

Szerepek és színek – Két Pokol-adaptáció a Kádár-korból

A második világháború lezárulása után a Magyarországon kiépülő diktatúra, amely mindenben a Szovjetunió kultúrpolitikai irányelveit követte, nem csak az új művek irányvonalát határozta meg, de korlátozta a kulturális örökség hozzáférhetőségét is mind a nemzeti, mind a világkultúra tekintetében. Csak azok a művek maradtak széles körben hozzáférhetőek, amelyek valamilyen módon kapcsolatba hozhatók voltak a proletárforradalom eszméjével, és nem keltettek gyanút, hogy irracionális, idealista, vallási filozófiákkal vagy ideológiákkal állnak kapcsolatban. Az átalakítás részeként számos más magyar és külföldi tudós, költő és filozófus könyvei mellett Dante *Komédiáját* is eltávolították a középiskolák diákok számára is hozzáférhető könyvtáraiból, és hosszú időn át csak a tanárok olvashatták (KARDOS 2007, 70). Ismertsége visszaszorult az italianisták körébe és az egyetemek falai közé. Ha meggondoljuk, nem is lehetett ez másképpen egy olyan mű kapcsán, melynek tárgya az ember üdvözülése a kereszténység jegyében, és közvetlenül kapcsolódik az egyház tanításaihoz, hiszen ezekben az években a diktatúra kíméletlen harcot folytatott az egyházi felekezetek ideológiai befolyása ellen.

A forradalmat megelőző időszak ideológiai forrongására volt szükség ahhoz, hogy a *Komédia* hivatalosan is kikerüljön az ideológiai karanténból és az egyetemes kultúrkincs részeként újra bárki számára hozzáférhetővé váljon. 1956 áprilisában hangzott el az Akadémián Kardos Tibor előadása Dante alkotó képzeletéről, amelyben Kardos a költői módszer képszerűségének és legfőképpen a mű szereplőinek elemzése során újra és újra sikra száll a *Komédia* realizmusa mellett, nagyban elősegítve, hogy elfogadhatóvá váljon a szocialista művelődéspolitiká számára (KARDOS 1956). Farinata, Ugolino, VIII. Bonifác, Sordello, Ulysses és Francesca da Rimini alakjait kiemelve úgy véli, hogy Dante szereplőinek ábrázolásakor valójában típusokat teremt, akik ugyanakkor saját történetükkel, és az abban megjelenő társadalmi és tárgyi környezetükkel, saját szenvedélyeikkel és szavaikkal vannak jelen (KARDOS 1956, 113). „Társadalmi kötelmek, valóságos típusok, élő egyéniségek, művészi igazság és elhithető erő mind olyan elemek, melyekben a realizmus lényeges vonásait ismerhetjük fel” (KARDOS 1956, 21).

Az elemzett alakok közül Kardos külön kiemeli Sordellót, Ulysses és Francesca da Riminit, mint olyan típusokat, akik már a középkor kötelmeit meghaladó új, reneszánsz embert képviselik. Dante ebben a perspektívában az „átmenet költője”, miközben nagy művének szerkezete a keresztény tanításokra támaszkodik, „lélegzetvétele már az új világé” (KARDOS 1956, 107). Ez utóbbi gondolat különösen inspiratívnak bizonyult az 1963-as amnesztia után fokozatosan megélénkülő kulturális

mozgolódások idején, amikor az ideológiai elnyomás enyhült. Mint Agárdi Péter tanulmányában rámutat, ebben az 1973-ig tartó időszakban a marxizmus megújítására tett itthoni és nemzetközi kísérletek a „nemzeti értékek” kiteljesítésére helyezték a hangsúlyt (AGÁRDI 1993, 150), amelynek a reneszánsz embere szemléletes példája lehetett. Sokat elárul, hogy Kardos Tibor Dante születésének 700. évfordulója alkalmából írott tanulmányának ezt a címet adta: *Dante és a haladás* (KARDOS 1965).

