

Fábri Péter

A színész és a telefonkönyv

(A színházi szöveg világa)

DLA dolgozat

Témavezető tanár: Huszti Péter

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Budapest

2006

Mottó

„Le «style» est la peau d'une chose écrite et non son vêtement, l'enlever n'est pas la déshabiller, c'est l'écorcher.”

(„A ‚stílus’ az írott dolognak nem az öltözéke, hanem a bőre, eltávolítása nem vetkőztetés, hanem megnyúzás.”)

Elsa Triolet: *Préface à la clandestinité*

(In: E. T: *Le premier accroc coûte deux cents francs*. Collection Folio, 1973, 15. oldal)

Tartalomjegyzék

• Előszó, avagy miről lesz szó.....	4
• Bevezető – tézisek.....	8
• Szerepek és szituációk kódolása a színházi szövegben.....	15
• Szöveges színjátéktípusok.....	47
• Értelmezési keretek a színházban (és a színház körül)	65
• A színházművészet – enciklopédikus művészet	74
• Értelmetlen szövegek jelentése a színpadon.....	81
• A költői dráma - és eltűnése	91
• Prózai nyelv a színpadon	99
• A könyvdrámákról	104
• A zenés színház szövege	106
• A műfordítás és az újrafordítás	113
• Szerzői jogi kérdések a színházi szöveggel kapcsolatban...	121
• Irodalomjegyzék	129
• Szakmai életrajz	136

Ez egy elfogult dolgozat. Körülbelül harminc éve foglalkozom színházi szövegek előállításával a legkülönbébb műfajokban. Írtam és fordítottam drámát, musicalt, rockoperát, gyerekdarabot. Számomra a színházban megszólaló szöveg állandó munkaeszköz, tehát szentség. Éppen olyan szentség, mint bármilyen mesterember számára az ő munkaeszköze: asztalosnak a fűrész, számítástechnikusnak a notebook, hegedűművésznek a hegedű. Ha pontatlanul mondják a színpadon Arany János *Hamlet*-fordítását, felszisszenek. Ha tudatosan beleírnak, látom magam előtt az összefirkált szöveget és elképzelem, mi történne, ha nem Shakespeare és Arany, hanem például Mozart és Chopin volna az áldozat (azért éppen ők, mert néha Chopin is műfordító volt, és írt egy „*La ci darem la mano variációk*” című, a *Don Giovanni* híres dalán alapuló zenekari művet). Elképzelem a karmestert, aki atonális zenévé változtatja Mozart dallamait és szaxofont ír Chopin partitúrájába, mondván, ma már az atonális zene a mi anyanyelvünk és a szaxofon hangzását tartjuk természetesnek. (Természetesen nincs ezzel semmi baj, ha a művet nem Mozart és Chopin neve alatt hirdetik, hanem az átíró variációjaként. De az egy másik mű.)

Ez a dolgozat tehát arról fog szólni, szerintem hogyan szabad és hogyan nem szabad színházi szövegekkel dolgozni. Ha olvasómat sikerült az előző bekezdéssel elijesztenem, elmondom: nem gondolom, hogy a színházi szövegek, vagyis a színpadi művek (drámák, tragédiák, komédiák, musicalek, rockoperák, stb) amelyek valamikor egy élő, valóságos színház céljaira születtek, ne volnának átalakíthatók¹. Csak azt gondolom, hogy az esetleges átalakításnak komoly művészi oka kell, hogy legyen, és hogy nem mindegy, ki végzi el azt és milyen színvonalon. A mai magyar színházban ezt a munkát gyakran valami mellékes, bárki által elvégezhető feladatnak tekintik, rosszabb esetben pedig, ilyen szempontból engedékeny rendezőknél, úgyszólván bármelyik színész átírhatja a saját szövegét, ha nincsen vele megelégedve. Képzelnék el ugyanezt egy opera dallamaival és rögtön szembesülünk a dolog abszurditásával.

¹ „Shakespeare történelmi színműveiben például sok olyan dolog van, ami idegen marad számunkra és kevésbé tud érdekelni. Az olvasásnál ugyan még csak megbékülünk vele, a színházban azonban nem. A kritikusok és a műértők azt hiszik, hogy az ilyen történelmi drágaságokat miattuk kell ábrázolni, s aztán átkozódnak a közönség silány, elfajult ízlése miatt, ha az nem titkolja unalmát az ilyen részeknél; a műalkotás és közvetlen élvezete azonban nem a műértők és tudósok számára van, hanem a közönség számára; s a kritikusoknak nem szükséges az előkelőt játszaniok, mert ők is hozzátartoznak a közönséghez...” Hegel: *Esztétikai előadások* I. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1952. 281. oldal.

De hát mi is az a színházi szöveg egyáltalán? Dolgozatom egyik fejezetében írok majd arról a közsimert színházi mondásról, miszerint a jó színész akár a telefonkönyvet is felolvashatja, abból is előadás lesz. Mint majd kiderül, én ezt a mondást csak nagyon erős megszorításokkal tartom igaznak.

Bár tapasztalataim a színházi szövegekkel való magyarországi bánásmód terén alapvetően elszomorítóak, látok néhány biztató fejleményt. Az egyik legfontosabb, hogy az utóbbi öt-hat évben a régi fordítások jobb esetben dramaturgokkal, rosszabb esetben amatőrökkel történő átiratása helyett jobb színházakban kezd elterjedni a nívós szerzővel/műfordítóval történő fordíttatás/újrafordíttatás gondolata. Néhány fontos példa: Kúnos László Ibsen-fordításai (Vígyszínház, Nemzeti Színház, Krétakör); Morcsányi Géza Csehov-fordításai (Radnóti Színház); Nádasdy Ádám Shakespeare-fordításai (Csokonai Színház, Katona József Színház, Pécsi Nemzeti Színház); Varró Dániel fordításai (Radnóti Színház, Katona József Színház); Lackfi János Maeterlinck-fordítása (Vígyszínház); Térey János Calderón-fordítása (Nemzeti Színház²); stb. Ami pedig a szövegmondást illeti: Zsótér Sándor az utóbbi években divatba hozta a szövegközpontú színházat. Amit ő csinál, az az én színházi ízlésem szerint ugyan éppenséggel nagyon is végletes, de színháztörténetileg nézve hatalmas újdonság. Egy olyan színháztörténeti korszakban, amikor nagy sikert hosszú ideje az ún. sajátosan színházművészeti eszközökkel lehetett elérni (amelyek közé, meglehetősen módon, senki sem szokta odasorolni a szöveggel való bánásmód eszközeit), Zsótér sorra hozza létre azokat az előadásokat, amelyekben a színészek alig mozognak, és így középpontba kerül az elhangzó szöveg (valamint minden apró gesztus és rezdülés, de én itt nem ezekkel foglalkozom). Zsótér ráadásul divatot teremtett – más rendezők is elkezdtek ülőszínházat, lassan mozgó tablókat rendezni (Bagossy László, Balázs Zoltán). A végeredmény vegyes – de talán hosszú távon mindez mégiscsak hozzájárul ahhoz, hogy a színházi szakma valódi értékén becsülje a színházi szöveget.

Mert egyelőre, a biztató fejlemények dacára, nem ez a helyzet. Úgy gondolom, a mai magyar nyelv új színeinek színházi használata nem adhat okot homogén művek szétzilálására. Nem adhat okot arra, hogy a különböző szereplők különböző történelmi korok nyelvén beszéljenek csak azért, mert az egyik szereplő szövegébe belenyúlt a rendező, a másikéba nem. Nem adhat okot arra sem, hogy a szereplők karakterüktől teljesen idegen módon szólaljanak meg és ezzel szétzilálják a figura egységét. És arra sem, hogy a pusztán rendezői szeszély eltüntesse a

drámaírók jól megfontolt és mesterien használt nyelvi – dramaturgiai eszközeit. Márpedig sokszor ez történik. A nyelvi süketség nem azonos a korszerűséggel. Erre a süketségre ebben a személyes előszóban egy személyes példát hozok fel.

1997-ben a Radnóti Színház számára fordítottam le Calderón *VIII. Henrik*³ című darabját. A darab elején az íróasztalára borulva alvó Henrik királyt látjuk, aki mellett álmokképként ott áll Boleyn Anna (akit a király a valóságban még nem ismer). A (ne feledjük: barokk) szöveg így kezdődik:

KIRÁLY: Maradj, szépséges látvány, isteni árnykép,
fogyatkozó Nap, tűnő csillag, várj még;
a Napot magát sérted,
mert a fényét elhalványítva fénylesz.
Hogy lehet az ilyen szép, ami így fáj?

ANNA: Mindent el kell törölnöm, amit írtál.

Anna tehát, még álm-alakban, *rímes sorral* felel az álmában beszélő királynak. Ennek az első megszólalásnak így különös erotikus levegője lesz, Anna verssora szinte ráfekszik Henrik verssorára, szavaik a rímek révén összeölelkeznek. (Hasonlóan Rómeó és Júlia ismerkedéséhez, amely tökéletes szonettben van megírva, melynek végén csattan a shakespeare-i szonett páros ríme és a csók.)

Ez a rím azonban zavarta a darabot színre állító rendezőt (Telihay Pétert) és ő – természetesen a megkérdésem nélkül – átírta ezt a sort.

Vajon akadékokodás-e, ha ilyenkor a fordító azt mondja: ez a rendező, tekintse őt bármilyen tehetségesnek is a szakmai közvélemény, nem tudja, hogy mit rendez. Vajon, ha ilyesmi megtörténhet az ország egyik legjobb, legigényesebben működő színházában, nem történik-e meg naponta az összes többiben? A spanyol arany század drámaírói elképesztő tudatossággal bántak a versformákkal, szinte nem is darabot írtak, hanem operát. Minden jelenetben más versformák szólalnak meg, más ritmusban szól az ünnepélyes szónoklat és másban az egyszerű dialógus.

² Ugyanakkor Térey frissen készült Lope de Vega fordítását (*A kertész kutyája*) Ács János már jónak látta „színpadra alkalmazni” a Vígsházban.

³ Pedro Calderón de la Barca: *VIII. Henrik (La cisma de Inglaterra)*. Kétnyelvű kiadás. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2000.

Amely színházi kultúra lemond ezekről az eszközökről – és a velük rokon egyéb verbális eszközökről – az súlyos öncsonkítást hajt végre.

Ahhoz akarok hozzájárulni, hogy ez az öncsonkítás ne következzen be.

Ahhoz, hogy újabb és újabb nemzedékek érezzék át a nagy költők által írt és fordított színházi szövegek varázsát. Hogy Arany nagyszerű *Hamlet*-fordításának nyelvét ne valami bosszantó, a szerintük nyilván sokkal könnyebb (és általuk az eredetiben ritkán olvasott) Shakespeare-szöveg megértése útjában álló akadálnak, poros régiségnek tekintsék a rendezők és a színészek, hanem mágiának, abban az értelemben, ahogyan arról Géher István ír a *Holmi* című folyóirat 2005 decemberi számában megjelent tanulmányában, amikor összehasonlítja három modern fordítás egy rövid részletét Arany fordításának megfelelő helyével és ezt mondja:

„A fordítások elkerülik az archaizmust, pontosak, korrektek, első olvasás után könnyen mondhatók, első hallásra tisztán érthetők. De nincs mágiájuk. Miért is volna? A fordítást megrendelő és forgalmazó színház nem igényli a szövegmágiát. A rendezőt és a színészt zavarja a maga életét kontrollálhatatlanul élő, rituális költői beszéd.”⁴

Ez a dolgozat nem dramaturgiai dolgozat. Nem foglalkozik a tárgyalt darabok szerkezetével és szerephierarchiájával. Szerkezeti elemzést legfőljebb egyes rövid jelenetekről adok. Egyetlen célom annak bemutatása, hogy a színházi szöveg a szöveges színjátéktípusok esetében az előadás legalapvetőbb, döntő eleme, nélküle egyszerűen nincs színpadi alak, színpadi szituáció – nélküle nincs dráma. És éppen ezért nem lehet, hogy a színházművészetnek ezzel a legalapvetőbb eszközével olyan hányaveti nagyképűséggel bánjanak színházainkban, mint ahogyan azt ma gyakran tapasztaljuk.

*Ez a dolgozat nem lesz módszeres. Nem célom zárt szerkezetű, vagy annak látszó elméleti szöveget írni. Az élő színházról és az élő színháznak írok*⁵. Több irányból közelítem meg majd a főtémát, de biztosan lesznek olyan szempontok, amelyeket nem veszek majd figyelembe. Más témák pedig többször is visszaköszönnék majd. Mondjuk a kedvenc darabjaim illetve bizonyos vesszőparipáim. Sok olyasmiről is szándékozom írni, ami csak közvetve kapcsolódik a színházi szöveghez – hiszen a színházi szöveg még olvasáskor sem *csak*

⁴ Géher István: *A magyar „Hamlet”: Arany János furcsa álcája*. In: *Holmi*, 2005. december. 1538. oldal

⁵ Persze az élő színház elszomorító gyorsasággal klasszicizálódik. Amikor elkezdtem írni ezt a dolgozatot (2003-ban), még élt és dolgozott Ruszt József és Halász Péter. Mindkettejüket kortárs alkotóként említi a szöveg. Amikor ezeket a sorokat írom, 2006-ban – már mindketten halottak.

szöveg, már olvasva is a színház *értelmezési keretében* jelenik meg számunkra. Az itt következő fejezeteket szándékom szerint bármilyen sorrendben lehet majd olvasni – úgyis mindegyik ugyanarról szól.

I. A nyitott kapu, amelyet döngetek

A nyilvánvalót fogom bizonygatni. Azt, amit szerintem fölösleges is volna elmondani, ha a mai magyar színházművészek középgenerációja (a harminc-negyvenesek) számára is evidens volna ugyanaz, ami a korábbi rendezőgenerációk számára – egymástól erősen különböző stílusú előadásaik bizonyosága szerint – még evidens volt: hogy a színpadon az elhangzó szöveg éppen olyan fontos, mint az előadás többi alkotóeleme. Ez a generáció persze stílusosan rendkívül eltérő előadásokat hoz létre, de például Ruszt József veszprémi *Oidipusz*-át, Zsámbéki Gábor *Szent György*-ét (Katona), Huszti Péter *Üvegfigurák*-rendezését (Madách Kamara) vagy Ascher Tamás *Így él a világ*-ját (Katona) véleményem szerint összekapcsolta-összekapcsolja néhány alapvető jellegzetesség: *a darab egészében* gondolkodnak, nem ötletekben; *figurák sorsában*, nem pillanatnyi látványosságban és akrobatikában; és ennek megfelelően előadásaik alapja a minden *szavában* végiggondolt dráma.

A színházi szöveg létrehozása és színpadi elhangzásának megteremtése ugyanolyan gondosságot, törődést, alaposságot, pontosságot igényel, mint egy jól kigondolt díszlet megépítése. Adjon játékteret, ne játssza el a darabot a színész helyett, legyenek önálló esztétikai vonatkozásai, alkalmazkodják a játékmódhoz és ne szakadjon be.

A következőket állítom ugyanis:

1. Drámai történet nélkül, az elterjedt hiedelem dacára, továbbra sem jöhet létre jelentős színházi előadás, legföljebb cirkuszi produkció, kabaré, stb. (A drámák még a színháztörténetet is minden dokumentumnál pontosabban mondják el az értő olvasónak. Aiszkülosz, Szophoklész és Euripidész nélkül nem tudnánk, hány színész játszott a görög tragédiában, Shakespeare nélkül nem volna fogalmunk az Erzsébet-kor színházának jellegzetes vonásairól, Molière nélkül nem tudnánk, hogyan játszottak a Napkirály korában Franciaországban, és Molnár Ferenc nélkül nem tudnánk, milyen volt a vígszínházi stílus.)
2. A drámai történet az esetek nagy részében bonyolultabb annál, semhogy szavak nélkül el lehessen játszani (nem véletlen, hogy sok zeneszerző, ha balettzenét ír, jól ismert drámákat - voltaképpen: kultúrmítoszokat - választ kiindulópontul; a táncszínház, a

nem-verbális színház pedig bizonyos általános emberi történeteket, gesztusokat dolgoz fel).

3. Gondolataimat a verbális színházra szűkítve (de abba beleértve tragédiától rockoperaig minden verbális műfajt): a színpadon a szavaknak, a szavak összefűzésének, az irodalmi vagy a rétegnyelvnek, a költői vagy nem költői fogalmazásmódnak, a szövegritmusnak, stb, egyáltalán, minden verbális vagy a verbalításra utaló (pl. némaság) eszköznek éppen olyan súlya van, mint a világításnak, a díszletek és mozgások adta térnek, a stilizáló jelmezeknek, a naturális vagy elemelt színészi játékmódnak. *Száz évvel ezelőtt ennek éppen az ellenkezőjét kellett bizonygatni, mára a helyzet megfordult és a színházi szakma átesett a ló túlsó oldalára.*
4. A szöveg megalkotása, fordítása, meghúzása, stb. tehát szakmunkát, azaz: gazdag és kiérlelt verbális eszköztárral rendelkező, művelt, sőt műfordítás esetén az eredeti szöveget is olvasni képes szakembert igényel, vagyis: cipőt a cipőboltból⁶.
5. Az így megalkotott (újrafordított, békében hagyott) szöveget elő is kell tudni adni. Egymást erősítő negatív folyamatok: a színészek beszédkultúrájának romlása vezet az igényes színpadi szövegek kihalásához (verses drámákat, Shakespeare kivételével, már alig vesznek elő a színházak), de ha kihálnak az igényes szövegek, akkor min fog gyakorolni a színész? Egy határig el lehet prózásítani Molière-t, ha akad hozzá olyan zseni, mint Petri György volt; de mi lesz azután? És mi lesz Racine-nal, Lope de Vegával, vagy hogy hazabeszéljek: Calderónnal? Mi lesz a *Csongor és Tündé*-vel? (Hacsak Zsótér fel nem olvastatja ezentúl minden színházban.) Még néhány generációnyi, szinkronon edzett színészi motyogás és nem lesz többé senki, aki el tudja mondani színpadon az Éj monológját⁷. Pedig hogy is mondja Hamlet a 3. felvonás 2. színben (legalábbis Aranyánál): "Szavald a beszédet, kérlek, amint én ejtém előtted: lebegve a nyelven" .

⁶ Íme egy péla arra, hogyan gondolkodik a magyar színházi szakma egy része a szöveg létrehozásáról: idézek az 5. Budapesti Kortárs Drámafesztivál meghívójából (2005): „A válogatás jól tükrözi a magyar színházban is évek óta tartó folyamatot: a hagyományos színdarabok mellett egyre fontosabbak lettek az ún. színházi forgatókönyvek, az egy-egy társulatra/előadásra születő szövegek.”

⁷ Jellemző színháztörténeti epizód: a közelmúltban Lackfi János – kitűnően – újrafordította Racine *Phaedrá*-ját. És Hámori Ildikó nagyszerűen eljátszotta Kőváry Katalin szép, pontos rendezésében a színházi szakma teljes közönye mellett egy málló falú pincében, a Piccolo Színházban. Ami még harminc évvel ezelőtt igazi mainstream esemény lett volna, mára fringe helyzetbe kényszerült.

6. Dolgozatom pozitív következtetése az volna, hogy *a szövegekkel és a beszéddel igényesen dolgozó színházak műsorterve is sokkal gazdagabb lehet annál, mint amit ma látunk*. Az obligát Csehov-bemutató mellé visszakerülhetne a színházak műsorára Szophoklész *Antigoné*-ja, Lope de Vega *Hős falu*-ja, Calderón *Zalameai bíró*-ja, Victor Hugo *Hernani*-ja, Schiller *Don Carlos*-a, Szomory *II. József*-e, Füst Milán *IV. Henrik*-je – hogy csak a legfájóbb hiányokat említsem. Még megérhetnénk, hogy a *Cyrano* újból nagyszínpadi siker legyen, csak akadjon színész, aki a megfelelő ritmusban el tudja mondani a *Vívóballadá*-t és akadjon rendező, akinek nem csak színpadi víziója van a darabról, de Ábrányi Emil elképesztően színes és szellemes fordítását is értékelni tudja. A színházak nem rémülnének meg az olyan verbális kihívást jelentő drámáktól, amilyen például Arnold Wesker magyarul máig előadatlan *Shylock*⁸-ja, amelyben Wesker kulturálisan is megteremti a főhőst, köréírja a velencei gettót és egy művelt zsidó kereskedő teljes világát. Talán egy ilyen szezonban eggyel kevesebb középszerű musicalt kéne bemutatni. Talán nagyszínházaink színpada európai kulturális helyszín maradhatna.

II. A mindenhatótól az akadémuskodóig (a szerző egykor és most)

Az európai színházi hagyomány alapját jelentő klasszikus görög színházban, szélsőségesen fogalmazva, előbb volt szöveg, mint szerepet játszó színész. A szöveget ugyanis a kar adta elő. Csak később vált ki a karból az első, a második és végül a harmadik színész. Az első színész eleinte maga a drámaíró volt, aki sokáig rendezőként is dolgozott (és zeneszerzőként és koreográfusként is). A drámaírók persze később is a színészek között éltek. Shakespeare részvényes színész volt saját társulatában, Molière társulatvezető színész, a fiatal Ibsen mindenes dramaturg, Brecht kabaréénekes, majd rendező, García Lorca társulatvezető (igaz, különös módon, saját társulatával, a La Barraca társulattal éppen saját darabjait sosem játszotta).

Innen jutottunk el odáig, hogy mára a színházban (legalábbis a mai magyar színházban) a szerző illetve a műfordító (tehát a szöveg alkotója) valami kellemetlen, akadémuskodó figurának számít, aki csak azért van ott (ha egyáltalán beengedik a próbára), hogy belekössön a rendezőbe, amikor az átírja a szövegét, vagy a színészekbe, ha a hamut véletlenül mamunak

⁸ Arnold Wesker: *Shylock*. Fordította Fábri Péter. In: Színház 1997 szeptember, dráamelléklet

mondják. (A szerencsés és tiszteletre méltó kivétel Pintér Béla, ő az antik görögök követője, megírja, pénzt szerez hozzá, megrendezi, megkoreografálja, eljátssza.) Ma az eredetileg is színpadra írt drámákat rendszeresen „színpadra alkalmazza” valaki, mondjuk mintha Mozart valamelyik szimfóniáját egy karmester „zenekarra alkalmazná”⁹.

Az előző bekezdés nem túlzás. Az abban jelzett tendenciát jól példázza egy sikeres rendező egyik legsikeresebb előadása. Alföldi Róbert egy nyilatkozatában azt mondta, hogy azért fordította újra egy – egyébként tehetséges – amatőrrel Shakespare *Velencei kalmár*-ját, mert Vas István fordítása neki túlságosan *irodalmiaskodó*. Ebből a nyilatkozatból mindenki számára kiderült, aki Shakespeare szövegét valaha is olvasta eredetiben, hogy Alföldi nem tette meg ugyanezt. Nem az a baj, hogy újr fordította a darabot, hanem az, hogy eleve hibás volt a kiindulópontja. Vas István (és Szabó Lőrinc) fordításai ma is a legjobban mondható Shakespeare-fordítások közé tartoznak, szövegük modern, világos, pontos (Vas István talán előbb fordított Eliot-ot, mint Shakespeare-t!), és amit Alföldi *irodalmiaskodás*-nak nevez, az nem más, mint Shakespeare középkori elemeket bőven tartalmazó, *gazdag költői nyelve*. Tapasztalatból beszélek: majdnem egyidejűleg fordítottam le Shakespeare *Vihar*-ját (az íróasztalfióknak) és Calderón *VIII. Henrik* című drámáját (mint az *Előszó*-ban említettem, a Radnóti Színháznak). Meglepve érzékelttem, mennyivel könnyebb Calderónt mai magyarra fordítani, mint Shakespeare-t, pedig Calderón jelenetenként versformát vált (és olyan versformákat használ, amelyek a magyar költészetben viszonylag ritkák). Azért könnyebb, mert az ő nyelve minden egyéb – *tartalmi* - vonatkozásban olyan, mint a mai élő spanyol nyelv. Nincsen tele tündérekkel, manókkal, általam nem ismert, ritka növényekről szóló hasonlatokkal, antik példázatokkal. Ezzel szemben Shakespeare-nél nagyon gyakran találtam ilyesmit. Számomra a *Vihar* fordítása ebből a szempontból szakmai kudarcot jelentett: bár jól mondható szöveget hoztam létre, nem tudtam a darabot mai magyarra áttenni. Ahhoz meg kellett volna csonkítanom – annyira nem mai. Calderón viszont, meglepő módon, az.

Miért volt tehát hibás Alföldi kiindulópontja? Azért, mert feltételezte, hogy Shakespeare általa ismert szövegének stílusjegyeit a magyar fordító ragasztotta a nyilván sokkal modernebb eredeti műre. (Arról, hogy egy mai előadás szövegének mennyire kell egyáltalán modernnek, sőt mennyire kell könnyen érthetőnek lennie, nekem a színházi szakmában

⁹ Kisebbségi zenekari adaptációk persze a zenei életben is gyakoriak és természetesek (pl. Muszorgszkijnak szinte minden műve mások hangszerelésében terjedt el).

elfogadott közvélekedéstől nagyon erősen eltérő különvéleményem van, erről alább részletesen írok majd a műfordításokkal foglalkozó fejezetben.)¹⁰

Alföldi – nagyon sok kollégájához hasonlóan – korlátozott nyelvi ismeretei alapján egy nem létező Shakespeare-t képzelt magának. Shakespeare azonban létezik, és olyan, amilyen. (Kínlódnak is vele eleget az angol rendezők! Mert például Mercutio azt mondja a - középkori hiedelmekkel gazdagon átszőtt - Mab-monológban: „The collars of the moonshine's watery beams” Csakhogy a „moonshine” a mai angolban nem holdfényt, hanem hülyeséget jelent. „That’s a moonshine.”)¹¹

A régi darabok illetve fordítások helyett

- *lehet jobbat írni, lehet jobb új fordítást készíttetni*
(Molière *Don Juan*-ja jobb, mint Tirso de Molina darabja, Arany *Hamlet*-je jobb, mint Kazinczyé)
- *lehet mást írni*
(Racine, Anouilh és Cocteau újraírták a görög mitológiai témákat – nem jobban és nem rosszabbul, mint a görög tragikusok, hanem másképp; Petri újrafordított egy sor Molière-t – nem jobban vagy rosszabbul, mint Vas István, de másképp) .

De ha valaki ragaszkodik egy klasszikus darab előadásához, akkor még mielőtt átíratná, meggondolhatja az alábbi lehetőséget is:

¹⁰ Alföldinek ez a nyilatkozata annak idején (1998-ban) Spiró Györgyöt is felbosszantotta. A Shakespeare-fordításokról szóló, a Dramaturg Céh által rendezett vitában (anyagát ld: *Színház és /vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról*. Színház, 1998. augusztus) Spiró a következőket mondta: „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 Hírlapnak. Ez után az interjú után egy jóindulatú, értelmes ember nem megy el megnézni az előadást. Alföldi előző rendezését, *A Phaedra-sztorit* láttam, tetszet, 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 ösellséggé 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 – még hozzá barokkosabban, díszesebben, vadabban, mint Vas -, de mindezt négyszáz évvel ezelőtti nyelven teszik? Azt mondjátok, Arany vagy Vas fordítását nem érti szegény magyar néző. És Shakespeare-t az angol néző?!”

¹¹ 2006 tavaszán mutatta be az Új Színház Alföldi Róbert rendezésében a *Romeo és Júlia*-t. Alföldi ezúttal profihoz fordult és Varró Dániellel fordíttatta újra a szöveget. Annyi már most is biztos, hogy egy fontos fordítással lett gazdagabb a magyar Shakespeare.

- lehet filológiai is igényes szöveggondozással az eredeti szöveget – vagy egy klasszikus fordítást - megérteni és életre kelteni.

Ez a néhány különböző döntés mind érvényes, jó előadást eredményezhet. De úgy tenni, mintha Shakespeare nem azt írta volna, amit írt, szerintem súlyos szakmai hiba és aki így tesz, a könnyebb ellenállás irányába halad – nem a szellemileg megalapozott és általában nehezen megtalálható megoldás felé.¹²

Dolgozatom természetesen nem Alföldi Róbert művészetéről szól. Csak éppen az ő *Velencei kalmár*-rendezése (Tivoli Színház) és ez az emlékezetes nyilatkozata nagyon pontos példáját adják annak, ami ellen föllépni szándékozom. Az ő esetében persze a tehetség és a formátum sok hibát ellensúlyoz. Csakhogy a példa ragadós, a színház pedig, legalábbis részben, üzem, sőt nagyüzem. Ha egy zseniális tudós laboratóriumában fölrobban egy lombik: zagson. De ha egy átlagos tehetségű mérnök által vezetett nagyüzemben sorra robbannak föl a tartályok, akkor már hívni kell a mentőket.

III. Tendencia vagy emberi döntés?

Arról, hogy mi történik az emberek világában, a természetes életfolyamatoktól és a természeti katasztrófáktól eltekintve *emberek döntenek*. Ezt azért tartom fontosnak leszögezni, mert sokszor hallom, hogy ami a színházakban zajlik, az *tendencia*. Szerintem viszont a tendencia is döntés kérdése (sok összegződő egyéni döntése). Egy rendező dönthet úgy, hogy törődik a szöveggel és dönthet úgy is, hogy nem törődik. Ha úgy döntött, törődik vele, akkor dönthet úgy, hogy – igényesen – újrarendezteti egy klasszikust, de dönthet úgy is, hogy – igényesen – megtanítja színészeinek a régi – mondjuk szintén klasszikus – fordító szövegét. Dönthet úgy is, hogy nem klasszikust játszik. Kortársai közül is választhat: kortárs külföldit vagy kortárs magyar szerzőt. Ezeket a trivialitásokat csak azért sorolom, mert sokan emlegetik a

¹² Mostanában Nádasdy Ádám oldotta meg többször a lehetetlent, Shakespeare szövegének meghamisítás nélküli modernizálását. De ez akkor sikerül neki a legjobban, amikor a korábbi fordítás eleve inkább félrefordítás volt, pl. a *Tévedések vígjátéka* esetében, vagy amikor a korábbi jó magyar fordítás nem teljesen szabadult meg a Szász Károly-féle bájolgástól és Nádasdy úgyszólván csak leporolja Shakespeare-t. A *Hamlet* véleményem szerint kifogott rajta – nem csak azért, mert Arany zseniális, hanem azért is, mert a *Hamlet* egyike Shakespeare középkorban gyökerező darabjainak. Erről részletesen ld: Géher István: *A magyar „Hamlet”: Arany János furcsa álcája*. In: Holmi, 2005. december, különösen az 1535-1538. oldalak. A *Tévedések* és a *Rómeó* a modern polgári világban játszódnak. A *Hamlet* témája is, világa is mélyen középkori és misztikus. (A *Tévedések*, a *Szentivánéji*, a *Hárpia* - korábban Makrancos - és a *Hamlet* együtt: Shakespeare: *Drámák*. Fordította Nádasdy Ádám. Magvető, Budapest, 2001. A *Rómeó: Rómeó és Júlia*. Fordította: Nádasdy Ádám. In: *Színház*, Budapest, 2003. május.)

tendenciát, szerintem pedig a tendencia még csak nem is trivialitás. *Én a tendenciát színházi vonatkozásban egyszerűen divatnak tekintem.* Nem állítom, hogy könnyű a divattal szembeszegülni, de azért nem követel akkora önfeláldozást, mint amennyi örömmel szolgálhat. A szabadság és a kompetencia örömeivel.

Én tehát úgy gondolom, hogy mindazoknak, akik a színházi képzéssel foglalkoznak, komoly felelősségük van abban a tekintetben is, hogy vajon önállóan gondolkodó, saját széles körű ismereteik alapján döntő művészeket képeznek-e vagy sem. Ez – ellentétben a divat követésével – természetesen az ilyen művészek részéről is állandó tanulást, állandó munkát, alaposágot követel. De hát az igazán jó színház mindig is ezt követelte, a Globe-tól a kabukin át a régi pesti operettig.. A színházművészet kb. kétszáz évvel ezelőtt megszűnt a különálló tradíciók művészete lenni (a kabuki és az operett éppen a kevés kivételhez tartozik). *A mai színházművészet történelmi és szociológiai helyzeténél fogva enciklopédikus. Ebből az következik, hogy vissza kell helyezni jogaiba a színházban is a műveltséget.*

A jó színház az én szememben a jó vendéglőhöz hasonlít. Mitől jó egy jó vendéglő? A konyhájától? Ez persze döntő kérdés, de mi van, ha kényelmetlenek a székek? És ha piszkos az abrosz? És ha jó a konyha, kényelmesek a székek, tiszta az abrosz, de undok a pincér? És ha udvarias a pincér, de azért elszámoláskor becsap? És ha nem csap be, de a vendéglő túl korán zár?

Ezek is trivialitások. De ezekből a trivialitásokból áll össze egy jó vagy egy rossz vendéglő képzete.

Nincs titok. Nincs *egyetlen* titok. Rengeteg apró részlet van, abból áll össze a nagy egész.

Épp így a színház. Mert lehet ugyan a mai színház rendezőközpontú (éppen azért, mert nem tradicionális – erről ld. *A színházművészet – enciklopédikus művészet* c. fejezetet), de a legjobb rendező is nehezen tud hiteles alakokat állítani elé, ha gyenge darabbal dolgozik. (Ascher legendás kaposvári *Állami áruház*-a is azért sikerült olyan jól 1976-ban, mert a mélyben ott volt egy professzionálisan megírt operett, kitűnő slágerekkel és ördögi humorral.) Lehet ugyan igaz a híres telefonkönyv-hasonlat, amelyre majd még visszatérek (a jó színésznek mindegy, mit mond, felolvashatja akár a telefonkönyvet is), de azért kíváncsi vagyok, hány színész állná ki ezt a próbát. Annyi biztosan nem, mint ahányat még egy kevés szereplős Molnár-darabban is néznünk kell a színpadon. Lehet ugyan egy színész remek komédiás, de ha a poénban rosszul van elhelyezve az alany és az állítmány, ha nincs a

poénnak magától kínálkozó szövegritmusa, akkor előbb-utóbb a legjobb komédiás is a gatyaletoláshoz folyamodik.

Az, hogy mi történik a színházban, a darabválasztástól a ruhatárig: ez mind döntés kérdése. A mai színházművészet végtelenül szabad művészet. Ennek a szabadságnak egy véleményem szerint nem csak számomra fontos aspektusával foglalkozom az alábbiakban.

Természetesen bármiből lehet színházi szöveget csinálni. A telefonkönyv-hasonlat (hogy tehát a jó színész akár a telefonkönyvet is remekül előadja nekünk) egy fontos művészetelméleti, esztétikai igazságot *is* tartalmaz, mégpedig azt, hogy *a műalkotás bármit anyaggá minősíthet*. A szöveges műalkotásban épp úgy helye van a kollázsnak, az inzertálásnak, stb, mint a képzőművészetben. Nyers, hétköznapi nyelvi jelenségeket éppen úgy felhasználnak a színházi szövegek szerzői (tehát többnyire a drámaírók), mint ahogyan teljes műalkotások világát. A görög tragédia anyaggá minősítette vissza a teljes görög mitológiát, vagyis annak nála korábbi megjelenési formáit, így köztük a görög eposzokat, amelyek maguk is műalkotások voltak. A japán fametszők a kabuki önmagában is műalkotásként létrejött látványvilágát változtatták műalkotásaik anyagává. Ugyanakkor Ibsen *A nép ellenségé*-ben egy közigazgatási (csatornázási) vitából klasszikus drámát írt. Spiró a *Csirkefej*-ben a legalpárabb utcanyelvet varázsolta színpadi költészete eszközévé. Ebben önmagában, mondhatnánk, nincsen semmi különös. De ha ezt a gondolatot, hogy ugyanis a színpadon bármi működhet szöveggént (és hogy *ebben az értelemben* a színpadi mű anyaga lehet heterogén), félreértik, és elkezdik mellőzni a szöveggel művészi, de legalábbis professzionális szinten foglalkozni képes alkotót, abból olyan előadasközpontú színházi szemlélet kerekedik ki, amelyikben *a pillanatnyiság fog eluralkodni a hosszú távú gondolkodás helyett, az újsághír a megírt jelenet helyett, a karikírozás az emberábrázolás helyett, a ripacskodás a színészet helyett*. Akkor beleesnek Molière Jourdain úrjának ostoba hibájába: felfedezik, mint a spanyolviaszt, hogy jó, milyen jól beszélnek prózában!

Az élő színház természetesen jól jár vele, ha vannak kísérletező alkotók. Biztos, hogy színésznek, nézőnek egyaránt fontos tanulságokat hordozott Halász Péter sorozata a Kamrában, amikor minden nap más újsághírből rögtönzött előadást a Katona József Színház színészeivel. Biztosan vannak nézők, akiknek fontos, hogy a médiából rájuk zúduló híreket ironizáltan is földolgozhassák, mint ahogy tehették ezt a Krétakör *Feketeország* című mozaikprodukciónak. De tudnunk kell, hogy ha az ilyen típusú produkciók kiszorítják a színpadi szerzők által végiggondoltan megírt, teljes sorsokat felidéző szerepeket tartalmazó drámákat, akkor a színház elveszítheti azt a képességét, hogy egyetlen este segítsen elmélyedni az emberi élet egy kitüntetett darabjában, hogy segítsen megérteni nekünk, mi is történik *bennünk* – és nem *velünk* – akkor, amikor konfliktushelyzetbe kerülünk. Hogy segítsen nekünk emlékezetes mitológéákat alkotni. Hogy látvány, mozgás és szöveg mint

egységbe szervezett emlékkép maradhasson meg bennünk, olyan kép, amely mélyre vésődik, olyan, amely hol tudatos, hol öntudatlan módon lesz később segítségünkre saját életünk megértésében.

Az imént említett és a hozzájuk hasonló előadások szövegét éppen az jellemzi, hogy legjobb esetben is – csak össze vannak szerkesztve. Rosszabb esetben egymásra hányva, ahogy esik, úgy puffan. Én például nem vagyok elég szofisztikált néző ahhoz, hogy megértsem, mi köze a magyar olimpiikonok doppingbotrányának Bush amerikai elnök újraválasztásához vagy az újnáci mozgalmakhoz. (Mindezeket a nézők és a szakma által egyaránt körülrajongott, az imént említett *Feketeország* gyűjti egybe, egyetlen előadásba.) Hacsak nem az a rendkívül felszínes tény köti össze őket, hogy mindezek vezető hírek voltak a médiában. Mélyebb elemzés helyett csak egy kérdést teszek föl: és akkor mi van?

Láthatóan az van, amit főntebb a médiavilág ironikus újraértelmezéseként aposztrofáltam. Számomra ez nem volt elég ahhoz, hogy odaadjam érte egy teljes estémet. Színészek helyett bábukat, emberi sorsok helyett gyors egymásutánban adagolt közhelyeket kaptam. És meg vagyok győződve róla, hogy ez nem azért történt, mintha a Krétakör művészei (a rendező Schilling Árpád és a színészek) ne volnának eléggé profik – a *maguk* területén. Schilling tud rendezni és a színészek tudnak játszani. Igen. Ha van nekik *mit*.

Én tehát azt gondolom, hogy a színházi szöveg akkor tölti be a funkcióját, ha alkalmat ad a színészeknek és a rendezőnek embernek ember által való ábrázolására.

A jó szöveg szituációt teremt. A szituáció nem jönne létre szereplők nélkül. Bejön a színész, ahogyan Peter Brook mondta, az üres térbe¹³, és ha kell, különösebb jelmez és egyéb jelzés nélkül, egy-két mondat után máris megérteti velünk, hol vagyunk, kit látunk. Vajon amikor a Napkirály korában a színészek a kor viseletében adták elő az antik görög tragédiák klasszikus francia változatait, vagy amikor a kor nagy angol színésze, Betterton a XVIII. század elején allonge-parókában játszotta Hamletet, a nézők azt hitték, kortársi történetet látnak? Nem gondolnám. Legföljebb, mai utódaikhoz hasonlóan, kortársi asszociációik voltak.

Kezdjük az elején: miből lesz a szerep? A szerep, bizony, minden ellenkező színházi híresztelés dacára, legelőször is szövegből lesz. Persze van olyan, hogy egy bizonyos szerep szövege nem több, mint egy odavetett szerzői utalás, egy rövid rendezői utasítás – de akárhogyan is, egy előadásnak azok a szereplői, akiket az író kitalált és verbális eszközökkel

megalkotott. Vannak persze különleges darabok. Ilyen például Peter Handke: *Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról* című darabja, amelyben nem csak szöveg, de teljesen végigjátszott történet sincs. Vajon amikor a Katona József Színház 2000-ben eljátszotta Budapesten ezt a rengeteg karaktert fölvonultató művet, miért írták ki egyáltalán a szerző nevét? Gondolom, azért, mert a darab kis karakterei valamilyen módon mind meg voltak írva. Mint ahogyan meg volt (van) írva a Vígszínház tíz éve futó *Össztánc* című produkciója is, amelyet Békés Pál jegyez. Egy szó el nem hangzik, és mégis: kis jelenetekben egész sorsokat látunk a színpadon. Úgy látszik, ehhez író kell, és úgy látszik, ezt a komoly színházak tudják is. (Előfordul persze, hogy a rendező ehhez is jobban akar érteni. De most nem erről az esetről van szó.¹⁴) A már többször említett és idézett és a magyar színházakban méltatlanul keveset játszott spanyol zseni, Calderón *A világ nagy színháza*¹⁵ című auto sacramental-jában megrázó szépséggel írja le a szerep születésének folyamatát. Miután az Alkotó megrendelte a Világtól az előadást, a Világ berendezi a színpadot és elmondja, kik lesznek a szereplők. Ezután a színpadra szólítja az egyelőre még *szerep nélküli* színészeket, akik majd a Király, a Szépség, a Paraszt, a Gazdag, az Értelem, egy Gyerek és a Szegény szerepét játsszák. Calderón kettős fikciója az, hogy a színészek az Alkotó kezén éppen születő emberek, akik az emberi élet nagy drámájának szerepeit fogják eljátszani. Ez a szemlélet, amelyben az éppen megszülető színházi szerep az éppen *létre jövő lény* életbeli szerepének szimbóluma, majd a XX. században támad fel, Pirandellónál, a *Hat szereplő szerzőt keres* című darabban. Calderónnál nem kell keresni a szerzőt, nála még megvan: ő az Alkotó, vagyis az úristen:

(VILÁG) Együtt van minden,
 együtt a ruhák, díszletek,
 jöjjetek tehát mind, halandók,
 felöltöztetek titeket,
 A világ e nagy színházában
 játszani szerepeteket!

Kimegy

¹³ Peter Brook: *The Empty Space*. Touchstone, New York, 1996, Copyright 1968 by Peter Brook

¹⁴ Mohácsi János „laptopjába bújva emésztí a rövid éjszakát, közben az I. Erzsébet szövegét húzza. Betű nem maradt Paul Foster eredetijéből. Ez nemcsak Mohácsi érdeme, a nyelvezetet együtt formálta, törte tanítványaival. Foster műve nélkül mégse lett volna ebből semmi - mondja.” –írja Szemere Katalin a Népszabadság 2006. február 17-i számában. Nem csak az a baj, hogy itt a szerzői jogok durva megsértése zajlik, amiről egyébként az újságírónak egyetlen szava sincs. Sokkal nagyobb baj az, hogy Mohácsi, ez a kitűnő és tehetséges ember, minden darabot tönkre- és agyonír, ami a keze ügyébe kerül.

¹⁵ Pedro Calderón de la Barca: *A világ nagy színháza*. Kétnyelvű kiadás. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2002.

ALKOTÓ: Halandók, kik még nem is éltek,
de már halandóknak nevezlek,
mert szellememben már léteztek,
bár megszületni még ráérték;
halljátok vagy sem, hogy beszélek,
ebbe a kertbe jöjjetek,
hol babérok zöldellenek;
cédrus és pálma között várlak,
mindegyikötök egy példányt kap,
kiosztom a szerepeket.

*Jönnék: a Gazdag, a Király, a Paraszt, a Szegény, továbbá a Szépség, az Értelme és egy
Gyerek*

KIRÁLY: Itt vagyunk, parancsodra várunk,
Alkotónk, meg sem kell születnünk,
hogy a közeledben lehessünk,
mégis mindannyian itt állunk.
Nincs még érzésünk, nincs tudásunk,
nincs bennünk lélek, erő, élet;
vagyunk mind alaktalan lények,
vagyunk a talpadon a por,
amelyre csak rátaposol,
fújj rá, és attól majd fölfeled.

SZÉPSÉG: Még csak szellemedben vagyunk,
nem keltünk életre, nem élünk,
nem tapintunk még, és nem érzünk,
jóról és rosszról nem tudunk;
de ha most világra jutunk
eljátszani a szerepünket,
akkor jól van, add ide mindet,
hiszen akkor mire is várunk,
úgysem lehet más választásunk,
mint szépen elfogadni tőled.

PARASZT: Én parancsoló alkotóm,
akit ma itt megismerek,
én is parancsodra leszek,

engem is kezéd alkotott;
hogy mit adsz nekem, te tudod,
mert Istenben nincs tudatlanság;
akármilyen szerepet adsz hát,
ha rossz leszek a szerepemben,
magammal lesz bajom, veled nem,
várom nagy Alkotóm parancsát.

A szerepet az Alkotó adja, a színész pedig elfogadja. (Calderónnál a Világ lényegében rendezőként működik, de, hasonlóan a görög színház hagyományaihoz, a spanyol aranykor színházában is a szerző, vagyis az Alkotó volt az igazi úr, a rendező pedig csak végrehajtotta a szerző szövegbe rejtett és sohasem explicit rendezői utasításait, amelyeket utasításnak is tekintett.¹⁶) A színpadi alak tehát a szövegből lesz. („Illeszd a cselekvényt a szóhoz, a szót a cselekvényhez”- mondja Hamlet.) Ha egy számunkra ismeretlen (de jól megírt) darabban nem volnának feltüntetve a szerepek és csak a dialógokat olvasnánk, ezek jelentős részéről nagy valószínűséggel meg tudnánk mondani, azonos szereplő mondja-e őket vagy sem. A tematika, a szóhasználat, a mondatok bonyolultságának foka, a rétegnyelvi elemek, esetleg valamilyen szakzsargon, a dadogás, a tájszólás és a beszéd egyéb jellegzetességeinek írói jelzése, a fantázia szárnyalása vagy a szürke fantáziátlanság és még ezer írói eszköz: mind-mind segítenek abban, hogy a szerző megírjon, vagyis, pontosabban: megszólaltasson és ez által megteremtse egy alakot. Mindezek ún. nyelvi markerek, közülük sok úgy működik, mint a számítástechnikában a magasabb logikai szinten található utasítások, amelyek után valamilyen jel (pl. zárójel) az alacsonyabb szintű utasításokat egyetlen egységbe fogja össze; a magasabb szintű utasítás erre az egész egységre vonatkozik.

