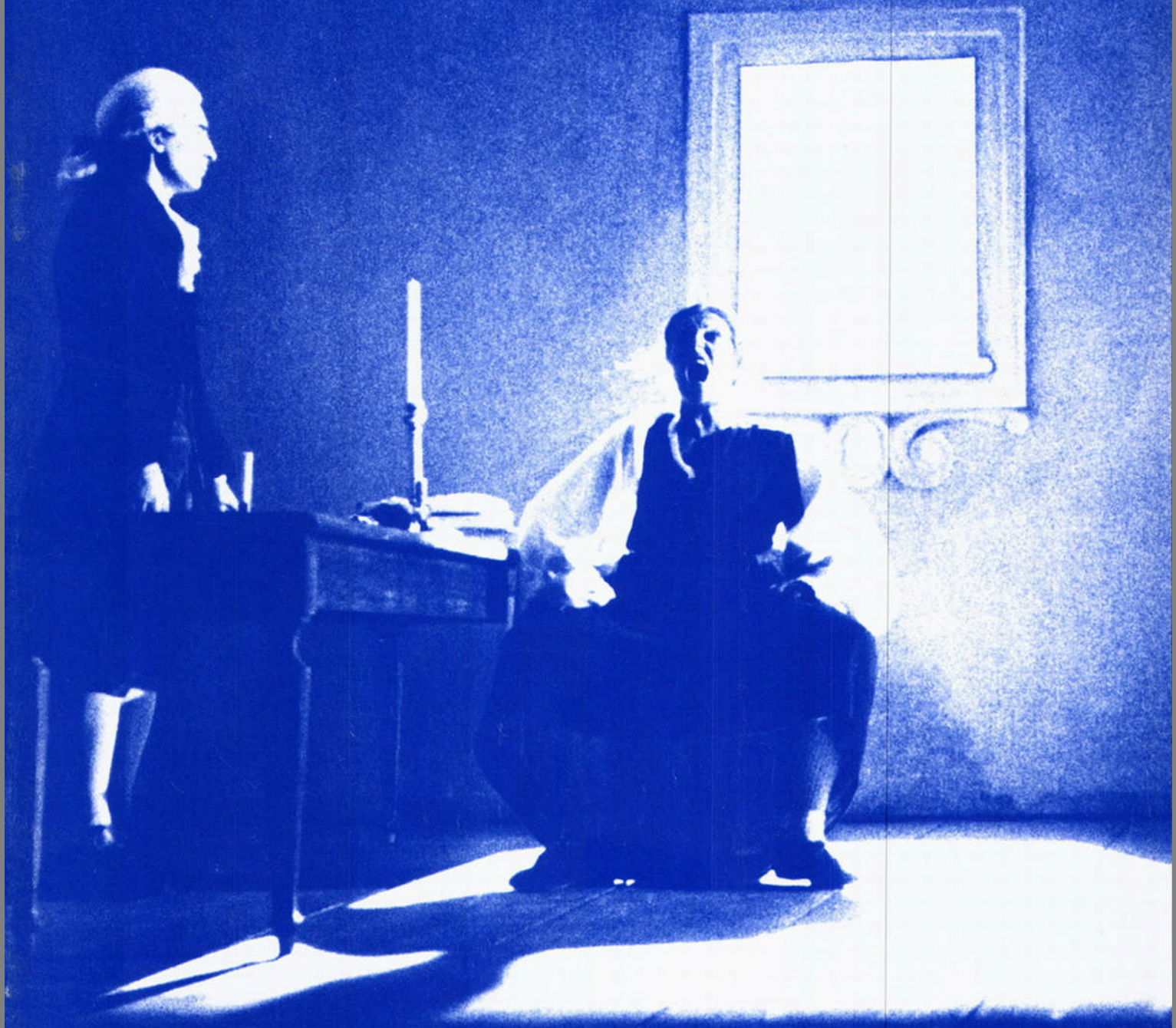
SZÍNHÁZ

XXXI. ÉVF. 8. SZÁM 1998. AUGUSZTUS



Strehler

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Csáki Judit: SZERZŐ ÉS JOGA 1

GIORGIO *STREHLER*

Török Tamara: ÁLOMSZÍNHÁZ 2

STREHLER - A FANTÁZIA BÁTORSÁGA 8
(A Prima Fila és a Sipario összeállításából)

FORDÍTÁS-ÚJRAFORDÍTÁS

SZÍNHÁZ ÉS/VAGY IRODALOM 15
(Új Shakespeare-fordításokról)

Upor László: NYELV ÉS GESZTUS 21

Forgách András: ORDÍTÁS 25
(Gondolta a fenék a fordításról)

Kúnos László: KÉT ÚR SZOLGÁJA 28
(Szabad-e az ördögöt istennek fordítani?)

SZERZŐI JOG(TALANSÁG)

BUNKÓSÁG VAGY SZUVERENITÁS 30
(A szerzői jog és a színházi rendezők)

INTERJÚ

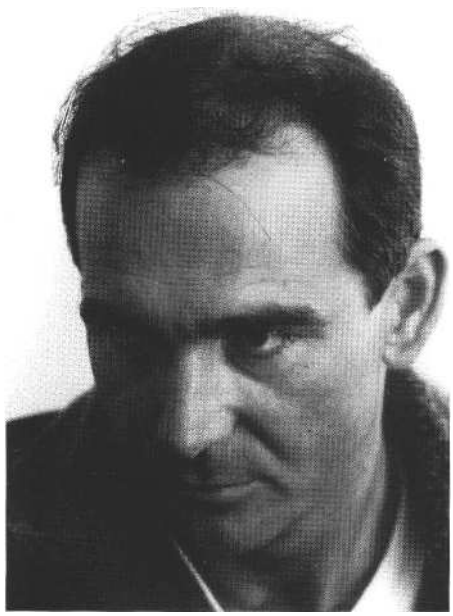
Dömötör Adrienne: BELESZERETTEM A VILÁGBA 40
(Beszélgetés Szervét Tiborral)

SZÍNHÁZTÖRTÉNET

Bódis Mária: EGY LEÁNYSZÍV VALLOMÁSAI 44
(Markovits Ilka naplója)

Beszélgetés a Shakespeare-fordításokról (15. oldal)

Szerzői jog vagy jogtalanság (30. oldal)



Interjú Szervét Tiborral (40. oldal)

XXXI. ÉVFOLYAM 8. SZÁM
1998. AUGUSZTUS

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 alternatív terjesztők. 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:
Terje Nordby: JÉGSZIROM
(Fordította: Upor László)

A címlapon: Goldoni: Chioggiai csetepaté - az előadás rendezője Giorgio Strehler volt

A hátsó borítón: Markovits Ilka mint Adalgisa Bellini Norma című operájában (1863)

A borítókat Kemény György tervezte

SZERZŐ ÉS JOGA

Előfordul - most éppen megint -, hogy olyasmivel foglalkozunk a lapban, amivel nem nagyon akartunk, de muszáj. Ezúttal a szerzői jog kérdésével- ráadásul nem is értünk hozzá, legfeljebb annyit, hogy az adóbevallásnál ideszámítjuk a cikkeinket, ebbe a kategóriába, és levonjuk a honóráriumból azt a bizonyos százalékot.

Nem tudom, mi lett abból a kezdeményezésből, amikor néhány író próbált összefogni azért, hogy valamiféle közösség nevében léphessenek fel szerzői jogaik védelmében; leginkább talán azért, hogy gátat vessenek a szerzőkkel (élő szerzőkkel) szembeni színházi averziónak, linkségeknek, méltatlanságnak. Elhalkult az ügy. Eléggé kétségbeesett próbálkozás lehetett; egy olyan középút, amely aligha-nem nem létezik.

Lehet jókat nevetni - szoktunk is - azon a színházi bon mot-n, miszerint a halott szerző a jó szerző, mert nincs ott a próbán, és nem szól bele semmibe. De a viccen túl fájdalmas terep ez: az egyik oldalon ott áll a minden szavába szenvedélyesen szerelmes és hajlíthatatlan szerző (fordító, átdolgozó), a másikon pedig az írott művet laza alapanyagnak tekintő színház. Rémes párbaj, olykor dupla halállal.

Vannak egészen sima jogi ügyek - és még azok is eléggé kellemetlenek. Az egyik ismert író - drámákat is ír, lapunknak is szerzője - pert nyert a Legfelsőbb Bíróságon; ezáltal elérte, hogy egy több évvel ezelőtti forgatókönyvéért honóráriumot kapjon, mi több, még „nem vagyoni kárért" is pénzt ítéltek a számára, állítólag ez vadonatúj dolog. Merthogy a forgatókönyvét másnak a nevén használták fel egy filmhez, mondom, évekkel ezelőtt.

Előfordult az is, hogy az ismert dalszövegíró nem járult hozzá egy híres magyar musical - kissé átdolgozott - előadásához, s mert a vidéki színház fittyet hányt az ő ellenkezésére, hát perelt. Hogy milyen indokok alapján tagadta meg a hozzájárulást, hogy igaza volt-e vagy sem, csöppet sem számít, hiszen kétségtelenül joga volt megtagadni azt. A színház (felelős vezetője révén) nem gondoskodott idejében sem a hozzájárulások, sem a szerződések biztosításáról, ezért a bemutatóval voltaképpen „futott a pénze után". Aztán - peren kívül - kifizetett több mint félmilliót a dalszövegírónak...

Aztán a Kundera-ügy. A kész - vagy majdnem kész-előadást kellett kidobni, a premiert lemondani, mert nem volt rendben a jog. Pontosabban: Kundera ezt a művét nem óhajtja színpadon látni, a világ legeldugottabb zugában sem. Joga van hozzá, nem?

Aztán előfordul az is, hogy egy színház felhasznál egy fordítást, esetleg át is írja kicsi- de erről a fordítót majd csak a bemutató után értesíti. A jogsértés, jogtiprás helyett pontosabb volna hanyagságról, linkségről beszélni ilyenkor, hiszen valójában erről van szó; a dolgok többnyire rendeződnek, hiszen botrányt, pereskedést senki sem akar. És vannak nagyon nagyvonalú fordítók.

Vannak azután makacs és elszánt dramaturgok, akik „nem hagyják magukat". Amikor nercekkel egy bemutató előtt kiderül, hogy egy s í n-ház kényszerből, megalkuvásból, bármely okból -jelentős változtatásokkal viszi színre az ő adaptációjukat (s hogy a balhét elkerülje, hát lekapja nevüket a színlapról), ragaszkodnak a jogi és anyagi konzekvenciákhoz. Ennek az ügynek még nincs végső kimenetele.

Abból a beszélgetésből, melyet ebben a számunkban olvashatnak, kiderül, hogy komoly művészek is vannak, akik úgy gondolják: a jog megfojtja (vagy megfojthatja) a művészetet. Erről jut eszembe: arról is viták folytak, hogy vajon az internet léte és használata hogyan érinti a szerzői jogokat - de mivel ez nem magyar ügy, hamarosan lesz rá szigorú szabályozás, ebben biztos vagyok.) Szerintük nem kellene megkötni a színházak, rendezők kezét; mindenki odanyúl, ahová akar, úgy ferdít-fordít-alakít, ahogyan akar, a létező ötlet, produktum, alkotás, mind köztulajdon.

Ezt az álláspontot hitelesíteni látszik néhány nagyszabású, valóban originális értelmezés és előadás, amely távol esik a szokásostól, a kániontól, a „fősodortól". De ha alaposabban megnézzük őket, mondjuk, a világnagyságok egy-két rendezését, látni fogjuk, hogy a szerzőt jogi szempontból nem éri sérelem. Vagypedig ők, a rendezők lesznek a szerzők, akkor meg azért. (Egy hazai és friss példával élve: Shakespeare ugyan nem lövette le Shylockot A *velencei* kalmárban, de ha Alföldi megteszi, *jogi* vétséget szerintem nem követ el. És nem csak azért nem, mert Shakespeare-t már nem védi a szerzői jón.)

Még azt sem mondom, hogy elvben nincsen igazuk azoknak, akik szerint a jog korlátoz, fékez. Csak azt mondom, hogy valamiféle szabályozásra szükség van, hogy KRESZ, az kell, mert a jobbkezes utca az jobbkezes.

Mondják, akik értenek hozzá: ezt a szabályozást nem feltalálni, ezt megtalálni és adaptálni kell. Tudjuk, hogy a jogilag sok szempontból túlszabályozott nyugati demokráciákban még a rendezői ötleteknek is copyrightjuk van, nemhogy egy egész rendezésnek vagy egy írói, dramaturgi, egyéb ötletnek, hogy a szerzőt (az ötletszerzőt is) keményen védi a törvény, melynek betartása a felhasználók - ebben az esetben a színháziak - számára evidencia.

Ez itt a bökkenő éppen, ez az „evidencia". Mint a most közölt beszélgetésből is kiderül, a jogi ügyletek felett és mögött a szerzői jog kapcsán is alapvetően szemléletről, hozzáállásról folyik a vita. Arról, hogy tartsunk-e rendet, tekintsük-e civilizatorikus minimumnak a törvény betartását, avagy dobjuk a lovak közé a gyeplőt. Mindkét végletre van példa; a kérdés az: lehet-e vajon bízni abban, hogy a piros lámpánál mindenki megáll?

E számunk másik összeállítása voltaképpen kapcsolódik a szerzői joghoz, bár másról, talán többről szól: szerzőről és fordítóról, pontosabban a fordításról. Rengeteg a vitakérdés, a színházi és (fordítói) szakmai probléma- még felsorolni sem lehet mindet egyetlen összeállításban. Szabad-e egyáltalán hozzányúlni a kanonizálódott magyar Shakespeare-ekhez? Ha igen- mert ebben azért közmegegyezés mutatkozik -, hogyan? Részben vagy egészben? Milyen módszerek kínálkoznak a nyelvi, kulturális, időbeli szakadékok áthidalásához? S egyáltalán: hol áll a fordító? A szerző mellett vagy a mai megrendelő oldalán?

A megrendelő nagy úr - de mennyire az? Játszik-e szerepet a fordításban a színházi koncepció? A fordító személyisége? A színházi közeg?

És: kit és hogyan véd a jog? A szerzőt a fordítóval szemben? A fordítót a színházzal szemben? A régi fordítót az újjal szemben? Az alkotást vagy az alkotót? S mi itt az alkotás? Az eredeti mű vagy a fordítás? És ki az alkotó? A színház?

Azután a fordítók nagy és vegyes társadalma, valamint a fordítás szakmai problémái is megérnek több misét? A fordítók közt vannak primadonnák, tábornokok, királyok, közkatonák, szélhámosok meg középfokú nyelvvizsgások is. Van, aki szöveget, van, aki szerzőt, van, aki szellemiséget, van, aki kultúrát fordít; van, aki önmagát fordítja.

Elképzeléseink szerint ezt a témát sem merítettük ki, még kevésbé zártuk le azzal, ami most megjelenik. Nekünk is vannak még ötleteink-és ha „kinyílik" a vita, annak közlésére is készen állunk.

Csáki Judit

TÖRÖK TAMARA

ÁLOMSZÍNHÁZ

Milánó, Via Rovello 2.: Giorgio Strehler 1947-ben alapított színháza, a Piccolo Teatro. *Kis* színház: kicsi színpad, egérlyuknyi színészöltözők, szűk csigalépcsők, sötét folyosólabirintus, itt-ott jel-mezkupacokkal. Nagy színészek, nagy előadások: Strehler rendezései. Világhír. 1998 januárja: székhely- és dimenzióváltás. A XXI. század szín-házaként emlegetett új, nagy Piccolo évtizedek óta húzódó első bemutatója. Strehler *Cosi fan* tutte-rendezése, Strehler nélkül. A mester nem érhette meg a színháznyitó díszelőadást.

És mégis, mind a mai napig Strehler uralja a Piccolót. Az - immár Strehler nevét viselő - új színház második bemutatójaként egy 1985-ös előadását újította fel egykori asszisztense, Carlo Battistoni. A lehető legnagyobb hűséggel és pontossággal rekonstruálta A *nagy varázslat* című Eduardo de Filippo-darab strehleri változatát. A *Cosi fan tuttét* is Battistoni fejezte be Strehler halála után. Ebben a pillanatban ő Strehler igazgatói posztjának legesélyesebb várományosa.

Az együttes még két helyen játszik: az 1986-ban megnyílt Teatro Studióban és a Via Rovelló-i épületben. Ott is Strehlert: a régi Piccolóban május végén a *Két úr szolgája* ment, az 1947-es előadás kilencedik felújított változata. Itt, a régi színház ütött-kopott öltözőiben beszélgettem Ferruccio Solerivel, *a Két úr* szolgája-előadás legendás Arlecchinójával és a Brighellát játszó Gianfranco Maurival. Renato de Carmine, *A nagy varázslat* főszereplője és Carlo Battistoni az új Piccolóban, a De Filippo-bemutató másnapján adott interjút.

Ferruccio Soleri: *„Hihetetlen erővel hat"*

- *Mit jelent a társulat és mit jelentett Strehler számára ez az ötvenegy éve műsoron tartott Goldoni-előadás?*

- *A Két úr szolgája* olyan előadás, amellyel fél évszázada, a színház megalapítása óta képviselünk egyfajta színházeszményt. Mindenkihez szól, művészszínházi színvonalon. Ma is nagyon élő, és hihetetlen erővel hat. Strehler itt nem egyszerűen visszakanyarodott a commedia dell'arte hagyományához. Olyan színházi nyelvet teremtett, amely kifejezi a legfontosabb rendezői törekvéseit. *A Két úr szolgája* végtelenül játékos és „színházias" előadás. Mese és valóság tökéletes keveredése. Színházi illúzió és játék a közönséggel.

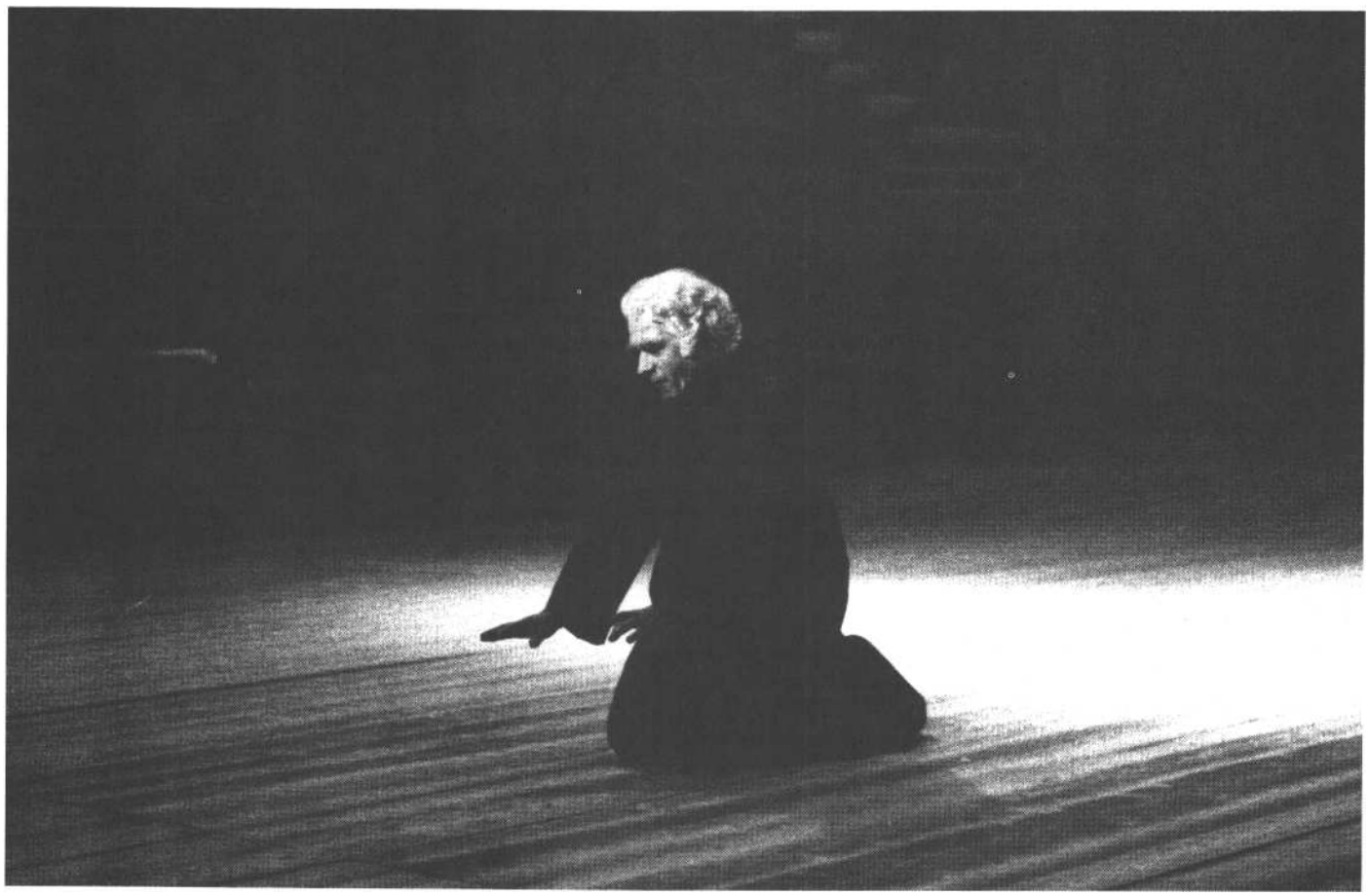
- *Mennyit változott az előadás két színpadra állítás között?*

- Strehler sohasem ismételte önmagát. Bármennyire szerette is újra meg újra színpadra vinni ugyanazt a darabot, minden korban mást akart mondani vele. A rendezés a régi maradt, de mindig valami újjal kísérletezett, az előadásnak más és más elemét tette hangsúlyossá. A'63-as, szabadtéri *Két úr szolgája* például egy az egyben a színházról szólt. A komédiások ekhós szekéren érkeztek a színpadra, és a nézők szeme láttára készülődtek a jeleneteikre. A '77-es párizsi előadás nagyon barokkos lett, a mostani, a Strehler halála utáni pedig nagyon egyszerű, nagyon lecsupaszított.

- *Változott-e a Strehler által képviselt színházeszmény ez alatt az ötven év alatt?*

- Ennek nagyon sokféle összetevője van. Strehler előadásai alapvetően kétfélék. Azok, amelyeknek a játékosság a lényegük- ilyen a *Két úrszolgája-,* ma is úgy hatnak, mint ötven évvel ezelőtt. Voltak kifejezetten politikai színezetű előadásai, olyanok, amelyekkel társadalmi igazságokra vagy igazságtalanságokra akart ráébresz-

Giorgio Strehler



Az első nagy siker: Két úr szolgája

teni - ezek felett eljárt az idő. De itt sem a színházeszmény változott meg, hanem maga a világ. Strehler hű maradt mindahhoz, amit képviselt, a művészszínházról vallott elképzeléseihez pedig különösképpen.

– Pedig a Piccolo - főként az első időkben - épp a politikai előadásaival kavart vihart.

– Nyilván nem véletlen, hogy Gorkij *Éjjeli menedékhelyével* nyitott a színház. Az akkori politikai helyzet tükrében nagyon is érthető a baloldali elkötelezettség. A háború után Milánóban a baloldal került hatalomra, és az akkori polgármester lelkesen támogatta a hasonló politikai nézeteket valló Strehler és rendezőtársa, Paolo Grassi színházalapítási tervét. Nekik adta a Palazzo del Brolettót (a háború alatt itt tartották fogva a partizánokat a feketeingesek), ahol Strehler és Grassi meg is alapították a Piccolót. Méghozzá az akkori színházi viszonyok között egészen példátlan módon: a Piccolo nem magánszínház volt, hanem a város támogatásával tartotta fenn magát. Olaszországban Strehlerrel született meg a rendezői színház. Egészen addig a „capocomico", a „főszínész" vezetésével próbáltak, és járták az országot a társulatok. Ez sokkal fontosabb annál, mint hogy Strehler valóban politikai színházat csinált-e.

- Milyen színészeket hívott Strehler a társulatába?

– A Piccalónak nem volt és azóta sincs állandó társulata. Évadonként, egy-egy szerepre szerződtette a színészeket.

– Ön hogyan kapta meg Arlecchino szerepét?

– Strehler az egyik pincér szerepére hí ott 1959-ben, az együttes észak-afrikai turnéja előtt, így kerültem az előadásba. Arlecchinóról ég szó sem volt, de miért is 'lett volna? A főszerepet Marcello Moretti játszotta, kitűnően. A következő évben amerikai turnéra készültünk, és ekkor - legnagyobb meglepetésemre - másodszereposztásban Arlecchino lettem Moretti mellett. Még most is emlékszem arra a New York-i estére, amikor először léptem fel Arlecchinóként. Az előadás előtt bemondták, hogy aznap este én játszom Moretti helyett. Felmorajlott a közönség, erre kis híján pánikba estem. Az első felvonás nem is ment jól, de a harmadikban már éreztem, hogy a helyemen vagyok. 1961-ben meghalt Moretti, és sokáig nem esett szó a *Két úr szolgájáról*. Aztán '63-ban Strehler újra elővette, úgy-hogy megint próbálni kezdtem. Mint egyedüli Arlecchino. A '63-as előadás azért is érdekes, mert akkor kaptam a ma is használt fekete maszkot - addig festett maszkkal játszottam.

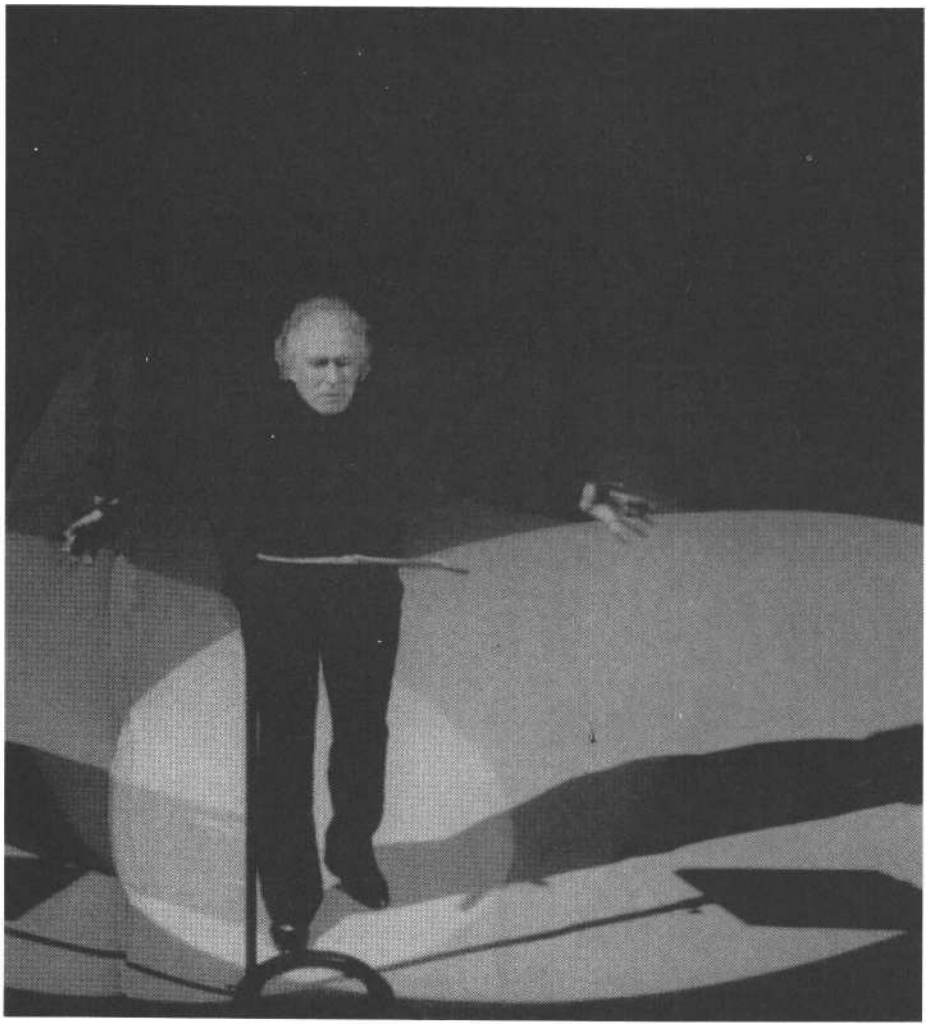
- Mennyiben más az ön Arlecchinója, mint Morettié volt?

- A különbség az akrobatikus mozgáselemekben a legszembetűnőbb. Az én Arlecchinóm nyughatatlan és életvidám, Morettié sokkal higgadtabb volt. ő Arlecchino lelkére helyezte a hangsúlyt, én a mozgásra. Rengeteget figyeltem Morettit, próbáltam ellesni a titkát, de a saját utamra Strehler nélkül sohasem találtam volna rá.

Gianfranco Mauri: *„Ide-oda gondolatpárbaj"*

- Sokat köszönhet Strehlernek?

- Mindent, amit a pályámon elértem. Ő tanított meg a színpad titkaira és a színészi hivatásra. Megmutatta azt az utat, amelyen el kellett indulnom, és ezért végtelenül hálás vagyok neki. 1955-től kezdve egyfolytában vele dolgoztam.



Strehler az egyszemélyes Faustban

Bertolazzi *A mi Milánónk* című darabjának Luisinjaként debütáltam. Követtem Strehlert akkor is, amikor 1967-ben a Grassival való nézeteltérései miatt otthagyta a Piccolót, és „Gruppo Teatro e Azione" néven saját társulatot alapított, és 1972-ben együtt tértünk vissza a Piccolóba.

– *Vagyis amikor elkezdett dolgozni Strehler-rel, egyszer és mindenkorra bekerült a bűvkörébe.*

– Velem és még néhányunkkal pontosan ez történt, de olyanok is voltak sokan, akik elhagyták, akiket lelkileg teljesen összetört a könyörtelenségével, a durvaságával, az elszántságával. Néha valóban a kínok kínjait kellett elszenvednünk a próbákon. Mindenkinek. Volt, amikor a legnagyobbakat is megalázta a társulat előtt. Persze a nemes cél érdekében, de ezt abban a pillanatban nagyon nehéz volt belátni. Addig próbált, amíg ki nem hozta belőlünk a maximumot. Bementünk a színházba, de fogalmunk sem volt, hogy aznap este mikor végzünk. Ha kellett, ötszázszor is elismételtette ugyanazt a szövegrészt, mondatot, kicsi gesztust. Aztán egyszer csak tényleg ráéreztünk arra, hogy mit is akart kihozni belőlünk. A szerep ebben a pillanatban lett a sajátunk. Idáig viszont csak konfliktusok árán lehetett eljutni. Pedig állítom, hogy minden idők összes rendezője közül ő szerette legjobban a színészeket. Legalábbis azokat, akiknek voltak ötleteik, akartak és mertek kezdeményezni, javasolni. Velük a megértés egészen különleges fokára tudott eljutni. Fantasztikus volt a villámgyors gondolatcsere a színpadon álló színész és a nézőtéren álló Strehler között. Sokan voltunk képesek ilyen ide-oda gondolatpárbajra. Gyakran éreztem, hogy pontosan értem minden szemvillanását, minden jelzését, minden mozdulatát. Meg sem kellett szólalnia, máris tudtam, mit akar. A többiek, akik erre nem voltak képesek, fárasztották. Gyűlölte a szájbarágást.

– *Mekkora szabadságot hagyott a színészek-nek a szerepformálásban?*

– Sohasem kezdte el a színpadi próbákat kész ötletekkel. Csak a fő csapásirányokat tudta, a többi ott, a színpadon született meg. Ráállította a színészt egy útra, kijelölte a határokat, és eze-ken a határokon belül teljes szabadságot hagyott neki. Egy ideig. Aztán felrohant a színpadra, és elkezdett javítani. Ezért nem tartott soha főpróbát: nem bírta volna megállni, hogy ne menjen fel a színpadra, ha valami nem tetszik neki. Mindent megmutatott, ott mellettünk. A monológokat ketten mondtuk, a dialógusokat hárman - aztán az előadáson mindig úgy éreztük, hogy egy szereplő valahogy hiányzik a színpadról. Olyan érzés volt, mint amikor az ember úszógumival tanul úszni, és egyszer csak az úszógumi lekerül a derekáról. De közben megtanultunk úszni. Strehler sohasem magyarázott, mindig így vezetett rá a helyes útra. Es ha a színésznek megvan az a jó érzése, hogy ő maga talált rá arra a pici belső gombócra, amelyből aztán fel tudja építeni a szerepet, máris nagynak érzi magát. Strehler pontosan ezt akarta. A Piccolo gégésze mondta egyszer vizsgálat közben, talán egy Goldoni-előadás próbája után: „Mindenki, aki ebben az előadásban dolgozik, rendező. Kivéve persze Strehlert."

– *Strehler tehát játszott is, miközben rendezett.*

– Színházi élmény volt nézni a próbáit. Színház a színházban. Mi színészek is éreztük ezt, amikor a nézőtéren ültünk, mert éppen nem minket kínzott a színpadon. Elképesztő dolgokat művelt. Volt, amikor végigbeszélte a délutánt, anekdotákat mesélt, csupa olyan dolgot, aminek látszólag semmi köze nem volt a játékhoz, összevissza csapongott a fantáziája. Ezzel meg tudta őrjíteni a fiatal, tapasztalatlan színészeket, akik maguk is szerettek volna szóhoz jutni a színpadon. Aztán hétórányi viccelődés, kiabálás, szitkozódás után egyszer csak mondott valami életre szólót. Valamit, ami örökre az agyunkba vésődött.

– *Gondolom, az olvasópróbákon is legalább ennyire fontos volt a színész és rendező közti gondolatcsere.*

– Az olvasópróbát izgalmas játéknak fogta fel. Minden észrevételnek örült, a jóknak is, a butaságoknak is. Az volt a fontos, hogy közösen gondolkodjunk a darabról. Hogy megértsük a miérteket, a szereplők közötti kapcsolatok milyenségét. Az olvasópróbák elején semmiféle konkrét elképzelése sem volt az előadásról. Viszont a darab hátteréről addigra már mindent tudott. Az első olvasópróbát úgy kezdte, hogy mindezt szépen elmesélte. Elhelyezte a darabot az időben, a szerző életművében és a környezetben, amelyben a történet játszódik. Az egyik legfantasztikusabb olvasópróba-élményem volt, amikor a *Chioggiai csetepaté* próbáján a Goldoni korabeli velencei halászok életéről mesélt. Aztán elvitt bennünket Chioggiába, hogy szokja a fülünk a chioggiai dialektust. Az első olvasópróbán

mindig felolvasta a szöveget, az egészet, és elmagyarázta, hogy miért vette elő a darabot, miért akarja megcsinálni. Hihetetlenül tisztelte a szerző szövegét, és igyekezett rajta minél kevesebbet változtatni. Mindig a szövegből indult ki, ebből próbáltuk kihámozni a jelentést. Értelmezte a darabot, kérdezgetett, közösen értelmeztünk. Aztán újra elkezdett mesélni. Arról, hogy milyennek képzeli a színpadot, a fényeket. Hihetetlenül szuggesztíven tudott festeni a szavakkal.

Renato de Carmine: *„ Vízre vagy márványba"*

- *Az ön számára mit jelentett együtt dolgozni Strehlerrel?*

– Mellette éltem le az életemet. Rengeteg fontos előadásában játszottam, a Galileiben, A szecsuáni jólélekben, *A rabszolgák* szigetében - az életműve csúcsait jelentő rendezéseiben. Gloster voltam a *Lear* királyban, ezzel az előadással be-jártuk a világot. Rengeteget tanultam Strehlertől, és nagyon sokat gazdagodtam általa. Megerősített a művészi választásaimban és az ösztönös ráérzéseimben. Ő mondta azt, hogy a színész vízre ír, a szava elszáll a színpadon, de éppen ezért kell úgy játszanunk, mintha márványba vésnénk azokat a szavakat. Strehler tanított meg arra is, hogy sohasem szabad megelégedni az első eredménnyel, hanem erőt kell gyűjteni, és tovább kell menni, egészen a tökéletesig.

– *Ha visszatekint a Strehler-életműre, mely előadásait tartja a legfontosabbaknak?*

– Címeket mondjak? A *Két úr szolgája,* amely mára a színház „cégérévé" vált. A téli Velencét idéző *A terecske* és az őszies *Chioggiai csetepaté. A Lear királya* színpadi sártengerrel. *A vihar* a repdeső Ariellel. *A hegyek óriásaia* komédiások szekerével, amely darabokra törik a vasfüggöny súlya alatt. Goldoni, Shakespeare, Pirandello. Es a Brecht-előadások. Vagy a *Faust,* a színházról való elmélkedésének, vívódásainak a summázata. Es a most felújított A *nagy varázslat,* egy újabb utazás a fantázia világába. A realista szín-ház nem az ő színháza volt. Az a világ, amelyet a színpadon teremtett, sohasem akart a való világ-ra hasonlítani. Mindig maradt az előadásaiban valami kísérteties, ami csak a színház és a fantázia „valóságában" értelmezhető.

– *Miért éppen A* nagy varázslat *került be váratlanul az évad programjába?*

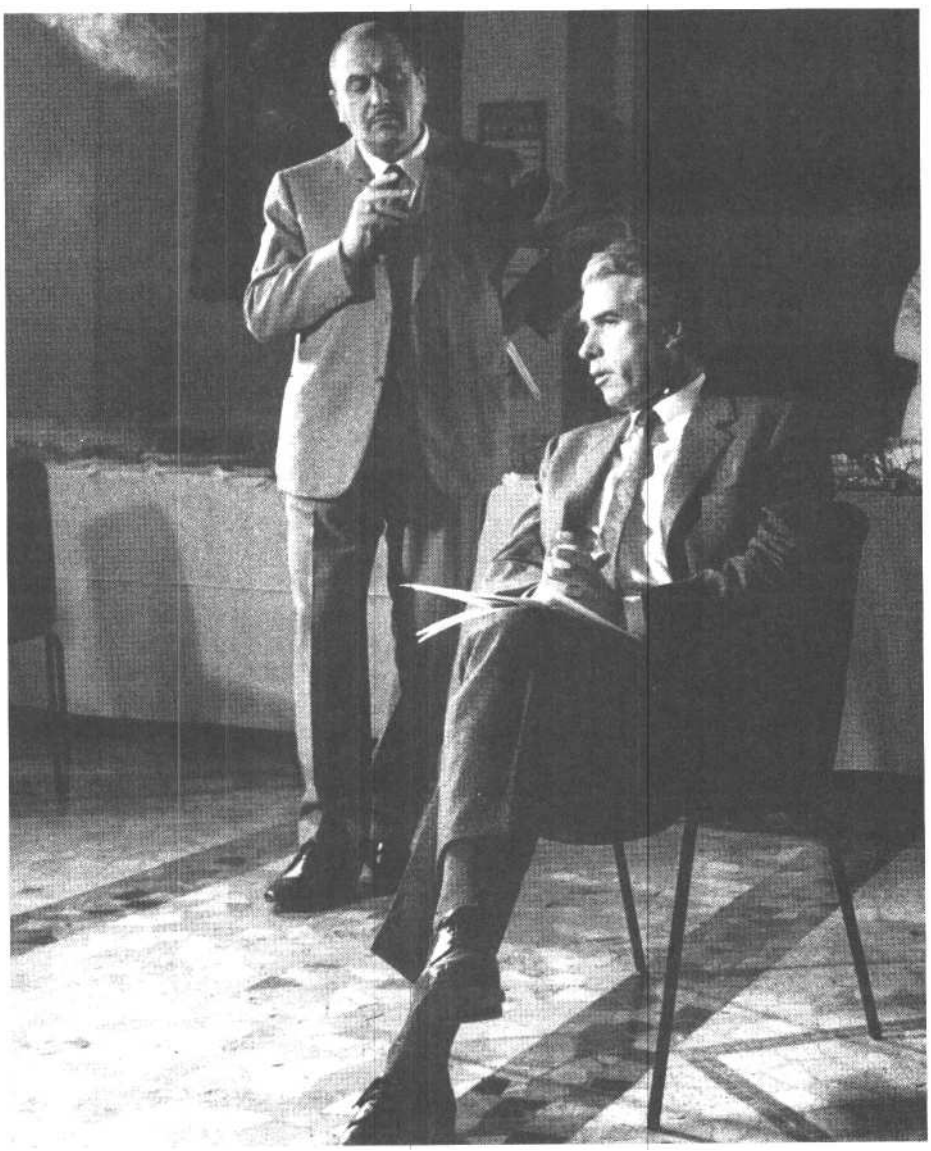
– Strehler halálával felborult az idei műsorterv. Itt, az új színházban neki kellett volna rendeznie Goldoni Emlékiratait. Kényszerhelyzetben voltunk, így vettük elő *A nagy varázslatot.* Olyan Strehler-előadást kerestünk, amely viszonylag könnyen felújítható, és méltó emléket állít Strehlernek. *A nagy varázslat* ilyen. Szinte az összes főszereplő játszott az 1985-ös előadásban isi jól emlékszünk Strehler instrukcióira. Akkor, a kicsi Piccolo színpadán tényleg megtörtént a varázs-lat, a színházi csoda. *A nagy varázslat* itt, a nagyszínpadon is elvarázsolt bennünket. Újra rá tudtunk érezni az akkori előadás ritmusára és ahogy haladtunk előre, mindinkább visszajött a '85-ös előadás hangulata. Ez határtalan örömrnel töltött el bennünket, de mindenki érezte a feszültséget is. Azt, hogy hatalmas feladatra vállalkoztunk. Hiszen Strehler már nem mondhatja meg, hogy rosszabb vagy jobb lett-e az előadás, mint a '85-ös.

