



Vízkereszt, vagy amit akartok, 1926. Říše loutek, Praha – Anna Suchardová-Brichová tervei





Nina Malíková

SHAKESPEARE A CSEH BÁBSZÍNHÁZAK SZÍNPADÁN

Shakespeare sajtóságos jelenség a cseh bábszínház világában. A műveivel való találkozásra a vándor marionettjátékosok révén került sor, s ez volt az első alkalom, amikor a vidéki közönség kapcsolatba került a „nagy drámairodalom” színházi kultúrájával. A marionettjátékosok repertoárján *A velencei kalmár*, később pedig a *Vízkereszt, vagy amit akartok* szerepelt, s ez a két darab a 20. század elején a cseh színházi társulatok műsorán is felbukkan.

A cseh színészet számára nagy kihívást jelentettek az országban 1864-ben megrendezett, Shakespeare előtt tisztelgő emlékünnepek, amelyek azonban – legalábbis az eddig ismertté vált és hozzáférhető anyagok alapján – az új, korszerűbb arculatát kereső cseh bábszínházra nem gyakoroltak jelentősebb hatást. Shakespeare csak a 20. század elején jelent meg hangsúlyosabban a cseh bábjáték színterén, mégpedig halálának 1916. évi, háromszázadik évfordulója alkalmával és két tollforogató kapcsán: egyikük, Vladimír Zákrejs (1880–1948) szakíróként, fordítóként és rendezőként is nevet szerzett, a fiatalabb Bedřich Beneš Buchlovan (1885–1953) kevésbé volt ismert. Shakespeare mindkettejüket elvarázsolta, s szövegeit az eredetiség jegyében alkalmazták színpadra: feldolgozásaik lényegesen különböztek a prózai színházak miniatürizáló gyakorlatától.¹

Az 1916–1917-es években Zákrejs színre vitte a *Hamletet*, a *velencei kalmárt* és a *Macbeth-et*, Bedřich Beneš Buchlovan pedig ugyanebben

az időszakban jelentette meg a *Bábjátékok Shakespeare alapján* (Loutkové hry ze Shakespeara) című kötetet, az ún. Kis Globe Színházat, amely a *Prologuson* kívül a *Téli regét*, a *Szentivánéji álmot*, a *Hamletet*, a *velencei kalmárt* és a *Lear királyt* tartalmazta. Shakespeare-rel a költőként, próza-, dráma- és újságíróként, valamint fordítóként is tevékeny, a Fa Presto művésznevet is használó Karel Mašek (1867–1922) is foglalkozott – említsük meg a *Periklész, Türosz királya* (Perikles, král tyrský) című darabját. Az említettekén túl *A vihar* Eugen Stoklasához (1882–1963) kötődő adaptációja is ismert.

Szenteljünk kissé több figyelmet Vladimír Zákrejsnek, akinek Shakespeare-átiratai több sikerült és a színháztörténetbe is bekerült előadás ösztönzői voltak.² A prágai Malá Strana-i Társaskörben saját rendezésében és díszleteivel mutatta be a *Macbethet*, melyhez írt egy prológust, valamint a *Hamletet*, s ugyanebben az évben *A velencei kalmárt* is színre vitte: a darab a *Shylock*, a *zsidó* címet kapta, amely a vándor marionettjátékosoknál és a cseh népi színházban is fel-felbukkant.³ *A velencei kalmár* a Bábok Birodalmának (Říše loutek) akkori helyén, a Prága felvonulási terének számító Letnán került a nézők elé. Zákrejs a háború után saját színházat hozott létre – mintegy negyvenöt darab 75 centiméteres bábbal dolgozott, és Szophoklész, Plautus, valamint Shakespeare műveit adta elő. Munkásságának csúcspontját az általa színpadra alkalmazott és rendezett *Vízkereszt, vagy amit akartok* jelentette:

1 Shakespeare darabjainak feldolgozásairól Vilém Mathesius írt *Shakespeare na loutkovém divadle* (*Shakespeare a báb-színházban*) című cikkében. *Loutkář* (A bábjátékos), 1917/1918, 6–8. o.

2 *Kupec benátský* (Zsidó Siloch) – *A velencei kalmár* (Shylock, a zsidó), 1917, Storch a syn (Storch és fia) kiadó; *Macbeth*, 1917, bemutató a Kisoldali Társaskörben; *Večer tříkrálový* (*Vízkereszt vagy amit akartok*), 1918, ősbemutató 1926. január 24-én a Letnán

3 Veselý: Počátky nových směrů českého loutkářství (A cseh bábjátékszáz új irányzatainak kezdetei), *Loutkář*, 1928/29, 21. o.



