőrű brit hölgy állt, aki a negyedik felvonás végén heves zokogásban tört ki, és többször is felkiáltott: „The poor man is wronged!" (Szegény emberrel igazságtalanság történt!) Nemes, görögös metszésű arc volt, nagy fekete szempárral. Azóta sem felejtettem el ezeket a nagy, fekete szemeket, amelyek könnyeket hullajtottak Shylockért!

Shakespeare-nek, meglehet, az volta szándéka, hogy a sokaság örömére holmi idomított vérfarkast ábrázoljon, embervér után lihegő gyűlöletes mesebeli figurát, akit végül lányától is, dukátjaitól is megfosztanak, és ráadásul még gúnyt is űznek belőle. De a költő géniusza, a benne munkáló világszellem mindig legyűri a személyes szándékot, és így esett, hogy Shylockban a rikító torzképszerűség ellenére megfogalmazta egy boldogtalan szekta igazolását-egy szektáét, amelyre a Gondviselés kifürkészhetetlen okokból rázúdította mind az alsóbb, mind az előkelő csőcselék gyűlöletét, és amely ezt a gyűlöletet nem mindig óhajtotta szeretettel viszonozni.

Shylock: Ludvig Devrient

De mit is mondok? Shakespeare géniusza fölötte áll két vallási párt kicsinyes torzsalkodásának; drámája voltaképpen nem zsidókról és keresztényekről, hanem elnyomókról és elnyomottakról szól, meg az utóbbiak eszelősen fájdalmas ujjongásáról, amikor diadalmas kínzóiknak kamatostól fizethetik vissza a rájuk mért sérelmeket...

A csődbe ment Antonio puhány, erőtlen kedély, akiből hiányzik a gyűlölet ereje, tehát a szereteté is, fásult lelkű féreg, akinek húsa valóban csak arra jó, hogy „halat fogjanak vele". Mellesleg eszében sincs, hogy a kölcsönkért háromezer dukátot visszaadja a rászedett zsidónak. Nem adja meg a tartozást Bassanio sem, ez a tősgyökeres *fortune-hunter,* ahogy egy angol kritikus nevezte: a kölcsön arra kell neki, hogy valamelyes pompával kistafírozza magát, és zsíros hozományt ígérő gazdag partit kössön.

Ami meg éppen Lorenzót illeti, ő cinkosa egy ritka gyalázatos betöréses lopásnak; a porosz államjog szerint tizenöt év fegyházra ítélnék, tüzes bélyeget sütnének rá, és pellengérre állítanák, annak ellenére, hogy nem csupán lopott dukátokra és ékszerekre, hanem természeti szépségekre, holdfényes tájakra és zenére is fölöttébb fogékony. Az Antonio cimboráiként fellépő többi nemes velencei úr sem éppen ellensége a pénznek, és amikor szegény barátjukat szerencsétlenség éri, csak szavalnak, és cifrázzák a semmit.

Valóban, az egy Portiát kivéve az egész darabban Shylock a legrespektábilisabb alak. Szereti a pénzt, nem is csinál titkot ebből a vonzalomból, ország-világ előtt szétkürtöli... De van, amit mégis többre becsül a pénznél, azt tudniillik, hogy elégtételt kapjon megsértett szívéért, igazságos jóvátételt a kimondhatatlan megaláztatásokért...

1838

A rekonstruált londoni Globe Színház közvélemény-kutatást rendelt tizenkét ország, köztük Anglia, az Egyesült Államok, Németország és Ausztrália ezer pedagógusa körében, a drámáról alkotott véleményük kipuhatolására. A tanárok öt százaléka kijelentette: ők megtagadnák, hogy óráikon foglalkozzanak *A velencei* kalmárral, vagy iskolai előadásban színre vigyék, mert antiszemitának tartják. Összesen a tanárok majdnem tizennyolc százaléka ítélte a drámát antiszemitának, míg további huszonegy százalékuk úgy vélte, az antiszemita hatás a mindenkori előadáson múlik. Ezzel szemben egyesek azt gondolják, a mű „kitűnő alkalmat" kínál a holocaust és hasonló problémák megvitatására, mások pedig kijelentették, hogy *A velencei kalmár* éppúgy nem antiszemita, mint ahogy a *Macbeth* sem skótellenes, és az *Othello* sem négerellenes.

The Times, 1998. márc.13.

„Hála a belé lehelt shakespeare-i erőnek és a későbbiekben Shakespeare dicsfényének, Shylock, a zsidó gazember a világmitológia részévé vált. Meglehet, nem gazdagította a már létező sztereotípiákat, de mint az irodalom leghíresebb zsidó alakja hozzájárult ezek elterjesztéséhez és ébrentartásához, és megkerülhetetlenül része lett az antiszemitizmus történetének."

Igy ír John Gross a drámáról 1992-ben megjelent kiemelkedő monográfiájában, majd hozzáteszi: a mű mindmáig őrzi a maga sötét veszélyességét, és teljesen soha nem szelídíthető meg. Végül fanyarul kijelenti: Portiát a feminizmus egyik nagyszabású hősnőjeként ünnepelhetnénk, ha jeles képességeit nem egy zsidó tönkretételével bizonyítaná.

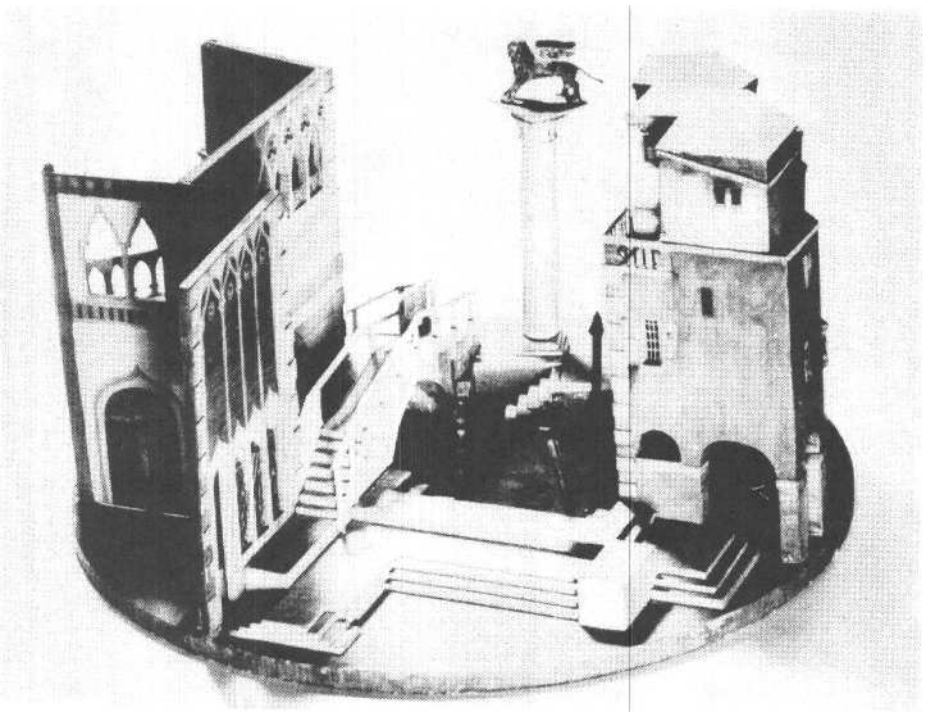
Daily Telegraph, 1996. febr. 10.

Arnold Wesker: Hajmeresztő cinizmus

Van a világszínházi kánonnak egy darabja, amely minden időkben vitát és kényelmetlen érzéseket fog kiváltani: Shakespeare *A velencei kalmárja.* Más drámák is kavartak hullámokat a maguk idején. Ibsen *Kísértetekje* - felháborító! Beckett *Godot-ja* - zagyvaság! Genet *Cselédekje* - káromlás! Osborne *Redl ezredese* - kész gyalázat! Az idő azonban elcsitította ezeket a pöfögéseket. A társadalom borzong egyet, aztán megemészti és végül büszkén kisajátítja a maga *enfant* terrible-jeit. *A velencei* kalmárt azonban nem lehet magunkhoz ölelni. Aki hozzáér, véresre sebzi magát.

Mindig akadnak újabb előadások, amelyek bűntudat és virtuskodás sajátos keverékével tűnnek ki. Ez vár vajon ránk most is, amikor az RSC sokadjára ismét megrohamozza a művet? A *velencei* kalmárt két hiba szeplősíti. A zsidók iránti ellenszenv két főbb oka közül Shakespeare a jelentéktelenebbet választja: azt, hogy értenek a pénzhez. Micsoda tévedés! A zsidókat sokkal inkább az eszükért gyűlölik. Ez a nép, amely az Istent kitalálta, mindent vitatni mer. Ez bizony nem olyan faj, amelyet a földszinten tolongó „groundlingok" jó szívvel megtapsolnának. Shakespeare tehát a gyűlölet olcsóbb fajtája mellett döntött. A második hiányosság a sokat magasztalt „Hát a zsidónak nincs szeme?" beszédben rejlik, de erről később.

A világ Shakespeare nélkül elképzelhetetlen, és én kész volnék megvédeni bárki jogát, hogy ezt a darabot is bárhol eljátssza, de semmi sem bírhat rá, hogy csodáljam, és eddig még senki nem győzött meg arról, hogy a holocaustnak ne volna köze reakciómhoz. Hallgatom a költő sorait. Gyönyörűek, csak éppen siralmas alakokra



Az 1931-es frankfurti Reinhardt-rendezés színpadterve

pazarlódnak. Forr bennem az indulata sztereotip zsidóról festett kép láttán, és képtelen vagyok úgy tenni, mintha pusztán az egyik shakespeare-i alakról volna szó a sok közül, történetesen olyanról, akin keresztül a költő a kapzsiságot, a kötelezvények kérdését, az „irgalom minőségét" boncolja, vagy isten tudja, mi egyéb hangzatos témákat taglal, amelyeket hivatásos színházrajongók előszeretettel plántálnak e dráma szennyes talajába.

Az író soha nem választ önkényesen szereplőt; valamennyi alakjában olyan jellemvonásoknak akar testet adni, amelyeket majd más vonásokkal állíthat ellentétbe. Shakespeare drámájában a zsidónak azt kell megtestesítenie, amit Shakespeare megvetendőnek szán. Az Első Quarto címoldalán ez olvasható:

A „Velencei kalmár" igen jeles históriája, benne Shylocke-nak, a zsidónak szerfölötti kegyetlenségével a mondott kalmár iránt, kiből egy font húst akar kimetszeni...

A Hamlet mellett ez Shakespeare legtöbbet játszott műve. Miért? A darab vonzereje igen összetett. Színészek és rendezők szerte e világon olyan izgalomba jönnek tőle, mint némely öregemberek egy pimasz szajhától, aki a maga elhíresült züllöttségével kéjes borzongást ígér. Azén nézetem szerint a darab kasszasikert ígérő fércmű, amely kihasználja a népszerű gazfickók által gerjesztett olcsó izgalmat, a spontán nézőtéri tombolás könnyen megszerezhető jutalma kedvéért. Az, hogy Shakespeare olyan sorokat is ad Shylock szájába, amelyekkel védekezhet és magyarázkodhat, inkább annak a drámaírói ösztönnek tudható be, amely óvakodik az ellenfél túlzott, hitelességet és hatást csökkentő befeketítésétől, semmint annak a szándéknak, hogy részvétet tanúsítson egy szegény, megköpdösött öreg zsidó iránt.

John Gross, a The Sunday Telegraph színikritikusa nemrég kitűnő könyvet jelentetett meg *Shylock - Négyszáz év egy legenda életéből* címen. Nem holmi közönséges, baljós előérzetektől vagy hősi ihletéstől visszhangzó legendáról van szó, nem is olyanról, amely a szellemnek táplálékul szolgálna. Nem, ez a legenda-a könyv tanúsága szerint - rágalmakkal kezdődött, és a gázkamrákban ért véget.

A zsidónak mint gonosz uzsorásnak shakespeare-i mítosza az olasz irodalomban gyökerezik. Ser Giovanni XIV. századi, *Il Pecorone* című elbeszélésgyűjteményében olvasható a történet Ansaldóról, a gazdag velencei kereskedőről, aki pénzt kölcsönöz egy zsidótól, hogy keresztfia, Gianetto megalapozhassa szerencséjét. Kötelezvényt írnak alá: eszerint ha a pénzt meghatározott időpontig nem kapja vissza, a zsidó kivághat egy font húst Ansaldo valamelyik, általa szabadon választott testrészéből.

Micsoda visszhangokat pendít meg ez a történet! A kapzsiság témájába szőve ott találjuk az áldozati húsnak- a zsidónak mint pénzimádónak és egyszersmind mint Krisztus gyilkosának - a képét. Iszonyatosan veszedelmes mítosz, amely átitatta a nyugati civilizációt, és kígyóként siklott

át más kultúrák határain. Shylock - mint a sötét nemzetközi bankár szinonimája- bekerült a mindennapi nyelvbe, mint olyan köznév, amely - az értelmező szótár szerint - „igen kapzsi személyt" jelöl. Vádolhatjuk-e Shakespeare-t azzal, hogy tápot adott ennek a mítosznak?

A velencei kalmár megírása óta eltelt négyszáz évben sokféle válasz született erre a kérdésre. A színészek Shylock szerepének eljátszásával, a rendezők produkcióikkal, a tudósok esszékkel, könyvekkel, egyetemi előadásokkal válaszolnak, a drámaírók újabb darabokkal, amelyek a shakespeare-i alakok életét folytatják ott, ahol Shakespeare abbahagyta, a kritikusok pedig a válaszok kommentálásával.

Gross széles körű kutatásokon alapuló, gondolatgazdag könyve sziporkázik az anekdotáktól és váratlan tényektől:

„A valóságban a zsidók saját liturgikus zenéjükön kívül jelentékeny mértékben gazdagították a reneszánsz egész zenei életét... Magában Velencében már az 1440-es években voltak zsidó oktatók által fenntartott zene- és tánciskolák, olyan korban tehát, amikor a zsidók hivatalosan még ki voltak tiltva a városból; és a maga idejében a gettón belül is önálló zenei kultúra fejlődött ki."

Shakespeare fellépésének idejére már véget ért egy zsidó „aranykor". 1492-ben a zsidókat kiűzték Spanyolországból és Portugáliából. Az oszmán-törökök szívesen fogadták őket, és menedékre leltek Lengyelországban és Litvániában is. Az 1570-es évekre az új gazdasági gondolkodás lehetővé tette, hogy a zsidó kereskedő értelmiség ismét megtelepedjen Németországban és Hollandiában - Angliába azonban nem juthattak be. *A Kalmár* megírásának idején mintegy száz, marranóként ismert - a külvilág felé kereszténynek látszó, a háza falain belül azonban zsidó - kriptozsidónak engedtetett meg, hogy szakértelmével segítse az Erzsébet kori kereskedelmet. Shakespeare csak mendemondákra, zsidó árnyakkal való felszínes súrlódásra alapozhatta a maga Shylock-ábrázolását. A mendemondák sztereotípiákat szülnek. Sztereotípiát alkotott-e Shakespeare? A kegyetlen zsidóét - avagy a zsidóét mint áldozatét?

Akik szerint Shakespeare nem sztereotípiát alkotott, elsősorban azokra a buzgón reklámozott sorokra hivatkoznak, amelyekben Shylock a maga emberi mivolta mellett érvel.

„Hát a zsidónak nincs szeme? a zsidónak nincs keze, szervezete, érzéke, érzelme, szenvedélye? Nem ugyanaz a táplálék táplálja, nem ugyanaz a fegyver sebzi, nem ugyanaz a baj bántja, nem ugyanaz a gyógyszer gyógyítja, nem ugyanaz a tél és nyár hűti és hevíti, mint a keresztényt? Ha megszúrtok, nem vérzünk-e? ha csiklandoztok, nem nevetünk-e? ha megmérgeztek, nem halunk-e meg?"

Gross szemében, akárcsak annyi más emberében, ez nemes, emelkedett szövegnek tűnik. Én másként gondolom! Ahelyett, hogy igazolná a darabot, a maga önsajnáló, leereszkedő, mélységesen sértő felfogásával éppenséggel *leleplezi.* Az egészben ott rejlik az a középkori keresztény dölyf, amely jogot formált rá, hogy saját úri kedve szerint maga határozza meg, ki az ember, és ki nem az.

A zsidók nem kérnek az emberségüket bizonygató apológiákból, nem tartanak igényt különleges érvekre. Ha kivétel nélkül olyanok, mint a többi ember, nincs szükségük kivételes ábrázolásra. Emberségük velük született joguk, és senki - még Shakespeare sem - ruházhatja rájuk nagy-lelkű kiváltság gyanánt. Az antiszemiták jól érzik magukat Shylock társaságában, mert Shylock megfelel az általuk oly igen kedvelt mítosznak, és nehogy a darab nézése közben netán bűntudatuk legyen, Shakespeare még megnyugtató sorokat is ad a szájába. Amikor előadja mentségét, a nézők fellélegezhetnek. Élvezik a gonosz zsidóról rajzolt, szívük szerinti képet, és közben irgalmas-nak és nagylelkűnek is érezhetik magukat.

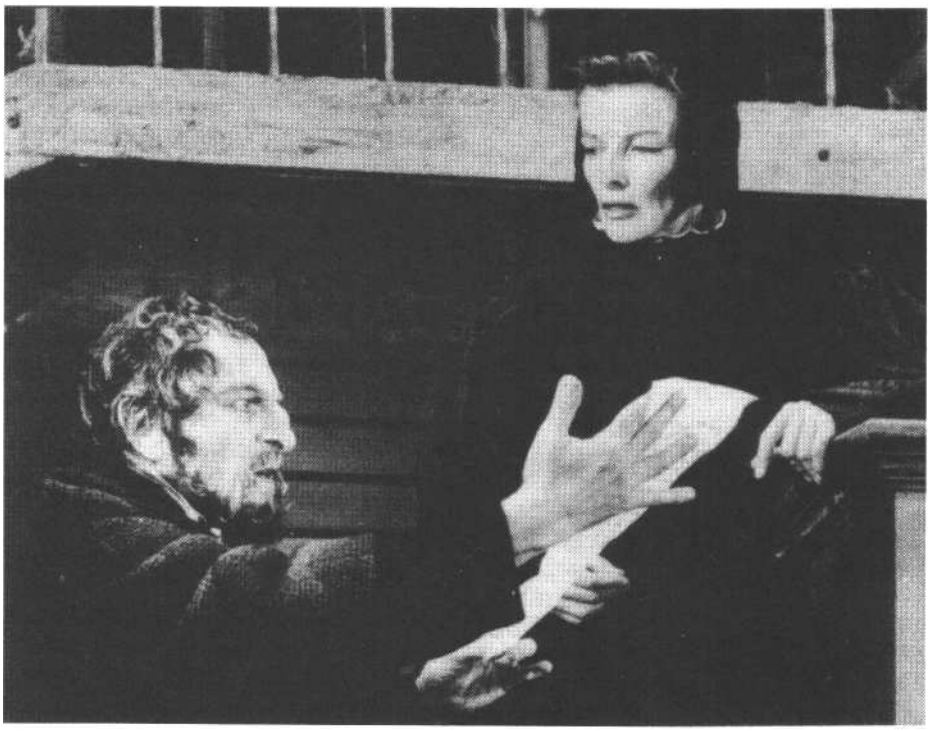
Gross ugyan nem veszi észre e megszentelt sorok hajmeresztő cinizmusát, de végső következtetése erőteljes és egyértelmű:

„Shylockot az író gazembernek szánja. Lehet vitatkozni indítékain és személyiségén, de magatartásáról érdemi vita nem bontakozhat ki: mihelyt alkalma nyílik rá - és ezt az alkalmat maga teremti meg -, törvényes gyilkosságot akar elkövetni. Emellett zsidó gazember is, ami pedig nem volt szükségszerű: keresztények is adtak kölcsön kamatra pénzt, és a cselekmény keresztény gazemberrel is tökéletesen működött volna... Meg nem kerülhetően része lett az antiszemitizmus történetének... Sehol senki, egyetlen szereplő nem utal rá, hogy esetleg különbséget lehetne tenni zsidó mivolta és kártékony jelleme között. Az eredmény meglehetősen utálatos... A holocaustnak tisztességesen megágyaztak..."

Az RSC rendezője és társulata jól tenné, ha elgondolkodna Gross végkövetkeztetésén. Az antiszemitizmus, akár az ostobaság, állandó és maradandó útitársunk. Része az emberiség genetikai poggyászának. Eltörölni nem lehet - de felszítani igen.

1993

Morris Carnovsky (Shylock) és Katherine Hepburn (Portia) az 1957-es Amerikai Shakespeare Fesztivál előadásában



Vas István: A velencei kalmár

Shakespeare nem volt az, aki szembeszáll kora szemléletével, áramlataival: ma talán konformistának mondanák. Fölszedi, megforgatja ezeket a közhelyeket, hiedelmeket, s ezek a kezében sokszínűek lesznek, megtelítődnek élettel, valósággal, sokszor önmaguk ellentétével is - szóval igazsággal. Antiszemita darab-e *A velencei kalmár?* s miért ne lett volna az, ha egyszer akkor

ilyen volt a közgondolkodás, hogy ne mondjam, a közdivat? Shylockját mégis úgy csinálta meg, hogy módot adott vele az elmúlt század eleje nagy angol Shakespeare-színészének, Keannek és utána a legtöbb színésznek és rendezőnek, hogy jobbára emberivé formálják Shylock szerepét, olyanná, hogy képes legyen maga felé hajlítani a nézők együttérzését, sokszor az igazságérzetét is - így játszotta nálunk Gál Gyula is, Csortos Gyula is, Major Tamás is.

Pedig azért Shylock, minden igazságával együtt, és hiába, hogy végül is őt fosztják ki és teszik tönkre ellenségei - mégiscsak szörnyeteg. s szörnyetegségének szerkezeti egyensúlya a darabon belül nem önmagában van, hanem ellenségeiben. És nemcsak Shylock vádjaiban, amelyeket a keresztények világának arcába vág, de abban is, ahogy ez a világ a színpad dimenziójában elvonul előttünk. Mert kik is ezek? Aranyifjak, ficsúrok, tékozlók és hozományvadászok, paraziták vagy kiváltságos urak - mindenképpen mihaszna semmittevők. s a szép ruhák, a tetszetős külső, a virágos modor mögül micsoda nevelhetetlen bugrisság lepleződik le minduntalan, és olykor gyilkos ösztön is, amely menten ki tudna törni, ha a „velencei törvény" egy pillanatra is meginogna...

Nagyvilág, 1981. június

James Maxwell (Bassanio) és Sheila Allen (Portia) az Old Vic 1962-es előadásában

Shylock nem azért süket Portia rábeszélésére, mert mindenáron gazembernek akar bizonyulni, hanem mert képtelen felfogni, hogy a nő miről beszél. Nála nem arról van szó, mint Angelónál, aki tisztában van a jóval, mégis a rosszat cselekszi. Shylocknak a maga értelmezése szerint igaza van, és voltaképpen képzelőereje rugalmatlanságának köszönheti, hogy nevetségessé válik, és beleesik a maga ásta verembe. Nem annyira azért bűnhődik, amit tett, hanem azért, ami.

Fantáziájának korlátoltsága, szűkre szabott igazságérzete, a mód, ahogyan a hatalmát élvezi - mindez drámaian jut érvényre egyfajta ótestamentumi törvényesség normái szerint. Ha komolyan akarunk foglalkozni a drámával, akkor, bármennyire kényelmetlen legyen is, de el kell fogadnunk, hogy Shylock zsidó, és a színmű következetesen hangsúlyozza a zsidósága és emberi fogyatékossága közötti összefüggést.

Ha Shylock ábrázolása frusztrál bennünket, ez, nézetem szerint, nem azért van, mert zavarba ejt a dráma naivul nyílt antiszemitizmusa, nem is azért, mert viszolygással tölt el a kikényszerített áttérés, vagy mert azt gyanítanánk, Portia egy nagyon is fagyos irgalom nevében érvelt oly tüzesen - elvégre ahhoz képest, hogy egy gyilkossági kísérlet tetteséről van szó, aki az emberi nyomor kizsákmányolásán gazdagodott meg, és a dózse találó megállapítása szerint „embertelen szörny", Shylock dicséretesen mérsékelt bánásmódban részesül. Sokkal inkább az frusztrál, hogy úgy érezzük: Shylockról sokkal többet is meg lehetne tudni, mint amennyit a darab megmutat belőle, és Shakespeare éppen akkor tessékeli ki a színről és a darabból, amikor önvédelmi rendszere összeomlott, és sokkal mélyebben láthatnánk be jelleme rejtett zugaiba.

A regényes vígjátékban a gazembernek az a funkciója, hogy a hős és a hősnő egymásra találásának útjába álljon, vagy közvetlen beavatkozással, vagy valamilyen önálló cselekvési vonallal, amely mintegy mellékesen a szerelmeseket is elválasztja egymástól (ahogy például a trónbitorló Frigyes herceg, felborítva a társadalom természetes rendjét, a Rosalinda és Orlando közötti kommunikációs csatornákat is megszakítja). Csekély funkció ez, és a konvencionális gazember eléggé jelentéktelen figura. Shylock eredetileg többszörösen is beleillik ebbe a hagyományba, mint apa, aki ellenzi lánya házasságát, mint öregember, aki elítéli az ifjúság bolondos csapongását, mint idegen, mint csökönyös jellem, aki hajthatatlanul ellenez minden változást, s mint olyan ember, akinek pénzközpontú erkölcsisége nyilvánvalóan terméketlennek bizonyul a szeretők és jó barátok áradó vitalitásához képest.

Csakhogy mindeme tulajdonságok vékonykák ahhoz, hogy a Shylockra bízott, sokkalta jelentősebb szerepet hordozhassák, és nem indokolják azt a lenyűgöző erőt sem, amelyet a figura ellenségeivel szemben felmutat. Shylock szétfeszíti a konvencionális gazember sémáját, sőt magának a drámának a struktúráját is, míg a velenceiek túlságosan is beleillenek konvencionális szerepük keretei közé, semhogy megálljanak vele szemben. Ha Shylock nem érti Portiát, Portia még kevésbé tud mit kezdeni vele. Márpedig Shylock, akáresak Angelo vagy Leontes, és ellentétben Malvolióval, Egeusszal, Frigyes herceggel és Olivérrel, feltétlenül igényel bizonyos fokú megértést.

A súlypont eltolódása tükröződik a darab szerkezetében is. Egyetlen egyszerű főcselekmény helyett bonyolult rendszerrel van dolgunk, két önálló fókuszú, de egyenlő súlyú történettel, amelyet megsokszoroz a fő szerelmesek kapcsolatát tükröző vagy variáló mellékszerelmespárok vonala. Shakespeare gondosan fonja össze Bassanio belmonti udvarlásának meséjét Antonio és Shylock konfliktusával. Jessica megszöktetésével és Belmontba telepítésével pedig - aminek következtében a darab többszörös házasságkötéssel fejeződik be, ellensúlyozva a merész újítást, hogy egy vígjáték címszereplője a végén pár nélkül marad - Shakespeare, úgy lehet, hallgatólagosan elismeri, hogy Shylock igen könnyen felboríthatná és maga felé billenthetné a darab egész struktúráját, és ezért kísérli meg a

fenyegetett egyensúly helyreállítását azzal, hogy összefüggést teremt egyfelől Shylock és Antonio, másfelől Belmont között.

A negyedik felvonás végére tudniillik a két cselekményszál hangulatilag és drámai érdekesség szempontjából olyannyira eltávolodott egymástól, hogy bár kontrasztba állításuk továbbra is termékeny marad, mégis, csak valami lélegzetelállító mesterfogással lehetne őket ismét egyesíteni. A két szál közül az egyiket sürgősen el kell vágni, és ekként kerül az ötödik felvonás központjába a szerelmespárok diadala.

Ez a szépséges záró felvonás csodálatosan teljesíti ki és zárja le a regényes szálat, ám ebben a befejezésben Shylocknak már nem juthat hely; őt kiutasították a színpadról, minta csínytevésen rajtakapott rossz gyereket, aki büntetésből nem mehet el a nagy vendégségbe. A XIX. századi színrevivők annyira lelkesedtek Shylockért, hogy a kedvéért elhagyták az egész ötödik felvonást, és annyiban igazuk is volt, hogy az aláásta volna az elérni szándékozott hatást. Ám e felvonás nélkül Shylock kényszerű kikeresztelkedése és javainak elkobzása azt jelentené, hogy egy élvezetekben tobzódó társadalom aratott könyörtelen győzelmet egy erős emberi egyéniség fölött. Ha viszont a társadalmi és kozmikus harmóniát megéneklő ötödik felvonást megtartják, úgy Shylock áttérése és javainak újraelosztása szimbólummá válik: azt jelképezi, hogy a szereplő megbékélt a világgal, amelynek rendje ugyan megfoghatatlan számára, de juttatásaitól még ő sem függetlenítheti magát. Mindazonáltal a mű elmulasztja, hogy a befejezésnek ezt a jelképi irányultságát drámailag igazán hatékonnyá tegye.

James Edward Siemon (Wisconsini Egyetem):
A belső rákfene
Shakespeare Quarterly, 1973. 4.

Shylockok. Albert Bassermann, Lipcse, 1929

Shylock akkor is ellenszenvet váltott volna ki az Erzsébet kori társadalomból, ha csak uzsorás és nem zsidó uzsorás. Köztudott, hogy az uzsorát mind a középkor, mind a reneszánsz Arisztotelészre, a Bibliára és az egyházra hivatkozva elítélte mint természet- és vallásellenes jelenséget. Azt, hogy az Erzsébet kori drámaírók és nézők az uzsorást *per definitionem* gazembernek tartották, több mint hatvan, 1553 és a színházak bezárása között keletkezett dráma bizonyítja; érdekes azonban, hogy ezek legtöbbjében az uzsorás nem zsidó.

Miért határozta el tehát Shakespeare, hogy Shylock uzsorás és zsidó legyen? Azt hiszem, a kérdésre csak részben ad választ, hogy az uzsorás az olasz forrásban is zsidó, vagy hogy Shylock zsidóként még nagyobb gazembernek tűnik. Ha az írói döntés mélyére akarunk hatolni, három történelmi tényt kell figyelembe vennünk: 1. azt, hogy *A velencei kalmár* megírásának idején Angliában nem éltek gyakorló zsidók, az áttért, „új" keresztényeket pedig az Erzsébet koriak teljes jogú keresztségnek fogadták el; 2. azt, hogy mindazonáltal nagyon is létezett egyfajta, merőben vallási, tehát nem etnikai jellegű antiszemita előítélet, amely a zsidót hitetlenként és Krisztus gyilkosaként marasztalta el; továbbá 3. azt, hogy az uzsorást a közgondolkodás eleve gazembernek tartotta, és a „zsidó" szót gyakran az „uzsorás" szinonimájaként használták. A legfontosabb azonban az az igen érdekes körülmény, amely a három tényezőt összeköti; az tudniillik, hogy 1290-ben a zsidókat két címen űzték ki Angliából: mint hitetleneket és mint uzsorásokat. Megfelel tehát mind a költői igazságszolgáltatásnak, mind a vígjátéki műfaj szellemének, hogy szereplése végén a zsidónak, saját lelki üdve érdekében, kettős változáson kell átesnie: áttérítik kereszténynek, és vagyona elkobzásának következtében az uzsoráról is kénytelen lemondani. Ekként nem csoda, hogy az ötödik felvonásban a nevét sem említik: mivel többé már se nem hitetlen, se nem uzsorás, tehát megszűnt gazember lenni, semmi értelme, hogy a szereplők hangot adjanak vele szembeni ellenséges érzéseiknek.

Warren D. Smith (Rhode Island-i Egyetem):
Shakespeare Shylocka
Shakespeare Quarterly, 1972. 2.

Végső soron mind a zsidó pénzkölcsönző, mind a nemesi származású kalmár és úri barátai olyan üzleti világhoz tartoznak, amelyben az egymás közötti, így vagy úgy, de mindig önérdekű kapcsolatok önpusztító jellegűek: ha a cselekmény következetesen haladna a kifejletig, és ha Portia jószerével csodaszerű közbelépése elmaradna, a

Werner Kraus, Burgtheater, 1943

Herbert Beerbohm Tree mint Shylock a Her Majesty's Theatre 1908-as előadásában

darab végén Antoniónak is, Shylocknak is meg kellene halnia.

Velence, amelynek világa - Jessica sajátos esetétől eltekintve - nem véletlenül nélkülözi a nőket, rá van utalva Belmontra, mint ahogy az ugyancsak nem véletlenül egy örökösnő kezén lévő Belmontnak is szüksége van Velencére. Belmont nem képviseli sem a megőrzésre érdemes régit, sem az újat, az utópiát, noha mindkettőből van benne valami - Belmont egyszerűen Velence visszája. Mindazonáltal a két világ ama egyesüléséből, amelyet Bassanio Antonio, Antonio pedig a Shylocktól kapott kölcsön segítségével visz végbe, és amelyet Portia bölcs apja, a lányára mért játékos kényszerrel, mintegy előre megalapozott, nem születik új, harmonikus társadalmi egész.

Noha a velencei katasztrófa mintegy példaszerűen elhárult, noha Shylockot mint kívülállót és zavaró tényezőt sikerült kiiktatni, noha Velence és Belmont egyesült világa szempontjából az események úgyszólván optimálisan alakultak, az utolsó nagyszabású éjszakai képben megbizonyosodhatunk róla, milyen törékenyek és veszélyeztetettek a három pár és a magára maradt Antonio kapcsolatai, milyen nehéz, sőt jószerével lehetetlen betartani akár még a legegyszerűbb, legegyértelműbb szerződést is, amelyet két szerelmes gyűrűváltással köt. Láthatjuk, hogy - Shakespeare képi nyelvén szólva - a holdat újra meg újra felhők takarják el, s hogy hiába tisztázódtak a félreértések, hiába oldódtak meg látszólag a problémák, hiába a három boldog házasság - még mindig nincs reggel.

Eva Walch tanulmánya a Deutsches Theater 1985-ős, Thomas Langhoff rendezte előadásának műsorfüzetében

Alec Guinness, RSC, 1984

Monty Jacobs: Német színészet

Alkalmam nyílt arra is, hogy Schröder Shylockját megcsodálhassam. Schröder előadásában nyoma sem volt holmi durva zsidó dialektusnak; büszkén, gazdagságában magabiztosan lépett fel, és ezáltal alakítása mindvégig nagyszabású maradt. Csupán két dolog nem tetszett. Az első, hogy mindvégig lengyel zsidó-viseletben, kétoldalt feltűrt karimájú kalapban jelent meg. Másodszor borzalmasnak találtam, hogy Tubalnak - feltehetően a közte és Shylock között lejátszódó hátborzongató jelenetet enyhítendő - mindenféle nevettető megjegyzést adtak a szájába, például: Ajvé! Hogy összerázott az utazás! Ojojoj! A púpom - szörnyűségesen fája púpom! E közön-

AlexanderMoissi, Deutsches Volkstheater, 1927

Eric Porter, RSC, 1965

céges zsidó jajongás természetesen megfosztotta a jelenetet a maga grandiózus hatásától, és csak azt feltételezhetem: az olyan tisztán látó szellem, mint Schröder, csak azért szőtte be az előadásba ezeket a mozzanatokat, hogy ebben a mai korban egyáltalán utat nyisson a shakespeare-i géniusznak egy olyan népnél, amely e siralmas toldalék nélkül *A velencei* kalmárt el sem viselte volna.

Carl Ludwig Costenoble
Friedrich Ludwig Schröderről
Hamburg, 1790. április

Shylockként Fleck iszonyatos képet állított elénk. Újabban divatba jött, hogy ezt a szerepet ragyogó keleti jelmezben játsszák; mennyivel meggyőzőbben hatott Fleck egyszerű fekete kaftánban, széles karimájú, oldalt felgyűrt kalapban, kezében bottal. Ösztövér, kiszáradt, szívós alak éles metszésű, barázdált arccal, amelyet a keskeny, vértelen száj, a ritkás, jégszürke kecskeszakáll, a bozontos fehér szemöldök félelmetes kifejezéssel ruházott fel. Maga volt a kapzsiság, az irigység, a fösvénység; olyan ember, aki aszketikusan fárad reggeltől estig, aki önmagától is megtagad mindent, hát még a többiektől! A szúrós szempárból borzongatóan villogott az elfojtott indulat, az irgalmat nem ismerő bosszúvágy. Aki ezt a Shylockot egyszer látta, soha többé el nem felejtheti.

Fleck Shylockja félelmetes és kísérteties volt, de soha nem közönséges, ellenkezőleg, csupa nemesség.

Ludwig Tieck
Johann Friedrich Fleckről
Berlin, 1788.

Ám semmi sem ingerelt fel jobban, mint Ifflandnak, a mi virtuózunknak Shylock elleni merénylete, amiből természetesen kitetszik, hogy senki nem bújhat ki a maga bőréből. Én ezt a zsidót mindig igazi kereskedőnek képzeltem, akinek teljes mértékben igaza van, és aki egyes-egyedül azt követeli, ami őt jog szerint megilleti, hogy aztán az úgynevezett méltányosság és erény nevében kiforgassák jogaiból, egyszóval: a jog letéteményesét éri jogtalanság! Ez a dráma morálja, s a költő, akár akarta, akár nem,

Toni Graschberger (Shylock) és Ilse Demme (Jessica) a berlini Volksbűhne 1964-es előadásában

ezt akarta. A zsidó egész gyűlölködése arra irányul, hogy eltegyen az útból egy embert, aki tönkreteszi a kereskedést. Ebben a zsidónak, aki elvégre kereskedő, igaza van, és Antonio, az úgynevezett kalmár, csupán erényes és intoleráns fecsegő, aki maga sem tudja, hogyan sikerült meggazdagodnia, és humánus túlbuzgalmának csiklandása ellenére mégiscsak a vagyont tartja legtöbbre. Hogy mármost ezt a velencei zsidót göcsörtös, tetves, kisszerű polyákká alacsonyítsák, minden érdemet megtagadjanak tőle, holott látjuk, ahogyan ez az ember nemesurak egész seregét, sőt magát a dózsét és az egész államot hatalmasan felkavarja - nos, ez valóban felbőszít, mi több, napirendre sem térhetek fölötte.

Kar/ Friedrich Zelter
August Wilhelm Ifflandró/
Berlin, 1813.

Devrient alakítása valóban, elejétől végéig tragikus volt, és szebbet a maga nemében még nem láttam. Különösen feledhetetlen marad a befejezés. Onnantól kezdve, amikor késsel a kezében az ifjú jogtudor ítéletét hallgatja, a nézőtéren megbékélési aktus hullámzik végig: önkéntelen együttérzés tolul fel az emberekben, hiszen lelke legmélyén mindenki érzi, hogy a zsidó valójában egy jogi ármány áldozata, és ettől be nem vallva, de annál mélyebben megrendül, ami elképzelhetetlen volna, ha a szerepet nem az őt megillető keserű vallási komolysággal adják... Végül a dráma maga elejétől végig sugárzóan szép, és nekem még ott a helyszínen egy flaska rajnai borba és egy pohár sampányiba került, annyira tűzbe hozott...

Kar/ Friedrich Zelter
Ludwig Devrientről
Berlin, 1815. május 12.

Ebben az iszonyatos - és mégis emberien érző - Shylockban a színész megidézte a zsidóság szellemét a maga világtörténelmi vetületében, úgy, ahogyan ez a nemzet, midőn Krisztus fellépése megdöntötte hatalmát, véresen elszakította magát a kereszténységtől, és - amint arról a régi történetek beszámolnak - titokban lihegve szomjazza a keresztény vért.

August Klingemann
Ludwig Devrientről
1822 ősze

Ami Schildkraut sajátságosan tompított Shylockját illeti, én azt mondom: ezt a zsidót nem játszhatja zsidó, mert egyetlen zsidó sem képes átélni a figura iránti szükséges gyűlöletet. Schildkraut kraut alakítása láttán az ember a bírósági jelenet-legszívesebben jól elverné az előkelő velenceieket, míg Mitterwurzert látva az ember magában ujjongva biztatta őket: csak rajta, rajta, abba ne hagyjátok, sőt legszívesebben maga is felugrott volna a színpadra, hogy lökjön egyet a zsidón, és belérúgjon, ami ugyan utálatos dolog, de nagyon is a költő szándéka szerint való, aki itt a muzikális emberek egész oligarchiáját felvonul-tatja. A jog, az erkölcs, a szerződés- mindez csak a tiszta fajúakra érvényes; a csúnyák, az idegenek ellen tovább tart az ősi háború.

Hermann Bahr
Friedrich Mitterwurzerről
és Rudolf Schildkrautról
1894

Mi a különbség a komédiás színész és a teátrális színész között? A komédiás színészen, amilyen Werner Krauss, az átalakulás mohó vágya áramlik keresztül, hatalmába keríti a szerep általi zseniális megszállottság, a testi intenzitás, a közönséggel szembeni gátlástalan agresszivitás, a hatás kéjes élvezete. A komédiást a vér, a temperamentum, a fantázia élteti. s milyen a teátrális színész? A teatralitás lárma, de belső hitel nélkül, gesztikulálás, de intenzitás nélkül, gátlástalanság, de áradás nélkül, hatás, de megszállottság nélkül. A teatralitást nem igazolja sem a vér, sem a temperamentum, sem a fantázia. A két Shylock közül Werner Krauss a komédiás, Eugen Klöpfer a teátrális színész. A komédiás áttörhet minden határt, eltévelyedhet a túlzások között, démonja akkor is megóvja a teatralitástól. A teátrális színésznek nincs démonja. Még ha sokkal kevesebbet csinál, minta komédiás, akkor is hamisabbnak látszik. A komédiás a nem polgári, a teátrális a polgári színész.

