

LÁTVÁNY VAGY LÁTOMÁS?

A MAGYAR RÁDIÓ SHAKESPEARE: *A VIHAR*-ADAPTÁCIÓ

CSEICSNER OTÍLIA

A rádió születésével egyidőben megjelenik az igény, hogy Shakespeare-t sugározzon. Ahogy fejlődött a technika és bővültek a műszaki lehetőségek, a stúdióból *közvetített* élő előadástól az élő adás lakklemezes *rögzítésén* át az eleve rádióra adaptált, előbb szalagos, majd digitális *felvételekig* terjed a skála. Shakespeare igen hamar állandó szereplője lett a rádiószínházak műsorának. Az 1930-as években sugárzott első ciklusok után a Shakespeare-hangjátékok fénykora az ötvenes–hatvanas–hetvenes évekre tehető. Meglepő módon a Shakespeare-tudomány csak az ezredfordulótól kezdett érdeklődést mutatni az 50–60 évvel korábban újdonságnak számító Shakespeare-hangjátékok iránt, így kortárs tudományos reflexiók a jelenségre nem is születtek (a színházzal, filmmel, televízióval ellentétben).

A Shakespeare-hangjátékok kutatásánál számolnunk kell tehát – dramaturgiai szakszóval – azzal a *spáttal*, hogy a hangjátékok kutatásának időpontjában a vizsgált korpusz esztétikája már meghaladott volt. A tudományos recepció nincsen szinkronban az *adás*-sal. Az első hangjátékok úgy készültek, hogy nem volt adásrögzítés, így aztán ismétlés sem: élőben adták őket a stúdióból. Gyakran kész, bepróbált színelőadások kerültek mikrofon elé: ez esetben a színházi (súgó)példány jött és ment is vissza a színházba, ezekről nincs adat. Ha nem őrződött meg a példány, és az első sugárzásokkal egy időben nem születtek róluk feljegyzések, ha nem született róluk kritika, az adások nehezen rekonstruálhatók. A rádiós archiválási rendszerek kidolgozása is időbe telt: a *műsorborítékok* tartalmazhatnak információt, *szereposztó kartont*, *konferálást*, de csak az első adások után közel egy évtizeddel kezdődött csak el a műsorok dokumentálása.

A Magyar Rádió többször tett kísérletet Shakespeare-t ciklusba rendezve sugározni.¹ Az első Shakespeare-ciklus 1948–49-ben volt, ezek a hangjátékok nem maradtak fenn. 1954-ben átfogó világirodalmi sorozat indult a *Nagy világszínház* néven, benne Shake-

¹ Hogy pontosan mely Shakespeare-műveket és mikor mutatták be, arról egy másik tanulmányban írtam. Cseicsner Otília, „Rádiós technológia az Erzsébet-kori drámák reprezentációjában: A Magyar Rádió és az Osztrák Rádió és Televízió Shakespeare-ciklusai,” in Deres Kornélia, et al., szerk., *Színház és technológia* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2023), megjelenés alatt.

speare-ekkel, de ez a sorozat viszonylag hamar kimerült,² ahogy Cserés Miklós írja, „csupán mérsékelt visszahangja támadt”.³ Készült egy hosszú *Világszínház* sorozat a hetvenes években, ezen belül egy Shakespeare-ciklus, de ne felejtjük el: „Mint minden antológia, a Világszínház is egyszerre hiányos és önkényes.”⁴ A következő lépésben a kilencvenes években is készült több Shakespeare-hangjáték, ott azonban a bemutatók évente–két-évente követik egymást: ez a sorozat tekinthető töredékes cikluskísérletnek is, ha a rádió-színházi műhely felől nézzük, de beszélhetünk egyedi bemutatókról is, ha a recepció felől.

A legkorábbi ismert Shakespeare-hangjátékairól csak alapadatokat ismerünk, a hangfelvétel és a példány is elveszett.⁵ Bár 1954-ből fennmaradt kettő⁶, az 1955 és 1958 között készültek sincsenek meg.⁷ A sok elveszett után az első, ami fennmaradt és továbbiakat inspirálhatott, *A vihar* volt Cserés Miklós rendezésében 1959-ből.⁸ Cserés *Vihar*-rendezé-

² „[A] Cserés Miklós nevével fémjelzett első Világszínház [...], amely 1954-ben indult és 1957-ben ért véget, a huszonhetedik adással”. Mesterházi Márton, „Világszínház a Magyar Rádióban,” *Nagyvilág* 29, 3. sz. (1984), 445–47, 445. Mesterházi ebben a cikkben pontosítja az 1977-es sorozat adatait.

Bár az ADT Arcanum 1959-ben is ad találatot a Világszínházra, így a különböző adatbázisok és archívumok adatai szerint ezek a sorozatok egymásba értek. 1959-ben Görgey Gábor kritikájában említi („november 6-án este, az operaházi díszelőadás közvetítése után, a Rádió Világszínháza Visnyevszkij: *Az első lovashadsereg* című drámájának rádióváltozatát mutatta be a Nagy Októberi Szocialista Forradalom emlékére.” Görgey Gábor, [cím nélkül], *Magyar Nemzet* 15, 265. sz. [1959]:4, Rádió-Televízió rovat), de a rádióműsor is közzét 1959 végén ilyen sorozatcímen műsort (1959. december 23-án egy Alfréd de Musset-vígjátékot, a *Becsületes Borbálát* adták a *Rádió Világszínház* sorozatban, vö. „A Magyar Nemzet rádióműsora,” *Magyar Nemzet* 15, 297. sz. [oldalszám nélkül]).

³ Cserés Miklós, „A rádiószínház dilemmája,” *Film Színház Muzsika*, 1964. július 3., 18. Cserést az egykori Rádióban Cserés doktorként szokás emlegetni, lévén a Magyar Rádió legendás rendezője és a rádiójáték-teoretikusa.

⁴ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445.

⁵ *Szentivánéji álom*, rend. Major Tamás, Budapest I. [adó], 1948. június 29.; *Felsült szerelmesek*, [rend. n.], Budapest I. [adó], 1948. szeptember 8.; *Szeget szeggel*, rend. Körmöczy László, *Nagy Világszínház* sorozat, K. 1949. február 11.; *Minden jó, ha jó a vége*, rend. Rácz György, *Nagy Világszínház* sorozat, K. 1949. szeptember 1.; *A makrancos hölgy*, rend. Várkonyi Zoltán, K. 1950. február 26.; *A windsori víg nők*, rend. Cserés Miklós, K. 1953. július 13. A rádióadókat a Budapest I-en kívül rövidítésekkel jelölöm: Kossuth: K, Petőfi: P, Bartók: B, a korábbi 3. Műsor: 3. M. Egy időben U-val jelölték a 3. műsort, azaz a Bartók adót.

⁶ *Ahogy tetszik*, ford. Szabó Lőrinc, bev. és rádióra alkalmazta Benedek András, rend. Zsurzs Éva, K. 1954. augusztus 31., ismétlés: P, 1956. augusztus 20., B. 1990. december 25. és 1995. március 19., illetve *Macbeth*, rend. Lányi Andor, K. 1954. október 18., ismétlés: P. 1956. március 30.

⁷ *A két veronai nemes* (*A világirodalom humora* sorozatban), ford. Szabó Magda, rend. Szász Károly, K. 1955. március 8., *A szentivánéji álom* (keretjátékkal), rend. Rácz György, P. 1957. február 17., *Lear király*, ford. Füst Milán, rend. Komor István, K. 1958. december 4.

⁸ *A vihar*, ford. Babits Mihály, rend. Cserés Miklós, K. 1959. március 26. A műsornak a műsorboríték és a részletes szerint nem volt szerkesztője. A jegyzetekben a műsor dramaturgját is szerkesztőként jelzem.

sét később még két *Vihar*-hangjáték követte, Török Tamás rendezése 1977-ben⁹ és Taub Jánosé 1991-ben.¹⁰ Ha ezeket összevetjük, nemcsak a Shakespeare-recepció változásait, de a rádióesztétika alakulását is nyomon követhetjük.

Mielőtt rátérek az elemzésükre, röviden emlékeztetnék arra, hogy Cserés Miklós szerint Shakespeare nem rádiószerű szerző, hiába az ún. beszélt díszletek: csupa mozgás, térbeliség jellemzi a műveit, mindeza a rádióban holt eszköz.¹¹ Hangsúlyozza: mindegyik nagy próbatételt jelent. Cserést továbbgondolva úgy találom, lehet differenciálni: egyes shakespeare-i művek nehezen vagy egyáltalán nem, mások könnyebben alkalmazhatóak rádióra.¹² A szereposztásnál nemcsak a színészi kvalitásokat kell figyelembe venni, hanem a szereplőválasztásnál tekintettel kell lenni arra, milyen nemű, életkorú és karakterű színész tudja leginkább *képviselni* a mű mondanivalóját az adott szerepben. Cserés Miklós egy naplóműsorban hívja fel arra a figyelmet, hogy a színészek kiválasztásánál még a hangszínek eltérése is fontos: ez a hallgatóban teljes illúziót, harmóniát teremt.¹³ Míg a színházban van mód lejelezni, illusztrálni, karikírozni egy figurát, smink, maszk, paróka segítségével játszhat idős fiatal, fiatal időset, a rádióban azonban nem – és a hangját nem lehet karikírozás nélkül öregíteni.

A realizmus szempontjából gondot okoznak a gyerekszerepek: a gyerekeknek megfelelő hangszíne, -magassága, de a szerepformálásuk, különösen intellektuálisan mély tartalmak esetén, nagymértékben függ a szellemi és lelki érettségüktől. A felnőtt színész vi-

⁹ *A vihar*, ford. Babits Mihály, szerk. Mesterházi Márton, rend. Török Tamás, K. 1977. június 17. 85 perc, adás: K. 1977. június 17. A műsorhoz tartozó úgynevezett „lejátszási utasítás”-on: az elején élőből konferálandó; Világszínház, ismétlések: 3. M. (a későbbi Bartók) 1977. június 19., K. 2003. január 1. (I), K. 2005. január 1., a lejátszási utasításon: „Kiadott műsorunktól eltérően a napokban elhunyt Bessenyei Ferencre emlékezve Shakespeare: *A vihar* című színművét sugározzuk”, a lekonf után élőből: „1977.06. 17-i adásunkat ismételtük meg”. Az utasítás keltezése (2004. december 28.) azt mutatja, hogy nem azonnali műsorváltásról van szó. Négy nappal az adás előtti utasítás, még előző naptári évben keltezték, Bessenyei hétfői napon hunyt el, másnap változtatott a Rádiószínház a műsorán, de adásra tűzni csak a hétvégi dupla rádiószínházi sávban volt lehetősége – ezt a műsorúság, amelyet jellemzően három héttel adás előtt küldtek nyomdába, nem tudta lekövetni. Utolsó ismétlés: K. 2008. augusztus 3.