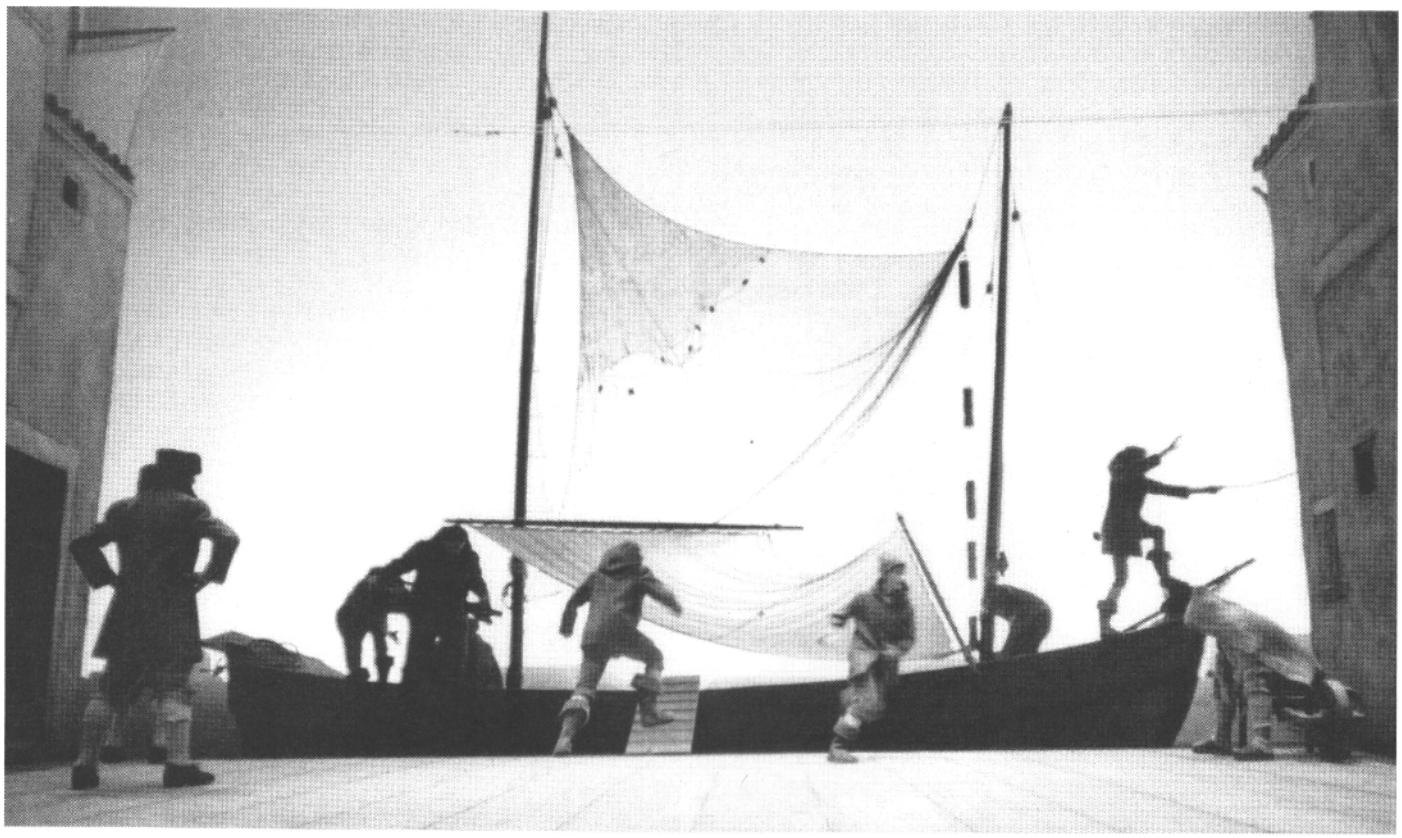
– *Ki lesz Strehler utódja?*

– Nagyon nehéz megmondani, hogy a nagy rendezők közül most ki van a csúcson, ki lenne a legméltóbb arra, hogy elfoglalja Strehler helyét. Peter Stein, Peter Brook, Bob Wilson, Patrice Chéreau, Luca Ranconi, Carlo Battistoni? Én Battistonit tartanám a legalkalmasabbnak. Hosszú évekig dolgozott Strehlerrel, azt hiszem, ő képviselné a leghitelesebben Strehler örökségét. Aggaszt, hogy ennyire elszabadultak az indulatok a színház körül. Lehet, hogy ebben az interregnumban nekem kellene átvennem a vezetést egy rövid időre. Csak azért, hogy megmutassuk: a színház továbbra is a strehleri szellemben kíván működni. A Piccolónak mint művészszínháznak tovább kell élnie. Strehler kijelölte az irányt, amerre tovább kell haladnunk.

- *Milyen konkrét tervei, elképzelései voltak arról, hogy milyen műsorral kellene megtölteni a három színházat?*

Paolo Grassi és Strehler





Jelenet a Chioggiai csetepatéból

- Strehler kidolgozta a „Progetto 2000"-tervet, amely nem más, minta három színház műsorterve 2000-ig. Az új színházat „színházi várossá" akarta tenni, ahol nemcsak prózai darabokat, hanem balettet és operát is játszanak, és ahol ezek mellett filmvetítéseket, koncerteket, kiállításokat rendeznek. Azt akarta, hogy a régi Piccolóban minden évben felújítsanak egy-egy történelmi Strehler-előadást. Ez így is marad. Es az is, hogy a Teatro Studio a fiataloké. Strehler színész tanítványaié és a kísérletező kedvű fiatal rendezőké. Strehler '89 óta irányította az Európai Színházak Unióját, szintén a nyitottság, a párbeszéd szellemében, hasonló célkitűzésekkel. Nagyon izgalmasnak tartom, és az első pillanattól kezdve támogattam Strehlernek azt a kezdeményezését, hogy a Piccolo minden évben lehetőséget ad néhány tehetséges fiatal európai rendezőnek arra, hogy itt rendezzen. Én az idén egy lengyel rendező, Krzysztof Warlikowski *Pericles*-előadásában játszottam - óriási élmény volt. Az évad végén Strehler és Dogyin közösen akartak rendezni egy Majakovszkij-előadást, a két rendező tanítványainak részvételével. Ez elmarad, de szerencsére minden más marad a régiben: jövőre új vendégrendezők jönnek. Ez is része a strehleri örökség folytatásának.

Carlo Battistoni:
„Ezt mind te találtad ki"

- Hogyan lett Strehler munkatársa?

- A találkozásom Strehlerrel életem fordulópontját jelentette. Akkoriban a RAI-nál dolgoztam, a Strehler-előadások tévéváltozatait rendeztem. Az *Éjjeli menedékhely* volt a sorozat első darabja, 1970-ben. Amikor Strehler '72-ben visszatért a Piccolo élére, megkérdezte, hogy volna-e kedvem asszisztensként dolgozni mellette. Nagy örömmel mondtam igent. A Piccolóban az asszisztens teljes jogú rendező. Rendez önállóan is, ha pedig Strehler előadásaiban dolgozik, gyakran ő a próbák egyedüli irányítója. Ha nem új Strehler-rendezésről, hanem valamelyik régi előadás felújításáról volt szó, a mester sokszor csak egy-egy próbafázis után jött be megnézni, hogy állunk. Huszonhat évig dolgoztunk együtt, először a *Lear királyban.*

– *A Strehler-életművet lezáró* Cosi fan tutte *próbált is irányította Strehler mellett...*

– Igen, aztán a halála után én fejeztem be az előadást. Jól ismertem az összes elképzelését, mert gyakorlatilag az ötlet felmerülésétől kezdve részt vettem a munkában. Mindent nagyon gondosan előkészített, de mindketten tudtuk a színpadi próbák kezdete előtt, hogy az előadásnak még rengeteget kell csiszolódnia. Strehler rendezéseinek végleges megoldásai mindig a színpadon születtek meg, a próbafolyamat utolsó stádiumában. Ez az utolsó néhány hét volt mindig a legintenzívebb, legtermékenyebb időszaka. Ilyenkor csak a születőben lévő előadás bűvöletében élt, minden más megszűnt körülötte. A *Cosi fan tutte* előkészítéséből kimaradt ez az utolsó, hallatlanul izgalmas fázis.

– *Hogyan élte meg az együttes a próbafolyamat végét?*

– Elkeseredetten, szinte reményvesztetten láttunk munkához. Nem attól féltünk, hogy Strehler nélkül nem tudunk tovább dolgozni, hanem attól, hogy nem készülünk el időre. Nagyon szerettük volna az eredetileg kitűzött időpontban megtartani a bemutatót, de ez - abban a pillanatban - teljességgel lehetetlennek tűnt. Már akkor is késésben voltunk, amikor Strehlerrel próbáltunk. Úgy dolgoztunk, mint az őrültek, nosztalgiázni végképp nem volt időnk. Aztán egyszer csak pontosan úgy kezdett működni minden a színpadon, ahogy szerettük volna. Ahogy Strehler is szerette volna. Igen, sikerült! - mondogattuk lelkesen. Megcsináltuk a világítást - és Strehler fényei világítottak. Ekkor éreztük igazán, hogy mennyire hiányzik. Szörnyen ambivalens érzés volt, hogy nélküle kellett megtartanunk a bemutatót. Annak a színháznak a nyitó előadását, amelyért annyit küzdött, amelyért - a szó szoros értelmében - élt és halt. Éppen ez a legmegrázóbb a halálában: hogy éppen most történt, ami-

Jelenet A terecskéből

kor mindössze egy-két színpadi próba erejéig tudta élvezni a sokéves munka gyümölcsét. Hosszú évekig veszekedett a város vezetésével azért, hogy felépülhessen az új székhely. Határtalan örömmel töltötte el, hogy végre elkészült és megnyílhat. Azóta hihetetlenül kísért a múlt, és éppen az érzelmi kötődések miatt nagyon nehéz újrarendezni az előadásait. Most is, amikor *A nagy varázslatot* rendeztem, minden pillanatban azt vártam, hogy belép valamelyik hátsó ajtón. Szívszaggató a hiánya.

– *Barátok voltak?*

– Szerettem, tiszteltem, csodáltam. Strehler volta legintelligensebb és legélénkebb fantáziájú ember, akivel valaha találkoztam. Egészen elképesztő képessége volt a dolgok átlátására, az összegzésre. Pillanatok alatt elolvasott húsz oldalt, és nem elég, hogy minden apró mozzanatra emlékezett a szövegből, rögtön kritikai észrevételeket is tett az olvasottakkal kapcsolatban. A tévét is ugyanígy nézte. Itta a szemével. Napi félóránál többet biztos hogy nem tévézett, de akkor tíz-tizenkét csatornát nézett egyszerre, pillanatonként kapcsolt egyikről a másikra. Mondanom sem kell. hogy tudott mindenről, ami a világban történt, a színházi eseményekről nem is beszélve. Ő volt az ideális néző. A színházban is. Egyszer például, amikor *A* terecske felújítópróbái zajlottak, és először jött be megnézni, hol tartunk, elkezdett lelkendezni a saját, néhány évvel azelőtti ötletei láttán. „Hogy ez milyen jó! Te találtad ki?" - kérdezte többször. „Dehogyis, Giorgio, ezt mind te találtad ki." Olyan volt, mint egy lelkes kisgyerek. Lement a próba, összehívta a színészeket, külön-külön megdicsért mindenkit, kiemelt minden apróságot, ami tetszett neki. Aztán másnap, amikor átvette a próbák irányítását, ízekre szedte az egészet, és kidobott belőle szinte mindent, amit az előző nap megdicsért.

– *Hogy viselték el ezt a színészek?*

– Strehler könyörtelenül megkínozta őket. Minden szónak, minden gesztusnak „ülnie" kellett, addig nem nyugodott, amíg nem látott viszont minden apró mozzanatot a színpadon úgy, ahogy az a fejében megszületett. Es amíg á színészek nem a helyes ritmusban mondták á szöveget. Az első időkben tíz-tizenkét órát próbált naponta, az utolsó hónapokban már csak napi öt órát bírt. Azt mondta, ennyi ideig tud maximálisan koncentrálni, viszont ezt az időt a lehető legjobban ki akarta használni. Ez nem jelentette azt, hogy néha nem dolgoztunk éjjel kettőig, háromig. A színészek majd' összeestek a fáradtságtól a próbák végén. Lelkileg is, fizikailag is ki voltak merülve. Halálra gyötörte őket. De igaza volt: ezt csak így lehet.

– *Abba sem szólhattak bele a színészek, ami a színpadon történt?*

– Strehlerről sokan mondják, hogy önző volt és öntörvényű, hogy nem tudta elviselni a kritikát. Ez nem igaz. Mindig ösztönözte a színészeket, hogy állítsák meg, ha valamit nem értenek, szóljanak közbe, mondják el a véleményüket. Ezt tényleg nagyon fontosnak tartotta, úgy gondolta, ilyenfajta párbeszéd nélkül nem lehet rendezni. Neki tulajdonképpen ezt jelentette a brechti epikus színház megvalósítása. A színésznek értenie kell, hogy mit miért csinál. Kívülről is kell néznie a szerepét. Gyakran éppen a színészi reakciókból, a próbák alatti viccelődésből, a lehetetlennek tűnő ötletekből születtek meg a legjobb színpadi megoldások.

– *Hogyan születtek Strehler színpadképei?*

– Strehler a szerepigazságok keresésekor mindig a „külső" színpadi tényezőkből indult ki, a díszletből, a jelmezekből, a fényből. Tudom, ez éppen fordítva szokott lenni, de Strehlernél mindez ihletforrás volt, a fények is hathattak ösztönzőleg, befolyásolhatták a színpadi magatartásformákat. A színészeket már egy adott színpadi hangulatba helyezte bele, vagyis a színpadi próbák végig díszlettel és a megfelelő fényekkel folytak, éppen a „külsőségek" hangulatteremtő ereje miatt. Ilyen volt a színpad fehérsége is. A színek közül mindössze a fehéret, a szürkét, a kéket és a sárgát használta - ezeket különböző megvilágításokkal árnyalta. Varázsolt a fénnyel, mestere volt a fénybeállításnak. Azt vallotta, hogy a rendező mesterember, és valóban ebben

Jack Lang és Giorgio Strehler

a szellemben dolgozott. A legapróbb technikai részletre is odafigyelt.

– *Hasonlóképpen bánta zenével is?*

– Igen, a zene is ilyen hangulatteremtő elem volt, bár Strehler előadásaiban sohasem volt sok zene. A zene, ha használta, nála mindig a szöveg részévé vált. Inkább az egyszerűbb hangok erejére gondolok. A legegyszerűbb zajokra például. Használta a próbákon a zajokat, mert ki tudja, mi mindent tudnak előcsalogatni a színészekből. A zene a harmónia miatt fontos. Ez az elszánt törekvése a harmóniára talán abból adódott, hogy fiatal korában karmesternek készült. A színek is pontos ritmus szerint váltakoztak. A szöveg ritmusa is a harmónia része volt. A színészeket is eszerint mozgatta. Mindegyik Strehler-előadás pontosan lekottázható, partitúraszerű. Fantasztikus, ahogy ez a zaklatott életű ember a művészet-ben, a színházban megtalálta a harmóniát.

– *Ha a külső elemek már a próbák kezdetén készen voltak, a próbák alatt mennyit változott a színpadkép?*

- Rengeteget és az utolsó pillanatig. Méghozzá egészen különleges módon. Peter Brook megtölti tárgyakkal a teret. Strehler nem. A *Cseresznyéskert* első díszletterve például iszonyatosan bonyolult volt. „Tegyük egy kicsit emberközelibbé" - mondta Strehler. Éjjel kettőkor mondta. Fogta magát, és mindent eltávolított a színpadról. Az összes funkciótlan széket, deszkát, fűrészport, mindent. Talán ez a legfontosabb, amit Strehlertől tanultam: hogy tudni kell elvenni a színpadról. Hogy elvenni kell, és nem odatenni. Hihetetlenül fontos volt számára a látvány, hatalmas szerephez jutott a színpadkép. Óriási energiával látott a kivitelezéshez, és ennek többnyire az lett az eredménye, hogy lecsupaszította a színpadot. Így született a *Lear király* és A *vihar* üres tere is. Azt vallotta, hogy csak úgy juthatunk el a tökéletes, az igaz színpadi megoldásokhoz, ha funkciót kap minden színpadi tárgy. Ez fontosabb szempont, mint az esztétikai. Ami csak dísz, az nem kell. Mert a szavak csak ilyen környezetben jelentik azt, amit jelenteniük kell. Csak így kezd el ragyogni, szikrázni a szöveg.

- *Lehet-e, kell-e folytatni Strehler örökségét?*

- Nekünk, Strehler-tanítványoknak, Strehler egykori munkatársainak óriási a felelősségünk abban, hogy folytassuk, amit elkezdett. Es nem elég folytatnunk: méltóképp kell tovább vinnünk a szellemiségét, a művészszínház-eszményt. Most úgy érzem, hogy képesek leszünk rá, bár egyelőre az olasz rendezők között nem látok senki hozzá foghatót. Nem nőtt fel a nyomában egy erőteljes fiatal rendezőnemzedék. Mindenki számára példakép, de nem teremtett iskolát. Amit csinált, az megismételhetetlen és utánozhatatlan. Viszont mindnyájunk emlékezetében nagyon elevenen élnek a próbái. Jól ismerjük a munkamódszerét, mert sokat dolgoztunk vele, mi is és a színészek is. A mai olasz színészeknek és rendezőknek legalább a hetven százaléka így vagy úgy, de kapcsolatba került Strehlerrel, dolgozott vele, tanult tőle, figyelte őt próba közben. Kitörölhetetlen nyomot hagyott maga után. Most azokkal a fiatalokkal is meg kell ismertetnünk a színházát, akik már nem találkozhatnak vele személyesen. A közönségnek pedig meg kell mutatni a régi Strehler-előadásokat, hadd ismerje meg mindenki ezt a csodálatos életművet. Ötven év alatt természetesen sokat változott a világ, változtak az értékek, változtak a színházi igények is. Mégis hiszem, hogy folytatni kell Strehler örökségét. Mert amit képviselt, ma is érték. A színház: rendezői színház. Es fontos megtartani a művészszínházi színvonalat. *A nagy varázslat* újra-rendezése is ezért példaértékű. Nem akarunk Strehler-kultuszt a Piccolóban, nem akarjuk utánozni őt, de úgy érzem, a magunk színházi esz-közeivel mindent meg kell tennünk azért, hogy fennmaradjon az emléke.

STREHIER - A FANTÁZIA BÁTORSÁGA
A PRIMA FILA ÉS A SIPARIO ÖSSZEÁLLÍTÁSÁBÓL

Giorgio Strehler halálával lezárult egy korszak. Egy hosszú, szerelmetes kurzus. Összement a színház nagy színpada. Az életrajza? Rendkívüli ötven év kevés intermezzóval, néhány kényszerpihenővel, sok rendkívüli előadással, néhány felejthetetlen modorossággal, elvarázsolt és olykor önmagukat felülmúló színész alattvalókkal. Az egyébként megkerülhetetlen Brechten kívül további példaképek? Igazi szimbiózisban a színpaddal volt, ő és a színpad, a színpad és ő. Narcizmus? Talán amikor egyedül volt fenn, versek, felolvasások, egy színész régi álombuboréka, amely leeresztett kissé ennek a hozzá meg a hercegi üstökéhez olyannyira illő Kétezernek a súlya alatt. Az a színpadi álom, beavatván a szövegbe, a többiek felé fordította, beleolvasztotta a jellemek kompromisszumába. Kétségkívül a legnagyobb volt, mindig meg tudta teremteni a szükséges egyensúlyt a színpad

tényezői közt: tér, mozgás, gesztusok, általános logika és a dialógus logikája, szabadság és erőszaktétel frekvenciáin átjátszott-finomított szöveg - és díszletek, és világítás, és zene. És persze a biztos közönség, de majdhogynem úgy, mintha nem is volna. Voltak és hajaj, vannak is rendezők, akik a szöveg mögöttesének lázas kutatása közben magát a szöveget vesztik szem elől, akik valamely különcséggel akarnak kitünni, szóval akik márkavédjegy-önazonosságra törekszenek, merthogy nincs igazi identitásuk. Neki sosem kellett az identitását hajszolnia, még kevésbé pótolnia. Aztán vannak ragyogó szövegek, amelyek a leghívebb rendezés ellenére is unalmasak, fennkölt párbeszédekkel és tőlünk teljeséggel idegen látványkoordinátákkal. Az ő rendezéseinek a zömére azonban az értelem izgalmával emlékszem vissza. Csak kettőt emelnék ki, Strindberg *A zivatarát* és *A rabszolgák szigetét* Marivaux-tól. Főleg talán ez utóbbi bizonyítja ékesen a zsenijét, módszerének kikezdhetetlenségét. Könnyed szöveg, amely a jellemvígjáték köntösében a szerepcsere eszközével megbüntetett, illetve felmagasztalt prepotens nemesek és agyafúrt szolgák paraboláját rejti. Természetesen ennek a cserének a történelmi tudatával próbált, az érett commedia dell'arte külsőségeinek leple alatt saját koráról és forradalmi előérzeteiről be-szélt; tudatában volt Arlecchino több száz éves hagyományának. Valamelyest hagyta is átütni; mint ahogy egyébként igen kimunkált és pontos összjátékkal a legtöbbet hozta ki sokoldalú színészeiből. De minden egyéb elem közül kiemelkedett az élő térben egymást keresztező hivatkozások hálójával élő módszerének ezúttal is tökéletes alkalmazása, mozgás, hangok és azok frekvenciáinak és tonalitásának dinamikája, pontos szünetek, sosem túláradó fények, nem túl sok zene. Az eredmény? Egységes, tág perspektívában kibontakozó, pazar játék.

Strehlert gyerekkorában bizonyára nemcsak saját maga, hanem a marionettek is elvarázsolták, talán mert eleve beleszülettek a fantáziájába; az agya táplálta, s egy különös ritmusérzék növelte-formálta őket personákká.

Renzo Rosso

Velence, 1931. A San Trovaso téren egy sötét ruhás, fehér kesztyűs, elegáns úr hol vehemensen ösztökéli, hol gyengéden simogatja a színészeket. Egy arra sétáló kisfiú azt kérdezi az anyjától, hogy ugyan ki azaz izgága bácsi, akire mindenki olyan tisztelettel figyel. A kisfiú anyja azt válaszolja, hogy az a bácsi rendező, az idő tájt a legnagyobb, úgy hívják, hogy Max Reinhardt. Egy régi interjúban emlékszik vissza Giorgio Strehler akkori döbbent ámulatára azzal az emberrel szemben, aki mint egy csodálatos bűvész, a színház misztériumát testesítette meg a szemében, és valami még rejtélyesebbet, ami már a nevével is elbűvölte: a rendezést. Tálán ehhez a villámcsapásként ható gyerekkori élményhez vezethető vissza Strehler választása, ennek köszönheti, hogy aztán Luchino Visconti és Orazio Costa mellett az olasz színpad egyik atyamesterévé lett. De most, hogy ennek a hosszú, szerelmetes kurzusnak váratlanul véget vetett, visszagondolva kiderül, hogy félisteni törekvése, a színészek testével való színpadi „ írás" kreativitása mellett a szövegek szigorú szépségében, a szerzők szavaiban kiteljesedő, szinte kálvinista elhivatottsága is igen erős volt. A strehleri rendezés bámulatos teremtőereje éppen ebből a kontrasztból, ebből a dialektikából, ebből a kettős kötődésből fakad. A színházat küldetésként élte meg, tehát mint saját tehetségének kiteljesítője lebegett előtte, s egyszersmind mint vigyázó tekintet a társadalomra, az életre, az emberre legyen a színpad - hirdette meg - a világ közepe, a valóság tükre, összetettségének nem vigasztaló képe. Ebből született meg Paolo Grassival közösen dédelgetett ifjúkori utópiája. Ez az egy-két vonással felvázolható utópia néhány szerzőiránti figyelemben ragadható meg Shakespeare-től Goldoniig, Csehovtól Pirandellóig, a költői realizmustól az olaszosan epikus felfogásban újraolvasott Brechtig. S az utópia színész és rendező test test elleni gyürkőzésében forrt ki olyan rendezői szigorral, hogy abban sem á keménységet, sem a gyengédséget nem lehetett félreérteni, ha a szereplők igazának és azoknak az utolérhetetlen fényeknek a kereséséről volt szó, amelyek magukban is képesek az idő múlását, évszakok és érzelmek változását elbeszélni.

Valaki egyszer Mózeshez hasonlította, s a hasonlat tetszett neki: olyannyira, hogy pátriárkának tekintette magát, noha ragályos vitalitása láttán úgy érezte az ember, hogy rajta nyilván nem fog a könyörtelen idő. Hozzászoktunk, hogy szinte halhatatlan-nak tekintsük. Váratlan halálakor döbbentünk rá, milyen törékeny is volt. I A Színház Nagy Színpada összement nélküle.

Maria Grazia Gregori

Strehler Giulia Lazzarinivel próbál

Ebben az évben Strehler végre színpadra állította volna Goldoni nagyszabású *Emlékezések,* a Velencei életének és müveinek freskóját, azét a szerzőét, akinek a rendező mindvégig annyi szeretetteli figyelmet szentelt. Nemrégiben papírra is vetett néhány feljegyzést az *Emlékezés*ek tervéről; ezekből kiderül, milyen érzelmi és szellemi kapcsolat fűzte őt Goldonihoz. Az alábbi sorok e feljegyzésekből valók, s a tizenhat új darab évére (1750) és Goldoni Párizsba érkezésére(1762) vonatkoznak.

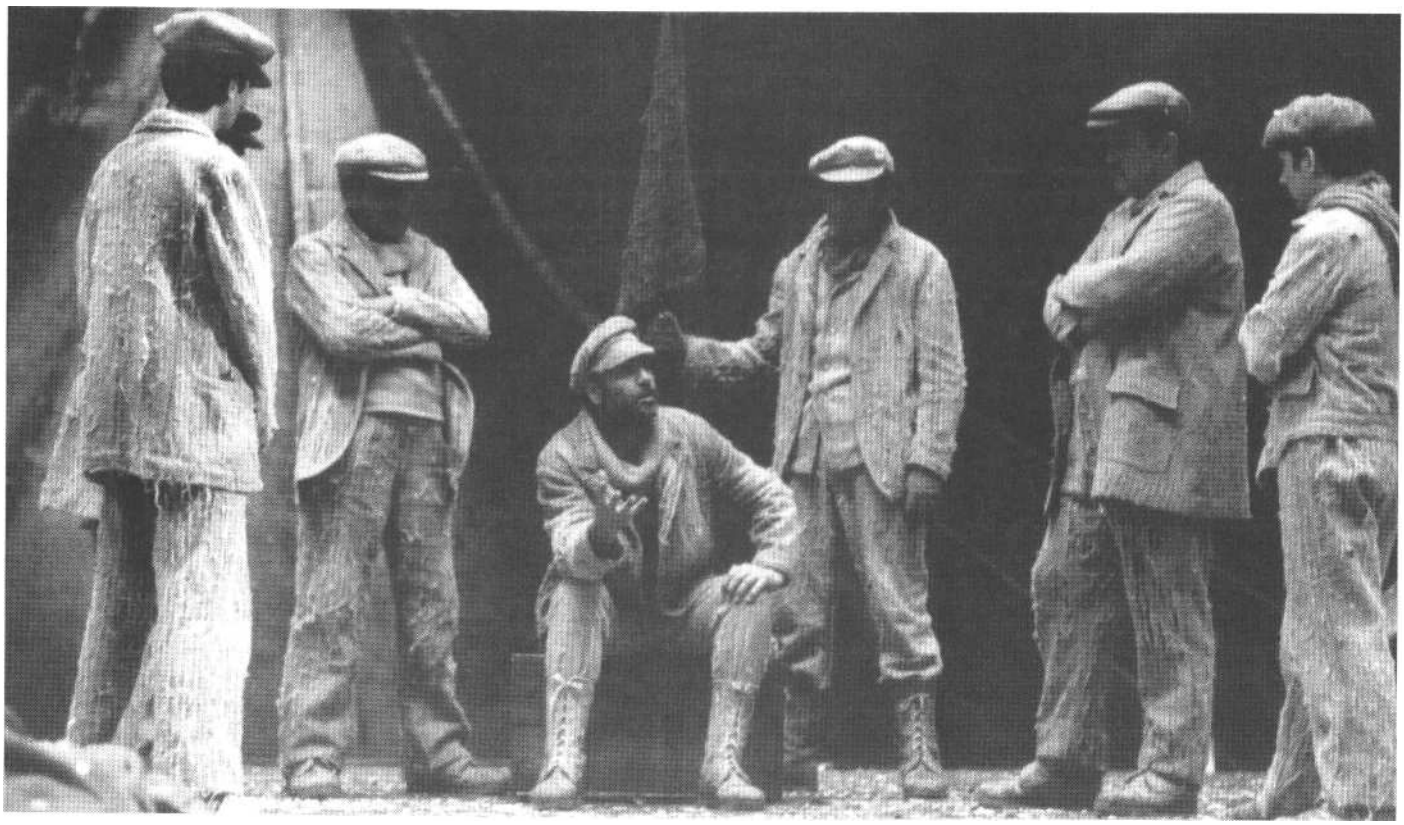
„Nagy, ellentmondásos élettörténet folytonos krízishelyzetekkel, ráadásul ott tornyosul Goldoni előtt a nagy feladat: hogy egyetlen év leforgása alatt megír tizenhat vígjátékot, ez havonta legalább egy darab. Hogy miért? Mert a közönség mind többet akar, mert a legutóbbi vígjáték megbukott, mert egy híres színész a kudarc után elment Lengyelországba, mert az aktuális el-

A Koldusopera-előadás, amelynek alapján Strehlert Brecht szellemi örökösének nevezték

lenség, egy bizonyos Chiari abbé tisztességtelen eszközökkel - farsákkal, szatírákkal, utánzással - erős konkurenciának bizonyul, mert kell a pénz, mert... Mert úgy érzi, minden addigi munkája hasztalan volt, semmit érő. Még a sikerek, azok is múlékonynak, káprázatnak, álombelinek tetszenek: a kezdeti néhány alkalom, amikor a szegény emberek bebocsátást nyertek a színházba, s nevettek és tapsoltak az első nemescsúfoló, »rossz« vígjátékokon, az első polgárságban bízó szavak. Hát ezért kell egy év alatt a tizenhat vígjáték! A közönség mindjárt özönlik a színházba: életre szóló kihívás, hogy »változtassunk már valamit«. Jönnek a színészek, s megkezdődik Goldoni komédiaprogramjának, a *Teatro comi*cónak a próbája: a kemény munka, Goldoni szín-házteremtő és megújító igyekezete.

Aztán a találkozás az olasz színészekkel Franciaországban, az »Olasz Színház«-ban, amelybe Goldoni négy hónapig (!) nem képes beilleszkedni, mondja, de leginkább »félelmében«. Bemegy ugyanis egy előadásukra, s mit lát: egy clown-arlecchino hatalmas fenekét; ilyesmin »nevetnek«, minden percnek megvan a maga érdekessége: éjszakai tűzvész az operaházban, az összes díszlet a lángok martalékává lesz (gyönyörű!, mondja), találkozás egy hölggyel, aki a lépcsőfordulóban lakik és olasz: Riccoboni asszony, Sacchi mellett a leghíresebb olasz színész, a Franciaországban meghalt Riccoboni felesége! Goldoni az ő tanácsára megy el a Comédie Francaise-be, *A mizantróp* egy előadására. Egészen fölkavarja (micsoda pontosság, micsoda tisztaság, micsoda rend!). Odaát meg az a fenékmutogató clown? Visszamegy az olasz színészekhez, s gyakorlatilag szakít velük: ledob az asztalra öt-hat vígjátékot, canovacciókat, amilyeneket harminc évvel azelőtt írhatott volna, vagy amilyenekkel Gozzi állt elő. Nesztek. Csináljatok, amit akartok. Nem újítja meg a szerződését, mire a többiek hogy reagálnak? »Mit akarsz? Az olaszoktól azt várják el, hogy nevettessenek, nevet-

Jelenet A vágóhidak Szent Johannájából



Színház a színházban: A hegyek óriásai

tessenek és nevettessenek!« Hát csak nevetgéljenek, de nélkülem. Goldoni végleg hátat fordít a párizsi Olasz Színháznak."

Giorgio Strehler

tött ezernyi éjszaka társasága, amely öröm k és gyötrelmek közepette előkészítette az előadások mágiáját, s ötven év alatt húszmillió nézőnek játszott. Giorgio Strehlert várják, a színpad poétáját. Egy szalonban Verdi és Mozart üldögél csöndben, az utóbbi nagyon kíváncsi már arra a korunkbeli fiúra, aki őt annyira szerette, hogy a zenéjével nyitotta meg 1947. május 14-'n a Piccolót, és a *Cosi fan tutte* próbái közben fejezte be saját földi létét. De ott vannak az Elízium átriumában a kiváló szerzők is, akik a nagy rendezőnek a szereplőket adták, hogy leheljen beléjük életet, és a szavakat, hogy érzéssel és figyelemmel foglalja őket beszédbe és gesztusokba: Shakespeare, Goldoni, Pirandello, Brecht és a többiek. Pirandello a legizgatottabb: „Mindössze tizenegy éven múlt - mondja Gorkijnak -, hogy lemaradtam a te *Éjjeli* menedékhelyedről,

Az Elíziumban

A milánói Via Rovellóra bánat telepedett. Fájdalmas, könnyes karácsony; Ferruccio Soleri össze van törve, színészek és műszakiak sírnak, Valentina Cortese fájdalmas maszk. Odaát viszont, a színészek impériumának nagytermében, izgatott várakozás légköre izzik. Összegyűltek a milánói Piccolo Teatro hajdanvolt nagyjai, Tino Buazzelli és Tino Carraro, Marcello Moretti és Franco Parenti, Lilla Brignone és Gianni Santuccio, s ott van Milly és Lia Angeleri is, aki jelen volt a nyitóelőadáson, és Edda Albertini; aztán Nico Pepe, aki tíz évig viselte Pantalone jelmezét, Mario Carotenuto - az első Peachum - és Checco Rissone; a Via Rovelló-i színpadon eltöl-

Luciano Roman és Massimo Ranieri A rabszolgák szigete című Marivaux-előadásban

Giulia Lazzarini (Ariel) és Tina Bassano (Prospero) A viharban

amely minden idők legragyogóbb és legigényesebb olasz színházi évadát nyitotta meg." A mezőn a szereplők: Lear és Galilei, Padron Toni és Svejk, Lulu és Danton. A házigazda tisztét Fiorenzo Carpi látja el, a művész, aki Strehler előadásaihoz a zenét írta, s aki itt a mennyben, ahová nemrégiben költözött fel, elmagyarázta Verdinek és Mozartnak, milyen szenvedéllyel rajong a Mester a zenéért, s hogy képes ugyanolyan mélységekig alámerülni a partitúrában, mint a szövegben. De a küszöbön Paolo Grassi áll - egyedül és határozottan, mint életében -, várja Giorgiót. A hajthatatlan páros újra együtt: ők ketten minden igyekezetükkel azon lesznek, hogy a távolból irányítsák a Piccolo elkövetkező évadainak választásait és véletleneit; mindenekelőtt azonban támogatni fogják lelkesedésükben azokat, akik a Piccolo új székhelyén maradtak, hogy január 26-án rendben felmenjen a függöny. Jelképes a színház kapuján fönn hagyott plakát: Strehler a *Cosi fan tuttét* próbálja.

(n. m.)

Prima Fila, 1998. január

Ember az „óriások" ellen

A Piccolo Teatro ravatalozónak feldíszített nézőterén, 1981-ben, Paolo Grassi asztalon nyugvó teteme előtt Giorgio Strehler búcsúbeszédében azt mondta, hogy „Paolónak megszakadt a szíve", s ezzel egyértelműen „bizonyos politikusokra" célzott, akik kikészítették, tönkretették. Ma, Giorgio Strehler ugyanott elhelyezett teteme előtt - tragikus „szerepcsere" -, a Piccolo Teatro hasonlóképpen ravatalozónak feldíszített nézőterén valakinek ugyanezt kellett volna mondania Giorgióra, hogy megszakadt a szíve - egyértelműen bizonyos „más politikusokra" célozva, akik az utóbbi időben kikészítették, tönkretették. Mert kétségkívül vele is ez történt. A szíve nem bírta azokat a durva és alattomos ütéseket, amelyeket ugyanazoktól a politikai köröktől kellett elszenvednie, amelyekre Strehler nagy útitársa és színházi kalandra esküdt cinkosa, Grassi tetemét elsiratva célzott. A személye körül kialakult állandó feszültségek okozta kimerültség kétségkívül hozzájárult a tragikus veszteséghez.

Most, hogy a színpad nagy Mágusa, a par excellence Vitázó, a Teremtő, aki szeretett másoknak mesélni, elhagyott bennünket, most látjuk csak, mit vesztettünk: milyen embert és mekkora zsenit. De ha az ember elhagyott is, a géniusza, a zsenialitása sokáig elkísér bennünket, s nemcsak minket, az utánunk következőket is, feltéve ha fönnmarad és elterjed mindaz, amit megteremtett.

Giorgio Strehlerről mint a világszínház központi figurájáról már mindent elmondtak. Ötvenéves színpadi jelenlétének ünneplése alkalmával, ha lehet, többet is. A tragikus vég apropóján azon is túltettek. Mit mondhatnánk még? Mire helyezhetnénk illékony ítéletünk hangsúlyát?

Strehlerben az embernél is jobban szerettük az alkotót. A színészt, a rendezőt, a mestert. Jelenetei sosem maradtak meg a felszínen: amin dolgozott, annak a legmélyéig hatolt. Azzal szembesült; megküzdött vele; azt hitelesítette; majd a kutatás folytonos kínjában addig-addig őrlődött, amíg képzeletében ki nem kristályosodott az ideális, hiteles, kikezdhetetlen, egyetlen megoldás. A miértek és a hogyanok embere volt; az az embervolt, aki kitartóan ismételgetett miértjeivel, ezzel az álkulccsal ízekre szedte a színpadi művet, hogy rátaláljon a velejére, a lényegére, a mozgatójára. Az erkölcsi, emberi, társadalmi értéket kereste benne, s ha rátalált, akkor folyamodott varázslatos, kifinomult esztétikájához; akkor folyamodott a maga távolságtartó, evokatív nyelvezetéhez, amely aztán lassanként konkrétan betöltötte a színpadi teret. Nincs az a részlet, amely ne kapott volna hangsúlyt, ne lett volna alapvető fontossággal felruházva.

Minden zaj, minden fény, minden effekt állandó keresés gyümölcse volt. Ötven év rendezői gyakorlat már magában hordozza a ki-kísérletezett megoldások alkalmazásának veszélyét, Strehler azonban nem érte be a késszel, a meglevőn mindig túl akart lépni.

A színészek voltak az első közönsége, elbűvölten követték a születőben levő előadást. Ott fogta őket a színpadon, s addig mesélte, mutatta, játszotta nekik, amíg valamely gesztus, mozgás, akció valahol hozzá nem kötődött a színpadi térhez, mint a zeneszerző keze nyomán a hangjegy a kotta sorához. A testével vezette a színészt. A próbák folyamán valami ozmózisféle mentvégbe. Amíg a színészben meg nem ragadt egy-egy szándéka, gesztusa, intonációja, fintora, vigyora, iróniája, nem tágított: a megszállottságig ismételtette újra meg újra a jelenetet.

Az a beszéd járta, hogy Strehler keze alatt a színészek elvesztették kreatív önállóságukat, személyiségüket. Lehet. Sőt biztosan így volt. De ha a színész belehelyezkedett a Strehler által előkészített burokba, lélekkel már neki kellett megtöltenie. Hogyan is lehetne megfeledkezni azokról az alakokról, akik naggyá tették Strehlert: Buazzelli Galileójáról, Moretti, majd Soleri Arlecchinójáról, Carraro Learjéről és Prosperójáról, Lazzarini Arieljéről és a többiekről?

Strehler, a rendezőzseni magával hozta a színpadra a maga közép-európai kultúrával telített világát, egy „elembertelenedett emberség" kultúráját, amely erős társadalmi, háborús és egyéb pusztító feszültségek közepette alakult ki és formálódott. Olyan ember volt, akinek képzeletvilágában megélt és megalkotott képek halmozódtak egymásra. Rendkívüli, egyedülálló képzeletvilág

Befejezetlenül maradt előadás: A nagy varázslat

volt az övé, amely a benne megmerülő fantázia révén előadásba foglalva mutatkozott meg a nézőnek, együtt akart felnőni vele. Zseniális rendező volt, igen, de nagy elbeszélő is egyben. Színpadi meséi átlépték a földrajzi határokat: kreativitásának rejtjelrendszere minden szélességi körön áthidalta a nyelvi akadályokat.

Elmesélte látomásait az Embernek, s meséje hallatán úgy fellelkesült, minta gyerek, aki beleéli magát a kalandba, amelyet saját maga ad elő. Nem e világi lény volt. A mai emberek, félve az igéjétől, keresztezték az útját; ő emberibb társadalmat akart. Hordozta ő is ennek a társadalomnak az ellentmondásait: az erős érzelmek, lobogó szenvedélyek embere volt, ugyanakkor áldozata is egy egónak, amely olykor fölébe kerekedett. Nagyszabású intellektus, szolidaritással, testvériséggel, szeretettel áthatott politikai elvekkel, de szabadossággal is. Ezért volt félelmetes.