Anna Suchardová-Brichová terve (Olivia) és bábterveinek későbbi másolatai – Josef Pikner (1995)



a díszleteket Vojtěch Sucharda tervezte, és az ősbemutató 1926-ban volt a Letnán, aztán a darab a társulattal együtt átkerült a Bábok Birodalmának új helyére, a Žatecká utcai Városi Könyvtárba. Zákrejs a *Loutkář* című lapban érdekes tanulmányt adott közre a *Macbeth* bábos változatáról, s megjelentette a *Vízkereszt, vagy amit akartok* színreviteléhez kapcsolódó rendezői jegyzeteit⁴.

Egy figyelemre méltó tanúságtétel szerint „... Zákrejs csak a Beránéknél 1924-ben megrendezett bábos estélyen ismerkedett meg Suchardáékkal, ismerte meg Skupát, s ezt követően látogatott el a Bábok Birodalmába, ajánlotta fel a *Vízkeresztet*, és bízta meg őt rendezéssel; (...) az 1925-ös vakáció előtt itt volt az új tett – a *Vízkereszt*; Vojta Sucharda jószereivel egy éjszaka folyamán elkészíti Viola és Sebastian figuráját, s miközben Zákrejs szaval, ő felvázolja Tóbiást és az olvasó Malvoliót; a drapériákra irányuló nyomás megtörik, 2 óra alatt 13 átalakulás megy végbe, többnyire csak első-tüléstől és a zongora néhány ütemétől kísérve; Suchardová asszony megalkotja legelbűvölőbb báb-jait, Olivíát és a herceget, egy eredeti Kašpareket, Böffen Tóbiást, Malvoliót – mindegyik báb egy új felfedezés és tett: Barth, aki ez ideig Kašparek volt, Böffen Tóbiássá lényegül át és életre kelt egy felejthetetlen figurát (...) ... egészében és részleteiben is minden valami újat és szépet és tökéleteset jelent, a díszletek, a világitás, a deklamáció és a bábok játéka tekintetében egyaránt. (...) Zákrejs neve tartósan fennmarad az újkori cseh bábjátás történetében, és Szophoklész Elektrájának meg Shakespeare darabjainak színpadra állításával kapcsolódik össze.”⁵

A fentebb említett szerzők átíratái arról tanúskodnak, hogy Shakespeare szövegeivel igencsak szabadon bántak, akár rövidítésről volt szó, akár új szereplők hozzáadásáról. S akkor még nem is szóltunk az író-drámaíró Alois Gallat (1827–1901) „rongybabá-

író!”, amelyek jó kiindulópontot jelentettek számára *A velencei kalmár* és a *Hamlet* paródiájához. Kašparek szerepeltetése ezekben a darabokban meglehetősen durvának tűnik ahhoz képest, ahogy ma viszonyulunk a szerzőhöz, jóllehet ez a viszony se igazán kegyeletteljes. (Kašparek egyébként melyik vígjátékból hiányozhatott volna azokban az időkben?) Feltételezem, hogy Kašparek beillesztése a *Terिंगettét, kutyafejűek* (Ieminkote, Psohlavci) című darabba, tehát egy komoly, sőt szent témába – ami a tapasztalt s a cseh bábjátékok világában járatos író, Iva Peřinová döntése volt, mégpedig épp ezeknek a „szentségtörő” átíratoknak a nyomán – azt célozta, hogy a vígjátéki jelenetek révén tompítsák a komoly előképek és helyzetek élességét. Az effajta viszonyulás a tragédiákhoz, az utóbbiak átváltoztatása tragikomédiákká nemzeti jellemünk egyfajta alakváltoztatát jelenti: törekvést a komoly helyzetek könnyítésére, humorérzéklet, s olykor a fekete humor iránti vonzalmat. Ez a viszonyulás a népi bábjátékosok *Faustjától* a mai szövegekig bezárólag tetten érhető – ismét Iva Peřinóvát, Vít Peřint említhetem...⁶

A múlttól s kiváltképp a húszas évekről szólva nem hagyhatók figyelmen kívül azok a bábok sem, amelyeket a tizenhét éves Jiří Trnka mutatott be az 1929. évi emlékezetes prágai kiállításon, ahol – többek között – *Hamlet* és *Macbeth* bábujával lépett színpadra. Trnka esetében tagadhatatlan, hogy Shakespeare elvárásolta, s ez később a messzemenően méltányolt és díjakat szerző filmjében, a *Szentivánéji álomban* (1957) is megnyilvánult. Ez a mű látszólag összefüggések nélkül került bele filmjeinek dramaturgiai vonalába – egyébként maga Trnka is beismerte, hogy mindig olyan dolgokat vitt véghez, amelyeket ő akart, s nem gondolt át előre semmilyen dramaturgiai tendenciát vagy mondanivalót.