¹⁰ *A vihar*, ford. Mészöly Dezső, szerk. Csaba Klári, rend. Taub János és Varsányi Anikó, K. 1991. március 27. Két részben, 50 és 41 percben, a két rész között 5 perces hírek (21:01–21:06). Adás: K. 1991. március 17., ismétlések: K. 1992. május 16., B. 1993. szeptember 26., B. (3. M.), 1996. március 10., K. 2004. április 18., K. 2007. május 20., K. 2012. július 28., 02:03 (Éjszakai rádiószínház). A Nemzeti Színház *Vihar*-bemutatójának (rend. Taub János, 1990. április 13.) a rádióváltozata.

¹¹ *A rádióművészet mestere: Mozaiksorok Cserés Miklós írott és hangos naplójából*, szerk. Puskás Károly, összeáll. Tertinszky Edit, 2/2. rész, K. 1985. július 12.

¹² Hogy a rádió médiuma mely Shakespeare-művek rádióra alkalmazásának kedvezett, erről hosszabban írok „Rádiós technológia” című tanulmányomban.

¹³ *A rádióművészet mestere*, 2/1. rész, K. 1985. július 8.

szont hiába fogja át intellektuálisan a szerepet, nem vékonyíthatja el a hangját, mert az modorosnak hat.

A szerepkettőzések ugyanúgy nem működnek a rádió médiumában, mint a filmen, ugyanis a rádiós színészek az első megszólalásuktól képviselik a szerepet. Ugyanaz a színész két karaktert egy műben nemigen tud képviselni. Nem véletlen, hogy a kettős szerepcserén alapuló szüzsé nem inspirálta a rádióban gondolkozó alkotókat és nem készült például a *Tévedések vigjátékából* rádióváltozat.

Egy-egy új szereplő jelenlétét elő kell készíteni: vagy meg kell szólítani, vagy beszélni kell róla, mielőtt színre lép, mert az enélkül megszólaló új hangot a hallgató nem tudja mihez kötni, nem tudja, kicsoda és hogyan került oda. Limitált az is, a hallgató hány szereplőt tud az emlékezetében tartani vizuális kapaszkodók nélkül, ezért a gyors váltásokkal és sűrű vágásokkal dolgozó művek, például a királydrámák vagy római tragédiák, ahol a zöld komédiákhoz képest nagyszámú szereplő van, könnyen elveszíthetik a hallgatót. Ha a jelenetek gyors ütemben váltakoznak, szintén nehezen befogadható lehet a mű a hallgató számára. Érdeemes egyszerre kevés szereplőt a mikrofon előterében tartani, szűkebbre *plánozni* drámai alapanyagot, mert a hallgató hallás utáni memóriája a 20. században is szűkebb, mint Shakespeare korában lehetett – elég a reneszánsz korban egyszeri hallás után lejegyzett drámaszövegek első nyomtatványaira gondolnunk, és arra, vajon ki lenne erre képes napjainkban?

A hang által komponált térben beszélhetünk első és hátsó plánokról¹⁴ a mikrofontól való távolság szerint, és a sztereó technika által lehetővé tett, *panorámázással* vagy *beközelítéssel* létrehozott irányokról. A hallgató figyelme nem terjedhet ki végtelen számú plánra, míg a színpadon elképzelhető, hogy a színpad előterében, oldalán, háttérben és a színpad fölött is történik valami, a rádióban első és hátsó, közeli és tág plánnal tudunk operálni. A monó felvételek idején a hangtérben csak közeli plánok és totálok álltak rendelkezésre.

Mivel jellemzően bensőséges környezetben, egyedül hallgatunk rádiót, a nagy hangereő is riasztó lehet és a kiabálás kifejezetten irritálhatja a rádióhallgatót – aki egy mozdulattal elkapcsolhat az adásról, vagy kikapcsolhatja a készüléket.

A *félre*-technika a mikrofonközeli beállítások révén kiválóan működik, hiszen a bemon-dó és a narrátor a rádióban ugyanígy pozícionálja a hangját és a felvétel során a mikrofontól való távolsága is hasonló. Az egyetlen (arra érzékeny füllel) hallható különbség abból adódhat, hogy a *szpiker* ül, míg a színész áll a stúdióban.

¹⁴ Varga Viktor kifejezése. Vö. Cseicsner Otília, „A dramaturg centrális pozícióban, avagy a rádiódramaturg szerkesztői szabadsága,” in Cseicsner Otília, Orbán Eszter és Török Tamara, szerk., *A dramaturg változó helye a 21. században: Esszék, tanulmányok* (Budapest: Színházi Dramaturgok Céhe, 2022), 72–92.

Ne feledkezzünk meg arról, hogy a rádió a kezdetektől képes volt természetesen ható zajkulisszát előállítani, ez tehát egyidős a rádiószínházzal.¹⁵ Elég Orson Welles híres, H. G. Wells-regényéből készült 1938-as rádiójátékának¹⁶ fogadtatására gondolni: a legenda szerint *A világok harcát* valódi híradásnak hitték, noha sci-fi volt.¹⁷ Az egzotikus vagy fantasztikus helyszínnek és szereplők *rádiósítása* kifejezetten inspirálóan hathat a hangmérnökre, zenei szerkesztőre: kihasználhatják a technikai lehetőségek tárházát.

Összességében elmondható: a kevés szereplős, lineáris cselekményű, akár egzotikus helyszínen, természetfeletti lények között játszódó, kevés szereplős mű, mint *A vihar* jól alkalmazható a rádió médiumára. *A vihar*-hangjátékok elemzésén keresztül be lehet mutatni, hogyan változott a hangtechnika, és ennek milyen dramaturgiai következményei voltak.

Vegyük először a Cserés-rendezést! A hangjáték felvételének mozgatórugója egy anekdota, amelyet egy műsorban Cserés maga mesélt el: Uray Tivadar a legendás rádióbeli büfében, a Pagodában üldögélve megszólalt, hogy szeretné eljátszani az egész országnak is Prosperót mint személyes hitvallását.¹⁸ Korszakos színészeknek szerepet keresni és így a művet repertoárba emelni kőszínházban bevett gyakorlat, és az, hogy ezt Cserés a rádióesztétikai hitvallása ellenére a Rádiószínházban is vállalta, mutatja, hogy szakmailag a kor technikai feltételei mellett kivitelezhetőnek gondolta.

Az ötvenes évek végén készült mű a korlátozott technikai lehetőségek ellenére egy máig érvényes hangjátékesztétikát mutat fel. Cserés Miklós *A rádiószínház dilemmája* című tanulmányában írja: „az egész rádióműsorban differenciáltságra törekszünk (a több, eltérő jellegű programra, a különböző műveltségű és ízlésű hallgatórétegeknek szánt műsortípusra stb.)”¹⁹, tehát minden közönségréteget elérő művekre van szükség, ehhez szükség van saját repertoárra. „A rádiószínházi program legfőbb forrása világszerte ma is a klasszikus és modern színművek, regények, novellák stb. rádióváltozata, az ún. *hangjátékosított* irodalom” – foglalja össze néhány évvel később, 1964-ben.

¹⁵ Scherz Ede, „A hangkulisszák mögül,” in Scherz Ede, *A rádió humora* (Budapest: [a szerző kiadása], 1931), 99–104. Scherz Ede a rádiózás hőskoráról írva beszámol a harmincas évek első hangkulisszáiról is.

¹⁶ *War Of The Worlds: Original 1938 Radio Broadcasts* (2011 Remastered Version), rend. Orson Welles, (Master Classics Records, 2011. June 1), hozzáférés: 2022.03.10, <https://www.youtube.com/watch?v=9q7tN7MhQ4I>.

¹⁷ Hogy valóban okozott-e pánikot Amerikában, arról írt Martin Chilton, „The War of the Worlds Panic was a Myth,” *The Telegraph*, 6 May, 2016, <https://www.telegraph.co.uk/radio/what-to-listen-to/the-war-of-the-worlds-panic-was-a-myth/>, és több magyar lap is (Index, Origo, urbanlegends.hu stb.).

¹⁸ *A rádióművészet mestere*, 2/2. rész.

¹⁹ Cserés Miklós, „A rádiószínház dilemmája,” 18. Ebben az összefoglaló bevezetésben az idézetek mind ebből az egy kolumnás cikkéből valók. Valamennyi rádiós szakzsargon a tanulmányban az én kiemelésem.

Shakespeare magyarországi recepciójából kiindulva nem meglepő a szándék, hogy szerepeljen a rádiószínházi repertoáron. „Mi a lényege általában egy-egy színmű rádióra írásának? Az, hogy a színdarabból – rádiodarab válik.” Hogyan történik „adaptációs rutinmunka”? „Kihagyásos és beírásos módszerrel. Az átdolgozó kiküszöböli az eredetiből a vizuális anyagot, a színpadi látvány elemeit, mindent, ami a színműíró látomásában mimi-kát, gesztust, fényt, mozgást és teret jelentett. Megmarad tehát a puszta párbeszéd, de ezt is *rádiófonizálni* kell, hogy minden mozzanata átjusson a mikrofonon, a címzett hallgatóhoz.” E tanulmányban bemutatom, hogy a húzások és jelenetáthelyezések hogyan szolgálják a fenti cél megvalósítását a gyakorlatban.

Mit jelent a rádiófonizálás? „Ez a modern műfaj félúton helyezkedik el a színház és az irodalom között. Színház is, de – fordított színház, mert itt az ember belső világán át pillanthatjuk meg a külső körülményeket; így ereje nem a látvány megmutatásában rejlik, de a látomásban, a bensőségben.”²⁰ Amikor Cserés hangjátékteoretikusként a hangjáték-műfajról ír, a látomás és a bensőség egymás szinonimáivá válnak a fogalomtárában. Így nemcsak a műfaj látomásjellegét, a bennünk lejátszódó, mondhatnám belső filmet érdemes figyelni, hanem azt is, hogy ez szükségszerűen együtt jár a bensőségességgel, az intimitással, amely megmutatkozhat egyrészt a darabválasztásban – olyan darabokat *rádiósítanak*, amelyek hangszerelésükben is intim jellegűek –, másrészt a rendezői munkában, a színészvezetésben, pl. a félre-szólásokra, monológokra jellemző *mikrofonközelk* esetében.

A Cserés-rendezésű *Vihar* – összehasonlítva az ötvenes, hetvenes, kilencvenes években készült azonos alapművön alapuló hangjátékokkal – a színészvezetést, rádiószerűséget tekintve ma is korszerű, könnyen hallgatható mű. (Bár a későbbi adaptációk hangtechnikailag fejlettebbek és összetett hangkép, több hangsáv, irányok, effektek jellemzőek rájuk.) Cserés a jelenetek elválasztására átkötő zenéket, az atmoszférák (*atmók*) megteremtésére *natúr zaj*okat használt.