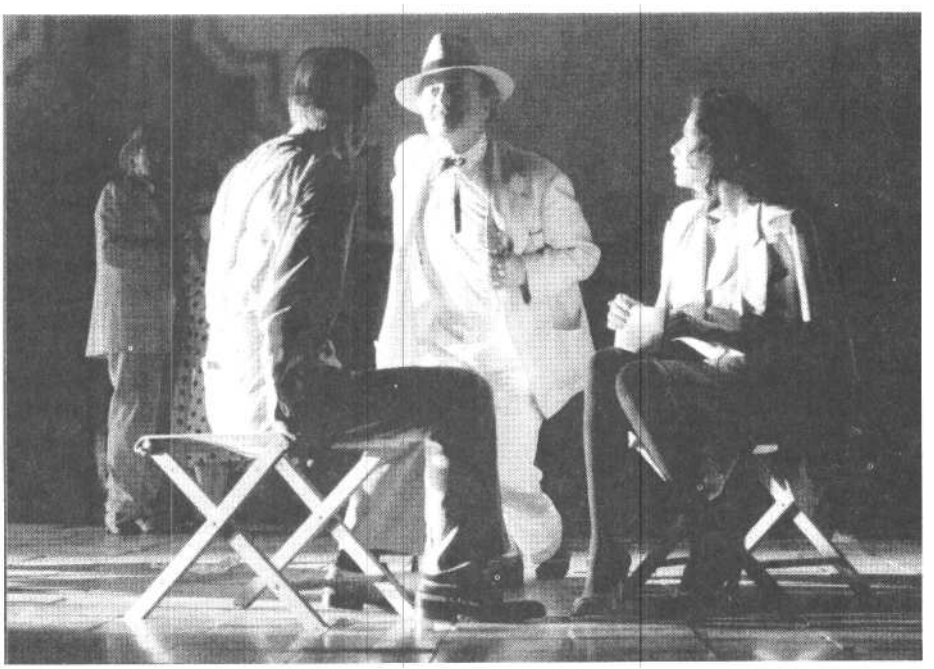
De hozzánk talán épp ezek az ellentmondások hozták még közelebb. Különben „szörnnyé" torzította volna a zsenije. Szörnyű. A kedvenc mellékneve. Szörnyűségesen zseniálisnak kellene őt definiálnunk.

Csak munkásságán, sőt munkamódszerén végigtekintve lehet zsenijének jegyeit megragadni. Amikor belevetette magát egy új rendezésbe, szívvel-lélekkel csinálta: minden szereplőt végigvett, eljátszotta a szerepüket, mozgatta őket a színpadon. De hol volt még a színpad, amikor az asztalkánál, amelyet a társulat körbe szokott ülni, már születtek a fejében a látványok, a képek, hogy aztán a színpadon testet öltsenek, kiteljesedjenek? A művészete kedvéért nem bánta, ha a szeretett és gyűlölt zsarnok szerepébe kényszerül. Annak a bőrébe, aki vonz is, taszít is. Mégis mindenki vele akart dolgozni.

Ha az előadásról volt szó, nem tett engedményeket, sem anyagi természetűt, sem esztétikait. Keresztülvitte az akaratát.

Nagy színházi pillanat volt a halála is. Ezúttal azonban nem az ő rendezésében. Amikor a többiek az Úr születését ünnepelték, ő, a nagyúr, a színpad királya úgy ment ki, mint a legutolsó statiszta. Micsoda tragédia! Fel vagyunk dúlva. Ki fogja most azokat a szellemeket, azokat az alakokat visszahozni, akiknek a csodálatához hozzászoktatott bennünket?

Amikor meglátjuk a színpadon a színészeit, Solerit, Maurit, Dettorit, De Carminét, Lazzarinit, Graziosit, aztán a feleségét, Andrea Jonassont és mind a többieket, akik naggyá tették a Piccolo

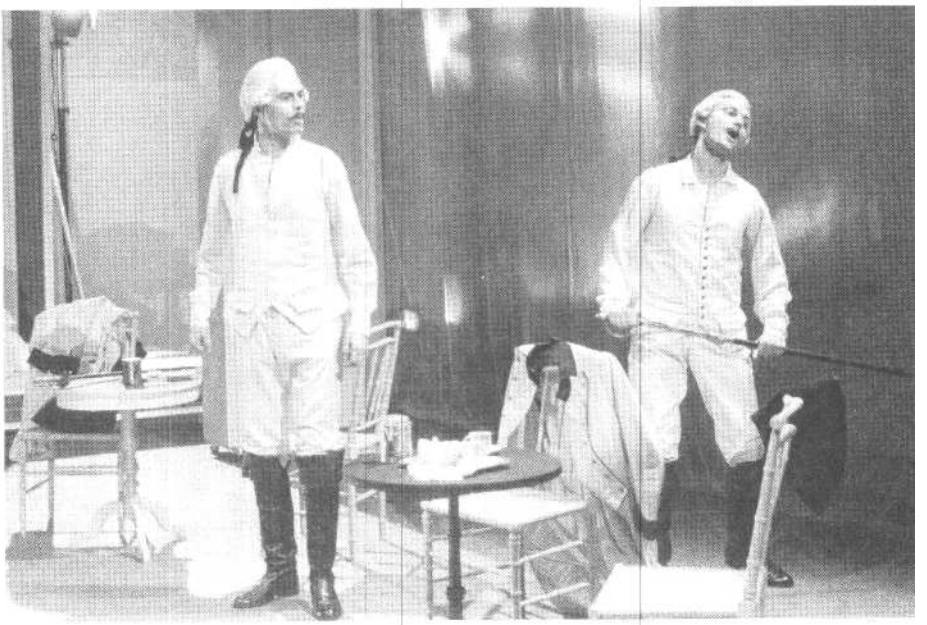


Teatrót, hogyne látnánk ott mögöttük őt az ezüstös üstökét, a fekete garbóját, azt a dacos, mosolygó, szilaj, komor nagy gyereket, aki abban lelte örömét, hogy hol tragikus, hol komikus, hol költői, hol könnyed tegnapi és mai meséket mesélgetett nekünk. Az nem létezik. Strehler mindig velünk marad: mint Ember és mint Géniusz.

Strehler után kicsoda?

Ki lesz Strehler utóda? A kérdés óhatatlanul adódik. Az újságokban már nagy presztízsű nevekkel dobálóznak, olaszokkal és külföldiekkel: s óba került Dario Fo, Albertazzi, Ronconi, Peter Stein, Bob Wilson. Nem művészi érdemüket akarom vitatni, félreértési ne essék, de ezek a nevek, amelyeket okvetetlenkedő újságírók kérdésére ez vagy az a politikus elejtett, jobban mondva ez a hozzáállás félelmetes provincializmusról árulkodik. Hogy képzelik, hogy nagy nevek csak úgy átvehetik a Piccolo művészeti örökségét, kulturális és esztétikai irányvonalát?

Strehler, akit az utóbbi években többször sürgettek, hogy jelölje meg az utódját, nem tudott megnevezni senkit, s nem a fantáziája hibádzott, hogy körülnézzen és találjon valakit, hanem mert őt sosem foglalkoztatta, hogy kiválassza, kinevelje és beavassa az utána következőt, mint



Nikolas Rivera és Jonas Kaufmann a szintén befejezetlenül maradt Cosi fan tuttéban

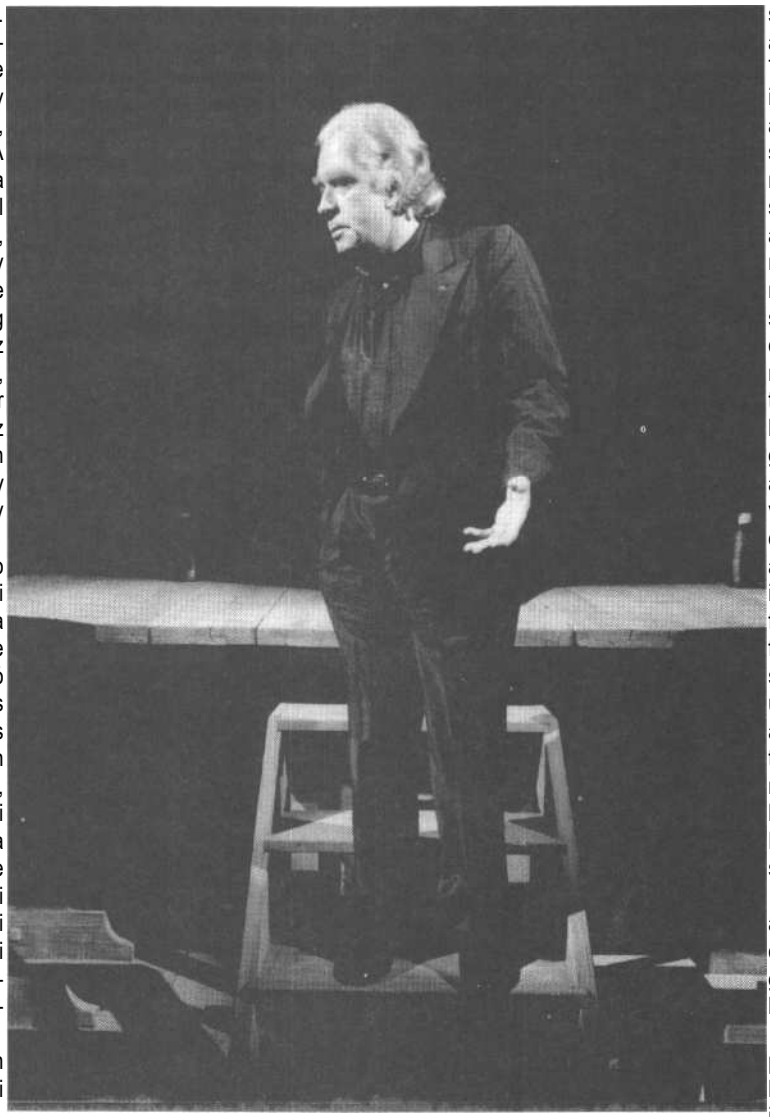
őrségváltás idején szokás. Strehler természeténél, beállítottságánál fogva, s előtérbe nyomakodó egója miatt, amely sokszor váltott ki szigorú kritikát, képtelen volt másokra gondolni. A „Strehler-mítosz", az önmaga elleni lázadáshoz, a saját magától való elszakadás-hoz, távolságtartáshoz gyenge nagy mester képe nyilvánvalóan része volt az ő művészi imágójának. Meg is teremtette. Előbb hagyta el az élet, hogy-sem a lét másik oldala, az idő kikezdhette volna. Strehler most már odafönt van egész teremtő súlyával, felejthetetlen előadásaival együtt. Igen, nagy örökséget hagyott hátra, de nagy űrt is.

Azóta, hogy visszatért a Piccolo igazgatói székébe, Paolo Grassi halála után nem keresett a színházba hasonló figurát. Beérte a titkárság meg-nyugtató jelenlétével, a nagy-szerű és türelmes Nina Vinchivel. Nem és nem foglalkozott vele, hogy legyen egy fiatal, dinamikus, színházrajongó menedzsere, aki hajlandó a nyakába venni a világot, hogy elvigye és öregbítse a Piccolo Teatro hírét, aki folytassa Grassi szervezőmunkáját, aki visszaállítsa a Piccolo - nehezemre esik, de kimondom - megkopott tekintélyét. A mű vészi értékéből ez persze mit sem von le, de a Piccolo az utóbbi időkben ösztönösen hajózott, szervezeti kérdésekben mindenféle tervszerűséget mellőzve, nemzetközi kapcsolatai a Paolo Grassi által mozgásba hozott ügyek tehetetlenségi nyomatékának köszönhetően maradtak fönn.

Ha azt a szükséges embert, a fent említett menedzsert Strehler beavatja, az utódlás gondja ma legalább felerészben meg volna oldva.

Mindig is az volt a véleményem, hogy egy színházat nem vezethet egy mindenes művészeti igazgató; manapság, ha körülnézünk, azt veszzük észre, hogy az állandó társulatok művészeti igazgatói egyben házirendezők is, akik kevés teret nyitnak a külső rendezőknek.

Az állandó társulat lelke: egy teremtő személyiség és egy vele összefonódott szervező együttese. A Piccolo a Grassi-Strehler párosnak köszönheti a nagyságát. Grassi nélkül Strehler bizonyára nem lett volna azzá, akivé lett. És Grassi



Giorgio Strehler

Strehler nélkül nem tudott volna a Piccolónak olyan presztízst kivívni, mint amire jutott. Ebben áll a lényeg. Ha lelket akarunk verni a Piccolóba, és régi elevenségét vissza akarjuk adni, ahhoz két személy kell: egyik, aki Strehler nagy örökségét átveszi és továbbviszi, a másik, aki újraszövi kapcsolatainak, kezdeményezéseinek, vállalkozásainak szövetét a Piccolo régi hagyományainak szellemében, hogy újra tekintélye legyen a világban.

A Piccolo Teatrót vezetni nem annyiból áll, hogy többé-kevésbé jó címekkel teleírjuk a színlapot. Ez a világon a legegyszerűbb. A Piccolo Teatrót vezetni azt sem jelenti, hogy ezt vagy azt az agyonreklámozott színészt meghívjuk, az csak arra jó, hogy a kongó kasszát megtöltse, ahogy, lelkünk rajta, legutóbb is történt. A Piccolóban új színészgárdát kell szervezni, ahogy Buazzelli, Carraro, De Toma, Giacobbe és a többiek idejében történt. Nem lókötők átjáróháza ez, ahol egyesek a szüzességüket akarják visszanyerni. Állandó társulatra van szükség, lehetőleg kétnyelvűre, amely ismeri a nagy nemzetközi mesterek törekvéseit, színpadon s nem katódszár-csövek közt szerzett gyakorlattal. Olyan direktor kell, aki a libidóját nem rendezhetnék-ben éli ki (az állandó társulatok pompásan megfeleltek bizonyos rendezőknek, akik a maguk dicsőségét hajhászták, ahelyett, hogy a közönséget vonzották volna be), mégpedig olyan, aki a Piccolo örökségé-nek ápolását tartja szem előtt, aki időálló repertoár kialakításán fáradozik, aki lehetőséget ad a fiatal európai szerzőknek, aki a színházban teret nyit a vitának, az ütköztetésnek, aki nem egy állandó rendezőre, hanem egy teremtő versengésben együtt élő rendező-csapatra épít, amely kísérletezni, haladni akar.

Egy igazgató, aki törődik a szakmaközi kapcsolatokkal, aki nem követi a haknizó állandó társulatok immár bevett logikáját. Egy igazgató, aki tudja, hogy munkája a - főleg fiatal - közönségért van, nem pedig politikai érdekszövetségekért, aki kihívja és be-vonja munkájába az információs csatornákat. Aki nem az egy évadra visszatekintő beszámolókat követelő Színházi Osztály sugallta logikát követi, hanem több évre szóló terveket készít, aki teret nyit a magánvállalkozói erőknek, aki nem a közpénzekre spekulálva tesped. Aki fordulatot idéz elő, és hozzájárul a színházi rendszer megújulásához, mint a maga idejében Paolo Grassi tette, aki ideális „kormányosa" lett az egykori Idegenforgalmi és Szórakoztatóipari Minisztériumnak. Művészeti igazgatóra és ügyvezető igazgatóra, akik közös célért, egyetértésben dolgoznak - erre van a Piccolo Teatrónak szüksége. S arra, hogy Strehler nevében és szellemében vigyék az ügyeket. Itt nincs mit megsemmisíteni. Csak folytatni kell.

Mario Mattia Giorgetti
Sipario, 1998. január-február

Fordította: Magyarósi Gizella

SZÍNHÁZ ÉS/VAGY IRODALOM

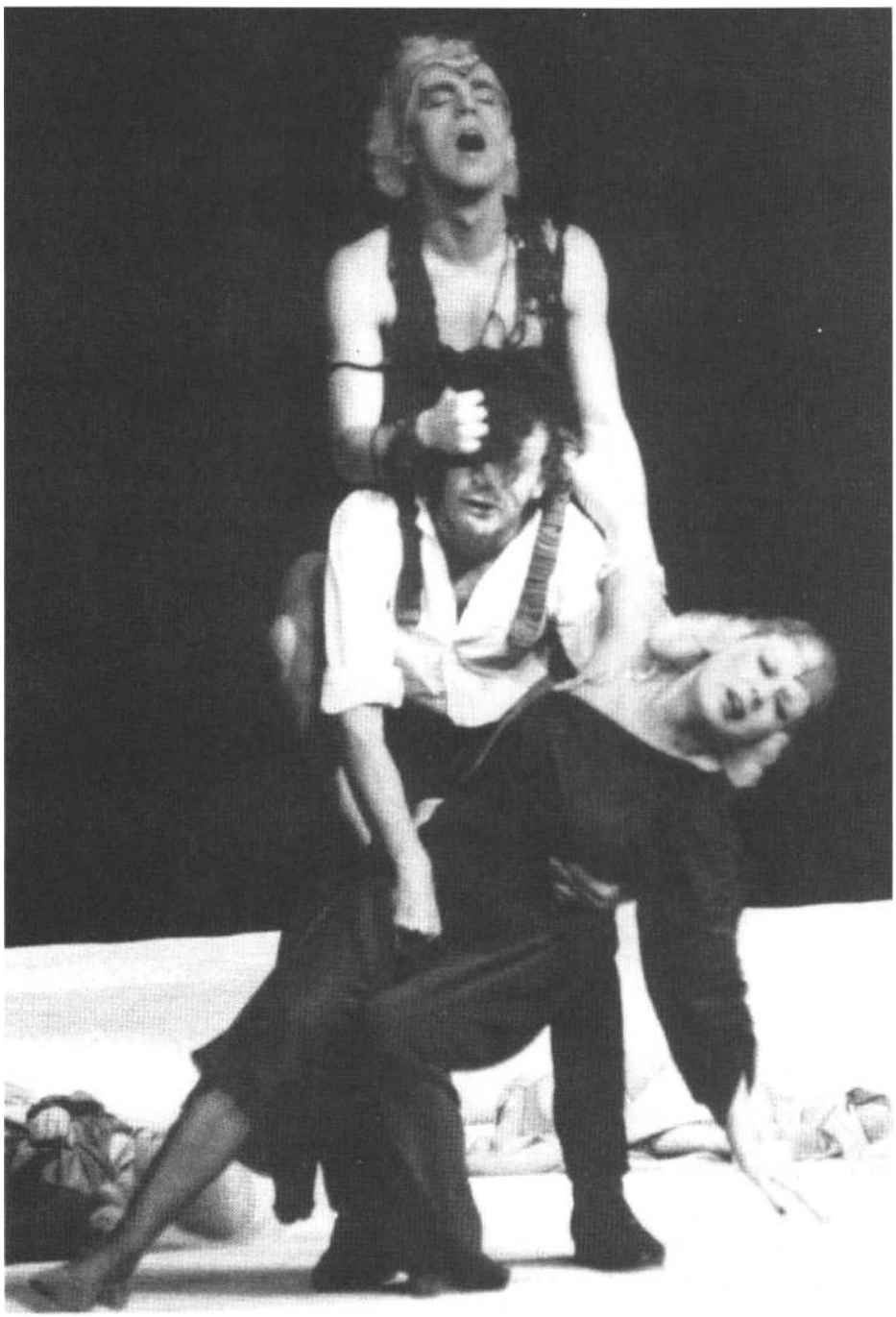
„Újra kell-e fordítania Hamletet? A *kérdés mos-tani felvetése így megkésettnek és indokolatlan-nak látszik, ha nem hordozna magába bogozva éppen ma egy csomó elkötetlen szálat mind az irodalom, mind a színházművészet motringjából. Mint annyi másban, összegubancolódnak benne nyílt és rejtett érdekek, ítéletek és előítéletek, ízlések és pofonok. (...) Magának a fordításnak mint műfajnak a különlegessége, hogy rejtélyes módon romlandóbb az eredetinél. A legnagyobb költők fordításának nyelve, bár azonos eredeti műveik nyelvével, általában mégis rohamosabban és menthetetlenebbül évül el. Ez csak úgy lehetséges, hogy a jelenség nem a jel, hanem a jelentés tartományába tartozik. Az eredeti mű rögzíti a maga idejét, a fordítás a maga idejéhez rögzül. Ezért hátha igaz, amit George Munet ír Füst Milánnal kapcsolatban, hogy a költő az, akit újraolvasunk. Ennek analógiájára éppoly joggal megállapíthatjuk, a világirodalmi érték az, amit újrafordítunk. (...) A fordítás mindig mással mérhető. Egyrészt az eredetivel, másrészt, ha vannak, az eredeti mű más fordításaival. Az eredeti művek felszárnyalnak korukból. és elhagyják azt, a fordítás mindig visszahúzza magához a kort. A mű maga kitárul az új és új értelmezéseknek, a fordítás - lévén maga is szükségképpen értelmezés - akadálya lehet az újabb és újabb értelmezéseknek."*

Solténszky Tibor a Dramaturg Céh május ülésén idézte Somlyó György fenti, tizenöt évvel ezelőtti megállapításait, melyek akkor az Írószövetség műfordító/ szakosztályának vitáján hangzottak el. Akár az akkori vita folytatásán k is tekinthető tehát az az eszmecsere, amelyben 1998 tavaszán egy-egy alkotóparos (rende-zőfordító), majd mások is kifejthették nézeteiket, megoszthatták tapasztalataikat a legutóbbi idők egyre szaporodó Shakespeare-fordít ról. Folyóiratunk rövidített formában közli beszélgetést, melyben a drámafordításokkal kapcsolatban újra megfogalmazódtak azok a kérdések, melyekre aktuálisan érvényes választ valójában maguk a fordítások és a belőlük születő előadások adhatnak: egy új fordítás Arannyal, Babitscsal, Vas Istvánnal akar-e versenyezni?; van-e értelme fióknak vagy egyáltalán, „csak" kiadónak fordítani?; érvényese hosszú távon egy új fordítás, ha az egy adott előadás koncepcióját szolgálva születik?

Ács János: Az az érdekes, *hogy* amikor elővesszünk *egy* művet, *és úgy* döntünk, *hogy meg* akarjuk *azt* rendezni, akkor *még a régi* fordítás *van a* kezünkben. *A* rendezők közül *ugyanis szerintem* olyan jól *senki nem* tud angolul, *hogy* eredetiben olvasná *(és* élvezné) Shakespeare-t. *Vagyis* fordítás alapján tetszik *meg egy* darab - *és mégis* bajunk *van a szöveggel.* Ilyenkor *meg*húzzuk, *a* dramaturggal *vagy egy* nyelvésszel beleírunk-belebarmolunk - *és* születik *egy* köztes eredmény. Jobb esetben *új* fordítást készítte*tünk, és* olyankor filológiai viharok támadhatnak *egy nem* létező tengerben. Ez a „tenger" ugyanis egy, a legjobb esetben is csak nyolcvan-száz előadást *megérő,* elfelejtendő „lavórnyi *víz", míg az* eredeti *mű* minden *sérelem* nélkül, teljes pompájában ott áll sok *száz éve, és ez így is* marad sok *száz évig. A* műfordítás tehát- bármennyire filológiai *gesztus is* - mindenekelőtt mégiscsak nyersanyagszolgáltatás *a* színháznak nevezett Moloch *számára.*

Eörsi István: Ha jól emlékszem, *a Hamlet-fordításom* első változatával *én* adtam alkalmat *an*nak idején Somlyó Györgynek *arra, hogy* feltehesse *a* bevezetőben idézett kérdést: Szabad-e újrafordítani a *Hamletet?* Ez a kérdés akkor hihetetlenül megdöbbentett *engem,* mert *azt* kellett tapasztalnom, *hogy* olyan szellemi közegben élek, írok *és* fordítok, amelyben felvilágosult, *nem* provincializmusban élő emberek szemében is kegyeletsértés, *ha* valaki újrafordít valamit. Először azzal próbálkoztam, *hogy Arany* fordításából megőrizzek mindent, *ami* megőrizhető. Ezt *az öszvér szöveget* Ascher rendezésében *el is* játszották. Elkezdődött *egy ismerős* monda, *és* beletorkollott *egy* ismeretlenbe. *Vagy* elkezdődött *egy* ismeretlen mondat, *és* belefutott *egy* jól ismertbe. *A* közönség *zavartan* figyelt. *Arany fordítása a* nemzeti műveltség *része, azt nem* ehet részletekben adaptálni. *A* végeredmény tehát csőd volt. *Azóta* aztán újrafordítottam *az egészet, azt* viszont még *nem* játszották el. *A Szentiványéji álom* fordítására *Ács* János kért *meg.* Modem előadást akart, amihez képest *a szöveg* kicsit archaikusnak tűnt. Magyarul: *ha* elhangzik az, *hogy meg/elé,* meglátá, akkor ahhoz korabeli kosztümök *is* kellenek. *Arany* fordítása fantaszti*kus - de* farmerben *nem lehet azt* mondani, *bájleve. A mai* közegből *ki* kell irtani a félmúltakat. Arról *nem* beszélve, *hogy az* erotikusabb részek-nél *Arany* zavarba jött, *és még egyszer annyi* félmúltat használt, Volt *még egy fontos, a* fordí*tást* meghatározó szempont: Puck értelmezése. *Én úgy* éreztem, Puck *maga* Shakespeare Vil*mos,* aki *a végén* például *nem azt* mondja, *hogy* „Robin megjavítja, magát", hanem hogyha nem tetszettek, legközelebb majd mindent *jóvá* tesz-nek. Szóval jobb le*sz az* előadás. *Szerintem* Robin-Shakespeare-nek *öröme* telik *a* játékban, *a* képtelenségben. „Kiváltképp *azt* élvezem, *ami visszás,* képtelen)' *A* tiszta szellemnek mindent *össze* kell kevernie, főképp *a* testeket, mert *csak úgy* tud élvezethez *jutni, ha* testhez *is jut. Ács ezt úgy* oldotta *meg, hogy* amikor Zuboly *szamár*-ként szeretkezik *a* tündérkirálynővel, Puck ott ül *a* nyakában, *és úgy* üvölt, mint *egy* tébolyult *a kéj* paroxizmusában. *Puck azért* keverget, mert él*vezni* akar. Olyan *szöveg* kellett *hát,* amelyik élvezetre buzdít, *és nem* ijed *meg, nem* menekül *a* félmúltba, *ha* erotikáról *van szó.* De *szó nincs* arról, *hogy* magamat *Arany* Jánosnál jobb fordítónak tartanám. Az *az igazság, hogy Arany és* Vörösmarty nélkül senki *nem* tudna Shakes-

Két clown - Csákányi Eszter és Lukáts Andor - a kaposvári Hamletben



Bezerédi Zoltán (Puck), Lukáts Andor (Zuboly) és Olsavszky Éva (Titánia) a kaposvári Szentiványéji álomban (Fábián József felvételei)

peare-t fordítani. Ők teremtettek alapot arra, hogy most mi fordíthassunk. Ács Janinak a következő hasonlatot mondtam: ha én felállok egy háromméteres létrára, akkor magasabb vagyok, mint maga a létra, de én azért mégiscsak maradok egy méter százhatvankilenc centi. Szóval ezzel próbálom indokolni azt a meggyőződésemet, hogy nem kegyeletsértés új fordításokat készíteni.

Gothár Péter: Még mindig Aranynál maradva, van egy másik döntő szempont is, ez pedig az érthetőség. A *Toldi* szép, a *Toldi* fantasztikus, de *a Toldit* magyarázni kell. Egy dráma szövegénél a legelső lépés nem az értelmezés, hanem a puszta, nyers megértés. Számomra az első, szinte sokkos élményt az jelentette, amikor Spiró tartotta a kezében *A revizor* orosz szövegét, és blattolta a nyersfordítást. Akkor döbbentem rá, hogy addig nem is értettem, miről beszélnek a szereplők. Azóta ezt a legelső lépcsőfokot, a munka első fázisát-a szöveg pontos megértését - nem hagyom ki. Arany Jánost zseninek tartom, de Arany János fordításából nem lehet megérteni *a Szentiványéji álmot.* Mert nem lehet megérteni azt a végtelenül bonyolult érzelmi és szexuális viszonyrendszert, ami behálózza az egész darabot. Ezért akartam hát, hogy Nádasdy Ádám újrafordítsa nekem a drámát. Ő rugalmas, próbára járó, alázatos költő, aki megtartotta a *Szentiványéji* költészetét, de folyamatosan igazodni tudott a színházcsinálás hétköznapi gyakorlatához is.

Nádasdy Ádám: Igyekeztem megőrizni a klasszicitásélményt. Azt akartam, hogy a néző igenis érezze és borzongjon bele abba, hogy ő most egy Shakespeare-előadáson ül. Négyszáz éve ezt csinálják az emberek, egy négyszáz éves rituálé részesei, mint azok, akik húsvétkor bemennek a templomba, és átélik azt, hogy kétezer éve ugyanez történik, és hogy ez milyen felemelő. Az a kettősség működött bennem, hogy mai, érthető szöveget kell adni úgy, hogy mindenki átélje, „hú, micsoda klasszikus szöveg ez!". Gothár sokszor berzenkedett, hogy miért kell ezt így: „a fa, amely mögött ő rejtőzik", írtam én...

G. P.:...és én azt mondtam, a fa, *amelyik vagy* a fa, *ami* mögött...

N. Á.: „...most akkor természetesen beszélünk, vagy nem?" - kérdezted. De én azt akartam, a közönség érezze, hogy ez egy klasszikus mű. Lehetséges persze, hogy elegendő az, amit Alföldi Robiék csinálnak: *A* velencei kalmár színlapján ott szerepel Shakespeare neve, tehát a néző tud-ja, hogy Shakespeare-előadáson van. De hadd beszéljek valami másról, mégpedig fordítástechnikai sajátosságokról, nehézségekről! Shakespeare-nél szinte csak lezárt végű sorok vannak, úgynevezett *end stopped lines,* ami azt jelenti, hogy a sor vége egyben a mondat vagy a félmondat vége is, szóval értelmi-logikai végződés. Magyarán: nincsen, legalábbis alig van enjambement. Ezzel szemben például Arany, legkiválóbb elődöm és mesterem, itt alapvetően eltért az eredetitől - sokkal pontosabban fordított, mint én, stílusában is, értelmében is sokkal többet megőrzött az eredetiből -, de súlyos árat fizetett: nála rengeteg enjambement van. Márpedig ez az előadás szempontjából rossz stratégia...

Somlyó György: ...pedig ez lenne a modern, a mai verselés!

N. A.: Igy van. De hát itt egy drámai műről van szó! Ennek ott van jelentősége például - magam is láttam a próbákon -, hogy a sorok, a sorvégek dramaturgiailag is megjelennek a színpadon. A sor végén - ha az mondatvég is - a színész valamit csinál. Moccan, lép, megigazítja a ruháját... Ez pedig megadja a szöveg és az előadás

ritmusát, lélegzését. Más fordítás, más lélegzés. De ez jó. Jó, ha a néző megszokja, hogy az adott estén egy bizonyos színésszel, rendezővel, fordítóval találkozott. Ettől függetlenül, boldog lennék, ha egyszer egy oratóriumszerű, koncertszerű előadáson elrecitálnák az Arany János-szöveget. Hiszen olyan gyönyörü!

Csizmadia Tibor: Nekem is a Szentiványéjivel kezdődtek a Shakespeare-újrafordítások, egyúttal a Márton Lacival való közös munka is. Ezt követte *A windsori víg nők,* majd *A makrancos hölgy.* Mi tulajdonképpen együtt fordítottunk. Mentem Lacihoz a magam Puck-értelmezésével - ez a Puck inkább Ariellel rokon, mégpedig egy végtelenül öreg, Oberonnál mindenképpen idősebb ember (előbb Csákányi Lászlót, majd Rátonyi Róbertet próbáltam megnyerni a szerepre, végül Vallai Pétert tudtuk belenyomni egy tolószékbe) -, ültem mellette, és mondtam a magamét, miközben fordított. Sőt, tulajdonképpen hárman fordítottunk: Révész Ágota mondta Lacinak a nyersfordítást, Laci erre megadott nyolc variációt, én meg ráböktem az egyikre, hogy nekem ez kell. A szöveg tehát pontos tükre egy bizonyos előadásnak. *A windsori* esetében is erről van szó: mire elkészült a szöveg, a fejemben elkészült az előadás is. Így utaztam, hónom alatt az új példánnyal, a nyíregyházi olvasópróbára. A *Makrancos* mondatait kifejezetten a két kiválasztott főszereplőnek - Egri Kati, Derzsi János - szántuk. Menet közben aztán észre kellett vennünk, vannak mások is a színpadon, Rátótitól Kránitzig, sőt, egy kis szerepben játszott egy Pubi nevezetű...

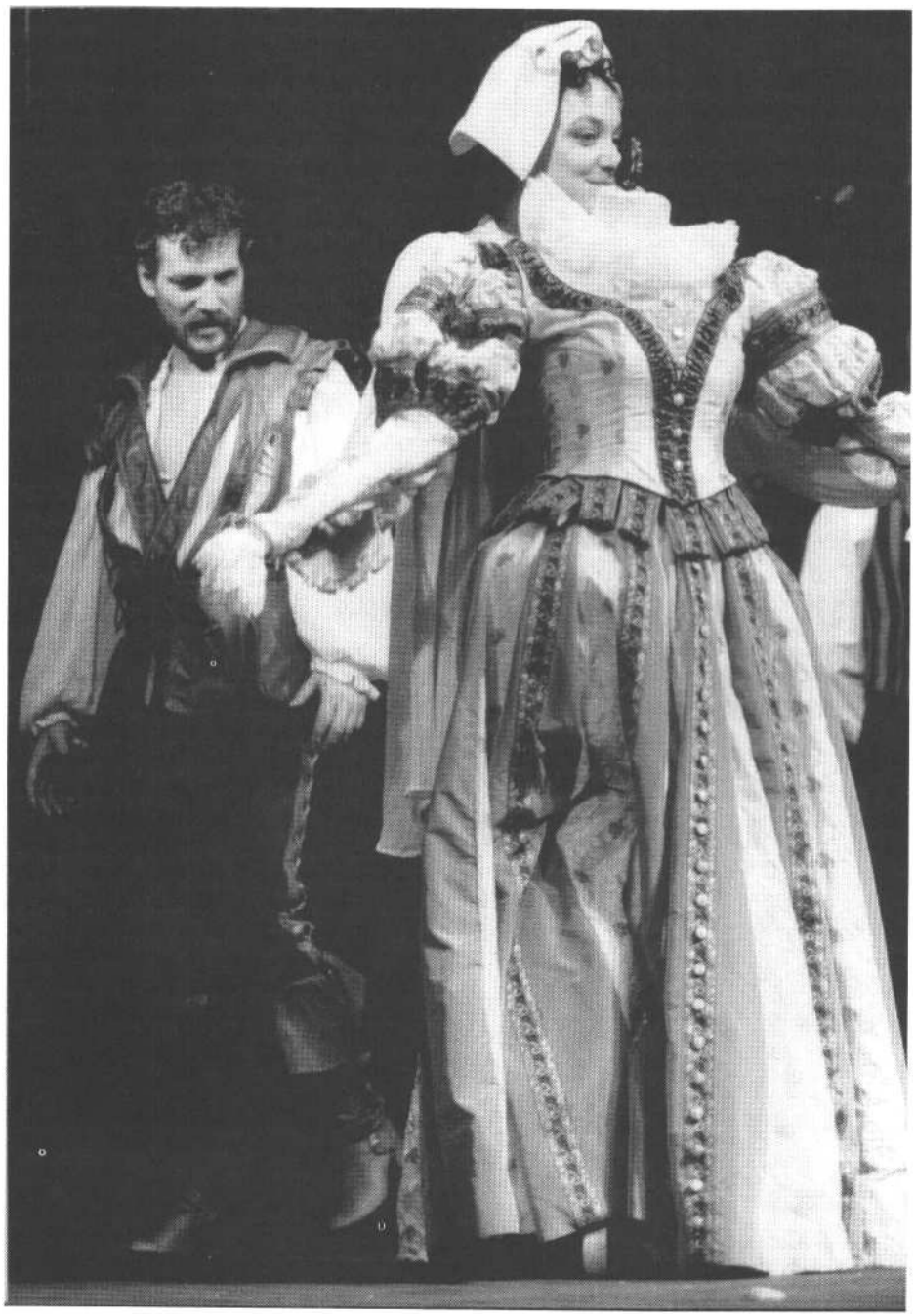
Márton László: Harangozó Pubi.

Cs. T: ...aki Curtis volt az eredetiben.

M. *L.:* Mert mint kiderült, egy Curtis nevű színészre írta Shakespeare a szerepet. Nyilvánvaló, hogy ilyesfajta ötlet nem jut a fordító eszébe, ha egy könyvkiadó a megrendelő. De én mindháromszor Csizmadia rendezéséhez készítettem a fordítást. Eörsi is, Nádasdy is beszélt arról, hogy mindkettejüknek volt egy-egy víziójuk Shakespeare-ről, illetve a fordítandó darabról. Másképp nem is lehet ezt a munkát végezni. A fordítás ugyanis műelemzés, mégpedig megvalósított és illusztrált műelemzés. Szilágyi János György *Legbölcsebb az idő* című tanulmányában szellemesen hasonlítja össze az antik műtárgyak hamisításának művészetét a műfordítással. Mindkettőben összesűrűsödik és testet ölt a saját kornak egy régebbi időről való tudása. Ez a tudás azonban állandóan változik, s vele változik a hamisítás és a fordítás. Ezt példázza szerintem *A makrancos hölgy* Jékely általi egyébként nagyon jó, kanonizáltnak számító fordítása. A rendelkezésére álló kommentárokat alaposan átnézte, és szép, emelkedett, egyenletes lírai szöveget hozott létre. De nem (csak) Shakespeare-nek felelt meg, hanem a nyugatos stíluseszmény szellemének is. Egyébként ugyan-ezt figyeltem meg nála, amikor a *Faust* első részét fordítottam. Hajlamosak vagyunk megfeledkezni arról, hogy a kanonizáltnak számíts fordítások sem feltétlenül az első változatok. Arany *Hamletje* például a negyedik a sorban. Ott volt előtte Kazinczyé, Vajda Péteré és Ács Zsigmondé. Rákosi Jenő, Szász Károly és Ábrányi Emil szövegváltozatait is olyan vastag porréteg fedi, hogy nagyon jól tette annak idején Babits, Kosztolányi és a többiek, hogy vállalkoztak az újrafordításokra. A század közepére aztán összeáll egy „teljes Shakespeare", ami Vörösmartytól a Nyugat harmadik nemzedékéig tartó fordítók Vas István, Radnóti Miklós, Sárközi György - unkáit jelenti. Ennek felfrissítése-leváltása mostanában, az elmúlt másfél évtizedben kezd viták tárgya lenni. De leváltására szerintem egyelőre nem kerül sor, mart a Shakespeare-fordítások a nyugatosok idején elérték azt az érettséget, hogy összeállhatott ez a standard corpus, amelyre még jó ideig támaszkodhatunk. Akkor is, ha közben egy-egy konkrét előadás kiköveteli az újabb fordítást. Ennek hátterében ideális esetben egy színházi műhely áll, aminek illúzióját nekem megadta az a folyamatosság, amelyet a rendező, Csizmadia Tibor személye biztosított.

Alföldi Róbert: Vajon milyen műhely állt Arany János mögött? Vajon melyik rendező kérésére fordította le Vas István *A velencei* kalmárt? E költői kérdéseket azért teszem fel, hogy érzékeltessem, két alapvetően különböző módszerről van szó: „csak úgy", irodalmi célokból fordítani, illetve egy konkrét előadáshoz szöveget készíteni. Amikor először elolvastam Vas István fordítását- és természetes, hogy az övét -, akkor nem

Titánia: Udvaros Dorottya (Bárka Színház)



Derzsi János (Petruchio) és Egri Kati (Kata) A makrancos hölgyben (Budapesti Kamaraszínház) (Koncz Zsuzsa felvételei)

a részleteket figyeltem. Az egészet kaptam be, egyetlen falatra, és rájöttem, én ezt szeretném megcsinálni. Aztán leültem szépen a kis BBC-kötettel, és sorról sorra haladtam. Akkor már gondjaim támadtak - szikárabb, pontosabb szövegre vágytam -, de azt hittem, ezeket radikális húzással meg tudom majd oldani. Hát nem tudtam. Maradt egy váz, de maradtak az eredeti problémáim is: egyszerűen nem értettem a mondatokat. Ötszöri-tízszeri olvasásra sem értettem egy-egy mondatot, hogy fogja így érteni a néző? Sehogy. Problémázik, lemarad, kiesik az egészből. Azt éreztem, hogy mivel ezzel a drámával annyi baj volt az idők során - hol ezért, hol azért betiltották -, a fordításra ráégett a félelem, az előítélet, a szemérem bélyege. Ott állt előttem a váz, és jött a nálam szokásos következő lépés: beleírtam, átírtam, játszottam a szöveggel. Ez sem működött. Ekkor javasolta Rácz Erzsébet, a dramaturg, hogy újra kell fordíttatni. Ő ajánlotta Szabó Stein Imrét, akit én nem is ismertem. Kiválasztottunk egy jelenetet, ő készített egy próbafordítást, az tetszett - és elkezdtük a munkát. Természetesen Imre fordított, de mivel én minden előadásomhoz készítek egy pontos tervet, egy részletesen kidolgozott kottát, és a fordító ennek mentén haladt, ki lehet mondani, hogy e kotta nélkül egészen más fordítás született volna. Kettőnk közös víziója találkozik ebben a szövegben.

Szabó Stein Imre: Féltem a feladattól. Egyrészt azért, mert kezdő vagyok, másrészt mert ez a darab nem állt igazán közel hozzám. Ezért segített sokat Robi határozott koncepciója. A közös munka nem azt jelenti, hogy Robi beleszólt volna abba, milyen szavakat, mondatokat írok. A szereplőkről, például Portiáról és azok viszonyairól - Antonio/Bassanio - volt határozott és eredeti elképzelése, és ez meghatározta, mit írok. Vigyáztam, hogy a szövegmemória ne váljon legfőbb ellenségemmé, ezért a munka előtt még egyszer elolvastam Vas István fordítását, de utána már bele sem néztem, hiszen az a szöveg megkötötte volna a fantáziámat. Arra jöttem rá - amire különben az előttem szólók is utaltak már -, hogy miközben a fordításnak van egy szigorú filológiai része - mindenki addig nyújtózkodhat, ameddig az eredeti szöveg engedi -, minden egyes mondat határozott állásfoglalás, értelmezés is a fordító részéről. A félelem és a szemérem nem jó tanácsadók.

