

KOLTAI TAMÁS

Ébren álmodunk

A Szentivánéji álom Kaposváron

Amikor Donáth Péter lazán leomló, fehér függönyökkel keretezett színpadán – mintha *bálószobában* volnánk – megjelenik egy rövid, kék munkaköpenyes alak, és némán szemrevételezi a teret, még nem tudhatjuk, hogy ő Vackor, „amatőr rendező”, aki épp megfelelő helyet keres a mesteremberek

színjátékának próbájához. A *Szentivánéji álom* Shakespeare-nél nem így kezdődik. Gyanakodhatunk, hogy Ács János, a kaposvári bemutató rendezője „kitalált” valamit Shakespeare-hez. Különösen, hogy az általam látott két előadáson ő maga ugrott be a megbetegedett Jordán Tamás szerepébe. Aki nem ismer- te a színlapot, de *fő*lismerte Ácsot, azt hihette, hogy mindjárt megtalálta a „konceptiót”: a rendező játssza a rendezőt. Korai volt az öröm, szerencsére. Annak, hogy Vackor az elsőként színre lépő szereplő, természetesen *van* mélyebb jelentése. De úgy gondolom, hogy nem ilyen szimpla.

Vackor mögött kisvártatva egy Tün-

dér is belép, és ezzel rögvest megjelenik a darab kettős világa: a földi és a földöntúli. S a két szál, mint Shakespeare-nél, tüstént egybefonódik, egymáshoz kapcsolódik. Itt áll előtünk, jelképesen, az előadás két „rendezője”: a tündérajátéka és a prózai színműve. A lebegően költői és a földönjáróan vas- kos darabé, amely egy és ugyanaz: a *Szentivánéji álom*. A költőiség a minden- napok valóságától kap realitást, a vas- kosan valódi az átszellemítéstől válik igazzá. A munkaruhás Vackor és a zöld túll-Tündér a színház-álom közös terve- zői; egymás szellemi terében léteznek, szinte érzik a másik leheletét. Prózaiség és költészet nászának egyik szép pillana- ta az a későbbi jelenet, amikor Oberon megáll a földön kuporgó Vackor mögött, s a derék ács lényén (tudatalattiján?) át- vibrál a „másik szféra” jelenléte.

De hiszen erről szól a darab. Ezekről a tükrözésekről, megérzésekről, áthallá- sokról. Találkozásokról álom és ébren- lét határán, amelyekről nem tudni, hogy valóban megtörténtek-e vagy sem, s ha az emlékekben visszajárnak, akkor álom- ra emlékezünk-e vagy a valóságra. A di- lemma ismerős: mindannyiunkban ott él *egy másik ember* – álmainkban vagy titkolt ösztöneinkben. Ez a Jan Kott-i, Peter Brook-i gondolat, úgy tetszik, élénken foglalkoztatja Ácsot. Am szüksé- ges megjegyezni: előadása, ha tőlük ihletett is, semmiképpen sem az ő rende- ző elveik szerint készült.

Ez mindjárt világos lesz a folytatásból, amely a meglepő kezdés után újabb szo- katlan fordulatot vesz. A Vackor távo- zása után egyedül maradó Tündérhez kis- vártatva Puck csatlakozik, és lejátszódik közös jelenetük: az eredeti II. felvonás I. színe. Theseus és Hippolyta tehát késik. Ez eddig logikusnak látszik; Puck a nyáréji előadás harmadik „rendezője”. De ezután még mindig nem Theseusék következnek, hanem a „főrendező” Oberon, Titániával. Értesülünk a kettő- jük közötti viszállyról, és már-már arra gondolunk, hogy ezúttal az udvari keretjáték elmarad – egy pillanatra kí- váncsivá tesz: mi lesz az ötödik felvonás- sal –, amikor Oberon és Titánia váratla- nul, minden különösebb külső átalaku- lás nélkül Theseussá és Hippolytvá vál- tozik, az előadás pedig *majdnem* a darab legelejével folytatódik.

Theseust és Oberont, illetve Hippoly- tát és Titániát először Brooknál ját- szotta ugyanaz a színész és színésznő. Az előadáshoz mellékelt filozófia vilá-

Hippolyta és Theseus a kaposvári Szentivánéji álomban: Olsavszky Éva és Rajhona Ádám





A szerelmesek jelenete, háttérben Puccal és Oberonnal (Básti Juli, Csákányi Eszter, ifj. Mucsi Sándor, Máté Gábor, Bezeredy Zoltán és Rajhona Ádám)

gosan kifejtette a két pár közötti hasonlóságot, amely a viszályok és kibékülések között hullámzó férfi-nő kapcsolatot rejtett titkainak kutatásában érhető tetten. A tükörkép-párok csaknem egyformák – miért ne lehetnének azonosak? Ez volt Brook kérdése. De az előadásban mégsem lett teljesen azonos a két pár. A különbséget külsőleg csupán egy palást jelezte, de az eredeti szituációk továbbra is megőrizték önállóságukat, dramaturgiai funkciójukat, s ezáltal a szerepek sem csúsztak egybe, inkább csak folytatták egymást.