Mivel a szocialista művelődéspolitikai deklarált és részben vállalt küldetése kezdettől fogva a néptömegek kulturális felemelése is volt, azaz a nagyközönség számára is elérhetővé és fogyaszthatóvá tenni a magaskultúra elemeit, így teológiai oldala háttérbe szorítása mellett a *Komédia* is tárgyává válhatott ennek a folyamatnak. A kulturális ismeretterjesztés egyik legfőbb eszköze a meginduló televíziózás mellett ekkor a színház volt.

A '60-as években a magyar színjátszás újító szemléletűnek számító szegmensének példaképe a brechti színház volt, vagyis az a társadalmi elkötelezettségű színház, amely a polgári értékek mellett a polgári színjátszás formáját is radikálisan támadja. A racionalításra és a közönség részvételére építő új színház. Mindez összhangban volt az európai színházi megújulással, amely visszatérve a két világháború közötti példához azt követelte, hogy az emberi élet hiteles problémáit mutassák be a színpadon, és az egyes előadások az egyént és a társadalmat mozgató erőkre, erkölcsi kérdésekre kérdezzenek rá. A Kádár-rendszer Janus-arcú kultúrpolitikájának megfelelően, amely az új törekvéseket hol gátolta, hol pedig saját szekerébe fogni törekedett, ennek a megújulásnak sajátos példáit találhatjuk mind az ebben az időben gombamód szaporodó amatőr társulatok, mind az államilag finanszírozott színházak körében. Mindkét ágazatban – nagyon különböző hangsúlyokkal – jelen volt az a gondolat, hogy a színház célja, fő létjogosultsága a közönség kulturális és szellemi nevelése.

A hivatalos színházi életben a rendszer által kiemelten támogatott Kazimir Károly volt az a rendező, aki mind témái, mind a színházi forma szempontjából a legmesszebbre ment/mehetett. Az általa képviselt ideált, mint azt elméleti írásait összefoglaló kötetének címe is jelzi, 'népművelő színháznak', nevezte el (KAZIMIR 1972). Bár az elnevezéshez, ahogy István Mária helyesen megjegyzi, tapadhatnak negatív asszociációk (ISTVÁN 2010, 33), mégis jóval több, mint egyszerű megfelelés a kádári művelődéspolitikai által előírt hármas követelménynek, mely szerint a színház „tanít, nevel, szórakoztat”. Kazimir szerint „a színház, ha lemond arról, hogy a társadalom nevelője, az emberi gondolat átalakítója legyen, ha megkerüli a kor nagy kérdéseit ... akkor elsöprik” (KAZIMIR 1972, 18).

A színházigazgató számára ez egy formai és egy tartalmi következménnyel járt. A közönség nagyobb szabadsága érdekében olyan formát kellett találnia, amely túllép a frontális színpad/közönség elválasztáson. A megoldás egy központi színpad építése volt, amely az ókori görög színház arénájának formájához hasonlít,

„emlékeztetve arra a korszakra, amikor a színház a társadalom alakításának feladatát vállalta magára” (ISTVÁN 2010, 33).

Ami a színpadra állítandó tartalmat illeti, Kazimir hamarosan úgy döntött, hogy az emberiség nagy mítoszait mutatja be. Olyan epikus költeményeket, amelyek nem alkalmasak a hagyományos színház számára, de talán megszólaltathatók egy nem naturalista, totális színház színpadán, ahol a szöveg szinte oratóriumszerű előadását a mozgás vizuális eszközei és a zene egészítik ki. Ebben a koncepcióban kerül sor 1968-ban az *Isteni Színjáték* bemutatására, a budapesti Városligetben felépített Körszínházban. Vállalkozásának jelentőségét az is megemeli, hogy Dante hatalmas műve addig sosem került színpadra. Max Reinhardt még a háború előtt ugyan foglalkozott ezzel a gondolattal, de végül a tervből semmi sem lett. Némi tanácsstalanság után Kazimir úgy döntött, hogy megkísérli szó szerint venni, amit Dante írt Can Grande della Scalának: „Nem az elméletre, hanem a cselekvésre van irányozva az egész mű” (*Lev. XIII*). A rendező számára a 'cselekvés' a színpadon is megjeleníthető akciót jelentette, vagyis „az ember állandó drámai törekvését a megértésre, az igazság és a remélt boldogsághoz vezető helyes út megismerésére”. Ennek érdekében mindenekelőtt a színházi tér olyan víziójára volt szüksége, amely rendkívül széles perspektívát képes befogadni, és azon az elképzelésen alapult, hogy „a feladat nem a túlvilág illúziójának a felkeltése, hanem a szakrális/rituális élményt közvetítő tér megteremtése” (KAZIMIR 1975, 44). E célból az alapvetően csupasz körszínpadon széles lépcsőkkel összekötött emelvényekből álló hármas szerkezetet építettek, hogy szimbolikusan megjelenítsék a lefelé majd a felfelé vezető utat, és a három túlvilági tartományt térben is elkülönítsék egymástól. A jelzésszerű díszletet pusztán a teret lezáró hatalmas fal képviselte.