Werner Krauss dimenziókat átfogó temperamentuma igazolja a Shylockba belopott cinikus arcátlanságokat; Klöpfer zavaros aggályossága rácáfol a hőfokra, ameddig Shylockot hevíti. Klöpfer nemcsak a cipője talpán élesíti a kést, hanem a lépcső fokán is, kis híja, hogy le nem szúrja vele az ítélkező Portiát, majd a padlóba döfi. Mindez azonban nem oldódik fel az alakításban, hiányzik a belső energia, amely a kibuggyanó gesztusokat, a rekedt vijjogást, a gurgulázást, a harákolást, a nevetést, a hörgést a figurába olvasztaná. Ami Kraussnál kényszer, az Klöpfernél véletlen. Klöpfernek nincs tempója, nincsenek mozgási energiái. Nála minden igazi, közvetlen. Szüneteket tart, pszichologizál, állapotból és miliőből építkezik ott, ahol Krauss rövidít és tömörít. Krauss nem rendített meg, de erre nem is volt szükség, mert ezt a hatást pótolta a gonosz izzó fanatizmusa. Klöpfer megtört, leányát őszintén szerető öreg zsidójának meg kellett volna rendítenie, ez azonban elmaradt.

Herbert Jhering, Berliner Bőrsen-Courier,
1921. március 20.

A Harmadik Birodalom színházaiban A *velencei kalmár,* érthető okokból, kedvelt műsordarab volt. Ötvennél többször tűzték műsorra, utoljára 1943-ban, a bécsi Burgtheaterben, Baldur von Schirachnak, Bécs gauleiterének külön kívánságára, Shylock szerepében a nagy Werner Krauss-szal, akit a - különben meggyőződéses baloldali - Herbert Jhering, a húszas évek vezető kritikusa az előbbiekben „tisztán művészi" megközelítésből oly lelkesen méltat mint zseniális komédiást, és aki időközben *a Jud Süss* címszerepében is igazolta a nácik elvárásait. Shylock-alakítását így méltatta egy korabeli kritika:

„Valami visszataszítóan idegenszerű, meghökkentően viszolyogtató; dukátokat csörgető marionett a maga fekete gabardinkabátjában, a

rikítósárga zsinagógasállal - ez Werner Krauss Shylockja. Úgy játssza a zsidót, ahogy zsidó fantázia híján soha nem játszhatná - recsegve jajveszékelő, rászedett talmudi bohócként." *(Idézi a Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1988. december 12.)*

A velencei kalmárlegtöbb, 1933 és 1943 közötti előadásából kihúzták Jessica és Lorenzo szerelmét és házasságát, amely a nürnbergi törvények értelmében fajgyalázásnak minősült volna. Más megoldást tartott kívánatosnak Hermann Kroepelin író és párttárs, a shakespeare-i szöveg egyik átdolgozója. Mint az új változat előszavában írja:

„A Harmadik Birodalomban büntetik az árja és a zsidó vér keveredését, tehát ilyesmit a színpadon sem lehet megtűrni. Ezt a nehézséget mindenki átlátja, ha foglalkozni kezd e drámával, amelyet egyéb tartalmai miatt nem szívesen nélküznénk. Nos, azt hiszem, találtam lehetőséget a probléma megoldására, mégpedig, a sűrűn ajánlott és végül mindig elvetett módszerrel ellentétben, nem oly módon, hogy Jessicát lealacsonyítva őt magát fattyúvá, apját felszarvazottá nyilvánítjuk, miközben az anyával persze továbbra is számolnunk kellene, hanem éppen ellenkezőleg, azáltal, hogy Jessica jellemét következetesen végigvezetjük a kijelölt pályán, és apja összeomlása által ráébresztjük családi hovatartozásának tudatára. Jessica követi apja segélykérő hívását, és így a Lorenzóval való egybekelés az utolsó pillanatban mégis meghiúsul." *(Idézi a Deutsches Theater 1985-ös előadásának műsorfüzete)*

A Volksbühne szép új házában nem malőr, hanem kész szerencsétlenség történt. Erwin Piscator a maga ismert modorában Shakespeare A *velencei kalmárját* erőszakolta bele „Zeittheaterjének" rendszerébe. Ahogyan a bécsi Burgtheater rossz emlékezetű előadásán Shylockból, a bosszúvágytól eltorzított zsidóból a zsidóság prototípusa lett, léha üldözői pedig a jog megszentelt bajnokaivá léptek elő, ugyanez a garázdaság ment végbe most is, csak ellenkező előjellel. Mintha Shakespeare iránydrámát akart volna írni az antiszemitizmus ellen!

Shakespeare Velencéje mesebeli város, Piscator azonban a függönyre vetített statisztikai adatokkal támasztja alá, micsoda feslett erkölcsök uralkodtak akkoriban a városban, és miféle szekatúráknak voltak a zsidók már akkor is kitéve. s ekkor jelenik meg Ernst Deutsch mint Shylock - nagy formátumú, nemes, érzékeny lelkű bibliatudorként, jóságos családapaként, aki ellen a szerelmesével megszökő Jessica gyalázatos méltánytalanságot követ el. Az ember pedig csak azt kérdi magától: hogyan vetemedhet egy ilyen ember arra, hogy adósa eleven testéből törlesztésként egy font húst követeljen? Amikor a bíróság kiforgatja „jogából", tragikus mozdulattal betakarja fejét, mintha Júdás sorsát kellene elviselnie. s az ötödik felvonás szerelmi enyelgése fölött ott lebeg életnagyságnál nagyobb vértanúarca. Micsoda esztelenség! Mert hiszen akármilyen kegyetlenül bánnak is el Shylockkal, a szereplők között mégis ő maga a legkegyetlenebb - és éppen ezért merőben alkalmatlan rá, hogy szerencsétlen népét képviselje.

Ám ha itt esetleg még beszélhetünk is „koncepcióról": vitára sem tartom érdemesnek Piscator viszonyát a mű egész vígjátéki vonulatához. Hiszen ez a darab mindenekelőtt vígjáték, mesekomédia, és benne Shylock csupán a sötét elem, a leküzdendő végzet, amilyennel a *Téli regében, A* viharban vagy a *Sok hűhó semmiért* ben is találkozunk. Az, hogy Shakespeare belső sugallat késztetésére a démont is igyekezett emberi-személyes motivációval felruházni, mit sem változtat azon, hogy Shylockkal csupán kontrasztot akart teremteni a derűs vígjátéki világhoz, amely végül győztesen kerül ki a darabból. Piscator azonban a mű derűjéről, világos színeiről nem óhajt tudomást venni. Ilyen humortalanul Berlinben A *velencei* kalmárt még soha nem játszották!

Neue Zürcher Zeitung, 1964. február 4.

A zsidó származású Ernst Deutsch, akinek Lessing Bölcs Náthánja is híres szerepe volt, és aki a korabeli kritika szerint Shylockot is Náthán nemességével ruházta fel, már 1957-ben, Bécsben is eljátszotta a velencei uzsorást, valószínűleg hasonló felfogásban, mint 1964-ben Berlinben, ám a névtelen svájci tudósítóval ellentétben Friedrich Torberg bécsi kritikusnak tetszett az alakítás: „Shylockból úgyszólván királyi uzsorást csinált, a jogérzet megszállottját, kiúttalan, vaskemény tragikumtól áthatott figurát, akinek kiúttalanságában is fenség van." *(Idézi: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1988. december 12.)*

Próbálunk eligazodni a dráma túlburjánzó gazdagságában, amely hol magával sodor, hol eltaszít, hogy aztán,! nagy csodálkozásunkra, a sok szépséges műfigura között az egyedüli pontosan kivitelezett, mélységében feltárt alakban: Shylockban, a zsidóban találjuk meg az első fogódzót.

Peter Gooldis (Lancelot Gobbo) és Gordon Gostelow (Gobbo) az RSC 1972-es előadásában (rendező: Terry Hands)

És ezzel már semmibe is foszlott a jó szándékú, bár kínos kérdés, hogy antiszemita-e a darab, s ha igen, mennyire, s hogy szabad-e ezt a mérget német színpadon szétfröccsenteni vagy sem. A színháznak ugyanis az esztétika a morálja, és Bochumban Shylock nem azért tornyosult valamennyi szereplő fölé, mert Hans Mahnke kiemelkedő színész, hanem azért, mert a csupa előkelően vagy komikusan kistafírozott bábu között ő volt az egyetlen, óriásira nagyított ember, más szóval olyan lény, akinek múltja és reménye van, akiben emberi sajátosságok, megszelídíthetetlen érzelmek és indulatok rejlenek. Mahnke a maga koszlott szürke öltönyében beszédstílusok kalandos egyvelegét zongorázta végig, selypített, vinnyogott, jidlizett, az egészbe belekevert valami keletporosz vagy kelet-sziléziai ízt is, karjával-kezével keleties, mintegy nomád sátrakból kiszökött gesztusokat pörgetett. Mindez „kínos" volt, egyenesen célozta meg minden filoszemita prüdéria szívét. Ez a Shylock, ha fogát csikorgatta, néha csupán a mesék ördögének tűnt, míg az elrévülés csendes pillanataiban szürke, lassan szétmálló kődarabra emlékeztetett.

Semmi kétség: ez a zsidó „zavarta" a körülötte tobzódó egyértelmű életörömöt. Kellemetlenül, egyenesen archaikusan hatott, csökött gondolkodásával nem ért fel a kor gondolatmentes magaslatához. Ám Zadek még valakit szándékosan elkülönített, méghozzá éppen Shylock ellenjátékosát, Antoniót, a királyi kalmárt és savanyú keresztényt, akit Günther Lüders jámborkodóan, középkori mártírlegendából itt ragadt őskori leletként állított a színpadra. Két idegen megannyi jó cimbora és szerelmes között, két látszólagos ellenség, két titkos cinkostárs, aki egyaránt képtelen az alkalmazkodásra. Shylock, miután a negyedik felvonás bírósági tárgyalásán legyőzik, kihullik a darabból; Shakespeare megfeledkezik róla. Antonio még fellép az ötödik felvonásban, néma díszletként, de amikora párok és cimborák végül mind ágyba bújtak, Zadek ott hagyja egyedül a hatalmas, üres színpadon, éppoly magányosan és mélabúsan, ahogyan az elején is ott állt. Zadek nem feledkezett meg róla, mint ahogy arról sem, hogy a darab összes szerencsés megoldása vígjátéki varázslat, tehát nem megoldás.

Reinhard Baumgart, Süddeutsche Zeitung, 1973. január 3.

Peter Zadeknak nem fért a fejébe, hogy a zsidó ne lehessen gazember. Amikor 1973-ban megrendezte a Kalmárt, *a* bochumi Schauspielhaus homlokzatára hatalmas Shylock-szobrot szereltetett, amint kését éppen Antonio mellének szegezi. Shylock ragaszkodik a maga jogához, kerüljön bár ez adósa életébe - és ettől a ténytől Zadek nem akart eltekinteni, hallani sem akart róla, hogy a filoszemitizmus nevében a tudatküszöb alá szoruljon. A zsidó Fritz Kortner - Jürgen Fehling rendező szárnyaszegett beleegyezésével - már 1924-ben úgy játszotta Shylockot mint megalapozott választ az őt üldöző társadalom megalapozatlan gyűlöletére. „Égtem a vágytól - írta Kortner-, hogy olyan Shylock legyek, akivel a keresztény külvilág embertelenül bánik, és ezért maga is embertelenné torzul." Fél évszázaddal később Zadek visszaadta Shylocknak az alapvető emberi jogot, hogy éppolyan gonosz lehessen, mint azok, akik semmibe veszik.

Ezt az elgondolást azonban Peter Zadek teátrálisan csak most, 1988-ban teljesítette ki. Mára Shylock külsőleg is pontosan olyan lehet, mint azok, akik megvetik. Gert Voss játssza, aki simára van borotválva, és a feltehetően Diortól származó kék ing fölött széles, színes mintájú nadrágtartót hord, mint a New York-i tőzsde brókerei. Diplomatatáska van nála meg maroktelefon, és zsebszámológépen számítja ki a kamatokat. Az antiszemiták jidliző mumusára csak olyankor emlékeztet, ha szándékosan, kívülről parodizálja.

Az olyan színes és intenzív színész, mint Gert Voss, természetesen nem csupán külsőségekben és öltözködésben közelíti hozzánk Shylockot. A modora is *cool,* mint napjainké. Nem tépi fel a szívét, nem panaszkodik, nem üvölt fájdalmában, minta régi vén Shylockok. Gert Voss jókedvűen mosolyog, ha a bosszújára gondol, sőt még akkor is, amikor már sejti végzetét: ki fogják verni abból a társadalomból, amelybe pedig olyan jól beleillik. Ez a Shylock még embertelenségében is rokonszenves szörnyeteg marad.

Amikor Shylock elmondja híres védőbeszédét a zsidókról - „Hát a zsidónak nincs szeme? a zsidónak nincs keze, szervezete, érzéke, érzelme, szenvedélye?" -, Zadeknál Bochumban tizenöt évvel ezelőtt Hans Mahnke egy fal előtt állt, amelyre krétával a „zsidó" szó volt firkálva, és az örök üldözött pátoszával vádolta a zsidóellenes világot. Gert Voss, a bécsi Shylock itt is úriember, aki megőrzi tartását: fél keze a nadrágzsebében, a másikban a tőzsderovatnál felütött újság, és a hangja nem panaszos, nem oktató-aggályosan, a hit csöppnyi maradékával igyekszik érvelni, az értelemhez folyamodni.

Zadek sokáig titkolja, mi a szándéka Antonióval, a mélabús kalmárral. Ignaz Kirchner úgy számol be depresszióiról, mintha egy saját lelki életéről szóló üzleti beszámolót adna elő. Shylock fellépése után azonban hamarosan kiderül, hogy Antonio és Shylock, a két ellenfél közelebb áll egymáshoz, mint valaha is sejthető lett volna: jóformán összetéveszthetőek, úgyhogy Portia joggal kérdezi, ki itta kalmár, és ki a zsidó.

Királyi kalmárnak egyikük sem mondható. Királyi azonban Shylock viselkedése, amikor vereséget szenved, és a bíróság megfosztja vagyonától. Kitölt két csekket, majd zokszó nélkül, felemelt fejjel távozik. És királyi Antonio magatartása is, amikor a végén bekövetkezik az álta lános párosodás, és ő megmarad magányos szólistának: zokszó nélkül, felemelt fejjel távozik. Akármilyen tőkeerős volt a két kívülálló, egyikük sem tudta megvásárolni, amit szeretett volna: barátságot az egyik, bosszút a másik. Ekként A *velencei* kalmárból olyan dráma lesz, amely a pénz hatalmának korlátairól is szól.

Georg Hensel, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1988. december 12.

„Gyűlölöm őt" - mondja Gert Voss Shylockja, de szinte mellékesen, derűsen, mint aki önkéntelenül is mulat ezen a furcsa, enyhén anakronisztikus kedélyállapoton, még a cigarettája sem alszik ki közben.

Ez a hanyagság jól illik a miliőhöz, amelyet Peter Zadek a Burgtheaterban választott: a Wall Street meg talán a milánói tőzsde világához. Wilfried Minks színpadképének háttere valami nagybank procc homlokzata, az előtte lévő téren pedig, amely messze van Shakespeare Rialtójától, diplomatatáskás, diktafonos, olasz szabású selyemöltönyt viselő, elegáns, menő fiatalemberek találkoznak, akik a Wall Street Journalt vagy a Corrierét olvassák, és löncs előtt (így kezdődik a bécsi előadás) lazító gyakorlatokat végeznek.

E yuppie-k közül Shylock a legelegánsabb és valószínűleg a legsikeresebb is. Gert Voss a maga bámulatos alakváltó képességével hitelesen mai figurára fordítja le a zsidót. Még fiatal, és ízigvérig manhattani; örökké barátságos arca mögött sziklakeménység, tréfálkozó mozdulatai mögött hamisítatlan *killer-ösztön, silk* suitban jár, simára nyalt, fényesre brillantinozott szőke hajjal, széles, fehér, dísztűvel átszúrt nyakkendővel, csuklóján Rolexszel.

Mindazonáltal a rendezés nem simíthatja el a feltűnő távolságot egyfelől a mai miliő és a hozzá tartozó viselkedésformák és kellékek, másfelől az Erzsébet koriak gondolati és képi világa között, amelyet semmilyen fordítás nem tüntethet el, ha csak félig hűséges akar a szöveghez maradni. Ha Shylock ilyen kiegyensúlyozottan alkalmazkodik a környezethez, akkor tragédiája elveszíti az egzisztenciális dimenziót: mindössze egy bróker téves üzleti számításával van dolgunk, a gyűlölet, amellyel adósa testének egyfontnyi darabjához ragaszkodik, csak perverz szeszély, majdhogynem tréfa, amelyen később majd jót nevet az egész brancs.

Shylocknak pechje volt a tőzsdén. Végső összeomlása - na igen, ez nem valami kellemes, de emberünk bizonyára hamar összeszedi magát, és talpra áll. Bosszantó, de hát egy ilyen kis csődöt azért még le tud nyelni.

Így távozik a színről Voss Shylockja - egy tőzsdés, akinek részvényei hirtelen lezuhantak, az ellentábor valamivel ravaszabbul diszponált, szó mi szó, a keresztény kollégáknak ezúttal

bejött, de ilyet is láttunk már; az élet megy tovább, nézzük meg inkább, most is olyan jó-e Da Silvanónál (260, 6th Street) *a coniglio,* mint a múlt héten.

Peter Iden,
Frankfurter Rundschau,
1988. december 13.

„Velencéről beszélnek, de ez valójában New York" - mondja Peter Zadek. Wilfried Minks díszlete egy mai bank-semleges átjáróház, mint a klasszikus tragédiák csarnoka, valamelyik emeleten; csak egy sivár lifttel lehet megközelíteni, láthatatlan irodák nyílnak belőle. A pénz világa, a maga teljes neuraszténiás csúnyaságában. „Olyan társadalom, amelyben nagyon hideg, nagyon nyers, nagyon üres emberek élnek - mondja Zadek. - A zsidók és a többiek között nincs nagy különbség. Ha úgy olvassuk a darabot, hogy megfeledkezünk minden későbbi értelmezésről, kiderül, hogy Shylock se nem áldozat, se nem szörnyeteg, a szereplők pedig a körülményektől függően lehetnének barátok is, ellenségek is. Adott esetben a körülmények úgy hozták, hogy ellenségek."

Az 1973-as, bochumi bemutató óta Zadek négy ízben vitte színre *A velencei* kalmárt. „És korábban mindig eltúloztam a karikatúrát, mert hittem a provokáció hatásosságában. Mára megváltoztak az idők, és én is megváltoztam. Most egy asszimilált zsidó esetét akartam bemutatni, egy olyan zsidóét, amilyen magam is vagyok. A problémái a régiek, de az egész benn, a fejében megy végbe, kívülről semmi sem látszik rajta.

Az én szüleim évente egyszer mentek el a zsinagógába, az is csak afféle társasági rítus volt. Mint Hitler előtt a legtöbb polgári státusú zsidó, nagy hazafiak voltak, szívvel-lélekkel németek. Nem beszéltek se jiddisül, se héberül, egy világ választotta el őket az ortodox zsidóktól. Volt egy nagybátyám, ha jól tudom, anyám egyik nővérének a férje. Lengyel volt, muzsikus a zsinagógában. Nekünk idegen volt, úgy beszéltünk róla, mint valami szegény rokonról. Magam még gyerek voltam, nem értettem semmit az egészből. Aztán egyszer csak menekülnünk kellett, Angliába. s az angol zsidók nem fogadtak be, sznobnak, sőt nácinak neveztek...

Az én előadásom nem az antiszemitizmusról szól - *A velencei kalmár* nem tézisdarab -, és nem is a raszszizmusról vagy a vallásról, hanem erkölcsről és előítéletekről."

Colette Godard beszélgetése
Peter Zadekkal
Le Monde, 1988. december 24.

Egy velencei palazzo árnyékából lép színre egy férfi a jómódú viktoriánus úriember teljes díszében - cilinder, frakk, kesztyű, sétapálca. Talán A *Forsyte Saga* lapjairól vagy Henry James valamelyik regényéből? Aligha. z itt Shakespeare vér-szomjas, farkaslelkű Shylockja, a londoni Nemzeti Színház *A velencei* kalmár-előadásában.

Jonathan Miller rendező Old Vic-beli bemutatkozásához kiemelte a Kalmárt *a* maga hagyományos reneszánsz környezetéből, és áthelyezte minden korok közül a legmerkantilabb szellemű-be, a XIX. század végére. A jelmezek és a díszletek díszesek, tömörek, dúsan párnázottak. A vers realisztikus társalgási hangnemmé laposodik, s a mű szertelenségeit egy bőrrel kárpitozott igazgatótanácsi terem tónusához és dimenzióihoz nyesik hozzá.

Ha a rendező a dráma központjának a pénzváltó pultot látja, nem veheti komolyan Portia varázslatos belmonti birodalmát a maga tündérmesébe illő cselekményével, virágos érzelmeivel. Miller felfogásában ez a világ vagy képmutató, vagy irreleváns. A ládikajelenetek mókás különcködésekre vagy komikus gegekre adnak alkalmat. Lorenzo és Jessica híres lírai dialógusában („Lágyan szunnyad a holdsugár e halmon...") a halvérű fiatalember először zsebkendőt terít a földre, hogy kímélje elegáns öltönyét, beszéd közben a pipájából pöfékel, Jessica pedig unalmában elalszik.

Laurence Olivier hatvankét évesen először találkozik Shylock szerepével. A viktoriánus környezettel összhangban sutba vágja a horgas orrot, a zsíros tincseket és a bibliai frázisok darálását, több évszázad Shylockjainak alapvető kellékeit. Az ő zsidója rég elhagyta mára gettót, és a saját lábára állt.

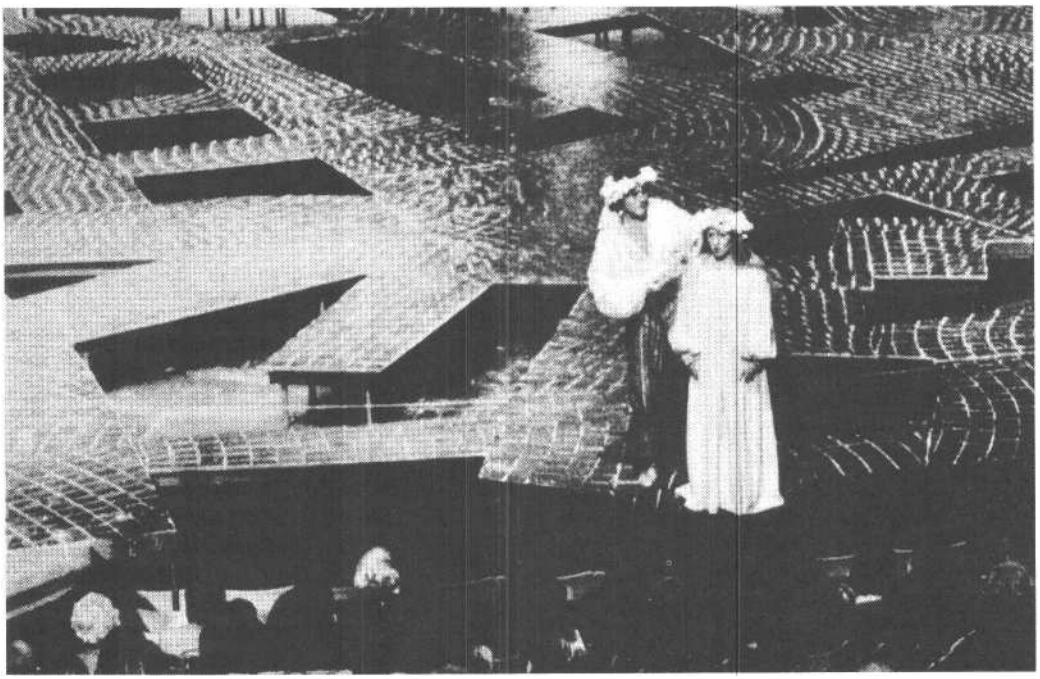
Time Magazine, 1970. május 18.

z a zömök, hajlott hátú rembrandti figura, ez a parancsoló fellépésű cilinderes pénzember szemmel láthatóan dúsgazdag, és kezdetben mintha csupán a pénz hideg hatalmát testesítené meg. Az ember megborzong, amikor cvikkerét levéve tanulmányozni kezdi a tőzsdei árfolyamokat.

„Van Belmontban egy *gazdag* úrihölgy" - e szavaknál kintről megszólal egy hegedű. A színpadkép tehát két irányban működik. Egyfelől kiemeli a dráma nyilvánvaló pénzügyi vonalát, másfelől talmi szentimentális dekorációként leplezi le a regényes elemet. A szirupos késő viktoriánus érzékenység egész apparátusa felvonul, hogy a szerelmi ügyek felcicomázott marcipántortának tűnjenek. Portia budoárját majd' szétveti a sok belézsúfolt ízléstelen bútor, díszes csecsebecse és státusszimbólumul szolgáló ruha. Minden egy kapzsi nyárspolgári társadalomról árulkodik, amelynek igazi élete a pénzintézetekben és a bíróságokon zajlik.

Ha ez nem is egészen az a darab, amelyet Shakespeare megírt, szükséges keret Laurence Olivier minden színpadi hagyományt megdöntő Shylockjához. Olivier mindenestől eldobja a szakállas, rabbinisztikus törzsi figurát. Akár keresztény kereskedőnek is nézhetnénk; jól szabott öltönyében, aranykeretes szemüvegével, cilinderével szakasztott mása Antoniónak. Csak belülről nyomorította meg jóvátehetetlenül az asszimilá-

René Allio díszlete Zadek 1973-as bochumi előadásához



ciós folyamat. Beszéde kísérteties elegye a gazdag keresztényektől ellesett modorosságoknak; ezüstfejű sétapálcáját markolászva nyeli el sznob módon a szavak végét, hogy aztán a gesztus hatását lerontva egyszer csak hangtalan nevetőgörcsben vonagoljon. Olivier-nek még az arca is elvesztette jól ismert körvonalait: húsos, gutaütéses ábrázatot látunk, a száj is megvastagodott és elernyedt. Az alakítás egészében megvetően utasítja vissza az olcsó és könnyű módszert, amellyel Shylockot mindenáron „rokonszenvessé" szokás tenni; ehelyett megmutatja, miféle szörnyeteget gyúrnak a keresztény társadalmak a maguk mindenkori idegeneiből.

Olivier játékából két mozzanat emelkedik ki: az ujjongó tánc, amikor Antonio hajótöréséről értesül, és az, ahogyan a bírósági ítéletet fogadja. Lassan, a sorozatos csapások ütemére térdre roskad, majd összeszedi magát egy méltóságteljes kivonulás erejéig, hogy aztán a színpadon kívül hosszú, fokozatosan elhaló, emberinek alig nevezhető üvöltésben törjön ki. A *Haláltánc* óta nem láttunk tőle nagyobb alakítást.

Irving Wardle, The Times, 1970. április 4.

Az előadás végén újabb mesteri ecsetvonás. Mialatt a diadalmas keresztények visszahúzódnak a házba, Jane Lapotaire Jessicája néhány pillanatra a dráma főszereplője lesz. Ott áll magára maradva a holdfényben, görcsösen markolva az okiratot, amely neki ítéli apja vagyonát, arcán - miközben a távolból megszólal a zsidó halotti ima - Shylock bizonytalanságának növekvő árnyéka. A gettóból kimenekült ebbe a jómódú világba, de vajon befogadják-e valaha is - és most, hogy már tudja, mire képes ez az új környezet, akarja-e egyáltalán, hogy befogadják?

Robert Waterhouse, The Guardian, 1970. április 4.

Fekete selyem, mahagóni, idegnyugtató jogászi duruzsolás. A mai napon egy vissza nem térített kölcsön ügyét tárgyalják, amelyben a jótálló személye volt a biztosíték. Az alperes előkelő származású hajómágnás; a felperes közismert bróker a Cityből, a szefárd zsinagóga aktív tagja. Néma írnokok jönnek-mennek bőrkötésű törvénykönyvekkel, az egész légkör csupa por, diszkréció, formalitás. És akkor hirtelen rádöbbenünk: egyszersmind a gyűlölettől is sistereg. Bármily abszurdnak látszik: ez a zsidó tényleg be akarja váltani a tréfás alkut. A szerszám, amelyet titkára egy szalvétával fényesít, sebészi szike - egy font emberi hús kimetszésére.

A Nemzeti Színház új A *velencei* kalmárjának legfőbb, bámulatra méltó teljesítménye, hogy jó száz év vagy annál is hosszabb idő óta először avatja félelmetesen hitelessé a mű magvát alkotó hátborzongató alkut. Hogy ezt elérje, lényegében átírja a darabot. Kidobja belőle a komikum nagy részét és a tündérmesébe illő belmonti romantikát. Vállalja viszont a dráma központi élményét, a nyílt, gyilkos törzsi gyűlöletet, abban a meggyőződésben, hogy a felújításoknak ezt nem megkerülniük kell, hanem olyan új környezetet teremteniük köré, amelyből ez az indulat hitelesen törhet fel.

The Observer, 1970. április 3.

Azén időmben Shylockot - akinek szerepe valamilyen oknál fogva sosem vonzott - érzelmesen közelítették meg, megformálói a tárgyalási jelenetben nemes indulattól lobogtak. Őszintén vallom, hogy ez enyhe túlzás. Képtelen vagyok Shylockot alapjában rendes fickónak elképzelni, legfeljebb arról van szó, hogy jobb minőségű anyagból gyúrták, mint a darab keresztény szereplőit. Azok valóban gonosz, szívtelen, pénzhajhász szörnyetegek, és amikor Shylock utoljára, legyőzötten és megsemmisülve távozik, éreztetni kellene, hogy keresztény testvéreink most végre valóban mélységesen szégyellik magukat. *A velencei kalmár* szörnyű, kegyetlen darab, és mégis Shakespeare egyik legnépszerűbb műve. Mi több, rendkívül alkalmasnak találják iskolás gyerekek számára. Be kell vallanom, annyira tetszett George Arliss Disraeli-alakítása egy kitűnő, 1929-es hangosfilmben, hogy átemeltem belőle néhány vonást (az „elloptam" olyan közönséges szó!) saját Shylock-alakításomhoz. Néhány kritikusunk, aki sajnos jobb memóriával és megfigyelőképességgel rendelkezett, mint feltételeztem, át is látott a szitán.

Az első jelmezes próbára nagy gonddal maszkíroztam magam; Jonathan beugrott, hogy megnézzen. - Ugye nem örülne, ha mindenki csak George Arlissról és Disraeliről beszélne? - kérdezte, mire engedelmesen levakartam minden festéket. Ragaszkodtam viszont a speciális fogsorhoz, a hozzá tartozó alsó ínnyel, amelyet erre a célra csináltattam; így a szám az orr alatti résztől az állig kicsit előreugrott (egy lényeges vonás elegendő), s ez egész arcomnak, minden további hozzáadás nélkül, szemita jelleget kölcsönzött.

Laurence Olivier: Egy színész vallomásai. Budapest, 1985. Prekop Gabriella fordítása

A stratford-upon-avoni szezont *A velencei kalmárral* nyitották meg, amely darab engedelmesen hajlik a fantáziadús rendezői ötletekhez és értelmezésekhez; nagyjából mindenki belecsomagolhatja a maga kedvenc elméletét. Es az igazi csoda az, hogy minden logikátlansága, hangulati és tartalmi ellentmondása ellenére színházi értelemben mindig beválik, egyszerűen a maga nyers és pőre feszültségének jóvoltából. Terry Hands megközelítése pedig oly egyértelműen kézenfekvő, hogy az ember döbbenten eszmél rá: korábban - legalábbis emlékezetem szerint - még senki sem próbálkozott vele.

Hands tündérmesének látja és láttatja a darabot, előadásának ihletése nem lélektani és szociológiai, hanem költői. Ez egyszer a kifejlet nászi szimmetriája sem hat pusztán a bírósági tárgyalás drámai csúcspontjához toldott, unalmas csomókibogozásnak.

Ennek a harmonikusan egységes felfogásnak azonban megvan az ára. Az előadásban a szerelmesek kerülnek előtérbe. Shylock (Emrys James) alakja redukálódik; inkább hat démoni manókirálynak, semmint emberi lénynek, aki vonakodásunk ellenére is rokonszenvet ébreszt bennünk, míg a másik póluson Antonio minden emberi erények hordozója lesz.

The Sunday Telegraph, 1971. április 4.

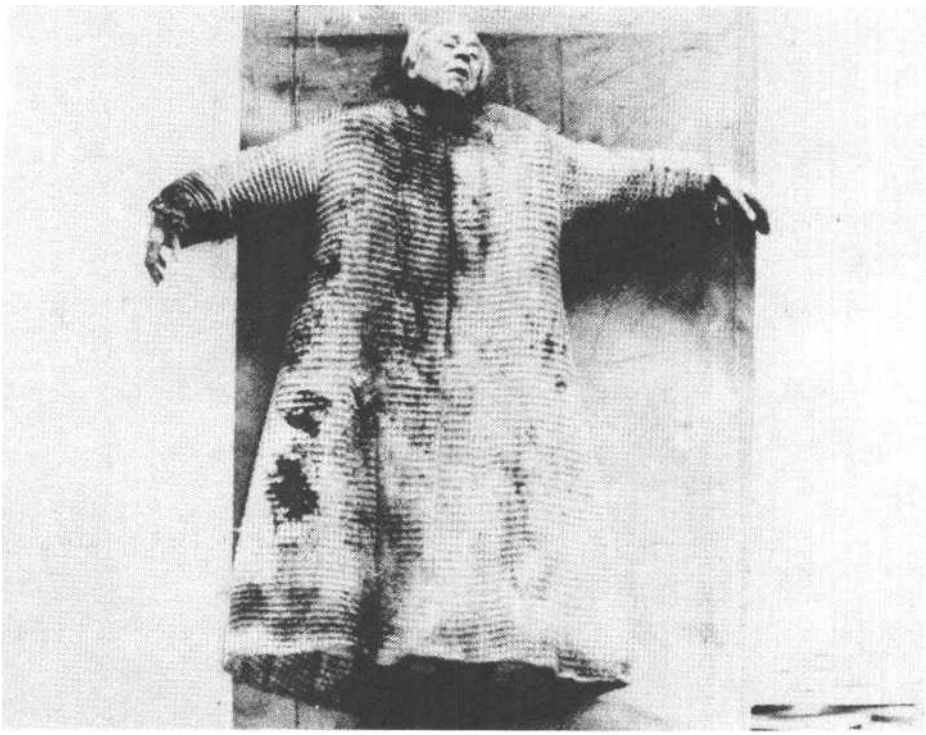
Terry Hands tudatosan felszínes megközelítése csak részben mondható sikeresnek. Elképzelése az üzletiességtől vezérelt s ezért folyton változó, a profitért az életet is kockára vető velencei világnak és Portia isteni állandóságú spenseri udvarának szembeállításán alapul. Timothy O'Brien buján költői díszlete félúton van egy egyiptomi királysír és egy bank trezorja között. Velence bemutatására a játékkártyának öltöztetett urak egyfajta Rialto Monopolyt játszanak, arany hajókat tologatva a mozaikpadlón; a stilizált, éjkék Belmontban kristály-ezüst gyümölcsfüzérek függnek a fákról. Az akarat nagy kártyacsatájában Antonio és Bassanio a játékosok, Shylock, ez a mord, horgas orrú, tarka ruhás Punch pedig a joker - a kiszámíthatatlan realitás.

Pénz és mágia közé egyenlőségjelet tenni nem nehéz, de ebből még éppúgy nem kerekedik teljes értékű emberi környezet, mint ahogy a feladat megoldásából sem áll össze társadalmi kép. Az események, helyszínek és figurák csillogó bevonata csupán a figyelem ébrentartására szolgál.

Irving Wardle, The Times, 1971. március 31.

John Barton: Shylock. Két szerepelemzés

John Barton: Az antiszemitizmus kétségkívül kifejezésre jut a darab néhány szereplőjének ajkán, de ez természetesen nem jelenti azt, hogy maga Shakespeare egyetértene velük. A darabnak Jessica és Tubal személyében van két további zsidó szereplője is, és velük szemben Shakespeare semmilyen antiszemita véleménynek nem ad hangot. Shylock azonban lélekben elszánt gyilkos, aki kiszemelt áldozatától, Antoniótól, a kalmártól minden részvétet megtagad. Ezzel a ténnyel nehezen boldogul az, aki Shylockot iga-



Hans Mahnke (Shylock) Peter Zadek bochumi előadásában

zolni akarja, bár sokan úgy érzik, hogy nekik ez sikerülhet.

Érdekes, hogy Izraelben, ahol a darabot a háború óta már jó néhányszor játszották, nem sokat aggályoskodnak az állítólagos antiszemitizmus miatt. Mi azonban itt most nem az antiszemitizmusról, hanem az emberábrázolásról óhajtunk beszélni.

Ha egy színésznek csupán egyetlen utasítást adhatnék szerepére vonatkozóan, alkalmasint azt mondanám: figyeld meg és játszd el a kétértelműségeket és az önellentmondásokat. Mondd, David, van valami hozzátennivalód az antiszemitizmus kérdéséhez?

David Suchet: Magam is zsidó lévén szeretném az egész kérdést félresöpörni az útból. Emlékszem, hogy amikor a szerepet elvállaltam, Amerikából elárasztottak felelősségre vonó levelekkel: hogyan merészelem eljátszani Shylockot? Úgy hiszem, mindnyájunknak nagyon erősen kell ügyelnünk, hogy a darab ne idézze fel a XX. század emberirtó iszonyatát. Bár ez elkerülhetetlen, mert minden előadáson akad olyan néző, aki személy szerint vagy ismerősei révén érintett, mégis úgy hiszem, nekünk inkább arra kell figyelnünk, milyen volta légkör a darab megírása idején.

Barton: Úgy érted, hogy az Erzsébet kor fogalmait figyelembe véve Shakespeare a korát megelőzve emelte ki a zsidó emberségét?

Suchet: Igen. Azt hiszem, mellőznünk kell a modern antiszemitizmust, és arra kell összpontosítanunk, hogy a darab írásos kordokumentum.

Patrick Stewart: Egyetértek. Úgy érzem, hogy ha a zsidóságra koncentrálunk, ez félrevisz, elterel az egyetemességtől, a nagy emberábrázolási lehetőségtől. Valahányszor jellegzetesen zsidóra vett Shylockot láttam, mindig hiányérzetem támadt. Shylock legfőbb jellemvonása az, hogy idegen, kívülálló. Ha elsősorban zsidónak tekintjük, fennáll a veszély, hogy puszta jelképpé válik. Shylock kívülálló, aki véletlenül még zsidó is.

Amikor a szerepet rám osztották, és olvasni kezdtem a darabot, rájöttem, hogy itt egy sokszorosan összetett, egészen modern alakításra nyílik mód. Úgy döntöttem tehát, hogy mellőzöm a zsidóság szokványos ismertetőjegyeit. Az én Shylockom külsőleg elnyűtt. lerobbant volt. Ami a beszédét illeti, az vezérelt, hogy a figura idegen kultúrában él, és egy kívülállónak elengedhetetlenül fontos, hogy beilleszkedjen, hogy hasonuljon ehhez a kultúrához. Ezért olyan beszédmódot találtam ki neki, amely kulturáltabb, választékosabb, szabatosabb, mint a helybelieké, még az arisztokratákét is felülmúlja. Éppen ez az, ami Shylockban a furcsa és egzotikus, ez az, ami *idegenszerű-a* beszéde tehát, és nem a külseje. *A velencei kalmárban* senki sem beszél úgy, mint Shylock, még Tuba!, a másik zsidó sem.

Barton: s most ugorjunk egyet. Amire mindenki vissza szokott emlékezni, az Shylock végső abgangja. Shakespeare itt nyitva hagyja a kérdést, mert a máskor oly beszédes figurának itt jóformán semmi szöveget nem ad. Ti tehát mit csináltok távozáskor? Mi a közönséghez szóló végső üzenet?

Stewart. Igen, ez mindig nagy kérdés a Shylockot játszó színész számára, és megint csak a hagyomány miatt. Egész sor történet szól a különböző színészek abgangjairól. Emlékszem, te is megkérdezted még a próbák elején: „s hogyan mégy majd ki?" Azt mondtad, meg kell majd találnom a módját, mert ezt a végső ab-gangot minden színésznek meg kell oldania, s a színháztörténet számos különleges változatot jegyzett fel. Kean például ezekben a pillanatokban szemmel látható, döbbenetes fizikai átalakuláson ment át. Edwin Booth részletesen kidolgozott, percekig tartó némajátékot produkált. Irving nyugodtan, csöndesen ment az ajtóig, aztán egy hosszú sóhajjal lépett ki. s van persze egy nagy, modern változat: Olivier vonítása valahonnét kívülről, az Old Vic folyosójáról.

Barton: Ugye különös, hogy Shakespeare semmit sem írt ide?

Stewart A tárgyalási kép elején Shylock hisztérikusan fennhéjázóvá válik, mert úgy érzi, végre egyszer ő kerekedik felül. Portia elmondja, hogy Shylocknak igaza van, jár neki az egy font hús. Szerinte ugyan meg is kegyelmezhetne, de joga van hozzá, hogy ne tegye. Amikor azonban a keresztények ellene fordítják saját fegyverét, Shylock rájön a veszélyre: mindenéből kiforgatják. Én úgy éreztem, ha Shylock minden becsvágyának középpontjában a pénz, a birtoklás állt, akkor most csak egyet tehet: menti a menthetőt. Ami számomra annyit tesz, hogy meghunyászkodom és kivánszorgok.

Barton: Az előadásokon mindkettőtök felfogása hiánytalanul érvényesült. Kiderült, hányadán is álltok ezzel a híres szereppel, amelynek van egy sajátos vonása: mindössze öt jelenetben tűnik fel.

