SZÍNHÁZ

XXX. ÉVF. 11. SZÁM 1997. NOVEMBER

SALZBURGA

RENDEZŐKÉ

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZMŰVÉSZETI SZÖVETSÉG FOLYÓIRATA

Nánay István:
NYÁR, PIAC, MŰVÉSZET 1

FESZTIVÁLKÖRKÉP

Koltai Tamás:
A RENDEZŐ AZ ÚR 2
(Salzburgi Ünnepi Játékok)

Kékesi Kun Árpád:
AZ ÉRZÉKELÉS ÜNNEPE 7
(Bécsi Ünnepi Hetek)

Pályi András:
AZ ELTŰNT GOMBROWICZ 13
(Nemzetközi találkozó Radomban)

Lajos Sándor:
VISZTULA-PARTI ESTÉK 17
(Kontakt '97 Torunban)

Liszka Tamás:
A SEMMI BIRODALMÁBAN 20
(MittelFest - Cividale del Friuli)

Viola Hasselberg:
POSZTMODERN MÍTOSZOK KUTATÁSA 23
(Krystian Lupa és a Kant)

PÁRBESZÉD A LENGYEL SZÍNHÁZZAL

VAN-E KORTÁRS DRÁMA? 25

Pászt Patrícia:
A GYERMEKARCÚ HALÁL 27
(Grzegorz Nawrocki bulvárdrámái)

Łukasz Czuj:
INTÉZMÉNYES SEGÍTSÉG 29

Forgách András:
A MÉSZÁROS 31
(Egy műfaj határán)

SHAKESPEARE-ÉRTELMEZÉSEK

Koltai Gábor:
ELROMLOTT RONÁNC 33
(Troilus és Cressida-olvasat)

Stanley Wells:
AZ ERŐSZAK SZERVESSÉGE 40
(A Titus Andronicus rehabilitálása)

Bécsi Ünnepi Hetek** (7. **oldal)

Kortárs lengyel dráma (25. oldal)

Erőszak a Titus Andronicusban (40. oldal)

XXX. ÉVFOLYAM 11. SZÁM
1997. NOVEMBER

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 131-6308
Telefon: 111-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 131-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és altematív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszám ra.
Előfizetési díj egy évre: 960 Ft
Egy példány ára: 96 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011 Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat az Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és Budapest Főváros Főpolgármesteri Hivatala Színházi Alapjának támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Bogusław Schaeffer: KACSA
(Fordította és a bevezetőt írta: Pászt Patrícia)

A címlapon: Hubert Delamboye (Kapitány) és Albert Dohmen (Wozzeck) Alban Berg operájának salzburgi előadásában

A hátsó borítón: Borsógörgető - Tadeusz Slobodzianek darabja a Wierszalin előadásában

A borítókat Kemény György tervezte

NYÁR, PIAC, MŰVÉSZET

Az idén szerencsém volt: sok szabadtéri előadást láttam, egyet sem mosott el az eső. Ezt felfoghatnám szerencsétlenségnek is, hiszen a produkciók között alig akadt valódi élmény, sőt elviselhető színvonalú sem sok. Úgy kell nekem! Nem elég, hogy ilyenkor, szeptember utolsó napjaiban, október első hetében - e cikk írásakor - ötven-hatvan új bemutató zúdul a kritikusra, még nyáron is az egyik városból a másikba jár, és reménykedik: rekkenő hőségben, véget nem érő esőzések közepette is születhet valahol revelatív előadás. S voltaképpen miért ne születhetne? Ha van tehetség és akarat, a külső gátló tényezők hatása elenyésző lehet, ha meg nincs, akkor az őszi-téli hónapok alatt sem jön létre semmi érdemleges.

Persze a dolog mégsem ilyen egyszerű. Bár a mi éghajlati viszonyaink miatt szabadtéri színházat működtetni kockázatos vállalkozás, mégis sok helyen tartanak előadásokat, nem beszélve arról, hogy a fővárosban hány helyen zajlik teátrális(nak mondható) esemény. Pár évvel ezelőtt még amiatt siránkoztunk, hogy Budapesten és a Balatonnál nyáron alig látható színház. A Balatonnál nem változott a helyzet, de Pesten igen. Legalábbis ami a mennyiséget illeti. Több színházunkban hűtött nézőtér várja a közönséget (Madách Kamara, Vidám Színpad, Ruttkai Éva Színház), s a már bejáratott helyszínek (Margitsziget, Budai Parkszínpad, Városmajor, Hilton) mellett újak is vannak (Bakáts tér, Hadtörténeti Múzeum, Óbudai Társaskör). Vidéken pedig a patinás szegedi és gyulai fesztivál mellett Kőszegen és Sopronban, Zalaegerszegen és Székesfehérváron, Egerváron és Veszprémben, Miskolcon és Kisvárdán, Zsámbékon és Szentendrén, Esztergomban és Győrött is tartanak színházi előadásokat. A felsorolás nem teljes, és nem érzékelteti azt a hihetetlenül nagy különbséget sem, amely az egyes helyszínek színházi kínálata és előadásainak színvonala között mutatkozik. Továbbá nem derülhet ki belőle, hogy egy-egy produkciót hányszor játszanak, s mibe kerül ez köz-vetve és közvetlenül nekünk, nézőknek és nem nézőknek, jámbor adófizetőknek.

Itt kezdődnek a problémák. A minőségiek éppen úgy, mint a gazdaságosságot érintőek. A kettő persze összefügg. A szabadtéri színházak nem kevés állami támogatást kapnak, amelyet pályázat útján lehet elnyerni. Vajon hogyan élnek e támogatással a nyári színházak, amelyeknek egy része érdekérvényesítő tömörülést alkot, az-az már megkezdődött a piac felosztása, a kiszorítósdi, a pozícióharc?

A Szegedi Szabadtéri Játékok például monstre rendezvény maradt, kiemelt dotációval, bár némileg szerényebb körülmények között működik, mint régebben. Harminchét napos „szezonja" alatt tizenöt estén öt produkciót játszott, ebből a tavalyi *Elisabeth* repríz, az Operettszínház repertoárdarabja, amely hétszer került színre, míg *A kiátkozott,* a Nemzeti Színház szabadtéri előbemutatója háromszor, *az Aida* és a *Cyrano* kétszer-kétszer, az Állami Népi Együttes műsora egyszer - egyik sem kis költségvetésű produkció! *A Cyrano* például több tízmillióba került! Csökkenthették volna a fajlagos költségeket, ha a Szegedi Nemzeti Színházban a darabot tovább játszanák, ahogyan ezt az intendatúrakoncepció értelmében tervezték, de a hírek szerint erre nem kerül sor. Hogy miért? Nyilván sok oka van. Akár csak annak, hogy a zsinagógában bemutatott *III.* Richárd-produkció őszre tervezett előadásai is elmaradtak.

A budapesti Szabad Tér Színház négy helyszínén a szegedihez hasonlóak az állapotok. A Margitszigeten főleg koncerteket tartottak, *az Egri csillagok című* szuperprodukciót mindössze négyszer játszották. Három hónap alatt tizenöt estére jutott program. A Városmajorban *a Hippolyt, a lakáj* és *a Marica grófnő* tizenötös, illetve tízes szériája tölti ki a szezont - ez példa lehet egyfajta gazdaságosabb működésre. (A másik két helyszínen elsődlegesen zenei eseményei< vannak.)

Szentendrén többévi tetszhalál után ismét megpezsdült a színházi élet. Tasnádi Csaba az utolsó pillanatban vette át a rendezvény irányítását, így a műsor meglehetősen vegyesre sikerült, hiszen örökölt, szerződésben már lekötött produkciók kerültek az általa választott, az ő ízlését tükröző előadások mellé. A győri Padlásszínház Csehov-adaptációja - *De mi lett a nővel?* - az évad (nem csak a nyár) egyik eseményének számított, *a Mirandolina a* tisztességes szakmaiságot képviselte, míg az Egervári Játékoktól importált *Csapodár madárka* - vetekedve a Budapesti Kamaraszínházban most is látható A kérőkkel (vagy az Esztergomban és Gyulán játszott *Balassival*) - méltán pályázhatna Citrom-díjra. Mindazonáltal itt a szegedi vagy a szabad tér színházi költségvetés töredékéből dinamikus, a városi polgárságot, mecenatúrát megmozgató, színes és a következő évekre nézve biztató kezdeményezésnek lehettünk tanúi.

Akárcsak Esztergomban, ahol a város vezetése láthatóan nagyon ambicionálja, hogy nyári színháza legyen, s szándékának megvalósításában nem is marad magára: mintaértékű együttműködés körvonalai bontakoznak ki a város életét meghatározó egyházi és világi vezetők között. Szép példája ennek *Az országépítő* bemutatója.

Zsámbékon évek óta alakul egy magyar-román színházi műhely, a kezdeményezés helyen-ként vitatható, de többnyire érdekes előadásokban realizálódik. A saját bemutatók mellett szombatonként hazai és külföldi, zömmel kisebbségi magyar színházak vendégjátéka alkotja a programot. Ha lehet, még kevesebből gazdálkodva, mint Szentendrén vagy Esztergomban.

A példák sorolnatók, de talán ennyiből is érzékelhető, hogy léteznek intézményesült, egyre nehézkesebbé váló, monstre intézmények és dinamikus, új szellemű, szabadcsapat jellegű formációk. Egyikre is, másikra is szükség van. Hogy milyen mértékben? Az a közönségtől függ. Meg attól, hogy honnan s miből lehet finanszírozni ezeket a roppant gazdaságtalan vállalkozásokat. Egyszer vagy kétszer játszani egy produkciót - ezt csak a nagyon szegény országok engedhetik meg maguknak. Európában azt tapasztaljuk, hogy a nyári fesztiválok túlnyomó többsége összefonódik az idegenforgalommal. A színház turistaprogram, amely üzletet (is) jelent a településeknek, a kereskedőknek, a szállodák-nak. Közvetve a színházaknak is. Nálunk az idegenforgalom még alig ismerte fel a színházban rejlő lehetőségeket. (Persze a más kulturális eseményekben rejlőket sem!) Másfelől viszont meg kell találni a szériajátszás lehetőségeit. A nyári színházaknak nincs arculatuk, hasonló műfajú Vagy jellegű bemutatókat tartanak - gyakran ugyanazokat a darabokat veszik elő-, s többnyire a produkciók színvonala sem emelkedik túl a tisztes (vagy tisztességtelen) hakniszinten!

Nem lenne célszerűbb egyetlen jó előadást utaztatni? Vagy végiggondolni, kiknek érdeke az egyre szaporodó nyári színházi kezdeményezések gründolása? Mennyit tud vagy akar támogatni az állami mecenatúra? S mennyire? Milyen szempontok szerint lehetne és kellene elosztani a pályázati pénzeket? Van-e támogatási koncepció a pályázatok mögött? (Miért épp ezen a területen lenne?) Mennyiben kell vagy lehet kiszolgáltatni a szabadtéri színházat a piaci szemléletnek, illetve a helyi kezdeményezésnek? (Tudjuk, a művészet nem üzlet, de a nyári színház többnyire nem sorolható a művészet kategóriájába.) Ez elsősorban nem a műsorválasztásnak, hanem a megvalósítás igényességének vagy igénytelenségének a kérdése. Ki lehet-e alakítani különböző profilú játszási helyeket? Van-e közönsége nyáron a művészi vagy éppen a kísérletező színháznak? Ha arra gondolok, hogyan változott meg például az Óbudai Társaskör nyári színházi kínálata (a Komedi Franc Ez? Goldonijai után *Hajnalban, délben, este),* vagy arra, hogy miért nincs már évek óta előadás Balatonbogláron, szkeptikus vagyok. Ha viszont a szegedi Thealter vagy a Zsámbéki Szombatok jó néhány produkciójára visszaemlékszem, bizakodni kezdek.

A példákat és a kérdéseket ki-ki továbbgondolhatja.

KOLTAI TAMÁS

A RENDEZŐ AZ ÚR

SALZBURGI ÜNNEPI JÁTÉKOK

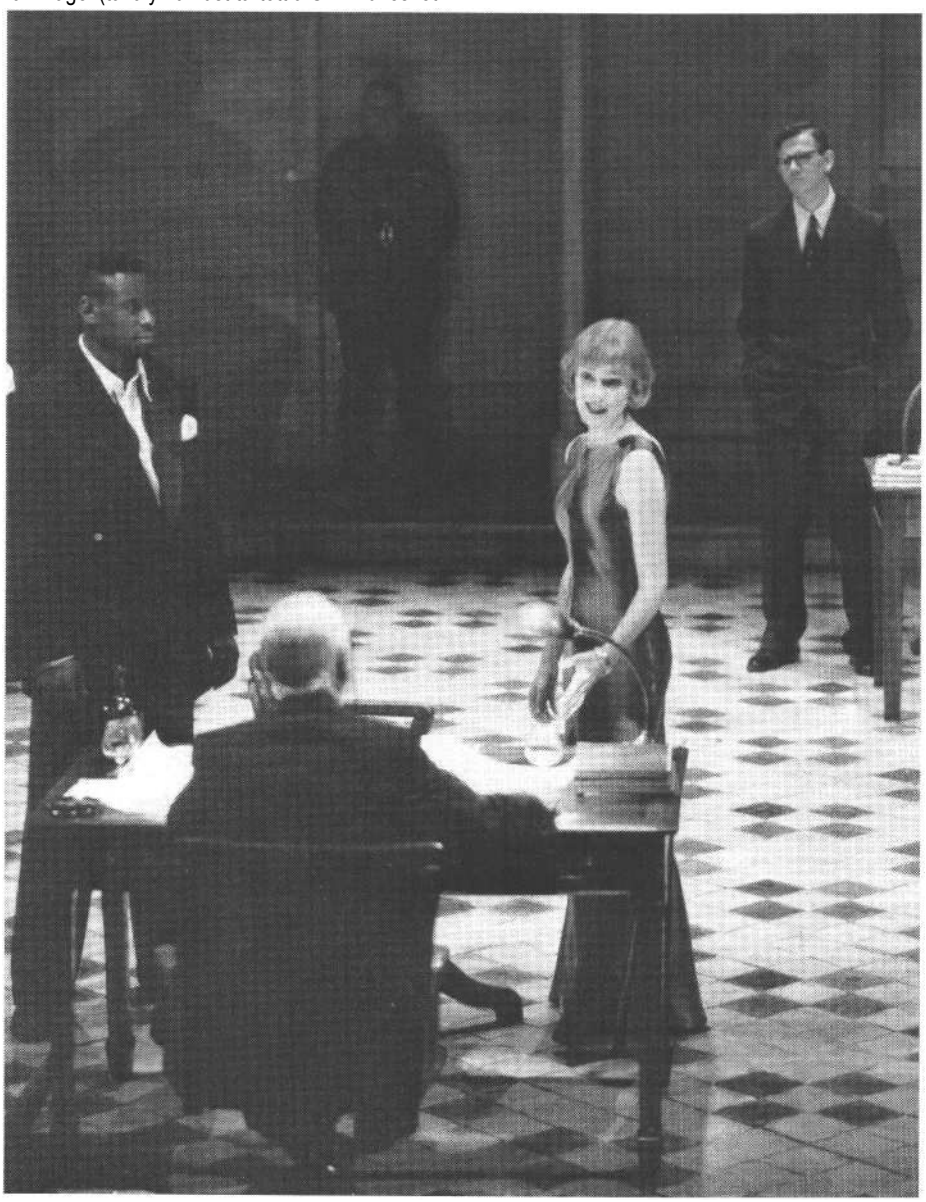
A Salzburger Festspielének jelenleg kettős arca van. A fesztiváligazgató Gerard Mortier, akit évek óta több oldalról is hevesen támadnak, és kevésen múlt, hogy mandátumát további öt évre meghosszabbították, kinevezése idején Peter Steinnel szövetkezett a konzervatívvá csontosodott intézmény megújítására.

Stein a reinhardti alapokra hivatkozva az időközben teljesen kiveszett drámai előadások helyreállítására, illetve az operaprodukciókhoz képest optimális arányban való megjelenésükre tett eredményes kísérletet. Időközben azonban annyira megromlott a viszonya Mortier-val, hogy közös munkájuk folytatása lehetetlennek bizonyult;

Stein az idén fémjelezte utoljára a fesztivált. Utódja az a magyar származású, nagy nemzetközi hírnévnek örvendő, itthon is jól ismert Ivan Nagel (tavaly kurzust tartott a Színművészeti Főiskolán), akinek korábbi színházi munkássága elsősorban Peter Zadekhez kapcsolódik, de része volt Mortier, sőt Stein fölfutásában is pályájuk korai szakaszában. Nagel szellemujja már jövőre markánsan látható lesz. A tervbe vett drámák - többek között a *Danton halála, a Troilus és Cressida,* valamint egy Robert Lepage-világpremier - részint új helyszíneken, részint Salzburgban még nem járt rendezők irányításával kerülnek színre. Új szerepkört kap Bob Wilson (opera helyett drámát fog rendezni), és megjelenik a százéves Brecht *Mahagonny-operája,* a hagyományos „kulináris" opera antitézise, Zadek elővezetésében.

Mindez azért is figyelemre méltó, mert az utóbbi években s különösen 1997 nyarán éppen a hagyományos opera borzolta föl a kedélyeket, azzal a „rendezői avantgardizmussal", amely a konzervatív ízlés provokálására hajlamos Mortier programjának legmarkánsabb része, s amelyet az idén Peter Sellars, Bob Wilson mellett éppen Stein képviselt. A drámai produkciók viszont, paradox módon, évek óta Stein „neoklasszicista formalizmusát" tükrözik; nem provokálnak, de nem is kerülnek az érdeklődés középpontjába. A Felsenreitschulében játszott korábbi Shakespeare-előadások, a három darabból álló „római ciklus" és a *Szentiványéji álom* után (a négy közül kettőt ő rendezett) Stein a „perifériára" szorult vissza, mivel nagyszabású Faust-tervéről le kellett mondania; Csehov-, Raimund- és Grillparzer-rendezéseivel lényegében a maga salzburgi Schaubühnéjét hozta létre: miniatűr Stein-fesztivált. Támadták is ezért, amire pestiesen azt lehetne válaszolni: „Nekünk legyen mondva."

Utolsó salzburgi dobása a drámai előadások felelőseként az angol Nemzeti Színházzal közösen létrehozott *Othello.* A halleini Perner-szigeten tartott augusztusi bemutatót szeptemberben követte a londoni premier.



Othello (David Harewood) és Desdemona (Claire Skinner) a velencei tanács előtt

A Brit Birodalom hanyatlása

Sam Mendes századunk elejére helyezi a cselekményt, ami nem okoz meglepetést; a német Jessner híres „antantszíjas" Othello-rendezése megtette a maga idejében, kortárs drámaként fogva föl Shakespeare tragédiáját. Mendesnél is az antantszíjak dominálnak, a darab katona szereplői - legtöbben azok - a brit hadsereg egyenruháját viselik. Még Rodrigo is uniformisba kényszerül, csak így követheti Desdemonát Ciprusra. A rendező különös gonddal adja, magyarázatát ennek a Shakespeare számára jelentéktelen körülménynek: Jago Ciprusra érkezésekor egy katonai ládából húzza elő az átcsempészett szerencsétlent, aki a következő jelenetben tisztiszolgaként működik, például ő szolgálja föl a bort a duhajkodáshoz.

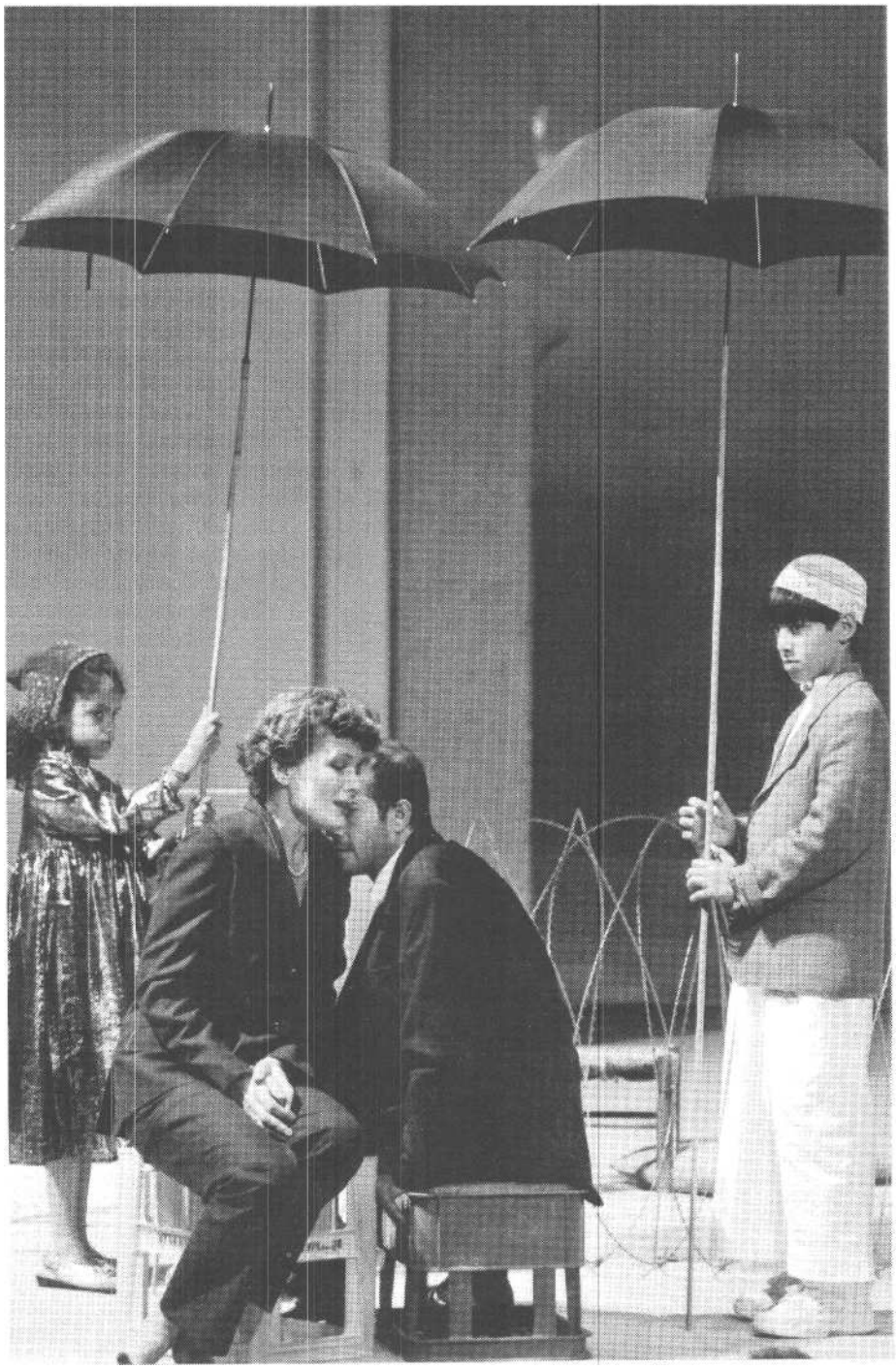
Ez a fölfogás egyfajta pedantériát kölcsönöz az előadásnak. A játék tele van hűvös és tárgyilagos anglicizmusokkal. A velencei szenátus olyan, mintha Chamberlain kabinetje tartana m unkaülést a fenyegető angol-török háború előtt. Egy íróasztalokkal telezsúfolt iroda ingujjra vetkezett, zöld lámpák fényében konyakozó tiszt-viselői iratokkal és térképekkel dokumentált jelentést tárnak a kimérten szivarozó, elegáns, cvikkeres miniszterelnök elé. A katonák elvágólag viselkednek, Gratiano még Othello holtteste mellett is úgy tartja a tiszti pálcát, szabályosan a

hóna alatt, ahogy az angol filmeken megszoktuk, ujjait előírásszerűen elrendezve. A Jagót játszó Simon Russell Beale is a militarista fegyelem megtestesülése, följebbvalói jelenlétében vigyázzban áll, tekintete nem árulja el gondolatait, arcizma sem rándul, amikor bejelentik, hogy Cassio lesz Ciprus kormányzója.

Mindez beleillik a reprezentatív angol Shakespeare-játszás modern hagyományába, amely merőben konvencionálisnak ítéli, szinte kötelezően előírja a nálunk még mindig megütközést keltő anakronizmusokat, ezen belül viszont változatlanul a szöveginterpretációra épít, a verbalitást tekinti kizárólagos értelmezési lehetőségnek. Hogy világosabb legyen, miről van szó: Othello pisztolyt nyom Jago nyakához, Jago lelövi Rodrigót, Desdemona pedig, amikor a cselédlányuk kedvenc dalára emlékezik, fölteszi a kérdéses hanglemezt a tölcséres gramofonra. Ezek a „korszerűsítések" önmagukban nem visznek közelebb a drámai értelmezéshez, a jellemek vagy a szituáció kibontásához. Amikor például Rodrigo belopózik Desdemona budoárjába, turkál az öltözőasztalán, és zsebébe gyűr egy selyemharisnyát, a rendező csak a naturalizmus szintjén oldja meg a helyzetet: arra ad magyarázatot, hogy az előadás összefüggésrendszerében Rodrigo mit keres Othello „lakásában". A lényeget, a mögöttes világot fölfejteni csak szigorú szituációelemzéssel, a gondolat érzéki megjelenítésével és a színész személyes közlendőjévé alakításával lehetne - ami független attól, hogy a darabot reneszánsz kosztümben vagy antantszíjas uniformisban játsszák. Az az intelligens szövegfölmondás, amelyet Sam Mendes - hasonlóan a londoni Nemzeti Színház és a Királyi Shakespeare Társulat számos más előadásában látottakhoz - alkalmaz, megmarad az illusztráció szintjén.

Ebben az előadásban indifferens, hogy Othellót fekete színész (David Harewood) játssza, mivel idegensége csupán az angol színjátszásban szintén konvenciószerűen előírt enyhe akcentusban nyilvánul meg, ám nyoma sincs abban, ahogyan *őt* kezelik, *vele szemben* viselkednek. A szöveginterpretáció hegemóniája kizárja a metakommunikációt; ha nem zárná ki, jelen esetben a katonai drill követelménye emésztené föl a maradékát. Sem a velencei tanács, sem Jago nem véleményezi Othello másságát; a ciprusi garnizon sem azt, hogy a tábornokné a katonaélet középpontjává válik. Nincsenek „félrék", teljesen hiányzik a szöveg bármilyen reflexiója, minden egy az egyben értendő. Jago előnytelen külsejű, tömpe ujjú, kövérkés, tömzsi alak, tipikus hendikepes, aki hátrányos helyzetét kompenzálja. Eufóriájában éppúgy jellegtelen, mint vereségében.

A nyitott, három oldalról körülült térben laposan naturális játék folyik. Othello és Jago bőrgarnitúrán üldögélve tervezi el Desdemona megölését, miközben a redőnyréseken bezúduló ciprusi napfény melegét forgó ventilátor enyhíti a fejük fölött. A címszereplő viszonya rövid szőke hajú, slank és kicsit ideges feleségéhez (Claire Skinner) nem értelmezhető. Az előadás második fele egy apokrif Strindberg-drámához hasonlít. Az egymást szisztematikus menetekben gyötrő házaspár sorsa tragikus véget ér. A minimális emberi méltóságot nélkülöző férj megfojtja a sikoltozó, rúgkapáló feleséget. Amikor megmondják neki, hogy tévedett, nyafog egy kicsit, majd aranykeresztes láncának tőrként kiképzett hegyes végével elvágja a nyaki ütőerét.



Elzbieta Szmytka (Konstanze) és Akram Tillawi (Szelim basa) a Szöktetés a szerájból című operában

Hárempolitika

A rendezői anakronizmusok látszólag totálisan szétbomlasztják Mozart operája, *a Szöktetés a szerájból* világát. Nem csak arról van szó, hogy François Abou Salem a mába helyezi a cselekményt, ő ennél sokkal tovább megy, arab zenei betéteket iktat a darabba, tehát a partitúrát is megváltoztatja. Ez esztétikailag védhetetlen, nagyobb skandalum operával nem történhet. En mégis hálás vagyok az önkényért: végre egyszer élveztem *a Szöktetést.* Vagy amit *helyette* adtak.

Igen, provokálok: mindig untam Mozart daljátékának bugyuta operaházi előadásait, még Székely Mihállyal is. (A legutóbbi „fölháborító" repríz kicsit javított a helyzeten.) Alig tudtam komolyan venni, bármit állított a tekintélyes szakiroda-lom az első „Singspiel" választóvonaláról a Mozart-életműben. Nemigen szántam rá magam, hogy hazai színpadon megnézzem. A ritka alkalmak egyike Nádor Magda budapesti vendégfel-lépte volt. A külföldre származott énekesnő Kupfer híres berlini rendezésében alakította Konstanzét - kíváncsi voltam, hogyan csinálja. Amúgy is csak a három szoprán ária érdekelt az egészből, azaz inkább csak kettő, ama bizonyos két „retrográd" *bravúrstikli a* túlhaladott opera seriából, a maga öncélú, a zenei jellemzéstől idegen, hisztérikus koloratúráival - amelyeket korábbi tapasztalataim szerint senki sem tudott elénekelni. Egy szóval: a teljesítmény. (Ilyen szakszerűtlen civil vagyok Szöktetés-ügyben.)

A salzburgi „provokáció" kedvem szerint való. Például mert komolyan veszi Szelim basát - ha már ott van, és csak prózában nyilvánul meg. Szelim az eredeti librettó szerint túszokat ejt. Ha ez egy mai, politikailag megosztott közel-keleti városban történik, akkora basa valószínűleg muzulmán elöljáró. Mondjuk, a Palesztin Felszabadítási Szervezet mérsékelt szárnyának helyi vezetője, aki tárgyalásokat folytat - például az autonómiáról. (Jön is, diadalmasan, kezében térképes iratot lobogtat.) Mármost ez a megegyezéspárti, liberális PFSZ-főnök szellemi kultúrközpontot rendez be a „szerájban". Felolvasásokat tart arab nyelven - a túszokkal németül beszél, enyhe akcentussal -, népzenei bemutatót szervez, amire a muzulmán és európai nők (utóbbiak nyilván a vonzó közösség önkéntes túszai) tetszésük szerinti magánkoreográfiát rögtönöznek.

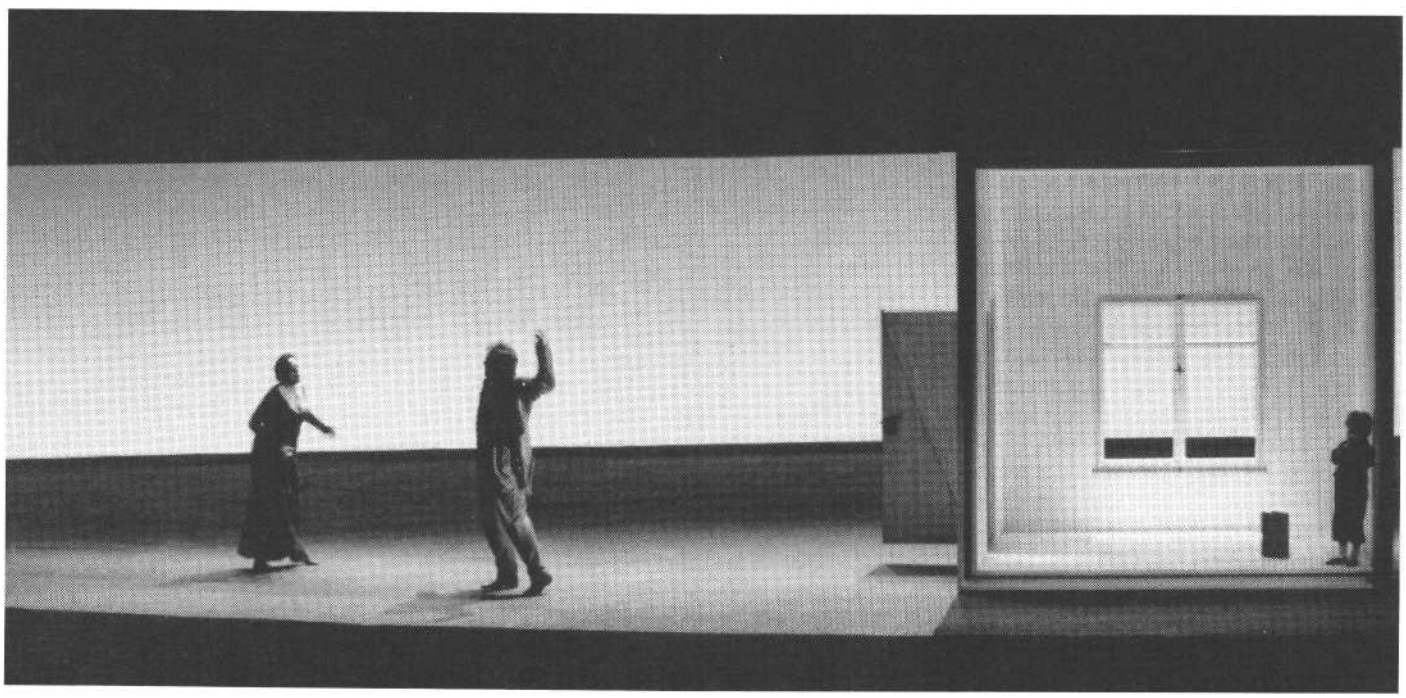
Viccesen hangzik? Csakhogy az előadás minden részletében működik. A drótkerítés, a géppisztolyos őrök, a szöktetés hírére a szerájt körülóvatoskodó „paparazzók" kamerája, a hárem enteriőrjének szökőkutas-vízmedencés csendélete „botrányból" fokozatosan trouvaille-já szelídül. Szinte tapintható a nézőtéren, ahogy a közönség fokozatosan megadja magát. Persze kell hozzá a Szelimet játszó Akram Tillawi intellektuális charme-ja és mindenekelőtt a karmester, Marc Minkowski partneri hajlandósága. A beiktatott arab zenék dramaturgiailag indokoltak, s minthogy az eredeti partitúrában sincs zenei folyamatosság (sőt, a két Konstanze-ária kifejezetten „stílustalan"), az idegen zenei szövet semmiféle egységet nem borít föl. François Abou Salem alaposan „megrendezi" az ominózus áriákat, főleg a C-dúrt: szó sincs a hangversenybetétek statikusságáról, mozgalmassá bolydul a színpad, Szelim csillapítani igyekszik a földúlt Konstanzét, a szólókvartett zenészei feljönnek a színpadra, szcenikai és fényváltozások festik alá a zenében dúló hangulatváltásokat. Nyilván van, akinek az ilyesmi zavarja az áhítatos muzikális élvezetét; a mellettem ülő úrét valószínűleg nem zavarta, ugyanis az egész előadás alatt föl sem nézett a darab - kottakép nélküli! - német szövegkönyvéből.

Lacrimae rerum

Susan Sontag szerint a legszomorúbb opera, amit valaha írtak, *a Pelléas és Mélisande;* ebben a tekintetben kizárólag a *Wozzeck* vetekedhet vele. A kettő egymást váltva ülte meg a nézők kedélyét az idei műsorban. Mindkettőt erősnek mondható csapat celebrálta; a Debussy-operát a karmester Sylvain Cambreling és a rendező Bob Wilson, Alban Berg művét a Claudio Abbado-Peter Stein kettős.

A két előadás hasonlít egymásra, legalábbis képileg. Ez nem meglepő, mondják azok, akik szerint Stein Wilsontól tanult világítani. Van ebben igazság, a német mester újabban gyakran dolgozik tiszta, erős fényekkel és színekkel. Amikor például a Wozzeckben a horizont szélén

Jelenet a Peter Stein rendezte Wozzeckből



megjelenő napkorong úgy járja be útját, mintegy gyorsított filmfelvételen, és „delelőjére" érve a fehér izzás vakító élességével néhány pillanatig kitölti a színpadot, ez a stilizált „wilsoni" kép egyben a címszereplő sérült tudatába hasító fájdalom expresszív kifejezése. Természetesen Steinnél minden, így a világítás is egy-egy reális, külső vagy belső szituációhoz kötődik, míg Wilsonnál az absztrakció része, de azért a kölcsönhatás elvitathatatlan. Még egyértelműbb a hasonlóság, ha a képkivágatokat nézzük. Mindkét rendező felszabdalja a teret, illetve csak a tér valamely szeletét használja föl a képalkotáshoz; a többit letakarja, vagy világítással manipulálja. Van egy szinte azonos kép a két előadásban: a Doktor és a Kapitány találkozása a Wozzeckben, illetve az a jelenet, amelyben Golaud arra kényszeríti Pelléast, hogy a mélység fölé hajoljon. Ekkor mindkét rendező csak a színpad felső harmadát használja, a horizontálisan leválasztott alsó kétharmad fekete „híd" gyanánt szolgál a szereplőknek.