S még valamire érdemes visszaemlékeznünk: a fentebb említett *Vízkereszt*hez egy másik, érdekes és

4 Zákrejs, Vladimír: *Režisérské poznámky, Příspěvek k „Loutkářské příručce”, psaný po provedení Shakespearova „Večera tříkrálového” loutkami. (A rendezői jegyzetei, Cikk a „Bábos kézikönyvhöz”, amely Shakespeare „Vízkereszt vagy amit akartok” című darabjának bábokkal történt bemutatója után íródott), Loutkář, 1928/29, 2016–2017. o. a Pří studiu „Shakespearova Makbeta” pro loutky. (Shakespeare Macbethjének” bábos átíratát tanulmányozva.), Loutkář, 1928/29, 2017–2019. o.*

5 Veselý, Počátky nových směrů českého loutkářství, Loutkář, 1928/29, 208–213. o.

6 uo.

csaknem párhuzamos történet is kapcsolódott a Bábok Birodalmában. A Bauhaus korabeli képzőművészeti tendenciáit vagy a zürichi bábszínház irányultságát s különösképpen a Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) által színre vitt *Szarvaskirályt* idézték fel azok az Anna Suchardová-Brichová által tervezett csodálatos jelmezek, amelyek ugyanennek a darabnak az előadását szolgálták volna, a mű azonban végül nem került színre. Bizonyos, hogy Shakespeare *Vízkeresztye* olyan színpadi vonzerőt képvisel, amely abban az időben is több alkotót elvarázsolt.⁷

Mi volt az, ami annyira megragadta az alkotókat Shakespeare műveiben, s amihez a modern cseh bábszínház végül kapcsolódni tudott?

Egyfelől vonzó volt a szereplők felcserélhetőségének lehetősége (nemcsak az álruha adta lehetőségeket kiaknázó és az ikrek hasonlóságával számoló vígjátékokra gondolok: *Tévedések vígjátéka*, *Vízkereszt, vagy amit akartok*), a megkettőzöttség, s az, hogy a sorsok megváltoztathatók: a szegény emberből gazdag lehet (lásd a *Makrancos hölgy* prólógusát, vagy az *Ahogy tetsziket* és *A vihart*). A hasonmások léte, a személycserék olyan momentumok, amelyek a bábszínház munkájában is jelen vannak, s az alkotók számára csaknem az összes, a továbbiakban említésre kerülő példa esetében különösképpen vonzóak voltak.

A cseh bábszínház modern kori története kapcsán Shakespeare műveinek jó néhány előadásáról szólnunk kell. Az amatőr bábszínházak előadásait sem hagyhatjuk figyelmen kívül: a Júlie nevű társulat a *Hamlet* némajáték változatával állt elő, melyben kis marionettfigurák jelentek meg a színpadon. Ennek az előadásnak Craig legendás, a moszkvai Művész Színház számára készült díszletei voltak az ihletői (bemutató: 1988, felújított bemutató: 2000). Fontos még megemlíteni a svitavai Cěčko („Cé”) nevű társulat két előadását: a gyakran emlegetett, 1990-es *Hamletet*, amely erős érzelmi töltetű, a távozóban lévő pártállam elleni figyelmeztetés volt,

s vele együtt mutatták be ugyanabban az évben a *Szentivánéji álom* adaptációját. A két darab egyúgyanazon a címen, *William úrként* (Pan William) került a nézők elé. Szintén megemlítenő a két bábjátékos által 2008-ban előadott, a Csendes Szarvas (Tichý jelen) nevű társulathoz kötődő *Richard 3.* Rajtuk kívül olyan Shakespeare-adaptációkról beszélhetünk, amelyek a hivatásos társulatokhoz kötődnek. A következőkről van szó: *Tévedések vígjátéka* (Naiv Színház, Liberec, 1984 – rendező: Markéta Schartová, díszlet: Pavel Kalfus), *Szentivánéji álom* (DRAK Színház, Hradec Králové, 1984, rendező: Josef Krofta, díszlet: Petr Matásek), *Llyr király* (Királi Llyr, Alfa Színház, Plzeň, 1989, rendező: Karel Makonj, díszlet: Ivan Nesveda), *Pokolba a két családdal*, DRAK Színház, Hradec Králové, 2001, rendező: Josef Krofta, díszlet: Irena Marečková), *Hamlet* (DRAK Színház, Hradec Králové 2004, rendező: Jiří Vyšehlid, díszlet: Irena Marečková), *A vihar* (Naiv Színház, Liberec, 2002, rendező: Michal Dočekal, díszlet: Petr Matásek), *Macbeth, avagy boszorkányok mulatsága* (Macbeth aneb Rej čarodějnic, Lampion Színház, Kladno, 2005, rendező: Karel Brožek, díszlet: Alois Tománek), és végül, de nem utolsó sorban szóba jöhető előadás – ha egyáltalán bábszínházinak nevezhetjük – nem volt más, mint a *Hamleteen* (Alfa Színház, Plzeň, 2012, Tomáš Jarkovský és Jakub Vašíček, rendező: Jakub Vašíček, díszlet: Kamil Bělohávek, jelmez: Tereza Venclová).