Dante sorainak megszólaltatására Kazimir a Szophoklész *Oidipusz királyának* színpadra állítása során kipróbált félretorikai módszerhez folyamodott. Mint a Magyar Televízió archív felvételén láthatjuk, a Dantét megszemélyesítő Básti Lajos elegáns szmokingban egy pulpítusról, közvetlenül a könyvből olvasta fel a *Komédia* tercínait, mintha a könyv segítségével annak szerzője egy távoli élményét idézné fel és élné át újra. Az összes többi szereplő az ő elbeszélését követve öltött életet és formát. Ezzel a megoldással a rendező nemcsak elbillentette a szerző Dante és a szereplő Dante közötti egyensúlyt az előbbi javára, de további távolságot is teremtett a szerző és a már kész, lezárt mű között, hogy a felidézés / megidézés aktusával megerősítse az előadás szertartás jellegét. Vergilius (Keres Emil), Dantéval ellentétben szabadon beszélt és mozgott a színpadon.

A görög kórushoz hasonlóan, a Pokol lakóit megszemélyesítő többi színész is folyamatosan jelen van. Jelmezük egyforma, a szerzetesek csuhájára emlékeztető lila köpeny, kezükben a középkorira emlékeztető maszk. Amikor meg kell jeleníteniük Dante beszélgetőtársait, felveszik az álarcukat, csak szavaik alapján azonosíthatók. A maszk hiánya kifejezheti az együttérzést vagy a megbecsülést, amelyet Dante érez a bűnös iránt, ugyanakkor kiemeli azokat az értékeket, amelyeket ebben a korban

a *Komédia* körül kialakult közmegegyezés fontosnak tartott. Így emelkedik a kárhóztok tömege fölé Paolo és Francesca, akik maszk nélkül, az örök szelet és az örök szenvedélyt megidéző táncmozdulatok kíséretében beszélnek el szerelmük történetét. Dante szeretett mestere, Brunetto Latini, akkor veszi le az álarcot, amikor féltett kincsét, a könyvét ajánlja az utazó figyelmébe. Ulysses, „a bátor és tudni vágyó hajós” (KARDOS 1965), a kárhóztok maszkját viselve kezdi monológját, de mikor kimondja, hogy semmi sem győzhette le lelke szenvedélyét, ami a világ megismerésére hajtotta (*Pok.* XXVI 97), lekapja azt, e nagyívű, lázadó gesztussal invitálva a közönséget, hogy azonosuljon lelkesedésével. A közönség így a hajós társainak szerepében találja magát, s maga Ulysses bűnösből követendő hőssé válik a szemében. Éppen az ellenkezője történik Ugolinóval, aki fedetlen arccal lép a színpadra, de amikor elkezd elmondani szörnyű történetét, felveszi a maszkot, mintha el akarná takarni az arcát a borzalom és a szégyen elől.

