

Hermann Zoltán

# Variációk a tétovaságra

## A HOLT LELKEK A RADNÓTI SZÍNHÁZBAN

**K**ezdjük távolabbról. Mihail Bulgakov 1930 elején került rendezőasszisztensként a Moszkvai Művész Színházhoz. Egyik első megbízásaként kapta, hogy Gogol regényéből – pontosabban, hiszen Gogol ragaszkodott ehhez a műfaji megjelöléshez, *poémájából, hőskölteményéből* – színházi adaptációt készítsen. Aligha volt feladat, amely nagyobb izgalmoba hozta volna. Bulgakov következetes gogolista volt, nem ájult Puskin-követő. Már 1922-ben megjelent egy satirikus elbeszélése (magyarul *Csicsikov kalandjai* címen olvasható), amelyben Gogol hősének odisszeáját az 1920-as évekbe helyezte át: Csicsikovban – vagy éppen *A revizor* Hlesztakovjában – ismert rá a NEP-korszak modern, félvilági kalandorainak, szélhámosainak, ügyeskedőinek őstípusára, Ilf és Petrov Osztap Benderének (*Tizenkét szék*, 1928) előképére. A satíra ugyan nem egyszerűen satíra volt, hanem kulturológia is, de talán ettől lett még népszerűbb Bulgakov is, Petrovék is.

A Valló–Morcsányi tandemnek nem a *Holt lelkek* az első kísérlete az orosz klasszikusok színrevitelére, de alighanem ez a legügyetlenebb. A rendező–dramaturg páros ugyanis nem teszi világossá, milyen szellemi kalandra invitálja meg a Radnóti Színház közönségét. Folytatna, mindenáron, egy sikeresnek mondható sorozatot? A russzofil értelmiség – vállalom, én is ilyen vagyok – nosztalgiáit szeretné kiszolgálni? Áthallásos, politikus színházat akarna csinálni – de azért úgy, hogy a gogoli satírúra is rá lehessen fogni az élesebbnek ható színházi mondatokat? Az lenne a szellemi játék, hogy a Gogol-, a Bulgakov- és a jelenkori tisztességte-

lenség és kisszerűség kooperációjának változatai között tévelyeghet a néző? Hogy szimbolikus rajtunk, a színházba betévedő állampolgárok holt lelkein (szavazataink?) alkudoznak a színházban? És a színigazgató narrátor még el is magyarázza nekünk – *A revizor* tételmondatát idekölcsonözve –, hogy „Magatokon röhögtök!”? Dehogy röhögünk! Pesties fordulattal élve: *Röhögni? Hát van ahhoz kedvünk nekünk?!*

Ha allegorizálni szeretnénk a színházi történéseket, nem könnyen ismerjük fel, hogy kinek volt nehezebb dolga a *Holt lelkek* adaptációjával, a kezdő dramaturg Bulgakovnak vagy a Radnóti dramaturgjának. A Gogol-regény – jelenetező elbeszélsmódjával – szinte kínálja magát a színrevitelhez. (Bulgakov egy névtelen barátja össze is számolja: csak 1930-ig és csak Oroszországban százhatvan parafrázisa volt a *Holt lelkeknek*, jelenetek, élőképek, paródiák, színházi előadások, rosszak és még rosszabbak.) Kínálja magát, de egyúttal megoldhatatlan feladat elé is állítja a színházat. A Bulgakov-féle megoldás a narrátor szerepeltetésével igyekszik az adaptáció narratív problémáit megoldani, hiszen a Gogol-regény elbeszélője is ugyanolyan fontosságú figura, mint a megszólaltatott szereplők. Sőt, fontosabb, mert a gogoli fókusz, az elbeszélő szarkasztikus és mégis költői önreflexiói lényegében kihagyhatatlan elemei a műnek. (Bulgakov *Pervijnek*, *Elsőnek* nevezi a narrátort, ami akár a *prológus* shakespeare-i megoldására, de valami színész-karvezetői szerepre is utalhat: magyarul hívhatnánk *előljárónak*, ami az „előljáró beszéd”-nek és a „főnök”-nek is szinonimája lehetne.) Sőt, Bulgakovnál jól felismerhető módon a narrátor egy nagyon is Gogol képre formált személyiség, az író *mise-en-scène*-je. Nem Gogol, de nagyon közel áll hozzá. Bulgakov meg-