Arra, hogy a szövegből hogyan lesz színpadi alak, egyik kedvenc példám Marlowe-tól *A nagy Tamerlán* (*Tamburlain the Great*) című dráma első része, amelynek első felvonása első jelenetében a perzsa király a darab elején bejelenti, hogy ő nem tud elég jól *beszélni* (!); testvére lényegében lehülyézi, mondván, alkalmatlan az uralkodásra, és teszi ezt egy, az övéénél sokkal ügyesebb beszéd keretében; amire a király közli, hogy azért ő akár ki is

¹⁶ Jean Fouquet egy képen jól látható, hogy a középkori misztériumjátékok rendezője még sokszor pálcával a kezében, mint egy tanítómester, maga is részt vett az előadáson, és a nézők szeme láttára irányította színészeit. Ld. David Wiles: *Theatre in Roman and Christian Europe*. in: *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, 80. oldal. Oxford University Press, 1995. Mint a közelmúltban Ljubimov, aki híres zseblámpáját villogtatta a Taganka nézőterén.

végeztethetné a testvérét, hogy megmutassa a hatalmát, de nem teszi. (Németh László
fűrészpor-ízű fordítása előtt idemásolom az eredeti szöveget.)

[Enter] Mycetes, Cosroe, Meander, Theridamas, Ortygius, Ceneus, [Menaphon,] with others.

Mycetes Brother Cosroe, I find my selfe agreev'd,
Yet insufficient to expresse the same:
For it requires a great and thundering speech:
Good brother tell the cause unto my Lords,
I know you have a better wit than I.

Cosroe Unhappie Persea, that in former age
Hast bene the seat of mightie Conquerors,
That in their prowesse and their pollicies,
Have triumpht over Affrike, and the bounds
Of Europe wher the Sun dares scarce appeare,
For freezing meteors and conjealed colde:
Now to be rulde and governed by a man,
At whose byrth-day Cynthia with Saturne joinde,
And Jove, the Sun, and Mercurie denied
To shed their influence in his fickle braine,
Now Turkes and Tartars shake their swords at thee,
Meaning to mangle all thy Provinces.

Mycetes Brother, I see your meaning well enough.
And thorough your Planets¹⁷ I perceive you thinke,
I am not wise enough to be a kinge,
But I refer me to my noble men,
That knowe my wit, and can be witnesses:
I might command you to be slaine for this,
Meander, might I not?

Meander Not for so small a fault my soveraigne Lord.

Mycetes I meane it not, but yet I know I might,
Yet live, yea, live, Mycetes wils it so:¹⁸

¹⁷ valószínűleg egyszerűen plainness

¹⁸ <http://www.perseus.tufts.edu/Texts/MarloweTEXT.html> . A darab modernizált helyesírással is olvasható a hivatkozott weboldalon, illetve az alábbi kiadványban: Christopher Marlowe: *The Complete Plays*. Penguin Classics, 1986. Ez a kiadvány a Penguin English Library 1969-ben megjelent, J. B. Sloane által szerkesztett kiadványának szövegét veszi át. A hivatkozott weboldal viszont teljes kritikai kiadás, lábjegyzetekkel és szövegvariánsokkal.

És Németh László nehézkes, túlbonyolított fordításában magyarul:

Mycetes, Cosroe, Meander, Theridamas, Ortygius, Ceneus, Menaphon és mások.

Mycetes Öcsém, Cosroe, bánatban vagyok,
De képtelen, hogy kifejezzem azt,
Mert nagy, mennydörgő szó kellene ahhoz:
Mondd el okát, öcsém, te az uraknak;
Nálam, tudom, hogy élesebb eszű vagy.

Cosroe Sorsverte Perzsia, ki más korokban
Hatalmas hódítók trónszéke voltál,
Kiket vitézség, jó politika,
Tett úrrá Afrikán s Európa végén,
Hol fázó meteor s dermedt hideg
Miatt a Nap alig mer megjelenni,
Most olyan ember kormányoz s igazgat,
Kinek születésnapján Cynthia,
Saturnusával s Jupiter, a Nap
S Merkur nem voltak hajlandók hatásuk
Állhatatlan agyába önteni!
Török s tatár ráz kardot most rád s készül,
Lemángorolni minden tartományod.

Mycetes Látom, öcsém, szándékod épp eléggé;
Bolygóidon¹⁹ át azt mondd – kivettem -,
Hogy elég bölcs királynak nem vagyok;
De hadd hivatkozzom nemeseimre,
Ők ismerik elmém, s tanuim lehetnek.
Elrendelhetném, hogy levágjanak -
Meander, nem tehetném?

Meander Ily kis hibáért nem, uralkodóm.

¹⁹ Ennek persze semmi értelme. Ha itt „Planets” helyett „plainness”-t olvasunk, a sor azt jelenti: „egyértelműen azt mondd”.

Mycetes

Nem akarom, de tudom, megtehetném,
Élj csak; az, élj; Mycetes így akarja.²⁰

Mi is történik itt? Mindkét szereplőt a szerző alkotja meg – a néző persze tekintheti a királyt butának, a testvérét okosabbnak, de erre csak azért van módja, mert a szerző – rögtön a darab elején – *nyelvi eszközökkel* megalkotja, élénk varázsolja ezt a két figurát. *Lehet, hogy a király rosszul beszél, de a szerző nagyon is jól tudja ábrázolni ezt a rosszul beszélést.* A színésznek pedig, ha csak elmondja a szöveget, már nincs is módja másképp ábrázolni őt. Lehet persze intelligenciát sugárzó színésszel buta embert játszani és fordítva. De ha a színész elég jó színész, az okost okosnak, a butát butának fogjuk látni, hiszen a színészi intelligencia nyilvánvalóan sokkal összetettebb valami az egyszerű verbális intelligenciánál.²¹

A kimondott szó hatalmát, mágikus erejét talán még a fenti példánál is jobban mutatja egy másik Marlowe-darab, a *Doktor Faustus* egyik jelenete²². Ebben Mephostophilis varázsigével (tehát mágikus hatalmú szöveggel) láthatatlanná varázsolja Faustust. Ez a varázsige, ez a mágikus szöveg rövid, páros rímű sorokból áll – az Erzsébet-kor drámaírói konvenciójában a prózát alig stilizáló blank verse-höz képest ez vers volt, és mint ilyen volt, *már pusztán formája által is* mágikus. Faustus megjelenik a Pápa vacsoráján, és sorra elveszi özsentsége elől a különböző ételeket és a bort. Mi nézők, természetesen látjuk őt – vagy inkább az őt játszó színészt? - , de a Pápa és a püspökök nem. Vagyis mi, nézők a szöveg hatására kettősen látunk: elfogadjuk azt a fikciót, hogy Faustus a Pápa és a püspökök számára láthatatlan. Ez viszont természetfölötti hatalmat biztosít számunkra: mi, nézők, ugyanazt látjuk, amit Mephostophilis (tehát föl vesszük az ördög nézőpontját!), és hozzánk képest a Pápa is csak egy egyszerű halandó. Faustus pedig simán rosszkodik. Nem tesz semmi valódi kárt, egyetlen bűne a jelenetben az, hogy a Pápa őmiatta marad éhes és szomjas. Rosszkodik, mint egy csínytevő kamasz. Ha azonban meggondoljuk, hogy Marlowe titkos katolikusként saját titkos katolikus diáktársai besúgója volt, ez a rosszkodás egészen más színben tűnik fel. Marlowe olyan mértékben keveredett bele a titkosszolgálatok munkájába, hogy halálát valószínűleg egyáltalán nem egy egyszerű kocsmai verekedésben lelte, mint azt sokan máig

²⁰ Marlowe: *A nagy Tamerlán*. Fordította Németh László. *Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. I. kötet

²¹ Az intelligencia különböző típusairól ld. pl. Howard Gardner: *Intelligence Reframed*. Basic Books, 1999.

²² Christopher Marlowe: *The Tragical History of Doctor Faustus*, Act Three, Scene Three. In: uő: *The Complete Plays*. Penguin Classics, 1986. A kritikai szövegkiadás a már idézett weboldalon található: <http://www.perseus.tufts.edu/Texts/MarloweTEXT.html> . A *Doktor Faustus* kitűnő magyar fordítását Kálnoky Lászlótól ld: *Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. I. kötet

hiszik, hanem, mint azt Charles Nicholl²³ meggyőzően bizonyítja, a titkosszolgálatok közötti vetélkedésnek lett áldozata. Innen nézve a Faustusnak ez a jelenete, melyben a főhős a néző számára egyszerre látszik és nem látszik, egészen mást is kódol. Mert a besúgót is egyszerre látjuk és nem látjuk. Látjuk őt, mint embertársunkat, és nem látjuk, mert nem tudjuk, valójában ki ő. A besúgó is szerepet játszik, mint a színész, de éppen megfordítva: úgy tesz, mintha őnmaga lenne. Akiket besúg, éppen a lényegét nem látják. Ebben az értelemben a *Doktor Faustus* olyan, mint egy kényszeres gyónás. Mert a színházi varázslat segít a nézőnek, hogy legalább a színházban a lényegét, és ne a felszínt lássa: azt, hogy Faustus eladta a lelkét az ördögnek, és a többi szereplők (a katolikus pápa és a püspökök!) számára azért *nem látszik*, mert *nem az, akinek látszik*. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy az ördög nézőpontját fölvevő nézők többsége protestáns volt, a csínytevés áldozatai pedig katolikusok, igazán *ördögi helyzetet* fejtünk meg – és mindezt pusztán a szöveg alapján.

Érdekes módon az egész jelenet – a láthatósággal és nem-láthatósággal való játék - visszacseng Shakespeare *Vihar*-jában. Egyrészt a búcsúzkodó Prosperónak ott is páros rímű, rövid sorokban – tehát: lényegében egy varázsigében, amelyből egyébként is sok található a darabban - mondja el Ariel, a szellem, milyen lesz az ő visszanyert szabadsága (saját fordításomban idézem):

ARIEL: Fürge méh amerre jár,
 kankalin harangja vár,
 baglyok elől ott bújok,
 bőregéren nyargalok,
 hopp, előttünk száll a nyár!
 Vidáman, szabadon élhetek én,
 virágon, levélen talál a fény.²⁴

Másrészt Ariel is láthatatlan a színpadi alakok számára (kivéve az egy Prosperót, a varázslót), de látható számunkra, nézők számára, akik, akárcsak a Faustusban Mephophilis szemével, most Prospero szemével látunk. Annyira láthatatlan, hogy csak akkor látják, amikor a Prospero által rendezett látomásban (show-műsorban) Ceresként jelenik meg.

Egyébként *A vihar*-ban végig teljesen egyértelmű, hogy páros rímben csak a szellemek beszélnek: Ariel, illetve az említett látomásban megjelenő – és a szöveg egy későbbi utalása

²³ Charles Nicholl: *The Reckoning. The Murder of Christopher Marlowe*. Picador, 1992.

²⁴ Shakespeare: *A vihar*. Fábri Péter fordítása. <http://www.mek.oszk.hu/00400/00483/00483.htm>

szerint Ariel által játszott - Ceres, Iris és Juno. A költészet tehát a szellemek és így a varázslók nyelve:

PROSPERO: Na jó. -
Most gyertek, Ariel! jobb, ha sokan,
mint, ha egyetlen szellem is hiányzik.
Szót se! Nézzétek és legyetek csöndben.
[Lágy zene.

Maszkjáték. Belép IRIS.

IRIS: Ceres, bőkezű úrnő, a mezőket,
búzát, rozst, árpát, borsót érlelőket,
pázsitos rétet, hegyek oldalában,
ahol a juhok legelésznek nyájban,
folyók partját, ahol a gólyahírt a
lucskos április parancsodra nyitja,
nimfáknak, koszorúhoz; a rekettyét,
hol csalódott szerelmes sírja vesztét,
mert elhagyták; szőlőtőkédet,
s a parti sziklát, amely a vizet
zúgatja, hagyd most el: a magas ég
úrnője, szivárványos hírnökét,
engem küld érted; úri kegyelemmel
ezen a réten megjelenni rendel,
már páváinak szárnyai suhognak,
gyere hát, Ceres, jöjj, hogy szórakoztasd.

Belép CERES.

CERES: Te tarka hírnök, akiben soha
nem csalódott Jupiter asszonya;
aki sáfrány-szárnyaiddal ígézel
virágaimra friss esőt és mézet,
kétrét borul kék íved koronája
a cserjés rétre és a dombos tájra,
te, büszke föld hímzett sálja; nem értem,
mit akar tőlem úrnőd itt a réten?

IRIS: Megülni igaz szerelem kötését ,
s hogy adja mindenki ingyen a részét
az áldott szeretőknek.

CERES: Mondd, te égi ív,
kíséri Venus és a fia is
a királynőt? mert a sötét, hideg
Pluto a lányom tőlük kapta meg,
én azóta kerülöm ezt a nőt
és vak fiát.

IRIS: Ne félj, nem látod őt.
Találkoztam velük Paphos fölött.
Szárnyas kocsin szelték a felleget.
Jártak már erre, hogy kárt tegyenek
buja bűbájjal itt ebben a párban,
akik esküdtek, nem ünneplik ágyban
szerelmüket, míg nem szabad. Hiába
próbálkozott náluk Mars tüzes társa;
hát távozott és vitte a fiát,
ez dühében eltörte a nyilát,
hogy visszamegy gyerekek.

CERES: Itt jön ő,
más nő nem jár így, csak a nagy Juno.

Belép JUNO.

JUNO: Bőkezű húgom, segítséged várom,
áldd meg őket, hogy nászuk prosperáljon,
tiszteljék őket boldog magzatok.

DAL.

JUNO: *Házi áldást, gazdagságot,
hosszú életet kívánok,
rövid órák örömeivel!
Juno áldó énekével.*

- CERES: *Teli hombár, földi bőség,
gazdagság, mely egyre nő még,
édes szőlő sűrű fürtje,
dús kalászkok aranyfüstje,
legyen gazdag minden más is,
a legvégső aratás is!
Elkerüljön szükség, éhség,
ezt kívánja nektek Ceres!*
- FERDINÁND: Nagyszerű látvány, varázslatos és
elbűvölő. Lehetek-e merész,
azt hinni: szellemek?
- PROSPERO: Azok, én vontam
elő őket a rejtekükből, játsszák
el, amit képzeltem.
- FERDINÁND: Hadd éljek itt,
ilyen lány és az apja, egy tudós:
Édenné teszik ezt a helyet.
[JUNO és CERES összesűgnek és egy megbízással elküldik IRIS-t.]
- PROSPERO²⁵: Hallgass!
Juno és Ceres valamit beszélnek,
még jön valami: psszt, és maradj csöndben,
vagy elszáll a varázs.
- IRIS: Kanyargó vizek nimfái, najádok,
fejeteken hínáros koronátok,
gyertek elő csevegő csermelyek
mélyéről: Juno parancsolja ezt.
Szelíd nimfák, az igaz szerelem
ünnepét ülni jöjjetek velem.

Belép néhány NIMFA.

²⁵ Ezt a megszólalást Mészöly Dezső 1959-ben készült és 1972-ben megjelent *Vihar*-fordítása Mirandának adja. Én a *The Oxford Shakespeare - Complete Works* c. kötet 1969-es utánnnyomásából dolgoztam, ott a megszólalás Prosperóé. Az eredetiben azonban van egy szó, amely valóban kevésbé illik Prospero szájába, mint Mirandáéba. A megszólalás így kezdődik: "Sweet, now, silence!" Miranda mondhatja, hogy "Édes", Prospero szájából ennek semmi értelme, hiszen nem Mirandához, hanem Ferdinándhoz beszél. Ezért ideírom a Miranda szájába illő változatot is: "Édes! / Juno és Ceres valamit beszélnek, / még jön valami: psszt, maradjunk csöndben, / vagy elszáll a varázs."

Te nap-égette arcú arató,
gyere közénk, velünk örülni jó:
pihenj kicsit: tedd föl kalapodat,
járd a nimfákkal régi táncodat,
ahogy szokásod.

Belép néhány arató, illő öltözékben: kellemes táncba fognak a NIMFÁK-kal; ennek a vége felé PROSPERO hirtelen megmozdul és megszólal; ez után, egy különös, öblös és zavaros zaj hatására, mind gyorsan eltűnnek.

PROSPERO: [Félre:] Felejtettem az összeesküvést,
amit a vad Caliban és két társa
szőtt ellenem; a kellő pillanat
itt van mindjárt. [A SZELLEMEK-hez.] Jó volt! Most tűnjetek!

Vajon véletlen-e, hogy Juno és Ceres házi áldása éppen úgy szól, mint egy igazi falvédő-szöveg? Lehet-e szebbet kívánni annál a végtelenül egyszerű, parasztian egyszerű áldásnál, amit Juno és Ceres kívánnak: „*Házi áldást, gazdagságot, / hosszú életet kívánok, / rövid órák örömeivel!*” Vagy így: „*legyen gazdag minden más is, / a legvégső aratás is!*” Mintha József Attilát hallanánk ebben a végső egyszerűségben: „*Szép a tavasz és szép a nyár is, / de szebb az ősz s legszebb a tél, / annak, ki tűzhelyet, családot / már végképp másoknak remél.*”

Érdekes módon maga Prospero egyetlen egyszer él a bűvigét jelentő, páros rímű versformával - a darab legvégén, amikor elbúcsúzik:

EPILOGUS

Elmondja PROSPERO.

Oda már minden varázsom,
ami erőm van, sajátom;
s az nem sok: hát döntsétek el,
hogyan maradjak, vagy menjek el
Nápolyba immár. Bűvigétek
- hiszen országom az enyém lett,
s megbocsájtottam az öcsémnek -
ne tartson e szigeten, kérlek;

oldozzanak fel most ezek
a kedves, segítő kezek.
Sóhajtsatok, és az segítsen
vitorlásomat célba vinnem,
célom a tetszés volt. De már
se szellem, se varázs, se báj;
végül még kétségbe esem
és imádkozom kegyesen,
s az irgalom, az isteni,
maga fog még fölmenteni.
Mint ti az ítéletnapon,
hadd menjek én is szabadon.²⁶

Talán érdemes itt felhívnom a figyelmet arra a tényre, hogy ennek a műnek, amelyet irodalomtörténetileg ugyan nem, de jelképesen hagyományosan a Shakespeare-életmű lezárásának tekintenek, amelyben a varázsló eltöri pálcáját, és amelyben a varázsló éppen a darab *végén* mondja el *első* büvigéjét, utolsó sora ez: „let your indulgence set me free”. Az utolsó szó a szabadság szava. Mi ez, ha nem mágia?

Különös fénybe helyezi persze ezt a mágiát az a tény, hogy a néhány évvel korábbi sötét darabban, a *Macbeth*-ben a boszorkányok beszéltek páros rímben. Ők is a szellemvilág alakjai, de az ő mágiájuk fekete mágia. Mondhatnánk: ahol egy Erzsébet-kori drámában páros rímre bukkanunk, nyugodtan tekinthetjük rendezői utasításnak.

A szavak mágiájának, a *kimondás hatalmának* eszközével él Shakespeare akkor is, amikor a *Lear király* Jan Kott²⁷ által nagyszerűen elemzett jelenetében Edgar elhiteti a vak Glosterrel, hogy öngyilkos lett, hogy sikerült leugrania a sziklákról. Magát a sziklát kettősen is kizárólag a szavak emelik: Gloster számára valóságos mivoltukban, a nézők számára áttételesen, hazudott mivoltukban. Az Edgart játszó színész szavainak hatására a vakot játszó színész úgy tesz, mintha elhinné, hogy leugrott. És közben a nézők látják, hogy mindketten ott vannak a lapos színen, és a nézők tudatában éppen csak hogy háttérbe szorult a tény, hogy a Glostert játszó színész természetesen nem vak. Amit elhisznek, a szavaknak és a szavakat elhívó

²⁶ Shakespeare: *A vihar*. Fábri Péter fordítása. <http://www.mek.oszk.hu/00400/00483/00483.htm>

²⁷ Jan Kott: *A „Lear király” vagy „A játszma vége”*. In: uő: *Kortársunk Shakespeare*. Gondolat, Budapest, 1970.

vaknak hiszik el. A szavak határozzák meg a nézőpontjukat. A szavak mágikus varázslata hat rájuk. Akármilyen szavak nem tudnak mágikusan hatni.

Nézzünk egy meglepő, bár nem mágikus példát arra, hogyan hoz létre egy teljes színpadi alakot a nyelve, illetve szavainak és pillanatnyi színpadi jelenlétének ellentmondása. Vajon mikor jellemzi Heltai Jenő erőteljesebben *A néma leventé*-ben Agárdi Pétert? Akkor, amikor – a darab elején, a fogadalom előtt - beszélteti, vagy akkor, amikor behozza egy jelenetbe, fogadalma szerint, *némán*? Nyilván ekkor – de hát ez a némaság is nem verbális eszköz-e? Hiszen *ennek a némaságnak csak a beszédhez képest van jelentése*. De végül is hogyan tudja akkor ábrázolni Agárdi Péter sokoldalú lényét? Zilia nem szerethet bele a pusztá makacsságba és a jellem erejébe. Mert akkor nem volna ő maga egy színes, reneszánsz egyéniség, és akkor mi nézők, sem volnánk rá kíváncsiak. Heltainak tehát be kell mutatnia valahogyan a hősét, aki viszont, a dramaturgiai találat folytán, néma. És Heltai ekkor hatalmas csavarral álruhában szólaltatja meg őt – Setét Lajosként, hóhérnak öltözve. Agárdi – pokoli iróniával - ebben az álruhában mondja el, elegánsan szökellő szavakkal, valódi vágyait a kivégzésre készülődő Ziliának:

SETÉT LAJOS:	Hidd el, az emberek buták. Szidnak, lenéznek, mert bakó vagyok, És a világért sem hinnék, hogy az, Mi másnak szép: az asszony, a tavasz, A nap, a csillag nékem is ragyog. Ha nem muszáj, légynek se ártok. Köztünk marad... a vérontást utálom. A pallosom karomnak idegen. A csendet szeretem, meg a virágot, Galambok közt, virágos szigeten Békés családi kör az álmom. Derű és nyugalom, parányi házban... Az élet szép. Tenéked magyarázzam? Szeressük egymást! Isten arra rendelt. De annyi baj, gond nyomja ma az embert, Nyögünk adót, aszályt és háborút, A legtöbbnek falat kenyér se jut. Kevés a méz, és sok a medve. Ki él ma abból, amiből szeretne!
--------------	---

Így értsd meg azt, hogy én szelíd, költői lélek,
Bakónak álltam, s a halálbul élek.²⁸

Setét Lajos, mint látjuk egyszerű (ahogy ő mondja: szelíd, költői) lélek. Csakhogy ez a szöveg nem Setét Lajosról szól, hanem Agárdi Péterről, és akkor nem érthetjük egy az egyben. Ha Agárdi bakónak öltözve mondja el a fentieket, akkor Agárdi nem csak kemény katona, nem csak erős jellem, nem csak szeretetre és békére vágyó ember, hanem szellemes, ironikus, gondolkodó lény is, aki egyszerre ironizál a bakón és saját vágyain. Na igen. Egy ilyenbe már beleszerethet Zília. Ezt már elfogadjuk mi, nézők is. Így áll elő a némaság és az álarcban elmondott szöveg dinamikájából egy egészen gazdag jellem gazdag rajza.

A szöveg tehát: kódrendszer, még hozzá nagyon sokféleképpen használható kódrendszer. Mivel teremti meg a lepusztultság atmoszféráját, vagyis mivel jellemzi a szereplőit Spiró György a *Csirkefej*-ben? Hogyan állítja elénk Molnár Ferenc a vurstli világát, vagyis hogyan rajzolja meg Liliomot a *Liliom*-ban? Mivel jellemzi Örkény Tót butaságát és jóindulatú együgyűségét a *Tóték*-ban? A szókincs, a mondatszerkezet, a mondatba kottázott beszédritmus eszközeivel. Csupa verbális varázslat. Ahogyan Hamlet mondaná: szó, szó, szó! És mi történne ezekkel az alakokkal, ha elvinnénk, mással helyettesítenénk, ha Liliom vagy Tót esetében a könnyebb mai érthetőség kedvéért neadjisten lefordítanánk a szavaikat? Megszűnnének létezni. És meg is szűnnek, valahányszor pontatlanul, slendriánul mondják el színpadon ezeket a szövegeket. Valahányszor erőszakos rendezők tehetségtelenül átírják őket.

Nézzük a hres jelenetet a *Liliom*²⁹-ból, amikor a darab elején, miután Muskátné kirúgta Liliomot, Mari elmondja Julinak, hogy van egy udvarlója:

MARI (meglöki Julit) Sajnálod?

JULI Hát te?

MARI Én úgy módjával. De tejúgy bámusz utánna, hát azért ...

JULI (leül) Nem is bámulok. Csak mer kidobták.

MARI (büszkén) Mijértünk rúgták ki. Mer téged kedvel.

²⁸ Heltai Jenő: *A néma levente*. Szépirodalmi, Budapest, 1985

²⁹ Molnár Ferenc: *Liliom*. In: uő: Színművek. Európa kiadó, Budapest, 1999.

JULI Nem is kedvel.

MARI De kedvel. (*Kellette magát.*) Nekem is van, aki kedvel. (*Ő is leül.*)

JULI Micsoda?

MARI Amíg neked nem vót, nem mondtam. De most megmondom. (*Dicsekedve*) Szívemnek is van szerelme!

JULI Nem szégyelled magad?

MARI Nem én. Szívemnek édes szerelme.

JULI Hát aztán kicsoda? Micsoda?

MARI Katona.

JULI Milyen katona?

MARI Éppen azt nem tudom. Valami katona. Hányféle van?

JULI Hát sokféle. Huszárkatona, tüzérmatya, furvémrkatona és rongyos baka, gyalogsági.

MARI Kalaaz a villamostul, az is katona?

JULI Az nem katona. Az kalaaz.

MARI Hát rendőr? Az se katona?

JULI Nem. Az csak rendőr, vagy biztos, vagy konstábler.

MARI Pedig van kardja. Kalaaznak nincs kardja. Akinék kardja van, az katona.

JULI Díszmagyarnak is van kardja, mégse katona. Képviselőnek is van kardja, mégis asse katona.

MARI Hát akkor csak ki katona?

JULI Mán mondtam. És tiszt, az is katona. Meg honvéd is katona.

MARI Szanité, az milyen?

JULI Az is, csak nem egészen, csak félig. Úgy mondjuk, ez itt katona, ez meg szanité.

MARI Hát honnan tudom, mellik a katona?

JULI Ha kardja van, csak ha nem rendőr. Így van.

MARI (nagyon büszkén) Hát a finánc?

JULI Az finánc.

MARI Annak puskája is van, kardja is van. Márpedig az csak nem katona.

JULI Az olyan, mint a szanité.

MARI Az is ződ.

JULI A tiéd talán ződ?

MARI Isten ments, dehogy ződ?

JULI Aki ződ, az csak félig katona.

MARI Hát aki bordó?

JULI Az huszár. De csak a nadrágja. A vártüzérnek stráfgya van. Barna, az tréncatona, rongyos furvézer. Majd megtanulod te is, ha már egy évig jársz a ligetbe, mint én. De mos még falusi vagy.

A későbbiekben aztán kiderül, hogy Mari udvarlója Hugó, a hordár – annak is olyan katonás sapkája van.

Mi minden van kódolva ezekben a szavakban? Mennyi információ zúdul ránk Molnár szövegéből? Ha Juli nem mondaná ki a végén, akkor is rájönnénk, hogy a két kis cseléd faluról jött, hogy most tanulják a városi életet és vele a városi nyelvet. Hogy a városi (pesti) nyelv tele van német szavakkal, és ezek a német szavak nekik mind idegenek. Hogy Juli kettejük közül a gyorsabb, határozottabb, az irányító típus – ha a későbbiekben nehezünkre esne megérteni, hogy a hatalmas, erős Liliom hogy volt képes a kis ismeretlen vézna lány kedvéért otthagyni az állását és az otthonát (a szeretőjével, Muskátnéval együtt) – elég, ha visszagondolunk erre a beszélgetésre, hogy érezzük Juli erejét.

Molnár világát a szavak hordozzák. A botladozó nyelvvel ejtett, német-magyar keverékszavak. A szereplők alkatát körülíró mondatok. Juli rövid, határozott kis mondataiban szinte fizikailag is megjelenik a kicsi, törékeny, de határozott lány. Mintha még a testtartását is beleírta volna ezekbe a mondatokba, ezekbe a megfellebezhetetlen, kedves kis kijelentésekbe.

EDIT Valamit nem értek. A hoteldirektor, mikor fogadott, azt mondta, hogy estére meglesz a férjem szobája is. Mi ez?

CORTIN Ez fiam, a férjed megalapozása. A gróf alépitménye. Én rendeltem az ő nevében táviratilag ebben a hotelben szobát. Kezdjen el itt *létezni*, ebben a városkában. Majd holnap lemondjuk a szobáját azzal, hogy nem jöhet. De addig már mindenki tudni fog róla ebben a kis fészekben.³⁰

A táskában egyébként a nem létező férj létező tárgyai vannak – a zseniális Cortin szerint egy embert a tárgyaival lehet a legjobban jellemezni. Magukat a tárgyakat azonban a szöveg, a szavak kötik a kitalált alakhoz, természetesen.

A szereplő saját szavaiból jön létre, – valamint a többi szereplő őt körülíró szavaiból, vagy, mint láttuk, néha csak abból. Akcióit nagyrészt szavak által hajtja végre, mert akcióinak tekintélyes része, ahogyan Austin³¹ mondaná, performatív aktus, olyan szöveg, amely kimondása által tetté válik. (Mint például egy köztársaság kikiáltása, egy házasság megszentelése – vagy, mint az idézett jelenetben, egy szállodaszoba megrendelése.)

36

Szép példája ennek a performatív aktusnak Rómeó és Júlia ismerkedési jelenete a darab I. felvonás 5. színében. Irodalomtörténészek számára közhely, de színházi emberek nem szokták tudni, hogy a szerelmesek első találkozása szabályos szonett (sőt, másfél szonett, mert utólag még rátesznek egy strófát és egy csókot). Ennek a ténynek nagyon nagy jelentőséget kell tulajdonítanunk. Először is, Shakespeare, aki, mint szonettjei is bizonyítják, könnyedén használta ezt a nagyon kötött formát, nem hogy szonettet, de rímet is ritkán alkalmaz darabjaiban. (mint láttuk, *A vihar*-ban és a *Macbeth*-ben a varázslat eszközeként használja). És éppen, mert takarékosabban bánt vele, sokkal hatásosabban is. A Rómeóban például csak a Kórus (Nádasdy Ádám fordításában: a Narrátor) beszél rímekben, illetve rímek emelnek ki egy-egy dramaturgiailag fontos pillanatot. Általában párrímek zárják a jeleneteket. Mészöly Dezső elemzi, hogyan kapcsolja össze a Rómeó és Júlia két jelenetét az, ahogyan a bálból távozó Benvolio gúnyoló szavaira a következő jelenet elején megszólaló, rejtekhelyéről előlépő Rómeó egy rímes *félré*-vel felel – ha nem is Benvolióknak.³² Itt a párrím éppenséggel azt hangsúlyozza, hogyan kapcsolódik össze Rómeó barátainak távozása az azt követő erkély-jelenettel.

De nem csak arról van szó, hogy az ismerkedési szonett, bonyolult rímtechnikája révén, kiemeli a pillanatot, megállítja az időt. Persze azt teszi – mintha a két szerelmes spotfényt kapna, és innentől kezdve senki másra nem volna szabad figyelniük a báli nyüzsgedelemben. Ami által persze éppen a szerelem mindent elsöprő érzése, a spontánul a másakra koncentrált figyelem hangulata ábrázolódik. De ennél is többről van szó. A szonett Petrarca óta a szerelmi érzés *par excellence* versformája. Shakespeare hatalmas műve, a pestis miatti kényszerű színházi szünetben jobb híján (darab helyett) írt *Szonettek* sem más: két szerelem verses története. Rómeó itt, a bálban látja meg Júliát. A bálban mindezidáig egyetlen egyszer szólalt meg. Megkérdezte egy szolgától: „Ki az a hölgy, aki ott egy lovagnak / a kezét nyújtja?” Majd rögtön ezután egy rövid monológban arról beszélt, hogy eddig nem tudta, mi a szerelem, most már tudja. És a tánc után odalép Júliához. Versben szólítja meg (eddig ugyanis blank verse-ben beszélt, amely, mint mondtuk, a kor konvenciójában a színpadon még elég közel állt a prózához). És Júlia, *mintha egy dallamot venne át*, azonnal versben válaszol, folytatja a szonettet – vagyis *átveszi a szerelem hangnemét*. Így, a versforma révén valósul meg kettejük között a tökéletes egymásra hangolódás. Szerelem első látásra. És hallásra. (Figyeljük csak,

³¹ A performatív beszédaktusokról ld. John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. 31. oldal kk

³² Mészöly Dezső: *Shakespeare új tükrében*. In: Mészöly Dezső: *Shakespeare új tükrében*. Magvető Kiadó, Budapest, 1972., 134-135. oldal

milyen szuggesztív erővel tér vissza a 4. és a 8. sorban, rímhelyzetben, a „kiss”, vagyis a csók! Ebben a szövegben éppen annyi csábítás van, mint Don Giovanni gyönyörű dalaiban.³³⁾

Az eredeti szöveg a következő:

ROMEO [To JULIET] If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle fine is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

JULIET Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss.

ROMEO Have not saints lips, and holy palmers too?

JULIET Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.

ROMEO O, then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.

JULIET Saints do not move, though grant for prayers' sake.

ROMEO Then move not, while my prayer's effect I take.

Nádasdy Ádám fordításában ez így hangzik³⁴:

RÓMEÓ: (megfogja Júlia kezét)
Ha méltatlan kezemmel meggyalázok

³³ Konkrétan a „La ci darem la mano” illetve a „Deh vieni alla finestra” kezdetű dalokra gondolok.

³⁴ A darabot Nádasdy Ádám modern fordításában szándékoztam idézni. *Rómeó és Júlia*. Fordította: Nádasdy Ádám. In: *Színház*, Budapest, 2003. május. Sajnos azonban az eredeti lenyűgöző természetességét és könnyedségét még az ő fordítása sem adja vissza, pedig szövege simább, egyszerűbb, mint Mészöly Dezsőé, és Mészöly fordítása is sokkal közelebb van a valóságos emberi és shakespearai beszédhez, mint Kosztolányi mesterkelt sorai, amelyek nem is emlékeztetnek saját versei természetes nyelvére (Kosztolányi „lány kacsó”-ról képes beszélni). Nádasdy viszont a jambus varázsát feláldozza a természetes beszéd oltárán. Shakespeare költői teljesítménye éppen attól nagyszerű, hogy az előbeszédből csinált költészetet – de ez megfordítva is áll: ő az előbeszédből valóban *költészetet* csinált. Se nem finomkodik, mint néha Mészöly („ne mozdulj hát, míg hálát mond ez ajk”, se nem prózai, mint sokszor Nádasdy („Jó zarándok, ne bánts a kezedet, / hisz jámborság mozgatja, semmi más.”). Ráadásul néha még Nádasdy is erőtetetten szépeleg: „Engedd, szép szent, hogy most ajkam csinálja, /mit eddig kezem, üdvöt áhító.” Ezért végül úgy döntöttem, Mészöly fordítását is idézem. Nekem továbbra is az tetszik jobban – de döntse el az olvasó.

egy szentélyt, szép nyugalját háborítva,
a két ajkam, két piruló zarándok,
e durvaságot csókkal elsimítja.

JÚLIA: Jó zarándok, ne bántsod a kezedet,
hisz jámborság mozgatja, semmi más.
A szentet hívő kéz érinti meg,
s a zarándokok csókja: kézfogás.

RÓMEÓ: S vajon a szenteknek nincs ajka, szája?

JÚLIA: Van, zarándok, csak imára való.

RÓMEÓ: Engedd, szép szent, hogy most ajkam csinálja,
mit eddig kezem, üdvöt áhító.

JÚLIA: A szent nem mozdul – bár nem szívtelen.

RÓMEÓ: Ne mozdulj hát, s imám bevégezem. (*Megcsókolja.*)

Ugyanez Mészöly Dezsőnél:

RÓMEÓ: *Megfogja Júlia kezét*
Ha ily szentséges oltárt meggyalázok
Gyarló jobbommal: bűnömért vezeklek:
Im, ajkam, ez a piruló zarándok,
Letörli csókkal rút nyomát kezemnek.

JÚLIA: Szavad, zarándok, jobbodat ne sértse,
Hisz simítása buzgóság adója:
Öt ujjad pálma: szent kezéhez érve:
Két pálma hajlik össze tiszta csókra.

RÓMEÓ: Hívőnek, szentnek nincs-e ajka erre?

JÚLIA: Azért van az, hogy szent imával esdjen.

RÓMEÓ: Engedd, hogy ajkam ujjaim kövesse:
Imámra hajts, nehogy kétségbe essem.

JÚLIA: A szent nem mozdul, bár imára hajt.

RÓMEÓ: Ne mozdulj hát, míg hálát mond ez ajk.
 *Megcsókolja Júliát.*³⁵

Azt, hogy Rómeó és Júlia úgy szeretnek egymásba, mint akiket villámcsapás ért, Shakespeare tehát olyan eszközökkel ábrázolja, amelyeket csakis szöveggel, a szövegben használt eszközökkel lehet éppen így kifejezni. (Lehet – és főleg *lehetett*: gondoljuk meg, nem volt még színházi világítás, spotfény - a színészek fényes nappal játszottak.) Ez a szöveg nem egyszerűen kimondja (az nem volna művészet), hanem formai jellegzetességei révén annál sokkal mélyebben ábrázolja, hogy mi történik a két fiatal lelkében. Ezt a szöveget el kell mondani, pontosan kell elmondani, és nem csak ezt a szöveget kell pontosan elmondani. Csak éppen ebben a jelenetben még a költészetre nagyrészt süket mai magyar rendezőknek is látniuk-hallaniuk kell azt, amit más példán nem tudnék ilyen evidensen bemutatni. Mire a Rómeót és Júliát játszó színészek megcsókolják egymást, mély érzelmi tartalommal töltötték meg ezt a csókot. Amikor pedig a szavak már majdnem végrehajtották a performatív aktust („Saints do not move, though grant for prayers' sake.” – ahol a „grant” jelenti ezt a *majdnem*-et), a szerelmesek áttérnek a valódi aktusra. Ha ezt a szonettet átírják, meghúzzák, elmotyogják, elhadarják, ebből a tartalomból a nézőhöz nem jut el semmi.

De azért nézzünk más példát is. Idézzünk föl más színpadi alakokat. Hogy még egy kicsit Shakespeare-nél maradjunk: Hamlet alakja legalább felerészben a monológok által jön létre (képzeljünk el egy Hamletet, amelyből rendezői okokból ki vannak húzva a cselekményt úgyis csak megállító monológok!). Hamletet tehát éppen az jellemzi, hogy rengeteget beszél. Nem csak az jellemzi, hogy *mit mond*, sőt, nem csak az, hogy *hogyan mondja*, hanem az is, hogy egyáltalán mondja. A sok monológ ugyanis sok tépelődést, állandó gondolkodást jelent. Hamlet sokat beszél, és csak nagyon ritkán cselekszik. Igaz, olyankor többnyire rögtön meg is öl valakit: Poloniust leszúrja, Rosencrantzt és Guildenstern egy levél kicserélésével eltéteti láb alól, Laertesszel előbb birkózik, végül ledöfi, akárcsak Claudius. Mindezek az akciói azonban silány kis ügyek volnának a szavai, a tépelődése nélkül. Hamlet, mint oly sok más színpadi alak, nagyrészt szavakból áll, szavakból él, szavai által létezik. Színpadi alakot kevés beszéddel jellemezni nagyon nehéz (láttuk, hogy még Heltai néma levontéje is hosszan beszél), egy szereplőt nem látni el jelentős szöveggel pedig többnyire azt jelenti, hogy a

³⁵ William Shakespeare: *Rómeó és Júlia*. Fordította: Mészöly Dezső. In: Mészöly Dezső: *Shakespeare új tükrében*. Magvető Kiadó, Budapest, 1972.

szereplő az adott helyen nem fontos. Vannak persze ritka kivételek – ilyen Fassbinder *Petra von Kant*-jában a meg nem szólaló, de mindvégig jelen lévő Marlene (akinek némasága a megalázottság egyértelmű jele), és főleg ilyen Brecht *Kurázs mama*-jában a néma Kattrin. Némaságuk azonban mások beszédéhez képest, illetve az által értelmeződik, és Kattrin nagyjelenete, a falut felriasztó dobolás, éppenséggel olyan, mint egyetlen hatalmas szónoklat – csak éppen sokkal hatásosabb.

De nem csak jellemeket, hanem technikai értelemben összetett, bonyolult, szinte csak vizuálisan, sőt, filmen ábrázolható szituációkat is élénk állítanak a drámaírók a dialógok révén. Shakespeare *Vihar*-ját nézve az első percben, a harmadik megszólalásból akkor is megtudjuk, mi történik éppen, ha a rendező elhagyja a zajeffekteket (miután *az első szóból* már megtudtuk, hol vagyunk, akkor is, ha nézők lévén, nem olvastuk el a Shakespeare-nél amúgy nagyon ritka rendezői utasítást):

I. FELVONÁS

I. JELENET. - *Egy hajón a tengeren. Dörgés és villámlás viharos zaja hallatszik. Belép kétfelől egy HAJÓSKAPITÁNY és egy KORMÁNYOS.*

HAJÓSKAPITÁNY: Kormányos!

KORMÁNYOS: Itt vagyok, uram: mi jó híre van?

HAJÓSKAPITÁNY: Szólj rá a fiúkra: essetek neki szaporán, vagy zátonyra futunk: mozgás, mozgás. [(Kimegy.)]³⁶

A Minden jó, ha vége jó (All's Well That Ends Well) első mondata pedig annyi mindent sűrít, hogy abból egy egész információs robbanás is kitelik. Vas István fordításában idézem:

„GRÓFNŐ: Amikor elbúcsúzom a fiamtól, egy második férjet temetek el³⁷.” („In delivering my son from me, I bury a second husband.”)

³⁶ Shakespeare: *A vihar*. Fábri Péter fordítása. <http://www.mek.oszk.hu/00400/00483/00483.htm>

³⁷ Shakespeare: *Minden jó, ha vége jó*. Fordította: Vas István. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964. I. felvonás I. jelenet, I. kötet 1001. oldal

Mi mindent tudunk meg ezekből a szavakból a játék első pillanatában? 1. Ez a nő (tehát a korabeli színházban ez a nőt játszó férfiszínész) a másik színész anyját játssza; 2. az apa meghalt 3; a fiú hosszú útra indul 4; az anya rajongásig szereti őt. Színész legyen a talpán, aki ezt szavak – és ilyen pontosan megválasztott szavak – nélkül eljátssza.

A szövegben elhelyezhető, a szöveg által hordozott színházművészeti effektusoknak egész példatárát adják a spanyol arany század drámaírói. Calderón *VIII. Henrik*³⁸-jét az Előszóban már említettem. Alább két okból foglalkozom vele részletesebben. Egyrészt az előbbi állítás miatt: talán egyetlen stíluskorszak sem mutat föl annyi példát a színpadi művek verbális eszköztárából, mint a spanyol klasszikusok. Másrészt műfordítóként ezt a művet belülről ismerem.

Jellegzetes spanyol vonás Calderónnál az, amit én operai szerkesztésmódnak nevezek. Ennek legfőbb eszköze a szöveg zenei lehetőségeinek kihasználása. Ez épp oly jellemző a szerkesztés egészére, mint magára a szövegtestre. És ez az, amiben Calderón műve - és általában a spanyol drámaírók művészete - jelentősen különbözik az angol és a francia klasszikus drámától.

Ami a szerkesztés egészét illeti: Calderón két jelenet között gyakran versformát vált. Ellentétben a francia verses drámák monoton alexandrinsáival (amelyeket azért a Calderón-kortárs Corneille még egyéb versformákkal is váltogatott, különösen fiatal korában illetve opera-szövegkönyvnek szánt későbbi műveiben és amelyek csak Molière-nél és Racine-nál válnak kizárólagossá), Calderón több jelenetet a jelenet hangulatától függő versformába öltöztet, már-már megzenésíti saját művét. A spanyol drámák visszatérő formai eleme, a szerelmes ifjú szerelméről szóló nagymonológja más versformában szól, mint a királyné szomorú, egy - Seymour Janka által előadott! - népdal szövegére rögtönzött glosszája.

Előfordul, hogy a ritmus nem változik ugyan, a rímelés azonban megváltoztatja a légkört. A darab vége felé, amikor Henrik kihallgatja Anna és Károly (a francia követ, Anna egykori szerelme) beszélgetését, körülbelül tíz oldalon át azonos rímeket hallunk. Ez nagyban hozzájárul a jelenet feszültségéhez.

Nem csak az egyes jelenetek versformái különböznek - elsősorban tehát rímtechnikailag, de néha ritmikailag is -, de az egyes szereplők verstani nyelve is. Az irónikus Pasquint

³⁸ Pedro Calderón de la Barca: *VIII. Henrik* (La cisma de Inglaterra). Kétnyelvű kiadás. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2000.

egyszerű trochaikus nyolcasokban, ölelkező rímekben beszélteti Calderón (sőt, előfordul, hogy rímtelenül), míg a romantikus hősszerelmezt, Károlyt a darab elején valódi áriával ajándékozta meg. Pasquín így kezd bele egyik példázatába, melynek száraz, prózai hangvétele erősen emlékeztet Cervantes *Novelas ejemplares*-ének történeteire:

PASQUÍN: Isten így alkotott, jól van:
én bolond vagyok, te józan.
Van erről egy történetem.
Egy londoni vakkal esett:
lehetett verőfényes dél
ő nem látta, kivel beszél,
felőle a Nap süthetett.

Károly viszont a barokk költészet teljes gazdagságával pompázó nyelven, nagy ívű képekben, és ezeknek megfelelő, széles áradású, hosszú, jambikus sorokban áradozik a szerelemről:

KÁROLY: És ott aztán a hűvös éjjel csendje,
az illó vágy a jázmin illatában,
a szökőkút, amely csobogott egyre,
a csermely, amely csevegett magában,
a szél, mely ráhevert a levelekre,
a szellő, mely sóhajtott száz virágban,
minden szerelem volt. Csoda, hogy éled
madárban, vízben, virágban a lélek?

Legtöbbször persze nem a versforma, hanem a beszéd valamely egyéni jellegzetessége, a mondatfűzés, a szóhasználat mutat rá egy-egy szereplő érzelmvilágára. Így pl. Wolsey kardinális még a költői fogalmazásmódot is kifejezetten ravaszul, irónikusan használja, amikor szinte gúnyolódik Henrik riadalmán:

WOLSEY: Talán üstökös járt erre,
sápatag, reszkető fénnnyel,
hogyan hajnallá lett az éjjel?
Rengés támadt a hegyekre?
Vagy a hajnal vált sötétre,

és balvégzetű jóslatként
a Hold alatt sírt a napfény,
míg ömlött vakító vére?
Ugye, nem. Miféle végzet
két levél? Miféle jóslat?
Hátha én cseréltem el csak,
vagy talán fordítva érted?