A színpadi előadás által megkövetelt szelekció eredményeképpen a *Pokolban* felbukkanó karakterek hosszú sorából csak a korban legfontosabbnak ítélt szereplők kerülhettek a színpadra. Listájukból kiderül, hogy milyen értékeket és hibákat kellett hangsúlyozni. A már említetteken kívül, Dante társadalom iránti elkötelezettségének bemutatására találkozunk Farinatával és Jacopo Rusticuccival, a firenzei nemesség képviselőivel, az egyházat érintő kritikájának kiemelésére III. Miklós pápával, Dante személyes viszonyainak érzékeltetésére Brunetto Latini mellett barátja, Cavalcante apjával, és néhány valóban elvetemült alakkal, a hűgát kiárúsító Venèdico Caccianemicóval, és a viszálykeltő Bertrand de Bornnal. Dante Poklának e szereplőkön keresztül történő ábrázolása nem annyira az ember bűneire és azok büntetésére irányul, hanem az egyes emberek belső emberi drámájára a kárhóztok egységesítő maszkja alatt.

Kazimir Károly színházi adaptációjának legfontosabb jellemzője minden bizonnyal a színpadra állítás meglepően merész, oratóriumszerű módja, a jelmezek és a színpadi tér egyszerűsége és alapvető szimbolikája, amely minden elemében a kimondott szót, Dante felhangzó vesszorait volt hivatva szolgálni.

Ezzel szemben Rajnai András 1974-es televíziós adaptációja, a *Pokol* az ellenkező oldalon állt. Fő célja az volt, hogy Dante látomását a televíziós technika új, akkor még Magyarországon nem használt eszközeivel felidézze, és valamilyen módon láthatóvá, ezáltal átélhetővé tegye a közönség számára. Az ő Kazimiréhoz hasonlóan bátor vállalkozása nem a szöveget, hanem a látványt helyezte a középpontba.

A kor új médiumának, a televíziónak a Kádár korszakban megjelenése első pillanatától kezdve kettős funkciója volt. Egyrészt nagyon hamar felismerhetővé vált, hogy az egyre szélesebb körben elterjedő eszköz, amely akadálytalanul jut be az otthonok falai közé, milyen kiváló lehetőség a politikai propaganda számára, és ennek érdekében a családi szórakozás legfontosabb forrásává kellett válnia. Másrészt egy új, ideálisnak tartott társadalmi tudatosság megerősítése érdekében a televíziónak egy tágon felfogott szocialista kultúra terjesztését is magára kellett vállalnia.

A televízió intézményén belül alkotócsoportok alakultak irodalmi adaptációk készítésére, amelyek arra a kérdésre keresték a választ, „hogya mi legyen a művészet szerepe a tömegkommunikációs folyamatban, mennyire kapcsolódjanak a művészi igényű produkciók a napi aktuálpolitikai problémákhoz és mennyire szóljanak, hassanak a maguk áttételes művészi eszközeivel” (NÁNY 1978, 16). Rajnai ezzel szemben egy másik kérdést tett fel magának, egy olyat, amely elkerülte az ideológiát. Hogyan szolgálhatná a színes televíziózás új technikája a képzelet felszabadítását, és hogyan nyithatna új terepet a mítoszok és mesék, vagy akár az álmok nehezen megragadható világának közvetítésére a nézők számára?

A képek egymásra helyezésének feltételezett pszichológiai hatásából indult ki. A *Sugarakból teremtet világ* című könyvében a filmes áttűnések hatásmechanizmusát elemezve arra a következtetésre jutott, hogy két független kép egymásra helyezése során elménk a memóriánkban tárolt ősi emlékek segítségével képes összefüggőnek érzékelni őket (RAJNAI 1998, 6). Rájött, hogy a televíziós technológia a képmanipuláció lehetőségeivel egy újfajta téralkotáson, és a virtuális valóság megalkotásán keresztül egy elektronikus költészet lehetőségét teremtheti meg.