Stewart: Ez csakugyan igen különös. Shylock ritkán jelenik meg a színen; összesen öt jelenete van, és az egyik még ezek közül is igen kurta és töredékes. És mégis: egyike a négy vagy öt leghíresebb Shakespeare-szerepnek. A Shylock névre még az is fölfigyel, aki jóformán semmit sem tud a darabról...

Vajon miért? Csakugyan igen különös. A titok négyszáz év múltán sem adja meg magát...

Részlet egy televíziós forgatókönyvből

A velencei kalmár-idézeteket Vas István fordításában közöljük.

Összeállította és részben fordította:
Szántó Judit

NAGY ANDRÁS

A VELENCEI BRÓKER

BEMUTATÓ A TIVOLI SZÍNHÁZBAN

Milyen különös lenne felszabadultan nevet-ni. Ezen a három meséből szőtt komédián, cselvetéseken és felsüléseken, ahogy a hősök, annak rendje-módja szerint, a shakespeare-i kompozíció kegyelméből a legenda- és krónikafragmentumokból kedélyesen megformálják sorsukat.

s milyen különös volt, hogy nevettünk. Azon az előadáson, a Tivoliban, olykor szívből és egyáltalán nem idegenül Shakespeare szándékától. Hogy ez legyen csak komédia. Amelyben azután annál váratlanabbul érheti a gyanútlan nézőt az a dramaturgiai hőmérséklet-csökkenés, amellyel nemcsak a mosoly fagy a könnyelmű ajkakra, de szinte hibernálódik a háttérben sejlő szenvedélyvilág egész, efféle, frivol szemlélete: hogy hát lehet-e így. Hogy vicc-e. De hát hogyan ne volna vicc?

Fontos tudnunk: Shakespeare maga komponálta darabját efféle „hőmérséklet-ingadozással", és őt követték - eddig többnyire ritkán - érzékeny vagy hevült értelmezői. Mindeddig inkább a hevültek. A színművet alkotó három mese egymásnak fordított tükreiben ugyanis - a húszálogról, a ládikákról, illetve a gyűrűkről szólva - már azon a (XVI.) századvégen ijesztően és irreálisan tágult ki az értelmezés tere, és ami a színpad egydimenziós síkjában akár még tréfának tetszhetett, commedia dell'arte-motívumnak, az a színház, a város, a nézők nevetése és megrendülése nyomán már ijesztően -sőt: szörnyen - mutatkozott meg, és minden kacagtató fordulata mellett és ellenére a szerző nem kívánta színi hatásokká szelídíteni az életre kelő szörnyetegeket.

s - bocsássuk előre - itt például nem csak arra a „dán túlérzékenységre" utalhatunk, amely egy másik Shakespeare-darabban veszedelmesen könnyű kézzel eredezteti Hamlet jellemét amolyan, Skandináviát illető sztereotípiákból, hogy mondjuk, ez a szervi melankólia, pszichotikus döntésképtelenség és reflexiókba menekülő passzivitás talán olcsó előítélet-rendszer csupán, amely a valóságos megértést és ábrázolást pótolná, efféle készen kapott kategóriákkal helyettesítve a mindig is egyedi személyiség ijesztően gazdag és ellentmondásos teljességét - mert hát Hamlet éppen ezek által lehet önmaga, ezt a lelki és szellemi mozgásteret kell betöltenie, majd átszakítania tetteivel, és éppen ennyi volna a maga egyéniségét megteremtő, majd összeroppantó tragédiája.

Mint Othellóé, a maga feketeségében. És folytathatnánk persze a Shakespeare-hősök listáját, hátha névsoruk és megformálásuk jellege valamiféle abszolúciót adhat arra, amit Shylock alakjában mégiscsak kényelmetlennek érzünk. És éppen azért, mert ez a kényelmetlenség lett a dráma utóéletének egyik legfőbb mozgatóerejévé, igen, a Shakespeare-komédiáé, mert ezen és éppen ezen a ponton a nevetés legfeljebb már csak becsapottságunk kínos emléke maradhatott.

És ezt is pontosan követi az előadás.

Éppen azzal, hogy tiszta lapot nyitna ott, ahol ami felnyílik, már nem lehet tiszta. Mert Shylock mégsem tejesember, hanem inkább gonosz Hiedelem, jelkép és ellenjelkép: zseniális gonosztevők jutalomjátéka és jó szándékú művészek rokonszenvtüntetése s a többi, egyáltalán nem zárójelbe tehetően, de hát végiggondolhatatlanul, hiszen itt éppen nem gondolkodásról volna szó, hanem a szenvedélyek szolgálatába állított műről, színpadi hatásról, rendre kettős kényelmetlenségbe oldva azt, ami egyébként „katarzisnak" vagy legalább vígjátéki megkönnyebbülésnek a helye volna. s Shakespeare zsenialitásától egyáltalán nem függetlenül.

Szögezzük le: nem az MTK-meccsen totyogó kék libákról van szó, és nem is a május tizediki 5,55 százalékról, egyáltalán nem - inkább arról a tanácstalanságról, hogy végül is mi történhet azzal az édeskés füstszaggal, amely Kelet-Európa fölül egy fél évszázada nem tudott szétoszlani. És amely például néhány éve a kíméletlen és felkavaró bécsi Zadek-rendezésben súlyos köhögőrohamot okozott az egyébként „tiszta levegőjére" büszke Ausztriában.

A színháznyitó előadás azonban, és tehát, és pedig éppen ezt a légköri jelenséget iktatná ki az ellenőrizhetetlen - pontosabban: nem színházi eszközökkel szabályozható - hatáselemek közül, hogy könnyed szemléletéből adódó radikális erővel teremthesse újjá azt a történetet, amely eredeti nyerseségében sokkal többet jelenthet, mint bármiféle - akart, akaratlan - kommentár azokhoz a történelmi tragédiákhoz, amelyek persze Shylock dramaturgiai törzséből eredtek.

Bocsássuk előre: a kiiktatás ezennel elmaradt. És ez sem fogyatékossága az előadásnak és értelmezésnek, hanem akart-akaratlan erénye, csaknem bátorsága, ami azonban az eredendő mű és az eredeti rendezői koncepció drámai inkonzisztenciáját teremti meg. A drámai - eb-ben az esetben - dicséret. Az inkonzisztencia pedig, ami az előadás döntő pontjain átütő erővel érvényesül, paradox módon szolgálja ezt a drámaiságot. Mégpedig maradandóan. s éppen itt szembesülhetünk azzal a - meglepő - felismeréssel, hogy a konzisztencia talán csak a modernség elvárása volt. Sem előtte, sem utána.

Bozsó Péter (Bassanio) és László Zsolt (Antonio)

Shakespeare idejében-fontos tudnunk -zsidók (a kikeresztelkedett marranókat leszámítva) már három évszázada nem tehették lábukat a királynő szigeteire. A Shylockot megteremtő szerző tehát krónikákból, szóbeszédből, zsenialitásából és társadalmi tapasztalataiból gazdálkodhatott. Hogy miként is „jön létre" a zsidó. Vér és szív és macesz helyett - az utcán, a tőzsdén, a bíróság előtt. Ott, ahol számít.

A másik szemében.

Ezt látta meg a rendező, Alföldi Róbert, ezt a pillantást, amely „létrehozza" a zsidót, és nyilván ugyancsak mások szemében. Élmények és tapasztalatok összegzéseként bizonnyal feltétlenebbül hozza létre, mint valamiféle archaikus és követhetetlen törzsi leszármaztatás. s kétségbeejtőbben is, hiszen a származás eredeteként mégiscsak valamiféle transzcendens szövetségkötés sejthető, míg ennek az „(optikai) zsidóságnak" egyedüli záloga már csakis ez a pillantás és a belőle eredő kétségbeesés lehet. Amelynek persze ördögi dinamikája van, olyasmi, ami már szociális és lélektani összefüggések poklából ered - mint a dráma valódi teréből -, noha eredetileg még Istennek is köze volt ehhez a dinamikához. Mondjuk, azzal, hogy választotta ezt a népet.

A színmű Velencéjében - a valamikori Angliában-a választást csak a „fonákjáról" sejthetjük, mégpedig éppen ennek a népnek a választásában, hogy ezentúl majd idegenként marad önmaga, és így teremti újra normáit mint fennmaradásának keserves zálogát. Ez pedig önmagában is elegendő a masszív és leküzdhetetlen ellenszenvek kiváltására. És nem feltétlenül a disznóhústól való viszolygásban - Shakespeare számára felfoghatatlan és kézzelfogható kuriózum -, hanem annak a keserves modernizációs folyamatnak a megtestesítésében, amely nemcsak a rendi világgal szegül szembe (kortársak számára: a világgal magával), annak kedélyes és tradicionális szokásrendjével, viselkedésmódjával, közvéleményével stb., hanem ennek a szembeszegülésnek gyökereként: egy közösség morális normarendszerével is.

s nem az egy font húsban, hanem abban, amit Shylock a kalmárhúsdarabra cserélne: a háromezer dukátot illető negyedévi kamatban. Mögötte pedig annak gazdaságtörténeti jelentőségű felismerésében, hogy a pénz tőkeként funkcionálhat akkor, amikor itt az ideje, és hogy egy pénztőkére fogékony kor és egy - hagyományai folytán radikális - gazdasági logika beláthatatlan lehetőségeket sejthet abban az univerzális csereeszközben, amelyet eddig vonakodtak - vagy éppen tiltottak - kiengedni az árukkal és birtokokkal lezárt ökonómiai palackból. A kapitalizmus azonban működni kezd, a pénztőke „dolgozik"; a történet ismert - például Marxtól, akinek erkölcsi ítélete egyébként nem esett messze a darabbeli Antonióétól.

Németh Bori (Nerissa) és Egri Kati (Portia)

És persze mégsem a pénzről van szó, és Alföldi itt ismét azt értette meg, amit a darabon belül is többnyire elfed a róla való rengeteg beszéd. Hogy ez a pénz, ez a háromezer dukát egyáltalán nem számít, mert még szinte jelképesen is csak annak a csereértékét testesítheti meg, amire-erről szól a darab-semmiféle pénz nem cserélhető.

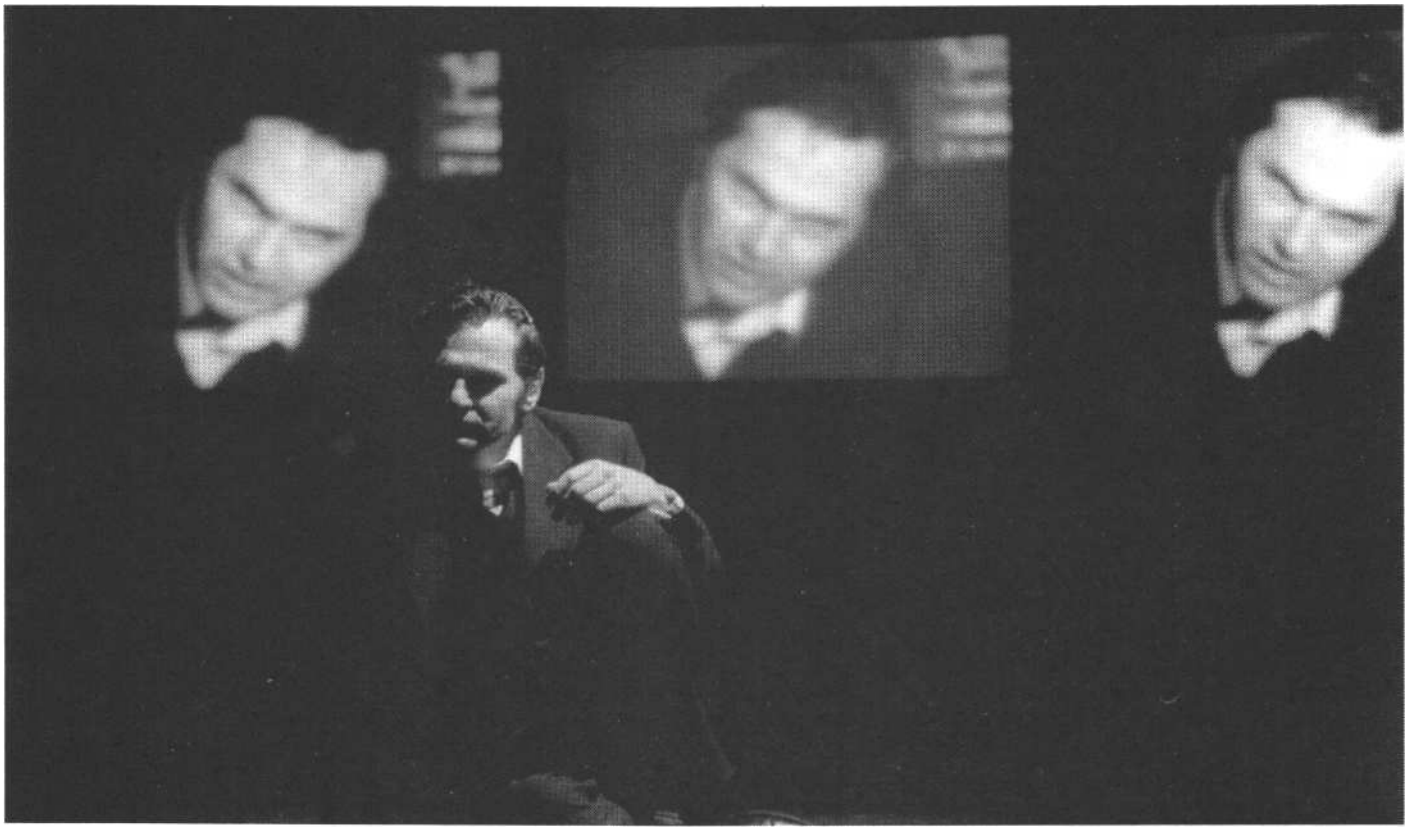
Egy font hús.

Hiszen a szív közismerten hús, és közismerten sem húsként nem írható le (noha nyilván az), sem csereértékre, pénzre nem váltható (noha nyilván stb.), hiszen konkrét és jelképes egyediségében ellenszegül mindenféle „homogenizálásnak". És míg az előadásban a pénz szigorúan nem jelenik meg (a Jessica szíve fölül kínnal előkapart egy dukátot kivéve), hanem csekk, zárt táska, kazetta stb. látványa sejteti csak - addig bizony a hús (a test) színpadi látvány lesz, mégpedig a szívre való utalásként.

Az érzelem lakhelyeként. Sőt a szenvedély, érzékiség, erotika szinonimájaként, és elsősorban hús gyanánt, elkerülve a szerelem ennél közvetettebb - elvontabb, stilizáltabb, áttételesebb - jelképeit. A szív, tudjuk, a szerelemben nem mindig hús. Mégis ez az, ami mozgásba hozza az egész dramaturgiai mechanizmust. Mégpedig Antonio és Bassanio feszes, férfiasan tagolt teste és a közöttük kapcsolatot teremtő, hm, ugyancsak egy font hús lesz az, ami revelatívan utal a színmű többnyire homályban hagyott, ám itt végre teljesen feltáruló szerkezetére. Hogy mi is volna a darab tengelye. Miféle hús. Amelyen megfordul majd minden - és ami ezáltal másféle húsokat is mozgásba hoz: Portia testét például, no és ekként Nerissáét is, s a mozgatásukhoz szükséges további férfiakét, míg éppen az itt kibontakozó mozgás jellege teszi húsok ügyévé azt- az előadás rezignált tanúsága szerint -, ami pedig eredendően szív (lélek, érzelmek stb.) dolga volt.

Azt tudta és merte kiolvasni tehát Alföldi ebből a színműből, hogy ez a három mese végül is egyetlen meseszép szerelemről szól: Antonio és Bassanio románcáról. Ezért hogy a dráma minden döntő pontján az ő szenvedélyes viszonyuk lendíti előre a történetet: a hús-zálog elfogadása Antonio kétségbeesett és feltétlen szerelmi vallomása, ahogy a jól választott (ólom-) kazetta végül is Bassanio halálos veszélyben forgó szerelmesét menti majd meg, míg végül a gyűrű átadása csak nyilvánvalóvá teszi Antonio és Bassanio érzelmeinek kölcsönös és feltétlen elementaritását, szemben mindenféle más érzelemmel, beleértve az utóbbi feleségének vágyódását is - hogy a darab végén már ne Shylock kése körözzön Antonio szíve fölött, hanem Portia és Bassanio rivalizáló szenvedélye.

De hiszen a kés is csak egy szenvedély, persze egy másféle és megcsalt szenvedély fényes szimbóluma volt. Mert Shylock előbb nem pengéjével, hanem önzetlen jóindulatával célozta meg ugyanezt a szívet. Ami persze zárva maradt előtte, de hát még azután is ezen kopogtatott azzal, hogy a kamatról is kész volt lemondani: barátnak ajánlkozva és egyenesen „tréfának" nevezve a kötést, remélve, hogy a háromezer dukát negyedévi kamata (annyi, mint…) felérhet talán egy efféle köpködő kalmár megvető jóindulatával. Alföldi „kalmárja" persze nem az érzelmi



Shylock: Rátóti Zoltán

manőverekre fogékony, hanem a gazdaságiakra, Shylock elégtételéül pedig elegendő annyi, hogy a rászoruló Antonio elfogadja a szerződést. Csakhogy nem barátként és nem is a komédia törvényei szerint kacagva a tébolyult feltételen, hanem a meggyőződéses zsidógyűlölő heurisztikájával: igen, *ezek* ilyenek, a modernizáció perverz ökonómiai logikája szükségképpen jár együtt az efféle kamatszedés hentesperverziójával. Antonio tehát nemcsak a közeledést utasítja el, mégpedig a nagyszerű László Zsolt egyszerre nagyvonalúan elegáns és bájosan pökhendi magabiztosságával, de sértéseivel azt is sejteti, amit önbeteljesítő jóslatként mond a zsidók kőkemény szívéről. Nem a Shylockéról, nem a Tubaléról vagy a Jessicáéról, hanem általában a zsidóéról - és hát bizonnyal ennyi volna a zsidógyűlölet elégséges feltétele: mintha a szívet nem az individuum, hanem a „faj" birtokolná.

s éppen ezzel a feltételek nélkül elutasított jóindulattal veszi kezdetét az a dráma, amely zsidóvá teszi a zsidót: hogy pontosan megfelelteti fogalmának- annak, amelyet a keresztények alakítottak ki róla. Olyanná változik, amilyennek látják. Rátóti Zoltán, aki a bárban nemrég még mosolyogva és önfeledten kért teát, amolyan iker-Antonióként, aki talán még azt is elfeledte volna, hogy kiszolgálás helyett arcába öntötték az italt, akitől okkal kérdezi majd Portia a tárgyaláson, hogy melyik a kalmár és melyik a zsidó - lassan és kérlelhetetlenül, ahogy Antonio itala loccsant arcára, úgy hullik abba az öntőformába, amelyet az előítéletek vájtak ilyen mélyre, pontosra, kíméletlenre. A Gert Voss alakjában gondolkodó Zadek egykor ugyanígy látta személyiség és sors drámai patogenezisét: maradjon a bohóc - és a mindenkori bohócok - dolga a karikatúra, mégoly kínálkozó is: az éneklő hanghordozás, a horgas orr, lefittyedő ajkak s a többi, miként ezt Lanzelo bemutatja - itt nekünk az lesz a feladatunk, hogy lássuk, amint ez a nyílt arcú, szőke, remek színész a maga metamorfózisai nyomán olyanná alakul, amilyennek a történelem ítélet-végrehajtói a zsidót látni akarják.

Kutyává, mondjuk.

Kutyák- mint közismert- Shakespeare korában éltek Angliában.

A kutyává váláshoz persze ismét csak két dramaturgiai fordulatra van szükség: a komédia keretei között egyként váratlanra és szükségszerűre. Antoniónak a hírek szerint először is el kell veszítenie hajóit-amolyan kockázatokkal dacoló keresztény hányavetiség következményeként -, Shylocknak pedig lányát kell elvesztenie azután, éspedig éppen az ő zsidó nehézkessége miatt. Hiszen a kirekesztett és a veszélyeztetett óvja kincseit, a legdrágábbat nyilván a legkétségbeesettebben: egyetlen lányát. Az elszigeteltségben növekvő, majd nővé sorvadó és képzelődő Jessica pedig erőszakos védettsége révén végképp védtelenné válik a férfiakkal, az érzelmekkel, a világ kihívásaival szemben - ezt a logikát virtuóz pontossággal követi az előadás. Juhász Réka pedig amolyan kissé elrajzolt, hálóinges Barbie-ként szerelmes és szabad akaratából azonnal a megrontás minősített esetének áldozata lesz, ahogy szinte tárgyként ereszkedik le a velencei teherliften a csábító álarcosok közé, akik eltévedt ölelése nyomán labdázni kezdenek könnyű testével és nehéz ládikájával. A puszta gesztus - a szökés - így lesz korai tragédiájának jelenetévé, és nemcsak a zsidó rítus zord ítélete szerint, amely a puszta kiházasodást is pusztulásként gyászolja, de az önként elhagyott tradíció folytán is, hiába hogy számára ez a hagyomány a pokol volt maga. Még sincs tér számára ezen túl; Shakespeare ismét pontosan fogalmaz, egyszerre ítélkezve lányon és apán, amikor Jessica szülei szerelmi zálogát - a drágakövet - szabadságában egy majomra cseréli. Ennyit tehát Lorenzóról is.

A bakfison túl, no és a szenvedélyes, szerelmes férfiak mellett, azonban ott van az okos és számító felnőtt nő is mint vigasz, jutalom és menedék. s Egri Kati merészen megértett és kitűnően megformált Portiájának jut az a feladat, hogy elrendezze, amit dürögő hímek és szenvedélyeikbe rokkant félmacsók itt csak végzetesen összezavarnak. A ládikamese pedig az ő számára

szinte csak előjátéka annak, hogy érzékeiben is legitimálja az idegenektől való egyetemes viszolygást: a komikum eszközeivel hangsúlyozva a hagyományból való „kiházasodás" zsigeri rettenetét, legyen bár német, angol (!), arab vagy spanyol a kérő - hogy csak majd a megfelelő akcentussal ejtett „Basszanijó" nyissa fel lelkének ólomszűz ládikáját. (Ha ugyan nem azonos férfi ölt különféle jelmezeket, hogy kipuhatolja a ládika és Portia „nyitját" - mint Bozsó Péter szerepe sugallja.) s persze nemcsak a komikum ereje, illetve a komédia működésének törvényszerűségei segítik őt a szép velencei biszexuálishoz, hanem eredendő indítékként az a szerződés, mely egy - Shylockhoz képest másként irracionális - apa akaratával nyomorítaná meg lánya sorsát, éppoly fellebbezhetetlenül, tehát legfeljebb kijátszhatóan, miként Shylock szerződése köti, bonthatatlanul, végzetes szándékát az ő zálogához.

Az enyhén férfias és időske Portia így lehet ideális partnere a lányosan ifjú Bassaniónak: az elmozdított életkorok (akárcsak Shylocknál és Jessicánál) a merész rendezői elgondolás izgalmas meglepetéseit igazolják - nemkülönben a gonddal választott előnytelen ruha, a sárgarépaebéd vagy Portia hatékonyságot sugalló viselkedésének hátborzongató dinamikája, melynek révén irodájában úgy kavarognak a szerződések, mint álarcok a karneválon.

Merthogy mi más volna a törvény, mint efféle maszk? s ez ismét az előadás egyik legmerészebb és legnyugtalanítóbb gondolata, mélyen shakespeare-i, míg éppen megrendítő drámaiságában inkonzisztens.

Hiszen a pénzen kívül a törvény az egyedüli, amely előtt Shylock egyenlő lehet azokkal, akikkel kétszeresen sem egyenlő: ő ugyanis kutyaként megvetésük metaforája, míg zsidóként ők lesznek Shylock megvetésének tárgyai. Velence számára - a színmű szerint - pedig létkérdés az úgynevezett jogbiztonság, az idegenek keserves és feltétlen elismerése, hiszen a várost prosperitása kényszeríti arra, amire erkölcse és hagyománya sem kész: valamiféle kínos és kollektív egyenjogúságra. Aminek a végletével kell szembesülniük, amikor Shylock inkasszálná a kalmárhúst.

A komédia dramaturgiája ezért hozatja el Shylockkal a dózse színe elé Rambo-kését és hitelesített mérlegét, hogy paranoiája végre legitim és végérvényes formát ölthessen, míg a jogegyenlőség drámája tragédiává változtatja a színpad másik oldalát: a kegyelem és emberség erejére csak ekkor - és csak ideiglenesen - rádöbbenő Antonio lassú vetkőzésével. Két férfitest, kétféleképpen egyforma „hús" lepleződik le ekkor a fehér ingek alatt, s a szívet konkrétan célzó metsző szenvedély nem kisebb annak szenvedélyénél, aki a karzaton ordít féltékenyen, felelősen és kétségbeesetten - Bassanio szerelménél. Csak éppen a fonákjáról mutatkozik meg, míg jelentőségében is hasonlóan végzetes.

A végzet komédiai jelentéséhez azonban sürgősen és feltétlenül a férfiruhás Portiára van szükség, pontosabban az ő energikus és gátlástalan csalására, amellyel jogtudósnak adja ki magát, hogy ezáltal előbb - posztmodern kifejezéssel élve - kissé „megszívassa" a bíróság előtt riválisát, s a kés elé vetkőztesse a vesztesnek akart Antoniót, majd utóbb, szerződések és rendeletek zsonglőrmutatványaival, a törvényenkívüliség sarkába szorítsa azt a Shylockot, aki persze a maga részéről semmivel sem szemlélte kisebb szkepszissel a jogot, ahogy azt alkalmazni tudják majd vele szemben diadalmaskodó - sőt rajta bíráskodó - ellenfelei.

Pedig Velence, a maga shakespeare-i „előidejűségében" még csak lassan érlelte azt a tapasztalatot, amelyet a XX. század törvényesített jogtiprásai váltanak be kíméletlenül, és amelynek ezredvégi kilátójából visszapillantva az előadás sem mutat mást, mint feloldhatatlan kételyt magában a jogban. Zadek a maga előadásában itt nyugati polgárként fogalmazott: a törvény relevanciáját nem érinti a tanulságokból következő téboly.

Ám amikor Shylock már csak „haza akar menni", oda tehát, ami a törvény szerint számára nincs többé, mert „nem érzi jól magát", s a dózse kegyesen elengedi, kikereszteltetését elrendelve, lánytalanul és nincstelenül - hát ezzel lényegében az élete ért véget, minden további pusztulás csak redundancia. A komédia persze nem engedné meg a halált - ne feledjük: a következő felvonásban mindjárt kacagnunk kell, majd boldog megkönnyebbüléssel távoznunk, húsz percen belül. A törvény alakját öltő szenvedély azonban, amelynek kiváltásában és felkorbácsolásában Shylock nemcsak vétlen nem volt, de naiv sem, az előadás szerint nem elégszik meg a jogerős ítélettel, hiszen az csak bevezetése volta váratlanul Shylock fejére visszaszálló bosszúnak. A modernitás még hihetett a jogban, ám sem előtte, sem utána társadalmi tapasztalatok nem igazolták ezt a hitet - megmaradt annak, ami: a meggyőződés irracionalitásának. Az ünnepi vacsorára készülő velencei pernyertesek pedig nem kívánnak félmunkát végezni, s legitim diadalérzetükhöz bizonnyal csak a lincselés eufóriája mérhető. Alföldi az előadás egyik legdrámaibb jelenetével pontosan fogalmaz: jogtudós és dózse. törvényszolga és alperes, barát és titkárnő mámorosan osztozik az egyszemélyes pogromban, ahogy az úgynevezett spontán igazságérzet a többség erejével hoz fellebbezhetetlen ítéletet. s az eldördülő lövésekkel lezárt sors tragédiája nyomán roppan meg ismét a darab konzisztenciája: ha ennyi volna egy - reprezentatív, mert külföldi - jogalany: három golyó, akkor éppenséggel az egész tárgyalás, az egész velencei legitimitás, minden dózse és maga a páduai jogtudomány veszíti el - visszamenőleg - drámai legitimitását, hogy ennek a színpadi hatású tragédiának adhasson helyet.

Amely azután szépen és véglegesen zökkenti ki az egész előadást - nemcsak konzisztenciájából, de sokáig öntudattal őrzött komédiahangulatából is. A diadalmaskodók felszabadult nevetése, majd a shakespeare-i himnikus szavak a zenéről az utolsó felvonás elején ugyanis az ő röhejüket és az ő zenéjüket fogják jelenteni, pon-

Video a színházban

Shylock imája

tosan és könyörtelenül fosztva meg emberi vonásaiktól azokat, akik erről már korábban és önként lemondtak. Shylock szavai revelatívak lehettek a korszak színpadán, ahogy pontról pontra győzte volna meg hallgatóit arról, hogy, legalább antropológiai szempontból, a zsidó *emb*er volna - ám végül mégiscsak Antonio szemlélete diadalmaskodott, mely inkább vadállatnak látta Shylockot, legfeljebb veszett kutyának, s az agyonverés ezt a szemléletet a törvénynél is erősebb „common sense" erejére emelte. Ám ezzel törölte el azt is, ami bennük-az agyonverőkben – lehetett volna emberi. Itt és ezzel kezdődik a finálé.

Ehhez azonban a harmadik - agyűrűről szóló – történetnek kell bevilágítania viszonyok és szenvedélyek rejtett és sivárodó szerkezetébe, hogy megmutassa: egyéb zálogaikkal hogyan bánnak ezek a büszkék és öntudatosak. A mese nemcsak közismert, de közhelyes is, akárcsak maga a szimbólum - a gyűrű-, amely éppannyira archaikus, mint amennyire (darab és előadás közös szemlélete szerint) üdítően obszcén. Hiszen az eljegyzés, egymáshoz tartozás pecsétje nyilvánvalóan a kiválasztatás, az egyediség, vagyis a szerelem feltétlen és felcserélhetetlen individualitásának záloga - lévén hogy milliónyi (alkalmas) ujjból csak egyetlenre húzható a (milliónyiból) egyetlen gyűrű. És a szerelemnek erre a felfogására Portia végletes kételye felel, amikor férfiként kéri el Bassanio ékszerét - hiszen vonakodó, majd nagyvonalú férje Antonio szavai nélkül is pontosan tudja (és az elő-adásban rendre érezteti), hogy ujj és gyűrű feltétlen és felcserélhetetlen individualitása csak egynemű párosukban érvényes.

Portia bölcsességéhez és szenvedélyéhez azonban az is hozzátartozik, hogy ebből nem a kínálkozó következtetésre jut - vagyis a szerelem létezésére éppen, csak nem iránta -, hanem megalázás, megleckéztetés és hálára kényszerítés asszonyi érzelmeivel kötné gúzsba azt a fér-fit, akit másként nem tudott, ám akit sors, játék, csalás és vonzalom révén egy életre vá-lasztani akar magának. Az előadásban pedig a poénig hangsúlyozott *meleg* belmonti fogadtatás nyilvánvalóan teszi elfogadottá azt az érzéki-érzelmi hierarchiát, amely a dráma fordulatai révén vált végképp bonthatatlanná, hogy Bassanio szívére Portia egyáltalán nem formálhat kizárólagos vagy elsődleges jogot. Hiszen a színmű szinte refrénszerűen ismételt (shylocki) mondata: „Csak vigyázzon a zálogjára!" - éppoly fenyegetően utalt az egy font húsra, amelyet Antonio végül is megtart-hatott, mint amilyen veszedelmesen mutatott a másik zálog, a gyűrű elvesztésére, mely, szín-mű és előadás közös tanúsága szerint, ismét csak testre - húsra - vonatkozik, immár azonban nem a maga egyediségében, hanem felcserélhetőségében.

Mert ezek a felkínálkozó, vonagló, párzó „húsok" az előadásvég orgiasztikus és komédiához illő happy endjében a lehető legunhappybb befejezést sejtetik: hogy végül semmiféle szerelem nem bontakozhat ki, mert minden remény és boldogság útjában áll mások reményének és boldogságának - ebből menekvés nincs, csak ebből fakadó erő, innen csak kimenetelni lehet, hátra sem pillantva, a lélek nélküli zene hangjaira, egy ütemre. Az elnyert embertelenség, a végre feladott individualitás, a személyiség hússá válásának tomboló, biológiai ritmusára.

Amelyet egyetlen könnyes szempár ellenpontoz csupán: Jessicáé. Aki az apai pokolból szökött ki a szerelem mindennel felérő illegitim birodalmába, amiért nem sokallott otthagyni otthont, hagyományt, erkölcsöt, gyerekszobát. De szökése éppolyan egyirányú lehet csak, mint amilyen a finálában döngő menetelés, hiszen apja gyilkosai közül számára sincs visszaút, hova is lehetne. Mi más volna persze a szerelem, mint a visszaút hiánya. Amely azonban éppen itt feltárja rettenetes szerkezetét: ha ugyanis nem az individuumnak szól, Jessicának, az egyedinek, neki, hanem csak a zsidólánynak, a dukátokkal megaranyozott „rüfkének", sőt a jiddisben járatlan fordítás szerint: „sikszének", akkor bizony nincs kin számon kérni a hamis esküket, nem lévén semmiféle kritériuma a megcsalt igazságnak. És hiába minden érzéki gimnasztika, hiába Lorenzo megnyugtatóan macsós legyintése, Jessica olyanná vált, mint amilyennek látni akarták őt, azzal a rettenetes különbséggel azonban, hogy szerelme nyomán ő is kész lett volna ugyanígy látni önmagát.

Ezért a könnyek. A feladott azonosság elutasított individualitása megfosztotta őt mindattól, ami ebből következhetett: szerelemtől, múlttól, önérzettől. Vége lett akkor, amikor az életébe akart kezdeni. s csak áll ott, rosszul szabott ruhájában, áll a piszkosfehér zoknijában, előtte egy gyűrött személyi igazolvány, lassan a fény is elhomályosul rajta, és sír. s a deszkák csaknem beroppannak a kétségbeesése alatt, a Juhász Réka zoknijai alatt, mert nemigen létezik súlyosabb sírás, mint az övé ebben a diadalmas finálában.

Amelynek a könnyei még a tapsnál is ott csillognak. Meg hát tovább. Mert ez a történet itt csak elkezdődött.

Itt pedig valami rendkívül fontosat értett meg Alföldi. Hogy a hagyomány megtagadása is része a hagyománynak, még akkor is, ha ez a tagadás lesz az individualitás egyedüli záloga. s mert maga az úgynevezett hagyományteremtés sem táplálkozhat másból, mint a megtörések efféle folyamatából. Ezért merte Shakespeare-t úgy megérteni, hogy átnyúlt a megértés eddigi tradícióin, és ismét komédiát teremtett abból, amit egykor persze annak szántak. Ezért lehetett az előadás egyik legelgondolkodtatóbb mozzanata az érzékek-érzelmek egyetemes „cserebomlása", mondhatnánk: hermafroditizmusa, hogy nemcsak Antonio nem tudja - már a darab fel-ütésekor -, hogy „lány vagy fiú", de csaknem minden döntő ponton megcserélődnek a nemek. Jessica szökésekor fiúvá változik, Portia a nagyjelenetben férfi lesz, Nerissa csinos fiatalemberként bábáskodik az események eredeténél, s a többi - nemcsak Antonio és Bassanio szerelmének tartva tükröt, de a Shakespeare kori szereposztás nagyon is konkrét „egyneműségének"

Bozsó Péter és Egri Kati

éppúgy, mint az erotika archaikus felfogásának: a szókratészi csábítások során akcidentális, de nem feltétel a különneműség. Hiszen az egyetlen - és legfontosabb - „különneműség" mégiscsak Shylocké, a zsidóé, amely idegen testként ütközik ki, majd roppan össze ebben a boldogan nemtelen, tarka, velencei körforgásban.

És ebben az inkonzisztenciában is. Mely bizonnyal nem szándéktalan. Hiszen Alföldi éppoly biztos kézzel teremti meg ezt a különös színpadi teret, képernyőkkel tagolt siratófallal, a videók egyszerre stilizált és rendkívül konkrét dimenziótlanságával, belső - virtuális - terekkel és az emlékek filmkockáival, formatervezett irodabelsőkkel, mélységgel, magassággal (Kentaurral), tévéstúdióval stb., mint ahogy merész szereplőválasztásával, lendületes játékstílusával és audiovizuális „dialektusával" erőteljes és pontos színpadi hatásra tör. Hiszen nem tudjuk már, milyen - sőt mi - is volta kalmár Velencében, de jól szabott öltönyében, magabiztos tekintetével, mobil telefonjával a bróker rendkívül ismerős: a Rialto végül is eredendően tőzsde volt, Zadek is Wall Street-i tőzsdeügynököknek látta szereplőit. s ezzel nemcsak a nézők különféle rétegeit képes megszólítani: fekete kaftántól kékharisnyáig, Martens-bakancstól kikönyökölt zakóig, lakknadrágtól overallig - hanem egyben (és ez is shakespeare-i fogás) bohóctól metafizikáig mozog, és vissza.

Csakhogy a rendező újra és újra kilép a maga teremtette rendszerből: akárcsak Shylock a képernyőről a gazdasági műsor forrpontján. Es nem csak azzal, hogy musicaletűdökkel szövi át a tragédiába hajló előadást, hogy náci karlendítéstől Pannon GSM-ig, ezredvégi „bazdmeg"-től archaikus imáig komponálja előadása elemeivé a gyakran nemcsak széttartó, de egymásnak és eredendő koncepciójának ellentmondó elemeket. Mint a Versace-ruhákat és hullaszállító uniformist egyszerre idéző remek jelmezek. És nemcsak az előadás motívumrendszerében mond ellent ennek az elgondolásnak, de a koncepció mélyén is: utaltunk mára szerelmen túli szerelem dramaturgiai (túl)erejére, a törvény szemléletének ambivalenciájára, a zsidó fogalmának társadalom-lélektani értelmét megtörő történelmi jelentésre vagy éppen a „hús" diadalára mindenféle szenvedély és szellem fölött. Sőt az előadás maradandó pillanataiban mintha éppen a színpadi drámaiság szegülne a dráma konzisztenciájának - ismételjük: annak a szemléletnek az erejéből adódóan, amely merészségével rendkívül fontos elemeket fedett és nyitott fel az eredeti műben. Olyanokat, amelyeket másféle - és nem színpadi - fontosságuk mindeddig nemigen engedett érvényesülni. s amelyekkel együtt-igen, talán miatt- lendületes, fontos, emlékezetes előadás jött létre az ennek sok ponton ellenszegülő színházi és szellemi térben.

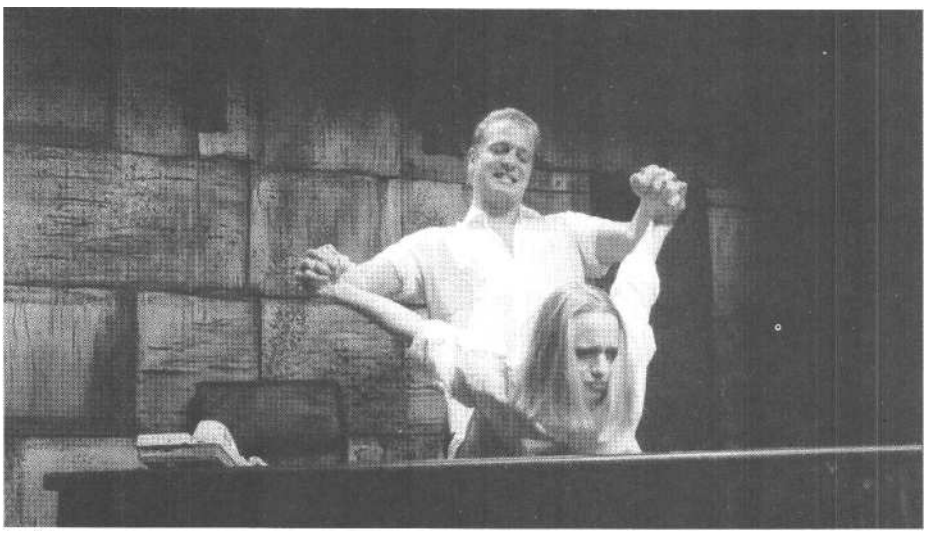
Következik mindebből valami? Semmi - kínálkozik a modernitáson túli válasz, mégpedig rendkívül megfontolandóan. Mert annyit mindenképpen meg kell értenünk, hogy ebben az értelmezésben a konzisztencia nem feltétele az alkotásnak. Itt tézis és antitézis egyenrangúvá válhat, amennyiben színi hatása van. Hiszen egyedül ez utóbbi kritérium érvényesülhet, mert mindeddig ennek ellenkezője szegélyezte *A velencei kalmár* előadásainak szomorú történetét: hogy a konzisztens gondolkodás veri szét a színházat magát. Történelmi idő függvényében - előbb többnyire elvontan, azután konkrétan is, de töri.

Hogy ennek lehetnek rettenetesebb következményei? Hogy a gondolkodás feladott koherenciája shylocki bosszúállásra képes, és a közönség tapsa ezt csak teljesebbé teszi?

Aligha. A gondolkodás konzisztens normái mindeddig veszedelmesebbnek bizonyultak, mint bármi, ami képes szakítani ezzel. Idegen - akár számunkra ellenszenves - elemek végül is gazdagíthatják a tarka összképet.

Vagy miről is szól A *velencei kalmár?*

William Shakespeare: A velencei kalmár (Budapesti Kamaraszínház Tivoli Színház)
Fordította: Szabó Stein Imre. *Díszlet:* Kentaur. *Jelmez:* Bartha Andrea. *Video:* Arányi Vanda. *Mozgás:* Gyöngyösi Tamás. *Rendezte:* Alföldi Róbert.
Szereplők: Rátóti Zoltán, László Zsolt, Bozsó Péter, Egri Kati, Németh Bori, Juhász Réka, Mundruczó Kornél f. h., Bank Tamás, Dózsa Zoltán, Karácsonyi Zoltán, Horváth Ferenc, Katona Zoltán.