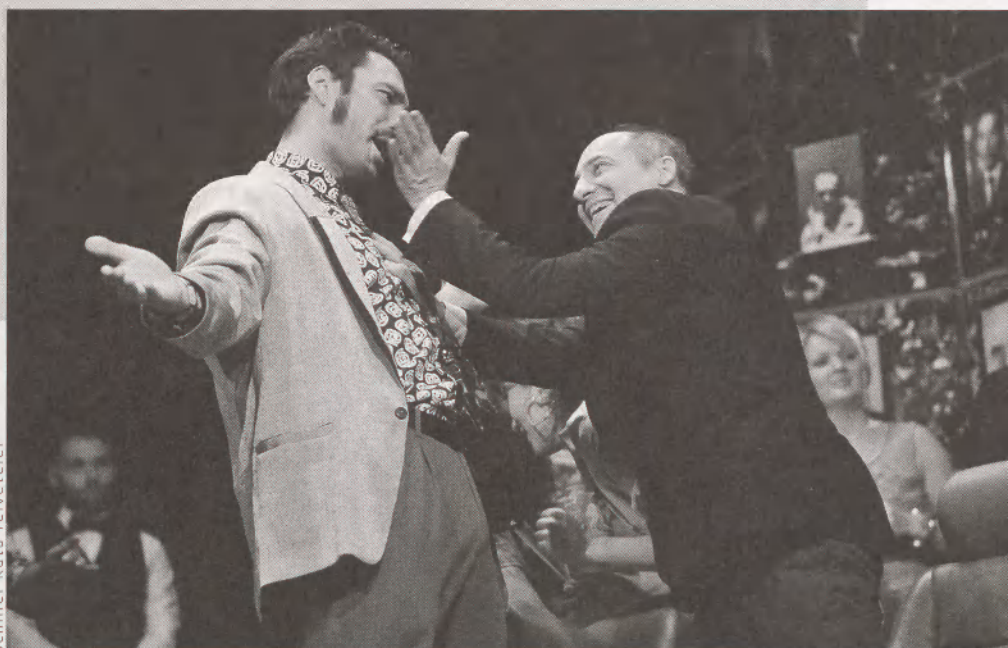




FENT: Gazsó György (Kormányzó), Vázsonyi János, Wéber Kata (Anna Grigorjevna), Szűcs Péter Pál (Csalogatov), Martin Márta (Kormányzóné), Takács Szabolcs, Petrik Andrea (Szojfa Ivanovna), Daróczi Gabriella, Rudolf Péter (Hlesztakov), Bata István, Ádám Erika  
BALRA: Schneider Zoltán (Kutyevics) és Rudolf Péter  
JOBBRA: Adorjáni Bálint (Orrjukov) és Rudolf Péter

oldása azért is zseniális, mert darabjának lényegében egyetlen mondata sem tőle származik, Bulgakov vastag fekete kihúzóval írja a saját *Holt lelkekjét*, úgy, hogy oldalakat, sorokat, szavakat töröl a regényből, és ami benne marad, az lesz maga a drámaszöveg. (A narrátor kap még mondatokat Gogol *Róma* és *Nyevszkij proszpekt* című elbeszéléseiből is.) Ügyes dramaturgiai geg, minden éles mondatért Gogolra van hártva a felelősség.

A próbák 1930-ban meg is kezdődnek, de teljes a kudarc, amíg másfél év egy helyben toporgás után Sztanyiszlavszkij kézbe nem veszi az előadást. Kidobhatja a narrátor szövegeit – az 1932-es bemutatón végül is nem az adaptációnak



a Bulgakov-kiadásokban olvasható textusát játssza a MHAT – színészeket cserél, lomtárba viteti a készülő díszleteket és jelmezeket, és igazi naturalista színpadi látványt terveztet meg, barnásra festett, zizegő papír falevelekkel, selyemfrakkokkal és viseltes, széthordott háziköntösökkel.

Hatalmas siker. Csak az éppen Gogol-monográfiáját író (1934-ben jelenik majd meg), már nagybeteg Andrej Belij fanyalog, hogy meggyalázták Gogol szellemét, és hogy a közhelyes orosz öntudat uralkodott el a gogoli lényeglátás fölött.