E. I.: Én is találkoztam egy Vas István-fordítással, a *III.* Richárddal - illegálisan. Vas nem tudott róla, hogy a kaposvári előadáshoz a darab egyharmadát újrafordítottuk. Nem Vas Istvánnal volt a baj, hanem a fránya angol nyelvvel. A Shakespeare-fordítónak mindig fel kell tennie a kérdést, melyik szót hagyja ki. Két-három szótagot ugyanis mindig nyerni kell...

N. Á.:...hát igen, minthogy az angolban majd' minden szó egyszótagos.

E. I.: Úgy bizony. A másik gond, legalábbis megoldandó feladat abból következik, hogy Shakespeare telezsúfolja a szövegeit metaforákkal. Es ebben az esetben mi, magyarok még szerencsések is vagyunk. Nagel Iván barátom, nagy német színházi ember mondta nekem, hogy a magyar nyelvnek is metaforikus természete van, ellentétben a fogalmi természetű némettel, tehát mi könnyebb helyzetben vagyunk, mint a németek. De háta magyar metaforák szótagszáma nagyobb. Ezt Vas István, de úgy gondolom, mások is, én is úgy oldottuk meg, hogy hihetetlen erőfeszítéssel mindent lefordítottunk, így viszont a metaforák rendje megsérült. A megoldást persze magam sem tudom.

S. Gy.: A velencei kalmárról szeretnék szólni, de nem az előadás kapcsán - amit sajnos még nem láttam -, hanem egy interjú ürügyén, amelyet Alföldi a bemutató előtt adott a Magyar Hír-

Jelenet A velencei kalmárlegutóbbi előadásából (Tivoli Színház) (Kovács Zita felvétele)

lapnak. Ez után az interjú után egy jóindulatú, értelmes ember nem megy el megnézni az előadást. Alföldi előző rendezését, *A Phaedra-sztori*t láttam, tetszett, sőt verset is írtam erről köszönetképpen, tehát nem őt akarom bántani. Az a baj, hogy ő bántja Vas Istvánt-akit persze sajnos már nem lehet bántani -, egyáltalán, mindenkit, akiben költészet iránti érzékenység van. Ma, amikor a költészet ősellenséggé vált, nem illik azt mondani, hogy „nem tudtam mit kezdeni a Vas István-féle fordítás költőieskedésével". Azt gondolom, és Ács Jani hozzászólása is ezt erősíti bennem, hogy Alföldi Róbert nem olvasta az eredeti Shakespeare-szöveget. Akkor viszont honnan tudja azt, hogy Vas István „költőieskedik"? Mi van akkor, ha netalántán maga Shakespeare költőieskedik? Mi van a szerencsétlen angolokkal, akik nemcsak hogy költőieskednek - méghozzá barokkosabban, díszesebben, vadabbul, mint Vas -, de mindezt négyszáz évvel ezelőtti nyelven teszik? Azt mondjátok, Arany vagy Vas fordítását nem érti szegény magyar néző. Es Shakespeare-t az angol néző?! Az angol néni, bácsi, kisfiú és kislány?! Azt mondod, Robi, hogy szikárabb és pontosabb fordítást akartál. Mihez képest pontosabbat, ha nem ismerted az eredetit? A szikárabb szöveg hogy lehet pontosabb? Akkor pontosabb, ha kövérebb, hasasabb. Shakespeare bizony egyáltalán nem szikár. Azt is kérdezed az interjúban, „kinek kell ma nyolcoldalas monológ?". Végignéztem *A velencei* kalmárt, a leghosszabb monológja másfél oldal. Nem értem, mire való ez. Azt is mondod, hogy te rendezőként csak a magad harmincéves problémáiba tudod beleélni magadat. De akkor miért nem olyan darabot választasz? Shylock öreg ember, ez számomra nyilvánvaló. Azaz őrületes bosszú, ami őt hajtja, a zsidóságában-emberségében megbántott, őrületbe futó öregségéből születik. Egyébként pedig biztos vagyok abban, hogy egy harmincéves színész-rendező mindenki érzelmeit át tudja élni, legyen az ötvenéves, százéves, kisgyerek, bankár meg kurva, meg bárki. Akárhogyan is, most már nagyon kíváncsi vagyok A *velencei kalmárra,* és amint tehetem, megnézem. Eörsi Istvánt szeretném még korrigálni: nem azt kérdeztem annak idején, szabad-e Shakespeare-t újrafordítani. Ezt a kérdést fel sem lehet tenni. A századforduló környékén ketten is újrafordították a *Hamletet,* Cigány Árpád és Telekes Béla. Más kérdés, hogy erről senki sem tud, nem is kell róla tudni, mert mégiscsak Aranyé maradt meg. Az ugyanis zseniális. Újrafordítani tehát bármikor bárkinek szabad. Franciául ötszáz Hamlet-fordítás létezik. De miért? Mert nincs egyetlen olyan színvonalú sem, mint Aranyé. Németül sincsen, pedig a Tieck-féle fordítás igen szép.

E. I.: Schlegel Hamlet-fordítása is jó.

S. Gy.: Nélkülük Arany János munkái sem jöttek volna létre - csakhogy Schlegelé nem mérhető Arany fordításához.

E. I.: Egyvalamiben mérhető: ahol Schlegel félreértette a szöveget, ott Arany is félreértette, hiszen ő Schlegelből fordított.

S. Gy.: Ebben biztosan igazad van. Még egy dologra szeretnék reagálni: beszéltetek a fordítás kétféle funkciójáról. Van, aki „irodalmat", van, aki színpadi szöveget fordít. Shakespere-nél ez a kettő egybeesik. Saját kora nyelvén írt, de ez a nyelv élő a mai angol olvasó és néző számára is. Arany költészete is élő, de a fordításaival kapcsolatban ma, százötven év múltán már talán joggal kérdezhetjük meg, élő szövegek-e még ezek.

Á. J.: Úgy is kérdezhetjük, élő értelmezések-e még. Legtöbbet a *Szentiványéji* álomról beszéltünk, és nem véletlenül. Az egymástól nagyon különböző fordítások - Eörsié, Mártoné, Nádasdyé, Csányi Jánosé - egyvalamiben közösek: nem születhettek volna meg Jan Kott zseniális

Szentiványéji-értelmezése (és az ez alapján készült Brook-rendezés) nélkül. Általa lett nyilvánvaló, hogy ez a darab nem egy Mendelssohn-zenével lekísérhető mesedarab, hanem hihetetlenül vad, démoni, erotikus játék. Tehát az újrafordítások geneziséhez tartozik az a tény is, hogy egy drámáról egyszer csak mást gondolunk, mint gondoltunk korábban. Nem csak Arany, illetve Tieck vagy Schlegel pedantériájából és szemérmességéből következtek másféle szövegek. Ugyanakkor a *Hamlet,* a Lear vagy például *A* velencei kalmáresetében hiányzik az ilyesfajta alapvetően új - és jó! - értelmezés, és ezért sem készültek évtizedeket meghatározó új fordítások.

Spiró György: Egy dolgot nem vettünk eddig figyelembe: költészet és dráma viszonyát a magyar irodalomban. Kik fordítottak Shakespeare-t a múlt században? Vörösmarty, aki drámaíró is volt, Arany, akinek köze volt a szakmához, mert színész is volt, éppúgy, mint Petőfi. Arany Jánosék után - legalábbis a Shakespeare-fordításokat illetően - elfelejtődött a dráma, és előtérbe került a költészet. Nem az tehát a probléma, hogy a nyugatosok jól vagy rosszul fordítottak-e, hanem az-és beszéljünk magyarul! -, hogy nem tudták, mi az a dráma. Születtek gyönyörű verses szövegek, de azoknak semmi közük Shakespeare-hez. Ideje ezt most már bevallani. Az elmúlt években azért esik szó újra a Shakespeare-fordításokról, mert a színházcsinálás kiköveteli az új szövegeket. Az itt ülők közül Eörsi drámaíró, Márton Laci drámaíró, Nádasdy költő, de von Haus aus mégiscsak köze van a színházhoz. Őket nem az állam, a kulturális főhatalom bízta meg azzal, hogy Shakespeare-t fordítsanak, hanem a rendezők. Ez tehát nem elsősorban nyelvi, hanem szemléleti vita. A magyar irodalomból mindenféle kisnemzeti komplexusokból következőleg hiányzott, hiányzik és hiányozni foga drámaiság. Éppen ezért segíteni kell minden olyan törekvéstvonatkozzék ez akár drámaírókra, akár fordítókra -, ami a drámaiság kiélezésére irányul. Ezt könnyítené bizonyos formai kötöttségek lazítása is. A shakespeare-i jambust őrizve minden fordító szembesül a kérdéssel: mit hagyhat el egy-egy sorból. A magyar drámai verselésnek nem nagyon felel meg a jambus? A magyar nyelv hangsúlyos. Nem akarom azt mondani, amit például Juhász Ferenc, Nagy László vagy Illyés Gyula mondott, miszerint ami jambusban van, az nem magyar vers, ezért tehát nem szabad magyar verset jambusban írni. De: ugye Vörösmartyt azért dicsérjük, mert kitalálta a magyar jambust, ami már nem az. Adyt azért szeretjük, mert kitalálta azt a verset, ami jambus is meg nem is, szóval mégiscsak ütemes. A szerencsésebb nyelvtörténetű nemzetek, például az orosz, a lengyel, részben a bolgár, a nyugat-európai jambikus verselést - ami németül is igencsak nehézkes - egyszerűen lefordítják saját hangsúlyos verselésükre. Megkockáztatom a kérdést: nem lehetne-e az ötös és ötödfeles jambust valamiképp feloldani? Már csak azért is, mert az angol *blank verse* melódiája sokkal közelebb áll az angol prózáéhoz, minta magyar jambusé a magyar prózáéhoz. Shakespeare-nél a jambus jelzés volt a színésznek: használjon fentebb stílt. A próza pedig azt jelezte, hogy ott vígjátéki eszközökre van szükség. Ez tehát szerzői utasításként működött elsősorban. Akkor viszont nem kellene ilyen mereven ragaszkodnunk hozzá, azaz talán meg kellene szabadulni a jambusoktól.

Fábri Péter: Hadd kapcsolódjak ide mindazon kínlódásaim felidézésével, amelyeket a shakespeare-i verssorok magyarítása nekem okozott. Ellentétben másokkal én fordítottam Shakespeare-t az asztalfióknak. Előbb azonban egy vele kortárs spanyollal, Calderónnal próbálkoztam, úgy érzem, sikerrel. Az ő verses szövegét rendkívül könnyű volt magyarul megszólaltatni. Ez bátorított fel arra, hogy A viharral is megpróbálkozzam. Elkeserítő, kudarcos élmény volt. Igazat kell adnom Somlyó Györgynek: Shakespeare annyira költői, mégpedig tőlünk idegen módon költői - tőlem talán nem, de a XX. század végén beszélt hétköznapi magyar nyelvtől, művészetszemlélettől igen -, hogy bármelyik rétegét is képtelenül nehéz feladat hitelesen megszólaltatni. Nem hihettem azt, hogy én nem tudok magyarul, hiszen egy hónappal előbb egy kötöttebb, barokk költőt sikerült megfelelően lefordítanom. Azt kell tehát mondanom, Somlyó és Alföldi vitájára visszautalva, hogy bizony nem Vas István „költőieskedett", hanem Shakespeare. Vagyis nem az az alapkérdés, színházi megrendelésre dolgozott-e Vas István vagy sem. A megrendeléssel kapcsolatban e mai beszélgetéshez lábjegyzetként fel szeretnék melegíteni egy fél évvel ezelőtti ötletet. Tavaly ősszel megkért engem a Polgár Könyvkiadó igazgatója, hogy próbáljak megszervezni egy új magyar Shakespeare-összkiadást. Mások segítségével készítettem is egy javaslatot, ebből szeretnék idézni: „Mit várunk el egy ma születő Shakespeare-fordítástól? Az eredeti szöveg hű követését filológiai és színházi értelemben egyaránt- a szituációknak és a figuráknak, vagyis a kontextusnak ugyanis sokszor a puszta verbalitásnál súlyosabb filológiai jelentősége van -; az eredeti mű formailag hű követését, a verstan finomságainak lehető teljes visszaadását; a sorok számának lehető leghűségesebb visszaadását, hisz még a Nyugat költőinek Shakespeare-fordításai is olykor több száz sorral hosszabbak az eredeti szövegnél; és ami a legfontosabb: költőileg erős, élő, mai színházi nyelvet." Ezzel a problémával minden új fordításnak és vele minden új előadásnak szembesülnie kell. Amint azzal is, hogyan viszonyul a fordító és a rendező ahhoz a világhoz, amit egy alapvetően pogány szerző felépített. Mi egy katolikus országban élünk, egy biedermeier kultúra nyelvén szocializálódtunk - mit kezdünk mi egy olyan világgal, ami tele van manókkal és tündérekkel?

Á. J.: És mit kezdjünk a Shakespeare korabeli színjátszással? Mit kezdjünk azzal, hogy a női szerepeket mutáló hangú fiúk játszották? Hogy a metaforák egy díszlet nélküli, a szövegbe rejtett helyszínekkel, szituációkkal jelzett képeket sugallnak nekünk, akik képek áradatában élünk? Hogy mi órákon át mindenféle reflektorokkal bevilágítunk egy fekete lyukat, míg akkoriban délután háromkor kezdődtek az előadások? Az a csoda, hogy valamilyen szinten még közünk lehet ehhez a színházhoz.

Székely György: Mindezt csak megerősíteni tudom. Az újra felépített Globe-ban pontosan láthatjuk: a színész ott állt, másfél méterre a nézőtől, és segítséget csak a szövegtől és saját fantáziájától kapott. A szövegben ott bújta szerzői instrukció - ez az például, amit ma bizonyosan ki lehet hagyni. Vagyis a szöveg egy konkrét színházi forma számára készült, ezt pedig akkor, amikor színház és nem „irodalom" számára fordítunk, figyelembe kell vennünk. Mert Shakespeare maga is színjátékszöveget írt, nem pedig irodalmat. E szövegeknek egyetlen céljuk az volt, hogy ott és akkor hassanak. A fordító számára persze külön pech, hogy Shakespeare olyan nagy költő volt, hogy szövegeit az irodalom is bekebelezheti a maga számára, és azt mondhatja, itt van egy színpadtól független, önálló irodalmi érték, amit meg kellene őrizni. Ilyen szempontból nagyon érdekes a színház és a zene összehasonlítása. Egy zenekar akkor hiteles, ha barokkul tud barokk zenét előadni. Ez a színházra nem érvényes. Itt újrateremtésről van szó, és ennek nyilván mások a szabályai, mint egy filológiai szándékú, irodalmi fordításnak.

Á. J.: Amikor egy Shakespeare-rendezéshez kezdek, mindig megütközöm azon, micsoda kulturális különbségek vannak. Szembe kell néznünk azzal, hogy akkor egy kamasz fiú játszotta azt a Kleopátrát, aki most egy középkorú színésznő álma. Szembenézni azzal, hogy a szinte lefordíthatatlan és nehezen érthető metaforák akkor egy kocsmai közegben hangzottak el - sikerrel. Nekünk mai nézők és mai játszók között kell újrateremtenünk azt a viszonyt, ami akkor ott a Globe-ban megszületett.

Súlyos csapás érte a magyar színházi életet: lapzártakor érkezett a hír Gábor Miklós haláláról. Személyisége és életműve méltatására még visszatérünk.

UPOR LÁSZLO

NYELV ÉS GESZTUS

Lefordítható-e a Biblia? Vajon ki merne egyértelmű igennel felel-ni erre az egyszerű kérdésre? A pontos válasz valószínűleg így hangzana: a mexikóiak, az izlandiak, a németek és a magyarok mind elmondhatják: megvan a *saját* Biblia-fordításuk. Ugyanakkor ki állítaná, hogy ezek bármelyike is nem „a" Biblia?

Aki idegen nyelvű szöveget fordít, általában arra törekszik, hogy az anyanyelvén újraalkotott mű a lehető legnagyobb mértékben *azonos* legyen az eredetivel, de megfeszülhet, a lelkét kiteheti, a kettő teljesen azonos soha nem lesz. Hogy is lehetne? Meddig terjed mármost a fordító hatalma, mekkora a felelőssége?

A fordító - saját hajlamai okán és munkája természeténél fogva - kettős ügynök. „Boldogtalan kaméleon" lévén egyszerre kell szolgálnia az interpretált szerzőt és saját közönségét. Azaz föl kell ismernie a szerző szándékait, és létre kell hoznia egy új szöveget, amely az új olvasóra-nézőre ugyanolyan hatást gyakorol, mint az eredeti mű az eredeti közönségre. Csakhogy ezt számos komoly akadály nehezíti. Nemcsak a nyelvek természetében rejlő nyilvánvaló különbözőségek okoznak problémát, hanem a kulturális, társadalmi, politikai és egyéb különbségek is.

A megoldás sokféleképpen megszülethet - tehetséges és tapasztalt fordítók mindig megtalálják a módját, hogy hősiesen hidat verjenek mégoly eltérő kultúrák közé is. Mégis, néha úgy érezzük: elégtelenek vagyunk a feladatra: képtelenek arra, hogy olyan szöveget tegyünk le az asztalra, amely tartalmában és stílusában, képhasználatában, metaforáiban, asszociációs rendszerében, hangnemében és ritmusában egyaránt hű az eredetihez. Ilyenkor jön el a fájdalmas döntések ideje: meg kell határozni a fontossági sorrendet. Ez a fontossági sorrend persze műnemről műnemre (és mindenekelőtt műről műre) változik.

Tegyük most föl a bevezető kérdést így: lefordítható-e a Biblia öt perc alatt? Ha ez a kérdés oroszul vagy angolul, görögül vagy szuahéli nyelven hangzik el, a megkérdezett azonnal lázmérőért indul. A magyar azonban esetleg egy kézmozdulat kíséretében azt válaszolja: Így akár egy másodperc alatt is. Butácska beugrató kérdés. De mit tegyen egy idegen ajkú műfordító, ha ez a gyenge kis szó-játék történetesen egy l*efordítandó* párbeszédben hangzik el? Ehhez hasonló példát - könnyebben-nehezebben megoldható helyzeteket - bárki százával tudna fölsorolni.

Amikor tudományos esszét fordít az ember, a legeslegfontosabb feladat - általában - a gondolatok, a gondolatmenet minél pontosabb megjelenítése. Ha minden kötél szakad, akár ég a szövegből kilógó magyarázatokkal, lábjegyzetekkel is kisegíthetjük magunkat, hogy a szerző mondandóját hűen tolmácsoljuk. Irodalmi prózai - szöveggel már egészen más a helyzet. Az író nyelvének sodrása, ritmusa, képi világa legalább olyan fontos, mint a „tartalom". A fogadó nyelv teljes gazdagságának kiaknázásával legtöbb probléma mégis megoldható vagy megkerülhető. A prózai szövegekbe viszonylag fájdalommentesen becsempészhetünk apró belső magyarázatokat. Óvatos körülírással nem lehetetlen tisztázni az ismeretlen vagy homályos kifejezéseket. Végső soron ügyesen bevezethetünk teljesen új fogalmakat is.

Gyerekkoromban mint (akkoriban?) m i d e n - ki,sok„indiános" könyvet olvastam. A „co boy" szónak - mint tudjuk - nincs magyar jelentése. Ha szó szerint lefordítjuk, még annyira sem. Ezekben a regényekben egy lábjegyzet vagy egy szószedet eligazított bennünket, és ezzel el is volt intézve a dolog: a szövegben benne maradt - jobb híján - az eredeti angol szó. Pontosan tudtuk, hogy a *kovbojok a mi* nagy bajszú, bölcs alföldi juhászain vadnyugati megfelelői - csak épp egészen másképp viselkednek.

A dráma alapvetően különbözik az összes többi műfajtól, amennyiben a szöveg színpadi szituációban hangzik el, méghozzá jelen lévő hallgatóság-nézősereg előtt (filmre vagy szalagra rögzített dráma esetében is *egyidejű a* szöveg „adása" és „vétele"). Nincs mód, hely és idő tehát „lábjegyzeteket" alkalmazni, problémamegoldó vargabetűket beiktatni. A párbeszéd általában nem lehet- sőt, n is legyen! - olyan elvont, mint a prózai szöveg, amelynek mondataival az olvasó szigorúan „négyszemközt" marad (tehát szöveg és olvasója együtt alakítja ki például a befogadás tempóját, ritmusát). A dialógus mindig élő (még olyankor is, amikor a drámaíró szándékosan „elrugaszkodik" a beszélt nyelvtől) - egyszerűen mert nemcsak a „fejünkben szól", hanem a valóságban is elhangzik, élő emberek szájából, valós időben. A drámai szöveg sosem csak „tiszta nyelv", hanem aktív hatóerő. Amikor a szereplő megszólal, nemcsak mond valamit, nem csupán beszámol valamiiről, vagy a véleményét közli, hanem mondatai által tesz is valamit a többiekkel. Ez már önmagában is *drámai gesztus.* A drámát

Őze Lajos a Komédiásokban (Nemzeti Színház) (Ikládi László felvétele)

Brian Friel: Pogánytánc a Katona József Szín-házban. A képen: Vajda László, Szirtes Ági és Bodnár Erika (Koncz Zsuzsa felvétele)

ráadásul valamiféle színházi térben adják elő. Ha az összes fizikai elemet számításba vesszük - legelőször is a színész testét és hangját, aztán a produkció további vizuális és akusztikus összetevőit -, azt mondhatjuk: a drámában végső soron mindennek kiindulási és végpontja a lehető legszélesebb értelemben vett *gesztus.*

A film - a fordítás szempontjából - egészen különleges eset. Ha a filmet szinkronizálva vetítik, a vásznon - eredetileg idegen ajkú - színészek a mi nyelvünkön (magyarul) beszélnek, de szavaikat egy egészen más kultúrában gyökerező arcjátékkal és gesztusrendszerrel kísérik. A dialógust magyarító fordítónak - miközben a nyelvi nehézségek és a szájmozgás problémáinak megoldása emészti föl minden erejét- olyan szöveget kell előállítania, amely természetesen szól magyarul, de nem mond ellent az idegen színész gesztusainak. Képzeljük csak el azt a pillanatot, amikor egy bolgár filmben hősünk fejét hevesen ingatva így kiált föl: Igen! Sajnos ennél az apróságnál sokkal bonyolultabb nehézségek is adódnak - ezek közül csak a legnyilvánvalóbb az, hogy a szavak átlagos hossza a különböző nyelvekben jelentősen eltér. Bizonyos értelemben könnyítést, más szempontból további nehézséget jelent, ha feliratot kell készíteni. Olyankor - tekintettel az olvasás sebességére - drasztikusan le kell rövidíteni a párbeszédeket. Ráadásul a néző hallja az eredeti szöveget, tehát a magyar változatban nemigen lehet „megkerülni" a problémákat. Nehéz „becsempészni" a szövegbe az eredeti jelentést hordozó, de attól szerkezetében eltérő, magyarosabb kifejezéseket.

Néha éppen a komoly akadályok juttatják el az embert bizonyos alapöszefüggések felismeréséhez. A filmdialógus-fordítás nehézségeivel szembekerülvén mélyebben érezzük át, hogyan is működik valójában a színpadi párbeszéd. Rájövünk, hogy a szereplők mondatai nem csupán kísérik a gesztusokat, hanem ugyanolyan mértékben erősítik és elő is idézik azokat. A film végleges produkció, a színészi játék eleve adott, nem lehet változtatni rajta, a fordító tehát olykor súlyos kompromisszumokra kényszerülhet. Amikor viszont egy leendő színházi előadás szövegén munkálkodik, sajátkultúrájába mélyen beleágyazott *saját* nyelvével dolgozik, a színházi/színészi gesztusok tehát *a darab textúrájából* nőnek majd ki. Ha tökéletesen megértjük a darabban elrejtett genetikai kódrendszert, és képesek vagyunk rá, hogy fordításunkba ugyanazt a genetikai üzenetet építsük be, de a befogadó nyelv szervezetébe oltva, nyert ügyünk van.

A szöveg és a gesztus elválaszthatatlan egymástól - kéz a kézben jár, mondhatnánk remek képzavarral. Közhely ez, és mégis ennek tudható be, hogy kiváló próza- és versfordítók bicskája is beletörik néha a drámafordításba. Aki nem *látja* maga előtt a színpadi helyzetet a maga teljességében, aki nem *hallja a* szereplők hangját, az alaposan eltévedhet. Még ha tökéletesen érti is a szöveget, könnyen előfordulhat, hogy olyan anyag kerül ki a keze alól, amely irodalmi szem-pontból remekmű lehet, drámaként azonban teljesen élettelen. Ilyenkor nagyon nehéz megmondani, mi is a baj, de a nézőtéren ülve mindannyian pontosan érezzük, hogy valami nincs a helyén...

Fordítások. Brian Frielnek ez a *(Helységnevek* címen is ismert) drámája sok szempontból tanulságos példáját adja, milyen kettős szerepet tölt be a fordító: mekkora hatalma lehet, s hányféle csapda leselkedik rá. Van ebben a drámában egy különösen emlékezetes jelenet. Brit katonai földmérők érkeznek a kis ír faluba. Owen, aki itt született, de felnőtt beállta britekhez, igyekszik *közvetíteni:* nemcsak fordítja, hanem interpretálja, magyarázza is, a befogadók füléhez idomítja a másik fél mondandóját. Két nemzet, két nagyon eltérő kultúra áll egymással szemben - ez első pillantásra kitűnik. Riasztó, hogy Owen még csak meg sem próbál igazán „jól" fordítani. A darab - és különösen e tragikomikus jelenet - politikai-kulturális mondandója sokak számára alapvető metafora lehet, főleg Közép-Európában. Nézzük most csakis nyelvi szempontból: a színpadon a szereplők egytől egyig mind *angolul* (vagy - fordításban - *ugyanazon a* nyelven) beszélnek, miközben úgy tesznek, mintha egy szót sem értenének abból, amit a másik mond. Természetesen a helyzetet csakis viselkedésük, gesztusaik révén érthetjük. Es néhány olyan trükkös nyelvi finomság révén, amely azt sugallja, hogy a szóban forgó mondatok *nem* ugyanazon a nyelven hangzanak el. Nagyon résen kell tehát itt lennie a dráma fordítójának.

Ilyen feladattal szerencsére viszonylag ritkán kerülünk szembe. A színpadi figurák nem túl sűrűn beszélnek eltérő nyelven. Különböző dialektusban vagy akcentussal azonban annál gyakrabban, és ez igen jelentős nyelvi-drámai *gesztus.*

Komédiások. Trevor Griffiths drámája -amely egy amatőrkomédiás-osztály felkészüléséről és vizsgájáról szól, és amelynek szereplői az angol társadalom nagyon különböző rétegeiből valók- elsőrangú fordításban jelent meg és került színpadra Magyarországon. A nyolcvanas évekbeli hazai bemutató rendezői és színészi szempontból is kimagasló volt. Néhány éve láttam a dara-bot egy angol színházban. Jó előadás volt, jó színészekkel, de minden tekintetben messze elmaradt az Ács János rendezte produkciótól. Mégis volt ebben az előadásban egy elemi erejű hatáselem, amellyel nehéz versenyre kelni: a tizenegy színész vagy nyolc különböző dialektusban és akcentussal beszélt. A jellemzésnek olyan közvetlen és egyszerű módja ez, amely szavakkal nem pótolható. Olyan különleges színházi gesztus, amely az első pillanattól az utolsóig szinte automatikusan működik-hat: *ott van,* további magyarázatra nincs szükség - amint a szereplők megszólalnak, pontosan tudjuk, milyen környékről jönnek, milyen társadalmi közegből valók,

milyen kultúrát cipelnek magukkal. És még csak Higgins professzornak sem kell lennünk ahhoz, hogy mindezt érzékelni tudjuk. Azonban bárhol adják is elő ezt a drámát az angolszász nyelvterületen kívül, a jelmeztervezőnek, a rendezőnek és a színészeknek mindent be kell vetniük, ha csak töredékét is el szeretnék érni annak a hatásnak, amely brit kollégáik számára olyan magától értetődő. A fordítónak pedig meg kell alkotnia egy különleges nyelvet-azaz különböző különleges „alnyelveket" -, hogy bizonyos láthatatlan dolgokat láthatóvá tegyen. Hiszen nem állnak rendelkezésére különböző nyelvjárások - vagy ha igen, akkor sem érdemes a dublini vagy a belfasti írt palóc, netalántán a manchesteri zsidót alsóbajor tájszólásban beszéltetni.

Angyalok Amerikában. Amikor néhány éve végigsöpört a világ színpadain Tony Kushner korszak-drámája - amelynek szereplői többségűkben homoszexuálisok, egyik központi problémája pedig az AIDS -, más-más országokban más-hol tartott a homoszexuálisok egyenjogúsági mozgalma, és minden társadalom más-más szinten élte át az AIDS-sokkot. Amerikában - főleg azokban a nagyvárosokban, ahol a színházak többsége is megtalálható - ekkorra már rengetegen veszítettek el barátokat és rokonokat, de nálunk a járvány még távoli fenyegetés volt, és csak" egy-kétszáz fertőzöttet tartottak nyilván. Ráadásul - bár talán nem volt túlzottan erős (érzékelhető) homofóbia Magyarországon - a meleg szubkultúra sem volt jelen olyan nyilvánvalóan, természetesen és élénken, minta nyugati nagyvárosokban, vagy mint azóta Budapesten. A vígszínházi produkcióban - érzésem szerint - a darab tragikus-melodramatikus oldala megfelelőképp érvényesült, a bizarr-szellemes-komikus oldal azonban elhalványult. Minta darab fordítója, annak idején természetesen igyekeztem mindenért a rendezőt, a színészeket (sőt: az éretlen-értetlen közönséget) okolni. Amikor egy évvel később a londoni előadást megnéztem, megértettem, hol hibáztam. A Nemzeti Színház közönsége nagyon vegyes volt: egyedülállók, homo-és heteroszexuális párok nagyjából azonos arányban ültek a nézőtéren. De mindannyian ugyanazzal a görcstelen érzékenységgel reagáltak a legapróbb gesztusra, minden fizikai vagy nyelvi poénra - részben mert mind egyformán jól ismerték a helyi meleg szubkultúrát. Nagyokat nevettek - s ettől természetesen a katarzist is más szinten élték át.

Ma úgy látom, fordításommal nem segítettem eléggé a rendezőt és a színészeket abban, hogy megtalálják a megfelelő nyelvet, gesztusrendszert, amellyel a néző könnyen azonosulhat, vagy amelyet könnyen azonosíthat. Miután a „külső" vonatkoztatási pontok nem voltak olyan egyértelműek, mint például Londonban, valószínűleg erősebb árnyalatokat, harsányabb színeket kellett volna használnom, hogy a hátteret, az összefüggéseket kézzelfoghatóbbá tegyem. Es persze hogy segítsek színésznek és nézőnek kissé fölengedni.

Ha prózai szöveggel hasonlítjuk össze a drámát, azt tapasztaljuk, hogy számos esetben hiányoznak bizonyos magyarázatok, logikai kötőelemek - és hogy a hiányzó láncszem mindig a *szereplő személy.* Ahogyan a szerző meglehetős gonddal alkotja meg szereplőit, a fordító sem felejtheti el egy pillanatra sem, hogy *ők a* dráma, velük *és általuk* történik minden.

Amikor drámát fordítunk, minden erőnkkel abban igyekezzünk segíteni a színészt, hogy *azt* mondja, amit az eredeti figura mond, méghozzá *úgy,* ahogyan az mondja. Abban kell segítenünk, hogy mondataival *eljátszhassa a* figurát: ugyanazokkal a szándékokkal, ugyanazzal az érzelmi töltéssel, ugyanazon a hőfokon, mint kollégája annak a bizonyos idegen országnak a színpadán. Ez pedig csakis akkor lehetséges, ha minden egyes mondatot aszerint teszünk mérlegre, milyen *helyzetben-* a többi szereplővel miféle kölcsönhatásban - hangzik el.

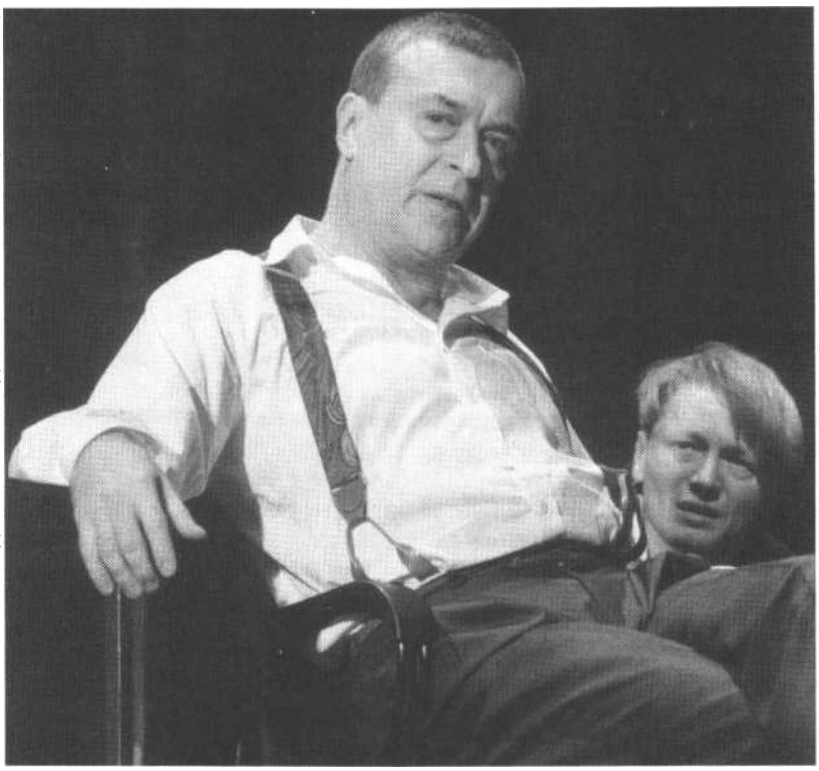
Hogyan *mérlegelhetünk egy* mondatot?Csakis úgy, ha a jelenet egészét átlátjuk, ha jól ismerjük a szereplőket és a helyzeteket. Máskülönben könnyen félresiklanak a mondataink. A „félremérlegelés" egyik legszembeszökőbb és legfülsértőbb példája az úgynevezett „trágárságok" fordítása (nem kiemelkedően fontos, de jellemző probléma). Vegyünk egy egyszerű példát az életből. Barátok ülnek egy londoni „pub"-ban: írek, angolok, „munkásfiatalok". Isznak, történeteket mesélnek, hatalmasakat nevetnek. Az egyik történet képtelen fordulatot vesz, a hallgatóságból valaki fintorogva-röhögve közbeszól: „ Fuck off!" A mesélő szemrebbenés nélkül folytatja, a többiek még nagyobbakat nevetnek. Néhány perc múlva belép a kocsmába egy „balhés" figura, aki agresszíven kikezd a társaság tagjaival - példának okáért az iménti közbeszóló barátnőjével. Hősünk feltehetően előbb-utóbb megelégeli a dolgot, és durván ráförmed: „Fuck off!!!" A levegő megfagy.

A felületes (magyar) szemlélő mindkét esetben durva trágárságra gyanakszik. Ugyanazt a két szót hallottuk, ugyanabban a sorrendben, ugyanattól az embertől. Pedig a különbség leírhatatlan. Az első esetben elhangzott heccelődő közbeszólás körülbelül annyira erős, mintha azt mondanánk: hagyjál lógva! Egy biztos: a közbeszóló nem akarta megsérteni a másikat, és az nem is sértődött meg. A második esetben a szándék egyértelműen támadó (támadó-védő), a cél egyértelműen a másik megsértése, megalázása, megsemmisítése. Ha a fenti jelenettel valamely drámában találkozunk, érzékelnünk (és a magyar változatban érzékeltetnünk) kell, hogy a látszat ellenére *nem ugyanaz hangzott el.* Az első „beszólás" fordításában tehát nem kell feltétlenül „durva" szavakat használnunk - mérlegeljük gondosan, mi felel meg a jelenet tónusának, a beszélő karakterének (bár ha szükséges, elhangozhat persze egy baráti „nebazki!") -, míg a második esetben valószínűleg az elképzelhető legcifrább trágárság sem számít túlzónak.

Nézzünk most egy másik példát. *A Négy esküvő és egy temetés* című angol film kezdő jelenetsorában a férfi főszereplő (Hugh Grant) és lakótársnője kapkodva készül egy barátjuk eskű

A Pogánytánc Kecskeméten (Varga-Szemes Kata és Naszlady Éva) (Györffy Anna felvétele)

vőjére. Késésben vannak, tehát természetesen „ami elromolhat, az el is romlik": fel-dől, elszakad, kiborul, defektet kap - egyszóval a tárgyak összeesküsznek ellenük. Hőseink minden újabb „baleset-re" egyetlen dühös-lemondó nyelvi gesztussal válaszol-nak: „Fuck!" Amikor egy budapesti moziban megnéztem a filmet, azt találtam, hogy a fordításban más-más kifejezések szerepelnek. A fordító talán azt gondolta: a szereplők bosszúsak és idegesek ugyan, de azért a helyzet nem túl súlyos, sőt, inkább komikus, mint feszült - vagyis nem kellene durva kifejezéseket használni, és meglehet, egy kis színezés sem árt. Vegyük még hozzá, hogy a magyar nyelvben a szóismétlés sokkal ritkább, mint az angolban, ez a körülmény is a fordító döntése mellett szól. Es mégis: úgy gondolom, ezúttal rosszul döntött. Itt ugyanis a komikum egyik forrása éppen az a lakonikus egyszerűség, amellyel a két szereplő egyszerre juttatja kifejezésre bosszúságát és be-letörődését. Az a tény, hogy percekig *semmi más nem hangzik el* - vagyis a szöveg ritmusa, jellege, nevezzük bárminek - itt olyan fontos, szerves összetevője az anyagnak, hogy nagyobb súllyal esik latba, mint bármely érv, amely a szöveg színezése mellett szól. (Szinte az is másodlagos, mennyire durva az az egy kifejezés, amely állandóan ismétlődik.)



Lukács Sándor és Hegedűs D. Géza az Angyalok Amerikában című előadásban (Vígszínház) (Koncz Zsuzsa felvétele)

Nézzük végül, micsoda felfordulást okozhat adott esetben egy egyszerű szóvicc. Térjünk vissza fenti közepesen elmés találós kérdésünk-re, azaz hogy vajon lefordítható-e a Könyvek könyve pár perc alatt. Ha ezt a kis viccet egy magyar filmben süti el valamelyik szereplő, a külföldi fordítónak főhet a feje, hiszen a néző látni fogja, amint a színész a vásznon megfogja a könyvet, és lefordítja. Ha nem filmről, hanem színműről van szó, a fordító kissé megnyugodhat, hátradőlhet a székében, és elgondolkozhat, mi az, amit feltétlenül át kell mentenie az eredetiből. Ha mindössze az a fontos, hogy valami közepesen idétlen vicc éppen ott és akkor hangozzék el, bármi megfelel. Ha a szereplő vagy a jelenet szempontjából lényeges mondjuk a tréfa gyerekes blaszfémiája, ki kell találni valami hasonlóképp „bűnös" szellemességet. De mi a tendő, ha mindemellett a jelenetnek valamilyen okból fizikailag is aktívnak kell lennie, és a verbális megoldás elégtelen? Vagy ha magának a Könyvnek konkrét jelentősége van a cselekmény szempontjából? Mondjuk egy krimi elején valaki utolsó erejével sorsdöntő információt firkált annak a kopott bibliának a hátlapjára, amely aztán mindvégig ott feküdt egy asztalon, a színpad közepén. Ekkor a fordítónak nyilvánvaló módon nem *egy mondattal van* dolga, hanem egy egész bonyolult problémahalmazt kell megoldania, hogy a hatás megmaradjon. Addig kell bűvészkednie - esetleg több replikához vagy jelenethez visszanyúlva -, amíg végül a lehető legkisebb veszteséggel sikerül megoldania, hogy a jelenet (a dráma) e pillanatban ugyanoda jusson, ahová az eredetiben.

A megfelelő - vagy meg nem felelő - gesztus alátámaszthat vagy alááshat egy mondatot. A szereplő beszédmódja- hangfekvése, hangereje stb., stb. -, arckifejezése és kézmozdulatai, sőt minden véletlenszerű cselekvése (amelynek esetleg semmi köze ahhoz, amit mond), és mindaz, amit a többiek tesznek éppen a színpadon: ez a sok „mellékes" körülmény megváltoztathatja az elhangzó szavak értelmét, vagy éppen rávilágíthat vala-mire, ami *nem* hangzik el.

A dráma fordítójának nem elég a szavak és a kifejezések értelmével tisztában lennie: a mondatokba kódolt gesztusokat - azok minden váratlanságát is - tökéletesen értenie kell, azután újra létre kell hoznia.