A zene különösen fontos. Cserés a már idézett írásában kiemeli: „Ha meggondoljuk, hogy Arnold Zweig szerint a színpadi dráma eredetileg tánccal volt összekötve, és gesztus, mozgás nélkül elképzelhetetlen volt, akkor megértjük, mekkora műfajváltó kúrán esik át a kiszemelt színdarab.”²¹ E színpadi gesztusok, a mozgás kiváltására azonban a rádió kínál alternatívát: a szimfonikus zenei felvételek a rádiózás konvenciójába illő rádiós eszközök. A Magyar Rádió Shakespeare-adaptációi rendre a műhöz szerzett zenével készül-

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

tek. *A viharis*.²² Bár a zenék hosszabb elemzésére most itt nincs lehetőség, könnyen belátható, hogy a kísérőzene megkomponálása, egy egész zenekar diszponálása, a zenekari próba és felvétel zenei stúdióban, zenei rendezővel adott esetben nagyobb költségű lehetett, mint az átlagosan 20 órányi prózai felvétel 15 színésszel.²³ Még akkor is, ha – mint a Cserés-naplóműsorban elhangzik – „a zenének nincs más ellensége, mint a sok zene.”²⁴ Tehát a ráfordított költség- és munkamennyiség ellenére sem dominálhat a rádiójátékban. Ez a fajta zenei atmoszféra a későbbi évtizedekből való Shakespeare-rádiójátékokra is jellemző volt. A szerzett zenének előnye a *konzerv* zenével szemben, hogy a szerkesztői-rendezői kérésekre figyelemmel születik, leképezve a dramaturgiai helyzeteket.²⁵ Egyedi, és ezért eltér a rádióban szokásos *MK* (műsorkitöltő) zenéktől, így a hangjátékhoz szerzett zene a hangjátékot azonnal kiemeli a megszokott műsorfolyamból.

A hozzávetőleg azonos hossz (bő másfél óra) felveti bennem, hogy a dramaturgiai különbségek esetleg abban állnak, hogy mit húztak ki a műsorkészítők. Cserés rövidítő, koncepcionális és hangtechnikai okokból szükséges húzásokkal egyaránt élt, viszont a korlátozott technikai lehetőségek ellenére az adaptációja felhívja a figyelmet arra, hogy már 1955-ben is tudatosan használták a *félre*-technikát a rádióban. A húzásokat azért is érdemes végignézni, mert az utolsó, kilencvenes évekbeli *Viharegy* igen meglepő húzással él – dramaturgiai és átvitt értelemben is. Az írásom harmadik részében erre ki fogok térni.

Cserés rendezésében az első felvonás mindhárom típusú húzásra ad példát. Cserés a címadó viharjelenetben (I. 1.) csak a Gonzalo–Kormányos kettőst tartja meg, a Sebastian–Antonio párost itt nem szerepelteti: a rádióban látvány híján szükséges előkészíteni egy-egy szereplő behozatalát. Cserésnek gondja van a párhuzamosságok megszüntetésére is: Miranda, Ariel jeleneteit három blokkba szervezi, és külön blokkban hozza Calibant. Ugyanezzel a technikával él a IV. felvonásban is: a IV. 1-ből kihúzza a Prospero–Ariel-szálát, és csak Prospero–Ferdinánd–Miranda hármasát hozza a mikrofon előterébe. Csak ez után, külön halljuk Prospero és Ariel megbeszélését. Ennek oka abban keresendő, hogy a monó technika révén az irányokra kevés lehetőség nyílt.

²² Sugár Rezső zenéjét előadja a Magyar Állami Hangversenyzenekar, Görgei György vezényletével, zenei rendező Ruitner Sándor.

²³ Erről akkor lehetne pontos következtetést levonni, ha a műsorboríték tartalmazná az úgynevezett szereposztó kartont, és látnánk, melyik stúdiót hány órára diszponálták. Jelen esetben nem áll rendelkezésre ez az információ.

²⁴ *A rádióművészet mestere*, 2/1. rész.

²⁵ Cserés a naplóműsorban elmondja, hogy ahol egy motívumnak szimbolikus jelentése van, ott nem lehet valódi, naturális zajt alkalmazni, hanem stilizált hanghatásra van szükség, mert az erőteljesebben aláhúzza a dialógusokat. *Az öreg halász és a tenger* hangjátékot hozza példának.

Cserés dr. kihúzza a Prospero–Miranda-jelenetben (I. 2.) a visszakérdezéseket, magyarázatokat és ezzel megszünteti a párhuzamosságokat. Ugyanezt teszi később is, Miranda és Ferdinánd találkozásakor (III. 1.): kihúzza Prospero félre-szólásait és a végén a kommentárját is – mindez elvonná a hallgató figyelmét. Ugyanerre vezethető vissza az, hogy bár Stephano, Trinculo, Caliban, Ariel jelenetében (III. 2.) csak rövidítő húzásokkal él a rádióra is alkalmazó rendező, fontos változtatás, hogy Senki Pál úr nem szerepel a rádióváltozatban. Ennek oka az lehet, hogy korábban nem esett róla szó, szerepe nem hangsúlyos, és előkészítés nélkül felléptetése nem lenne érthető a hallgató számára. A plánozás lehetőségei miatt a közel hozott Sebastian–Antonio-összesúgásba nem fér bele Prospero. Arielt is technikai eszközzel emeli ki a hangtól: visszhangba teszi a megszólalásait (III. 3.).

Érdekes módon kimarad Ariel éneke Ferdinándhoz, ami ma már könnyen rádiósítható: a húzás oka a szétszórt hangokban keresendő, az analóg felvétel korában hangtechnikailag még nem tudták megoldani. Ugyancsak technikai okokra vezethető vissza a Trinculo–Stephano–Caliban-jelenet (IV. 1.) kihagyása, mert az ötvenes években feltehetően még nem volt eljárásható, hogy az illető csuromvizes. Kimaradnak a hangban nem *megképződő* jelenetek, így a sakkozás (V. 1.) is.

A rádióhallgatási szokásokra lehet visszavezethető az is, hogy Cserés erősen lerövidíti Antonio–Sebastian–Adrian jelenetét (II. 1.), és az erre való reflexiót is: „Aki az ilyen bolondozás tekintetében semmi vagyok tihozzátok képest: azért csak rajta, most is semmin nevettek.” Ennek lehetséges oka: a rádióban, a Rádiókabaré évtizedes gyakorlata ellenére, nem működik az effajta poénkodás, másképp kapcsolódik a hallgatóhoz, többek között azért, mert ha nem szólítják meg egymást név szerint, a hallgató nem tudja, ki beszél. Ha a mellékszereplők jelen is vannak a jelenetben, nem derül ki, hogy ez épp Francisco vagy Adrian, sőt, Alonso beazonosíthatósága is kérdéses a hallgató számára: nem szerepelt korábban annyit, hogy meg tudná a hallgató jegyezni.

A hangtól más jellegzetessége, hogy a hallgató számára csak az van jelen, aki a mikrofon terében megszólal. Amikor Ariel Gonzalo fülébe énekel, hallgatva nem derül ki, hogy Gonzalo tanúja ennek (II. 1.), ahogy a következő jelenetben, amikor Trinculo bejön, egészen addig nem derül ki, hogy jelen van, amíg nincs megszólítva, és ugyanez a helyzet Stephanoval is (II. 2.). Ez is arra vezethető vissza, hogy a felvétel még monó és nincsenek irányok.

A rádiós szerkesztési elvekből következik az is, hogy a rádióműsor általában lineáris szerkezetű, a műfaj nem tudja kezelni a közbevetett mellékszálakat, lábjegyzeteket, így a „zsidó Didó”-szál *en bloc* ki van húzva (II. 1.). Ugyanerre vezethető vissza, hogy a Iris–Ceres–Juno jelenet szintén kimarad, ahogy Ferdinánd és Prospero részéről a rá adott reflexiók is (IV. 1.). Hasonlóképp, a Kormányos a hajókról szóló elmélkedése zárójelbe tenné az egész jelenetet (V. 1.), amely nagyon finoman, mégis szervesen kapcsolódik az előzőhöz a IV. felvonás végén induló, és a jelenet alatt végig szóló, egyre erősödő zenének köszönhetően.

A fentiekben arra tettem kísérletet, hogy magyarázatot találjak arra, Cserés Miklós milyen lehetőséget látott *A vihar* rádióra alkalmazásában, ha már figyelme fókuszában a rádió számára írt eredeti hangjátékok álltak, és ez hogyan sikerült. Összefoglalva látható, hogy a művet tiszteletben tartó, a hangjáték műfaj lehetőségeiből kiinduló dramaturgiai munkát végzett Cserés a művön, Uray Prosperóját meg- és kiemelő hangjátékban.

A második *Vihara* Magyar Rádióban Török Tamás 1977-es rendezése. A kontextus, amelyben a mű elhangzott, az akkori, új Világszínház sorozat volt. Az 1949-es „Nagy világszínház” sorozat címét vették át az 1975-ben induló új Világszínházhoz. A bejáratott műsorok megtartása a *broadcast* médiában gyakori, egyfajta folytonosságot sugall – segíti a hallgatót.²⁶ A „Világszínház” sorozat több évre szólt, két és fél ezer évet ölelt fel, és ciklusokra osztva mutatott be 6–8 művet, heti egy adással.²⁷ A romantikaciklus olyan gazdag volt, hogy tavasszal és ősszel is elhangzott 8–8 darab.²⁸ Ennek a sorozatnak a célja hangsúlyosan az volt, hogy világirodalmi kontextusba helyezze a kiválasztott műveket. A ciklus egy adott irodalomtörténeti korszakot ölelt fel, műsorfüzet és irodalmi beszélgetések kísérték a bemutatókat, ezáltal tágabb kontextusba kerültek a művek. A görög–római, a középkori, a reneszánsz, és külön a Shakespeare-ciklust követték a későbbi korok, egészen a romantikáig. Ez a sorozat is felölelt színházi közvetítéseket, de számos új hangjáték is készült.²⁹ „Az adások többsége természetesen ismétlés volt”, de a „vállalkozás rangját

²⁶ A bejáratott műsorokhoz való ragaszkodás egyik szélsőséges példája az volt, amikor az MTVA, D. Tóth Kriszta távozása után közleményt adott ki, hogy a műsorvezetőről elnevezett műsort (DTK – D. Tóth Kriszta Show) azonos néven folytatja – a műsorvezető nélkül. Vö. „D. Tóth Kriszta nélkül is megy tovább a DTK Show”, *Origo*, 2013. január 7., <https://www.origo.hu/teve/20130107-d-toth-kriszta-nelkul-is-megy-tovabb-a-dtk-show.html>. Erre D. Tóth Kriszta nyilvános Facebook-posztban reagált: „Ha valaki esetleg elbizonytalanodott volna: a nevem ma is D. Tóth Kriszta. 37 éves vagyok, újságíró-tévériporter. Jó reggelt mindenkinek!”. D. Tóth Kriszta Facebook-oldala, 2013. január 8.

