HERMANN ZOLTÁN

AKARAT ÉS KÉPZET

Lev Tolsztoj–Helen Edmundson: Háború és béke – Vígszínház

A háttérbe vetített hatalmas gifről az öreg Tolsztoj vigyorog ránk, diótörőszerű álla időnként megvonaglik. Képeslapok jönnek a nagy vászonra a régi Moszkváról, egy felhőcske az ég közepén, ledöntött, a nézőtér felé gördülő nyírfatörzsek. (Csak egyszer szerződtetne egy magyar színház valami képzett és igazán kreatív grafikust ezekhez az animált hátterekhez!)

Pedig Tolsztoj *ennyire* nem volt öreg, amikor a *Háború és békét* írta. Negyvenegy éves, amikor 1869-ben befejezi a *tetralógiáját*. Még fiatal. Már öreg.

A vígszínházi előadás szemsimogató vizuális közhelyeiből már tudnunk kell: nem Tolsztoj művét látjuk. Csalás, szemfényvesztés, hogy a neve ott van a színlapon, szerzőként. Az előadás kezdetén *négy* konferanszié is (bármelyikük lehetne Pierre Bezuhov, de egyikük sem az) arról elmélkedik, hogy hogyan lehet három órában eljátszani a Tolsztoj-regényt. Természetesen sehogy: az egyik konferanszié teátrálisan el is hajítja a piros vászonba kötött *egyik* kötetet. Helen Edmundson és a dramaturgok, Darja Golubjova és Mátrai Diána Eszter adaptációja – az a benyomásom – nem is a regény, hanem a *Háború és béke*-adaptációk adaptációja, a Prokofjev-opera (mintha ezt idézné az előadás *grande valse*-a), a Henry Fonda/Audrey Hepburn-film vagy talán a Bondarcsuk-film és sok más színházi kísérlet adaptációja. (Az első magyar változatot a Víg játszotta, 1959-ben.)

Az adaptáció – mint műfaj és mint gondolkodásmód – esztétikai hatása jórészt abból származik, ami kimarad belőle. A közönségből néhányan (az öregek) nagyjából sejtik, mi hiányzik, mások (a fiatal tizen- és huszonévesek) pedig nem tudják, mert még nem volt idejük rá, még nem éltek annyit, hogy elolvassák a regényt, Makai Imre kitűnő, 1954-es magyar fordítását. (Állítólag nem telt el úgy nyár, hogy az öreg Vas István ne olvasta volna el a teljes Makai-fordítást, szentendrei kertjében, a kőasztal mellett.) Hiányzik például a regénynek a filozofálgatásra kedvet kapó hegeli világszellemmel vagy egy „optimista" Schopenhauerrel azonosítható narrátora. Hiányzik Tolsztoj képszerű gondolkodása, virtuóz – ma így illik mondani – *fokalizációs* technikája, hiányoznak a szereplők és az elbeszélő áttűnő nézőpontjai, az oroszra nem fordított francia nyelvű társalgási szövegek és az oroszul gondolkodó Napóleon paradoxonai. A színházban a lehetetlennel határos a fókuszváltás. A Víg *Háború és béké*je pedig fel is adja az ezzel való kísérletezést: egyetlen totális látványt közvetít, amelyben a fókusz csupán azáltal jön létre, hogy a Víg nézőtere architektonikusan többféle megfigyelői pontot kínál fel. A rendezői-látványtervezői koncepció pedig csak annyi, hogy ennek az attraktív revüszínpadnak mindenhonnan ugyanolyan jól kell kinéznie: vagyis éppen a regény összetettségét megjeleníteni képes vizuális többnézőpontúságra tett kísérletek hiányoznak a térszervezésből, a díszletből és a pusztán illusztratív vetített hátterekből. Anvar Gumarov díszlete inkább üzemszerűen színházi, vagy azt is mondhatnánk, „filmes" logikájú, ahol minden néző ugyanazt a képet látja, csak más szögből. A látvány alig van hatással a szituációkra, vagy – ha van ilyen ebben az előadásban – nem képes átvenni a *narráció* szerepét.

Helen Edmundson – magyarra Morcsányi Géza fordította – szövege ennek ellenére felépít egy meglepően elegáns és rendkívül szórakoztató dinamikát. A mozgások (Nyikolaj Reutov koreográfiája) és a szöveg jól működnek együtt. Ez a dinamika ugyan élesen elválik a látványtól és a zenétől, de tulajdonképpen – vagyis ha a néző átlátja, hogy ez nem a Tolsztoj-féle *Háború és béke,* hanem egy „másik" – nem zavaró a látvány monumentális egysíkúsága, és a néző meg is feledkezik a zenei háttér bosszantó és bombasztikus eklektikájáról. Rendkívül hatásosak a nyitójelenet *War&Peace*-rapjére élőben rájátszott elektromosgitár-riffek miniatűr idő-metaforaként működő kényszeres ismétlései, de a hangszórókból később bejátszott konzerv-zenékből (Mester Dávid) már hiányzik az a minden mondatot és minden mozdulatot uraló jelenlétszerűség, ami az előadás lényegét adná.