Boleyn Anna pedig, akit Calderón mindvégig intelligensnek és céltudatos karrieristának láttat, a korabeli finomkodást és a kiürült manierista jelképrendszert paródiaszerűen utánozó sorokban beszél a királynéhoz:

ANNA: Ha ilyen nagyúri kegyben
részesülhet szerénységem,
felségedet arra kérem,
csak egy kézcsókot engedjen.
Gőgös lehelletem menten
a Hold mellé száll az égen,
hogyan ekkora szerencsében
volt részem; aki irigyel,
talpam alól, letről figyel,
s kezemben a dicsőségem.
Kívánom, hogy méltóságban,
bőségben, sokáig éljen
míg csak a Nap jár az égen,
jelenlegi korszakában;
és az utókor szavában
is majd; hogy így, mint a fönix,
új életre keljen ön is,
abban a ragyogó lángban,
mivel annak hamujában
mindent az öröklét őriz.

Amikor viszont a megcsalt királyné elbúcsúzik az udvartól, szavaiban mintha már García Lorcát hallanánk, vagy ha ez túlzás, akkor azt, amiből Calderón költészete épp úgy táplálkozott, mint García Lorcaé – egy tragikus spanyol románcot:

KIRÁLYNÉ: Jaj, palota, te kavargó,
 jaj, csalások óceánja,
 arany-terítős koporsó,
 porrá lett halott királyok
 boltozatos kőkriptája!

Az operai szerkesztésmódnak nevezett módszert természetesen megfigyelhetjük *A világ nagy színháza*³⁹-ban is. Calderón nem csak a szerep elfogadásának pillanatait írja meg, de a szereptől való búcsút, a (színpadi) halált is. Amikor a darab véget ér, a Világ visszaveszi a szerepek attribútumait. Calderón itt egy, a darabban addig meg nem szólaltatott formát alkalmaz, a szélesen hömpölygő oktávát. De nem csak arról van szó, hogy verstani (ritmikai, rímelésbeli) eszközöket használ a zenei hatás elérésére. Bizonyos retorikai szerkezetekkel, egyes nyelvtani alakzatok ismétlése, sokszorozása révén erőteljes tartalmi zenei hatásokat is elér. Amikor a Világ átveszi a szavainak halmozásával is hivatkozó Király retorikai alakzatait, egyúttal finoman gúnyt is űz ebből a hivatkozásból. Mintha ugyanazt a dallamot hallanánk egy másik hangnemben:

VILÁG: Rövid egy darab volt! De hát mikor volt hosszabb
 az élet komédiája? Hiszen az csak ennyi,
 a legfőképpen annak, aki jól meggondolja,
 mi más is az egész: bejönni és kimenni?
 Elhagyták már mind a színpadot sorra,
 a formából, amely övék volt, semmi
 nem maradt más nekik, mint az első anyag:
 porként jöttek belém, porként távozzanak.
 Most visszaveszek tőlük majd minden dísz és ékszer,
 amit adtam nekik és amelyet viseltek
 itt az előadásban, hiszen végére értek,
 s csak addig volt övék, amíg itt szerepeltek.
 Megállok az ajtóban, vigyázok, ha kilépnek,
 árnyékom át ne lépjék, amíg meg nem feleltek,
 amit viseltek, mindent vissza is adjanak:
 porként jöttek belém, porként távozzanak.

³⁹ Pedro Calderón de la Barca: *A világ nagy színháza*. Kétnyelvű kiadás. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2002.

Jön a Király

Hát milyen szerepet játszottál te, aki
elsőként kerülsz a kezem közé, mondjad?
KIRÁLY: Ki voltam, a Világ ily könnyen feledi?
VILÁG: A Világ nagyon gyorsan elfelejti a voltat.
KIRÁLY: Az voltam pedig én, aki eldöntheti,
meddig süssön a Nap, és körülvelt a pompa,
hajnaltól, amikor átöleltek a fények,
alkonyatig, mikor már az árnyak becéztek.
Ítéltam, uraltam, bírtam sok népet;
láttam, vállaltam, viseltem sok gondot;
találtam, őriztem, hagytam sok emléket;
diadal, győzelem, hódítás is volt sok.
Pártoltam, óvtam, védtem sok protezsémet,
tettem, betűm, szavam, történelemmé forrott.
Ölelt, befedett, körülvelt a drapéria,
s hatalmam bíbora, jogara és babérja.
VILÁG: Most hagyd el, tedd le, add át a koronádat;
felségedet vedd le, veszítsd el, felejtsd el: *(Leveszi róla a koronát.)*
fordulj meg, indulj, vidd üres formádat,
az élet játékából meztelenül menj el.
A bíbor, amelyről jártatod a szádat,
nemsoká mást borít, másé lesz minden rendjel,
az én kezem kegyetlen, sosem lesz tiéd újra
hatalmad bíbora, jogara és babérja.
KIRÁLY: Mondd, sok szeretett díszemet nem te adtad?
Hogyhogy elveszed, amit nekem adtál?
VILÁG: Nem adtam neked, csak kölcsönbe kaptad,
addig, amíg nálam királyt játszottál.
A felséget, pompát most visszaadjad,
hadd adjam át mindet másoknak most már.
KIRÁLY: Hát nem félted saját nagyszerű híredet,
ha csak úgy tudsz adni, hogy vissza is veszed?
És mi marad nekem, mi jut nekem belőle,
hogy a királyt játszottam itt ezen a világon?
VILÁG: Az Alkotó megmondta ezt nektek jóelőre:
a díj vagy büntetés attól függ, hogy csinálod.

Nem az én dolgom, hogy megítéljem, kérd tőle,
hogymondja, melyiktek hogyan játszott;
nekem csak ruhádat kell visszaadnod,
ahogyan jöttél, úgy is kell elhagynod.

A verselés kapcsán szólnom kell egy itt mellékszálak tekinthető, de a magyar színpadi műfordítások szempontjából mégis fontos kérdésről, Calderón-fordításaimnak egy talán meglepő, de teljesen tudatos vonásáról. Ellentétben a Nyugat költői által kialakított magyar rímelési hagyománnyal, én ezekben a fordításaimban bizonyos lazaságra törekedtem a rímelést illetően. Ennek az volt az oka, hogy a spanyol rímelés a mienknél sokkal esetlegesebb. A spanyolok sok mindent rímnek hallanak, amit mi nem hallanánk annak. Náluk mintha nem az jelentené a rímelésben talált örömet, hogy két szó hangalakja tökéletesen fedí egymást, hanem éppen ellenkezőleg, az, hogy felfedezik a hasonlóságot az alig hasonló szópárokban. Ezekben a fordításokban megpróbáltam érvényesíteni ezt a szemléletet.

A ritmussal is hasonló a helyzet. A spanyol trocheust a hangsúlyok váltakozása alakítja, a magyart a szótagok hosszúságáé. Az előbbi tartalmi, az utóbbi inkább formai elem. Ezért én a nyugati versformák magyar ritmizálását sokszor túl merevnek, kissé formálisnak érzem. (Ebből fakadnak gyöngébb költők kezén azok a prozódiai borzalmak, amelyeket skandálni tanuló diákok előszeretettel parodizálnak.) Legnagyobb költőink többnyire egyeztették a szótaghosszúságok váltakozásán alapuló ritmikát a hangsúlyok váltakozása által alakított ritmussal (ezt nevezik szimultán verselésnek, és erre Petőfinél, Radnótinál, Weöresnél gyönyörű példákat találunk). Annak a fajta ritmikai lazaságnak, aminek ebben a szövegben tudatosan követőjévé szegődtem, Babits Mihály és Vas István voltak a hirdetői. Idézett fordításomnak a verstanban valamelyest járatos olvasója jobban teszi, ha nem a szótagokat számolja, amikor élvezni akarja a szöveg zenéjét. Ha átadja magát a szavak értelme által kialakított ritmusnak és a jelenetek megkívánta tempónak - sokkal élvezhetőbb eredményre jut.

Maradjunk még mindig a XVII. században. A szöveg mint művészi eszköz jelentőségét különös módon mutatja meg egy kötött szöveg nélküli színházi hagyomány, a *commedia dell'arte* egyik érdekes dokumentuma. A *commedia dell'arte*-ban a színészek egy, az író által csak jelentvázlatokban megadott cselekményt játszottak el az abban föllépő hagyományos karakterek jellegzetességeit maximálisan kihasználva. 1699-ben jelent meg Andrea Perrucci *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso* című színészeti traktátusa. Ezt a

címet körülbelül így fordíthatnánk le, ha nem is szépen, de pontosan: *Az előre meghatározott és az improzációs előadóművészetéről*⁴⁰. Perrucci leírja, hogyan kell levezetni egy próbát. Minden szavából az derül ki, hogy a rögtönzött szöveg jellegzetességeit a rendezőnek (a próbát vezető társulatvezető színésznek) a legapróbb mozzanatokig elő kell írnia, és hogy a színészeknek támaszkodniuk kell összes korábbi hasonló nyelvi tapasztalatukra. Vagyis: *a rögtönzés nagyon magas fokú verbális tudatosságot jelent*. Lényegében ahhoz hasonlít ez, ahogyan egy jazz-zenész improvizál. A szabadon játszó kollégáknak 1. stílusban 2. hangnemben 3. ritmusban 4. maximális kontaktusban kell maradniuk ahhoz, hogy egyáltalán értékelhető produkció szülessen. Éppen a szabadsághoz kell ez a sokféle kötöttség. A jazz-zenészeket az akkordmenet is köti, a komédiásokat a jelenet iránya. A commedia dell'arte hagyománya, egykori sikere egyrészt azon alapult, hogy nagyon jól körülhatárolható (verbálisan is meghatározott) karakterek szerepeltek benne, másrészt azon, hogy ezeket a színészek és nézők számára egyaránt ismerős karaktereket a színészek nagy és könnyen mozgósítható, ügyesen használt verbális készlettel ábrázolták az egyéb ábrázolási eszközök mellett. Vagyis: úgyszólván írói tudatossággal alkalmazták a szövegszerű hatásokat, egy-egy szereplő beszédének, gondolkodásmódjának jellegzetességeit. Ez, mint a Perrucci-traktátusból is kiderül, speciális tréninget és nagy fegyelmet követelt.

A spanyol arany század drámaírói, és ezek hatására a francia klasszikusok, sokat foglalkoztak a valóság és a látszat kettősségének problémájával. (Erről az *Értelmezési keretek a színházban* c. fejezetben részletesen is szó lesz.) Rendkívül érdekesen kezeli a valóságnak láttatott szöveg és a színpadi valóság kettősségét Alarcón: *A kétséges igazság* (*La verdad sospechosa*) című, darabja. (Magyarra Berczeli Anzelm Károly fordította tönkre.) Ez a darab szolgált kiindulópontul Corneille és később a témát az ő nyomán feldolgozó Goldoni *A hazug* című darabjának. A történet lényege az, hogy egy fiatalember egyetlen hazugság miatt párbajba bonyolódik és kénytelen feleségül venni egy nőt, akit nem szeret. Közben mindvégig hazudik, mindig egy újabb hazugsággal próbál meg kimászni az előző hazugság okozta galibából, de csak újabb és újabb bajokat zúdít a fejére. Magyarán: a létező színpadi helyzeteket nem létező helyzetekkel bonyolítja. Mindhárom darab (akárcsak Molnár *Valaki-je* vagy még nem említett, de ugyanebbe a gondolatkörbe tartozó másik remekműve, a *Játék a kastélyban*) voltaképpen írói önvallomás is. Corneille darabjának hőse tulajdonképpen költő, aki olyan fantáziadúsán ír le például egy, a vízen rendezett lakomát, hogy a párizsi hölgyek állítólag azt

⁴⁰ Andrea Perrucci: *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*. Idézi: *A Source Book in Theatrical History*. Szerkesztette: A. M. Nagler. Dover Publications, New York 1959 és későbbi kiadások. 257. kk.

követelték gavallérjaiktól, rendezzék meg nekik a „fête du *Menteur*”-t⁴¹. Az írói képzelet, amely itt egy hazug szereplőt működtetett, még a valóságra is visszahatott tehát. Kissé hasonlóan ahhoz, ahogyan a *Don Quijote* második részének elején a lovagot vendégül látó herceg, aki olvasta az első részt és tiszteli-szereti a búsképű lovagot, berendezi a lovag számára Merlin barlangját, amelyet a búsképű lovag valóságosnak hisz, és berendez Sanchónak is egy királyságot, aki azt szintén valóságosnak hiszi. (Persze azt a szintet, amelyet valóságosnak nevezek, szintén az író alkotta meg.)

Hasonló kettős játék játszódik le Corneille *L'illusion comique* című darabjában, amelyet húsz évvel ezelőtt Magyarországon is bemutatott a Katona József Színház, Somlyó György fordításában (az eredeti francia címmel) és Szikora János rendezésében. Ebben egy apa keresi elveszett fiát. Egy mágus azt mondja, segít neki: megmutatja a fiát egy varázslat segítségével. Meg is mutatja, és az apa láthatja fia élettörténetét. A darab végén kiderül, hogy a mágus valójában színigazgató, és a fiúból színész lett. A szöveg tehát épp olyan bonyolult kód, mint egy számítástechnikai utasítás-sorozat. Különböző szinteket lehet benne meghatározni, amelyek közül a logikailag magasabb szint átminősíti a logikailag alacsonyabb szintet. És mindezt szavakkal, csak és kizárólag nagyon jól megválasztott szavakkal teszi.

Bár a fentiekben mindvégig arra hoztam fel példákat, hogyan határozza meg a szerző által írott szöveg a színészi alakítást, a szerepet és a szituációkat, nyilvánvaló, hogy a ránk maradt színházi szövegekben nem csak elvontan elképzelt alakok vannak kódolva – ott találjuk bennük titkos önarcképeken ábrázolva a nagy drámaírókat mint nagy színészeket, illetve ott találjuk kollégáik emlékét is. Ha nem így volna, a színháztörténetések nehezen rekonstruálhatnák, vajon hogyan is nézhetett ki és hogyan játszhatta szerepét az első Hamlet vagy az első Tartuffe. Shakespeare valóságosan létező színészek egész sorát írta meg fiktív alakokként. Darabjainak egyes szerepei a kor nagy színészeinek, a Hamletet játszó Richard Burbage-nek vagy a nagy clownnak, Will Kempe-nek állított emlékművek is⁴², és a *Makrancos hölgy* egyik szereplőjét pedig máig Curtis-nek hívják⁴³ – ahogy a szerepet játszó színészt. Molière-t magát – és főleg színpadi lényét - is elég könnyű elképzelnünk azoknak a szerepeknek az alapján, amelyeket saját magának írt. Akárcsak Marivaux nagy színésznőjét, Adrienne Lecouvreur-t, a neki szánt szerepeket olvasva. Olivier Py mai francia drámaíró és

⁴¹ Corneille: *Oeuvres complètes*. Aux Éditions du Seuil. Paris, 1963. 342. oldal, 21. jegyzet.

⁴² Ld. Peter Thomson: *English Renaissance and Restoration Theatre*. In: *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Edited by John Russell Brown. Oxford University Press 1995.173-219. oldal

⁴³ Ennek műfordítói következményeiről ld. Márton László szavait egy 1998-as, a Shakespeare-fordításról zajló vitában: : *Színház és /vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról*. Színház, 1998. augusztus.

rendező az „Illusions comiques” című, Corneille említett művére utaló darabja ősbemutatójának legtöbb szereplőjét saját nevén szerepelteti – és alaposan ki is használja a színészek színpadi és „valóságos” alakjának kettősségéből adódó játékokat.

A színháztörténet kezdetén és még nagyon sokáig, legalább a XIX. század közepéig, a színház főszereplője a dráma, a szöveg volt. A közelmúltban is lezajlott egy szövegközpontú színházi forradalom, mégpedig a huszadik század hatvanas éveinek angol színházában, a *dühös fiatalok* (angry young men) darabjainak segítségével. A klasszikus görög színház elvei tehát talán még sincsenek olyan messzire tőlünk, hogy ne volna érdemes tanulmányoznunk őket. Olvassuk el, mit ír erről Ritoók Zsigmond:

„Ami a színészi előadás modorát illeti, a zenekíséret nélkül mondott részekben a tiszta, érthető kiejtés volt a legfőbb követelmény. A színésznek nem kellett a hangját nagyon megerőltetnie, mert a színházak kitűnő akusztikája folytán közepes hangerő mellett is jól lehetett érteni a szöveget, ha tisztán ejtették, mint erről a legépebben maradt színháznak, az epidauroszinak a látogatói ma is meggyőződhetnek. A természetesség azonban csak alapkövetelmény volt, ehhez járult, hogy a színész pontosan alkalmazkodjék a mondott szöveg műfajához (ima vagy fenyegetés, parancs vagy kérdés), értsen ahhoz, hogy ugyanazt az ismétlődő szövegrészt más-más hangmagasságban ejtse ki stb. Emellett a görög nyelv zenei hangsúlyozású volt (a hangsúlyozás nem nyomatékkal történt, mint a magyarban, hanem a hangsúlyos szótagot magasabb hangon, élesebben vagy hajlítva ejtették). Ha a színész ilyet elvétett, kivált, ha a szó így más értelmet kapott, élete végéig nem menekülhetett a gúnytól.”⁴⁴

Ritoók később érdekesen ismerteti, hogyan esett egybe a színházi látványosság felvirágzása az eredeti művek háttérbe szorulásával. Mintha csak a XX. század harmadik harmadának színházi fejleményeiről írna, amikor így mutatja be a hellenizmus korának színházát:

„Az egyéni élet előtérbe kerülése természetesen háttérbe szorította a drámában a közösségi elemeket, a kart. Tudjuk, hogy (....) divatosakká váltak a tragédiákban a darabok tartalmától független karéneketétek. (....)

⁴⁴ Ritoók Zsigmond: *Az antik görög színháték*. In: *A színház világtörténete*. Főszerkesztő Hont Ferenc. Gondolat kiadó, Budapest, 1986. 60-61. oldal.

Ilyen körülmények között a rendezők és a színészek jelentősége rendkívül megnőtt. A rendezők nemcsak a szövegek közvetlenül adta lehetőségeket igyekeztek kihasználni, hanem egyéni leleményű elemekkel is fokozták a darabok hatását. (....)

A IV. század vége s a későbbi hellenisztikus kor már ismeri a „sztárokat” – a színészek fontos politikai és diplomáciai feladatokat is ellátnak. E megnövekedett jelentőségük nem vált mindig a darabok előnyére. Klasszikus művek felújítása esetén ugyanis a színészek teljesen szabadon bántak a darabok szövegével, olykor kihagytak, de még inkább beletoldottak, sokszor nem is keveset, hogy egy-egy jelenetet hatásosabbá (vagy hatásvadászóbbá) tegyenek, s hogy így jobban tudják csillogtatni egyéni képességeiket. Különösen sokat ártott ez az önkényesség a IV. századtól egyre népszerűbb Euripidész darabjainak.”⁴⁵

Láthatjuk: a drámai szöveg színházi tönkretétele nem modern fejlemény. Másrészt viszont Euripidész szövege máig már több, mint kétezer évvel élte túl a hellenisztikus kor színházi önkényét. Ha ebbe belegondolunk, sajátos fénytörést kap mindaz, amit az eddig teleírt oldalakon a szöveg egységének védelmében mondtam. Vajon egy mai drámaíró mit kíván magának inkább: a halhatatlanok sorsát-e, akiket folyton átírnak, de akiket ma is játszanak, vagy a soha át nem írt darabokat gyártó, a színháztörténetben eltűnt szerzőkét? Shakespeare sorsát-e vagy Drydenét?

⁴⁵ Ritoók Zsigmond: *Az antik görög színháték*. In: *A színház világtörténete*. Főszerkesztő Hont Ferenc. Gondolat kiadó, Budapest, 1986. 68. oldal.

Természetesen létezik szöveg nélküli színház. De színháznak, vagyis az emberi lét valamilyen aspektusa emberek általi ábrázolásának akkor kezdjük látni, ha a szöveg nélküli előadás (balett, pantomim, tánc- és mozgásszínház, stb.) asszociációs halmazában megjelenik számunkra az emberi történet. Amíg ezt nem érzékeljük, nem szoktuk úgy gondolni, hogy színházat látunk. Amikor pedig megjelenik, a jeleneteket, történéseket általában elkezdjük – legalább magunkban – verbalizálni. Ebben az értelemben, bár létezik szöveg nélküli színház, valamilyen szintű verbalizálás nélküli színház talán nincs is. Ennek valószínűleg antropológiai oka van. A verbalizálás ugyanis az egyik legmagasabb szintű absztrakciós tevékenységünk. Márpedig az absztrahálásnak rendkívül fontos szerepe van az emberiség fennmaradásában. Az absztrakciónak ugyanis nagyon nagy az ún. túlélési értéke (survival value). Hosszú folyamatokat rövidít le, ezáltal rengeteg időt takarít meg számunkra. A nyelv pedig még arra is képes, hogy különböző szinteken absztraháljunk vele. Hogy tehát, ha kell, és bizonyos, a szavaknál magasabb szintű nyelvi eszközök révén, viszonylag konkrét dolgokra utaljunk. Ezért aztán nagyon sok mindent verbalizálunk, ami nem verbális közegben jelenik meg számunkra. Másrészt az emberi történetek elmesélésének is nagy a túlélési értéke. Ezekben a történetekben tanuljuk meg értékelni mások viselkedési jeleit. És amit így megtanulunk, azt később már öntudatlanul is alkalmazzuk, sokszor sorsdöntő helyzetekben. Az ember történetekben – értelmes, időben lejátszódó összefüggéshalmazokban - érti meg önmagát és környezetét. A színház pedig az egyik legfontosabb társadalmi helyszín, ahol ilyen történeteket a társadalmi szereplők együtt, egy térben, egy időben érthetnek meg. És ha nem egy időben látják, akkor is lényegében ugyanazt látják a különböző előadásokon. És ha nem ugyanazt a produkciót látják, akkor is lényegében ugyanazt látják azonos darabok különböző produkcióiban. Ez a valami az, amit az emberek a színházi előadásokról szóló beszélgetéseikben elmondanak egymásnak. Talán nevezzük lényegnek. Steven Pinker, aki a nyelvészettől indult el⁴⁶, de ma már antropológiával foglalkozik, így ír erről a lényegről, amikor azt tárgyalja, hogy *az agyban a valóságos és a fiktív képeket és egyéb hatásokat ugyanazonokon a helyeken és módokon érzékeljük*: „A szavak mentális képeket ébresztenek fel, amelyek aktiválják az agynak azokat a részeit, amelyek észlelésekor rögzítik a szót. (...) Ha

⁴⁶ Steven Pinker: *The Language Instinct*. William Morrow and Company, 1994.

az illúzió hat, semmi titok sincsen a kérdésben: 'Miért élvezik az emberek a fikciót?' Mert ez ugyanaz a kérdés, mint a következő: 'Miért élvezik az emberek az életet?' „⁴⁷

Vannak persze mindenféle látványosságok, a cirkuszi akrobatikától a fényjátékokig, amelyekre jegyet veszünk, mint a színházba, amelyeket megnézünk, mint egy színházi előadást, de amelyekkel kapcsolatban nem jutna eszünkbe színházról beszélni. Annak ellenére sem, hogy például a cirkuszművészet bizonyos szempontból az emberi lehetőségek határaitra kérdez rá az akrobatikában éppen úgy, mint a vadállatok megszelídítésében. A cirkuszművészet legjavának többnyire van valamilyen filozófiai vonatkozása – a clown-hagyományt például éppen ez teszi alkalmassá arra, hogy beépüljön a legmagasabb szintű drámába.

Én itt nem csak ezekről a látványosságokról, de a szöveg nélküli színházról sem írok. A két, korábban már említett példán (Peter Handke: *Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról* és Békés Pál: *Össztánc*) túlmenően nem foglalkozom a szöveg nélküli színházzal, a balettel, a pantomimmal és a mozgásszínház egyéb, nehezen meghatározható műfajaival, például Meredith Monk rendkívül eredeti, különös színházával sem.

Hiszen szöveges színházi műfaj is van elég, és még azok felületes áttekintése is nehéz.

Az alábbi bekezdésekben egy vázlatos és *szubjektív színház- és drámatörténet* következik. Egy-egy bekezdésben hol egy-egy korszak, hol egy-egy műfaj, hol egy-két szerző színházának *néhány, a szövegekre vonatkozó jellegzetességét* sorolom fel. A felsorolás nem törekszik (nem is törekedhetne) teljességre, de arra igen, hogy az olvasónak átfogó történeti képet adjon a színháztípusokról és főleg az egyes színháztípusok szöveghasználatának jellegzetességeiről. Nem írok pl. a koreai színházról, de írok a japánról; nem írok a portugál operáról, de az olaszról és a németről igen; egyes európai nemzeti színházi hagyományokat egyetemes hagyományként kezelve tárgyalok, másokat részben ismerethiány, részben partikuláris jellegük miatt nem; és így tovább.

+ + +

⁴⁷ Steven Pinker: *How the Mind works*. W. W. Norton and Company. New York – London, 1997 539. oldal

Ógörög tragédia és komédia.

A *kizárólag verses* szöveget eleinte (a Kr.e. VI. században) a kórus, majd a kórusból kiváló színész és a kórus váltakozva adja elő. A színészek számát Aiszkhülosz emeli kettőre, majd ő és Szophoklész háromra, de a kórus szerepe mindvégig megmarad. A szöveg a dialógokban általában jambikus, a kórusokban pedig váltakozó versformájú. A görög nyelvnek az a jellegzetessége, hogy a hangsúlyos szótagot magasabb hanggal ejtették, még a nem szigorúan zenei szövegnek is zenés jelleget kellett, hogy kölcsönözzön (némileg hasonlóan a tónusokat használó kínai és más távol-keleti nyelvekhez). A kórusok szövege nyilvánvalóan zenei szöveg, de nagyon keveset tudunk az ógörög színházban alkalmazott zenéről. A görög darabokkal is úgy vagyunk, mint a szobrokkal: mi fehér márványszobrokat látunk, a görögök színes szoborként ismerték őket. A görög színművekről is úgy kopott le a zene, mint a szobrokról a festék. A szobrok fehér márványszoborként kerültek elő a földből, a szövegek versként, nem pedig dalként a kódexekből. A zene emlékét a szöveg ritmusa hordozza.

A szövegek tartalmi jellegzetessége a tragédiákban a sok mitológiai utalás, Arisztophanész komédiáiban pedig – akárcsak későbbi korok és más kultúrák komédiáiban is – a mindennapi életre tett utalások tömege. (Ezt a kettősséget talán úgy is értékelhetjük, hogy míg a tragédia a korszak gondolkodásmódjáról és világképéről, addig a komédia a hétköznapiokról tudósít – és teszi ezt mindkét műfaj mindmáig olyan erőteljesen, hogy nincs az a dokumentum, amelynek segítségével többet tudnánk meg erről a korról, mint ezekből a darabokból.) A tragikus szövegek egyik legfőbb nyelvi jellegzetessége az, hogy az emelkedett stílust, amelyet mint stílusréteget a drámákban az V. századra már kissé archaikussá vált homéroszi nyelv képvisel, egyesíti a kortárs politikai, bírósági és retorikai nyelvezettel. Ez az átütően sikeres irodalmi stílus tehát egyértelműen *konstruált stílus* volt, olyan, amely épp úgy integrálta a múlt és a mitológikus emlékezet nyelvi világát, mint a kortárs politikáét és a rendezett, szabálykövető társadalom nyelvi eszköztárát⁴⁸.

Hellenisztikus és római komédia

A tragikus triász és Arisztophanész után a századokkal később élt Menandrosz néhány komédiájától eltekintve (sőt, azokkal együtt is) hatalmas űr tátong. A római színház legfontosabb ránk maradt teljesítményét Plautus komédiái jelentik. Ezek *versben írott* darabok. Plautus különböző darabokban különböző metrumokat alkalmazott, de darabjait

olvasva egyértelműen látszik, hogy nála a verselés tökéletességének messze nem volt nemhogy a klasszikus triász vershasználatához, de a nagy elődéhez, Arisztophanészéhez mérhető jelentősége sem. Bár nem célom a darabok cselekményének tárgyalása, de meg kell említenem, hogy Plautus alapvető mintákat hagyott ránk, amelyeket leggazdagabban – az olasz reneszánsz komédia nyomán - Shakespeare használt ki.

*Középkori misztériumjátékok, moralitások és passiójátékok*⁴⁹

Kizárólag versben írt francia, angol, olasz, német és latin nyelvű rövid darabok. Gyakran – de nem mindig – bibliai a témájuk. Kivétel nélkül nevelő célzattal készültek, ezért gyakoriak bennük a cselekményt megállító, a szereplők magatartását egyházi-vallási szempontból értékelő narratív vagy prédikációs jellegű szövegek. Magasrendű, bonyolult verselésű művészi formává az olasz Castellano de Castelani és a portugál Gil Vicente kezén (a XV-XVI. század fordulóján), száz évvel később pedig a spanyol arany században, az auto sacramentalban vált ez a jellegzetesen népi-egyházi hagyomány.

*Középkori bohózatok*⁵⁰

Kizárólag verses, rövid darabok, amelyeket valószínűleg piactereken játszottak. Lényegében a XX. század kabarétréfáinak és a mai stand-up comedynek (és ez utóbbi televíziós változatának) elődei. Verselésük sokkal egyszerűbb, mint a moralitásoké, nyelvi igényességük előadásuk társadalmi közegéhez képest mégis feltűnő.

*Kínai jüan (yuan) darabok*⁵¹

Prózai dialógusokból és dalokból álló, rövid drámák. A XIII-XIV. századi Kínában, a Jüan-dinasztia idején születtek. Narrátort ugyan nem alkalmaznak, de a szereplők színre lépésükkor bemutatkoznak. Egyszerű viszonyaikkal, tanító célzatukkal, szórakoztató formájukkal az európai moralitások és középkori bohózatok nem is túl távolinak tetsző rokonai.

⁴⁸ Ld. Simon Goldhill: *The language of tragedy: rhetoric and communication*. In: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Edited by P.E. Easterling. Cambridge University Press, 1997.

⁴⁹ Közülük egy tucatnyi remek fordításban olvasható magyarul. Ld: *Akárki*. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások. Válogatta Szenczi Miklós. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

⁵⁰ A francia és latin nyelvű középkori bohózatokból bő válogatás olvasható magyarul. *Szamártestamentum*. Válogatta Lukácsy Sándor. Szerkesztette Lakits Pál. Helikon Kiadó, Budapest, 1983.

⁵¹ Magyarul: *A fejnélküli szellem*. Régi kínai komédiák. Válogatta és fordította Kalmár Éva. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978. Angolul: *Six Yuan PLays*. Translated with an introduction by Liu Jung-en. Penguin Books, 1972.

*Nó drámák és kjógen*⁵²

*A nó többnyire verses, de legalábbis verset és prózát váltogató, költői szövegű, rövid darab. A kjógen prózai városi bohózat. Amit azonban a nóban a színész a szöveggel csinál, az a mi fülünk számára versmondásnál több, éneklésnél kevesebb. Rendkívül stilizált módon adják elő a finom, költői szöveget – annyira stilizáltan, hogy azt a mai néző már nem is érti. Minthogy azonban a teljes klasszikus nó repertoár kb. ötven darabot jelent, a művelt japán a szöveget, de minimum az általában nagyon egyszerű cselekményt jól ismeri, mire beül a színházba. A nóval ellentétben a kjógen prózai városi komédia, leginkább a spanyol *entremes*-hez hasonlít.*

Bár a nó és a kjógen darabok formai jellegzetességei rendkívüli módon különböznek egymástól, mégis együtt kell tárgyalni őket, mert a hagyományos nó-előadásban négy nó dráma mellett mindig egy kjógen komédiát játszanak el – hasonlóan ahhoz, ahogyan az ógörög színházban a három tragédia mellett mindig eljátszottak egy szatírlátékot is. Minthogy azonban a szatírláték, amennyire ezt a másfél (!) fennmaradt példából megállapíthatjuk, egyértelműen *nem* komédia volt, a hasonlóságnak itt vége. Hasonlóan szerkesztették a spanyol arany század színházainak programját is, amelyben két verses komédia között – amelyek nevük régi jelentésének megfelelően, akár tragédiák is lehettek – mindig eljátszottak egy rövid, humoros, prózai *entremes*-t, azaz közjátékot. Végül ehhez hasonlított a XVIII. századi operai hagyomány, az *opera seria* szünetében előadott rövid *opera buffa*-val – ld. pl. Pergolesi: *La serva padrona* (Az úrhatnám szolgáló).

Kabuki és bunraku

Prózákat és költői dalt váltogató, gyakran narratív kíséretet is alkalmazó színházi formák. A kabuki a XVI. században született, a XVII. században alakította ki ismert jellegzetességeit, de a ma játszott kabuki-drámák – és ennek megfelelően az előadások! – legtöbbje a XVIII-XIX. századból maradt ránk. A kabukit azért kell a bunrakuval (japán bábjáték) együtt tárgyalni, mert a XVIII. század közepén nagyon erősen hatottak egymásra. Előbb a bunraku vett át néhány kabuki-történetet, majd a drámaírók elkezdtek a bunraku társulatok számára dolgozni. Később a kabuki társulatok is eljátszották az eredetileg bábszínpadra írott műveket.

⁵² Öt nó-darab olvasható Kemenczky Judit fordításában Vekerdy Tamás könyvének függelékéeként. Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint*. Magvető Kiadó, Budapest, 1974.

A kabuki rendkívül változatos. A kísérő (a színpadon ülő) zenészek egyike éneklő narrátorként szokta elmesélni a jeleneteket összekötő cselekményt, de ez alól is van kivétel. A színészek stilizáltan beszélnek, de ez a stilizáltság sokkal alacsonyabb fokú, mint az arisztokrata nő esetében. A kabuki nagyjából úgy viszonyult a nőhöz, mint nálunk az operett az operához. (A szamurájoknak tilos volt a vigalmi negyedek polgári kabuki színházait látogatniuk, az ő színházuk a nő volt.) A darabok hosszúak, cselekményük fordulatos. Van olyan kabuki-darab is, amelyik valamely sokkal egyszerűbb nő-darabnak az átírata.

*Erzsébet- és Jakab-kori angol drámák: tragédiák, komédiák, színművek*⁵³

Blank verse-t, rímes verset, dalt és prózát váltogató darabok. A *blank verse* abban a formában, ahogyan Shakespeare ránk hagyományozta, Marlowe kezén lett a korabeli angol színházi beszéd nyelve. A *blank verse* angol fülnek egészen mást jelent, mint a jambus a magyarnak. A magyar jambus és egyáltalán, a magyar időmértékes verselés a szótagok hosszúságának és rövidségének váltakozásán alapul.⁵⁴ A nyugat-európai nyelvek azonban nem különböztetnek meg rövid és hosszú, csak hangsúlyos és hangsúlytalan szótagokat. Ennek következtében a görög-latin időmértékes verselést módosítva vették át: ami abban rövid, az itt hangsúlytalan, ami abban hosszú, az itt hangsúlyos. Ez az ún. hangsúlyváltó verselés. („In fair Verona, where we lay our scene.”) Aminek az az eredménye, hogy ha egy angol színész értelmesen mondja a szövegét, akkor már automatikusan a verset is helyesen skandálja. Vagyis bizonyos versformák a nyugat-európai fül számára sokkal természetesebbek, mint nekünk. (Másfelől a legnagyobb magyar költők izgalmasan játszottak az értelmi hangsúlyok és a verstani hangsúlyok kettősségével, és kevés nyelven lehet olyan varázslatot üzni, amelyet pl. Vörösmarty üz az Éj monológjában.) A darabok legtöbbszörében a természetes beszédetől csak kissé elemelt *blank verse* jelenti az alapot, az e fölötti stiláris szinteken jelennek meg a rímes formák, tehát a különböző összetett rímes versek (ld. pl. a *Rómeó és Júlia* korábban elemzett szonett-betétje, az ismerkedési jelenet), a párrímes varázsigék (pl. Shakespeare: *Macbeth*, Marlowe: *Dr. Faustus*), illetve a dalok. A komikus alakok gyakran prózában beszélnek. Az itt ismertetett színházi formák közül nyelvileg ennek a korszaknak a színpadi irodalma a legváltozatosabb, különösen, ha az egyes darabokon belüli változatosságot tekintjük a megítélés fő szempontjának.

⁵³ Három kötetes válogatás magyarul: *Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961.

⁵⁴ Az itt röviden jelzett verstani problémákhoz ld. Szepes Erika–Szerdahelyi István: *Verstan*. Gondolat, Budapest, 1981.

A spanyol arany század drámái: kardos-köpenyes darabok, komédiák, tragédiák, entremes-ek

A komédiák (tehát egyben az ideértett tragédiák is) és az *auto sacramental*-ok kizárólag versben íródtak, azon belül úgyszólván jelenetenként más versformában. A rövid, a szünetekben előadott komikus entremes-ek kizárólag prózában. (Ennek a műfajnak a tíz verses drámájával Lope de Vega árnyékában teljes kudarcot valló, prózaíró Cervantes is nagy mestere volt.) A versformák váltogatása lényegében operai szerkesztésmódot eredményez. Ezeknek a műveknek a nyelvhasználata a kortárs angol drámaírók darabjainak változatosságára emlékeztet. A vershasználat alóli egyetlen nagy kivétel egy különös, különleges remekmű, az első ismert spanyol dráma, Fernando de Rojas *La Celestina* című, néha (egy másik korabeli kiadás alapján) *Calixto és Melibea* címen emlegetett, nálunk lényegében ismeretlen, de spanyol nyelvterületen ma is rendkívül népszerű darabja⁵⁵. Ez a mű a XV. század utolsó éveiben született, *néhány versbetétől eltekintve végig prózában*. Huszonnégy felvonása és ennek megfelelő terjedelme valószínűvé teszi, hogy írója inkább felolvasásra, mint színházi előadásra szánta. Ugyanakkor csupa életteli figura és színes nyelv jellemzi és ez teszi érthetővé, miért játsszák ma is Spanyolországban és egész Latin-Amerikában..

A francia klasszikusok darabjai

A *változatos versformáktól* (Corneille) az elegáns alexandrinuson át (Racine, Molière, Voltaire) vissza a változatos formákhoz (Voltaire) és *előre a prózához*, (Molière, Marivaux, Voltaire). A korai darabjaiban mindenféle versformát alkalmazó (de mindig versben alkotó) Corneille a máig varázslatos hatású, de kellemetlenül szigorú Racine hatására maga is beszorul az *alexandrin* falai közé. Molière egyes darabjait alexandrinban, más darabjait prózában írja meg, és nagyon sokszor alkalmaz dalt és zenét (nem is akármilyet, hiszen a zeneszerző Lully). Voltaire, szabad szelleméhez méltón (több, mint ötven darabjában, amelyek közül néhánynak a népszerűsége a XVIII. században messze felülmúlta a klasszikusnak tekintett Corneille és Racine műveinek népszerűségét⁵⁶), szinte minden formát kipróbált, és bár többnyire versben írt, de azért maradt ránk prózai komédiája is. Marivaux ugyan írt verses darabokat is, máig játszott elegáns komédiái azonban egytől egyig *prózai*

⁵⁵ Fernando de Rojas: *La Celestina*. Aguilar, Madrid, 1975.

⁵⁶ Erről (részletes adatokkal) ld. Jean Goldzink előszavát Voltaire négy különböző műfajú és formájú darabjához: Jean Goldzink: *Introduction*. In: Voltaire: *Zaïre. Le Fanatisme ou Mahomet le prophète. Nanine ou l'Homme sans préjugé. Le Café ou l'Écossaise*. Édition Flammarion, Paris, 2004.

*darabok*⁵⁷. Tőle már egyenes út vezet Beaumarchais-hoz. A folyamat mögött persze ott van a közönség, és ezzel az ízlés változása. A francia verses dráma legszigorúbb formájában tipikus udvari-reprezentációs dráma. A prózai komédia már egy új, polgári közönséghez szól.

Barokk operák

Monteverdi Tasso szövegére dolgozott (*Tankréd és Klorinda*), Lullynek Molière volt a szövegírója (komédia-balettek), Händel William Congreve szövegére írta a *Semelé*-t, Haydn Goldoni három darabját zenésítette meg (*Lo speziale*; *Le pescatrici*; *Il mondo della luna*) – még ha a teljes kép nem is ilyen makulátlan, nem lehet nem észrevenni, hogy a XVII-XVIII. század nagy zeneszerzői igyekeztek zenéjükhöz méltó szöveget használni. Ez tulajdonképpen meglepő, hiszen az irántuk érzett legnagyobb tiszteletünk sem feledtetheti azt a tényt, hogy a prozódiaival csak addig törődtek, amíg a primadonna el nem kezdett hajlítani – muzsikussá legyen a talpán, aki egy barokk operaária hajlításaiban még meghallja a szavak megfelelő magánhangzóit. Másfelől viszont a recitativók (vagyis, némelykor: az *accompagnatók*) mégiscsak szövegközpontúak, és ilyenkor az adott nyelvet értő nézők valóban színházban érezhetik magukat. És a cselekmény úgyis ilyenkor zajlik, tehát ezeken a pontokon fontos volt, hogy a nézők értsék a szöveget. Amely általában jobb minőségű szöveg, mint a későbbi, főleg a romantikus operák jelentős részében.

*A magyar nemesi színjátszás és az iskoladrámák*⁵⁸

A színháztörténetben persze nem jegyzik a XVI. századtól kezdődően születő magyar színműirodalmat, de nekünk azért fontos. Sajnos mai színpadi fogyasztásra valószínűleg még a csodálatos Balassi Bálint *verset és prózát váltogató*, olaszból fordított⁵⁹ pásztorjátéka, a *Szép magyar komédia* is mindaddig alkalmatlan, amíg egy zseniális rendező be nem bizonyítja az ellenkezőjét. Egészen a XVIII. század végéig, Csokonai Vitéz Mihály nagyszerű, *prózában írt, dalszöveg-betétekkel ellátott, a művelt diáknyelvet és az élő városi nyelvet brilliánsan vegyítő* komédiáiig kell várni, hogy olyan magyar darabok szülessenek,

⁵⁷ Marivaux összesen harminchat darabot írt, ezek közül egynek-kettőnek több magyar fordítása is van, de a harminchat darabból mégis összesen öt (!) van lefordítva. Egyet e sorok írója fordított: Marivaux: *La seconde surprise de l'amour. A második váratlan szerelem*. Kétnyelvű kiadvány. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2002.

⁵⁸ Bár nem csak iskoladrámákat tartalmaz, de ezeknek is bő válogatását adja: *Magyar drámaírók. 16-18. század*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981.

⁵⁹ A sokoldalúan művelt „udvarfi, hős tudós” Balassi naprakész volt kora irodalmában. A *Szép magyar komédia* 1588-89 telén született, Cristoforo Castellettinnek a mű alapjául szolgáló pásztorjátékának a fordításhoz használt harmadik kiadása 1587-ben jelent meg. Erről ld: Amadeo di Francesco: *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.

amelyek kiállják az idő próbáját. Kettejük között azonban eltelt kétszáz év, és ebben a kétszáz évben döbbenetes mennyiségben születtek magyar nyelvű színművek – főleg egyházi iskoladramák. Ebben a színház lehetőségeit mindig is (még ma is) nagyszerűen kihasználó jezsuiták jártak az élen, de az evangélikus és református iskolák is kitettek magukért (ebből a hagyományból nőtt ki Csokonai), és a ferencesek hagyták ránk azokat az *egyszerű, páros rímű versekben írott naív, népi nyelven – a Biblia pauperum szellemében – született* passiókat, amelyeknek összeállításából a nyolcvanas évek egyik legnagyobb magyar színházi sikerét hozta létre Kerényi Imre 1981-ben, a Várszínházban. Ez volt a *Csíksomlyói passió*.⁶⁰

A komédia és a polgári színművek

Az olasz komédiák már a reneszánsz óta prózában beszéltek. (Ennek az itáliai polgári kereskedővilágban nyilván volt némi társadalomszerkezeti oka.) A francia színpadon előbb Molière, majd Marivaux (aki nemcsak a Comédie Française, de a Comédie Italienne szerzője is volt) az olaszoktól tanulta el, milyen elegáns könnyedséget ajándékoz a szerzőnek, ha komédiáját prózában írja. Hogy a szellemes Voltaire mára kikopott a színpadokról, annak egyik súlyos oka talán éppen az, hogy ezen a téren, némi kísérletezgetés dacára, a régi hagyományt követte. (Egyébként egyik prózai darabjának – *A kávéház*-nak – még a címét is Goldonitól vette, ha a szűzségét nem is.) Diderot, majd az ő nyomán Lessing írták az első olyan tisztán prózai tragédiákat és ún. középműfajú drámákat, amelyeket a színházak máig játszanak (bár a magyar színházak sajnos alig). Lessing azért verses dármat is írt, és ez éppen legnagyobb hatású színpadi műve, *A bölcs Náthán*. Érdekes módon mindketten jelentős elméletírók is voltak – az embernek szinte az az érzése támad, hogy a költészettől való elfordulás – legalábbis náluk – összefügg a teoretikus érdeklődéssel. (És ez a több, mint

⁶⁰ Kerényi Imre, rendező így nyilatkozott erről egy televíziós műsorban, amikor 2001-ben újra megrendezte a művet: „Ezek az egykori csíksomlyói iskoladramák ezek úgy jöttek létre, hogy a felsőbb gramatikai osztályok tanító pátereinek volt a feladata az, hogy minden húsvét tájékára csináljanak új látványosságot. Na most ők bevonták az ügyes eszű diákokat is és nem írtak minden évben új színdarabot, hanem kölcsönöztek az elődöktől, tehát egy tradíció elkezdett működni, meghúzták, betoldottak és többféle megközelítésből csinálták meg ezeket a jeleneteket. Mi úgy tettünk, mintha 1751-ben előadtak volna Csíksomlyón egy teljes színdarabot, holott előadogattak dolgokat, de 10-20 perces kis játékokat egymásba fűzve, de teljes színdarabot soha nem adtak elő és a lejegyzések alapján mi kipróbáltuk ezt a virtuális színdarabot. Na most ez a virtuális színdarab összeállítása eléggé sikerült. Nem volt nehéz helyzetünk, ugyanis a világ teremtésével kell egy ilyet elkezdni és az utolsó ítélettel befejezni, benne a szenvedéstörténet, a passió abban a pillanatban ez egy kerek kompozíciós egész.” In: 2001-03-20 6:11 TV2 (MTM-SBS) Reggeli információs magazin. Műsorvezető: Bombera Krisztina. *A Csíksomlyói passió a Madách Színházban - Beszélgetés Kerényi Imrével*. Ld. <http://observer.szh.hu/2001-03-20-1.shtml>

kétszáz évvel korábban élt Macchiavellire is igaz.) A prózai színmű végül Beaumarchais *Figaro*-trilógiájának nyomán vált a verses drámával egyenrangúvá. (A XVIII. század remek angol prózai komédiái – pl. Sheridan művei – nem voltak nagy hatással az európai drámatörténetre.) A maga korában azért Goldoni olasz kortársának, Alfierinek is nagy hatása volt – pedig Alfieri, Széchenyi kedvenc drámaköltője, száz évvel Racine után, verses tragédiákat írt.