²⁷ „[...] a folyamatosan elpotyogtatott műsorok elsikkadtak volna”. Mesterházi Márton, „Világszínház (emlékezés)”, *Élet és Irodalom* 65, 10. sz., 2021. március 12., 10, <https://www.es.hu/cikk/2021-03-12/mesterhazi-marton/vilagszinhaz.html>.

²⁸ Mesterházi személyes közlése, 2018. április 17-én, a PTE *Színház és politikaszínház* tudományi konferenciát megelőző telefonbeszélgetésükben. A konferenciát 2018. április 20–21-én tartották. A sorozatot lezáró korabeli írás, Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban” nem pontosítja.

²⁹ A sorozathoz 32 lapos, később 24 lapos műsorfüzet készült, a Magyar Rádió kiadásában, 1976-tól, többek között Mesterházi Márton szerkesztésében. Nem azonos az OSZMI azonos című kiadványaival. Mivel a Magyar Rádió saját kiadványai voltak, nem lelhetők fel kötelespéldányok a Szabó Ervin Könyvtár és az OSZMI könyvtárban. A Széchényi Könyvtárban néhányuk igen, Hompola Krisztina, „Kitelepített emlékezet”, in *Népszava*, 149. évf., 276. sz., 2022.11.26., 1–2., javítva online https://nepszava.hu/3176888_magyar-radio-koltozes-mtva-archivum, 2022. 12. 12, de több elveszett vagy lappang. A kiadványt is szerkesztő Mesterházi Márton saját példányai is hiányosak, vö. Mesterházi, „Világszínház (emlékezés)”, 10.

persze a ciklusonkénti bemutatók [...] adták.³⁰

A Shakespeare-ciklus 1976–1977-ban hangzott el.³¹ A sorozatban 8 mű kapott helyet: négy tragédia (*Rómeó és Júlia*³², *Julius Caesar*³³, *Hamlet*³⁴, *Macbeth*³⁵), egy királydráma (*III. Richárd*³⁶), két komédia (*Szentivánéji*³⁷, *Ahogy tetszik*³⁸), egy színmű (*A vihar*³⁹).

³⁰ Mesterházi, „Világszínház” (emlékezés), 10. Ez ellentmondásban van saját, évtizedekkel korábbi ajánló cikkével, amely az általa szerkesztett Shakespeare-ciklus beharangozója: eszerint a ciklus a Várkonyi rendezte Latinovits–Ruttkai-féle *Rómeó és Júlia*val indult a Petőfin, 1977. április 30-án. Vö. Mesterházi Márton, „A Világszínház Shakespeare-ciklusáról,” *Rádió- és Televízióújság*, 1977. 04. 25.–05. 01., *A hét műsorából* című rovatban.

³¹ A görög–római, középkor-, kora reneszánsz ciklusok után, illetve a barokk, Racine–Molière–Corneille–Milton, Szegedi–Wilkowicki–Csokonai–Fonvizin–ismeretlen kínai szerző, felvilágosodás-, preromantika-, két romantika-, Gogol–Osztrovszkij–Csiky ciklusok, a Szuhovo–Kobilin-trilógiájából álló, két százdveg-, három századelő-ciklusok előtt. Vö. Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 446–47.

³² *Rómeó és Júlia*, (címszerepekben Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva), szerk. Major Anna, zenéjét szerezte Farkas Ferenc, rend. Várkonyi Zoltán, adás: K. 1961. május 12., ciklus: P. 1977. április 30. és 3. M. 1977. május 1., későbbi ismétlések: K. 1980. június 26., 1980. június 29., 1986. december 24., 1988. április 30., illetve B. 1996. szeptember 15. A hangfelvételtől lemez is készült: *Shakespeare – Rómeó és Júlia/Latovits Zoltán, Ruttkai Éva*, Hungaroton, 3X LP, 1979 mono, LPX 13828–30. A Hungaroton-kiadvány összeideje rövidebb 20 perccel, mert Mesterházi Márton irányítása mellett az 1961. február 18-án készült felvételt a rendelkezésre álló dokumentumok szerint átszerkesztették, és ez a rövidebb verzió nyitotta az 1977-es rádiós Shakespeare-ciklust 1977. április 30-án. Az átszerkesztés során tartalmi változás nem történt, a jelenetek közötti átállások helyett élesebb vágást alkalmaztak.

³³ *Julius Caesar*, ford. Vörösmarty Mihály, Áprily Lajos, szerk. Mesterházi Márton, zene. Tamássy Zdenkó, rend. Gáti József, adás: K. 1970. december 4., ismétlések: K. 1971. február 18., ciklus: K. 1977. május 20. és 3. M. 1977. május 22., ism. K. 1992. december 19., P. 1995. május 17.

³⁴ *Hamlet*, I–II., ford. Arany János, rádióra alk. Mesterházi Márton és Varga Géza, zene Kocsár Miklós, rend. Varga Géza, ciklus: K. 1977. június 3. és 3. M. 1977. június 5., ism. K. 1982. december 30., K. 1984. október 20., B. 1987. október 2. K. 1988. június 12., B. 1996. február 11.

³⁵ *Macbeth*, ford. Szabó Lőrinc, szerk. Mesterházi Márton, rend. Gáti József, K. 1969. május 26., ismétlés: K. 1970. május 14., K. 1972. szeptember 28., ciklus: K. 1977. június 10. és 3. M. 1977. június 12., ism. 3. M. 1984. február 18., K. 1984. szeptember 25., 1989. április 23., B. 1990. október 7., 1994. június 5.

³⁶ *III. Richárd*, ford. Vas István, szerk. Mesterházi Márton, zene Tamássy Zdenkó, rend. Gáti József, adás: K. 1973. május 20., ismétlés: K. 1974. április 11., ciklus: K. 1977. május 6. és B. 1977. május 8.

³⁷ *Szentivánéji álom*, ford. Arany János, szerk. Lékay Ottó, zene Ránki György, rend. Cserés Miklós dr., adás: K. 1965. szeptember 17., ism. K. 1966. március 7., P. 1967. január 15., ciklus: P. 1977. január 15. és 3. M. 1977. május 15., K. 1983. március 31., K. 1984. október 13., K. 2012. augusztus 3.

³⁸ 1977-ben nem ismételték meg az 1954-es *Ahogy tetsziket*, ehelyett a Madách Színház 1964-es Vámos László-rendezésének felvételét sugározták (Jacques: Gábor Miklós), adás: K. 1964. december 19., ism. 1977. május 28., U. 1977. május 29., K. 1983. július 31., P. 1997. december 6., K. 2000. április 2. (*A Rádióújságban* 3. műsor szerepel, a borítékban U, így is jelölték az adót.)

³⁹ *A vihar*, ford. Babits Mihály, szerk. Mesterházi Márton, zene: Pongrácz Zoltán, rádióra alk., rend. Török Tamás, K. 1977. június 17., B. 1977. június 19., K. 2005. január 1., mr1-K. 2008. augusztus 3. (Such György

Mesterházi Márton a Shakespeare-ciklushoz bevezető műsort is szerkesztett.⁴⁰ Mészöly Dezső és Székely György a „Világszínház”-sorozatot színház-, kultusz-, és irodalomtörténeti kontextusban elemzik, de nem térnek ki rádióesztétikai, vagy műsorpolitikai kérdésekre. Mesterházi viszont végiggondolhatta a bevezető műsor már nem fellelhető *forogatójába* szerkesztett témák rádiós vonatkozásait, mert ez kimutatható az általa szerkesztett *Vihar* esetében, ezért fontosnak tartom összefoglalni, milyen témákat érintenek a Shakespeare-kutatók a stúdióbeszélgetésben.

Először is szó esik a ciklusról mint szerkesztési elvről: Shakespeare a Világszínház-sorozaton belül is különleges helyet foglal el, mert a korábbi ciklusoktól eltérő módon nem több szerzőt ölel fel a ciklus, hanem egyet emel a fókuszba. Ezt a „lassulást”, „megállást” azzal indokolják, hogy ez az egyvalaki William Shakespeare, „a Világszínház legnagyobb egyénisége, illő tehát hogy önálló sorozatban jelenjék meg.” A kultikus beszédmódot erősíti, hogy fél óra leforgása alatt elhangzik a műsorban a Shakespeare-re vonatkozó híres Vörösmarty- és Petőfi-idézet is.⁴¹ Azt a szerkesztői vágyat, hogy az 1977-es ciklus mind a négy darabtípust bemutassa, Hevesi Sándor egy 1919-es tanulmányával⁴² támasztják alá: a francia klasszikusokkal szemben Shakespeare egymaga minden műfajban alkotott.

A kultusznál mint kontextusnál fontosabbak a második *Vihar*-hangjáték elemzésekor a műsorban tárgyalt rádiós szerkesztési elvek. Hangsúlyozzák, hogy a válogatás szükség-szerű redukció: nem cél a teljességet nyújtani, hiszen Shakespeare „37 művet írt, ebből a rádiósorozat mindössze nyolcat vállalhat”. A feltett kérdésre („Ad-e ez valamiféle teljességet?”) a válasz: „Általános tájékozódást szerezni, arra elég.” A válogatás Shakespeare minden alkotói korszakából kíván egyet-egyet adni, eszerint az életrajzi kronológia felől kell *Vihar*hoz közelíteni. A beszélgetés résztvevői kiemelik, hogy Shakespeare színháza

elnöksége alatt próbálkoztak azzal, hogy a bejáratott Kossuth adót mr1-re nevezték át, a köztudatba azonban ez az elnevezés nem került át.)

⁴⁰ *Shakespeare és világa: A Világszínház Shakespeare ciklusa* (Mészöly Dezső és Székely György beszélgetése), szerk. Mesterházi Márton, K. 1977. április 29. A műsor a *Világszínház* Shakespeare-sorozatának bevezetője, melyben „érdekességek hangoznak el Shakespeare koráról, pontosabban az Erzsébet-korabeli színjátszás „titokzatos” világáról, egy új színházi kultúra születéséről. A műsor második felében a drámák műfaji sajátosságairól, illetve a darabok sajátos – filmszerű, a XIX. században gyakran azt otrombán félreértve átdolgozott – kompozíciójáról, Shakespeare egyedülálló, fordításban is élő „drámai nyelvéről”, végezetül az előadások kortárs, XVI–XVII. századi közönségéről.” (A műsor tartalmi ismertetése az archívumi leírásban található.) A műsorborítékban a beszélgetés leírata nem található meg, a műsoron pedig nincs konferálás – élőben konferálhatták, és a bemondó szövege egyéb okokból nem került be a borítékba.