A fordító munkája az előadásban fellépő színészeken keresztül válik kézzelfoghatóvá, általuk lesz teljessé. De amikor azt mondjuk, hogy munkánkkal a színész munkáját kell segítenünk, ezen nem az értendő, hogy olyan mondatokat kell neki tálcán kínálnunk, amilyeneket ő szeretne mondani. Mindannyian hajlamosak vagyunk a könnyebb megoldást keres-ni, a kisebb ellenállás irányba haladni. Így aztán gyakran „diszkvalifikálunk" kifejezéseket vagy mondatokat, csak mert idegennek tűnnek, szokatlanul hangzanak. Színészek sokszor minősítenek már első ránézésre „elmondhatatlannak" vagy túl bonyolultnak, furcsának vagy logikátlannak egy-egy mondatot. Rendezőkkel (sőt dramaturgokkal) szintén előfordul néha ugyanez. Lehet az ok egyszerű renyheség vagy belső bizonytalanság, attól való félelem, hogy a különös mondatot majd nehéz lesz megtölteni értelemmel. Ilyenkor a fordító (csakúgy, mint a szerző, eredeti bemutató esetén) komoly kísértésnek, néha súlyos nyomásnak van kitéve, hogy megváltoztasson egy sort, egy bekezdést, és így a szöveget „érthetőbbé", „világosabbá", „mondhatóbbá" tegye. Es valóban: nagyon rugalmasan „keze alá kell dolgoznunk" az előadás részvevőinek. Ám ha a fordító nem bízik eléggé a szövegben és saját szín-érzékében - vagy éppen ha maga is beleesik ugyanabba a csapdába, mint a többiek -, előfordulhat, hogy közös erőfeszítéssel megváltoztatnak valamit a szövegben, ahelyett, hogy megpróbálnának hozzászokni, megbarátkozni vele, hagyni, hogy kibontakozzék. Es mindezt még mielőtt megérthették, magukban megérlelhették volna a szerző szándékát. Következésképp megszűnnek a nehézségek, ám ezzel együtt eltűnik minden különösség és különcség is, végső soron eltűnnek az egyedi nyelvi és fizikai gesztusok. Vagyis létrehozunk egy olyan szöveget, amelyből bizonyos fokig hiányzik a szerző világlátásának sajátos zamata. Képzeljük el, mi történne, ha Martin McDonagh furcsa mondatait „kiegyenesítenénk", vagy ha

Harold Pinter darabjaiban a mondatok csendjeit, talányos hiányait magyarázó-simító szavakkal töltenénk ki. A végeredmény úgy festene, mint egy gondosan kivasalt puhakalap.

Miközben nagyon is figyelnünk kell a színészekre, és bíznunk kell „ösztöneikben", nem szabad hagynunk, hogy csakis saját beidegződéseik alapján dolgozzanak, jól begyakorlott trükkjeiket alkalmazzák. Segítsük őket abban, hogy kreatívak lehessenek. Meg kell találni a helyes egyensúlyt: mikor legyünk rugalmasak, mikor hajthatatlanok. Ha ez sikerül, a színészeknek szokatlan módon kell viselkedniük, hogy képesek legyenek *jól* elmondani a szokatlan mondatokat. A szerző talán éppen ezt a szokatlanságot célozta meg.

Amikor ezt a dolgozatot írtam, a tévé Híradója beszámolt arról, hogy hamarosan fellőnek egy hírközlési műholdat. A meginterjúvolt szakértő elmagyarázta, hogy miután a műhold rááll a végleges pályára, „ki kell csomagolnia magát" - vagyis a kis űrkapszula hatalmas szárnyakat növeszt majd, napelemeket terjeszt szét, antennákat nyújt ki. Amikor a visszaszámlálás megkezdődik, minden *benne van* ugyan a műholdban, mégis hetekig eltart, amíg működni kezdhet. Es csakis akkor lehet majd biztosra venni, hogy a fellövés sikeres volt. Néztem a tudósítást, és azt mondtam magamban, íme, itt a tökéletes metafora: amikor a fordításon dolgozunk, minden szükséges „információt" bele kell sűrítenünk a szövegbe, hogy a produkció részvevői majd sikeresen „csomagolhassák ki" a drámát.

Az előadás 1997 szeptemberében hangzott el az angliai Hullban rendezett nemzetközi konferencián.

FORGÁCH ÁNDRÁS

ORDÍTÁS

GONDOLTA A FENÉK A FORDÍTÁSRÓL

„Végre van miről hallgatnom - mondta Chan Chu megkönnyebbülten -, végre van miről. És elüvöltötte magát."
(Chan Chu töredékeiből)

A fordítónak legyen húszcentis homloka, és Vasból legyen a feneke, mondta nekem egy hajdani oroszos barátom (jelenleg a berlini Magyar Intézet igazgatója), moszkvai professzornőjét idézve, aki eme két attribútumot elégségesnek tartotta a jó fordító meghatározásához. Arra is emlékszem, hogy a városnak mely pontján mondta ezt a barátom, annyira megragadott a mondat: a Honvédelmi Minisztérium és a főügyészi palota közötti senki földjén történt, vadul sütött a nap, ez még a létező szocializmus alatt volt, amikor minden valamire-való értelmiségi vagy fordított, vagy fordításokról írt, javított, vagy újabb szövegeket ajánlott fordításra, ebből éltek azok, akik másból nem élhettek, azon a senki földjén, amit az akkori kormányzat vagy mi a szösz átengedett számukra.

Valamit akkor megértettem abból, amit túlélésnek és létfenntartásnak neveznek, vagyis azt a nem elhanyagolható vonatkozását a fordításnak, hogy egy szöveg, ha van szótárunk és türelmünk, előbb-utóbb lefordul, és ezzel még pénzt is lehet keresni. A definíció felszínesnek tűnik, holott nem az. Ebből a definícióból úgy látszik, mintha a fordítás csupán kitartás kérdése volna: az ember elkezdi az elején és befejezi a végén; mit mondjak, különben van benne valami. A fordításnak van egy ilyen vadevezős aspektusa, te magad vagy az evezős és a hajcsár is, húzol és vezényelsz is magadnak, és egészen addig csinálod, amíg a végére nem értél.

Es itt kezdődnek a gondok a fordítással. Az ember egyedül van, nincs senki, akiben megbízhatna, aki ráérne, aki gondot fordítana rá, hogy az ő fordítása jó legyen. Vagy az ember fél, vagy az ember hiú, és eszébe sem jut, hogy megmutassa másnak, egy szigorú barátnak a fordítását. Nagyon sok fordítás készül úgy, hogy nem volt, aki kellő szigorral darabokra szedje. Nagyon sok fordítás készül úgy, hogy az, aki használja, mondjuk, a színházrendező, nem is ért azon a nyelven, amelyből a fordítás történt, egyszerűen csak a saját céljaira szabott, használható szöveget szeretne, és megelégszik bizonyos hangulati elemek átfordításával. A fordítás, bármennyire is magányos tevékenység, voltaképpen - elnézést a pongyola fogalmazásért - nagyon kollektív valami, mert a fordító, szemben azzal, aki saját művét teremti meg, közvetít, univerzális értéket közvetít egy partikuláris kultúra felé, mondjuk, a világirodalmat, és korántsem mindegy, hogy ez a közvetítés milyen minőséget képvisel. Hogy ugyanolyan színvonalú-e, mint az eredeti stb. Most nem akarok általános fordításelméleti megjegyzésekbe bonyolódni (nem is nagyon tudnék), inkább néhány konkrét észrevételt tennék - a fölkérésnek megfelelően - a színházi fordítások természetéről, éspedig sajáttapasztalataim alapján, melyek részben a dramaturg, részben a fordító, részben a fordító barátja, részben a rendező tapasztalatai (még akkor is, ha mint fordítóval, saját magammal kellett farkasszemet néznem A *Schroffenstein-család* eseté-

Bacsa Ildikó és László Zsolt A Schroffenstein-családban (Budapesti Kamaraszínház) (Koncz Zsuzsa felvétele)

Cserhalmi György és Udvaros Dorottya A mizantrópban (Katona József Színház) (Ikládi László felvétele)

ben, és nem is tartom magamat igazándiból rendezőnek).

Mint dramaturg, nagyon ritkán éreztem úgy, hogy az elém kerülő fordítást nem akarom kijavítani. Ez már szinte reflex volt nálam; ha a közelembe került egy fordítás, már csorgott a nyálam, hogy nekiessek és „feljavítsam", ugyanolyan reflex volt ez, mint bizonyos főrendezők esetében, akik alig várják a beosztott vagy vendégrendező főpróbahetét, hogy, úgymond, rend-be tehessék az előadást. Ugyanígy vannak a fordítások szövegkönyvével a színészek és a rendezők is: még szinte bele se olvastak a példányba, már van javítanivalójuk, de ezt nem oktalanul teszik, hanem azért, mert *dolguk van* a szöveggel, nem egyszerű olvasók, netán lektorok, ha-nem a személyiségükhöz akarják szabni a szöveget, a képességeikhez akarják alakítani, ezért az-tán a színházi fordításoknak (főleg, ha klasszikus szövegekről van szó) nagyon nagy teherbíró képességgel kell rendelkezniük, és ez az, amit bizonyos, a színháztól távolabb álló fordítók nem könnyen viselnek el (hasonlatosan bizonyos szerzőkhöz). Ez a visszahatás teszi olyan sajátossá a színpadi fordítások sorsát. Mármint hogy a praktikum, az aktualitás, az éppen-úgy-ahogymost-gondoljuk egyszerre, egy időben kell hogy hasson a szövegre és működjön benne, csakúgy, mint azok az öröknek vélt értékek, amelyek egy világirodalmi alkotást tesznek. Most azzal a kicsinyke apróságggal, hogy „mondhatóság", nem kívánok részletesebben foglalkozni. Nagyon sok minden mondható, ami első pillanatban nem tűnik mondhatónak. Klasszikus példám erre Joe Orton, aki olyan, kissé mesterkélt, de elementáris stílust teremtett, amelyet nem lehet és nem szabad természetesen lélegző mondatokban visszaadni. (Egy sajátos angol tömörítőtechnikát fejlesztett végső tökélyre, bele is halt.) Ez persze oda vezethet, és néhányszor (mivel három darabját fordítottam eddig) én is beleestem abba a hibába, hogy ott is ilyesféle mesterkélt fordulatokkal éltem mint fordító, ahol erre semmi szükség nem volt (mert a kivétel és a kivétel létrehozása is nagyon fontos), ám a művek alapvető stílusa - és az mára fordító magányos döntésének kérdése, hogy ebből az általa megérzett egyöntetű világból mit képes és mit akar átemelni - legalább olyan fontos (irracionális, rejtett) eleme a fordításnak, minta szó szerinti hűség a textushoz. Mint egy partitúrát, úgy kellene ilyenkor kezelni a szöveget, mint egy újféle előjegyzésekkel ellátott zenedarabot - csak erre ritkán jut idő, és ritkán van türelem. „Ez nincs magyarul" - halljuk ilyenkor, pedig nem föltétlenül magyarul nincs, hanem a színész vagy a rendező éppeni szellemi állapotának nem megfelelő magyarsággal van előadva (van előadva, csak a kezemet tessék figyelni). Nem mondom, léteznek bizonyos általános érvényű magyarság-szabályok, de nem ritkán előfordul, hogy egy németes vagy angolos, vagy franciás mondat zenéje a maga kollokvialitásában sikerültebb hangulatteremtő, mondhatni, cselekvőbb verbalitást eredményez, mint egy hibátlanul kipucolt magyar szerkezet. Ezt csak mellékesen jegyzem meg - és nem védekezésből, mivel, éppen az írásom elején megtapasztaltak miatt, én azon mazochista fordítók közé tartozom, akik megkeresik kínzóikat, és figyelembe veszik észrevételeiket. (Külön köszönet és üdvözlet Kompolthynak.)

Ám a színházi fordítás kényesebb vonatkozása nem ezekkel a napi, csip-csup gondokkal van összefüggésben. És a mai Shakespeare-fordító dömpingben, amikor napról napra újabb szövegeket kapunk mint „legutolsó" és „vadonatúj" interpretációkat, amikor is a szöveg újdonsága vagy modernsége voltaképpen csupán lenge álca azokon a végig nem gondolt pongyolaságokon vagy tökéletesen hibás alapattitűdön, amelyektől a teljes szöveg hosszabb távon diszkvalifikálja magát, érdemes magát a munkafolyamatot végiggondolni, ahogyan ezek a szövegek keletkeznek. Ámbár fölösleges itt túl szigorúnak lennünk, mert az idő könyörtelenül rostál. Ámbár érdemes szigorúnak lennünk, mert az az idő és az a korszak, amelyben mi *most* élünk, a mi életünk.

Legkézenfekvőbb példám rögtön Kleist A *Schroffenstein-család* című műve, amelynek nemegyszer futottam neki. Először Czeizel Gábor számára fordítottam le egy végül meg nem született előadáshoz, amelyben kitűnő kaposvári színészek szájából hallhattam a szöveget egészen a főpróbahétig, amikor is a színház vezetősége úgy döntött, hogy majd egy későbbi időpontban, ha a díszletet (mely recsegésével kissé elnyomta a szöveget) kicserélik, és Ascher ráér felügyelni a megvalósítást, bemutatják. Nem akarok e meg nem született előadásról többet mondani, mindazonáltal volt egy érdekes találkozásom Eörsivel, akit Babarczy megbízott azzal, hogy a szöveget azért nézze át, amit nagyon jól tett, mert kiderült, hogy nem igazán van fogalmam az ötödfeles jambusról, amelyet Kleist, ha szabálytalanul is, de meglehetősen következetesen használ. Oldalról oldalra haladtunk, Eörsi nagy kéjjel mutatott rá a sorok szótagszámának pontatlanságára, a szöveg lejtésének hibáira, és néhány alapvető példát adott arra, hogy Aranynál és Vörösmartynál hogyan működik a jambus, amiket azóta is hallok magamban és figyelembe veszek. Ez volt az első komoly, klasszikus fordításom - vagy arra tett kísérletem -, a szöveg egyébként élő volt, tiszta, és, mint negyedszeri nekifutásra (most, amikor a kötet megjelent) kiderült, tele volt olyan fordítási hibákkal, amelyek ugyan gördülékenyebbé tették a szöveget, de eltértek a szerző szándékaitól. Az volt az érdekes, hogy amikor néhány évvel később elővettem a szöveget, rendezőként kéjmámorosan írtam át (Böhm dramaturg úr segítségével), csonkítottam és húztam meg, és mégis határozottan *fordí*tásnak éreztem a színpadon megszólaló szöveget, mivel állandóan arra törekedtem, hogy az általam érzékelt Kleist-pszichózis, a Kleist-témák és Kleist-mániák (a sajátjaim) érvényesüljenek benne. A színészekkel folytatott legtöbb vita éppen a titkos logikai-költői hálózat kibontása körül mozgott (ami gyakorta ellentmondott a közvetlenül adott színészi megoldásoknak), és én sokszor bölcsésznek és outsidernek tűntem a színészek (na, nem minden színész) szemében, ám

Magyar Attila és Lukáts Andor A mizantróp kaposvári előadásában (Fábián József felvétele)

kiderült az is, hogy ha kellő makacssággal érvényesíti az ember ezeket a szempontokat (és nem ijed meg a kedves színészek tökéletesen jogos malíciájától - ez utóbbi eufemizmus arra, hogy mit tud egy színész csinálni egy rendezővel, ha nem tartja kompetensnek), akkor ezek a teljesen elvontnak tetsző képletek *lefordítódnak a tér nyelvére.* (Persze a rendezés művészete éppen ezeknek az energiáknak az elrejtésében és kibontásában rejlik - hogy nagyon sokféle módon kell megközelíteni a színészeket és a rendelkezésre álló időt és teret, gyakran pusztán mágikus gesztusok segítségével vagy egyszerűen a megfelelő időbeosztással.) Ám az a tapasztalatom - és ennek az írásnak a szempontjából nézve csak ennek van most jelentősége - megerősödött, hogy a szövegben rejtőző, nem explicit tartalmak (melyek adott esetben egy hajdani kultúra gesztusait és érzelmeit hordozzák) milyen fontos eseményszervezői minőséggel rendelkeznek: ha hagytam volna, hogy lekoptassuk őket a szövegről (mondjuk így: kényelemből), akkor a vízió veszített volna tisztaságából. Amikor a Kleist-kötet számára elővettem a kéziratot, egészen elképedtem, hogy milyen fordítói tévedések maradtak benne (mosta jambikus lengedezésről ne is ejtsünk szót), és még jobban megdöbbentem, hogy mennyire nem zavarták meg ezek a tévedések az előadást. A tökéletesen indokolt javítások után most teljesen kétlelkű lettem: az előadás szövegét hallom, miközben a változott szöveget olvasom: úgy szól bennem, mint egy rossz gramofon. A tévedések lehetnek termékenyek is, megkönnyíthetik egy nehéz és a teatralitást tekintve néha elég elvont világ megjelenítését (a szerző is tévedhetett, amikor azt hitte, bizonyos bonyolult tartalmak el tudnak jutni közvetlenül a nézők fülébe, és azt ők azonnal fel is fogják majd). De valószínűleg létezik egy minimum, ami fölé a tévedések száma nem emelkedhet, mert akkor baj van, mivel egy szöveg belső szervező centruma a szöveg alapértékeihez való ragaszkodásban rejlik. A fordító választásai nem lehetnek teljesen önkényesek, és nem alapulhatnak pusztán az ízlésén - érdemes belemerülni a fordított szerző teljes világába.

Ami a jambusokat illeti - nagyon nagy probléma, hogy magyarul nagyon könnyű jambusokat, ötödfeles vagy bármilyen jambusokat írni. Azt gondolom, hogy a szöveg drámai lejtése, illetve shakespeare-izálása Kleistnél megköveteli a jambusokat, de ha az ember szigorúan és nagyítóval megnézi Kleist verselését, azt találja, hogy mint a szerző személyisége, az is gyakran szögletes, nehézkes, karcos, felsebző: és érdemes adott esetben (ezúttal a rendező pozíciójából olykor megtehettem) ennek a karcos, szögletes prozódiának a megvalósítására törekedni. De mivel nagyon könnyű jambusokat fordítani és írni (hála nagyjainknak), sokszor érzem úgy a mai, hibátlan jambikus szövegeket olvasva, hogy a fordító a jambusokat fordította le. és nem a szöveget. Ha nem jutott eszébe a megoldás, rábízta a jambusra, hogy elvigye a sort. Tehát mégsem abszolutizálnám az időmérték föltétlen használatát, különösen ezt az unalmas, zenélő, elkopott jambust, amivé mára lett, és ami már kissé hasonlít a moliére-i alexandrinusok esetére, ahol az ember néha szinte elálmosodik-elalszik a monotonon pengő tökéletes rímeket és ritmust hallgatva (a Petri-fordítások erejéig még visszatérek erre a problémára).

Elhangzott a Dramaturg Céh Shakespeare-fordítás-vitáján (Spiró mondta), hogy érdemes lenne prózára lefordítani Shakespeare-t (nem vette észre, hogy különben, mint mindig, nagyon okos fejtegetésében ott az ellentmondás, hogy Shakespeare a szövegek színpadi funkcionalitása miatt alkalmazott olykor kétféle szövegtípust, tehát ez a kétféleség a szövegeken belüli szerkezet hordozója). Ezzel kapcsolatban az a megjegyzésem, hogy igen, hiszen már megvannak. Már-mint bárki megnézheti, hogy milyenek rendesen (adott esetben több-kevesebb ihlettel) lefordítva ezek a darabok. Nyilván izgalmas előadás születhet egy teljesen prózai szöveg alapján, sok ilyen van, és rengeteg a tisztán prózai Shakespeare-átirat, ám az ilyen prózai fordítások (a franciák háromszáz év után most döbbennek rá erre, most kezdik prózai Shakespeare-fordításaikat ki-dobni az ablakon) valamit alapvetően meg akar-nak (vagy akarnának) úszni. Scylla és Charybdis, Scylla és Charybdis - mint mindig, ha igazi értékről van szó. Nincs univerzális és egyetlen megoldás arra, hogy mit jelent ma Shakespeare. De nem baj, ha van egy minimum, ami alatt már nem tekint az ember fordításnak egy adott szöveget, hanem mondjuk átiratnak vagy változat-nak olvassa. Nem azért, mert árthat vele a szerzőnek (hiszen nem árthat), hanem egyszerűen a fogalmak tisztán tartása érdekében.

Kleistre visszatérve - kevés olyan szerző van a világirodalomban, akit ilyen teátrális tehetséggel vert meg a sors, és aki ugyanakkor olyan fokig nem teátrális (inkább filozófiai, metafizikai, regényszerű) témákat álmodott színpadra, mint ő. Tehát a Kleist-szöveg élő ellentmondás, amellyel minden előadásnak meg kell birkóznia. A fordítói tisztesség ilyenkor azt kívánja, hogy a fordító ne csaljon bele olyan shakespeare-i és moliére-i elemeket (mondhatni, móriczi vagy mikszáthi elemeket), amelyekkel a szöveg eladhatóbb lesz - viszont a megvalósítás során ez hallatlan nehézségeket fog okozni. Ilyenkor úgy gondolom, hogy a nehézség gyümölcsözőbb, mint egy gyors megoldás, egy nescafé-Kleist.

Ezzel ellentétben, éppen Petri Moliére-fordításainak fényében (melyeket közelről, egyrészt még a nyersfordítás elkészülténél, másrészt a korrekcióknál is figyelemmel kísérhettem mint „konzultáns") úgy látom, hogy Moliére esetében kifejezetten egészséges ózon támadta szövegek körül azzal, hogy a formát kissé lazábban, a metaforavilágot pedig kissé modernizálva adta vissza a költő (persze kellett hozzá saját obusztus nyelvi világa, illetve azaz asszociációs tartomány, amelyet az ő költészete jelent - sok ember számára a közvetlen politikumot például). A Moliére-hagyományok (hasonlóan Beaumarchaishoz) mindeddig túlzottan kötődtek egy népies irodalomfelfogáshoz, illetve, másik végletként, a forma kicsiszoltságával egy túlzottan kifinomult francia királyi ,udvari kultúra tükörképe akartak

lenni. Moliére azonban egyik sem - bár kiszolgálta az utóbbit, teljes lelkesedéssel, és ismerte az előbbit (persze elsősorban az olasz commedia dell'arte révén, és vidéki vándortársulatokban bohózatokat írva-játszva) -, hanem nagyon nagy színpadi típusok és mítoszok teremtője, akinek a kor nevetséges alakjai és mindennapi figurái elsősorban annak a nyelvi tölteléknek a szerepét töltik be, amely ezeknek a modern mítoszoknak ad ínycsiklandozó illatot. Persze csak akkor, ha kellő hőmérsékleten sütik ki őket. *Az úrhatnám polgár* Zsámbéki rendezte ragyogó előadása - nem emlékszem, ki fordította - a Nemzetiben Kállaival számomra egy ilyen tiszta mítoszelőadás volt, nem volt benne semmi kényszeredett. A Petri fordította *A mizantróp* például, amelyet két homlokegyenest eltérő szemléletű előadásban is láthattam, Aschernak arra adott lehetőséget, hogy éppen a Petri-féle világ mitikussá váló elemeit (hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek értelmiségi melankóliája) tegye szemlélhetővé, míg Székely a saját közérzetét, a rendszerfüggő értelmiségi közérzetét ábrázolta stilizálva, ahol is Petri szövege elképesztő erővel működött, és vitte az előadást előre. Aschernél viszont volt egy megfejtés, amelyhez ő csak képeket adott, mint egy comicsban. Hozzám az utóbbi megoldás állt közelebb: Székely előadását látva (amelyet nagyon izgalmasnak tartottam) úgy éreztem, hogy ha a szöveget ki lehetne vonni belőle (de persze nem lehet, mert Székely és Fodor Géza elemzései alapvetően segítették a költőt abban, hogy a metaforakészlethez szükséges fogalmi hálózat a rendelkezésére és a kezére álljon - uff!), akkor egy viszonylag konvencionális előadást látnék, Ascher viszont feszegetett valamit, gondolt valamit azokról a nagy berlini és budapesti lakásokról, ahol vegetálnak ezek a kissé szabálytalan valamik (hatvannyolcas értelmiségiek, lázadók, befülledt ellenzékiek), ezért elevenebbnek és Petri világához közelebb állónak éreztem az ő rendezését. Konzultánsi funkcióm egyébként abból állt, hogy egyrészt a bonyolultabb francia szerkezeteket kibogoztam, másrészt a színpadi mondhatóság (gyors felfoghatóság, artikuláció) követelményét érvényesítettem, harmadrészt, Petri költészetének régi ismerőjeként, adott esetben, ha éppen elkalandozott a figyelme, variációkat adtam, amelyeket olykor el is fogadott. Fordítótársnak is tekinthetném magam (ez itt a vallomás helye, legjobb barátomról van szó), de nem tekintem, mert nyilvánvaló, hogy Petri költői világa volt az az origó, amelyhez igazodtunk, mind a ketten.

Most például az *Othello* lefordítására készülünk. Ha Isten is úgy akarja, meglesz. Egyedül nem állnék neki, ő sem. Én azért nem, mert nem tartom magamat költőnek, ő pedig azért nem, mert nincs vasból a feneke.

Üdv mindenkinek.

KÚNOS LÁSZLÓ

KÉT ÚR SZOLGÁJA

SZABAD-E AZ ÖRDÖGÖT ISTENNEK FORDÍTANI?

A fordító (műfordító, drámafordító) két úr szolgája. Szolgálatot végez, és szeret szolgálni. A nyilvánvaló követelményeken, az idegen nyelv megbízható ismeretén és az anyanyelvi kreativitáson, íráskészségen túl a jó fordító olyan személyiségjegyekkel is rendelkezik, mint a másra irányuló figyelem, az alkalmazkodóképesség, az intuíció, az utánzó-készség, a hajlékonyság, a játékosság. A jó fordító nem narcisztikus típus, nem agresszív, nem önmagára figyelő, nem önmagát kíméletlenül ér-vényesítő jellem, nem önző és nem öntelt, hanem leginkább mindennek az ellenkezője, „finom" ember, akinek az örömszerzés az öröme, aki az alkotói folyamatban nem úr, hanem szolga.

A színházi alkotási folyamat nem demokratikus, hanem hierarchikus; rendjében sok úr és sok szolga van, az alá- és fölérendeltségi viszonyok bonyolult és erős hálózata nélkül működni sem tudna. Megrajzolni ezt a hálózatot persze nem egyszerű, a mindenkori helyi erőviszonyok alapján számtalan változata létezik. Próbáljuk csak megmondani, ki van felül. A szerző? Az igazgató? A rendező? Vagy máshonnan nézve, a politikus? Vagy a kritikus? Es kik vannak alul? A dramaturg? A színészek? A fordító? A súgó? A zenészek? A technikai személyzet? Nem érdemes belemenni, annál kevésbé, mert a hierarchikus rendszerben a legtöbb szereplő egyszerre úr és szolga. De mégis bele kell menni, mert ha nem tisztázzuk a viszonyokat, nem működik a rendszer. És nem a könnyebb és unalmasabb kérdésre kell válaszolni, vagyis hogy ki kinek vagy minek az ura. Ez egyszerű. A fordító például azzal, hogy előállítja a dráma szövegét, a verbális mozgástérben ura a rendezőnek, a színészeknek, a súgónak stb., hiszen az ő szavait, mondatait mondják. De nem ez az izgalmas, az elsődleges kérdés, hanem az, hogy ő kit és mit a szolgál.

A fordítások megrendelője általában a színház, az igazgató, a rendező, a dramaturg, olykor a könyvkiadó, de a fordító az irodalmi és szellemi hierarchiában mégsem az ő emberük. A fordító alapvető lojalitása mindig a szerzőé, akár élő, akár klasszikus szerzőről van szó; a fordító a szerző képviselője, a szerző meghatalmazottja, a művében jelen levő szerző „szolgája". Az a feladata, hogy anyanyelvén a lehető leghűségesebben (leghitelesebben, -árnyaltabban, -gazdagabban stb.) reprodukálja a művet, és nem az, hogy a rendező vagy a színház esetleges értelmezési vagy adaptálási igényeit kielégítse. Ez a dramaturg és a rendező dolga, akik a mű megjelenítésével a közönséget, a divatot, az elméletet, a

Jelenet A vadkacsa szolnoki előadásából (Ilovszky Béla felvétele)

Kubik Anna és Bregyán Péter a Képcsinálókban (Thália Társaság) (Ikládi László felvétele)

koncepciót szolgálják. A fordítónak ehhez nincs joga. Neki tisztán kell tartania lelkiismeretét szerzőjével vagy szerzője szellemével szemben: a fordító neve a színlapon mintegy hitelesíti azt, hogy a darab a szerző műve, és nem átdolgozás vagy adaptáció.

Ugyanezt hitelesíti nevével a fordító akkor is, ha a mű könyvben jelenik meg, ami azt jelenti, hogy nem tehet különbséget megrendelői között, nem készíthet másfajta fordítást a könyvkiadónak, mint a színháznak. Nem lehet semmiféle különbséget tenni a leírt (kinyomtatott) és az előadott szöveg között. A nyilvánosság és a jogvédelem, amit a nyomtatás biztosít szerző és műve számára, legfőképp a mű sérthetetlenségének védelmét szolgálja. De nemcsak jogról van itt szó, hanem arról, hogy mindig a lehető legjobb fordításra kell törekedni, és nincs egymástól elkülöníthető irodalmi és színházi eszmény, nincs külön könyvnyelv és színpadi nyelv.

A fordító másik ura, akinek feltétlen hűséggel tartozik, az anyanyelve, melyen meg kell alkotnia az idegen nyelvű szöveg irodalmi értékű, előadásra alkalmas hasonmását. Anyanyelvén kell megjelenítenie az idegen világot, anyanyelvén kell beszéltetnie az idegeneket. A nézővel folyamatosan el kell feledtetnie, hogy nem magyar szerző és nem magyar szereplők szövegét hallja, miközben a nézőt folyamatosan emlékeztetnie kell arra, hogy nem magyar szerző és nem magyar szereplők szövegét hallja. Más szóval mind a két urát folyamatosan szolgálnia kell, és bármilyen gazdag legyen is az adott mű világa, és bármilyen bőséggel csábítják is anyanyelvének lehetőségei, mozgástere igencsak szűk. Azon a rendkívül keskeny ösvényen kell végigmennie, melyet a két kultúra, a két nyelv erdejében a lehetséges legjobb fordítási megoldások jelölnek ki számára.

Minden komoly és udvarias drámaíró olyan szöveget ír, melyet a színészek el tudnak mondani, s melyet a közönség megért. Ez a banális követelmény a drámafordító legnagyobb próbatétele. Minél távolabb van az alapszöveg a kortársi, művelt társalgási nyelvtől, annál inkább az. Ha versben szól, azért, ha archaizál, azért, ha rétegnyelvi elemeket szólaltat meg, azért.

A jó szöveget elsősorban az általa közvetített gondolatok, érzelmek, szenvedélyek gazdagsága teszi jó szöveggé. A fordítónak erről egy pillanatra sem szabad megfeledkeznie, soha nem engedhet a nyelv csábításainak, nem hallhatja meg a jelzők, a szinonimák, a szólások szirénhangját. A jó fordító platonikus szemléletű, mert lelke mélyén tudja, hogy az előtte fekvő szöveg (dialógus, mondat, bekezdés) fordításának csak egyetlen jó megoldása van, melyet sejt, de nem lát tisztán, és csak kivételes pillanatokban közelíthet meg. Munkája az adott pillanatban létező eszményi megoldás aktuális kísérlete. A művek újrafordítása már csak ezért is kívánatos: hiszen az új hátha jobb lesz a réginél. Azért, mert új, nem biztos, hogy jobb lesz, lehet rosszabb is, de meg kell próbálni.

Ibsen Peer Gyntjének újrafordításába például azért vágtunk bele Rakovszky Zsuzsával, mert igazat adtunk Babarczy Lászlónak, aki elégedetlen volta létező fordításokkal. Hajdu Henrik botfülűen verseit, és nem tudott ellenállni a szinonimagyűjtemények és tájszótárak csábításainak, Áprily Lajost pedig szemmel láthatóan magával ragadta a verszene és a magyar rímek csengésebongása. A norvég alapanyag keményebb, célratörőbb, kevésbé melodikus, a gondolat szüli benne a verset, és nem a vers a gondolatot. Ez lényeges különbség, ha a színház a nézőt ébren akarja tartani. Rakovszky páratlan természetességgel tud versben beszélni, szövegében tömör a gondolat, eleven a fájdalom, szellemes a tréfa - és vers a vers. Érdemes volt új magyar *Peer Gyntöt* csinálni, Ibsen elégedett lehet.

Ibsen „társadalmi" színműveinek *(A vadkacsa, Babaház, Rosmersnolm, Hedda Gabler, John Gabriel Borkman, Ha mi holtak feltámadunk)* újrafordítása közben is ez izgatott: lehet-e több színt, árnyalatot, gondolatot felmutatni rendkívül tömör színpadi prózájából. Szembe kellett néznem az északi nyelvek fordítójának egyik legsúlyosabb kérdésével: hogyan szólítják egymást a szereplők. Uram? Asszonyom? Kisasszony? Fiatalúr? Nagyságos asszony? Sörbyné? Elvstedné? Suta, nehézkes, félrevezető megszólítások, amennyire lehet, el kellett tüntetni őket. Irigykedve gondoltam az angol, német, francia művekből készülő magyar fordításokra, melyekben már meghonosodott a Mr., a Mrs., a Miss, a Herr, a Madame stb. Mert ugye Mrs. Smith az nem egészen Smithné. Vajon lesz-e egyszer Alvingnéból Fru (ejtsd „frü") Alving a magyar színpadon? És ha lehet, legyen-e'? Vagy már túlságosan megszoktuk, mint a Bovarynét?

És hogy beszéljen A vadkacsában Gina, Hedvig anyja, az egykori szolgáló, aki minduntalan rosszul kimondott idegen szavakat kever beszédébe? Ugyanazokat a többnyire latin eredetű szavakat rontsa el magyarul is? Legyen nevetséges? Vagy szánandó? Hogy kell magyarul megteremteni nyelvhasználatában azt a finom egyensúlyt, amelyet Ibsen hozott létre benne, amelytől Gina egyszerre nevetséges és méltóságteljes?

És hogyan kell fordítani a modern északi drámákat, melyekben a ma érvényes nyelvhasználat szerint mindenki tegez mindenkit? Szabad-e a magyar szövegben is mindenkinek tegeződnie, öregnek-fiatalnak, ismerősnek-ismeretlennek? Nem lesz ebből IKEA-nyelv? Enquistnél, *a Kép*csinálókban a fiatal, nagyszájú színésznő tegezi az öreg, Nobel-díjas írónőt, Selma Lagerlöföt, pedig a darab a húszas években játszódik, amikor ez a szokás nem volt általános, tehát Enquist finoman aktualizál. Mit csináljon a fordító, hogy a néző ne kezdje el automatikusan (és joggal) szidni? Tegeztesse őket? Es mennyire lehet durva? A legtöbb svéd káromkodás alanya az ördög. A legtöbb magyaré isten (Isten?). Szabad-e az ördögöt istennek fordítani?

Nincs válasz, nincs recept. Nem a szavakat vagy a mondatokat kell fordítani, hanem a darabot. Összhangot kell teremteni, a részleteket csak az egészből kiindulva lehet megoldani, jóllehet az „egész" a részletekben lakozik. Működő, élvezhető, érthető szöveget kell csinálni észrevétlennek kell maradni, szolgálni kell, örömet kell szerezni - magunknak is. Es ha nem megy a fordítás, nem jutnak eszünkbe a jó megoldások, fordítsuk időnket (anya)nyelvtudásunk karbantartására, szedjünk ajzószert, vagyis fogyasszunk inspiratív műveket, menjünk színházba, olvassunk Krúdyt, Mikszáthot, Kosztolányit.

BUNKÓSÁG VAGY SZUVERENITÁS

A SZERZŐI JOG ÉS A SZÍNHÁZI RENDEZŐK

A vita résztvevői: Ruszt József, Kiss Csaba, Spiró György, Morcsányi Géza, Fábri Péter és dr. Hartai Adrienne, az ARTISJUS Magyar Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület Zenei Ügynökségének vezetője. *Fábri Péter:* Nagyon lapos beszélgetésre jöttünk most össze; azért lapos, mert bár a témáról, a színdarab rendezői átírásának kérdéséről a végtelenségig lehetne vitatkozni, mégis kimondottan szerzői jogvédelmi szempontból kezdeményeztem ezt a mai beszélgetést. Miközben a művészi szabadság nagyon fontos dolog, az élet-nek vannak jogi keretei. Érdekes kérdés: vajon az esztétika fölötte áll-e a jognak?

Ruszt József: Igen, mindenféleképpen fölötte áll. A jog bizonyos dolgokat nem tud kezelni. Lényegében azt kell eldönteni, hogy mi miért tartozik szerzői jogvédelem alá. Shakespearenek már nem fizetünk, de Vas Istvánnak talán még igen. Valószínű, hogy mindvégig el fogunk kanyarodni a gyakorlati kérdések felé, valakinek tehát össze kell foglalnia a konzekvenciákat; azt, hogy valójában az egész komplexumból mi tartozik a jogra.

F. P.: Akkor most neked szegezem a kérdést, Jóska, aki szövegtisztelő rendező vagy: miért tiszteled a szöveget?

R. J.: Mert szeretem. Svindlizni azért én is szoktam, korrekciókat végzek, főleg klasszikusokon, az érthetőség és a mondhatóság kedvéért. Es nem is mindig tisztelem a szöveget, hiszen híres volt hatvanvalahányban az az *Amerikai* Elektra-rendezésem, amikor három darabot húztam össze három felvonásra. Belenyúltam Vörösmartyba is, a kutya nem vette észre Debrecenben, pedig ott híres szövegvédő professzorok vannak. Nem elvileg kifogásolom a belenyúlást, inkább úgy általában nem szeretem az így létrehozott szövegeket.

Hartai Adrienne: Hadd szögezzem le: nincsenek különböző szerzők, szerző van, aki művet alkot. A magyar jog viszonylag részletesen szabályozza, hogy ki tekintendő annak. Azt ugyan senki sem szokta kétségbe vonni, hogy a színpadi mű szerzői alkotás, de azért a szerzői jogi törvény végrehajtásáról szóló rendelet példálódzó felsorolásában is szerepel a színmű, zenés színmű vagy táncjáték. Kétfajta szerzőről beszélhetünk. Vannak eredeti szerzők és az úgynevezett származékos művek szerzői, az átdolgozók, feldolgozók vagy fordítók. A jog mindig társadalmi érdekeket fogalmaz meg, közülük az az elsőrendű, hogy az kapjon elsődleges védelmet, aki a művet megalkotta. Az eredeti szerző szuverénül rendelkezik a műve fölött, például ő dönti el, mihez járul hozzá és mihez nem. Ez elvitathatatlan. Mármost amikor valaki a műve valamiféle megváltoztatásához hozzájárul, a származékos mű szerzője ugyanolyan szerzővé lép elő, mint az eredeti. Tehát más művének átdolgozásával azért is nagyon óvatosan kell bánni, mert ugyanebbe a csapdába eshet bele az átdolgozó is, ha egy harmadik ember nyúl hozzá kettőjük közös alkotásához. A törvény szerint ugyanis a származtatott mű szerzőjét ugyanolyan védelem illeti meg, mint az eredetiét, úgy, hogy az eredeti szerző jogai nem sérülhetnek. A szerzői jog a polgári joganyag része, a szerzői jogvédelem alapját a polgári jogban találjuk. A büntetőjogban is vannak a szellemi tulajdont védő tényállások, amelyeket minden törvénytisztelő állampolgárnak be kell tartania, mert ha nem, az állam a maga erőszakszervezetével lesújt. Azén és a kollégáim feladata azonban az, hogy a szerző jogát betartassuk, szerződéses alapon. Tehát amikor adott esetben óva intek egy színházat attól, hogy megtegye, amire esetleg készül, nem azért teszem, mert a hatóság szerepét szeretném eljátszani, hanem mert attól félek, hogy az eredeti szerző esetleg valamiféle szankcióval fog élni, ami neki emberi joga.

R. J.: Mondok egy példát. Németh László éppen akkor halt meg, amikor a *VII. Gergelyt* rendeztem, nem emlékszem pontosan, hányban. Az előadásra eljött az egész család. A darabot bizony meghúztam, körülbelül kétharmadára, mert egyébként nem lehetett volna eljátszani. Be voltam gyulladva, hogy mit szól majd a család és a híres feleség. Emma néni boldogan megölelgetett, és azt mondta: végre valaki vállalkozott a húzásra, mert eddig azért nem játszották a darabot, mert túl hosszú.

H. A.: Tulajdonképpen a szerzőknek mindig egymással kell alkut kötniük. Annak, aki hozzányúl a műhöz, az eredeti szerzőt kell meggyőznie, hogy jót tesz a művével. Senkit nem lehet megerőszakolni. Az a dolog lényege, hogy nekem van valamim, ami az én szellemi tulajdonom, és ami fölött én rendelkezem.

Kiss Csaba: De mi ez a micsoda?

H. A.: Az alkotás.

K. Cs.: De melyik része?

H. A.: Az egész.

K. Cs.: Úgy fest a helyzet, mintha jog és esztétika között már eldőlt volna a harc, amelyből a jog került ki győztesen. Készültem erre a beszélgetésre, és sejtettem, hogy szerzői jogi szempontból mint átdolgozó én leszek a nehéz eset. Azt mondjuk, a szerző emberi joga, hogy az a mű, amelyet létrehozott, az minta maradjon, és a színpadon azt játsszák el, amit ő megírt. Nekem viszont ott kezdődnek a problémáim, hogy vajon a szöveg valóban hordozza-e szerzőjének szándékát, tehát a szellemiségét. Amikor átdolgozásaimat védeni próbálom, akkor azt mondom, hogy adva van két művészember. Egy író és egy színpadra állító. Fogadjuk el, hogy mind a ketten valóban művészek. Az író valamilyen problémát megír úgy, ahogyan ő elgondolta. Ebbe mindig belejátszik egy csomó neveltetésbeli,

Jelenet Wyspiański Menyegzőjéből (Nemzeti Színház) (Fábián József felvétele)

történelmi és korral összefüggő tényező. Aztán ötszáz évvel később jön egy másik ember, elkezdi olvasni a művet, és talál benne valamit, amiről azt gondolja, hogy ez a mű szellemisége. Nem tudom, hogy valóban azt találja-e meg; az esetek többségében ezt nem tudjuk. Számomra mindig az a kérdés, hogy ha például egy Shakespeare-szöveghez hozzányúlok, akkor egy szöveget kell-e interpretálnom, vagy azt a szándékot megéreznem, amelynek kedvéért Shakespeare ezt a művet megírta.