További, összevetésre alkalmas motívumok: mindkét opera hűségesen követi a librettójául szolgáló eredeti drámai művet, és mindkettő kihívásnak tekinti a wagneri zenedrámai koncepciót - annyiban is, amennyiben szándékosan eltér tőle. Abbado és Stein például annyira komolyan veszi a Büchner-darab fragmentális szerkezetét, amely mellett Berg is kitartott (noha három felvonásba komponálta az eredeti „hosszú egyfelvonásost"), hogy nem iktatnak közbe szünetet, egyvégtében játsszák. Nem is lenne jó másképp, a szcenikai kompozíció a zenedrámai folyamatra épül, olyannyira, hogy Stein az egyes képek között többnyire mozgásra engedi le a függönyt. A jelenetek ritmusát és dinamikáját alapvetően meghatározzák a képkivágatok. A díszlettervező, Stefan Mayer különféle méretű „ablakokat" vág a Grosses Festspielhaus irdatlan színpadnyílásába. Wozzeck az elején „levegőbe függesztett", azaz fekete mezőből kimetszett négyszög ben borotválja a Kapitányt. Az Orvos „rendelője" fekvő téglalap a fekete tér jobb felső részén. Marie szobája nyers fával kibélelt üres kalicka lent, középen, körülötte már kinyílik a színpad, de a tér fele fölfelé továbbra is takarva van. (A szoba „kerete" időnként, például Marie szeretkezésekor a Tamburmajorral, fényesen fluoreszkál.) A kocsmajelenet kivágata teljes színpadszélességben elnyújtott téglalap, a háttérben a „halálTánc" koreográfiájával. Az üres térben csak egy-egy stilizált tárgy tűnik föl. A szürkésfehér tömeget a jelmeztervező, Moidele Bickel csupán Marie vörös ruhájával töri meg. A domináns fehér fény az utolsó előtti jelenetre megváltozik: a fekete szalagokkal sejtelmesen jelzett víz fölé hatalmasan borul a hold expresszionista vöröse. Az utolsó képben ajtószerű nyíláson át látjuk a gyerekcsapatot, majd Marie magányosan lovacskázó kisfiát, végül már őt se: a beszűkült, ember nélküli üres térre - a hiányra - alszik ki a fény.

Dawn Upshaw, (Mélisande) és Vidor Braun (Golaud) a* Pelléas *és Mélisande-ban

Az előadás kétségkívül hidegen perfekteszünk-be juthat Chéreau rendezésének drámai anya-gyerek viszonya -, Stein klasszicizáló formaművészetének újabb bizonyítéka. Épp csak így zseniális.

Wilson mutatványa, hogy fény- és gesztusjelekre fordítja le a *Pelléas és Mélisande* zenei nyelvét, amelyet szerzője „misztikus matematikának" nevezett, és amely egy elemzője szerint maga is kompozíciós színpadi világítási elemként működik. Csakhogy a wilsoni tiszta, áttekinthető „világítástechnika" távol álla Debussy-opera (és az eredeti Maeterlinck-darab) reflexiókból, árnyékokból s főként a titkok megmagyarázhatatlan misztériumából szövődő, szecessziós stílusától. Annyira távol, hogy Wilson nem is törődik vele. Mélisande számtalanszor emlegetett hosszú haja például, amelybe - a két címszereplő legforróbb testi érintkezéseként - Pelléas beleburkolózik, egyszerűen *nincs.* Dawn Upshaw-nak rövid és szoborszerűen plasztikázott a haja, ahogy szoborszerűen kimerevített és artisztikusan stilizált a tartása, illetve a mozgása is. Nem csak az övé; az összes szereplőé. Mindenki lassított arabeszkek végtelen koreográfiáját írja le a színpadon, így halad előre vagy hátra, kuporodik a földre, vagy hajlik egy kereszt fölé. A szereplők az előadás folyamán talán egyszer sem érintik egymást - néha egy fénysugár emeli ki egymás felé induló kezüket -, ami a kicsinynek, törékenynek és *érinthetetlennek* leírt Mélisande szempontjából nem kifejezetten hátrány. A naturalista dráma banalitásaitól undorodó Debussy aligha képzelhette, hogy a színpad egykor képes lesz a tárgyi realitás minimumát is kiszűrni az előadásból, és a horizontra vetített körök, 'kiterjedő és összehúzódó fénycsíkok, ki-be suhanó absztrakt idomok dramaturgiájával megérzékíteni a belső történéseket, álomszerű nüanszokat és mágikus csöndeket, vagy ahogy Sontag mondja: .,a lamentáció eksztázisát."

Wilson ezt már többször kipróbálta, tavaly Salzburgban például Bartók *Kékszakállúján. A* figurák fiziognómiai és öltözködési keletiessége, a férfi-nő misztérium titokzatossága ugyanez volt, függetlenül attól, hogy ott robusztus alkatok, itt éretlen gyerekek küszködnek a reménytelen beteljesüléssel. A vége: átszellemült öröklét. Mélisande ravatala fölött meglibben a tüll, ő maga fölserken halottaiból, és pár lépés után beáll a halhatatlanság szoborpózába.

Apokalipszis tizenkét autódudára

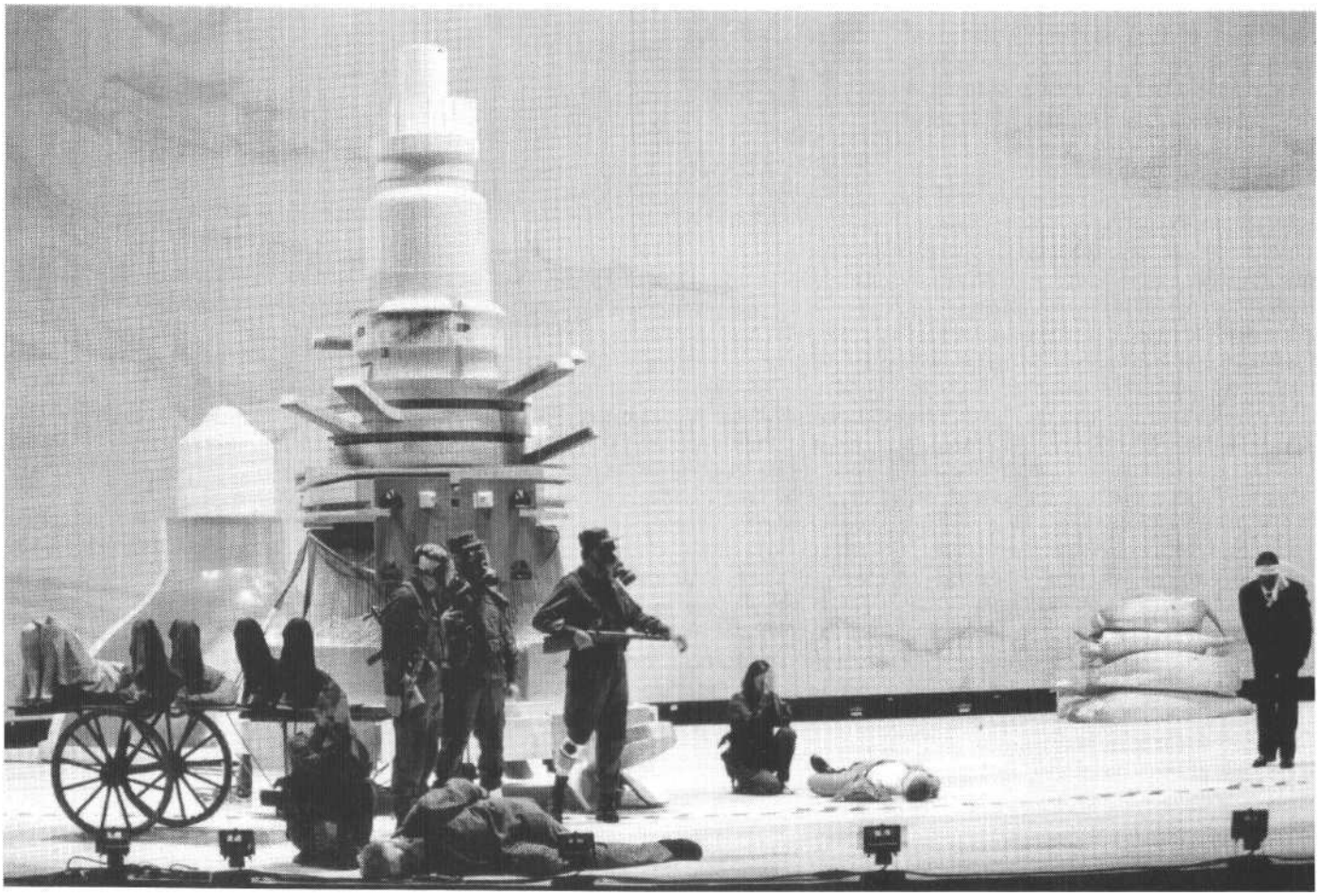
Az idei legnagyobb botrányt - *A varázsfuvola* Achim Freyer rendezte előadásán kívül, amelyet csak televíziós közvetítésben láttam, de még így is imponáló volt az ultrakonzervatívokat zavaró cirkuszvilág mesés csodáinak szemkáprázató leleménye - Ligeti György operája, *a Le Grand Macabre* kavarta. Nem a mű, s még csak nem is az előadás, hanem a szerző nyilatkozata, amelyben utólag, a premiert követően megtámadta a próbák alatt egyetértő támogatásával kitüntetett rendezőt, Peter Sellarst. A szakítás oka, hogy Sellars ultramodern utópikus miliőbe helyezte az előadást, ami Ligeti szerint - noha korábban hagyta magát meggyőzni a rendezői koncepció által - kimeríti a hűtlen kezelést.

Mármost tudni kell, hogy a *Le Grand Macabre,* amelyet az 1978-as stockholmi bemutatóhoz és az azóta világszerte több mint húsz produkcióban játszott eredeti verzióhoz képest Ligeti radikálisan átdolgozott Salzburgnak, Michel de Ghelderode *Kószál a Nagy Kaszás* című, 1935-ben írt színműve alapján készült, és a középkori haláltáncok allúziójával mesél el egy tragikomikusan szörnyűséges, blöffnek bizonyuló utolsó ítéletet. A játék képzeletbeli színhelye Ghelderode-nál is, Ligetinél is: Bruegelföld. (A darab magyar fordítása szerint Berughelföld, az angol nyelvű operaverzióban Breughelland. A színmű és az opera asszociatív képi világa a két németalföldi festőt, az idősebb és ifjabb Bruegelt idézi. A szellemes magyar drámafordító rájátszik a névre a cselekményhez illő „berúg" igével. Egyébként köznapi használatra értelmetlen az eredeti Bruegel [bröhel] helyett szolgaian átvenni a németes Breughel [brajgel] változatot.)

Kétségtelen, hogy mindkét mű - a színdarab és az opera is - késő középkori irodalmi-festői világokat vízionál, noha ezek korántsem ragadnak le a Bruegeleknél. Ghelderode leginkább rabelais-i figurákat helyez a romantikus színház festett vásznú, zsúfolt díszletei közé, Ligeti a „Botticelli-stílusú" szerelmesektől a hintalovon lovagló hercegig a groteszk eklektikus sokoldalúságával lep meg. Ghelderode-nál egy pusztulásra érett, ostoba, korrupt világot *kerül el* az utolsó ítélet, amelyet a szereplők reálisan átélnek, míg csak ki nem derül, hogy egy szerencsétlen sarlatán filozófus és papucsférj kétségbeesett bosszújövendölése volt. Ligetinél bizonytalanabb, hogy a katasztrófa bekövetkezett-e vagy sem, a fenyegető világvége légköre mindamellett valóságosabb, mint a flamand drámaíróénál - nem utolsósorban a darab születése óta eltelt évtizedek kataklizmáinak áthallása folytán.

Peter Sellarstól, a Harlembe és felhőkarcolóblokkok szalonjába transzponált Mozart-operák rendezőjétől aligha volt elvárható, hogy éppen ezzel a csupa stilizáció modern moralitással kezdjen historizálni. Annál kevésbé, mert Li-

Ligeti György Le Grand Macabre című operája Peter Sellars rendezésében



geti szinte fölhívja operájának interpretálóit az ironizáló; groteszk szemtelenkedésre. Dies irae és a Halál szerepében fellépő asztrológus eljövetelét hirdető átható trombitajel; Monteverdi-toccata paródiájaként megírt előjáték tizenkét autó-dudával; hat kapucsengetés szigorúan zárt zenei közjátékba komponálva; kísérteties, láthatatlan kórus, amely megjósolja a végórát- néhány önkényes példa a polgárpukkasztó zeneszerzői jókedvre. Még a hangfajok megválasztása is pofon a konvencionális ízlésnek, az érzelgősségnek és a hétköznapi realizmusnak. A cselekményt keretező ifjú szerelmesek egyike „nadrágszerep". A párocska bárhova - még egy kriptába is - elbújik szerelmeskedni a zűrzavarban, akár a *Falstaff* Fentonja és Annuskája. Talán éppen a minta édeskésségétől akarta magát Ligeti „elhatárolni", amikor mindkét szerepet női hangra, szopránra és mezzóra írta. A gyermekes Go-Go herceg fiúszoprán vagy magas kontratenor. Az örökösen suttogó Rendőrfőnök fantasztikus trillákban megnyilvánuló koloratúrszoprán. Csupa ki-hívó extremitás, ami adekvát megoldásokra ösztönzi a rendezőt.

Sellars vitathatatlanul kitett magáért. Hogy szándéka felől ne legyen kétségünk, külön lapra biggyesztett személyes szinopszist mellékel a műsorfüzethez, kiegészítendő az ott közölt, Ligetihez igazodó tartalmi ismertetést. Eszerint: „A világ épphogy megsemmisült, és épphogy újra megszületett. A szereplők egy különös purgatóriumi zónában találják magukat, ahol el kell számolniuk múltbeli tetteikkel. Eközben a következő nemzedék első, tétovai lépéseit teszi az új bolygón." A díszlettervező George Toypin mindent elkövet, hogy megfeleljen a szinopszis kívánalmainak. A színpadon vajszínű környezetben roppant „object"-ek, akár egy modern tárlat kiállított tárgyai: kötömbökbe, márványfoglalatokba zárt villanyégő és neoncső. Nem lehet pontosan tudni, hogy egy ezredvégi laboratóriumreaktor vagy egy Csernobil-katasztrófa mintadarabjai -- leginkább azok is, ezek is. Krémszínű egyenruháik viselő laboránsok sürgölődnek, a megfelelő pillanatban ők tolják: be szertartásos lassúsággal az apokalipszis összekuszált lovasait: egy lókoponyából, patákból és az utolsó ítéletre hívó harsonákból „szobort" hatalmas kompozíciót.

A játék: jópofáskodás. A farmernadrágjuktól megszabadult (női) szerelmesek fehérneműben párzanak. Az asztrológus házaspár illetlenkedve veszekszik egy könnyű sátor leple alatt. Az álom-kép meztelen Vénusza a katasztrófa első áldozataként mint Rendőrfőnök is fellép, illetve össze-égett testtel koloratúrázik a kórházi ágyon. A közönség jól szórakozik, miközben megosztja figyelmét a színpad és az énekelve, deklamálva vagy prózában elmondott, legtöbbször érthetetlen angol szöveg kétnyelvű feliratai között. Hogy *a Le Grand* Macabre mint zenei élmény kire hogyan hat-erre a kérdésre nem tudok válaszol-ni. Mindenesetre: unatkozni nem lehet, annyi a történés. Például a pusztulás által fenyegetett, kékbe öltözött nép gyakran körbejárja a néző-teret. Színesek: a szereplők is, köztük. Go-Go herceg szerepében az itthonról is ismert fekete kontratenor, Derek Lee Ragin.

Az előadás végén a purgatóriumba került áldozatok bekötött szemmel, szorongva várják ítéletüket, a szabadon császkáló, kedves kis borissza kivételével. (Úgy látszik, ő kap egyedül fölmentést.) Az ríj nemzedék „első, tétova lépései" táncikáló mozdulatok fehér hálóingecskében. A záró *tutti*- az ez alkalomra meghosszabbított passacaglia - örömében, a Grosses Festspielhaus közös légterébe összezárva, virtuálisan osztozik az emberiség jelenlevő reprezentatív min-tája: Ligeti György Dicsőszentmártonból, a kar-mester Esa-Pekka Salonen Helsinkiből, Peter Sellars Pittsburghból, valamint a nemzetközi szereposztás a színpadról és a nemzetközi közönség az auditóriumból.

KÉKESI KUN ÁRPÁD

AZ ÉRZÉKELÉS ÜNNEPE

BÉCSI ÜNNEPI HETEK

A rendszerint matus elejétől június közepéig tartó Bécsi Ünnepi Hetek kiemelkedő eseményei közé tartoznak azok a színházi előadások, melyekkel neves európai és amerikai rendezők vagy társulatok mutatkoznak be az osztrák főváros közönségének. Az utóbbi években - többek között - Ariane Mnouchkine, Silviu Purcarete és Robert Wilson, az idén pedig Luc Bondy, Peter Zadek és a Wooster Group produkcióját előzte meg nem mindennapi várakozás, és - egy kivételével - nem is okoztak csalódást. A művészi színvonal egyébként igen magas: még a kevésbé ismert művészek által jegyzett előadások is különleges élményt jelentenek. A fesztivál programján egyaránt szerepelnek operák, prózai darabok, táncszínházi produkciók, kabarék, performance-ok és szólóestek. A gondosan megtervezett mű-sor azt a benyomást kelti, hogy a különféle műfajt és stílust képviselő előadások közül is a legjobbak láthatók a Wiener Festwochen alkalmával.

Játék a tűzzel

A fesztivál egyik nyitó előadása Strindberg - magyarra eddig még le nem fordított - *Játék a tűzzel* című darabja volta Théâtre Vidy-Lausanne vendégjátékaként. Rendezője az a svájci születésű, de többnyire Berlinben és Párizsban dolgozó Luc Bondy, akinek Ibsen-rendezése *(John Gabriel Borkman)* Michel Piccolival a címszerepben néhány éve mind a Bécsi Ünnepi Heteken, mind pedig az Európai Színházi Unió budapesti fesztiválján hatalmas sikert aratott; főszereplője pedig az ismert francia színésznő, Emanuelle Béart, akit legutóbb *az Egy francia nő* című filmben láthattak a magyar mozilátogatók. Bondy úgy vitte színpadra Strindberg ritkán játszott egyfelvonásosát, hogy abból ugyanaz a végtelen hidegség árad, mint nevezetes Botho Strauß-rendezéseiből *(Kálldewey, farce; Az idegenvezetőnő; Az idő és a szoba; Zárókórus),* hiszen az előadás inkább hipernaturalista kortárs festményre, mintsem a századvég kispolgári világára emlékeztet. A képek élessége a szépen megvilágított impozáns díszlet hideg színeiből és a színészek térbeli helyzetének megkomponáltságából fakad. A színpadon ugyanis minden architekturálisan elrendezett: a toronyra emlékeztető fehér faház előtt átlósan húzódó fedett terasz szögletes formáit az egyenletes világítás metszi ki a világoskék háttérből, a szereplők mozgásának koreográfiáját pedig az egymáshoz való közeledések és távolodások precíz összjátéka adja.

Az előadás elsősorban a színészi játékra épít, mivel az képes leginkább kifejezni a (meglehetősen sovány) történet összetett hátterét. A hatszereplős komédiát az „érzelmek zűrzavara" mozgatja: Kerstin szerelmes a férje (Knut) barátjába (Axelbe), aki viszonozza is az érzéseit, ám a házaspár látszólég Knut unokahúgával, Adéle-lel kívánja összehozni Axelt. Közben ráadásul Knut és az apja is folyamatosan udvarol Adéle-nek, aki nem áll ellen egyiküknek sem, és Axel kedvességét is a vonzalom jeleként értelmezi. A helyzetet ezen túl még az anya jelenléte is bonyolítja, így a latens feszültséggel teli jelenetek egy idő után

szükségszerűen vezetnek el a konfliktus(ok) végső kirobbanásához. Miután Kerstin és Axel szerelmet vallanak egymásnak, sőt Knuttal is közlik az érzelmeikkel szembeni tehetetlenségüket, Axel a megoldhatatlannak tűnő helyzet okát Kerstinnel kölcsönösen egymásra hárító vita közben váratlanul elrohan. (Strindberg egyébként 1892-ben, vagyis *Az apa* és a *Damaszkusz felé* születése között eltelt időszak felezőjén írta ezt a darabját, mely a „Haßliebe" által mozgatott figurák és szituációk pszichológiailag komplex motiválásának egyik jó példája.)

Emanuelle Béart Kerstinje kezdetben csupa tétova vágyakozás: a helyét nem találva, szinte lebegve jár-kel a teraszon, és folyamatosan Axel emeleti szobájának ablaka felé tekinget. Feltűnően untatja a férjével, anyósával és apósával való beszélgetés, inkább a lábkörmét festi, vagy az asztalra felkuporodva újságot lapozgat. Az Axel felébredésére történő várakozás egyre idegesebbé teszi, még az éppen virágot öntöző Adéle kezéből is kikapja az üveget, és a vizet a megrémült lány fejére önti. Axel megjelenésével egzaltáltsága csak fokozódik; a lány iránti közömbösséget magára erőltető férfit nyíltan provokálja azzal, hogy kijelenti: akkor érzi, hogy igazán szeretni tudná, amikor Adéle-lel beszélget, majd gyengéden a combjába rúg, és eltolja magától. Kétségbeesett elszántságát jelzi jelme zének változó színe is: az előadás elején viselt barackszínű ruháját időközben élénk pirosra cseréli. Hadonászó gesztusai elfojtott szenvedélyről árulkodnak, csakúgy, mint (gyakori földre kuporodásaikor) a térde előtt szorosan összefont kezei és arcába hulló csapzott haja. Axel távozása után némán a megterített asztalhoz ül, és a család ebédhez készülődése közben is mereven a semmibe bámul. Majd félig még kataton állapotban, félig már abból felébredve nyúl anyósa intésére kisfia tányérjáért, miközben lassan sötétbe vált a színpadkép.

A Béart-éhoz hasonló szép ívvel mutatja meg (az Axelt játszó) Thierry Fortineau és (a Knutot megformáló) Laurent Grevill is a bennük lejátszódó változást. Fortineau Axelje kezdetben szenvtelenül nyugodt, később a Kerstin által kierőszakolt vallomás alatt idegesen mászkál, megpróbálva visszafojtani a sírást. A nőhöz fűződő érzéseiről azonban már csendes szenvedéllyel beszél, miközben a ház sarkánál, a fal felé fordulva áll. Kerstin ezalatt háttal az ajtófélfának dőlve egyszerre nevet és sír az örömtől. Azután szerelmük kilátástalanságára döbbenve szó nélkül, arcukat kezük közé temetve ülnek a padon, majd Axel erőt vesz magán, és váratlanul a távozás mellett dönt. A helyzet iróniáját az adja, hogy a család tud a Kerstin és Axel között lejátszódó drámáról: az após (az egyik hangosabb szóváltás közben) fejét csóválva ki is néz az ablakon, az anyós pedig már eleve hat személynek terít az ebédhez (mivel Knut és Kerstin kisfiával együtt ennyien vannak a családban). Laurent Grevill Knutján látszik, hogy tisztában van a felesége és a barátja közötti érzelemmel, ám ő az, aki mégis játszik a tűzzel: folyamatosan utal a viszony lehetőségére, és ezáltal szinte felkínálja Kerstinnek a házasságtörést. Amikor azonban a délelőtti tengeri fürdésből visszatér, és hirtelen szembesülni kényszerül a bevallott szerelem tényével, akkor tehetetlenül öltözködik: nem kiabál, nem von senkit felelősségre, hiszen kezdettől fogva számított arra, ami bekövetkezett. Megdöbbenése viszont hamar elmúlik, és Axel határozatlanságát látva már biztos abban, hogy a felesége vele marad. Nem véletlen, hogy az utolsó jelenetben frivolan évődik unokahúgával, és tudomást sem vesz Kerstin fájdalmáról.

Luc Bondy rendezésének különlegessége egyébként abban rejlik, hogy a színpadi figurák egymással vagy saját érzelmeikkel vívott összecsapásait nem „játszatja ki" teljesen a színészeivel. Azaz a dráma mindenféle kiabálás vagy hangoskodás nélkül történik meg, ami lehetőséget

Jelenet a Játék a tűzzel című Strindberg-előadásból

ad a nézőknek arra, hogy ők maguk építsék fel a belső történéseket, vagyis az egyes cselekedetek motivációs hátterét a szereplők mimikus, gesztikus és proxemikus jeleiből ne pusztán dedukálják, hanem induktív módszerrel létrehozzák. Ritka példája ez annak a recepció folyamatára is építő színjátszásnak, amely a kortárs magyar színházban csak elvétve valósul meg. A realista színház tradicionálisan zárt előadásai felől tekintve akár a lehetetlen megkísértéseként is aposztrofálhatnánk Bondy vállalkozását, aki persze nyíltan vállalja a pszichologizáló játékstílussal történő kísérletezés merészségét. „A színházban minden jó rendező a lehetetlent keresi. Ha már többé nem adódik semmi lehetetlen, akkor abba kell hagyni" - vallja *Das Fest des Augenblickes* (A pillanat ünnepe) címmel az idén megjelent könyvében Bondy, aki 1998-tól a Wiener Festwochen főrendezői tisztjét fogja betölteni.

Alice Csodaországban - Peter Zadek rendezése

Alice Csodaországban

A hagyományos („szószínházinak" nevezhető) előadások közül kitüntetett figyelem kísérte Peter Zadek két rendezésének bécsi premierjét: a Münchner Kammerspiele társulatával előadott *Alice Csodaországban-t* és a *III. Richárdot. Az* idén hetvenegy éves Zadek a német színpadok első számú provokátorából két évtized alatt (a Standard című napilap meghatározásával élve) „a színházművészet szeretett keresztapjává" vált. Előadásait ma már nem kísérik botrányok, ám azok mindegyike eseményszámba megy: a bécsi Akademietheaterben kedves színészeivel (Angela Winkler, Eva Mattes, Ulrich Wildgruber, Hermann Lause) tavaly bemutatott *Cseresznyés*kertre még mindig alig lehet bejutni. A hatvanas-hetvenes évek felforgató erejű (egyes drámákat radikálisan újraértelmező, a pszichológiai realizmust pedig extrém színpadi formákkal elegyítő) Zadek-rendezései a kilencvenes évekre megszelídülni látszanak. A sokszor önkényesnek (hatásvadásznak) titulált ötletek helyét egyre inkább átveszi a drámaszöveg precíz tisztelete, a harmonikus színpadképre orientáló szolid stilizálás és a színészi játék finomságait kidomborító lassított tempó. Mindez jól megfigyelhető a Bécsi Ünnepi Heteken vendégszereplő két előadásban is.

Az *Alice* elsősorban azzal a pazar látványvilággal kívánja lenyűgözni a (felnőtt és gyerek) nézőt, amely egy jóformán üres, hófehér tér-ben jön létre a legördülő háttérfüggönyök, a vetített képek, a színes jelmezek és az invenciózus kellékek által. Az előadás az illúziókeltés lehetőségeivel kísérletezik, amikor polgári illúziószínház előtti színpadformában (függöny nélküli tér, kulisszák és háttérfüggöny) próbálja a meseregény irreális történéseinek reális világát impozáns (és el nem leplezett) eszköztárral megjeleníteni. Minden jelenet egy-egy hatalmas, életre kelt festmény (a díszletet és jelmezt egyébként a festő Johannes Grützke tervezte), amely egyaránt valószerűen hiteles és megmosolyogtató módon színházszerű. Folyamatosan létrejön bennük az illúzió, ugyanakkor idézőjelbe is kerül, hiszen a színészek néha kiszólnak a nézőknek; nem beszélve arról, hogy Alice és a Mesélő kapcsolatot tart a közönséggel. Az egyik jelenetben például az éppen összement Alice egy kutyával találkozik, amely háromméteres plüssállat formájában mászik elő az óriási pipacsokkal és fűszálakkal díszített háttérvászon mögül. A látvány lenyűgöző és mulatságos egyszerre: még a jobb oldali takarásban muzsikáló zenészek is előjönnek megnézni a (színes labdákat potyogtató) kutyát, aki aztán visszakergeti őket a helyükre.

Az előadás megelevenedett mese- (vagy képes)könyv benyomását kelti, ami a látványon túl nagyrészt a (neves német író, Tankred Dorst által „játszott") Mesélő állandó jelenlétének és kommentárjainak köszönhető. Ő az, aki az előadás elején csendben bejön, helyet foglal a színpad előtt található csónakban, felüti a könyvet, és mesélni kezdi a történetet. Ezután elevenedik meg Lewis Carroll (1861-ben megjelent) regényének jóformán összes dialógusa és jelenete, a hirtelen nagyra nőtt és a Nyuszi házába beszorult Alice (szcenikailag valószínűleg kivitelezhetetlen) negyedik fejezetbeli epizódjának kivételével, és megtoldva Alice Humpty-Dumptyval, vala-mint a Fehér Lovaggal történő találkozásaival (A *tükrön átlépve...* című 1872-es regényből). Szép és ötletes képek váltják egymást: Alice a kétméteres gombán pipázó, zöldre festett hajú („punk") Hernyóval beszélget; a megnyúlt Alice felsőteste a hosszú nyakat ábrázoló háttérfüggönybe vész, amelynek tetején kibukkan a kis-lányt játszó Deborah Kaufmann feje; a királyi krokettpályán a (szendvicsemberre emlékeztető) színes kártyalapok ütőnek használt flamingókkal (narancssárga ruhás balerinák) és labdaként használt sündisznókkal (barna ruhás kisgyerekek) játszanak; a zöld arcú Griffmadár a narancssárga arcú Álteknőccel a homár-humort („Lobster-Quadrille") énekli és táncolja a hullámzó, mélykék tengert ábrázoló háttérvászon előtt. A Münchner Kammerspiele (sokféle állatot bravúros módon megjelenítő) színészeinek játéka roppant kifejező: főleg mozgással és gesztikus jelek-kel próbálnak karaktereket teremteni (a magyar gyerekelőadásokon megszokott) mindenféle harsányság és túlzás nélkül. Különösen emlékezetes az Alice-t a relativitás elméletébe bevezető Hernyó, a látszat és valóság problémájáról filozofáló Grinsekatze (Kosztolányi fordításában Fakutya), az abszurd dolgokat hihetetlen józansággal ecsetelő Kalapos, a nagyszájú és finomkodó Humpty-Dumpty és a minden fejet levágatni akaró Királynő figurája. Zadek *Alice*-rendezésében tehát a varázslatos látványvilág és a mesteri színészi játék a mesés történet illuzionisztikus megformálását, illetve ennek humoros módon történő állandó tudatosítását célozza, aminek eredményeképpen a néző nem mindennapi értelemben vett *színházi* este résztvevő lehet.

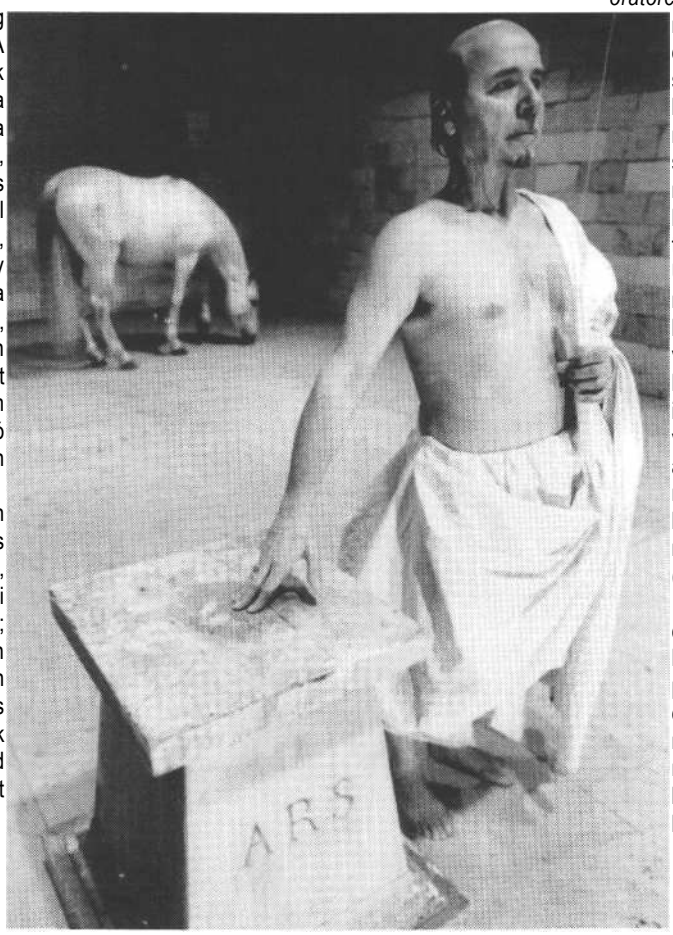
III. Richárd

Az Alice sikerével szemben Zadek *III. Richárd*-rendezése jelentette a bécsi publikum számára a Wiener Festwochen egyetlen igazi csalódását. Ennek oka abban keresendő, hogy ezen előadás esetében a tapasztalat és az elvárások egyáltalán nem estek egybe. Megkockáztatható ugyanis az az állítás, hogy Zadek olyan eddigi Shakespeare-rendezései, minta *Szeget szeggel* (1967), *A velencei kalmár* (1972), *a Lear király* (1974), az *Othello* (1976), *a* Hamlet (1977) vagy a *Téli rege* (1978) kisebb fordulóponto(ka)t jelentettek a német színház háború utáni történetében. A bennük felhalmozott szokatlan és sokkoló játékötletek nemcsak az említett drámák újraértésének adekvát kifejezésformáivá váltak, hanem azon stílus provokatív megkérdőjelezésévé is, ahogyan addig Shakespeare-t játszották. (Hasonló jelenség figyelhető meg ez idő tájt Peter Brook rendezéseiben is.) Ezzel szemben Zadek legújabb Shakespeare-rendezése a „színházi konzervativizmus" jegyeit viseli magán, és végletesen eltávolítja a nézőt a színpadi történésektől.

A III. Richárd gyalult deszkákkal borított színpadon játszódik, amely egy középen álló deszkaépítményt leszámítva teljesen üres.
Függöny nincs, és a négyórás elő-adás alatt a színpadot és a nézőteret végig egyenletes fehér fény világítja meg. A jelmezek valószerűtlenül élénk színűek (például Gloster a zöld, Erzsébet a sárga, Margit a piros, Clarence pedig a világoskék árnyalataiban jelenik meg), továbbá majd-nem mindenki kalapot és harisnyát visel, illetve cipő nélkül játszik. A látvány tablószerűen hat, hiszen a színészek többnyire egy helyben állva mondják el beszédeiket, a nagyszámú statisztéria (katonák, őrök, polgárok stb.) pedig jóformán rezzenéstelen arccal, egyetlen mozdulat nélkül ücsörög a színpadon (nem számítva, mi-kor az egyik ajtónálló eltakarja a száját, hogy ne ásítson közvetlenül a közönségre).

A Zadek-féle *III. Richárdot* legjobban az jellemzi, hogy „nincs" kezdete és vége: váratlanul bebiceg egy alacsony, méregzöld ruhás figura, és el-kezdi mondani Gloster híres monológját; Richmond zárszava után pedig minden szereplő elhagyja a színpadot, aztán becsukják a deszkabódé ajtaját. Nincs zene, csak akkor csendül fel halk reneszánsz muzsika, ami-kor Richmond a zászlóhoz imádkozik, majd Richárdot felkeresik az általa megöl(etet)t emberek szellemei. Az előadás olyannyira nélkülöz bármiféle invenciót, hogy még a legbanálisabb mozzanatok is feltűnővé válnak: a Második Gyilkos zsebéből kipottyan egy alma; York herceg egy kezében fickándozó halat ad Erzsébetnek; a nép kivonulásakor egy úr pénzdarabot dob a csuklyás barát fémtálcájára. Egyetlen valamirevaló ötlet található csak az előadásban: a frissen királlyá koronázott Richárd magához húzza feleségét, Lady Annát, aki becsukott szemmel (csókra várva) közelít a férfi arca felé. Richárd hirtelen a szemébe köp, majd szó nélkül leveszi a koronát Anna fejéről, így állva bosszút azért, hogy a nő apósa holtteste fölött leköpte őt. Ettől eltekintve azonban hiányoznak a hangsúlyos részek, így a rövid húzásokkal lejátszott jelenetek egybemosódnak: az előadásnak nincs íve, sem feszültsége. A színészi jelenlét sem elég átütő erejű ahhoz, hogy pótolni tudja az előadás dinamikájának teljes hiányát. Jóformán csak Paulus Manker (Gloster) és a négy

Dalmazio Masini mint Antonius a cesenai Julius Caesarban



királyi nő, Sibylle Canonica (Erzsébet), Christa Berndl (Margit), Doris Schade (York hercegné) és Deborah Kaufmann (Lady Anna) játéka olyan erőteljes, hogy a színpadra tudja vonzani a néző figyelmét.