Mi kapcsolta össze ezeket az előadásokat? Ha megnézzük a bemutatók időpontjait, megerősítve látjuk az állítást, mely szerint a nyolcvanas évek kedvező időszakot jelentettek a cseh bábszínház számára. (Többször is megtörtént, hogy külföldön nehéz volt elmagyaráznom a hitetlenkedő hallgatóságnak, hogy a cseh bábszínház a nyolcvanas években afféle „aranykort” élt meg – persze annak fényében, hogy szigorúan összehasonlítjuk a prózai színházak akkori darabválasztási és dramaturgiai lehetőségeivel.) A bábszínház tehát jelentős mértékben s egyaránt teret nyert

7 Anna Suchardová-Brichová a korabeli tanúságtételek szerint egyszerű színpadképet alakított ki az előadás céljaira, gyors változásokat lehetővé tevő játéktérrel. Részben az ihlette, ahogy Kvapil megoldotta a shakespeare-i színteret. Vojtěch Sucharda nagyszerű bábokat alkotott, főleg a komikus jellemeket ábrázolta kiválóan.



Lyr király, 1989. R: Karel Makonj, T: Ivan Nesveda. Divadlo Alfa, Plzeň – Fotó: J. Práček



Richard 3, 2008. R: Jiří Jelínek. Tichý jelen (Csendes Szarvas) Színház



*Pokolba a két családdal (Rómeó és Júlia),
2001. R: Josef Krofta,
T: Irena Marečková.
DRAK Színház, Hradec Kralové*



az ifjúsághoz és a felnőttekhez szóló színház világában. Tény, hogy nem kereste a túlságosan konfrontatív témákat, amelyek beleütközhetek volna a cenzúrába: utóbbi nagy figyelemmel leplezte le a mesébe burkolt metaforákat. Talán ez az oka, hogy a jelzett témákat egyaránt felölelő *Macbeth* és a *Vihar* csak sokkal később bukkant fel a színpadokon.

Nézzük meg kissé közelebről az egyes előadásokat. A fentebb felsoroltak közül talán a *Tévedések vígjátéka* volt a legproblematisabb, az a darab, amely mindmáig Pavel Kalfus csodaszép bábjaival büszkélkedhet, amely azonban a maga idejében nem különösebben ragadta meg a kritikusok figyelmét. Ahhoz, hogy lényeges dolgokat mondhassunk el róla, több személyes élménybeszámolóra volna szükség az alkotók és az előadók részéről.

Más volt a helyzet a Karel Makonj által Plzeňben bemutatott *Llyr király* esetében, amely váratlan és nehéz feladat elé állította az Alfa Színház társulatát. (Makonj akkori dramaturgiájának és provokatív rendezői felfogásmódjának nem is lehetett más következménye.) Makonjt Shakespeare *Lear király*ának előképe, egy skót ballada inspirálta, és sajátos értelmezésének megfelelően minden színészi tevékenységet mozgósított, totemszerű bábokra bízott, illetve az egyetlen, főszerepet játszó és az őrlő Llyrt megszemélyesítő színészre (Milan Mourekre), akinek a bábok között nem volt hasonmása.

„... A rendező, Karel Makonj, valamint a tervező, Ivan Nesveda az „eltorzított arculatot” elsősorban a bábok vizualitása révén jelenítették meg. A kicsavart, deformált, csúnya, visszataszító mumusokban, amelyeknek emberi testeket kell megjeleníteniük, energikus és sürgető gesztussal öltöztet Shakespeare fantáziája, amely szinte az ember által életre hívható gonoszság ocsmányágából fakadó örület határán van. Ez a rendezői és tervezői gesztus azonban nem éri be csak az élménnyel, amelyet a vizuális alak észlelése tud nyújtani a báb mint szimbólum síkján. Tovább megy, és kettéválasztja a látszatot