Dózsa Zoltán (Lorenzo) és Juhász Réka (Jessica) (Kovács Zita felvételei)

FORGÁCH ANDRÁS

A VELENCEI DEALER

EGY ÚJ SHAKESPEARE-FORDÍTÁS

Ha az ember Szabó Stein Imre Shakespeare-fordítói debütálását tekinti, azonnal észlelheti, ismerve színházi viszonylatainkat, milyen szerencsés és kivételes esettel áll szemben. A fordító találkozása rendezőjével és színházával markáns és összetéveszt-hetetlen előadást segített megszületni: nincs vér-verítékes, izzadmányos, irodalmias, mások munkájával rossz szájízzel rivalizáló indulás, lassú kapaszkodás a dramaturgiák, kritikusok és Shakespeare-fordítók képzeletbeli szamárlétrái-in, nincs értelmetlen harc a rendezővel és szí-nészekkel, nincsenek sértődések: a rendezői koncepció és a fordítói ízlés láthatóan jól ki-egészítik egymást, és bár Szabó Stein életében először dolgozik színházban, minden erőlködés nélkül alkotott meg egy jól mondható és friss levegőjű színházi szöveget, mely egyben (új és vitatásra mindenképp érdemes paraméterek mentén) igényesen követi Shakespeare eredetijét.

Bevallom, amikor a Budapesti Kamaraszín-házban játszott szöveget először a kezembe kaptam (a felkéréssel együtt, hogy írjak róla), eléggé zavarba jöttem, mivel úgy véltem, hogy klasszikus értelemben vett fordításkritikát nem nagyon lehet írni az Alföldi rendezte előadás *szövegkönyvéről,* mivel a klasszikus értelemben vett fordítói-értelmezői munka helyett inkább a rendező által már meghúzott és átszerkesztett korábbi, Vas István-fordítás *helyeinek* (az előadás konceptuális vázlatának) *újramegírása* volt a fordító dolga, aki kezdetben talán nem is annyira fordítóként, hanem inkább egy angolul jól tudó, magabiztos költői érzékkel bíró dramaturgként működött közre az előadás létrehozásában. Ezért mindmáig kissé félrevezetőnek tartom *a színházi előadás* példányán szereplő meghatározást, mely szerint ez Shakespeare *A velencei kalmár* című műve volna, amit Szabó Stein Imre fordított magyarra. A pontos meghatározás valahogy így hangozna: *„xxx" (ez* lenne az előadás megnevezése, mely felőlem lehetne természetesen „A velencei kalmár" is), és alatta valami ilyesmi: Shakespeare A *velencei kalmár című* műve nyo-mán színpadra alkalmazta Alföldi Róbert és Sza-bó Stein Imre. Azóta azonban kezemben van a Szabó Stein Imre által elkészített teljes Shakes-peare-szöveg, melyet elolvasva nyilvánvaló, hogy a fordítónak a rendezői koncepciótól füg-getlenül koherens és szuverén képe van Shakes-peare művéről (illetve költészetéről) - és itt tel-jesen mindegy, hogy az indíttatás, azaz a fölkérés és a rendezővel folytatott beszélgetések mennyi-ben befolyásolták szóválasztásaiban, sőt, azt mondanám, nemhogy mindegy, de igazi nagy szerencse, hogy volt egy ilyen pragmatikus indíttatás, egy sürgős megrendelés, melyen nem volt idő eltöprengeni: talán részben éppen ennek köszönheti a szöveg azt az elevenséget, rugalmasságot és egyszerűséget, mely föltétlenül ja-vára válik.

De vágjunk a közepébe, nézzünk meg néhány helyet közelebbről is, hogy képet alkothassunk magunknak a fordítói döntések mikéntjéről. Egyik döntés szüli a másikat, mintegy teret te-remt a másiknak, egyik választás feltételezi a másikat, és ezek a sajátos ritmus- és metafora-választások határozzák meg végül a fordítás szö-vetét és teljes világát. Általánosságban Szabó Stein fordításáról elmondhatjuk, hogy (a korszel-lemnek megfelelően) jóval kopárabb és célratö-rőbb, mint Shakespeare szövege, mondhatni, rövidebb lélegzetű, és bár a mondatok hossza, a monológokban sorokba tördelt egymás mellé rendelések következtében, látszólag megegyezik az eredetiével, mégis jelentősen rövidebb lélegzetű mondatok ezek, jól követhető, tiszta (néhol steril) szintaxissal; a fordító inkább konceptuális, igei, mint vizuális vagy érzelemfestő (belső el-lentmondásaikat nem feloldó) metaforákkal él, a mai szleng erőlködés nélküli (és lehetőség sze-rint minél gyakoribb) használata szintén effajta kopárabb közeget teremt magának, és ez a kollokviális stílus dominál akkor is, amikor az eredetiben filozofikusabb, testesebb, leíróbb szövegrészek vannak: a fordító tehát (hál' isten, gátlások nélkül) modern textust akart alkotni, amelyik jobbára csak kongruál a Shakespeare-társulat hajdani példányával, és ha az önkényes-nek tetsző megoldásokat látva az emberben fel-horgad is az ókonzervatív filológus, láthatja, amint a fordítás, oldalról oldalra haladva, a szeme előtt válik rendszerré, és ily módon teljes értékű fordítássá.

De vágjunk tényleg a közepébe (azaz a legeslegelejére):

ANTONIO Vicces tán, hogy szomorúnak festek:
Fárasztó ez, és ti is unjátok már; De
hogy miért, miként ült meg épp itt,
Honnan ered s meddig vesztegel, Nem
tudhatom.
Méla szemlélővé butít a bú -
Hogy fiú vagyok vagy lány, se tudom.

ANTONIO In sooth I know not, why am I so sad,
It wearies me, you say it wearies you; But
how I caught it, found it, or came by it,
What stuff't is made of, whereof it is born, I
am to learn:
And such a want-wit sadness makes of me,
That I have much ado to know myself.

ANTONIO Nem is tudom, mért vagyok szomorú -
Unom már ezt és únjátok ti is,
De hogy fogott el, hogy estem belé,
Milyen anyagból van, miből eredt,
Nem sejthetem.
S e szomorúság már úgy megzavart,
Hogy végül alig ismerek magamra.
(Vas István fordítása)

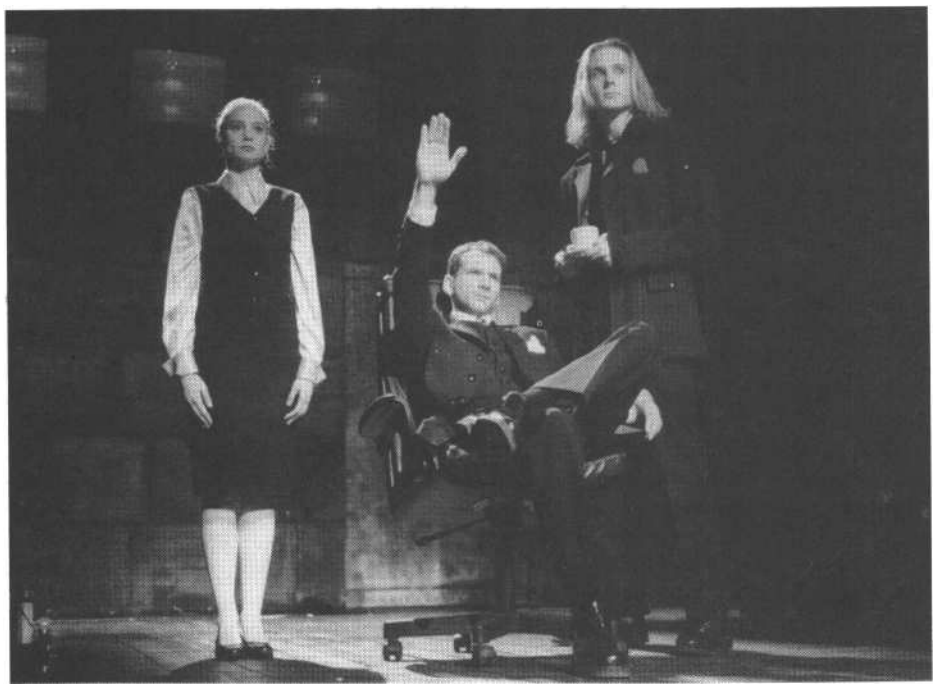
„Vicces tán, hogy szomorúnak testek" - mondja Szabó Stein, és azonnal bevezet két olyan fogal-mat, melyek egyáltalán nem szerepelnek az ere-detiben, ezek a „vicc" és a „festés": tehát két olyan, szándékoltan külsődleges szóval definiálja Antonio szomorúságát, ezt a nyitó monológ sze-rint meghatározhatatlan, körülírhatatlan állapotot, ezt a *par excellence* szubjektivitást, amellyel nemhogy relativizálja Antonio állapotát, hanem valósággal megsemmisíti azt, aki önmagát cáfol-ja meg szavaival, viccet csinál a szomorúságból és látszatot. Nyilvánvaló, hogy a „vicces" szó, mely egyben a legelső szó, amely elhangzik, abból a rendezői szándékból került ide, hogy egy éjszakai bárban mulató társaság alkohol áztatta derűjét, illetve az egész előadás commedia dell'videoarte jellegét megerősítse: az eredetiben az „in sooth" inkább valamilyen emfatikus hang-súly („de tényleg"), és szó sincs arról, hogy Antonio tréfálkozna saját mérhetetlen szomorú-ságán. Az, hogy szomorúnak *látszom,* nem jelen-ti azt, hogy az is vagyok, az érzelem az érzelem kifejezésének állapotáról leválik, használható kel-lék lesz. De innen, a látszatok felől nézve Portia „színkezelt" haja - az eredeti „napfényes" („sunny") kissé szabad fordítása, mely Portia hajának arany színét előlegezné meg Bassanio leírásában - persze tökéletesen érthető. Csupán az előadás szövegében olvasható a „színkezelt" szó, a fordításban a nagyon is megfelelő „haja Ékszer" fordulat szerepel: annyiban mondom, hogy nagyon megfelelő - kissé poloniusi tudá-lékossággal -, hogy Szabó Stein Bassaniónak a Portiával kapcsolatos *anyagi* várakozásaira he-lyezi a hangsúlyt monológjában, egyáltalán nem

jogtalanul. Ha az ember elolvassa Bassanio „értékelő" monológját Portiával kapcsolatosan („Van Belmontban egy gazdag úrinő / s szép, és ami még ennél is szebb, /Értékes mód felett. Váltottunk már / Néhány pillantást - jó vagyok nála... Értéke, sajnos nem titkolható... Szimatom oly busás hasznot jósol, / Melyre szerény szó a győzelem"), akkor nyilvánvaló, hogy Bassanio - akinek szenvedélyes barátságát Antonióval homoszexuális kapcsolattá fokozza a rendezés, de némely előmelegített fordulataiban a fordítás is - nem fogja barátja előtt a nő fizikai és szellemi szépségét ecsetelni, hiszen megcsal-ni készül, hozományért, amit viszont Antonio, ez a nagylelkű barát, akinél Bassanio mérhetetlenül eladósodott, tökéletesen megért, hiszen még a saját szomorúságát is hajlamos látszatnak tekinteni. Mellesleg, ha belepillantunk Bassanio angol monológjába: „In Belmont is a lady richly lett, / And she is fair, and (fairer than that word), / Of wondrous virtues. - sometimes from her eyes / I did receíve fair speechless messages" - nyersen lefordítva kábé: „Belmontban él egy gazdag örökösnő / és szép, és (de még e szónál is szebb) / csodálatos erényekkel ékes - olykor a szeméből / kaptam néma üzeneteket", világos, hogy az eredetiben Bassaniót nem csupán Portia részvényeinek árfolyama érdekli, és nem is egyszerűen „jó nála". A fordító itt a rendező nyomába eredt, elfogadta azt az alapgondolatot, hogy az érdek mozgat itten ebben a világban kérem szépen mindent-ami részben sajnos igaz is, és nagyon jó előadásokat lehet építeni erre a gondolatra.

De vissza a nyitó monológhoz, annak is utolsó két sorához, ahol Szabó Stein bátor szemtelenséggel töri meg azt a kissé avíttas pátoszt, amely ide kívánkozna (és amelyet Vas olyan pontosan és nemesen, de kissé unalmasan old meg): „Méla szemlélővé butít a bú, / Azt se tudom, hogy lány vagyok, vagy fiú" - ez utóbbi sor az előadásban hangzik el, érthetetlen okokból a fordító a fordításban már nem vállalta. Illetve... Itt valóban nincs rím az eredetiben, és Antonio itt korántsem olyan frappáns, mint magyarul. De a „want-wit" alliteráló játékát (körülbelül úgy lehetne fordítani, hogy akinek „hiányzik az esze") Szabó Stein merészen megoldja azzal, hogy metaforát vált, és „méla szemlélővé" változtatja Antoniót (nincs az eredetiben). de a „butít a bú"-val megoldja az alliterációt, majd a szólás-mondással („nem is tudom, hogy lány vagyok, vagy fiú"), amire természetesen csak „röhögés" lehet a válasz (az előadás szövegkönyvének egyik legkedveltebb instrukciója ez), bevezeti a szexuális önazonosság, illetve deviancia kérdését is (mely az előadásban, szellemesen, a zsidó-kérdéssel *párhuzamos* kisebbségi kérdéssé transzponálódik). Antonio magát „méla szemlélőnek" látja (miközben korántsem mélán ropognak szájában a szavak), magát minden szavával látja és láttatja, nem egyszerűen egy belső és számára is érthetetlen állapotáról számol be („nem tudhatom" - mondja Radnótival együtt Szabó Steinnél, ami tetszik, sokkal jobb, plasztikusabb, mint a Vasnál olvasható, kissé elfoszlóan bársonyos „nem sejthetem").

De nézzük csak meg az első három sor grammatikai konstrukcióját (jaj, de szigorú leszek most): „Vicces I tán, hogy szomorúnak festek" (hogy valamilyen vagyok külsőleg); „Fárasztó ez, és ti is unjátok már" (itt a „weary" szó ismétléséről mondott le a fordító, ellenben behozta a szó másik jelentését, ami föltétlenül frissítő és gazdagító hatású, és a „ne fárassz" típusú szlengeket mind ideidézi); „De hogy miért, miként ült meg épp itt" (micsoda? A vicc? A festék? A fáradtság?) - attól tartok. hogy itt az ige nem vonatkozik semmire, de még az „itt" sem igazít el. Hallgatva talán elmegy, sőt, biztosan elmegy, de olvasva a szöveg egyszer csak iránytalanná válik (ami, mellesleg, kollokvialitása miatt, nem árt neki), nincs mire vonatkoznia (ami egy éjszakai bárban persze nagyon is helyénvaló, ott az lenne kellemetlen, ha nagyon kellene figyelni, ott elég csak a szótörmelékeket felfogni). Ami Shakespeare-nél az ismétlődő rákérdezések miatt a szomorúság definiálhatatlansága, az Szabó Steinnél egy kissé bosszús kérdezősködés

Olvasópróbán: Rátóti Zoltán, Szabó Stein Imre fordító, László Zsolt és Alföldi Róbert



Németh Bori, László Zsolt és Bozsó Péter (Kovács Zita felvétele)

Antonio részéről, hogy meddig szándékozik még ez a bizonyos érzés - mellesleg Shakespeare szinte kizárólag a „sad" szót használja, amiből nem akarok messzemenő következtetéseket levonni, mindenesetre a „bú", a maga egy szótagjával, nagyon jól kézre áll a „szomorúság" négy szótagjához képest -, tehát, hogy meddig szándékozik ez az érzés nála „vesztegelni" (mint hajó teszi a kikötőben, vonat a síneken: az ige egyáltalán nem szerepel az eredetiben, még rokon értelmű szó sem, inkább csak az érzés *eredetére* próbálna Antonio rákérdezni, de használata mindenesetre elárulja a rendezői és fordítói szándékot, hogy ettől a szomorúságtól meg kell bizony szabadulni, kolonc és kissé unalmas is, mint Antonio maga mondta előbb).

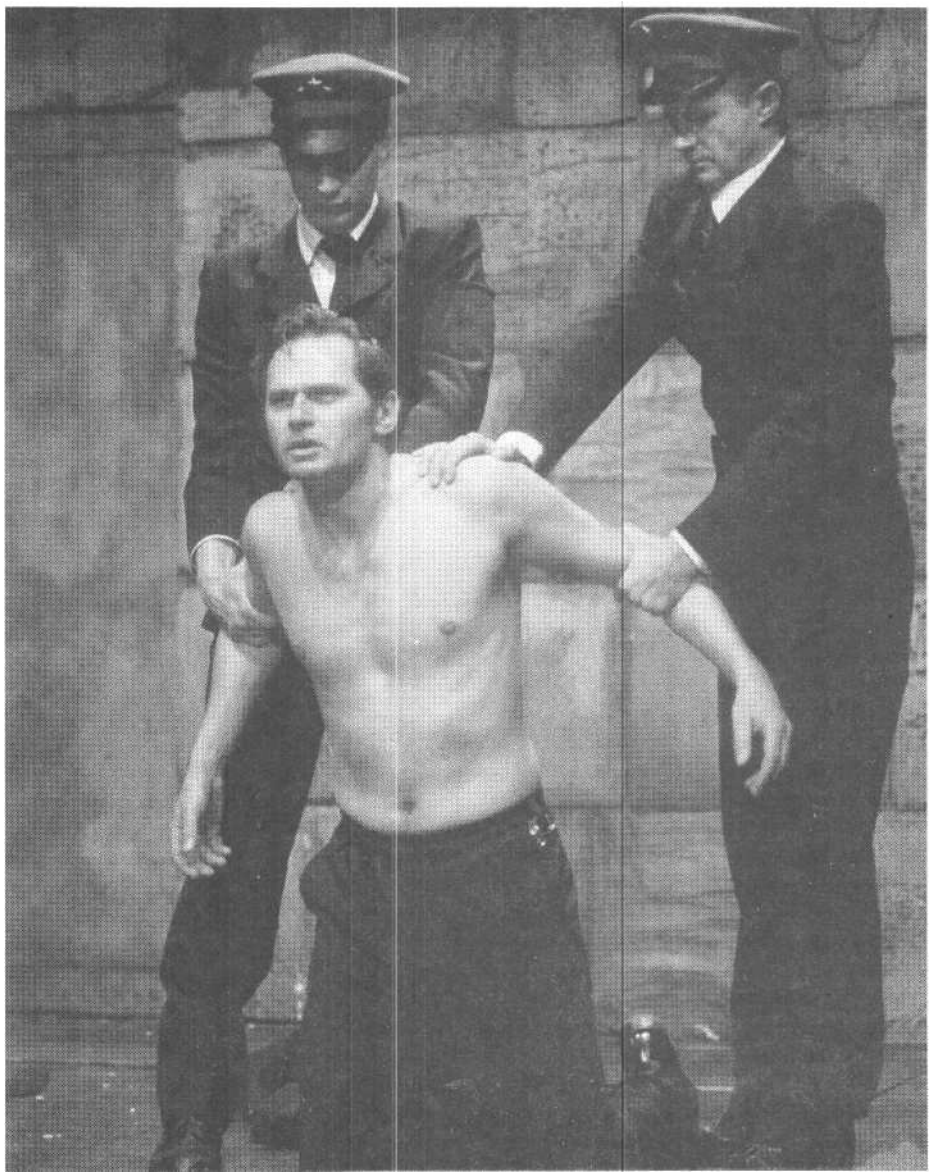
Anélkül, hogy sorról sorra haladnék végig a fordításon, rögtön Salarino következő megszólalásában, amely nem szerepel az előadásban, nagyon jó megoldásokat találtam, melyek egyrészt azt bizonyítják, hogy Szabó Stein könnyedén bele tud helyezkedni abba az általános shakespeare-i beszédmódba (á la hongroise, természetesen), amelyet esetleg finnyásabb olvasói kérnének számon: „Vizén hajóid lomha gőggel úsznak", ahol Vas azt írja: „hol gályáid büszke vásznaikkal", érezhető, hogy Szabó Steiné mennyivel dinamikusabb, mint ahogy a monológ folytatása is csupa elevenség, sőt bravúros megoldást talál arra a nehéz részre, hogy: „Like signiors and rich burghers on the flood, / Or as it were the pageants of the sea, /do overpeer the petty traffickers / that curtsy to them (do them reverence) / As they fly by them with their woven wings" - ahol például a „pageants of the sea" fordulatot hibátlanul oldja meg (a velencei karneválok utcán vontatott kastélyaira, hajóira, óriásaira céloz itt az Arden-kiadás jegyzete szerint a szerző): „Vizén hajóid lomha gőggel úsznak, / Mint telt urak s szabad polgárok egy / Színes parádé mozgószínpadán, / S büszkén biccentik magas orrukat / Kapkodva bókoló köznép felé - / s így suhannak el, vitorlaszárnyakon." Hogy a „rich burghers"-t bátor önkényességgel és nagyon maian „szabad polgárok"-nak fordítja (ennyi választási kampány után tiszta sor), és a „telt" szóval (mely a gályák telt hasát is megjeleníti, nem csak a testes bankárokét) fordítja a „rich"-et, és hogy a „petty traffickers"-t a *„kapkodva* bókoló köznép"-pel oldja meg, mind-mind leleményes áthelyezése és okos átértelmezése az eredeti szöveg metaforikus jelzőinek, és igazi mozgalmasságot kölcsönöz a szövegnek, pontosabban jól adja vissza az eredeti színes mozgalmasságát, ahol is egyszerre vagyunk a tengeren és egy karneváli felvonulás forgatagában. Az utolsó sor pedig nagyon pontos és nagyon könnyed. Ha összehasonlítjuk ezzel Vas István fordítását (amelyet mellesleg nagyszerűnek, de egy kissé fakultan gazdagnak tartok, mint régi bársonyok vagy selymek, melyek itt-ott kifoszlanak, és, ebben az esetben, kissé általánosnak): „Az óceánon hányódik a lelked, / Ott, hol gályáid büszke vásznaikkal, / Mint urak s nagypolgárok a vizen, / Vagy mint a tenger színjátékai, / S elnéznek a kis szatócsok fölött, / Kik udvarolva bókolnak nekik, / És lengő szárnyaikkal elsuhannak." (Vasnál, akinek szavai egy háború előtti Márai-vezércikket idéznek inkább, nem egészen lehet tudni, hogy végül kik suhannak el, a szatócsok vagy a nagypolgárok, holott Shakespeare-nél egyértelmű, hogy ez utóbbiak, s a „tenger színjátékai" inkább a naplementékre vonatkoznak, minta „pageants" szó által felidézett velencei hagyományokra.) Ha általában össze akarnám hasonlítani Vas fordítását Szabó Steinével, amit nem teszek meg valójában, mert nagyon messzire vezetne, mindenesetre meg kell állapítanom, hogy pontatlanságai ellenére Szabó Stein fordítása mindenképpen igazolja azt a váratlan sejtésemet (mindeddig ugyanis Vas fordításával nagyon is meg voltam elégedve), hogy nem árt(ana) egy új fordítás *A velencei* kalmárból, még akkor se, ha Vas fordítása játszható, szép és érvényes, és Szabó Steinnél azért akad néhány pongyola és túl szabad értelmezés. De most inkább megint egy olyan fordulatot emelnék ki, ami tetszik nekem, holott nincs az eredetiben (és igazi költői és írói gondolkodásról tanúskodik): „Hogyne látnám rögtön az érdes kő/Kezet, amint finom hajóm testén / Motoz és fűszerét a vízbe szórja, / S a durva habnak osztja selymemet" - az eredetiben szó sincs „kézről": ,,And not bethink me straight of dangerous rocks, / which touching but my gentle vessel's side / Would scatter all her spices on the stream" -, Shakespeare-nek nem volt szüksége a „veszélyes sziklák" további megszemélyesítésére, de Szabó Stein meglehetősen shakespeare-ien használja a kifejezést, kihasználva az igék személyes alanyt követelő szövegösszefüggését: ,,touching" (érint), „scatter" (szétszór), eleven, jól látható (szellemesen allegorizáló) képet alkot, mert (hál' istennek, mondom ismét) nincsenek irodalmias gátlásai. Egy lendületből ír (nem is fordít) ilyen fordulatokat (most nem idézem az angolt, olyan távol állnak a magyartól): „S akkor is nevet, ha bánat csontzenél", vagy: „De ím megjött a leghőbb gondozó" (ahol a „hő" talán a fordítás vissza-visszatérő „meleg" szavát akarja megelőlegezni, különben nem értem), vagy: „S máját forró borban főzi inkább" (ami inkább egy eredeti szakácsra és nem egy iszákosra vall, aki, mint Vasnál, kissé vaskalaposan, de pontosan „hevíti a máját" a borral). Ezek az egy lendületből írt sorok (sok van ilyen) tartalmilag nem térnek el az eredetitől, de sokszor leegyszerűsítik (gordiuszi csomóként elvágják) azokat az elátkozott (mert visszaadhatatlan) shakespeare-i metaforákat, erősen interpretálnak, és interpretációs karakterükkel későbbi interpretációkat (tehát további elhajlásokat) előlegeznek meg. Ebben Szabó Stein következetes, a fordítás stiláris közege meglehetősen egynemű, ámbár a végére érve (ha nagyon szigorú akarnék lenni) még mindig nem vagyok benne biztos, hogy elolvastam-e *tényleg A velencei* kalmárt. (A színházban bizonyosabb lehetek benne, hogy *láttam.)*

Utoljára egyetlen monológot vennék szemügyre közelebbről, Shylock híres prózai kifakadását, de csak azért, hogy megnézzük, mit tesz a monológgal ez a szemlélet, mit hagy meg belőle, és mit hagy el belőle, *hogyan* interpretál. (Itt most nem térek ki arra, mert nincs rá terem, hogy a nem prózai részek ritmikai pontosságát elemezzem -annyit megállapíthatunk, hogy a két változat, az előadás szövegkönyve és a teljes fordítás között lényeges előrehaladás történt ebben a tekintetben, egyes jambikus sorok prózai lüktetése vagy egy-két szótagos túllépése egyáltalán nem zavarja a szöveg stiláris egységét.)

„Hát a zsidónak nincs szeme? A zsidónak nincs keze, élő teste, álma, érzéke, vágya, szenvedélye? Nem ugyanaz az étel táplálja, nem ugyanaz a fegyver sebzi, nem ugyanaz a betegség rágja, nem ugyanaz a gyógyszer kúrálja, nem ugyanaz a nyár és tél hűti és hevíti, mint a keresztényt? Ha megszúrtok, nem vérzünk-e? Ha cirógattok, nem nevetünk-e? Ha megmérgeztek, nem halunk-e meg? s ha ellenünkre törtök, ne álljunk-e bosszút? Ha olyanok vagyunk mindenben, mint ti, ebben sem fogunk elütni. Ha egy zsidó keresztényre tör, hogyan tesznek rajta igazságot? Bosszúval. Ha egy keresztény tör zsidóra, hogy tűrje sorsát a keresztény példa szerint? Bosszút áll! Ti tanítottatok az aljasságra, én csak kivitelezem; és szörnyű lesz a lecke, amivel a leckék árát visszafizetem." (Szabó Stein fordítása.)

Vas listája (az eredetiben: „hands, organs, dimensions, senses, affections, passions"): „keze, szervezete, érzéke, érzelme, szenvedélye" meglepően szürke, csupa „e"-hang, a fordítók réme, ehhez képest, ha látszólag pontatlan is, mennyivel élőbb Szabó Steiné („keze, élő teste, álma, érzéke, vágya, szenvedélye"), pedig az egész rész ennek ellenére többnyire a Vas-fordítás átvételének, javításának, néha félrejavításának tetszik (a „csiklandoz" helyére például „cirógat"-ot tesz, ami korántsem nevetésre ingerlő gesztus, csak hasonló hangzású stb.). Aztán elérünk a kulcsmondatokhoz: „És ha ellenünkre törtök, ne álljunk-e bosszút?", kérdezi Shylock. Az eredetiben: „And if you wrong us, shall we not revenge?", „Ha meggyaláztok, ne álljunk-e bosszút?", fordítja sokkal pontosabban Vas. Itt úgy érzem, hogy a fordító *nem akart hasonlítani,* és ezért (apróság, de óriási nüansz, ahogyan Nádasdy Kálmán mondta volt) általánosságot csempész a szövegbe az „ellenünkre törtök" (a „törni" szó a legkülönfélébb alakzatokban újra meg újra felbukkan a Szabó Stein-szövegekben mint általános költői panel, kitöltő, habarcsfunkciója van, színteleníti a szöveget, ajánlom ezt figyelmébe), olyan rosszféle általánosságot, ami Shylock igazságát gyengíti. Hatásos Szabó Steinnél az utolsó mondat, de megint csak az általánosságot favorizálja Shakespeare-rel szem-ben (apróságok ezek, de összegződnek, és a szöveg egész minőségét végül meghatározzák. Vas fordításában kissé elmosódott és nem elég színházi, ez a kifogás nem érheti Szabó Steint, aki nagyon is jól mondható szöveget írt). Tehát az angol szöveg így szól: „The villainy you teach me, I will execute, and it shall go hard, but I will better the instruction." Vasnál: „Azt az aljasságot művelem, amire ti tanítottatok, és alighanem még hozzá is teszek ahhoz, amit tanultam." Az „alighanem még hozzá is teszek ahhoz" föltétlenül szürkíti a szöveget a színpadi mondhatóság tekintetében, bár pontos - itt Vas mintha szemérmes lenne, ami Szabó Steinről, a lehető legpozitívabb értelemben, nem mondható el, de Szabó Stein mégsem oldja meg azt a problémát, amit itt egyszerűség, kedvéért nevezzünk „Ávó-problematikának". azaz a zsidó üldözöttekből lett kínzók pozíciójának. Nem egyszerűen „szörnyű lesz a lecke", hanem: (nyersfordítás) „Én végrehajtom a gazemberséget (gonoszságot), amire tanítotok" (nagyon tetszik a „kivitelezem" szó Szabó Steinnél, modern, technicizált, kegyetlen, a modern kínzólaboratóriumok alvadtvér- és húgyszagát is felidézi), „és nagyon kemény leszek, de még a tanítóimat is felülmúlom". Szabó Steinnél dialektika van - Shakespeare-nél, aki többet tudott (akárkinél) az emberi létezésről, fokozás van a maró, feneketlen gyűlöletig.
Ilyesmiket kellene megoldani.

Különben pedig gratulálok a szerzőpárnak (mert Alföldit azért e fordítás részbeni szellemi tulajdonosának tekintem) - a textus érvényes. (Most mint egy Shakespeare-kalauz, kilyukasztottam a jegyüket.)



Rátóti Zoltán (Ilovszky Béla felvétele)

HÉTKÖZNAPI FASIZMUS

MÉLYVÍZ-BESZÉLGETÉS

Gábor Miklós: Én egy hagyományos előadás keretében játszottam Shylockot, egy hagyományos színpadon, ahol például a bírósági tárgyalás alatt rengeteg ember volt jelen, és nekem a rendkívül fontos pillanatban mégis magamra kellett felhívnom a figyelmet, amire Rátóti Zolinak nincs szüksége, többek közt azért sem, mert őt videón is látni. Végig ketten vagy hárman vannak a színpadon, és a videón is, a színpadon is mind premier plánba kerülnek. Tehát a legkisebb gesztusuk, a legkisebb szemrebbenésük is játszani tud. Nekem folyton ki kellett találnom valamit, ami nem patetikus. Ki kellett találnom a játékokat, a csendeket, azt a pillanatot, amikor beledöföm a kést, vagy nem döföm bele.

Mészáros Tamás: Azért emlékeim szerint egyéb problémáitok is voltak a darabbal.

G. M.:Az egyik kollégámnak egy néző állítólag azt mondta, hogy az előadásnak nem lesz sikere, mert nem fogják szeretni se a zsidók, se az antiszemiták. Bárki bármilyen elvárással megy be a színházba, az mind csalódni fog.

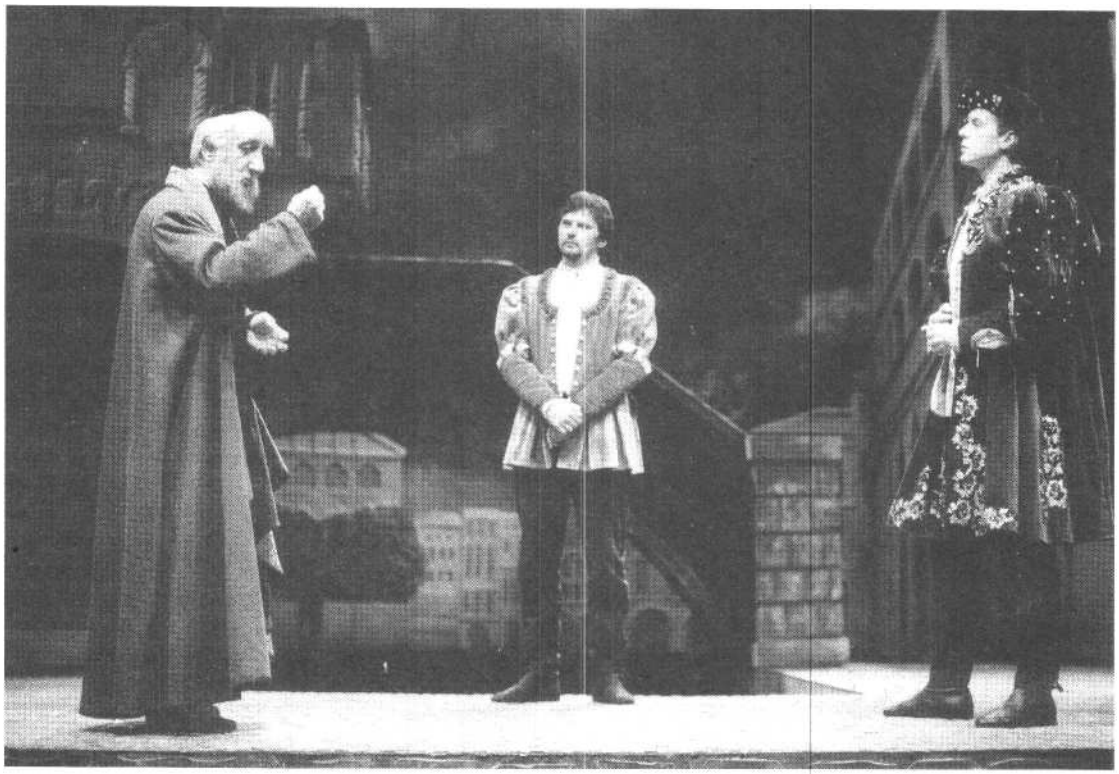
Garas Dezső: Meg kell mondanom, hogy én ezt a mostani előadást nagyon utáltam, mert nagyon jó volt, és piszkált a sárga irigység. Van azonban valami, amit sem itt, sem Szolnokon nem oldottak meg. Azt kérdezik Shylocktól, hogy miért fened a késedet. Azt mondja, mert ki akarok vágni ebből az emberből egy darab húst. De miért a talpadon fened? Ezt minden rendező következetesen kihagyja, és nem értem, miért. Komolytalan lesz tőle Shylock? Vagy az egész bírósági procedúra? Pedig ez igenis ott van Shakespeare-nél, aki tudta, mit csinál, sőt ez a vonás még jobban rávilágít, hogy micsoda őrültség, ami itt történik.

Alföldi Róbert: Én nem ismerem azt a gesztust, hogy a kést a talpon fenik.

Ahol én élem az életemet, ahol én dolgozom, ott nem válnak külön a zsidók, a keresztények, mások. Egyformán öltözködnek, egyforma életet élnek. Tudom, mennyi minden van a darabban, ami a zsidó kultúrához, a zsidó valláshoz, a zsidó szertartásokhoz kötődik, és ezt az előadás is megmutatja. De én mégis azt gondoltam: engem nem érdekel, hogy ezek itt zsidók vagy nem zsidók. Volt egy történet, amely arról szólt, hogy emberek születésüktől fogva ki nem állhatják a másikat. És ma, ebben a világban, ahol például a művészetek terén vagy az élet különböző területein is kezdenek a határvonalak elmosódni, és valahogy minden egyszerre kezd létezni, egyszer csak bizonyos vallású vagy nézetű emberek azt mondják más vallású és nézetű emberekre, hogy azokat el kell szigetelni, azoktól külön kell válni. Egyszerűen nem értem és nem is akarom érteni. Arról a korról, amelyben a darab játszódik, illetve amelyben íródott, nem sokat, sőt nagyon keveset tudok. De mindig úgy éreztem, hogy ezek a fantasztikus Shakespeare-darabok, a róluk szóló több könyvtárnyi elemzéssel együtt, igazából mesék. A szó legnemesebb és legszebb értelmében. Olyan mesék, amelyeket az emberek nagyon szeretnek nézni. s ugyanakkor mégis meg van hagyva nekik a távolság, a lehetőség, hogy eltarthassák maguktól az egészet, és azt mondhassák, lám-lám, milyen gonoszul, csúnyán éltek, csúnyán viselkedtek ezek az alakok. Ami pedig az öltönyt, az írógépet, a videót, a mobil telefont illeti, én úgy vettem észre, hogy ez a színészeknek is segített abban, hogy ne szavaljanak művelten, ahogy Shakespeare-nél Magyarországon szokás, és az egész valahogy természetesebben szóljon.

Géher István: Politikailag erősen átszínezett darab volt ez 1596-ban, amikor feltételezhetően íródott, klikkek marakodtak az udvarban. Shakespeare itt egy két évvel korábbi politikai per emlékét melegítette föl. Akkora királynő orvosa, egy bizonyos Rodrigo Lopez, kikeresztelkedett portugál marrano, akit Erzsébet a majmocskájának hívott, valahogy belekeveredett a nagypolitikába. A portugál trónörökös Angliában járt, és az udvari orvost hirtelen vád alá helyezték, hogy meg akarta mérgezni a királynőt és a portugál trónörököst. Gyors tárgyalás, akasztás, négyelés következett. A szerencsétlen ember nyilvánvalóan áldozat volt. s megindult a politikai propagandagépezet. z a politikai ügy, amelyben történetesen egy zsidó szerepelt, fölkavarta a kedélyeket, és belejátszott az idegengyűlölet. A következő évben, 1595-ben volt egy nagy lombardellenes tömegzavargás; ekkor betiltottak egy darabot, amelyikbe állítólag Shakespeare is bedolgozott. Shakespeare keze sok mindenben benne volt, bár ő maga nem játszott szerepet a politikai színpad előterében. Mindez hozzátartozik a darab kontextusához, és ettől is megy ez a darab valahogy félre. Mert ez nagyon disszonáns darab. Szeretne szerelmi történet lenni, három esküvővel. Szeretne egy barátság története lenni, nagy áldozattal, bár hogy ez a barátság milyen

Gábor Miklós (Shylock) és Papadimitriu Athina (Jessica) a Nemzeti Színház 1986-os előadásában (Ikládi László felvétele)



Garas Dezső (Shylock), Rátóti Zoltán (Bassanio) és Hirtling István (Antonio) a szolnoki előadásban (1997) (Szűcs Zoltán felvétele)

természetű, azt a darab nagyon is kétségesen függő-ben hagyja. Végül pedig és elsősorban ez egy pénzügyi történet. Itt mindenki mindig számolja a pénzt. És nem-csak a kalmár meg a zsidó, hanem a szerelmesek is. Hiszen Jessica is visszamegy a pénzért. Nagyon fontos, hogy Portia történetesen gazdag. A romantikus lelkületű ember itt hirtelen meg-áll, és azt mondja: vagy szerelem, vagy pénz! Ám ez sem Shakespeare korában, sem a modern korban nem szöges ellentét.

Heller Ágnes: Januárban láttam a BBC-n a Royal Shakespeare Company előadását, halálosan unalmas-nak tartottam. Úgy éreztem, a láda-, a Shylock- és a gyűrűtörténetnek egymáshoz semmi köze. Hogy lehet ebből *egy* darabot csinálni?

Most megnéztem ezt az előadást, és hirtelen izgalmas lett: meg tudták csinálni. Egyetlen dolog nem sikerült úgy, ahogy sikerülhetett volna: Antonio alakja. Bár nagyon szépen érzékeltették a homoerotikus és homoszexuális viszonylatot, de a végén egy dolgot elfelejtettek. Nagyon szépen meg volt csinálva, hogy Jessica magányos, egyedül marad, de az nincs megcsinálva, hogy Antonio is egyedül marad. Pedig ők ketten maradnak egyedül. Két ember marad hoppon, Jessica és Antonio, de Antoniónál nem érződik, hogy mindenből kimarad. Antoniónál komplett a szerep. Ő a zsidógyűlölő, és ezért világos, hogy így szerepeltetik. De ugyanakkor ő a megcsalt szerelmes is, aki a szerelméért kockára teszi és majdnem elveszíti a testét, és itta komplexitás le lett egyszerűsítve, miközben Shylocknál tökéletesen, gyönyörűen érvényesült. Az, hogy ki a zsidó, és ki a kalmár, ez természetesen világos, hiszen bent van a szövegben. Az előadásban az történik, hogy kívülről nem tudjuk megkülönböztetni, ki a kalmár, és ki a zsidó. Hanem amikor kiderül, hogy melyik a zsidó, attól a pillanattól az idegent látják benne. Az idegent, aki voltaképpen minden gonosznak, rossznak és másságnak a megtestesítője. Különben, bár *A velencei kalmár* eredetileg nem tragédiának, hanem vígjátéknak íródott, a téma tragikuma rettenetesen régi. Idegen volt Oidipusz is, Médeia is, Othello is. Ha valakit állandóan megaláznak, megtaposnak, akkor csak úgy tudja emberré tenni önmagát, ha visszaadja a rosszat a másiknak, tehát megfordítja a szerepeket. Mármost Shakespeare is tudta, hogy ez igen problematikus. Attól még nem leszünk jók, ha visszaadjuk a másiknak, amit tőle kaptunk. De mégis ez az egyetlen út, hogy a megalázott valamilyen módon visszanyerje a méltóságát, és ezt ez a Shylock-ábrázolás nagyon szépen oldotta meg. Még egy nagyon szép dolog volt az előadásban: helyesen mondta valaki, hogy itt a pénz hajhászása a lényeg. A szereplők mind pénzzel játszanak, kivéve Antoniót és Shylockot. Itt a hús szimbólum: mind a ketten a húst akarják. A többiek a pénzt, de Antonio a szép szőke fiút akarja. Shylock pedig most az egyszer nem a pénzt, hanem szintén a húst akarja.