Zadek *III.* Richárd-rendezésében látszólag arra törekszik, amit *Shakespeare -t* című 1977-es írásában úgy fogalmazott meg, hogy „pontos egyensúlyt találni az emberi pszichológia és a nagy formátumú terek között", ám itt ebből nem született „élő" kérdések révén megszólaltatható előadás.

Julius Caesar

A Cesenában működő Societas Raffaello Sanzio tevékenységét akár képzőművészeti színháznak is nevezhetnénk, hiszen elsősorban a víziószerűség révén kívánják felfokozni a színház vizuális és auditív kifejezőerejét, sőt újra hatásossá (nem pedig jelentésessé) tenni az elhangzott szavakat és magát a nyelvet. Az SRS *Oreszteia* című előadása tavaly a Műcsarnok őszi fesztiválján volt látható.

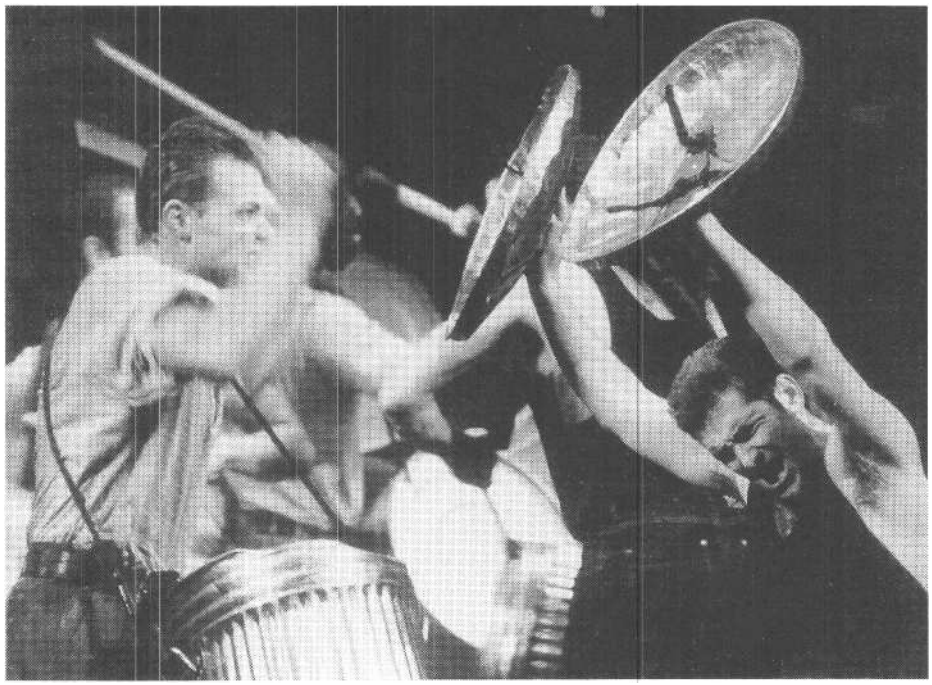
A Julius Caesar - melyet Romeo Castellucci Shakespeare drámája és Cicero De *oratore* című írása alapján rendezett - a retorika erejét kívánja megmutat-ni, ezért az előadás (egyik) leghangsúlyosabb mozzanata: Antonius gyászbeszéde. Claudia Castelluccinak a műsorfüzetben olvasható elgondolása szerint a retorika nem más, mint a szó ruhája, azaz a tartalom erejének méltó kifejezése a mindenféle kegyelet nélkül történő fonetikus emisszió révén. Ugyanakkor a retorika a szín-ház megnövelt hatásfokát, a képek és hangok - csak részben reflexió alá vonható - áradását is jelenti. Ebből következik, hogy az előadás laza, ám igen erőteljes asszociációk halmazává válik, és a néző feladata nem az inkább archetipikusnak, semmint konkrétnak mondható szituációk azonosítása lesz, hanem a teatralitásra történő ráhagyatkozás, valamint a reflexió általi (szubjektív és részleges) rendteremtés.

A két felvonás külön-külön az „Onan" és „Psiche" címet viseli: ők ketten képviselik a monológok lelkét, pontosabban a beszédben - a szerel-mi eksztázishoz hasonlóan - megnyilvánuló önhergelő és ejakulatív mechanizmus szellemét. A legelső jelenetet akár a retorika ezen (masztur-bációs) jellegének kifejezéseként is ér-

telmezhetjük, hiszen az előtérben térdelő szereplő (...vskij) egy apró lámpaizzót szopogat, majd fülébe, orrába és szájába dugja. Az égőben azonban beépített kamera van, így a nézők a háttérfüggönyre vetítve nyomon követhetik, hogy mi történik a színész bizonyos testnyílásaiban. Mielőtt beszélni kezd, az izzót leengedi a torkán, és tisztán láthatóvá válik a beszéd ritmusára- női nemi szervre emlékeztető módon - pulzáló gégemozgás. (Castellucci szerint egyébként a hang a szexualitás másodlagos közege.) A szereplő egyedül (és angolul) recitálja Flavius, Marullus és a polgárok párbeszédének szövegét, így nem is annyira Onant, mint inkább a fecsegő népet képviseli. Előtte ugyanis egy halom cipő található, és a (monológként előadott) dialógusból kiderül, hogy a Második Polgár foglalkozása: cipész. A jelenet komplexitását tehát az adja, hogy a színész nem meghatározott szerep(ek)et játszik, hanem olyan, a hangok és a látvány által teremtett asszociációs háló részeként funkcionál, amely nem kínál egyértelmű jelentést a néző számára.

Az első felvonás egyébként felidézi Caesar meggyilkolását, valamint Brutus és Antonius nevezetes gyászbeszédét. A zsírosan kövér Cicerónak a szónok beszéde által keltett hatásról szóló (és olaszul elhangzó) monológja közben bevezetnek egy fekete lovat, majd a sokatmondó „Mene tekel peres" feliratot mázolják rá fehér festékkel. Ezt követően Brutus leveszi Caesar vörös palástját, és megmossa a vénember összeaszalódott testét. A gyilkosság rituáléját azonban már nem ő folytatja: bűntudattal áthatott beszédét a játéktér bal oldalán mondja németül, miközben jobbra egy performer a földre kötözi a meztelen Caesart, és Cassius konfettit szór rá. Mindez, mint tudjuk, Pompeius színházában történik, és így jelentéstelivé válik az is, hogy a második felvonás egy kiégett színházteremre emlékeztető térben játszódik. (A látványt itt talán a szétrobbantott hirosimai színház - műsorfüzetben látható-képe inspirálta.) Mindent hamu borít, a tönkrement, szénfekete széksorok között Brutus 2 és Cassius 2 bolyong, akiket két csontsovány, „elszenesedett testű" lány játszik. A színtér persze a Sardes és Philippi közelében megvívott csatára is utal, hiszen itt hangzik el a két gyilkos egymást vádoló dialógusa, és itt történik meg stilizált haláluk: melléjük áll az első felvonásban Brutust és Cassiust játszó két performer, majd megfojtja, illetve lelövi őket. Pontosabban, Brutust 2-t nem tudja Brutus megölni, mire bejön ...vskij, és saját magán mutatja be, hogy is kell az (ön)gyilkosságot végrehajtani. „So macht man das" - mondja, csakúgy, mint az első felvonásban, amikor az öreg Caesarral végezni képtelen Brutustól átvette a feladatot.

Az előadás felerősített teátrális dimenziójához tartozik a megmutatás aktusa, amely - a halál megjelenítéséhez hasonlóan - rituális keretek között zajlik. A (szerintem) torkába szerelt mikrofonon keresztül beszélő Antonius gyászbeszéde közben lejön arról a szobortalapzatról, amelyen addig állt, és megmutatja. a rajta lévő „ARS" feliratot a nézőknek. (Persze roppant ironikus, hogy -- az August Wilhelm Schlegel-fordítás szerint - utána azt mondja: „Ich habe weder Witz noch Wort noch Gaben, noch Kunst des Vortrags, noch die Macht der Rede, der Menschen Blut zu reizen" - azaz Vörösmarty Mihály fordításában: Sem szám, sem elmém, sem tekintetem; / Sem a beszéd hatalmát nem bírom, / Hogy vért keverjek.) Ugyanilyen iróniával játszik rá a megmutatás gesztusára az a jelenet is, amikor Cassius egy olyan, felülről leeresztett táblával takarja be a halott Cassius 2 testét, amin (Magritte után szabadon) a „Geci n"est pas un acteur" („Ez a valami nem színész") felirat olvasható. Majd amikor Brutus 2 a fájdalomtól őrjöngve hajol a holttest fölé, és azt kiabálja, hogy „No", akkor újabb tábla ereszkedik le „Ja" felirattal. A megnevezés mágiája így az elidegenítő színházi effektusok önreflexiójává válik: a nézőt a halál birodalmában teendő barangolásra csábító felhívás a performance-on való kívül maradás szükségszerű (elkerülhetetlen) voltára is figyelmeztet. Az előadás - gyakran undort keltő eszközeivel - eltaszít magától, ugyanakkor receptív részvételre hív, ahogy a már halott Cassius 2 is az éppen haldokló Brutus 2-t: „Komm', komm' auch du. Es ist wunderschön!" („Gyere, gyere te is; oly csodaszép!")



Jelenet a STOMP együttes produkciójából

STOMP

Ha a *Julius* Caesart elsősorban az emberi beszéd és hang extrém kifejezési lehetőségeinek kereséseként lehet meghatározni, akkor a Wiener Festwochen abszolút sikerprodukcióját jelentő STOMP előadását pedig a test és a különféle tárgyak találkozásának felfed(ez)éseként. A tizenkét tagú csapat nyolc táncosának (?) vagy zenészének (?) káprázatos tehetségéből a magyar nézők a Friderikusz-show egyik április végi adásában kaphattak ízelítőt, ám teljesítményüket csak másfél órás műsoruk alapján lehet igazán megítélni. Csak így bontakozik ki ugyanis az az összjáték, amely a performerek és a kezükbe vett dolgok között történik. A három fekete lány, az egy fekete és öt fehér fiú jószerével szavak és megállás nélkül mozogja végig az előadást, attól kezdve, hogy az egyik lány egy partvissal söprögetve színpadra lép. Ezt követően egymás után megjelenik a többi hét szereplő, és mindenki felveszi a saját ritmusát azzal, ahogy partvisával a színpadot megérinti (ütögeti). A tempó persze egyre gyorsul, míg végül fergeteges kavalkádba, (mondhatni) a takarítók össztáncába torkollik. Ezután sorra előkerülnek a hétköznapi élet legváltozatosabb tárgyai, és a tagok mindegyikkel sajátos ritmusú koreográfiát mutatnak be. Hangszalagra felvett zenét egyáltalán nem használnak, hiszen az előadás zenei (vagy inkább zörej)anyagát voltaképp a lábak földhöz csapódása, illetve a tenyerek és az egyes tárgyak összecsapása jelenti. A zene egy bizonyos ritmus felvételéből születik: ennek létrehozására pedig éppúgy alkal-

mas lehet egy partvis, mint egy öngyújtó, nejlonzacskó, bádoghordó, kóláspohár, konyhai mosogató, szemétkosár, sperhakni, újság vagy éppen vízpumpa. A tárgyak így megfosztatnak eredeti funkciójuktól, és fokozatosan hangszerré alakulnak.

A STOMP feltűnő sikere nemcsak abban keresendő, hogy a világ bármely táján képesek egy mindenki által „érthető" zenei nyelv létrehozására, hanem abban is, hogy különlegesen „intim" kapcsolatba lépnek a közönséggel. A csoportos táncjelenetek ugyanis szólókkal váltakoznak, melyekben a performerek egyéni ritmust próbálnak felvétetni a nézőkkel. Hol az ujjukkal csettintenek, hol változó ritmusban tapsolnak, és ezt a közönségnek utánoznia kell. Rövid mozgás után a színész jelt ad, és a nézőtéren ülők reprodukálják a betanult ritmust. Az előadás alatt a STOMP tagjai ilyeténképpen többször felveszik a nézőkkel a kontaktust, és a feszült figyelemnek (a percepció megnövekedett finomságának) bizonyítéka, hogy a közönség azonnal képes reagálni a színészek jelzéseire. A siker második záloga a humor, amely majdnem minden „szituációban" megjelenik. A táncosok egyéni karakteréből a komikum számtalan lehetősége adódik: van, aki (persze szándékosan) mindig elvéti a ritmust, más nem tud leállni, vagy éppen csetlik-botlik a kezébe kerülő tárggyal. A figyelem intenzitása és az azt feloldó folyamatos nevetés így igazi eufórikus állapotot teremt a nézőtéren. A közönség tapsol, fütyül és a lábával dobol az egyik osztrák kritikus által az „utcai járókelők balettjeként" aposztrofált produkció láttán. Nem csoda, hogy előadás után a Museumsquartier épületéből távozó nézők közül jó néhányan a megfigyelt „sztepplépéseket", kéz- és tapsolási trükköket utánozzák a bécsi utcákon, hiszen a STOMP produkciója - talált tárgyaival és mindennapi gesztusokból stilizált mozgásformáival - végső soron a korunkat átható „trash culture" szimfóniája.

A bosszúálló tragédiája

Erre a nemcsak környezeti, hanem lelki és nyelvi romlottságra játszik rá a fiatal német rendezők egyik „shooting star"-jának kikiáltott Stefan Bachmann előadása: A *bosszúálló tragédiája.* Cyril Tourneur darabja a nyílt színi atrocitásokat már-már szadista módon halmozó Jakab-kori angol horrortragédia eklatáns példájaként vált hírhedtté, Bachmann pedig a drámaszövegeket erkölcsi skrupulus nélkül átíró és -értelmező posztmodern inszcenírozás egyik legtehetségesebb képviselőjeként híressé. (Bachmann egyébként Luc Bondy segédrendezője volt Botho Strauß *Az idő* és a szoba című drámájának berlini ősbemutatójánál, majd 1992-ben négy társával együtt megalapította a Theater Affektet. Jelentős szakmai sikernek számít, hogy már két rendezése szerepelt a Berlini Színházi Találkozón: a Goethe regénye, illetve a Corneille drámája alapján készült *Vonzások és választások,* illetve *L'Illúsion comique,* melyeket a 3sat tévécsatorna Starke Stücke-sorozatában a magyar nézők is láthattak.) A bécsi Schauspielhaus előadása olyan (intermediális) palimpszeszt érzését kelti, amelyen Tourneur drámáját ráírták a *Ponyvare*-génycímű film kockáira. Ezáltal olyan intertextus jött létre, amely az erőszak által mozgatott világ „vidám apátiával" történő tudomásulvételeként értelmezhető, hiszen - ahogy maga Bachmann fogalmaz - „az ámokfutók az igazi hősök, a jó gyilkosság motiváció nélküli, a kiloccsant agyvelő mulatságos, a tömeggyilkos pedig szexis is lehet".

Az előadás díszlete a kispolgári és arisztokrata világ éles elkülönülésére utal azáltal, hogy Vindice (a bosszúálló) családjának kis szobája mögött és fölött egy (a színpadot teljes hosszában átszelő) körülbelül másfél méter széles pallón helyezkednek el a hercegi család tagjai. Az „udvar" csupa kiélt és megfáradt emberből áll: a Herceg monoton módon játszik szintetizátorán; az öt fiú üveges szemekkel mered a semmibe; a Hercegnő pedig néha átmegy Spurióhoz (a Herceg fattyához), és lassan a fülébe, majd szájába dugja sárga kesztyűs ujját, miközben a fiú onanizál. Hasonló mozdulatlanságba dermedt a lenti társaság is, ahol néha Hippolito (Vindice bátyja) taglalja szörnyülködő anyjának és húgának azokat a pletykákat, amelyeket a hercegi család kéjjel teli életéről hallott. Az anya időnként feláll, és magot szóra galamboknak, amelyek persze nem láthatók, bár Spurio egyszer ledob a padlóra egy halott fekete madarat. Az ismétlődő gesztusok keltette egyhangúságot csak Vindice bosszú hadjáratának egyes történései törik meg; a fiú egyébként úgy készülődik, mintha egy (rosszabb) akciófilm hőse volna: homokkal keni be meztelen felsőtestét, majd véres bundát vesz magára. A hirtelen meglóduló cselekmény persze fokozatosan lelassul, és hosszú szünetekbe torkollik: egyszer például az összes szereplő eldúdolja, azután pedig lassan elénekli a „Yesterday"-t. Ez az erősen ironikus jelenet akár a „szép tegnap" utáni üres nosztalgia cselekvésképtelenségének leleplezéseként is interpretálható.

Stefan Bachmann rendezése nem Tourneur drámájának cselekményére helyezi a fő hangsúlyt. Ezt bizonyítja az is, hogy jóformán a darab harmadik felvonása után véget ér az előadás. Az erőteljes dramaturgiai beavatkozások (Bachmann és Matthias Günther munkája) feszes szerkezetbe rendezik a történéseket; ezen belül a ritmus, illetve a ritmusváltások, továbbá a jelenetek egymást reflektáló volta és a színpadi fel állások megalkotottsága játsszák a főszerepet. Ez a feszes szerkezet oldódik fel az előadást záró „haláltáncban": a naturalizmus stilizáltságba fordul át, mivel a durvaság már nemigen fokozható tovább; a szereplők egyszerre elmondott szövege után mindenki elterül a földön, és „meghal." Az előadás persze kezdettől fogva erős teátrális elemekkel él, amiből az következik, hogy a - sztereotípiákra és a kortárs tömegfilmek ismerős kliséire redukált - helyzetek voltaképpeni cselekménytelensége kiemeli a megformáltságot. Am *A bosszúálló tragédiája* nem a színházi hatásketltés olcsó mechanizmusaival, sokkal inkább egy sajátos modalitás hatóerejének érvényesíthetőségével kísérletezik. Nem kelt undort vagy iszonyatot, hanem a hangsúlyozott lassítás által létrehozza az „apátia esztétikáját", amelyet fokozatosan vidámságba old. Így történhet meg, hogy az (alig több mint másfél órás) előadás második felében a nézők - ha nem is felszabadultan, de - jóízűen nevetnek a rémtetteken. Ami pedig ezáltal létrejön, az nem az erőszak kultúrájának tragizáló reflexiója, hanem annak néhol bohózatként történő megmutatása: „az élet perspektívaoptikájának" (Nietzsche) a manapság megszokottól eltérő fókuszra való állítása.

Fehéren, feketén

A Wiener Festwochen experimentális színházi előadásai közé sorolható a frankfurti Ensemble Modern *Schwarz auf Weiß* (Fehéren, feketén) című produkciója, melynek zeneszerzője és egyben rendezője az a Heiner Goebbels, aki színházi és filmzenéiről éppoly nevezetes, mint hangjátékairól és „operáiról". *A Julius* Caesarhoz hasonlóan, *a Fehéren, feketén* is a halál motívuma köré szerveződik, hiszen rekviem a tavalyi év elején elhunyt Heiner Müllerért, akivel Goebbels meglehetősen sokat dolgozott együtt. Műfajilag persze meghatározhatatlan az, amit látunk és hallunk, mert nemcsak másfél órás gyászmisének, de operának vagy performance-nak is nevezhetnénk ezt a laza szerkezetű, a hangi és képi asszociációknak szabad teret engedő előadást. Annyi azonban bizonyos, hogy a zenés színház (Musiktheater) konvencióira és a színházszerűség megkövült határaira történő rákérdezés mozgatja a rendezést, amikor főszereplőnek teszi meg a zenekart, és a hatalmas üres tér közepére egy színpadi portált (keretet) állít, anélkül, hogy volna egyáltalán színpad.

Az előadás csupasz fekete falakkal és reflektorokkal határolt térben zajlik, és az „első rész" hátteréül a portálra vertikálisan kifeszített fehér papírcsíkok szolgának. Elöl háromszor tíz sor lóca található, amelyek a keret mögött még tíz-tíz sorban folytatódnak, ám ez csak akkor válik lát-

hatóvá, amikor a papírcsíkok (amelyekre fekete-fehér utcaképeket vetítenek) leereszkednek a földre. Ezeken a lócákon ül, áll vagy éppen mászkál az a tizenhét zenész, aki egyben performer is, és nem elrejtve (a zenekari árokban) helyezkedik el, hiszen általuk jön létre az előadás hanganyaga, amely annyira domináns, hogy a vizuális jelekhez is viszonyítási alapul szolgál. A zene pedig egyrészt a legkülönfélébb hangszerek (a spinéttől a basszusgitárig) „rendeltetésszerű" használata révén keletkezik (jóllehet a zenészek virtuozitását bizonyító, szélsőségesen mély és magas hangok uralkodnak), másrészt a színpadi mozgás is hangsúlyos zörejeket teremt. A nyitányként is felfogható „zenekari összjáték" után (amelyet az egyik zenész vezényel) például felerősítve halljuk, ahogy két zenész pingpongozik, négy kockajátékot játszik, a többi pedig hol egyedül, hol kis csoportokban zenél, miközben teniszlabdákat dobál egy bádoglaphoz és egy nagydobhoz. A dzsessz, a pop-rock vagy a klasszikus zenére emlékeztető (néha egészen dallamos) részek így ugyanolyan fontos szerepet töltenek be ebben a „hangkulisszában", mintegy földhöz vágott dobütő vagy a papírcsörgés hangja. Az improvizatív elemeket sem nélkülöző zenébe felvételről bejátszott zajok vegyülnek, sőt a spontánul keletkező zörejekre is gyakran építenek a zenészek: ékes példája ennek a gőzölgő és fütyülő teáskanna hangmagasságából kiinduló piccoloszóló.

A halál gondolata teremt asszociációs hálót, amely teljesen átitatja az előadás során felolvasott (Edgar Allan Poe-tól és Maurice Blanchot-tól származó) angol és francia nyelvű szövegeket, valamint a magnóról bejátszott és Heiner Müller által recitált szöveget. Az árnyak országába való „hazatérés" gondolata konkrét képben is testet ölt a produkcióban, amikor az összes zenész hátravonul, és csak árnyalakjuk látszik azon a fehér papíron, amely aztán lassan leereszkedik. Az életből ugyanúgy lépünk át a halál birodalmába, ahogy a „valóságból" a színházba, és ez a folyamat fordítva is lezajlik: a határok feloldódnak, az árnyakból hús-vér emberek lesznek, a hegedűk ropogtatásának zajára pedig hirtelen földre zuhan a színpadi keret, és a sötétet vakító fehér fény váltja fel. A produkció „Bob Wilsonos" záró pillanata ezáltal radikálisan rákérdez mindarra, amit általában zenének és színháznak nevezünk vagy éppen érzékelünk, hiszen *a Fehéren, feketén* átdimenzionálja a befogadási folyamatot is: „a szemünkkel hallunk és a fülünkkel látunk" -ahogy a Frankfurter Allgemeine Zeitung kritikusa az előadás kapcsán írja.

Ez okból egyébként az idei Wiener Festwochent az érzékelés ünnepének is nevezhetnénk, ugyanis mind a hagyományos, mind a „kísérleti jellegű" előadások esetében kiemelt szerephez jut a látás és hallás. Azaz a néző feladata a színházi előadásnak mint „optikus zenének" (Robert Wilson szép kifejezése) a komplex érzékelése, és ahogy a zene referencialitása megkérdőjelezhető, úgy a színházban látott és hallott dolgok már eleve jelentéses volta is kétségbe vonható. Mindaz, amit érzékelünk, nem jelentést hordoz, hanem energiát *(nota bene:* Lyotard a posztmodern színházat az energiák színházaként aposztrofálja), és létét, amely voltaképpen hatásával egyenlő, csak a nézői figyelem garantálja. A színházi előadás létformája ugyanis a folyamatos eltűnés, és átmenetiségének ideiglenes „megőrzője" az a befogadói emlékezet, amely a felfokozott érzékelés révén teremt „rendet" (ha csak saját maga számára is) az érzékelt dolgok káoszából. S a Wiener Festwochen '97 fent elemzett előadásai pregnánsan rávilágítanak arra a - csupán első látásra megdöbbentő „tényre", hogy a színházi előadásban nincs *semmiféle* jelentés, amely független volna az egyes befogadó(k) érzékelési folyamatától

Fehéren, feketén - Heiner Goebbels zenés produkciója

PÁLYI ANDRÁS

AZ ELTŰNT GOMBROWICZ

NEMZETKÖZ TALÁLKOZÓ RADOMBAN

Az idei, a harmadik nemzetközin Gombrowicz-fesztivál volta „legmagyarabb" a három közül. Igaz, az első fesztiválon is egy magyar előadás, az R.S. 9. StúdiószínházOperetkája volt a bomba (máig emlegetik);
az idén viszont a lengyel után mindjárt a magyar volt az előadások leggyakoribb nyelve. Egy magyar előadás Kolozsvárról *(Operett),* egy Budapestről (Mrožektől *a Szerelem a Krímben),* ráadásul a házigazdák, a radomi Teatr Powszechny Gombrowicz-adaptációjában, *a Honfy ügyvéd úr* táncosában a címszereplő ügyvéd feleségével beül a *Csárdáskirálynő* előadására, ahol magyarul Csendült föl „A lányok angyalok" (mi tagadás, erőteljes lengyel akcentussal). „A legmagyarabb" Gombrowicz-fesztivál azonban korántsem a legsikeresebb, noha e két körülmény közt nem kell feltétlen összefüggést lát-

Szerelem a Krímben - Hirtling István (Szejkin) és Kubik Anna (Borovgyina) (Thália Társaság) (Koncz Zsuzsa felvétele)

nunk (eltekintve attól, hogy a két magyar előadásnak sem sikerült átütő sikert aratnia). Egyébként már az 1993-as első nagy Gombrowicz-seregszemle után, amely igen pozitívvisszhangot váltott ki, akadtak szkeptikusok, akik úgy vélték, hogy egyetlen író munkásságának rendszeresen fesztivált szentelni eleve kifulladásra ítélt „műfaj"; ezért is döntöttek úgy a szervezők, hogy bővítik a repertoárt, s ezentúl a Gombrowiczhoz közel álló drámaírók vagy színházi törekvések közül egy vagy több „társszerzőt" kerítenek a fesztiválnak. Így került két éve, a második fesztiválon a programba Schulz és Witkacy, idén pedig Mrožek. Ennek köszönhette a meghívást az időközben megszűnt Thália Színház Taub János rendezte Mrožek-előadása, *a Szerelem a Krímben,* amely mellett még két lengyel előadást láthattunk a fesztivál Mrožek-napján.

A gondok azonban nem annyira Mrožekkal, hanem a Gombrowicz-előadásokkal kapcsolatban adódtak. Az író, aki 1939-től emigrációban élt egészen 1969-ben bekövetkezett haláláig, az elmúlt évtizedek során hazájában sokféle okból divatba jött, és sokféle okból tiltották, ráadásul minél inkább tiltották, annál kívánatosabbnak tűnt; volt idő, amikor csak a diákszínházak játszhatták, hivatásosak nem, s volt, amikor nyomtatásban nem jelenhetett meg, de minden színház őt játszotta. A cenzurális akadályok eltűntével azonban új helyzet állt elő. Witold Gombrowicz divatja tartós trendnek tűnik nemcsak hazájában, hanem általában az európai színpadokon, csakhogy a színházak így valóságos szövegínségben szenvednek (az életmű hat regényből, három színműből, egy drámatöredékből, egy kötet novellából, naplóból, visszaemlékezésből, egy-két esszéből áll), s egyre nehezebben tudnak ellenállni a csábításnak, hogy új szöveg híján legalább új értelmezéssel rukkoljanak elő. Csakhogy Gombrowicz, annak ellenére, hogy az *Operett* szerzői előszavában például kijelenti, hogy a „modern színdarab (...) egyre inkább partitúra lesz, s csak a színpadon, a játék, az előadás során kezd élni", nem tartozik a könnyen átértelmezhető szerzők közé. Épp ellenkezőleg, esetében jellegzetesen önmitizáló, mondhatni, monomániás szerzővel van dolgunk.

A nagy mítoszok kora lejárt. A mai író mitizálhatja a valóságot, meg is teszi, de igazi nagy mítoszt, amelyhez elengedhetetlen a mágikus világkép, nem tud teremteni. Századunk irodalma tehát a saját „kis" mítosz és a modern iroda-lom nagy találmányának számító lélektani motiváció közt feszül, többnyire innen is, onnan is merítve, itt is, ott is lecövekelve. Gombrowicz szélsőség, aki egész életében fáradhatatlanul munkálkodott a Gombrowicz-mítosz kiépítésén; úgy istenigazából nem is érdekelte más, mint „az író harca saját kiválóságáért". A régi nagy mítoszok valamiképp mindig *az egészről* beszéltek, a mindenségről, az élet teljességéről, az istenek és héroszok, az emberi világ hihetetlen sokszínűségét tükrözték, így aztán kimeríthetetlenül sok értelmezésük és feldolgozásuk lehetett; a modern mítoszokban is ott van ez az ambíció, de a mítosz fókuszában az én áll, illetve az a tézis, amelyre az én a valóságot redukálja. Gombrowicznál: az ember és a forma viszonya. Csak az éretlen ember fogadja el a kulturálisan készen kapott formákat, mondja, az ember igazi hivatása a saját forma megteremtése, ez viszont nem megy másképp, csak ha a meglévő formákat szétzúzza. A Gombrowicz-mítosz lényege az autokreáció, azaz az önteremtés. Végső soron erről szól és ezt szolgálja minden műve; ha ezt nem hallom meg, mellékesnek tartom vagy ki akarom iktatni belőle, a mű meghal, érdektelenné válik, hiába díszítem fel, mint egy karácsonyfát. Ez minden színpadi Gombrowicz-interpretáció kulcskérdése.

Kezdem a végén, hisz a hamburgi Deutsches Schauspielhaus *Yvonne, burgundi hercegnő*-előadását, amelyre a fesztivál utolsó napján került sor, előzte meg a legnagyobb várakozás; Karin Beiert ma nemcsak Németországban tartják a legtehetségesebb fiatal rendezőnek, de már a lengyel szakma előtt sem volt ismeretlen, hisz' az Európai Színházi Unió legutóbbi krakkói fesztiválján egy markáns *Szentiványéji* álommal hívta fel magára a figyelmet. A hamburgi Deutsches Schauspielhaus valóban erős, igen tehetséges és invenciózus együttes, Karin Beier láthatóan ritka ismerője a színpadi hatásosságnak, ráadásul eszébe sem jut, hogy az író ellenében rendezze meg a darabot, az előadásból mégis valami ilyesmi sül ki... Holott Beier nem tesz mást, mint hogy azzal a gesztussal nyúl Gombrowicz *Yvonne*jához, amellyel manapság általában a modern klasszikusokat megközelíteni szokás: kiemeli a műből azt a gondolatot, amely számára a legfontosabb, s ehhez a súlyponthoz aztán hozzáolvassa és hozzáértelmezi a drámát. Számára az *Yvonne* valamiféle Hamupipőke-történet, „azzal a különbséggel, hogy itt a dolog a legrosszabb fordulatot veszi", ahogy maga írja a műsorfüzetben, ám ez a Hamupipőke-Yvonne azzal okoz sosem látott felfordulást Ignác király udvarában, hogy egy szál nyári ruháját, amely alatt teljesen meztelen, szemérmetlenül fellebbenti... és már-is leleplezi az udvar hamis, üres, formális szertartásosságát. Legalábbis a rendező hisz benne, hogy ez zajlik a színen. Csakhogy a darab egészen másról szól: Gombrowicz Yvonne-ja a lehető legvisszataszítóbb lény, a környezet az elfogadhatatlan emberi létezés mitikus képét lát-ja benne, s épp ezáltal lesz „feltörhetetlen dió" Fülöp herceg számára, aki a maga szabadságát próbálja lemérni azon, hogy jegyeséül választja. Beier egyébként az író filozófiai kacskaringóit többnyire ki is húzta a darabból, az ő színpadán minden óraműszerűen és célratörően működik, de a Życie kritikusa találóan jegyzi meg, hogy bár „Beier úgy bízik a maga zárt rendszerében, ahogy egy Mercedesben bízik az ember, amikor meg-nyomja a gázpedált, ám ebben a gépezetben kopog valami".

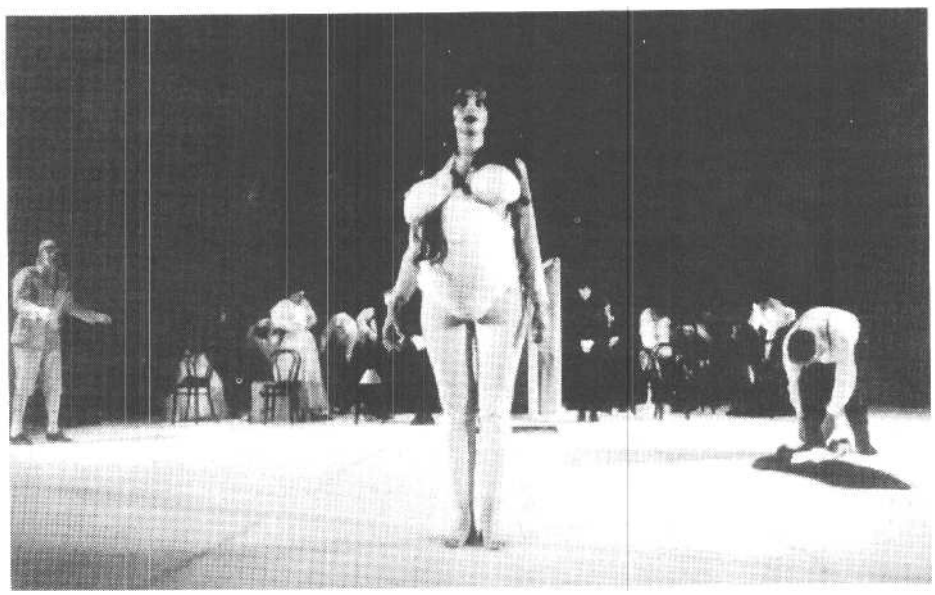
Az üzemzavart maga a főhős okozza. Ahogy megjelenik a színen, rájövünk, hogy ez az Yvonne (Caroline Ebner) nem is oly lassú vérű és álmatag, ahogy a műben írva áll. Amikor Fülöp jegyese lesz, csöppet sem feszélyezi a váratlan előremenetel. Egyszerűen úgy viselkedik, mint egy makrancos, senkit tekintetbe nem vevő tinédzser. De akkor mi ez a kalamajka körülötte? Miért hajlong neki az egész udvar? Miért nem húznak rá egy bugyit, és adnak neki egy pofont, hogy észre térítsék? A Gombrowicz-dramaturgia, amelyből a mitikus tézist, „a forma próbakövét" kiiktatták, így nem működik. Ráadásul Yvonne halála is közönséges tinédzserszeszély: bekapja a külön neki odakészített szálkás halat, és az egész díszes udvari sereglet bosszantására megfullad. Ez már-már Gombrowicz-paródia. Gombrowicz maga is paródiát írt - nevezetesen shakespeare-i királydráma-paródiát-, csakhogy a paródia paródiája ezúttal nem lesz új minőséggé. Valószínűleg azért nem, mert ez a nagyon tudatos rendező ezzel az effektussal nem is számolt. Zavart udvariassággal csapjuk össze a tenyerünket; nem értjük, mit láttunk.