Moresányi Géza: Azt gondolom, hogy a szerző X évig szerző. Tehát ebben az értelemben Shakespeare nem szerző, vagyis itt nincs szó jogi kérdésről.

R. J.: Ez az ötven év...

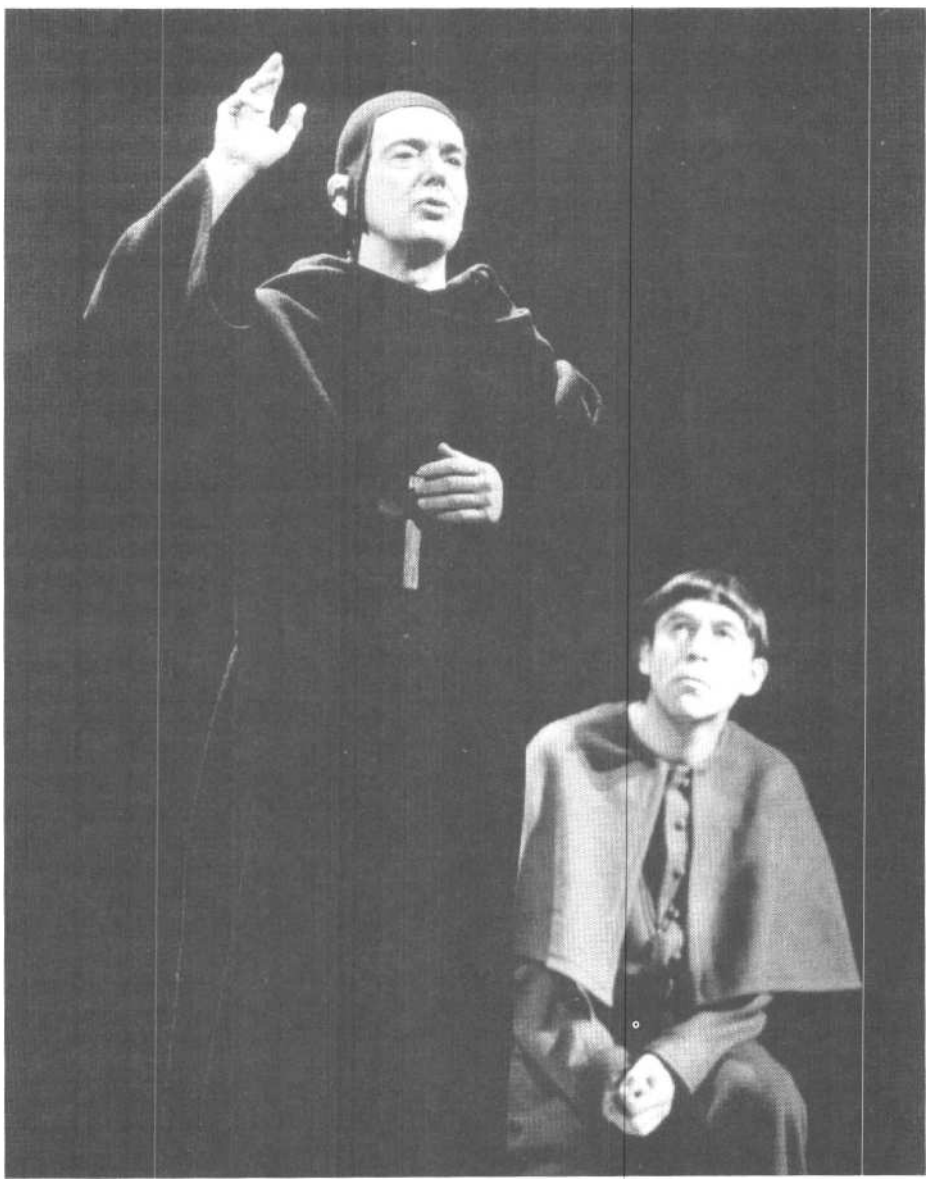
H. A.: Már hetven. A személyhez fűződő jogok viszont nem évülnek el, időben korlátlanok. Más kérdés, hogy ha jogutód már nem tudja jogát érvényesíteni, mert a védelmi idő már lejárt, akkor valaki másnak is fel lehessen lépni e jogok védelmében.

R. J.: A kritika és az esztétika lép fel.

H. A.: Nem, mert például a Szerzői Jogvédő Irodának is feladata, hogy fellépjen, amikor egy szerző nevét sérelmesen összekötik, mondjuk, a fasizmussal.

F. P.: Próbáljuk meg szétválasztani a két kérdést. Adrienn elmondta, hogy van elsődleges és van másodlagos szerző, és például a fordítók a másodlagos, a származékos szerzők körébe tartoznak. Idáig lényegében az elsődleges művek átdolgozásáról volt szó, és tegyük most egy időre zárójelbe azt a kérdést, amelyről később szeretnék beszélni, hogy vajon milyen módon szabad hozzányúlni egy fordításhoz, amely mint származékos mű, szintén jogvédett. Bármit mondasz is, Jóska, a te *III.* Richárd-rendezésedben Vas István fordításának minden sorát fel lehetett ismerni, mármint mindazt, ami nem volt kihúzva. Es nyilván nem jogi okokból nem írtál bele. Csabának pedig azt akarom mondani, hogy ő kettős helyzetben van. hiszen szerzőként, elsődleges szerzőként is játsszák a műveit, amelyeket nem is mindig ő maga rendez meg. Tehát ő is átélte már azt a sajátos helyzetet, hogy milyen az, amikor valaki más átformálja, amit írt. De szeretnék Spiró Györgynek föltenni egy kérdést. Az első drámaköteted valamelyik darabjában van egy emlékezetes szerzői utasítás. Biztosan tudod is kívülről. Olyasmi, hogy ezt a darabot kilencvenöt színész játszhatja el, de szegény színházak ötvenhárommal is előadhatják.

Spiró György: Hatvanhattal, mindegy. Én ott csak hülyéskedtem a színházakkal, el se olvasták. Úgy gondolom, Magyarországon jelen pillanatban még nincs baj, mert ugyan mindenféle nemzetközileg hitelesített egyezményekhez csatlakoztunk, ámde olyan nagyon szigorú szankciók Magyarországon soha nem érvényesülnek, mint Nyugaton. Tehát ebből a szempontból a dolog egyelőre nem tragikus, nem konfliktusos, de azzá lehet. Miután ezt a szabályozást Nyugaton nagyon keményen megpróbálják keresztülvinni, előbb-utóbb nálunk is keményedés várható. Mint szerző természetesen nagyon örülök annak, hogy ötven évről hetven évre emelték föl a művekért fizetendő tantiéme-nek a határidejét. Tehát talán, ha még előadnak, az unokáim is kapnak majd valamit, ebből a szempontból nagyon örülök. Mindeközben azonban rettenetesen nem örülök annak a jogi helyzetnek, amely pár évszázad alatt kialakult. Azért nem, mert például előfordulhatna, hogy miután Wyspiański, a nagy lengyel drámaíró 1908-ban halt meg, Andrzej Wajda csak 1979-ben rendezhetné meg *Menyegző* című filmjét, mert ő bizony meghamisította Wyspiańskinak még az intencióit is, ám gyönyörű filmet hozott így létre.



Gábor Miklós és Hetényi Pál a Ruszt József rendezte kecskeméti VII. Gergelyben (MTI-fotó)

F. P.: Föltéve, hogy a Wyspiański-örökösök nem járultak hozzá...

S. Gy.: Vannak örökösök. Az örökösöknek elvileg joguk lenne, hogy megnézzék a forgatókönyvet vagy a vágatlan filmet, és követeljenek ezt, azt, amazt, 'és szélső esetben - ha ez Nyugaton történik - joguk lenne hozzá, hogy a filmet ne engedélyezzék. Az özvegyeknek hihetetlen dolgokhoz van joguk, és ez évszázadok óta így van. Annak idején Shakespeare-től a saját színháza örök áron vette meg a darabjait. Tudjuk, hogy két és fél, három fontot kapott egy-egy darabért, és évi két darabra szerződött. Shakespeare többre nem is tartott igényt. Ámde ha

III. ***Richárd: Sztarenki Pál. A Budapesti Kamaraszínház előadását Ruszt József rendezte (Koncz Zsuzsa felvétele)***

Shakespeare idején lett volna szerzői jog, akkor Shakespeare nem meríthetett volna szabadon például a Holinshed-krónikából stb., stb., mert azt a művet is szerzői jogi törvény védte volna, és bizony elmondható, hogy Shakespeare alaposan meghamisította Holinshed szellemi termékét. És ha Holinshed örökösei akkor még éltek, azt mondhatták volna, hogy ezt és ezt a darabot nem engedélyezik. Nagyon abszurd helyzetbe tudunk eljutni a szerzői jogi törvényekkel, amelyek gyönyörűek meg finomak, mindenféle szép elmondható róluk, ámde adott esetben mégis rendkívül életellenesek lehetnek. Az élet élés élni akar, ezt én nagyon támogatnám. Ez nemcsak jogi és nemcsak esztétikai, hanem ismeretelméleti probléma is. Az a kérdés, hogy mivel gátoljuk kevésbé az élet alakulását. Hozzáteszem, itt egy olyan erkölcsi kérdés is felmerül, amelyik nem a szerzőre vonatkozik, hanem azokra, akikről írnak. Vannak személyiségi jogaik az embereknek. Tudjuk, hogy mindenféle pereket lehet indítani, esetleg meg is lehet nyerni, ha valaki, aki vagy meg van nevezve, vagy nincs, de fölismerhető a műben, azt mondja, hogy ő nem olyan, és pert indít a szerző ellen.

H. A.: De hol a határ, uraim? Ki dönti el, hogy mi tesz jót, mi tesz rosszat a szerzőnek? *S. Gy.:* Éppen ez a kérdés.

H. A.: Csak a szerző tudja eldönteni.

K. Cs.: Szerintem egyetlenegy tényező dönti el: a közönség.

S. Gy.: Hadd mondjak egy érdekes példát. Volt egy magyar drámaíró, aki nem olyan régen halt meg - még az ötven évbe is beleesik, nemhogy a hetvenbe -, úgy hívták, Dobozy Imre. Dobozy Imrének van egy szocreál, hazug, rémes, manipulatív darabja, a *Szélvihar,* amelyet 1956-ról írt. Annak idején eljátszották, megkapta az állami elismerést is. A műre és Dobozyra, valamint a Dobozy-utódokra érvényes a szerzői jog védelme. Énnek a műnek az alapján Jeles András a színházával készített egy megrendítő, nagy előadást. Csak hát abban alaposan ki volt forgatva sok minden. Ha lenne jogi érzék Magyarországon, mint ahogy bizonyos értelemben szerencsére még nincsen, akkora Dobozy-utódok hatalmas pert akaszthattak volna Jeles András nyakába, és betiltathatták volna az előadást, nem politikai, hanem egyszerűen szerzői jogi okokból. Nem tiltatták be, mert Magyarországon még nincs ilyen jogi érzék, de ha lesz, akkor majdnem mindent meg lehet fojtani.

H. A.: Éppen erre utaltam korábban: hogy tudniillik a szerzői jog mindig akkor lép működésbe, amikor a felek azt akarják. Tehát ha nem akarják, akkor nem, állami kényszer nincs.

R. J.: Mondjon egy-két reprezentáns konfliktust.

H. A.: Ismeretes, hogy nem olyan régen a zalaegerszegi színház tervbe vett bemutatója kapcsán Milan Kundera nem akart beleegyezni a mű előadásába, vagyis élt a személyhez fűződő jogokkal... Bár amennyire én tudom, itt nem is átdolgozásról volt szó, pusztán arról, hogy a szerző nem akarta, hogy művét bárki is előadja.

M. G.: Világos, csak éppen Gyuri azt mondja, hogy az élet, a művészet akkor sérült volna, ha pert indítanak, és rossz lenne, ha volna rá joguk.

H. A.: És ki döntötte volna el a kérdést? Csak a bíróság.

M. G.: Gyuri szerint éppen akkor van baj, ha ez bírósági kérdés lehet, mert őszerinte a művészetnek abszolút elsőbbsége van. Nos, nekem ebben más a véleményem. Hogy mennyi érvényesül a jogból, az mindig harci kérdés. Művészi szempontból persze lehetséges, hogy ha a Dobozy-örökösök tiltakoznak, és betiltatják az előadást, valóban sérül az általános nagy világművészet.

S. *Gy.:* Kaposvárott két olyan előadás is volt, amelyet azért kellett levenni a műsorról, mert a szerzők, illetve a szerzők képviselői, akiknek fogalmuk nem volt, hogy hol van Kaposvár, betil-

tatták. Az egyik Genet *A Balkonja* volt, Ács János rendezésében, a másik pedig Lukáts Andor rendezése: Fellinitől a *Nők városa.* Mind a kettő rendkívül jó, érdekes előadás volt, a *Nők városa* bizonyos értelemben jobb is, mint az elégett kópia után leforgatott második film, de miután akkor már Magyarországnak úgy kellett tennie, mintha elfogadná a nyugati törvényeket, le kellett venni a műsorról. Felliniig meg Genet-ig el sem jutotta dolog, mert nem a szerző dönt arról, hogy mi történik a művével, hanem a képviselői, a bürokraták, akik hasznot húznak az üzletből.

H. A.: A személyhez fűződő jogok kérdésében csak és kizárólag a szerző dönt. A személyhez fűződő jogok másra nem ruházhatók át, azokról lemondani nem lehet. Hogyan lehet ma bemutatni Magyarországon egy védett szerzői műalkotást? Szerződéssel. A szerződésbe minden olyan feltételt bele lehet fogalmazni, amelyik nem jogellenes. Ha a szerző kiköti, hogy nem járul hozzá a mű átdolgozásához, akkor kérdem én, ki fogja ezt a szerződést megváltoztatni. Hol az a hatóság?

S. Gy.: De a dolog a gyakorlatban nem így működik. Tegyük fel, hogy egy színház be akar mutatni egy olyan darabot, amelynek a szerzői vagy származékos szerzői, mindegy, hogy kicsodák, még élnek, vagy nemrég haltak meg. A szerzőket ügynökök meg jogi irodák képviselik. Magyarországon nem lehet tudni, hogy a szerző vagy a szerzők és az őket képviselő valamilyen jogi intézmény között miféle szerződés van. Ez soha nem szokott kiderülni, mert semmiféle záradékról nem lehet tudomásunk. A színház beleöl egy csomó pénzt, munkát, energiát a produkcióba, és utólag, hónapokkal később megjön a levél, hogy nem engedélyezik. Le kell venni az előadást a műsorról, akkor is, ha korábban megígérték, hogy megadják a jogot.

F. P.: De a színház miért l bele munkát előre?

S. Gy.: Mert ígéretet kapott.

H. A.: Szerződés kell, nem ígéret.

M. G.: Szerintem, Gyuri, primitíven fogalmazva ez a vita arról szól, hogy jó-e a kapitalizmus. *S. Gy.:* Hát igen.

M. G.: A kapitalizmus a művészeteknek néha jó, néha rossz.

S. Gy.: Kifejezetten rossz.

M. G.: Ezt én így nem merném mondani. *S. Gy.:* Nincs jobb se, de ez nagyon rossz.

R. J.: A feudalizmus óta nincs ez jól.

M. G.: Lehetséges, hogy igazatok van, de én fatalistább vagyok ebből a szempontból.

S. *Gy.:* Mi feudálhumanisták vagyunk...

M. *G.:* Szerintem például az, hogy a *Kabaré* filmváltozata létrejöhetett, a kapitalista jog, a szerzői jog egyik nagy tette volt - mert míg én a musicalt nem különösebben szeretem, a filmet zseniális remekműnek tartom. Tehát ez pontosan a pandanja a Jeles-féle ügynek, amiről az a véleményem, nem hiszem, hogy Jelesbe a Dobozy-örökösök belefojthatták volna a szót, mert ha tiltakoznak, akkor Jeles megcsinált volna valami mást. Megcsinálta volna, amit akart, egy Shakespeare-ben, egy Mrożekben és így tovább. Tehát azt is gondolom, hogy a művészetet nem lehet visszaszorítani.

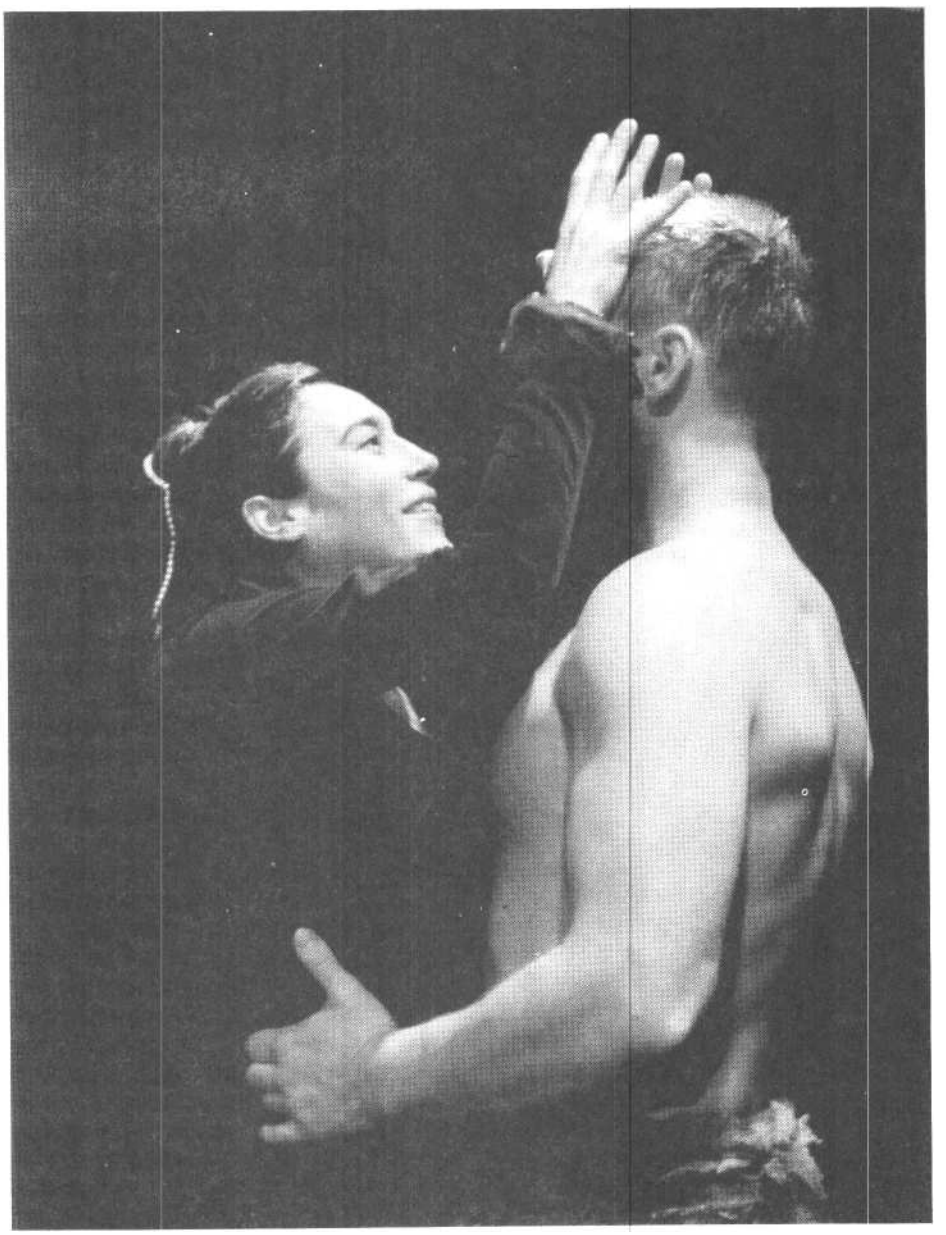
S. Gy.: De lehet. Sok ponton igenis lehet.

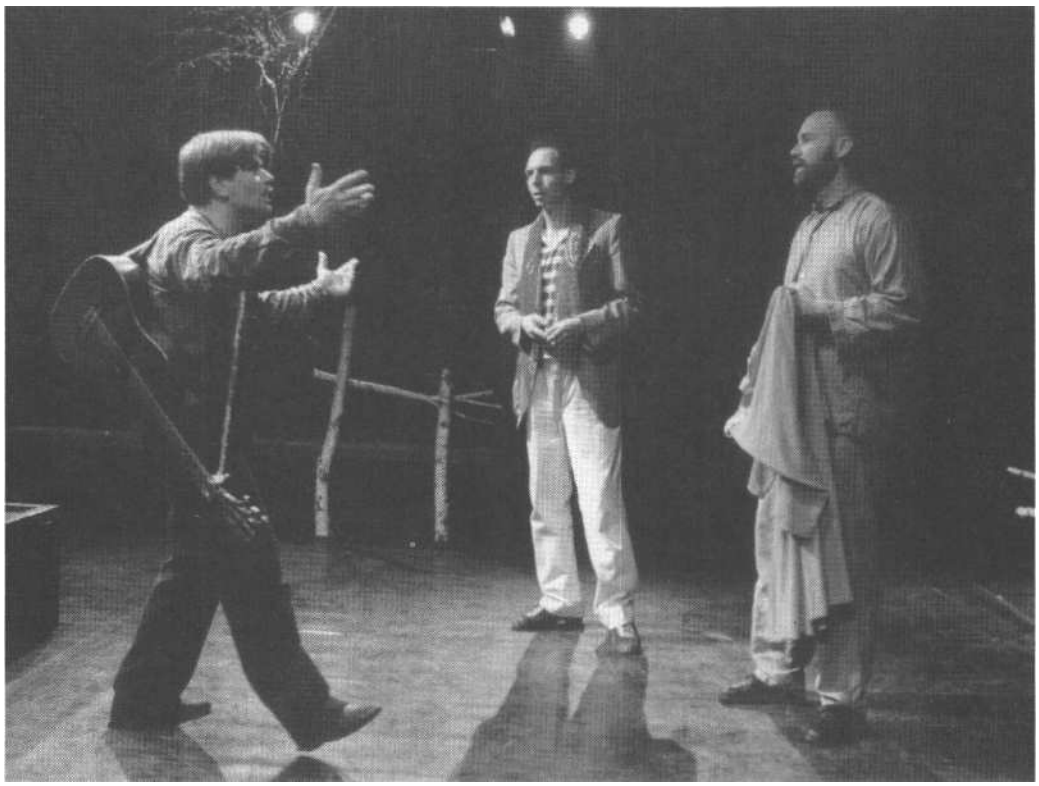
F. P.: Valamire azért figyelmeztetnék. A szerzői jog személyiségi jog. Nincs az a nagy művész, nincs az a Jeles András, aki egy személyiséget a jogaiban megsérthet. Tehát szerintem törekedni kell rá, hogy a művészetben lehetőleg minden szabad legyen, de jogi tekintetben legyen szabad. Olyan művészi, emberi magatartást kell tanúsítani, amelynek hatására az illető szerző partnerré válik. Hadd mondjak konkrét példát. Molnár Ferenc itthon, Magyarországon maga rendezte meg a darabjait, nem engedett belenyúlni a szövegbe. Majd elment Angliába, Amerikába, és engedte, hogy átírják a helyszíneket, a neveket, szóval rugalmas volt, mert pontosan tudta, hogy azok a fickók jobban ismerik azt a közeget,

S. Gy.: Nem biztos, hogy ez vezette. Ez anyagi kérdés.

F. P.: Persze, Molnár győzni akart, és tudta, hogy ez az ára. Ráadásul azok az előadások sikeresek lettek. De a lényeg az, hogy egy-egy

Nyakó Júlia és Horváth Lajos Ottó a Kiss Csaba rendezte győri Macbethben





De mi lett a nővel? Gyabronka József, Honti György és Horváth Lajos Ottó Kiss Csaba rendezésében (Benda Iván felvételei)

szerző az egyik pillanatban lehet nagyon rigorózus, a másikban pedig nagyon rugalmas, de az ő joga eldönteni, hogy mikor hogyan viselkedik. És lehet, hogy a családtagok nagyon kártékonyak tudnak lenni, de vajon helyettük ki képviselje a szerző érdekeit?

S. Gy.: Szerintem senki.

F. P: Vagy a mű érdekeit? Elképzelhető-e, mondjuk, egy olyan esztétikai főbizottság, amelyik a mű érdekeit képviselni tudja, vagy pedig esetleg érdemes volna azt javasolnunk az éppen alakuló szerzői jogi törvény alkotóinak, hogy amíg a szerző él, addig az ő személyiségi jogai valóban személyiségi jogok legyenek, azaz minden esetben őhozzá kelljen fordulni, de az örökösök az anyagi juttatásokon kívül másra ne legyenek jogosultak? Ez is lehetséges álláspont, amelyet a személyiségi jog teljes tiszteletben tartásával korrektül lehet képviselni. De van az éremnek egy másik oldala. Csaba *Macbeth-rendezését* például nagyon szerettem, de érdekelne, Csaba, hogy tárgyaltál-e Szabó Lőrinc örököseivel a jogot illetően; engem bántott, hogy a Szabó Lőrinc-szöveg összevissza volt vagdosva. Ráadásul ilyenkor kénytelen vagy szakmailag hibás döntéseket hozni, mert nem tudsz verset írni Szabó Lőrinc helyett, legalábbis olyat, mint ő, valószínűleg nem.

S. Gy.: Amire te gondolsz, nem jogi kérdés. Esterházy például időnként nagyon sok idézetet használ. Vagy megmondja nyíltan, hogy ilyen-olyan szerzőktől idéz, vagy nem mondja meg, találják ki. Ez bevett posztmodern fogás. És nemcsak Esterházy alkalmazza, hanem nagyon sokan. Egyszer Németországban fölolvasott egy kétoldalas szöveget, óriási sikere volt vele. Azt hitték, ő írta. Holott szóról szóra egy Danilo Kis-novella volt. De neki volt vele sikere, mert őneki annyira tetszett, hogy úgy gondolta, ezt akár ő is írhatta volna.

H. A.: Ez jogsértés. A bitorlás egyébként bűncselekmény.

S. Gy.: Tulajdonképpen lehet-e ezt jogilag minősíteni, vagy nem lehet? Mit csináljunk abban az esetben, ha rengeteg szöveget idézek szó szerint, lehet, hogy fordításban, lehet, hogy nem, akkor az kinek a szövege? Ha egy könyvemben van húsz százalék idézet, akkor a jogdíjam húsz százalékát fizessem ki az idézett szerzőnek? A jog természetesen efelé halad, de ez nagyon meg fogja nehezíteni, időnként meg is akadályozza majd, hogy új művek szülessenek.

F. P.: De nagy irodalmak működnek egészen jól ilyen jogi keretek között.

S. Gy.: Mostanában nem működnek vagy rosszul működnek azok az úgynevezett nagy irodalmak. Meg lehet nézni az esztétikai termésüket.

H. A.: A lényeg az, ugye, hogy vannak a vagyoni jogok, amely a szerző életében és a halálától számított hetven éven át részesülnek védelemben, és vannak a személyhez fűződő jogok, amelyek időben korlátlanok, de praktikusan azok is csak hetven évig élnek, vagyis hetven évig nem szabad egy műhöz engedély nélkül hozzányúlni. De hetven év után nyugodtan. Nincs gond.

R. J.: Tulajdonképpen nem arról van szó, hogy most ki fizet, ki mennyit kap, mert az jogilag rendezhető. Ha-nem arról, hogy lehet-e „fisz helyett giszt írni". Ez a lényeg. Ki teheti meg, ki szabályozza, ki fedi fel, ki minősíti?

H. A.: Valóban ez a kérdés. Ki pótolja azt a szerződéses akaratot, amely egy mű bemutatásához szükséges, védett mű esetében ki írja alá a szerződést, ki adja meg a nyilatkozatot az örökös nevében? A szerző jogutódja mondhatja, hogy én tudom, a férjem nem ezt akarta, ne csinálják, nem adom a hozzájárulásomat.

R. J.: A kultúra, drágám, a kultúra.

K. Cs.: Egyetértek Gyurival, hogy a jog kényelmi szempontból kipécézett egy irodalmi alkotásból valamit, ami megfogható, és azt próbálja kodifikálni. Tehát nem biztos, hogy nekem jogom van erkölcsileg vagy művészileg, vagy bármilyen szempontból hozzányúlni a szöveghez, mert nem biztos, hogy az előadás olyan lesz, mint amilyennek Shakespeare, Örkény vagy bárki más gondolta.

S. Gy.: Olyan legyen, amilyet te gondolsz. Miért kéne olyannak lennie, amilyet nem te gondolsz?

K. Cs.: Tehát hogy megragadjuk a szöveget, azt mondjuk, hogy ezt az embert onnan lehet megismerni, hogy kék kabátban van. Akkora kék kabátot kodifikáljuk. Tehát már mindegy, hogy milyen ember van mögötte, mert hogy igazából mit akart Örkény, azt sem a hivatal, sem a bíróság nem fogja eldönteni. Tehát a jog azt mondja, hogy ebből az egész lilaságból, amit a művészek csinálnak, én egyetlenegy dolgot látok magam előtt: azt a nyolcvan oldalt, ami le van írva. És a nyolcvan oldal alapján próbáljuk a szerző személyiségi jogait, a mű szellemiségét megvédeni. Szerintem a szöveg csak töredéke annak, amit a szerző le akart írni, vagy ami megfogható abból a bizonyos műből. Mondok egy példát: „Eredj kolostorba, Ophelia..."

F. P.: Hát ez a bordélyt jelenti.

K. Cs.: De ha én ma ezt kimondom a színpadon, akkor mindenki arra gondol, hogy Opheliát apácazárdába küldi Hamlet, holott éppen az

ellenkezőjéről van szó. Most mikor sérülnek Shakespeare szerzői jogai?

F. P.: Te most Arany Jánost idézted. Ez szakmai kérdés. Shakespeare olyan szót használt, amely a korabeli angol nyelvhasználatban bordélyt jelent, ezzel szemben Arany János kolostornak fordította. Nincs jogod kicserélni egy szót, hanem újra kell fordíttatni a darabot a te szempontjaid és a nyelvtudomány újabb ismeretei szerint. Mindenkinek joga van újrafordíttatni egy Shakespeare-darabot.

R. J.: Ó, ezek a szavak... Most játsszuk a *Romeo és Júliát.* Utoljára azt mondja Júlia: „Jer, drága tőr: ez jobb hüvely - maradj itt mindörökre!" Ezen nagyokat röhögnek a gyerekek, mert a hüvely az hüvely.

S. *Gy.:* Mert az eredeti is ilyen.

F. P: Ez mutatja, milyen jó a Mészöly-fordítás.

R. J.: Én például kikerültem a hüvelyt...

F. P: Néhány nappal ezelőtt láttam Kiss Csaba Csehov-darabját, mert csak így fogalmazhatok: Csaba írt egy sajátos Csehov-darabot. Fölhasználtál fordításokat, vagy magad írtad a szöveget Csehov-novellák alapján?

K. Cs.: Fordítási részleteket használtam fel.

F. P.: Azért kérdeztem ezt, mert azt gondolom, hogy ki kellene írni azoknak a fordítóknak a nevét, akiknek a munkáját fölhasználtad. Én ugyanis azt hiszem, hogy azok a gyönyörű mondatok szellemi termékek, és létrehozóikat illik legalább ilyen minimális módon...

S. Gy.: Mondok egy példát a létező jog ellen. Kaposvárott Gazdag Gyula megrendezte a *Tom Jonest,* és belerakott egy csomó elég ismert angolszász világslágert. Rémes volt a rendelkezésre álló magyar fordításuk, és ezért megkért, hogy írjak szöveget azokra a dallamokra. Megírtam, szerződtem a színházzal, el is énekelték. Sokáig egy fillér jogdíjat sem kaptam. Évek múlva elkezdtem érdeklődni, hogy miért nem kaptam egy vasat sem. Kiderült, hogy azoknak adták az én jogdíjamat, akik a régi, használhatatlan fordításokat csinálták. Ennyit tehát a jogról.

H. A.: Hát ha a színház nem intézi el...

S. Gy.: A színház nem tudta, hogy másmilyen szerződést kellett volna kötnie.

F P: Éppen erre az esetre van egy ellenpéldám. Tavaly a Radnóti Színház számára fordítottam olasz dalszövegeket.

H. A.: Mi munkánk volt vele!

F. P: Azért volt vele sok munkájuk, mert a Radnóti Színház betartotta a korrekt jogi utat; megkereste a művek magyarországi képviselőjét, és engedélyt kért rá, hogy ezek a dalok elhangozzanak. Kiderült, hogy a dalszövegeim a színházban elhangozhatnak ugyan, de egyébként úgynevezett kisjogos védettséget nem fognak élvezni, mert arra különböző más szerzők jogosultak. A dolog persze „erkölcsileg" is rendben van; én ugyanis v lóban nem fordítottam, hanem ferdítettem, a szituációkhoz írtam dalszövegeket, ami a színházba nagyon jól megállja a helyét. Mindenki elégedett. Művészileg eredményes dolog született, a rendező boldog volt, a jogtulajdonos boldog volt, és én is helyénvalónak tartom, hogy csak a szövegek színházi elhangzása után kapom a jogdíjat.

M. G.: Hadd vessek fel egy újabb szempontot. Amikor elgondolkodtam, miről is lehet szó ezen a tulajdonképpen többé-kevésbé szabályozott és

Az Anconai szerelmesek a Radnóti Színházban

Jelenet Calderón VIII. Henrik című darabjának Radnóti színházi előadásából

egyértelmű területen, miről is beszélgethetnénk ma itt, az jutott eszembe, hogy a magyar színház és a színháziak, tisztelet a kivételnek, egyszerűen bunkó módon, nem úriember módjára viselkednek.

S. Gy.: Ez igaz.

R. J.: Ez elképzelhető.

M. G.: Arról van szó, hogyha te, amikor átírod a verset, nem hívod föl a Szabó Lőrinc jogutódját, akkor bunkó vagy.

F. P.: Géza most nagyon fontos dolgot mondott; nem biztos, hogy attól nagyobb művész lesz az ember, ha bunkó módon viselkedik. Senkinek nem eshet nehezére fölhívni egy szerzőt, sőt amikor arról van szó, hogy a művük egyáltalán színpadközelbe kerül, a szerzők többnyire még nagyon barátságosak és rugalmasak. Ellenségessé akkor válik a viszony, amikor a színházak eleve tudomást sem vesznek a szerzők létezéséről.

R. *J.:* Magyarul most egy morális problémánál álltunk meg, amit a jog úgysem tud szabályozni.

H. A.: A jog tipikus életviszonyokat próbál paragrafusokba betuszkolni. Szerintem abban a jelenlevők többsége egyetért, hogy ez a jogi konstrukció nem rossz.

S. Gy.: Nem jó.

H. A.: De nem is rossz.

S. Gy.: De rossz. A szerző megírta a művet, van neki vagyoni joga, odáig rendben van...

H. A.: s ezután bárki bármit tehet vele?

S. Gy.: Igen. Megmondom, miért. Az utolsó eleven drámaírói korszakban, amely ennek a századnak az első felével véget ért, Brecht még megtehette azt, hogy - mai fogalmaink szerint - ellopta egy finn írónőtől a *Puntila* anyagát.

F. P.: Elég szégyenletes is a történet.

S. Gy.: Igen, csak éppen ő írt belőle remekművet. A korábbi századokban Shakespeare meg Moliére teljes felvonásokat átemelhettek bárhonnan. Állandóan loptak egymástól, alkotóan loptak, és ebből akkor jogi probléma nem támadt. Körülbelül Brecht halála óta azonban van ilyen jogi probléma, így alakult a nyugati világban, azóta nem lehetséges, hogy én egy kortárs szerzőnek akármilyen műfajú művét ne eltulajdonítsam, hanem jobb variációt csináljak rá. Megszűnt az a gyakorlat, amelyből a művészet évezredeken át táplálkozott.

H. A.: Nem igaz, hogy nem teheti...

S. Gy.: Nem tehetem, mert a szerző nem járul hozzá.

H. A.: Ez 1886 óta így van.

M. G.: Ha nem járul hozzá, a dolog nem megy. De ha hozzájárul?

S. Gy.: Na de ez a „nem megy" a művészet szempontjából végzetes.

F. P.: Miért? Nincs több ötleted?

S. Gy.: Millió ötletem van, pont arról jutott eszembe az egész. De mindig és mindenütt kollektív műalkotásokról van szó. A jog úgy kezeli a műalkotásokat, mintha azokat egy egyén hozta volna létre. Ez alapvetően hibás nézet... Nem igaz, hogy ha a szerző megír egy művet, azt egyedül hozta létre. Minden mű mélységesen kollektív alkotás.

H. A.: Ha az a szerző, aki az első volt, azt mondja a másodiknak, hogy rendben, akkor...

S. Gy.: De azaz első se első. Higgye el nekem! Nincs olyan, hogy első szerző. Soha nem is volt.

M. G.: Én erre azt válaszolom, hogy ebből logikusan az következik: ha egy kortárs szerző nem járul hozzá, hogy átírd a darabját, akkor ott a másik, aki adott esetben hozzájárul. És ott van még a millió többi ötleted, amelyet esetleg a mű sugallt, sőt akár úgy is dönthetsz, hogy bírósági eljárást kockáztatva is megírod azt a művet, és esetleg keresel egy színházat vagy egy ügynököt, amelyik azt mondja, hogy ez nekem megéri, átvállalom a felelősséget, és legföljebb majd fizetek.

F P: Géza ismét rendkívül fontos dolgot mondott ki. A bírósági eljárás kockáztatása ugyanis azt jelenti, hogy hajlandó vagy egy bizonyos személlyel konfrontálódni. Én azt gondolom, hogy amikor átírnak műveket, hatalmi helyzetből írják át, és rég nem arról van szó, hogy a rendezőnek mit szabad és mit nem. A rendező az eredeti szerzőhöz képest mindig hatalmi helyzetben van. Ezzel a hatalmi helyzettel visszaélni, ráadásul udvariatlanul visszaélni, nagyon csúnya dolog. Ahogy Géza mondta, bunkóság. Arra gondolok, hogy amikor, mondjuk, Gyuri át akarja írni, teszem azt, Békés Pál egyik darabját, akkor fölhívja Palit, és azt mondja, te, volt neked egy jó ötleted, de szerintem én jobban megírnám, mit szólsz hozzá? Én ilyen esetben megtisztelve érezném magam. De abban a pillanatban, amint azt látom, hogy valaki rendezőként hozzányúl a szövegemhez anélkül, hogy megkérdezne, és ráírja a nevemet, nekem pedig el kell viselnem, hogy valami elhangzik az én nevemben, amit nem én írtam, ezt felháborítónak érezném. Nekem igazán senkim az a szegény Dobozy Imre, de mélységesen méltánytalannak érzem, hogy akár holtában is kénytelen legyen elviselni valami, az ő személyiségétől tökéletesen idegen dolgot. Szerintem az egymás közötti közlekedésnek is van minősége, és ahogyan valaki itt az előbb mondta, Jeles András még nagyon sok mindenből kitudott volna indulni, hogy ábrázolja azt a világot.

H. A.: Itt végig színházi rendezőkről beszélünk. Mármost szerzői jogi alapelv, hogy a színházi rendező nem szerző. A színházi rendezőnek az a feladata, hogy a meglévő művet színpadra állítsa, az adott körülményekre adaptálja, és ebbe belefér az is, amit én a magam szerződéseibe bele is szoktam fogalmazni, és a színházigazgatók ezt bátran alá is írják, hogy az élet követelte apróbb szükségszerű változtatások megengedettek. Más kérdés viszont, ha a színházi rendező átdolgozóvá válik, tehát saját eredeti gondolatait, szellemiségét viszi bele a műbe, és nem pusztán az adott színpadra adaptál, megrendez egy művet.

R. J.: Elnézést, az adaptálás fogalma egyszerűen nem értelmezhető. A szöveg az olvasópróbától tulajdonképpen nem létezik, legfeljebb „úgy marad".

F. P: A te rendezői műved jogvédelme, Jóska, az egy másik szint. Hadd mondjak megint egy konkrét példát. Németh Ákos egyik darabját fölvette a Magyar Televízió a szerző engedélye nélkül, sőt a televíziós rendező és a szerkesztőség még a címét is megváltoztatta. Hát ilyen nem létezik. Megint csak azt mondom, hogy a kérdésnek van egy jogi része, tudniillik az, hogy ehhez nincs joguk, és van egy erkölcsi része. Mibe került volna fölhívni Németh Ákost? Húsz forintba.