Karinthy Frigyes („Megismerkedtem André herceggel, aki igen érdekesen ecsetelte előttem az orosz lélek sajátságait.") vagy Woody Allen szellemében („Részt vettem egy gyorsolvasó-tanfolyamon. A *Háború és békét* nem egészen 20 perc alatt olvastam el. Az oroszokról szól.") ma már igenis lehet ironizálni a Tolsztoj-nagyregényen, a regény olvasatain, még a regény nem olvasásán is, akárcsak a *Háború és béke*-adaptációk kikerülhetetlen, kötelező műfaji butaságain: ha azt gondoljuk, hogy maga a regény vagy az adaptációi az orosz lélekről, netán egyszerűen az oroszokról szólnak, akkor igazából azt mondjuk: nem szólnak semmiről.

És igazából az előadás is ezt mondja: a *Háború és béke* – sem a regény, sem az előadás – nem szól semmiről, semmi ilyesmiről. A grandiózus térbe helyezett intimitásról szól – Natasa (Bach Kata) és Andrej (Wunderlich József) *fairy-spring*es kergetőzéséről, Andrej tehetségkutató műsorba illő hegedűjátékáról (Csehov-utalás: „Andrej hegedül"), ifjabb Vidnyánszky-Napóleon kétélű ripacskodásáról (mert boszszantó beleéléssel játssza ezt a szerepet, a negyvenes évei elején járó „koravén" világtörténelmi bohócot), Hevér Gábor öreg Bolkonszkijáról (aki az utolsó jelenetéig olyan, mintha egy kabaré parodista Latinovits őrnagyának – a *Tóték* filmváltozatából – hangján mondana „random", oda nem illő szövegeket), Seress Zoltán kitűnő Rosztov grófjáról (aki hiperrealisztikusan hozza azt az életstratégiát, hogy „megbocsátottak nekem, kihúzom ebben a papucs-szerepben, ami még hátra van"), Igó Éva Anna Schererjéről és Hegyi Barbara Rosztova grófnéjáról (ironikusan is felfoghatjuk: akik a klasz-

Fotó: Dömölky Dániel

szikus orosz regények és színdarabok bárhonnan bárhová áthelyezhető, csereszabatos nőalakjait játsszák), Telekes Péter Kuraginjáról (aki ebben az adaptációban fontosabb figurának tűnik, mint maga Bolkonszkij herceg), Kopek Janka bohózati ledérből tragikává változó Hélène-jéről és a két, a nagykamasz és a kiskamasz Petya Rosztov (Csiby Gergely és Gerő Botond/Simon Boldizsár, kettős szereposztásban) frenetikus, a színház önirónáját színre vivő jelenetéről.

Bargman színpadi szkeccssorozata azért szórakoztató, azért nincs az első résznek egy unalmas perce sem, mert meri azt mondani, hogy nem a nagy tanulságokat, nagy üzeneteket kell kiolvasnunk a legnagyobb orosz klasszikusból (sem) – különben is, miért néz mindig úgy a magyar néző orosz témájú darabot, hogy abban feltétlenül valami történelmi, filozofikus igazságot, magvasságot keres? –, hanem a hétköznapok kisszerű teatralitását, a medve részeg meglovagolását, Marja Bolkonszkaja (Szilágyi Csenge) átöltözéseit, Natasa természetellenes, a fizikai törvényeket meghazudtoló, balettes lebegését, Pierre (Király Dániel) nem megjátszott esetlenségét kell meglátnunk. Ebben az előadásban nincs hős, hősöket még a tapsrend sem tud „csinálni", csak hőst játszó hős meg – főleg, hogy ki lett húzva a „nagy" *Háború és béke*-narratíva, és csak pillanatképek, szituációs mozaikok maradtak – a saját individuális és magányos életének egyedüli hősét játszó hős van. Ehhez a hős nélküliséghez, a nagy elbeszélés, a *grand récit* szétbontásához kell a dramaturgi és rendezői bátorság, és ezért a bátorságért hálás a Víg fiatal közönsége, mert megengedik neki, hogy nevessen valamin, amin – a háborún és a békén, vagy a cím betűivel való *scrabble* játékon – nem illik nevetni, és az „öreg" néző nem is mindig tud. (Még a kihagyott lehetőségeken, a többnézőpontúságról való lemondáson sincs ideje bosszankodni a nézőnek, mert a szédítő tempóban rohanó, végtelenül egyszerű időrendi szerkezet leköti a figyelmét.)