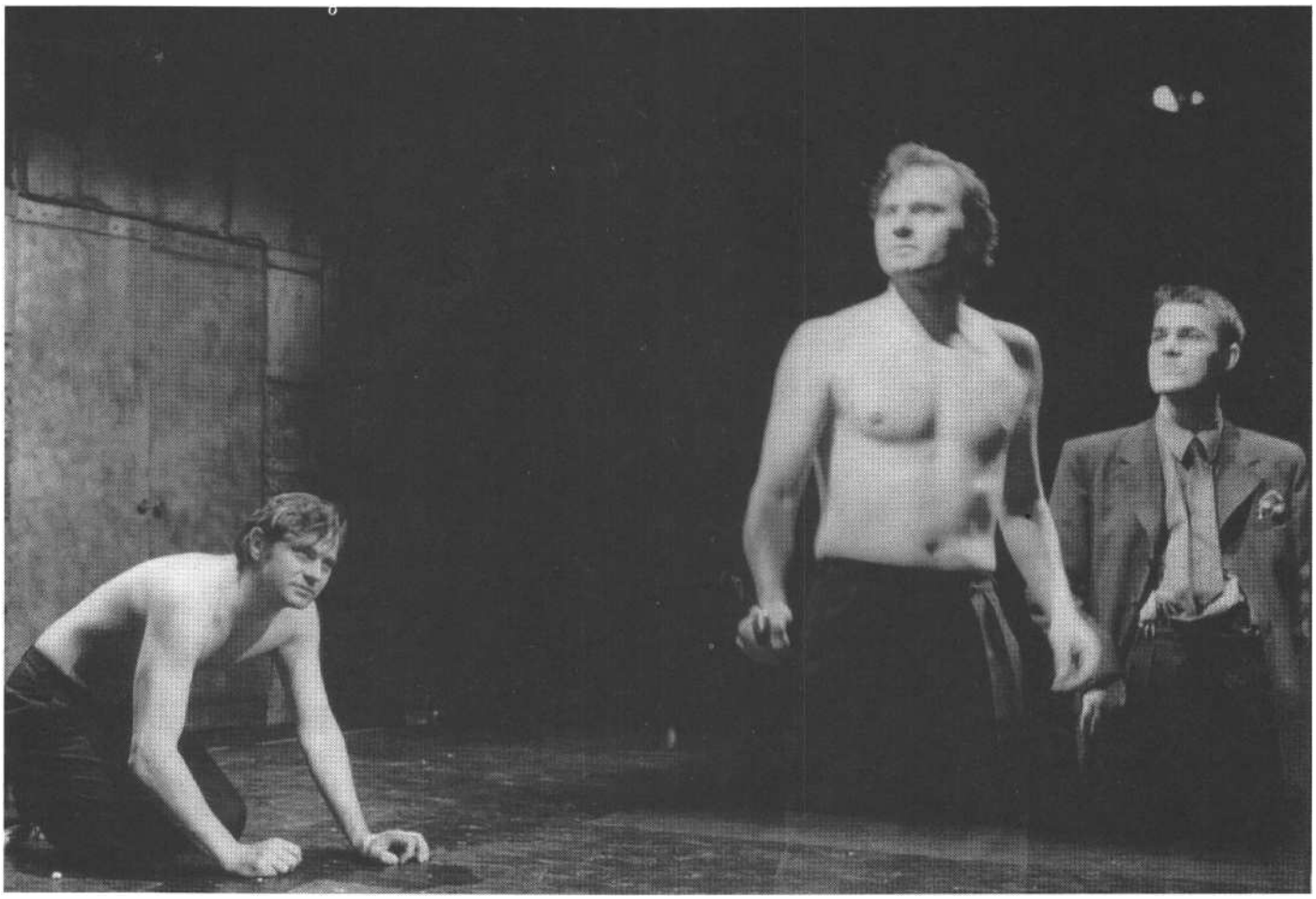
Rátóti Zoltán: Azt gondoltuk, hogy Shylock hitét nagyon erősen kell érzékeltetni, éppen azért, mert én játszom, aki a konvencióhoz képest sokkal fiatalabb vagyok szerepbeli elődeimnél. Esetleg feltételezhető, hogy Shylock tűri azt, hogy nap mint nap lezsidózzák és pocskondiázzák. Hozzászokott. De amikor már a külvilág támadása és agresszivitása a legintimebb szférába hatol, akkor feltámad benne a gyűlölet. Egyetértettünk abban, hogy valahol, adott esetben a második felvonás elején, amikor Shylock egyedül van, mindezt meg kell mutatni a színpadon, és így került sor az imajelenetre.

G. I.: Ez egy reggeli imádkozást villant fel, amikor is Shylock föltekeri az imaszíjat a karjára, illetve a fejére, aminek természetesen szimbolikus jelentősége is van, hogy tudniillik az ember szembenéz a tetteivel, a szellemével, a gondolataival. De a darab szempontjából annak, hogy imaszíjjal köti meg magát, más jelentősége is van. Ugyanis az az ember, aki megköti magát, az képes alávetni magát a nagyobb rendnek, mintegy a törvénynek. Shylocknak szüksége volt a bírósági hitelesítésre, arra, hogy az igazságtétele intézményes legyen.

M. T: Azért,' mert ő magában a törvényben próbál hinni? A saját vallási törvényében és egyszersmind abban a külső törvényben, amelynek értelmében a szerződés köttetett?

G. I.: Természetesen ez lélektani szinten játszódik le, de azt hiszem, ez a két dolog egymásnak megfeleltethető. A zsidó ember lélektanába ez valóban nagyon is beépül, akár rendszeresen gyakorolja a vallását, akár nem. Ezt nagyon is meg lehet tapasztalni a történelemben. A második világháború során például az írott szó fetisizmusa simán tragédiába sétáltatta a zsidóságot. Pontosan a túlértelmezett törvénytisztelet miatt.

A. *R.:* A tárgyalásképben a törvény képviselője - azaz a dózse, akinek az a dolga, hogy ügyeljen a törvényességre - állandóan kijön bratyizni a bíró és a törvény szerepe mögül. Ezt úgy próbáltuk megoldani, hogy a képe ott marad a videóban, de ő maga kijön egy falon, és elkezd bratyiz-ni. Elmondja Antoniónak, mennyire sajnálja. Ma egy bíró nem jöhet le a tárgyalás legelején az



Shylock: Rátéti Zoltán (Kovács Zita felvétele)

alpereshez, hogy közölje, nagyon sajnálom, és remélem, hogy minden rendben lesz, majd utána visszamegy a bírói székbe. Ugyanígy, amikor Shylock bejön, a dózse akkor is kilép a bírói szerepből, és első megszólalásában az ő privát dühe és érzelmei nyilatkoznak meg. Így jutottunk el odáig, hogy Shylock, aki mindenét elvesztette, egyedül marad a világban. Szerintem - sajnos - egyértelmű, hogy ezek a felhevült emberek nem hagyják Shylockot csak úgy elmenni, hanem agyonverik.

H. Á.: Csinálnak egy pogromot.

G. D.: Hát erről van szó: Az én problémám az, hogy meg vagyok terhelve '44-gyel, Auschwitz-cal, meg vagyok terhelve a Rákosi-korszakkal, meg vagyok terhelve '56-tal, Lakitelekkel, meg még sok egyébbel, a félelmeim hatalmasak, és úgy szeretnék élni, ahogy nem lehet, mert hiába ügyeskedem, „nem fog a macska egyszerre kint s bent egeret". Tehát ezért is gyötrődtem, hogy vállaljam-e Shylockot vagy ne, gyilkos legyek-e vagy ne, öljek-e vagy ne. És ekkor végre, amit már nagyon vártam, fiatal emberek jelennek meg, olyanok, akik nincsenek mindezzel megterhelve. s mint egy darab véres húst, odavágják a darabot, és azt mondják, kérem szépen, nekünk erről ez a véleményünk. És egyszer csak úgy kezdenek játszani, hogy az ember fölfigyel, és azt mondja: a fene egye meg, hát ez tényleg így igaz.

M. T: Szeretnék visszatérni ahhoz, hogy az előadás úgy ábrázolja ezt az egész Bassanio-Antonio-féle baráti kört, mint homogén csoportot, amelynek tagjai a történet során a saját hisztériájuk által, szinte öntudatlanul - ki kell mondani a szót, mert erről van szó - fasisztoid bandává válnak. Ez pedig radikálisan eltér a darab eddigi elemzéseitől.

A. R.: Mi eljutottunk odáig, hogy Shylockot fizikailag is megsemmisítik. Az előtte lévő tárgyalás során lefojtott indulatok - miután Portia mégiscsak „elkapta" a zsidót - csak így csapódhatnak le. Ezután már csak ösztönök vannak, csak állatiasság van. Az agyonverés. Természetesen igaz, hogy ez fasisztoid. z az a bizonyos hétköznapi fasizmus.

M. T: Mondjuk el a nézőknek, akik még nem láthatták az előadást, hogy a végén, egy tivornyaszerű, duhaj tömegjelenetben bakancsokban dobognak ütemesen a szereplők, és ez a dübörgés mindent elnyom. Tehát a kép elég egyértelmű, és elég egyértelmű asszociációkat kelt.

A. R.: Ezek a velem egykorú fiatal emberek az előadásban egyértelmű asszociációkat, egyértelmű jeleket, egyértelmű ruhadarabokat használnak. Ott sincs kecmec. De én nem is az agresszióról akarok beszélni, bár persze arról is, hanem a félelemről. Ebben az előadásban az jelenik meg, hogy félek. Miközben persze szeretném megtalálni a helyemet, mert lehet ugyan panaszkodni, hogy miért éppen most születtem, de hát nekem ez adatott, most kell élnem, ebben a zűrzavaros korban. Az a dolgom, hogy most találjam meg a helyemet ebben a világban. De akármennyire próbálom is megtalálni, mégis azon veszem észre magam, hogy bármit gondolok, az rögtön valami mássá válik, és az ember szalad haza, és zárja magára az ajtót.

A MTV2 Mélyvíz-sorozatában 1998. május 13-án elhangzott kerekasztal-beszélgetés rövidített és szerkesztett változata. A műsorvezető Mészáros Tamás volt.

BALOGH A. FRUZSINA

EZ ILYEN EGYSZERŰ

BESZÉLGETÉS ALFÖLDI RÓBERTTEL

Színész szakon végeztél. Már a főiskolán eljátszhattad Raszkolnyikovot a Bűn és bűnhődésben. *A Vígszínházba szerződtél, voltál Romeo, az* Utazás az éjszakába *Edmundja,* a Baálban *Eckart... Es egyszer* csak *gondoltál egyet, megrendezted a házi szín-padon* a Trisztán és Izoldát.

– Az olyan embernek, mint én, akinek életében legfontosabb a színház, teljesen természetes, hogy idővel egy nagyobb egységet próbál befog-ni, vagy egy nagyobb egységről próbál gondolkodni. Így jut el a rendezésig. Ahhoz, hogy meg-rendezzek egy darabot, személyes élmény, kötődés kell. Nekem mindig fontos a történet, a sztori, amelyben magamra ismerek. A *Trisztánt* azért állítottam színre, mert volt az életemben egy elképesztően nagy, viharos szerelem, amelyet tulajdonképpen ezzel az előadással sikerült lezárnom.

– *Már az első rendezésedben mostohán bántál az eredeti szöveggel.*

- Vas István és Illés Endre darabja nem mindig azt emeli ki a legendából, ami számomra a legfontosabb. Nem találtam másik darabot, amely ugyanezt a történetet dolgozza fel, ezért átformáltam a már meglévőt, hiszen dramaturgiailag nagyon használható volt.

– *És Shakespeare-t miért? A* velencei kalmárban *elvetetted a Vas István-fordítást.*

– Vas István fordításán azt éreztem, hogy néhol pontatlan és szemérmes. Bizonyára szemesztereken át lehet taglalni költői értékeit, én viszont néha nem értem, hogy a szereplők mit mondanak. Ilyen egyszerű. Lehet, hogy buta vagyok, de tény, hogy így van. s ha olvasva nem értem, akkor a színpadon még kevésbé fogom érteni.

– *Viszont nemcsak újrafordíttattad a darabot Szabó Stein Imrével, hanem jócskán húztál is belőle, illetve beleírtál Shakespeare-be. Ez ellen sokan ágálnak, illetve szentségtörésnek tartják.*

- Az irodalmárok.

– *Nem csak az irodalmárok. Akadnak ilyen fordítók, rendezők és egyszerű nézők is.*

A baj az, hogy össze van keverve a színház és az irodalom. Ha az írók ágálnak az átalakítgatások ellen, akkor saját maguk alatt vágják a fát. Mert ami leíródik, az irodalom, és attól válik drámává, hogy a színpadon megjelenítik. Drámák azért íródtak és íródnak, hogy különböző, lökött: színházi emberek találkozzanak velük, és beinduljon a fantáziájuk. A színház nem elmélet, hanem gyakorlat. Az a kérdés, igazolja-e az előadás a „beavatkozást", vagy nem. Az előadástól függetlenül arról beszélni, hogy mit szabad csinálni egy darabbal -zsákutca. Évszázadok óta belenyúlnak mások szövegeibe. A színdarab azért van, hogy bármit csinálhassanak vele. Ha élővé válik, ha megszólal a színpadon, akkor a szerző boldog lehet a sírjában, a mennyben, a pokolban - bárhol legyen is. A színházat az viszi előre, hogy a darabokat szét lehet szedni, és újra össze lehet rakni, és ezáltal új értelmet kapnak. Minden rendező ezt csinálja. Akkor is, ha nem nyúl a szöveghez. Ha nem így volna, minden darabot csak egyszer lehetne eljátszani.

– *Valló Péter egy interjúban azt mondta, hogy a művek eredeti formában való konzekvens, tartalmas megrendezése is járhat pokoli erőfeszítéssel. Először talán ezt kellene kipróbálni.*

– Én mindig azt hiszem, hogy az előadásaim a művek eredeti változatai.

– Sirály *-rendezésed* is? *Vegyük azt a jelenetet, melyben Arkagyina rájön, hogy elveszítheti Trigorint. Az asszony kétségbeesésében minden női praktikát bevet, hogy visszahódítsa szerelmét. A csehovi szöveg szerint szóval, lélektani módszerekkel, nálad pedig szexuális aktussal.*

– Szomorú, ha csak ezekre a dolgokra figyelnek fel. Ódáig már nem jutnak el, hogy miért, vagy hogy ez hogyan következik az előadásból, csak leragadnak annál, hogy Csehov és a szexuális akrobatika „nem jöhet össze". s kevesen tudják - hál' istennek, nem látszik meg az előadásaimon -, hogy milyen alapos munkát fektetek beléjük. Például az után, hogy a Sirályban mit énekelnek, Moszkvában, különböző könyvtárakban három hónapig nyomozott egy magyarul tudó orosz dramaturgnő. s kiderítette, hogy Dorn doktor milyen operettslágereket és kuplékat énekel. Az előadásokban általában szó szerint lefordítják a dalokat. Pedig nem mind-egy, hogy ezek milyen dalok. Valaki egyszer eldöntötte, hogy ezt így kell, azt meg úgy kell. De ki döntötte el és miért? Nem tűnik fel senki-nek, hogy az átlagnéző az ilyesmit már halálosan unja?

– *Miért gondolod, hogy ami hagyományos, az feltétlenül unalmas is? Peter Stein salzburgi* J Julius Caesar-rendezését *kivételesen a magyar televízióban is* lelhetett *látni. Aki épp akarta, követhette a szöveget, akár könyvvel a kezében. Egy sor sem hiányzott belőle, mégis nagy sikere volt.*

– De az Peter Stein, én meg nem vagyok Peter Stein. Én is láttam a tévében az előadást, és úgy gondolom, hogy Stein *Julius* Caesarja vagy Valló *Ványa* bácsija és az én *Sirályom* egyaránt lehet érvényes előadás. De persze megeshet, hogy én azért húzok, és azért írok bele egy darabba - Peter Steinnel ellentétben -, mert nem tudom megrendezni a sokszólamúságát. Lehet, hogy én csak egyszólamúan tudok rendezni.

– *Mások éppen A* velencei kalmár *kapcsán úgy látják, hogy eddig fel nem fedezett összefüggéseket, belső tragédiákat láttál meg.*

– Lehet. Ha elolvasod Shakespeare-t, észreveszed, hogy ami például Shylockkal történik, arról csak beszélnek, amit viszont ő tesz Antonióval, azt mindig látjuk. A jelen idejű történés mindig nagyobb hangsúlyt kap a színpadon, mintha csak elmesélnek valamit.

- *Ezért toldottad be az előadás eleji bárjelenetet, amelyben Shylockot kipenderítik, mert zsidó?*

– Pontosan ezért.

– *Mennnyire jellemző ez a kiközösítés ma Magyarországon?*

– Úgy gondolom, hogy a színház nem azonos az élettel. A színház egy művészi forma, aminek az a dolga, hogy szimbólumokat használjon, hogy sűrítsen. Ha a színház az élet lenne, akkor a legjobb színészek az elmebetegek lennének, csak ki kellene őket hozni fél hétkor a bolondokházából, és azt mondani nekik, hogy „meghalt anyád" - és baromi jók lennének. A színház halálosan komoly játék. SZÍN-JÁTÉK. Ha valahol nincsenek szabályok, hát itt biztosan nincsenek. Például nincsenek balettlépések, mint egy táncjátékban. Ezért tehetem meg, hogy úgy kezdődjék az előadás, ahogy kezdődik. Különben igenis nálunk ma kipenderítenek valakit azért, mert zsidó, cigány, román vagy ukrán. Vagy egyszerűen „csak".

– *Tehát ha Shylockot kidobják a bárból, „egyenlőbb" esélye van visszaadnia kölcsönt?*

– Igen, mert az ő indulatai valami miatt jönnek létre. De nem csak erről van szó. Szerintem Shylocknak egykorúnak kell lennie Antonióval, és hasonló fizikumúnak is. Mert nincs különbség. Ezért játssza Shylockot Rátóti Zoltán, Antoniót pedig László Zsolt.

- Más *szereplőknek is új hangsúlyokat adsz. Például Jessica szerelme kedvéért elárulja az apját, majd az előadás végére teljesen összeroppan, szinte beleőrül.*

– Az ember lázadhat a génjei, az ezeréves múltja ellen, de ha megteszi, annak ára van. A legkevesebb, hogy egyedül marad a világban. Ha nem vállalod önmagad, a múltaddal, a családoddal és sok minden mással együtt, akkor megszűnsz létezni.

- *Jessica már akkor megtagadja az apját, amikor megszökik Lorenzóval. Shakespeare-nél ugyan megvan a szerelmében való csalódás halvány motívuma, de ettől még, úgy tűnik, nyugodtan élhet tovább Lorenzóval az idők végezetéig.*

– A darabban nagyon fontos hangsúlyt kap az a bizonyos ládika, amelyet Jessica elrabol az apjától. Shakespeare annyira „aljas", hogy még vissza is küldi a lányt, hogy hozzon még többet. Azután az ötödik felvonásban, amikor a többiek folyamatosan Jessica zsidóságát cikizik, Lorenzo nem védi meg. Mi ebben a felhőtlen?

– *Nálad nemcsak hogy nem védi meg, de meglehetősen brutálisan bánik vele. Még meg is erőszakolja.*

– Erre most újra a szexuális akrobatika miatt kérdezel rá. z álszemérem. Olyan egyszerű az egész: Lorenzónak nagyon jól jön, hogy Jessica egy gazdag zsidó lánya. Egészen biztos, hogy Lorenzót az érdeke is mozgatja, amikor Jessicát szereti.

– *Bassanio is csak érdekből szeret?*

– Antonio évek óta pénzeli Bassaniót, akinek egyre több pénz kell. Ezt el is mondja Antoniónak: „Mert többet éltem, s nagyobb lábon, mint bírta volna szerény hátterem." Ebben a jelenetben kéri meg Antoniót, hogy segítsen neki némi tőkével meghódítani Portiát, a gazdag belmonti úrnőt. Itt hangzik el az is, ami semmi kétséget nem hagy afelől, hogy mi hajtja őt Belmontba: „Mi ha célt ér, újra szabad vagyok."

– *Portiát nem hamvas fiatal nőnek, hanem érett, tapasztalt, vágyódó asszonynak láttatod.*

- Portia túl okos ahhoz, hogy fiatalnak higgyem, és azok a rohadt ládikák túl nagy tehertételt jelentenek számára.

– *Miért videón jeleníted meg a ládikákat és a korábbi kérőket?*

– Nagy problémát okozott nekem, hogyan mondassam el ezeket a „borzalmas" monológokat. Ezek mindig hamisan szólnak. Magyar színészek legalábbis - engem is beleértve - hamisan mondják. Magyar színész kiáll és szaval, mert egyedül van, úgy csinál, mintha nem volná-nak ott nézők. Megpróbáltam keresni valamit, ami érzékelteti a belső beszéd sűrűségét. Ha szuperközelre hozom a színészt, bármilyen fura, az ő helyzetét is könnyítem azzal, hogy a monológ belső monológgá válik. Meglepő módon, amikor lehajolva egy csőbe - a kamerába - beszél, sokkal természetesebb lesz, mintha a nézők elé kellene kiállnia.

– *A videóra, a cselekménysűrítésre, az újrafordításra, a klipszerűségre azért van szükség, hogy a néző ne unatkozzon?*

- Bocsánat, mi a színház lényege? Az, hogy tükröt tartson, hogy abból a korból táplálkozzon, amelyben él, és hogy rányissa a néző szemét a saját korára. Nekem pedig az a feladatom, hogy olyan jeleket használjak - például a sűrített klipszerűséget-, amelyeket a nézők ismernek, ame-

lyek természetesek a számukra. A nézők elszoktak attól, hogy rejtvényeket fejtsenek a színházban. Az a kultúra és az a világ, amely körülveszi őket, nem erről szól. Az egyértelmű dolgokról szól.

– *Miért gondolod, hogy a nézők csak ezen a felkészültségi szinten képzelhetők el?*

– Nem gondolom. De tény, hogy ez veszi körül őket. Amikor színházba járok, én is unatkozom, mert annyira „mélyek" az előadások, hogy nem értem őket, mert annyira bonyolult minden. Az embereknek más a tempójuk. z igenis sűrített, őrült élet. Tíz év alatt itt fenekestül felfordult minden. Más a kávé íze, más a csésze formája. Lehet azt mondani, hogy a kor alkalmatlan arra, hogy igazi művészetet csináljunk. Akkor abba kell hagyni, nem kell vele próbálkozni. Vagy alkalmazkodni kell a korhoz, ami nem jelent meg-alkuvást. Az én előadásaimról sok mindent el lehet mondani, de azt nem, hogy megalkuvóak. Érdekes, hogy azoknak a külföldieknek, akik nem értik ugyan a nyelvet, de eljönnek megnézni az előadást, nagyon tetszik. Például megértik, hogy az ötödik felvonás miért nem az a helyes, kedves „add ide a gyűrűd - nem adom" című ipiapacs-játék, ami ráadásul borzalmasan unalmas szokott lenni, és amivel én legalábbis nem tudok mit kezdeni. Számomra sokkal fontosabb volt meg-mutatni, hogyan jutnak el emberek addig, hogy szemrebbenés nélkül agyonverjék embertársukat csak azért, mert más, mint ők, és adott esetben másképp gondol valamit. Innen már csak egy lépés, hogy csizmát vagy bakancsot húzzanak, és együtt induljanak el agyonverni embereket. Lehet, hogy a nagy öldöklések, háborúk mélyén is ilyen pici konfliktusok lapulnak. Szeretném, ha a nézőnek az előadás láttán eszébe jutna: „álljunk már meg egy szóra, vegyük észre a másikat." Véleményem szerint Shakespeare zenemonológja a darab végén engem igazol. Hiszem, hogy a néző megérti a szándékomat.

- *Kaptál már ilyenfajta visszaigazolást?*

- Rengetegen akarják megnézni az előadást. Akik pedig már látták, azok közül sokakat felkavart. Gondolom, ez elég visszaigazolás. De említhetnék egy másik példát is. Tavaly Nyitrán játszottuk a *Királyt.* Az emberek egy része nem értette a nyelvet, de megértett olyasmit, ami szerintem egészen elképesztő. Például, hogy miért vannak különböző színek, és miért tocsognak a szereplők vízben.

- *És miért?*

– Azért, mert az történik, amit Trepljov megír. Hogy lassan már csak az elemek maradnak. Mert az elemek kékek. Kék a víz. s a két fiatal kivételével szépen lassan mindannyian megszűnnek létezni - nem néznek szembe önmagukkal. Végül csak az elemek maradnak. De ez, azt hiszem, nagyon egyszerű, mondhatnám, majdnem primitív. Tavaly, a szegedi színházi találkozó ankét

ján mégis azt kérdezte valaki: „Ha áznak, miért nem hívnak szerelőt?" Kedves, nem?

- *Ha az itthoni nézők nem értenék az előadásaidat, nem mennének telt házzal, ahogy magad mondtad. Bár úgy tudom, a* Phaedra *eleinte nem aratott túl nagy sikert, sokan elmentek a szünetben.*

- Létezik olyan előadás, amelyik mindenkinek tetszik? Aki elmegy, az már energiát kapott csak negatívat. Nem az történt, hogy unalmában elaludt, és azt sem tudta, mit látott, hanem még három hét múlva is arról beszél, hogy milyen jogon írom én *a Phaedraba* azt, hogy fasz. Lehet, hogy nem jut el mindenkihez a történet. Számomra pedig itt is a történet a lenyűgöző, mert pontosan ismerem, milyen az, ha az ember beleszeret valakibe, és abban a pillanatban tudja, hogy ez szigorúan tilos. Ismerem a szenvedést, ami utána jön. s úgy tűnik, hogy a nézők többsége érti, miről van szó. Nagyon furának találják, de nézik. Lehet, hogy nem tetszik nekik, de nem mennek el. De az is lehet, hogy el kell gondolkoznom azon, amit nemrégiben fogalmazott meg valaki. Hogy most már divatos lettem. A rosszat sem kell elhinni, de azt hiszem, a jót sem. Vigyáz-ni kell.

– *Arra gondolsz, hogy elszaladhat veled a ló?*

– Arra gondolok, hogy az előadást nem a saját értéke, hanem ,,az Alföldi helyzete" szerint ítélik meg. Egyébként velem nem fog elszaladni a ló, nem vagyok olyan típus. Zavarba jövök attól, ha sikerem van.

– *Mindenesetre irigylésre méltó helyzetben vagy. Két színházban összesen hét előadást rendeztél. Alkotó embernek tartod magad, mégis igazgatói székre vágytál. Miért?*

– Miért gondolja mindenki, hogy olyan igazgató lettem volna mint amilyenek most vannak? Feleannyi emberrel csináltam volna színházat, mint Magyarországon szokás. Művészileg irányíthatok egy színházat, amelyért felelősséget vállalok, de ez nem jelenti azt, hogy az összes üggyel én foglalkozom. Ha olyan emberek vesznek körül, akikben megbízol, akkorát lehet adni a feladatok egy részét. Sokszínű és nyitott színházat csináltam volna, amelyben különféle gondolkodású és világú rendezők dolgoznak. Nem a hatalom miatt érdekel a színházcsinálás. Lehet,

hogy túl nagyképűen hangzik, de úgy érzem, egyfajta választ tudtam volna adni arra, amiről mostanában annyit beszélnek: vákuumban van a magyar színház.

– *Szerinted nincs vákuumban?*

– El kell olvasni a pályázatomat. Sokan nagyon jónak találták. Csak úgy gondolták, hogy az Al-földi még nagyon fiatal, még nincs keresnivalója a piacon. Egyetlen szakmai ellenérvet nem hallottam a pályázat négy hónapja alatt, csak ezt: „Fiatal és naiv, és amit leírt, nem lehet megvalósítani." Én meg erre azt mondom, hogy nem vagyok naiv, és meg lehet csinálni. Ráadásul azt senki nem mondta el, hogy szerinte miért nem valósítható meg az elképzelésem. Lehet, hogy igaza van, de én azt honnan tudjam? Miért titkos az, hogy hogyan kell színházat vezetni? Az nem érv, hogy naiv és fiatal.

– *Úgy gondolod, hogy bizonyos pozíciók elő-re le vannak osztva?*

– Igen, úgy gondolom, hogy a szakma vezető teamje igenis leosztja a pozíciókat. Meg van határozva, ki mennyit ér, ki kiről mit gondol, ki melyik skatulyába van belerakva, ki kihez tartozik, ki milyen művész.

- *Te melyik skatulyába tartozol?*

– Épp az a probléma, hogy egyikbe se. De nem is akarok. Most már főleg nem. Az úgynevezett szakmai vezetőség az egész pályázati kiírás során úgy viselkedett velem, mint ellenséggel.

– *Olvastad a SZÍNHÁZ-ban Csáki Judit cikkét?*

– Olvastam, és kikérem magamnak. Kikérem magamnak, hogy a sokat emlegetett szakmai szempontok ellenére az egész cikk független a pályázatom tartalmától. Ez a cikk arról szól, hogy pusztán azáltal, hogy pályáztam, és meg mertem kérdőjelezni Székely Gábor kizárólagos alkalmasságát az igazgatói posztra, bűnt követtem el, erkölcsileg és szakmailag is elítélendő dolgot műveltem. Azt is írja Csáki Judit, hogy én a kávézások, vacsorázások, valamint a lobbyzások miatt szerepeltem olyan jól, ahogy szerepeltem. Máskülönben a pályázatom Székely Gáboréhoz képest értékelhetetlen.

– *Ez utóbbit nem olvashattad, mert nincs benne.*

– Jó, ez a szakmai kuratórium véleménye volt. De a cikkben az van húsz oldalon keresztül, hogy miért nem Székely Gábor az Új Színház igazgatója. És nincs megmutatva a másik oldal. Pedig én írtam negyven flekket, dolgoztam rajta fél évet. Az is fölháborít, hogy az összes többi pályázó össze van mosva. Miért tartozik mindenki egy kalap alá, holott nagyon eltérő színházi eszményt fogalmaztak meg? Esküszöm, hogy az egészhercehurcában az volta legrosszabb, hogy folyamatosan arról beszéltek, nagyon értékes a pályázatom, nyugodjak meg, 2001-ben úgyis kapok színházat, várjak még három évet. Az történt, hogy bementem, és megpróbáltam nagyon udvariasan, szerényen és kedvesen beszélni arról, hogy milyen színházat szeretnék csinálni. Az én pályázatomban egy szó sincs Székely színházáról. Se értékelés, se vádaskodás, se viszonyítás. Amúgy sem szeretem a konfliktusokat, nem szeretek haragban lenni senkivel. Amikor a pályázatomról elmondtam a mondandóm, Babarczy László még pozitívan beszélt rólam, ám amikor kiderült, hogy Székely potenciális ellenfele lehetek, öt perc alatt megváltozott az értékítélete. Meg kell mondanom, az önkormányzati képviselők nagyon jókat kérdeztek. Babarczytól például, aki elmondta a pályázatomról, hogy nagyon jó, nagyon értékes, de először próbáljam ki magam vidéken, megkérdezték, hogy miért alkalmas jobban színházvezetésre Alföldi vidéken, mint Pesten. s Babarczy erre nem tudott mit felelni.

– *Miből derült ki, hogy Székely potenciális ellenfele lehetsz?*

– Az önkormányzati képviselők kérdéseiből, véleményéből. Például megkérdezték: ha a kuratóriumi jegyzőkönyvben az olvasható, hogy Alföldi pályázata jó, akkor miért nem juttatták tovább a második fordulóba? Erre nem válasz Székely Gábor munkássága. De Csáki cikkét olvasva az az érzésem is támadt, hogy négy hónapig járatták velem a bolondját. Eljátszották, hogy komolyan vesznek, holott eszük ágában sem volt. Ezt most az önkormányzatra értem. Előbb hátba veregettek, aztán elfelejtettek.

– *Olyan kudarcnak érzed a történteket, hogy - mint hallottam - kijelentetted: soha többé nem pályázol?*

– Egyáltalán nem érzem kudarcnak. Azért nem fogok pályázni, mert elvették tőle a kedvemet. Nem szoktam kétszer próbálkozni.

– *Úgy gondolod, hogy ma Magyarországon Székely Gábor nem érdemel színházat?*

– Dehogynem. Csak az történt, hogy az önkormányzat pályázatot hirdetett egy olyan színházra, amit én nem szerettem, mert nem értettem.

A portrékat Kovács Zita készítette

ilyen egyszerű. Lehet, hogy bennem van a hiba? Sohasem dolgoztam Székellyel, lehet, hogy másképp beszélnék róla, ha dolgoztam volna vele. Úgy gondolom, nincs abszolút érték. Ez is lehet jó, meg az is lehet jó. Mindenről tapasztalatokat kell szereznünk. Csak úgy lehet értékelni, besorolni. Kérdem, miért nem nézte meg egyetlen rendezésemet sem Ascher vagy akár Székely Gábor. Holott én nagyon szeretném tudni, mit gondolnak róla. Érdekel, mert tisztelem őket, kíváncsi vagyok a véleményükre, tanulni szeretnék a hibáimból. De lehet, hogy őket nem érdeklik a munkáim. Ez is ilyen egyszerű. A Vígszínházon kívül nagyon kevés rendezővel beszélgetek. Egyedül Zsótérral kísérjük figyelemmel egymás munkáját. Nincs kommunikáció, s ez borzasztó. Azt szeretném, ha a mi generációnkból valaki csinál egy előadást, akkora generációs társaink néznék meg először, és ízekre szednék - akár hajnalig vitatkozhatnánk. Azonos szakmában dolgozó embereknek kutya kötelességük volna, hogy kíváncsiak legyenek egymásra. Ott vannak a festők: például Fehér László elmegy a Madzag kiállítására és fordítva. Elfogadják, hogy te így festesz, én meg úgy. A színházi emberek nem fogadják el. Sőt valójában még a közönség véleménye sem érdekli őket igazán. Nagyon nagy bűnnek tartom, hogy a szakma arisztokratikus, hiszen mi „szolgálunk és védünk". A színházi szakmáról mindig a pincérek jutnak eszembe. Nekünk olyan színházi embereknek kellene lennünk, mint amilyen ma egy udvarias pincér, aki a vendégért van. Nem pedig olyannak, mint amilyenek a hetvenes években voltak a pincérek. Mindig begörcsöltem, amikor jött a pincér, és undokul megkérdezte, mit akarok. Mert úgy gondolom, hogy én vagyok a nézőkért, és nem fordítva.

URBÁN BALÁZS

ZÁTONYOK NÉLKÜL

TASNÁDI ISTVÁN: TITANIC VÍZIREVÜ

Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy az első évadját záró Bárka eddigi valamennyi saját bemutatója - tárgyában vagy legalábbis reflexióiban (reflexív elemeiben) - erősen kötődik a színházhoz, illetve a színházcsináláshoz. A Bárka alapítói persze maguk is szín-házcsinálók, ám ha alaposabban körülnézünk színpadjainkon, láthatjuk, hogy az utóbbi időben igencsak megszaporodtak az ilyen témájú elő-adások. Pár hónapja éppen a *Titanic vízirevü* szerzője, Tasnádi István beszélgetett e sajátos tematikájú dráma-, illetve előadástípus problematikájáról az *Egymást* érintő-sorozat egyik ilyen jellegű darabját életre keltő Schilling Árpád-dal. Alapsémájában nemcsak e két előadás rokon egymással, hanem - többek közt - a Bárka lassan kultikussá váló *Szentiványéji* álom-előadása (pontosabban annak mesterember-jelenetei) is. Az ilyen típusú produkciók középpontjában egy monomániás színházcsináló áll, aki többnyire összeférhetetlen, neurotikus vagy egyenesen tehetségtelen, s aki a produkció létrehozásánál belső és külső problémák (társulati acsarkodás, dilettáns színészek, pénzhiány stb.) sorával talál-ja szemben magát. Mára *Szentiványéji álom* be-mutatójánál kitűnt, hogy ez a színjátékforma ki-tűnően alkalmas mind az improvizációk rögzítésére, szöveggé alakítására, mind a rögtönzésre - vagyis az igazi össztársulati munkára. Tasnádi most pusztán előzetes szövegkanavászt készített, amelyet a próbafolyamat során a Bérczes László játékmester (és nem rendező) irányította társulat formált előadássá. Hogy abban, ami létrejött, kinek pontosan mennyi része van, felesleges lenne firtatni, a kész produkció mindenesetre e munkamódszer erényeit és problémáit egyaránt megmutatja.

A játék első felében maga a színházcsinálás áll a középpontban. A főhős, Dénes az előadás létrehozásával és a híres dívával közösen énekelendő duettel sok-éves álmait akarja valóra váltani, ám a színészek balesete miatt kénytelen a falubeli műkedvelők-kel dolgozni. A második részben láthatjuk ugyan a létrejött bemutatót, ám a hangsúly itt egy másik eseménysorra kerül át: megjelenik ugyanis Babetta úr, a nagystílű pesti maffiózó, Dénes egykori tanítómestere. Hősünk a tőle ellopott pénzből finanszírozza a produkciót-pontosabban Bugár Marát, a dívát. Babetta a tartozás fejében a hajót éjszakai mulatóvá, a műsort live show-vá kívánja alakítani. Az első felvonásban még élesen szemben álló rutinos profizmus és lelkes dilettantizmus már egymással egybekovácsolódva próbál egységet képezni a taszító „antikultúrával" szemben, kevés eséllyel. A kulturális értékek effajta szembeállítása kissé mindig sztereotipikus, sikerrel az kecsegtethet, ha az alkotók a sztereotípiákat igyekeznek ironikusan kezelni. A Bárka előadása ebből a szempontból féloldalas: míg a színházra reflektáló részeknél csillog a(z ön)irónia, addig a maffiózó alakjához kapcsolódó sztereotípiák túlságosan egyértelműen és komolyan jelennek meg. A komolyan vett közhelyekkel pedig az a legfőbb baj, hogy egyik indukálja a másikat, s egy idő után unalmassá teszi magát a cselekményt. Az pedig, hogy a látványosan prostituálódó művészet ehhez a primitív alvilági mentalitáshoz kerül közel - akár szándékosan (lásd Mara és Babetta kapcsolatának alakulását), akár önkényesen felhasználva (a gengszter József Attila *Tiszta szívvel-jét* mint betyárhimnuszt értelmezi és adja elő) -, még a maga közhelyvoltában is hamis. Egyébként önmagában is kissé unalmas már, hogy napjaink elértéktelenedő kulturális közegének szimbólumaként a színpadon (igaz, nemcsak ott, hanem más művészeti ágakban is) szinte kizárólag két szubkultúra, a professzionális szexipar, illetve a mobil telefonos yuppie-réteg jelenik meg.

Sokkal sikerültebbek azok a részek, ahol a színház önmagára reflektálhat. Az elit- és a populáris kultúra szembenállása, a befogadói elvárások reménytelen különbözése, az ambíciók és a képességek közti szakadék áthidalhatatlansága érzékletesen s ha nem is igazán eredeti, de frappáns és mulatságos ötletekben jelenik meg. A helyi népművelő, Borzák Nóra például saját koreográfiájával ad elő a Hairből egy dalt, a számot túl fajsúlyosnak érző Dénes azonban csak a koreográfiát akarja megtartani - egy operettszám háttereként. A populáris kultúrának a mindennapi életbe való beleivódását pontosan jelzi a slágerszövegeknek a személyes érintkezésben való használata is. („Minden jót, Mónika!" - köszön-nek el a postáslánytól. „Nem leszek sohasem a játékszered!" -közli Mara Babettával stb.) Erre a rétegre épül rá a Bárka „önmitológiája". Már maga a cím isi erősen önironikus (bár némi rosszmájúsággal azért azt is írhatnám, hogy ugyanakkor szinte csábítja a recenzenst arra, hogy megnyugtassa az alkotókat afelől, hogy Bárkájuk nincs süllyedőben). A főhős neve (Ritter Dénes, boss) a színház korábbi bemutatóját juttatja eszünkbe (a nevek egy része amúgy is irodalmi allúziókat ébreszt; a postáslány vehemens fiúját például valószínűleg azért hívják Nosztinak, hogy „esete" lehessen Mónikával). Ezt egészítik ki azok a gegek, amelyekkel a színészek saját szerepkörüket- ritkábban saját manírjaikat - karikírozzák. (A következő réteg pedig valószínűleg az, ahol a poénok a szereplők civil személyiségéhez kötődnek- ez az atelier-humor azonban a kívülálló számára követhetetlen.) Az önreflexiókból építkező rétegek az első felvonásban az eseményfiolyamatban, a másodikban leginkább a betétekben (vagyis az elkészült műsorszámok előadásakor) bontakoznak ki. A betétszámok többnyire előadói és rendezői stílusokat

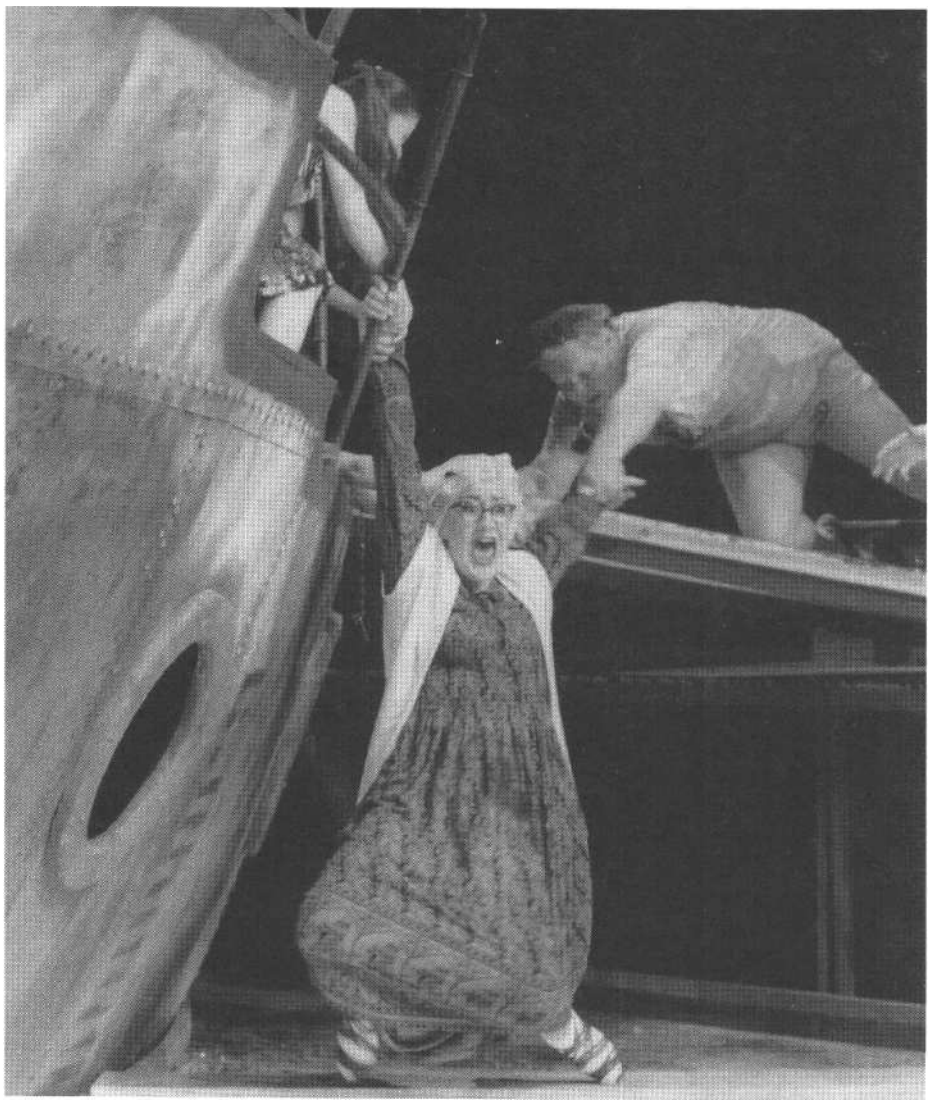
Vasvári Emese (Matyikné), Scherer Péter (Matyik) és a Szárcsa XI.