Mozart operáinak szövegkönyvei

Mozart sokszor dolgozott első osztályú alapanyagból. Első, tizennégy évesen írott opera sorozata, a *Mitridate, re di Ponto*, Racine drámája alapján született (persze nem franciául, hanem olaszul); a nagyszerű Lorenzo da Ponte is akkor volt igazán elemében, amikor hozott anyagból írta neki a szövegkönyveket, a *Don Juan* és a *Figaro* esetében. Mozart elképesztően nagy mestere volt a prozódiónak is – és mindig mindent megtalált a szövegben, ami abban fellelhető volt. Legszebb áriáiban megjelennek azok a metafizikai tartalmak, amelyeket csak hosszas elemzéssel – vagy azzal sem – találunk meg a zene nélküli szövegben. Szokás lekezelni Schikaneder *Varázsfuvola*-szövegkönyvét, mondván, bárgyú mese. Nekem az a benyomásom, hogy nagyjából Wagnerig, aki a maga számára írt, senki sem alkotott ehhez foghatóan pompásan zenésíthető operaszövegkönyvet. Magában a szövegben ott vannak a lehetséges zenei összefüggések, és ez egy operaszövegben elsőrendű kérdés.

Német klasszicizmus

Itt tulajdonképpen a minden különbség dacára Lessing nyomdokain haladó Goethe és a tőle erősen különböző, a Sturm und Drang kezdetekhez inkább hű Schiller darabjairól kell szólnunk. Goethe a nagy kortárshoz, Voltaire-hez hasonlóan, lényegében mindenben kipróbálta magát. Írt klasszikus formákban, blank verse-ben, prózában. Az újabban egyre többször előadott, versformák sokaságát változtató *Faust* mellett mostanában közép műfajú prózai darabjai (a *Clavigo* és a *Stella*) kerülnek legtöbbször (főleg német, néha magyar) színpadra. Műfaji bizonytalankodásaira (amelyeknek súlyos, itt nem tárgyalható művészettörténeti, kultúrtörténeti okuk van) jellemző, hogy a *Stella*-hoz írt egy vígjátéki és egy szomorújátéki befejezést is. És éppen ebben bizonyult Lessing követőjének: a prózai, közép műfajú drámában. Goethe verselését magyar olvasó számára talán leginkább Weöres Sándoréhoz hasonlíthatnánk – Goethe kifejezetten könnyed, játékos, elegáns, semmi esetre

sem az a szobor, amit belőle bizonyos pontokon még a kitűnő Jékely Zoltán és Kálnoky László *Faust*-fordítása is farag. Vagyis Goethe szövege németül nagyon jól mondható és játszható. A *Faust*-ban a versformák váltakozásának nem egyszerűen dramaturgiai, hanem történeti jelentőségük is van. A második részben Faust különböző történelmi korokon rohan keresztül, és a dráma adott részletei az adott korszak jellegzetes formáiban vannak megírva. (Az ilyesmit nevezik manapság posztmodern gesztusnak. Csakhogy Goethe ezt kétszáz évvel ezelőtt csinálta.) Schiller sokkal jobban ragaszkodott ahhoz, amit éppen vele kapcsolatban neveztek „shakespeare-izálásnak”. De ő, Shakespeare-rel ellentétben, legtöbb darabját végig versben írta, nem váltogatta a verset és a prózát, sőt, a versformákat sem – ragaszkodott a blank verse-höz. Nehézkesebb, pompázatosabb – ugyanakkor drámaibb is. Kettejük örök versenyében, kissé meglepő módon, pillanatnyilag Goethe áll nyerésre a német színházakban. De ez is változik majd, mint a színházban (is) minden.

A magyar vándorszínészet és a vásári színjátszás (bábjáték) darabjai

Bár a magyar színházi szerzők a Csokonai és Katona József működése között eltelt évtizedekben nem sok remekművet hoztak létre, a korszak mégis érdekes – hol egyes darabok, hol egész műfajok hagytak nyomot a később, jelentősebb szerzők által írott magyar drámákon. A vándorszínész Balog István színpadi műveinek (és bábdarabjainak) Vörösmarty *Csongor és Tündé*-jére illetve később Móricz Zsigmondra tett hatásáról meggyőzően ír Pór Anna⁶¹. A korszak egészéről Kerényi Ferenc összefoglaló munkája tájékoztat.⁶² A darabok közös vonása az *egyszerű, népi nyelv, a vásári kikiáltók illetve a mesemondók nyelve*.

A romantikus dráma

A romantikus drámairodalom a Goethe által lenézett, de drámaíróként ma nála magasabb árfolyamon jegyzett Kleist műveivel kezdődik. Kleist műveinek újabban nagyon nagy szerencséje van magyar fordítóival, és ez irodalomtörténetileg sem véletlen. Kleistet ugyanis Szabó Lőrinc, Tandori Dezső, legújabban Márton László, Forgách András fordításában élvezhetik a magyar nézők – és ezek a szerzők mind remek füllel hallják Kleist meghökkentő modernségét. (Amit korábban a népieskedő Németh László művelt *Az eltört korsó* szövegével, azt jobb gyorsan elfelejteni.) Ez a találkozás maga sem véletlen – Kleistről a színházi élet Magyarországon csak az utóbbi évtizedekben kezd igazán tudomást venni. Az ő esetében igazolódik az a szellemtörténeti közhely, hogy a múlt valójában mindig újraíródik –

⁶¹ Pór Anna: *Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974.

és a jelek szerint a modern és posztmodern színháznak szüksége van Kleist meglepő darabjaira és zaklatott szövegére. Kleistet a kötött forma (blank verse) nem akadályozza meg abban, hogy *a színész által gesztusokban is kijátszható, dinamikus váltásokkal teli szöveget* írjon, akár komédiát ír, akár tragédiát.

Mivel ez a korszak valójában már a modernség kezdete (ekkoriban, 1830-ban találja ki Goethe a világirodalom fogalmát⁶³ (erről ld. később: *A színházművészet – enciklopédikus művészet* c. fejezetet), ezért innentől kezdve egyre nehezebb lesz a drámák szövegében egységes stílusjegyeket kimutatnunk. A történelmileg ide tartozó Büchner prózában írott darabjairól közhelynek számít elmondani, mennyire száraz, hétköznapi, életszerű mondatokban vannak megfogalmazva. Néhány évvel, történelmileg tehát néhány pillanattal a *Faust* után! És egyidejűleg Victor Hugo romantikus darabjaival. Amelyekkel kapcsolatban azért érdemes megjegyezni, hogy ezt a romantikát egyrészt a francia klasszikus hagyomány színezte (az *Hernani* a Racine-től örökölt hagyott alexandrinban és párrímbe íródott), másrészt Hugo az *Hernani* után sorra írta prózai darabjait, amelyek nyelve a történelmi téma dacára modern prózai nyelv volt (*Lucrece Borgia*; *Marie Tudor*; *Angelo, Tyran de Padoue*), és csak a *Ruy Blas*-ban tért vissza kirobbanóan sikeres *Hernani*-jának verses formájához. Úgy látszik, részben éppen ez a forma volt Franciaországban a siker titka, hiszen Hugo darabjai közül máig ez a kettő maradt színpadon (ebben az időben a verses dráma szociológiailag olyan helyzetben lehetett, mint ma a musical). Bár időben nem ide tartozik, de érdemes belegondolnunk, milyen erős a francia verbális hagyomány: Rostand hetven évvel későbbi *Cyranó*-jának máig tartó sikerét is nagy részben a briliáns verses forma biztosítja. Erre bizonyítékul az ellenpróba szolgál: mára a korszak összes történelmi témájú, de prózában írott darabját elfelejtettük. (Az Hugo-kortárs Scribe egy-két komédiáját néha azért játsszák⁶⁴. Ő egyébként húsz kötetnyi életművet írt.) Ami a téma és a forma összefüggését illeti: úgy látszik, bizonyos kultúrkörökben a nézők bizonyos színpadi tárgyakhoz (a spanyol arany század által ránk hagyott köpenyes-kardos sztorikhoz) olyannyira a verses formát tartják adekvátnak, hogy egy ilyen tárgyú, de prózai darabnak például a franciáknál nem lehetett tartós sikere.

⁶² Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon. 1790-1849*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1981.

⁶³ Goethe Eckermannnak az 1827. január 31 és 1827. július 15-i beszélgetéseiben. Eckermann: *Beszélgetések Goethével*. Fordította Györffy Miklós. Magyar Helikon, Budapest, 1973.

⁶⁴ Scribe-nek az Académie Française honlapján közzétett életrajzából kiderül, hogy akadémikusként Victor Hugo felvétele ellen szavazott. Sic transit gloria mundi.

(<http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=369>)

Amúgy az egész romantikus drámairodalom lényegében a *Schiller által értelmezett Shakespeare* nyomába igyekezett. Különös módon sem Puskin, sem Katona József, sem Vörösmarty Mihály nem vette észre Shakespeare *funkcionális szövegkezelését*, verses formáinak *változatosságát* és a vers *váltogatását* a prózával. A lehetséges magyarázat: egyikük sem dolgozott folyamatosan élő színházi közegben. Vörösmarty ugyan a *Csongor és Tündé*-ben néha versformát vált, de ezekben a váltásokban én nem érzem azt a dramaturgiai következetességet, amely például a spanyol arany század drámaíróinak formaváltásait jellemzi. Másfelől talán nem véletlen, hogy ez az egyetlen, máig élő Vörösmarty-darab.

A blank verse azért még ebben a korban is döbbenetes sűrítményeket produkál. Madách *Tragédiá*-jának filozófikus erejét, axiómatikus voltát legalább annyira a kötött versforma Prokrusztész-ágya okozza, mint maguk az olykor közhelyes gondolatok. Hiszen általában sem a gondolatok eredetiségét díjazzuk egy műalkotásban, hanem megfogalmazásuk módját. „Nem a kakas szavára kezd virradni, / De a kakas kiált, merthogy virrad.” Nincsen ebben semmi eredeti. És mégis milyen zseniális. A metafora teszi? A versforma? A lapidáris, erőteljes mondat szerkezet? Mindezek együtt. És ebből áll a vers.

A romantikus operák szövege

A romantikus zeneszerzők ugyan, elődeikhez hasonlóan, igyekeztek jó alapanyagból dolgozni (persze nem mindig, ld. pl. Verdi *Nabuccó*-ját), de az alapanyagot inkább *operai szakemberekkel* dolgoztatták át, mintsem költőkkel. Verdi késői munkatársa, Boito, maga is zeneszerző volt (akárcsak Bernstein zseniális szövegírója, a később zeneszerzőként is naggyá lett, fiatal Sondheim); Wagner teljes egészében saját maga írta a szövegek könyveit (bár fiatal korában még ő is írt operát egy Gozzi-darabból (*A tündérek*). Az oroszoknak, Muszorgszkijnak és Csajkovszkijnak ott volt Puskin – de az ő műveit is csak alapanyagként tekintették. Ennek az operatörténeti változásnak – *a költők eltűnésének és a szövegírók előtérbe kerülésének* – nyilvánvalóan a dallamok bonyolódása az oka – az operákból lassan kezd eltűnni a dalszerű forma. Talán érdemes megemlíteni, hogy Verdi számára a legszebb dalszövegeket Francesco Maria Piave írta – ő pedig már nem költő, nem drámaíró, hanem hivatásos librettista volt. Tőle való egyebek között a *Traviata* és a *Rigoletto* szövege, és például az öreg Germont könyörgése fiához a *Traviata*-ban („Di Provenza il mar, il suol ...” – 2. felvonás, No. 12.) már-már goethei magasságokban szárnyal (gondoljunk a „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn”-re a *Wilhelm Meister*-ből). A zeneszerzőket egyre jobban

zavarja a kötött formájú vers és bár írnak operát ilyen szövegre (Wagner maga is rímelt és természetesen a rím is ritmizál), a zenében teljesen feloldják a szöveg ritmusát.

A modern polgári dráma

A francia polgári szomorújátéknak (pl. Alexandre Dumas) a klasszicista zártsga visszanyúló formái éltek tovább a polgári dráma talán legnagyobb alakjánál, Ibsennél. Magyarul Kúnos Lászlónak az utóbbi másfél évtizedben sorra megjelenő Ibsen-fordításain láthatjuk, hogy a költő Ibsen milyen erőteljesen fegyelmezte magát nyelvileg is, amikor úgy döntött, polgári tragédiákat fog írni. Ez a szélsőséges kettősség a másik nagy skandináv drámaíróra, a svéd August Strindbergre is jellemző; ő is egyrészt naturalista darabokat írt (a *Júlia kisasszony* előszavát, amelyről később még lesz szó, egyenesen a naturalizmus kiáltványának tekintik az irodalomtörténészek⁶⁵), másfelől viszont, például az *Álomjáték*-ban már-már a szürrealizmusig jut el – mindenesetre költői látomást fogalmaz, nem naturalista helyzetdrámát. Ez a szélsőséges költőiség mára majdnem fogyaszthatatlanná teszi a XIX-XX. század fordulójának szimbolista drámáit – Verhaaren, Maeterlinck (mindketten belgák) vagy a fiatal Balázs Béla misztériumjátékait. Nyilván mély, formai-esztétikai oka van annak, hogy ez a szimbolizmus Debussy (*Pelléas és Mélisande* - Maeterlinck), Richard Strauss (*Salome* – Oscar Wilde, *Elektra* – Hofmannstahl) és Bartók Béla (*A kékszakállú herceg vára* – Balázs Béla) operáiban és Bartók balettjeiben (*A fából faragott királyfi* – Balázs Béla, *A csodálatos mandarin* – Lengyel Menyhért) találta meg adekvát formáját. (A felsorolt művek ugyanis, a balettek kivételével, eredetileg mind prózai színpadra íródtak.) A szimbolizmus a maga korában erősebben hatott, mint azt ma hinnénk. Nemhogy Füst Milán, de még a polgári vígjáték két nagy mestere, Molnár Ferenc és Hugo von Hofmannstahl is írt szimbolista műveket. De azért egyikükre sem emlékeznénk, ha csak ilyeneket írtak volna. A szimbolisták a polgári élet prózája elől menekültek különös álmvilágukba, amelynek művészettörténeti előzményét az angol preraffaeliták, irodalmi előzményét Oscar Wilde egyes darabjai jelentették, de a modern színház ekkor már éppenséggel a polgárság önreprezentációjának egyik fontos helyszíne volt (gondoljunk csak az Újlipótváros büszkeségére, a Vígsházra), és ez a polgári közönség nem lelkesedett a szegény kis trombitás szimbolista klapcekek nyöszörgéseiért. Szimbolista műből nagy, nemzeti dráma talán egyetlen esetben lett, ez Wyspiański *Menyegző*-je. Talán nem véletlen, hogy ez Lengyelországban történt, ahol

⁶⁵ August Strindberg: *Előszó a Júlia kisasszonyhoz*. Tálasi István fordítása. In: *A naturalizmus*. Szerk. Czine Mihály. Gondolat, Budapest, 1967. 216. oldal kk

évszázados probléma volt a függetlenség elvesztése. Itt nem csak polgári önreprezentációról volt szó, itt nemzeti ködképek keringtek a kedély láthatárán.

Az Ibsen, Csehov és részben Strindberg által megteremtett drámai hagyomány az egész XX. században tovább élt. A realista-naturalista dráma hozzájuk képest nem sok újat hozott. Nagy művek viszont születtek. Így írt Gorkij, Hauptmann, Krleža, Tennessee Williams (bár ő más formákkal is kísérletezett és sokkal költőibb a többiekénél), Arthur Miller, Arnold Wesker. És sokan mások – a hatvanas években a „dühös fiatalok” (az Angry Young Men, például a legismertebb Osborne), a hetvenes években a filmjei nagy részét először drámaként megíró és rendező Rainer Werner Fassbinder. Valójában ez a stílus van amögött is, amit az amerikai mozikban és az európai videotékákban máig „drámának” hívnak.

A modern operaszövegekről

A romantikában megjelenő, Wagner által a végletekig vitt, a szöveg saját versformáját a zenében teljesen feloldó zeneszerzői eljárásnak zseniális példája Bartók Béla és Balázs Béla *Kékszakállú*-ja: vajon hol az a verstanász, aki, ha nem ismeri az eredeti szöveget, kihallja a zenéből a felező nyolcast, amelyet az egykor Kodály Zoltánnal és Bartók Bélával együtt népdalokat gyűjtő Balázs Béla olyan szépen kidolgozott? Pedig Bartók teljes következetességgel végig megzenésítette a szöveget, szinte semmit sem változtatott rajta.

A XX. század nagy zeneszerzői újra visszafordulnak a költőkhöz. Strauss Oscar Wilde és Hofmannsthal szövegére dolgozik (ld. fent, *A modern polgári dráma* c. alfejezetben), Milhaud Cocteau-val írja a *Le pauvre matelot* című kisoperáját, Stravinsky Audennel írja a *The Rake's Progress*-t, Britten szintén Audennel a *The Turn of the Screw*-t. Ezek a költők műveltek és sokoldalúak, és a modern operának szüksége is van a műveltségükre: akár a *Rosenkavalier*-re, akár a *The Rake's Progress*-re gondolunk, mindkettő tele van tudatos zenetörténeti és kultúrtörténeti utalásokkal (Stravinsky és Auden művét egyenesen William Hogarth azonos című metszet-sorozata ihlette). Egyáltalán, a legjobb XX. századi operaszövegekben van valami posztmodern, kultúrtörténeti, reflexív jelleg: *A rózsalovag* tudatosan idézi föl Mozart és Da Ponte világát, Strauss és Hofmannsthal *Ariadne auf Naxos*-ában nem csak az ókori mitológia szereplői, Ariadné és Bacchus, de a commedia dell'arte világából érkező szereplők, Truffaldino és Brighella is megjelennek. Stravinsky Cocteau-val iratja meg az *Oedipus rex* szövegét, és ezt fordítják le a számára latinra. Ha tehát mindezeket a szövegeket egységesen és röviden akarjuk jellemezni, azt mondhatjuk: *műveltség és formai*

változatosság jellemzi őket. Egyszersmind a múltba-révedés is. Mintha magáról az opera műfajáról mondanák ki ezzel az ítéletet: *az opera a múlt műfaja és csak a műfaj múltjához való művelt és tudatos viszony teszi lehetővé a műfaj művelését.*

Az operett és a musical

A bécsi (és pesti) operett szövegének világára a bécsi népszínházak az abszurdot megelőlegző hagyománya (Nestroy) és tündérmesei hagyománya (Schickaneder, Raymund) hatottak a legerősebben. A kettő elegyéből és néhány zseniális dalszövegíró (nálunk pl. Gábor Andor, Harmath Imre) mai füllel meghökkentően modern szövegeiből („Cintányéros, cudar világ”) állt össze ennek a világhódító műfajnak az alapjául szolgáló szöveg. Az operettet felváltó musical különös sajátossága, hogy szereti az erős irodalmi alapokat (már a *My Fair Lady* is Shaw Pygmalion-jából készült, Bernstein a *West Side Story*-t a nagyszerű Sondheim dalszövegeivel a *Rómeó és Júlia*-ra alapozta, Webber a *Macskák*-at Eliot verseire írta, és ma már talán többen ismerik *A nyomorultak*-at Alain Boublil és Claude-Michel Schönberg musicaljeként, mint filmként (hogy Hugo remekművét már ne is említsük). Az első magyar musicalnek, az *Egy szerelem három éjszakájá*-nak is költő, méghozzá nagy költő írta a dalait, Vas István. (És egy ideig Harmath Imre abszurd világának is kitűnő dalszövegírók voltak az örökösei, legalábbis fordítóként, mint pl. G. Dénes György.) Különös módon ez az igényesség és ez az irodalmi vonzódás a magyar musicalek (és később rockoperák) szerzőiből és megrendelőiből hamar kiveszett, és néhány kivételtől eltekintve (amilyen pl. Bródy János nagyszerű szövege Szörényi Levente zenéjére az *István, a király*-hoz, vagy Nemes István szövege Dész László zenéjére a *Valahol Európában*-hoz) sokszor kétségbeejtően magyartalan, rossz prozódijú szövegeket kell elszenvednünk a színpadról, ahol pedig egyre többször játszanak musicalt. Akik nem ismerik az eredetit, nem is hinnék, mennyire vibrálóan szellemes például Tim Rice-nak Benny Andersson és Björn Ulvæus zenéjére írott *Sakk*-jának a szövege. Az angolszász musicalt az angol nyelvterületen nem csak a marketing tartja életben, hanem saját zenei és irodalmi színvonala is. (A saját zenéjére saját szöveget író Stephen Sondheim pedig külön világ, róla nyilván írtak már néhány doktori értekezést, legalábbis Amerikában.) Az előbbieknél csak az meglepőbb, hogy az angolszász zenéhez igazán rosszul illeszkedő német nyelven Michael Kunze milyen remek fordításokat készít ezekből a darabokból. Az angol eredetit és a német fordításokat egyaránt a szellemesség, a műveltség, a prozódiai precizitás, a zenéhez való tökéletes alkalmazkodás jellemzi. A magyar musicalfordítások tekintélyes részéről ez nem mondható el.

A polgári vígjáték (Hofmannstahl, Molnár Ferenc, Szép Ernő, Szomory Dezső)

Érdekesen ismétli magát a történelem. Az első világ- (de legalábbis európai) sikerű *polgári vígjáték*on, Beaumarchais *Figaró*-ján a nemsokára a guillotine alá vándorló francia *nemesség* és az udvar szórakozott elsőként. Az Osztrák-Magyar Monarchia felbomlását is két nagy polgári vígjátékíró siratta, Hofmannstahl (*Der Unbestechliche – A megvesztegethetetlen*) és Molnár Ferenc (*A hattyú, A testőr*). A jelenség kissé rokon azzal, ahogyan az operettet néző városi kispolgárság az arisztokrátákról álmodik a színpadi mesék segítségével. Molnár és Hofmannstahl egykori nézői nagyjából középpolgárok, de ők is szívesen látják a színpadon a saját prózai világuk égi mását – az arisztokrácia családi problémáit. Ráadásul történetírói közhely, hogy Ferenc József udvara lényegében olyan volt, mint egy fölstilizált polgári szalon.

A XIX-XX. század fordulójának színpadi vígjátékirodalma mégsem ezekben az édesbús-nosztalgikus sikerekben érte el saját csúcsait. Molnár Ferenc is abban volt a legjobb, amiben a kollégái: Szép Ernő, Szomory Dezső - a városi nyelvből csináltak költészetet. Ez a színpadi nyelv keveréke volt a nagyvárosi zsidó vagy más, eredetileg idegen nyelven beszélő polgárság, a faluról elszármazott cselédek, a félművelt újságírók és a részben németajkú iparosok nyelvének. Máig ez a keverék-jelleg adja az erejét és eredetiségét.

Amit nálunk Molnár és Szép Ernő csináltak, azt csinálta német nyelvterületen Hofmannstahl, Schnitzler és Ödön von Horváth. Messzebbre még akkor is nehéz látnunk, ha olvasunk angolul, franciául vagy olaszul. Ennek a színpadi irodalomnak ugyanis egyik legnagyobb értéke ez a különös keveréknyelv. Márpedig ennek a nyelvnek az ízét csak a saját kultúrkörünkben, az osztrák-magyar kultúrkörben érezzük igazán. A franciáknak például nincs szükségük Molnár Ferencre – nekik ott van Feydeau. Az angoloknak sincs – nekik ott van Oscar Wilde és George Bernard Shaw. A spanyoloknak sincs – nekik ott van Miguel Mihura. Az olaszoknak ott van (igaz, valamivel későbből) Eduardo de Filippo.

Az igazán különös az, hogy ez a jókedvű színpadi irodalom a XX. század folyamán a kritikusok szemében valamiféle mellékszálaként tűnt, és drámatörténetet nem ezekről a szerzőkről írtak, hanem a komolyakról és rosszkedvűekről (akik egyébként elég gyakran fojtották rosszkedvüket humorba). Pedig ezektől a szerzőktől tudhatjuk meg, hogyan élt, hogyan szeretett, minek örült, milyen nyelven beszélt, milyen nyelveket kevert a XX. század

polgársága – békében. A nagynak tekintettektől pedig – akiről mindjárt szó lesz – főleg azt tudjuk meg, hogyan élt ez a polgárság, amikor háborúzott, akár saját magával, akár mással.

Az új költőiség és az abszurd dráma

Bár a XX. század drámaírói természetét statisztikai alapon valószínűleg a realizmus és a naturalizmus címszava alá lehetne sorolni, a század talán legjelentősebb drámaíróit biztosan nem nevezhetjük naturalistának, és még realistának is csak akkor, ha ezt a fogalmat parttalanra tágítjuk. A szocialista realizmusnak becézett naturalizmust preferáló „létező szocializmus” korában egy híres és később hírhedtté vált francia baloldali gondolkodó, Roger Garaudy, sok közép- és kelet-európai művész életét könnyítette meg azzal, hogy kitalálta a „parttalan realizmus” fogalmát, és könyvet írt róla⁶⁶. Így váltak előadhatóvá a század nagy, modern művészei a szocialista országok egy részében, Garaudy ugyanis egy időben a Francia Kommunista Párt funkcionáriusa és fő ideológusa volt.

Hogy mennyire parttalanra kell tágítani a realizmus fogalmát ahhoz, hogy a század nagy drámaíróinak sora realistának tűnjék, annak illusztrálásához elég a felsorolásuk. A költői García Lorca, a szürrealista Cocteau, a szkeptikus Giraudoux, a vad Wedekinden és a kabarén nevelkedett Brecht, a varázslatos Tennessee Williams, az abszurd Alfréd Jarry, Pirandello, Beckett, Dürrenmatt, Mrožek, Ionescu, Arrabal és Örkény egyike sem fért bele a realizmusnak még olyan, filozófiailag igényes megfogalmazásába sem, amelyik a prózában Franz Kafkát és Thomas Mannt egymást kizárva állította szembe (az utóbbi javára), és amelyet nem kisebb gondolkodó, mint Lukács György képviselt.

Az abszurd szerzőktől eltekintve nehéz közös vonásokat kimutatni a felsorolt drámaírók között. Mintha a XX. században már különböző irodalom- és drámatörténeti korok éltek volna egymás mellett, néha egyetlen szerző életművén belül is. García Lorca hol szürrealista víziókat, hol parasztdrámákat írt, Brecht mindenkitől tanult és lopott (minél távolibb, annál jobb alapon) és életművében megjelenik az angol quodlibet-opera (John Gay, *Koldusopera*) hatása épp úgy, mint a kínai jüan-drámáké (*A szecsuaní jóember*), miközben a *Puntilla* olyan, mint egy hosszúra nyúlt farce, a *Galilei* pedig hatalmas realista tabló. A század francia drámája különös, a szürrealizmusból eredeztethető újfajta költőiségevel tűnik ki, Pirandello a realizmusból indul és jut el a maga abszurdnak is nevezhető, de matematikai pontossággal felépített, bizarr darabjaiig.

⁶⁶ Roger Garaudy: *Parttalan realizmus*. Európa, Budapest, 1964.

A XX. század harmadik negyedének legnagyobb hatású európai drámai irányzata az abszurd volt. Ennek dramaturgiai jellegzetességei ma már közhelyszámba mennek – végletes helyzetek, egy-egy meglepő ötlet mérnöki pontosságú végigvitele, véglények a színpadon, mindennapi létükben viselt józan álarcukat eldobó, a maguk számára is meglepően viselkedő emberek. Én ma úgy látom, a színikritikusok és az elméletírók erősen túlértékelték az abszurd lehetőségeit is és az egyes szerzőket is – száz Ionescoért nem adnék egy Karinthyt, tíz Mrožekért egy Örkényt. (Amivel azt akarom mondani, hogy ami az esztéták és a színikritikusok számára felfedezésszámba ment, az a közép-európai városi humor legjobb mestereinél már réges-régen természetes volt. Ionesco semmi újat nem hozott Nestroyhoz képest.)

Ha van közös vonás az előző bekezdésekben sorolt drámaírók művei között, az számomra éppen a szöveg néhány jellegzetessége. Nagyon gyakoriak a meglepő asszociációk, a váratlan, látszólag oda nem illő megjegyzések, a metaforák. Míg egyfelől alig írtak verses drámát, addig másfelől a költőiséget visszahozták ezekben a nyelvi elemekben, a hétköznapi fogalmazásmódtól távoli, lényegre törő dialógokban, a prózai szöveg ritmikai szervezésében. Az abszurd sokat tanult a közép-európai városi humortól, ami egyben azt is jelenti, hogy a szöveg gyakran esik szét fekete humorú viccekre. Irodalomtörténetileg az abszurd éppen napjainkban megy át a legnehezebb fázison: már nem kortárs irodalom, de még nem is klasszikus. Nem tudjuk, fognak-e ötven év múlva Beckettet játszani, vagy ő is arra a sorsra jut, mint a Goethe által nagyra tartott Klopstock. Van-e, ki e nevet nem ismeri?

ÉRTELMEZÉSI KERETEK A SZÍNHÁZBAN (ÉS A SZÍNHÁZ KÖRÜL)

Az alábbi fejezet kitérőnek látszhat. Magáról a szövegről itt csak közvetett módon lesz szó. Mivel azonban a színház létének egyik fontos mozzanatáról, nevezetesen a színház és az azt körülvevő valóság elválasztásáról és el-nem-választhatóságáról akarok beszélni, és mivel az elválasztás, a keretelés eszköztárában a szöveges, vagyis a nyelvi eszközök kitüntetett szerepet játszanak, úgy gondolom, ez a kis kitérő segít abban, hogy jobban értsük, hogyan működik a színházban és a színház körül a nyelv.

Román barátom mesélte az alábbi történetet. A történet a Caucescu-rendszer idejében játszódik. Ez a mai hallgatónak a történet hallatán most, 2006-ban talán még nyilvánvaló lesz, de egy későbbi olvasó számára ezt a tényt már le kell írnom. Azért kell leírnom, mert a történetnek az elnyomó politikai rendszer adja az értelmezési keretét, anélkül nem is érthető. És éppen erről lesz szó. Hogy mi minden kell ahhoz, hogy a közönség legtöbb tagja nagyjából azonosan olvassa a színházban az előadás keretében elrendezett üzeneteket.

A *Vizkereszt*-et játszották. Átlagos irodalmi műveltséggel rendelkező európaiak, jelen esetben magyar humán értelmiségiek között ehhez a mondathoz semmit sem kell hozzátennem (a műfordítás problémáitól itt most eltekintünk). Ha azonban olyan társaságban mondanám el a történetet, ahol Shakespeare-ről semmi, vagy nagyon kevés jut a társaság tagjainak eszébe, e mondathoz további információkat kellene csatolnom. Mert még félreértenék, és azt gondolnák (főltéve, hogy az illetőknek van fogalmuk a keresztény vallás ünnepeiről), hogy valakik (talán gyerekek) január hatodikát játszottak valahol. Mondatunk értelmezési kerete itt és most nem teszi szükségessé az ilyen magyarázatokat. Magyarázatom nem is a szerzőről szólt, hanem arról, hogy ennek a mondatnak is van értelmezési kerete, mégpedig az, hogy olyanok között vagyok (olyan olvasók olvassák ezt a szöveget), akik számára ez a mondat egyértelműen azt jelenti, hogy egy színházi előadásról fogok mesélni. Ez ugyanis, pusztán a szavak alapján, nem mindig egyértelmű.

Mint mondtam, a *Vizkereszt*-et játszották. A bohócot játszó színész egy hosszabb monológ előtt előrejött a színpad előterébe. Úgy tett, mint aki mindjárt megszólal - de hirtelen megijedt, és elkezdett valamit keresgélni a rivalda alatt. (Magyar színházi nézőnek, olvasónak itt persze eszébe jut Spiró *Az ikszek* című regényéből Boguslawski egyik nagyjelenete, a hosszú, *beszédes, de nem szöveges* csönd a színpad elején, a nézőkkel szemben állva.) A bohóc láthatóan valamilyen kisméretű tárgyat keresett. A mozdulat egyértelművé tette, hogy

mit is. Poloskát. (Megjegyzés: a kétértelmű poloska szó jelentését ismét csak a szituáció, vagyis az értelmezési keret teszi egyértelművé. Hogy mit nevezek értelmezési keretnek, ezt majd később meghatározom.)

Emberünk tehát poloskát keresett. A nézők persze értették, mit csinál és elkezdtek nevetni. Ekkor a színész elővette a noteszt és írt bele valamit. Gesztusai ismét egyértelművé tették, hogy mit ír: azokról a nézőkről készített feljegyzést, akik ezen a poénon nevetni mertek.

Vajon mi történt ezután? Színházban vagyunk, a nézők nyilván még jobban nevettek, mondaná minden normális ember, aki olyan szerencsés, hogy nincsen tapasztalata a zsarnokság keltette félelemtől. Nem ez történt. A nézőknek ajkukra fagyott a mosoly. Sokan megrémültek, abbahagyták a nevetést. Ekkor aztán a bohóc elmosolyodott és eltette a noteszt, jelezve, hogy csak játék volt az egész. A nézők újra felnevettek és a bohóc elmondta a monológját.

Ez a nyolcvanas évek elején történt. Nyolcvankilencben megbukott a diktatúra. És nemsokára kiderült, hogy a bohócot játszó színész nem volt más, mint a színház besúgója.

Hol kezdődött és hol végződött tehát ez az előadás?

Végpontját elég jól meg tudjuk határozni. A slusszpoén sok évvel a taps után csattant. Kezdőpontját sokkal nehezebb. Annyi azért nyilvánvaló, hogy a színpadon használt jelek megértéséhez hosszú évek előzetes tapasztalatára volt szükség.

Ez persze minden előadásnál így van. Amit a színpadon látunk, mindig a tapasztalataink alapján értelmezzük. Ezért aztán nagyon lapos igazságokhoz jutnánk, ha csak annyit mondanánk: a színpadi jelek értelmezéséhez előzetes társadalmi tapasztalat kell. Az érdekesség éppen akkor kezdődik, amikor megpróbáljuk megtalálni ezeken a tapasztalatokon belül azokat, amelyek a színpadon látottakat játékká minősítik.

A fogalmak, amelyeket már eddig is használtam, nem az én találmányaim. Közülük a legfontosabbat, az *értelmezési keretek* fogalmát tudtommal Gregory Bateson angol-amerikai antropológus dolgozta ki. 1955-ben vezette be az emberi interakciókról folytatott gondolkodásba a nevezett fogalmat, mégpedig az *A Theory of Play and Fantasy* című

tanulmányában⁶⁷. Bateson főleg Russell és Whitehead *Principia Mathematica*-jára támaszkodik abban a minden művére jellemző törekvésében, hogy az emberi viselkedés puha tudományába bevigye a logikailag tiszta kategóriákat. Másképpen szólva, hogy a társadalomtudományt, az embertudományt természettudományos precizitással művelje. Ennek az elképzelésének főleg nyelvészeti és filozófiai előzményei voltak, és ezeket mind ismerte és továbbgondolta. Itt említett tanulmányában pl. Wittgensteinre, Carnapra és Whorfra hivatkozik.

Ahhoz, hogy tovább léphessünk, röviden ismertetem a tanulmány legalapvetőbb állításait.

1. Az emberi kommunikáció egyidejűleg több absztrakciós szinten zajlik. A kommunikációról szóló kommunikáció a metakommunikáció, melynek magának is több szintje van.
2. A kommunikáció evolúciója során minőségi ugrás következett be akkor, amikor egy organizmus egy jelzést jelnek volt képes értelmezni. (Sign versus signal.) Amikortól fogva tehát értette, hogy a másik közlései csak jelek, amelyekben megbízhat vagy amelyek iránt bizalmatlan lehet, amelyeket megerősíthet, korrigálhat, stb.
3. Már az ember előtti emlősök is képesek ú.n. értelmező üzenetek (denotative messages) küldésére és fogadására. A kutya is tudja, hogy a másik kutya mikor játszik és mikor támad valóságosan. Ehhez a kutyáknak olyan jelrendszerre van szükségük, amely az üzenetről üzen. (Ahogy a népi bölcsesség mondja: „Amelyik kutya ugat, az nem harap.”) Ezzel tehát megjelenik a metakommunikációs szint. Ez a jelenség az emlősök alatti szinteken nem figyelhető meg.
4. Maga az üzenet, pl. az, hogy "ez csak játék", paradoxont generál és kb. ezt jelenti: "Az akció, amelybe belefogunk, nem azt jelenti, amit az az akció jelentene, amelyet jelent." A játékos harapdálással a kutya a harapásra utal, de a játékos harapdálás nem jelenti azt, amit a harapás jelentene.

Nem folytatom a tanulmány részletes ismertetését, mert a gondolatmenet lényege ennyiből is világos. Bateson a játszadozó kutyáktól néhány lépésben az emberek által teremtett rítusokig jut. A rítus hasonlít a színjátáshoz, amennyiben egy régen megtörtént vagy kitalált, de valóságosnak elfogadott esemény formalizált és alkalomról alkalomra ismétlődő felidézése,

⁶⁷ Gregory Bateson: *A Theory of Play and Fantasy*. In: *Steps to an Ecology of Mind*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000, 177. o. kk

de különbözik is tőle, amennyiben a rítus performatív aktus a szó austin⁶⁸ értelmében, ahol tehát a résztvevők szerint a szavak és a szabályozott mozdulatok által valami számukra nagyon fontos valóban meg is történik. A színházban viszont, hogy most már átvegyem a szót Batesontól, aki ebben a tanulmányában a színházzal nem foglalkozik, a felidézett rítus nem performatív aktus, legföljebb annak határeset, mint pl. a *Varázsfuvola*-ban. A *Varázsfuvola* bizonyos értelemben nyilvánossá tette a szabadkőművesek titkos rítusait, de ő maga nem rítus – itt a rítus *ábrázolt anyaggá minősül vissza, de egyben meg is történik*. A színházban a performatív aktust is *eljátsszák*. (Például egy áldást, egy esküvőt, stb.) Mint ahogy a nő-színház is határeset a szertartásnak és a színházi előadásnak⁶⁹. A nő színház igazi szellemidézés, amelyben az előadás folyamán a felidézett szellem többnyire meg is jelenik (a nő-darabok második részében). Ehhez hasonló szellemidézés az, amit Calderón folytat a főntebb, más összefüggésben már többször idézett művében, *A világ nagy színháza*⁷⁰-ban; itt az igazi duplacsavar az, hogy nem az ember idézi fel a szellemet, hanem a szellem (az Alkotó) az embert, illetve a Világot – és színházi előadást rendeztet vele. Ez az előadás pedig – újabb csavar – maga az emberi élet (saját fordításomban idézem):

AZ ALKOTÓ. Szépséges teremtményem,
 változatos, legalsó építményem,
 ki árnyak s messzeségek
 között hasznát veszed az égi fénynek,
 amikor szétdobálsz
 sok, csillagokkal versengő virágod,
 mely mind fürdik a fényben,
 hulló virágok emberi egében!
 Te elemek harangja,
 hegyek, sugarak, tenger, szelek hangja,
 amelyek hátán szállva
 barázdát írsz rád a madarak szárnya;
 tengerek, óceánok, ahol gyakran
 szökkennek pikkelyes halak csapatban;
 vakít a sok sugár itt,
 mely mind a tűz vad dühével világít;
 hegyek, ahol az ember és az állat
 mint birtokos gazda, kedvére járhat;
 mindenkinek örök harca,
 tűz, víz, lég, föld szörnyetegének arca.
 Te, aki mindig más vagy,
 a mindenséget gyártó boldog gyár vagy,
 te csoda, te egyetlen,

⁶⁸ vö. Austin: *Tetten ért szavak*. Akadémiai, Budapest, 1990

⁶⁹ vö. Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Magvető, Budapest, 1974.

⁷⁰ Pedro Calderón de la Barca: *A világ nagy színháza*. Kétnyelvű kiadás. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2002.

VILÁG: Ki szólít?
Ki a föld közepéből,
mely elrejt engem, kiragadsz a mélyből,
és vállamra gyors szárnyat adsz?
Ki hív föl önmagamból, ki adja hangomat?

ALKOTÓ: Én vagyok az, Alkotód és Urad.
Hangomból egy sóhaj, csak annyi vagy.
Kézem egyetlen ránca formált téged
s adott formát az anyag sötétjének.

VILÁG: Akkor hát mit parancsolsz? Mit tegyek?

ALKOTÓ: Alkotód vagyok, én teremtettelek.
Ezért ma azt találtam
gondolni, megtapsoltatlak egy előadásban.
Úgy döntöttem, megünnepeltetem
saját hatalmammat, hiszen
csakis az én nagyságom az a pompa,
amelyet ünnepel a természet naponta;
és mert a taps, talán
jogosan, mindig a vidám
és szórakoztató előadásé,
és az emberi élet is színjáték,
ezért komédia legyen,
amit az ég színházában ma lát velem.

Valójában minden prológos szellemidézés – vagyis az elkövetkező akciók keretelése, *framing*-je. Kimondunk néhány szót, és ezek után és ezek eredményeképpen mi, játékosok, úgy teszünk, mintha itt és itt volnánk, mintha ezek és ezek volnánk, ti nézők pedig úgy tesztek, mintha nem csak játszanánk, hogy másutt vagyunk és mások vagyunk, hanem valóban ott volnánk és azok volnánk. De azért ti is tudjátok, hogy a tördőfés nem lesz igazi. Ahogy Bateson a kutyák játékaról mondja: "Az akció, amelybe belefogunk, nem azt jelenti, amit az az akció jelentene, amelyet jelent."

A színház tehát épp annyira hasonlít a kutyák játékaiba, mint a rítusra. "Ez csak játék" - üzeni a kutya a farka csóválásával. "Ez csak játék" - üzeni a színház - mivel is?

Véleményem szerint leginkább azzal, hogy nem csupán egy-két, hanem nagyon sok olyan jelzést használ, amely mind arra utal, hogy a színpadon történt eseményeket nem kell (egészen) komolyan venni.

A színjáték el van határolva a mindennapi élettől

1. *időben*. Többnyire azonos időpontban kezdődik az előadás, ezzel is jelölve, jelezve, hogy valami más történik, mint akkor, amikor az idő hétköznapien telik. Ez az időbeli elválasztottság épp úgy jellemezte az antik görög színjátszás több napig tartó ünnepeit, mint az egyházi ünnepekhez kötődő középkori misztériumjátékokat, az Erzsébet-kor délutáni előadásait vagy a modern, városi színjátszást, ahol többnyire az este van kijelölve a játék céljára.

2. *térben*. Ezt nem kell különösebben magyaráznom. Annál érdekesebb az, amikor egy-egy színházi újtó a színházi és a mindennapi élet határaitra kérdez rá. Halász Péter Squat színháza 1977-ben New Yorkban egy kirakatban játszotta a *Pig! Child! Fire!* című produkciót. Az előadásban lövöldöztek is egy kicsit. És mivel nem tettek ki az utca két végébe táblát: "Vigyázat, színház!", egyszer csak jött a rendőrség és a megbilincselte Halász Pétert és Bálint Istvánt a forgatási engedélyt (!) lobogtató Koós Annának kellett kiszabadítania. Nem határolták el a színházat térben – és emiatt majdnem bajba kerültek (bár, mint látható, annyira azért voltak óvatosak, hogy beszereztek egy forgatási engedélyt). *Az el-nem-határolást mint a határookra való rámutatás eszközt* a Squat színházban gyakran használt színpadi videózás segítségével az eredetileg szintén New Yorkban működő Blue Man Group is folytatta. Általam 1993-ban látott, első, címként a csoport nevét viselő produkciójukban egy kamera mindig kikísérte a színpadot elhagyó színészt az öltözőbe, és mi nézők, láttuk őt a videó képernyőjén. Aztán egyszer mind a három színész kiment, és a képernyőn láttuk, ahogyan elhagyják a színház épületét és leintenek egy taxit, alig húsz perccel az előadás kezdete után. Ez persze már átverés volt, előre felvett jelenet – mire teljes lett a zavarunk, a színészek visszajöttek. Ez a példa is mutatja, milyen fontos a néző fejében a színház térbeli elhatároltsága.

3. *fényben*. Az antik görög színházakat úgy építették, hogy a Nap a kellő időben a kellő helyre süssön. A modern közsínházakban bonyolult apparátusok biztosítják a különleges fényhatásokat, amelyek - ismét csak paradox módon – sokszor éppenséggel a valóság illúzióját hivatottak felkelteni. A Deutsches Theater 2004-ben Jürgen Gosch által rendezett

Albee-előadásában (*Nem félünk a farkastól*) a nézőtéren mindig az éppen csak jelzett szünetekben volt sötét, a felvonásokat teljes nézőtéri fényben játszották. Gosch ezzel az effektussal rámutatott arra, hogy a világítási konvenciók csak konvenciók, és hogy éppenséggel a valóság hatását keltő fényhatások az illuzionista fényhatások. Ő tehát a fénybeli elhatárolástól is elhatárolódott.

4. *hangban*. Már a régi szabadtéri színházak is különleges akusztikai hatásokkal éltek. A nőszínpad úgy volt / van építve, hogy hallhatóvá tegye a színész lépteit. Az antik görög színházi maszk valószínűleg egyfajta tölcseres hangerősítőként is működött (a nő-maszkok szintén elváltoztatják a hangot persze) - az epidauroszi színház akusztikai csodáját pedig ma is megtapasztalhatjuk: aki odalent a pódium közepén halkán megszólal, annak szava az utolsó sorban is tökéletesen hallatszik. A bayreuthi opera akusztikai trükkjeiről is híres. De ugyanezt a hang általi keretezést (is) szolgálja a modern musical-előadásokban az erősítés. Végül említsük meg a legelemibb keretezési eljárást: a gongütést, a csengőszót, vagy akár a szöveges hangbemondást az előadás előtt és a szünetek végén.

És persze ott vannak a magában a produkcióban megjelenő verbális és nem-verbális keretezési eljárások: a szövegnek a *hétköznapi beszéd*től *elütő stílusa* (és régen, sokszor: a *formája* is, a vers); a főtebb elemzett *prológus* vagy narráció és a zenés műveknél a *nyitány*. Az idézett Calderón-darab oratórikus pompájú kezdete is igazi, nagy formátumú prológus. De híres, filozófiai mélységű prológus a *Kékszakállú* elé írott Balázs Béla vers is („Hol a színpad, kint-e vagy bent”). Meglepő, hogy ezt a prológust milyen sokszor hagyják el a rendezők - ezért is volt nagyszerű gondolat, amikor Kovalik Balázs az általa rendezett *Kékszakállú* előadáson Kovács Jánossal, a karmesterrel mondatta el ezt a fontos szöveget.