Ugyanakkor csalódás, hogy az előadás második része mégis visszavonja ezt a bátorságot, elkomolykodik majdnem mindent, amin előzőleg ironizálni mert. Jönnek sorban az Oroszország-metaforák, képben és szövegben, kórusjelenetben. (Akkor hát nem a színházesztétikai *semmi*ről, hanem mégis az „oroszokról" szól Bargman *Háború és béké*je?) A történet vagy a narráció hiányainak itt, a második részben már nincs közük a színház- vagy adaptációs esztétikához: ezek egyszerű dramaturgiai lyukak. Még azt is elképzelhetőnek tartom, hogy bizonyos jeleneteket csak a mostani „projektből" húztak ki a dramaturgok. Hogyan lesz végül, az epilógus-jelenet előtt Natasa Pierre felesége? És végül is ki itt a főszereplő? Tolsztojnál Pierre és Andrej – és nem Natasa Rosztova, sőt, nem Natasa érzelmi egzaltáltsága (és nem Bach Kata indokolatlan, diákszínjátszós homlokráncolása). A darab leghatástalanabb jelenete is a második felvonás végén van: Pierre és Platon Karatajev (Karácsonyi Zoltán) dialógusa a leeresztett vasfüggöny előtt. A vasfüggöny kettéválasztja a teret a börtön bentjére (a színpad előtere és a teljes nézőtér) és a szabad és végtelen világ kintjére (a lerekesztett színpad). Ebben a kifordított térben (azért ez nem akármilyen színházi közhely, már Katona is csinál ilyesmit a *Bánk bán Elő*versengésében) kellene elhangoznia a regény „népi rezonőrje" által kimondott szentenciáknak az emberi élet megismételhetetlenségéről és szentségéről. A *lét*nek valami olyan nézőpontja jelenik meg itt a Tolsztoj-regényben, ami teljesen kívül áll a regényi narráció addigi nézőpontváltásain. Pierre onnan látja meg a világot és a regény szereplőinek történeteit, ahonnan addig még egyszer sem, és ahonnan – az olvasót is beleértve – addig még senki. Lehet, hogy a regénybeli dialógus ügyetlen lerövidítése, átdolgozása az oka, lehet, hogy a nem jól végiggondolt jelmezek (valahogy nem működik a kontraszt Pierre ruhája és Platon vastag fonálból kötött, kinyúlt hajléktalankabátja között), lehet, hogy az adott tér túlzottan is színháztechnikai tér, de az Edmundson–Morcsányi-szöveg itt tökéletesen súlytalanná lesz, és már a ruhatári sorban sem emlékeznek a nézők belőle egyetlen szóra sem – bezzeg az első felvonás gegjeire, poénjaira igen! Talán kár volt megbocsátani a rendezőnek, hogy nem akart semmit kezdeni a befogadói fókuszok adta játéklehetőségekkel.

A *sztori* végül nem vitt sehova: elhagyta a nagy, „hömpölygő" történetmondást, és egyenesen belefutott a vizuális gifek és a gitár-riffek mikrociklikus időcsapdáiba. A regény- és drámai hősök szándékaiból, motivációiból, akaratából nem lett képzet. Csak a szkeccs-mozaikokból összerakható, hiányos kép.

Egy dolog azonban mégis nagyon fontos a vígszínházi előadásban, és az „idősebbek", akik már olvasták a regényt, ebből talán rájönnek, hogy ez Tolsztojnál is így van – és akkor figyelmeztethetik az ifjú olvasót is, aki most kezdi majd

csak végigrágni magát a négy köteten, hogy figyeljen oda: ez a történet *fiatalok* (Pierre-től és Andrejtől Natasa, Nyikoláj és Petya Rosztovig) és *öregek* (az öreg Bolkonszkijtól Kutuzovig) története, a fiatalság és az öregség konfliktusa, a fiatalok és az öregek színháza. A fiatal színészek megoldhatatlannak tűnő feladatot kapnak a rendezőtől, tulajdonképpen olyan szerepeket kell eljátszaniuk, amelyekre még alkalmatlanok; ugyanakkor ezek a szerepek olyan, regényhősökből drámai hősökké alakított szerepek, színpadi konstrukciók, amelyeknek/akiknek a Tolsztoj-regény szerint túl fiatalon, tökéletes alkalmatlanságuk biztos tudatában kell végigcsinálniuk 1812-t, felelőtlenségükkel, felkészületlenségükkel és akaratukkal megváltoztatni a történelmet. Eszük ágában sem lenne még egy történet vagy *a* történelem részeivé válni, csak átélni szeretnék aktuális érzelmeik teljességét, az egyik napot lecserélni egy másikkal. Az öregek pedig a saját történetük újra- és újramondásával – amit az Edmundson-adaptáció okosan nem is enged nekik, ezért nevetségesek és hiteltelenek a fiatalok szemében – értik csak meg a világot, mert így lehet csak bármiféle képzetük arról a világról, amelyben éltek, élnek. Ezt helyettük – a fiatal hősöket játszó fiatal színészek és az öregeket játszó öreg színészek helyett – más nem játszhatja el. Bargman teljesíthetetlen feladata, a színészi alkalmatlanság, a *még* és a *már éretlenség* kiegyensúlyozottsága az előadás esztétikai középpontja.