és a valóságot. Azzal az eljárással teszi ezt, amely napjaink bábszínházának a rendelkezésére áll, s amelyet már sokszor kipróbált: szétválasztja a bábót és a színészi cselekvést. (...) Shakespeare szövegét Plzeňben *Llyr király* címmel adták elő, ami nyilvánvalóan arra utal, hogy az előadás vissza akar térni a kelta mitológia ősforrásaihoz, miközben Lear király középkori mondáját sem hagyja figyelmen kívül, melyben a jó Cordelia győzedelmeskedett rossz lánytestvérei felett. Avagy: az előadás alkotói jogot formáltak arra, hogy a mese azon magvához tartsák magukat és azt fejték ki, amely a jószerivel mesei motívumban rejlik, s amelyet valóban a *Jobb a só az aranynál* című meséből ismerünk. Másképp is fogalmazhatunk: az előadás ezt a minden másnak alapjául szolgáló elsődleges realitást úgy szemléli, ahogy Shakespeare az emberben rejlő ördögöt ábrázolta...⁸

A plzeňi előadásban az értelmezés azon alapult, ahogy Shakespeare ebben a könyörtelen és provokatív példázatban a szülők és a gyerekek viszonyát megjelenítette; a fiatal nézőkre való tekintettel, akiknek az adaptációt szánták, az előadás alkotói különböző eszközök sokaságával igyekeztek Lear történetét átláthatóbbá tenni és leegyszerűsíteni. Az ambiciózus és bonyolult rendezői látomást azonban nem sikerült maradéktalanul megvalósítani. (Lear örülete, amelyet két lányának könyörtelensége idézett elő, a végülében olyan környezetben fejeződik ki, amely jól láthatóan egy mai kórház közegét és személyzetét idézi.) Az előadásban megnyilvánuló keresés pozitívumát nemcsak az jelentette, hogy Shakespeare szövegét és a darabban rejlő időszzerű morális problémákat megpróbálták közel hozni a fiatal közönséghez, hanem az is, hogy a színrevitel az egész társulat számára magasra állította a mércét.

A *Szentivánéji álom* után, melyről még szó lesz, a Hradec Králové-i DRAK Shakespeare *Rómeó és Júlia* című darabjával küzdött meg: a dramaturgiai értelmezés Miloslav Klíma és Josef Krofta munkája volt, a darab pedig

8 Jan Císař: Napul člověk, napul bēs... (Félig ember, félig ördög...), *Československý loutkář*, 1989/7, 149–151. o.

9 *Macbeth aneb Rej čarodějnic* (Macbeth, avagy boszorkányok mulatsága) – fordította Erich Saudek és Josef Jiří Kollár, rendezte Karel Brožek, díszlet: Alois Tománek, jelmez: Tomáš Kypta, zene: Roman Vávra, Studio Beseda, Hradec Králové, 1998.

a *Pokolba a két családdal!* címet kapta. Az előadás különös premisszából indult ki és a sorsa is különösen alakult. Az előadás létrehozásában jelentős szerepet vállalt a Japan Foundation s persze japán színészek is közreműködtek, így hát jól láthatóan érvényesült a bunraku színház ösztönző hatása. A színpad két oldalán elhelyezett harci dobok, a harcművészethez szükséges, az összetűzések jeleneteiben előkerülő rudak, az álarcok (az előadásban csak Rómeó és Júlia volt báb, két és több színész irányította őket), a pliszírozott anyagok, amelyek vagy nyakravalók vagy nyakfodrok voltak a jelmezeken, a legyezők, melyek harang alakúvá változhattak át vagy a meghitt szerelmi jelenetek fedezékeiként szolgálhattak – mindez mintha csak hangsúlyozta volna, hogy a cselekmény helyszíne az itáliai Veronából egy különös ázsiai világba helyeződött át. A darabot a háborúellenesség, pontosabban az agresszió elutasításának a hangja hatotta át, s nyilvánvalóan a fiataloknak a versengő, ambiciózus felnőttvilág elleni tiltakozását szólaltatta meg. Emlékezetemben ma is eleven az a gyönyörű jelenet, amikor Rómeó több színész által mozgatott bábja hosszú rudakon „felmászik” a falra, hogy onnan a szerelemtől megmámorosodva lezuhanjon és a szó szoros értelmében darabjaira hulljon, hogy aztán mozgatói kivigyék a színről.