Hogyan maradhat gogoli egy előadás, és hogyan nem lesz az *lényegében* sosem? A kulcs Belijnél van, aki talán először fejt ki a gogoli karikatúra-

nak nevezett személyiségábrázolás belsőbb okait. A *Holt lelkek* vagy az elbeszélések tragikomikus hangneme abból a kettősségből, kettős eredetből fakad, ami Oroszország XVIII. századi, teljes hatalmi és kulturális elitváltására vezethető vissza. A XVIII. század orosz elitjének franciás műveltsége és olvasmányai – lásd még Puskin Tatyjanáját! –, Prévost abbé, Diderot, Le Sage és a többiek démoni galantériája olyan mintát ad a XIX. századi orosz elit számára, amelynek következtében kívülről látja önmagát. Különösen Le Sage hatása erős Gogolra: a francia író sánta ördöge körbevezeti az elbeszélőt, és bekukkantanak minden ablakon, hogy lássák a kinél kisebb, kinél nagyobb, titkolni vágyott bűnököt. Ez a rokokó énkép és testkép – mondjuk így! – *fixálódik* az orosz kultúrában: az emberi test és irodalmi ábrázolása nem a test egységére és harmóniájára, hanem az énképek testrészekre tagolódo diszharmóniájára épít. Az, amit a gogoli, karikatúrisztikus látásmódnak szokás nevezni – de hiszen ezt Gogol abszolút módon is megjeleníti az elbeszéléseiben –, nem más, mint az egyéniség integritását nélkülöző, önállósult testrészekből összerakott alakok, a metonimikusan, testrészeik, ruhadarabjaik nevével megjelölt figurák mozgatója. Az olvasó mindig az egész figurát képzei a regényben-novellákban megjelenő hősök mögé, és komolyan el kell vonatkoztatnia olvasói szerepétől, hogy észrevegye: nem az egész figura cselekszik, hanem csak egy testrésze.

Alighanem ez okozza a legkomolyabb problémát a színház számára, ez az oka a Gogol-adaptációk viszsztatér bizonytalankodásainak. (Maga Gogol is bizonytalan, ez a kérdéskör is nyugtalanítja *A revizort* kísérő magyarázataiban és a magyarázatok magyarázataiban.) A színész, alapesetben, az egész testével van jelen az előadásban, és nem külön-külön testrészeivel. Hogy Sztanyiszlavszkij hogyan oldotta meg a módszerének paradoxonját is jelentő, mégis sikeres előadást, nem tudjuk. Az előadásról csak fotókat ismerünk, filmfelvételek nem készültek. Alighanem az empátia és a naturalizmus túlhajtása, amikor a néző a brillantinozott homlokfürtök megrebbenésére is külön figyel, hathatott burleszknak és szimbolizmusnak, ehhez pedig nem kellett a narrátor külső nézőpontja.

A Bulgakov-darab olvasópróbán zseniális, a színpadon azonban nem áll meg. Nagyon határozottan meg gondolatlanúság is volt, hogy Valló Péterék a Bulgakov-változattól indultak ki. (2006-ban Oleg Tabakov színháza sem a Bulgakov-szöveget játszotta; Mindaugas Karbauskis rendezte az előadást, Tabakov Pljuskint játszotta.) Az külön elgondolkodtató a *Holt lelkek* dramaturgiai koncepciójában, hogy míg az orosz közönségnek – főleg az 1930-as évek közönségének – nyilvánvalóan sorra beugranak a szállóigékké lett Gogol-mondatok, addig a magyar fordítás mondatai nem hatnak így, mert nem lettek szállóigék. (Devecseriné Guthi Erzsébet kitűnő fordítása amúgy: ennek a Diák-könyvtár-sorozatból való példánya van az előadás narrátora, Bálint András kezében a színpadon.) A MHAT 1932-es bemutatójának orosz nézője tudja, hogy Gogol-szöveget hall, de mit hallunk mi? Gogolt? Guthi Erzsébetet? Morcsányi Gézá? A szövegre való ráismerés öröme tehát elmarad. Ahogy a bulgakovi – nem pusztán a narratológiát dramaturgiává konvertáló –

ötlet, a narrátor külsőből belsővé váló nézőpontja is csak elnagyoltan jelenik meg Valló Péter rendezésében: Bálint András ugyanis a színpadon nem írja, vagy ha megírta, nem felidézi, hanem főképpen olvassa, kommentálja a történetet. Magyaráz, tanít, értelmez – és nem „csinálja” a szöveget és az előadást.