Mi? Lev Tolsztoj–Helen Edmundson: Háború és béke
Hol? Vígszínház
Kik? Király Dániel, Seress Zoltán, Hegyi Barbara, Szántó Balázs e.h., Bach Kata, Gilicze Márta, Hevér Gábor, Wunderlich József, Szilágyi Csenge, Tornyi Ildikó, Igó Éva, Gados Béla, Telekes Péter, Kopek Janka, Borbiczki Ferenc, ifj. Vidnyánszky Attila, Karácsonyi Zoltán és mások / Fordító: Morcsányi Géza / Díszlet: Anvar Gumarov / Jelmez: Pusztai Judit / Dramaturg: Golubeva Darja, Mátrai Diána Eszter / Koreográfus: Nyikolaj Reutov / Zene: Mester Dávid / Rendező: Alekszandr Bargman

És ami jó Tolsztojnál, aminek jól kell működnie a Tolsztoj-regényt olvasó fiatal és öreg olvasók fejében vagy a Vígszínház *Háború és béké*jében, az ezért jó.

„Mondtam" már? Tolsztoj negyvenegy éves volt, amikor befejezte a regényt.

KOVÁCS NATÁLIA

VELÜNK FOROG

Az átváltozás – Franz Kafka művei alapján, Gáspár Ildikó olvasatában – Örkény Színház

Többhangú kritika Forgách András kommentárjával

A lehető legelőnytelenebb helyen ültem *Az átváltozás* alatt, ezért amikor elkezdődött az előadás, nem láttam, honnan jön Polgár Csaba hangja. Hogy vajon hangszóróról szól, vagy a színész már megjelent valahol a nézőtéren, esetleg a színpadon. Ez nézés közben feszélyezett, utólag azonban azt gondolom, tulajdonképpen bárhol lehetne, mert a hangja teremti meg azt a lidérces, szürreális hangulatot, amely egész idő alatt meghatározza az előadás miliőjét.

Forgách András: Bevallom, számomra az az előadás az 5. képnél kezdődött el, a *Blumfeld, az öregedő agglegény I.* címet viselő jelenetben, illetve az ahhoz kapcsolódó hatodik, *Boldogtalanság* című képben (valamint a 7. képben, a *Blumfeld az öregedő agglegény II.*-ben, és hopp, vége is volt az első felvonásnak). Ebben a néhány képben Znamenák István és Csákányi Eszter, ez a két ragyogó színész hirtelen a helyére került (Kafkával együtt). Addig színművészetileg valamilyen szimbolikus-szürreális-álomszerű térben kellett nagy rutinnal mozogniuk, valamely nagyon okos prekoncepció jegyében és terében – Csákányi az előadás elején hasbeszélt, és igen-igen szomorú volt, Znamenák pedig kiváló színészi eszközeit valamilyen túlpörgött fellinis figura megalkotására fordította. Ebben a két szösszenetben a két színész egyszerre volt nagyon valóságos, vaskos, reálisan magányos lény és félelmetes, álomszerű. A prekoncepció, amelylyel az előadás indult, és végül sajnálatos módon zárult is, arra kényszerítette a nézőt, hogy amit lát, vagyis az egyébként jó kézzel válogatott Kafka-szövegek színpadi kollázsát valamely allegorikus vagy szimbolikus, de mindenképpen *deduktív* módon értelmezze. És ettől aztán a színészek, ahogy halad előre az előadás, és sokszor, túl sokszor Kafka-szövegeket skandálnak (a Kafka-mondat igazi csapda, olvasni is, mondani is, mert a forrásvidéke nem E. T. A. Hoffmann, hanem Goethe és Flaubert: ez szürke, keményre kalapált, rejtőzködő szintaktika), színészileg illusztratívvá válnak, óhatatlanul, mert az előadás absztrakt gondolati tere erősebb náluk, tehát végül kénytelenek a leghagyományosabb álérzelmeket mozgósítani. Roszik Hella baromira szomorú már a végén, iszonyatosan szomorú, Polgár Csaba pedig, ez a *par excellence* ironikus színész, mint Utazó mélységesen