A technika, amellyel kísérletezett, a chroma key, azaz a színalapú inlay, más néven a bluebox vagy greenbox technika volt, amelyet Vrabély Theodot dolgozott ki 1929-ben. Ez a technika lehetővé teszi két videó egymásra helyezését, eltávolítva az első kép – általában kék vagy zöld – háttérszínét, helyettesítve azt bármilyen más típusú videóval. A technika lehetővé tette Rajnai számára, hogy az emberi fantázia és kreativitás nagy történeteinek – mint az *Ezeregyéjszaka*, Swift *Gulliverje*, vagy éppen Dante *Pokla*, hogy csak párat emeljünk ki a hosszú sorból – televíziós adaptálása során a színészek köré olyan virtuális háttérrel építsen fel, amelyet vagy korábban filmre vett anyagból, vagy elektronikusan létrehozott effektusokból külön állított össze. Rajnai elmélete szerint a két eltérő elem, a valóságos színész és a virtuális világ kollázsszerű találkozásából születő vizuális hatás feladata segíteni a nézőt a történetben kibontakozó dráma megértésében.

Milyen következményekkel járt ez a módszer Dante *Poklának* ábrázolásában? A legfontosabb minden bizonnyal az, hogy a hangsúly a szövegről a képekre helyeződött át. A rendező már idézett könyvében azt írja: „a néző látja a lelkeket, a szenvedéseket, a vér- és sárfolyamban fuldoklókat, az ördögök által megkínzott marakodókat, az alvilág szörnyeit, a Cerberust, a kentaurt. Geriont, a három fejű, denevértestű Lucifert és a jégbe fagyott hazaárulókat” (RAJNAI 1998 20). Rajnai adaptációjának főszereplője a Pokol maga.

Az alvilág egyes részeinek megteremtéséhez részben előre felépített maketteket manipulált az elektronikus sugarak segítségével. Az uralkodó forma Dante leírásának megfelelően a kör, illetve a befelé húzó, bordázott tölcser vagy féltölcser. Ilyen lilába játszó tölcser szájában kezdi elbeszélését Dante, ennek mélyén tűnik el, hogy végül ide visszatérve pillantsa meg ismét a csillagokat. Az alvilági utasokat fogadó szín- és formakombináció minden jelenetben más, az erdő sötétzöldjéből

vált Vergilius öltözetének megfelelően sárgára a limbusban, hogy aztán a Kapun át az alvilág fekete gömbjébe lépve az egyes helyszínek egyre jobban telítődjenek a tűz, a vér és a pusztulás színeivel – a Rondabugyrod tölcserét mintha egy állati tetem bordázata adná –, amelyek végső kontrasztjaként érkezünk meg Kókytosz tavának jégkristályaihoz. A pokolbéli lényeket hol külön felvett színészek (Kharón, ördögök, óriások), hol más élő entitások, állatok, kezek személyesítik meg. A háromfejű Lucifer indián álarcokra emlékeztető maszkot viselő báb. A heterogén elemekből összeálló álmvilágban az utazó által megszólított bűnösök különböző formákban tűnnek elénk. Némelyek csak fénnel telt árnyképként, mások a színészek fizikai valójában, de III. Miklós pápának csak a lángok emésztette lábfejét látjuk. Bármilyen formát öltsenek is, vázlatosak maradnak.

Az egyes kárhozottak megjelenésének funkciója alapvetően az, hogy végigvezessék a nézőt a bűnök során. Ami a válogatást illeti, gerincét a Kazimir színpadán is kiemelték adják, kiegészülve a bűnök lajstromának megfelelően néhány új szereplővel, mint például a falánkság bűnében vétkes Ciacco, a hízélgésért bűnhődő Alessio Intermini, a hazugok és hamisítók körében egymással vitázó Sinón és Ádám mester. Megfigyelhetünk azonban egy fontos különbséget. Rajnai adaptációjából teljes egészében hiányzik minden utalás a politikus Dantéra, ennek megfelelően hiányoznak az erre utaló szereplők, és hangsúlyosan hiányzik minden hivatkozás a reneszánsz emberre is. A Kardos által kiemelt Francesca és Paolo valamint Ulysses ugyan megjelennek, de az előbbieket történetét szenvedély helyett szelíd melankólia hatja át, az utóbbi pedig lehetőséget sem kap rá, hogy elmesélje az utazását. Diomédesszel együtt némán kell túrnie, hogy Vergilius a fejükre olvassa a trójai faló cselét. (*Pok.* XXVI. 55-58)