Ácsnál Theseus és Oberon, illetve Hippolyta és Titánia szerepe tökéletesen összeolvad – egyetlen figurává. Nincs cezúra a szövegben; akár egy jeleneten belül – sőt szövegátkötéssel egy megszólaláson belül – át lehet lépni Oberonból Theseusba és viszont. Ennek a megoldásnak nem annyira „érthetőségi” következményei vannak – azt hiszem, minél kevésbé ismeri valaki a darabot, annál kevésbé tűnik föl a számára, hogy „valami nincs rendben” –, inkább a *drámai világkép egészére* vonatkozó konzekvenciái.

Brooknál – mint maga mondja – egymáson belül létező világok jelennek meg. Theseus és Hippolyta előtt kibomlik egy álomszerűen természetfeletti (vagy tudatalatti) világ, s azon belül egy megrendezett álom: álom az álomban. Ahogy egyre mélyebben haladunk lefelé, az ösztönök világába, úgy erősödik bennünk a tudathasadás: nemcsak theseusi és oberoni énünk találkozik, hanem a tündéri Titánia-én is szembenéz a benne rejülő, számárfalloszt vágyó énnel, a szerelmesek monogám gyermeki énje

a poligám hajlamú felnőtt-énnel és így tovább. Fölbredve ez a másik énünkkel való találkozás ejt zavarba. Ezért feszengenek a párukra lelt szerelmesek, ezért dereng föl Hippolytának a színjátékjelenetben – Zuboly megpillantásakor – „Titánia” násza a számmal. (Visszafelé nem érvényes: Zuboly „nem emlékszik” Titániára.) Ez a rendezői játék akkor él igazán, ha Titánia mintegy Hippolyta tudatalattijában létezik, tehát nem egészen azonos vele.

Ácsnál viszont nincsenek egymásba tolt világok, a világ az ő színpadán *egyenemű*, legalábbis abban az értelemben, hogy álom és ébrenlét nem felelget egymásnak, nincs köztük válaszfal, így az „álom az álomban” és a „színjáték a színjátékban” fogalmával sem tudunk mit kezdeni. Másképpen szólva: Ácsnál nincs „keret”, ennél fogva mindvégig álmodunk (vagy mindvégig ébren vagyunk). A mesebeli athéni erdő ugyanúgy lehet álmaink tudatalattija, mint ébrenléteink hálószobája. Vagyis az előadás valószínű alapkonceptiója szerint a földi és a földöntúli, a testi és az éteri, az álombeli és a valóságos dolgok egyszerre, egymással szinkronban esnek meg velünk. (Érdekes, hogy Ács előző rendezése, az *Átváltozások* is hasonló módon mosta össze a dráma kettős világát.)

Így érthető, hogy nincs szükség tükörözéses szerepkettőzésre, Theseus és Oberon, illetve Hippolyta és Titánia egy szerep lett; nincsenek *csak* tündéri vagy *csak* földi lények – mindez énünk két oldala: az „evilágiság” és az „éterikusság” nem más, mint földi és szellemi szenvedélyek küzdelme, légius érzelmek

és nyers erotika harca. A kaposvári előadás vélhetően erről a belső harcról szól.

A rendező képi szimbólummal teszi szemléletessé ezt a kettősséget. Oberon szerelemkeltő vörös virága mellett megjelenik a *fehér* virág is mint a kijózanodás szimbóluma – a rekvizitum természetesen Titániához tartozik. Oberon hatalmi jelképként, gyűrűjébe foglalva viseli a két virágot, az emberi természet dualizmusának jelképét. A virágoknak külön életük van az előadásban – Zuboly például „ébredése” utánra is átvissza a vöröset, a Titánia-nász emlékeként.

A kettősség érzékeltetése különösen nagy terhet ró a színészre, mindenekelőtt Theseus-Oberon és Titánia-Hippolyta alakítóira. Rajhona Ádám és Olsavszky Éva szépen és pontosan oldja meg kényes feladatát. Van egy pillanat, amikor Titánia és Oberon egymás szemére vetik volt szeretőiket: Theseust és Hippolytát. Olsavszky kevély tekintettel szétteríti palástját – amely visszaján viseli Rajhona palástjának színét –, de a feszültség mögött némi cinkosság bujkál. A következő replikákban mintha játékosan *belépnének* a paralel-szerepekbe – mindenesetre megteremtődik a kettős szerepek egysége; innen kezdve már működik a hallgatolagos konvenció, nem kell többé törődnünk identifikálásukkal.