Ugyanilyen jelentősége lehet az epilógusnak is: a *Szentivánéji álom* végén Puck visszaalakul a Puckot játszó színésszé, aki a nézők kezét kéri kézfogáshoz, vagyis a valóságos térbe és időbe való visszatéréshez; a *Vihar* végén Prospero szintén a valóságba való visszatérésről beszél. (És ezt mindketten páros rímű versben teszik, ami az Erzsébet-kor színházi konvenciójában a mágia nyelvét jelentette.⁷¹)

A *Vihar* befejezésének legalább négy jelentése van: Prospero, a varázsló, varázshatalmát elvetve, visszatér az emberi világba – világi hatalommal bíró uralkodónak; illetve a Prosperót játszó színész varázshatalmát elvetve visszatér a hétköznapi világba – civilnek. Shakespeare, a

⁷¹ Erről részletesen ld. a *Szerepek és szituációk kódolása a színházi szövegben* c. fejezetet.

szerző, elbúcsúzik Londontól és a nézőitől és visszamegy Stratfordba. Végül pedig a Prosperónál is szimbólikusabb figura, a *persona* – meghal, és visszatér az életből – a rövid, színpadi életből – a nemlétebe. A prológusok és epilógusok a verbális keretelés legfontosabb eszközei, a főntebb említett értelemben vett *performatív beszédaktusok*.

Mindehhez járul, hogy már a színházi előadásokról szóló információ is azt üzeni: "ez színház". A színházi plakátok (amíg léteztek) szerencsés esetben maguk is műalkotások voltak. A legigényesebb színházak már a jegyvásárlást is az előadás előzményének fogják föl, és a jegyet úgy alakítják ki, hogy annak valamilyen szellemi kapcsolata legyen a megnézendő produkcióval. A színházak és operaházak ma többnyire olyan website-okkal jelennek meg a világhálón, amelyek már maguk is sugallják, milyen színházra számítsunk, ha odamegyünk.

Vajon miért kell a színjátékot ilyen sokféleképpen elhatárolni a hétköznapiaktól? Véleményem szerint azért, mert a színház lélektani és társadalmi értelemben *veszélyes üzem*. Hogy mennyire az, annak híres példája a *Don Quijoté*-ban a *Pedro mester bábszínháza*-epizód, amikor is a főhős éppenséggel nem képes színház és valóság elhatárolására (az epizódból De Falla komponált nagyszerű, egyfelvonásos operát ⁷²), vagy az ehhez hasonló, ritkábban idézett epizód, amikor Don Quijote egy szekéren utazó vándorszínész-társulatot jelmezei alapján azonosít és pl. a király jelmezét viselő színészt királynak nézi.

Egyáltalán nem véletlen, hogy a képzelet és a valóság határainak problematikus voltára a *Don Quijoté*-ból hozhatók példákat. (Sokkal többet hozhatnánk, mint ez a kettő.) Egyrészt az egész mű arról szól, hogyan keveri össze képzeletét a valósággal a főhős. Másrészt - és ez a döntő - magának a kornak, a mű születése korának ez volt az egyik legfontosabb szellemi felfedezése. A középkorban még egyszerűen nem létezett a képzelet fogalma. A hétköznapi valóság és a vallási misztérium csodája a legtöbb középkori kolostori krónikában összekeveredik. *A képzeletet, és ezzel képzelet és valóság különbségét* a reneszánsz fedezi fel, és részben éppen erről szól minden olyan mű, amely a két szféra határainak bizonytalanságát ábrázolja. Például Shakespeare-től a *Vihar*, Calderóntól az említett *A világ nagy színháza*, a *Huncut kísértet* és *Az élet álom*, Cervantes nagy regénye, Lope de Vegától *Az olmedói lovag*, Alarcóntól *A kétséges igazság* (és ennek francia változata Corneille-től és olasz változata Goldonitól: *A hazug*). (Ezeket már említettem korábban, a *Szerepek és szituációk kódolása a színházi szövegben* című fejezetben, akárcsak Corneille *L'illusion comique*-jét, amely ugyanezzel a problémával - és ugyanezzel az élménnyel - foglalkozik.)

A képzőművészetben ugyanerre hívja fel figyelmünket a barokk illuzionizmus: Andrea Pozzo képei a római Sant Ignazióban vagy Pietro da Cortona képei a Palazzo Barberiniben úgy vannak megfestve, hogy nem tudjuk, hol végződik az épített és hol kezdődik a festett kupola. Mert *van* épített és *van* festett kupola. Ha ez a kettő egy volna, itt sem volna mit kérdeznünk. És minden olyan mű, amely a határok - tehát az értelmezési keretek - bizonytalanságát ábrázolja, szükségképpen rámutat ezekre az értelmezési keretekre is. „A szép Verona tárul itt elénk”⁷³. ("In fair Verona, where we lay our scene.") Vagy mégsem?

A színházakban sok helyütt ma is találkozunk a meglepő felirattal: „Botot, ernyőt a nézőtérre bevinni tilos”. Vajon milyen botra gondolhatnak, tűnődtem sokszor gyerekkoromban. És ha valaki csak bottal tud járni? Amikor azután megtudtam, mi történt az *Hernani* bemutatóján (valójában nem a bemutatón, hanem az azt követő előadásokon, de hát a legendák már csak ilyenek, a lényegesre egyszerűsítik a történeteket), amikor tehát először hallottam az ún. *Hernani*-csatáról, amelynek során 1830-ban a romantika és Victor Hugo hívei sétatálcájukat (tehát botjukat) használva összeverekedtek az új irány ellenfeleivel, egyszerre megértettem a felirat jelentését. *A felirat udvarias formában azt közli velünk, hogy az utcáról, a külvilágból hozott érzelmeinket, indulatainkat le kell adnunk a ruhatárban.* Nem ártott volna egy ilyen felirat szegény Don Quijoténak sem, aki a *Pedro mester bábszínháza* epizódban alabárdjával esik neki a történetben a gonoszt játszó báboknak.

A ruhatár tehát nem csak arra való, hogy legyen hol hagyni a kabátunkat. A ruhatár olyasmi, mint a függöny, a világítás, a prológos: értelmezési keret.

Hogy mire képes a színház, láthattuk a *Vízkereszt* felidézett előadásának példáján. Hogy pedig erre éppen azért képes, mert mi emberek cselekvéseinket és (sokszor cselekvést jelentő) szövegeinket tetszés szerinti értelmezési kerettel vagyunk képesek ellátni, olyan összefüggés, amely az itt leírtaknál részletesebb és alaposabb elemzést is megérdemel. Eddig ugyanis színházról írtam, és itt egy antropológiai tanulmányt kellene elkezdeni. Mert a színház elpusztíthatatlanságának egyik oka talán az a nagyon mélyen rejlő ok, hogy a fejlett emlősállatok, és különösen az ember számára a *metakommunikációs képességek* illetve az *embernél az absztrakciós és verbálissá vált rendszerezési (keretelési) képesség szelekciós előnyt jelentettek* (elég arra gondolnunk, hogyan tanítja a macska - játszva - egeret fogni a kölykét), amely megállapítás, ha igaz, azzal biztat minket, akik szeretjük és műveljük a

⁷² De Falla: *El retablo de Maese Pedro*.

színházat, hogy valami valóban alapvetően fontos dologban veszünk részt, nem csupán olyasmiben, ami minket magunkat és a közönségünket elszórakoztat - noha ez sem megvetendő.

⁷³ William Shakespeare: *Rómeó és Júlia*. Fordította: Mészöly Dezső. In: Mészöly Dezső: *Shakespeare új tükrében*. Magvető Kiadó, Budapest, 1972.

A drámatörténetet sok szempontból lehet tömören jellemezni. Én itt egy eddig ritkán használt szempontra hívom fel a figyelmet: a drámatörténet leírható úgy, hogy annak folyamán eljutottunk *a rendezői utasítás nélküli drámaszövegtől a kizárólag rendezői utasításból álló drámaszövegig*⁷⁴. Az ókori görög drámák szövegét vagy Shakespeare-t, Lope de Vegát, Racine-t olvasva lényegében egyetlen rendezői utasítás nélkül is világos, hol vagyunk és mi történik. Enter, exit. Azután egyre több a rendezői utasítás. Már Molière-nél is találunk néhányat, Beaumarchais *Figaró*-ját pedig talán már nem is értenénk, ha a szerző nem tájékoztatna a különböző szereplők egyes apró, de jelentőségteljes gesztusairól is. (Beaumarchais *Eugénie* című darabjában hosszú rendezői utasítások találhatók, de ezek valójában legalább annyira hasonlítanak a commedia dell'arte vázlatkönyveire, mint bármely későbbi rendezői utasításra, ugyanis a Beaumarchais által pantomimnek nevezett, az egyes felvonásokat összekötő némajátékokat írják le, meglehetősen részletességgel.) Csehov és a naturalisták rendezői utasításai már kifejezetten erős hangulati elemei a dráma szövegének – Strindberg a *Júlia kisasszony* híres előszavában⁷⁵ a színpadképről írva lényegében megírta a naturalista színház kiáltványát. És a darab rendezői utasításaiban pontosan meg is határozza ezt a színpadképet. Bernard Shaw rendezői utasításai már úgyszólván önálló életet élő esszék. Míg végül eljutunk Beckettig, akinek némely darabja egyetlen hosszú rendezői utasítás. (A korábban többször említett néma Handke-darab, *Az óra, amikor semmit nem tudtunk egymásról* ehhez képest már szinte csak utánlövés. Azonkívül a Beckett-darabok egyre inkább arról szóltak, hogy nem lehet értelmes szövegben elmondani semmit – erről ld. alább, az *Értelmetlen szövegek jelentése a színpadon* című fejezetet. Handke viszont egyszerűen olyan utcai jeleneteket illesztett egymás mögé, amelyek nem nagyon feltételezik a beszédet mint kommunikációs eszközt. Valószínűleg ebből következett, hogy csak rövid, egymással össze nem függő jeleneteket írt a darabba.)

Azt mondtuk: régen nem volt rendezői utasítás. Valójában nem csak rendezői utasítás nem volt. Egészen a XIX. század végéig a szó mai értelmében vett rendező sem volt. Még az első olyan társulat, amelyik kifejezetten színházművészetéről híresült el, a híres száz-meiningeni színház is rendező nélkül működött. Pedig ott aztán volt par excellence színházi koncepció, de

⁷⁴ V.ö. Manfred Pfister: *Das Drama*. Wilhelm Fink Verlag, München, 11. Auflage, 2001. 35. oldal: 2.1.2: *Haupt- und Nebentext*. (Fő- és mellékszöveg.) Amit én itt történetileg elemzek, Pfister strukturalista szempontból, horizontálisan írja meg.

a színház tulajdonosa, II. György herceg inkább producerként, mint rendezőként viselkedett. A modern rendező prototípusa a XX. század elején jelenik meg, igaz, hogy akkor rögtön teljes fegyverzetben pattan elő: Max Reinhardt, Gordon Craig, Hevesi Sándor.

Úgy gondolom, ugyanazon okból nem volt rendezői utasítás, amiért rendező sem, akinek ez az utasítás szólt volna. A régi korok drámaírói nem nagyon gondoltak rá, hogy darabjaikat valaha is eljátssza bárki más, mint az a társulat, amelynek számára a darab született. Shakespeare esetében a társulat egyenesen óvta a darabokat attól, hogy bárki másnak a birtokába kerüljenek. (Erről később, a szerzői joggal foglalkozó fejezetben lesz szó.) Az ókori görög drámaírók épp úgy egy konkrét társulat számára dolgoztak, mint Molière. A nőszínházra és a kabukira ez fokozottan áll. Nem csak a hagyomány egészét adják tovább, de az egyes szerepkörök is apáról fiúra szállnak. A kabukiban nem hogy rendező, de még öszspróba sincs. A szerepüket külön-külön megtanuló színészek a színpadon, az előadáson találkozhatnak először!⁷⁶ Ez csak azért lehetséges, mert a tradíció mindent előre meghatároz.

Tulajdonképpen meglepő, hogy Csehov szükségét látta a rendezői utasításoknak, hiszen darabjai többségét ő is egy konkrét társulatnak írta. Ennek egyrészt lehetnek gyakorlati okai (ő maga nem volt sem színész, sem rendező, ritkán volt jelen a próbákon), másrészt mély, történeti okai – Csehovnak, az impressziósitákra és a naturalistákra jellemzően, nagyon fontos volt az ún. *milieu*, a közeg, a közeg hangulata. (Molnár Ferenc vagy Szép Ernő mámorosan szép nyelve is éppen ezt a bizonyos *milieu*-t teremti meg.) Ezek az okok túlmenően pedig – és ez szintén mély és történelmi ok – Csehov darabjai évtizedekkel az után születtek, hogy Goethe megfogalmazta: megszületett a világirodalom⁷⁷. Ellentétben a görögökkel vagy Shakespeare-rel, Csehov már nagyon is számíthatott rá, hogy darabjait idegen nyelvekre fordítják majd, és olyan társulatok is játsszák, amelyeknek ő a darab írásakor még a létezéséről sem tud. A rendezői utasítás lényegében világirodalmi fejlemény. Annak belátásából ered, hogy a darab előadásmódja nem hagyományozódik többé egyetlen társulaton, vagy maximum egyetlen nyelvi kultúrán belül. Ami azt illeti, Csehovot, mint ez

⁷⁵ August Strindberg: *Előszó a Júlia kisasszonyhoz*. Tálasi István fordítása. In: *A naturalizmus*. Szerk. Czine Mihály. Gondolat, Budapest, 1967. 216. oldal kk.

⁷⁶ A kabukiról magyarul: Nakamura Matazō: *Kabuki az öltözőben és a színpadon*. Gondolat, Budapest, 1992. Fordította Fábri Péter. A hagyományos japán színház általam olvasott legjobb ismertetése: Faubion Bowers: *Japanese Theatre*. Hill and Wang, New York, 1959, Copyright 1952, by Faubion Bowers. A japán színházról magyarul: Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Magvető, Budapest, 1974. (de Vekerdy csak a nő színházzal foglalkozik), illetve: Kokubu Tamocu: *A japán színház*. Gondolat, Budapest, 1984.

⁷⁷ Goethe Eckermannnak az 1827. január 31 és 1827. július 15-i beszélgetéseiben. Eckermann: *Beszélgetések Goethével*. Fordította Györffy Miklós. Magyar Helikon, Budapest, 1973.

köztudomású, még az ősbemutatókat vállaló Művész Színház művészei is félreértették eleinte – nem hitték el neki, hogy, mint ő maga mondta, vaudeville-t írt. Ilyen mély félreértésre szorosan együttműködő színház és drámaíró között a drámatörténetben korábban nem volt példa. Bernard Shaw már egész esszéket ír rendezői utasítás gyanánt – ő már nem csak formailag, tartalmilag is elmagyarázza, mit vár el művei színpadra állítóitól.

Ugyanez a folyamat a zenében is lejátszódott. A kottairás fejlődése folyamán a szerzők egyre több ún. mellékjelet alkalmaztak. Persze maguknak a kottajeleknek az egységes olvasása is egységes kultúrát feltételez, hiszen minden ilyen jel: kód. És valóban, megfigyelhetjük, hogy a zenészek sokkal könnyebben „értenek szót” egymással, mert valahogy úgy kapcsolja őket össze a zene írásmód szempontjából is egységes nyelve, ahogyan az egységes kínai karakterkészlet a különböző kínai nyelvjárásokat. De írásmód ide vagy oda, a hagyomány erejére illetve a hagyomány változására (és a változás tovább hagyományozására) mi sem jellemzőbb, mint hogy amióta feltalálták a metronómot, amely eszköz segítségével a tempót tökéletesen lehetne reprodukálni, azóta számos zeneművet éppenséggel a szerző által elképzelttől egészen eltérő tempóban adnak elő. Ennek gyakran komoly tartalmi jelentősége is van⁷⁸.

A szerzői utasítások, a kottákban alkalmazott mellékjelekhez hasonlóan, azoknak szólnak, akiket a szerző nem ér el személyesen. A személyesség nélkül is létrejövő kulturális kapcsolat, illetve a személyesség és hagyomány nélkül is pontos kommunikáció lehetőségének hite persze hatalmas történelmi és kultúrtörténeti újdonság – nem csak arról van itt szó, hogy a világirodalom sem jöhetett volna létre a sokkal általánosabb világkereskedelem nélkül (amely nélkül egyébként a szimfonikus zenekar sem jött volna létre a maga százfelől összeszedett hangszereivel), hanem arról is, hogy az emberek tulajdonképpen ebben a folyamatban ismerték föl az emberiség egységét, sőt, mondhatjuk, pusztá létét is.

Másrészt azonban a rendezői utasítás és egyben a rendező történelmi megjelenése egyértelműen valaminek az elvesztését mutatja. A hagyományét, vagy másképp szólva, a konszenzusét. Attól a pillanattól fogva, hogy a konszenzust kényszerűségből egyetlen ember tudása és fantáziája helyettesíti, a színpadon többé semmi sem evidens. Hiszen miért van szükség ennek az embernek a tudására, miért van szükség arra, hogy a legegyszerűbb,

gyakorlatias feladatokon túl is irányítsa a színházi munkát? Azért, mert a színház kilép tradicionális jellegéből. A hagyományos társulatok zárt repertoárt játszottak, gyakran csak néhány szerző darabjait, és ezek a darabok ráadásul nagyon hasonló szerkezetet mutattak. (Elég visszagondolnunk Shakespeare életművére: a harminchét darabot a kiadók hagyományosan négy műfajra osztják.) Egy-egy színész a mainál sokkal jobban azonosult szerepkörével, annyira, hogy pl. az olasz komédia némely típusának neve konkrét színésznévként, kvázi-személynévként is használatos volt. Pl. így használta nevét a leghíresebb Scaramouche, valódi nevén Tiberio Fiorilli is, aki Molière kortársa és félleg-meddig tanítómestere volt. A kabuki színészek pedig színészi életükben máig azonosak szerepükkel és dinasztikus nevet viselnek (pl. az egyik híres kabuki dinasztia fejét a XVII. század óta mindig Icsikava Dandzsúrónak nevezik. Ma már a 13. Icsikava Dandzsúrójátssza ősei szerepeit.) Ezzel szemben a XIX-XX. század folyamán megjelent a repertoárszínház, és ezen a repertoáron megjelentek idegen népek, idegen kultúrák, régen és messzire élt írók darabjai. Hogyan játsszák el őket? Magukban a darabokban, főleg a régiekben, erre nézve semmilyen más utasítás nem volt, mint amit a dialógus hordozott. Nyilvánvaló, hogy egy görög kórus pusztá jelenlétével valamilyen stilizáltságot sugall – de milyen legyen ez a stilizáltság? Ha nincs többé egységes díszlet (mert pl. az Erzsébet-kor színházépülete vagy a vele egykorú és ma is meglévő vicenzai Teatro Olimpico maga egyetlen állandó díszlet volt), akkor milyen térben kell eljátszani a *Rómeó és Júlia*-t? Minden jelenet mögé más díszletfalat kell leengedni? Vagy talán játsszuk egységes térben? És így tovább.

A kihívásra adott válaszként megjelentek tehát a rendezők, akik ideális esetben – és Max Reinhardt esete ilyen ideális eset volt – művelt, széleslátókörű, hatalmas fantáziával megáldott emberek voltak. És kellően bölcssek is: hittek annak, amit olvastak. Nem álmodtak fölösleges díszletváltásokat oda, ahová a szerző nem írt ilyen értelmű rendezői utasítást, nagyszerűen megvalósították viszont későbbi korok íróinak rendezői utasításait. Aki ma megnézi Reinhardt díszletterveit, meglepve látja, micsoda nagyformátumú látomásokat csiholt ki Reinhardt – a darabokból magukból. Anélkül, hogy az eredeti szöveget megkérdőjelezte volna úgynevezett koncepciókkal.

⁷⁸ Ld. pl. Fodor Géza *Pamina áriájának tempójáról* (a *Varázsfuvola*-ban) és a megváltozott (lelassult) tempóban előadott zene megváltozott jelentéséről. in: Fodor Géza: *A Mozart-opera világképe*. Typotex Kiadó, Budapest, 2002. 547-548. oldal.

Minthogy azonban minket itt a darabok szövegszerű vonatkozásai érdekelnek, térjünk vissza a rendezői utasítások problémájához. Mit jelent a pusztán tény, hogy a szerzők „utasításokat” írnak műveik előadóinak?

Ellentétben azzal, amit a mai színházi gondolkodásmód sugall, hogy ugyanis az utasít, aki hatalmi helyzetben van, és hogy a rendezői utasításokkal a rendezőknek azért nem kell foglalkozniuk, mert a szerző nincs hatalmi helyzetben (a rendező viszont, a fentebb jelzett kultúrtörténeti okoknál fogva, igen), én úgy gondolom, a rendezői utasítás pusztán léte egy nagyon erős kulturális feltételezést hordoz. Azt ugyanis, hogy a dráma – zárt műalkotás.

Ahhoz, hogy mit értek zárt műalkotás alatt, fel kell idéznem, mit értünk az ezerkilencszázhatvanas évek óta a *nyitott mű* fogalma alatt, ahogyan azt Umberto Eco meghatározta *A nyitott mű poétikája* című, a modern művészet gondolkodásmódját elemző alapvető tanulmányában:

„Egy műalkotás nyitottsága és dinamikussága (...) abban áll, hogy alkalmassá válik különböző integrációk, termékeny kiegészítések létrehozására, eleve egy olyan strukturális mozgás játéka irányítva azt, amellyel a mű még akkor is rendelkezik, ha nincsen befejezve, és amely különböző és sokféle kifejtés viszonylatában is érvényesnek bizonyul.

Azért hangsúlyozzuk ezt, mert amikor műalkotásról beszélünk, a mi nyugati esztétikai tudatunk azt kívánja, hogy ’művön’ valamilyen személyes produkciót értsünk, amely még a műélvezések variálódásában is megőrzi organizmus arculatát, és amely – bárhogyan értelmezzük vagy terjesszük is ki – a személyiség bélyegét mutatja, azáltal létezik, érvényesül és közöl valamit.”⁷⁹

A dráma tehát éppenséggel zárt műalkotás, a személyiség bélyegét mutatja. Míg a nyitott mű eleve úgy van megalkotva, hogy minden egyes reprodukálásakor új módon jelenjék meg, sőt, hogy már az egyszerű befogadás is újszerű reprodukciót eredményezzen, addig a zárt műalkotás elvben nem hagyott ilyen lehetőséget az előadóművésznek, illetve a befogadónak. Szigorú rendezők még a két különböző előadás közötti időbeli eltéréseket is számon kérik színészeiken, bizonyítva ezzel, hogy nem csak a drámát, de még a színházi előadást is zárt műnek tekintik.

⁷⁹ Umberto Eco: *A nyitott mű poétikája*. In: uő: *A nyitott mű*. Válogatott tanulmányok. Gondolat, Budapest, 1976. Fordította Zentai Éva. 54. oldal.

Persze minden előadásra szánt műre ráfoghatjuk, hogy bizonyos értelemben mindig is nyitott mű marad. Az előadásra szánt művek (színpadi és zeneművek) remekmű-voltát éppen az bizonyítja, hogy újabb és újabb nemzedékek tartják fontosnak a bemutatásukat, és így az értelmezésüket. Ebben az értelemben semmi sem változékonyabb és változatosabb, mint az újra és újra előadott remekmű. Hiszen amióta ezek a művek kiléptek saját egykori tradicionális közegükből, azóta minden felújításuk értelmezés, minden előadásmód döntés kérdése. Viszont nyilván nem véletlen, hogy például Racine korában nem az eredeti ógörög drámák fordítását játszották el, hanem a Racine által írt új változatot. Még nem létezett a mai értelemben vett, enciklopédikus, mindenevő színházművészet, és a régi dráma új értelmezése – nem lévén rendező - drámaíróit kívánt. Egészen mások voltak a társadalmi és színházi feltételek, mint a görög tragédiák születésekor, így például, ellentétben a görög demokrácia korával, nem nagyon láthatták értelmét egy (a demokratikus közösséget reprezentáló) kórus használatának, a szenvedélyeket pedig egységes versformával kellett csillapítani, mert egészen másként gondolkodtak a szenvedélyekről is, mint a görögök – és így tovább. Egy mai színházban viszont az a természetes, hogy az ógörög tragédiát is, a Racine-drámát is eljátszhatják – és a puszta tény, hogy előveszik őket, mint szöveget, sokkal kevesebb megkötést jelent a rendező számára, mint korábban. Rendező nélkül viszont a színészek nem nagyon tudnak mit kezdeni velük.

De mondhatjuk-e azért, hogy maga a Racine-mű vagy Euripidész valamelyik tragédiája ettől nyitott művé változna? Nem vagyok híve a fogalmak fölösleges tágításának, és ezért azt gondolom, hogy ezt nem mondhatjuk. Sok mindent gondolhatunk a remekművek rugalmasságáról, de abban az értelemben, ahogyan Eco a nyitott műről beszél, a rendezői utasításokkal még el nem látott művek nem nyitott művek. Éppen ellenkezőleg. Az irodalomtörténet egyik leghíresebb rendezői utasítása az, amikor az ezt az eszközt alig használó Racine a *Phaedra*-ba beleírja: Phaedra leül. (Rögtön első megszólalása után, az első felvonás 3. jelenetében.) Éppen azért lett híres ez a hely, mert Racine nagyon ritkán használt rendezői utasításokat. Ha tehát itt fontosnak találta, hogy jelezzen egy ilyen hétköznapi helyzetet, akkor ez a helyzet nem volt hétköznapi. Ebből az egyetlen utasításból akkor is rengeteget megtudhatnánk a Napkirály korának francia színházáról, ha nem állnának rendelkezésünkre dokumentumok arról, hogyan is nézett ki abban a korban a színház. Éppenséggel nagyon is zárt jelrendszer működött a színházban – a színészek például mindig álltak. (De miért álltak folyton? Többek közt annál az egyszerű oknál fogva, hogy Párizsban

egészen 1759-ig még a színpad is tele volt nézőkkel⁸⁰ és ha a színészek nem álltak volna, nem is látszottak volna. Ugyanez volt a helyzet Angliában, ahol 1763-ban a híres Garrick tiltotta le a nézőket a Drury Lane színpadáról.)

Racine-nak ebből a rendezői utasításából tehát nem az a fontos, hogy a színésznő leül-e az előadásban vagy sem. Hanem az, hogy Racine itt a rendezői utasítással is aláhúzta: Phaedra meg van rendülve, nagyon nagy bajban van. Olyan nagy bajban, hogy ezt már az általa mondott szöveg nem is tudja kifejezni – itt a színésznek apait-anyait hozzá kell tennie a magáéból. És éppen ez a szerző utasítása, aki ily módon még háromszáz év távolából is – rendez.

Hogy aztán azok a drámák, amelyeket szerzőik már elláttak rendezői utasításokkal, szerzőik szándéka szerint nem nyitott művek, ezt nyilván nem kell külön magyaráznom. Más kérdés, hogy a színház egyre inkább ilyenként bánik velük, és a rendezők a rendezői utasításokat egyre elvontabban értelmezik, ha egyáltalán figyelembe veszik. De abból, hogy figyelembe veszik-e őket vagy sem, természetesen nem vonhatunk le következtetést arra nézve, vajon érvényes színpadi műalkotást hoznak-e létre vagy sem. Mert ez ettől független kérdés.

Arra viszont teljes joggal következtethetünk, hogy azok a színházkultúrák, amelyekben még nem volt szükség rendezői utasításokra, úgynevezett *magas kontextusú kultúrák* voltak. Magas kontextusú és alacsony kontextusú kultúrákat Edward T. Hall különböztet meg *Beyond Culture*⁸¹ című könyvében. Íme röviden a magas illetve az alacsony kontextusú kultúra tulajdonságai: az előbbire a rejtett utalások, a polikrón időkezelés, az állandósult viszonyok, a szinkronitás jellemzők, az utóbbira az erős verbalitás, a monokrón időkezelés, a linearitás, a viszonyok gyors változása. A magas kontextusú kultúrára mindaz jellemző tehát, amire azt mondjuk: félszavakból is értik egymást. Ha egy alacsony kontextusú kultúrában úgy teszünk, mintha magas kontextusú kultúrában élnénk, akkor szinte biztos, hogy félszavakból értjük félre egymást. Az viszont valódi művészi teljesítmény, ha egy előadás képes minket viszonylag gyorsan megtanítani saját egységes, a rendező által következetesen végiggondolt és végigvitt jelrendszerére, és így legalább egy estére újra átélhetjük, milyen jó is lehetett egy magas kontextusú, sűrű kultúrában élni. Olyanban, amelyben egy szerzőnek nem volt szüksége rendezői utasításokra ahhoz, hogy az előadók megértsék, mit akart. Ez az élmény mély, *antropológiai jelentőségű* élmény, és véleményem szerint ennek az élménynek a

⁸⁰ Jean-François Marmontel emlékiratai. Idézi: *A Source Book in Theatrical History*. Szerkesztette : A. M. Nagler. Dover Publications, New York 1959 és későbbi kiadások. 305. o.

szükséglete jelenti egyik alapját annak, amiért távoli korok és kultúrák műveit élvezettel fogadjuk be – sőt, ez az élmény magának a műalkotások befogadásának, így tehát társadalmi létének egyik alapja. Talán arról van itt szó, amit a pszichológiában *funkcióörömnék* neveznek. A magas kontextusú kultúra utalásai kollektív absztrakciók, ezek teszik lehetővé egy emberi csoport együttműködését. Akármilyen alacsony kontextusú kultúrában élünk is, ilyen absztrakciók nélkül (ld. pl. közlekedési szabályok) teljesen ellehetetlenülne az életünk. Hiszen az is antropológiai közhely, hogy az ember szabálykövető lény. De nem csak annak örülünk, hogy ezek az absztrakciók működnek, hanem annak a folyamatnak is, amelynek során megtanuljuk őket. Ebben az értelemben minden jó színházi előadáson újra kisgyerekké válunk és a kisgyerek örömeivel fedezzük föl magunknak – legalább egy estére – egy működő világ szabályait.

ÉRTELMETLEN SZÖVEGEK JELENTÉSE A SZÍNPADON

Mottók:
 Though this be madness, yet there is method in 't.
 (Örült beszéd, de van benne rendszer.)
 Shakespeare: *Hamlet* (Arany János fordítása)
 ...ein Zeichen sind wir, deutungslos
 Schmerzlos sind wir und haben fast
 Die Sprache in der Fremde verloren.
 (Csak jel vagyunk, s mögötte semmi,
 kín nélkül vagyunk, s már-már elfeledtünk
 beszélni is a messzi idegenben.)
 Hölderlin: *Mnémoszüné* (Bernáth István fordítása)

A jó színész akár a telefonkönyvet is előadhatja, akkor sem unalmas – tartja tehát, mint azt a bevezetőben írtam, a színházi mondás. Hogy végül is így van-e, erről szól az itt következő fejezet.

Kamaszkoromban, amikor Magyarországon még nagyon kevesen tudtak angolul, hallottam egy viccet. A vicc úgy szólt, hogy Kodály Zoltán találkozik John Lennonnal és megkérdi tőle, mit jelent az, hogy je-je-je. Mire Lennon azt válaszolja: Ugyanazt, amit az ingyom-bingyom.

Ez a vicc ma már jó eséllyel nem készítené kacajra, hiszen az első gondolatunk az, hogy a je-je-je, vagyis angolosan írva, a yeah-yeah-yeah szabatos jelentéssel bír, annyit tesz: igen, igen, igen. Ellentétben az ingyom-bingyommal, amelynek annyira nincsen jelentése, hogy még a

⁸¹ Edward T. Hall: *Beyond Culture*. Doubleday, Anchor Books, 1977

legjobb magyar szótárak sem szerepeltetik, sem az *OSIRIS Helyesírás*⁸², sem a *Nagybartos*⁸³, sem a *Magyar szókincstár*⁸⁴, de még a fõnt idézett vicc terjedésének éveiben szerkesztett *Magyar értelmezõ kéziszótár*⁸⁵ sem.

Mire gondolhattak a vicc mesélõi? Valószínûleg arra, hogy sem egyik, sem másik kifejezésnek nincsen semmi közvetlen, szótári értelme, viszont az effajta értelmetlenség a mûvészetben, lám, bevett és használatos dolog.

Hogy aztán a je-je-jének igenis van értelme, az szerintem ezt a viccet nyelvészetileg csak még érdekesebbé teszi. Mert van ugyan értelme, de ez az akkor még beatzenének nevezett rockzene magyarországi rajongóit nem érdekelte, akár tudtak angolul, akár nem. Ők valószínûleg valami sokkal fontosabbat hallottak ki az egészbõl – a saját lázadásukat, annak megfogalmazását, hogy õk már, értelmesen vagy értelmetlenül, de új, de más nyelven beszélnek, mint azok, akik azt várták tõlük, hogy beérjék azzal, amit az iskolai énekórákon tanultak. Ugyanazt hallották a je-je-jébõl, mint Szörényitõl, amikor azt énekelte: fáj, fáj, fáj. Mert ez sem csak azt jelentette, amit szótárilag jelentett. Mindezt még színezi, hogy ugyanez a nemzedék – elsõként éppen Szörényi és Bródy - találta meg aztán néhány évvel késõbb a magyar népzene is, mint önkifejezési eszközt, de dolgozatomnak ez már nem tárgya.

E fejezet tárgya ugyanis az értelmetlen – vagy: értelmetlenné torzított - szövegek jelentése a szöveges mûvészetekben, illetve közelebbrõl a színpadon. Ideértve az eredeti értelmét, eredeti lexikai jelentését vesztett szöveget is, amely ahhoz hasonlít, ami a közmondásokkal, szólásokkal történik. Hiszen a közvetlen jelentés a közmondásokból, szólásokból is gyakran kihal, a másodlagos jelentés mégis fennmarad.

A fõnti példából is kiderült, hogy a *jelentés* elég kacifántos fogalom. Nem arról van szó, hogy fogunk egy tárgyat, föléakasztunk egy feliratot, a jejejét vagy az ingyombingyomot, és a felirat alatti tárgy ezentúl a felirat – a szöveg – jelentése lesz.

Értelmetlen szövegek jelentése a színpadon. Hogy a címben megnevezett konkrét tárgy, a *színpad*, micsoda, abban nagyjából talán egyetértünk. Képzeletünkben megjelenik valami, ami fölött ott lóg a *színpad* fölirat. Ha azt mondom, hogy a *szöveg* kifejezést a lehetõ legtágabb

⁸² Laczkó Krisztina - Mártonfi Attila: *Helyesírás*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004.

⁸³ Bartos Tibor: *Magyar szótár*. Corvina, Budapest, 2002.

⁸⁴ *Magyar szókincstár*. Fõszerkesztõ Kiss Gábor. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 1998

⁸⁵ *Magyar értelmezõ kéziszótár*, Juhász József et al., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

értelemben használok, akkor ezt illetően sem kell tovább magyarázkodnom. Na jó, de mi az, hogy *értelmetlen*?

Éppenséggel azt akarom kifejtetni, hogy *értelmetlenség nincs önmagában*. Hogy az adott szöveg az általam tárgyalt esetekben éppen csak önmagában, szituáció nélkül értelmetlen, és hogy szituációban értelmezve sokszor nagyon is konkrét jelentést hordoz. Hogy tehát a benne szereplő szavaknak esetleg lexikai jelentése sincs (és így aztán a szótárakba sem kerülnek bele), az érdektelen, mert, ha van is lexikai jelentésük, az szinte semmilyen kapcsolatban nincs pillanatnyi használatukkal.

Két oka is van annak, hogy – bár a nonszensz irodalom nem jellegzetesen színpadi irodalom – az értelmetlenségről szólva érdemes színpadi szövegekkel foglalkoznunk (eltekintve attól a harmadik októl, hogy a színészek néha össze-vissza beszélnek). Az egyik ok formai, az ugyanis, hogy dolgozatom témája a színházi, színpadi szöveg – és a színpadi művekben meglepően sokszor találkozunk önmagukban értelmetlen szövegekkel. Cintányéros, cudar világ ez. De van egy másik, tartalmi okom is, mégpedig az, hogy *a színpadi szöveg szituációja, értelmezési kerete többnyire már magában az írott darabban adva van*. Ha egy rendező a szerző vélhető szándékától eltérően értelmezi is az adott szöveget, azt mindig a leírt szöveghez képest, esetleg – klasszikusok esetében – már a színházi hagyományhoz képest értelmezi. És mert az idézett szövegek színpadi szövegek, könnyebb lesz rajtuk bemutatni szöveg és szituáció, szöveg és értelmezési keret viszonyát, mint más szövegeken.

Az értelmetlenségnek egyébként nagy irodalmi hagyománya van. Elég, ha értelmetlenség helyett, mint főtebb, nonszensznek nevezem, és máris könnyen asszociálunk az angol nonszensz gyerekversekre, Lewis Carroll műveire, John Lennon novelláira és verseire. Ha irodalomról beszélek, és nem szűkebben vett színpadi irodalomról, a dadaisták szövegeire is gondolhatunk. De akár zen koanokat is elemezhetnénk. Hogy az emberi szellem működése szempontjából mennyire fontos kérdés ez, azt jól mutatja, hogy az intelligenciakutatás egyik legfontosabb alakja, Douglas R. Hofstadter külön esszét szentelt a témának *Stuff and Nonsense* címen⁸⁶. Ebben az írásában Hofstadter, aki pedig, mint azt *Gödel, Escher, Bach*⁸⁷ című alapl művével bizonyította, elképesztően sokat tud az emberi gondolkodásról, meglepően értetlenül áll szemben azzal a jelenséggel, hogy a nonszensz, ami a XX. századig többnyire mulatságos volt, a XX. században sok művésznél elveszíti humoros jellegét. Beckett *Godot-*

⁸⁶ Douglas R. Hofstadter: *Stuff and Nonsense*. In: uő: *Methamagical Themas*, Penguin Books, 1986. 213-231. oldal

jával szemben még megértő – Beckettet „a rossz egzisztenciális közérzet mesteri kifejezőjének” („the master expositor of existential malaise”) nevezi - de Dylan Thomasról már azt írja, megrészegült az angol nyelv hangzásától („intoxicated with the sounds of the English language”) és hogy verseinek semmi értelme, valamint hogy a király meztelen. Ami a megrészegülést illeti, ez Weöres Sándor *Rongyszőnyeg*-ének sok darabjára vagy a *Magyar etűdök*⁸⁸ némelyikére is állhatna, a magyar nyelv vonatkozásában. Hiszen éppen erről a megrészegülésről van szó itt is – Dylan Thomas vagy Weöres Sándor a halandzsával éppenséggel anyanyelvük géniuszát fejezték ki varázslatosan. Engem meglep, hogy a hihetetlenül sokoldalú és érzékeny Hofstadter, aki később nagyszerű könyvet szentelt a műfordításnak és a nyelv zenéjének,⁸⁹ sőt elsőosztályú műfordítóként is bemutatkozott (lefordította Puskin *Anyegin*-jét⁹⁰), ha már a varázslatra nem érzékeny, nem érzékeli legalább *a nyelv elsődleges és másodlagos kódjellege* közötti különbséget. Éppen ő, aki leghíresebb könyvében olyan sokat tanít meg nekünk a szintek és metaszinkek közötti különbségekről és paradox kapcsolatokról, az értelmetlennek ható, sőt, értelmetlenségükkel ható irodalmi szövegekben mintha nem mindig érzékelné ezeket a metaszinkeket. Amivel nem akarom azt mondani, hogy ne volnának meztelen királyok.

Elsődleges kódnak a korábban leírt jelentő-jelölt megfeleltetést nevezem. Ez bizony elég szimpla ügy, a megértés szintjén ilyesmit már kutyaénál is évezredek óta kondicionálunk. De szinte minden, ami a nyelvben meglepő, mindaz, amit eddig még a legjobb fordítóprogramok sem tudtak szimulálni, e fölött a szint fölött helyezkedik el.

Másodlagos kódnak azt tekintem, amikor a nyelvet nem valamilyen közvetlenül érthető, mondjuk így, rámutatós tartalom jelölésére használjuk. Amire fokozottan igaz Alfred Korzibsky híres mondása: „The map is not the territory.”⁹¹ Amikor tehát nem egy egyszerű történetet mondunk el, amikor nem tárgyakat nevezünk meg, amikor nem leíró módon ábrázolunk – jelölünk – érzelmeket. Amikor tehát komplex viszonyokat, törekvéseket, érzelmeket kódolunk a nyelvvel. Ezeket a komplex viszonyokat nem tudnánk kódolni értelmezési keretek nélkül. Ez a fejezet azonban nem kíván az értelmezési keretek – először

⁸⁷ Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach*. Basic Books, 1979.

⁸⁸ Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*. Magvető, Budapest, 1970 és későbbi kiadások

⁸⁹ Douglas R. Hofstadter: *Le Ton beau de Marot*. In *Praise of the Music of Language*. Bloomsbury Publishing, 1997.

⁹⁰ *Eugene Onegin*. A Novel in Verse by Alexander Sergeevich Pushkin. A Novel Versification by Douglas Hofstadter. Basic Books 1999.

⁹¹ Alfred Korzibsky: *Science and Sanity*, 1933, Copyright: Institute of General Semantics, 1994, 750. oldal

Gregory Bateson⁹² által kidolgozott - problémakörével foglalkozni⁹³. Valójában minden nyelvi közlésnek van valamilyen értelmezési kerete – legtágabban maga az adott nyelv, amelyen a közlés elhangzik. (A számunkra értelmetlen nyelvi közlésből is gyakran megértjük legalább a közlés szándékát: „That’s Greek for me”, mondja az angol, „Ez nekem kínai”, mondja a magyar, amivel azonnal keretbe is helyezi a számára teljesen érthetetlen szöveget.) Vannak olyan egyszerű közlések, amelyek esetében a keret közelebbi meghatározásának nincs különösebb jelentősége. Az alábbi példáknál viszont egyáltalán nem ez a helyzet. Ezeknek a példáknak az értelmezési kerete a mindenkori színházi előadás.

A másodlagos kódhasználat értelmezési keret nélkül vagy az értelmezési keret ismeretének hiányában inkább tűnik zajnak, mint jelnek. Vegyünk először egy határesetet, amelynél a jelek külön-külön rendben vannak, a szavak lexikailag azt jelentik, amit elvárunk tőlük, de együtt már inkább zajjá állnak össze. Hogy végre tehát színházi példával éljek, idézem (saját fordításomban) Marivaux: *A második váratlan szerelem*⁹⁴ című darabjából az 1. felvonás 2. jelenetének egy részletét. A fiatal özvegy Márkinéhez megérkezik hódolójának, a Lovagnak inasa, Lubin. A Márkiné a csinos szolgálo, Lisette társaságában fogadja:

LUBIN: Arról van szó, asszonyom, hogy a Lovag úr azt mondta nekem... a szobalánya kiverte a fejemből.

LISETTE: Milyen eredeti!

LUBIN: Ez igaz; de amikor elkap a düh, általában elhagy az emlékezetem.

MÁRKINÉ: Hát akkor fordítsd vissza, hadd tudja, mit akartál tőlem.

LUBIN: Nem érdemes asszonyom, már emlékszem; szóval az van, hogy tegnap érkeztünk Párizsba mi ketten, a Lovag úr meg én, és holnap el is megyünk és sose jövünk vissza; és ezért a Lovag úr kérdezteti, hogy Ön jónak találná-e, ha nem látogatná meg Önt ma ebéd után, és nem tenné tiszteletét, hanem ma délelőtt, ha ez nincsen Önnek nemtetszésére, hogy elbúcsúzzék, amiatt a kényelmetlenség miatt, hogy ne zavarja.

LISETTE: Ez a zagyvaság nyilván azt jelenti, hogy a Lovag úr most óhajtja meglátogatni.

Ha itt az író Lubin révén csak annyit akarna közölni, hogy a Lovag meg akarja látogatni a Márkinét, Lubinnek nem kéne össze-vissza beszélnie. De Lubin ezzel a rémült

⁹² Gregory Bateson: *A Theory of Play and Fantasy*. In: *Steps to an Ecology of Mind*, The University of Chicago Press, Chicago, 2000, 177. o. kk

⁹³ Az értelmezési keretéről ld az *Értelmezési keretek a színházban (és a színház körül)* c. fejezetet.

⁹⁴ Marivaux: *La seconde surprise de l’amour. A második váratlan szerelem*. Kétnyelvű kiadvány. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2002.

halandzsázással sokkal többet közöl. Hamarosan kiderül számunkra, hogy nem csak a Lovagnak tetszik a Márkiné, de Lubin-nek is tetszik Lisette; a zavaros szövegre támaszkodva a színész eljátszhatja a figura saját lelkiállapotát. Ami viszont azt jelenti, hogy az ábrázolt szituáción belül zajjá összeálló jelek egy magasabb szinten éppenséggel ismét jelölnek, csakhogy nem azt, vagy nem elsősorban azt, amit a figura akart jelölni, hanem azt, amit a szerző: a figura lelkiállapotát. (És teszik mindezt roppant szórakoztatóan.)

Halandzsához hasonló zagyvaságot még értelmes mondatokból is lehet csinálni, elég, ha a beszélő rosszul hangsúlyozza a szöveget. Erre híres példa Shakespeare: *Szentivánéji álom* című darabjából az udvarban a mesteremberek által előadott színjáték prológusa, melyet Zuboly - a központosítás által közvetített szerzői utasítás szerint - úgy ad elő, hogy ember legyen a talpán, aki megérti. Mindig rosszkor viszi le a hangját, mindig rosszkor emeli föl, minden hangsúlyt rossz helyre tesz:

PROLÓG

"Ha nem tetszünk, nincs más kíváratunk.
"Ne véld, uram, hogy jöttünk sérteni,
"Csak kimutatni. Jó akaratunk
"Ezen végcéllal fogjuk kezdeni.
"Tekintse fönség, hogy célunk elérve,
"Magas tetszése lévén jutalom,
"Az nem sok. Amit tehetünk kedvére,
"Nem tesszük. Azért, hogy szállja unalom.
"Készen a játszó; mindjárt kezdik el,
"S megtudja minden, amit tudni kell."⁹⁵

Ha a pontok a helyükre kerülnek, a szöveg teljesen értelmessé válik. Ami kitűnően mutatja, hogy az érthetőség nem csak a szöveg értelmes voltán, de a beszélő beszédmódján, hangsúlyain is múlik. Pedig a szavak önmagukban érthetően kell, hogy elhangozzanak, hiszen ha a színész motyog, a poén sem jön át. Vagyis mi, nézők ezt a szöveget azonnal kettősen kell, hogy dekódoljuk. Hogy ez az agyunkban miként történik, talán nem csak számomra rejtély, az viszont biztos, hogy a gyakorlott színháznézők (és Shakespeare egykori nézői azok voltak) rögtön megértik, mi történik itt. Próbálnánk csak egy számítógéppel egy ilyen (vagy bármilyen) szöveget egyidejűleg kétféleképpen dekódolni! Egyszerre zajként és jelként. Pontosabban szólva, egyszerre zajt ábrázoló jelrendszerként és egyszerű jelentésű szöveggént.

⁹⁵ William Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Fordította: Arany János. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964. 5. felvonás 1. szín, I. kötet 1314. oldal.