⁴¹ Ezt a fajta kritikai beszédet és az irodalmi kultusz megközelítést a 12 évvel később megjelent tanulmánykötetében elemzi Dávidházi Péter: „Isten másodszülettte”: *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1989).

⁴² Hevesi Sándor, *Az igazi Shakespeare – és egyéb kérdések* (Budapest: Táltos Kiadó, 1919).

mennyire demokratikus (a királynő adott esetben ugyanazt nézte, mint a nép, amely nagyon jó közönség lehetett, ha a mai fogalmaink szerint műveletlen is volt), de nem esik szó arról, hogy a rádió is az, és hogy milyen párhuzamosságokat hoz ez a műsorszerkesztésben. Kár, hogy amikor arról beszélnek, hogy Shakespeare-nél azért van ennyi gyilkosság, mert ilyen volt a közönsége, nem térnek ki a saját koruk (a hetvenes évek) műsorszerkesztési elveire, amelyből adódóan a *Titus Andronicus* a Magyar Rádióban soha nem hangzott el.

A műsorszerkesztésnél figyelemmel kell lenni a közönségre. Milyen közönségnek szánták? „Az Érdeklődő Hallgatóról inkább csak sejtéseink vannak. Lehet kíváncsi szakmabeli; dolgozatra-érettségire-kollokviumra-szigorlatra készülő diák; színházrajongó, akinek van egy-két üresórája; bárki, aki műveltsége hézagait akarja kitölteni – vagy talán csak egy unalmas estén az időt elmúlatni.”⁴³ Milyen sikerrel? Ez tudható, mert a hazai hallgatottsági adatok akkor még ismertek voltak! „Akárhogy is: megbízható becslések szerint minden adásunkat több százezen hallgatták.”⁴⁴ Terveztek egy ismétlést a diákhallgatók számára (az Ifjúsági Főosztály a mai Petőfire vett át műsorokat), illetve egyet a Rádiószínház hallgatóinak a számára is.⁴⁵

A műsorszerkesztési elveken túl azonban a rádiójáték esztétikájának változására nem térnek ki. A konvenciót és a hitelességet összekapcsolva arra jutnak, hogy Shakespeare a nagy női szerepeit úgy írta meg, hogy nem számolt azzal, hogy lesz kor, amikor a férfiak nem tudják majd hitelesen adni (Cleopátra, Volumnia): ez csak a mai kor (20. század) számára nem teremt illúziót. Nem térnek viszont ki arra, hogy ezt az illúziót rádiós eszközökkel megoldani (akkor is, ma is) gyakorlatilag lehetetlen – nem véletlen, hogy az „átöltözös” darabok közül csak egy szerepel a nyolc kiválasztott mű között, és később sem pótolta a hiányt – és sosem készült *Vízkereszt*-hangjáték a Rádióban. Bár a színházi konvencióról szólva hangsúlyozzák, hogy az Erzsébet-kornak más volt az illúzióigénye (nem volt fény, se díszlet, de a pompás reneszánsz kosztümök ezt ellensúlyozhatták), nem térnek ki a rádiószínházi konvencióra, a kihagyásos-beírásos módszerre, és arra, hogy például *A vihar* esetében milyen eszközökkel teremthető meg a látomáshoz szükséges illúzió. Ugyanígy, bár párhuzamba állítják Shakespeare-t a filmmel (a sorozatban el nem hangzó *Antonius és Cleopátránál* említik, hogy a mű 42 jelenetből áll, gyakoriak a helyszínváltások, hol itt, hol ott vagyunk, „szinte film”) és kiemelik, hogy a filmes adaptációkat megkönnyítette Shakespeare drámaépítkezési módja, de nem térnek ki arra, hogy ez a filmes

⁴³ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 447.

⁴⁴ Uo. Ma már nem ismerjük a Rádiószínház hallgatottsági adatait, vö. Szalay Dániel, „Nem tudni, mennyien hallgatják a közmédia rádióit,” *24.hu*, 2016. június 9., <https://24.hu/media/2016/06/09/nem-tudni-mennyien-hallgatjak-a-kozmedia-radioit/>.

⁴⁵ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 447.

szerkesztés mennyiben alkalmazható a rádiószínháznál⁴⁶ – holott *A vihar* esetében látni fogjuk, hogy a hetvenes évek rádióesztétikájában már nincs szükség a jelenetek tömbösítésére, technikailag megoldható a filmszerű gyors vágás és a hallgató is edzettebb ezek követésében. A tömbösítést színháztörténeti kontextusba helyezve a 20. században már elképzelhetetlennek tartják,⁴⁷ holott rádiós szempontból van hagyománya: az első Shakespeare-hangjátékciklusnál technikai okokból ugyanerre a dramaturgiai megoldásra volt szükség.

A másik izgalmas probléma: a Shakespeare-drámák nyelvisége. A műsorban megkülönböztetik az irodalmi és a drámai nyelvet és eszerint tárgyalják a drámai nyelv fogalmát is, kiemelve, hogy az adott helyzetből indul ki és konkrét lelki állapotokat fest, színházi nyelv, de nem reflektálnak arra, hogy ez milyen módon működik a rádió médiumában. (Érthető módon, csak a fordíthatatlanságról esik szó Mészöly részéről.) Szó esik az aktualizálás kényszeréről is, amely inkább a színházra jellemző, miközben ezek a rádiójátékok nyelvileg szöveghűek, nem aktualizálnak.⁴⁸

Talán nem véletlen, hogy a sorozatszerkesztő Mesterházi 1984-ben maga is összefoglalta az ekkor lezárult sorozat tanulságait,⁴⁹ és ez *A vihar* elemzéséhez is felvet szempontokat. Mint írja, a Magyar Rádió Dramaturgiájának több évre szóló vállalkozását nem tanfolyamnak szánták, így „nem tudós magyarázatokba ágyazott szemelvényeket” kínáltak⁵⁰, hanem egész műveket. A dramaturgiai munkát rövidítő húzásokként határozza meg („az adhatóság követelményei szerint rövidített”), hagyományos korszakolás szerint osztották ciklusokra, egy ciklusban 5–12 mű hangzott el, hetente (adás a Kossuthon, ismétlés a 3. adón, amely ma a Bartók). A ciklusok között három–négy hónapnyi szüneteket tartottak⁵¹, mert ez a módja annak, hogy a sorozat ne simuljon bele a műsorfolyamba⁵². Kiemeli,

⁴⁶ Cserés Miklós, „A kilencedik művészet,” in Cserés Miklós, *Láthatatlan színház: A rádiójáték dramaturgiája*, szerk. Békés István (Budapest: Parnasszus, 1948), 12–4, Cserés Miklós szerint a film a nyolcadik szabad művészet, a kilencedik a rádiójáték. Varga Viktor rádiódramaturg ezt a gondolatot továbbfűzi: szerinte a rádiójáték a láthatatlan film. Vö. Cseicsner, „A dramaturg centrális pozícióban”, 83.

⁴⁷ Ismert, hogy a 19. században a Nemzeti Színház Egressyvel el akarta fogadtatni, hogy az egyiptomi és római jeleneteket vonják („ragasszák”) össze, de Egressy ezt elutasította.

⁴⁸ *Az igazi Shakespeare* című művében Hevesi arról ír, hogy a remekművek folyton változnak az idővel. Ma ezt aktualizálásnak hívnánk, száz éve, Hevesi korában még „belemagyarázás”-nak volt szokás nevezni, leintő gesztussal. Hevesi felhívja rá a figyelmet: a remekműnek egy későbbi korban való elhelyezkedése sohasem járhat nehézségek és erőszakosságok nélkül, és a „belemagyarázás” feltétele a továbbélésnek.

⁴⁹ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445–47.

⁵⁰ Uo., 445.

⁵¹ Mesterházi, „Világszínház” (emlékezés), 10.

⁵² Mesterházi, szóbeli közlése (2018).

hogy a Világszínház 8 év alatt 133 adást élt meg, és ezzel magyarázza, hogy főleg az archívumból válogattak: „egyszerre hiányos és önkéntes” az antológia.⁵³ Mesterházi korábbi állítása szerint⁵⁴ az archívumi rendszerben nem találtak rá Cserés munkájára. Vállaltan nem volt egységes a sorozat, „sem tematikai, sem stiláris-dramatipológiai” szempontból.⁵⁵ Nem is lehetett egységes, a félszáz művet fél tucat dramaturg és másfél tucat rendező vette fel.⁵⁶ Burkolt polémiába keveredik Cserés 1964-ben kifejtett rádiófelfogásával, aki, mint bemutattam, az eredeti rádiójátékok mellett tette le a voksát. Mesterházi 20 évvel később így foglal állást az adaptáció mellett: „a Világszínház irodalomközpontú. Föl kell ismernünk ugyanis, hogy rádióban a dráma csak akkor győzhet, ha előadói a szükségből – a látvány hiányából – kovácsolnak erényt: tartalmas, dús, együttálmodásra készítő akusztikumot.”⁵⁷

Hogyan jöhetett létre a látvány hiányából tartalmas, dús, „együttálmodásra készítő” akusztikum? Egyrészt a mesejáték eszköztárával. „Többféle hagyomány erősíti a hitet, hogy *A vihar* mesejáték. S e hagyományoknak Shakespeare (és Babits) költészetében is, meg a műben is van alapjuk. De gondoljunk bele, milyen furcsa mese az, amelyekben a rossznak ilyen sűrű színpépevel találkozunk.”⁵⁸

Végigveszi ezeket a motívumokat (Alonso belső árulása és a gyermek vízre bocsátása, Sebastian merénylettere, Antonio mint értelmi szerzője az árulásnak, Gonzalo, aki végrehajtotta annak idején a megbuktatott hercegre mért ítéletet, Stephano, aki kész leütni egy ismeretlent a hatalomért, Caliban gyilkos indulata), majd ironikusan rámutat: „az ő világukban akar *a szellem és a szerelem erejével* rendet tenni” Prospero, aki maga is vétkezett Caliban ellen? „Furcsa egy mese” – állapítja meg.⁵⁹

Mesterházi itt feltehetően Cserés tézisét vitatja: a Mesterházi által szerkesztett 1977-es ciklusnak ez a két új bemutatója volt, az egyik *A vihar*. Bár évtizedekkel későbbi beszélgetésünk során a Cserés-rendezésre már nem emlékezett, az 1977-es ajánlóban ezt írja a *Hamlet* és *A vihar* kapcsán: „A Világszínház most új rádióelőadásban mutatja be őket. [...] *A vihar* esetében is kellett korábbi szép előadásokkal (sic!) vitatkoznunk, azok időnkénti

⁵³ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445.