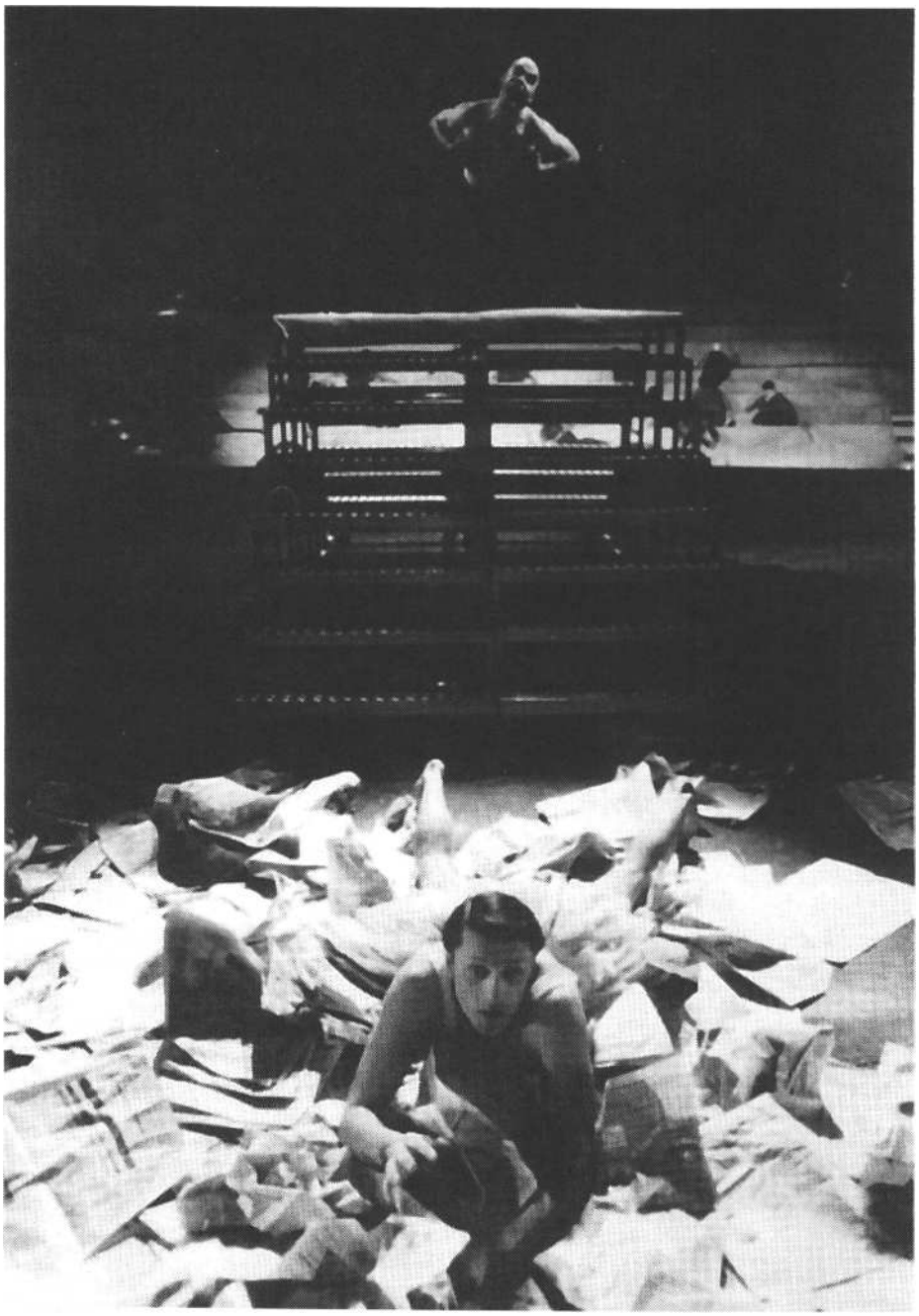
Volt egy lengyel *Yvonne* is a fesztiválon, amelyet úgyszintén megelőzött a híre. Anna Augustynowicz hasonló (női) titán a lengyel színházi életben, mint Karin Beier a németek-nél, azzal a különbséggel, hogy ő már művészeti vezető a szczecini Teatr Współczesnyben, ahol egymás után aratja hangos sikereit. Ami az *Yvonne-t* illeti, a hangosság ez esetben szó szerint (sőt úgyabbul) értendő: a hangfalakból úgynevezett techno-music repeszti a füleket, és - nem csalás, nem ámítás - a néző igazi technobulira invitáltatik. A színházat ezúttal a radomi Teatr Powszechny színpadán rendezték be, a terem négy sarka felé kifutó dobogót négy oldalról ülik körül a nézők. A fiúk-lányok, akik rikító színű plasztiköltözékben berobognak ebbe az arénába (mintha divatbemutatót látnánk), valójában a királyi udvar tagjai. Mindez annyira szokatlan és annyira távol esik minden eddigi Gombrowicz-értelmezéstől, hogy magam is zavartan lapozgatni kezdem a fesztiválprogramot, nem félreértésből vártam-e az *Yvonne* előadását. Amikor azonban belép Ignác király és felesége, tipikus mai középkorú hivatalnok-házaspár, zakóban, nyakkendőben, kissé üveges tekintettel, majd előkerül Yvonne is, aki oly tenyérbe mászóan lagymatag és irritáló figura, hogy egy *klasszikus* Gombrowicz-előadásban is megállná a helyét, és lassan kirajzolódik a figurák nagyon is mai panoptikuma, már nemhogy ráismerek a műre, hanem minden borzongásom-idegenkedésem ellenére felfogom, hogy miközben Anna Augustynowicz riportszerű közvetlenséggel diagnózist készít a mai (lengyel) társadalmi sémák devalválódásáról, ezt igenis Gombrowicz által teszi. Eljátssza a darabot. Nem véletlen, hogy Opolében, a lengyel klasszikus (I) drámák fesztiválján díjat nyert az előadás.

Radomban azonban nem volt ilyen egyértelmű a fogadtatás. A sajtó többnyire csak fanyalgott, a fesztiválzsűri se méltányolta a szczeciniek játékát. Mert az idén már zsűri is volt, amely két - a Gazeta Wyborcza által finanszírozott - fesztiváldíj sorsáról döntött: a legjobb előadást és a legjobb színpadra alkalmazást tüntették ki. Az előbbi akár a fesztivál fődíjának is felfogható; annál érdekesebb, hogy az egyik legrendhagyóbb bemutató kapta. A stockholmi Replika Színház, mint kiderült, nem annyira hagyományos teátrum, inkább kísérleti műhely, amely a különféle kulturális tradíciók konfrontálására törekszik. Alkalmas-e erre a célra az *Operett? A* fordítás, az átdolgozás és a rendezés a lengyel származású Jurek Sawka munkája, az előadást pedig a cím alapján - svédül *Som om em „Operett"*- valaminő kvázi-Operettnek, *Operett-variációnak* kell tartanunk. Sawka számára az enervált arisztokrata miliő és a lakájok konfliktusa a lényeg a darabban: az előbbi szerepeket svédek, az utóbbiakat színes bőrű vendégmunkások játsszák. A Replika kis színház, szinte díszlet nélkül, play-back zenével dolgozik, az írói szövegbe betoldanak, átírják. Az Albertinkát játszó apró termetű (talán indiai vagy maláj származású) lány fiatalságával, természetességével, könnyedségével hódít; egyedül a „csirkefogók" állnak közel hozzá: két tinédzser fiú, akik gyermekdeden játszanak Albertinkával, miközben a lány álmodozása a meztelenségről minden nehézség nélkül beteljesülhet... Amikor kitör a történelem vihara, a fiúk megmentik Albertinkát a forgatagtól. Sawka nem előadja a darabot, hanem felhasználja, s eközben nem megoldani akarja a megragadott konfliktust, csupán tudatosítani (az „arisztokraták" itt mind kábítószereznek, a terem közepén lévő hatalmas társas hempergőn „grupizást" imitálnak, és egyéb enervált dolgokat műveinek); ám abban, ahogy a darabot felhasználja, látható, hogy érti és érzi Gombrowicz világát. Ennyiben tagadhatatlanul megérdemelte a díjat. De maga a produkció nem nevezhető az *Operett* előadásának.

Annál inkább annak nevezhető Tompa Gábor kolozsvári Operettje, amely egyszerre él klasszicizáló és avantgardista effektusokkal, vagyis afféle posztmodern alapállásból kívánja minden esztétikai rigorózusság nélkül kialakítani az előadás öntörvényű világát. De tagadhatatlan, hogy a Tompa-féle színpadi mechanizmusban is „kopog valami akárcsak Karin Beiernél. Lehet, hogy itt is a Gombrowicz-színház megközelítésében rejlik a probléma; Tompa is magától értetődően modern klasszikusnak tekinti az írót, akivel úgy érzi, el tud mondani egyet s mást az európai értékek válságáról. De eközben magával Gombrowiczcsal is vitába száll, hisz burjánzóan gazdag szcenikai fantáziájával felöltözteti a darabot (olyannyira, hogy nála a meztelenség is öltözék lesz, meztelenség-maszk, meztelenségreflexió), amely pedig nyersen, egyértelműen az öltözködés és a meztelenség, a forma és a formátlanság konfliktusára épül. Nem mintha Gombrowicz tévedhetetlen lenne, de a gombrowiczi dramaturgia mechanizmusa megsérül, már-már végzetesen. Nem akarom ezt hosszan fejtegetni, hisz magam a darab fordítójaként érdekelt is vagyok az ügyben, csak azt keresem, mitől fogadta zavart csönd a sajtóban is, a fesztiválbeszélgetések során is ezt az egyébként impozáns és hatásos *Operettet.*

Gajzágó Zsuzsa mint Albertinka az Operett kolozsvári előadásában





Jelenet a Honfy ügyvéd úr táncosa című előadásból

A fesztivált a poznani Lengyel Táncszínház nyitotta meg négy etűddel, amelyek közül a Gombrowicz-motívumokból komponált *Transssz...* című negyediknek itt volt az ősbemutatója. A vendéglátó színház immár hagyományosan Gombrowicz-adaptációval állt elő. Az első fesztivált a *Pornográfia,* a másodikat a *Kozmosz* című regény színpadi változata nyitotta meg; ezúttal egy én-modorú novellát, *a Honfy ügyvéd úr táncosát* dolgozták föl. Krzysztof Warlikowski, a legfiatalabb rendezőnemzedék máris neves képviselője sajátos „totális színházi" koncepció jegyében kreált előadást e pár oldalas szövegből. Meg-őrizte a főhős, az epilepsziás „táncos" monológ-ját az ügyvédről, akivel különböző utcai bonyodalmakba keveredik; ám eközben a monológban emlegetett szcénák mintegy kinagyítódnak és megelevenednek, van filmbetét, „színház a szín-házban", és minden, „amit akartok". Bármilyen szuggesztív és hatásos is azonban Warlikowski víziója, nem altatja el bennünk a nyugtalanító kérdést: a végtelenségig tupírozható-e teátrális effektusokkal egy írói szöveg? Nyilván nem. Mindazonáltal az előadás megkapta a fesztivál másik díját, amely a legjobb adaptálásért járt. Méltán. Mert a másik két hasonló produkció nem volt versenyképes. Az egyiket a Los Angeles-i UCLA színházi, filmes és televíziós színiiskola kísérleti stúdiója készítette az *Estély Belopiskáj grófnőnél* című novellából; az előadás érdekessége volt, hogy a címszerepben a lengyelek az egykori varsói színpadi csillagot, Barbara Krafftównát látták viszont, aki több mint két évtizede Amerikában él, és színészmesterséget tanít. Az előadás azonban érdektelen volt és iskolás. A krakkói alternatív „Mandala" Társaság viszont nyilván érdekesnek tarthatta a maga ötletét: egy félig felépült város széli iskolában (?) a *Transz-Atlantik* figuráit keltették életre, szöveg és cselekmény nélkül, valamiféle mímes meditációként, *ad absurdum* ismételgetve egy-egy „jellegzetes" gesztust...

Illendő szólni a fesztivál Mrožek-napjáról is, amely a Gombrowicz-fesztivál egyre jobban eluralkodó Gombrowicz-idegensége közepette némi fellélegzést hozott. Délután *a Mulatság* híressé lett varsói színészi vizsgaelőadása került színre, este a magyar *Szerelem a Krimben,* éjjel pedig egy tavon, „natúr" környezetben, „natúr" tutajon *A nyilt tengeren.* Az író sajnos nem tudott eljönni (épp aznap zajlott a *Tangó* jubileumi felújítása Krakkóban), ott volt azonban Józef Opalski, Mrožek barátja és bizalmasa, aki tévényilatkozatában kissé lehűtötte a kedélyeket, mert gyakorlatilag mindhárom Mrožek-előadást - még a bombasiker *Mulatságot* is - a metaforikus látásmódnak a szószerintiség „nyelvére" való lefordításával vádolta. Ebben alighanem *A nyílt tengeren* című egyfelvonásossal kapcsolatban volt a leginkább igaza: a történet három hajótöröttről szól, akiknek el kell dönteniök, hogy melyikőjüket eszi meg a másik kettő elsőnek. Nyilvánvaló, hogy ebből a parabolából az „igaziság" csak elvenni tud. Hogy a magyar *Szerelem a Krímben* csak a politikáról szólna s a szerelemről nem? Opalski ezt állítja, lelke rajta. A Słowo Ludu radomi lap szerint „az egyetlen aspektusára redukált *Szerelem a Krímben* láttán a kritikusok egy csoportja így kiáltott: »Zseniális! « Ám az előadás végi vastapskor e kritikusok közül már csak kettő tapsolt állva, ami azt jelzi, hogy mégsem oly egyértelmű ez a zsenialitás."

A fesztivált hagyományosan kiegészítő Gombrowicz-szimpóziumon viszont két ifjú esztéta kavart vihart. Andrzej Horubała és Jacek Kopcinski az emigráns Gombrowiczot tartják a pártállami időkre jellemző „írástudói árulás" valamiféle ihlető szellemének, „első mozgatójának". Felállítják a „kettős forradalom" tételét, amely

Jelenet az Yvonne-ból (Deutsches Schauspielhaus)

szerint a társadalmi rend marxista átalakítása mellett még egy forradalom lezajlott az országban: a liberális értelmiség forradalma, amely „a nemzeti tradíció rabságából" kívánta kiszabadítani a nemzetet. Ez Gombrowicz. Ő távol volt, s nem keveredett bele a hazai ügyekbe. Akik viszont odahaza a nyomdokain haladtak, nem tudták a két forradalmat magukban elkülöníteni: fontosabbnak tartván a nemzet „felszabadítását" nemzeti hagyományai alól, önként álltak a párt szolgálatába. A fiatal esztéták elmélete az idősebb nemzedéket képviselő szakemberek részéről heves elutasításba ütközött („a gombrowiczi attitűd lényege épp az írói szuverenitás" - hangoztatta Małgorzata Szpakowska), ám tagadhatatlan, hogy nagy anyagismeretük, az általuk felfedezett új összefüggések serkentőleg hathatnak a Gombrowicz-kutatók gondolkodására. Kár, hogy az inkvizíciós hangnem és a bűnbakkeresés, ami a mai lengyel politikai jobboldalt egyébként is jellemzi, túlságosan sokat árult el nem egészen esztétikai fogantatású szándékaikról.

A fesztivál végére általános lett a benyomás, hogy Gombrowicznak nyoma veszett a harmadik Gombrowicz-fesztiválon. Talán beleunt a dologba (köztudottan nem szerette se Radomot, se a fesztiválokat, se a protokollt, se a tudományoskodást), s valamiféle hátsó ajtón át elinalt. Jó lenne visszacsábítani, mondogattuk mindnyájan. Hisz' nem lenne haszontalan negyedszerre ismét összejönnünk itt, Radomban. De nélküle, akárhogy is, nem megy.

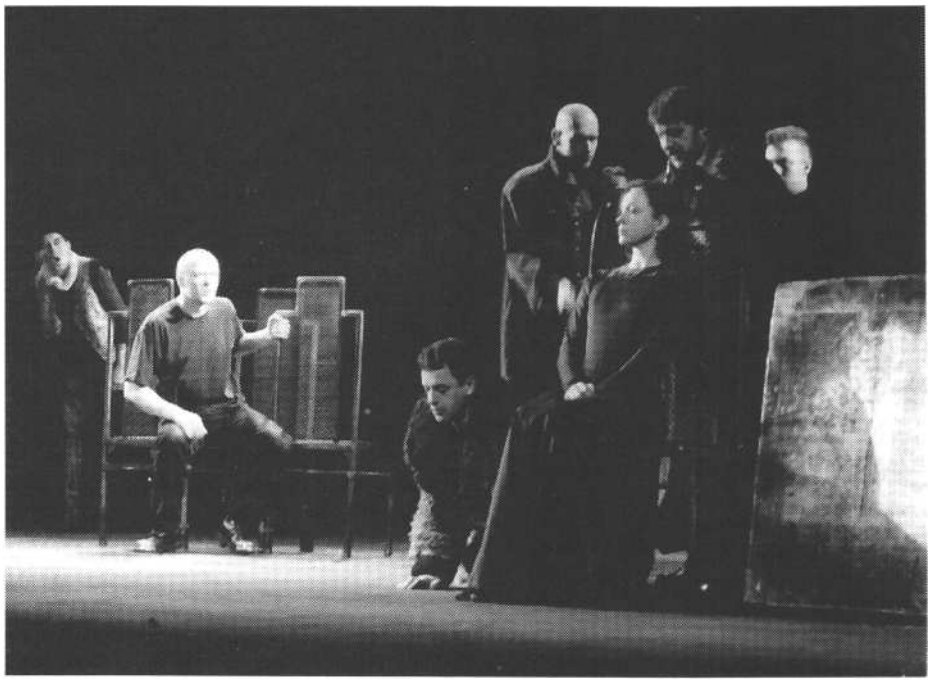
LAJOS SÁNDOR

VISZTULA-PARTI ESTÉK

KONTAKT '97 TORUNBAN

Torun ősi kereskedőváros a Visztula partján, körülbelül félúton Varsó és a tenger között; itt rendezik meg évente a Kontakt Fesztivált. Ebben az évben tizenhat produkciót hívtak meg tizenegy országból. A válogatásnak nincsen különösebb szempontja, talán annyit lehet ráfogni, hogy elsősorban Kelet-Európára figyel. Ennek ellenére szerepelt belga, francia, német és holland együttes is. A műsor igazán változatos volt: „három ember egy szobában" pszicnológiai realizmus éppúgy, mint mozgásszínház, bábjáték vagy utcai látványosság. A szervezők minden előadás számára igyekeztek megtalálni a legmegfelelőbb környezetet, ennek köszönhetően hét helyszínen zajlott a fesztivál szerte a városban. Buszokkal és jó szervezettséggel biztosították, hogy mindenki idejében odaérjen mindenhova. Fesztiválokon gyakori probléma, hogy emészthetetlen mennyiségű a felhozatal, és gyakran hajnalig tart az „aznapi" műsor. Torunban nem vállalkozott lehetetlenre, aki azt mérte magára, hogy valamennyi előadást megnézi. Napi kettőt kellett teljesítenie, humánusan megállapított kezdési időpontokkal. Azokat a darabokat, amelyekre kevesen fértek be, vagy a helyi közönség nagyobb érdeklődésére tarthattak számot, a „hivatalos sávon" kívül másodszor, esetleg harmadszor is előadták. Ez így meglehetősen szimplán hangzik, úgy tűnik, nem valami nagy dolog. Pedig annyi rossz tapasztalata van az embernek a különböző fesztiválokról... Es lám, mégsem lehetetlen megszervezni azt, hogy mindenki beférjen, és a színésznek is egy nap csak egyszer kelljen játszania. Ráadásul, aki szakmai érdeklődésből (vagy mert így akar valamely korábbi bűnéért vezekelni) az egész műsort látni akarja, az kényelmesen megteheti. Sőt részt vehet minden társulat találkozóján is, ha nem csak a színpadon kíváncsi rájuk. Emellett bőséges információs anyag áll rendelkezésre három nyelven, és minden előadást úgyszintén három nyelven tolmácsolnak. Nem olyan világra szóló dolgok ezek, csak a hiányuk szokott feltűnni. A Kontakt '97 Fesztiválon minden lehetőség adott volt, hogy valódi kontaktus jöjjön létre.

Kis túlzással azt lehetne mondani, hogy 1997 a Baltikum éve volt Torunban: négy erős produkció is érkezett innét. Mindjárt az első napot súlyos Hamlet-előadás nyitotta, a LIFE, a Litván Nemzetközi Színházi Fesztivál produkciója. A vilniusi fesztivált háromévenként rendezik meg, és keretein belül új előadások létrehozására is lehetőség van. A litvánoknak különleges, nem unalmával nyomasztó Dániát sikerült megteremteniük a színpadon. A díszletelemek rozsdás vasdarabokból hegesztve, reménytelenül súlyos mindegyik, közben folyamatosan szitál az eső. A színpad fölött irdatlan fűrészkorong függ láncon: Hamlet iszonyatos feladata. Maguk a színészek súlyos bundákban, láncingszerű, vastag garbókban. A játék visszatérő „kellékei" a tűz és a jég, mindenféle szimbolikus jelentésekkel megterhelve. Shakespeare művét alaposan szétdúlták, a szövegek átosztva, Rosencrantz és Guildenstern például sehol. Az előadás néha már sportot űz abból, hogy amit látok, az még véletlenül se hasonlítson semmi eddigi megoldásra, a leghíresebb jelenetekben sem. Ami leginkább figyelemre méltó, hogy a színészeket nem tudja jelentéktelenné tenni a szuggesztív vizualitás. Sok



Jelenet a vilniusi Hamletből

stilizált mozgást alkalmaznak. Visszatérő mozdulatok, jellegzetes kéztartások teremtik meg a karaktereket, de ez nem vezet ahhoz, hogy bábuk modoroskodjanak a színpadon; nagyon is pontosak a személyes viszonyok, alaposan átgondolt szándékokkal teli az elnyűtt színmű átszabása. A tüskehajú Hamlet tétovasága vele egyen-rangú féllé, szövegrészeket elkövetelő tettestársá avatja a robusztus Horatiót. Markáns Claudius vonja bűvkörébe a halvány akaratú Gertrudot. Nagyon emlékezetes a repeső, vibráló Ophelia, aki már eleve bolond egy kicsit, és teherbe esik Hamlettől. Mindvégig az események körül téblából három jól elkapott figura: hol szolgák, hol komédiások, hol sírások. Performance-aik gyakran teljesen átveszik az uralmat a színpadon.

A másik litván vendég, a vilniusi Kis Színház Lermontov darabjával, *az* Álarcosbállal érkezett. Ez a produkció szintén arra adott példát, hogy egyazon előadáson belül hogyan érvényesülhet zökkenőmentesen interperszonális viszonyrendszer és rendkívül erőteljes, mozgalmas képi világ. Lermontov műve nem a drámairodalom csúcsa. Északi Othello-történet oktalan féltékenységről, kártyaszenvedélyről, egy karkötővel kapcsolatos félreértésekről. Jól szituált alakok szépen berendezett szalonokban beszélgetnek nem túl érdekfeszítően. A litván előadás absztrakt utcai térben játszódik, ahol nagyon hideg van, és esik a hó. Sok kabátos ember siet erre-arra, a báli forgatagból pedig szabadtéri farsangolás lett. A hideg érzékeltetése, a lendületes tömegmozgatás drámaibbá teszi a vérszegény történetet. Ezernyi ötletet vetnek be a téllel, hóval kapcsolatban. Például a folyamatosan jelen lévő, piros mellényes város bolondja hólabdát kezd el görgetni, és az előadás előrehaladtával egyre nagyobb gömböc gurul át a színpadon. Szobor kel életre, és élő emberek válnak szoborrá. A mellékszereplők groteszk sürgés-forgásából lassan bontakozik ki és veszi át a főszerepet a tragikus szál.

A tallinni Városi Színház fiatal rendezője maga írta és rendezte sajátos ikerdarabját, amelynek zengzetes címe *Az egy és örök élet,* és a színházcsinálás szűnni nem akaró nehézségeit tárja elénk két igaz történet szabad feldolgozása révén. Az első részben az Észt Nemzeti Színház megalapítása a téma: hogyan adja el Faustként a lelkét az ördögnek a berlini kabarészínész, hogy ő lehessen hazájában az első Hamlet. A szünet után a nagyszínház nézőteréről a közönség is felmegy a színpadra; itt alakították ki azt a körszínházi teret, ahol a második reménytelen és hősies színházalapításnak lehetünk tanúi: egy kísérleti csoport a Bibliát viszi színre a hatvanas években. Mindkét rész színészi stílusa igyekszik a megidézett korszakéhoz igazodni. Ez a körülmény, valamint az ábrázolt színészek magánéletének és színpadi létének keveredése többféle színházi nyelvet kombináló, összetett előadást eredményez. Talán csak az arányok csúsznak el egy kissé, mert a rendező ki akarja használni az alkalmat arra is, hogy megmutassa, hogyan rendezne ő *Hamletet* vagy egy jó „avantgárdos" Ószövetség-kicsavarást, sőt a kabaréjelenetbe is meglehetősen belefeledkezik, és ebben szívesen vállalnak vele cinkosságot színészei is.

A negyedik balti előadás a *Király* volt, a rigai Új Színház elővezetésében. Ha rosszmájú lennék, azt mondanám: karikatúra arról, milyennek látják a lettek az oroszokat: szamovár, vodka és gyerekes érzelgősség. De ennél sokkal többről van szó: felfedezték Csehovban a humort, a végtelen játékosságot és ugyanakkor a vergődő figurák retardáltságát, felnőni nem tudását. A díszlet hatalmas babaház, sőt terepasztal, tóval, parkkal. Minden megvan benne a legapróbb részletekig, őrizni is kell a szünetben, mert a közönség rögtön rászabadul. Egyszerűen elbűvölő. Vannak babák is, de nem bábelőadást látunk. A színészek (maguk is élénk színekben, parókával) játsszák a darabot a babaszobákat körülállva, és közben babáznak saját maguk és a többiek hasonmásaival. A gyerekkori babázás gyönyörűségeit eleveníti fel az előadás. Minden szereplő folyamatosan a színen van, folyik az élet az udvarházban. A falak hiányoznak, rengeteg a történés mindenfelé, párhuzamos, apró életképek, hol „elbabázva", hol élőben. A babavilág nemcsak másolja a színészek jeleneteit, hanem alkalmat ad a vágyak, álmok megjelenítésére is: a szeretett, kívánt nőt ábrázoló baba kéjesen levetkőztethető, a vetélytárs alteregóját boszorkány módra tűkkel lehet teleszurkálni. Az eredeti csehovi jelenet mindig csak egy a színpadi történések közül, közben a többiek is élik a maguk életét. Trigorin például tényleg horgászik a tónál, aztán hosszú, akkurátus szamovárszertartás, később vodkázás folyik, uborkával, ultraautentikusan. A szünetben a nézőket is megkínálják, legalább addig sem babrálják az apró csónakot a tavon vagy a kitömött sirályt a parányi könyvespolcon. Az előadás zárása is szelíden játékos: a babák az asztal körül apró csészékből teáznak, a színészek körülülik a babaházat, mint egy asztalt. Fokozatosan leveszik a hajakat, szakállakat, civilben teáznak az egész ironikus-borongós, kirakatoroszos művilág közepén.

Volt *Cseresznyéskert is,* legalább két Csehov kijár egy kelet-európai irányultságú fesztiválon. Az ukrán Lesz Kurbasz Színház ugyancsak a játékosságot, a teatralitást kereste Csehovban. Ranyevszkaja mintha Arkagyina lenne, a színháztól búcsúzik ebben az előadásban, a színház a cseresznyéskert. Díszletek nélküli csupasz tér, néhány bútor, színházi öltözőasztal, az ajtókat a maguk valóságosságában használják. A ruhák színesek, kicsit cirkuszi jellegűek. A bűvésztrükkök mellett kifejezetten akrobatikus mutatványok is részei az előadásnak. A cseresznyefák függönyre festve, köztük nőalak („...Senki sincs ott, csak a szemem káprázott... Ott jobbra a lugasnál előbbre hajlott az az egyik kis fehér fa... olyan volt, mint egy női alak..."). Aztán leveszik a függönyt, és a szereplők végül a díszletszállítás-

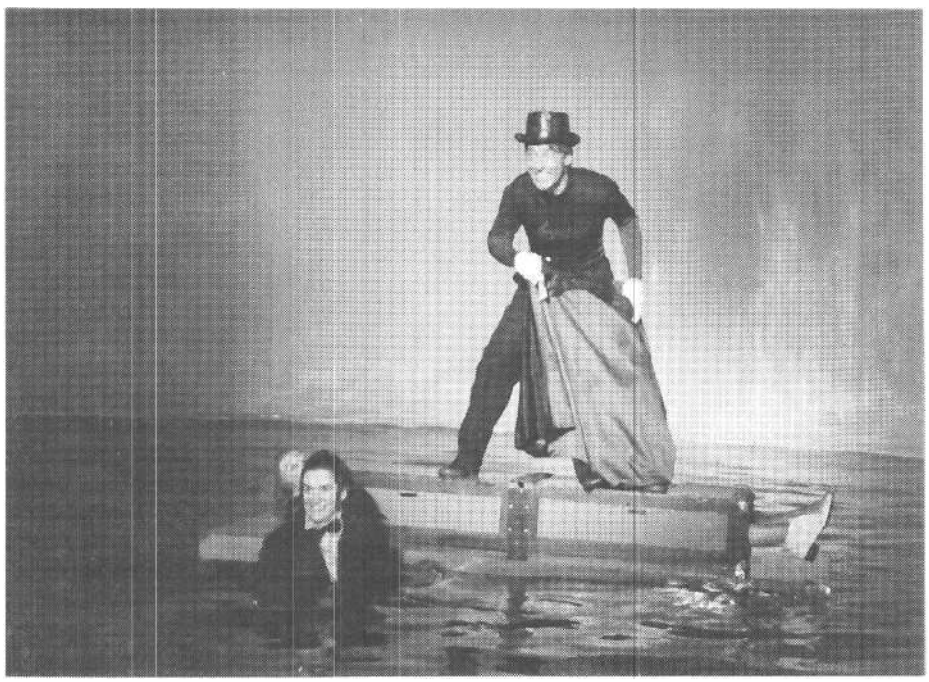
Lermontov Álarcosbálja a vilniusi Kis Színház előadásában

nál használt, színpad mögötti nagy ajtón távoznak az utcára. A színházi illúziókból a valóságba. Nem állítom, hogy az alapötlet elég egy egész előadásra, és hogy a csehovi finomság, árnyaltság ne sérült volna meg. Talán hiányzott a babaházéhoz hasonló báj is, de a *Királyhoz* hasonlóan *a Cseresznyéskert is* azt mutatta meg Torunban, hogy Csehov nem kizárólag a lélek rezdüléseit odapasztellező, hanem erősen, akár harsányan teátrális író is.

Ha már Ukrajna. Többen odajöttek hozzám a műsorfüzettel, hogy van az, hogy a „Hungarian National Theatre from Ukraine". Magyarázom az ügyet, van, aki Erdély viszonylatában ismeri a körülményeket, vele könnyebb megértetni. Hogy mi mindent jelenthet egy magyar nyelvű előadás a kárpátaljai magyaroknak. Hogy a beregszászi együttes a *Gyilkosság a székesegyházban-t* azért is választotta, mert ez olyan faluban is előadható, ahol nincs erre alkalmas más helyiség, csak a templom. Torunban nagy szerencséje volt az Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színháznak a gyönyörű, középkori székesegyházzal, nagy sikert is aratott a ritka erős atmoszférájú előadás. Derengő félhomály, kongó visszhang, rettenetes hideg. A padokban kényelmetlenül ül a közönség, nem hall, nem lát mindent, de ez nem zavaró, mert nem színházban érzi magát, hanem az események közepében. Az egész templomot bejátsszák, mellőlünk penderül középre az asszonyok kórusa, fekete nagykendőikben olyanok, mint egy varjúcsapat. A történet mindenütt érvényes, ez az apátság valahol Magyarországon van, az előadás része egy komplett betlehemezés, gyerekszereplőkkel. Becket Tamás a szószékről prédikál, a lovagok a templom óriási, ma már nem használt kapuját döngetik. Persze szó sincs naturalizmusba csúszó előadásról, a csoportos mozgások és az oratorikus hangzás gondosan meg vannak komponálva, az autentikus helyszín csak felerősíti ennek hatását.

A holland Vis á Vis Társulat szintén különleges helyszínen dolgozik: egy hatalmas medencében. Az előadás címe *(Drift)* jelenthet áramlást, sodródást is. A monumentális technikai apparátust működtető szabadtéri produkció ugyanis arról szól, hogyan viselkednek a világot elborító özönvíz túlélői. Megjelenik a közönyös, az alkalmazkodó, az ügyeskedő. A szöveg nélküli előadás színészi stílusa tudatosan a némafilmeket idézi, persze ennél sokkal fontosabb a meglepő látványvilág. Bármi lehet csónak: könyvespolc, hűtőszekrény, egy darab tetőszerkezet. Küzdelem folyik minden talpalatnyi száraz hely, a vízből kiálló ostorlámpa vagy egy repülőgép leszakadt farokrészének birtoklásáért. Rafinált szerkezetek és, mint utóbb a tapsrendnél kiderül, a derékig érő vízben mindvégig észrevétlenül dolgozó búvár mozgatnak mindent. Percenként lepnek meg minket valami trükkel. Sok a szürreális geg is, például egy bűvész kettéfűrészel egy nőt, akinek két felét aztán az áramlás elsodorja egymástól, és azok külön-külön keveredenek kalandokba. Ez a produkció természetesen csak mint színfolt szerepelt a fesztiválon, nem annyira színház, mint inkább látványosság. Azért érdemel mégis említést a holland társulat, mert ritka igényességgel és kreativitással dolgozó mutatványosok, és hatásosabban teremtettek önálló teátrális világot, mint sok színházi előadás.

Említettem, hogy a nem kelet-európai fellépőknek is volt valamiféle kelet-európai kapcsolatuk. Például a (nyugat)berlini Teatr Kreatur név-



A holland Vis á Vis Társulat előadása: Drift

sorában is sok a szláv név. Lengyel szerző orosz témájú darabját *(Ilja, a próféta)* németül játsszák. Egy falu lakói elindulnak a szomszéd faluban lakó gyógyító-prédikáló szent emberhez, hogy megfeszítsék. Ha meghal, legalább kiderül róla, hogy hamis próféta volt, ha meg véletlenül feltámad, akkor megváltja őket az összes szenvedéstől: a szegénységtől éppúgy, mint Sztálin és a kommunisták uralmától. Útközben kiosztják maguk között a krisztusi történet szerepeit, kölcsönösen belehergelik egymást a vallási fanatizmusba. Eközben a próféta sikeresen gyógyít meg egy lányt, akit megszállt az ördög. Bár a csoda inkább személyes vonzerejének, mint isteni hatalmának köszönhető, ugyanis később a lány menti meg őt férjnek a mártírhalál elől. A játékteret termőföld borítja; felejthetetlen az előadás szaga. Mezítláb tapodják a humuszt a fegyelmezetten komédiázó színészek. A naiv pravoszláv vallásosság a maga teljes éteriségében és földhözragadtságában jelenik meg. Az előadás egy egész néprajzi múzeumi gyűjteményt felhasznál: ikonok, ereklyetartók és szemmel láthatóan százéves, szúette faeszközök. Minden tárgynak külön története, történelme van. A rendkívül alapos háttérmunka azonban észrevétlenül van jelen, szó sincs folklórműsorról. A hátborzongató kalandot végig lehet nevetni; az előadás groteszk módon mutatja be az ember igyekezetét, hogy valami rendet lásson bele a kiismerhetetlen világba.

A Kontakt '97 Fesztivál jellegét a kelet-európai, ezen belül is a posztszovjet országokból érkező előadások határozták meg. Nem hinném, hogy a színház valami lineáris irány mentén fejlődne, és hogy van értelme arról beszélni, ki hol tart, ki mennyire van lemaradva. Nem vagyunk lemaradva, de van mit tanulnunk a még nálunk is keletibb európaiaktól. Talán teátrális bátorságnak nevezném, amit tapasztaltam. Nem szívesen szűkítem le ezt a fogalmat olyan közhelyekre, mint hogy az előadás akciódús, vagy hogy erős a vizualitása. Azért a titok ennél nagyobb. Nyilván válogatott anyag vonul fel egy ilyen fesztiválon, de akkor is markáns jellegzetességnek éreztem, hogy az előadások egyszerűen szuggesztívebbek. Ehhez nagyban hozzájárul a másik eltanulandó: a rendkívül intenzív színpadi jelenlét, amely a kisebb szerepeknél és a más szempontokból esetleg gyengébb előadásokban is érezhető. Úgy tűnik, ehhez nem kell feltétlenül szláv vér; a Teatr Kreaturban például a nem szlávok is egész jól eltanulták mindezt a többiektől. Szóval nekünk, magyaroknak is tanulható lenne. Meg a jó szervezés is, akár mindjárt a lengyelektől.