És ez csak az egyike a bizonytalan, tétova megoldásoknak. A rendező talán nem a szöveg szelleméhez alkalmazkodott, hanem a színház „orosz klasszikusok” sorozatának emblematis megoldásaihoz akarta igazítani a *Holt lelkeket* is. A díszletelemek, a színpad méretei miatti óhatatlan zsúfoltság, a Vodku zenekar revüszereű „kiállásai” szinte mind hatástalanok maradnak. Szétesik az előadás – ez az irodalmi anyag miatt egyébként is reális veszély –, de nem úgy esik szét, ahogyan a gogoli *szinekdoché* megkívánná, nem következik be a rész dominanciája az egész felett. (Ritmus sincs, helyenként kifejezetten unalmas a produkció – Tabakovék például szünet nélkül játsszák a kétórás *Holt lelkeket*.) Nem követhető, hogy az elhangzó szöveg- és történetfragmentumokban melyik rész hangsúlyos, a színész mozgásának melyik mániákusan ismételt mozdulata ad karaktert a szerepnek, a maszk és a jelmez melyik eleme az, amiből kiindulhat a szerepet értelmező színész. A színész a kulcskérdés a Radnóti előadásában, az, hogy ki tud-e alakítani a saját testének, jelmezének, a díszletnek és a szövegnek egy-egy részletével egy olyan közvetlen viszonyt, amire a teljes színpadi jelenlétét fel tudja építeni. A dramaturg és a rendező ebben nem segít.

Nincs meg az a szöveg, amelyből építkezni lehetne: a Bulgakov-koncepciónak ez a felfogása félrevisz, Bulgakov sem akarta, Sztanyiszlavszkij meg végképp, hogy a szereplők a narrátor által mozgatott bábok legyenek. (Különben, talán éppen ezért, bábszínházban kellene játszani az eredeti Bulgakov-szöveget.) Kifejezetten zavaró és tünetszerű a szövegnek az a megoldása – ahogy a néhai kiváló nyelvész, Mészöly Gedeon 1945-ös, csapnivaló *Anyegin*-fordításában a Tatyjana névnap báljára érkező vendégeket „Kakaskov”-nak és „Marhakov”-nak „tükörfordította”, úgy csinál Morcsányi Géza Nozdrjovból „Orrjukov”-ot, Korobocskából „Dobozocská”-t, Pljuskint „Selymesin”-t. Pedig nem a névnek kellene beszélnie az előadásban, hanem a cselekvésnek, a látványnak.

A Radnóti *Holt lelkek*jén a dramaturg és a rendező bizonytalansága látszik: sok apró jel van, amin átsüt a tétovaság és a belőle származó rossz döntés. A színház orosz sorozatának szinte védjegye a Vodku zenekar, de itt olyan ügyetlenül és idegenül mozognak, és a dalszövegekben olyan közhelyeket énekelnek a végeláthatatlan orosz „távolságról”, hogy szinte rossz hallgatni. A díszlet (Horgas Péter) szájbarágós a holt lelkeket ábrázoló fotófallal, a repülőfotelekkel és a csigalépcsővel. A jelmezek (Benedek Mari) inkább elfedik a testet – például Korobocská köntöse (Csomós Marit teljesen mozgásképtelenre bénítja), Szelifán kínai piacos pulóvere (Somody Kálmánnak az ápolatlanság mellett a rátartiságot is kellene hoznia) –, vagy éppen csak egy kicsivel, de többet akarnak mutatni a kelleténél: a kormányzó műbajusza például elképesztően jó, de a parókája már fölösleges. Gázsó György akkorát játszhatna a saját fejével és hatalommániáját

jelképező, irdatlan és oda nem illő bajuszával, de ehelyett elbújtatják egy maszk mögé. Ezért különös, hogy Martin Márta kormányzónéja vagy maga Pljuskin – tökéletes: Pljuskinnak csak az arca látszik a kapucni alól, és a két keze lóg ki a kinyúlt melegítőfölső ujjai-ból. Csak keze van és arca – Lukáts Andor pedig eny-yiből csinál figurát. Aztán a néző visszazuhan az értetlenségbe, miért kell a két kormányzósági szépaszszonyt a régi magyar filmvígjátékok remake-jeiben látható, ellenszenves, újgazdag feleségeknek öltöztetni. Wéber Kata és Petrik Andrea szürke kiskosztümben ugyanúgy megcsinálná a figurákat, sőt talán jobban.