Udvaros Dorottya (Bugár Mara) és Széles László (Ritter Dénes, boss)

karikíroznak, parodizálnak. Kiemelkedik közülük a „Találkozás egy régi szerelemmel", amelyből a Nórát játszó Spolarics Andrea fergeteges stílusparódiát kerekít, s amelynek „színrevitele" is szellemesen (ön)ironikus gegekkel él: a várva várt néhány órás napsütés például a maga fizikai valójában is megjelenik a színpadon.

A reflexiók teremtik azt az igényt, hogy a közönség bevonassék a játékba. E feladat nagy része a díszlettervező Árvai Györgyre hárul. Árvai tere az első felvonásban élesen elválasztja a színpadot a nézőtértől; a játék többnyire a nézőkkel szemben fekvő többszintes hajón, illetve az azt körülölelő szűkebb parti sávban (ha úgy tetszik: kikötőben) zajlik. A második részben viszont Dénes és segítői felkísérnek bennünket, nézőket a hajóra, hogy kinevezett szponzorokként végignézzük a műsorszámokat. (Természetesen később a bemutatót megszakító Babettáék is közülünk érkeznek a színre.) Ám ez a megoldás arról győz meg, hogy a nézőket inkább csak jelképesen lehet bevonni a játékba; hiába köt össze a közös tér, ha a játék a korábbival megegyező távolságban, a nézőktől függetlenül folyik. (Gyorsan hozzáteszem: ez a megállapítás nem feltétlenül hiányérzetet fejez ki; a közönség „zaklatását" idén több produkcióban -többek közt az itt bemutatott Díszelőadásban is - problematikusnak tartottam.) A színészek közül azok van-nak némiképp speciális helyzetben, akikre a kissé banális kerettörténetben nagyobb teher hárul. A Dénest alakító Széles László azokban a jelenetek-ben igazán jó, amelyekben meghatóan gyermeki vonzódását a színházhoz finom iróniával ábrázolhatja. Egyébként jó tempó- és humorérzékkel működteti a játékot, a darab végi erőszakoltan banális reálszituációkat viszont (Nórával való szembesülés, értesülés a titokban megszületett gyerekről) már fáradtabb rutinnal oldja meg.

Hunyadi László Babettaként nyers, erőteljes, valóságszagú alakot formál, játékának szuggesztivitása azonban paradox módon felerősíti a második rész már említett alapproblémáját: az eleve túl komolyan vett figura valósággal fenyegetővé válik- még poénjai sem ironikusak, inkább egyértelműek, nem ritkán alpáriak, s így tökéletesen illeszkednek az alapkarakterhez. Más szempontból speciális a helyzete a Pakura bácsit megjelenítő Mucsi Zoltánnak: az ő szerepe elemeltebb, jelképesebb a többinél, a szimbolikus tartalmak viszont egymással ellentétes jelentéseket is rejt-



Spolarics Andrea (Borzák Nóra) és Csendes Olivér (Makk Antal) (Koncz Zsuzsa felvételei)

hetnek. Mucsi kiismerhetetlen mosolyú, erős színpadi jelenléttel bíró „ötszáz éves hobója" bölcsen nem ad választ arra, hogy a kortalan öregemberben az elpusztíthatatlan kíváncsiság és az öntörvényű nonkonformizmus megtestesítőjét vagy pedig a lényegtől, a természettől elszakadt, kitömött művilág reprezentánsát lássuk-e, esetleg magát a figurát eme szimbolikus jelentéstartalmak - sőt: általában a szimbolikus jelentéstartalmak - parodisztikus leképezéseként értelmezzük. Jelenete a „Noé bárkájáról" elrepülni már nem tudó, kitömött galambbal mindeneset-re az előadás végének legsikerültebb része.

A többiek játéka egyneműbb: valamennyien hoznak egy típust, s azt erősen karikírozva keverik az említett önreflektív elemekkel. Ezt a játékmódot a Bárka színészei igen magas szinten művelik - nekem ezúttal legjobban Udvaros Dorottya, Spolarics Andrea és Tamási Zoltán játéka tetszett-, sok kellemes pillanatot szereznek, alakításuk mégis rávilágít az „össztársulati előadáskészítés" legproblematikusabb pontjára. Bármennyire jól szórakozunk is a színészi játékon, bármennyire összekacsintunk is egy-egy idézőjelbe tett gesztus, hangsúly, mozdulat láttán, mégis hiányzik valami: a meglepetés ereje. A szereplők - ha idézőjelekkel együtt is, de - mégiscsak abban a szerepkörben játszanak, amelyben megszoktuk őket. Csaknem mindenki azokat a színeket hozza, melyeket vélhetően a kisujjából is ki tud rázni, ezt árnyalja, variálja, de a megszokott alapkaraktertől markánsan eltérő alakot senki sem személyesít meg. A kísérletezés, a szokványostól való elszakadás hiányzik a produkcióból, amelyet - miután maguk a szerepek egy idő után kiismerhetővé válnak - egyre inkább az ötletek, a poénok visznek előre. Ezek között szerencsére bőven akadnak sziporkázóan szellemesek is, így aztán a néző nem unatkozik, noha a bemutató hosszát azért megérzi. (Csaknem minden jelenet lehetne egy-két perccel rövidebb.)

Nem kellemetlen tehát a hajókázás ezúttal sem, csak a tétet nem érzékelem igazán. Ha stílszerű akarok maradni, azt kell írnom: nem süllyedt semmi, dehogy, sőt. Csak éppen olyan viharnak vagy zátonynak sem voltunk a közelében, hogy a süllyedés kockázata fennállt volna.

Tasnádi István: Titanic vízirevü (Bárka Színház) Jelmez: Kárpáti Enikő m. v. *Díszlet:* Árvai György m. v. *Zenei munkatárs:* Bolba Tamás m. v. *Koreográfus:* Bodor Johanna m. v. *Játékmester:* Bérczes László. *Létrehozta: a* társulat.
Szereplők: Széles László, Udvaros Dorottya, Scherer Péter, Vasvári Emese, Spolarics Andrea, Mucsi Zoltán, Györgyi Anna, Magyar Attila m. v., Tóth József, Csendes Olivér, Hunyadi László m. v., Pokomy Aurélia, Szikszai Rémusz, Tamási Zoltán m. v., Cseh Judit, Csonka Szilvia, Dömötör Tamás, Hajduk Károly, Kovács Krisztián.

CSÁKI JUDIT

EGY REGÉNY DARABJA

ÁCS JÁNOS: A MENNYEI HÍD

Biztosan mindenki tudja, hogy a *Hello Dolly* című, itthon is gyakran játszott világhírű musical szerzője egy bizonyos Thornton Wilder, akinek *Á házasságszerző* című darabját zenésítették *fel.* De arról fogalmam sincs, hogy a színlapokon szokott-e szerepelni Mr. Wilder neve, aki ugyan aligha ezt az opuszt szánta életműve csúcspontjának, de azért bizonyára nem bánná.

Volt egy korszak, anyám nemzedékéé, amikor ugyanezen író egy másik műve afféle kultikus darabja volt a kulturális kánonnak; mindenki olvasta, idézte, *ismerte.* Mivel örököltem ezt a bizonyos kánont, többször olvastam a regényt én is, és ha valaki egy társaságban azt mondta egy másik emberről, hogy „tiszta Montemayor márkiné", hát kórusban sajnáltuk szegényt.

A Szent Lajos király hídja afféle titkos alapmű - Kosztolányi fordításának is alighanem része van ebben. Ács Jánosnak is fontos és kedves - és ezt én mélységesen megértem. Magam sem tudok fájdalom és kíváncsiság nélkül nekifeszülni a regény kérdésének: hogyan is van az, amikor a látszólagos vak véletlen képében sors- és törvényszerűség munkál? Amikor a tragikus halálról kiderül, hogy a logikus következő - utolsó - lépés az élet útján...

Mondom, megértem, hogy Ács Jánost nem hagyta nyugton ez a regény, és - színházi ember lévén - az is teljesen logikusnak látszik, hogy színpadra akarta vinni, sokaknak megmutatandó. s amióta a színház nem csak, sőt nem elsősorban a „kész drámák" otthona, hanem minden másé és bármié, még a sikeres meglepetéseké, a képtelennek hitt vállalkozásoké is, az ember nem bibelődik műfaji, műnemi konvenciókkal, és csíníján bánik a meggyőződéseivel is: nehogy előítéletnek véljék őket.

Mégis megkockáztatom: *a Szent Lajos király hídja* makacsul próza. Voltaképpen egy novellaháló. Önálló történetek kacskaringóznak benne, egymásba fonódnak, eltávolodnak, elvékonyodnak, meg-vastagodnak; s miközben első pillantásra mind-össze az köti őket össze, hogy ugyanazon a helyen és ugyanabban a pillanatban érnek véget, valójában mindvégig szervesen összetartoznak, egymásra vetnek éles fénynyalábot vagy árnyékot éppen.

s külön-külön mindegyik és együtt az egész telve van drámaisággal. A fordulatok, a feszültségek, a konfliktusok és a fel-, illetve megoldásaik. Igaz ugyan, hogy ennek a drámaiságnak par excellence epikus a karaktere: a mese bontja ki; de az is igaz, hogy a figurák plasztikusak, térhatásúak, színpadra kívánkoznak.

Hát most ott vannak. A debreceni előadás plakátján Ács János a szerző, a cím meg Á *mennyei híd,* de azért ez mégiscsak Thornton Wilder kisregényének színpadi adaptációja. Akkor is, ha a kölcsönvett motívumok szerzői közt egyéb nevek- Mérimée, Offenbach, Madame de Sevigné - is szerepelnek, de jelenlétük az elő-adásban, bízvást állíthatom, nem jellemző.

Túl sok energiát nem ér meg kutakodni az után, vajon miért van ez így. Sejtéseim vannak, remélem, tévesek. mert ha nem, akkor itt Wildert illetően jogsérelem történt volna, ami, remélem, itt és most már igazán képtelenség.

Visszatérve az előadásra: a dramatizálás addig jó, ameddig megrajzolja a figurák körvonalait. Mondjuk, míg élőképet csinál belőlük. A színpadon a legplasztikusabb alak Montemayor márkiné, aki egy szobányi térben a leánya méretes portréjával szemben állva-ülve fedi fel előttünk bomladozó elméjének és személyiségének nagyon is „normális" szorongásait, tévelygéseit. Kicsit iszákos, persze, legalábbis Margitai Ági sűrűn emelgeti a poharat a rendező, Czeizel Gábor utasítására; lehet, hogy ebben már a történetmesélés nehézségeit elleplezni próbáló szándékot is sejteni lehet? Pedig Margitai játéka remek: egy egész életkudarc nagyon is vitális felmutatása van benne.

Társa a Szent Lajos király hídján át vezető utolsó úton: Soror Dominica, az apáca, akit főnöknője rendelt ki afféle társalkodónőnek a márkiné mellé. A bonyolult személyi összefüggések írásbeli rekonstrukcióját most mellőzöm (ettől persze a darabban még lehetett volna egyértelmű és világos), csak annyit említenék, hogy Földeáki Nóra nagyon igyekezett megmutni azt a természetes érzelmi kettősséget, ami az apácában a márkiné mellett létezvén kialakult: a szánva-szeretés és az irtózva-elviselés furcsa, de gyakori összhangját.

Főszereplő, bár nem a hídon hal meg, Camila Perichole, a színésznő is. Szilágyi Enikő a színpadon ábrázolt színésznők sablonjaiból rakja össze, de hiába próbálja „megmozdítani" ezt az

Földeáki Nóra (Soror Dominica) és Margitai Ági (Montemayor márkiné)

álló életképekből összerakott sorsot, a becsvágyó művésztől kezdve az urasági szeretőig, majd feleségig - fényképsorozat marad csupán. Az ő kisfia - Don Carlos - és az ő „mestere", a regény egyik legszebb figurája, Pio bácsi hal meg a hídon; utóbbi éppen akkor, amikor élete legfőbb tartalmát - Camila „menedzselését" - elveszítvén egy pótcélt talál: a kisfiú felnevelését. Kóti Árpád a szeretetteli, mindig szegény, tehetséges és jóravaló öreg archetípusát úgy rajzolja meg, hogy a márkiné mellett tán az ő alakítása nyomán képzelhetünk valódi sorsot a figura mögé.

Az ötödik áldozat egy fiatalon lezárt és mégis valóban lezárt élet, Sebastiané, a „félemberé", aki másik felét, ikertestvérét amúgy is elveszítette már. Es, ha igaz, éppen addigi életével szakítani készült: hajóútra. Ot Várnai Szilárd játssza, a csekélyke lehetőséghez mérten hitelesen.

Figurák, gyorsfelvételek akadnak még az előadásban; szerepük többnyire annyi, hogy illusztrálják vagy az érthetőség érdekében narrálják az egyes szereplők és sorsok hátterét.

Mert amikor azután a történetet - egy történetet - kellene elmesélni, az irodalmi anyag már túl bonyolult és nehezen követhető - főként azért, amiről fentebb írtam: a nemcsak láthatóan, hanem rejtetten, búvópatak módjára összefonódó szálak miatt. Ács a színpadi verzióban legfeljebb állomásokat rögzíthet azokból az utakból, amelyeket a regényben a szereplők végigjárnak; a mozgás, a szálaknak a prózában mesés hullámzása a színpadon csomópontokká merevedik, besűrűsödik, és hol kényszeredetten, hol didaktikusan mutogat valamit a történeten túli problematikából. Nagy jóindulattal balladainak lehetne nevezni azt a homályt, amely a verbalitáson túli világra borul. s ami a dialógusokba nem préselhető bele, az nincsen is. Ezért aztán amikor az előadásnak a Wilder-regény lelkéhez kellene közelítenie - Kosztolányi talán erre gondolt, amikor ezt írta róla: „a könyvben nem az az érték, ami le van írva, hanem az, amit kiolvashatunk belőle"-, akkor egyenesen megbénul.

Czeizel Gábor rendező a képtelenül nehéz feladathoz képtelenül nehéz teret kapott: a „Kölcsey" tátongó színpada operetthez való. Túri Erzsébet díszlettervezővel együtt azonban kitaláltak valamit, ami segít egy kicsit: a három részre osztott függönynek többnyire csak egy-egy szelete emelkedik föl, és mögötte szobányi teret kell csak bejátszani.

Ezzel a praktikus megoldással indítani kellene egy igazi előadást, nem pedig letudni, mint itt történik. Merthogy a felhúzódó függöny mögött lejátszott jelenetekben a játékmesterségen túli rendezésnek nyoma sincs; a színészek hozzák a saját formájukat és formátumukat (akinek van). Tempóról nemigen lehet beszélni, mert magam is zavarban vagyok, hogy a komótos természetű, befelé építkező epika ritmusát kérjem-e számon, vagy egy másmilyent, egy színházit, mondjuk. Rétegzettséget sem érzékelünk, az alapproblémáét sem; igaz, jó, ha az a néző is felfogja a puszta történés-szekvenciát, aki sosem olvasta a regényt.

Szép a nyitókép, és szép a záró. Ugyanaz - hiszen keret, itt is, a regényben is. Ott áll az öt ember, éles fénycsóvában; öt másként és másért lezárult élettel a háta mögött, a hídon, ami mindjárt le fog szakadni. Mondom, ezt el kell olvasni.

Ács János: A mennyei híd (debreceni Csokonai Színház).
Díszlet: Túri Erzsébet. *Jelmez:* Gyarmathy Ágnes. *Dramaturg:* Töreki Attila. *Zene:* Tóth Péter. *Világítás:* Lezó András. *Rendezőasszisztens:* Hencz József. *Rendezte:* Czeizel Gábor.
Szereplők: Margitai Ági, Várnai Szilárd, Földeáki Nóra, Kóti Árpád, Rácz Dénes, Szilágyi Enikő, Mertz Tibor, Varga Magda, Szabó Máté, Csendes László, Csíkos Sándor, Tokaji Csaba, Gibárti Viktor, Katona Edit, Hencz József, Krucsó Júlia Rita, Tenki Ferenc.

Kóti Árpád (Pio bácsi) és Szilágyi Enikő (Camila Périchole) (Máthé András felvételei)

RADICS VIKTÓRIA

JÓ KIS ZRÍ

SZÉP ERNŐ: VŐLEGÉNY

ZOLI: Volt zrí? Igen? LALA: Micsoda zrí te. *Előre dűl folyton.* Barátom zrí-í-í. „Mindenkinek sikere volt, mindenki ragyogott, s a nézőtéren minden arc ünnepélyes érzések kirakata volt" - írta Szép Ernő *Színinövendékek című* karcolatában. Így történt ez vala-hogy most Nyíregyházán is, ahol egy diákbérleti előadást volt szerencsém látni. Átragadt rám a nyíregyházi diákok „úúú"-zó meg „ááá"-zó jó-kedve, égett a tenyerünk, vagy ötször hívtuk vissza a színészeket. A kritikai fönntartások öt percre leperegtek rólam, élveztem, hogy a kamaszok élvezték a murit - a „zrít", ahogy Szép Ernő adta a darabbéli kajla diák szájába, igaz, egy focimeccs kapcsán -, és harsány megértéssel fogadták a komolytalan happy endet. Érdektelen-né vált, hogy az előadás nem volt átlagon felüli; a lükéskedés szabadságában kamaszok és színészek egymásra találtak, és Szép Ernő, aki „mindig a lehető-legtöbbekről írt" (Tandori), elérte adott körülmények közt a lehető legtöbbet: né-hány perc nem túl tartalmas, jótékonyan hülye szabadságot kínált az infantilis lelkeknek. Történt ez élőben és közösségben, nem virtuálisan és magányosan, minta tévé képernyője előtt, s ami a fő, élő nyelv révén: kellemes meglepetés, hogy Szép Ernő nyelve, mely ebben a darabban a század eleji pesti kispolgárság, bohémia és diák-zsargon nyelvi állapotát tükrözi és parodizálja, miközben alaposan ki is aknázza, avíttságával együtt elevennek bizonyult. Nyilván nem azért, mert szociolingvisztikailag pontosan megfelelő, hanem azért, mert Szép Ernő „ezernyi fantasztikus kifejezéssel" dúsította. „Ő a valódi, beszélt nyelvet tudta írni" -Tandorinak igaza van, amikor kedvenc szerzőjének egyszerre egyszerű és bizarr nyelvét dicséri; a nyíregyházi meg a szintén frissen látott győri előadás is azt tanúsította, hogy Szép drámai nyelve életre tud kelni a színpadon, és - mivel a szerző roppant találékonyan bánt a talált, az utcáról meg a függőfolyosón fölszedett beszéddel - egyáltalán nem zavaró a korszerűtlensége, hanem éppenséggel pezsgető. A Vőlegényben a szerző nyelvi fantáziája virgonckodik a szociálisan determinált réteg-nyelvekkel, s az abszurdig menő nyelvi humor kibontakoztatja vagy kibelezi az idiotikont. Szép Ernő fogékony volt az idiotizmusokra, s vevők voltak rá a nyíregyházi kamaszok is. Azt azonban nem vehették észre, hogy ez a darab lonescót jósolja meg; ha a rendezői fantázia nagyobb lett volna, mindkét előadás túlcsaphatott volna az átlagszínvonalon, s a vidéki „színházi-ünnepétyességi érzéseken" túl (Győrött eddig sem jutottunk el), nemcsak ellebbenő mosollyal, hanem szellemi élménnyel gazdagodva hagyhattuk volna abba a vastapsot. Igy azonban a vastaps után az emlékezet vasfüggönye ereszkedik alá, bár az sem kis szó, hogy Nyíregyházán legalább nagyokat vigyorogtunk.

A díszlet- és jelmeztervezői fantázia is bágyadtan működött mindkét helyen. A kispolgári lakberendezés számos ötletre adhatott volna alkalmat; ez a lehetőség különösen Nyíregyházán maradt kihasználatlanul, ahol kevés volt az önmagáért beszélő század eleji giccs, és sok a kortalan, kimódolt kopottság. A részletekbe menően korhű és karikírozott nyelv megkívánta volna a részletekre ügyelően korhű és önparodizáló díszletet, hogy az utóbbi felerősítse az előbbi hangulatát, különös, áporodott ízét. Ámde amikor például Nyíregyházán olyan betűkkel ragasztják fel egy kartonra a „Házi Áldást", amilyennel a bisztrók ablakára írják ki a hot dogot manapság, akkor az színképróntás (ezt a hibát Győrött nem követték el). Nem lehetett volna például eredeti, jellegzetesen retusált, kivagy átfestett családi fotográfiát találni? A szereplők mentalitása a korabeli kultúra közhelyeit és cafrangjait hömpölygeti. Ennek képi megfelelőjét szerintem nem elég szellemesen alkották meg. Győrött a korhű és szociálisan oly jellemző richelieu-abrosz például sugallatos volt, hasonlóképp az igazi, régimódi fog-orvosi szék. Nyíregyházán a legtöbb berendezési tárgy érdektelen, stilizált utánzatként hervadozott a színpadon, a fogorvosi rendelő igazán sajátos hangulatának fölidézése pedig nem sikerült. Győrött, meglátván a fogorvosi széket a megfelelő műszerekkel, a nézőnek rögtön borsódzni kezdett a háta: jól meg volt ágyazva az elkövetkező hisztériás nagyjelenetnek.

Szép Ernő *Vőlegénycímű* színművében található a magyar drámairodalom egyik, éppen a maga kicsinyességében legnagyobb hisztériás jelenetsora. A hisztériát, azaz annak tünetjellegét és teatralitását - mondhatni: polgári komédiáját - akkor tájt tálalta fel Freud Zsigmond Európa asztalára mint női specialitást, és Budapesten ennek nagy keletje volt. Szép Ernő belekóstolt „a lelket vizsgáló doktorok" elméleteibe, és föltehetően ezek inspirálták a hisztéria ezen korszerű, abszurd, komikotragikus felfogását, illetve az „efemér tragikumára" (Tandori) fordított figyelmet. A főszereplőnő teátrális érzelmi válsága a szexben csapódik le; a szexuális szerelem kitörése elsöpri a romlott, hozományvadász (kis)-polgári szemléletet, majd kurválkodásba csap át, hogy végül szerencsésen rátaláljon a hús-vér összetartozás evidenciájára. A hisztérikus drámai viadal ezért a húsos, egyértelmű szerelemért, annak jogáért folyik. Tandori Szép Ernő költészetében „a szeretet, a létezés óhajának tragikumára" hívja fel a figyelmet; hát ebben a drámában a létezés óhajának komédiáját szemlélhetjük mosolyogva, a képmutató vágyakozástól a kétértelmű happy endig.

„A hisztériás tünetek úgy rombolják szét a játékot, hogy közben nem hagyják abba" - írja egy pszichoanalitikus; Szép Ernő ezt a nagy ívű nagymonológ nélküli, öngerjesztő, széttöredezett, veszettül játszó hisztérikumot viszi színre. A klasszikusan tragikus, ívelt pátoszú, kinyilatkoztatásszerű drámai hisztériákkal szemben itt egy önmagát folyton meghazudtoló, el-elhülyülő és lecsengő, majd tehetetlenségi erejénél fogva újra beguruló, bagatell női hisztiroham kerül színpadra, amelyben minden hazugság-és egyúttal, esendőségénél fogva, valahogy minden igaz is. A főszereplőnő nyelvi állapota a lelkiállapotának megfelelően erőteljesen zagyva, szózuhataga hajmeresztően ostoba-nyílt, őszintén lódító és a legkülönbözőbb nyelvi hulladékot, a közmentalitás dirib-darabjait sodró. A jelenetsor nagyszerű. A lelki hasra vágódások és eszetlen nekirugaszkodások, ismételt begörcsölések és kirobbanások végül valóban meghozzák a drámai fordulatot, a nyelves csók általi összeforrást a vágyott férfival (ezt csak a nyíregyháziak merték kellő „húsossággal" megjeleníteni), azt a testi görcsöt, mely egyben görcsoldás.

A nő hisztériája defenzív agresszivitást vált ki a férfiból (a Fox Rudi nevű fogászból), majd túlcsapva minden ízlésen és mértéken, elemi erejével megfertőzi őt. Az ordináré lelki vetkezés őt is hasonló önleleplezésre készteti, ami nála nem hisztizős, hanem férfiasan önkasztráló jellegű. A férfi kerek perec bevallja, hogy ő egy kurva. Erkölcsileg mind a ketten megsemmisülnek; két test maradnak. Szép Ernő szóban és cselekedetben hajmeresztő ízléstelenségeket halmoz, s ezzel mintegy kivesézi a züllött-finom polgári színműveket; merészsége a rendezőket és a színészeket sajnos nem fertőzte meg - a mai normákhoz képest szolidak és illedelmesek maradtak mindvégig.

A mű remek központi jelenete a fogorvosi székben játszódik le. A nő kitátja a száját. Ebben

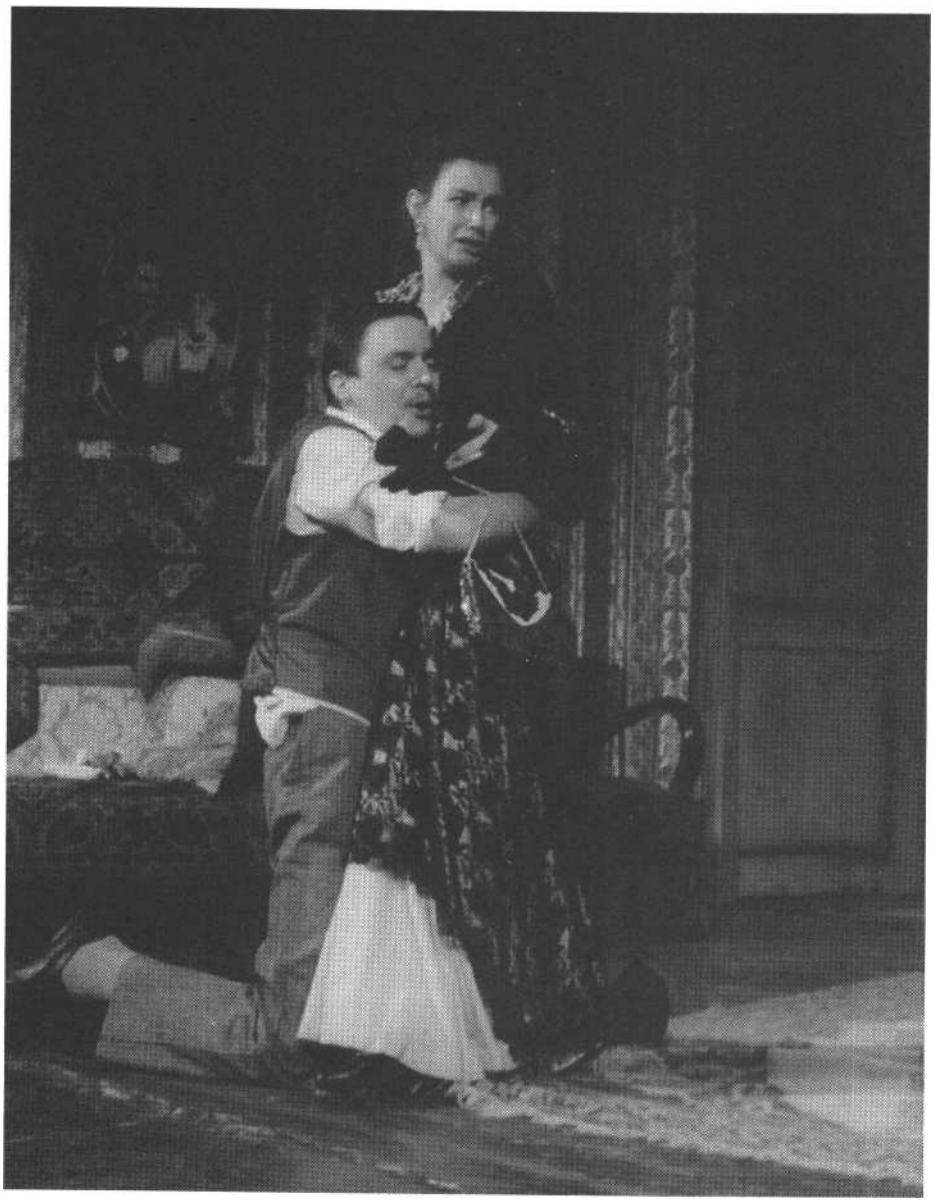
a pillanatban születik meg a szerelem - nem a habokból, hanem nyálból és torokból, az állkapocskagylóból. A férfi előbb a műszereivel nyúl bele, aztán, elvarázsoltan - ez a szerelem pillanata, amikor kiesik kezéből a véső -, a húsát nyújtja oda, a száját, a nyelvét. Eztán a test nyelve beszél, igazabbul, mint a psziché tette.

Nagy lehetőséget ad a színészeknek a második felvonás. Lelki amplitúdó és testi görcsök, gerjedelmek, támadás és védekezés játszmái, sírás és nevetés különböző fokozatai, akarat, vágy, tehetetlenség feszültsége, regresszió és hirtelen értelmi felvillanások - Szép Ernő szövege és dramaturgiája széles skálát kínál. A feladatot a győri és a nyíregyházi páros is megoldotta, ámde egyik sem eredetien. Skáláztak, de nem alkottak új dallamokat. Győrött Rudiból, a fogászból Ungvári István csinált külsőre is igen komikus, korhű (brillantin, bajuszka és sötét karikák a szem alatt), jó kis hiénafigurát. Megjelenésében és játékában nyoma sem volta szívtipró férfiúnak, jelentéktelen volt, valahogy keszeg és üres, és ez az alakítás javára szolgált. Nyíregyházán Mezei Zoltán Rudija túl jóvágású és tiszta arcú, és sehogy sem tud kellőképp elkurvulni, kiüresedni. Rudiból csak a (nem túl tiszta) szerelem csinál majd a harmadik felvonásban (nem túl tiszta) embert, előtte egy hiú, képmutató rongyot kell a színre vinni. Ez Ungvárinak sokkal jobban ment, a színész merészebb volt, és kitűnően maszkírozta magát.

Ami a lányokat, a két Kornélt illeti, Molnár Judit Győrött primadonnaallűrökkel csinálta végig az egész szerepet, inadekvát klasszikus drámai hisztériát nyújtott, nem volt képes elég zavart, őrülten buta lenni, és a ‹taknya-nyála összefolyik" állapotot produkálni. Túl szépen sírt. Nyíregyházán Perjési Hilda több fogékonysággal, ámde mégis kevés bátorsággal adta a tehetetlenséget, a keservet, a végső bambaság és giccses érzékenykedés állapotát. Kornél a darabban nagy személyiségváltozáson, több stación megy keresztül: az ábrándos leányból a fájdalmas hisztérikus roham nőt, a szex ringyót, a férfi szerelme pedig végül igazi Kornélt csinál. Ezt a nagy zökkenőkkel végbemenő átváltozást nem láttam viszont a színpadon; a metresz Kornélt mindkét színésznő túl bűvöletesre vette, a hisztérika nem volt elég testiesen eszelős, s így végül az „igazi" Kornél sem született meg. Rudi személyiségváltozása, ahogy a nő teátrális őrülete mégis valamirevaló férfivá teszi, mindkét esetben főleg a fizikai tombolásban fejeződött ki.

A párharc Nyíregyházán kirobbanó dinamikával járt. Végig fortyogott az élet az egész színpadon, s ez a vitalitás le is nyűgözte a közönséget. Azt hiszem, Szép Ernő is ezt akarta megmutatni: hogy a lestrapált, fülledt, jobbra vágyó kispolgári családi berkekben hogy lobognak az élet lángjai. Mennyi szenvedély szorul benn és torzul el egy szegényes bérlakásban. A kispolgári családban folyton szurkál az agresszió, de ez a szurkapiszka a szeretetet is ébren tartja. A család az egyik főszereplője ennek a színműnek; „családi fészek" helyett jobb lenne a „családi kondér" kifejezést használni, úgy rotyog, fő szét és össze benne a közös élet. Az össze-, együtt- és egymás ellen játszást Nyíregyházán láttam elevenen tobzódni; jó kis „zrí" volt ez Cseke Péter rendezésében.

A kótyagos fejű családfő figurája mindkét színházban elég jól sikerült. A kivénhedt, összevissza hazudozó, kissé gyagya bohém, akit a család ki nem állhat ugyan, de azért mégis szívből szeret, Verebes István alakításában kedélyességgel, reflektált hülyeséggel telt meg. A hülye, aki tudja, hogy az, sőt még rá is játszik, önmagát karikírozza szinte, egészen más ember, mint aki szimplán elhülyült, minta győri Papa (Tóth Tahi Máté). Nyíregyházán az Anya (Pregitzer Fruzsina) is teltebb, bohóbb figura; Győrött Baranyai Ibolya humortalanul a hagyományosabb anyaifeleségi nyűttségre meg keserűségre koncentrált. Mariska alakját itt is, ott is kiemelkedően alakította Varga Ildikó, illetve Mézes Violetta. Itt is, ott is az erényes, száraz és kemény „család oszlopa" lett a jóakaratú vénleányból. A mellékszereplők közül kiemelném a nyíregyházi Mészáros Árpádot Zoli szerepében; néhány gesztussal, nagyszerűen jelenítette meg a kajla, trampli, izzadós kamasz fiút.



Ungvári István (Rudi) és Molnár Judit (Kornél) a győri produkcióban (Benda Iván felvétele)

Perjési Hilda (Kornél), Verebes István (Csuszik Zsiga), Mezei Zoltán (Rudi) és Pregitzer Fruzsina (Anya) a nyíregyházi előadásban (Csutkai Csaba felvétele)

A nagy probléma a darab vége, már Szép Ernőnél is. A befejezés a szövegben nincs megoldva, az előadásokban pedig nem sikerült jó megoldást találni. Győrött a rendező, Illés István már a második felvonás végén ironikus hollywoodias effektussal próbálkozott, amikor a „filmi csókot" melodramatikus fénykörbe, slágerfilmi glóriába vonta. (Nekem jobban tetszett, lélektanilag következetesebbnek tűnt Cseke megoldása, a húsos csók, a natúr csókolózás mint a hisztéria végkifejlete, a test direkt megszólaltatása.) A harmadik felvonást Illés hasonlóan ironikus képpel zárta: Édes Baba (aki Szép Ernőnél túlontúl homályos figura marad) itt hordóhasú, és ezüstflitteres öltönyben jelenik meg, habos emeletes tortákat tol be a tálalón, ékszereket és pénzt, pénzt, pénzt szór szét. Így hordóhasú show-angyal, szimpla vágyak szimpla megtestesítője - szimpla iróniával színre vive. Az irónia itt éppoly közhelyszerű, mint az irónia tárgya. Nyíregyházán fehér frakkban, fehér cilinderben egy elegant, nem kevésbé „show-angyali" Édes Baba jelenik meg, és néhány szerény mignont meg egy arany cigarettatárcát hagy hátra. Fel- és eltűnése itt is éppoly érthetetlen, következetlen, mint amott, meg minta szövegben. A család mignonhabzsolása azonban valamivel találóbb, mint a győri család áhítata. Nyíregyházán végül jobban sikerült valahogyan pontot, illetve felkiáltójelet tenni az előadás végére. A rendező beiktatott egy családi fényképezkedés-jelenetet, és a süteményes happy end megörökítésének pillanatában megy le a függöny. „Respekt!" - inti meg a közönséget az utolsó pillanatban tréfásan a Papa. A kispolgári család meg- és átörökítődött, és ma is éli szegény-szerény, annál ambiciózusabb világát. Hogy ki az őrzőangyala, azt Szép Ernő sem tudta megmondani. „Emberré vagyok zsugorodva" - mondta magáról, és fölfedezett egy-egy csöpp suta angyaliságot a közönséges emberekben. Nem kevés fantázia kellett hozzá. Kár, hogy a fantázia mára így összezsugorodott a színházi emberekben is. A Szép Ernő-i sajátos, embermeleg abszurditást, ami pedig nem kevésbé szubverzív erejű, mint annak rideg, metsző változata, Győrött visszagyömöszölték a kispolgárok kultúréletébe illő polgári színműemlék keretei közé, Nyíregyházán pedig megelégedtek a „jó kis zrí" színvonalával, de legalább felgyújtották a színház irántii szalmalángszerelmet. A *Vőlegény* legeredetibb értékei azonban ekként a szövegben meg a sorok közt, elfojtva maradtak.

Szép Ernő: Vőlegény (nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
Díszlet: Kis-Kovács Gergely *m. v. Jelmez:* Torday Hajnal *m. v. Rendezőasszisztens:* Kókai Mária. *Rendező:* Cseke Péter m. *v.*
Szereplők: Verebes István, Pregitzer Fruzsina, Perjési Hilda/Kövér Judit, Varga Ildikó, Sándor Júlia, Mészáros Árpád, Mezei Zoltán,. Szabó Tünde, Kocsis Antal, Gyuris Tibor, Gedai Mária, Bednai Natália, Venyige Sándor, Gosztola Adél, Szántó Sándor.

Szép Ernő: Vőlegény (Győri Nemzeti Színház) Díszlet-jelmez: Horváth Éva. *Rendezőasszisztens:* Kszel Attila. *Rendező:* Illés István.
Szereplők: Tóth Tahi Máté, Baranyai Ibolya, Molnár Judit, Mézes Violetta, Dósa Zsuzsa, Posonyi Takács László, Csizmadia Gergely, Simon Géza, Ungvári István, Horváth Ibolya, Szabados Éva, Borbás Erika, Rupnik Károly, Koppány Zoltán, Molnár Virginia.

KOLTAI TAMÁS

AZ ÁTRIUM HÖLGYE

GOLDONI: MIRANDOLINA

Exkluzív panziót visz Kaposváron Mirandolina, a fogadóskisasszony. Azt ugyan nem egészen értem, hogy a gróf és az őrgróf miért a hall asztaláról, az asztalra borított székek közül kászálódik elő a játék kezdetén, mint akik ott töltötték az éjszakát - holott tágas, lakosztály méretű szobáik vannak a locandában, legalábbis a grófnak -, de a kép mindenesetre szép. Levegős átrium, nemesen egyszerű vonalak, galéria, intarziás padló. Újgazdag vállalkozók építenek ilyen magánhoteleket Szentendrén -- vagy Frigerio, Peduzzi és Damiani az olasz-francia színpadokon. Valcz Gábor díszlete Strehler- és Chéreau-előadások nagyvonalú és rafináltan egyszerű látványát célozza meg, a megfelelő fénytechnika alkalmazása nélkül. Élkeserítő, mennyire lerontja a színpadképet a sivár világítás, a lapos, derítetlen, olykor fals árnyékokat vető fények diszharmóniája. Holott az előadás éppenséggel dekorativitásra, valamiféle elvont artisztikumra törekszik. A fiókszerűen kihúzható és a játéktérbe betolható oldalszínpad szellemesen oldaná meg a térszűkítés problémáját, ha az így keletkezett, ízléses és gazdag, go-

belines enteriőr nemcsak önmagában mutatna jól, hanem minden részletében (beleértve a padlóintarzia mintáját) harmonizálna a szobafalakon kívüli látványegységgel.