LISZKA TAMÁS

A SEMMI BIRODALMÁBAN

MITTELFEST - CIVIDALE DEL FRIULI

Az iskolában, emlékszem, tanultunk a Nyugaton fekvő Jó birodalmáról és a Keleten fekvő Rossz birodalmáról. A kettő között - valahol a vasfüggöny mentén - ott volt aztán a Semmi országa: Közép-Európa. Olyan kicsi és jelentéktelen népek lakhelye, amelyeknek már a puszta felsorolása is fölösleges fáradság - mondta az idei MittelFestet bevezetve Cesare Tomasetig, a fesztivál szellemi atyja és irodalmi szerkesztője. -Azt hiszem, hazugságok között nőttem fel."

A Semmi birodalmában - nevezzük így - az elmúlt években némi mozgolódás tapasztalható: tartományai hol háborúznak, hol szövetkeznek egymással, polgárai hol üldöznek, hol üldöztetnek, itt-ott helyi hatalmasságok különös bukását vagy még különösebb felmagasztosulását látni, olykor egész népek és kultúrák szakadnak ketté vagy kacsintanak össze. Mindezt talán nevezhetjük reneszánsznak-egy, a maga Firenzéjét kereső reneszánsznak, ahogy Tomasetig mondja -, mert ki tudja, talán valóban akadna nálunk is néhány Botticelli, Petrarca, Savonarola, Machiavelli vagy Borgia. Az áhított szellemi főváros tekintetében persze már nehezebb lenne a dolgunk. Am ha Firenzénk nincs is, van Cividale del Friulink, szellemi főváros helyett nyári rezidenciánk, ahol ez év júliusában hatodszor találkoztak Közép-Európa zenészei, táncosai, irodalmárai, bábjátékosai és színházcsinálói.

Az indulás évében, 1991-ben a MittelFest keretében még a közép-európai Ötök randevúztak a Natisone partján. Idővel az öt államból hat, majd tíz lett (bár népességük összlétszáma eközben aligha gyarapodott): a fesztivál részvevői közül eltűntek a csehszlovákok és a jugoszlávok, helyettük csehek, szlovákok, horvátok, szlovének, bosnyákok és albánok jelentek meg. A MittelFest mára a régiók fesztiváljává vált: nemcsak az államok és a nyelvterületek, de Közép-Európa határai sem tűnnek annyira változhatatlannak, hogy a politikai és a kulturális értékek összhangjának illúziója fenntartható lenne. Az idei találkozó ismét az *identitás* jegyében zajlott (nyilván a tartalmi következetesség szándéka vezérelte a szervezőket, amikor a tavalyival megegyező alaptémát választottak), így különös hangsúlyt nyert, hogy az előadókat mint egy-egy város vagy szűkebb régió képviselőit mutatták be, kikapcsolva ezáltal Közép-Európa aktuális politikai viszonyainak ismert kétértelműségeit.

Jelképes értékű volt ebből a szempontból a nyitó előadás. A magát legalább annyira friulánnak, mint olasznak tartó, nálunk is jól ismert Claudio Magris *Duna* című regényének adaptációját az osztrák-magyar-olasz (tehát hamisítatlan *mitteleuropäer)* Giorgio Pressburger rendezte. A színhely maga Közép-Európa, a színpad maga Cividale. A legaktívabb szereplők pedig nem mások, mint az előadás nézői, akik a város utcáin barangolva öt óra alatt mintegy végiglátogatják a Duna mentén fekvő városokat. Egy-egy sarkon befordulva hol Bécsben, hol Pozsonyban, hol Budapesten találják magukat, ahol az erkélyekről, ablakokból vagy éppen a nézők között hangzanak el Magris sorai, monológszerűen - és esetenként felolvasva. A MittelFest alkalmából készített *spettacolo itinerante,* azaz mozgó előadás minden irodalmiassága ellenére színházi értelemben is izgalmassá válik azáltal, hogy a közönség és a színészek helyzete felcserélődik, és hogy az eleve szokatlan térbeliséghez a házfalakra vetített képek valószerűtlen atmoszférát teremtő vizuális hatása járul. A képzeletbeli utazás végállomása a Fekete-tenger, azaz a cividalei vasútállomás, ahol egy hajónak maszkírozott vicinális vonul el a szemközti cementgyár falára vetített víztükör előtt, miközben a Kék Duna keringő szól.

A szimbólumok, a metaforák és általában a nyelv mindig is alapvető jelentőségű kérdés volt a MittelFest szervezői és résztvevői számára. Az 1991-es fesztivál nyitó darabját, Göncz Árpád *Magyar* Médeiáját öt különböző társulat adta elő öt különböző nyelven. Idén Peter Turrini *Patkányvadászat* című drámájának olasz és osztrák változatát láthattuk. A több nyelven és interpretációban párhuzamosan bemutatott darabok mellett a fesztivál számos olyan produkciónak is otthont ad, amelyekben a szöveg kevésbé hangsúlyos szerepet játszik. Ez utóbbiak közé tartozik a Bariból érkezett Teatro Kismet OperA *Vangelio* című előadása is. A társulatban professzionális és értelmi fogyatékos színészek dolgoznak együtt. A rövid és javarészt állóképekre épülő előadás egyszerű gesztusokkal zsúfolt és hihetetlenül intenzív. A darab elején egy eltévedt angyal véletlenül egy másik Máriának jelenti be az örömhírt, hogy a Megváltó lesz a gyermeke. A esetlen hírhozó zavarba jön, amikor a félreértés kiderül, és vele

Vangelio - a Teatro Kismet OperA előadása

Henrik Niebudek, Krzysztof Dracz és Wojciech Ziemianski a wroclawi Immanuel Kantból

együtt szorongunk mi, nézők is, mert hat perccel a kezdés után már elfelejtették velünk, hogy színházban vagyunk. Egy másik jelenetben - a betlehemi gyermekekgyilkosság után - egy asszony botorkál keresztül a színen, és nehezen, akadozva csak ennyit ismételget: „...a *gyerekek... mind meghaltak..."*

Kevésbé intenzív; ám a *Vangelióhoz* hasonlóan elsősorban a gesztusokat, a nem nyelvi kifejezésmódot hangsúlyozó előadás a bolognai Link Project *Rom Stalker* című produkciója. A Tarkovszkij-szövegre épülő darabban tizenkét, a volt Jugoszláviából menekült cigány férfi és nő játszik. A szereplők a Szent Ferenc-templom -természetesen nem kifejezetten színházi előadásokra szánt - belső terét maximálisan kihasználva sajátos kapcsolatot teremtenek a közönség és saját maguk között. Időnként úgy sétálnak el a nézők mellett, mintha azok ott sem lennének, majd minden átmenet nélkül hozzájuk fordulnak, közvetlen társalgásba kezdenek velük; egyszer karddal fenyegetik, másszor kenyérrel kínálják őket. Am a Zónafogalma éppen az ellentmondásos és nehezen értelmezhető előadásmód erős formai kontrasztjai révén nyer új és tisztán kifejezett értelmet. A Zóna egyszerre metafizikai és nagyon is valóságos hely, amelyet a civilizált társadalom a maga uralma alá hajt, és ugyanakkor távol tart magától; az a régió, amelynek ismeretlenségétől fél, sőt megmagyarázhatatlan okból irtózik is. *A Rom* Stalkerben kifejtett allúzió szinte kitapintható közelségbe hozza a Közép-Európában bolyongó, félig-meddig befogadott, félig-meddig asszimilálódó cigányok indulatainak és szorongásainak, csökönyösségének és nyitottságának belső motivációit; az idegenség érzetének mibenlétét.

Az identitás jegyében összeállított színházi program elgondolkoztató körképet tár elénk a jugoszláv utódállamokról is. E kép két reprezentáns eleme volta spliti Hrvatsko Narodno Kasaliste *Bölcs Náthánja* és a skopjei Albán Kisebbségi Színház *Lear királya.* Mindkét előadás nyíl-tan a polgárháború aktualitásából táplálkozik - ám szinte ez az egyetlen közös vonásuk. A horvát *Náthán,* mely a castelmontei szerzetesek hegyi kolostorában került színre, filozofikus, letisztult, emberközeli előadás. Alapvetően jó szándékú emberek sorozatos félreértéseinek története, amelyben végső soron a türelem győz az előítéletek felett. A macedóniai albánok előadása ezzel szemben nyers, vad, sötét, távoli és misztikus világot ábrázol. Az itt folyó elkeseredett küzdelemben nincsenek sem hősök, sem tiszta célok. Nem véletlen, hogy a szereplők között nem találjuk meg a kisemmizett királyhoz lojális Kent grófot. mert ahogy Vladimir Milcin rendező mondja, ebben az előadásban nincs helye a hűségnek és az önzetlenségnek.

A castelmontei kolostor udvarán keresztények, muzulmánok és zsidók olyan szűk, közös térbe szorulnak, amelyben a rideg távolságtartás eleve komolytalanná, mi több, elképzelhetetlenné válna. Igaz, maga a szöveg sem követel meg efféle attitűdöt a szereplőktől, kivéve talán a pátriárkát - és ő valóban nem is ereszkedik le a templomlépcső magaslatából a többiek közé. Az albán előadás kulcsfogalma ezzel szemben éppen *a távolság. A* sötét, kietlen színteret lépten-nyomon robbanások rázzák meg, a szereplők a színpad egyik végéből a másik felé kiáltva folytatják párbeszédeiket, és talán nem is látják egymást. Ezúttal nincs értelme előítéletekről, eszmékről, ürügyekről vagy akár őszinte szándékokról beszélni, mert végérvényesen lekéstünk a gyűlölet indokainak és a megbékélés útjainak kereséséről - most már csak következmények vannak. Ezt jelzi a darab eredeti időrendjének felborítása is: Lear király történetébe a drámai fordulóponton, a Viharjelenetben kapcsolódunk be. Ekkorra már minden megtörtént, ami okot adhatott volna a reményre; a szereplőket akkor ismerjük meg, amikor már visszafordíthatatlanul sodródnak a bukás felé. Am éppen a könyörtelen és artikulálatlan igazmondás vágya fogja vissza az előadás drámai erejét: a hős, Lear király megragad a tragikus felismerés állapotában, és története az előzmények elfedése folytán nem válik igazán átérezhetővé a közönség számára. A skopjei *Lear* egyrészről megrázó dokumentum, másrészről távoli híradás, amellyel a bemutató helyétől néhány száz kilométerrel odébb igazából nem lehet mit kezdeni. A horvát előadásban elég egy apró krétajel - egy hatágú csillag Náthán házának falán -, hogy a közönség azt gondolja: *itt és most,* ezen az udvaron

valami nagyon nagy baj van. Ám hiába ismeri fel a néző a tragédiát, ha közben azt érzi, hogy egy messzi, idegen világ katasztrófáját látja.

Magyarországról a veszprémi Petőfi Színháztársulata érkezett *Az emberiség végnapjai* című Karl Kraus-adaptációval. A MittelFesten - az érezhető érdeklődés ellenére-viszonylag ritkán bukkan fel magyarszínházi produkció. Az elmúlt hét évben *a Magyar Médeián* kívül mindössze kétszer volt ilyen eset. A rapszodikus friuli időjárás bűne, hogy a veszprémiek szabadtéri előadása is csak a három és feledik lehetett: az első felvonást még hősiesen végigjátszották ugyan a zuhogó esőben, a szünet után azonban feladták. Az említett érdeklődést jellemzi, hogy a bőrig ázottan is lelkes nézők nagy része az éjféli József Attila-esten száradt meg.

A félbehagyott Kraus-darab ismeretlen végkifejlete mellett a MittelFest '97 másik nagy talánya Thomas Bernhard *Immanuel* Kantjának lengyel előadása volt. A wrocławi Teatr Polski produkciója különös utazást elevenít fel. A königsbergi filozófus (pontosabban XX. századi alteregója) felesége, testvére és papagája kíséretében hajóra száll, hogy tudását és tekintélyét a tengerentúlon kamatoztassa. Az Újvilágban nem csupán megbecsülésre és díszdoktori címre, hanem beteg szemét megmentő orvosi beavatkozásra is számít. Az óceánt átszelő luxushajó fedélzetén játszódó események lényegében azokból a hosszúra nyúló és úgyszólván értelmileg túlfűtött előadásokból állnak, amelyeket az öreg professzor tart a többi utasnak könnyed társalgás címén. Kant szerint az ő tudásának letéteménye-se Fryderyk, a papagáj, „aki" akár egy akadémiai székfoglalót is megtarthatna helyette. Az utasok kételkedve nézik a fejét furcsán tekergető díszmadarat (Krystian Lupa rendező magához ragadta a kellékesi hatáskörbe tartozó döntés jogát, és a papagáj szerepét bábu helyett Krzysztof Draczra osztotta), amely, nimbuszához méltóan, csak hellyel-közzel jutalmazza érdeklődésüket egy-egy "Imperatívusz!" felkiáltással kalitkája rácsai mögül.

Az említett rejtély már a darab műfaji meghatározásában ott lappang: *az Immanuel Kant - komédia.* Ugyan mi a komikus abban, ha egy európai filozófus Amerikába utazik? A mogorva, járni is alig bíró Kant pedantériája ingereljen nevetésre bennünket, ráadásul három felvonáson keresztül? Vagy a záró poén, hogy a nagy gondolkodót várakozása ellenére Amerikában mégsem egyetemi díszdoktorrá, hanem elmegyógyintézeti díszápolttá avatják? (Ez a mozzanat a wrocławi előadásban egyébként is elsikkad.) Talán a közelgő halálra fintorokat vágó filozófus hosszas és tisztelettelteljes értetlenség közepette elhangzó monológjai tűnnének mulatságosnak? Aligha-ám az *Immanuel Kant* mégis valódi komédia. Végső soron komikus a fordulat, amelyben a lét végességének filozófiai problémája és a dolgok igazi formájának láthatatlansága a filozófusi lét végességének és a karnyújtásnyira álló pezsgőspohár láthatatlanságának problémájává változik - éppannyira komikus, mint mikor valaki gödörbe sétál, mialatt a felhőket bámulja. Krystian Lupa briliáns érzékkel kezeli ezt az igazi csattanót nélkülöző, ám a klasszikus viccek minden feszültségét és késleltetését magában hordozó szöveget. A játék mindvégig eleven gesztusokkal és izgalmas szituációtöredékekkel telített; elég egy futó pillantást vetnünk a monologizáló Kant mögött álldogáló hajópincérre, amint egy apró mozdulattal a kapitány felé sandít, vagy Kantnéra, amint éppen csak megigazítja a ruháját - számtalan múlt- és jövőbeli esemény sejlik fel, és marad (a vígjátéki gondolkozásmód jogos felelőtlenségéhez illőn) megmagyarázatlanul.

Az előadás, ahogy említettem, nem a hajó megérkezésével ér véget. Az utolsó jelenetben, a kapitány által adott fogadáson Immanuel Kant egyszer csak feláll, előrelép és - Fryderyk legnagyobb örömére - táncolni kezd. A Kék Duna keringőt játsszák.

Jelenet Az emberiség végnapjai című veszprémi produkcióból (Ilovszky Béla felvétele)

VIOLA HASSELBERG

POSZTMODERN MÍTOSZOK KUTATÁSA

KRYSTIAN LUPA ÉS A KANT

Wrocław-Swiebodzki valamikor csodás pályaudvar lehetett. Bár Wrocław még mindig jelentős város, már nincs szüksége többé hatalmas pályaudvarra, így a Swiebodzki is feleslegessé vált - színházat csináltak belőle.

Az előadásnak vége, az üres csarnokban tombol a rendező, Krystian Lupa, aki mostanában gyakran kerül az érdeklődés középpontjába. Az ötvenhárom éves művész a lengyel színház „dühöngő ifjúságának" legjelesebb képviselője. A „fiatal" rendező Wrocławban egy öregedéssel kapcsolatos darabot rendezett, Thomas Bernhard *Kant* című művét.

„Ezek ma csak poénra utaztak, paródiát játszottak, ritmus és mérték nélkül" - mérgelődik Lupa. A színészek szégyenkezve, lehajtott fejjel osonnak el mellette. Lupából árad a düh. Bár minden színész számára kitüntetést jelent, ha vele dolgozhat, a munkák során gyakran kerül sor súlyos konfliktusokra. Egy-egy előadáson hat-tizenkét hónapot dolgozik - ötször olyan hosszú ideig, mint az általában megszokott-, és a rendezései soha nem tartanak négy óránál rövidebb ideig. Kezdetben inkább a sztáregyüttesek rút kiskacsáit szemelte ki munkáihoz, de rendezéseinek sikere nyomán ma már a legjobb színészek is versengenek, hogy vele dolgozhassanak. Ugyanakkor a közönség egy része zavarban van, mert Lupa előadásait sokan nem értik, noha ezt bevallani kevesen merik.

Krystian Lupa nem kozmopolita művész, bár előadásai alapján gyakran annak titulálják. „Lelkemben száz százalékig lengyel vagyok" -vallja. Kezdetben filmezéssel akart foglalkozni, ezért iratkozott be a híres łódzi főiskolára, ahol aztán rátalált a színházra, s azóta az lett az otthona, életének meghatározója. 1977 óta kisebb megszakításokkal a krakkói Stary Teatrban dolgozik. Ott őrli környezete idegeit egy-egy különös, nem mindennapi témájú darab meditatív elmélyültségű rendezésével, igényes kidolgozásával. Lupa szerző, dramaturg, jelmez- és díszlettervező egy személyben, hang- és fénytechnikus, valamint apa és barát - a lupai Gesamtkunstwerk megszemélyesítője. Mivel a kész színdarabok untatják, igyekszik nem drámai irodalmi anyagokat színre állítani. Előszeretettel választ olyan darabokat, amelyeket Lengyelországban még nem ismernek, vagy olyanokat, amelyek még nincsenek lefordítva. Dosztojevszkij-, Musil-, Rilke- és Broch-művek után a közelmúltban - egymást követően háromszor - Thomas Bernhard-darabot mutatott be.

Nem véletlenül kötődik a német irodalomhoz, ugyanis kitűnően elsajátította a német nyelvet. „A német irodalomban elbűvöl az önmegfigyelés hagyománya." Bernharddal e kultusz köti össze Lupát, aki maga is lelkes jegyzet- és vázlatkészítő. A két művész között számos rokon vonás fedezhető fel, például a katolicizmus rituális hagyományainak tiszteletben tartása, a bűntudat traumatikul komplexusa, s az, hogy mindketten egy súlyos megrázkódtatásokat megélt ország meghasonlott nemzedékéhez tartoznak. Míg Bernhard mint nyelvművész nyelvi játékokba rejti világ- és embergyűlöletét, a lengyel színházművész Bernhard szövegeinek meghökkentő metafizikai tartalmait boncolgatja, s bár messzemenően érti azok lételméleti összefüggéseit, teljesen kifordítja őket.

Wojciech Ziemianski (Kant), Henrik Niebudek (Ernst Ludwik) és Krzysztof Dracz (Fryderyk)

„Mi, lengyelek nagyon ragaszkodunk a háború előtti romantikához. Az úgynevezett avantgárd nálunk még mindig nem tudott kiteljesedni. Ez a vákuum egyedülálló Európában"- mondja Lupa. A fiatal színházművészek többsége ma is vagy groteszk-stilizált lengyel szenvedéstörténeteket celebrál, vagy a múlt értékeit felidéző látványprodukciókat jelenít meg, vagy pedig expresszionista színházi feketemiséket rendez. Lupa azonban új színházi esztétikán dolgozik, s ezért sok fiatal kollégájánál fiatalabbnak számít. Ezt az esztétikát posztmodernnek lehet nevezni, amennyiben az érzékelés és a gondolkodás töredékességének mechanizmusával foglalkozik. (Ez a nem kifejezetten színházi téma mind ez idáig nem érdekelte a lengyel színházi alkotókat.) Lupánál minden konkrét képekben jelenik meg, s ezeket elő-szeretettel kommentálja belső monológokkal. Egy-egy figura karakterét, lelki folyamatait fénynyek, hanghatások, gesztusok, szimultán mozgásképek segítségével ábrázolja. A produkcióknak ezt a komplexitását, kivált a Lupa által megkívánt mélység, és elmélyültség fokán, nem lehet a realista színjátszás hagyományos eszközeivel elérni. „Ez természetesen sérti azoknak a színészeknek az önérzetét, akik csak saját képességeikben bíznak. A jó színház feltétele a színész és a tér közötti feszültség; épp e feszültség révén fejezhető ki szuggesztíven egy-egy helyzet igazsága" - hangsúlyozza Lupa, aki természetesen a látványra helyezi a hangsúlyt, s akit a színpadon a drámán túli szituációk érdekelnek.

Krystian Lupa vallásos művésznek tartja magát. Posztmodern kifejezési nyelve ellenére ragaszkodik ahhoz az egyébként erősen vitatható igényéhez, miszerint szükséges, hogy a színházi előadás valamiféle „kinyilatkoztató aktus" legyen. „Abban az értelemben vagyok vallásos, hogy a színházban az emberségem meghatározóiról meditálok. A művészet feladatára vonatkozó kérdésem így hangzik: mennyiben fontos az egyén számára az a valóság, amelyben él? Úgy gondolom, az emberi individuum számos feltáratlan titkot rejt magában, s vannak pillanatok, amikor egyes titkok villámcsapásszerűen feltá-

Jelenet Krystian Lupa Kant-rendezéséből

rulnak előttünk. Ilyen pillanat lehet egy színházi előadás is."

Bernhard-meditációi során Lupa ezért reagál különösen érzékenyen a színészek parodisztikus túlzásaira, még ha ezzel a szerző alapvető szándékát tagadja is meg. Bernhard „érzékeny" és „szentimentális" nyelvi játékait a rendező „érzéki-szentimentális" színpadi cselekvésekre fordít-ja át. Az érzékekre ható, moralizálás nélküli katarzis élményét akarja felmutatni, anélkül, hogy Bernhard „fennkölt" botrányaira vagy a rituális „őslengyel" mártíromságra egy pillanatig is gondolna: „Thomas Bernhard zseniális nyelvének segítségével a létezés legalapvetőbb mechanizmusát akarom vizuális kompozíciókban megmutatni."

Talán a Kant-rendezés bizonyította a legjobban, hogy mennyire hatásos lehet a lupai katarzis. Az előadás nem annyira az öregedésről, mint inkább a generációk konfliktusáról szól. „A téma azonnal magával ragadott. Lengyelországban ez különösen aktuális, hiszen a generációs problé ma Európa más országaihoz képest itt harminc-éves késéssel jelent meg." Kant, Európa szellemi öröksége öreg és szenilis. 0, aki életében soha nem utazott sehová, most egy apokaliptikus, robbanásveszélyes gőzösön - a második generációnak nevezett társaság kíséretében - az Újvilág, egy jövőbeli, ismeretlen vad kultúra felé tart. Ennek a „második generációnak" a tagjai - akiknek nyelvezete Kant számára teljesen idegen - a színpad mélyén lézengenek, az eseményeket csupán kommentálva, s egy-egy kisebb feladat is sokkolja őket. A fiatal színészeknek csak a szünetben van lehetőségük arra, hogy - látszólag magánemberként - az előszínpadra jöhessenek, oda, ahol a „korlátokat" és a jeleneteket kékes fény mossa el. „A darabban a szünetek a legfontosabbak" - mondja Lupa.

Miután Kant a hajón tartott előadásával megbukott, semmi sem állítja meg a hátsó színpad előretörését. „A fiatalok elfoglalják a szalonokat, a színpadon technozene és bécsi valcer váltják egymást. Ez már minden bizonnyal egyfajta forradalom előszele, egyfajta továbblépés, vagy azt is mondhatnám: egy új generáció új kultúrájának kezdete" - nyilatkozik Lupa. A generációk közötti ellentét számára a legérdekesebb színházi téma. „Különböző felfogások, különböző nyelvek, különböző jelek. Még sosem volt a generációk közötti szakadék ennyire mély, az emberek sohasem féltek ennyire az öregedéstől. Es az agresszivitás, amely e félelemből fakad, mindkét oldalon erősödik." Ezért akart Lupa e két világ, e két eltérő felfogás számára különböző színházi nyelvezetet kialakítani.

„Az agresszivitást, a zavart nem csak negatív energiaként lehet értékelni, bár Lengyelországban ez a vélemény az elterjedtebb. Talán új kultúra van születőben, amelyet mi még nem ismerünk." Lupa, aki Krakkóban rendezőket tanít, optimista. „Most végre készülődik valami, valami új. A színiiskolákban a végzősök tele vannak valami mással, öntudatosak, s más víziókkal, ötletekkel, egészen más nyelvezettel állnak elő. Nemsokára fiatal rendezők és szerzők is lesznek Lengyelországban!" Lupa, az öreg fiatal új kihívásokat keres.

Theater der Zeit, 1996. augusztus

Fordította: Papp Kornélia

PÁRBESZÉD A LENGYEL SZÍNHÁZZAL

Tavalyi sikeres rendezvénysorozata után a budapesti Lengyel Intézet az idén novemberben második alkalommal szervez színházi találkozót a magyar fővárosban. Céljuk, hogy lehetőséget teremtsenek a két ország színházi szakembereinek további párbeszédére és eszmecseréjére.

A tavalyi program folytatásaként november első hetében a Műcsarnokban a lengyel tévészínház legújabb filmalkotásai láthatók. November 24-én és 25-én a Műcsarnok Törley Terme ad otthont a lengyel és magyar drámaírók, valamint színházi szakemberek részvételével megrendezendő nyilvános szimpóziumnak a kortárs drámaírásról. A tanácskozást november 26-án előadóest követi a Bárka Színházban, amelynek vendégei Tadeusz Slobodzianek és Bogusław Schaeffer drámaírók. A színházi napok befejező aktusaként hirdetik ki a Lengyel Intézet drámafordítói pályázatának eredményét.

VAN-E KORTÁRS DRÁMA?

JANUSZ MAJCHEREK
színháztörténész, kritikus

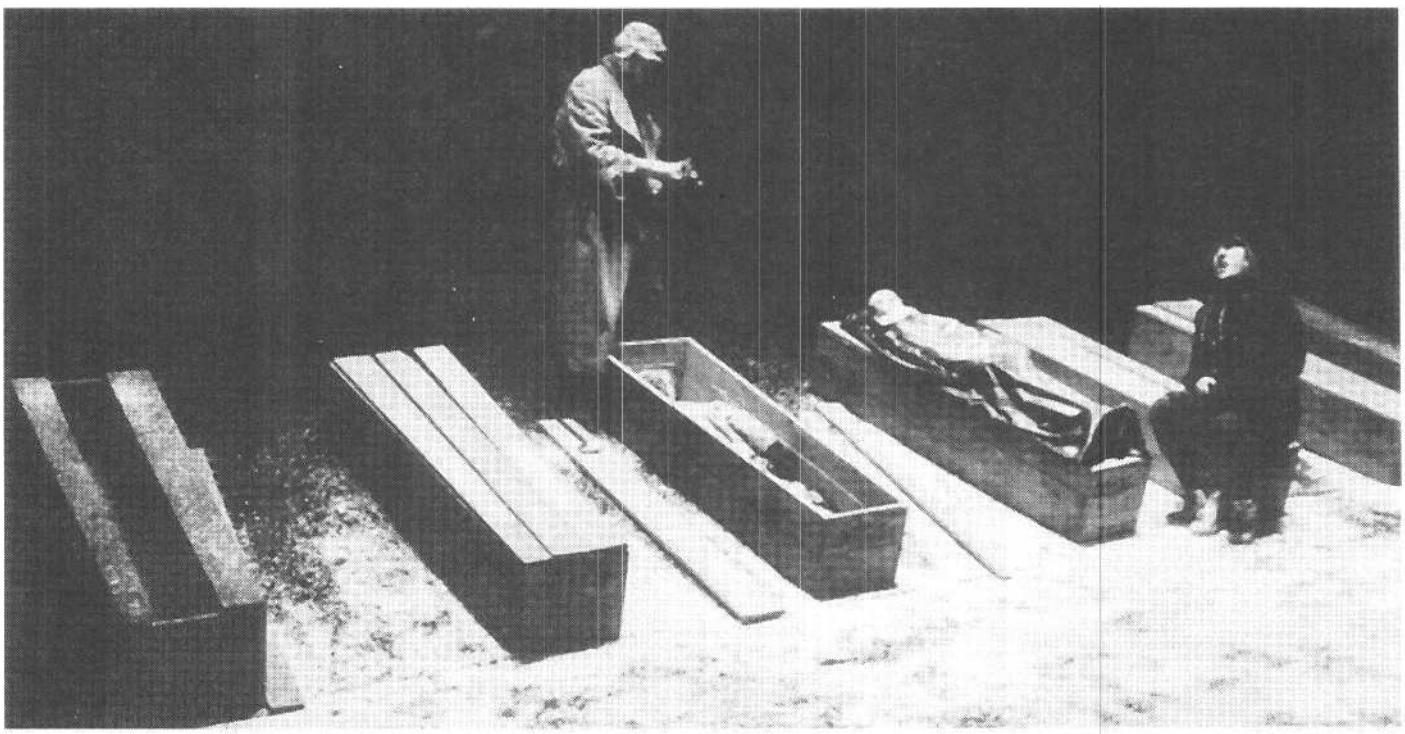
A kortárs drámairodalom válsága hosszú évek óta a lengyel színházi szakma örökzöld témái közé tartozik. Általánossá vált a siránkozás, amely a lengyel drámák minőségét és a kortárs színpadi adaptációk hiányát panaszolja. Ha azonban a dolgok mélyére nézünk, igazából nincs nagy okunk kesergésre.

A Dialog című színházi folyóirat az utóbbi tizenöt évben is havi rendszerességgel publikált kortárs drámákat. Több mint százötven alkotás gyűlt így össze, nem számítva azokat a műveket, amelyek egyéb folyóiratokban jelentek meg, vagy nem kerültek nyomtatásra (ilyenek például Bogusław Schaeffer darabjai). Nem tudom, hogy ez a szám tizenöt év alatt sok-e vagy kevés. Az az érzésem, hogy kissé lekezeljük kortárs „nemzeti" drámairodalmunkat, ha ugyan használható még ez a terminus. Ennek legfőbb oka az, hogy úgynevezett „remekmű-komplexusban" szenvedünk. Azt várjuk, hogy a Dialog hasábjain havonta legalábbis egy, *a* Menyegzőszínvonalát megütő darab jelenjen meg, és miivel ilyen dráma a műfaj természetéből adódóan ritkán bukkan fel, savanyú képpel legyintünk mindenre, ami „kortárs".

JACEK WEKSLER,
a wroclawi Teatr Polski igazgatója

A sokszor emlegetett „pangás", amellyel a kortárs lengyel dráma állapotát az utóbbi években jellemzik, meglátásom szerint elsősorban arra vezethető vissza, hogy megszűnt az a politikai-társadalmi aspektus, amely „megfelelő" talajt biztosított a drámairodalom számára. A lengyel színjátszás jellegét, „küldetését" kétszáz évig az határozta meg, 'hogy hangot emeljen valaki vagy valami - a megszállók, elnyomók vagy éppen a rendszer - *ellen. A* művészek és a közönség, a cenzúra stb. elkerülése végett bizonyos betanult kód- és jelképrendszer segítségével kommunikáltak egymással. Létezett egyfajta közös nyelv, közös értékrendszer. A rendszerváltás után a lengyel drámairodalomban és színházművészetben az elsődleges gondot paradox módon éppen a szabadság, a nyílt beszéd és szabad megnyilvánulás lehetősége jelentette . Nem léteznek többé azok a problémák és mechanizmusok, amelyek ellen tiltakozni kellene, mégis a kortárs lengyel alkotások 'legtöbbje máig ugyanazt a kód-rendszert alkalmazza, mint hosszú évekkel ezelőtt. Megszűnt a külső-belső ellenségkép, a lázadó „hősök" magukra maradtak, és most hir-

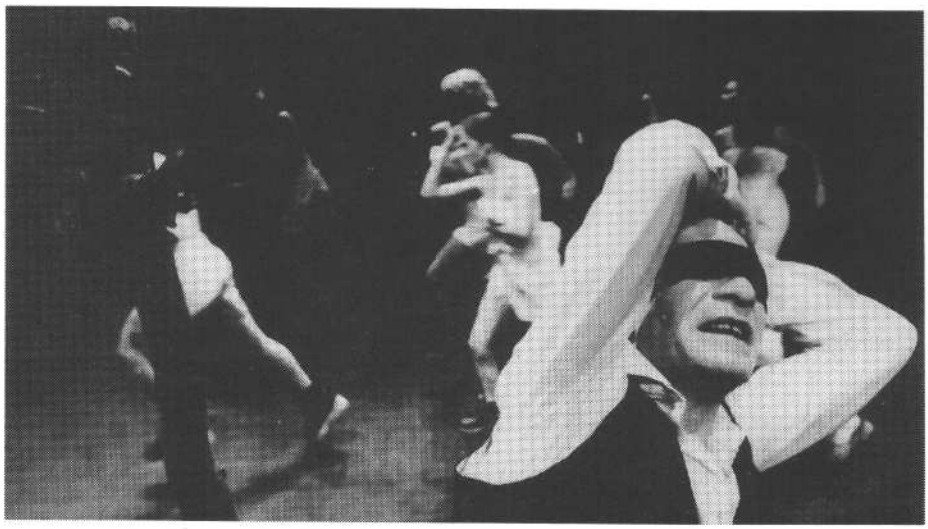
Antigoné New Yorkban - Janusz Głowaeki darabja a varsói Teatr Ateneumban



Kvartett négy színészre - Bogusław Schaeffer darab/a Poznanban

telen nem tudnak mit kezdeni magukkal. Mindez nem csupán a drámát sodorja válságba, de a nyelvet is. Ma másként beszélünk, mint tíz évvel ezelőtt: szaggatottabban, nagyobb temperamentummal, és ennek a művek nyelvezetében is tükröződnie kellene. Egyfajta vákuumhelyzet alakult ki, amelyből lassan talán már kezdünk kilábalni, egyre több ugyanis azon fiatal írók száma (gondolok itt Głowackira, Nawrockira, Mysliwskire), akik a változó körülményekből fakadó új problémákra hívják fel a figyelmet.

MAŁGORZATA SEMIL
színháztörténész, dramaturg



A mai lengyel drámaírás válságáért általában az 1989 előtti helyzetet szoktuk felelőssé tenni. Az előző időszakban a cenzúra korlátozásai miatt az alkotók többsége vagy nem tudott mit kezdeni a „kortárs" problematikával, vagy - többnyire - a metaforikus formanyelv elszigetelt világát választotta, a színházak pedig a klasszikus vagy a külföldi repertoárban kerestek menedéket. Nem épültek ki azok a mechanizmusok, amelyek közelebb vinnék egymáshoz a drámaírót és a színházat, és ösztönzőleg hatnának az ígéretes szerzőkre. A drámák mindmáig íróasztal mögött íródnak, különféle pályázatokon helyezéseket érnek el, majd leggyakrabban a feledés homályába vesznek. A legtöbb igen fontos problematikát érintő és érdekes témájú mű hemzseg az alapvető dramaturgiai hibáktól, s ezeket nincs, aki korrigálja, a színházak ugyanis kizárólag kész és kicsiszolt művekkel hajlandóak foglalkozni. Lengyelországban máig nem alakult ki a színházi ügynökség intézménye, amely a szerzők népszerűsítése mellett azok szigorú és objektív kritikusaként is szolgálna. Nem rendelkezünk élő, „hasznos" és „használati" kortárs drámairodalommal, amely bekerülhetne a színházak repertoárjába, valamint a televízió és a rádió műsoraiban is képviseltetné magát.