Egészen más a helyzet az áruló Ugolinóval, aki ezúttal is külön elbánásban részesül. A XXXIII. ének elemzése során Mátyus Norbert megjegyzi, hogy a *Pokol* 9. körében Ugolino az egyetlen, akinek „megadatik, hogy hosszan és árnyaltan előadjon egy történetet önmagáról” (MÁTYUS 2019, 492). Rajnai adaptációja esetében a teljes pokolbéli utazás során rajta kívül csak Francesca és Paolo kapnak hasonló lehetőséget. A jégbe fagyott Ugolino (Darvas Iván) feje azonban 12 tercinán keresztül beszélhet (*Pok.* XXXIII 13-15, 22 – 24, 46 – 75.). Ezzel Ugolino az ember bűnös gyengeségének általános jelképévé válik. A rendező erkölcsi ítéletét ezúttal nem a képszerkesztéssel, hanem kivételesen egy szövegvariáció megteremtésével fejezi ki. Ugolino monológjának természetesen Babits Mihály fordításában elhangzó utolsó sorát – „míg többre ment az éhség, mint a bánat!” (*Pok.* XXXIII 75) –, megcsönkítja. Így a sor nemcsak hogy az „éhség” szóval zárul – mint az eredetiben is (*digiuno*) – hanem a rím elmaradása és a ritmus kizökkenése is megdöbbenít és nyugtalanítja a nézőt.

Rajnait az egyes ember drámáján túl a bűnösöket a szenvedésben összekötő kényszerű közösség érdekelte. Ennek a koralitásnak a kifejezését, egy egyszerre ősi és modern eszközre, a táncra, és a korban legmodernebb, leginkább formabontó

társulatra, a pécsi balettre bízta. Eck Imre primitív és modern zenei motívumok ötvöztetésével önálló táncbetétekként értelmezhető mozdulatsorokat tervezett az alvilági utazás minden egyes állomásához, amelyet néha áttetsző lelkek táncaként, de legtöbbször a pokol hatalmas világában szinte eltörpülő emberkéik akrobatikus gyakorlataiként láthatunk. A pokol világát elektronikus eszközökkel felfestő háttér és a benne mozgó valóságos alakok kollázsa ezzel a harmadik réteggel kiegészülve vált azzá a népi gyökerű és a 20. századi fantáziát is megmozgató és felszabadító alkotássá, amely itthoni merev elutasítása dacára azonnal nemzetközi érdeklődést keltett, nem utolsósorban Dante hazájában, Itáliában is.

Bibliográfia

- AGÁRDI Péter (1993), Közelítések Kádár-korszak művelődéspolitikájához, *Eszmélet*, 1993/20, 129–166.
- ISTVÁN Mária (2010), A japán klasszikus csúsingura két magyarországi előadása, *Critikai Lapok*, 2010/3, 33–36.
- KARDOS József (2007), *Iskola a politika sodrásában 1945–1993*, Budapest, Gondolat.
- KARDOS Tibor (1956), *Dante alkotó képzelete*, Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. X. kötet. 1–2 Különlenyomat.
- KARDOS Tibor (1965), Dante és a haladás *Világosság*, 334–339.
- KAZIMIR Károly (1972), *A népművelő színház*, Budapest, Magvető.
- KAZIMIR Károly (1975), *Világirodalom a Körszínházban*, Budapest, Szépirodalmi.
- MÁTYUS Norbert (2019), *Canto XXXIII / XXXIII. ének*, in: KELEMEN János (szerk.), *Dante ALIGHIERI, Komédia I. Pokol. Kommentár*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2019. 480–497.
- NÁNAY István (1978), *Magyar televízióművészet*, Budapest, Magyar Televízió.
- RAJNAI András (1998), *Sugarakból teremtett világ*, Budapest, 1998, Magyar Televízió Rt.