Szűcs Edit jelmezeinek sikerült fölstilizálniuk a képet. A ruhák merészen élénk színösszeállításukkal, szabásuk különlegesen föltűnő s mégis kifogástalan ízlésességével koruk előkelő darabjai, mondhatni, a legdivatosabb üzletházak modelljei. A szereplők egységes eleganciája lényegében nem ismer sem vagyoni, sem osztályszempontú megkülönböztetést. A kopott Forlipopoli őrgróf öltözéke csak annyiban tér el a jómódú Albafiorita grófétól, hogy a színei halványabbak, tompábbak, pasztellebbek, ezáltal szinte választékosabbak, így a ruházat összhatása távol áll attól, hogy magán viselje az ágrólszakadt, erőlködő előkelőség jeleit. Maga Mirandolina hasonlóan finom portékákat hord, keskeny cipőcskéjében, abroncsos szoknyájában, puha, finom kelmékből varrt kifogástalan holmijában, kényesen etikettszerű parókájában inkább látszik dologtalan dámának, mint házimindenes fogadósnénak. (Bár kétségkívül praktikus észjárásra és a mechanikában való jártasságra vall ama ügyes függőszerkezet, amelynek segítségével a vasalt lepedőket a galériáról leliftezteti a földszinti ruháskosárba.)

Lehet rajta gondolkodni, mi oka volta rendező Keszég Lászlónak, hogy fölstilizálja a Goldoni-komédiák sorában a leginkább életszerűek közé tartozó *La locandierát,* mi vitte rá, hogy elvegye realisztikus atmoszféráját, líráját, érzékeny, finom hangulatait, s mindezt egyfajta érdesebb, harsányabb előadásmóddal helyettesítse. Az egyik lehetséges válasz: ez következik a mai, fiatalabb rendezőnemzedék alkatából, abból az életszerű részletek iránt kevésbé érzékeny mentalitásból, amelynek a többértelműség ócska lom, a poézis eldobható kacat, a valóság polifóniája fölfoghatatlan zűrzavar. A másik, föltehetően hízelgőbb magyarázat: a földhözragadt naturalizmus meghaladására tett kísérletek egyikéről van szó, az anekdotikus magyar színjátszás elmozdításáról egy képszerűbb, önmagára reflektáló teatralitás felé. Ezt igazolja az előadás műsorfüzete, amely kizárólag Goldoni korának társasági viszonyaival és társadalmi konvencióival, a viselkedéskultúra, az etikett módozataival, az étkezési, utazási, színházi és egyéb szokásokkal, általában a köz- és magánéleti érintkezés látható szférájának taglalásával foglalkozik, azt a benyomást keltve, hogy a rendezés középpontjában a korszak sajátos *manierizmusa* áll.

A produkció egyes pontjain képes elhitetni magáról, hogy szándékos modorossággyűjteménynek készült, amely nem a természetességével, az ismert helyzetekre, karakterekre, hétköznapias megfelelésekre hivatkozva akar hatni, hanem ellenkezőleg, ezektől szeretne eltávolítani, szándékosan színpadias, idegen, kvázi-világképet teremteni. Érre vall a már említett stilizáció, a látvány hideg, mértanias dekorativitása, a darab mediterrán, oldott, familiáris légkörének, kedélyes otthonosságának megszüntetése és föl-váltása bizonyos rideg klasszicitással.

Aminek folytatódnia kellene a színészi játékban, a figurateremtés formálisságában, a gesztusok stilizáltságában, a karakter megteremtésének kiszámítottságában s e kiszámítottság paradox eltüntetésében, hajlékony köznyelvvé oldásában. Munka- és időigényes feladat: hazai színészek nemigen birtokolják e köznyelvi kéziszótárt. A kaposvári előadásban sem fedezhető fel az elsajátítására irányuló kísérlet. Mindjárt a kezdőjelenet Forlipopoli és Albafiorita között hangos és differenciálatlan. Nyoma sincs kecsességnek, finomságnak, a szerepek stilizálásához szükséges ornamentikának. Keszég számos nemzedéktársához hasonlóan érzéketlen a nüanszok iránt, s minthogy Spindler Béla és Gyuricza István sem játékának polifonikus finomságairól nevezetes, magukra hagyatva - esetleg rendezői fölkérésre - direkt, zabolátlan eszközöket használnak, eltüntetik a különbséget a gróf látványosan kaján adakozása és az őrgróf sóher galantériája között. A sutba vágott lélektani realizmust egyedül a virtuóz technika, a csillogó eszköztárral fölcicomázott modor pótolhatná. Énnek híján csupán a presziőz megjelenés és a parlagi viselkedés között támad némi - nem túl gondolatgazdag - feszültség.

Más a helyzet a lovag és a fogadóskisasszony viszonyát illetően. Keszég extrém választása Ripafratta szerepére - az volt már Titus Andronicuséra is - Bezerédi Zoltán. Nyilván nem a fölvett szerepe mögé bújó hősszerelmes típus. Egybeszabott, mokány alkat, szögletességét ruhája-cipője még jobban kiemeli. Mogorva fajta, nem kifejezetten nőgyűlölő, inkább általános mizantrópiára hajlamos. Konokságából legföljebb egy hetéra arzenáljával bíró nőszemély mozdíthatná ki. Bodor Erzsébetnek nem áll szándékában Mirandolinát ilyennek mintázni. A színésznő - és a rendező

Bezerédi Zoltán (Ripatratta) és Bodor Erzsébet (Mirandolina)

Gyuricza István (Albafiorita) és Spindler Béla (Forlipopoli) (Simarafotók)

- megcáfolja Goldoni maliciózus jellemzését a fogadóskisasszonyról. Szó sincs csábító szirénről, a női praktikák professzionalista alkalmazójáról, bájai bevetésével a férfitársadalmat kárhozatba döntő nimfáról. Még kevésbé magasabb rendű nemi vonzerőről, a született nőiesség varázsáról, ami annak idején Udvaros Dorottya Mirandolináját ellenállhatatlanná tette. Bodor Erzsébet hidegebb, keményebb, szoborszerűbb alkat, az ő Mirandolinája konszolidált üzletasszony, semmiféle pszichoerotikus játékba nem megy bele, nem mórikálja magát, nem kelleti idomait, nem küld csábmosolyt - egyszerűen többet törődik kitüntetett vendégével, minta többiekkel. Mondhatni, vendéglátóipari módszerek-kel nyeri meg Ripafrattát. Udvariasan, személyre szólóan, megkülönböztetett figyelmességgel bánik vele. Úgy látszik, egy hazai szolgáltatóviszonyaink közé plántált Ripafrattának ennyi elég.

Mindez nem ad választ arra a kérdésre, hogy mi az előadás tétje. Zsámbéki Gábor emlékezetes nemzeti színházi rendezése - nem mintának állítom, csak példának - a szabadság illúziójából való kesernyés kiábrándulásról szólt. A kötetlen, független személyiségről, a megvásárolhatatlan, belülről vezérelt, önmagát játékosan kiteljesítő tehetségről, akinek előbb-utóbb hozzá kell törődnie a társadalmi konvenciókhoz. (A gondolat akkor, az 1982-es bemutatón metaforikusnak tetszett, minthogy ez volt a már legyilkolt Székely-Zsámbéki Nemzeti Színház utolsó, „posztumusz" előadása.) Keszég rendezésében nem fedeztem föl értelmezési kísérletet; az idézett példától merőben különbözőt sem. Ehhez mindenesetre szükség lett volna arra, hogy tisztázódjék Mirandolina és Fabrizio, a pincér viszonya. Nem mindegy, hogy a címszereplő menekülni kény-szerül-e a házasságba, vagy csupán egy kitartó, állhatatos nő tartja ártatlan kacérságának, hódítóképességeinek végső demonstrációját, mielőtt egy szolid párkapcsolat megállapodott nyugalmába vonul. Némedi Árpád Fabriziója olyan hangsúlytalan, sőt jellegtelen, hogy Bodor Erzsébet Mirandolinája számára férfiúi alternatívaként nem vehető komolyan. Ez a szállodaszakmában szépen prosperáló, iparűzésileg kifogástalan vállalkozónő - az átrium hölgye - határozottan aszexuálisnak mondható. Amikor az előadás végén kérőinek kutyaszorítójába kerül - a köréje szűkülő hotelfolyosó ezt szemléletesen jelzi -, végül is magára marad. Bár a minden irányba szétfutó férfiak gyors távozásában nincs különösebb metaforikus szándék. Annál inkább a pár szavas epilógusban, amely-a darabot szellemesen, mai lejtéssel fordító Magyarósi Gizella segítségével - valóságos brechti demonstráció. A hősnő felénk fordul, és közli velünk, hogy ebből is tanulhatunk.

Az előadás legéletesebb figurája Molnár Piroska Ortensiája - tud ő egyáltalán „életszerűtlen" lenni? Urbanovits Krisztina nevető-ariosóival keltfigyelmet. Lugosi György több mint szolga, Fábián Zsolt másik szolgája- kisrealizmusba illően - jelenet közben idegen poggyászt dézsmál.

A legvégén leereszkedik a hallban függő csillár. A dekoratív effektusról is csak az jut eszembe, hogy milyen jól működik a panzió rejtett hidraulikája.

Carlo Goldoni: Mirandolina (kaposvári Csiki Gergely Színház)
Fordította: Magyarósi Gizella. *Díszlet:* Valcz Gábor. *Jelmez: Szűcs* Edit. *Zene:* Márkos Albert. *Konzultáns:* Eörsi István. *Dramaturg:* Király Kinga Júlia. *Világítás:* Bányai Tamás. *Rendező:* Keszég László.
Szereplők: Bezerédi Zoltán, Spindler Béla, Gyuricza István, Bodor Erzsébet, Molnár Piroska, Urbanovits Krisztina, Némedi Árpád, Lugosi György, Fábián Zsolt.
Zenészek: Barabás Edit, Marosi István, Mayer Emese, Márkos Albert, Szabó Lászlóné, Váldi Csilla.

STUBER ANDREA

CSEHOV-KÖZELBEN

TURGENYEV: EGY HÓNAP FALUN

Amikor Bal József társulatának már csak alig valamennyi ideje maradt hátra Kecskeméten, műsorra tűzte az *Egy hónap falun* című Turgenyev-vígjátékot. Azt a színdarabot, melyben határozottan Csehov előszele fújdogál. Mi legalábbis a későbbi Csehov-drámákból ismertük meg igazán ezt a világot: a múlt századi orosz vidéket, ahol soha nem történik semmi, ahol az emberek csak sorvadoznak, darvadoznak és vágyakoznak, s szláv lelkük minden mélabújával merülnek bele a filozofálásba és terméketlen érzelmeik elemzésébe. Turgenyev legmaradandóbb színdarabja és Csehov munkái között nem csupán párhuzamok találhatóak, de olykor már-már egybeesések is. Feltűnő a hasonlatosság például a *Ványa bácsi* és az *Egy hónap falun* között a női rivalizálás tekintetében. Turgenyevnél Natalja Petrovna beleszeret abba a fiatal-emberbe, akihez nevelt lánya, Verocska vonzódik. A *Ványa bácsi*ban Jelena Andrejevna szintén épp azzal a férfival keveredik flörtbe, aki után mostohalánya, Szonya ácsingózik. A két vonzó asszonynak majdhogynem cserekompatibilis jelenetei vannak a két színdarabban. Mindketten az önzetlen barát-nő képében puhatolják ki fiatal vetélytársnőjük érzelmeit. Majd meg-osztják a lányszív titkát az érintettel (Beljajevvel, illetve Asztrovval), alapvetően azzal a szándékkal, hogy a saját személyük iránti hajlandóságot felmérjék. Ismerős számunkra Spigelszkij, az enyhén cinikus orvos figurája is, aki valószínűleg ugyanazon az egyetemen *nem* vált hivatása szerelmesévé, amelyiken később a *Három nővér* Csebutikinja vagy a *Sirály* Dorn doktora végzett. S hogy a legkisebb azonosságig is elmenjünk: Turgenyev vígjátékában Iszlajevék portáján történetesen éppúgy Trezor nevű kutya őrzi a házat, mint a Sirályban, Nyináéknál.

Az Egy hónap falun mindenesetre könnyedebb, puhább és talán kevesebb szólamú mű, mint a Csehovok. De azért nagyon finom és szeretni való darab. Még úgy is, hogy a kecskemétiek előadásában némiképp beszűkül, szerelmi sokszögből kétszögtörténetté egyszerűsödik.

Ilyés ***Róbert (Rakityin) és Naszlady Éva (Natalja Petrovna) (Walter Péter felvétele)***

Mert a „keresztbe szeretések" alanyai és tárgyai közül itt csak ketten jelennek meg igazán markánsan: Natalja Petrovna és Rakityin.

A Katona József Színház produkciójának stáblistája nyíltan közli, hogy Turgenyev hősei közül ki hány éves. Ennek azért van jelentősége, mert a mű színrevitelének hagyományai szerint Natalja Petrovna általában idősödő férj (Iszlajev) és javakorabeli házibarát (Rakityin) mellől szokott beleesni a fiatal tanítóba (Beljajev). Jóllehet Turgenyev eredetileg csupán egy évvel idősebb Rakityint és öt évvel idősebb Iszlajevet rendelt Natalja mellé. A kecskeméti rendező, Lendvai Zoltán tehát látványosan szakít a szokásokkal, amikor nagyjából azonos generációt léptet fel az Iszlajev-házban. Natalja, a férje, Rakityin és Beljajev, valamennyien abban a korban látszanak lenni, amikor az ember már nem elég lelkes és lendületes ahhoz, hogy bármi nagyszabásúba belevágjon, ugyanakkor még nem elég unott és fáradt ahhoz, hogy bármit is be akarjon fejezni.

A történet Berzsenyi Krisztina egyarcú, alig tagolt, enyhén taszító díszletében játszódik. A magasban deszkából összetákolt faldarabok meredeznek, magán a színpadon pedig elszántan keveredik a kint és a bent. A szerény szalonbútorok között meredek műdombok emelkednek, rajtuk egy-egy fakinövés képviseli a természet lágy ölét. A jelmezek változatosabbak: jó darabig úgy fest, hogy például Natalja Petrovna minden jelenetéhez új ruhát ölt (szépeket és még szebbeket, a tervező Kárpáti Enikő jóvoltából), ám idővel ez a kosztümparádé abbamarad.

De vágjunk bele az események elejébe. Kezdetben nem túl ígéretes, ami a színpadon zajlik. Naszlady Éva személyében eleinte egy unatkozó-nyújtózkodó, mórikálás-ra hajlamos fiatalasszonyt látunk csupán, aki aligha lesz képes komolyan vétetni velünk szerelmi szenvedélyét és lelki válságát. De kár lenne hamar feladni a reményt, mert Naszlady az első félóra után belelendül a játékba, hangja természetesre vált, s igen szépen bontja ki hősnője ambivalens érzelmeit. Gyönyörű rebbenékenységgel vergődik saját csapdájában: egyrészt szeretne olyan bolondul, szertelenül és felelőtlenül viselkedni, akár egy szerelmes bakfis, másrészt mint önmagát folyton kontrolláló, okos, érett asszony ezt nem engedi, nem engedheti meg magának.

Váratlan fellobbanását egyébként nem Beljajev vonzereje magyarázza, hanem önnön nyugtalansága, érzelmi lekötetlensége.

A férje ugyanis - Zelei Gábor megformálásában - hamisítatlan nyikhaj. Érdektelen és súlytalan figura. Viszont Beljajev sem méltó az asszony érdeklődésére. Rancsó Dezső olyan fiatal tanítót játszik, aki legfeljebb tornatanára lehet Natalja kisfiának (Kolja fára mászni tanul tőle). Ez a Beljajev egyszerű, félszeg suttyó, aki idétlenül röhincsél, tökéletesen érzéketlen a finomságok iránt, és intellektuálisan semmi izgalmas nem várható tőle. Egy Natalja-forma nő nem szerethet bele. (Hangsúlyozom: nem Rancsóról beszélek, hanem az általa megformált Beljajevről.) Ha mégis beleszeret, akkor súlyosan alulválasztott. Ez a darabos parasztfiú még Verocskához is kevés, nemhogy Natalja Petrovnához. Pedig a kecskeméti előadás nem értékeli fel különösebben Verát, minthogy a szerepet az igen fiatal, láthatóan elég tapasztalatlan Pleszkán Boglárka játssza igyekvőn, de gyengén.

Egy, csak egy legény van talpon a vidéken Natalja mellett: Rakityin. Ilyés Róbert nagy érzékenységgel, egyre fáradó keserűséggel nézi és szenvedi végig barátnője érzelmi kicsapongását. Othellói düh és Rank doktori rezignáltság váltakozik benne. Elegánsan elfedi szélsőséges indulatait, de néha, egy-egy pillanatra mintha belelátnánk a lelke legsötétebb bugyraiba. Van ott is akkora fortyogás, mint Natalja Petrovnában. Így válik Ilyés Róbert Rakityinja e szerelmi dráma másik főszereplőjévé.

Amúgy az előadás meglehetősen egyenetlen színvonalú. Hosszas szcénák oly sivárak, kietlenek és unalmasak, akár a sivatag. Ezekben a jelenetekben az egyetlen tét az, hogy a színészeknek sikerül-e elmondaniuk a szöveget, ha nem is pontosan, de legalább nagyjából. Meg az, hogy a szereplők némelyike eltalálja-e a vele dialogizáló hős kereszt-és apai nevét. (Belátom, bonyolult dolog valakit Afanaszij Ivanovicsnak vagy Ignatyij Iljicsnek szólítani, de talán mégsem teljesen lehetetlen.) A turgenyevi szöveg hozzávető-leges elérése során a legnagyobb kerülő utakat Safranek Károly (Spigelszkij) és Kiss Jenő (Bolsincov) teszi. Aki nem látta, ne tudja meg, milyen az, amikor ők ketten maradnak a színen, s egyre több lapáttal tesznek rá, hogy felülmúlják egymást.

Turgenyev: Egy hónap falun (kecskeméti Katona József Színház)
Fordította: Elbert János. *Dramaturg:* Faragó Zsuzsa. *Díszlet:* Berzsenyi Krisztina. *Jelmez:* Kárpáti Enikő. *Rendező:* Lendvai Zoltán.
Szereplők: Zelei Gábor, Naszlady Éva, Papp Géza Dávid, Pleszkán Boglárka, Máthé Eta, Vlahovics Edit, Sirkó László, Ilyés Róbert, Rancsó Dezső, Kiss Jenő, Safranek Károly, Szívós Győző, Molnár Adrienne.

LISZKA TAMÁS

ÉSZRÉVÉTELEK

FORGÁCH PÉTER: KASPAR

Kaspar Hauser történetének legújabb színpadi feldolgozása, melyet nemrégen Győrött mutattak be, kétségkívül nem az az előadás, amelyik szíven üti az embert. Sokkal inkább elgondolkozásra késztet - számomra legalábbis úgy tűnik, hogy Forgách Péter író-rendező szeme előtt sokkal inkább filozófiai, mint lélektani problémák lebegtek. Ez ellen persze semmi kifogásom nem lehet, azonkívül, hogy az előadáshoz fűződő élményeim közül viszonylag kevés társul a színészek arcához, mozdulataihoz. A darab igazi cselekménye ugyanis valahol a színpadon túl, ha tetszik, a metafizika közegében játszódik. Többszöri sikertelen próbálkozás után, hogy az előadásról a konkrét színpadi események tükrében írjak, beláttam, hogy beszámolóval csak olyan formában tudok szolgálni, amilyen formában maga az előadás szólított meg engem. Ebben a kontextusban talán fölösleges is volna a színészi teljesítményekről - Nagy Viktor szeretetre méltó, esendő Kasparjáról, Terhes Sándor erős, keserű és ugyanakkor gyermekien rajongó Georgjáról, Láng Annamária nőiesen rapszodikus Káthéjéről vagy Szilágyi István meglepően nagyszámú szerepváltásáról-külön szólni. A darabnak azon aspektusa, amely számomra a legérdekesebb volt, független a fekete-fehér, igen-nem típusú kérdésektől, mint például az, hogy hihető-e a nő fájdalma a főhős halálakor és így tovább. Felmerülnek azonban más fajtájú kérdések, amelyek még a maguk megoldatlanságával terhelten is felérnek egy egész halom válasszal. Ezért valódi bírálat helyett most csak stilizált észrevételeket kínálok. Szívesen írtam volna jó kritikát - értve a „jót" mind a társulat, mind a kritikus munkájára. *„Nem így esett; de elmúlt az az idő, amikor még javíthattam volna rajta."*

1. A nevetségesben a tragikust megtalálni - a szentben az alpárit.

2. Képzeld el, hogy egy bolond ószeres raktárához hasonló szobában ültetnek le egy padlóson. A falon egymás hegyén-hátán mindenféle holmik, mutató nélküli óra, bili, játék állatka, oldalt egy romos pianíró. Mintha csak térképét látnád egy szánalmas élet szánalmas tárgyi inventárjának. Ha most e közegben olyan embereket látsz, akikhez látszólag mindezek a tárgyak tartoznak, és aztán látsz egy másik embert, aki mintha csak most született volna közéjük (mondjuk, egy sötét szobában nőtt fel, kenyéren és vízen, emberek, szavak és fény nélkül), akkor vajon eszedbe jut-e az, hogy azért vannak a tárgyak a falon, mert az újonnan érkezett ember számára mindegyik ugyanolyan mértékben idegen? Hogy a használatuk és az összefüggéseik nem állnak előtte világosan? - A világ dolgai emberünk előtt úgy zajlanak, mintha csak képek lennének, körülbelül úgy, ahogy a mozivásznon látjuk a tárgyakat és embereket, mindenféle mélység nélkül.

3. Gondold el a következő nyelvjátékot: az újonnan érkezett ember (nevezzük Kasparnak) nem ismeri azt a nyelvet, amelyet az őt körülvevő emberek használnak. Mondanivalóját azokkal a szavakkal igyekszik kifejezni, amelyeket a többiek beszédéből elcsíp. Ezek az emberek első ránézésre valamiféle csodabogárnak tarthatják Kaspart, süketnémának vagy bolondnak. Tehát úgy beszélnek hozzá, ahogy süketnémákhoz vagy bolondokhoz szokás, Kaspar pedig ezeket a szavakat is megtanulja tőlük. Olyan módon válaszol, ahogy egy süketnéma vagy bolond tenné, akadozva, görcsösen, ügyetlenül. Az emberek igazolva látják feltevésüket, és ez így megy tovább, a végtelenségig. Ki veszi ezek után észre, hogy Kaspar valójában nem félkegyelmű, csak éppenséggel idegen neki a nyelv? Es aki észreveszi, vajon hogyan beszél hozzá? Úgy, mint egy külföldihez? De hát Kaspar nemcsak a szavakat, hanem a hozzájuk kapcsolódó tárgyakat, helyzeteket sem ismeri, - Vagy inkább úgy, mint egy gyerekhez? Kaspar azonban nem gyerek.

4. Ha mindezeket egy színházi előadás része-ként látod, akkor azért érzel együtt Kasparral, mert olyan szerencsétlen és kiszolgáltatott, vagy azért, mert nézőként te magad is éppen olyan némaságra vagy ítélve, mint ő? A játék szabályai neked ugyanis éppúgy nem engedik meg, hogy beleszólj a történetbe, mint neki. Úgyszólván saját magadat látod Kasparként a színpadon. - De mi van akkor, ha Kaspar mégsem te vagy? Ha például adott esetben másképp mosolyognál, másképp ijednél meg, mások lennének a mozdulataid, a szokásaid?

5. Ha Kaspar egyszer csak Maugli módjára mászik fel a létrán, elhiszed-e, hogy egész korábbi életét egy üres, ablaktalan szobában töltötte?

Nem olyasmit sugall ez inkább, hogy a dzsungelben nőtt fel, majmok és egyéb vadállatok között? (Persze nem tudhatjuk, hogy pontosan mi is történt vele ott, a magányban.)

6. Kaspar végtelen bizalommal és jóindulattal fordul az emberekhez. Azok karddal fenyegetik, hogy megvizsgálják, fél-e tőle. Fáklyát tolnak a képe elé, hogy megnézzék, is-meri-e a tüzet. Kaspar gyanútlanul hozzáér a lánghoz, és megégeti magát. Fájdalma, úgy tűnik, megtanítja arra, hogy ettől a dologtól óvakodni kell. - De miért nem azt tanulja meg, hogy a fáklyát tartó *embertől* kell óvakodnia?

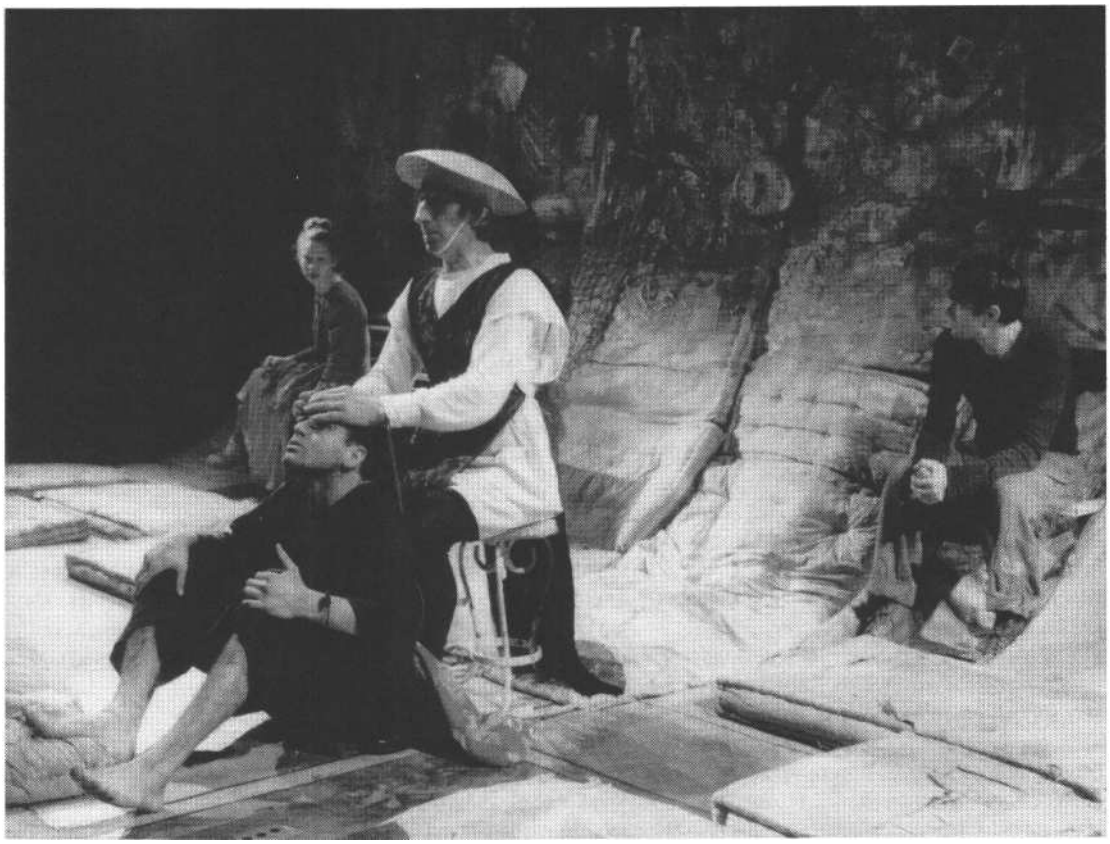
7. Kaspar ösztönei és az emberek iránti bizalma hadilábon állnak egymással. *Mi* értjük, hogy mit miért tesz, belátjuk, hogy szorongásai, szembeszegülései miért elkerülhetetlenek: hogy hangulatváltozásai, melyeket nem tud jól formált szavakkal kifejezni, menthetetlenül bekövetkeznek. Mikor Kaspar ne-kitámad jótevőinek, Georgnak és Käthének, ők értetlenül állnak a helyzet előtt. A nézők viszont átlátják, hogy Kaspar viselkedését csupa olyasmi motiválja, amit éppen ezek az emberek tanítottak neki. Bűnei voltaképpen puszta nyelvbotlások. - Miként lehetséges, hogy Georg és Käthe mindezt nem veszi észre?

8. Képzeld el Kaspart, amint vásári látványosságként nézők sokasága elé állítják: csupaszon, karjait széttárva kell állnia, arcán fehér por. Ahogy egy rajzban lehet felváltva nyulat meg kacsát látni, úgy változik a fenti látvány jelentése is - Kaspar hol Pierrot-nak, hol Krisztusnak tűnik. Látszólag semmi sem változik, mégis az egyik pillanatban nevetnünk kell azon, amin a másik pillanatban talán sírni fogunk. (Bohóc a kereszten.)

9. Ugyanígy több jelentése van mindannak, ami Käthe és Kaspar között történik. A nő egyrészről féltékeny Kasparra, mert a férje, Georg, úgy tűnik, csak ezzel a furcsa szerzettel törődik. Aztán kialakul közöttük valami, ami miatt inkább Georg lehetne féltékeny. Kaspar halálakor pedig „kisfiamnak" nevezi a fiút. Változik-e Kaspar mindeközben? Megváltozik-e Käthe? Viselkedésükben semmi sem mutat erre. - De hát valaminek mégiscsak meg kell változnia!

10. Ha Kaspar történetét egy olyan színházban mutatják be, ahol a hagyomány szerint csak négy színész játszhat egy előadásban, akkor számíthatsz rá, hogy a helyzetek, az emberi viszonyok sokrétűségét vélhetőleg szerepösszevonások által fogják megmutatni neked. Ugyanaz az ember fog megjelenni hivatalnokként, majd papként, orvosként, vásári mutatványosként, hercegként és így tovább. Ez a megoldás ahhoz hasonló, amit a használati tárgyakkal teleaggatott falon láthatsz: megtéveszt a figurák látszólagos egyöntetűsége, és ahhoz, hogy különböző embereket láss ugyanabban a színészben, kívülről hozott ismereteidre kell hagyatkoznod. - De Kasparnak nincsenek ilyen előismeretei: mi alapján döntöd el, hogy ő maga látja-e a különbséget, és ha igen, mennyire? (Mert mindegyik lehetőségre könnyűszerrel találsz bizonyítékot abban, ami előtted zajlik.)

11. Egy pap Kaspar számára nem jelképezhet semmit abból, amit mi „szentségnek" nevezünk, mert ő nem ismeri ennek a fogalomnak a használatát. Számára éppen olyan idegenek a liturgikus mozzanatok, mint a mi számunkra lenne az, ha egy pap nagy ájtatosan kavicsokat válogatna ki erszényéből, és mint szent köveket helyezné azokat a hívők homlokára. - Gondold el, hogy a színielőadásban pontosan ezt látod: értelmetlen rituálé játszódik előtted, melynek minden egyes pillanata nyilvánvalóan napi gyakorlat a résztvevők számára. *Most* Kaspar szemével látod a világot?



Jelenet az előadásból (Benda Iván felvétele)

12. Lehetséges, hogy Kaspar színe változásai - amit fejlődésnek nevezni azért túlzás volna -, az azok között tátongó űr, a fokozatok meg nem mutatása (bohócból Krisztus, vademberből „kis-fiam") éppen ezekre a szerepösszevonásokra vezethető vissza? Kaspar változása azért marad kifejtetlen, mert a történet elmesélésének módja éppen a látszólag értelmetlen nyelvjátékok sem-leges felsorakoztatására épül. Aki a történetet bemutatja neked, biztosan nem Kaspar szemével látja az eseményeket: ekkor ugyanis képtelen lenne a te számodra lefordítani mindazt, amit Kaspar átél. (Gondolj vissza arra a liturgiára, amelyről az előbb beszéltünk.) Ebben az esetben a játékok, amelyekbe környezete beleviszi a fiút, nem azt változtatják meg, hogy ő hogyan látja a világot, hanem azt, hogy a világ hogyan látja őt. - De akkor kinek a szemével látja a történetet a néző?

Forgách Péter: Kaspar - avagy egy kalitka elindul madarat keresni (Győri Padlásszínház)
Díszlet-jelmez: Füzér Annamária f. h. *A rendező munkatársa:* Laborfalvi Mária. *Rendező:* Forgách Péter f. h. *Szereplők:* Nagy Viktor f. h., Terhes Sándor m. v., Láng Annamária m. v., Szilágyi István.

GÁSPÁR MÁTÉ

A SZÍNHÁZ: VÁLLALAT ÉS MŰVÉSZET

INTERJÚ JEAN-PIERRE MIQUELLEL, A COMÉDIE-FRANCAISE IGAZGATÓJÁVAL

A Comédie-Francaise fogalom. S nem csak a színházi közvéleményben számít annak; maguk a franciák is úgy tekintenek rá mint nemzeti kultúrájuk egyik szimbólumára. Ám a közel háromszázhúsz éves hagyomány ellenére - vagy talán éppen azért - a színház állandóan viták keresztüzében áll. Ami-kor XIV. Lajos 1680-ban egy királyi rendelettel létrehozta a francia komédiásokból álló társulatot - megbékítve ezzel Moliére egykori színészeit nagy riválisaikkal, az Hôtel de Bourgogne sokat csúfolt tagjaival -, máig irigylésre méltó egyértelműséggel jelölte ki az új csapat helyét és szerepét a korabeli színházi életben. A társulat az akkoriban jóval nagyobb népszerűségnek örvendő olasz komédiásokkal szemben alakult meg, és élvezte a francia nyelvű színjátszás monopóliumát. A XX. század végére a politikai körülményekből fakadó helyzeti előnyök megszűntek, s a nemzet első színházának egy olyan városban kell megküzdenie a nézőkért, ahol rajta kívül csaknem száznegyven teátrum van, s ezek közül is még másik három viseli nevében a nemzeti jelzőt. Ha ehhez hozzávesszük, hogy az elmúlt évtizedek decentralizáló kultúrpolitikájának köszönhetően közel negyven vidéki városban működnek államilag támogatott úgynevezett Színházművészeti Központok, elképzelhető, milyen nyomás nehezedik a Comédie mindenkori első emberére, hogy érvényes válaszokat találjon a szakmai közvélemény és a nézők elvárásaira.

Jean-Pierre Miquel, aki öt éve áll az intézmény élén, azonban egyáltalán nem tűnik elgyötörtnek. Ez magyarázható egyrészt közel harmincéves igazgatói gyakorlatával, amely mindig kiegészítette rendezői karrierjét, másrészt tiszta és következetesen végigvitt szervezeti-művészeti elképzeléseivel, de talán leginkább türelmes, figyelmes, ugyanakkor diplomatikus és rendkívül határozott egyéniségével. Éppen egy olyan pillanatban járt Budapesten előkészíteni a Comédie jövő februári vendégjátékát, amikor még az is bizonytalan volt, hogy ő vezeti-e jövőre a társulatot, hiszen megbízatása lejártával sorsa kinevezői kezében van, akik dönthetnek úgy, hogy újabb három évre neki szavaznak bizalmat, de választhatnak a másik három jelölt közül is utódot. A döntési mechanizmust is-merve a jelenlegi direktor egy mégoly sikeres periódust a háta mögött tudva sem tarthatja magát biztos befutónak.

- A Comédie-Francaise igazgatójának kinevezésén három aláírás található: a kultuszminszteré, a miniszterelnöké és a köztársasági elnöké. E három ember nem feltétlenül egyformán színházrajongó, nem feltétlenül hasonló ízlésű vagy érdekeltségű, ezért aztán elég nehezen szoktak megegyezni. Azonban a köztársasági hagyományok szellemében miután megszületett a konszenzus, és kinevezték az igazgatót a központilag támogatott kulturális intézmény élére, sohasem szólnak bele annak munkájába. Huszonnyolc éve vezetek különböző állami és önkormányzati színházakat, de még soha egyetlen utasítást sem kaptam.

– *Milyen kritériumok alapján ítéli meg a fenntartó egy színház működését?*

– Hát ez a nagy rejtély. Természetesen manapság vannak objektív, számszerű mutatók a látogatottságra, az előadásszámra és a belső költségvetés egyensúlyára vonatkozóan, amelyeket megnéznek. A szubjektív értékelés ennél sokkal problematikusabb, hiszen egyénenként változik. Minden bírálat a bírálót is jellemzi. A Kulturális Minisztérium például kénytelen az önmagukat joggal vagy jog nélkül kritikusnak nevező személyek sajtóbeli írásai között eligazodni. Pedig ők is csak nézők, mint a többiek, mégis ítéletet mondanak előadások fölött, ahelyett hogy elemeznék őket. Nem csoda, ha a politikusok inkább a számokra hagyatkoznak. Az állam akkora legelége dettebb, ha nincs velünk probémája, ha nem okozunk neki gondot.

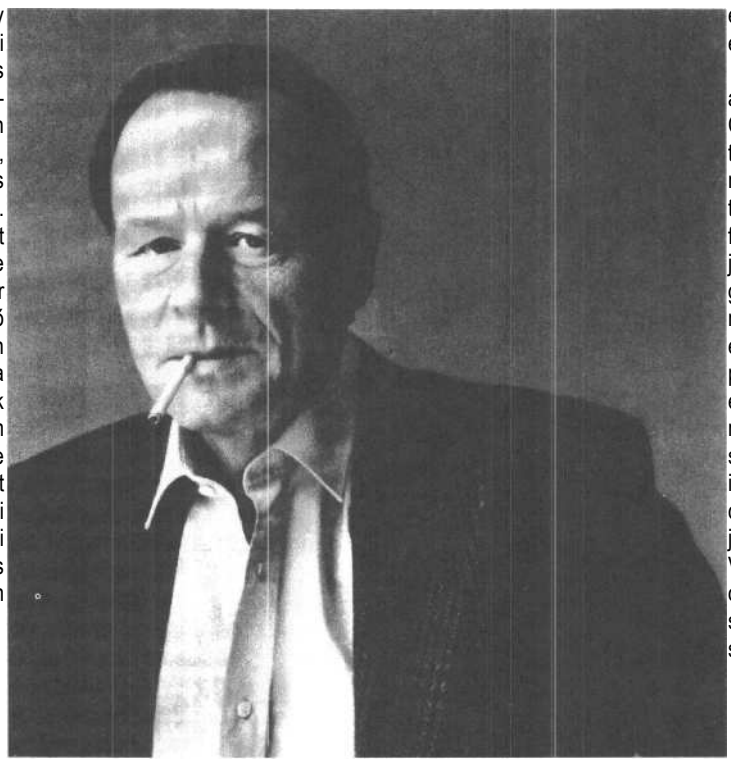
- *Hogyan igyekszik ön megfelelni ezeknek az elvárásoknak?*

- A pénzügyi oldalról most nem beszélek, mert azzal külön szakértői stáb foglalkozik, természetesen az én ellenőrzésemmel. Ami művészeti elképzelésemet illeti, az több, egymást kiegészítő szempontból tevődik össze. Először is igyekeztem megkülönböztetni a Comédie-t a francia színházi élet többi résztvevőjétől. Abban a két hétben, amikor azon gondolkodtam, hogy elfogadjam-e a felkérést, átnéztem az összes színház műsorát, és azt tapasztaltam, hogy mindazt, amit Lille-ben adnak, feltűnés nélkül lehetne Marseille-ben is játszani, és viszont. Különböző, de ugyanolyan típusú műsorterveket láttam. Ezért elhatároztam, hogy nekünk olyan repertoárt kell kialakítanunk, amely az összes többitől különbözik. S eszerint cselekedtem öt éven keresztül. Látni való, hogy a francia és európai drámairodalom klasszikusait mindenütt műsoron tartják. Ez azonban csak arra a pár tucat „slágerre" vonatkozik, amelyet ma már az állami és magánszínházak egyaránt játszanak, pedig rajtuk kívül több száz hasonló színvonalú darab létezik.

Tehát egyik fontos feladatunknak tartottam a méltánytalanul mellőzött klasszikusok bemutatását. Ennek szellemében állítottuk össze Racine-Corneille-ciklusunkat a két szerző négy-négy darabjából, melyek közül néhányat a Comédie-ben még sosem, más színpadokon pedig az utóbbi ötven évben nem látha tott a közönség. Es mondhatom, hogy a nézők nagy érdeklődéssel és örömmel fogadták ezeket az előadásokat.

Másodszor is, meg kell becsül-ni azt a kivételezett helyzetet, hogy a Comédie-é az egyetlen állandó társulat Franciaországban; erre támaszkodva repertoárt építhet és tarthat műsoron, melynek darabjait felváltva, több évadon keresztül játszhatja. Tudom, hogy Magyarországon jelenleg ez az általános gyakorlat, de nálunk teljesen egyedülálló lehetőségnek és tapasztalatnak számít. Így került sor egy igen jelentős romantikus sorozat bemutatására, amely egyik szezonról a másikra áthúzódva igyekezett képet adni a korszak drámairodalmáról, egy sosem játszott Gérard de Nerval-darabtól Victor Hugón át Offenbachig, egy olyan, német szerzők műveiből ál-ló sorozat közbeékelésével, amely szintén tele volt újdonsággal, már

Jean-Pierre Miquel



a Comédie történetét illetőleg, pedig olyan írókról van szó, mint Kleist, Lessing, Schiller vagy Goethe. A klasszikusokkal párhuzamosan a kortárs színművek bemutatóinak körét is folyamatosan tágítjuk, elsősorban két kamaratermünk fokozott kihasználásával. Jelen pillanatban a három játszóhelyünkön futó húsz előadásnak éppen a fele kortársi darab.

Azt mondhatom tehát: úgy igyekeztünk egészséges egyensúlyt kialakítani, hogy közben egyre növeltük a bemutatók számát. És még valami: a Comédie-Francaise stílusát, repertoárját a legnagyobb nyitottság és szabadság jellemzi; nem beszélhetünk valamilyen egységes esztétikai iskola uralmáról. Ez még csak nem is elsősorban az én politikámból fakad, hanem a társulati akaratból, hiszen jó néhány színész több évet tölt el a házban, mint akármelyik igazgató. Sajátos „részvényesi" státusuk miatt érdekeltek az eredményben (bizonyos mértékben anyagilag is), így teljesen természetes, hogy ők is beleszólnak a dolgok menetébe. Hogy érzékeltessem, mit jelent ez a sokszínűség: igazgatásom öt éve alatt hatvankét új darabot mutattunk be, és ezt a hatvankét előadást negyvenöt különböző rendező állította színpadra. Magától értetődően negyvenöt eltérő egyéniségről van szó, hiszen sok közülük a külföldi, és a franciák sem ugyanabból az „alomból" származnak (nem is származhatnak, mivel nálunk nincs intézményesített rendezőképzés).