Egyáltalán nem volt rossz ötlet, hogy Shakespeare *Hamlet*-jét horrorkomédiaként fogják fel, de az eredeti, jól kibontott ötletnek, a Hradec Králové-i DRÁK koncepciójának Shakespeare (vagy magának Hamletnek a története?) végül ellenállt. Vajon az átütő erejű téma volt-e túl sok az előadás kivitelezőinek, mivelhogy ezt a témát nagyon nehéz parodizálni? A bátor elhatározás végül nem vált valóra és az a makacs igyekezet érvényesült, hogy a darabot mindenáron és minden helyzetben a groteszk hangszerelésnek megfelelően adják elő. Az ígéretes kezdet után az alkotógárda a jelek szerint kifogyott a tréfákból, jóllehet a képzőművész, Irena Marečková igencsak a rendező kezére játszott: neurotikus Hamletjének a szeme néhány érzelmileg felfokozott pillanatban világít, megfűsülhetetlen hajszálai pedig szögekként merednek felfelé. Ophelia halála már kevesebb lehetőséget nyújtott a persziflázsra, a színészek (a darabban kicsi és jellegtelen marionettek)

jelenetei elvesztek, az igencsak lerövidített és jól ismert temetői jelenet pedig áttekinthetetlen volt. Az előadás némileg ráfizetett arra, hogy túlságosan is a nézők igényeihez idomult – a célcsoportot pedig olyan fiatalok jelentették, akik sokféleképpen kapcsolódtak a serdülőkorú, elvhu s ugyanakkor megfontolatlan Hamlethez –, s könnyed formában akarta a nézőkhöz közel hozni a klasszikus alkotást. Nem gondolom, hogy a Hamlet nem hangszerelhető át vígjátékká (a színháztörténet jó néhány példát szolgáltat erre), de a vígjátéki felfogás sokkal nagyobb sikerrel jutott érvényre a pilseni Alfa Színház tíz évvel későbbi, „Hamleteen” című darabjában.

A *vihar* a libereci színházban került bemutatásra: ide a Nemzeti Színház prózai színházának vezetőjét, Michal Dočekalt hívták meg rendezőnek, s az előadás az egész társulatnak élményt jelentett. Shakespeare művei közül leggyakrabban talán *A vihar* kelt életre a bábszínházak színpadain, főleg külföldön. Lehetséges, hogy ugyanazon okokból kifolyólag, mint a *Szentivánéji álom* esetében, ahol az alkotókra lelkesítően hat az elvarázsolt erdő mágikus légköre; *A vihar* esetében Prospero varázslatos szigete játssza ezt a szerepet – persze aztán gyötrődhetnek és beletörhet a foguk a látszólag könnyen áttekinthető darab bölcséleti részeibe. A libereci előadás egyértelműen tisztelgés volt Shakespeare előtt – ezt jelezte, hogy Prospero maszkja Shakespeare közismert portréjával volt azonos. A legnagyobb hatóerő a díszletekben és az egyes alakok – Prospero, Miranda, Ferdinánd, a szuggesztív külsejű Ariel – megjelenítésében rejlett. A vetítések és a díszleteket kiegészítő filmfelvételek is lenyűgözőek voltak. Technikai kivitelezésük – a szükséges eszközöket a színpad előterében rejtették el egy hatalmas sarokban – a modern színpadi technika és a díszlet érzékeny összekapcsolására nyújtott példát. De az említett varázslatok ellenére az előadás egész sor vegyes érzelmeket keltő, és rendezői-dramaturgiai szempontból is továbbbi értelmezést igénylő momentumot tartalmazott, amelyeket Matásek markáns és látványos díszlete sem tudott elleplezni.

A Karel Brožek által színre vitt *Macbeth*-nél megjegyzendő, hogy a rendező szinte megszállottan



Hamlet, 2004. R: Jiří Vyšohled, T: Irena Marečková. DRAK Sínház, Hradec Králové



A vihar, 2002. R: Michal Dočekal,
T: Petr Matásek. Naïv Sínház, Liberec



A vihar, 2002. R. Michal Dočekal, T. Petr Matásek. Naiv Színház, Liberec

ragaszkodott ahhoz az elképzeléshez, hogy a darabot nők adják elő. Először a Hradec Králové-i Klicpera Színházban élő színházi előadasként vitte színpadra, aztán megrendezte a kladnói Lampion Színházban, s végül a nyitrai Karol Spišák Színházban, miközben mindháromszor ugyanazzal a rendezői koncepcióval dolgozott.⁹ Ehhez a darabhoz nehéz hozzászólnom: a kladnói és nyitrai előadás dramaturgia voltam, az első hradeci változatnál pedig néző, s mindhárom esetben igen bizalmatlan voltam Brožek rendezői koncepciója iránt. Voltaképpen mi teszi a *Macbethet* vonzóvá az alkotók számára? A jó szándék gyors átváltozása annak szöges ellentétévé? Az, hogy kvintesszenciája annak a hatalomváagnak, amely csapdába ejti mindazokat, akik hagyták, hogy ez a vágy nagyra nőjön bennük? Vagy mert olyan közeli párhuzamban áll napjaink világával, melyet áthat a „magasabbrendű célok” nevében elkövetett erőszak? *Macbeth* bábszínházi megformálásának szemszögéből a darab hálás lehetőség volt a színpadi műfaj eszközeinek a kiaknázására a képzelet szülte, áttetsző figurák