K. Cs.: Szóval van a jog, és van a lelkiismereti kérdés. Ez állandóan keveredik. A jog általában olyan korokban próbálja meg átvenni az erkölcs szerepét, amikor az erkölcs szétesett. Én igenis tisztelem a szöveget. Nem úgy fogok hozzá egy színpadi rendezéshez, hogy itt egy szöveg, ennek a nyolcvan százalékát helyből kihúzom, a másik húszat meg átírom, és egyébként is jó sok borsot török az örökösök orra alá. Dramaturgként és íróként is nagyon tisztelem a szöveget éppen azért, mert számomra a szöveg valamiféle Ariadné fonala magához a szerzői szándékhoz, és azért változtatok rajta, mert úgy érzem, hogy így lesz a leghatásosabb, és számomra a színházban az a legfontosabb, hogy hogyan tud hatni a szerzői szándék. Konkrétabban: hogyan tudom úgy megcsinálni a Macbethet, hogy az a dosztojevszkiji szándék, amelyet szerintem Shakespeare Macbeth bűnhődésébe beleírt, a lehető legerősebben éljen, és nem érdekel a történelmi tabló. Még egyszer: arra törekszem, hogy az eredeti szerzői gondolatnak egy megsejtett szeletét hozzam felszínre a lehető legérvényesebben. s az európai kultúra jelen pillanatban a személyiségcentrikusságot, tehát a saját lényegét próbálja gúzsba kötni. Mert erről van szó, amikor Lloyd Webber azt mondja, hogy nem elég minden hangjegyet elénekelni, és az egész művet egyben előadni, hanem még küldöm a díszlettervezőmet is, és floppyn érkezik majd a jelmezterv is.

H. A.: Nem kell bemutatni *Az Operaház fantomját,* ha nem tudjuk vállalni a szerző szabta feltételeket.

K. Cs.: Bocsánat, ezzel viszont a közönség rövidülne meg.

F. P: Csaba, hogy Webber mit csinál, hogy eladja-e a saját darabját vagy sem, az őrá tartozik. Lehet másik musicalt írni. Tulajdonképpen nekünk itt Magyarországon talán jobb is, ha Webber nem adja el minden musicaljét, mert akkor nekünk, magyar szerzőknek több terünk marad. Más kérdés, hogy szerintem is rettenetes ostobaság így ragaszkodni minden formai elemhez, mert így meg lehet ölni a műveket. Lehet, hogy most, ebben a pár évtizedben pontosan úgy hangzanak el, ahogy megíródtak, de száz év múlva senki sem fogja játszani őket.

R. J.: De a kultúrát öljük meg vele! Tessék megnézni, hogy manapság tulajdonképpen arctalan és személytelen sikerek vannak. Van mögöttük három fotó... A producerek ma már lényegesebbek, mint azok, akik játsszák meg rendezik a műveket

S. *Gy.:* Elmondok egy másik esetet. Van egy népmese, amely kollektív alkotás volt.. Gyerekkoromban egy szovjet rajzfilmben láttam először, nagyon megragadott. Később el is olvastam, aztán Kaposvárott a nyolcvanas évek végén írtam belőle egy változatot, Lázár Kati megrendezte, és aztán lett belőle egy Walt Disney-film. Ez *A szépség és a szörnyeteg* című mese. Elképedve olvastam valamelyik újságban, hogy Walt Disney megszerezte a mesével kapcsolatos összes jogot, és ezentúl a világban ezt a mesét senki föl nem dolgozhatja többé.

Szervét Tibor és Kováts Adél a Ványa bácsiban (Radnóti Színház) (Koncz Zsuzsa felvételei)

F. P: Ilyen nincs.

H. A.: Nem igaz. Az újságírók annyi mindenfélét írnak.

S. Gy: De ez teljesen logikus. Eltulajdonítani az alaptörténetet - ez a tendencia.

F. P.: Az előbb az európai kultúrát emlegettétek. Én azt gondolom, hogy a személyiség védelme az európai kultúra egyik legfontosabb eredménye.

K. Cs.: Szerintem pedig a szerzői jog egyes végső esetekben éppen a kultúra európaiságát próbálja befagyasztani. Van egy Dobozy Imre nevű pasas, aki mindenféle gazemberségeket elkövet, állami díjakat vesz fel azért, hogy lefekszik egy rendszernek, megírja ezeket a műveket, és akkora Jeles kifigurázza azt, amiből ez a pasi hasznot húzott. Tehát nagyon szépen működésbe jön egy erkölcsi jóvátételi folyamat. Az örökösök viszont azt mondják, hogy nem, ezt nem lehet előadni, mert sérül Dobozy személyiségi joga, az a személyiségi jog, amely már eleve erkölcstelenségen alapult, és konkrét haszonnal járt.

F. P.: Csaba, amit most elmondtál, az a szocializmus érvelése. Dobozy jogilag ugyanolyan személyiség, mint más, aki nem követett el gaz-emberséget, és azt hiszem, nagyon nagy baj volna a demokráciával, ha a bíróságon kívül bár-kinek joga volna eldönteni, hogy ki gazember és ki nem.

R. J.: Ez a demokrácia egyik baja többek között.

F. P: Én meg azt tartom nagy erényének, hogy egyenlőek vagyunk, ezzel a szerencsétlen Dobozy Imrével is egyenlőek vagyunk.

S. Gy.: A jog túl tud burjánozni.

K. Os.: Azért említettem a közönséget, mert a közönség képviseli az erkölcsöt. Ha a közönség mondja azt, hogy én Kiss Csaba Macbethjét nem nézem meg, mert a három boszorkány hiányzik belőle, és ezáltal sérült az eredeti mű, akkor legközelebb nem fogom *a Romeo és Júliát* Lőrinc barát nélkül megcsinálni.

H. A.: s ha a közönség azt mondja, nem, ilyesmit nem szabad, akkor milyen elégtételt adsz a szerzőnek?

F. P: Ez nagyon jó kérdés. Ha a közönség úgy dönt, hogy márpedig ez neki nem kell, akkor a dolog megbukott, ha ezzel szemben a *Macbeth* így is kell neki, az azt jelenti: olyan erős az a Shakespeare-mű, hogy még Kiss Csaba se tudja megölni. Meg persze azt is jelenti, hogy Kiss Csaba nagyon tehetséges rendező. És végül az is következhet belőle, hogy többnyire azok a szerzők sikeresek, akiket az elmúlt ötszáz évben legalább ötszázszor átírtak.

S. Gy.: Így van.

F. P.: Ilyen értelemben a szerzői jog valóban butaságokat rögzít. De ezek olyan butaságok, amelyek lehetővé teszik a civilizált társadalmi együttélést.

K. Cs.: A jelenlegi erkölcstelen fázisban. Szerintem ez a szerzői jog ennek a terméke, mert máskülönben nem volna védelem a hamisítások, a felelőtlen átdolgozások ellen, meg az ellen, hogy le ne nyúlják a szerző pénzét.

F. P.: Van még egy kérdés, amelyet nem szoktak nektek feltenni. Mi történik, amikor valaki - mondjuk, a főrendező - átrendezi egy rendezéseteket? Az ilyesmit például jogosnak tartjátok-e?

S. Gy.: Igen.

F. P: Ezt te mint igazgató is csináltad.

S. Gy.: Igen.

F. P: Meg is buktál mint igazgató, Gyuri.

S. Gy.: Nem éppen ezért.

R. J.: Ha én bajba kerültem, akkor nagyon sokszor előfordult, hogy megkértem valakit, gyere be, nézd meg, mert nem tudok rájönni, hogy mi a probléma. Hatalmilag talán kétszer kellett belenyúlnom más rendezésébe. Nem azért, hogy átrendezzem, hanem hogy életet leheljek a produkcióba.

K. Cs.: Amikor *az Animus és Animát* csinálták a Budapesti Kamaraszínházban mint szerző bementem az olvasópróbára, és utána elmentem a premierre. Közben Fodor Géza nagyon sokszor hívott, de azt mondtam, nem vagyok kíváncsi arra, hogy mi történik a próba egyes fázisaiban; arra vagyok kíváncsi, hogy végül mi lesz a szövegből. Tudom, hogy Tordy egy csomó min-

Garas Dezső és Tőrőcsik Mari A nagybácsi álma című Vasziljev-előadásban* (Művész Színház) *(Korniss Péter felvétele)

dent kihúzott belőle, de az előadást nézve- pedig megnéztem vagy háromszor-négyszer - egyszerűen nem tudtam rájönni, hogy mit húzott ki. Ez azt jelenti, hogy koherens dolog született.

F. P.: Számomra van ennek a beszélgetésnek egy nagyon érdekes tanulsága. Az, hogy kedvenc politikai írómnak,Tamás Gáspár Miklósnak igaza van, amikor azt mondja, hogy a magyar kulturális hagyomány alapvetően szocialista és kollektivista hagyomány. Én szemben állok ezzel a hagyománnyal, és örömmel látom, hogy a jelenlévők közül Morcsányi Géza is szemben áll vele, Adrienn meg ugye már csak hivatalból is. Ti, többiek tehát kollektivista álláspontot képviseltek. Azért provokáltam ezt a mai beszélgetést, mert egyrészt az európai kultúra közös szellemének az egyéniség, a személyiség védelme is a része, továbbá azt is gondolom, hogy amikor egy ország minden szinten integrálódni akar Európába, amit nagyon jól tesz, akkor még ha nem is szívesen, de legalább kényszerből tudomásul kell vennie bizonyos helyzeteket, amelyeken persze lehet - megint csak jogi eszközökkel - változtatni. És végezetül azt kérném, hogy ki-ki foglalja össze az álláspontját, hadd zárjuk le valahogy formásan ezt a beszélgetést.

R. J.: Szerintem nem lehet és nem is kell jogilag szabályozni azt, amit morálisan el lehet intézni. Valóban védeni kell az egyén szellemi tulajdonát, de abban a pillanatban, amikor ez a szellemi tulajdon fölhasználásra kerül, ott valamifajta szabadságnak, nem pedig alkuhelyzetnek kell lennie. Ez a véleményem. Ugyanis nem az egyik dolog van a másikért, és nem a másik van az egyikért. Az egész dolog van valamiért, amelyet kultúrának nevezünk.

S. Gy.: Magyarországon - amelyik fura hely volt mindig, és az is marad: átmeneti hely - alulszabályozottság meg túlszabályozottság van. A túlszabályozottság nyugati eredetű. Nálunk a szerzői jogi törvények alapvetően nem magyar kezdeményezésre szoktak létrejönni, hanem a Nyugathoz igazodunk velük. Nagyon féltem a kultúrát attól a tendenciától, amely a XX. század második felében a nyugati kultúrát gyakorlatilag tönkretette. Magyarországon ez nem fog teljesen átmenni, nálunk a törvényeket, szerencsére, úgyse nagyon tartják be. A következő néhány évtized magyar parlamentjeitől nem várható törvénygyártó őrület, mert nem lesznek képesek rá, és ettől talán egy picit szabadabban élhet majd a társadalom. Ebben reménykedem. Mindenféle bajok lesznek belőle természetesen, nekünk személyesen is rettenetes bajaink lesznek, de remélem, ez a másmilyen cenzúra talán nem fog minket annyira fenyegetni. mint ahogy tartok tőle.

K. Os.: Nekem az az érzésem, hogy a jog megpróbál erkölcsbírói szerepkörben fellépni. Lelkiismereti kérdések helyett lesz egy pár paragrafus, és véleményem szerint kibontakozik az a tendencia, amely már ma is jellemzi a magyar színházat, nemcsak anyagi, hanem ilyen okok miatt is, hogy tudniillik reklasszicizáló színház lesz. Tömegével jönnek majd az 1900 előtti szerzők, akiket már nem véd senki.

H. A.: A mai szerzői jog az egyetemes jogfejlődés egyik terméke, alapvető emberi jog. A szerzői jog régi keletű intézmény, a szerzői jogi törvényhozás kezdetei a polgári forradalmak korára nyúlnak vissza. Nálunk már a múlt század végén megszületett az első szerzői jogi törvény. Az is igaz viszont: ha az erkölcsi normákat betartjuk, betartódik a Jog is. És még egyszer leszögezem: az egyes ember jogai még olyan áron sem sérülhetnek, ha valamit nagyon jó szándékkal, az egész kollektíva hevében csinálunk. Itt emberek jogairól van szó, ezeket a jogokat tiszteletben kell tartani

M. G.: Nem lévén művészember, nagy örömmel hallom és nagy aggodalommal figyelem a művészek vitáját, mert nyilvánvaló, hogy az állampolgári lét és a művészlét egyre jobban konfrontálódik. A bennem lakozó anarchista természetesen boldogan hallja azt, amit a rendező urak mondanak, de van egy másik énem, ami annak örül, ha a szerzői jog és a törvények is végzik a dolgukat, tehát érvényesülnek. És én közben nyugodtan drukkolhatok az anarchistáknak.

A SZÍNHÁZ szerkesztőségében 1998. május 13-án folytatott beszélgetés rövidített és szerkesztett változata.

Jelenet a szolnoki Novemberi éj című Wyspianski-előadásból (Szűcs Zoltán felvétele)

DÖMÖTÖR ADRIENNE

BELESZERETTEM A VILÁGBA

BESZÉLGETÉS SZERVÉT TIBORRAL

Az idén Križovec Krleža Agóniájában, *tavaly a Színikritikusok Díjával kitüntetett Asztrov a* Ványa bácsiban, *előzőleg másik Csehov-főszerep, az Ivanov. Gyötrődő, környezetüket gyötrő intellektuellek, akik közül ketten nem találják helyüket a valaha nagy-betűsnek gondolt életben, harmadikuk pedig, Križovec, éppen ellenkezőleg, karrierje foglya. Az utóbbi években tehát egészen más szerepek ha-tározzák meg a pályáját, mint kezdetben. A két-szer is eljátszott Cyrano és a Hamlet után azt lehetett gondolni: hősök, romantikus szerepek sora fog következni. Személyisége változásából fakad ez a szerepkörváltás? Vagy a megváltozott világ tart igényt a színészi személyiség más rétegeire?*

– Is-is. Egészen bizonyos, hogy az utóbbi időben nagyon sokat változtam. Amikor tíz évvel ezelőtt elkezdtem a pályát, hatalmas világmegváltó vágy és rengeteg energia volt bennem. Aztán egyszer csak rémülten vettem észre, hogy mindez elfogyott. Nagyon riadt évek voltak ezek. Közben pedig óriásit változott a világ, teljesen kifordult tegnapi önmagából, és már alig hasonlít arra, amelyet meg akartam váltani. A színpadon sem látok igazi hősöket, holott biztos vagyok benne, hogy nagyon is szükség lenne rájuk.

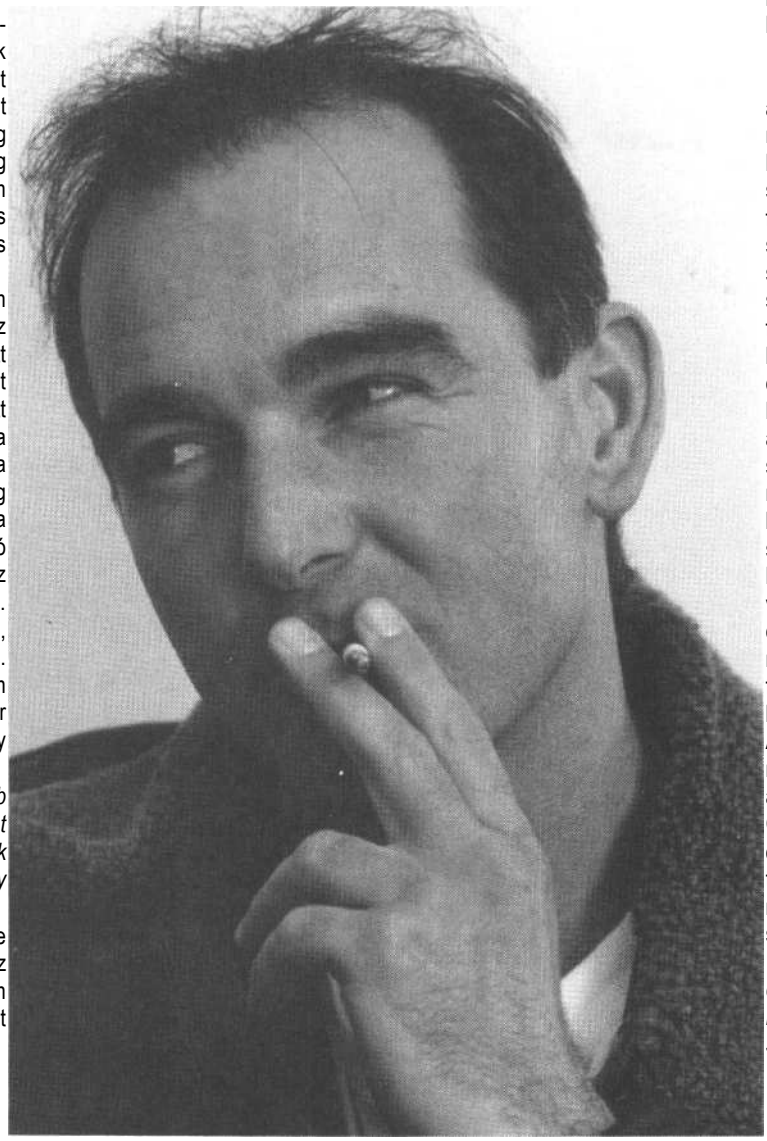
Különös, hogy a szerepeim mennyire összhangban vannak az életemmel, az éppen adott színészi alkalmasságommal. Most a „zakós" szerepek idő-szaka jött el - egyébként évek-kel ezelőtt, a miskolci Hamlet után mondta Verebes Pista, hogy eddig kardoztam, most már nem ártana mást is csinálnom. Meghatározó persze a Radnóti Színház és az ide választott darabok jellege is. Igaz, itt is tettünk kísérletet arra, hogy hőst játsszak, Calderón VIII. Henrikjét, de ez valahogy nem sikerült; semmilyen para-méter nem kedvezett annak, hogy sikerüljön.

– A világa színpadról inkább megváltható hősökkel, mint antihősökkel? Mert hiszen ezek szerint mégiscsak vágyott rá, hogy hősöket játsszon.

– Nagy érzelmű szerepekre vágytam. Azért is akartam színész lenni, mert képesnek éreztem magam arra, hogy ilyeneket eljátsszak. Hogy a katarzist közvetítsem. Szerettem volna, ha velem együtt a közönség is átéli a hétköznapokban alig megélhető nagy érzelmi végleteket. Úgy gondoltam, a jogászkodás után végre megtaláltam azt, amire szívesen fölteszem az életemet. Valósággal hajkurásztam magamban a hőst. Nagy élmény volt például, hogy ha én magam nem vagyok is elég bátor, a színpadon az lehetek. A színészet egyik nagy hozadéka, hogy abból az egyetlen életből, ami az embernek megadatik, kipillanthat másféle életek felé, és mindazok a dolgok, amelyeket közben megtanul, lerakódnak, és valamilyen módon közelebb viszik az embert saját magához. Azt is megtapasztaltam, milyen érdekes közelebbről megnézni, mennyi az esendőség egy hősben, és mennyiben lehet együtt érezni egy intrikussal.

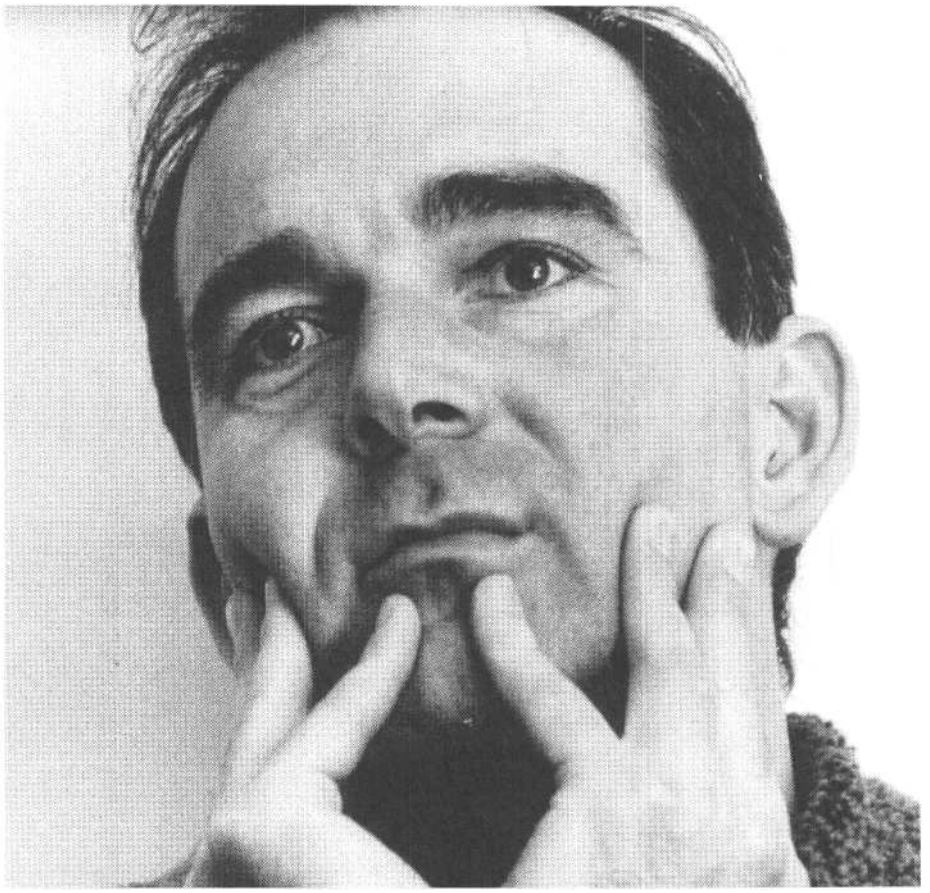
- Minden szerepnek van megélhető rétege? Például Križovecnek is? Úgy gondolom, itt éppen az lehet a legérdekesebb feladat, hogy olyan figurát kell eljátszani, akihez a színésznek vagy egyáltalán nincsen köze, vagy ha van, azt csak nagyon nehezen vállalhatja.

- Kínlódtam is vele eleget! Sokáig nem voltam képes mit kezdeni azzal, hogy adva van egy szereplő, akivel egyetlen pici mozzanatban sem tudok egyetérteni, és mégis valahogyan azonosulnom kell vele. Az egyik próbán, amikor Udvaros Dorottya belelendült, és megrendítő hitelességgel játszotta azt a nőt, akit cserbenhagytam – hát én egyáltalán nem tudtam a saját, nem létező igazságomat képviselni. Legszívesebben leültem volna a nézőtérre, és csak bámultam volna Dorottyát, és mentegetőztem volna, hogy tudom, nincs igazam, rémesen viselkedem, és nagyon mélyen egyetértek a Művésznő minden szavával. Annyira szerettem volna, ha ez az átok Križovec legalább megpróbálna a nőnek segíteni – de hát hogyan is tudna, amikor egyetlenegy szándéka van a színdarabban, az, hogy végre kimenjen a színpadról - ehhez képest negyven-ötven oldalakat mond el.



Aztán egy idő után megtörtént az, ami jobb esetben más-kor is meg szokott történni: sikerült kivárni a pillanatot, ami-kor a szerep saját természete felülkerekedik mindenen - a színész kételyein, idegességén, a színházi gyártási folyamat sztereotípiáin. Ekkortól már arra fordíthattam az összes erőmet, hogy bár a figura mérhetetlenül elítélendő, mégis konzekvensen képviseljem. Ilyenkor az is segít, ha az ember átgondolja: a figurának szituációs igazsága ugyan nincsen, de mennyiben van legalább darabon kívüli, személyes igazsága? Hiszen egy karrierje csúcsán álló ügyvéd valóban nem vállalhat föl egy elrontott életű butikosnőt, és soha nem is ígérte a nőnek, hogy feleségül veszi. Tehát - verbálisan legalábbis-nem csalta csapdába. Az a hozzáállása, hogy hát Istenem, jó volt mind a kettőnknek, de a dolog ennyi, és nem több. Gyalázatosan kicsike igazság ez, de elvitathatatlan. Amit persze továbbra is kikérek magamnak, nemcsak magamtól, hanem a szereptől is.

-Éppen ennek a „megmutatom, de kikérem magamnak" kettősségnek a színpadi természete érdekel leginkább Križo-



vec megformálásában. A játéka, mint Asztrov doktorként is, roppant ironikus, mégsem érzem soha, hogy eltávolítaná magától a figurákat.

-Talán azért, mert nem ítélkezni akarok fölöttük, és bagatellizálni sem akarom az életgondjaikat; egyszerűen csak meg akarom mutatni ezeket az embereket - lehetőleg úgy, ahogy az író megírta őket; nekem ez is éppen elég nagy feladat. Egyáltalán nem szeretnék távolságtantóan játszani! Különben sem magukat a figurákat találom nevetségesnek, hanem a helyzeteket, amelyekbe kerülnek. Nagyon szeretem például az *Etűdök gépzongorára* című film egyik jelenetét. Amikor a férj meglátja, hogy a felesége Platonovval csókolózik, életében talán először megpróbál felnőtt férfiként dönteni; elhatározza, hogy elmennek innen, és ordít: csomagolunk, hozzátok a csomagokat, saját kezűleg húzza ki a csézát a kocsiszínből, beülteti a mamant, bevágja a csomagokat, üvölt a cseléddel: hol a ló, hol a ló, közben szakad az eső - az egész egy tökéletesen megélt, hatalmas életlázadás, egészen addig, amíg az ott sündörgő bátyuskavégre szóhoz nem jut, és ki nem böki, hogy hát én csak azt akarom mondani... szóval, hogy már három éve eladtuk a lovat... s éppen annyira muszáj sírni, mint nevetni ezen az egész helyzeten.

Valami hasonlót próbáltunk megcsinálni a *Ványa* bácsiban: hétköznapi embereket mutatni hétköznapi helyzetekben -Valló Péter mindenkit nagyon óvott attól, hogy nagyobb kaliberű figurát játsszon annál, mint amilyet Csehov elképzelt -, olyanokat, akikkel hétköznapi katasztrófák történnek, miközben esetleg rámegy az életük. Asztrov okosabb annál, hogy ne látná azt a mérhetetlen trutymót, amiben van, de energiái befülledtek, és már erőtlen, sőt túl cinikus is ahhoz, hogy bármin változtasson. Az Ivanovban azt szerettem volna megmutatni, hogy van itt egy ember, aki éldegél megszokott világa közepén, de már egy ideje semmi nem megy neki, és mindenkitől azt kérdezi: ha így nem jó, ahogy én csinálom, mondd meg te, hogyan kell csinálni. Mondd meg te, orvos, mondd meg te, büdös csibész üzletember, akinek mindig vannak ötletei, mondd meg te, a feleségem, mondd meg te, fiatal nő, mondd meg te, alkoholista, aki a barátom vagy. Leveszi azokat a mintákat, ahogyan a többiek élnek, de miután sehonnan sem kap a kérdésére értelmes választ, agyonlövi magát. És semmi nem marad utána - nem véletlen az sem, hogy nincs gyereke.

– *A hősi szerepek más megközelítést kiván-nak, mint nagyságnak-kicsiségnek ezt az együttes megmutatását, vagy csak az arányok különbözőek?*

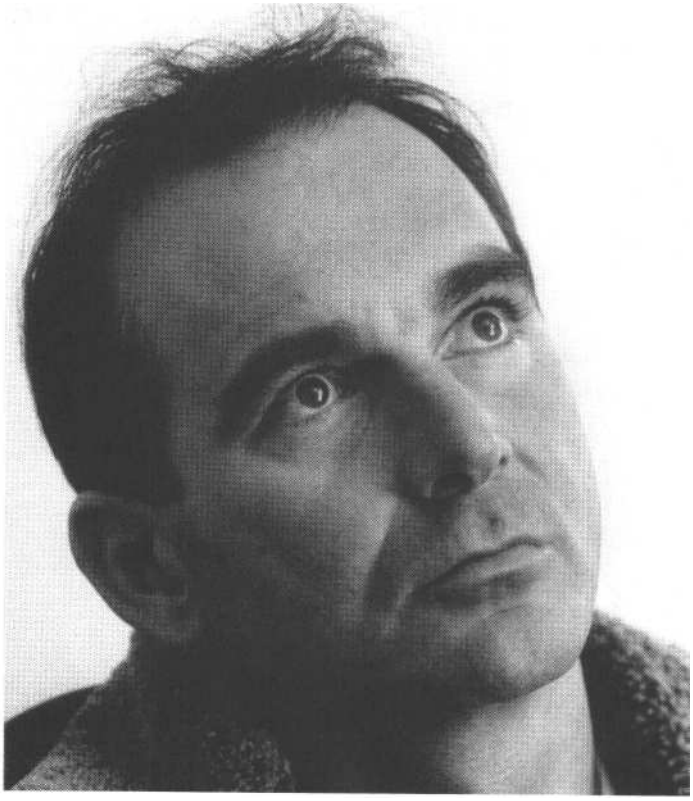
– A hősöket nagyon szeretném egyneműen, mindenféle iróniától mentesen ábrázolni. Egyáltalán nem szeretem, amikor ezeket a nagy alakokat lerángatjuk magunkhoz, ahelyett hogy saját magunk próbálnánk felnőni hozzájuk. Biztos, hogy némi hétköznapiasítás magától is bekerül az előadásba, esetleg a rendező helyez el oldottabb, akár ironikus pillanatokat - elvégre nem mindig lehet három órán át merő tragédiában szorongani -, de a hősök azért csak legyenek önmaguk, és én velük kapcsolatban inkább hajlok a pátoszra, mint az iróniára. Nem tudom elképzelni, hogy lefokozzam akár Cyrano agyament szerelmét, aminek három felvonáson keresztül olyan mélyen átadja magát, akár Hamlet csatáját, amelyet életre-halálra vív az igazságért. Az ilyen hősöket nem lehet házmesterekké alacsonyítani! Kétségbeejtőnek tartom, hogy ez dívik manapság. Nem beszélve a közönyből, ostobaságból, tehetségtelenségből fakadóan halvány figurákról. Hát mire legyen kíváncsi a néző a színházban, ha nem valamilyen mélységesen emberi - tehát mindannyiunk által hordozott - sorsot lát?

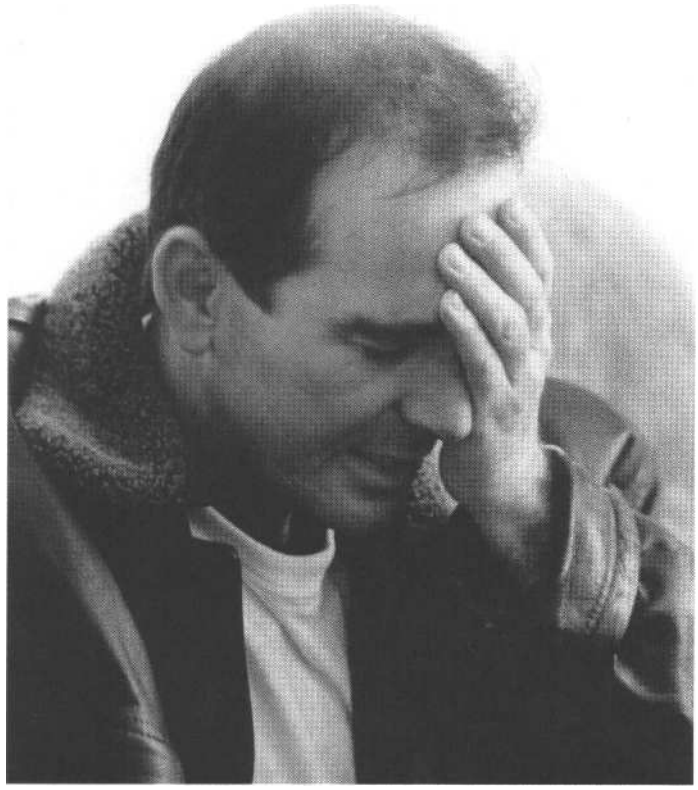
-*És az ebben az évadban játszott VIII. Henrik? Ő sokkal hűvösebb, mint ahogy az maga az előadás is. Egy (él mondatban már szó esett arról, hogy nem ikerült...*

- ...igen, de erről nem szívesen beszélek. Nem sikerült. De most is, becsület Úristen, mindannyian birkózunk vele előadásról előadásra. Es még mindig ott tartok, hogy ha végre egy fél pillanatra úgy érzem, egy kicsit is igaz az, amit csinálok, nem tudom továbbvinni, mert képtelen vagyok kimondani a következő mondatot. Ilyenkor legszívesebben leállnék: gyerekek, hagyjuk abba! Hát ez a sor itt most egyszerűen nem jöhet! Igaz, hogy általában más előadásoknál is úgy körülbelül a harmincadik, negyvenedik táján szoktam azt érezni: leülepednek és már maguktól jönnek a dolgok, mintha a szerep azt mondaná, nyugi, majd én megmutatom neked a valóságot de most mégsem csak erről van szó.

– *Még a beszélgetés elején említette, hogy mostanában kevésbé érzi magát alkalmasnak arra, hogy nagy formátumú egyéniségeket játsszon. Mi az, ami - belül - hiányzik ehhez?*

– Az utóbbi időben valóban elég sokáig úgy éreztem: nem mennek a dolgok. Ezt, mint lassacskán rájöttem, elsősorban saját rossz hozzáállásomnak köszönhettem. Úgy gondoltam: a színház az életem, és én, az igazság letéteményese arra születtem, hogy játsszak, és ezen keresztül hassak az emberekre. Azt hittem, eléggé ismerem magam ahhoz, hogy megfeleljek ennek a feladatnak. Az egészet valamilyen élethalálharcnak képzeltem. Es amikor Verebes Pista azt mondta nekem: nem azért vagyunk emberek, hogy színészek legyünk, hanem azért vagyunk színészek, hogy emberek legyünk - egyáltalán nem tudtam mit kezdeni ezzel a nagyon fontos mondattal. Hát





hol van akkor az elhivatottság, az ambíció? Ezzel a hozzáállással persze nagy, hősi, romantikus alakokat akartam játszani, lázadókat, igazukért harcolókat, akik irányt mutatnak másoknak.

Aztán ez a homogén kép, amivel lendületet vettem a pályához, darabokra tört. Kiderült, hogy valójában azt sem tudom, ki vagyok. Hogy minden próbán újra meg kell küzdenem a saját énképemmel. Hogyan is jöhetnék akkor ahhoz, hogy igazságról meg hamisságról beszéljek? A vígszínházi évek kudarca tovább mélyítette kétségeimet. Sokszor már attól rettegtem, hogy minden érdeklődésemet elvesztem a színház iránt. Az efféle lelkiállapotok aztán a legkevésbé sem predesztinálják az embert arra, hogy hősöket akarjon játszani.

De hála istennek, azt mondhatom, hogy már éppen kifelé jövök az alagútból. s most már megint egy kicsit szeretek hősöket játszani, egyelőre csak itt belül. s újra van kedvem időtöltésül darabokon gondolkozni, keresgélve, hol vannak bennük a számomra igazán lényeges, mélységesen hátborzongató pillanatok... Például szerintem *a Romeo és* Júliaban halálosan izgalmas az erkélyjelenet, de nem azért, mert jaj, istenem, bejött a szerelmem, hanem azért, mert bejött, akit bármelyik percben négybe vághatnak. Vagy a Júlia és az apja közti viszony. Amikor ennek a hatalmas tekintélyű, félelmetes embernek azt mondja az egyetlen szeretett kislánya, hogy márpedig ő nem megy Párishoz - hát legszívesebben megölné ott helyben! Őrült nagy kockázata van tehát minden pillanatnak. Szóval, élvezem a színházat.

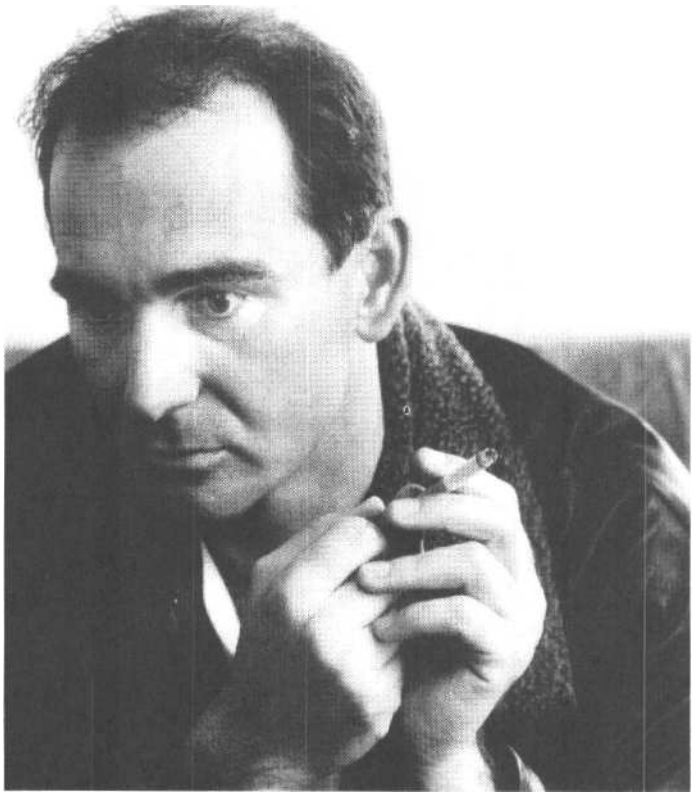
– *Mi segített a válsághelyzetben, mi az igazán fontos? A jó színház, a jó szerepek, a sikerek, a díjak? Ez mostanában mind megvolt.*

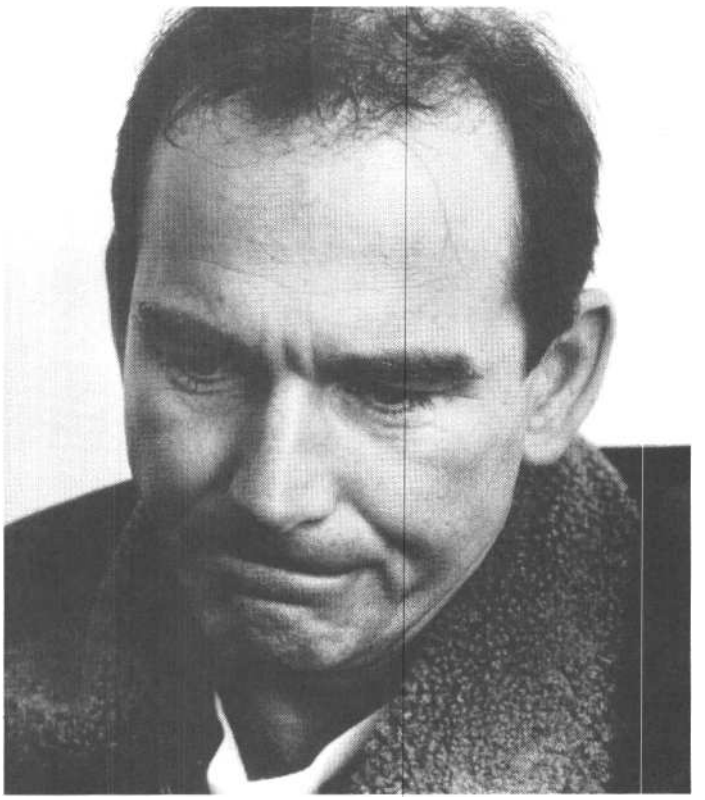
– Mindegyik fontos, de egyik sem annyira, mint az, hogy megszületett a fiam. Katarzist addig csak színházban éltem át, ezért is gondoltam azt, hogy csak ott találhatok magamra. Aztán az élet nagyon kegyes volt hozzám: amikor azon kaptam magam, hogy fogytán vannak a tartalékaim, megszületett Gergő - és észre kellett vennem, hogy mennyivel valóságosabb katarzis is van annál, mint amivel a színpadon valaha találkoztam. Ekkor jöttem rá, hogy az életem és a színház két különböző sík, és nagy hiba volt összekényszeríteni őket. Ez a felismerés felszabadított, már nem akartam olyan görcsösen harcolni a vélt vagy valós színházi igazamért. Rájöttem, mennyi bölcsesség volt abban, amit Verebes Pista mondott életről és színházról. Találtam magamnak egy másik nagyon fontos igazságot is, Marcus Aureliusnál, aki azt kérdezi: miért foglalkozol azzal, hogy más emberek magatartását megváltoztasd, amikor ők nincsenek a hatalmadban, és miért nem azzal foglalkozol, hogy a saját magatartásodat megváltoztatod, amikor önmagadnak viszont hatalmában vagy? Ilyesféle iránymutatások szerint próbálok élni, és napról napra tapasztalom, hogy milyen nehéz az ember-nek rendesen összeraknia magát. De az élet megint segített. Régi vágyam volt, hogy harcmű vészettel foglalkozhassam - és éppen, amikor lett egy kis időm, elém került egy aikido-klub szórólapja. Elmentem, és ott ragadtam. Valami hallatlanul boldogító érzés, hogy nem kell beszélni, csak figyelni és tanulni! Micsoda nagy dolog az a belső erő, amit ennek a műfajnak a művelői kifejlesztenek magukban! Megrendítő az önmagukon végzett hatalmas munka. Nagy szükségem van ezekre az élményekre és a csöndre is, ami ott körülvesz.

Nagyon szeretem a Radnóti Színházat, jólesik a siker - bár már korántsem vagyok annyira kiszolgáltatva mások véleményének, nincs bennem olyan kényszeres megfelelési vágy, mint régebben, amikor narkotikumként szomjaztam az elismerésre -, de még mindig ott tartok, hogy akkor most ki is vagyok én tulajdonképpen. Még mindig nincsenek végleges válaszaim.

– *De a színész azért mégsem lehet teljesen szuverén, mégiscsak mindig meg kell felelnie valakinek, legalább a rendezőnek, nem?*

– Igen, de egyáltalán nem mindegy, hogy milyen viszonylatokon belül. Valló Péterrel például remekül tudok együtt dolgozni, sokat tanulok tőle, és a vele való kapcsolatom egyáltalán nem lojalitáselvű, hanem ő mond vala-mit, és én egyszerűen azt érzem, igen, tényleg az van odaírva, valóban afelé kell menni. Péter *Ványa* bácsi-elemzése teljesen levett a lábamról! Az az alaposság, amikor azt mondta: ez a figura itt körülbelül ilyen. Miért ilyen? Mert itt





A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

és itt azt mondta magáról, hogy... Miért gondolom, hogy igazat mondott? Azért, mert a harmadik felvonás második jelenetében azt mondták róla, hogy... Egészen más az, amikor egy nagyon konzekvens elemzésen alapuló instrukciórendszernek kell megfelelni, és én is meg vagyok győződve arról, hogy a végeredmény jó lesz, mint az, amikor önkényesnek és blöffgyanúsnak tűnik a dolog, a sok idézőjel és az önmegvalósítás közepette esetleg éppen a darab lényege vész el.