- Ön a Comédie-Francaise előtt a Színművészeti Főiskolát igazgatta kilenc évig. Van-e kapcsolat a két intézmény között, játszik-e valamilyen szerepet a színháza színésznövendékek életében?

-Természetesen. A főiskola a forradalom előtt azzal a céllal jött létre, hogy utánpótlást képezzen a Comédie számára. Azóta a kapcsolat sokat változott, egyes időszakokban túl szoros volt, például amikor az összes főiskolai tanár a Comédie színészei közül került ki. Én ügyeltem arra, hogy ne boruljon fel az egyensúly, de mindig legyen a testületben legalább egy tanár a Comédie-ből. Kinevezésem a Comédie-Francaise élére természetesen megerősítette ezt a kapcsolatot. Amikor a társulatban súlyos aránytalanságokat tapasztaltam - nevezetesen, hogy ugyanannyi a nő, mint a férfi, és a középkorúak és idősek túlsúlyba kerültek-, huszonnégy fiatal színészt szerződtettem a főiskoláról, akiket ismertem, és tudtam, hogy ők a legerősebbek a fiatal generációban. Néhányan rögtön a diploma után kerültek hozzánk, de a legszerencsésebb megoldásnak az bizonyult, ha valaki az iskolából kikerülve néhány évet máshol dolgozott, és új tapasztalatokkal gazdagodva érkezett hozzánk. Elődeimhez hasonlóan a mai napig vannak „kémeim" a főiskolán. Jól emlékszem például, hogy egy nap Antoine Vitez, a Comédie akkori igazgatója felhívott telefonon, és kikérte a véleményemet egy bizonyos Philippe Torretonról, akiről - úgymond - sokat hallott. Tiszta szívből ajánlottam neki a fiatal színészt, mire ő leszerződtette. S hogy egyikünk sem tévedett, arról a magyar közönség is meggyőződhet majd, hiszen ő alakítja a címszereplőt a februári budapesti *Scapin furfangjai* című előadásunkban.

– Véleménye szerint meddig terjed egy Nemzeti Színház felelőssége és hatásköre?

– Akárhány, a színház működésére vonatkozó hivatalos iratot tanulmányoztam át, az első pontot mindegyikben döbbenetesen homályosnak találtam. Ez nem lehet véletlen, hiszen ez a cikkely rögzíti a Comédie-Francaise küldetését, szerepét. Az egyik legjellemzőbbet meg is jegyeztem: „a Comédie-Francaise olyan államilag fenntartott színház, melynek feladata repertoárjának műsoron tartása." Fantasztikus, nem? Vagyis totális szabadságot élvezünk, és - a repertoár műsoron tartásán kívül - vállalásainkról magunk döntünk, munkatársaimmal és a színészekkel együtt. Tehát minden igazgató kialakíthatja a saját elképzelését, az államtól teljesen függetlenül. Az államnak nincs művészeti koncepciója, mi sem lenne veszélyesebb! Mióta a közszolgálatban dolgozom, tucatnyi kultuszminiszter váltotta egymást, de soha eggyel sem találkoztam, aki azt mondta volna, hogy ezt vagy azt kellene tenni.

Ami az én saját prioritásaimat illeti, említhetem az oktatást: fiatal színészeink rendszeresen járnak a párizsi külvárosok hátrányos helyzetű iskoláiba, hogy találkozzanak a gyerekekkel, együtt játsszanak velük. Ennek természetesen bizonyos missziójellege van, de ők maguk kérték ezt a feladatot, és nagyon lelkiismeretesen végzik. A missziók közé tartoznak a belföldi turnék, hiszen Franciaország nem egyenlő Párizzsal, és bár vidéken is remekül működő, színvonalas színházi rendszer van, fontos, hogy megmutassuk magunkat. Erre kitűnő alkalom volta főépületünk felújításának időszaka, amikor az egész szezonban jártuk az országot, minden állomáshelyen eltöltve néhány hetet. A városok több termét „megszállva", folyamatosan és párhuzamosan játszottuk repertoárunk több darabját. Bár a színház a pillanat művészete, mi igyekszünk meghosszabbítani ezt a pillanatot. Saját kiadásunkban megjelentetjük a repertoáron lévő darabokat, amelyeket egyéb kiadványokkal és ajándéktárgyakkal együtt saját boltunkban értékesítünk. Rendszeresen tartunk felolvasóesteket rádiós közvetítés keretében. Újrafogalmaztuk a televízióhoz fűződő kapcsolatunkat is, az Artéval közösen évről évre stúdiókörülmények között filmre veszünk néhány rövid darabot. Elkezdtük egy tizennyolc részből álló Moliére-sorozat rögzítését, amelyre véleményünk szerint világszerte nagy igény van - elég, ha visszagondolunk a BBC Shakespeare-kollekciójának fogadtatására.

- Közel három évtized vezetői tapasztalatával a háta mögött van-e valamiféle igazgatói ars poeticája?

– A színház az emberi tevékenységek fantasztikus egysége; egyszerre üzem és művészet. Az én szememben ez a két terület már pályakezdésemkor az Egyetemi Színháznál kiegészítette egymást. Úgy érzem, hogy az olyan igazgatói feladatok, mint a munkatársak megválasztása, a műsorpolitika kialakítása stb., szorosan kapcsolódnak a tisztán művészeti-esztétikai jellegű kérdésekhez. Szeretek mindennel foglalkozni, természetesen rengeteg megbízást adok ki, de nem osztom meg a hatalmat. Látja, most is itt van előttem a jövő évi műsorfüzet tervezete, amely egész évadon át fogja képviselni a színház arculatát; természetes, hogy látni akarom, mielőtt a nyomdába megy. A Comédie-Francaise óriási üzem is, ahol négyszáz ember dolgozik, és bár természetesen gyakran szeretnék visszavonulni egy csendes sarokba néhány kedves színészemmel, hogy senkitől és semmitől sem zavartatva dolgozhassunk egy érdekes szövegen, ugyanakkor mégis igazgatóként teljesedik ki előttem az a - persze rendezőként is ismert - nagy tanulság, hogy a színházat sosem csinálhatjuk egyedül, mert ez a legkollektívebb művészet.

– Végezetül árulja el, mire számíthatunk a jövő évi vendégjáték során, milyen előadás a Scapin furfangjai?

- Először is nagy öröm számunkra, hogy újra eljuthatunk Magyarországra, hiszen legutóbb elég régen, 1975-ben járt itt a társulat, éppen egy általam rendezett Racine-előadással. Sajnos a pénzügyi megszorítások miatt nagyon gondosan kell megterveznünk a külföldi turnékat, de valóban úgy tűnik, hogy jövő februárban három alkalommal játszhatjuk Budapesten ezt a különleges előadást. Különleges, mert sok vihart kavart ötéves működésem alatt ez az egyetlen olyan előadás, amely osztatlan sikert aratott. Mintha angyalok vigyáznának rá: egy roppant eredeti elképzelést bont ki fölényes mesterségbeli tudással. Szereplői a Comédie általam szerződtetett fiataljai, akik új lendületet adnak egy új koncepcióhoz, miszerint nem Scapin a darab komikus figurája, épp ellenkezőleg, ő az egyetlen, aki normális, míg körülötte mindenki dühöngő őrültként viselkedik. Ezt a meglepőnek tűnő megközelítést a rendező Jean-Louis Benoit meggyőzően viszi végig egy nagyon plasztikus, egyszerű környezetben, szakítva a commedia dell'artés hagyományokkal. Ez egy nagyon komoly Scapin, amely meglepő vadsággal tárja fel a szenvedélyes emberi kapcsolatokban rejlő komikumot.

Köszönet a Francia Intézet munkatársainak az interjú elkészítéséhez nyújtott segítségükért.

FODOR GÉZA

BEVEZETŐ

Az alábbi tanulmány szigorúan véve etnográfiai, de sorsa úgy alakult, hogy a modern színháztudomány, a jelelméleti irányultságú színháztudomány egyik alapszövege, klasszikus dokumentuma lett.

Szerzője, Pjotr Grigorjevics Bogatirjov etnográfus, folklorista, színháztudós, fordító, 1893-ban született Szaratovban. 1918-ban végzett a moszkvai egyetem történelem-filológia fakultásán. Egyik alapítója volt a Moszkvai Nyelvész Körnek. A húszas évek elején Csehországba ment. 1926-ban bekapcsolódott a Prágai Nyelvészkör munkájába, ahol néprajzi, folklóresztétikai kérdésekkel foglalkozott. Szoros kapcsolatba került a pozsonyi és prágai intelligenciával, egyebek között Nezvállal, Buriánnal és Novomeskyvel. A harmincas években Szlovákiába helyezte át munkássága súlypontját, 1937-ben a pozsonyi Comenius Egyetem docense lett. 1940-ben a fasizmus elől visszatért a Szovjetunióba, ahol egyetemi tanárrá nevezték ki. 1947-ben megkapta a filozófiai tudományok doktora címet. Az ötvenes évek második felében a moszkvai Lomonoszov Egyetem professzora lett. 1968-ban a prágai Károly Egyetemen és a pozsonyi Comenius Egyetemen tiszteletbeli doktorrá avatták. 1971-ben halt meg Moszkvában.

Bogatirjov legjelentősebb, a színház szempontjából is fontos művei: *A cseh bábszínház és az orosz népi színház* (Berlin, 1923); A *kárpátaljai oroszok mágikus cselekményei, szertartásai, babonái* (Párizs, 1929); *A cseh és szlovák népi színház* (Prága, 1940). Érdekességként megemlítendő még, hogy oroszra fordította Hasek *Svejkjét.*

Az itt közölt tanulmány eredetileg cseh nyelven jelent meg a Slovo a slovesnost című folyóiratban, 1936-ban. Több mint hatvan évvel később olvasva már természetesen nem hat a reveláció erejével, a jelelmélet alapjai annyira populárissá váltak, hogy itt olvasható elemi kifejtésük triviálisnak tűnhet. A ruházat jelentéslehetőségeinek elemzése színházi szempontból elsősorban nyilvánvalóan a jelmezre vihető át, de az anyagi tárgy és a jel közti különbségtétel általában véve alapvető a modern színháztudomány számára. Ha Bogatirjov írása ma már nem is revelatív olvasmány, történeti értéke, a kifejtés klasszikus, lényegre törő egyszerűsége és világossága okán mindenképpen érdemes a megismerésre.

PJOTR BOGATIRJOV

AZ ÖLTÖZET MINT JEL

A nemzeti viseletként használatos városi és falusi öltözködési stílusoknak számos funkciójuk van: gyakorlatiak és esztétikaiak, amely utóbbiakhoz gyakran erotikus és mágikus funkciók is társulnak. Emellett az öltözet utal viselőjének életkorára, és megkülönbözteti a házasokat a nem házasoktól. Ez a szocioszexuális funkció szorosan kapcsolódik az erkölcsihez (Szlovákiában például sajátos öltözék-az úgynevezett závitka-jelzi, hogy viselője olyan anya, aki nem él házasságban). Léteznek továbbá ünnepi, valamint foglalkozásra utaló funkciók is, továbbá olyanok, amelyek a társadalmi helyzetre, az osztály-ra, a tájegységre, a nemzeti hovatartozásra, a vallásra utalnak, és így tovább. Az öltözet minden esetben anyagi tárgy és egyszersmind jel is.

A fentiek értelmében foglalkozzunk először az anyagi tárgy és a jel közti különbséggel.[1] A körülöttünk lévő világban kétféle anyagi tárgy található. Az egyik fajtának - idetartoznak például a természeti tárgyak, a termelőeszközök, a mindennapi használati tárgyak - nincs ideológiai jelentése. Az ilyen tárgyakat használhatjuk, megismerkedhetünk szerkezetükkel, megtudhatjuk, hogyan állítják őket elő, vagy mi a szerepük a termelésben. Esetükben fel sem tételezzük, hogy például egy kő vagy egy kalapács olyan jel volna, amely valami mást: újabb tárgyat vagy valamilyen történést jelöl. Ha azonban a követ fehérre festjük, és felállítjuk két földdarab közé, megváltozik a helyzet. A kőnek specifikus értelme lesz. Többé már nemcsak önmaga, azaz egy kődarab mint természeti tárgy, hanem önmagán túl másra is utal, azaz sajátos jelentést kap. Jelölő lesz, tehát olyan jel, amelynek sajátos és többféleképpen felhasználható jelentése van. Mi a rendeltetése ennek a jelnek? Arra szolgál, hogy kijelölje a határt két földdarab között. Hasonlóképpen, ha valahol feltűnő helyen meglátjuk a keresztbe fektetett sarlót és kalapácsot, számunkra ez nem pusztán szerszámokat, illetve azok képi ábrázolását jelenti, hanem egyszersmind a Szovjetunió szimbólumát. Mi történt itt voltaképpen? Az anyagi valóság valamely jelensége az ideológiai valóság jelenségévé vált: egy dolog jellé alakult (amely természetesen ugyancsak anyagi jellegű). A jelek is sajátos, kézzelfogható dolgok. Mint láttuk, bármilyen természeti, műszaki vagy mindennapi használati tárgy jellé válhat, amennyiben olyan jelentésre tesz szert, amely túlmutat egyedi, önmagában való tárgyi létezésének határain.[2]

Bizonyos tárgyak egyaránt használhatók anyagi dologként és jelként; az öltözet például a maga több funkciójával anyagi dolog és jel egyidejűleg. Dolognak és jelnek ez az egy tárgyon belüli szoros kapcsolata azonban nem csak az öltözetre jellemző. Kitűnően példázza ezt a Thészeuszról szóló híres legenda. Eszerint Thészeusz megígérte, hogyha életben marad, visszatérő hajójára fehér vitorlát von fel, míg ha meghal, a hajón fekete vitorla lesz. A vitorla mindkét esetben megmarad anyagi tárgynak: minőségben, feszességben, anyaga tartósságában, formai kiképzésében stb. továbbra is meg kell felelnie a vitorla minden követelményének. De amellett, hogy megmarad vitorlának, jellé is válik, amely azt jelzi, hogy meghalt-e Thészeusz, avagy életben van. Ekként a legendából jól láthatjuk, hogy a vitorlának jelként más volta funkciója mint anyagi dologként; ám miközben jelként működött, egyszersmind mint anyagi dolog továbbra is betöltötte a maga gyakorlati funkcióját. Ugyanígy az öltözetnek is mindig megvan a maga gyakorlati) funkciója, ezért nem csupán jel, hanem ugyanakkor gyakorlati dolog is. Igen ritkák az olyan esetek, amikor az öltözet kizárólag jelként működik. A kínai színész papírból készült jelmezének például elsőrendű funkciója, hogy jelezze: a színész kínait játszik, de a ruha még ebben az esetben sem pusztán jel, hanem egyszersmind a színész testét is takarja.

Ha egyenként vizsgáljuk meg az öltözet funkcióit, ismét kiderül, hogy ezek bizonyos vonatkozásokban az öltözethez mint gyakorlati tárgyhoz, más vonatkozásokban az öltözethez mint jelhez kapcsolódnak. Az öltözet már említett funkciói közül csupán a gyakorlati és részben az esztétikai kötődik az öltözethez mint olyanhoz.[3] Számos

A „jel" szót itta legtágabb értelmében használom. A „jel" fogalmán belül különbséget kell tennünk a jel, valamint a szimbólum és a jelzés között. A jel és a szimbólum vonatkozásában lásd D. Csizsevszkij Etyika i logika című művét. *(Naucsnije trudi Russzkovo narodnovo unyiverszityeta v Prage. A Prágai Orosz Egyetem tudományos munkái.* 1931. 231. és folyt.) A jel meghatározásához lásd Kari Bühler műveit.

[2] példákkal értelmezi tárgy és jel viszonyát Szlovoi jego szocialnaja funkcija (A szó és társadalmi funkciója) című művében. *Lityeraturnaja ucseba, 5.* 1930. *45.* [3] Volosinov (uo.) az esztétikai funkciót a jelnek tulajdonítja. A közfelfogás szerint még nem tisztázott, vajon ezt a funkciót a tárgynak vagy a jelnek kell-e tulajdonítani, így ezt a kérdést nyitva hagyjuk.

további funkció egyszerre kötődik magához az öltözékhez és egyéb, általa reprezentált vonatkozásokhoz. Az ünnepi öltözék szerepe például nagymértékben összefügg az öltözékkel magával -tehát azzal, hogy drága anyagból kell készülnie, „elegánsnak" kell lennie -, míg más részletek - beleértve a drága anyagot is - túlmutatnak az öltözéken magán, és azt jelölik, hogy nem afféle közönséges napról, hanem ünnepről van szó. Ugyanezt mondhatjuk el az osztályt jelölő funkcióról is. Az a tény, hogy a gazdagok ruhadarabjai drága anyagból készülnek, kihat magára az öltözékre, de egyszersmind utal viselőjük társadalmi osztályára is, miközben - megismétlem - ez esetben az öltözék mint dolog is megváltozik. Tegyük fel, hogy valamilyen faluból, például a Pozsony melletti Vajnorból, ahol régebben a módos parasztasszonyok arannyal, a szegények pedig csak selyemmel hímezték ki a ruhájuk ujját, megszerezzük egy gazdag és egy szegény parasztasszony ruháit, és elküldjük őket egy városi használtruha-kereskedésbe. Még ha a kereskedő nem tudná is, hogy ezek a ruhák a parasztok közötti osztálykülönbséget jelképezték, és a ruhák ujját csak mint anyagi tárgyat ítélné meg, akkor is eltérően becsülné meg értéküket. Bizonyos különleges esetekben azonban az öltözet társadalmi megkülönböztető jellege csak jelként nyilvánul meg. A katonai egyenruha bizonyos részletei például jelzik viselőjének jogait és a hadseregen belüli rangját. Ha a közlegény egyenruhás tisztet lát, tudja, hogy köteles teljesíteni annak parancsait; ebben az esetben az anyag minősége vagy az egyenruha esztétikai értéke közömbös. Ha egy gazdag közkatona egyenruháját, amely a tiszt egyenruhájánál jobb anyagból készült, elküldjük egy, a katonai megkülönböztetések dolgában járatlan használtruha-kereskedőnek, meglehet, a gazdag közkatona egyenruháját értékeli majd magasabbra; vagy pedig, ha az anyagok minősége egyforma, azonos értéket tulajdonít a két egyenruhának, jóllehet a hadseregen belül a két egyenruha jelértéke nagyon is különböző. Ha meg akarjuk érteni az öltözetek és egyenruhák társadalmi funkcióit, tisztában kell lennünk e tárgyak jelértékével, éppen úgy, ahogyan egy idegen nyelv szavainak értelmét elsajátítjuk. Egyes vidékeken például a sötétebb színek nemzetiséget jelölnek: a szlovákiai németek sötétebb színekben járnak, mint a szlovákok. Másutt a sötétebb színek a protestánsok és a katolikusok közötti vallási különbséget jelölik, ismét másutt korkülönbségre utalnak. Es ahogy a katonák megismerkednek a katonai egyenruha különféle jelzései közötti különbségekkel, úgy tanulják meg a falusi emberek már gyerekkoruktól kezdve a sötétebb színű ruházat mindenkori jelentését.

A népi viselet egyes meghatározott funkciói kizárólag az adott viselet jel mivoltában gyökereznek. Ha egy férjezetlen anyának kötelező bizonyos ruhadarabokat viselnie, a szomszédok megállapítják, hogy ilyen és ilyen öltözékben jár, nem pedig olyanban, amely a hajadon leányokat illeti meg. Ez esetben közömbös, jó vagy gyenge minőségű anyagból készültek-e a szóban forgó ruhadarabok, vagy hogy tetszetősek-e vagy sem. Továbbá, éppen az említett esetben, tisztában kell lennünk az adott ruhadarabok jelértékével is, mivel előfordul, hogy az, ami az egyik faluban a férjezetlen anyákra utal, egy másikban a hajadonok öltözékéhez tartozik. Ugyanígy a férjes asszony sem öltözhet úgy, mint a hajadon, még akkor sem, ha a hajadonok viseletét kényelmesebbnek vagy előnyösebbnek tartja. Hasonlóképpen az öltözetek regionális funkciójának az a célja, hogy megkülönböztesse őket egy másik tájegység öltözködésétől, függetlenül attól, hogy melyik a célszerűbb és a csinosabb.

Ekként az öltözet egész funkcióstruktúrát hordoz. Némely funkciók (bizonyos értelemben Thészeusz vitorláihoz hasonlatosan) az öltözethez mint anyagi tárgyhoz kötődnek - ilyenek például a gyakorlati funkciók-, míg számos más funkció között átfedések mutatkoznak. A különböző funkciók struktúrája az öltözetet minden esetben dologgá és egyidejűleg jellé avatja.

Desmonde Downing terve A varázsfuvolához (1956)

Ugyanígy több funkciót tölt be egyidejűleg a nyelv is. Nézzünk egy konkrét példát. Valakitől megkérdezzük, hogyan jutunk el a vasútállomásra. Az illetőtől (mivel megértjük szavai jeltartalmát) megkapjuk a szükséges tájékoztatást, más jelek azonban magát a beszélőt is jellemzik, mert miközben hallgatjuk útbaigazítását, megállapítjuk, tájszólásban beszél-e vagy argóban, és ennek megfelelően meghatározhatjuk regionális vagy társadalmi hovatartozását. Továbbmenően, beszélgetés közben általában alkalmazkodunk a beszélgetőtárshoz. Ha például egy nyolcéves gyerek kérdezi meg, merre van a vasútállomás, másként hangzik a magyarázat, mintha felnőtt volna az érdeklődő; városi emberrel másként szokás ismertetni az útvonalat, mint egy falusival. Megint más kifejezésekkel igazítanak útba olyasvalakit, aki idegen a városban. Kitűnő példát találhatunk minderre Gogol *Holt lelkek* című regényében, amelynek főhőse, Csicsikov különböző társadalmi körökben mozog, és különféle társadalmi és kulturális hátterű emberekkel találkozik, és ennek során mindig a kontextushoz alkalmazza viselkedését és beszédét. Nos, valamelyest hasonló a helyzet az öltözködés területén is.

A nemzeti öltözködést sokkal inkább meghatározza az öltözet viselőjének személye, mint a nyelvet a beszélőé. Ha valakinek az öltözékére - sok esetben akarata ellenére - felfigyelünk, könnyebben határozhatjuk meg az illető társadalmi helyzetét, kulturális szintjét és ízlését, mintha beszéde alapján tájékozódnánk. Ám még az öltözéket sem csupán viselőjének személyisége határozza meg, s e tekintetben ismét a nyelvvel vonhatunk párhuzamot. Az adott öltözet viselője nemcsak a saját ízlésének tesz eleget, hanem a régió öltözködéséhez, valamint környezete normáihoz is alkalmazkodik. Az emberek mind beszédükben, mind ruházatukban alkalmazkodnak környezetükhöz. Az etnográfusok jól tudják, hogy azok a falusiak, akik a városból hazaköltöznek szülőhelyükre, általában elhagyják a városi viseletet, és ismét a falu szokásai szerint öltöznek, nehogy afféle „fehér hollóként" kilógjanak a közösségből. Kárpát-Ukrajnában az asszonyok aszerint öltöznek, hogy melyik faluban élnek a férjükkel. De még a városlakó is, ha valamilyen társas összejövetelre indul, a többi jelenlévő várható öltözékéhez igazítja a magáét. Mindenki tudja, milyen kínos, ha laza, hétköznapi öltözékben jelenünk meg egy elegáns összejövetelen, és megfordítva, milyen kellemetlenül érzi magát az ember, ha a társaságban egyedül ő visel frakkot.

Az etnográfiában használatos funkcionális módszer nemcsak értelmezheti ezt az anyagot, hanem ki is tágíthatja jelentését. Ha a néprajzkutató a falusi élet történelmi fejlődését tanulmányozza, nem mellőzheti a népviselettel való foglalkozást. Ha a falu életéből eltűnne a népviselet, lehetetlenné válna a helyszíni kutatómunka, s **a**

Francois Ganneau terve Gluck Iphigenía Taurisban című operájához (1963)

Vera Marzot az 1991-es Prágai Quadriennálén ezüstérmet nyert terve az Aidához

kutatók kizárólag a múzeumi gyűjteményekre volnának utalva, amelyeknek teljessége mindig viszonylagos, és kiegészítésük vagy ellenőrzésük mind nehezebbé, már-már lehetetlenné válik. A falusi öltözködés funkcionális elemzése ismét más kérdés. A falusi öltözködés funkciója akkor is tovább él, ha a régi viseletnek már minden részlete eltűnt, és a falusi öltözködés összeolvadt a városival. Az etnográfusnak ilyenkor arra kell válaszolnia: miféle funkciója maradt még a falusi öltözéknek, amikor formája is, anyaga is megváltozott, és mindinkább közelít a városi öltözködéshez, vagy már össze is olvadt azzal. Az orosz falvakban például a háború előtt nagyon divatos volt a sárcipő, csakhogy a falusiak, főleg a fiatalok, nem rossz, csatakos időben, hanem kizárólag verőfényes ünnepnapokon húzták fel. A városban a sárcipő legfőbb funkciója az volt, hogy védje a lábat a nedvességtől és a sártól; faluhelyen azonban az esztétikai funkció lépett előtérbe. Ahogyan ezt dalban is meg-énekelték: Kalucsniban csinos minden legény, / De az én babám kalucsni nélkül is / Mindig nyalka, takaros.

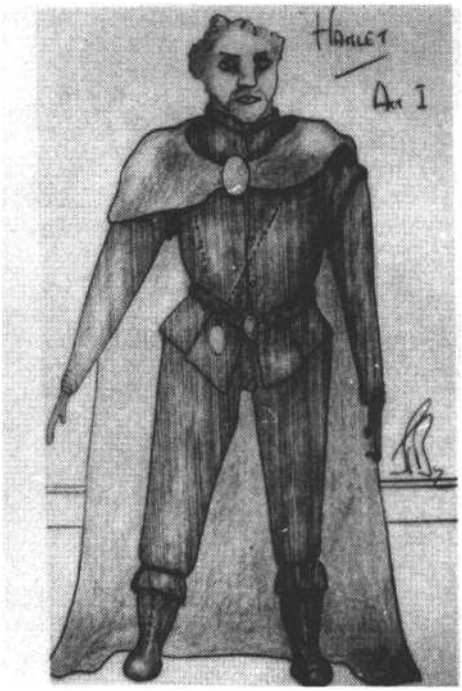
Vagyis, ami a falusi öltözködést illeti, a történelmi megközelítést alkalmazó néprajzkutató a sárcipővel nem sokat tud kezdeni; az öltözködés funkcióját vizsgáló kutató számára viszont a sárcipő éppolyan érdekes, minta régi idők lakkcsizmája vagy a díszes szandál, amelynek funkciója a sárcipőéhez hasonlóan elsőrendűen esztétikai volt.

A funkcionális módszerrel dolgozó etnográfus számos információt adhat a mai városi öltözködéssel foglalkozó szociológusnak; másfelől az etnográfusnak is folyamatosan figyelemmel kell kísérnie a szociológiai kutatások eredményeit.

Érdekes problémákkal szembesül az a kutató is, aki egyéb néprajzi anyagok funkcióit és struktúráit vizsgálja. Nézzük például a falusi építészetet. A falusi épületnek a gyakorlatiak mellett egyéb, például esztétikai, mágikus, regionális, szociális és egyéb funkciói is vannak. Az épület nem csupán tárgy, hanem jel is. Egyes vidékeken az épület külső megjelenése alapján már messziről meghatározhatjuk a benne élő család nemzetiségét és a társadalmi rétegződésben elfoglalt helyét. A mezőgazdasági eszközök is gyakorlati dolgok és egyszersmind jelek. Olykor az esztétikai funkció kiszorítja a gyakorlatit, és a merőben gyakorlatinak látszó tárgy jellé változik. Ékesen példázzák ezt a jelenséget a mángorlóhengerek, amelyeket díszítésül mintákkal és visszatükröző anyagból készült csillámokkal raknak ki. Egyes szlovák falvakban hagyomány, hogy a vőlegény ilyen hengereket ad jegyajándékul a mátkájának, holott ezek éppen a díszítés miatt használhatatlanok. Nagyon kevés az olyan szerszám, amely gyakorlati funkciója mellett ne töltene be esztétikai, regionális és egyéb funkciókat is.

A folklór területére különösen igaz, hogy a funkcionális megközelítés új, szélesebb perspektívákat tár fel. A népmesék kizárólag formális alapon nyugvó meghatározása például nem bizonyult elégségesnek. A népmesegyűjteményekben gyakran találkozhatunk különböző típusú narratívákkal, például történelmi tárgyú mesékkel, amelyek ugyancsak elütnek a tündérmeséktől. Másfelől az ilyen gyűjtemények gyakorta mellőzik a bilinákat, köztük azokat is, amelyeket manapság már nem elénekelnek, hanem elbeszélnek. Ha megvizsgáljuk például a gyermekmeséket, amelyeknek egyaránt van esztétikai és gyakorlati funkciójuk (az utóbbihoz tartozik a gyerekek megnyugtatása és néha álomba ringatása), sok mindent megtudhatunk maguknak a meséknek a formájáról is, és feltárhatjuk az alta-

SUMMARY



John Bury skiccei a Hamlethoz (1975)

tódalokhoz való kapcsolatukat. A narratívák funkcionális vizsgálata másfelől rávilágít mind a fantasztikus, mind a didaktikus elemekre. A népmesék különféle funkcióinak strukturális vizsgálata révén betekintést kaphatunk az egyedi funkciókba; ha felismerjük, hogy a narratívának egyaránt vannak esztétikai és didaktikai funkciói, többek között számos stilisztikai funkcióra is fény derül. Avagy hogy egy másik területre hivatkozzunk: az öltözetekkel kapcsolatos népdalokban nem elég pusztán az esztétikai funkcióra felfigyelni, hanem tudomást kell vennünk egyéb, például a mágikus, a regionális, a társadalmi funkciókról is. A különböző funkciók strukturális összefüggését kiválóan példázzák a ráolvasások. Ezeknek, amint azt költői képeik és alakzataik gazdagsága is bizonyítja, esztétikai funkciójuk van, de éppily nyilvánvaló a szuggesztiós funkció is, amely arra hivatott, hogy a beteget a hipnózishoz hasonló állapotba hozza. A közmondások is gazdag kutatási anyagot kínálnak a folklór tanulmányozóinak. A közmondásoknak koronként különböző a funkciójuk; gyakran előfordul, hogy elveszítik eredeti jelentésüket, és újat öltenek. A folyamat emlékeztet a francia „cher ami" sorsára; ez a kifejezés egyes orosz tájnyelvekben sértő színezetet öltött. Ez a néhány példa is mutatja, milyen hatalmas lehetőségeket kínál a funkcionális és strukturális megközelítés. Ez a meg-közelítés számos területen vezethet értékes következtetésekhez, és az egész néprajztudomány előtt új távlatokat nyit meg. Jelen tanulmánynak az volta legfőbb célkitűzése, hogy ezekre a lehetőségekre rámutasson.[4]

A tanulmány eredeti címe: Kroj jako znak. *Slovo a slovesnost, 2.* 1936. 43-47. Az angol fordítás Yvonne Lockwood munkája.

Angolból fordította: Szántó Judit

[4] Lásd Funkcno-strukturálna metóda a iné metódy etnografie a folkloristiky (A funkcionális-strukturális módszer és az etnográfia és foklorisztika néhány más módszere). *Slovenské pohl'ady,* 51: 10. 1935. 550-558.

In his leading article László Bérczes reports on four productions recently seen by him in London, comparing some of their characteristic features to similar or-just as relevantly-diverging tendencies in present-day Hungarian theatre practice.

Since Budapest's youngest theatrical venue, the Tivoli - managed by the Budapest Chamber Theatre - was opened recently with a highly interesting *Merchant of Venice,* we devote - under the title of *The Merchant Riddle-the* bulk of this issue to different materials concerned with the play itself and its present production. Judit Szántó contributed a compilation of two centuries' international thinking - essays, reviews, analyses, interviews, recollections-centred on the play and ever revolving around the same problems and their changing solutions which somehow don't seem to resolve very much; András Nagy reviews the present production, András Forgách the new translation on which it is based, Fruzsina Balogh A. talked to its director Róbert Alföldi, and we also publish the edited version of a televised discussion of the performance, led by critic Tamás Mészáros, with the participation of philosopher Ágnes Heller, professor of English literature István Geher, director Róbert Alföldi as well as three actors: two former Shylocks in the person of Miklós Gábor and Dezső Garas and Zoltán Rátóti, as this time's Shylock, by the way a surprisingly young one.

The rest of our reviews are written by Balázs Urbán, Judit Csáki, Viktória Radics, Tamás Koltai, Andrea Stuber and Tamás Liszka who share with the reader their opinion on *The Titanic Water Show* (The Ark), János Acs's *The Heavenly Bridge* (Debrecen), Ernő Szép's *The Fiancé* (Nyíregyháza and Győr), Carlo Goldoni's *Mirandolina* (Kaposvár), Ivan Turgeniev's *A Month in the Country* (Kecskemét) and Péter Forgách's *Kaspar,* a new version of the Kaspar Hauser theme at the Attic Stage of Győr.

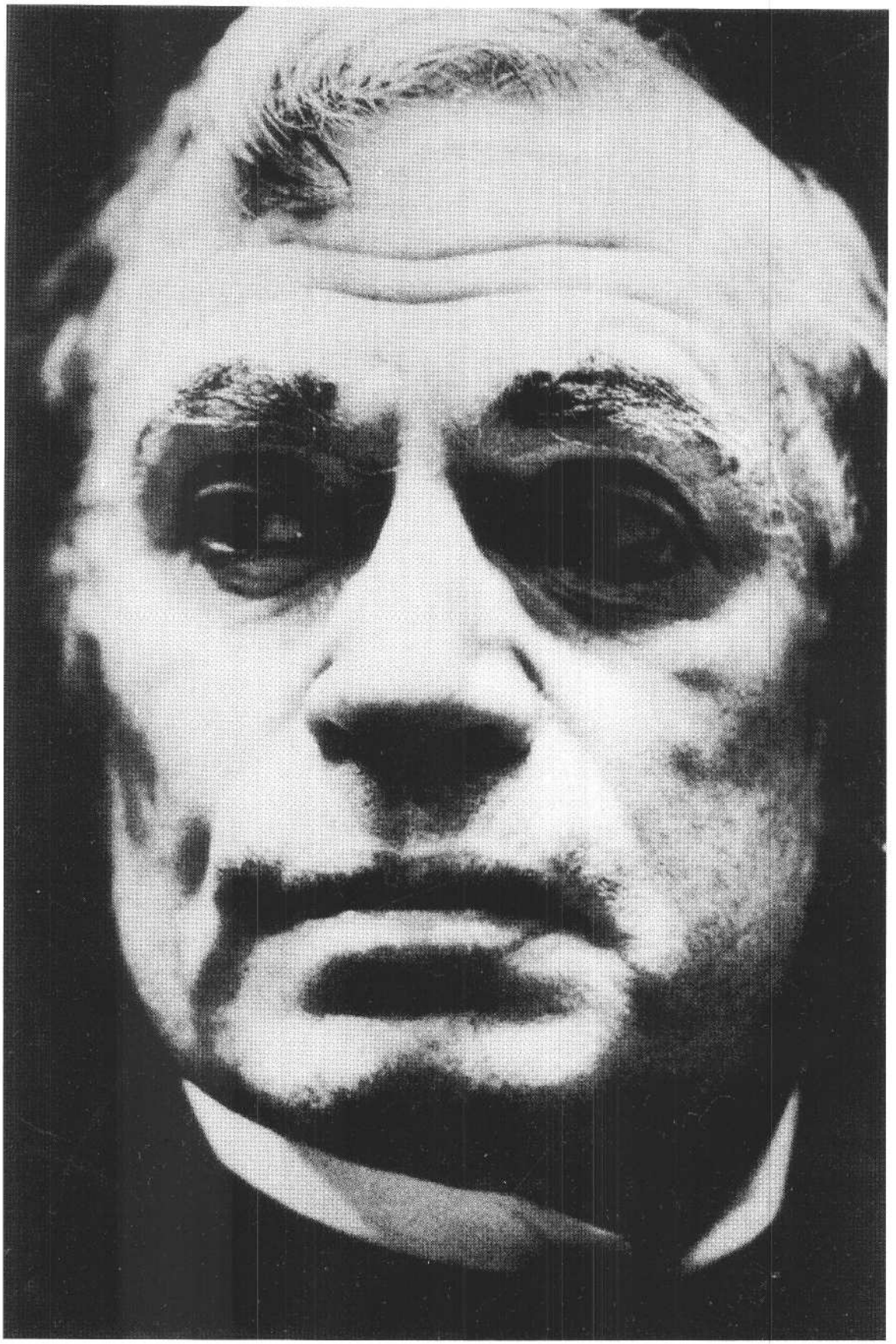
On the following pages we publish the conversation Máté Gáspár had with Jean-Pierre Miquel, managing director of the Comédie-Francaise, while Géza Fodor keeps on with his research series, introducing and publishing this time Piotr Bogatiriov's essay on *The Costume as Sign.*

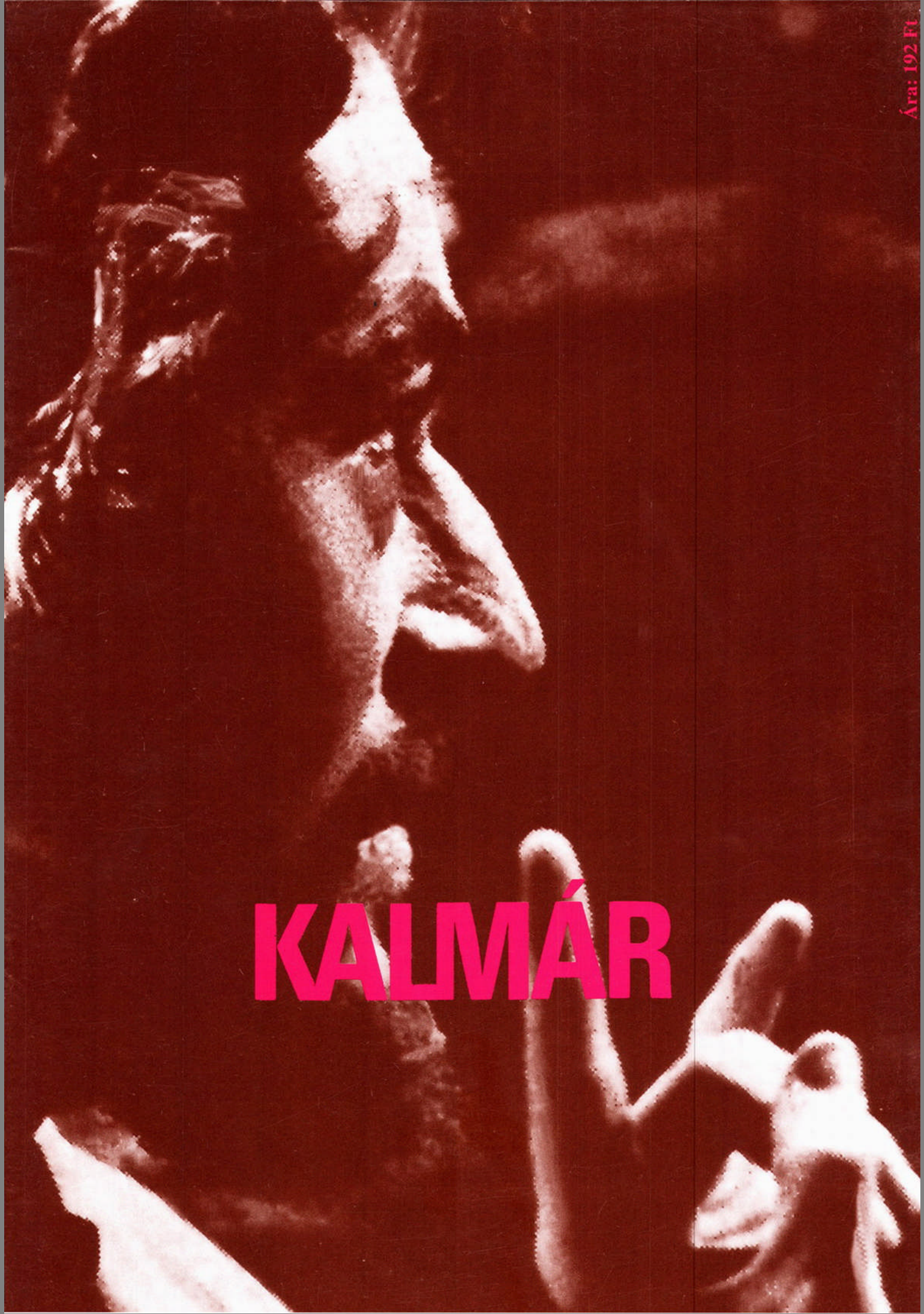
And what could be the playtext of the month, if not Imre Szabó Stein's new and strikingly audacious translation of *The Merchant of Venice,* copiously discussed and valued in the present issue...

Houston Rogers: Laurence Olivier

Shakespeare talán legtöbbet vitatott darabja A velencei kalmár, amelynek egyik főszerepe időről időre ideológiai-politikai polémiák tárgya. Gyakran előadások megítélésének döntő szempontja, hogy milyen felfogásban játsszák Shylockot, a zsidót. A sok kitűnő alakítás közül minden bizonnyal a legszuggesztívebbek és legérdekesebbek közül való Laurence Olivier-é, aki a szerepet 1970-ben a londoni National Theatre-ben játszotta.

SZÍNHÁZ
fotógaléria





KALMÁR

Ára: 192 Ft