Sokkal érdekesebbé válik, amit a kettőzés révén játéklehetőségben nyerünk. Például furcsa keresztbetükrözések, át-lós reflexiók jönnek létre. *Titánia*-Hippolyta még a váltott indiai gyermeket kényezteti – az előadásban nem is olyan gyermek, inkább szép vonású kamasz,



A mesteremberek színjátéka (Fábián József felvételei)

aki úrnőjében aligha csak anyai vonzalmat ébreszt –, amikor *Theseus*-Oberon Hermiát oktatja apja iránti engedelmességre. A nő enygelése a fiúval és a férfi lányt karoló, birtokló mozdulata egyaránt az igazi szerelmi partnereknek szól – Oberon Theseus-énje után Hippolyta Titánia-énjének, és viszont.

Ebben a gesztikusan sokatmondó pillanatban egyszerre kézzelfoghatóvá válik Oberon fellobbanó dühe és bosszúösztöne. Egyszermind az is, hogy Titánia megalázásának tervét féltékenység szüli, és birtoklásvágy táplálja.

Rajhona kesernyésen elegáns, világot áttekintő bölcsességébe belefáradt Oberonja némi riadalommal szemléli Titánia megpróbáltatását: a finomkodó *petting* átalakulását vad érzékiséggé. Már akkor felhő fut át a homlokán, amikor Pucktól meghallja, hogy a királyné „egy szörnyért hevül”. Látjuk is, amint Titánia eltaszítja magától a dédelgetett indiai fiút, a vaskos férfiaságot ígérő szamárszoboly kedvéért. De korántsem szodómiáról van szó, mint Kottnál. Zuboly a kapcsolási előadásban nem válik számárrá, még csak szamárféje sem nő – a hátára kapaszkodott Puck úgy tartja a feje fölé szőrös ujjait, hogy azok szamárfüleket képeznek. *Ez az előadás legnagyobb ötlete*; jól illik hozzá Bezerédy Zoltán mosolytalan rabszolga Puckja, akit időnként zavar, hogy (nem egészen alaptalanul) féltelmes kobold hírében áll, és Arielhez hasonlóan szabad szeretne lenni.

Zuboly és Titánia násza az előadás csúcsa, akárcsak Brooknál. Csakhogy ami ott ironikusan stilizált volt, az itt vaskosabb, reálisabb, anélkül, hogy naturalissá válna. Zuboly – a hátára kapaszkodó, derekát átkulcsoló, s így mezítlábasan phalloszt képező Puckkal – ölbe kapja Titániát, és az egyetlen testté összeforrt három alak ritmikus rán-

gása, a „tündérszab” akusztikai kíséretével inkább a testi szerelem diadalmas rítusát idézi föl, mint a Kott-féle szodómisztikus Goya-víziót.

A Zubolyt játszó Lukács Andor méltóságának és egyszerűségének sokat köszönhet az előadás. Ez a Zuboly természetesen nem a szamárfüleire, hanem a férfiaságára emlékezik vissza, s így nincs benne szégyenérzet. Valami hasonlót vélek fölfedezni a négy ifjú szerelmes rendezői beállításában, tudniillik abban, hogy a párcsere után nem érzik különösebben feszélyezve magukat. Ez nyilvánvalóan következik az előadásnak abból az alap gondolatából, hogy a másik szorúggal való találkozás nem tölt el szorongással, ellenkezőleg: megszünteti a szorongást, föl szabadít, kiteljesíti a személyiséget. Igazságosan be kell vallani, hogy ez az elképzelés a négy színész – Básti Juli, Csákányi Eszter, Máté Gábor és ifj. Mucsi Sándor – összehangolt játéka ellenére sem ölt testet maradéktalanul; föltehetően több energiájuk ment el a koreografikus viháncolások megszerkesztésére, mint amennyi megmaradt a jellemek alaposabb földerítéséhez.

A föl szabadulás, az ünnep jelképe a színelőadás. A mesteremberek jeleneteiben kezdettől fogva az a komoly ügybuzgóság érvényesül, ami a tisztességes műkedvelést jellemzi egy „félprofi” rendező (Vackor) és becsületes dilettánsok találkozásakor. Az atelier-humor itt megengedett, ha olyan finoman kezelik, mint Ács – rendezőként és Vackorként. Gőz István, Krum Ádám, Stettner Ottó és Kamondy Imre közül különösen az utóbbi tűnt ki Dudás-Thisbe líraian átélt megformálásával. Rajta sok múlik, mert a Píramust sirató Thisbe szavainál „angyal repül át” a színpad fölött, s ez meghatározó pillanat az előadás-

ban. A *színház* – ugyanúgy, mint Brooknál – sok mindent megold. Titánia és Zuboly tekintete a színjáték tátkolt függönye mögött, a *színpadon* találkozik újra, egy üvegétől megfosztott tükörkereten át. Végül is a színház „tükröz e képeket”, amelyek előbb fölzaklatnak, azután harmóniát teremtenek. Most már megszólalhat a Mendelssohn-nászinduló, „időn kívül”, diadalmasan, a tapsrend alatt. *

Essék szó végül az előadás legkényesebb kérdéséről, **Eörsi István** átigazított Arany-fordításáról.