Różewicz Csapdája a wroclawi Teatr Polski előadásában

Tadeusz Slobodzianek Merlinje a bialystoki Wierszalin előadásában

PÁSZT PATRÍCIA

A GYERMEKARCÚ HALÁL

GRZEGORZ NAWROCKI BULVÁRDRÁMA

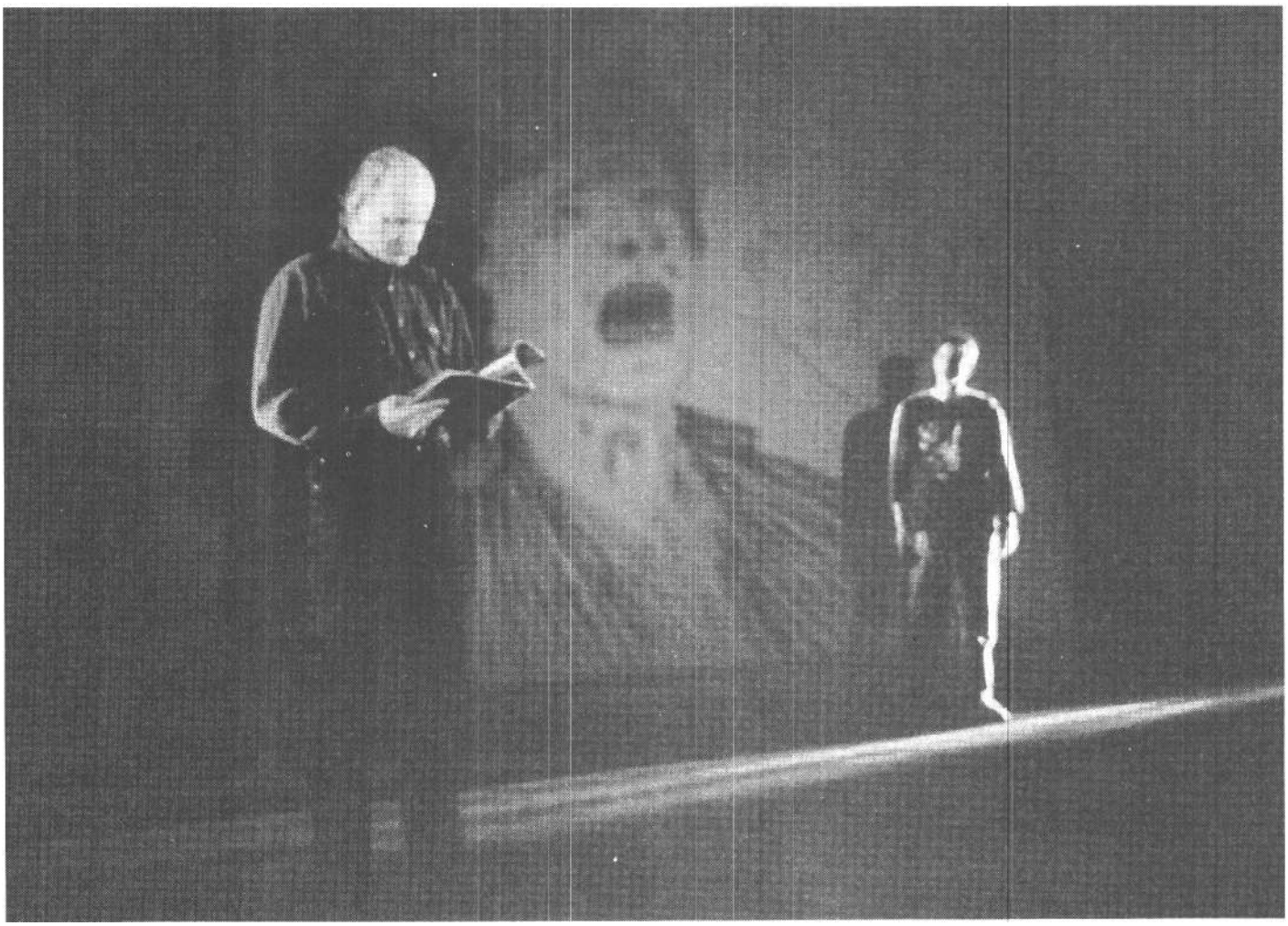
Az utóbbi évek lengyel drámairodalmának legnagyobb vihart kavaró eseménye Grzegorz Nawrocki *A gyermekarcú halál* címen megjelent három egyfelvonásosa. A Dialogban publikált mű (amelyet 1996-ban „az év drámájának" választottak), valamint a tavalyi, kirobbanó sikert arató szczecini előadás (amely „az év legjobb előadása" címet nyerte el) hosszú hónapokig tartó, esztétikai, művészetelméleti és elsősorban etikai kérdéseket érintő, késhegyig menő vitákat robbantott ki a lengyel színházi szakma és közönség körében. A közfelháborodást és -lelkesedést a darabot átható rendkívüli durvaság és agresszivitás mellett elsősorban annak minősíthetetlenül obszcén, trágár nyelvezete váltotta ki - s ez valamelyest érthető is, hiszen másfajta színházi tradícióinál fogva Lengyelországban nem divat a naturalizmust is messze túlszárnyaló „mocskos szájú" színjátszás. Ez talán az első olyan lengyel színdarab, amely szinte teljes egészében káromlásokra és trágár fordulatokra épül - bár hozzá kell tenni, hogy a darab olvasása közben még a legnyitottabb szellemű,' legedzettebb színházrajongó is nyelne egyet, Európa akármely pontján él is.

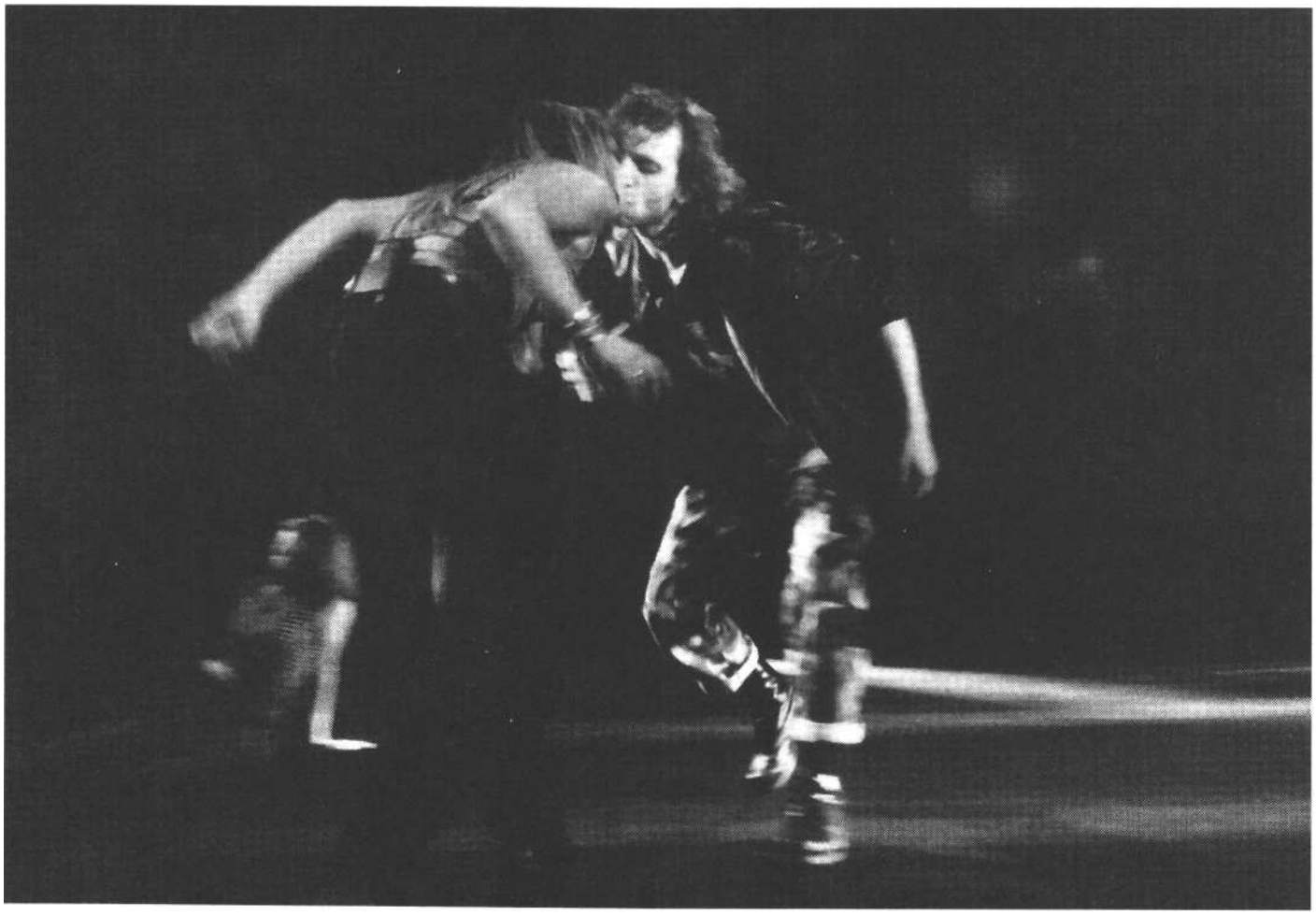
Grzegorz Nawrocki (1940) lengyel riporter és publicista, aki drámaíróként most mutatkozott be, *A gyermekarcú halál* megírásakor újságírói tapasztalatait is hasznosította. Nem csupán a darab alcíme *(Mikrodramatikus etűdök sajtótémákra)* utal erre, hanem a mű egész konstrukciója, az objektív információátadásra és szigorú tényközlésre szorítkozó írói módszer, a párbeszédek tömörsége, valamint a pszichologizmus és a moralizálás teljes hiánya is.

A három kis történet *(Horror-apával, Kiskorúak, Kalapács és koponya)* mindegyike egy-egy valóban megtörtént, különlegesen brutális gyilkosságot ír le, amelyeknek elkövetői tizenkéttizenötéves fiatalok.

Robert, *a Horror - apával című* minidráma ifjú hőse későn ér haza. Otthon először az anyja hordja le kimaradásáért, majd az apja, aki „egész életében azért gürcölt, hogy Robertnek mindene meglegyen". A tévézésben újra és újra megzavart, feldühödött fiú sálját apja nyaka köré teker-

Robert Gondek (Apa) és Mateusz Bejger (Bob) a Horror - apával című egyfelvonásosban





Jelenet a szczecini Teatr Współczesny A gyermekarcú halál című előadásából

ve megfojtja a férfit, majd a holttestet kocsija csomagtartójába rejti. A diszkó elé hajtva barátait kéri meg, hogy segítsenek apját elásni.

A Kiskorúak kihívóan öltözött gyermeklányai obszcén társalgást folytatnak szexről és bulikról, miközben fiú társaik is megosztják egymással hasonló tapasztalataikat. A végkifejlet: a lányt, akiről kiderül, hogy „minden fiúval megtette", és ráadásul még tetvekkel is megfertőzte őket - a fiúk felakasztják.

A harmadik történet, *a Kalapács és koponya* főszereplője egy tizenéves fiú, aki haverja buzdítására felmegy egyik barátja lakására, hogy kirabolja, majd leüsse annak anyját. Első alkalommal megijed a tervtől és a felkínálkozó, kihívó viselkedésű asszonytól, de aztán visszatér a helyszínre, és több ütést mérve a fejére, megöli. Az őt kihallgató rendőrnő kérdésére, hogy miért követte el tettét, hiszen barátja anyja kedvelte őt, a fiú így felel: „Éppen ezért."

Három „egyperces" minidráma, három motiváció, indok és magyarázat nélküli gyilkosság. A történeteknek látszólag se elejük, se végük - csupán a lecsupaszított tények ordítanak ránk. Nawrocki hideg, száraz, riportszerű tömörséggel tudósít a történtekről. Nem elemez, nem kommentál. Tényeket közöl. Már régóta nincsenek válaszok, így hát a miérteknek sincsen létjogosultságuk. Ami létezik, az csupán az önmagáért való erőszak és agresszió, ok-okozati összefüggés és magyarázatok nélkül. A Kegyetlenség, a Rossz kilépett a maga rendszeréből, önálló életre kelt, automatikussá és öncélúvá vált.

A nyolcvanas évektől erőre kapó tendencia, amely a gyilkolást mindennemű etikai vonatkozástól függetleníti, napjainkban leginkább a filmművészetben érvényesül, kezdve a „gore" típusú filmektől Quentin Tarantino és Oliver Stone Magyarországon is nagy sikert arató alkotásaiig. E művek alapmotívuma, hogy a bennük túltengő, minden okot és logikát nélkülöző brutalitás - éppen nyilvánvalósága miatt - megfosztatik tragikumától, és kényszeredett, fájdalmas nevetést fakaszt. Nawrocki is ezzel a technikával él, amikor magától értetődő természetességgel játszat el gyermekekkel horrorba illő, durva és véres gyilkosságokat, miközben olyan illúziót kelt, mintha normális, hétköznapi események tanúi volnánk.

Egyértelmű, hogy a szerző nem a beteg társadalom vagy az elfajult, romlott ifjúság kórképét kívánja adni. Annak ellenére, hogy valóban megtörtént eseményekről van szó, Nawrocki drámája mégsem nevezhető realistának. Igaz, a szerző vallomása szerint ő csupán azt tűzte ki célul, hogy újságokból kiollózott emberi drámákat ültessen át a színpadra, mégis úgy tűnik, hogy nem annyira a tényleges események, mint inkább azok sajtóvisszhangjai inspirálták. *A gyermekarcú halál* bulvárlapok szenzációhajhász szalagcímeit idéző minidrámái nem az események hitelességét és élet-szerűségét hangsúlyozzák, hanem elsősorban azoknak a médiumok által transzformált és manipulált verzióit. A szerző alapanyaga tehát másodlagos; az olvasó és néző már kétszeresen átformált valósággal szembesül, amely - ha mégoly tragikus is - valóságos arányait elvesztve mikrotragédiává, bulvárdrámává törpül. A már-már befogadhatatlanul obszcénnak tűnő, fülsiketítően ordináré szleng, a sémává egyszerűsített, vázlatszerű cselekmény és a szituációk hisztérikus nevetésre késztető képtelensége karikatúrává torzítja a történteket: a dráma önmaga paródiájába fordul.

Anna Augustynowicz szczecini előadása a kommunikáció, az emberi tettek és a gyilkolás automatikussá válásáért egyértelműen a médiumokat teszi felelőssé. Az események hiteles rekonstrukciója és a gyilkosságok nyílt színen való naturalisztikus - és éppen ezért esetleg teátrálisnak ható - ábrázolása helyett a rendező egyszerű, ám igen hatásos módszerhez folyamodott.

Az előadás igazi főszereplője egy hatalmas vetítővászon, amelyet az üres színpadon, a nézőtérrel szemben helyeztek el. A vászon színpadi folytatását széles, fehér vonalakkal is jelezték a földön, s ez az egész játéktér, a vásznon felvillanó képsorokkal élesen kommentálja a színpadon történteket. A vetítés kettős szerepet tölt be: egyfelől a cselekmény egyes részeit, másfelől a szereplők tudatában lezajló történéseket illusztrálja, hangsúlyozva a valóság és a fikció közötti átjárhatóság veszélyeit. A szereplők hol a színpadon, hol a vásznon bukkannak fel, egyes párbeszédek pedig a színpadi alakok és filmbeli partnereik között zajlanak, összemosva a színpadi cselekményt a képernyőn vibráló agresszív filmbejátszásokkal. A David Perkins által kiválasztott vagy felvett képsorok videoklipszerű gyorsasággal peregnek, és általában a legdurvább, legbrutálisabb eseményeket rögzítik, kemény, erőszakos zene (rap és techno) kíséretében.

A Kalapács és koponya című etűd főszereplőjét a darab egyik jelenetében a haverja a téren éppen gyilkosságra buzdítja. A háttérben először erotikus jelenetek, majd dokumentumfilm jellegű, fekete-fehér, háborús filmhíradó-bejátszások követik egymást: bombák robbannak, repülőgépek, tankok zúgnak, majd szőnyegbombázás képei villannak fel. A fiú küszködik a döntéssel, s az „igen" kimondásának pillanatában a vásznon óriási, kabátos-kalapos anonim alakok bukkannak fel.

Ugyanennek a minidrámának egy másik jelenetében a farmerbe és flanelingbe öltözött fiúra egy felkínálkozó, hatalmas nőalak - a leendő áldozat-tekint le a vászonról. A fiú és az asszony beszélgetése közben a kamera a nő harisnyáját igazgató ujjaira, nedves ajkaira és kihívó lábmozdulataira közelít, egy pillanattal később pedig már a fiút látjuk a képernyőn, amint kalapáccsal ütéseket mér az asszonyra.

A kihallgatás jelenete az előző felállásnak éppen a fordítottja: a bűnügyi krónikák technikájával forgatott filmen a kamera gyakran a fiú kezére és arcára siklik, miközben a színpadon álló rend-őrnő a gyilkosságra vonatkozó kérdésekkel ostromolja a kamaszt. (A rendőrnőt ugyanaz a színésznő játssza, mint a meggyilkolt asszonyt.)

Apjának meggyilkolása előtt egy pillanattal *(Horror-apával) a* srác az üres színpadon ül, és úgy tesz, mintha ujjaival a tévé távirányítójának gombjait nyomkodná. A képernyőn hirtelen lövöldözések, verekedések és pornófilmek jelenetei villannak fel, majd a gyerekek által kedvelt agresszív, durva rajzfilmfigurák lepik el a vásznat. Az egyik, komputeranimációval készült filmrészleten egy, a falnak csapódó tolókocsis alak, majd annak a falon szétroncsolódott, torz vigyorba merevedett arca jelenik meg... -- íme, a gyermekrajzfilmek világa, amelyekben a mindennemű következménytől mentes erőszak természetes és adott: nem kerül semmibe, de nem is vált ki különösebb reflexiót.

A szczecini előadás minden részlete az erőszak, a fizikai és lelki terror, a bekerítettség légkörét árasztja - ezt hangsúlyozza a hatalmas vetítővásznon folyton vibráló, mindent felnagyító kép, amely mint egy óriási neonreklám, befurakodik az ember tudatába, és lassan a valóság helyére lép. A képernyőn vagy éppen annak előterében megjelenő szereplők agyában is lassan elmosódni látszik a határ a valóban megtörtént és a vásznon látott események között. Minden alak - mintha csak önmagát látná a képernyőn - szinte automatikusan átveszi az agresszív filmek által szuggerált durva szerepeket, és kritikátlanul megismétli a látott viselkedési „normákat"; az így eljátszott, önbíráskodásba torkolló jelenetek következménye végül mindig egy-egy valódi áldozat; a való világ csupán torz tükrét adja mindannak, amit az audiovizuális technikák megjelenítenek számunkra,

A kérdés, amely a viták lavináját Lengyelországban elindította, az, hogy mi volt a rendező szándéka a darabbal. *A gyermekarcú halál* ugyanis drámának szánalmasan kevés, riportnak, dokumentumnak túlstilizált, társadalmi-szociológiai diagnózisnak pedig kissé avatag. Színpadra állítása valószínűleg tényleg csak az Augustynowicz-féle multimediális megoldással képzelhető el, egy „tisztán" színpadi elő-adás keretében ugyanis minden bizonnyal képtelenség lenne ennyire drasztikusan sűrített, szinte kizárólag trágárságokból álló szöveget *hitelesen* tolmácsolni. A darab igencsak vázlatszerű, így különösen fennállt a túlpszichologizálás és a túljátszás veszélye. Ez történt mellesleg a szczecini előadás színpadi jeleneteiben is, amikor a dráma szereplőinél tíz-egynéhány évvel idősebb színészek a trágár szleng által kifejezésre juttatott tinédzser- „életérzést" - ha ugyan ez esetben még bárminemű érzésről szó lehet - erőltetetten kamaszos lendülettel igyekeztek reprodukálni.

ŁUKASZ CZUJ

INTÉZMÉNYES SEGÍTSÉG

A krakkói Lengyel Drámairodalmi Központot 1995-ben színház-teoretikusok, kritikusok és rendezők egy csoportja hozta létre. Ez az egyetlen olyan intézmény Lengyelországban, amely a kortárs lengyel dráma-írás területén komplex reklám-, kiadói és műhelytevékenységet folytat. A központ megalakulásakor a következő célokat tűzte ki maga elé:

– minden lehető eszközzel segíti a drámaírók műhelymunkáját, előmozdítja az alkotók művészi fejlődését;

– vállalja a legújabb drámai szövegek kiadását és gondozását;

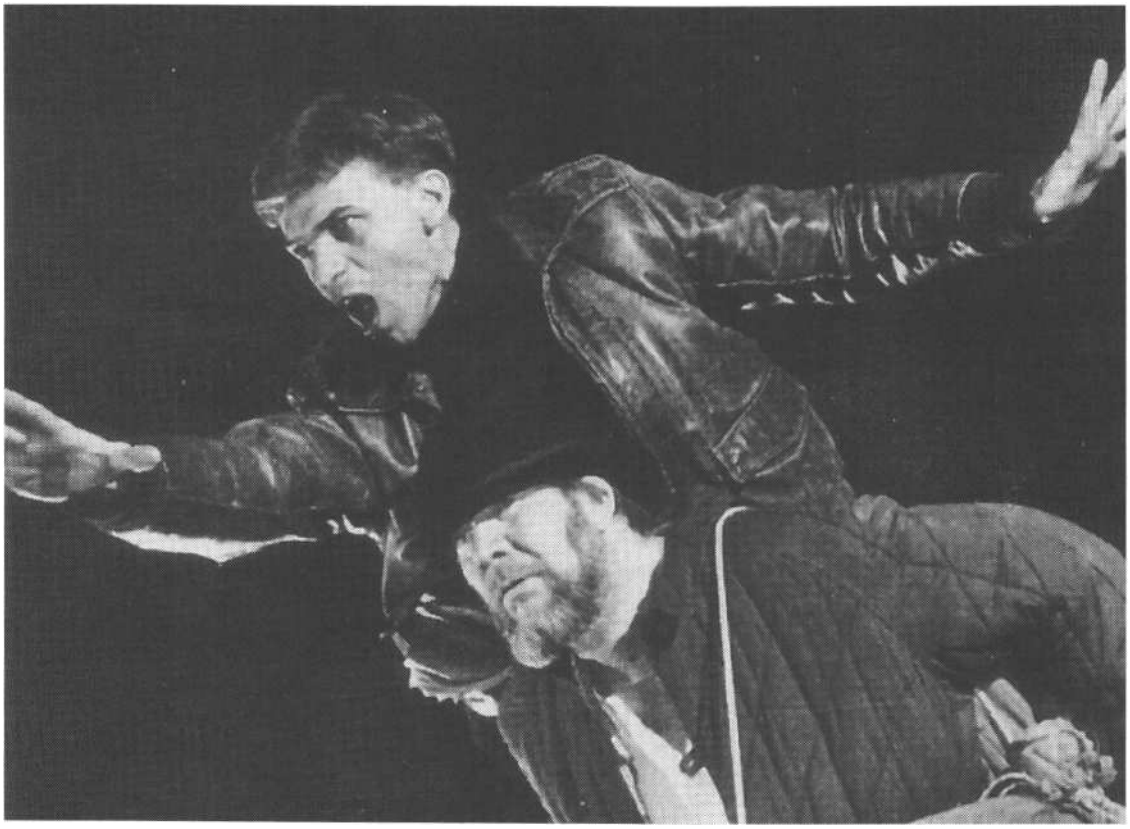
– teljes körű és naprakész információkkal szolgál a kortárs lengyel drámairodalomról.

A Lengyel Drámairodalmi Központ kiterjedt kiadói és dokumentációs tevékenysége mellett a drámai szövegek gondozását és az intenzív műhelymunkát tartja elsődleges feladatának. Legfőbb célkitűzése, hogy szoros és élő kapcsolatot teremtsen a színpad és a drámaíró között.

A központ fennállása óta négy műhelytalálkozót szervezett, amelyek keretében az érdeklődők előadásokkal összekötött gyakorlati műhelyfoglalkozásokon vehettek részt, és sor került a szövegen végzett munka módszereit szemléltető bemutatókra is. A legnevesebb színházi rendezők (Jarocki, Grzegorzewski, Sobaszek, Krukowski), illetve dramaturgok által vezetett találkozók és előadások sokszínű tematikája a tévészínház problematikájától a színházi forgatókönyv kérdésein át a klasszikus drámaírói műhelyek tevékenységéig vagy az alternatív színházi munkamódszerekig terjedt.

Az új művekről rendszeres információkat és rövid elemzéseket közöl a Lengyel Dráma című kiadványunk - amelyet minden színház és a központtal együttműködő drámaíró megkap. A legérdekesebb drámák bekerülnek a központ műhelymunkájának programjába is; ennek keretében ismert színházi rendezők és színészek a színpad próbájának is kiteszik a legjobbnak ítélt alkotásokat, amelyek végül a közönség előtt is bemutatkozhatnak.

A Lengyel Drámának eddig öt száma jelent meg, amelyek általában két főbb tematikai részre



rendezői feljegyzéseket tartalmazott, míg a másik új műveket mutatott be. A kiadvány nem publikál drámákat, csupán azok tartalmát és részletes elemzését teszi közzé. Azoknak, akiknek egy adott mű felkelti az érdeklődését, a központ természetesen rendelkezésére bocsát egy fénymásolt példányt.

A Lengyel Drámairodalmi Központ független intézmény; a működéséhez elengedhetetlen anyagi feltételeket különféle alapítványok, valamint a krakkói önkormányzat és a Művészeti és Kulturális Minisztérium céltámogatásai biztosítják. A központnak a drámaírók számára nyújtott mindennemű segítsége és szolgáltatása ingyenes.

A központ tevékenysége egész Lengyelországra kiterjed. A szervezeti struktúra meghatározó elemei a te-

Bogusław Schaeffer: A színész (Łódz)

Tadeusz Slobodzianek Borsógörgetője (Bialystok)

oszlottak: az egyik a műhelymunkához kapcsolódva a műhelyfoglalkozásokról és a drámaírói műhelyekről szóló riportokat, tudósításokat, valamint egyes próbaelőadásokra vonatkozó

rületi képviselők, akik tökéletesen ismerik és átlátják régiójuk színházi életének problémáit. Ez idő szerint a központ hat állandó regionális munkatársat foglalkoztat, mégpedig Katowicében, Varsóban, Łódzban, Szczecinben és Wrocławban.

A központ drámaírói pályázatok kiírásában is tevékenyen részt vesz - az 1997-es vígjátékpályázatra például több mint száz alkotás érkezett a szerkesztőségbe.

A Lengyel Drámairodalmi Központtal számos ifjú, pályakezdő és középkorú drámaíró tart fenn szoros kapcsolatot. A központ reklám- és kiadói tevékenységének köszönhetően néhányuk alkotása a színpadra is eljutott. Ezek közé sorolható többek között Radoslaw Figura *Légygondozó,* Grzegorz Nawrocki *A gyermekarcú halál,* Adam Bauman *Periferikus komédia és* Marek Bukowski *Testégetés* című drámája.

A Lengyel Drámairodalmi Központ természetesen eleve tisztában volt vele, hogy a normális drámaírói „piac" kialakulása nagyon sok időt vesz igénybe, és egyáltalán nem bizonyos, hogy ez a folyamat sikerrel zárul. A tehetséget és az ötletességet ugyanis még a legjobb, legfejlettebb kiadói módszerek sem helyettesíthetik, legfeljebb csak előmozdíthatják.

Összeállította és fordította: Pászt Patrícia

FORGÁCH ANDRÁS

A MÉSZÁROS

EGY MŰFAJ HATÁRÁN

Kézre álló, fontos, időszerű, izgalmas, enyhén retrospektív, enyhén doktriner, enyhén szürke, magvas, figyelemre méltó, áttekinthető, kissé megfáradt, kissé megkésett, az eminens igyekezetével előállított, nagy empátiára valló, pontos, ám néhol hozzávetőleges, tárgyához helyenként túlzottan alkalmazkodó, ám szuverén, jól szerkesztett, de lényegében mégis eléggé megszerkesztetlen könyvet tartok a kezemben - „Mészáros" könyvét a „Katonáról": *„A KATONA" (Egy korszak határán)* - a cím érdekes központozású, két idézőjel, két zárójel, relativizálás a köbön, publicisztikai blikkfang, mégis tisztességes eligazítás.

Kérdés, megvettem volna ezt a könyvet, ha nem vállalom el, hogy írok róla, és nem kapom meg ingyen. Nem tudom. Beleolvasni biztos, hogy beleolvastam volna, és lehet, hogy álltomban vagy az Írók Boltja valamelyik intim zugában végig is olvastam volna szürke őszi délelőttökön, de megvenni valószínűleg nem vettem volna meg (1320 forint). Ez nem kritika, mert nyilván-való, hogy erre a könyvre szükség van, és jó, hogy van. Létezése nem kérdőjeleződik meg az én korlátolt könyvvásárlói önzésemtől, mely mostanában főleg a könyvtáramból még hiányzó klasszikusok, filozopterek és jobbféle regények vásárlására késztet: ez a könyv szükséges jó, és ha nem vettem volna meg, valamikor biztosan kikölcsönöztem volna a könyvtárból. (Ha másért nem, hát azért, hogy kifénymásoljam a kritikát A játékosról, amelyről már teljesen elfeledkeztem - 'nem véletlenül: hiszen, mint tudjuk, személyes kudarcainkra gyakran borul a feledés jótékony homálya.)

Érdekességének oka részben tárgyában, részben *szerzőjében* keresendő. Ami az utóbbit illeti, magyar színházi ember, amennyiben részese valamely produkciónak, munkatársa valamely színháznak vagy csupán drukker, esetleg károrvendő kívülálló, három ember kritikáját szokta valamilyen értékmérő lakmuszpapírként alkalmazni - ezek nem szellemi folyamatok, mármint a bíráló és a megbírált között, ezek kémiai folyamatok, hangsúlyozom -, s ez a három ember, ábécésorrendben: Koltai, Mészáros, Molnár Gál. Van három ilyen bérelt páholya magyar kritikai zsöllyében, és szerencsére ez a három ember (nem akarok túlozni) három markánsan megkülönböztethető szemléletet képvisel, ez három iskola, mondhatni, három iskola iskolapéldányai ők, és jó, hogy vannak, jó, hogy legalább három ilyen ember van, akik évtizedeken át valamilyen állhatatos, házastársi hűséggel (és undorral) mesélik el, mit gondolnak arról, amit a színházban (többnyire a premieren) látnak, avagy azt írják meg (ez külön szórakoztató), hogy *mit nem gondol a* másik (mármint a másik kritikus), vagy azt adják elő, aggályos precizitással, hogy mit gondolnának, ha gondolhatnának valamire egyáltalán (mert az előadás, amelyet megnézni voltak kénytelenek, olyan fokon gyarló és megbírálhatatlan). Ez a három kritikus önemésztő rendszerességgel, meghatározott helyen (ES, Magyar Hírlap, Népszabadság), meghatározott oldalon, hál' isten többnyire kiszámíthatóan jelenteti meg kritikáit - Molnár Gál közülük a primadonna, elképesztő, barokkos szóhalmozásaival és sűrítőképességével, teljes személyisége (mondhatni, egész fizikuma) bevetésével, gonoszul (ajvé) intuitív szabadságával; Koltai az européer élveboncoló, ínyenc, ki vigyázó szemét a szakmára veti, nagy retusőr, finom intellektus; és Mészáros - ez azén véleményem, ki másé lenne -, a korrekt, megbízható, magasan kvalifikált bölcsész, határozott érzékkel aziránt, mi érték és mi nem„ ritkán téved, ám szenvedélye inkább a becsületes politikai publicista, mintsem a művészi érzékenység elrajzolt szubjektivitását idézi.

Ami Mészáros könyvének *tárgyát* illeti - az utóbbi évek legjelentősebb magyar szín házát, de meglehet, az egész magyar színháztörténet talán legjelentősebb fejezetét dolgozza fel --, hát ez sem elhanyagolható körülmény a könyv fogadtatása szempontjából. A Katona József Színház minősítésétől most eltekintek, itt csak közhelyek juthatnának eszembe, mert a Katona József Színházról már mindent leírtak, oda és vissza, csupán annyit jegyzek meg, félve, halkan, szinte mellékesen, hogy a kötet első részében föllelhető interjúkat olvasva megdöbbentett az alapélmény: elmúlt valami. A könyv arról szól, hogy elmúlt valami. Ez ad melankolikus alaphangot az egész kötetnek, a kritikák helyenként elfúló eufóriája ebbe a kissé fakult aranyozású, bár szépen megöregedett keretbe került, ez az a bizonyos, úgy látszik, megkerülhetetlen retrospektivitás, melyet írásom elején megpendítettem.

Emlékező interjúk az elején (Zsámbéki, Székely, Ascher, Máté, Sinkó), emlékező kritika (a *Három* nővérutolsó előadásáról) a végén. Lehetne-e másként csinálni? Lehetne-e másmilyen ez a kötet? Azt hiszem, igen, és mindjárt el fogom mondani, hogyan is gondolom ezt. A könyv lényegében Mészárosnak a Katona József Színházról több mint egy évtizeden át írt kritikáit tartalmazza 1982 októberétől 1994 júniusáig, *A Ma*nótól a *Rosencrantz és Guildenstern halottig* - ez adja a könyv gerincét, a könyv értelmét, a többi csak a körítés hozzá. Vagy fordítva? Az interjú a lényeg, és a kritika a körítés? Itt máris billen az egész, nem tudni, hogy mi minek a kiegészítő tartozéka, nem tudni, mi a fő szempont: kritikus közli kritikáit, avagy színháztörténetet ír, nyomoz, felmutat?

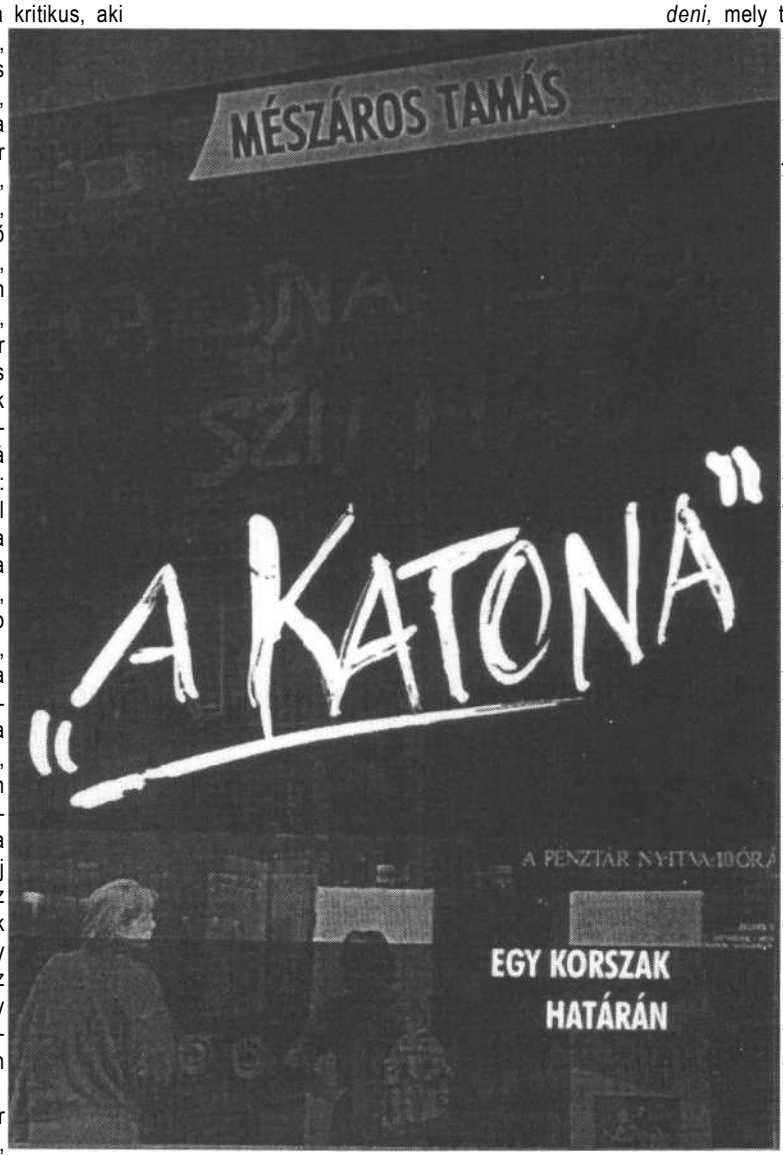
A kérdés azért nem bagatellizálható, mert ahogyan a színház a pillanat, a jelen idő művészete, a napilapokban a premierek után megjelenő kritika (és Mészáros főleg ezt műveli) gyors reagálású, közvetlenül az előadás után megírt hosszabb szösszenet, mely az élmény hevében rögzít benyomásokat (természetesen a kritikus felkészültségének függvényében) és ítéleteket, s már csak terjedelmi korlátai miatt is meglehetősen aránytalan. Igen nagy redukciót igénylő mű-faj ez, mely szerzőjétől szellemes és tömör mondatok sorát követeli, az élmény voltaképpeni amputálását: másfél-három órás totalitás háromnégy-öt flekkre való redukcióját. Ennek a műfajnak vannak mesterei, de ez még nem jelenti azt, hogy kizárólagosan ez lenne alkalmas rá, hogy a színházi élményt kritikai formában visszatükrözze az alkotóknak, vagy közvetítse a potenciális nézőknek. A kritikák jelentős funkciója nem föltétlenül esztétikai, nem is pedagógiai, hanem mentálhigiéniai; maga a *reakció* fontos: a színészek (s a színház más munkásai) nem véletlenül keresik nevüket a kritikában, szemükkel a bekezdéseket villámgyorsan végigpásztázva létezésükre keresnek bizonyítékot így. A kritikus pedig hol visszaél ezzel a pozícióval, hol nem.