(E legutóbbi példám azt is kitűnően mutatja, hogy az *írott* szövegben úgyszólván kottázni lehet a *beszélő* előadásmódját is. Ezért állítottam a *Bevezető*-ben, hogy Molnár Ferenc nélkül ma nem tudnánk, hogyan játszottak száz évvel ezelőtt a Vígszínházban. Hogy tehát a minőségi színházi szöveg egyszerre alapja és tükörképe az élő színházi előadásnak.)

A két klasszikus példa után két kortársi. Az egyik a szemünk láttára klasszikussá vált Beckett Hofstadter által is idézett főművéből, a *Godot*⁹⁶-ból való. Lucky monológjáról van szó, pontosabban és jellemzően a szerencsésnek nevezett, kötélen tartott szerencsétlen egyetlen megszólalásáról. „Gondolkozz, disznó!” – mondja neki gazdája és kínzója, Pozzo, és fejére teszi a kalapját, ezzel mintegy bekapcsolva Luckyt. A másfél oldalnyi monológból csak az első bekezdést idézem, Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában:

LUCKY

(teljesen egyhangúan) Adva lévén mint ahogy Poinçon és Wattmann nemrég közzétett műveiből kiderül egy személyes isten léte kvakvakvakva fehér szakállal kvakva kívül téren és időn s aki isteni apátiája isteni athambiája isteni aphaziája magasságából szerfölött szeret mindannyiunkat néhány kivétellel nem tudni miért de majd megtudjuk és szenved akárcsak az isteni Miranda együtt azokkal akik nem tudni miért léteznek időnk azonban van a gyötrelemben és a tűzben melynek lángjai és izzása ha csak még egy kicsit tartanak s ebben ugyan ki kételkedhet

Itt is ugyanaz a folyamat játszódik le, amelyről fentebb már beszéltem: értelmes jelek tömegéből válik zaj azáltal, hogy Lucky fejében már csak összekeveredett szövegtörmelékek maradtak meg. És ennek a zajnak a színpadi megjelenítése az egészet újból jellé változtatja – csakhogy ez a jelsorozat mást jelent, mint a széthullott jelek törmelékei. A zagyva szövegen pedig, a nem véletlenül választott törmelékek jelentése révén, mégiscsak átüt Lucky rettenetes szenvedése.

Az általam ismert legvégletesebb példa a kortárs spanyol drámaíró, Fernando Arrabal első drámájából, a *Tricikli*-ből való. Két részletet idézek ebből az 1958-ban született darabból, ismét saját fordításomban⁹⁷. A jelenetek megértéséhez röviden az előzményekről: két hajléktalan, Apal és Climando, megölnek egy gazdag ismeretlent, hogy elvegyék a pénzét. De ahelyett, hogy elmenekülnének, tétlenül várják be a csendőrök érkezését. Harmadik barátjuk,

⁹⁶ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*. In: *A játszma vége* (Színművek. Ford.: Kolozsvári Grandpierre Emil.) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002.

A Fuvolás Öreg, aki nem tudja, hogy gyilkosságot követtek el, megpróbálja rábeszélni őket a szökésre. Már látják a közeledő csendőröket. Climando ekkor azt mondja:

CLIMANDO:Például nemrég Sató beleszeretett egy pillangóba akit a zsebébe rejtett és mivel nem tudta hogyan valljon szerelmet neki felmászott egy székre és arról énekelt hogy a szerelemnek őszibarack-íze van míg a pillangónak eszébe nem jutott hogy mivel nemsokára jön a fagy ki fog önteni a folyó és a legjobb volna elröplülni egy kórházi pavilonba ahol szomorú a hangulat mert krumplit őriznek de a sok krumplinak amely ragyogó napfényhez szokott és nem a szomorú hangulathoz lett sok kék zászlója a kék zászlókkal vörös napraforgók támadtak a városban a vörös napraforgókkal zöld pipacsok és a zöld pipacsokkal csalogányok (*hevesen*) és a csalogányokkal izzólámpák és az izzólámpákkal cipők és a cipőkkel tollak és a tollakkal pedellusok és a pedellusokkal pamacsok és a pamacsokkal

A FUVOLÁS ÖREG (*Közbevág.*): Igen, igen, egyetértetek, de ott szemben ott állnak a csendőrök és egyik pillanatról a másikra itt lehetnek, hogy elvigyenek titeket a börtönbe. Csak a parancsnokra várnak.

Nyilvánvaló, hogy Climando szövegének nincs, szövegelésének azonban nagyon is van értelme. Jó színész és jó rendező kezében ez a monológ az elviselhetetlenségig növeli a pillanat feszültségét.

A fenti monológban a szavaknak még van egyszerű, hétköznapi jelentésük, csak a mondatok egészében válnak értelmetlenné. (Bár igen költőivé. Arrabalra nyilván épp úgy hatott García Lorca, mint Beckett.) A nem sokkal később zajló, alábbi jelenetben azonban megjelenik egy szereplő, a csendőr, akinek a száján már értelmes szavak sem jönnek ki (megjegyzés: a jelenetben szintén megszólaló Mita Climando szerelme):

(*belép egy CSENDŐR.*)

CSENDŐR: Karakacsicsó, Korokocsocsó, Csi, Csu, Csa, Karakacsi.

MITA: (A FUVOLÁS ÖREG-hez): Mit mond?

A FUVOLÁS ÖREG: Valami Csa cse csiről beszél.

MITA: Milyen furcsa.

A FUVOLÁS ÖREG: Nincs aki értené őket.

⁹⁷ A (kéziratos) fordítás alapjául szolgáló kiadás: Fernando Arrabal: *El triciclo*. Cátedra, Madrid, 1993. A magyar fordítás megtalálható az OSZMI könyvtárában és a Magyar Elektronikus Könyvtárban: www.mek.oszk.hu.

(A CSENDŐR *dühösen fordul* MITÁ-hoz és A FUVOLÁS ÖREG-hez.)

CSENDŐR: Karakacsicsó, korokocsocsó, csi, csu, csa, karakacsí.

(MITA és A FUVOLÁS ÖREG *kissé rémulten elhúzódik a barátaitól.*)

A FUVOLÁS ÖREG: Meg akar ütni minket.

Mi történik itt? Bejön egy szereplő, és nem létező szavakat rak egymás mellé. A szereplők kezdetben nem értik. Hogyan is értenék, ha egyszer arra figyelnek, hogy *mit* mond, nem arra, hogy *ki* mondja és *hogyan* mondja. Mi, nézők, valószínűleg rögtön megértjük a lényegét. Azt ugyanis, hogy teljesen mindegy, mit mond a csendőr. A lényegét tudjuk. Le fogja tartóztatni a két gyilkost. Van-e jelentősége ezen kívül annak, hogy milyen szavakat használ? Arrabal azt sugallja, hogy nincs. („Nincs, aki értené őket.”) Van-e tehát értelme a csendőr halandzsájának? Nyilván van. Pontosan annyi értelme van, mint bármely csendőr, rendőr, vagy bárki más szavainak egy teljesen egyértelmű helyzetben. A csendőr részben austini értelemben vett performatív beszédaktust⁹⁸ hajt végre, amikor belép, részben érzelmeket fejez ki, amikor hivatalból, ceremoniálisan dühöng. Egész cselekvése szabályozott, szinte rituális, márpedig a rítust nem azért értjük, mert a szavakat értjük benne.

Az előbb Alfred Korzijsky híres gondolatát idéztem, de az idézett gondolatot, hogy ugyanis a térkép nem azonos a területtel, Gregory Bateson néhány évtizeddel később, egy Korzijsky emlékére tartott előadásában, izgalmasan tovább szövi és ezt mondja:

Azt mondjuk, a térkép különbözik a területtől. De mi a terület? Operacionálisan: valaki ment és a retinájával vagy a mérőórúdjával reprezentációkat hozott létre és papíron rögzítette őket. A papírtérképen annak reprezentációja található, amit a térképet készítő ember retinája reprezentált; és ahogyan visszafelé haladunk, végtelen regressziót találunk, térképek végtelen sorát. A terület be sem jön soha. (...) A reprezentációs folyamat mindig kiszűri, úgy, hogy a mentális világ csak térképek térképeiből áll, ad infinitum.⁹⁹

Bateson szerint tehát a reprezentáció végtelen folyamat, amelynek során a reprezentált tárgyak, dolgok, események reprezentációját is reprezentáljuk. Véleményem szerint a művészet egyik fontos funkciója, hogy közvetlen módon ad hírt az emberi gondolkodás és az

⁹⁸ A performatív beszédaktusokról ld. John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990. 31. oldal kk

érzelmeik működéséről. Úgy látom, az idézett jelenetek értelmetlennek ható szövegei éppen ezt teszik. Olyan dolgokat tesznek nyilvánvalóvá, amelyek megértéséhez máskülönben efféle bonyolult elemzések szükségeltetnek.

Érdeemes megemlíteni itt azt a különös esetet, amikor a néző által nem értett idegen nyelven előadott darabbal találkozunk. Nem arról a közismert helyzetről beszélek, amikor fesztiválon látunk ilyen előadást vagy külföldön megyünk színházba, hanem arról, amikor a rendező szándékoltan olyan nyelven ad elő egy darabot, amelyen a közönség többsége nem ért. Az utóbbi években Balázs Zoltán a Maladype társulattal sorra produkált ilyen előadásokat (Eugene Ionesco: *Jacques vagy a behódolás*, Michel de Ghelderode: *Bolondok iskolája*, stb), amely előadásokon a szöveg jelentős része hol lovári, hol latin nyelven hangzik el, mindenesetre nem magyarul. És az előadások meglepően sikeresek. A nyelvi finomságok ugyan a többség számára követhetetlenek, a cselekmény viszont jól követhető. Hogy aztán mi szükség van itt egyáltalán szövegre? Az a benyomásom, hogy a rendező a szöveg relativizálásával éppenséggel a cselekményre és a szereplők közötti primér viszonyokra akarta irányítani a nézők figyelmét. Nem állítom, hogy ez az én színházam, de azt gondolom, néha éppen azért kezdünk el gondolkodni a színház valamelyik összetevőjén – jelen esetben a szöveg mibenlétén -, mert az adott összetevő eltűnni látszik és ezáltal felkelti a figyelmünket. Hasonlít ez ahhoz, amit Zsótér Sándor csinál immár sorozatban, hogy ugyanis leülteti a színészeket, megfosztja őket a nagyobb arányú mozgás eszközétől. Van persze ennek a módszernek szórakoztatóbb és igencsak irodalmi változata is. Kálnoky László híres Shakespeare-fordítás paródiájára gondolok, a *XIX. Henrik*-re, amely így kezdődik:

Felség, a franc föld künső parlatán
elült a hadvasak zadorlata.
Bék ül hevély-csornáló Mars helyén;
s a nép, a tél-túl potnát, csart, sugát,
pohonytot vesztő, nyögsanyarta nép
tallót subál, polyhót vet parlagon,
s ha pönty aszalva, surboly ha beért,
újpénz fejében vesterát lakik,
zengő pakád szavára jár hokornyást,
s dibározik Bonárdus ünnepén.
A franc király, ki – tudjuk – fő gyimót,
s hétért kitesz, míg morcolánkodik,
Richárdot fölcihellve ellened,
ennhorjodat, míg téged elsümérel,

⁹⁹ Gregory Bateson: *Form, Substance and Difference*. In: Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind*. The University of Chicago Press, Chicago, 2000. 454. o.

pihál, de csak kurtán s fonátosan.
Mert hosszú nótát a cölöpmadár
- hajósok tartják – ritka nap pityog.¹⁰⁰

Meglepő, hogy első zavarunk után milyen jól érthető ez a szöveg. Számomra ez annak bizonyítéka, hogy bizonyos helyzetekben bizonyos szövegeket egyáltalán nem lexikailag értünk meg, sokkal inkább helyzetük, tehát értelmezési keretük szerint. Ennek a szövegnek, amely, mint minden jó paródia, tipikus meta-szöveg, a magyar Shakespeare-fordítások nyelve illetve maguk a Shakespeare-királydrámák adják az értelmezési keretét. És ezek segítségével a megfelelő kulturális asszociációk birtokában lévő hallgató – de csak az! – könnyen megérti, miről vartog a királynak Downtar.

Utólag végignézve a példákat, amelyek mind értelmetlen szövegek voltak, feltűnő, hogy ezeket a szövegeket nem akárhik írták, hanem a világ- és a magyar irodalom nagy írói. Számomra ez annak bizonyítéka, hogy még a zagyvaság is csak akkor érdekes, ha a nyelvvel bánni tudó emberek zagyválnak. Akkor ugyanis meglepő következtetésekre juthatunk még a zagyvaságokból is. Ez a zagyválás alapvetően tér el attól, amit az utóbbi egy-két évtizedben egész sor rendező és dramaturg csinál, amikor is egy szöveg belső összefüggéseivel nem törődve, össze-vissza stílusrétegekkel terhelnek meg némely darabokat.

Felolvashatja-e tehát a jó színész a telefonkönyvet annak veszélye nélkül, hogy már a harmadik névnél unalmassá válna? Hát, én bizony azt hiszem, a legjobb színész is kénytelen volna hamar felhagyni ezzel a produkcióval. A telefonkönyvnek önmagában nincs szituációja. Ki lehet találni hozzá szituációt – értelmezési keretet -, hogy valaki például kétségbeesetten keres egy nevet. Vagy hogy nosztalgiazik egy régi telefonkönyvön. És ez néhány percig át is segítene minket az unalmon. De már ez is részben írói vagy rendezői talentumot igényelne a színésztől. A semmiből nehéz szituációt teremteni, szituáció nélkül pedig nem érdemes. Úgyhogy nekem inkább halandzsázzon. Halandzsázzon valamit Shakespeare-től, Beckett-től vagy Arrabaltól. Valami jó értelmetlen szöveget¹⁰¹.

¹⁰⁰ Kálnoky László: *Shakespeare: XIX. Henrik*. In: *Irodalmi szöveggyűjtemény*, Krónika Nova Kiadó, Budapest, 2003. A mű kötetben először 1958-ban jelent meg.

¹⁰¹ Nádas László és G. Dénes György 1980-ban írt egy kabarédalt Kazal Lászlónak (*Telefonkönyv-polka*), amelyben a színész a telefonkönyv „G” betűs oldalait nézi végig. Meghallgatható a Magyar Rádió archívumában: <http://kincsestar.radio.hu/panoptikum/humor/kazal.php> . Természetesen ezt a számot is *megírta* a két szerző és a telefonkönyv felolvasását különböző (nem túl erős) *szituációkba* helyezte.

Nem minden verses szöveg költői, és nem minden költői szöveg verses. Ez utóbbi kitélt az alábbi fejezet néhány példája is igazolja majd. Mégis, az egyszerűség kedvéért: amikor az itt következőkben verses drámáról beszélek, egyéb költői jellegzetességeket (képgazdagság, hasonlatok gazdagsága, metaforák használata, tömörség, váratlan asszociációk, stb.) is felmutató színpadi művet értek alatta.

A színházi előadás alapjául szolgáló szöveg Európában nagyjából a XVII-XVIII. századig nagyobb részt verses, költői szöveg volt. Meglepő módon még a hétköznapi életéről szóló vásári komédiák jelentős részét is versben írták. Ennek oka lehetett egyszerűen az egyszer már kialakult hagyományhoz való önkéntelen ragaszkodás (modern technikai kifejezéssel: qwerty-effektus¹⁰²), lehetett gyakorlati színházi oka (valószínűleg és különös módon a régi színészek verses szöveget könnyebben tanultak, mint prózát), de lehettek mélyebben fekvő, a kultúra alapjait érintő okai is.

Ha volt ilyen igazán mély ok, akkor az talán az volt, hogy a nyelv eredendően költői nyelv.

Költői, amennyiben a nyelv: megnevezés, tehát mágia. Költői, amennyiben kód: valami nem-azonossal nevez meg egy dolgot, jelöltet a jelölővel. Minden új megnevezés, minden új nyelvi forma: költői. Legalább annyira költői és kreatív, amennyire a kisgyerekek nyelve, a kisgyerekeké, akik, amíg tanulják, át is alakítják a nyelvet, amely ezért is lesz generációnként kicsit más.

A nyelv költőiségének talán a korábban egyedi élethelyzetek eltömegesedése, a rutinizált használat vetett véget. A századszor hallott költemény is veszít eredeti varázsából - hogy is ne veszítene a tízezredszer hallott fordulat. Ahhoz hasonlít ez, ahogyan a kódról elfelejtjük, hogy kód és „átlátunk rajta”. Amíg nem látunk át rajta könnyen, amíg gondolkodunk, addig asszociálunk – keressük a jelentést. A kínai írásjelekről azt gondoljuk, valamilyen titok van mögöttük. Van is. A jelentés, amely mindazok számára hozzáférhetetlen, akik az adott kódot

¹⁰² A technikatörténetben qwerty-effektusnak nevezik azt, ha valaminek a megváltoztatására minden feltétel adva van, de a hagyomány tehetetlenségi ereje folytán az illető dolog mégsem változik meg. Az írógépeken a számok alatti második sor, az első betűsor kezdődik feltalálták, le kellett lassítani a gépelést, nehogy összeakadjanak a betűk, és ezért egy, a gépiró számára kényelmetlen módon kellett elhelyezni a betűket. Ma már nincsenek összeakadó karok, és a gyártók mégis hiába próbálkoznak könnyebben kezelhető billentyűzettel – a vevők nem hajlandók megvenni őket, ragaszkodnak a kényelmetlen qwertyhez.

nem ismerik. A latin betűkből összerakott, leírt szavak ugyanilyen kódok, csak mire felnövünk, többé nem érezzük kód-voltukat. (A latin betűs írás persze a kiejtést is kódolja többé-kevésbé.)

Márpedig az újdonság: élmény. És közhely, hogy élményhez kötve könnyebb tanulni, mint anélkül. Ezért lehetett könnyebb régen költői szöveget tanulni. Viszont a költői formák kiüresedésével a helyzet nyilvánvalóan megváltozott. És már a XX. század elején is több költőiség volt egy látszólag prózai Szép Ernő vagy Molnár Ferenc szövegben (mutatis mutandis: Brechtben), mint az akadémikus klapanciákban.

A prózai színházi szöveg akkor terjed el, amikor a színpadon már nem az ég felé törekvő lélekről szóló moralitásokat és a *par excellence* egyénekről, tehát a hősookról szóló műveket, hanem főleg a polgári életről szóló komédiákat vagy közép műfajú darabokat kezdenek játszani. (Molière, Congreve, Marivaux, Beaumarchais, Lessing, Goldoni). A darabok témájának változása többé-kevésbé - de csak többé-kevésbé - párhuzamosan zajlik az előadások közönségének kicserélődésével. A hívőknek a hit által strukturált csoportja előbb a városi élet által strukturált, de egymás életrajzát már a ruházatról felismerő, premodern közönséggé, majd később egymástól lelkiileg idegen jegyvásárlókká alakul át, és ez még akkor is minőségi változás, ha valamilyen csodálatos véletlen folytán a hívők csoportja és az idegen jegyvásárlók csoportja adott helyen egytől egyig azonos emberekből állna.

Talán nem teljesen véletlen, hogy éppen a piacon kapható, boltban árult regény polgári műfaját megteremtő prózai foglalkozású adóbehajtó, Cervantes, a verses dráma területén nem tudta fölvenni a versenyt elképesztően termékeny kortársával, az arisztokraták között is otthonosan mozgó Lope de Vegával. Cervantes prózai *entremes*-darabjait, kiskomédiáit viszont máig játsszák. A spanyol aranykor színházában ezeket a prózai *entremes*-eket a verses darabok szünetében adták elő. Ez épp úgy az antik görög színház hagyományára (tragédia versus szatírájáték) emlékeztet, mint a nó (költői darabok versus kjógen). (A Spanyolországban otthonosan mozgó Beaumarchais első darabja (*Le Sacristain*, vagyis *A sekrestyés*), éppen spanyol hatásra, egy ilyen *entremes*-darab volt, ráadásul verses. De a *Figaro*-darabok, amelyekben a spanyol *entremes* valódi polgári vígjátékká fejlődik a francia író kezén, már prózában íródtak. Ezekre persze már nyilvánvalóan hatottak Marivaux – de nem Molière – komédiái is.)

Az is rokonítja a spanyol aranykor darabjait az antikvitás drámáival és a nó-darabokkal, hogy ezek a darabok - az entremes-ek kivételével és a francia klasszikusok műveihez hasonlóan - nem egyszerűen verses drámák, de úgyszólván operák. (Az entremes viszont az eredetileg egyfelvonásos, az opera seria szünetében játszott opera buffa testvére. Mint ahogy a nó-előadásokban pedig a szakrális nó-történetek közé illesztett komikus kjógen-darab képviseli a polgári próza világát. Éppen úgy, mint az antik görög tragédiák előadásain a szintén különválasztott szatírfjáték.)

Az operai szerkesztésmódról már írtam korábban (ld. a *Szerepek és szituációk kódolása a színházi szövegben* c. fejezetet). Ennek legfőbb eszköze a *szöveg zenei lehetőségeinek kihasználása*. Ez épp oly jellemző a szerkesztés egészére, mint magára a szövegre.

Ami a szerkesztés egészét illeti: a spanyol klasszikusok - ellentétben a francia verses drámák monoton alexandrinusaival - két jelenet között gyakran versformát váltanak. A spanyolok egy-egy jelenetet a jelenet hangulatától függő versformába öltöztetnek, már-már megzenésítik saját művüket.

Nem csak az egyes jelenetek versformái különböznek, de gyakran az egyes szereplők verstani nyelve is. Egy paraszt például nem beszél szonettben, egy király igen, stb.

A nóban a költőiség nem csak formai, de tematikus elem is (ld. pl. Zeami Motokijó: *Az isten és a költő*, Kanami Kijocugu: *Komacsi a költői versenyen*¹⁰³.) Ez talán sehol másutt nem jellemző, bár ritkán azért előfordul (pl. Goethe: *Tasso*). A koreai, kínai és japán kultúrában azonban annyira meghatározó volt a költészet, hogy még a mandarin-vizsgákon is verset kellett írni.

A színpadra írott prózai művek a prózai elbeszélés, sőt, a regény műfaját már a XI. század óta ismerő Japánban (ld. pl. Muraszaki: *Gendzsi regénye*¹⁰⁴) is a XVIII. században terjednek el, párhuzamosan az erőteljes városiasodással: ekkor alakul ki a nónál kétszáz évvel fiatalabb, a XVI. század második feléből eredő kabuki mai repertoárja, melyet a kabuki részben a japán bábszínházról, a bunrakutól kölcsönöz. A kabuki és a nó viszonyát talán leginkább az operett és az opera viszonyához hasonlíthatjuk. A kabuki, bár egyes nó-darabok történetét átvette, az arisztokratikus nóval ellentétben népi műfaj volt (ma már nem az), és ennek megfelelően

¹⁰³ In: Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint*. Magvető, Budapest, 1974. Kemenczky Judit drámafordításai.

¹⁰⁴ Muraszaki Sikibu: *Gendzsi regénye*, Európa Kiadó, Budapest. 1963, fordította: Hamvas Béla.

nyelve egykor sokkal közelebb állt az utca nyelvéhez, mint előkelő társáé. (Megjegyzés: a kabuki nyelvét a ma élő japánok már alig értik - a történeteket viszont sokan ma is kívülről tudják.)

Egészen kivételes az, amit Shakespeare (és az Erzsébet-kori drámaírók sora) csinál, és a nó-darabokon kívül nem tudok rá távoli párhuzamot sem: hogy ugyanis egyetlen darabon belül is váltogatja a prózát és a verset, és az esetek többségében a forma megválasztásával szereplőit is jellemzi. Versben csak a hősök beszélnek, az ő esetükben a blank verse úgyszólván a hétköznapi beszédet jelenti; komikus alakjainak még a monológjai is prózaiak (ebből a szempontból nézve a nagy formátumú Falstaff persze inkább hős, mint egyszerű komikus figura). Végül pedig rímet csak 1. prológban (ld. pl. *Rómeó és Júlia*) 2. varázslatban (ld. pl. *Macbeth, A vihar*) 3. jelenetzárlatként használ. (Ezen kívül sokszor használ dalformákat, de azok egyértelműen dalbetétek, amelyek elhangzásakor a cselekmény többnyire megáll.)

Vers és próza váltogatását Shakespeare egészen tudatosan használja az osztálykülönbségek érzékeltetésére is, aláhúзва ezzel a verses dráma reprezentatív jellegét. A *Tévedések vígjátéká*-ban Syracusai Antipholus és Syracusai Dromio között az alábbi beszélgetés zajlik le (Szász Imre fordításában idézem):

SYRACUSAI ANTIPHOLUS:

Te csúfolódsz, s a képembe röhögsz?
Tréfálok, azt hiszed? No, majd adok. *Üti.*

SYRACUSAI DROMIO: Megállj, uram! Szapora tréfa ez!
Milyen pénzmag fiadzik így nekem?

SYRACUSAI ANTIPHOLUS:

Mert egyszer-egyszer bizalmas vagyok,
Bolondoztatlak s mókázom veled,
Jóságomból tréfát űzöl, pimasz,
S komolyságomból zsibvásárt csinálsz?
Ha nap süt, játsszék a bolond szunyog,
De bújjék meg, ha eltűnik a fény.
Ha mókázol, előbb ismerd ki kedvem,
S viselkedésben hozzám tartsd magad,
Mert lesz hadd-el-hadd, úgy verem fejedbe.

SYRACUSAI DROMIO: Azt mondod, hadd-el-hadd? Hadd maradjon csak el az a had, inkább legyen puszta fej a fejem, mert ha sokáig ütsz, még haddal veszem

körül magam, és hadakozni kezdek; másképp félek, elhagy az eszem, és a lábomba száll. De könyörgök, uram, mért versz engem?¹⁰⁵

Mihelyt tehát Antipholus figyelmezteti Dromiót a köztük fennálló társadalmi különbségre, Dromio ijedtében azonnal visszavált prózába.

Különös módon ezt a kettősséget (vagy hármasságot: próza - blank verse - vers) lényegében senki sem tanulta el tőle, pedig a bohócok, clownok integrálása a főcselekménybe viszonylag könnyen utánozható, nagyszerű találmány. Mégis, ilyet még a kései shakespearizálóknál (pl. Schiller, Puskin) sem találunk. Victor Hugo, a francia próza talán legnagyobb mestere, drámáit kizárólag versben írja (és *A király mulat* c. darabjában főszereplővé, egyben hőssé tesz egy bohócot). A zenés színház egyes műfajai (jüan-drámák, Singspiel, daljáték, operett, musical) persze úgy váltogatják a dalt és a prózát, mint Shakespeare a verset és a prózát, de éppen az az érdekes, hogy nála a verses forma – és különösen azon belül a ritkán használt rímes forma - önmagában, zene nélkül is valamilyen emelkedettséget sugall.

A XIX. század második felére aztán már teljes fordulat áll be: ekkortól fogva az a ritkaság, ha valaki versben ír színpadi művet. Ibsen jelentősebb művei közül már csak kettő, a *Brand* és a *Peer Gynt* íródik versben. A század elején Puskin még verses darabokat írt, a század közepén Gogol már prózai komédiát. Mintha a polgári élet hétköznapi konfliktusai ledobnák magukról a szárnyaló formát. Oscar Wilde művei közül nem a költői *Salome*, hanem a prózai vígjátékok aratnak sikert. Később is akadnak persze kísérletező kedvű szerzők, mint a lengyel Wyspiansky vagy a magyar Füst Milán, nem is szólva Eliotról, akik megpróbálják életben tartani a színpadi költészet hagyományát. De nem csak hogy új verses drámák nem születnek (vagy alig), lassan már a régiek is kivesznek a színpadokról. A költői hajlamú drámaírók persze kísérleteznek. Hofmannstahl például egyrészt prózai darabokat ír, másrészt költői opera-szövegkönyveket. Vajon véletlen-e, hogy éppen annak a Richard Straussnak, aki a hasonló kettősséget produkáló Oscar Wilde *Salomé*-jét is megzenésítette?

A XX. század nagy hatású drámaírói közül csak Bertolt Brecht és García Lorca próbálták fenntartani a verses dráma hagyományát. Brecht a költőiséget a songokba menekítette, illetve van, ahol ironikusan él vele: az *Arturo Ui*-ban, amelyet formája okán akár a shakespeare-i királydrámák kései paródiájának is tekinthetünk..

¹⁰⁵ Shakespeare: *Tévedések vígjátéka*. Fordította Szász Imre. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964. 2. felvonás, 2. szín, I. kötet 1034. oldal.

García Lorca első nagyszínpadi műve, a *Mariana Pineda* még az arany század drámai formáit visszhangozza, és teljes egészében versben íródik. A *Mariana Pineda*-t viszont a spanyol nyelvterületen kívül sehol sem játsszák (nálunk sem, pedig András László kitűnő fordításában nem volna nehéz.) Máig nagy hatású drámái pedig, a *Yerma*, a *Vérnász* és a *Bernarda Alba*, költői nyelvezetük dacára prózában születnek, néhány vers- vagy dalbetéttel.

Ugyanakkor a francia színpadon Cocteau, a költő, bár prózában írja darabjait, költői színházat csinál. Ugyanezt mondhatjuk Paul Claudel darabjairól: már nem verses, de még teljes mértékben költői darabok.

A XX. század második felében a sikeres szerzők között egyre ritkább, ha valaki lírai nyelven ír. Ilyen a verses drámákat író angol Christopher Fry (de ő mára teljesen kiment a divatból), ilyen a szintén angol, szintén verses drámákat író és ma is alkotó Tony Harrison, ilyen volt az ír-francia Samuel Beckett, és ilyen a spanyol (de az emigrációban sokáig franciául publikáló) Fernando Arrabal. Nálunk, Magyarországon pedig Weöres Sándor - csakhogy az ő darabjai nagyon lassan hódítják meg a magyar színpadokat. A közelmúltban az amúgy is fénykorát élő ír drámában jelent meg a vers – Vincent Woods nagyszabású tragédiája, az *A Cry from Heaven*, egyrészt egy nagy ír elődre utal vissza (William Butler Yeats), másrészt talán egy újabb változás előhírnöke. Akárcsak nálunk Térey János Hebbel- és Wagner-parafrázisa, *A Nibelung lakópark* és legújabban a Papp Andrással közösen írott, *Kazamaták* című darabja. Azért megjegyzem, hogy én az utóbbi kettőt nagyszabású, de félresikerült kísérletnek tartom – mindkettőnek csinált nyelve van, nehezen mondható, bonyolult mondatok terhelik őket, és a különböző karakterek mindannyian ugyanazon a nyelven beszélnek – a művelt és keserűen viccelődő Térey nyelvén. Az a *spontán költőiség*, amit én a költői dráma legjellegzetesebb vonásának tartok, mindkettőből hiányzik.

A költői dráma nyelvének néhány jellegzetességét leginkább az abszurd őrizte meg – de az abszurdban a költőiség részben betét (pl. Beckettnél, Arrabalnál), részben csak hasonlat. Az abszurd nyelve sokszor olyan, mint a költői nyelv – például tömör, végletes, asszociatív -, de azért nem azonos vele.

Vajon miért tűnt el a költői dráma a színházakból?

Meg sem próbálok alapos, kimerítő választ adni. Csak néhány szempontot sorolok föl. Közülük némelyek a néző, mások a színház oldaláról közelítenek. Végül megemlítek néhány történeti, szociológiai szempontot is.

Türelmetlenség. Türelmetlenség a megértésben: a költői tömörség súlyos probléma egy olyan kor nézője számára, amely korban a híreket képek és azokhoz fűzött rövid kommentárok formájában kapjuk. Türelmetlenség a formaalkotásban: a költői forma létrehozása komoly szakmunka, és tehetség ide vagy oda, évekig tartó tanulást igényel. Türelmetlenség a reprodukálásban: erre már sok példát hoztam – a rendezők jelentős része egyszerűen nem akar bajlódni ezzel a munkaigényes formával, a színészek pedig nem szeretnek pontosan tanulni. (A magyar színészek döntő többsége pedig ma már nem tud és nem akar verses szöveget versként mondani.)

Beszédtechnika. "Szavald a beszédet kérlek, amint én ejtém előtted ..." - mondja Hamlet. (Legalábbis a mi magyar Hamletünk, Arany fordításában. Az eredeti ugyanis azt mondja: „Speak the speech” – vagyis az ellenkezőjét). A verses darabok megszólaltatása rendkívül komoly beszédtechnikai alapot kíván. Ennek ma csak halvány nyomait látni. Az élet ábrázolásának jelszavával ráadásul divat lett a hanyag, hétköznapi, utcai beszéd színpadi használata - ez a beszédmód pedig ellehetetleníti a verses szövegeket. Nem csak a színészek nem szeretnek verset mondani, a versek sem nagyon szeretik, ha színészek mondják őket. Ez aztán mára – legalábbis nálunk, Magyarországon – oda vezetett, hogy egészen nagy költők is feladják a küzdelmet és a verset mondani nem tudó színészek kedvéért lemondanak a klasszikus formákról. Petri György így beszélt 1995-ben egy interjúban:

„*A mizantróp* esetében azt próbáltam ki, kérdés, hogy milyen sikerrel, mert az alexandrinus soha nem szervült a magyar költészetben, tehát én az ötödféles jambus és az alexandrinus között imbolyogtam állandóan. Ami azért verses forma, csak eddig ilyen nem létezett, ezt én találtam ki, kifejezetten erre a célra, hogy természetes legyen. Tudniillik az alexandrinus csak akkor szép, ha a színészek igazán tudnak deklamálni. A magyar színészek pedig, tisztelet a kevés kivételnek, azt most nem nevezem meg, hogy a többit ne sértsem meg, nem tudnak verset mondani. Én hallottam hangfelvételen a Comédie Française *Mizantróp*-előadását, ahol tényleg zeng az alexandrinus. Ezt egy magyar színpadon nem tudják előállítani.”¹⁰⁶

Kötöttség. Minden kötött forma láncokban táncolásra kényszeríti azt, aki egy kötött formájú művet interpretál. Egy verses szöveg úgynevezett rendezői értelmezése hasonló akadályokba ütközik, mint ha valaki egy operaáriát akar kiforgatni a sarkaiból.

¹⁰⁶ Petri György: *A talpára esett fordító*. Kérdező: Bori Erzsébet. Magyar Narancs, 1995. május 4. In: Petri György: *Összegyűjtött interjúk*. Magvető, Budapest, 2005. 271-277. oldal. (Itt jegyzem meg: a Comédie Française színpadán modern Corneille- és Molière-rendezésekben is zeng az alexandrinus. És nem hat elavultnak.)

Rendezői színház. Amióta a színházi hagyományok összetalálkoztak, amióta egy-egy társulat, egy-egy vidék, egy-egy ország nem egyetlen kizárólagos színházi hagyomány őrzője, azóta a színház enciklopédiává, antológia-színházzá vált (erről ld. *A színházművészet – enciklopédikus művészet* c. fejezetet.). Furcsa módon éppen ebben a modern antológia-színházban nem lehet többé futószalagon gyártani az előadásokat (ellentétben a nagy történeti színházi iskolákkal, amelyekben lehetett). Minden egyes darabot újra ki kell találni, ehhez pedig ki kellett találni a rendező ma már kb. másfélszáz éves intézményét. Ez teljesen megváltoztatta a színházművészetet - előtérbe került a művészileg létrehozandó színpadi forma és ennek következményeként háttérbe került az, ami egykor az egyetlen újdonság volt: maga a szöveg. Két Shakespeare vagy két Lope de Vega darab külső megjelenésében annyira emlékeztetett egymásra, hogy a valódi differenciát, tehát az információt a szöveg hordozta. Az antológia-színházban viszont az előadás. Ezért aztán korunkra nem az a jellemző, hogy különböző darabok jelennek meg azonos formában, hanem az, hogy viszonylag kevés számú darab jelenik meg nagyon sok különböző formában. A szöveg eljelentéktelenedése, a verbalitás leértékelődése, a Jourdain urak elszaporodása a képernyőkön természetesen hozta magával a költőiség kihalását. Hiszen lehet-e egy költői szöveg jelentéktelen?

Új kulturális terek. A XX. század elejéig a színház a polgári önreprezentáció és a tömegszórakoztatás intézménye is volt. A rabszolgákkal együtt is kb. 200.000 lakosú Athénban több tízezer polgár nézte végig a drámaköltők kultikus versenyét. A XVI. századi Londonban szintén kb. 200.000 ember élhetett. A Globe színházba pedig kb. 3000 néző fért be (és mellette ott volt a Fortune, a Rose és a Blackfriars, amely kamaraszínháznak számított a maga 500 férőhelyével)¹⁰⁷. Szegény tömegek, ha akartak volna, sem találtak volna maguknak más helyszínt, ahol mesét mondanak nekik és társadalmi tükröt tartanak eléjük. A film és a televízió illetve az egyéb képi adathordozók feltalálása óta ez a helyzet teljesen megváltozott. Az élő mesemondás pályáján a színházak ma már nem csak egymással, hanem a filmmel és a televízióval is versenyeznek. Ebben a versenyben ma a költői dráma nem tűnik közönségcsalogató eszköznek. És valószínűleg az önreprezentációra is alkalmatlan. Nem ide tartozó, szociológiai kérdés, hogy vajon általában a színház és azon belül a különböző műfajok ma mely társadalmi rétegek önarcképéhez tartoznak hozzá, de azért az valószínű, hogy amely (szűk) réteg a költői drámában találja meg önmagát, ma már nem képes színházakat fenntartani.

¹⁰⁷ Ld. Stephen Greenblatt: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. W.W. Norton and Company. New York-London, 2004. 292. oldal

A műveltség tagolódása. Végül egy olyan kulturális szempontra emlékeztetek, amelyet a hozzám hasonlóan panaszkodó kultúrkritikusok nem szoktak figyelembe venni. A kultúra tömegessé válásával egyidejűleg felbomlott az egységes kultúrakép, a *mainstream* világkép, az, amelynek jegyében Goethe a világkereskedelem kialakulásával egyidőben fölfedezhette a világirodalom létét. Ma már csak alapvonalaiban egységes műveltségről beszélhetünk és a kultúrát jobb, ha többes számban mondjuk. Mit zavarta Hegelt esztétikája megalkotásakor az általa nem ismert kínai vagy japán, azték vagy aborigin kultúra? Könnyedén használhatott egységes fogalomrendszert mindarra, amit ő kultúraként ismert és élt át. Amit én költői színháznak nevezek, meglepően sok kultúrában létezett, mégis elképzelhető, hogy lesznek olyan kultúrák, amelyekben ez a költészetfogalom már nem lesz érvényes. Ha szerencsém van, ezt már nem fogom megérni.

Aki már látott előbeszédet leírva, meglepve tapasztalja az előbeszéd elképesztő redundanciáját egyfelől és referenciális (rámutató) jellegét másfelől. Tehát néha sok, néha kevés, amit mondunk. Ezt a problémakört is segít megérteni a korábban (*A színházművészet – enciklopédikus művészet* c. fejezetben) tárgyalt kettősség, a magas és az alacsony kontextusú kultúrák közötti különbségtétel. Az előbeszédhez képest az írott szöveg többnyire alacsonyabb kontextusú. Ha nem az, mint pl. egy napló esetében, akkor az utókornak van mit megfejtene. És amit megfejt, az éppen maga a kontextus. Az alacsonyabb kontextusú szöveg általában bőségesebb. Kénytelen az lenni, mert nagyon sok információt kell hordoznia, amit az előbeszéd helyett az előbeszéd közvetlen körülményei hordoznak.

A színpadi prózaírás mesterségének éppen az a lényege, hogy a szerző éppen annyit mondjon, amennyi ahhoz kell, hogy olvasói/nézői szerencsés esetben még évszázadokkal később is értsék - de ne unják. Hogy se túl sokat, s túl keveset ne mondjon. Hogy a kontextust is beleírja a szövegbe, mégse fecsegen.¹⁰⁸ Hogy írott (nem redundáns) szövege felidézze az előbeszéd redundáns és referenciális jellegét.

Molière úrhatnám polgára, Jourdain úr éppen ezzel – a hétköznapi előbeszéd és a művészi próza közötti különbséggel - nincs tisztában, amikor felismeri, hogy prózában beszél.

Miért kell az előbeszédnek redundánsnak lennie? Azon egyszerű okból, hogy egy beszélgetésben nem lapozhatunk vissza. Újra és újra meg kell neveznünk beszélgetésünk tárgyát (tárgyait), ha másképp nem, utalásokkal, vonatkozó névmásokkal és egyéb trükkök segítségével. Minél jobban alkalmazza valaki ezeket a trükköket, annál kellemesebb beszélgetőpartner. Azokat tartjuk unalmas fecsegőknek, akik mindent mindig újra elmondanak, bonyolultan körülírnak – akik nem alkalmazzák a nyelv szellemes lehetőségeit az itt jelzett nehézségek áthidalására.

Miért referenciális az előbeszéd? Éppen azért, mert élő – ott vagyunk a helyszínen és rámutató mozdulatok nélkül is egyértelművé tudunk tenni egy-egy tárgyat, egy irányt. Persze

¹⁰⁸ Ez ugyan lényegében a verses darabokra is állhatna, de azok esetében maga a versforma szinte automatikusan elvégzi ezt a tömörítést. Figyeljük meg, milyen meglepő: egy nyolcszótagos sorokból álló dráma a spanyol arany század idejéből épp úgy 80-100 gépelt oldalt tesz ki, mint bármilyen átlagos prózai darab. És közben a sorok sokkal rövidebbek. Ezt az összehasonlítást szinte bármilyen klasszikus verses dráma esetében elvégezhetnénk. A különbség magyarázata valószínűleg a verses dráma esetében eleve más (emelkedettebb, elvontabb) nézői elvárás.

néha félreértjük egymást, ahogyan a híres viccben a kapitány a gépházat: „- Mennyi? - Harminc! - Mi harminc? - Mi mennyi?” Nehéz pontosabban leírni a nyelv referenciális jellegét, mint ahogy ez a vicc teszi.

A prózai dráma, amely – ellentétben a verses drámával - a prózai kontextus révén eleve felébreszti bennünk azt az elvárást, hogy hasonlítson az élőbeszédre, főleg ezzel a két szövegformálási problémával kell, hogy megküzdjön. Elvárjuk tőle, hogy olyan legyen, mintha referenciális lenne és úgy kell nem-redundánsnak lennie, hogy a redundancia fő funkcióját, hogy ugyanis segít emlékezni, teljesítse. (Ha igazán redundáns volna, hosszadalmas volna.) Ezek persze mély és ezért termékeny problémák – a nagy drámaírók éppenséggel ezeknek a problémáknak a kezelése révén válnak nagy drámaírókká. A tény, hogy még az egykori naturalista drámákat is jól el lehet játszani üres térben, arra mutat, hogy a jó drámában a referencialitás, amit egy naturalista díszletben könnyű megteremteni, csak látszat.

Történelmileg a prózai szöveg a XIII. századi kínai jüan-darabokban és a XIV. századi japán nó-drámákban jelenik meg először, de az utóbbiakban olyan stilizált beszédmód közegében, hogy ezt nem tekinthetjük igazán prózának. Az európai színházban - mint erről korábban már szó volt (ld. a *Szöveges színjátékípusok* c. fejezetet) - Fernando de Rojas: 1499-es *La Celestina* című különös műve az első jelöltünk. És ezt szinte azonnal követik az olasz reneszánsz komédiák. Egyáltalán, a próza a komédiában jelenik meg – Shakespeare verses tragédiáiban a komikus szereplők többnyire prózában beszélnek. (És a tragikus szereplők is, amikor viccelődnek, mint Hamlet Poloniusszal.¹⁰⁹) Az olasz komédia azonban teljes egészében prózai, egyszersmind a hétköznapi, az utca nyelvét beszéli. És ez nyilvánvalóan igaz az olasz hatás alatt álló francia komédiára, Molière, Marivaux és Beaumarchais nyelvére is.

Mai füllel nem könnyű megállapítani, hogy vajon Lessing és Goethe prózai darabjainak szövege mennyire volt stilizált. A kor mindennapi irodalmának (naplók, levelek) valamelyes ismeretében arra hajlok, hogy ez a számunkra kissé érzélgős, enyhén dagályos prózai nyelv a kor polgárságának hétköznapi nyelve lehetett. Vagyis, pontosabban: azt gondolom, ez a nyelv viszonylag hű irodalmi tükre a kor polgársága által a hétköznapi beszélt köznyelvnek.

¹⁰⁹ Próza és vers dramaturgiai viszonyáról Shakespeare-nél ld. *A költői dráma – és eltűnése* c. fejezetet.

A komédia és a prózai színház nyelve egyértelmű kapcsolatban maradt az utca nyelvével. (A naturalizmus ebből egyenesen programot csinált, ami persze még nem jelenti azt, hogy egy naturalista dráma szövege olyan volna, mint egy dokumentum. Mert akkor nem volna dráma.) Ibsen ugyan költőnek is elsőrangú volt (ld. *Brand*, *Peer Gynt*), mégis, amikor prózai darabokat kezd írni, szimbolizmusa naturalizmusba csap át és prózájából nehéz volna kiolvasni bármiféle költészetet. Csehov hajlamosabb bizonyos költőiség felé elvinni a darabjait, de azért nem gondolom, hogy létezne a költőiségnek olyan tág értelmezése, amely szerint Csehovot költőnek kellene tartanunk.

A prózai színház nyelvét tehát bizonyos egyszerűség jellemezte, egészen a XX. század elejéig, amikor először jelenik meg, néhány nagy drámaíró tollán, az erősen stilizált próza. A spanyol (gallego) Valle-Inclán és a magyar Füst Milán nagyon hasonlóan stilizálnak. Valle-Inclánnál a stilizációt meglepően színezi az etnicitás. Valle-Inclán ugyanis spanyolul írt, és azzal adott helyi ízt, nyelvi milieu-t a darabjainak, hogy a szövegbe sok gallego kifejezést kevert. Ennek az lett az eredménye, hogy Valle-Inclán örökösei nem engedték ezeket a darabokat gallegóra fordítani, mondván, ezzel éppen sajátos ízük veszne el. (Mivel Valle-Inclán 1936-ban halt meg, szerzői jogi védettsége éppen idén jár le, amikor ezt írom. A gallego műfordítók fenhetik a tollukat.¹¹⁰) Füst Milán nyelvét nem az etnicitás színezi (az őt csak vígjátékaiban – pl. *Máli néni* - jellemző pesti zsidó nyelvhasználatról alább), hanem bizonyos költői excentricitás. Ebben egy másik nagy spanyol drámaíró, García Lorca rokona.