megjelenítése érdekében – akár a boszorkányokról, akár a mindenütt jelenlévő szellemekről volt szó. Mindez együtt alighanem ösztönzően hatott Brožek azon elhatározására, hogy visszatér a darabhoz, és ismét megpróbálja a rendezői koncepcióját alkalmazni rá. Ezt a koncepciót mindhárom előadás során alkalmazta; az előadásokat a színészi játék eltérő felfogása és a scenikai elképzelések állandó tökéletesítése jellemezte. A rendező konokul ragaszkodott ahhoz, hogy a darabot nők adják elő, s ez alól csak két férfi szereplő jelentett kivételt: *Macbeth* és pszichikailag labilis játékos társa. A nők színpadi jelenléte különös erővel érvényesült a szavak nélküli bevezető részben, amikor a nők egy különös romhalmazon vagy fedezéken át eljutnak a bábokhoz, hogy velük együtt játsszák el a *Macbethet* – előbb groteszk módon kigúnyolva őket, aztán egyre nagyobb érdeklődéssel. A *Macbeth* szerepében egymást váltogató nőket csak egy-egy jel különbözteti meg egymástól: piros rúzs, tollkorona, cipő. A befejezés a szereplők zavarodottságát juttatja kifejezésre – az afeletti zavarukat,

hogy mire adták a fejüket ebben a kegyetlen darabban. Az erőszak fertőző, s a szereplők mint-ha szégyenkezve vetnék le a jelmezeiket, amelyek eleinte az átalakulást és a játékba való bekapcsolódást szolgálták. A magára hagyott Bolond zokogása a darab végén mementóként hatott. A kettős játék, a játékon belüli játék bonyolult rendezői elképzelését az említett előadások egyikében sem sikerült maradéktalanul valóra váltani, de számos hatásos vizuális megoldás és sokatmondó momentum mindmáig megmaradt az emlékezetemben. Felejthetetlen számomra az a pillanat, amikor a próbák hosszú napjai után a hat színész nő boszorkák különös csoportjává alakult át; a láncából kiszabadult hatalmi mámort; két szereplő és egy báb elbűvölt és lassított táncát, amely Macbeth elkerülhetetlen végzetét jósolta meg, s Lady Macbeth csendes s mintegy kívülről tébolyát és az ő báb-párjának az elhagyatottságát. Ezt a bábót fosztja meg Macbeth az életétől azzal, hogy átvágja a vezető zsinórokat.

Az előadás létrejöttének időpontja ellenére a végére hagytam a *Szentivánéji álom* Krofta-féle változatát, amely számos okból kifolyólag már a cseh bábszínház modern kori történetének részévé vált. S nem csak azért, hogy a Shakespeare-t a cseh bábszínházban végigkísérő kis körutam ne érjen komor véget. Ez a *Szentivánéji álom* élmény volt a nézőnek s élmény a kritikusnak, aki elfelejtette, hogy műbírólnak kellene lennie, s egy órára átváltozott elvarázsolt, jól szórakozó, nevető és ámuló nézővé. Az előadás a társulat és az alkotók nagyszerű összjátékának kvintesszenciáját jelentette, a legalapvetőbb előadások egyikét, amelyek a DRÁK stílusvilágának virágkorát jelentő időszakban születtek. Krofta a rá jellemző módon sokat húzott a darab szövegéből, de „... ezeknek a törléseknek elsősorban ott kellett rövidítést eredményezniük, ahol az irodalmi (dialogikus) illusztrativitás korlátozta és a statikus, verbalizáló, leíró előadásmód felé mozdította volna el a színpadi történeteket, miközben a társulat színpadi nyelve ehelyett a színpadi evokáció dinamikus áramlását

tudja felajánlani a nézőnek. A DRÁK értelmezésében a Szentivánéji álom egy olyan komédia, amely a kettős játékról szól: egyfelől a mesteremberek nevetséges komolysággal töreksenek arra, hogy begyakoroljanak egy színpadi produkciót, utóbbi azonban egy másik, minden mást egybefogó produkció részévé válik, a természet körforgásának részévé, ami a világ színházának metaforájává válik. (...) Az előadásban végbemenő álomszerű és varázslatos átváltozások a bábos jelenetek kibontakoztatásának ösztönzőivé válnak (amikor például a szerelmesek már nem azonosak önmagukkal és bábokká változnak): a rendezés ezáltal teszi olvashatóvá s egyúttal értelmezi az érzelmi változások valóságát a nyilvánvaló testi és lelki következményeket is beleértve. A darabbeli Puck a bábszínház eszköztárának köszönhetően utolérhetetlen, állandóan átváltozó fantom: nem csupán borzas gnóm s persze báb, hanem több alakváltozatban bukkan fel – kicsi láng, ellebegő búcsúí léggömb, melyből hirtelen elszáll a levegő, egyre kisebb lesz s végül teljesen eltűnik a sötétségben...¹⁰