Csicsikov Rudolf Péterre van írva. Nem is könnyű rájönni, mi nem jó a színpadi jelenlétében. A színész, akinek mindent tudnia kellene, akinek nem okozna gondot a csicsikovi simulékonyság és alakoskodás. Ha jól meggondoljuk – még Bulgakov szövegcsontkításai is ezt sugallják, úgy emel ki, hogy benne részeket, mintha utasítaná a színészt –, Csicsikov szerepének az a kulcsa, hogy megfigyel, és pillanatok alatt „lereagálja” partnereinek beszédmódját, alkalmazkodik a többiek automatikus mozdulataihoz, szavajárásához. Idomul. Nem szép ember, de udvarolni is úgy tud, hogy a kormányzó lánya – Andrusko Marcella – is beleszédül. (Egészen zseniálisan szédül bele, annak ellenére, hogy ez a Csicsikov tulajdonképpen nem is csábítja.) Rudolf Péter azért van nehéz helyzetben, mert a rendező tétovaságai miatt a darab szerepeinek nincs karakteres, a gogoli rész-egészt játékba hozó

színpadi jelenléte, vagy túl sok karakterjegy van rájuk pakolva (Adorjáni Bálint Orrjukovja). Nincs mire reagálni, nincs mihez idomulni. Csicsikoból, a zseniális pszichológusból és virtuóz kommunikátorból vidéki sutyerák lesz, akinek azért van könnyű dolga, mert mindig gyengébb ellenfeleket keres magának. Pedig a gogoli–bulgakovi figurák nem mániás ütődöttek, egyikük sem, Szelifán sem, hanem a testi-lelki diszharmóniától végtelenül gyanakvóvá és ravasszá lett jellemek.

A rendezői tétovaságnak közhely a következménye. A darabot többször is tagolja az a pantomim, amelyben Csicsikov és Szelifán a kocsi zötykölődését imitálva „rugóznak” a kocsivá átlényegült repülőgépekben, és a háttérben, mint egy vonat ablakkivágásában, a jobbról balra sebesen tovaúszó végtelen sztyeppét látjuk fekete-fehérben, végtelenítve vetíteni. És én, a néző, azt szeretném, ha nem a tértől való távolságot jelenítené meg a vetítés, nem azt, hogy elsuhan, és örökké tart az utazás, és nem vagyok benne. Azt szeretném, ha a kocsi felém jönne, és Csicsikovék háta mögött az elhagyott út mozgóképe futna, perspektívát rajzolna a távolodó messzeség, mint a régi filmek premier plánjaiban az álló autók mögé vetített mozgó háttér. Jöjjenek felém a színpadról, mert azt szeretném, ha bevonnának az előadásba!

És akkor azt sem kellene mondania a darab végén a narrátornak, hogy „Magatokon röhögtek!”. Mert már tudnánk.

Gerold László

# „Elvégre emberek vagyunk”

A ROSMERSHOLM ÚJVIDÉKEN

A címbeli szavakkal zárja le Ibsen a női főszereplő, Rebekka és a házvezetőnő beszélgetését a dráma utolsó felvonásának kezdetén. Hogy ez felmentés-e, vagy a megváltoztathatatlanság való beletörődés, azt attól függően, ki hogyan értelmezi Helsethné szavait, mindenkinek magának kell eldöntenie. Mint ahogyan azt is, Ibsen fölöttébb szövevényes, erkölcsi kérdéseket feszegető lelkiismereti drámája melyik szereplőjének pártján áll. Az író ebben nincs segítségünkre. „Kérdezni jöttem, nem felelni” – vallja. Kérdés pedig akad bőven.

Mindenekelőtt az, élhet-e valaki hitét elhagyva, ideálok nélkül, szabad, független egyéniségként, csupán saját boldogságát keresve, ha közben köti a csökött családi hagyomány és a lokális misztika, ha felesége titokzatos halála egyre fokozódó lelkiismereti gondokat okoz, ha egyénisége felszabadulását, megújhodá-

sát hozó új kapcsolatát környezete bűnösnek ítéli, s ha a nő, aki ráadásul nem vétlen a feleség öngyilkosságában, s ha egykori társaiból lett ellenségei saját konzervatív, illetve radikális pártérdekeik szerint kívánják felhasználni. Ha se a múltjával, se a jelenével nem tud megbirkózni, hiába szeretne szabad akarata szerint élni, ennek semmi realitása nincs.

A megoldhatatlan problémák e szoros hálójában vergődik Henrik Ibsen talán legösszetettebb, magasra értékelt, de ennek ellenére ritkán játszott drámájának főszereplője, Johannes Rosmer.

A történet kiindulópontja Rosmer életének egy fontos pillanata: elhatározása, hogy változtat addigi életvitelén. Felhagy lelkeszi hivatásával, kivonul a közéletből, és felhőtlen boldogsága reményében kezd új életet Rebekkával, eszmei és érzelmi társával, néhai felesége ápolójával. Csakhogy a szép cél megvalósítá-