⁵⁴ Mesterházi, szóbeli közlése (2018).

⁵⁵ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445.

⁵⁶ Rendezők: Barlay Gusztáv, Bozó László, Kőváry Katalin, Varga Géza. Dramaturgok: Bárdos Pál, Lékay Ottó, Magos György, Maráz László és Mesterházi Márton, vö. Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 447. „A vállalkozás lelke osztályvezetőként Lékay Ottó volt”, vö. Mesterházi, „Világszínház” (emlékezés), 10.

⁵⁷ Mesterházi, „Világszínház a Magyar Rádióban,” 445.

⁵⁸ Mesterházi Márton, „Shakespeare: *A vihar*,” *Rádió- és Televízióújság*, 1977. június 18., 3, *Világszínház* rovat.

⁵⁹ Mesterházi, „Shakespeare: *A vihar*,” 3, Mesterházi kiemelése.

mese-játékossága miatt.⁶⁰ A mi Prosperónk (Bessenyei Ferenc) férfi, aki bele akar nyúlni a világ dolgaiba. Nagyszerű rádiós lehetőségeket talált a rendező Török Tamás az örök szabadságvágyó Ariel (Tímár Béla) ábrázolására is.⁶¹

A tartalmi kérdéseken túl tehát foglalkoztatta a készítőket a sztereótechnikában rejlő lehetőség is.⁶² Török Tamás rendező élvonalbeli rádiós volt, sztereókísérleteket is végzett Varga Géza rendezővel együtt: ez a két rendező 1969/70-től sztereóadásokat csinált. A jobb hangtechnikával való kísérletezéshez kiváló kiindulási alapnak bizonyult *A vihar*, de az eredmény szakmailag elég vegyesre sikerült.⁶³ Bessenyei a címszerepben tévedés volt, „túl szép akart lenni”, Gonzalo (Zách János)⁶⁴ pedig színészilag közepes volt, nem megjegyezhető a hangja és nem felismerhető a karaktere. Pongrácz (sic!) Zoltán avantgárd zeneszerző a rádiójátékhoz komponált zenéje is nagyon kevésbé volt újító – emlékezett a dramaturg vissza.

Milyen technikai újításokat tett lehetővé a sztereó hangtechnika? Milyen dramaturgiai elvek tudtak ennek köszönhetően érvényesülni? Itt is megfigyelhető a kihagyásos–beírásos módszer: a viharjelenet (I. 1.) helyett Török rendezése azzal indít, hogy Prospero megrendeli a vihart Arieltől, ezzel szituálja a hallgatót, és segíti a kapcsolódást. A hallgatót segítik a rövidítő húzásokon túl a szituációt magyarázó, a látványt leíró pár szavas betoldások is („A királyfi! Vízbe ugrott!”). Ilyen betoldás lesz, amikor a IV. felvonásban Prospero azt mondja: „Jó szellemek kutyák képében, rajta!”, jóllehet *atmois* festi a szituációt. A rövid betoldások például az V. felvonásban nem tudni, melyik szereplők szájából hangoznak el: egy-egy mondat kevés is arra, hogy megképződjön a karakter, de összességében ezeknek inkább továbblendítő funkciójuk, nem jellemépítő szerepük van. Olyannyira, hogy miután a rövidítő húzásoknak áldozatul esik a darab végén Trinculo, és a megszólalásai kikerülnek a darabból, de véletlenül a szövegben benn marad, hogy hárman vannak – ezt a hibát csak példánnyal a kézben lehet érzékelni, éppen a rádiós hallgatási szokásokból adódóan alig tűnik fel.

⁶⁰ A Rádiószínház szerkesztőségében 1977-ben nem tudtak a Cserés-féle *Vihar*ról, ezért vették fel, emlékezett Mesterházi 2018-ban. Én az ő szóbeli közlésére több konferencián hivatkoztam. Egy azóta talált forrás ezt cáfolja. Bár egyetlen korábbi *Vihar*-rádióváltozat ismert, az, hogy Mesterházi miért többes számban utal rá, esetleg a rádióváltozatok mellett a kor színpadi változataira céloz, további kérdéseket vet fel. Terveztem, hogy megkeresem ezt tisztázandó, de sajnos időközben elhunyt.

⁶¹ Mesterházi, „A Világszínház Shakespeare-ciklusáról,” 3.

⁶² Mesterházi szóbeli közlése.

⁶³ Szintén Mesterházi értékelése.

⁶⁴ Zsámbéki Gábor apja.

Szembeötlő, hogy dramaturgiailag több az áthelyezés és az átosztás, azaz egy másik szereplőre osztotta a dramaturg Mesterházi Márton a replikákat. Így Prospero félreszólásai időnként Ariel szájából hangzanak el, és ez egyrészt közelebb hozza a két szerepet, rangban egyenrangúbbá teszi őket, másrészt az ezáltal létrejövő dialógus rádiószerűbb, hiszen a rádiós műfajra jellemző, hogy emberek egy stúdióban beszélgetnek egymással. A gondolatok kihangosítása is rádiós eszközzel történik, a mikrofonközeli intimitást ad ezeknek a részeknek, és a hang, az intonáció könnyen elválk a fennhangon előadott párbeszédektől. Prospero összefoglalója egy akkor még divatos rádiós műfajt, a rádiós színházi közvetítést idézi, amikor *főlébeszél* (voice over) az éppen folyó dialógusnak. A technikai tudás és lehetőségek már lehetővé teszik a párhuzamos vágást, nincs szükség arra, hogy a többszereplős dialógusokat blokkokba rendezze és így redukálja, a sztereó hangtérben *kipanorámázott* irányok érzékeltetésével, a közeli és távoli *plánok* váltogatásával a beszélgetőcsoportok között érzékelhető távolságokat hoztak létre. Az első felvonás végén Ariel éneke a hangtérben távolodva úszik ki, kitágítva a hangtér dimenzióit.

A sztereó hangtér sem ellensúlyozza azt a rádióhallgatói attitűdöt, hogy rádiót szórt figyelemmel hallgatunk, ezért a mellékszálakat itt is gyérítették. Eszerint komolyabb húzások eszközöltek a II. felvonásban: kihagyták az egész Didó-szálát, az első jelenet második felét alaposan megkritikották, kihúzták a II. 2. jelenetet egészében, és majd csak a III. 2. elejével összeszerkesztve, a Stephano–Trinculo–Caliban jelenetével összevonva hangzik el. Jelentősen meghúzták az Alonso–Sebastian–Francisco–Gonzalo-jelenetet is.

Bevált rádiós eszközök segítik a történet követhetőségét: ezeket hol dramaturgiai betoldások, hol rendezői megoldások segítik: az előbbire példa, hogy Ariel kvázi felkonferálja, mit fog csinálni (II. 1.), az utóbbira a Miranda–Ferdinánd-jelenet, amely párhuzamosan van vágva Prosperóéval, aki nem félreszólásokban (mikrofonközeli), hanem *főlébeszélve* (voice over) közvetíti az eseményeket, egyfajta kommentátorként, narrátorként – ezt a szerepfelfogást az intonációja is érzékelteti.

Bár a (készítők által elfeledett vagy nem ismert) Cserés-hangjáték is színházi módon használta a zenét, tehát nem a jelenetek elválasztására, hanem éppen azok összekötésére (ennek az eszköze az egyik jelenet alatt induló zene átúsztatása a következő jelenetbe és az egységes hangzásvilág – a magazinműsorok riportjait elválasztó, egy adáson belül is nagyon különböző stílusú, az adott riporttémát felvezető ún. *átkötők* helyett), a hetvenes években már lehetőség nyílt arra, hogy a szereplőknek önálló zenei témája legyen. Így Ariel érkezését „varázs”-zene jelzi, és a többsávos technika (bár akkor még szalagos magnóra rögzítettek) lehetővé tette, hogy az egészzet vízbe tegyék, azaz alatta visszhango-

sított idézetek szóljanak az első jelenetből. Török Tamás rendezőnek gondja volt rá, hogy a nem látható gesztusok, egy sóhajtás például, megképződjenek hangban⁶⁵.

Újdonság az ötvenes évekbeli feldolgozáshoz képest, hogy a favágás hangban is megjelenik, ezt ezúttal *natúr*zajokkal érik el. A natúr zajok mellett az átlagosnak mondható hetvenes évekbeli szimfonikus zenei aláfestésben vannak érdekes megoldások: a *Csípd meg jól, szúrd meg jól; / szúrd meg jól, csípd meg jól; / most szabad a vásár stb.* dalt Ariel játssza, visszhang erősíti fel a dallamtöredékeket.

A IV. felvonás előtti lágy zenei átkötés szerepét tekintve szintén újdonság, mert ez egy kísérlet a zenével kísért maszkjáték bemutatására egy hangjátékban. Sajnos nem lehet tudni, ki kicsoda, nincs előkészítve a megszólalók jelenléte, de ennyi belefér egy rádióműsorba, ahol megszoktuk, hogy komolyabb témák között a zene ad egy szusszanásnyi szünetet. Két dal után megszólal Prospero: „*Szellemek. Bűvészetem kicsalta otthonukból játszani*”, és ezzel utólag magyarázatot ad arra, hogy mit hallottunk, és visszatereli az elkalandozott hallgató figyelmét a drámai szituációba. Majd így szól a szellemekhez: „Jó. Elég; ne többet.”, majd a zene nem kiúszik, hanem leáll, ami mutatja, hogy a zenehasználat dramaturgiai funkciót kapott, része a jelenetnek. Ugyanerre utal, hogy nincs zenei átkötés a következő, V. felvonásba, ami a tempó fokozásában segít. Az epilógusnak hangsúlyt ad, hogy *üresben* szól, nincs alatta sem zene, sem zaj-zöreje.

A harmadik ciklus inkább egy töredék: egymástól stílusban, szándékban nagyon különböző műveket tartalmaz: *A vihar* (1991)⁶⁶, *Hamlet – amint a mi játékos színjeinkre léphet* (1992)⁶⁷, *A windsori víg nők* (1995)⁶⁸, *Kár; hogy kurva* (John Ford drámájának rádióváltozata, 1998)⁶⁹.

⁶⁵ Ezt a nehezen leírható fogalmat egy saját munkámmal igyekszem érzékeltetni. Dragomán *Kalucsni*-felvételén az anyát játszó Tóth Ildikó az első felvételen letapogatta hanggal a cella falát. A hangján érződött az elképzelt és megélt bizonytalanság, hogy nem látja hol van, de érzi, hogy a cella fala betonkemény. Szakszóval: *megképződött*. Kis hiba volt a felvételen, megisméltük többször. Egyik sem lett olyan hiteles/hihető, mint az első, így azt használtuk, a hibájával együtt. *Kalucsni* (hangjáték Dragomán György drámájából), rend. Rusznyák Gábor, K. 2011. szeptember 25.