De nem erről akartam most beszélni, hanem a terjedelemről. Ugyanis Mészáros kritikáinak többé-kevésbé egyenletes hossza könyvét nagyjából egy sétány köveihez teszi hasonlatossá, a kövek futnak az ember lába alatt, az idő múlik, és azon veszem észre magam, különösen az egymás mellé rakott, egymáshoz nagyon hasonló szemléletű írások következtében, hogy nem figyelek eléggé. Pedig minden stimmel, a kritikus elolvasta a játszott darabokat, intim ismerője a színház viszonyainak, beszélő viszonyban van a rendezőkkel, köszönő viszonyban a színészekkel, tudja azt is. amit nem ír meg, lapjában kényelmes kis zugot taposott ki magának, véleménye rendesen megérlelt, és mégis mint könyv, mint egymás után következő írások sora, amelyeknek sorrendjét az előadások sorrendje szabja meg, egyszerűen kétdimenzióssá válik, azt nem mondom, hogy kifejezetten unalmassá, de ahhoz hasonlóvá. Erről pedig, a fentieken kívül, az ilyen típusú mondatok tehetnek: „Az értelmezés következetes gondolatmenetében és annak megfelelően kidolgozott, átélt, szenvedélyes és eleven játékban, tehát végső soron a rendezésnek a színészi munkában megnyilvánuló eredményeiben igazolódik az előadás" (164. o.). Hirtelen nem tudom, mi ez: színházi kézikönyv a rendezés mesterségéről vagy egy élő, eleven valaminek az élő és eleven ábrázolása. Annak ellenére, hogy Mészáros majdnem mindig nagyon konkrét, az ilyen típusú példákat vég nélkül lehetne szaporítani: ezekben valamilyen általános színházeszményt próbál szabatosan megfogalmazni, ahelyett, hogy az előadás valamely mozzanatát ábrázolná. Sokat bíbelődik azzal is kritikáiban, hogy úgynevezett *mondanivalót* csatoljon színészhez, darabhoz, szerzőhöz, rendezőhöz. Mindeközben nagyon tanulságos dolgokat mond, és egyesével - egy napilap kulturális rovatában - igen jóleső

ilyen írásokat olvasni ebben a szellemi és kulturális sivatagban, melyben mostanában élünk. (Nem is élünk szellemi sivatagban, ez itt részemről csak zsurnaliszta hatásvadászat.)

Probléma akkor támad, amikor, minta gyorsvonat mellettünk elrobogó szerelvényei, a módszer, a módszeresség szinte mechanikusan ismétlődik, a negyven írásban negyvenszer. Mi mást tehetne a kritikus, aki rátalált saját, összetévesztethetetlen stílusára és mondataira? En nem mondom, hogyne így írjon kritikát - de ha már *könyvet* állít össze, akkor talán el kéne gondolkodnia azon, hogyan tehetné érdekesebbé, hogyan mélyíthetné el. Visszatérő módszere például Mészárosnak, hogy a színészeket nem fizikumukkal vagy gesztusaikkal, hanem egy-egy bravúrosan tömör felsorolásban, állítólagos *szereptartalmaikkal* írja le. Ennek következtében előadás-leírásai - ilyen tömegben - egyhangúvá válnak. (Egy példa a sok közül: „Ascher drámai kajánsággal preparáltatja ki Básti Julival a lefegyverzően vonzó Anna Petrovna okos mohóságát, Udvaros Dorottyával a szép Szofja hivalkodó önáltatását, Szirtes Ágival a »buta« Szása elszánt naivitását, Bertalan Ágnessel a karót nyelt Grekova neurotikus veszélyességét, Blaskó Péterrel a jelentéktelen Vojnyicev taszító nyárspolgáriasságát, Máté Gáborral a szószátyár részeges Trileckij puhány hiúságát." 183. o.) Az ember azt gondolná, hogy ezek csak egyszerű kiindulópontok egy színészi alakítás leírásához. Az ember azt várná egy ilyen nagy tapasztalatú kritikustól, hogy - pláne ha tárgyát ilyen fokon szereti és tiszteli, mint esetünkben - egyszer-egyszer belemerészkedik a mély vízbe is, egyik-másik előadásról esetleg megpróbál többet is írni, mint amennyi egy országos napilap néhány flekkjébe belefér. (Azt egyébként nem értem, hogy ha ezek a kritikák napilapban jelentek meg, az írás végi dátumok miért nem tartalmazzák a napot is, miért csak a hónapot. A hitelességet erősítené ez, véleményem szerint.)

Ismétlem: a hiányérzet nem a napilapot, hanem a kötetet olvasva ébred az emberben. mert felnagyítódik egy sajátos kritikusi jellegzetesség: hogy mindig a mondanivaló, semmi más, csakis a mondanivaló a kiindulópont. (És ezért teremnek meg a kristálytiszta mondatok és a pontos gondolatvezetés szűk szorosaiban rendes kis szó- és metaforaszörnyek, melyek a m-o-a-d-a-n-i-v-a-l-ó-t próbálják meg magukba préselni:



„Kerülni igyekszik az *obligát kosztümösség akaratlanul* is előtörő, »csinált« gesztusait..." (214. o. - kiemelés tőlem, F. A.) Ez Mészáros keresztje, és ezért gondolom, hogy amennyiben magát a „Katonát" teszi a kirakatba könyve címlapján, tehát esszenciálist, lényegest, alapvetőt kíván egy számára is fontos tárgyról adni, talán meg kellett volna kísérelnie gazdagabb, szenvedélyesebb, mélyebb kötetet produkálnia. Miképpen?

Több interjú, és nem egy blokkban a könyv elején, hanem elszórva. Mint Visky András megemlítette ES-beli kritikájában, Fodor Gézának és Duró Győzőnek is lehetőséget lehetett volna adni, hogy elmondják a saját változatukat erről a kollektív műalkotásról. És esetleg Gothár Péternek vagy Ács Jánosnak is. A könyvet lehetett volna a *Három nővér* kétszázharmincnyolcadik előadására írt dolgozattal *kezdeni,* mely tiszta hangütés lett volna, oldotta volna a kötet kronologikus monotóniáját. Az interjúknak a kritikák közé való beékelése némi további változatosságot jelenthetett volna. Egyik-másik fontos előadásról nagyobb lélegzetű elemzés is megjelenhetett volna. A kötet végén célszerű lett volna részletes (szereposztásokat, vendégjátékokat, díjakat is tartalmazó) *kronológiát* közölni, ahol az ember pihenésképpen ellenőrizhetett volna egy s mást, rá-rálapozhatott volna, elmélázhatott volna a száraz tények fölött (a fényképek ilyesféle funkciót töltenek be: bár a képek sorrendjének logikája számomra teljesen fel-foghatatlan).

A végére tartogatom azt a lehetetlen adu ászt, ami nincs is a pakliban. Egy olyan kötetet forgattam volna szívesen (erről a tárgyról), melyben a fent említett kritikai trió kritikái kerülnek egymás mellé vagy egymás közelébe. A háromféle szemlélet, a látásmódok össze-szikrázó különbözőségei - akár egy színházi előadásban a színészekéi - valódi élvezetet okoztak volna számomra. Bár egy ilyen könyv nem jöhet létre - ugyan minek is jönne? -, én mindenesetre elképzelem: kajánul vigyorgok rajta magamban, élvezem, mint egy vaskos bohózatot, és elérzékenyülök fölötte, mint egy finoman realista pszicho-drámán. Szép is volna, ha egy ilyen könyv idomulni tudna tárgyához, és megihletné azokat, akik - ebben a műfajuk számára kétségtelenül nehéz korszakban - azzal foglalkoznak, hogy életben tartsanak egy ősi formát, az „embernek ember által történő ábrázolását".

Pesti Szalon, 1997

KOLTAI GÁBOR

ELROMLOTT ROMÁNC

TROILUS ÉS CRESSIDA-OLVASAT

Mondd, Apolló, Daphnéd szivére: mi
Cressida, s Pandarus, s mi mik vagyunk?
(I. 1.)

Dalolj a szerelemről: ez a szerelem
még valamennyiünket tönkretesz.
(III. 1.)

1

A Troilus és Cressida története két mondatban összefoglalható. Fiú szereti lányt, lány szereti fiút. Lányból kurva lesz, fiúból mizantróp tucatkatona. Közben háborúznak, szerelem és becsület dolgairól vitáznak, bosszút esküsznek (erről később megfeledkeznek), élik az életüket. Kevés Shakespeare-dráma van, amiben mindenki ilyen jól érzi magát. „Jó muri" - ezt ugyan nem az életre, hanem a háborúra mondják, de Trójában, ahol hét éve háborúznak, a kettő egyet jelent. És, úgy tűnik, egyik sem éppen kellemetlen. Mi is remekül szórakozunk, hisz kabarétréfák és műfajparódiák váltakoznak látványos színpadi gegekkel. Két lábon járó karikatúrákat látunk. Csupa hálás szerep. Az utolsó két felvonás ugyan kissé ízléstelen - mégiscsak nyílt színen csináltak kurvát egy édes kislányból és acsargó gyilkost egy tiszta királyfiból. *A Romeo és Júlia* megnyugtatóbb volt.

A végére ügyel Shakespeare. Ez bohóctréfa, nem tragédia. Nem hal meg senki. A világ tovább forog, egyszerűen csak nem tűrte meg a szerelmeseket. De nem is tett ellenük semmit. Elég volt hozzá a két szerető szív. Cressidát senki sem kényszerítette arra, hogy megcsalja Troilust.

Mielőtt könnybe lábadna a közönség szeme, Shakespeare még hátulról ledöfet egy mellékszereplőt, aztán befejezi a darabot. De nincs lezárás. A nézők a sok szörnyűség után nem térhetnek meg az igazság és az erkölcs képviselőjéhez. Nincsen Escalus, veronai herceg, nincsen, aki imát mondana a halott felett, még halott sincs, senki sem mondja ki, hogy *tragédia történt.* Ha nincs tragédia, nem jár erkölcsi megtisztulás sem. Shakespeare megfoszt minket a katarzishoz való jogunktól, viszonyítási alap híján pedig saját morálunkban sem hihetünk. Kit könnyeznénk meg? Egy szajhát? Egy neurotikus katonát? Egy nárcisztikus és hazug Grál-lovagot? Egy kerítőt?

Nem tudjuk, mit gondolt Shakespeare, amikor *a Troilus és Cressidát* írta. De azt a lelkiállapotot ismerjük, amikor valaki minden eddiginél sötétebb rosszkedvében kezd el viccelődni...

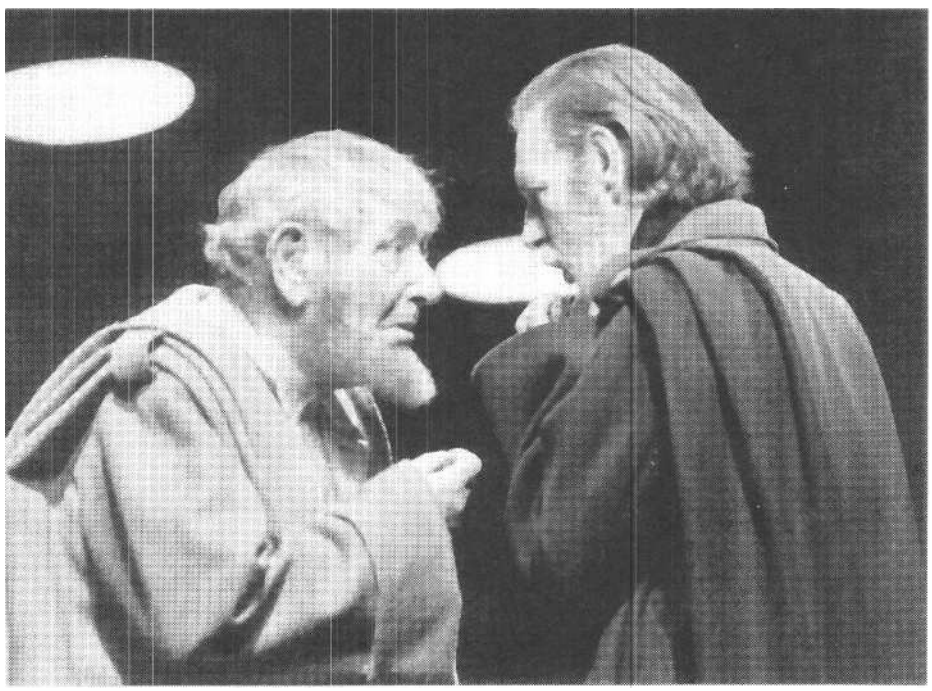
Nem szükséges részletezni a minden egyes soron átütő kiábrándulást és megvetést; azt, hogy a háborút egy szajháért indította a felszarvazott férj, s ezzel mind a görögök, mind a trójaiak tisztában vannak; hogy a harcoló felek akkor mennek ki a csatatérre, amikor kedvük tartja; hogy a vezérek annyira jelentéktelenek, hogy még rangjelzésről sem ismerik fel egymást; hogy a görög mitológia legnagyobb hérosza fiúszeretőjével hentereg az ágyban - s hogy egyáltalán, mindenki annyira *hiú,* hogy az egész háborús helyzetet személyes hatalmuk és privát bosszúhadjárataik érdekében tartják fenn alárendeltjeik kisszerű manipulálásával. Es persze a jó muriért, ami a csatatéren várja őket ebben a kedélyes kis háborúban. Ha kimennek a csatatérre.

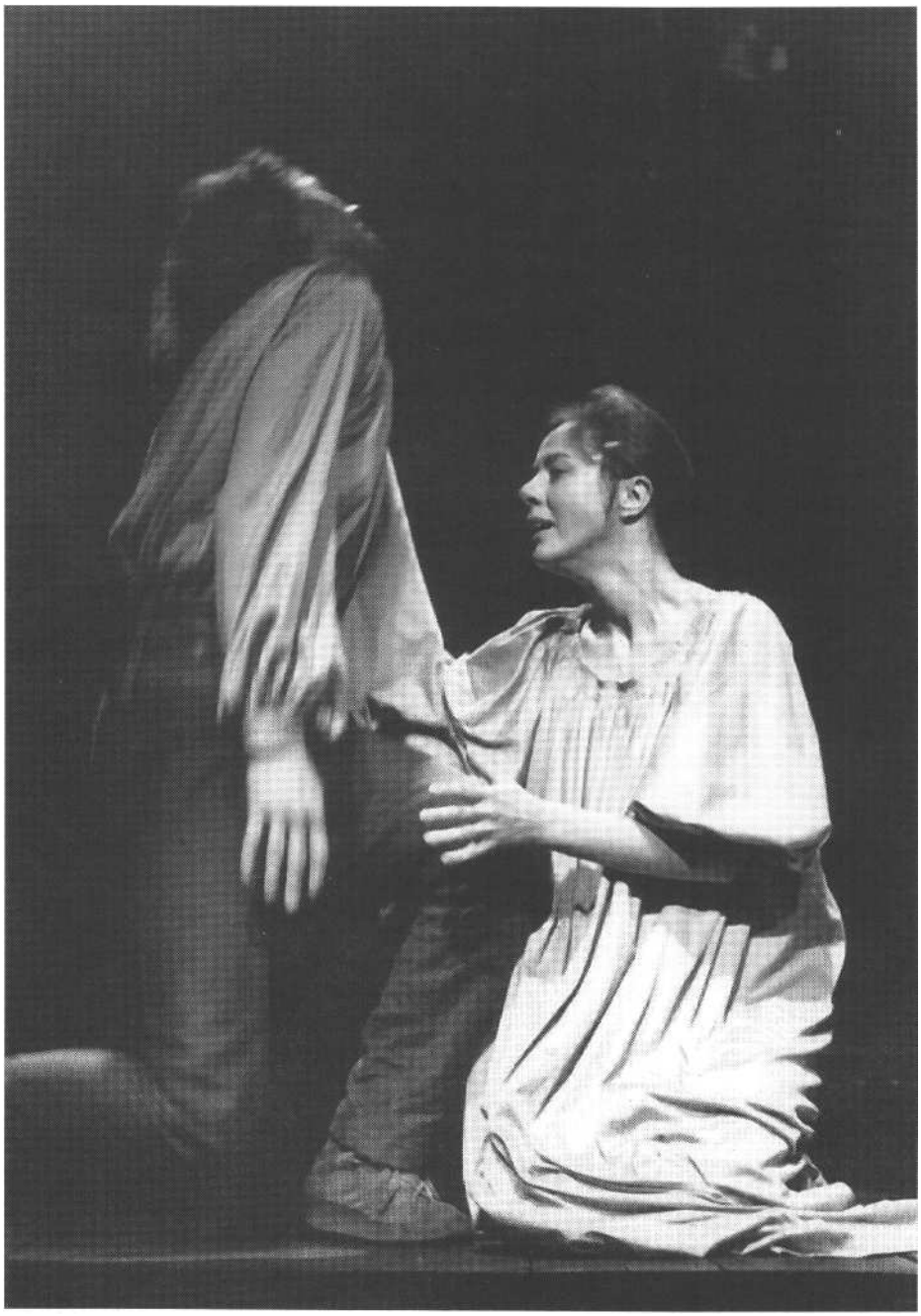
Érdemesebb kezdetként Troilus és Cressida sorsának fordulópontjait számba venni. Cressidát könnyű született szajhának elkönyvelni, hiszen első megszólalásai, ezek a serdülőkori, még felfedezésszámba menő fejtegetések női praktikáról és szerelmi számításokról így is olvashatók. Ráadásul ebből kiindulva átváltozása sem olyan váratlan. De nem érdemes őt így olvasni. Ha Cressida született szajha, és nem a történtektől válik azzá, nem sok értelme van a darabnak. A szerelmes éjszaka előttiviselkedésére egyszerű a magyarázat: tizenhét-tizennyolc éves kora ellenére különlegesen okos és művelt, rafinált leány, aki már majdnem mindent tud a szexről és a férfiakról (legalábbis azt hiszi). Még ártatlan, s majdnem mindegy, ki veszi el ártatlanságát - csak vegye már el valaki. Troilus persze tetszik is neki.

Cressida alapvetően bájos jelenség a darab kezdetén. Egy modern, intelligens lány esetében a „már mindent tudok, de még nem tudom, milyen" érzete sürgető vággyá erősödik; Cressidát érzékei is, tapasztalathiánya is sürgetik, hogy lefeküdjön Troilusszal. Látni való (és köztudott), hogy Troilus is szűz, Cressida tehát mindvégig megőrizheti helyzeti előnyét. Ráadásul még nevelhető, a Trójában fellelhető fásult militánsoknál mindenesetre emberibb típus. Kezdetnek megteszi. Ez persze nem jelenti azt, hogy Cressidában „érlelődik a szajha" - Troilus szép és kedves fiú. (A darab végén megjelenő, idegösszeroppanás szélén álló katona egyébként is ilyen előzményt követel.) S hozzá éppen elég vakmerő, tele ifjonti hévvel, ezt a trójai haditanácsban is megállapítják; bele lehet szeretni minden „hátsó szándék" nélkül.

Cressidát a harmadik felvonás második jelenetében tulajdon nagybátyja löki Troilus karjaiba. Amikor a nagybácsi még szavatol is a lányért, a fiú hasonló adok-veszek hangnemben válaszol. Miután az üzletet nyélbe ütötték, a fiú viszi a lányt a kölcsönkapott ágyba. Ha van lírai pillanat ebben a brutális tréfában, ez az: a kezdete bizarr módon mindennapi. Két. fiatal áll egy hálószoba ajtajában. Valami meghatározhatatlan küszöböt készülnek átlépni, talán a felnőttkorét. Részük lesz valamiben, amit még sosem próbáltak, csupán sóvárogtak és féltek. Tele vannak várakozással és szorongással, a helyzet suta és kínos, mégis minden eddiginél erősebb összetartozást teremt. Az első csók, az első érintés, az első összemosolygás pillanata. A csöndet Cressida töri meg; őszintén és halkan beszél, feltárja szívét Troilusnak, de már próbálgatja is a tanult eszközöket.

Sarlai Imre (Nestor) és Kálmán György (Ulysses) (Nemzeti Színház, 1980)





Balkay Géza (Troilus) és Csomós Mari (Cressida) a Nemzeti Színház előadásában

(Háború van; ő is sejti, hamarosan szüksége lehet rájuk.) Igyekszik kívülről szemlélni a dolgot; okosabb, mint Troilus, és fél. Nehezen kiszakadó vallomást tesz, és könnyedén erőt fitogtat. Aztán a párbeszéd mintha már túlságosan is lírai lenne; az egymást túllicitáló hűségeskük szerzői iróniát és enyhe stílusparódiát sejtetnek, nem szólva arról, hogy a reneszánsz angol közönség Cressidát, Troilust és Pandarust *emblémaként,* köznevesített formában ismerte. *(A pander* szó a mai napig kerítőt jelent.) Shakespeare pontosan tudta: közönsége nevetni fog a fogadkozások hallatán. Ha minden néző ismeri a történet végét, mégiscsak másként szól a szöveg: „Valahány állhatatlan férfi legyen mind Troilus, a hűtlen nő mind Cressida, s minden kerítő Pandarus!"

A negyedik felvonásban Cressidát szabályosan kicserélik egy trójai katonára. Fiúja maga adja őt őrzője kezére; előtte - meglehetősen otrombán és hisztérikusan - még jelzi is tulajdonjogát a lány felett. Röviddel ezután Cressidát végigcsókolja a görög tábor kivénhedt és szenilis vezérkara. Ez az egy éjszaka (amely a harmadik felvonás második jelenetével kezdődött és a negyedik felvonás ötödik jelenetével ér véget) könnyedén megmagyarázható folyamatokat indíthat el egy átlagon felül eszes és érzékeny lányban, akinek hirtelen megváltozik a világról alkotott képe, s a történtek hatására önmagáról alkotott képét is kénytelen átértékelni.

Cressida bukása kegyetlen és ironikus. Mégis: egy ritka szépség és intelligencia fásul a szemünk láttára fáradt cinizmussá. Persze senki sem kényszerítette; egyszerűen csak egyetlen éjszaka alatt felnőtt. Elvesztette ártatlanságát (ez az élmény végre felruházta őt a régen várt tapasztalattal), aztán reggel egy katonai különítmény állt meg a hálószoba ajtajában, hogy magával vigye az ellenség táborába. Hol azaz ész, amely tudomásul veszi ezt, s mindazt, ami ezután következik? Es Cressida a legkevésbé sem élvezi új „életmódját". Amikor megérkezik a görög táborba, bárminek is tűnjék kacér viselkedése, *fél.* Aztán rájön, hogy nincs mit félni. Ezek csak férfiak. És Diomedes ágyába sem ugrik kapásból. Kiszáradt ajakkal teszteli önmagát és ellenfelét, akár az előző jelenetben; vajon meddig megy el? S meddig megy el ő? Vajon összedől a világ, ha lefekszik vele? (Ez lenne *a második* alkalom.) Az aktusra végül nem kerül sor. Cressida ott marad elsiratni Troilust (a rejtekhelyen meghúzódó fiú nem látja a könnyeket), míg Diomedes dühödten elsiet. Könnyebb esetekhez szokott. De Cressida már sejti, hogy a világ nem dől össze.

Troilus ez alatt a rövid idő alatt nem kevesebb felismerésre kényszerül. A második felvonás második jelenetében fiatalon és lelkesen tanúja lesz, hogyan készül a nagypolitika. A trójai vezérkar Heléna hazaküldéséről tanácskozik. Amit Troilus eddig értéknek vélt, az senkit sem érdekel. Helénát nem az értékéért tartják Trójában (hisz nincs neki, ebben mindkét fél egyetért), nem is becsületből (ez szóba sem kerül), egyszerűen csak bosszúból és *a presztízs* miatt. (További érvek: hírnév, dicsőség, görög kincsek.) A negyedik felvonásban Troilusnak le kell nyelnie, ahogy szerelmét - merő háborús érdekből - kiöregedett politikusok és kiöregedett szeretők zúzzák szét. Igaz, Troilus nemcsak a háborúnak lelkes híve, de a trójai vénségekre is felnéz. *(Ez határozat?-* kérdezi kötelességtudón, amikor tudomására hozzák Cressida eltávolítását.) Mindezen túl elképedten tapasztalja, hogy Cressida máshoz is barátságos. Ezt siet ellensúlyozni, s máris megalázza Cressidát (Diomedesszel való szópárbajában egyrészt csúfosan alulmarad, másrészt ismét hiúsága tárgyaként kezeli a lányt). Troilus sorsa végül a görög táborban pecsételődik meg, ahol az ő világról alkotott képe hullik szét végérvényesen. Végignézi Cressida és Diomedes flörtjét, a szerelmi zálog elajándékozását. Kevésbé

bonyolult alkat, mint Cressida - hiányzik belőle az intellektuális tapasztalásvágy, nem siratja el magát a tudatos lesüllyedés gesztusával. Egyszerűen csak gyöngék az idegei mindahhoz, amit átél. Amikor legközelebb találkozunk vele, tekintete neurotikust sejtetőn ég; éppen fegyvert csatol, s a bosszúról meg az ölésről tart zavaros szónoklatot. Ámde nem képes bosszút állni Diomedesen, nem hal hősi halált, nem is őrül meg; Shakespeare a *tragikus* hős minden attribútumától megfosztja. Mindezek helyett feladja nagylelkűséget és becsületet hirdető elveit, s elindul a csatába, hogy öléssel vigasztalja magát.

Troilus nem okos. A levél, melyet Cressida végső kétségbeesésében küld neki, valószínűleg őszinte. Mindenesetre meg kellene adni az esélyt; hátha ez a lány végső segélykérése (ne feledjük: *még* nem feküdt le senkivel a görög táborban), s ha elutasítja, mindkettejük romlását visszafordíthatatlanná teszi. Troilus végzete aztán Hector halálakor válik végérvényessé. Most már egy világ omlott össze benne.

Két erkölcsi vesztes. Két felnőtt. Marad egyáltalán olyan szereplő, akit Shakespeare gúny nélkül vagy legalább kevésbé ironikusan ábrázol?

Ha Pandarust tragikus figuraként fogadjuk el, marad. Noha könnyű vén kéjencként értelmezni (akár Cressidát született rimaként), kezét dörzsölgető kerítőként, aki - egy kritikából idézve - „egyetlen összeakaszkodott, párzó gomolyagban szeretné látni a világot". Ez a Pandarus aztán megbántottan és sértődötten monologizálhat mellőzöttségén. Pandarust azonban másképpen is lehet olvasni: jólelkű tréfacsinálónak, aki azért boronálja össze a szerelmeseket, hogy legalább egyetlen éjszakájuk legyen, mielőtt a világ elpusztítja vagy megrontja őket. Pandarus a maga szempontjából jogosan vár hálát Troilustól, amiért segített neki összehozni egy éjszakát az imádott leánnyal, akinek-egy áruló lányaként- meg vannak számlálva a napjai a trójai várban. S ha mégsem, hát Troilus eshet el a csatában, vagy egyszerűen csak beszippantja őket a feje tetejére állt világ. Pandarus megszállottan hisz abban, hogy jót tesz, hogy ő a fiatal szerelmesek bástyája és segítője. S amikor a csatába induló Troilus ezt vágja hozzá: „El, kerítő, lakáj! Bűn mocska, szennye, amíg élsz, rád s örökké a nevedre!" - ő csak bénultan, semmit sem értve, elveszetten áll a zűrzavarban; csak jót akart, de mindent elrontottak, s ő már soha, soha nem lesz képes megérteni ezt a világot. Az utolsó jelenetben fulladva, nyavalyáira panaszkodva lép be. Eddig nem hallottuk magáról beszélni, csupán tréfálni, szervezni, duruzsolni. Maga volt a tobzódó vitalitás. Most a halálát jósolja.

Egy Don Quijote nevű lovag gályára induló rabokat kérdez, mit követtek el. Különösen egy szürke szakállú vénember ragadja meg a figyelmét. „Ami a kerítőséget illeti - mondta a jóképű öreg -, azt nem tagadhatom. Én azonban azt gondoltam, senkinek nem teszek ezzel rosszat, csak az volta szándékom, hogy a világ örvendezzék, s békében és nyugalomban éljen minden civakodás és gyötrődés nélkül. De ez a jó szándék mit se használt, s most már mennem kell oda, ahonnan többé sohasem fogok visszatérni, mert nagyon rám súlyosodtak az évek, és a hólyagbaj egy percig sem hágy nyugodnom. - Ezután sírva fakadt."

A darab többi szereplője is több elrajzolt karikatúránál. Még fenyegetőek is lehetnek, mint a hideg és okos Ulysses, aki jól beszél, ijesztően tud bánni az emberekkel, profi katona és mesteri politikus. Tudja, hogyan játszhatja ki egymás ellen társait -- nem önérdekből, csupán a győzelemért. (A mitológiából tudjuk: Ulysses már kezdetben vonakodott háborúba indulni, s a hazatéréshez is több érdeke fűződött, minta többieknek.) Nagyobb formátum ő mindenkinél, mindkét tábort számításba véve. Ezt tudja is magáról. Veszélyes ember, ez első megjelenésekor kiderül; a görög vezérkar tanácskozásán némán, mintegy outsiderként hallgatja végig Agamemnon és Nestor dagályos szónoklatát, majd lassan, megfontoltan beszélni kezd Improvizál; egyelőre nem akar mást, mint feldühíteni a vezérkart Patroclus és Achilles ellen, előáll tehát egy paródiával, amit Patroclus szájába ad (meglehet, van alapja; Ulysses mindenesetre tudja, hogyan bővítse ki és hogyan tálalja, hogy célt érjen). Ulysses egyformán megveti a kivénhedt vezéreket és a csak fegyverforgatáshoz értő katonákat, akik „köpnek az előrelátásra", akiknek a stratégia nem több „térképesdinél" és „szalon-csatánál". Ulysses az egyetlen „értelmiségi katona" a görög táborban: számára a nyugodt, megfontolt stratégia többet ér mindennél. Stratégia kell ahhoz, hogy megnyerje a háborút. Stratégia kell, hogy *végre hazajusson.* Gondoljuk csak meg: Nestor és Agamemnon ügyesen - és aljasul - kijátsszák egymás ellen Achillest, Patroclust, Ajaxot s a többi alárendelt katonát; ám eközben ők sem valami okosak, hisz Ulysses ugyanígy játszik velük. Tulajdonképpen van ebben valami hideglelős: Ulysses az, aki a háttérből irányítja a görög tábort - s az sem mindegy, miért.

Fenyegetőnek kell vélnünk Achillest is: maga az önérzetében sértett hiúság ragad fegyvert, hogy hátulról döfesse le gyűlölt ellenfelét, Hectort. Amikor csendesen figyelmezteti segítőit: ő, Achilles dobta q gyilkos fegyvert - már nem is olyan nevetséges.

Hectort legalább sajnálhatjuk. Elvégre becsületes volt, törvényre és szokásra hivatkozott a Tanácsban, és nem harcolt halálig Ajaxszal, amikor kiderült, hogy rokona. De Hector volt az, akinek döntő szava lehetett volna a háború befejezésében, mégis saját meggyőződése ellen beszélt a Tanácsban: „Ha tehát Heléna a spártai / Király felesége s tudjuk, hogy az-, / Természetes és nemzetközi jog / Követeli, hogy kiadjuk; a bűnben / Megátalkodni nem csökkenti, de / Növeli a bűnt. A tiszta igazság / Szempontjából ez Hector véleménye: / Mindamellett, bátor véreim, én is / Mellétek állok: tartsuk meg Helénát; / Mert ez az ügy már súlyosan kihat / Egyéni és közös becsületünkre." Troilust életkorának hevülete és

Szakács Eszter (Cressida) és Farády István (Troilus) a kecskeméti előadásban (1973) (Ikládi László felvételei)

Jakab Csaba (Troilus), Kristóf Tibor (Pandarus) és Udvaros Dorottya (Cressida) a szolnoki előadásban (1981) (MTI-fotó)

szerelme hajtja a háborúba, Paris a viszály kirobbantójaként kénytelen harcolni, „a hősködésnek nála nincs érdeme" - de ki kényszeríti Hectort? Ennyit az elvek emberéről, aki a trójai táborban egyedüli józanként kimondja a végső szót: *háború.* A Grál-lovag idéz a Törvényből, azután megszegi. Mindezt tíz soron belül. Kínos.

Thersites az egyetlen szereplő Ulyssesen kívül, aki realista, tehát olyannak látja a világot, amilyen. Csak éppen túlságosan gonoszkodó. Ennek persze megvan az oka: Thersites testi-lelki nyomorék. Az tette ilyenné, amit látott, s ez a mérhetetlen keserűség ütközik ki rajta. Mellesleg általában igaza is van; Ajax tényleg buta, Achilles tényleg hiú, Nestor tényleg kivénhedt, és ami különösen fontos: miután Ulysses és Troilus távozik Diomedes és Cressida flörtjének színhelyéről, Thersites keserűen siratja el a szerelmet. Thersites (látszólagos) aljassága arról szól, hogy egy becsületes ember belerokkant a szemlélődésbe. Thersites valójában egy olyan Apemantus-típus, akinek úgy-ahogy sikerült függetlenítenie magát, csakhogy a véleménye minduntalan kiütközik viselkedésén, nem egyszerűen kellemetlenül, hanem valóban aljasul. S még ebben az aljasságban is maradt humor: mondatai kifejezetten szellemesek. A darabban Ulysses mellett - bármily különösnek hangzik - Thersites a másik értelmiségi.

Ajax a legelrajzoltabb figura; ő az, akit még csak meg sem érint a saját és a mások drámája. Olyan, mint egy nagyra nőtt csecsemő: tágra nyílt szemével bambán és csodálkozva mered a világba, gyermeki nyíltsággal igyekszik megérteni azt, ami körülveszi. Ez nemigen sikerül - ő aztán mindenre kihasználható. „Nem kevésbé nemes, mint Achilles... s végeredményben sokkal kezelhetőbb" - mondja Agamemnon, egyenest a szemébe. Es miért ne? Ajaxról lepereg ez a fajta bántás, mert nem jut el a tudatáig; minden további nélkül sértegethető, hiszen nem kell tenyérből etetni ahhoz, hogy manipulálhassák. Ajax színpadi ábrázolásához hozzátartozik, hogy gyermeki őszinteséggel tett megjegyzéseit durva röhej követi. Ami persze megint csak nem jut el a tudatáig és így tovább.

Heléna egyetlen jelenetben szerepel, de ennyi is elég ahhoz, hogy belássuk: Diomedesnek és Hectornak igaza van. *Ezért* semmit sem érdemes.

Felületes olvasásra egyszerű megfejtést kínál a darab. A kegyetlen, romlott világ megfertőzte és elpusztította a két ártatlan szerelmest, örökre tönkretett két szerető szívet. Ám az olvasó hamar rájön, hogy a *Troilus és Cressida* világa inkább nevetséges, mint aljas vagy ijesztő. És bármennyit intrikálnak is a szereplők, hiába keresi azokat a pontokat, ahol a szerelmesek ártalmára volnának. A háború soha nem zavarta a két fiatalt. Diomedes sem szóval, sem tettel nem kényszeríti Cressidát arra, hogy lefeküdjön vele. Egyiküket sem korlátozzák szabadságában, sőt, *a Romeo és Júlia* groteszk ellenpontjaként valósággal egymás karjába taszítják őket. S bizony a sírás-rívás is el van túlozva: *„Megfizetem a görög őrsöket, s fölkereslek éjszaka"* - mondja Troilus az elválás reggelén. Ez a mondat nagyon fontos. Nincs veszély. A kedélyes háborúban gyakran találkozgatnak a felek harcmezőn kívül. Aznap éjjel Troilus már a görög táborban van, s még csak fizetnie sem kellett: legális baráti látogatásról van szó. Meghívták. Ha épp nem látja Cressidát Diomedesszel, másnap, harmadnap, akár minden éjszaka felkeresheti.

Es amikor az olvasó eljut Troilus és Cressida pontosan kimutatható egyéni felelősségéhez, ráébred, hogy döbbenetes tragédia játszódott le, talán megrázóbb, mint azokban a Shakespeare-művekben, ahol az előadás végére hullahegyek magasodnak a színpadon. A felnőtté válás metaforája a világ metaforájává bővül. A tragédia nem üt át a buffo-hangnem és az álnokul mellőzött műfaji sajátosságok szövetén - még a szereplők közül is csak ketten érzékelik. Thersites azonban réges-rég belefásult a látottakba. Pandarus az egyetlen, aki meglátja az igazságot. Minta darab kezdetén. Hiszen ezért hozta őket össze.