Furcsa ez az önállóság-önállótlanság... A főiskolán egyáltalán nem érdekelt senkit, hogy milyen az adott személyiség. Hiszterizálták, mérték, kínozták az embert, de pont a lényeget nem tanították meg, azt, hogy van itt belül egy hely, ahol rendszerré állnak össze a dolgok, és ahová mindig visszavonulhatok. Es ha nem vagyok jó színész, ez akkor is így van. De a főiskolával kapcsolatos hiányérzeteimet csak utólag tudatosítottam magamban. Akkor kezdtem látni, hogy itt nincs minden a legnagyobb rendben, amikor Ruszt Józseffel találkoztam, aki végre egészen máshogy bánt velünk. Aztán mégis hamarosan elegem lett ebből a mester-tanítvány viszonyból, szerettem volna saját magam is gondolkodni, dönteni, nem pedig - mint azt Jóskának mondtam ordítva a Független Színpadon - tuba lenni *a h-moll* misében. Illetve ha tuba vagyok, legalább hadd jöjjek erre rá én magam. Mindig nagyon nagyra tartottam Ruszt művészi látásmódját, csak a megvalósítását tűrtem nehezen. s hasonló mesterkurzusjellegtől tartottam, amikor Miskolc után nem mertem elfogadni a Katona hívását, és a Vígszínházat választottam, a szabadabb létezés, a kevésbé főnök-beosztott jellegű viszonyok miatt.

Még a hétköznapokban is nagyon nehéz az embernek a maga kis szuverenitását megőrizni, akár csak annyira, hogy ne úgy álljak fel egy beszélgetés után, hogy most nem egészen azt mondtam, amit szívem szerint mondani akartam. Arról nem is beszélve, hogy konfliktushelyzetekben is merjem és tudjam vállalni önmagam, de nem a korábbi üvöltözős, asztalborogatós módon. Mindig azt szerettem volna, ha senkit nem kell bántanom, és engem sem bánt senki, de ez régebben csak ritkán sikerült; nagyon sokszor találtam magam valamilyen gyomorremegős helyzet közepén. Olyan ez, mint az autóvezetés. Amíg Trabantom volt, rohantam, őrjöngtem, anyáztam. Amióta jó autóban ülök, lazán és türelmesen vezetek. Ahogyan most személyiségem új szerkezetét próbálom összekalapálni, érzem, hogy nyugodtabb, csendesebb vagyok, és szűnőben vannak a gyomorremegések, gyarapodóban az örömök. Elnéztem a többnapos esőt meg a sok búval bélelt embert: hát nem látják, milyen szép is ez? Igen, újra beleszerettem a világba.

ÚJ HAJÓNAPLÓ MŰHELY

Másfél évi műhelymunka után befejeződött a Bárka Színház keretein belül működő első Hajónapló Műhely ténykedése. A „befejezés" természetesen inkább félbehagyást jelent, a műhelyből *nem* diplomás, kész, perfekt színháztudósok és kritikusok kerültek ki. Pusztán együtt gondolkodtunk, kérdeztünk, kételkedtünk - alkalmasint olvastunk és írtunk - a színházról, amelyet nemigen értünk, de szeretünk. És ezek utána „félbehagyó" diákoknak - valamint tanáraiknak - néha-néha sikerül is egy-egy érvényes mondatot megfogalmazniuk, akár szóban, akár írásban. Utóbbiak egyébként itt-ott meg is jelennek (Színház, Hajónapló, Ellen-fény, Criticai Lapok, Jump...).

A Műhely két vezetője, *Bérczes László* és *Nánay István* ezzel be is éri, sőt mindezt fontosnak is tartja. Olyannyira fontosnak, hogy 1998 őszétől meghirdeti az ÚJ HAJÓNAPLÓ MŰHELYT. Az új műhely tagjait írásbeli és szóbeli forduló után választjuk ki. Az írásbeli erre a célra készített körülbelül *négy-hat oldalas,* szabadon választott színházi esszét, előadás-elemzést, kritikát, portrét jelent.

Beküldési határidő: *1998. szeptember 15.*

Cím: *Bárka Színház, Új Hajónapló Műhely, 1082 Budapest, Baross utca 65-67.*

Várjuk tehát *tizennyolc* és *harminc* év közötti fiatalok jelentkezését. A részvétel természetesen ingyenes.

BÓDIS MÁRIA

EGY LEÁNYSZÍV VALLOMÁSAI

MARKOVITS ILKA NAPLÓJA 1859-1862

Ötkötetnyi titok fakult vászonban, aranyozott szaladóbb gót betűk, ahogy a tollat egy húszéves leány szívének hevessége hajtotta. A mondatokban nyoma sincs az önfegyelemnek, a sorok közül pőrén kitetszik a leány lelkének minden rezdülése, indulatainak hullámzása, bánatainak keserűsége. Olvastán le-nyűgöz személyiségének idilli, szenti-mentális, napjainkban annyira szokatlan varázsa, és az eltelt közel száznegyven esztendő feloldja kételyeimet: átadhatom-e a nyilvánosságnak ezeket a vallomásokat, amelyekben vajmi kevés az adata pályáról, és arról a kevésről is előbb le kell hámozni érzelmi burkát. De ez benne a vonzó. Átnyújtom hát, holott tudom, olykor lekicsinylő mosoly jelenik majd meg az olvasó arcán. De előre elnézem neki.

Markovits Ilka neve a laikusnak már nem mond semmit, holott tizennégy éven át a Nemzeti Színház jó kvalitású és népszerű operaénekesnője volt. Úgy látszik, ennyi idő nem elég ahhoz, hogy az emlékezetbe bevésse a nevét...

1839-ben született Zsenán, jómódú és jó nevű nemesi úri házban. A szép hangú édesanya nem mert ellenszegülni a hagyományoknak: hiába áhítozott énekesnői pályára, műkedvelő maradt. A család lassan csúszott lefelé. 1849-ben el kellett hagyniuk a birtokot, Aradra költöznek, még két fiú született, s az élet egyre nehezebbé vált.

Markovitsné leányában látta újraszületni színpadi ambícióit, hát nem ismert lehetetlent. A tizenhat éves Ilkát Pestre vitte, s feltehetően korábbi sűrű nemzeti színházi vendég-fellépései idejéből segítőkész pártfogókra talált. Igy került lika Bécsbe, Luigi Salvi olasz énekmesterhez. Az édesanya álmának megvalósulását már nem érhette meg: Ilka tanulóévei idején váratlanul meghalt. El nem múló bánata ez a leánynak. Sikerei felfelé vivő lépcsőfokain fel-feljajdul: „Csodálatos, még sohasem gondoltam oly gyakran Anyámra, mint e rövid idő alatt, naponként többször körültem lebegett, sőt, könnyeztem is. Mindig rosszabbul esik, hogy meg-halt. (...) Most nyugodtan élhetne, biztosítva volna minden nyomor el-len. Oh, Istenem! Minő végtelen boldog lehettem volna!" (1862. május)

Három bécsi esztendő után Markovits lika egyenesen a pesti Nemzeti Színházhoz kerül. Nyilván a korábbi pártfogók nem tévesztették szem elől a Bécsből érkezett bájos úrileányt, akinek tehetsége és első sikerei igazolták bizalmukat.

A kezdő pár év alatt nemzeti operánk lírai primadonnája, s Hollósy Kornélia szerepeinek közkedvességű személyesítője lesz!" - írja M. E. méltatásában (Vasárnapi Újság, 1866. május 20.).

A napló 1859 áprilisában kezdődik, a Nemzetibe való készülődés idején. Ám neveket, akik oda várják, nem említ. Úgy tűnik, a húszéves leánynak egyedül kell helytállnia egy olyan pályán, amely még nem vívta ki a méltó társadalmi elismerést, és helyzetén nem könnyít erősen emocionális lelki habitusa, érzékeny és labilis idegrendszere. Reakcióit kevésbé intellektusa, inkább érzelmei irányítják. Szüksége van hát a naplóírásra. Számára a várakozó üres lapok nem a biedermeier lelkületű úrilányok divatos kedvtelésének közegét jelentik, inkább a magányos midászi nádast, ahol elrejtheti fájdalmait, kitombolhatja düheit, levezetheti túlcsorduló érzelmeit. Valóban magányos volt. A naplóban alig találni eleven szálat, amely egyetlen létteréhez, a színházhoz köti.

A benne lelket tartó egyik „igaz" ember Luigi Salvi, aki sűrűn megfordul Pesten. A színház zsebkönyve szerint Salvi Olasz Opera Társasága 1860 júniusában több operát hozott a Nemzetibe. A címek azt sugallják, hogy a társulat színvonalas, tehát Salvi mester nem akárki a pályán. Ítélete sokat jelent a kezdő Markovits Ilkának: „Salvinak nem akartam hinni, hogy nyolc nap alatt egy szerepet be lehet tanulni, s hányszor tettem én azt már, édes kedves Mesterem! Sokat pirongatott, de sokat is tanultam tőle! Még csak látni, hát még későbben! Nem tanított, mint egy szarkát, íme most nincs mesterem, és mégis haladok. Ezt neki köszönöm. A múlt tavasszal itt létekor ő is meg volt elégedve. Ezt a szerencsét nem is vártam!" (1860. október) Néhány nappal később: „A tegnapi estét jobban töltöttem el, mint azt reméltem. Útnak indultam a színházba, és Salvival találkoztam. Tovább akartam menni, de nem eresztett. (...) Én boldog voltam, mert megdicsért. A Vindsori Vígnőkkel (= Nicolini operája) meg volt elégedve. Kis magyar dalom is tetszett neki. Istenem, ki is hitte volna, hogy én még komponálni is fogok! Azután vacsoráltunk."

Ilka másik támasza „Andris bátsi". Hogy ki ő, azt a kedvesen mesélő kilencvenegy éves unokától, Rozália néni, Makara Györgynétől sem tudtam meg. A naplóból annyi derül ki, hogy a Nemzeti zenekarában működő Andris bácsi és felesége, Fanny néni rokonok. Ok adnak Pesten szállást Ilkának. „Ma délelőtt mondta Andris bátsi, hogy egyike az orchestrumi tagokbul egy francia négyest komponált, és megkérdezé a bátsit, hogy megengedi-e azt nekem ajánlani. Holnap engedelmével egy levélkével fogja a színházba hoz-ni. Igen örvendek, csak az a kedves

Markovits Ilka mint Angela Auber A fekete dominó című operájában (1867)

ember netán ajándékot várjon tőlem, az bajos lenne!" Andris bácsi is komponál: ,,...én segítek neki, a kottákat írom és a szöveget." (1861. január) A Nemzeti zsebkönyveiben egyetlen Andrást találtam: Szuk András tárogatóművészt. Annál inkább ő lesz az, mert a családból többen nemcsak a Nemzetiben, hanem Bécsben is muzsikálnak.

Színháztörténeti körökben az a pletyka járja, hogy Erkel Ferenc igencsak vonzódott a ritka szép leányhoz, és karrierjét is egyengette. Markovits lika naplójához ne lett volna őszinte? Erkel neve először 1861. március 10-én, az ősbemutató estéjén fordul elő: „Tegnap nagy napunk volt, Erkel operáját adták, Bánk bánt. Mit mondjak? El voltam ragadtatva, még a lelkem is fájt beléje, olyan szép! Midőn kábultan a sok széptől, Andris bátsit a színház udvarán vártuk, Erkelt pillantám meg, és ezen szavakat intéztem hozzája, melyeket az elragadtatás.. varázsla nyelvemre: Karnagy úr! n előtt le kellene térdelni! - Csakhamar felismert bennünket, és örömmel kérdezé: Hát tetszett? Szép? - Isteni!, feleltük. - Ah! - mondá nagy örömmel. - Engedje, hadd csókoljam meg! Magát is! - fordult Fannyhoz. Most kérdem, ki tagadhatná meg? Ez egy perc műve volt csak. Mi hazajöttünk, hanem nem aludtunk. Legalább én nem." A rajongás hevületének lecsillapodtával Erkelt többé nem említi, de imádott operájában 1863 júniusától pályája végéig Melindát énekelte. A mű számára a hazaszeretet zenébe fogalmazott csodája.

Erzsébetként a Tannhéuserben (1871)

A Bach-kormány bukása utána nemzeti öntudat újra felparázslott. Állítólag Szerdahelyi Kálmán, a népszerű drámai színész és bonviván, az 1848-as színész honvéd öltötte fel először a nemzeti viseletet, amely az 1860-as években a hazafias érzelem külső jele volt. Ilyen magyaros öltözékben látjuk Markovits Ilkát 1861-ben készült fotográfiáján. Naplóírás közben a Bécsben megszokott németet is anyanyelvére cseréli: „Szégyen gyalázat, hogy naplómat nem kezdettem magyarul." (1860. július 18.) 1861. március 15-én már hő honleányi sóhajjal írja: „Ma van a forradalom napja. Ünnepelni akarták, hanem csendes minden. Jobb is így, mert csak rossz következményei lettek volna" - az egy évvel korábbi eseményekre utal.

Az emelkedett gondolatok közé minduntalan befurakodnak a hétköznapok gondjai. „Az elsőt és tizenhatodikat szerencsés napnak mondjuk, mivel pénzt kapunk. Mánia ez nekem. De mit is beszélek ma? Eddig nem boldogított a pénz, mert kevés arra. hogy boldogítson. Nekem sok kell! Ám ha jól meggondolom, avval is beérném, mennyit sok könnyelmű egy nap alatt elköltöt anélkül, hogy neki boldogságot szerezhetne. Én azzal atyámat s testvéreimet láthatnám el!" - írja nem először 1860. szeptember 16-án, mert feltett szándéka, hogy apját és fivéreit Pestre hozassa, és róluk gondoskodjék. Hol van még attól, hogy ezt meg is tehesse! Alig egy éve rendelkezik önálló keresettel, s abból mire futja? „Néhány színpadi rongyot vásároltam, ezüstömet elzálogosítottam, majd lassanként ki fogom váltogatni. (...) 102 frt. csak pénz, de ezekből majdnem egy darab annyiba került volna új portékákból. Elég, ha én tudom, mennyit nyertem, az emberek hadd beszéljenek! Unatkoznak szegények, azért gagyognak annyit."

S mindehhez még igazából otthona sincsen. „Kedd 9dik, October. - Ma valahogy számomra is volt: egy kis szerencse. Éjszak csillagát adtuk. Az a Markovits biz Isten derék lyány, oly szépen énekelt. Meg voltunk elégedve, a közönség is. Azt mondták, hogy olyan jó Prescoviát még nem hallottak a magyar színházban. (...) Pedig bizony nem lenne csoda, ha nagyon rosszul énekelném, mert nem gyakorolhatám. Andris bátsi azt mondja, hogy nem ér az semmit. Tehát a béke miatt előtte nem gyakorolom. De az a baj, hogy többnyire honn van, s csak akkor tehetem, ha bizonyos vagyok, hogy nem gyön haza,' például mint ma. Ma elmehetek a színházba, a bátsi megengedte. Na, Néni dúl-fúl, mint tegnapelőtt, amikor nem adott vacsorát. Szép módon elhitette, vagyis belém beszélte, hogy nem vagyok éhes. Nem is ettem pedig. (...) Fúj, de csúnya, ha fösvény az ember! Ma délben is annyi rántott levest adott zsemlével, hogy sok csirkét ne együnk." (1860)

1862 májusában végre saját lakásába költözhetik. Ám a leánynak ott a második számú küzdőtér, a színházi kulisszák világa. „Péntek, 11-kén - Kinek hihet most az ember? Szem-be mindenki jó, hanem háta mögöttünk sokat tesznek ártalmunkra. A hír, a tetszvágy iriggyé teszi őket. Nyílt ellenséggel legalább szembe-szállhat az ember, de földön csúszó kígyókkal nem. A ravasz előbb bánhatik velük, a jó csak reszket tőlük, és ha egy hű barátra is akadna, nem hisz neki, mert nem mer!" (1861. január)

A csalódást Szerdahelyi Kálmán okozza. 1860 novemberében Offenbach *Eljegyzés lámpafénynél* című operettjének próbáin még teljes a bizalom: „Hogy is lehet az ember oly vigyázatlan, mint Szerdahelyi. Oldalnyilamlással csak úgy járja a próbákat, fel se veszi, mintha bizon ő nem tartoznék a halandók közé! Pedig hamar nem kapunk oly művészt, mint ő. Hát a nemzetnek tartsa meg magát! Rövid az élet." Miféle előjelek, s miféle megérzések? Szerdahelyit igen fiatalon, negyvenkét éves korában szívbaja viszi el...

Offenbach nemzetibeli sikerszériája 1860. november 21-én indul: „Eljegyzésünk nagyon tetszett. Csak úgy lestek az ajtónál Szigligetiné, Ellingerné, s úgy hiszem, még Hubenainé is. Feleki majd megbolondult. Háromszor is mondtunk neki jóéjszakát, és mindig csak futott utá-

A Traviata Violettája (1866)

nunk, és azt mondta, hogy a közönség majd megbolondul utánam! Szigligetiné még azt mondta, hogy én voltam az operetta fénypontja. Még Jókainé is várt reám! De nagyon soká idéztünk!" Mekkora boldogság ez Ilkának! Méghogy elsőként a művezető úr felesége gratulál! Azután Ellingerné Engst Teréz, a külföldön játszó énekescillag, aki olykor egy-egy szerepre hazatér! Es Hubenainé Lipcsei Klári, az Ilkánál idősebb, rutinosabb énekes-színésznő! No és Feleki Miklós, az ünnepelt drámai színész, akinek egyetlen szava is megtiszteltetés, és aki - kitetszik most is, említve máskor is - megállíthatatlanul ostromolja a szép kis primadonnát. A legfényesebb név Jókainé Laborfalvi Rózáé, az országszerte híres drámai művésznőé.

Markovits lika önérzetét növelik a sikerek, hamarosan egészen otthonosan mozog az intrikákkal teli színészvilágban. Sőt! „A színháznál nagy bajom volt az operetták miatt. Ki az ördög nem is unná még mindig másodrendű szerepeket énekelni, mikor a közönség azt mondja: Markovits a legjobb! Denique meguntam. Szóltam, és meg is tudtam, hogy Szerdahelyi - bár nagy művész-, hanem szemtelen, ravasz ember, mert minden a tudtával történt. Huber úr róka, hanem be is fűtöttek neki: a szemtelen szegény karmesterünket, Dopplert ki akarta küszöbölni. No hiszen, meg is adta neki Hollósiné, a helyén volt a nyelve, az isten meg is áldja érte! Hát Huber kisasszony, az a kiállhatatlan pikánt creatura, a vice primadonna, már most is azt hiszi, hogy szebben énekel, mint Hollósi, pedig még a földet sem nyalhatja fel előtte! (...) Salvi Luigi pedig ha Huber Ida énekel, fülig húzza a bundáját, és azt mondja: »Ich kann Sie nicht anhören, ich bin nervös!« - Elhiszem!" (1861. február)

Fejtsük meg, mit is takar ez a mérges szóáradat! Erkel Ferenc primátusa alatt két kar-mester működött: Huber Károly és Doppler Károly ilyenformán tehát egymás riválisa. Ekkor Huber látszott erősebbnek, ám a zaj elcsitult. Hollósiné, az-az Hollósy Kornélia, Markovits lika rajongott ideálja, a színház első koloratur énekesnője. Nagyné Huber Ida mint Ilkával egykorú énekesnő természetes versenytárs. Ítélete elfogultság? Ki tudja. Talán nem véletlen Salvi mester reakciója: „Nem bírom hallgatni, idegesít!" No és Szerdahelyi, a róka? Nem támogatta Markovits Ilkát, hogy a kezdeti operett- és vígoperai szerepköréből előbbre lépjen. Most aztán már meg sem állhat előtte!

Történt, hogy gróf Batthyány Artúrné Apraxin Júlia A *honfoglalók* című drámája nemzeti színházi bemutatója után fellelkesül, és a színészmesterségbe is bele akar kóstolni. „Szegény grófnő! Bár volna tehetséges! Azt mondják, kedve van, sőt színdarabban is volna kedve fellépni. Bátran teheti. Kifütyülni nem fogják, s legalább Szerdahelyi úr pénzt szerez magának a tanítással. Ez szereti a művészetet! Azokat elhanyagolja, kiknek tehetségük van, és ezen bábbal bíbelődik, mert Batthyány grófnő!" (1861. március)

Mekkora a fordulat Szerdahelyi személye iránt! ,,...bár nagy művész" -ezt elismeri, és úgy tűnik, a tehetséget biztos ítélettel más pályatársaknál is méltányolja. Például Bignio Lajos éne országokban szívesen látott Ellingerné sűrűn felbosszantja. Ízlését kezdi-e ki, avagy elfogult, ki tud igazságot tenni ma már? „Szombaton Othellot adtuk. (= Rossini operája),(...) Az egész előadás nem ért egy félkrajcárt. Én Emiliát adtam. Ami tehetségembe volt, megtettem. A hangom csak nekem nagy. A bátsival beszéltek, mind kérdeztek bennünket, hogy hát nem én énekelem-e Desdemonát? Én nem énekeltem volna kitűnően, de jobban, mint Ellingerné. Hogy elferdítette azt a szerepet! Éneke, játéka rossz volt, hát mi maradt? Öltözete és szépsége. Azzal nem érünk célt. Szív, ész, ipar, kedv, az kell egy művésznőnek, hogyha azzá akar válni! A szépség is jó, de nem szükséges!" (1860. augusztus) Az ember mosolyog ezen az álszerénységen. Nézzék csak meg a képeit! Nem is hagyta hidegen a színházbeli férfiszíveket! Van-e nő, akinek nem hízeleg az ilyesmi: „Ha úgy felfogom ésszel, hogy mennyi és minő emberek udvarolnak nekem, úgy majdnem arról győződöm meg, hogy szeretetre méltó vagyok..."

Akkoriban operaszínpadon is magától értetődő követelmény a jó színészi alakítás. Lásd az Ellingernéről írottakat! Ám mintha hétpecsétes titok volna, e témáról ő sem beszél, mint oly sok pályatársa sem, legfeljebb a felszínről, a megjelenésről. „Már most két szerepem van, amelyben nem kell kifesteni magamat. (...) Eddig is csak hajporral törültem le a képemet, pirosító sohase kell. Az öltöztetőnő ugyan azt mondja mindig, hogy olyan fehér és piros vagyok, hogy soha, de soha nem kéne kifesteni magamat. Hát a többiek mennyit babrálnak! A szemük alatt egy fekete vonalt csinálnak, a szem azáltal nyer, a szemöldököket kipingálják, a szájszélüket megfestik. Oh, minő unalmas dolgok! Én azt nem teszem, és soha nem is fogom tenni. - Tán nem is hijába mondja Huber úr, hogy engem az Isten mindennel megáldott, ami szép és jó. Oh, csak azzal áldana meg, hogy sok szerepet kaphatnék, és sokat énekelhetnék mindig! Mert csak akkor vagyok boldog." (1860. november)

,,...sokat énekelhetnék mindig…" - olvasom, és tudom, még tizenkét év, és az imádott pályának vége szakad. Szembeötlők az előjelek. „Lám, a héten beteg voltam, és mégis oly örömmel énekeltem! Olyankor még a szobácskámat is szebben takarítom fel. Mindent szebbnek találok, minden oly kedves, szép és herzig." (1860. szeptember) Nem csoda, ha sűrűn megfázik: „A kis operettába Huber Ida és én egyformán voltunk öltözve. Mennyibe gyön megint, pedig a főkötőket magunk készítettük! (...) A szobám már jó hideg, de nem merek holnapig fűteni, és akkor is a takarítás után, mert Néni nagyon durcás képet vág ám! Osztán én azt nagyon restellem."

„Most megint az a baj, hogy beteg vagyok. Hideglelésem van. Ma még nem rázott ki, tán kimarad. Az Isten adja! Hisz nem nekem való,

fiatal vagyok, tanulni akarok, alkalmatlan vendég. Mint gyermeket is harmadfél évig gyötörtél, s most ismét jössz!" (1860. augusztus) Egészsége tehát gyermekkora óta érzékeny. Mindehhez járul még kénytelen könnyelműsége: „Hofbauer ismét beteg. Én Istenem, ha a szegény Markovitson történne oly gyakran, mint azon, akkor rég elűzték volna! De ő mindig egészséges." (1860. október) Ha pedig nem, eltitkolja, szerepféltésből. Hofbauer Zsófia megteheti, külföldön is ünnepelt énekesnő.

A karriert a jó szerepek viszik előre. Lassan átveszi a nagy Hollósy Kornélia repertoárját. A fordulat esztendeje 1863. A Vasárnapi Újság kritikusa úgy véli: „házassága óta művészi haladása még feltűnőbb." Azon esztendőben vendégszerepel két ízben is a bécsi Hofoperben - sikerrel. Szerződtetni akarják, de hazajön. Tízévi szünet után, 1873-ban hívják ismét. Nem lehet kihagyni! Bizonyítani, bizonyítani! Es ekkor következik be a várható tragédia. Utazás előtt megfázik. Nem baj! Betegen a kocsiban, némi erősítő a szállodában - és ismét a Hofoper deszkáin! Hangja fátyolos, a siker elmarad. Pesten az orvosok, a kúrák - hiába. Többé nem énekelhet. Tizennégy év a pályán, ekkor harmincnégy éves. Még a csúcsot sem érte el...

A napló csak a kezdetekről szól, a művésznő ünnepelt korszakáról más források tudósítanak. A színlapok hűvös adatai szerint végigénekelte a játszott operák szoprán szerepeit, például Zerlinát Mozart *Don* Juanjában, nagyszerű Gilda volt Verdi Rigolettójában, Margit királyné Meyerbeer Hugenottákjában, és sikerszerepe volt az Ej királynője Mozart Varázsfuvolájában. Más szerepeiről a fotográfiák mutatnak nekünk valamennyit, és sommáznak a kritikák: „Dalműrepertoire-unkat Pauliné nélkül most alig képzelhetjük. S régi óhajtásunk, hogy nemzeti operánknak oda kell törekednie, hogy első szerepeit (...) játszhassuk oly derék magyar művésznővel, a minőt Markovits Ilkában még sokáig bírni óhajtunk." Sokáig... Szívszorítóak ezek az 1860-ban írott sorok, ismervén e pálya végét: „Én a művészetért élek. Nem panaszkodhatom, haladtam, mióta itt vagyok. 15kén volt egy éve, hogy megjöttem. Szorgalmatos vagyok, oly kedvvel teszek mindent! Bánatomat elfeledem, ha megtudom, hogy ismét felléphetek! A színpadon vagyok valóban boldog. Es ki nem lenne az? Minő szép a zene, az ének! Bár hallgatni is lehet azt, de százszorta szebb működni!"

Ha másfajta boldogságra, a szerelemre gondol, az is azonnal és szorosan összekapcsolódik a pályával: „Férfit nekem még nem szabad szeretni. Művésznő akarok lenni! (...) Néhány év múlva, ha czélomat elértem, ha testvéreimről gondoskodtam, akkor e szív is lángra gyúlhat! - Kiért fog e szív dobogni? Oh, máris érzem, hogy szenvedni fogok." (1860. október)

1861 januárjában egy civil fiatalember iránti reménytelen szerelem múló emlékeire visszatekintve írja: „Ami télen elhalt, az tavasszal újra feléled. Nem úgy van az én képemmel: mindig ősz van ott, az is marad örökké, de csak én tudom azt: elborítja a köd, néha egy-egy napsugár lövell be, azt is csak kíváncsiságból teszi, s visszaszökik, nem jól érzi magát ottan. Ez lesz az én tanyám. Minő szépnek gondolám, és odavan minden remény nélkül! (...) Azon kívül még egy van, azt az Isten áldása kíséri a Művészet! Neked szentelem életemet, már ujjaidon lebegek, oh, bár oly magasra vinnél, mint én gondolom!!! Isten, adj erőt, akkor mindent elfeledek, és első, az leszek! Az egyetlen kívánságom."

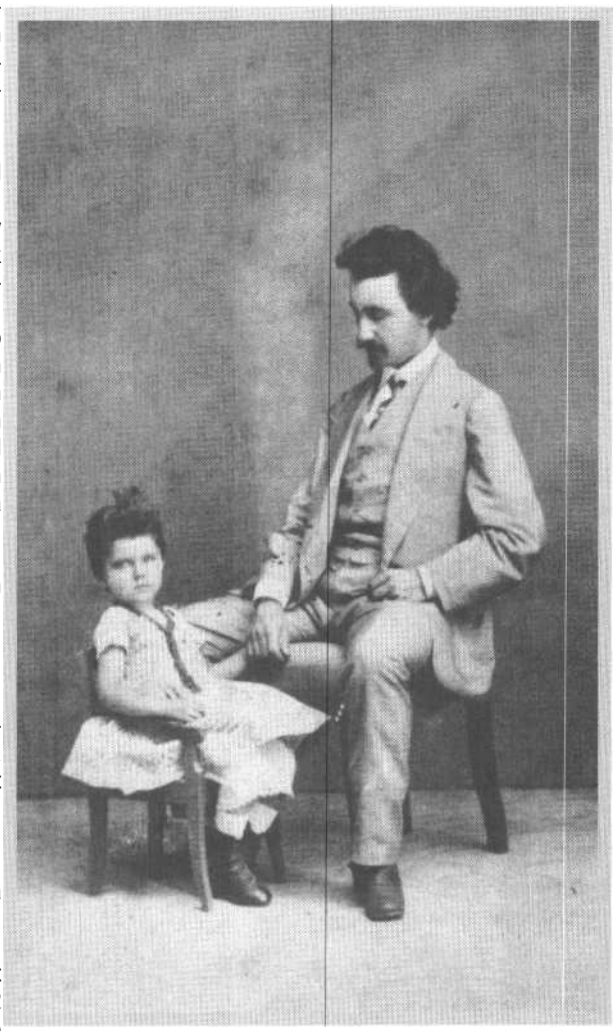
A napló negyedik kötete 1861 júniusában szinte a mondat közepén abbamarad: „Nem hiába mondja Doppler: Az emberek azt beszélik, Markovits Ilkát valami bántja, arcvonásain venni észre. Bizonyosan szerelmes! - Az ám, szerelmes! Volt is időm még arra gondolni! Hisz a sors mással múlatott engemet."

Másfél esztendeig egyetlen sort sem ír. Az utolsó kötet 1862 decemberében kezdődik. De hogyan! Mint akire a mennybolt rászakadt összes viharával és szépséges szivárványával. A szavak perzselnek, szinte kigyullad a papír, vagy bennszakadnak, és fél oldalakon nincs egyetlen szó: csupa-csupa gondolatjel. Markovits lika szerelmes! Es most az érzelmek nem oszlanak meg a művészet és a szerelem között: az imádott ideál Pauli Richárd énekes, aki 1862 áprilisában szerződik a Nemzetihez.

Mi történt decemberig? Már csak a beteljesült szerelemről, a mátkaság boldogságáról olvashatunk az utolsó kötet első lapjain: „Búcsúvétele hosszas volt, azért fájdalmas. Mintha nagy időre váltunk volna meg. Kegyetlen, engem is felizgatott. - Az ajtót csak lassan-lassan húzá maga után. Gyötrő! - Úgy tett, mintha menne, vissza nem térve soha. Mélán, nyugodtságot erőltetve nézék utána --- nem volt már erőm, - elfordulva székbe sűllyedék, - elhalt minden bennem, - nem szenvedtem, de boldog se voltam, erőtlen voltam, nem tudom tisztán, mit érzék - - - Nem érzé-e úgy magát a beteg, ki szenvedés nélkül szenderegne boldogan, hagyja itt a világot? - Ah, végtelenül szeretlek! --- (...) Hangom tiszta, holnap énekelek: Elizondoi leány. (= Offenbach operettje) Mint fogják lesni, valjon van-e hangja, nem veszíté-e el? - Sokan azt is fogják mondani: Csakugyan vége, elromlott, nincsen. - Oh, van-van-van! Semmi baja! Jól fog énekelni ő, szépen, érzéssel, mert most megvan az is, mi hiányzott -- *a szerelem!*- Arra tanítál engem, mire senki sem tudott!!! -

- "

Kevéssel a házasság előtt: „Az egész világnak szeretném hirdetni: »én az övé vagyok örökre!« - Oh, mily végtelen nyomorultnak érezném magamat Téged szeretve, ha nem volnék oly tiszta, mint születtem. Most kétszeresen büszke vagyok magamra. (...) Alakot nem képzelhettem magamnak soha, de oly lelket, ily szívet óhajték imádni, mint a Tied! - a Te kezedbe letéve, sorsom csak boldog lehet!" (1863 februárja)



Férje, Pauli Richárd és kislánya, Mariska 1869 körül

SUMMARY

Magyaros öltözetben (1861)

A boldog Ilkának nincs szüksége többé titkos vallomásokra, a naplót sutba dobja. Később még néhány bejegyzés különböző időpontokból.

„1865. február 2kán. - Ha e lapokat olvasom, ismét felmerül boldog menyasszonykorom - varázshatalmú szép idők - tiszta bájos szerelem ideje! - (...) - Bevallám, egyforma hévvel szeretlek, nem változtam érzelmeimben, és nem is fogok változni. Es Te? Nem változtál, - mégis nem vagy az, ki voltál. Vagy a nő szíve forróbb érzelmeket rejt? Igen, rejt, mert nincs szavam annyit kimondani, mint érzek!"

1865-ben kisleánya született, Mariska, 1869-ben kisfia, Ernő, aki néhány hetes korában meghalt. 1873-ban elveszítette a hangját. Ugyanakkor Pauli Richárd elvált tőle. Ketté-tört pálya, szétesett házasság. Hogyan tovább jövedelem nélkül, egy nyolc-éves leánykával? 1877-ben újra féjhez megy Kaszay Zsigmond királyi táblabíró úrhoz. Hamar - ekkor már harmincnyolc-harminckilenc éves - két leányt szül neki. 1892-ben megözvegyül. Ötvenhárom éves. A két kamasz lány gondjával ismét magára marad. Mariska leánya ekkor már a Népszínház színpadán énekel.

Utoljára hatvanhárom éves korában fordul naplójához: „Szeretném, ha engem gyászolnának. Nagyon vágyom a nyugalomra. Itt már jó dolgom nem lesz soha. Minden tettem, gondolkozásom, szólásaim, mind gyűlöletesek, ellenszenvesek. Ki tehet ezért? - kérdem. A Végzet? Nem! Kiállhatatlan természetem! - Néha talán mégis igazam van, ám előttük soha. Hadd menjek! Szeretnék keservemben bujdosni, elmenni, hogy egyedül legyek. Igy úgy sem lehet kiállni!" (1902. július 4.)

Markovits Ilkának a földi létből még hátravan tizenhárom esztendő. 1915-ben, hetvenhat éves korában halt meg a sziráki Kaszay-birtokon. Sírján mindig van friss virág.

Koncz Zsuzsa: Szervét Tibor

Koncz Zsuzsa kiváló portréista, képei nem „csak" kompozíciójukban, kivitelükben, tehát képiségükben remekek. Kivételes empátiájával felfedi portréalanyainak emberi és művészi lényegét; szemérmes közvetítő és érzékeny lélekismerő. Ezúttal is különlegesen eltalált fotográfiát készített Szervét Tiborról.

In her leading article Judit Csáki introduces two of the main subjects of this issue, the problems of the author's rights and those related to translating foreign plays, emphasizing some of the more topical and intersecting aspects of both themes.

However, the first contributions are, somewhat belatedly, devoted to a great theatre personality mourned worldwide by theatre people and the theatre-loving public. Tamara Török visited Milan's Piccolo Teatro after the death of its founder and leader, Giorgio Strehler, one of the greatest directors of our time and talked to some of his favourite actors as well as to co-director Carlo Battistoni. The reader can also find some obituary contributions published by two leading Italian theatre periodicals, Prima Fila and Sipario, venturing a first evaluation of the master's legacy and trying to foresee a future for a theatre welded together with his name but forced now to find a way of its own.

The problem of translating foreign plays into Hungarian was raised at first at a discussion organized by the Dramaturgs' Guild with the participation of some leading translators and directors, mostly concerned with the present trend of having a new text for almost all important Shakespearean productions. The question is highly controversial since the texts used until now were made by some of the finest Hungarian poets of the XIXth and XXth century - still there are valid arguments for more experimentally minded directors wanting absolutely up-to-date translations. Two further articles highlight the problem: András Forgách, writer, translator and director and László Kúnos, translator and expert on Scandinavian theatre add their own experiences and views to the discussion.

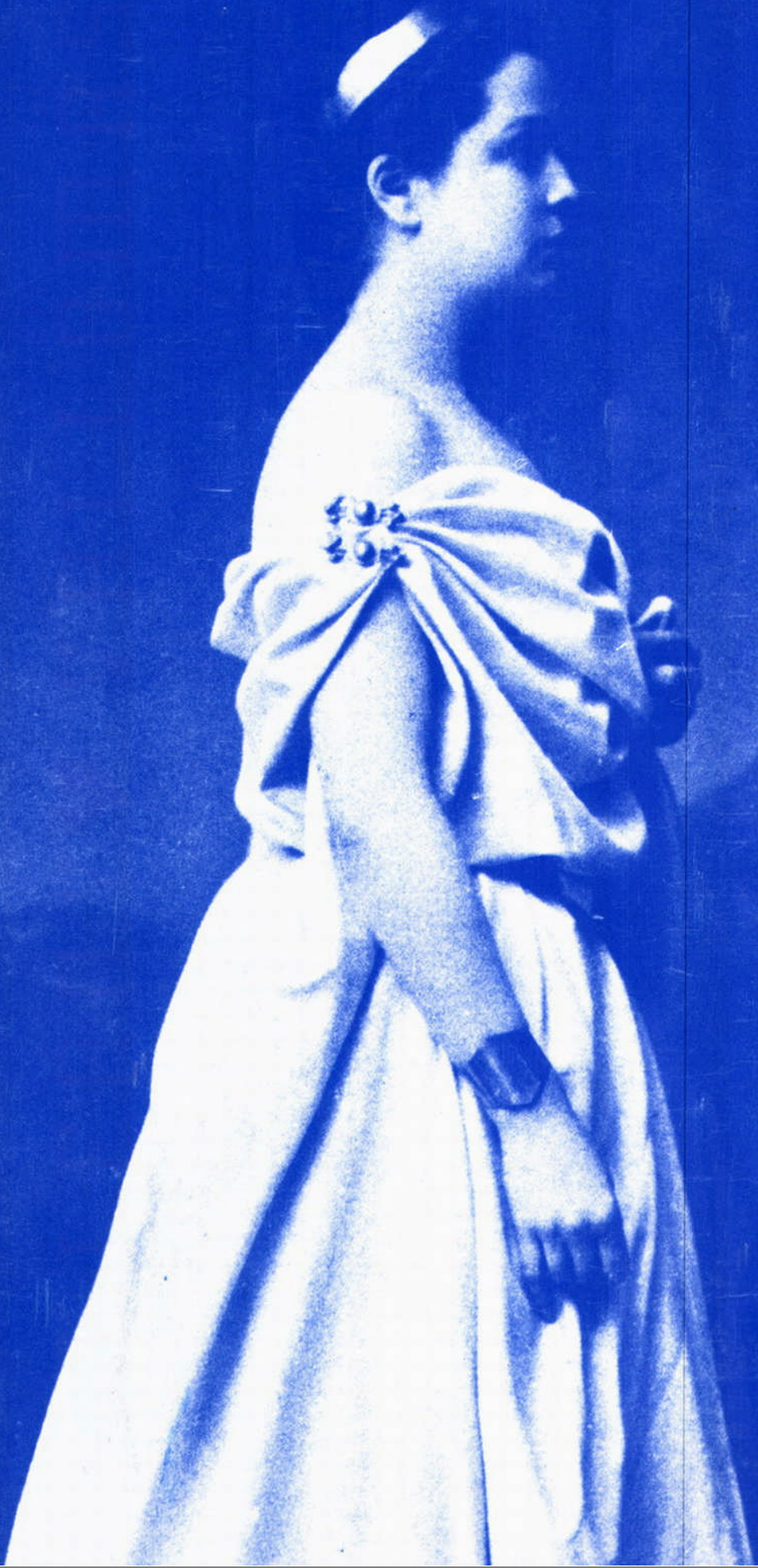
The round table on the topic of authors' rights was organized by our own review, with the participation of authors, directors, literary men and an expert of the Office for Authors' Rights Artisjus. The discussion revolved around the freedom of theatres to treat texts according to their own needs and aims and the right of the author to demand absolute fidelity to what is written. Although both parties agreed that some compromises should and could be reached, they stuck to their original views in a rather tenacious and passionate manner, both pointing to some intricate and delicate aspects of the malter.

Although Tibor Szervét was known for a long time as a gifted and interesting actor, he obtained leading status only since he was engaged by Budapest's Radnóti Theatre where his performance of Astrov in Tchekhov's *Uncle Vania* earned him last year the critics' prize for best (male) acting. In a conversation Adrienne Dömötör tried to find his „secret".

After a longer interval Mária Bódis continues her Series on some unknown, anecdotical, yet revealing aspects of our theatre history, publishing now some touchingly pathetic and in some ways informative excerpts from the diary of lika Markovits, a practically forgotten XIX. century actress and singer.

Playtext of the month is *Ice Petal* by Norwegian author Terje Nordby, in the translation of László Upor.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

EGY LEÁNY VALLOMÁSAI

Ára: 192 F