García Lorcának különös bravúr sikerült. Bár első darabjai végletesen költőiek (szürrealista látomások), és első egészestés darabja, a *Mariana Pineda* (magyarul András László kitűnő fordításában olvasható), teljes egészében az arany század verses drámai formáit alkalmazza, mégis, legköltőibb színpadi művei a kései, dalbetétekkel tarkított, prózában írt tragédiák, a *Vérnász*, a *Yerma*, a *Bernarda Alba háza*. (Mi magyar nézők, nagyon szerencsések vagyunk – García Lorcát jobbnál jobb fordítók magyarították. Még a nehézkes Németh László is remekelt a *Yermá*-val, hiszen az nagyon közel áll az ő legjobb darabjához, a *Bodnárné*-hoz. A saját darabjaiban néha túlságosan is népies Illyés Gyulából legjobb költői tulajdonságait hívta elő a *Vérnász*.) García Lorca különös szintéziséhez, a költői prózához, persze nagyon is szükség volt az előzményekre – arra, hogy hibátlanul beszélje a nagy elődök költői nyelvét. És arra is, hogy élő színházi tapasztalatra tegyen szert – 1931-től kezdve egyetemi

¹¹⁰ Számunkra, magyarok számára nem adatott meg az a nyelvi élmény, hogy egy másik nyelv a mienkhez hasonlít, mégis más. Spiró György *Az imposztor* tolmácsolási jelenetében (amikor az orosz nagyherceg szavait lengyelre fordítják és viszont) mégis számunkra is átélhetően csinál ebből az élményből pompás színházat.

színtársulatot vezetett, a La Barracá-t, amellyel egyébként a saját darabjait sosem játszotta, mert a társulat arra specializálódott, hogy – a köztársasági kormány támogatásával - a klasszikus spanyol darabokkal járja a vidéket. De azért a saját darabjait is konkrét színészekre írta – a nagy női szerepek sorát például a legendás színésznőnek, Margarita Xirgunak.

A XX. század második felében jelentős drámaírók (Samuel Beckett, Harold Pinter) alkalmazták azt a különös eljárást, hogy a kontextust semmilyen szinten nem írták bele a szövegbe (pedig Beckett egyre hosszabb rendezői utasításokkal dolgozott). Darabjaik többnyire teljes bizonytalanságban hagynak minket afelől, hogy hol és mikor játszódnak. A jelek szerint ez a drámaírói eljárás – legalábbis művész-színházi méretekben – rendkívül sikeres. Egy olyan színházi korban, amikor a kontextusgazdag darabokból a rendezők éppen a kontextust húzzák ki, nem is annyira meglepő, hogy szeretik megrendezni ezeket a titokzatos, enigmatikus darabokat. Már csak azért is, mert így olyan kontextust rendeznek beléjük, amilyet csak akarnak. Én nem szeretem őket, se olvasni, se nézni, de érteni vélem, hogy milyen kultúrtörténeti okok teszik őket komoly, gondolkodó értelmiségiek között népszerűvé.

A *milieu* elhagyása egyébként néha megrendítően nagyszerű eredménnyel jár. Michael Thalheimer 2001-ben a hamburgi Thalia Theaterben így húzta ki Molnár Ferenc *Liliom* című darabjából a pesti vurstli egész világát, a nyelvi környezetet. Igaz viszont, hogy egy 1918-as fordításból dolgozott, amit tehát meghagyott, azt nyelvileg ott hagyta a saját korában. És 2004 őszén, mikorra az előadás eljutott hozzánk, ámulva néztük itt Budapesten, az ősbemutató helyszínén, a Vígszínházban, hogy micsoda egyetemes remekművünk van nekünk¹¹¹.

A történelmi áttekintés végeztével visszatérve a prózai színművek általános jellegzetességeire, érdemes belegondolnunk, hogy a prózai színházi szöveg nem csak alkotói, de befogadói oldalon is Jourdain urakat nevel. A prózai szöveg ugyanis jobban emlékeztet minket mindennapi életünk kontextusára, mint a verses, vagy pláne a zenés darabok. A próza – még a költői próza is – arra hív fel, hogy maradjunk a földön. Mondhatnám, hogy ne adjuk be a ruhatárba a botot és az ernyőt. Vajon véletlen-e, hogy a színházat társadalmi problémák megvitatásának színhelyéül használó Ibsen az elsők között akart hétköznapi nyelvet alkalmazni darabjaiban? Hogy ez a hétköznapi, prózai nyelv maga is konstruált nyelv, az egy műalkotás esetében természetes. Ami azt illeti – mint erről a *Szöveges színjátéktípusok* című fejezet *Ógörög tragédia és komédia* című alfejezetében már szó volt – a színház agora-

¹¹¹ Thalheimerről részletesebben is írtam. Ld. Fábri Péter: *Jelenetek a német színházból I. Berliner Theatertreffen*. Színház, 2005. október.

jellegének kihasználására a görög dráma verses formája is tökéletesen alkalmas volt, különös tekintettel nyelvük verbális jellegzetességeire.¹¹² Ibsen éppen azt vette észre, hogy az őt körülvevő társadalom maga a polgári próza világa – ha a színházat ehhez a világhoz akarta közelíteni, ha ennek a világnak mindennapi problémáihoz akart hozzászólni, drámai nyelvének is alkalmazkodnia kellett a mindennapokhoz. A görög drámák emelkedettsége mögött egy, a retorikát sokra, a munkát kevésre becsülő társadalmi közeg állt.

Maradjunk tehát a földön, és a megszólaló alakok nyelve minél inkább hasonlítson a mi saját nyelvünkre. Érdekes, hogy ugyanez a nyelvi kontextus-probléma nem jelentkezik a költészetben és az epikában. A spanyolok ma is modernizálás nélkül olvassák Cervantest, az angolok Dickenst, és mi magyarok is – legalábbis a középiskolában – vita nélkül elolvastuk Jókait és elég sokan vagyunk, akik szeretik a sokszáz éves Balassi-verseket. És ha Jókainál fontosak voltak is a lábjegyzetek, Petőfinél már biztosan nem. A költészet és az epika nyelve olyan mélyen épült bele a mindennapi nyelvbe, hogy sokszor észre sem vesszük, hány sok száz éves fordulatot használunk mai fordulatként.

A prózai dráma nem olyan régi még, hogy valódi történelmi távlatból meg tudjuk ítélni, élő alkotás marad-e a *Liliom*, a *Lila ákác*, a *Hermelin*. Ezeknek a daraboknak éppen a nyelvük az egyik legnagyobb értékük (bár a *Liliom*-ról Michael Thalheimer fent említett előadása már bebizonyította, hogy csontra soványítottan is nagy mű), és ezzel a nyelvvel két dolog történhet: vagy klasszicizálódik, és akkor a mindennapokba is beépül egyes állandóan idézett fordulatai révén, vagy olyannyira eltávolodik tőlünk, hogy végül érthetlenné válik. Persze főleg akkor távolodik el, ha majd nem játsszák ezeket a darabokat. Egy régi jezsuita iskoladráma nyelve sokkal távolibbnak tűnik, mint Balassié, pedig későbbi annál. De Balassit elolvastuk a gimnáziumban, és ha nem értettük, akkor is ismerős. A jezsuita iskoladrámákat nem játsszák (legalábbis nyilvános színházakban nem), tehát nem ismerősök. Magyar nyelven talán a *Karnyóné* a legrégebb, élőnek tűnő színpadi szöveg (ha Bornemissza költői prózában írott *Magyar Élektrá*-ját nem számítjuk). De ahhoz, hogy élőnek érezzük, szükség volt az Universitas Együttes Ruszt József által rendezett legendás, nagy előadására az Egyetemi Színpadon, 1966-ban.

Amivel egyébként több dolgot is állítottunk. 1. bár a prózai dráma formailag a verses drámánál modernebbnek látszik, mégis, ez is porosodik. 2. ha elég gyakran játsszák,

¹¹² Ld. Simon Goldhill: *The language of tragedy: rhetoric and communication*. In: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Edited by P.E. Easterling. Cambridge University Press, 1997.

megtanuljuk a nyelvét és mégsem porosodik. Tehát 3. a nyelv nem magától változik – emberi döntések sorozatától függnék a nyelv változásai. Ha egy kellően tehetséges rendező úgy dönt, hogy föltámaszt egy halottnak hitt művet, jó eséllyel megteheti. És akkor Samukából még az új Nemzeti Színház igazgatója is lehet negyven évvel később¹¹³.

¹¹³ A *Karnyóné* 1966-os előadásán Jordán Tamás játszotta Samukát.

A KÖNYVDRÁMÁKRÓL

Fiatal koromban sokat hallottam emlegetni az ún. könyvdrámákat. Ezekről a művekről többnyire áhítatos tisztelettel írtak és beszéltek, és legjobb esetben is azt mondták róluk, nahát, egy ilyet színpadra állítani, hát igen, az a legnagyobb kihívás! Valóban ritkán állították színpadra őket. Mégis: mára minden híres könyvdráma előbújt a lapok közül.

Ezeket a műveket szerzőik nem vagy nem feltétlenül szánták színházi előadásra – mégis drámai formában írták meg őket.. Akad közöttük olyan, amelyikről egyszerűen nem is tudjuk, hogy szerzőjének voltak-e vele színpadi céljai – ilyen Fernando de Rojas *La Celestina*-ja¹¹⁴. Ezt a művet egyébként kizárólag a terjedelme látszik távol tartani a színpadtól – csakhogy, szerencsére, a spanyol nyelvű színházakat ez nem ijeszti el attól, hogy eljátsszák. Mert egyébként az egész történet egyszerű, városi történet, a hétköznapiokból vett szereplőkkel. Ez a darab tehát kivétel – mert az ún. könyvdrámáknak éppenséggel a korlátlan fantázia a legfontosabb közös jellegzetességük.

A könyvdráma fogalma valószínűleg mítosz, és a modern színháznak hála, eltűnőben lévő mítosz. Könyvdrámának nevezték a *Faust*-ot is. És Peter Stein néhány évvel ezelőtti rendezése, Bruno Ganz-cal a főszerepben – először Hannoverben, később Berlinben - bebizonyította, hogy a darab teljes egészében is eljátszható. A Faust két részének előadása két napig, összesen 21 óráig tartott, ebből 13 óra volt a tiszta játékidő. Ez volt egyébként a teljes Faust ősbemutatója. A Deutsches Theater 2004-ben és 2005-ben Michael Thalheimer rendezésében ugyan erősen (szünet nélkül kétszer két órára) húzott, de az eredeti szelleméhez minden tekintetben hűséges előadásban tette a darabot az egész napos előadások megnézésére nem hitelesített nézők számára is elérhetővé.

Könyvdrámának nevezték *Az ember tragédiájá*-t is, de szerencsére Paulay Ede már 1883-ban bebizonyította, hogy ez csak két évtizedet kibíró hiedelem volt. Megjelenésekor könyvdrámának tűnt Térey János *Nibelung-lakópark*-ja is, de Schilling Árpád és a Krétakör hamarabb csinált belőle előadást, mint amilyen hamar előadás lesz a látszólag játszhatóbb darabok egész sorából.

¹¹⁴ Részletesen ld. a *Szöveges színjárástípusok* c. fejezetben, a spanyol arany század drámaínál.

Valami olyasmi történik a könyvdrámákkal, mint amiről Fodor Géza ír *A Mozart-opera világképe* című könyve bevezetőjében, utalva harminc évvel korábban írott Mozart-tanulmányának néhány kitételére:

„A Don Giovanni és A varázsfuvola esetében szakadást véltem felfedezni a zene és a színpad, a zenei érvényesség és a színpadi hitelesség között. Ez a vélemény az operajátszás akkori módjához, a pszichológiai realista operajátszáshoz kötődik. Az azóta felszabadult, végtelenül nyitottá és plurálissá vált teátrális nyelv azonban felbontotta az illúziószínház, a pszichológiai realista operajátszás linearitását és zártságát, s létrehozta azokat a színházi formákat, eszközöket, effektusokat, amelyek színpadi ekvivalensei lehetnek a zenei érvényességnek.”¹¹⁵

A modern színház teatralitása lényegében megszüntette az előadhatatlan könyvdráma fantáziátlan képzetét.

Ez a fordulat azonban azt is bizonyítja, hogy bár a dráma *színpadi szöveg*, de mégsem csak *színpadi*, hanem azzal legalább azonos mértékben *szöveg* is. Szöveg, amelybe kódoltan ott élnek alkotójának, írójának fantasztikus látomásai, amely látomások a rendező számára hatalmas kihívást jelentenek. Kihívást, amely ezúttal már konkrét színpadi látomást provokál, amely látomás nem jöhetne létre az eredeti írói látomás nélkül.

Az úgynevezett könyvdrámáknak egyébként közös jellegzetessége a színpadi változatosságon kívül a terjedelem is. Az előbbivel a modern színház elég könnyen birkózik meg. (Zsótér Sándor a *Peer Gynt*-öt egyetlen térben rendezte meg a *Kréta kör*-rel.) Az utóbbi, a terjedelem, jelentős művek esetében – és azokról beszélünk – valódi, mély formai kérdés. A *Háború és béke* hatásához éppen úgy hozzátartozik a terjedelem, mint a Wagner-operákéhoz. Ezek a művek önálló teret (fantáziát) és időt (terjedelmet) követelnek maguknak. Ha meggondoljuk, hogy a *Hamlet* ősbemutatójának nézői végigállták az előadást, jó előadás esetén nincs miért panaszkodnunk a kényelmes zsöllyékben.

¹¹⁵ Fodor Géza: *A Mozart-opera világképe*. Typotex, Budapest, 2002. 8. oldal

Ezt a fejezetet a görög tragédiákról és komédiákról szóló gondolatokkal kell kezdenem. Mert igaz ugyan, hogy ezekről szólva ma senkinek sem jut eszébe a zenés színházra asszociálni, de ettől még tény, hogy a görög darabok zenések voltak a szó minden értelmében: zenekísérettel játszották őket, kórust alkalmaztak, a kórus nem csak énekelt, hanem táncolt is – csak éppen azt nem tudjuk, mindez hogyan történt. Színházilag is értékelhető zene nem maradt fenn hozzájuk (egyáltalán, az ógörög zenéből csak töredékeket ismerünk), és nem tudjuk, hogy az az énekbeszéd, amelyet talán a szereplők is, de a kórustagok biztosan használtak, vajon mire emlékeztetne ma minket inkább: stilizált versmondásra, operára vagy rockoperára? Egyetlen dologban lehetünk biztosak: arra a száraz prózai előadásmódra, amellyel színészeink ma görögöket játszanak, biztosan nem.

Egy-két rendező megkísérelte a görög tragédiát mint zenés színházat feltámasztani. Ács János 1994-ben a Vígszínházban (a Nyugati Pályaudvar melletti sátorban) rendezte meg Szophoklészról az *Oidipusz*-t úgy, hogy a kitűnően mozgó Arvisura Társulat tagjai játszották a kórust, mozgásukat ütösök kísérték – ez az egész előadásnak dinamikus, rockoperai jelleget kölcsönzött. Valló Péter 1998-ban a Radnóti Színházban Melis László zenéjével rendezte meg Euripidész *Iphigénia Auliszban* című tragédiáját úgy, hogy a kórus táncolt és görögül énekelt. Ez a szemlélet kezd hatni, de nem vált általánossá. Pedig, mint korábban, a *Szöveges színjátéktípusok* című fejezetben írtam, a görög színháznak épp oly szerves része volt a zene, mint a görög szobroknak a színes festés. Más kérdés, hogy a görög tragédiák filológiai szempontból hűséges műfordítása a sok mitológiai utalással nem nagyon kedvez a megzenésítésnek. Itt egyébként is beleütközünk egy súlyos formai problémába. A klasszikus verselésben ugyanis – műfordításban – a szöveg dallamát a költő által megformált ritmus adja. Ez a ritmus viszont zeneileg csak komoly módosítással használható (például a zenei periodicitás által felvetett problémák miatt és mert nem ismervén a zenét, semmit sem tudunk az eredeti prozódiai viszonyokról sem.). A görög tragédiákból kitűnő műfordításokkal rendelkezünk, de ezek egy része óhatatlanul elkezdett korosodni és porosodni. Egyre ritkább a görögül is értő, antik formában jól verselő fordító – alig jelennek meg új fordítások. (Én például Szepes Erika remek *Lüszisztraté*¹¹⁶-ja óta nem találkoztam eggyel sem.) A szövegeket módosítani is csak költő tudja – de hol van az a költő, aki szívesen nyúl mondjuk Devecseri

¹¹⁶ Arisztophanész: *Lüszisztraté*. Devecseri Gábor munkájának felhasználásával újrarendítette: Szepes Erika. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995.

Gábor szövegéhez? Úgyhogy akad itt gyakorlati probléma bőven – még szerencse, hogy a magyar színházművészek életszerű felületességgel gyakorlatiasan túlteszik magukat rajta.

A zene persze nem csak a görög színháznak, hanem általában minden nagy színházkultúrának szerves része volt, egészen a XIX. századig, amikor is teljesen külön vált a prózai és a zenés színház. Shakespeare darabjai tele vannak dalokkal és a színpadi zenére vonatkozó közvetlen utalásokkal; Molière Lullyvel feltalálta a musicalt – ők comédie-ballet-nak nevezték -; a nó színháznak és a kabukinak máig szerves része a zenekíséret, és a zene – a mi számunkra ismerős filmzene módjára – besegít a játék összes hangulati változásába (sőt, a színhelyek változásának érzékeltetésébe); a pekingi opera nevében hordozza zenés jellegét; sőt, a színészek énekeltek García Lorcánál és Brechtnél is, pedig ők már XX. századi, modern szerzők.

Shakespeare, aki a *Vízkereszt*-et zenével indítja:

If music be the food of love, play on;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die.¹¹⁷

ezt mondatja Lorenzóval *A velencei kalmár*-ban:

The man that hath no music in himself,
Nor is not mov'd with concord of sweet sounds,
Is fit for treasons, stratagems, and spoils;
The motions of his spirit are dull as night,
And his affections dark as Erebus.
Let no such man be trusted. Mark the music¹¹⁸.

És míg Lorenzo ezt mondja, zene szól – előtte már egy hosszú, zenével kísért beszélgetést hallottunk magáról a zenéről.

¹¹⁷ Shakespeare: *Twelfth Night, or What You Will*. Act one, scene one. Magyarul: „Ha a zene szerelmünk étke, fel! / Tovább! Jó bőven csak; jöjjön csömör, / Az étvágy vége az – majd elhal így.” (*Vízkereszt*. Radnóti Miklós és Rónay György fordítása. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964. I. felvonás 1. jelenet, I. kötet 1525. oldal.)

¹¹⁸ Shakespeare: *The Merchant of Venice*. Act five, scene one. Magyarul: „Az ember, aki legbelül zenétlen / S nem hat rá édes hangok egyezése, / Az kész az árulásra, taktikára, / S szelleme tompa, mint az éjszaka / S érzelme komor, mint az Erebus; / Meg ne bízz benne. Hallgass a zenére.” *A velencei kalmár*. Vas István fordítása. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964. V. felvonás 1. jelenet, II. kötet 904. oldal.)

Shakespeare korában egy színész legfőbb vagyontárgyai a jelmezei és a hangszerei voltak. Stephen Greenblatt nagyszerű Shakespeare-életrajzában idézi Shakespeare színész-társának, Augustine Phillips-nek a végrendeletét, amely a színész jelmezeit és hangszerét (bass-viol) sorolja fel – ezeket hagyja a színész végakarataiban egy kollégájára¹¹⁹. Szintén Greenblattnál olvashatjuk, mit írt egy korabeli szemtanú, egy Thomas Platter nevű svájci utazó, a Julius Caesar (!) egyik 1599-es előadásának befejezéséről: „A darab végén, írja Platter, ’... kiemelkedő eleganciával táncoltak, ketten férfi, ketten női ruhában, tökéletesen együtt mozogva’.”¹²⁰

A színészek tehát énekeltek és táncoltak, a drámaírók telepötytyözték a darabokat dalszövegekkel. A zenés színház és a prózai színház szétválása némileg emlékeztet az ún. énekvers és szövegvers szétválására (ez a magyar költészetben Balassi Bálintnál történt meg először)¹²¹. Végül – ellenpéldák ide vagy oda – a zenés színházból opera, operett és musical született, a prózai színház pedig Ibsenen és Csehovon át eljutott Beckettig. (Véleményem szerint innen csak visszaút van, különben a prózai színház felszámolja önmagát. Ebben a dolgozatban, különböző megfogalmazásokban, végig erre a visszaútra tettem javaslatot.)

A *Szöveges színjátéktípusok* című fejezetben történetileg már mindegyik zenés színjátéktípusról szó volt. Ebben a fejezetben ezeknek a színpadi szövegeknek néhány szövegdramaturgiai jellegzetességével foglalkozom.

Opera

Kevés kivételtől eltekintve (*Varázsfuvola*, *Carmen*) az opera szövegét végig éneklük. Ez mindenekelőtt *terjedelmi korlátot* szab a szövegíró számára, hiszen az énekelt szöveg többnyire hosszabb, mint a zene nélkül előadott szöveg. Wagnert nem zavarta ez a korlát, darabjai szövegének terjedelme átlagos verses darabokéval vetekszik.

Egészen Wagnerig az operák kettéváltak jelenetekre és áriákra. A jelenetek a XVII-XVIII. században recitativókban (accompagnatókban) zajlottak, azután az énekes megállt elől középen és elénekelte az áriát, amelyben megállt a pillanat és a szereplő érzelmeivel

¹¹⁹ Stephen Greenblatt: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. W.W. Norton and Company. New York-London, 2004. 73. oldal

¹²⁰ Stephen Greenblatt: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. W.W. Norton and Company. New York-London, 2004. 293. oldal

¹²¹ Balassi fiatalkori verseit még mind *ad notam* írja, valamely ismert dallamra. Később eltűnik a dallamjelzés, de megmarad a versforma – és megjelennek a belső rímek, mintegy a dallam pótlására. Így születik meg Balassi

szembesült a néző. Ezek az áriák kötött versformájú, rímes dalszövegekre készültek, és hogy a néző semmit se szalasszon el, többnyire *da capo* formájúak voltak, magyarul legalább kétszer meghallgatjuk őket, mielőtt továbbmenne a cselekmény. A XIX. századi operában a jeleneteket már átkomponálják, míg aztán Wagner megteremti a szintézist és mindent egybeolvaszt.

Ennek a változásnak természetesen a szövegre nézve is jelentős következményei voltak. Az operákból eltűnnek az egyszerű dalformák, és a zeneszerzők egyre gyakrabban írnak zenét formai szempontból meglehetősen egyszerű szövegekre, sőt, prózára. Ugyanakkor a zeneszerzők dramaturgiai tudatossága egyre többet követel a szövegíróktól – híresek Puccini levelei, aki állandóan vitázott szövegíróival, Illicával és Giacósával. Puccini operái közül kettő, így a *Pillangókisasszony* és *A Nyugat lánya* a kor divatos amerikai színpadi szerzőjének, David Belascónak a művein alapul. Ezekhez az érzелgős történetekhez Puccini zenéje adta hozzá azt a többletet, amitől remekművé váltak.

Operett

Az operettben prózai jelenetek váltakoznak dalokkal. Mit kell tudnia egy ilyen prózai szöveggönyvnek? A legjobb operettek tanúsága szerint: mesésnek kell lennie, szellemesnek, tele gyors dialógokkal. Egy operett ritkán visel el egy monológot – ha igen, akkor az adott szereplő dramaturgiai okokból prózai szereplő, mint Frosch Johann Strauss-nál, *A denevér*-ben. Az operettek dalszövegei alapvetően kétfélék: végletesen érzелgősek vagy frivolan szellemesek. A nagyszerű Gábor Andor, Kálmán Imre *Csárdáskirálynő*-jének magyar szövegírója, mindkét nyelven hibátlanul beszélt. Az egyik végletre példa a „*Túl az óperencián boldogok leszünk*” a *Csárdáskirálynő*-ből, a másikra a „*Cintányéros, cudar világ*” Szirmai Albert *Mágnás Miská*-jából.

Musical

Ez az alapvetően amerikai színjátéktípus formailag, szerkezetileg az operett folytatása. De néhány kivételtől eltekintve sokkal érzелgősebb és sokkal kevesebb benne az abszurd. (Ha van benne egyáltalán.) A musical valamikor irodalmi nívójú vígjátékokból született. Bernard Shaw *Pygmalion*-ja volt például a *My Fair Lady* szöveggönyvét és dalszövegeit író Alan Jay Lerner és a zeneszerző Frederick Loewe művének alapja. Bonyolult pedigréje van a *Hello*,

kezén, egyéb formák mellett a Balassi-strófa („*Vitézek, mi lehet*”). És vele a magyar szövegvers, az olvasni való líra. A szöveg sűrűbbé, képekben gazdagabbá, lassabban felfoghatóvá válik, a dallam háttérbe szorul.

Dolly-nak. A szövegkönyv Thornton Wilder: *A házasságszerző* című darabjából született, de Wilder ezt a darabot Nestroy: *Einen Jux will er sich machen* című komédiájából írta.

A műfaj később elkomorult és elkezdte komolyan venni magát. Rodgers és Hammerstein darabja, *A muzsika hangja* (*The Sound of Music*) például ellenállási történetbe csap át, Claude-Michel Schönberg Victor Hugo *Nyomorultak*-ját írta át Alain Boublillal a zenés színpad számára, és már az első magyar musical, Hubay Miklós – Vas István – Ránki György darabja, az *Egy szerelem három éjszakája* is egy tragédiát dolgoz fel – Radnóti Miklós halálát. A szövegek pedig, amelyek kezdetben az operett-szövegek kettősségére hasonlítottak (érzelgősség és frivol szellemesség), óhatatlanul egyre patetikusabbak lettek. Természetesen akadnak szerencsés kivételek, Dés László *Valahol Európában*-ja (szövegkönyv: Balázs Béla filmforgatókönyve alapján Böhm György és Horváth Péter, dalszövegek: Nemes István) a műfaj legjobb pillanatait idézi fel – mégis, a musical (amelyből mostanra, a rockoperák hatására, nagyjából eltűntek a prózai dialógok) mára lényegében a Disney-cég műfaja lett, sok tehetség pazarló felhasználásával készül, az eredmény pedig minden vonatkozásban műanyag.

Rockopera

A hatvanas évek végén, amikor Andrew Lloyd Webber és Tim Rice megalkották a meglehetősen újszerű *Jesus Christ Superstar*-t, úgy tűnt, új műfaj született. Tim Rice brilliánsan írt szöveget Webber legbonyolultabb ritmusképleteire is, lírai volt, de nem volt érzelmős, és az egész műben végig együtt lélegzett a zene és a szöveg, úgy, ahogyan a legnagyobb operákban. Ezt a teljesítményt soha többé nem ismételték meg, bár következő közös darabjuk, az *Evita* is tele van remek részletekkel. Webber egyre inkább a szórakoztatóipar felé fordult, és ezt a fordulatát meglepő módon T. S. Eliot verseinek segítségével hajtotta végre – elképesztően egyéni ötlet volt tőle, hogy megzenésítette Eliot macskaverseit, de ezzel nagyjából vége is volt a rockoperának, mint lázadó műfajnak. Nálunk egy-két valódi rockopera született, a méltán leghíresebb mára klasszikusnak tűnik, ez Szörényi Levente és Bródy János *István, a király* című rockoperája, amelyet Boldizsár Miklós *Ezredforduló* című darabja alapján írtak. A mű nagy dramaturgiai találata a rockerek mint lázadók zenei világának ütköztetése az *establishment* táncdalzenei világával. Bródy erőteljes és szellemes szövegének egyik meglepő vonása, hogy Boldizsár Miklós úgyszólván egész darabját lefordította dalszöveggé és ezzel nagyságrendekkel emelte meg a nem túl jelentős drámát, amelyben néhány szellemes monológ azért akadt. (A táltos jóslata például majdnem

pontosan úgy hangzik el, ahogy Bródynál – de a két szövegben a neveken kívül egyetlen szó sem azonos.)

Mi az, hogy prozódia?

Eddig úgy használtam a „prozódia” kifejezést, mintha feltételezném, hogy olvasóim tisztában vannak ennek a szónak igazi tartalmával. Pedig azt tapasztalom, hogy még egyébként szavahihető kritikusok is úgy dobálóznak vele, hogy abból nyilvánvaló: fogalmuk sincsen róla, miről beszélnek. Ezért itt most nagyon röviden leírom azt a néhány prozódiai alapelvet, amely minden jó dalszövegíró munkáját meghatározza. Úgy gondolom, egy olyan dolgozatból, amely a színházi szövegről szól, nem maradhat ki egy ilyen fontos szakmai kérdés.

Egy előzetes megjegyzést kell tennem. Zenés szöveg kétféleképpen születhet. Eltekintve attól a ritka esettől, hogy a költő maga alkotja a zenét vagy fordítva, a zeneszerző a szöveget, a helyzet nyilvánvalóan az, hogy vagy a szöveg van előbb készen, vagy a zene. (Még Wagnernél is így volt – megírta a teljes darabot, csak ez után zenésítette meg.) Nagy vonalakban azt mondhatjuk, hogy az operában általában előbb volt a szöveg (a XVIII. századi operaszerzők gyakran ugyanazt a szövegkönyvet zenésítették meg, pl. Metastasio szövegei nagyon népszerűek voltak köztöttük). És azt is mondhatjuk nagy vonalakban, hogy a könnyűzenében általában előbb van a dallam. Ennek – ismét csak elnagyoltan – az a fő oka, hogy a könnyűzenében (még a színpadi könnyűzenében is) *számokban* gondolkodnak, nem drámában. Az opera emberi tartalmak kifejezésére törekszik. Az operett zenedramaturgiai lényege viszont éppenséggel a sláger. A sláger pedig többnyire a zenén múlik (bár egy rossz szöveg a legjobb zenét is elronthatja, de a legjobb szöveg sem menti meg a rossz zenét az érdektelenné válástól).

A zenére írott szöveg pedig akkor jó prozódiailag, ha megfelel a következő elvárásoknak:

1. Zeneileg hangsúlyos hangra (taktuskezdetre) hangsúlyos szótagot kell írni.
2. A mondatdallamnak a zenei dallamot kell követnie.
3. A magyar szavak hangsúlya a szó elején van. A névelők általában hangsúlytalanok. Kivételt képeznek az indulatosan kiejtett szavak - néha. (Ld. például: „A mindenségit” – ahol a névelőre és a harmadik szótagra is esik indulati hangsúly.) A

hangsúlyos magyar szavak első szótagját tehát taktuskezdeten kell elhelyeznünk, a hangsúlytalan szavak első szótagját a taktus valamelyik belső hangsúlyán.

4. Néha a hangsúlyos szótagot mégsem kell a taktus elejére írni, az is elég, ha az adott taktuson belüli legmagasabb hangra írja az ember. Ez azért van így, mert a beszélt nyelv a hangsúlyt nyomatékkal és egyben hangmagassággal fejezi ki.

5. Hosszú hangra, különösen hajlított hangra hosszú magánhangzót kell írni. Lehetőleg mély hangrendűt, mert pl. egy hajlított „í” inkább egy vonításra hasonlít, mint az éneklésre.

6. Nyitott szótaggal (magánhangzóval) lehetőleg nem kezdünk keményen éneklendő sorokat, mert az énekesnek nem lesz hol elindítania a hangot.

7. Hosszú í-t, hosszú ű-t magas hangra lehetőleg nem írunk.

8. Értelmes magyar nyelven írunk. Olyan mondatokat írunk, hogy ha zene nélkül felolvassuk, úgy hangozzék, mintha egy normális ember beszélne. Esetleg egy költő. De a prozódiai okokból született nyelvtani borzalmak, a fölösleges mutató névmások, stb – kerülendőek. Megfordítva ugyanis: ha hibátlan prozódiával dolgozunk, és zene nélkül is folyamatosan jól mondható, értelmes szöveget írunk, akkor a zene a szöveg tartalmi hangsúlyait fogja kiemelni – és így zene és szöveg erősíteni fogják egymást. Ellenkező esetben pedig gyengíteni.

Hogy a szövegnek mindezekén túl pontosnak, kifejezőnek, esetleg szellemesnek kell lennie, hogy ötletes– és a zenét szolgáló módon elhelyezett – rímekkel kell ékeskednie, az már csak hab a tortán.

Vannak persze speciális problémák. Operafordításnál a fordító szembesülhet azzal a helyzettel, hogy egy és ugyanazon szöveget a szerző különböző ritmusú dallamokban dolgozott fel, és például egy szótag, amelyik egyszer rövid zenei hangon szerepel, megjelenik egy hosszú hangon is.. A szótaghosszúsággal a nyugat-európai nyelvekben nem kellett törődniük a zeneszerzőknek és a szövegíróknak – a magyar fordító beleizzad, ha ilyen helyzetet kell megoldania.

Hogyan működik mindez fordítva? Mi van, ha a szöveg készül el előbb? Az operánál általában ez a helyzet. Egyrészt nyilvánvaló, hogy ilyenkor a prozódiai problémák megoldása

döntően a zeneszerzőre hárul. Másrészt viszont jellemző, hogy a költők és szövegírók maguktól nem nagyon írnak változatos formákban. Ritka szövegíró az, aki már a szövegben meg tudja előlegezni a zene későbbi ritmikai változatosságát, esetleg képes motivikus átkomponálási lehetőségeket kínálni a zeneszerzőnek. És ritka zeneszerző az, aki mint Bartók a *Kékszakállú*-ban, egy végig azonos ritmusú szöveget változatossá tud varázsolni. Néha még Wagner, a költő egyszerű kis párrímes sorai is visszafogják Wagner, a zeneszerző zenei fantáziáját.

„Fordításaink, a legjobbak is, hamis alapelvől indulnak ki, mert azt, ami indiai, görög, angol, németesíteni akarják ahelyett, hogy a németet tennék indiaivá, göröggé, angollá. Sokkal nagyobb tiszteletben tartják saját nyelvszokásaikat, mint az idegen mű szellemét ... A fordító alap-tévedése az, hogy saját nyelve véletlenszerű állapotát őrzi ahelyett, hogy az idegen nyelv erőteljes hatását érvényesülni engedné. A fordítónak, főként ha nagyon távoli nyelvből fordít, vissza kell nyúlnia a nyelv legvégső elemeihez, oda, ahol szó, kép és hang egy. Saját nyelvét tágítania és mélyítenie kell az idegen nyelv által. Nincs róla fogalmunk, milyen mértékben lehetséges ez, milyen fokig változhatnak a nyelvek, nyelv nyelvtől szinte csak mint nyelvjárás nyelvjárástól különbözik, csak hogy nem akkor, ha túlságosan könnyen vesszük őket, ellenkezőleg, ha eléggé komolyan.”¹²²

Ebben a fejezetben lényegében két, egymással teljesen ellentétes álláspontot ismertetek a műfordításról. Mindkét elméletet különleges igényességgel fogalmazták meg, és bár valószínűleg mindkét álláspontra föl lehetne hozni egyéb példákat is, én itt főleg (de nem kizárólagosan) két, nekem nagyon kedves szerző álláspontját ismertetem, Walter Benjaminét és Petri Györgyét. Mivel a színház rendkívül gyakorlatias intézmény, valószínűnek tartom, hogy a valóságosan jól működő eredmény, a, mondjuk így, igazság, a két álláspont között van. Nem titkolom ugyanakkor, hogy az általános mai magyar felfogással ellentétben, hozzám Walter Benjamin álláspontja sokkal közelebb áll.

Meg kell azonban jegyeznem, hogy álláspontját (amelyet a fejezet élén álló, általa idézett szöveg is képvisel) Benjamin a saját Baudelaire-fordításai elé írott tanulmányban fejtette ki, és nem is utal a színházi műfordításra. Petri György viszont három Molière-fordítása kapcsán tett nyilatkozataiban beszélt ezekről a kérdésekről – egyrészt tehát nem filozófiai igénnyel, másrészt nem tudjuk, hogy mit gondolt a műfordító feladatáról a színházon kívül.

Walter Benjamin nagyszerű tanulmányát (*A műfordító feladata*¹²³) arra az alapgondolatra építi fel, hogy műfordítások azért lehetségesek, mert a nyelvekben van valami közös. Véleménye szerint a műfordító – ellentétben az eredeti mű szerzőjével – ezt a közöset keresi, és annál jobb műfordító, minél inkább erre koncentrálna, nem pedig az eredeti mű valamiféle

¹²² Rudolf Pannwitz: *Az európai kultúra válsága*. Idézi: Walter Benjamin: *A műfordító feladata*. Fordította Tandori Dezső. In: uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 69-86. oldal.

újraköltésére. Ebből az is következik, hogy a jó műfordító rendkívül hűséges az eredetihez, mind a szavak, mind a mondatok, mind a stilisztikai fordulatok és – természetesen – a versforma szintjén, és így végül nem csak az eredetit közelíti saját nyelvéhez, de megfordítva, saját nyelvén is új lehetőségeket fedez föl az eredetihez való közeledés révén.

Néhány idézet Benjamin tanulmányából:

„A közvetítésnél többet jelentő fordítások akkor jönnek létre, ha egy mű az utóélete során eléri dicső hírnevének korát. A fordítások tehát korántsem *szolgálgák* a műveket, mint ahogy azt a rossz fordítók föladatukul igényelnék; épp ellenkezőleg, saját létezésüket köszönhetik a műveknek. Bennük éri meg az eredeti mű élete mindig megújuló, legújabb és legátfogóbb kibontakozását.”¹²⁴

„... az irodalmi mű szava saját anyanyelvén tovább él, ám a legnagyobb fordításra is az a sors vár, hogy nyelve növekedési folyamatába beépüljön, s az új szakaszban elmerüljön.”¹²⁵

Ugyanezt így fogalmazta meg Somlyó György egy, a nyolcvanas évek elején lezajlott vitában:

„Magának a fordításnak mint műfajnak a különlegessége, hogy rejtélyes módon romlandóbb az eredeténél. 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 újr fordítunk.”¹²⁶

Amit ma a jó színházi fordításról a színházakban gondolnak, az teljesen ellentétes azzal, ami Walter Benjaminszól a jó műfordítás legfőbb ismérve:

„A fordítás területén is érvényes: en arkhé én ho logosz, kezdetben volt a Szó. Járhat viszont, sőt, járnia is kell a fordítás nyelvének szabadon az értelem ellenében, mégpedig azért, hogy ne

¹²³ Walter Benjamin: *A műfordító feladata*. Fordította Tandori Dezső. In: uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 69-86. oldal.

¹²⁴ Walter Benjamin: *A műfordító feladata*. Fordította Tandori Dezső. In: uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 69-86. oldal.

¹²⁵ Walter Benjamin: *A műfordító feladata*. Fordította Tandori Dezső. In: uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 69-86. oldal.

¹²⁶ Somlyó György szavait idézi Soltészky Tibor egy 1998-as vitában. In: *Színház és /vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról*. Színház, 1998. augusztus.

ennek intencióját, tolmácsolásként csupán, de – mint harmóniát, mint ama nyelv kiegészítését, amelyen ez az intenció megszólalt – a saját intenció-módját szólaltassa meg. Ezért, elsősorban születése korában, sosem a fordítás legnagyobb dicsérete, ha úgy szól, mintha nyelvének eredeti alkotása lenne. Ellenkezőleg, a szószerintiség által szavatolt hűség jelentése inkább az, hogy a műből a nyelv-kiegészítés nagy vágya szól. Az igazi fordítás áttetsző, nem fõdi el az eredetit, nem állja el tőle a fényt, hanem biztosítja, hogy a tiszta nyelv mintegy saját médiumán keresztül még teljesebben hulljon az eredeti műre.”¹²⁷

Benjamin szerint tehát nem kell mindent értenünk. Én vele értek egyet, de következzen itt Petri György homlokegyenest ellenkező véleménye. Petri úgyszólván végletesen gyakorlatias, egy korábban már idézett részben (ld. *A költői dráma – és eltűnése* c. fejezet) elmondja, hogy még a versformát is leegyszerűsítette a verset mondani nem tudó magyar színészek kedvéért. Az alábbi részletben tulajdonképpen összefoglalja fordítói alapelveit:

„- Én úgy mondanám, hogy minden jó fordítónak, bár szerénységgel, ha magamat is közéjük sorolom, megvan a saját dikciója. Itt még az is fontos, hogy az én fordításaim színházi fordítások – ezt Fodor Géza találta ki, de aztán viccesnek találtuk, és mégsem írtuk ki a színlapra -, tehát egy adott rendezőnek dolgoztam, tudtam, hogy kik a színészek, és ha úgy tetszik, volt egy rendezői vagy dramaturgi elképzelésem arról, hogy fog hangzani a szöveg, ha egy bizonyos színész mondja. Ez nagyon fontos, mert nekem eszembe nem jutna, hogy egy darabot lefordítsak azért, hogy az könyv alakban megjelenjék. Kell a kontaktus a színházzal.

- *De azért azt nem gondold, hogy csak ebben az egy rendezésben él meg a fordításod?*

- Nem, hát éppenséggel *A mizantropot* megrendezte az Ascher Tamás, ami tökéletesen más rendezés, mint a Székelyé. A lényeges az, hogy színházban gondolkodom. Tehát nem egy szép verset akarok írni, hanem mondható szöveget produkálni. Amit aztán a rendezők természetesen meghúznak, átírnak.”¹²⁸

Kiemelem itt Petri egyik megállapítását: „nem egy szép verset akarok írni, hanem mondható szöveget produkálni”. Igazán meglepő, hogy egy nagy költő ezt mondja – mint arra már utaltam, nagyon rossz lehetett a tapasztalata a versmondást illetően, ha *ellentmondást látott a vers szépsége és mondhatósága között*. Ahogy erről korábban már többször volt szó (Ld. pl. a

¹²⁷ Walter Benjamin: *A műfordító feladata*. Fordította Tandori Dezső. In: uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 69-86. oldal.

¹²⁸ Petri György: *A talpára esett fordító*. Kérdező: Bori Erzsébet. Magyar Narancs, 1995. május 4. In: Petri György: *Összegyűjtött interjúk*. Magvető, Budapest, 2005. 271-277. oldal

Szerepek és szituációk kódolása a színházi szövegben című fejezetet), akadtak nagy költők a drámairodalomban (Calderón, Shakespeare, Racine, García Lorca), akik a szép verset éppenséggel színpadi kifejezési eszköznek tekintették és dramaturgiai alapon éltek vele.

Mélyebb probléma, de ez is nyelvi közegben jelentkezik, hogy mi legyen azzal a tárgyi, társadalmi valósággal, amelyet egy régi drámaíró a maga korának megfelelően ábrázolt. A könyv alakban megjelenő és így általánosan használt fordítások készítői természetesen igyekeznek ragaszkodni az eredeti fogalmakhoz. Petri, aki konkrét színházi felkérésre dolgozott, ezt így látta:

„- *Most adták ki könyv alakban is ezeket a fordításokat, és az derül ki belőlük, hogy neked nagyon mai elképzelésed van Molière alakjairól, például az utca nyelvén beszéltetted a Don Juan szerelmespárját, akit Illyésnél Sárinak és Petinek hívnak, nálad meg Mari és*

- Paja.

- *Paja? Nem Frici?*

- Frici. Valójában nem annyira idegen Illyés koncepciója és az enyém. Egy társadalmi hierarchiát kellett világosan jelezni, amit ő a városi ember és paraszt dichotómiával oldott meg. Mostanra ez a város-vidék dichotómia megszűnt, Nagykörösön ugyanolyan diszkó és szupermarket van, mint Pesten.

- *Igen, és ugyanaz a tévé szól.*

- Itt külön probléma volt, hogy az eredeti francia szövegben ezek úgynevezett patois nyelven beszélnek, amit, mondjuk, egy párizsi polgár nem nagyon értett, mert a franciában a dialektális eltérések sokkal nagyobbak, mint a magyarban. Ezért választottam én egy polgárember-proli dichotómiát, mert ezt nyelvjárással nem lehet visszaadni, csak a mondatformálás, a szókincs lepusztultságával. Alapkérdés, ha az ember színpadra fordít, hogy annak ott azonnal hatnia kell. Nem olyan, mint olvasva.”¹²⁹

Mielőtt részletesen ismertetném saját álláspontomat, újra ideillesztem Spiró Györgynek az előbb említett 1998-as vitában (ld. Somlyó-idézet) elhangzott és más összefüggésben, a *Bevezető*-ben már idézett szavait arról, hogy vajon fontos-e, hogy a néző mindent azonnal

¹²⁹ Petri György: *A talpára esett fordító*. Kérdező: Bori Erzsébet. Magyar Narancs, 1995. május 4. In: Petri György: *Összegyűjtött interjúk*. Magvető, Budapest, 2005. 271-277. oldal.

értsen. Az idézetben Spiró Alföldi Róbert egyik, *A velencei kalmár*-ról szóló nyilatkozatára utal, amelyben Alföldi „költőieskedő”-nek nevezte Vas István fordítását:

„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 bennem¹³⁰, 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 – még hozzá barokkosabban, díszesebben, vadabban, mint Vas -, de mindezt négyszáz évvel ezelőtti nyelven teszik? Azt mondjátok, Arany vagy Vas fordítását nem érti szegény magyar néző. És Shakespeare-t az angol néző?!”¹³¹

Spiró persze nem dogmata és nem konzervatív, sosem is volt az. Ugyanebben a vitában a következőképpen világítja meg egyes régebbi Shakespeare-fordítások fő problémáját:

„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. (.....) A magyar irodalomból mindenféle kisnemzeti komplexusokból következőleg hiányzik és hiányozni fog a drámaiság. Éppen ezért segíteni kell minden olyan törekvést – vonatkozzék ez akár drámaírókra, akár fordítókra -, ami a drámaiság kiélezésére irányul.”¹³²

Nem kell mindent értenünk, mondtam, és ezt több szemponttal is alátámaszthatónak vélem.

Egyrészt a színházi előadások megtekintése mindig tanulás is. Történelemtanulás, a saját nyelvünk tanulása, viselkedési minták tanulása, konfliktus-szituációk megismerése. A drámának és a színháznak sok funkciója van és ezek között legitim szempont az ismeretlen megismerése. Ha a fordító vagy a rendező azonnal mindent közismertté lapít, megfosztja a

¹³⁰ Ács a vita elején arról beszélt, érdekes paradoxon, hogy az angolul nem vagy nem jól tudó magyar rendező egy régi műfordításban ismer meg egy-egy művet, elégedetlen a szöveggel és újrafordíttatja. Hogy tehát a műfordítás csupán nyersanyag.

¹³¹ *Színház és /vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról.* Színház, 1998. augusztus.

¹³² *Színház és /vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról.* Színház, 1998. augusztus.

nézőt attól a szellemi élvezettől, amit a megismerés folyamata jelent. Egyben megfosztja sok mindentől, amit megtanulhatna.

Másrészt a nehezen érthető dolgoknak provokatív erejük van – gondolkodásra serkentenek. Amit azonnal értünk, ritkán szokott érdekfeszítő lenni.

Harmadrészt nem igaz, hogy az ismeretlen szavakat (pl. egy régi Arany-fordításban) ne értenénk. A szavakat ugyanis ritkán értjük *csak* lexikálisan – sokkal többször, az esetek döntő részében értjük őket nyelvi helyiértékük, a mondatban, a szövegben elfoglalt helyük szerint, kontextuálisan. Az *Értelmetlen szövegek jelentése a színpadon* című fejezetben több olyan szöveget idéztem, amelyek a maguk közvetlen, verbális voltában úgymond érthetetlenek, a szituáció egészében mégis értjük őket. Amikor új nyelvet tanulunk, gyakran ugrunk át egy-egy ismeretlen szót egy új szövegben. A nyelveket nem szavanként tanuljuk – aki szavakat magol, sosem fog jól beszélni egy idegen nyelven. Miért ne működne így és még sokkal igényebbül a színház, ahol a szöveg egészén túl annyi minden segít a helyzeteket megértenünk? Hiszen még az operát is értjük, pedig ott hiába énekelnek akármilyen mai nyelven nekünk, a szavaknak csak egy töredéke jut el hozzánk.