⁶⁶ *A vihar*, ford. Mészöly Dezső, zene Mártha István, rend. Taub János, K. 1991. március 27. A jelen dolgozat a Nemzeti Színház előadásának (rend. Taub János, 1990. április 13.) OSZMI-ban található H[ang] K[azetta]-felvételét nem vizsgálja.

⁶⁷ *Hamlet – amint a mi játékos színjeinkre léphet*, William Shakespeare után Friedrich Schröderből ford. Kazinczy Ferenc, rend. Pócs Sándor, K. 1992. január 11., B. 1992. január 19., K. 1994. március 5., B. 1996. június 9., B. 2006. október 10.

⁶⁸ *A windsori víg nők*, rend. Csizmadia Tibor. A műsornak van egy 3×1 órás hangjáték- és egy 10 részes sorozatváltozata is. Először a háromrészes változat került adásba, K. 1995. augusztus 7–11. és 1995. augusztus 14–18. (délelőtt 11:38), ismételték a *folytatásos* sávban K. 2003. szeptember 1-től, K. 2012. szeptember 3-tól, és 2019. április 29-től, majd a háromrészes, egész estés változat, P. 1996. május 7–9. (este

A *vihar* és a *Hamlet* esetében nemcsak egy újabb (harmadik) rádióra alkalmazásról beszélhetünk. Ha elfogadjuk, hogy a '77-es ciklus *Vihara* és *Hamletje* az előző feldolgozásokkal „vitatkozik”,⁷⁰ és hogy ez a két darab „nagyszerű rádiós lehetőségeket” kínál,⁷¹ érdemes megvizsgálnunk, melyekkel élt a technikai lehetőségek közül a harmadik *Vihar*.

A konferálás szerint: „A Nemzeti Színház vendégszínháza a stúdióban”.⁷² Terjedelmi okokból nincsen mód arra, hogy ebben a tanulmányban a színházi előadás és a rádiójáték különbségeit és azonosságait végignézzem – hogyan lesz a színházi látványból hangkép, színházból rádiószínház – annak külön tanulmányt tervezek szentelni. A jelen írásban a három korszakból való *korszakos* rádiójáték egymáshoz való viszonyára koncentráltam. Abban a tanulmányban részletesen kifejtem majd, milyen rendezői eszközökkel dolgozik Taub. Itt most egyetlen dologra szeretném felhívni a figyelmet: arra, hogy a rádiószínház saját konvencióján belül hogyan képződik meg a belső kép, a látomás.

A nemzetis előadásnak⁷³ nagy híre volt, Varsányi Anikó emlékei szerint⁷⁴ ezért vették fel. Megtartották a szüneteket, két részben sugározták, egy híradószünettel.⁷⁵ A hangjáték

21:15), ismételték B. 1998. július 20. (három egymást követő napon), K. 2014. április 13. (három egymást követő héten). Műsorboríték és példány csak a háromrészes változathoz van, így feltehetőleg ez a 10 részes átszerkesztés. A hangjáték előzménye, hogy Marton László és Révész Ágota készítette a példányt a Vígszínháznak, bemutató a Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban: 1989. január 14. Az OSZMI erről is őriz HK-felvételt: 1989. március 16., rend. Csizmadia Tibor.

⁶⁹ *Kár, hogy kurva* (John Ford drámájának rádióváltozata), rend. John Tydeman (a BBC volt főrendezője), K. 1998. július 11., ism. B. 1998. október 11., B. 2010. június 28.

⁷⁰ Mesterházi kifejezése. Mesterházi, „A Világszínház Shakespeare-ciklusáról,” 3.

⁷¹ Uo.

⁷² A 2007. május 20-i ismétléshez tartozó, úgynevezett lejátszási utasításon „Színházi közvetítés ismétlése” szerepel. Ez tévedés lehet, mivel az ugyanitt közölt, úgynevezett konferálási utasítás szerint: „Konferálás az elején rajta van!”, „Konferálás a végén rajta van!” – magyarul nem volt konzekvenciája. A lejátszási utasítás tartalmazza még az első sugárzás időpontját és az úgynevezett rádiószínházi *állandót* (észrevételeiket ... várjuk, további információ stb.). Ezeket a konferálási utasításokat nem a szerkesztő, hanem a segédszerkesztő készítette.

⁷³ Az előadásból elérhető szövegek könyvek a Nemzeti Színház Archívumában találhatóak, ahol a sűgő, az ügyelő, az asszisztens, a dramaturg példányán kívül további két példány is megtalálható. A rendezői példány nem lelhető fel. Az OSZMI nem őriz az előadásból példányt. Az OSZK Színháztörténeti Tára a díszlettervező példányát őriz Vayer Tamás hagyatékából MM 27.298 jelzeten, és ez a cikk 2022. márciusi leadása idején még feldolgozatlan katalógusban található. Ez a példány színlapot nem tartalmaz, így információt sem a szereposztás, alkotók, anyaszínház, bemutató időpontja tekintetében, tartalmaz viszont szcenikai jegyzeteket és műszaki terveket.

⁷⁴ Varsányi Anikó szóbeli közlése (2018. április 17). A beszélgetésünket követően sajnos ő is elhunyt.

⁷⁵ A szombat–vasárnapi kétrészes, összesen 116 perces rádiószínházi sáv arra is lehetőséget adott, hogy a híradó ne pontosan óraker *menjen le* a 2010-es évek elején. A 2011. január 1-jével létrejött MTVA

felvételére két okból kerülhetett sor: a hatvanas években népszerű, akkor még hetente sugárzott rádiós színházi közvetítés kikopott a műsorstruktúrából, a kilencvenes évekre olyannyira lesoványodott ez a profil, hogy évente 12-nél kevesebbet sugároztak belőle, azaz nem került adásba havi egy közvetítés sem. Egyrészt, mert a hangtechnika fejlődésével előtérbe kerültek a rádióban mint önálló médiumban gondolkodó alkotások és az egyre bővülő hangjátékrepertoár lehetőséget adott azok ismétlésére, másrészt akkor hívták meg a színházi produkciót a stúdióba, ha nehezen lehetett a közvetítéshez szükséges módon bemikrofonozni a színpadot, harmadrészt akkor, ha a rádióváltozattal más minőség, egy, a műfajban gondolkodó, annak lehetőségeit kihasználó önálló alkotás jött létre. Varsányi Anikó, a rádióváltozat társrendezője, évtizedeken át tartott az SZFE-s színészhallgatóknak mikrofongyakorlat órát, és ezeken elmondta, hogy a címszereplő Sinkovits „át-hangszerelte”, a rádióhoz igazította a saját játékát. A rádiószerűséget nemcsak a színészi játéknak, így Sinkovits a rádióra pozicionált hangjának köszönhetjük, de a színpadi mozgást is leképezi a hang, így megképződik az akció is: hallani, ahogy például megköstolja, megszagolja, megköpködi Trinculo Calibant, eljártsszák, hogy ki kell rángatni.

Azt, hogy a hangjáték lényege nem a látvány megmutatásában rejlik, de a látomásban, a bensőségben, igazolja Taub János rendezése: meglepő dramaturgiai megoldással a címadó nyitó jelenetet, a címadó expozíciót, a vihart magát, egészében elhagyja. Ennek oka, mint Cserés és Török két *Vihar*-rendezése mutatta, nem az, hogy a kihagyással ki kell különbölni az eredetiből a vizuális anyagot, a színpadi látvány elemeit, mert láhattuk, hogy éppen a vihar esetében hangtechnikai eszközökkel is megjeleníthető az, ami fényt, mozgást és teret jelentett.

Taubnál Miranda sikolyával indul a mű. A meglepő dramaturgiai megoldásra színház-történeti és recepciótörténeti forrásokban kerestem magyarázatot: Vayer Tamás díszlet-tervező hagyatékában található feljegyzések, a recenziók, illetve az OSZMI-ban található előadásfelvétel lehet a megfejtés kulcsa.

Vayer Tamás szcenikai tervei arra engednek következtetni, hogy a látványtervezőt legjobban a vihar látványa foglalkoztatta.⁷⁶ A Nemzeti Színház *Vihar*-előadásához készített

mint médiaszolgáltatás-támogató egyik korai struktúraváltása apropóján a rádiószínházi duplasávot megszüntette, talán nem függetlenül a Maruszi Balázs *Végevégevégemindennek* című hangjátékának korhatári besorolása kapcsán megállapított, a műsort megrendelő Magyar Rádiót mint médiaszolgáltatót sújtó 50.000 Ft-os bírságtól. Vö. „A Médiatanács 1648/2011. (XI. 16.) számú határozata,” *NMHH*, 2011. november 16., illetve „Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanácsának 1648/2011. (XI. 16.) sz. határozata,” *NMHH*, 2011. november 16., <https://english.nmhh.hu/document/32737/1326119628m164820111116.pdf>.

⁷⁶ William Shakespeare, *A vihar*; ford. Mészöly Dezső, feldolgozatlan szövegekönyv Vayer Tamás hagyatékából, melléklet: Vayer Tamás különálló szcenikai jegyzetei, OSZK Színház-történeti Tár, [é. n.], MM

szcenikai jegyzetei legelső, számozott, lapján többek között ezt találjuk: „Vihar, mennydörgés, villámlás, fenn és lenn, VILLÁM, SZÉL, TENGER (sic, csupa nagybetűvel), fekete fólia, hullámozás, szélgépek.”⁷⁷ Esőgép a kezdetektől volt a rádióban (egy fém henger benne kukoricaszemekkel, ahogy forgatták a kart, az az esőkopogásra emlékeztetett), ahogy egyéb viharzajkeltő eszközök is. Az első, még élőben sugárzott hangjátékok idején is használták: a színészek maguk keltették a zajt. Az előadás a vihar megidézésében ilyen hangsúlyosan élt a scenika adta technikai lehetőségekkel, a veszélyesnek talált hidraulikai szerkezetekkel („VESZÉLYES, NEM VÁLLALJÁKI!”⁷⁸), illetve a scenikai elképzelések hanghatásával („További gond: az egész rendszer hang-hatása! Nem lehet vas nyikorgás, sziszegés, pöfögés!”⁷⁹)

Vayer feljegyzései a próbafolyamat előtt, talán közben születhettek. Erre utal a feljegyzése: „Itt a szünet?”⁸⁰ Ha feltételezzük, hogy a jegyzetek saját magának készültek, a próbafolyamat kezdete előtt, a látvány a látomás kifejezésére szolgál. A számozottakat követő 14 számozatlan oldalból 7 foglalkozik azzal a viharjelenettel, amely a hangjátékban nem szerepel. Vayer elképzelése szerint a „I./1. HAJÓ A TENGEREN” jelenet⁸¹ olyannyira hangsúlyos, hogy Vayer nemcsak a látványra, így a reptetésekre⁸², a „fekete-fehér vihar”-ra, a „MIN-DENÜTT CSODÁK”-ra (sic) koncentrál,⁸³ de a „Képek, speciális effektek” mellett az egész jelenet külön jegyzetlapot kap.⁸⁴ Felsorolja a technikai lehetőségeket is: mennydörgés, villámlás, szélgépek, süllyesztők. Megtudjuk, hogy a tenger hullámain a fekete fólia alá fújtt levegő és olajköd oldotta meg, „vitorlán át sziluettbe, vitorla leszakad”. Aztán „süllyedünk!”⁸⁵, a következő oldalon lepleződik le ez a furcsa sziget.⁸⁶ Vayer jegyzeteiből úgy

27298 és Vayer Tamás, *Vihar*, scenikai jegyzetek a Nemzeti Színház Vihar-előadásához, a szövegkönyv melléklete, OSZK Színháztörténeti Tár, [é. n.], ad MM 27298.