Kroftát épp ez a zűrzavar, káosz, felcserélhetőség érdekelte (ezért használt különböző dimenziójú bábokat), az emberek és a mesék világában egyaránt, s ezt a világot a lehető legegyszerűbb színházi eszközökkel varázsolta elő – az erdőt például a köpönyegükből alakították ki a nézőtérek háttá fordító színészek, akik a szerelmespárok kesztyűbábos hasonmásaival játszottak ezen a terepen; s említhetjük Titániának a fekete színház eszközeivel kivitelezett légiességét, amelynél a rendező a színész nő igencsak korpulens termete és elbűvölően könnyed lebegése közti ellentétet aknáztta ki. Puckról már szó esett (a felfújás és kiürülő léggömb trükkjét hivatásos és műkedvelő bábosok sora használta ki azóta a legkülönbözőbb darabokban), s önálló fejezetet érdemelne a megzavarodott mesteremberek jelenete, akik Pyramus és Thisbe történetét adják elő. (Az Erzsébet-kori kesztyűbáb helyett itt a rendező és a bábtervező a bábos hagyományainknak megfelelő marionettet választotta.) Tipikusan cseh ezermester



Shakespeare - Tomáš Jarkovský - Jakub Vašíček: *Hamleteen*, 2012. R: Jakub Vašíček, T: Kamil Bělohávek. Alfa Színház, Plzeň



Macbeth, avagy a boszorkányok mulatsága, 2005.
R: Karel Brožek, T: Alois Tománek
Lampion Színház, Kladno

módszereik a groteszk némafilmek elemeivel kapcsolódnak össze, s az egész mű a színház iránti, minden akadályt leküzdő lelkesültség apoteózisává nő. Számomra felejthetetlen.

Shakespeare jelenléte a cseh bábszínházak színpadán olyan téma, amelyről természetesen még sokáig és hosszan lehetne beszélni. Érdeemes volna összevetni a fordítások felhasználásának módját, a scenikai megoldásokat, nem utolsósorban pedig a színészi teljesítményeket: a cseh bábjátékosoknak a színészi eszközök tekintetében is nehéz feladattal kellett megküzdeniük. William Shakespeare-nek mint szerzőnek olyasmit sikerült elérnie, amiről a többiek csak álmodoznak. Életművét a színházi emberek már négyszáz éve értelmezik és viszik színre az egész világon. Ki- és befordítható ugyan, mint egy kesztyű, de nem szabad elfelejtenünk, hogy a kesztyű létezésének az eleven kéz ad értelmet. A kesztyű feladata, hogy védje a kezét a hidegtől, a kényelmetlenségektől, a piszoktól, olykor pedig törékeny és fenségessé tegye. A kesztyűvel végzett cselekvés további jelentéstartalommal ruházza fel, így hát Shakes-



peare műve számunkra mindmáig kihívást jelent – odadobott kesztyűt.

G. Kovács László fordítása

SHAKESPEARE ON STAGE IN CZECH PUPPET THEATERS

Shakespeare is a great, if surprising, presence in the world of Czech puppet theater. Long ago, his works, particularly *The Merchant of Venice* and somewhat later *Twelfth Night*, could be found among the repertoire of wandering marionette players. However, the popularity of these plays waned in the 19th Century. Even the tercentenary of Shakespeare's birth in 1864, though celebrated world-wide, did not bring about a revival of his plays. Czech puppet theater at that time was seeking to establish a more contemporary repertoire. Only at the beginning of the 20th century did Shakespeare begin to appear more frequently on the stages of Czech puppet theaters. Among other things, the interchangeability of male and female roles in Shakespeare's works caught the attention of the creators of modern Czech puppet theater.

The author lists and analyzes the most important performances, closing the series with the performance of Krofta's version of *A Midsummer Night's Dream*: "The performance demonstrated the quintessence of excellent interplay between ensemble and creators. It is one of the most fundamental performances born in the golden age of DRÁK Puppet Theater. ... It was an extraordinary experience for both viewer and critic."