Jellemző, hogy a dilemma úgy vetődik föl: *szabad-e* Aranyt átigazítani, s nem úgy, hogy *szükséges-e*. Kétségtelenül szerencsésebb újrafordítani egy drámát, mint „kijavítani” a meglevő fordítást. De azt hiszem, akkor volna csak igazán hangos a szentségtörést kiáltók kórusa. Újrafordítani a *Szentivánéji álmot*, amikor létezik egy Arany-fordításunk?!

Minden korszaknak megvan a maga Shakespeare-képe. A magyar Shakespeare *általában* lágyabb tónusú az eredetinel. Ennek az az oka, hogy az eredeti művek egy nyers, szókimondó korban, a reneszánszban születtek, a ma használatos magyar fordítások zöme pedig vagy a múlt századi romantika, vagy az e századi irodalmias ízlés terméke. De még ha nem így volna is: minden fordítás a maga korának nyelvi valóságát, képalkotó és fogalmi rendszerét tükrözi, ebben az értelemben idővel a legjobb fordítás is elavul a színpad számára. Nem beszélve az egyes fordítók „saját” Shakespeare-jéről, ami önmagában jogosult, de nem biztos, hogy megfelel a fölújítások koncepciójának.

Valójában csaknem annyi fordításra lenne szükség, ahány új rendezői kon-

cepció születik. Ez egyáltalán nem képtelenség: a lengyel *Hamlet*-, *Macbeth*-, *Lear*-fordítások száma tíz és húsz között mozog. A *Lear*ből például tizennégy fordítás ismeretes, az utolsó négy az elmúlt húsz évben készült. Amikor Jarocki legutóbb megrendezte, a színház előbb újrarendezte. Mi legföljebb a Vörösmarty- és a Füst Milán-fordítás között választhatunk, ha a *Lear királyt* játsszuk, s ez még a jobbik eset. Legtöbbször meg kell elégednünk azzal az *egyetlen használható* fordítással, amely a rendelkezésünkre áll. (Van használhatatlan is, például az *V. Henriké.*) Mészöly Dezső néhány új fordításával javult a helyzet, de nem „oldódott meg”, még az újrarendezett darabok esetében sem, mert Mészöly szövegei is *egyfajta* színházi ízlést tükröznek. Megoldást csak az állandó újrarendezés hozhat, bár ez jelenleg utópiának látszik. Most a háziilag reparált fordítások korszakát éljük (nemcsak Shakespeare-drámáknál, hanem például Csehovnál is).

Ami a *Szentivánéji álom* Arany-fordítását illeti, **Eörsinek** kétségtelenül igaza van abban, hogy az udvari emberek és a szerelmesek stílusa, grammatikája elavult, a bennük tükröződő nyelvi és társadalmi szemlélet túlságosan finomkodó az eredetihez képest. Hozzátehetnénk, hogy számos fordulat és gyakran a szóhasználat is – régiessége folytán – megnehezíti a szöveg pusztá megértését. **Eörsi** csaknem érintetlenül hagyta a dráma legerőteljesebb nyelvi rétegét – a mesteremberek szövegeit –, de mintegy felerészben átigazította az udvari és a tündérvilág beszédét. Megoldásainak részleteiről komparatív tanulmányban kellene döntenünk; kétszeri hallás és egyszeri olvasás után vállalkozása mindenestre igazolódni látszik: a darab közelebb került ahhoz, hogy olyan természetes, mai nyelven szólaljon meg, ahogyan, paradox módon, csak az angol eredeti tud megszólalni.

Shakespeare: Szentivánéji álom (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Arany János. **Mai színpadra alkalmazta:** **Eörsi István.** *Rendezte:* Ács János. *Díszlet:* Donáth Péter. *Jelmez:* Vágó Nelly m. v. *Szcenika:* É. Kiss Piroska. *Zenei vezető:* Hevesi András. *A rendező munkatársa:* Pányoki László.

Szereplők: Rajhona Ádám, Olsavszky Éva m. v., Garay József, Bezeredy Zoltán, Ács János, Máté Gábor, ifj. Mucsi Sándor, Csákányi Eszter, Básti Juli, Jordán Tamás, Lukáts Andor, Krum Ádám, Kamondy Imre, Göz István, Stettner Ottó, Kristóf Kata, Lukács Csilla, Bal József, Dunai Károly.