Vayer Tamás, *Vihar*, Nemzeti Színház, 1990. április 13., Vayer Tamás díszlettervei egyedi jelzettel, Vol. 1–2., OSZK Színháztörténeti Tár, KE 26621, illetve KF 6142–6145.

⁷⁷ Vayer, scenikai jegyzet, 1.

⁷⁸ Uo., 2.

⁷⁹ Uo., 3.

⁸⁰ Uo., [13.]

⁸¹ Vayer, scenikai jegyzet, említés a scenikai jegyzet [4.], részletes leírás [6.] oldalán.

⁸² Uo., [6.]

⁸³ Uo., 6.

⁸⁴ Uo., [7.]

⁸⁵ Uo., 7., az oldal alján szerepel.

⁸⁶ Uo., 8. A hagyatékban csatolt tervezői példányban, a 13. oldalon.

tűnik tehát, mintha a hangjáték dramaturgiai innovációja, a viharjelenet elhagyása nem az előadásból következne.

A díszlettervhez készített vázlatok alapján felállított hipotézist azonban cáfolja az, amire a színházi előadás recepciójában Nánay István recenziója hívja fel a figyelmet: „A rendező megtartotta a darab kettős expozíciós, illetve lezáró jellegű keretét, de kissé át is alakította azt. A voltaképpeni természeti katasztrófát, a vihart megjelenítő első jelenetet lényegében elhagyta, helyette az esemény érzékeltetésére stilizált mozgású táncepizód-dal kezdi az előadást. A második expozíciót, Prospero – Mirandát felvilágosító – erősen megrövidített monológját tekinti a mű igazi elindítójának.”⁸⁷ Ez az oka annak, hogy a sokévtizedes hagyományokat elvetve, a stúdióbeli vendégjáték lemond a stúdióban alapberendezésének számító, hangutánzó zajkeltő eszközök, illetve a kilencvenes évekre gazdag zajtekercs-gyűjtemény használatáról, és így a vihar látomásának megteremtéséről, *A vihar* című darab esetében.

Vayer feljegyzései tehát egy korábbi időből származhatnak, Taub elképzelése felülírta azokat, és látványnak ennyi maradt: „Fekete leplekkel körülvett, sötét színpadon Mártha István kifejező és drámai zenéjére fehér ruhás alakok mozgása jeleníti meg a vihart. [...] A nézőtér felé erősen lejtő színpad közepén, a közönségnek háttal áll Prospero. Amikor karját a magasba emeli, elcsendesedik a hangzavar, eltűnnek az alakok, s miközben kifordul a ballonkabátos férfi, előbújik mögüle a mezítláb, „alig ruhás” Miranda. [...] A fekete világban, egy *kopfa*⁸⁸ megvilágítva kezdi el mesélni száműzetésük történetét Prospero. Amikor szigetre érkezésükről szól, ismét magasba lendül a keze; intésére a fekete leplek lehullnak, s vakító fehérré válik a színpadon mindaz, amit Prospero elmesél, az itt és most „be lesz mutatva”, „el lesz játszva”. Ha a darab költői mese, az előadás jelentőségteljesített színi spektakulum.”⁸⁹

A zárlatot Nánay így foglalja össze: „Ahogy a bevezető kettős szerkezetű, a befejezés is az. Prospero megbocsát ellenfeleinek, igazságot tesz, eltöri pálcáját. Többé nincs szüksége varázslatra. Vége az előadásnak. S ekkor a színész, Sinkovits Imre lelép az előadásbeli színpadról a színház színpadára, előre jön a nézőkhöz, s egy kicsit Prosperóként, egy kicsit civilként mondja el az epilógust, s szólít fel bennünket is az általános megbékélésre. Mintegy kezet nyújt a nézőknek.”⁹⁰ Az epilógus a hangjátékban is hangsúlyos lesz, itt a „kicsit civil” jellegét az intonációval oldja meg Sinkovits, és semleges, üres hangterrel a rendezés,

⁸⁷ Nánay István, „A megbocsátás szép gesztusa: Shakespeare: *A vihar*,” *Színház* 23, 6. sz. (1990): 17–9, 18.

⁸⁸ 'Fejgép', saját kiemelés.

⁸⁹ Nánay, „A megbocsátás szép gesztusa,” 18.

⁹⁰ Uo.

amelynek végén lassan felúszik Mártha zenéje: egy hosszan kitartott elektronikus orgonahangon zár le (ér véget) a mű.

„Taub Jánostól *A vihar*[színházi] bemutatójakor megkérdezték egy rádióműsorban,⁹¹ hogy miről szól ma neki Shakespeare e remekműve. A rendező szeliden, de határozottan visszautasította a kérdést, mondván: idegen tőle minden olyan prekoncepció, értelmezés vagy üzenet, amelyet a kérdés sugall. Őt csupán a darab érdekli, azt és csak azt igyekszik színpadra állítani. De mivel az előadás nem szakítható ki a valóságból, bizonyos mértékben reflektál azokra a problémákra is, amelyek az embereket – őt, a színészeket és a nézőket egyaránt – éppen foglalkoztatják. Ennyiben s csak ennyiben tekinthető egy előadás időszerűnek, s nem úgy, hogy ő, a rendező előre megszabja, miről szóljon a mű. Nézve a Nemzeti Színház derűsen szép előadását, a tiszteletreméltó alkotói alapállás és a produkció között némi ellentét fedezhető fel. Ugyanis Taub János a drámát következetesen érvényesített dramaturgiai-rendezői szempontok szerint vitte színre. S e szempontok korántsem csak esztétikaiak.”⁹² Majd Jan Kottra hivatkozva összefoglalja: „Eserint *A viharban* is kimutatható a hatalomért folyó küzdelem végeérhetetlen láncolata.”⁹³ „Taub Jánost történelmi tudása és jelen idejű tapasztalata arra készítette, hogy a feltétlen megbocsátást tekintse előadása vezérmotívumának.”⁹⁴ „Taub akarja, szuggerálja a megbékélés szükségességét, ezért hangsúlyozza a darab *meseszerűségét* (az én kiemelésem – Cs. O.). Ez kétségtelenül a belső kiegyenlítettség némi megbomlásával jár, ugyanakkor a rendezői-dramaturgiai beavatkozás vitathatatlanul céltudatos és következetes, s a megvalósítás a maga nemében remek.”⁹⁵

Taub rendezése visszatérés Cserés értelmezéséhez, *A vihar* meseszerűségét hangsúlyozza. A meseszerűséget szolgálja Mártha⁹⁶ István zenéje, melyet itt elemezni ugyanúgy nincs mód, mint a korábbi hangjátékváltozatok esetében. Egy dolgot azonban záró gondolatként ki szeretnék emelni: (elektronikus) orgonazene vezet át a IV. felvonás esküvőjelenetéhez. Csak a jelenet eleje hangzik el, a szövegnél fontosabb, hogy a zene hangsávja hangsúlyos, így nem aláfestésnek tűnik, hanem valódi templomi atmoszférát fest – a hallgató könnyen „átkapcsolhat” az asszociáció segítségével egy valódi templomi

⁹¹ „Mi közöm hozzá?” (Shakespeare: *Viharcímű drámájáról* beszél Gábor Miklós és Taub János), szerk. Gartner Éva, adásrend. Bogárné Monika, adás: K. 1990. november 20. Nánay nem közöl a műsorról adatot, így csak feltehető, hogy erre hivatkozik.

⁹² Nánay, „A megbocsátás szép gesztusa,” 17.

⁹³ Uo.

⁹⁴ Uo., 18.

⁹⁵ Uo.

⁹⁶ A zeneszerző 1996-ig ebben az alakban (is) használta a nevét.

helyszínre képzeletben, és könnyen megfeledkezhet arról az ellentmondásról, hogy a szigeten nincsen templom. A tudatosabb hallgatók számára mélyebb értelmet sugároz a zenei sáv dominanciája: a zenei hangsáv szöveg elé, az előtérbe helyezése annak is eszköze lehet, hogy Prospero varázserejét érzékeltesse: a templomi kép mint tűnő látomás képződik meg az arra fogékony hallgatóban, amelyet a kép elillanásával Prospero szövege is megerősít: „művészetem játékaival kell kápráztatnom ezt az ifjú párt.” Sinkovits *unter uns* intonációja Arielnek úgy hangzik, ahogy egy tapasztalt kolléga tárja fel motivációját a fiatalabbnak, és a mondata nemcsak Prospero, hanem a hangjáték-készítők *ars poeticája* is lehet: a „művészet játékaival kell kápráztatni”, azaz a hangjátékban mint kilencedik művészeti ágban úgy kell megalkotni egy művet, hogy kihasználjuka rádióban mint médiumban rejlő technikai lehetőségeket. A Ceres–Iris-jelenet kihagyásával dramaturgiaiag ebbe a kontextusba kerül a varázslásra adott észrevétel („színészeim tündérek voltak és köddé oszoltak” IV. 1. 537) és kap meta-rádiószínházi jelentést Prospero színházi reflexiója: „akár az én illó színházam – elvész: / Szilánkjá sem marad”.

Hangkép, belső kép, belső látomás. Ha a rádióra alkalmazott Shakespeare-művek felkutatásával, feldolgozásával, a motívumok, hangképi és tartalmi jellegzetességek rendszerezésével az egyes rádiós ábrázolásokban használt hangképi jelentéseket, ha tetszik, szimbólumokat, magyarázni tudom, talán megalkotható a hang ikonográfiája.