Itt van aztán a történelmi emlékezet kérdése. Ha mindig mindent lefordítunk a legaktuálisabb, divatos tárgyak nyelvére, akkor rövidesen semmire sem fogunk emlékezni. Márpedig a történelmi emlékezetnek, amelyet évezredek át a színházi előadások is segítettek életben tartani, antropológiai jelentősége van – nehezen tudnánk nélküle életben maradni. Az emlékezet segít abban, hogy összefoglalóan, gyorsan megértsünk a saját konfliktusainkhoz hasonló egykori konfliktusokat – és közben azt a nagyon fontos tényt, hogy más koroknak is voltak a mienkhez hasonló problémái, tehát hogy sokszor nem kell felfedeznünk a bölcsek követét, és nem kell azt képzelnünk, hogy ne volna készen valamilyen megtanulható megoldás egy fontos emberi problémára. Vagy ha nem az – hogy akkor azt a problémát ne érthetnénk meg mások, régiek, jól megírt példáján. Ahogyan Goethe mondja a Faustban:

„Hogy érdem vonzza a szerencsét / nem sejti azt e bamba nép; / bölcsek követ ha megszereznék, / köhöz a bölcs hiányznék.” (Kálnoky László fordítása¹³³)

És ha már ez a fejezet a műfordításról szól, ideírom az eredetit is:

¹³³ Goethe: *Faust. A tragédia második része*. Fordította Kálnoky László. Első felvonás. Császári palota – trónterem. In. Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Magyar Helikon, 1967. 191. oldal.

„Wie sich Verdienst und Glück verkettten, / Das fällt den Toren niemals ein; / Wenn sie den Stein der Weisen hätten, / Der Weise mangelte dem Stein.”¹³⁴

A tárgyi közeg (rendezés) és a szöveg modernizálása súlyos drámai konfliktusok alól húzza ki a talajt. Ha Rómeó és Júlia mai farmernadrágos fiatalok (és ez ráadásul nyelvileg is ábrázolódik), vajon miért nem telefonál Júlia Mantovába Rómeónak, mielőtt beveszi az altatót? Júlia, ugye, azért nem telefonál, mert ebben a történetben egyszerűen nem lehet telefonja. Sem vonalas, sem mobil. Mert akkor nincs történet. Meg kell tanulnunk, hogy voltak Júliák, akiknek nem volt mobiltelefonjuk. Saját lehetőségeinkről is többet tudunk meg, ha ezt megtanuljuk. De ha Rómeót és Júliát erőnek erejével a saját korunk nyelvén beszéltetjük – ahelyett, hogy megtanulnánk tőlük, hányféle módon lehet a szerelmet verbálisan kifejezni -, ha lemondunk a parázspatájú ménokról, és helyettük motorbiciklit teszünk a szövegbe, a történet társadalmi alapját tüntetjük el. (Ezért volt zseniális Bernstein, aki a történet lényegét vette át, de új darabot íratott Arthur Laurents-szel és Stephen Sondheimmel a *West Side Story*-hoz. Mert ott ismét fölállt egy teljes, egységében érthető összefüggérendszer.)

Ibsen kitűnő magyar fordítója, Kúnos László így ír erről:

(A fordítónak) „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.”¹³⁵

Összesítve a fentieket, én úgy gondolom, minél határozottabban célozza a mai köznyelvet egy fordítás, annál hamarabb fog elavulni. Minél távolabbra céloz, minél általánosabb céljai vannak (úgy, ahogyan azt Walter Benjamin írja), annál valószínűbb, hogy tartós nyelvi létezővé válik, valami önálló csodává, mint Arany *Hamlet*-je vagy Ábrányi Emil *Cyrano*-fordítása. Merne-e mai fordító ilyesmit leírni: „Először is tova lebben / Lenge bájjal kalapom”¹³⁶ – ahogyan azt Ábrányi írta a *Vívóballada* fordításában? Nem merne. Ezt a lenge bájt, ezt nem merné. És vajon helyén van-e ez a lenge báj ebben a versben? Látjuk-e elrepülni a széles karimájú kalapot, ahogyan Cyrano vívni készülődik? De mennyire. Érdemes-e vajon újrafordítani a Cyranót? Hát, nem látok benne nagy üzletet.

¹³⁴ Goethe: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Erster Akt. Kaiserliche Pfalz. In: Goethes Werke. In Zwölf Bänden. Vierter Band. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. 1981. 337. oldal*

¹³⁵ Kúnos László: *Két úr szolgája. Szabad-e az ördögöt istennek fordítani?* In: Színház, 1998. augusztus.

¹³⁶ Edmond Rostand: *Cyrano de Bergerac. Fordította Ábrányi Emil. Európa, Budapest, 1963. 43. oldal.*

Az idegen nyelvhez való közeledésről, a látszólagos nehézkességről megfontolandó gondolatokat írt le Forgách András, aki Petri György gyakori munkatársa (konzultánsa, dramaturgja) is volt:

„Most azzal a kicsinyke aprósággal, 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. (.....) ’Ez nincs magyarul’ – halljuk ilyenkor, pedig nem föltétlenül magyarul nincs, hanem a színész vagy a rendező éppen 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 kollokvialitásban sikerültebb hangulatteremtő, mondhatni, cselekvőbb verbalitást eredményez, mint egy hibátlanul kipucolt magyar szerkezet.”¹³⁷

Az antropológia és a nyelvészet teljes mértékben alátámasztja Forgách András szavait. Steven Pinker, aki *A nyelvi ösztön (The Language Instinct)*¹³⁸ című könyvével lett szakmájában világszerte ismert, egy későbbi, ezúttal már antropológiai művében, számos kísérleti bizonyítékot felsorolva így összegzi a fogalmak és a nyelvi felszín összefüggését: „A fogalmak irányítják a nyelvet, nem pedig fordítva.”¹³⁹ Ezzel lényegében ugyanazt állítja, immár természettudományos kísérletek birtokában (és a nagyon nehezen érthető, de zseniális Noam Chomsky generatív nyelvészete nyomán), amit korábban Walter Benjamin filozófiai alapon: hogy a nyelvek mögött, fölött, van valamilyen közös tudás, ez pedig nem más, mint azok a struktúrák, amelyek az emberi agyban egyáltalán lehetővé teszik a nyelvek megtanulását – és ha ez így van, akkor a fordítónak nyilvánvalóan érdemes saját kényelmes nyelvi felszínétől e felé a középpont felé gravitálnia.

¹³⁷ Forgách András: *Ordítás. Gondolta a fenék a fordításról*. Színház, 1998. augusztus.

¹³⁸ Steven Pinker: *The Language Instinct*. William Morrow and Company, New York, 1994.

¹³⁹ Steven Pinker: *How the Mind works*. W. W. Norton and Company. New York – London, 1997. 320. oldal

A szerzői jog megjelenése egybeesik a modern polgári individuum születésével. A mai értelemben vett szerzői jog éppen a színházzal kapcsolatban született meg, a szerzőnek és életművésznak egyaránt nagyformátumú és roppant sikeres Beaumarchais jóvoltából. Nyilván nem véletlen, hogy – amint a *Figaro házassága* maga is egy új kor nyitánya – a darabjaival sokak véleménye szerint a forradalmat megelőlegező Beaumarchais önmagára és szerzőtársaira mint modern árutermelő polgárra tekint. Viselkedésének részben magyarázata az, hogy Beaumarchais eredendően mester- és üzletember, eleinte órás, később nagykereskedő. A szerzői jogdíjakért folytatott küzdelmet így írja le Peter Holland és Michael Patterson:

„A század közepén a Comédie-Française részvényesei (*a színészekről van szó, F.P. megjegyzése*) a szerzők átlagkeresetének hússzorosára számíthattak. Az angliai rendszer, mely szerint a szerzők a harmadik és a hatodik előadásból részesedtek, azt jelentette, hogy egy sikertelen darab, amely nem tartott ki addig, semmit sem hozott a szerzőnek. Még a nagy Voltaire is lemondott néha minden díjazásról annak érdekében, hogy színpadon lássa a darabjait. Franciaországban Beaumarchais vezette a drámaírók szerzői jogdíjakért folytatott kampányát, azzal fenyegetve a színházakat, hogy a szerzők nem írnak nekik többé, ha nem díjazák őket megfelelően. 1780-ban áttörést értek el. Ekkor egyeztek meg a Comédie-Française-zel, hogy a szerzők a pénztári bevétel egy hetedét kapják. Így teremtték meg a modern szerzői jogok rendszerének alapját.”¹⁴⁰

Bár ez a dolgozat nem foglalkozik a színházak működésének ilyen típusú gazdasági vonatkozásaival, érdemes itt egy kis kitérőt tennünk. Egyrészt érdemes tudni, hogy – nem függetlenül Beaumarchais-tól – a szerzői jogvédő társaságok világszervezetének, a CISAC-nak¹⁴¹ máig a francia a hivatalos nyelve. Ugyanis Beaumarchais nem csak pamfleteket írt jogai érdekében, de 1777-ben megalapította a *Société des Auteurs dramatiques* nevű társaságot, az első szerzői jogi egyesületet. A fent említett áttöréshez némi királyi-állami segítségre is szükség volt: 1780. december 9-én maga a királyi tanács határozta meg a szerzői jogdíjakat. A történet fináléja pedig az, hogy 1791. január 13-án az Alkotmányozó Nemzetgyűlés dekrétumot adott ki a „propriété littéraire”-ről, vagyis az irodalmi tulajdonról¹⁴². Ez a dekrétum a *szellemi tulajdon* (intellectual property) mai fogalmának

¹⁴⁰ Peter Holland and Michael Patterson: *Eighteenth-Century Theatre*. In: *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Edited by John Russell Brown. Oxford University Press 1995. 297. oldal

¹⁴¹ Confédération International des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs, ld. www.cisac.org

¹⁴² Ld. Beaumarchais: *Théâtre*. Édition Granier Frères. Paris 1980. 39-41. és 48. oldal

alapja. (Az, hogy a száz ország kétszáz egyesületét tömörítő CISAC egy angomán világban fenn tudja tartani a franciát mint a szervezet hivatalos nyelvét, szép bizonyítéka a hagyomány erejének és annak, hogy a szövegronsolás nemzetközi divatja idején komoly nemzetközi szervezetek képesek egyszerű hagyománytiszteletből ellenállni erőteljes trendeknek, így akár az angol nyelv világhódításának is.)

Természetesen nem tekinthetjük véletlennek, hogy a szerzői jog és a „propriété litteraire” fogalma a polgári forradalom küszöbén kristályosodott ki és nyert törvényes kodifikációt. A polgári társadalom gazdaságszerkezeti alapja a szabad tulajdon, társadalmi szerkezeti alapja a szabad individuum. A szerzői jog elismerésével a műveket egyrészt tulajdonná, másrészt és főleg: individuális tulajdonná minősítették. Elismerték az egyén jogát arra, hogy amit szellemével létrehozott, a sajátjának tekintse – és levonták ennek tulajdonjogi következményeit. Egyébként messze nem csak a tulajdonjogokat, hanem éppen azzal összefüggésben, hogy ez a szellemi tulajdon egy individuum tulajdona, megállapították a szerző erkölcsi jogait is, amelyek az európai jogrendszerben – ellentétben az amerikaival – máig meghatározzák a szerzői jogról történő gondolkodást. Ilyen erkölcsi jogok például a név feltüntetésének joga vagy a mű egysége (integritása) megőrzésének joga. Az európai szerzői jogban az erkölcsi jogok elidegeníthetetlenek, a szerző le sem mondhat róluk. Ezzel ellentétben az amerikai jogban a művek ma már teljesen szabadon adhatók-vehetők és például egy kiadó (publisher) egy szerző összes jogát megszerezheti, így azt a jogát is, hogy meghatározza, előadható-e a műve egy adott felhasználó által vagy sem. (Nem tartozik tárgyamhoz, csak a szerzői jogokkal kapcsolatos teljes hazai tájékoztatatlanság miatt jegyzek meg itt két dolgot. 1. A szerzői jog megkülönbözteti a közös és az egyéni jogkezelést, az ún. kisjogot és nagyjogot. A magyar jog szerint az összes színházi jogok ún. nagyjogok, kizárólag egyéni polgárjogi szerződésben lehet róluk megállapodni. 2. Az európai és az amerikai szerzői jogvédő társaságok között a közös érdekek korrekt képviselésén túl nagyon komoly viták zajlanak és e vitáknak éppen a két kontinens részben eltérő szerzői jogi és ezzel szorosán összefüggő kultúrafelfogása az alapja. Egy amerikai konzorcium kegyetlenebbül el tud bánni a szerzőivel, mint egykor a szocialista állam. Az individuum jogait egyik sem tartotta-tartja tiszteletben, de az amerikai konzorciumok még kevésbé, és még jogalapjuk is van hozzá.)

Az európai szerzői jogban egyébként az *erkölcsi jogok soha nem évülnek el*. Ebben az értelemben elvileg még a régen halott szerzők művei is védelem alatt állnak. Ez az elvi védelem ritkán eredményez konkrét jogi eseteket, például pert, hiszen ki perelne mondjuk Molière nevében? Mégis van jelentősége, mint minden jogintézménynek: a társadalom így

figyelmezteti a művek felhasználóit, hogy az adott művet valaha egy konkrét személyiség alkotta, erkölcsi értelemben ez a mű ma is az ő tulajdona, elidegeníthetetlen tőle, senki sem tehet úgy, mintha az adott művet nem ez a konkrét személyiség alkotta volna, a felhasználó köteles a szerző nevét a mű felhasználásakor feltüntetni, intencióit lehetőség szerint tiszteletben tartani, és egyáltalán: emlékezni és emlékeztetni arra, hogy ez a mű bizonyos értelemben egy valaha élt konkrét emberi személyiség része. *Ez az elv tehát, mondhatjuk, a jog, és így a szervezett társadalom főhajtása az egyéniség előtt.*

Témánk, a színház szempontjából talán még érdekesebb, hogy volt a szerzői jogvédelemnek egy korai, sajátos előzménye – az a gyakorlat, ahogyan az Erzsébet-kori angol színházi együttesek örködték darabjaik szövegének tulajdonjoga felett. (A Shakespeare körüli társulati gyakorlatról magyarul érdekesen ír Spiró György a *Shakespeare szerepösszevonásai*¹⁴³ című tanulmányában. Spiró nagyban támaszkodik Andrew Gurr-nak az Erzsébet-kori színházról szóló monográfiájára.¹⁴⁴) A drámaíró (akárcsak később a francia színpadi szerzők) a társulat szerzője volt. S. Schoenbaum alapvető Shakespeare-életrajzában ezt olvashatjuk:

„Mindenekelőtt, ő volt társulata állandó drámaírója, abban az értelemben, hogy kizárólag az ő számukra írt, az Erzsébet-kor színházi nyelvén szólva ő volt 'mindennapi költőjük' ('ordinary poet').”¹⁴⁵

Shakespeare nem írhatott más társulatok számára. A darabok szövege a társulat tőkéjének része volt.

Kitűnő Shakespeare-könyvében Stephen Greenblatt ír róla, miért nevezik angolul a szerepet máig „role”¹⁴⁶-nak. A darabokat ugyanis kiszerepezték (ahogyan ez a fénymásolás és a számítógép elterjedéséig a modern színházban is többnyire történt) és a szerepeket a színészek kis papírtekercseken (ma „roll”-nak írják) kapták meg. Ennek nem csak az volt az oka, hogy teljes példányokat szétosztani drága lett volna, hanem az is, hogy a társulatok vigyáztak, nehogy valaki kijuttassa a színházból a példányokat. Ez aztán néha mégis megtörtént – ennek köszönhetjük az ún. quartókat, a sűgőpéldányokból Shakespeare életében készült illegális kiadásokat. Ez a gyakorlat másfelől azt a kockázatot hordozta, hogy egy esetleges tűzben nem csak az épület és a jelmezek, de a darabok is odavesznek. Nyilván nem véletlen, hogy amikor

¹⁴³ Spiró György: *Shakespeare szerepösszevonásai*. Mérleg sorozat. Budapest, Európa Kiadó, 1997

¹⁴⁴ Andrew Gurr: *The Shakespearean Stage*. Cambridge University Press, 1992.

¹⁴⁵ S. Schoenbaum: *William Shakespeare. A Compact Documentary Life*. Oxford University Press, 1987. 184. oldal

¹⁴⁶ Stephen Greenblatt: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. W.W. Norton and Company. New York-London, 2004. 295. oldal

a Globe 1613 júliusában leégett, a színészek a jelmezeken kívül a szövegek könyveket (playbooks) mentették ki a leggyorsabban.¹⁴⁷

Hogy mennyire *a konkrét szövegről van szó*, hogy ezt tekintették értéknek, azt beláthatjuk, ha meggondoljuk, hogy magát a történetet egyetlen előadás megnézése után bárki el tudta újra mesélni – *a történetet technikailag sem lehetett megőrizni*. Köztudott, hogy Shakespeare-nek sem a történetei egyediek. Latin szerzők (Plautus, Seneca) történeteiből és itáliai reneszánsz szerzők (Mateo di Bandello) novelláiból épp úgy merített, mint angol krónikákból (Holinshed) és az őelőtte alkotó néhány színpadi szerző művéből. A nagy mesélő egy-két kivételtől eltekintve (ilyen *A vihar*) nem nagyon talált ki saját mesét. A mű – és ez teljes mértékben egybeesik a modern szerzői jog felfogásával – a konkrét szövegben, a szerző által megírt jelenetekben, monológokban, *az ő egyedi szövegezésében* vált azzá, amiért az emberek fizettek – amire jegyet vettek.

Beaumarchais és társai akciójának tárgya természetesen szintén a *konkrét szerző által megírt konkrét mű* – hiszen nem is lehetett más. A drámaírók az évezredek folyamán nagyon gyakran vettek át egymástól témákat. És a színházak mégsem témákat játszanak, hanem darabokat. Molière *Don Juan*-ja is egy vándortéma sokadik feldolgozása, mégsem gyakran játsszák helyette Tirso de Molinától *A sevillai szédelgő-t* (*El burlador de Sevilla*). Hogy még a látszólag hűséges utánpótlások is milyen mélyen megváltoztatják az eredeti művet, annak szép példája két remekmű összehasonlítása. Fodor Géza Mozart *Figaró*-ját elemezve szövegszerűen mutatja ki az előbb más összefüggésben említett Beaumarchais darabjának és Lorenzo Da Ponte szövegek könyvének, illetve Mozart zenei ábrázolásmódjának különbségeit. Mindkét mű cselekménye egészen a jelenetek szintjéig azonos, Da Ponte szövege sokszor majdnem fordítás, és mégis, néhány változtatása egész alakok változását vonja maga után¹⁴⁸.

Szoros összefüggésben azzal a korokon átívelő gondolattal, hogy a mű önállóságát a konkrét szöveg konkrét szerzői eszközei adják, a szerzői jogvédelemnek egyik legfontosabb vonása *a művek integritásának védelme*. Különös módon, a mű integritása Shakespeare vagy Beaumarchais idejében még nem nagyon szorult védelemre – Shakespeare műveit kollégái olyan nagy becsben tartották, hogy hét évvel halála után kiadták az ún. *Folió*-t, amelynek címlapján ez olvasható:

¹⁴⁷ Stephen Greenblatt: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. W.W. Norton and Company. New York-London, 2004. 380. oldal

¹⁴⁸ Fodor Géza: *Figaró házassága*. In: *A Mozart-opera világképe*. Typotex, Budapest, 2002. Témám szempontjából különösen érdekes a 85-86 és a 100-101. oldal.

MR. WILLIAM
SHAKESPEARES
COMEDIES,
HISTORIES, &
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.

LONDON

Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.¹⁴⁹

Tehát: „Published according to the True Originall Copies”, azaz: „Kiadva a valódi eredeti példányok alapján.” Magyarán: *szöveghűen*. A szöveghűségnek tehát piaci értéke volt – ezzel adták el a könyvet. Bár a Shakespeare-filológiának így is sok dolga akad, hiszen, mint fentebb említettem, még Shakespeare életében az ellopott sűgőpéldányok alapján megjelentek a quartók, viszonylag sok dráma egyedi kiadásokban, mégis elmondhatjuk: *az elérhető maximális szöveghűség nem a filológusoknak volt fontos, hanem Shakespeare egykori kollégáinak, a színészeknek*. Tisztában voltak vele, hogy szövegírásban Shakespeare jobb volt náluk.

Annyira tisztában voltak ezzel, hogy a könyvhöz a legjobb utóddal, Ben Jonsonnal irattak bevezető ódát. Ebben, alig hét évvel Shakespeare halála után, Jonson már leírja az azóta egyre csak igazolódó állítást:

„Minden időké ő, nem egy koré!”

és néhány sorral lejjebb hitet tesz a szöveg gondos megmunkálása mellett:

„A jó költőt munkája is szüli.
Ahogy tégedet! miként az apa
arcát a fiú, úgy éltetik a
jól megmunkált és gondosan csiszolt
sorok Shakespeare-t, a lelket s a modort”¹⁵⁰

¹⁴⁹ A reprint kiadása: 1996, 1968, W.W. Norton and Company, Inc., New York, New York.

¹⁵⁰ Ben Jonson: *Szeretett mesteremnek William Shakespeare-nek s annak emlékezetére, amit ránk hagyott*. Fordította: Szabó Lőrinc. In: *Shakespeare az évszázadok tükrében*. Budapest, Gondolat, 1965. 45. oldal. (Szerkesztette Szenczi Miklós.)

A jól megmunkált és gondosan csiszolt sorok tehát magát Shakespeare-t jelentik. „A lelket, a modort” – vagyis: egy konkrét embert, az individuumot, a szerzőt. Le style, c’est l’homme. (A stílus: az ember.) És ahogy Elsa Triolet mondja a dolgozatom mottójául választott idézetben: „Le «style» est la peau d’une chose écrite et non son vêtement, l’enlever n’est pas la déshabiller, c’est l’écorcher.” („A „stílus” az írott dolognak nem az öltözéke, hanem a bőre, eltávolítása nem vetköztetés, hanem megnyúzás.”¹⁵¹)

Amikor egyes magyar színházi rendezők ezeket a gondosan csiszolt sorokat össze-vissza húzzák és átírják, a „lelket és a modort”, másképp: a mű *integritását* teszik tönkre. A *személyiségbe* gázolnak.

A magyar Szerzői Jogi Törvény¹⁵² a II. Fejezetben, melynek címe: SZEMÉLYHEZ FÜZŐDŐ JOGOK, külön paragrafust szentel a mű integritásának:

„A mű egységének védelme

13. § A szerző személyhez fűződő jogát sérti művének mindenfajta eltorzítása, megcsonkítása vagy más olyan megváltoztatása vagy megcsorbítása, amely a szerző becsületére vagy hírnevére sérelmes.”

Megismétlem, mert ezt a magyar színházi szakmában alig valaki tudja: a mű egységének védelme a szerző erkölcsi jogai közé tartozik, és ezek olyan erős jogok, hogy sem lemondani nem lehet róluk, sem pedig nem évülnek el. Ehhez képest, ennek tudatában tessenek ezután átírni, jeleneteket cserélni, nyelvi stílusrétegeket megváltoztatni. Mint korábban már írtam: tudom, hogy ez a legnagyobbak osztályrésze, és hogy jobb ezerszer átírt Shakespeare-nek lenni, mint egyszer sem átírt Drydennek. Ennek ellenére örülnék, ha a magyar színházi szakmában legalább a töredéke elterjedne annak, amit a magyar jog a szerzők személyiségi jogával kapcsolatban képvisel.

Hogy a személyhez fűződő jogok mennyire erős jogok, annak bizonyítékául legyen elég idéznem az ENSZ Közgyűlésének 1948. évi Egyetemes Nyilatkozatát az Emberi Jogokról: „A szerzői jog alapvető emberi jog.” 27. § (2)¹⁵³.

¹⁵¹ Elsa Triolet: *Préface à la clandestinité*. In: uő: *Le premier accroc coûte deux cents francs*. Collection Folio, Paris, 1973, 15. oldal

¹⁵² Pontos címe: 1999. évi LXXVI. törvény a szerzői jogról

¹⁵³ Idézve: *A Szerzői Jogi Törvény magyarázata*. KJK Kerszöv, Budapest, 2000. 58. oldal

Minthogy itt végig a személyiség jelentőségét emeltem ki, befejezésül egy olyan, a színházi szerzői jogokkal kapcsolatos vitát idézek, amelyet én kezdeményeztem és amelynek én voltam a moderátora¹⁵⁴, és amelynek résztvevőit – fontos magyar színházi személyiségeket – úgy hívtam meg, hogy jellegzetesen képviseljenek egy-egy álláspontot. A vitában Ruszt József szándékaim szerint mint a szövegeket tisztelő rendező, Kiss Csaba mint azokkal meglehetősen tiszteletlenül bánó rendező, egyben drámaíró, Spiró György mint drámaíró, korábban színigazgató, műfordító és dramaturg, Hartai Adrienn, mint a szerzői jog szakértője, Morcsányi Géza, mint műfordító és dramaturg vettek részt. A beszélgetés 1998. május 13-án zajlott, a Színház szerkesztőségében.

Érdekes volt hallani, hogy a klasszikusokat a gyakorlatban rendkívül tisztelő Ruszt (aki mielőtt megrendezett egy művet, saját maga másolta le azt) és Spiró szembefordultak a szerzői jog általuk merevnek tekintett rendszerével. Ruszt ezt így foglalta össze:

„Hát szerintem nem lehet jogilag szabályozni azt, amit morálisan el lehet intézni. Valóban védeni kell az egyén szellemi tulajdonát, de abban a pillanatban ahogy 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.”

Spiró így foglalta össze az álláspontját:

„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 félttem a kultúrát attól a tendenciától, amely a XX. század második felében a nyugati kultúrát gyakorlatilag tönkretette. Szerencsére Magyarországon ez nem fog teljesen átmenni, nálunk a törvényeket, szerencsére úgyse nagyon tartják be.”

Morcsányi Géza, aki nem csak műfordítóként és dramaturgként, de az egyik legsikeresebb magyar könyvkiadó igazgatójaként is naponta találkozik a szerzői jog kérdéseivel, és akinek ebből a pozíciójából fakadóan ezen a téren is nemzetközi kitekintése van (mert hiszen más téren Spiró nemzetközi kitekintésével a színházi szakmában egyikünk sem vetekszik), először egy provokatív kérdésben foglalta össze a mondanivalóját és ezzel Rusztból egy meglepő megjegyzést, Spiróból pedig nagy íróhoz méltó megfogalmazást csalt ki:

¹⁵⁴ *Bunkóság vagy szuverenitás. A szerzői jog és a színházi rendezők.* Színház, 1998. augusztus.

„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 jól ez.

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

S. Gy.: Mi feudálhumanisták vagyunk.”

Morcsányi bölcse szavai zárták a beszélgetést:

„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.”

Jogtisztelő és a színházat belülről ismerő ember nem nagyon tudja ezt a problémát ennél pontosabban megfogalmazni. Marad tehát ez az ellentmondás, és ez jó: a művészetet mindig is a termékeny ellentmondások vitték előre.

Amúgy pedig megjegyzem: talán akad olyan színész-zseni, aki csak azért is a telefonkönyvet akarja előadni Shakespeare helyett. Csakhogy a telefonkönyvnek nagy valószínűséggel még nem járt le a szerzői jogvédelme.

Irodalomjegyzék

Megjegyzések. Az alábbi felsorolásban csak a szövegben konkrét idézettel vagy tartalmilag részletesen hivatkozott művek szerepelnek. Azoknak a – többnyire közismert – műveknek a kiadásait, amelyeket a szöveg csupán említ, itt nem sorolom fel. Felsorolom viszont a Magyarországon kevésbé ismert szerzők műveit (hogy visszakereshetők legyenek). Tartalmi okokból előfordul, hogy gyűjteményes kiadásokat önmagukban is említék (pl. Nádasdy Ádám Shakespeare-fordításainak gyűjteményét.) A Shakespeare-szövegeknek csak magyar lelőhelyét adom meg.

Akad egy kiadvány, amelyet több főcím alatt is említék. Mészöly Dezső Shakespeare-fordításait fontos tanulmányok kísérik a szerző *Shakespeare új tükörben* c. könyvében, ezért a könyv adatai a *Színművek* és a *Szakirodalom* címszó alatt is megtalálhatók.

Színművek

Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások. Válogatta Szenczi Miklós. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984.

Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961.

Arisztophanész: *Lüszisztraté.* Devecseri Gábor munkájának felhasználásával újrafordította: Szepes Erika. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995.

Arrabal, Fernando: *El triciclo.* Cátedra, Madrid, 1993

Beaumarchais: *Théâtre.* Édition Granier Frères. Paris 1980

Beckett, Samuel: *Godot-ra várva.* In: *A játszma vége* (Színművek. Ford.: Kolozsvári Grandpierre Emil.) Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002

Calderón de la Barca, Pedro: *VIII. Henrik (La cisma de Inglaterra).* Kétnyelvű kiadás. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2000.

Calderón de la Barca, Pedro: *A világ nagy színháza. (El gran teatro del mundo.)* Kétnyelvű kiadás. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2002.

Corneille: *L'illusion comique.* In: *Oeuvres complètes.* Aux Éditions du Seuil. Paris, 1963

Corneille: *Le Menteur*. In: *Oeuvres complètes*. Aux Éditions du Seuil. Paris, 1963

A fejnélküli szellem. Régi kínai komédiák. Válogatta és fordította Kalmár Éva. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978

Goethe: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. In: *Goethes Werke*. In Zwölf Bänden. Vierter Band. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar. 1981.

Goethe: *Faust. A tragédia második része*. Fordította Kálnoky László. In: Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Magyar Helikon, 1967.

Heltai Jenő: *A néma levente*. Szépirodalmi, Budapest, 1985

Magyar drámaírók. 16-18. század. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981.

Marivaux: *A második váratlan szerelem*. (*La second surprise de l'amour*.) Kétnyelvű kiadvány. Fordította Fábri Péter. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 2002.

Marlowe, Christopher: *The Tragical History of Doctor Faustus*. In: uő: *The Complete Plays*. Penguin Classics, 1986.

Marlowe, Christopher: *Doktor Faustus*. Fordította Kálnoky László. In: *Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. I. kötet

Marlowe, Christopher: *Tamburlain the Great*. In: uő: *The Complete Plays*. Penguin Classics, 1986.

Marlowe, Christopher: *A nagy Tamerlán*. Fordította Németh László. In: *Angol reneszánsz drámák. Shakespeare kortársai*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961. I. kötet

Molnár Ferenc: *Liliom*. In: *Színművek*. Európa kiadó, Budapest, 1999.

Molnár Ferenc: *Valaki*. Franklin-Társulat, Budapest, 1932.

Rojas, Fernando de: *La Celestina*. Aguilar, Madrid, 1975.

Rostand, Edmond: *Cyrano de Bergerac*. Fordította Ábrányi Emil. Európa, Budapest, 1963.

Shakespeare: *Drámák*. Fordította Nádasdy Ádám. Magvető, Budapest, 2001.

Shakespeare: *Minden jó, ha vége jó*. Fordította: Vas István. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964

Shakespeare: *Rómeó és Júlia*. Fordította: Mészöly Dezső. In: Mészöly Dezső: *Shakespeare új tükrében*. Magvető Kiadó, Budapest, 1972.

Shakespeare: *Rómeó és Júlia*. Fordította: Nádasdy Ádám. In: *Színház*, Budapest, 2003. május
Shakespeare: *Szentivánéji álom*. Fordította: Arany János. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964

Shakespeare: *Tévedések vígjátéka*. Fordította Szász Imre. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964.

Shakespeare: *A velencei kalmár*. Fordította Vas István. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964.

Shakespeare: *Vízkereszt*. Fordította Radnóti Miklós és Rónay György. In: *Shakespeare összes művei*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964.

Six Yuan PLays. Translated with an introduction by Liu Jung-en. Penguin Books, 1972.

Szamártestamentum. Válogatta Lukácsy Sándor. Szerkesztette Lakits Pál. Helikon Kiadó, Budapest, 1983.

Wesker, Arnold: *Shylock*. Fordította Fábri Péter. In: *Színház* 1997 szeptember, dráma melléklet

Szépirodalom

Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Fordította Győry Vilmos. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1951.

Kálnoky László: *Shakespeare: XIX. Henrik*. In: *Irodalmi szöveggyűjtemény*, Krónika Nova Kiadó, Budapest, 2003

Muraszaki Sikibu: *Gendzsi regénye*. Európa Kiadó, Budapest. 1963, fordította.: Hamvas Béla

Pushkin, Alexander Sergeevich: *Eugene Onegin*. A Novel in Verse by Alexander Sergeevich Pushkin. A Novel Versification by Douglas Hofstadter. Basic Books 1999.

Triolet, Elsa: *Préface à la clandestinité*. In: uő: *Le premier accroc coûte deux cents francs*. Collection Folio, 1973

Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások*. Magvető, Budapest, 1970

Szakirodalom (színháztörténet, irodalomtörténet, irodalomelmélet, esztétika)

Benjamin, Walter: *A műfordító feladata*. Fordította Tandori Dezső. In: uő: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 69-86. oldal.

Bowers, Faubion: *Japanese Theatre*. Hill and Wang, New York, 1959.

Brook, Peter: *The Empty Space*, 1968. Touchstone, New York, 1996.

Eckermann: *Beszélgetések Goethével*. Fordította Györffy Miklós. Magyar Helikon, Budapest, 1973.

Eco, Umberto: *A nyitott mű poétikája*. In: uő: *A nyitott mű*. Válogatott tanulmányok. Gondolat, Budapest, 1976. Fordította Zentai Éva.

Fodor Géza: *A Mozart-opera vilásképe*. Typotex Kiadó, Budapest, 2002.

Francesco, Amadeo di: *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1979.

Garaudy, Roger et al.: *Parttalan realizmus*. Európa, Budapest, 1964.

Goldhill, Simon: *The language of tragedy: rhetoric and communication*. In: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Edited by P.E. Easterling. Cambridge University Press, 1997.

Goldzink, Jean: *Introduction*. In: Voltaire: *Zaïre. Le Fanatisme ou Mahomet le prophète. Nanine ou l'Homme sans préjugé. Le Café ou l'Écossaise*. Édition Flammarion, Paris, 2004.

Greenblatt, Stephen: *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*. W.W. Norton and Company. New York-London, 2004.

Gurr, Andrew: *The Shakespearean Stage*. Cambridge University Press, 1992.

Hegel: *Esztétikai előadások* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1952.

Holland, Peter: Peter Holland and Michael Patterson: *Eighteenth-Century Theatre*. In: *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Edited by John Russell Brown. Oxford University Press 1995

Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon. 1790-1849*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1981.

Kokubu Tamocu: *A japán színház*. Gondolat, Budapest, 1984.

Kott, Jan: *A „Lear király” vagy „A játszma vége”*. In: uő: *Kortársunk Shakespeare*. Gondolat, Budapest, 1970

Marmontel, Jean-François emlékiratai. Idézi (angolul): *A Source Book in Theatrical History*. Szerkesztette : A. M. Nagler. Dover Publications, New York 1959

Mészöly Dezső: *Shakespeare új tükörben*. Magvető Kiadó, Budapest, 1972

Nakamura Matazō: *Kabuki az öltözőben és a színpadon*. Gondolat, Budapest, 1992 .
Fordította Fábri Péter.

Nicholl, Charles: *The Reckoning. The Murder of Christopher Marlowe*. Picador, 1992.

Perrucci, Andrea: *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*. Idézi (angolul): *A Source Book in Theatrical History*. Szerkesztette : A. M. Nagler. Dover Publications, New York 1959

Petri György: *Összegyűjtött interjúk*. Magvető, Budapest, 2005. 271-277. oldal

Pfister, Manfred: *Das Drama*. Wilhelm Fink Verlag, München, 11. Auflage, 2001.

Pór Anna: *Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974.

Schoenbaum, S.: *William Shakespeare. A Compact Documentary Life*. Oxford University Press, 1987

Spiró György: *Shakespeare szerepösszevonásai*. Mérleg sorozat. Budapest, Európa Kiadó, 1997

Ritoók Zsigmond: *Az antik görög színjáték*. In: *A színház világtörténete*. Főszerkesztő Hont Ferenc. Gondolat kiadó, Budapest, 1986.

Strindberg, August: *Előszó a Júlia kisasszonyhoz*. Tálasi István fordítása. In: *A naturalizmus*. Szerk. Czine Mihály. Gondolat, Budapest, 1967

Szenczi Miklós (szerk): *Shakespeare az évszázadok tükrében*. Budapest, Gondolat, 1965. 45. oldal.

Thomson, Peter: *English Renaissance and Restoration Theatre*. In: *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Edited by John Russell Brown. Oxford University Press 1995

Szepes Erika–Szerdahelyi István: *Verstan*. Gondolat, Budapest, 1981.

Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint*. Magvető Kiadó, Budapest, 1974.

Wiles, David: *Theatre in Roman and Christian Europe*. in: *The Oxford Illustrated History of the Theatre*, Oxford University Press, 1995.

Szakirodalom 2. Folyóiratcikkek

Bunkóság vagy szuverenitás. A szerzői jog és a színházi rendezők. (Vita.) Színház, 1998. augusztus.

Fábri Péter: *Jelenetek a német színházból I. Berliner Theatertreffen*. Színház, 2005. október.

Forgách András: *Ordítás. Gondolta a fenék a fordításról*. Színház, 1998. augusztus.

Géher István: *A magyar „Hamlet”: Arany János furcsa álcája*. In: Holmi, 2005. december.

Kúnos László: *Két úr szolgája. Szabad-e az ördögöt istennek fordítani?* Színház, 1998. augusztus.

Színház és /vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról. (Vita.) Színház, 1998. augusztus.

Egyéb tudományos művek (nyelv- és társadalomtudományi művek, szótárak)

Austin, John L.: *Tetten ért szavak*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990.

Bartos Tibor: *Magyar szótár*. Corvina, Budapest, 2002.

Bateson, Gregory: *Form, Substance and Difference*. In: Gregory Bateson: *Steps to an Ecology of Mind*. The University of Chicago Press, Chicago, 2000

Bateson, Gregory: *A Theory of Play and Fantasy*. In: *Steps to an Ecology of Mind*. The University of Chicago Press, Chicago, 2000

Gardner, Howard: *Intelligence Reframed*. Basic Books, 1999.

Hall, Edward T.: *Beyond Culture*. Doubleday, Anchor Books, 1977

Hofstadter, Douglas R.: *Stuff and Nonsense*. In: uő: *Methamagical Themas*, Penguin Books, 1986

Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach*. Basic Books, 1979

Hofstadter, Douglas R.: *Le Ton beau de Marot*. In *Praise of the Music of Language*. Bloomsbury Publishing, 1997.

Gyertyánfy Péter (szerk): *A Szerzői Jogi Törvény magyarázata*. KJK Kerszöv, Budapest, 2000

Juhász József et al. *Magyar értelmező kéziszótár*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972.

Kiss Gábor (főszerkesztő): *Magyar szókincstár*. Tinta Könyvkiadó, Budapest, 1998

Korzijsky, Alfred: *Science and Sanity*, 1933, Institute of General Semantics, 1994.

Laczkó Krisztina - Mártonfi Attila: *Helyesírás*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004.

Pinker, Steven: *The Language Instinct*. William Morrow and Company, New York, 1994.

Pinker, Steven: *How the Mind works*. W. W. Norton and Company. New York – London, 1997

Hivatkozott weboldalak:

A Csíksomlyói passió a Madách Színházban - Beszélgetés Kerényi Imrével. Ld.

<http://observer.szhaz.hu/2001-03-20-1.shtml>

Christopher Marlowe művei:

<http://www.perseus.tufts.edu/Texts/MarloweTEXT.html> .

Confédération International des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs:

<http://www.cisac.org>

Nádasi László - G. Dénes György: *Telefönkönyv-polka* (ea: Kazal László):

<http://kincsestar.radio.hu/panoptikum/humor/kazal.php>

Shakespeare: *A vihar*. Fábri Péter fordítása:

<http://www.mek.oszk.hu/00400/00483/00483.htm>

Fábri Péter (1953) szakmai életrajza

Író, költő, dalszövegíró, műfordító.

Művei:

Verskötetek: *Fosztóképzőkkel* (Magvető, 1972.); *Átértékelés* (Magvető, 1974.); *Napforduló* (Szépirodalmi, 1987); *A Felkelő Nap Háza* (dalszöveg-fordítások, Fekete Sas Kiadó, 2003 www.feketesas.hu)

Prózai művek: *Folytatásos regény* (regény, Magvető, 1981); *Az elvarázsolt hangok* (mesekönyv, Móra-Kozmosz, 1986); *Báméskodásaim könyve* (novellák, Szépirodalmi, 1991), *A Tandori taniroda* (Polgár Kiadó, 1998) *Titkos könyv* (regény, Fekete Sas Kiadó, 2002 www.feketesas.hu)

Hanglemezek: dalszövegíróként kb. egy tucat hanglemeze illetve CD-je jelent meg, saját művek és fordítások egyaránt (pl. Kováts Kriszta lemezei www.kovatsmuhely.hu , Szakácsi Sándor Megvagyok c. lemeze, Kern András Engem vársz c. CD-je; Bajor Imre Önök kérték c. albuma www.warnermusic.hu).

Színpadai művek: *A három testőr*, Szigligeti Színház, Szolnok, 1981, zene Döme Zsolt, rendezte Szurdi Miklós; *Bécsi gyors*, zene Döme Zsolt, Józsefvárosi Színház, 1982, rendezte Iglódi István és Vidám Színpad, 1996, rendezte Szurdi Miklós); *Rinaldo Rinaldini, avagy rablóból lesz a legjobb rabló*, zene Gallai Péter, Szigligeti Színház, Szolnok, 1992, rendezte Hegedűs D. Géza; *Kolumbusz, az örült spanyol*, zene Gallai Péter, rockopera, Fővárosi Operett Színház, 1992, rendezte Novák Ferenc; *Az élő álarc*, dráma, Budapesti Kamara Színház, 1996, rendezte Valló Péter; *Alice Csodaországban*, gyerekmusical, zene Gallai Péter, Merlin Színház, 1997, rendezte Cseke Péter, Jászai Mari Színház, Tatabánya, 2002, Vidám Színpad, 2003, Miskolci Nemzeti Színház, 2004, rendezte Kováts Kriszta; *Békafalvy Béka*, gyerekdarab - adaptáció, Kolibri Színház, 1999, rendezte Novák János, *Macskák társasága*, gyerekdarab - adaptáció, Kolibri Színház, 2006, rendezte Novák János; *Parszifál titka, avagy a terepasztal lovagjai*, Kolibri Színház, 2007, rendezte Novák János.

Színpadai fordítások: több színdarabot illetve musicalt fordított angol, német, francia és spanyol nyelvből. Ezeket különböző budapesti és vidéki színházak játszották illetve az

Eötvös Kiadónál jelentek meg. Pl. Fassbinder: *A fehér mérge (Bremer Freiheit)* Budapesti Kamara Színház, 1990; Calderón: *VIII. Henrik (La cisma de Ingalaterra)* Radnóti Színház, www.radnotiszinhas.hu 1997, Eötvös Kiadó; Sondheim: *Egy kis éji zene (A Little Night Music)* Madách Színház, 1997; Marivaux: *A második váratlan szerelem (La second surprise de l'amour)*, Eötvös Kiadó; Reginald Rose: *Tizenkét dühös ember (Twelve Angry Men)* Miskolci Nemzeti Színház, 2001; Defoe: *Moll Flanders, a szépséges tolvajnő (Moll Flanders)* Millenáris Fogadó, 2003; Calderón: *A világ nagy színháza, (El gran teatro del mundo)* Millenáris Szabadtéri Színpad, 2004, Eötvös Kiadó

Színházi dalszövegek: több, mint két évtizede dolgozik különböző budapesti és vidéki színházaknak, továbbá televíziós produkciókban és filmekben mint dalszövegíró. (pl. Pataki Éva: *Edith és Marlene*, Pesti Színház, 1986, Rodgers-Hammerstein: *A muzsika hangja*, Fővárosi Operett Színház, 1992, Vajda Katalin: *Anconai szerelmesek*, Radnóti Színház, 1997, később Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, Petőfi Színház, Veszprém, Vörösmarty Színház, Székesfehérvár, Gárdonyi Géza Színház, Eger, Pécsi Nemzeti Színház, Szegedi Nemzeti Színház, Miskolci Nemzeti Színház, Győri Nemzeti Színház; Vajda Katalin: *Legyetek jók, ha tudtok* (zene: Gerendás Péter), Gárdonyi Géza Színház, Eger, stb.

Kiadvány (főszerkesztő): *A Shabby Paradise. Contemporary Hungarian Theatre, 2004.* (Nemzetközi Színházi Intézet, Budapest, 2004. www.itihun.hu)

Művészeti díjak:

MRTon díj, 1990 (az év dalszövegírója);

Hevesi Sándor díj, 2005 (a magyar színházkultúra külföldi terjesztéséért)

Végzettség:

ELTE BTK, esztétika - művészettörténet, 1978.

DLA-hallgató, Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest (2003 - 2006)

abszolutórium: 2006, védés: 2007. február 14.

Nyelvtudás:

angol – tárgyalási szint, felsőfokú állami nyelvvizsga (1995)

német – társalgási szint

spanyol – társalgási szint

francia – társalgási szint

Társadalmi funkciók:

- a Magyar Alkotóművészeti Közalapítvány kuratóriumának tagja (2007-)
- a Nemzetközi Színházi Intézet (ITI www.itihun.hu) Magyar Központjának elnöke (2001-2004)
- A Szerzői Jogvédő Társaságok Nemzetközi Szövetsége (CISAC www.cisac.org)
Drámai, Irodalmi és Audiovizuális Szerzők Tanácsának (CIADLV) elnöke (2001 - 2005)
- a Szerzői Jogi Szakértő Testület tagja (1999 -)
- az ARTISJUS Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület (www.artisjus.hu) vezetőségének tagja (1996-)
- az ARTISJUS Nyugdíjpénztár igazgatótanácsának tagja (1994-)

Legutóbbi munkahelyek:

- Művészetek Palotája (www.mupa.hu) – művészeti tanácsadó (2004-)
- Appaloosa Software (volt Novotrade Software www.bonus.com) – igazgatóhelyettes (1996-97)
- Kolibri Színház (www.szinhaz.hu/kolibri) – dramaturg (1992-95)
- Madách Színház (www.madachszinhaz.hu) – dramaturg (1989-90)

További információ:

<http://www.szinhaz.hu/fabripeter>

<http://www.geocities.com/kolumbusz>