„Mondd, Apolló, Daphnéd szívére: mi /Cressida, s Pandarus, s mi mik vagyunk?" Troilus, bár csupán egy hasonlatot vezet fel, a lényegre tapint. Központi probléma ez egy olyan darabban, ahol színésznek-rendezőnek egyenként kell megküzdenie a karikatúrának tűnő szerepekkel, mert csupa fenyegető bohócra nem lehet előadást építeni, egy olyan darabban, amelyben mindenki (mi magunk is) a háborúra vezetünk vissza mindent, holott pontosan tudjuk, az puszta ürügy hoppon maradt erkölcsi érzékünk megnyugvásához. „Mi mik vagyunk", akik végigröhögtük ezt a bizarr komédiát, amelyben fiatalok vesznek el örökre, és fásult vénemberek filozofálnak a megváltoztathatatlanon?

Mert a rideg távolságtartás látszat. A *Troilus és Cressidában* igenis *vannak* értékek, emberi értékek éppúgy, mint erkölcsiek. Enélkül ugyanis semmi értelme nem lenne a darabnak; s hogy a háború teszi őket semmissé, az túlontúl kényelmes álláspont. Ebben a darabban a szerelem, a bosszú (amely Shakespeare-nél még rendelkezett egyfajta önmagát igazoló „abszolút értékkel", jogosultságára és világrendnyi tétjére az *Othello* az igazi példa), az igazság, a becsület és minden efféle világrendező elv önmagát érvényteleníti és gyalázza módszeresen, „öngerjesztőleg" fordul ki magából, Troilus és Cressida szerelme éppúgy, mint Hector becsülete vagy Ulysses bölcsessége. A színpadon azonban nem elvek és értékek csapnak össze a szöveg fölött, hanem mindebbe emberek pusztulnak bele, ha nem is szó szerint - és az összeomlás, legtágabb értelemben vett környezetük és önmaguk összeomlása még csak meg sem érinti őket, még csak észre sem veszik (Pandarus és *talán* Cressida kivételével). Ezért nem lehet a darabnak halálos áldozata. (Ebből a szempontból Hectornak is életben kellene maradnia.)

Romeo és Júlia halála, a kriptában elhangzott beszédek és az emlékükre emelt szobrok nem siratják el a szerelmet, mert a darab a szerelem mindent elsöprő erejéről és apoteózisáról szól. Éppen a befejezése miatt: Romeo és Júlia sírján rózsák sarjadnak majd, amelyek összefonódnak a rideg kő felett. Ez a darab viszont a szerelem bukásáról szól, mégpedig önmagáért való bukásáról. *A Troilus és Cressida a* szerelem elsiratása.

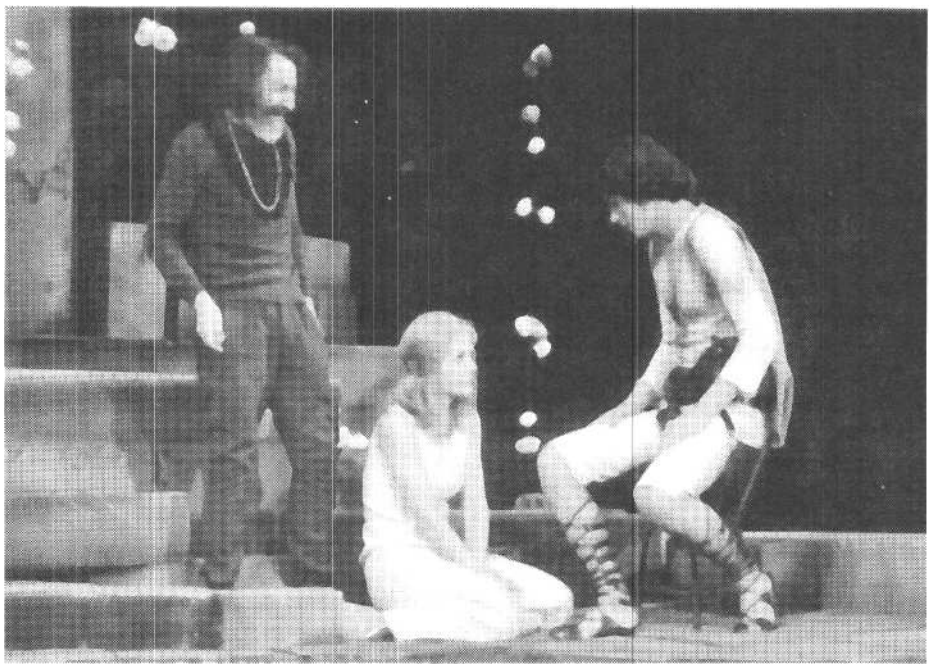
Es elsiratása mindennek, ami bármilyen morális tartalommal bírhat. Othello bosszúja, ha önkényes is, az erkölcsi világrendet állítja helyre. Troilus nem áll bosszút, csak esküdözik. De hát miért is állna? Soha nem fogjuk megállapítani, Diomedes volt-e a kezdeményező fél vagy Cressida. Esetleg Diomedes, de Cressida magatartását félreértve? Vagy Cressidát csupán Troilusban való csalódása indította erre a viselkedésre? (Ha igen, miért viselkedett Troilus kiábrándítóan?) Es ha már itt tartunk: Cressida nem csalta meg Troilust. Ezzel a történettel kapcsolatban két megállapítást szoktunk tenni: a háború tönkre-tette a két szerelmest, és Cressida megcsalta Troilust. Márpedig a háború önmagában nem tett tönkre senkit, Cressida pedig (még) nem feküdt le senkivel.

Akkor hát mi történt?

A kor hangulata talán magyarázattal szolgál. A reneszánsz egyik neuralgikus pontja az lehetett, mihez kezdjen az éppen hogy letűnt lovagkorral. A *Troilus* és a *Don Quijote* megírása között mindössze két év telt el. Nem véletlen; mindkét mű a lovagi eszmények és törvények kiürülését mutatja meg egy olyan világban, amelyben a romantika anakronisztikus. Shakespeare korában a trójai háború hősei lovagnak számítottak (Don Quijote is hivatkozik rájuk). A darab voltaképpen mindvégig egy lovagregény paródiája. Pandarus kertjében a szerelmi lugast, Ajax és Hector birkózásában a lovagi tornát persziflálja, a két főhős története pedig maga az *elromlott románc.* De ennél lényegesebb az az érzés, hogy visszahozhatatlanul elmúlt az a kor, amikor a halálnak és a bosszúnak, a barátságnak és a szerelemnek szertartása, pompája és méltósága, mi több, jelentése volt. Mosta halál mocskos és felesleges, a bosszú beteljesíthetetlen, mert félúton elfelejtik, a szerelem pedig nem teljesülhet be - legfeljebb kerítő segítségével kielégül, és hamar meggyalázódik.

Ezek között a keretek között Troilus Don Quijotéhoz hasonlóan nevetséges figura, hisz az utolsó pillanatig a lovagkor fogalmaiban gondolkodik: szerelmi zálogban, keszkenőben, bajvívásban... Amikor kissé szertartásosan Diomedes lovagi gondoskodására bízza Cressidát, *konvenciójegyében* cselekszik; csakhogy Diomedes már nem ismeri ezt a konvenciót.

Az „elromlott románc" jegyében íródott a *Don Quijote* egyik epizódja, ami a *Troilus* mottója is lehetne. Az erőszakkal házasságra kényszerített Lucindáról szól, aki eskü tesz szeretőjének: a pap kérdésére nem a boldogító igennel, de tördöféssel felel majd. Az esküvőn felhangzik a kérdés, és a lány sápadtan, remegve, de kimondja az igent. És a világ itt sem omlik össze.



Kun Vilmos (Pandarus), Pogány Judit (Cressida) és Mihályi Győző (Troilus) a kaposvári produkcióban (1977) (Fábián József felvétele)

Esett már szó Pandarus és Thersites különös „rokonságáról"; arról, hogy a Trójában (és környékén) uralkodó háborús morális-érzelmi zűrzavart egyedül ők szemlélik a kívülállók tudatosságával; Troilus és Cressida sorsával kapcsolatban is egyedül ők tanúsítanak számottevő érdeklődést. Outsiderségükben azonban lényeges különbség van: Thersites régen belefásult abba, amit tapasztalt, s miután megvan a véleménye a világról, tisztában van azzal, kire mi vár; így aztán a két fiatal sorsa sem érdekli különösebben. Pandarus viszont, aki hasonló éleslátással rendelkezik, szeretne legalább *egyetlen* kivételt, egyetlen párt látni; ő is érzi (még a darab kezdete előtt), milyen végkifejlet felé haladnak az események, viszont azzal áltatja magát, hogy az emberi természet kijátszható. Ha csupán időlegesen is. Összeomlása a darab utolsó jelenetében (különösen a szétroncsolt Troilus átkozódása után), a sértődött kerítő felszíni komikumán túl, mérhetetlenül tragikus. A dráma zárt világában (amely. Shakespeare-ről lévén szó, teljes univerzum) az utolsó olyan ember - szándékosan nem-egzisztenciális - pusztulása ez, aki még reménykedett az emberi természet determinálta végzet feltartóztathatóságában. Összeomlásával valószínűleg olyanná válik, mint Thersites.

A Troilus és Cressidát előadva nem mellékes döntés a két „bolond" viszonyának ábrázolása, hisz bizonyos értelemben ők ennek a darabnak a pillérei. Nem fontos. hogy Shakespeare nem irt nekik dialógust. Ha Trójában és a görög táborban van olyan ember, akinek érdekelnie *kell* Thersitest, az Pandarus; ám ahogy a két szerelmes megjósolható sorsát is szenvtelen (ha szenvtelen) kívülállássah szemléli, úgy látja előre: a kedves trójai bolond „sírni fog". Talán valaha ő is átesett ezen a felismerésen.

Amennyiben Thersites és Pandarus tudnak egymás létezéséről (vagy legalább az előbbi az utóbbiéról), úgy az utolsó jelenetben, ha csak egy másodpercre is, találkoznia kell a tekintetüknek. Ebbe a pillanatba sűríthető minden dráma, ami ebben a többórás darabban rejlik.

2

A fenti olvasat szükségképp elfogult. Az alábbi jelenettöredékek még inkább azok lesznek, de kérdésfelvetéseik talán éppen ezért színházszerűek.

I. 2.

Minden ember férfi a talpán, „ha nem veszítette el a lábát", mondja Cressida. Ez két dolgot is jelent: Cressidának markáns humora van, továbbá tudja, mivel jár a háború. Annyira megszokta már, hogy viccel vele. Súlyos mondat: egy tizenéves lányról szói, aki háborúban nőtt fel.

Az első néhány jelenetben Cressidát, Troilust és Pandarust nem lehet nem szeretni. Cressi-

dáról később kiderül, hogy valójában nem tekinti partnernek Troilust; a fiú a gyűlölt parancsnak is aláveti magát, Pandarust pedig a legjobb esetben is tapintatlannak véljük majd. De Shakespeare kezdetben hallgat mindezekről, sőt, *szeretni való* mondatokat ad a szájukba. Fontosnak tartja az első benyomást. Mielőtt az események sodrába dobná hőseit, biztos akar lenni abban, hogy nem közömbösek számunkra.

I. 3.

A legfontosabb: Ulysses *improvizál.* Nestor és Agamemnon reakcióiból merít újabb ihletet. A szöveg ritmusa lassú és megfontolt: egyrészt, mert Ulysses most találja ki, másrészt, mert Agamemnon és Nestor nem túl gyors felfogású... Aeneas érkezése után pergőbbé válik a párbeszéd; ez az a pillanat, amikor a fővezérek nem ismerik fel egymást. (Ennek csak akkor van értelme, ha mindenki díszben van.) Amikor Nestor ajánlgatni kezdi lankadt képességeit a trójaiaknak, mára görögöknek is kínos.

II.1.

Thersites szerepe már most felvet néhány kérdést. Mennyire ótvaros, béna, tetves figura? Hogyan maradhat kívülálló valaki, akit örökösen vernek? Es miért bocsátkozik beszélgetésbe olyanokkal, akiket mélyen megvet? - A seb feltehetőleg háborús eredetű. De ha nemcsak a lélek, hanem a test is „fekélyes", úgy éreznénk, lelki nyomorékká is ez tette Thersitest. Enyhe sántítás és egy mankó sok mindent megmagyaráz: háborús sebet feltételez, indokolja Thersites harcképtelenségét, és meghúzza azt a „szintet", ameddig rúgják (egy nyomorékot legfeljebb „szimbolikusan" vernek meg).

II. 2.

Hector az emberéletértékéről beszél. Döntése csak akkor „hübrisz", ha maga a szónoklat őszinte. Nem pózolás vagy önigazolás - Hector valóban hisz az emberi élet értékében. Pontosan tudja, hogy nem kellene megtartani Helénát. Mégis az ellenkezőjére szavaz; de nem azért, mert enged a felhevült közhangulatnak. (A darab végén egyébként megöli Patroclust, akiről köztudott, hogy gyenge harcos. Hector valószínűleg szeret ölni.)

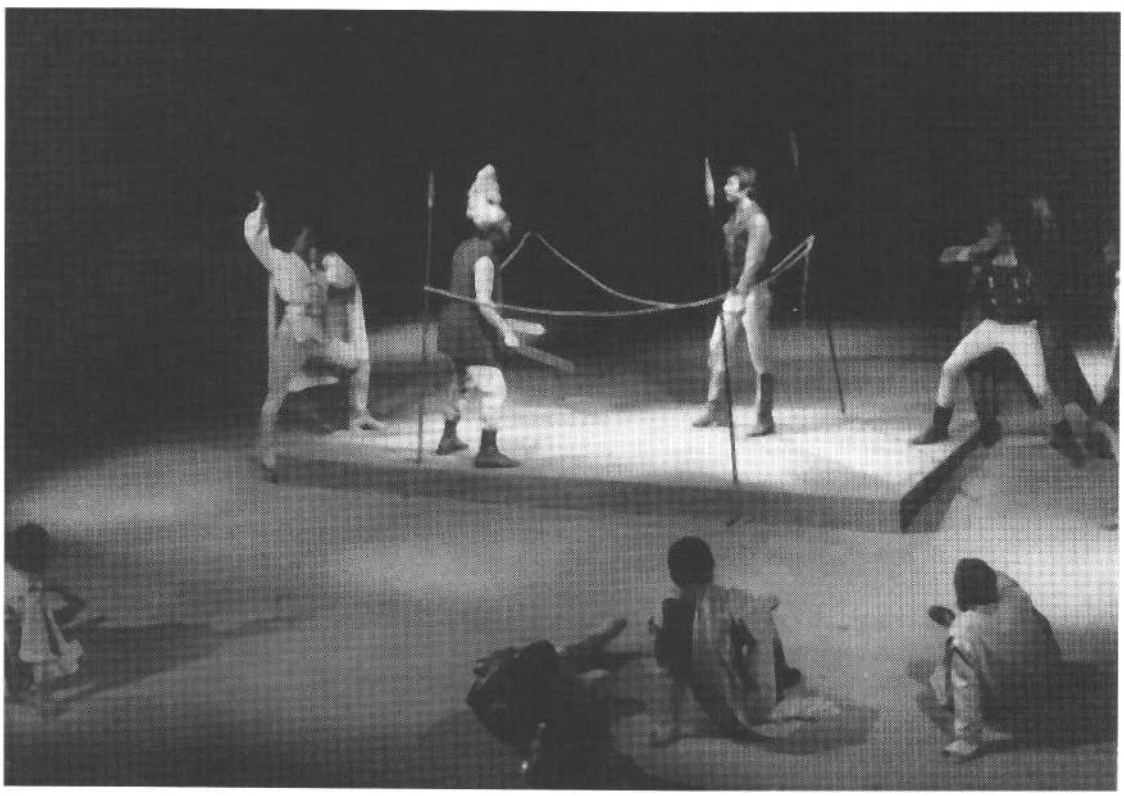
Cassandra jóslata mindössze tíz sor, s látni való, hogy a vezérkar nem veszi komolyan. De ez azzal a veszéllyel jár, hogy megjelenése nevetségessé válik. Márpedig Cassandrának mitológiai súlya van, és bárhogyan forgatjuk ezt a tíz sort, nem könnyű komikus betétnek olvasni. De képzeljük el, hogy a tanácskozás rossz hangulatú. Mindenki fáradt, egész nap harcoltak, újabb jelentések érkeztek jó pár ember haláláról. És ráadásul itt ez a forrófejű kölyök, aki gyerekésszel gondolkodik. Ha nem-csak Priamus és Hector szeretné befejezni a háborút, de más tábornokok is, akkor Troilus hőzöngése elég kínos légkört szül. Néhány tiszt fel akar pattanni, de Hector int nekik, és kedvesen, érvekkel próbál hatni Troilusra. A helyzet pattanásig feszült. Es ekkor érkezik Cassandra. Nem tudja, mi a vita tárgya, nem látja, hogy rossz pillanatban jött. Tehát *nem érdekes,* hogy ebben a darabban nyilvánvalóan senki sem hisz a jós-latokban, mert ilyen légkörben az a néhány másodperc is, amit Cassandra a színpadon tölt, kellemetlen a jelenlévők számára. Még többen húzódnak el az asztaltól, Troilus felhevülten hallgat, mindenki az iménti érvekre gondol, és várja, hogy Cassandra kimenjen. A viták hangzavara után most nyomasztó csönd van. Hector kihasználhatná a pillanatot arra, hogy a maga (és a béke) javára fordítsa a vitát. Ehelyett csatlakozik Troilushoz és Parishoz.

II. 3.

Thersites valószínűleg mulat saját bolond-gondolatmenetén. Szórakozottan kikapcsol. Talán ez az oka annak, hogy megvetett és ostoba katonákkal is szóba áll. Thersites nem átkozódó vadember - átkai, kesergései elsősorban önmagának szánt megállapítások, ráadásul túlságosan éles elmére vallanak ahhoz, hogy végigordítson egy előadást. Egyszerűen csak nyugtázza a dolgokat - a változtatás igénye nélkül. (De amikor Cressida és Troilus a görög táborba érkezik, düh és kétségbeesés érződik rajta.) Talán valaha esze ágában sem volt mással megosztani szitkozódásait. Aztán rájött, hogy mulatnak rajta, így sajátos módon részévé válik a közösségnek, és elfogadják „különvéleményét" is. Képzeljük el Alceste-et, aki belátja, hogy a világon kívül nem lehet élni, és egyetlen választása marad: „udvari bolondnak" lenni Céliméne körében. Thersites vállalja ezt a szerepet; udvari bolondként legalább megfogalmazhat bizonyos dolgokat, néhány előjogot is biztosíthat magának - például bármit kimondhat az agyonveretés veszélye nél-kül. („Kivételezett személy!" - mondja Achilles a feldühödött Patroclusnak.)

Ajax nyílt színi manipulációja a darab egyik leglidércesebb jelenete. Ajax a maga ártatlan, bugyuta gyermekségével *tényleg* nem érti, hogy lehet valaki gőgös. Megint nevetnek rajta, de ő azt hiszi, Achille-

Hector és Ajax párviadala a szolnoki előadásban (MTI-fotó)



sen nevetnek. Arcába mondják, hogy könnyen kezelhető, de ő bóknak veszi. Talán érzi, hogy valami nincs rendjén, ő is beáll tehát Achilles gyalázásába („Kutyadisznó!"), de nem saját dölyfe beszél belőle, hanem a megfelelés kényszere. Persze lehet, hogy még csak el sem bizonytalanodik; egyszerűen szeretné valahogy megköszönni azt, amit bóknak vesz, pedig gúny, s szeretne méltónak bizonyulni rá. Diomedes, Agamemnon, Nestor, Ulysses nehezen fojtják vissza a nevetést. Amikor Ulysses Ajaxot dicséri Nestor ellenében, Nestor pedig édes fiának nevezi őt, alig bírják ki, hogy ki ne pukkadjon belőlük a röhögés, félő, hogy Ajax is észreveszi, Ulysses tehát gyorsan intézkedik. Még mindenki nevetgél, ahogy kimennek a színről, néhányan vállon is veregetik Ajaxot. Egyedül ő nem nevet - sugárzó arccal, büszkén, peckesen vonul kifelé. Lám, végre megmondták neki, milyen nagyra becsülik. De azért egy kicsit fél is, mint mindig. Butának tartják; lehet, hogy most is csak mulatnak rajta? Nem, nem lehet, hiszen az imént maga Nestor nevezte őt édes fiának. Ha eddig voltak is kételyei, most eloszlottak - példaképei, a hatalmas fővezérek végre befogadták őt szűk körükbe.

III. 1.

Heléna egyetlen jelenete. Legfeljebb öt perc - ennyi jut annak a megmutatására, hogy miatta tört ki és húzódik hét éve egy háború. Ezért a nőért pusztul el naponta több száz katona. Tagadhatatlanul van valami nőies varázsa; de édeskés, és Paris „Nellykémnek" szólítja.

Még Paris is tudja, hogy Troilus ma Cressidánál éjszakázik. Mióta húzódik tehát ez az ügy, s miféle nyíltságban? Ez valószínűleg már Cressidának is kínos. Pandarus a szerelemről beszél: „Ez a szerelem családfája? Forró vér, forró gondolatok és forró cselekedetek? Ördögöt, ez mind vipera: viperafajzat hát a szerelem?" Pandarus naivitásával csak Ajaxé vetekszik. Már ez is sejteti, milyen hatással lesz rá a végkifejlet. (Hacsak nem gúnyosan mondja.)

IV. 2-4.

Különösen hatásos a jelenet dramaturgiai környezete: a két fiatal végre összebújhat, s rögtön ez-után a görög táborban döntenek Cressida kicseréléséről. A két esemény feltehetőleg párhuzamosan zajlik. Most következik a darab legkomikusabb jelenete, Achilles megleckéztetése (de a végén a legbaljósabb monológ hangzik el, Ulyssesnek az érzelmek és az emlékezés bomlását hirdető látomása). Mi már tudjuk, mi lesz a románc vége. A két fiatal még nem sejti. És ehelyett végig kell néznünk egy valódi kabarétréfát.

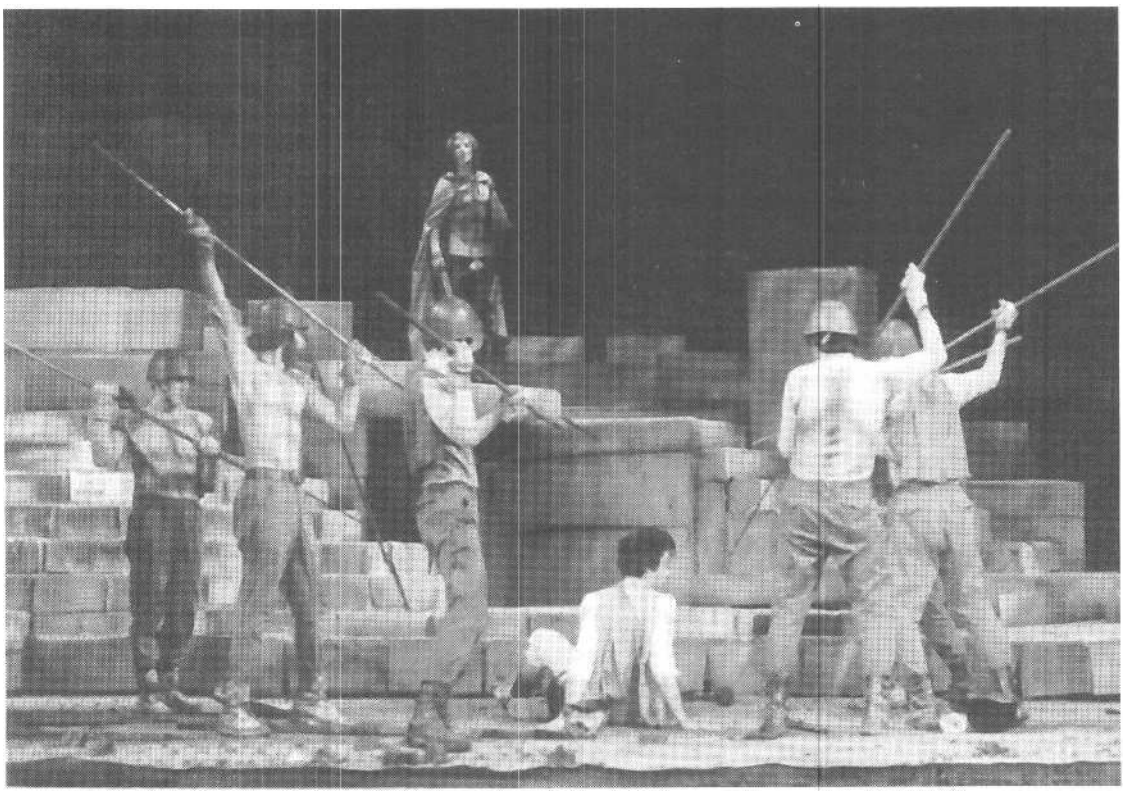
Megérkezik a különítmény, s ettől kezdve semmi sem úgy történik, ahogy történhetne. Troilus *túlságosan* hamar magához tér; tudja, hogy a döntés határozat (rá is kérdez), másrészt biztos benne, hogy hamarosan viszontláthatja Cressidát. A lányról viszont lefoszlik a háborús közeg minden keménysége; nyoma sincs a féllábú katonáról tréfálkozó közönynek. *Gyámoltalanság van* a helyén; s amikor az akaraterő, a dac újból helyreáll (egy óra múlva, a görög táborban), kétségbeejtően véglegesnek tűnik.

Cressida nem hajlandó természetesnek venni, hogy ez a dolgok rendje: hogy mindezt *megtehetik* velük, hogy Troilus, ahelyett, hogy közbelép-ne, „majd meglátogatja"-nemcsak Troilus, hanem Paris és Diomedes viselkedése is sokkolja. Ráadásul amikor megtudja a hírt, Troilus nincs is ott. Antenor elé ment, hogy ki ne tudódjék, hol töltötte az éjszakát. Ez az első furcsaság - önmagában is megalázó. A második: Troilus válaszaiból eddig nem tapasztalt határozottság érződik. Mintha felcserélődtek volna a szerepek: Cressida gyámoltalanabb lett, Troilusból pedig előbújt a katona.

IV. 5.

Cressida érkezése. Jó darabig meg sem szólal, hagyja, hogy csókolják. Utána viszont magához ragadja a kezdeményezést: az egyetlen lehetősége arra, hogy ne alázzák meg végképp, ha *visszatarthatja a* csókot. Ha megjegyzéseket tehet a férfiakra. Ha egy lányt erőszakkal megcsókol valaki, megalázza. De ha a lány válaszul közli, hogy az illető rosszul csókol, ő nyert. Cressida saját védelmében, félig-meddig öntudatlanul űz efféle játékokat. Közben igenis *fél;* mégis sikerül úrrá lennie a helyzeten. Öt perce érkezett, de nem hagyja, hogy bolondot csináljanak belőle. Közben egyre Troilus viselkedése és a reggeli események zakatolnak a fejében. (Ez a nap is egy szeretkezéssel kezdődött; azóta legfeljebb egy óra telt el.) De magatartása Ulysses szemében a szajháé. Érdemes elgondolkodni azon, miért nem kell neki Cressida csókja. Ulysses az egyet-len férfi a darabban, akit soha, egyetlen szóval sem hoznak kapcsolatba nőkkel; még a vén Nestor is említi' régvolt szeretőit, sőt, Cressidát is megcsókolja. Később Ulysses megkérdi Troilust, hiszi-e csupán félig is saját átkait. Mindez arra utal, hogy Ulyssesnél valami nincs rendjén e tekintetben. Troilusnak már azt mondja, Cressida szajha lett. Nem fontos, hogy ez *nem igaz-*

Hector megölése a kaposvári előadásban (Fábián József felvétele)



a közlés puszta fogaskerék a gépezetben, amely Cressidát valóban kurvává teszi.

A birkózás és az utána következő ismerkedési jelenet idilli hangvételű. De Achilles és Hector szópárbaja minden jelenlévő számára kellemetlen. Egy pillanatra megfagy a levegő. Achilles a fővezérek leckéztetése óta kész megölni Hectort, s ez látszik rajta.

A felvonás végén Troilus higgadt józansága egy pillanatra felvillantja, milyen felnőtt válhatott volna belőle. (A szöveg egyébként arra utal, mindössze egy-két óra telt el azóta, hogy Cressidával egy ágyban ébredt. Napoknak tűnik. Shakespeare-nél ritka, hogy minden egy nap alatt történjen.)

V. 2.

Egyszerre zajlik a darab két legfeszültebb jelenete: az egyik Cressida és Diomedes, a másik Troilus és Ulysses között. Cressidában az első szexuális élményt követő felfokozott érzelmi állapot dolgozik, másfelől alig hiszi el magáról, hogy képes ekkora aljasságra. De ma több aljasságot látott, mint egész életében. Egy biztos: nem Diomedes vonzza. A férfi visszataszító tréfái és ocsmány primitivizmusa nálánál kevésbé kifinomult lányt is elriasztanának. Ez Cressida *egyszemélyes* jelenete. Róla szól. Arról, megteszi-e vagy sem. Mintha maga is kíváncsi lenne a válaszra. Ezt a „meddig-megyek-el"-játékot ismerjük *az Ahogy* tetszikből. Egyébként most látjuk utoljára Cressidát.

Thersitesszel kapcsolatban két dolog merül fel. Miért érezte szükségét, hogy jelen legyen? Önkínzásból? Saját tapasztalainak, tételeinek igazolását kívánta látni? A jelenet végén minden eddiginél keserűbben beszél. Most igazán átkozódik. Először látjuk a görög tábor kiábrándult, realista filozófusát szembesülni azzal, amit hirdet. Eddig csupa olyasmiről beszélt, ami az évek során leülepedett benne. Ez viszont most történik; és amit látott, mégiscsak rosszabb, mint ostoba vezérek pöffeszkedése.

V. 3.

Troilus olyan ijesztő látványt nyújt, hogy Hectornak meg kell kérnie: „Troilus, szeretném, ha ma nem csatáznál." Mint amikor egy részeget figyelmeztetnek, ne üljön autóba. De Troilus katona, mindennap harcol - sokkoló lehet az állapota. Ez az egyik oka annak, hogy nem olvassa el Cressida levelét; a másik feltehetően az, hogy Pandarus rosszulléte miatt nem képes rá hatni. Bármennyire is elméleti feltevés: ezen a ponton fordul meg a darab. Ha Troilus másképp dönt, ha megérzi, hogy a lány valószínűleg egy kivételesen józan pillanatban írta a levelet (talán csak ennyi áll benne: „Könyörgöm, vigyél haza, nem maradhatok itt tovább egy percet sem!"), más-ként ér véget a történet.

V. 4-10.

Shakespeare egyetlen darabja, amely elejétől a végéig háborúban játszódik. De csak a legvégén látunk csatajelenetet. Az eddigiek alapján nem ilyennek képzeltük. Hector úgy hámozza ki áldozatát szép páncéljából, mintha csirkét belezne. Aztán Achilles és myrmidonjai valósággal széttrancsírozzák, miután Hector levetkőzött, hogy áldozata vértjébe bújjék. És csupa diadalittas, őrjöngő ámokfutó, köztük Troilus, aki vérszomjas tombolásában még közülük is kirí („őrült s képtelen vérengzést művelt", mondja Ulysses). Nyilvánvaló: ha az összecsapást követően meg is nyugszik, már helyrehozhatatlan károkat szenvedett. Egyetlen hatalmas kavarodás ez a hét jelenet, a felvillanó képek pedig gusztustalanabbak és ijesztőbbek, mint eddig bármi. Most látjuk igazán, miféle háború folyik hét éve. Az utolsó kép: Troilus és Pandarus. A bácsi valószínűleg újabb levéllel érkezik. Talán már járni is alig bír. Az biztos, hogy Troilus búcsúja után sokáig dermedten áll. Neki már vége, de azt hitte, Troilus valamiképp megmenekült. Nem. Megint nem találni senkit, akiben az ártatlanságnak csupán a szikráját is fellelhetné. Es Pandarus nem is keresi többet: öreg, beteg és csalódott. A befejezés nem sírós, hiszen Pandarus újból tréfálkozni kezd. De nem véletlen, hogy ő maradt a színpadon. Huszonnyolc szereplő közül az egyetlen, aki végiggondolta, mi történt.

A Troilus és Cressida-idézeteket Szabó Lőrinc, *a Don* Quijote-idézetet Benyhe János fordításában közöljük. A szerk.

STANLEY WELLS

AZ ERŐSZAK SZERVESSÉGE

A TITUS ANDRONICUS REHABILITÁLÁSA

A Titus Andronicust századokon at vagy kirekesztették a shakespeare-i kánonból minta szerző géniuszához méltatlan alkotást, *vagy* leírták mint borzalmas eltévelyedést, amely talán a közönség barbár ízlésének kielégítésére követődött el. Napjainkban a művet végre a színház is, a kritika is rehabilitálja. A Royal Shakespeare Company 1987-es előadását, amelyet Deborah Warner rendezett a Stratford upon Avon-i Swan Színházban, revelációként üdvözölték: eszerint kitűnt, hogy a dráma meghúzatlanul ugyanolyan elemi erővel hat, mint abban a Peter Brook-féle, 1955-ös, magában a Királyi Shakespeare Színházban bemutatott, ugyancsak revelatív erejű, ám erőteljesen megkurtított és átformált változatban, amely Laurence Olivier-t pályája egyik legdiadalmasabb sikerű alakítására ihlette. Eugene Waith 1984-ben, még a Swan bemutatója előtt megjelent oxfordi kiadása óvatosan védelmébe veszi a művet: „Bármennyire alatta marad is ez az első shakespeare-i tragédia a következőknek, mégsem az a kezdetleges próbálkozás, amelynek olykor hiszik." Alan Hughes a maga 1994-es New Cambridge-kiadásában, valamint Jonathan Bate az 1995-ös Ardenben (Harmadik sorozat) egyaránt hivatkozik Brook és Warner rendezésére, bizonyítandó, hogy a dráma hagyományos elmarasztalása méltánytalan. Hughes „egy ragyogó színpadi mesterember" művének értékeli, amely érzékeny tolmácsolásban a színpadon is „kitűnően beválik". Bate elismerése még lelkesebb; bevezetője végén egyértelműen utal „a *Titus Andronicus* nagyságára". A szöveg három említett kiadója természetesen nem csupán egyes sikeres előadásokra alapozza véleményét, hanem azokra az egyre szaporodó számú kritikai tanulmányokra is, amelyek ha nem tanúsítanak is feltétlen csodálatot a darab iránt, de legalább komolyan veszik. Bizony, sokat változott a helyzet azóta, hogy T. S. Eliot „minden idők egyik legostobább és legüresebb színdarabjának" nevezte.

A mű elleni kifogások elsősorban a benne szereplő erőszakos cselekményeket vették célba, és a védelmére siető szakírók is tudják, hogy mindenekelőtt ezzel a problémával kell megküzdeniök. Különösen azt érzik szükségesnek, hogy elhárítsák az erőszak „öncélúságának" vád-ját, amely, feltételezésem szerint, olyasmit jelent, hogy az erőszak csak önmagáért, mintegy csiklandós ingerforrásként létezik, és nincs cselekményépítő funkciója, nem járul hozzá a szerzőnek a kritikus által felismert és meghatározott komoly művészi célkitűzéséhez. Waith tehát a következőképpen érvel: „Az olykor komikusan árnyalt brutális erőszak több művészi célkitűzést is szolgál. Bemutatja, mennyire elfajult politikai

és erkölcsi tekintetben az a Róma, amelynek Saturninus a császára lesz. Jelentős szerepe van továbbá abban a folyamatban is, amelynek során a hős könyörtelen bosszúállóvá fejlődik. Természetesen semmilyen művészi fogást nem nevezhetünk elkerülhetetlennek, mindazonáltal többkevesebb bizonyossággal állítható, hogy a *Titus* Andronicusban Shakespeare korántsem élt öncélúan az erőszakkal, ellenkezőleg: az erőszak szerves része drámairói technikájának."

Mindezzel nincs is vitám. A jelen tanulmányban azonban azt kívánom bizonyítani, hogy Shakespeare - akaratlanul vagy tudatosan - a dráma számos pontján nem illeszti be szervesen az erőszakot a szövegkörnyezetbe, ez pedig, akár technikai hiányosságnak mínősítjük, akár nem, nagymértékben hozzájárult a művel szemben kialakult lekicsinylő álláspontnoz, színpadi tolmácsolóinak pedig mind a mai napig komoly nehézségeket okoz. Mielőtt a *Titus Andronicust* részleteiben is megvizsgálnánk, szeretnék néhány példát idézni olyan későbbi Shakespeare-drámákból, amelyekben az erőszak nézetem szerint szervesen és sikeresen integrálódik a cselekménybe.

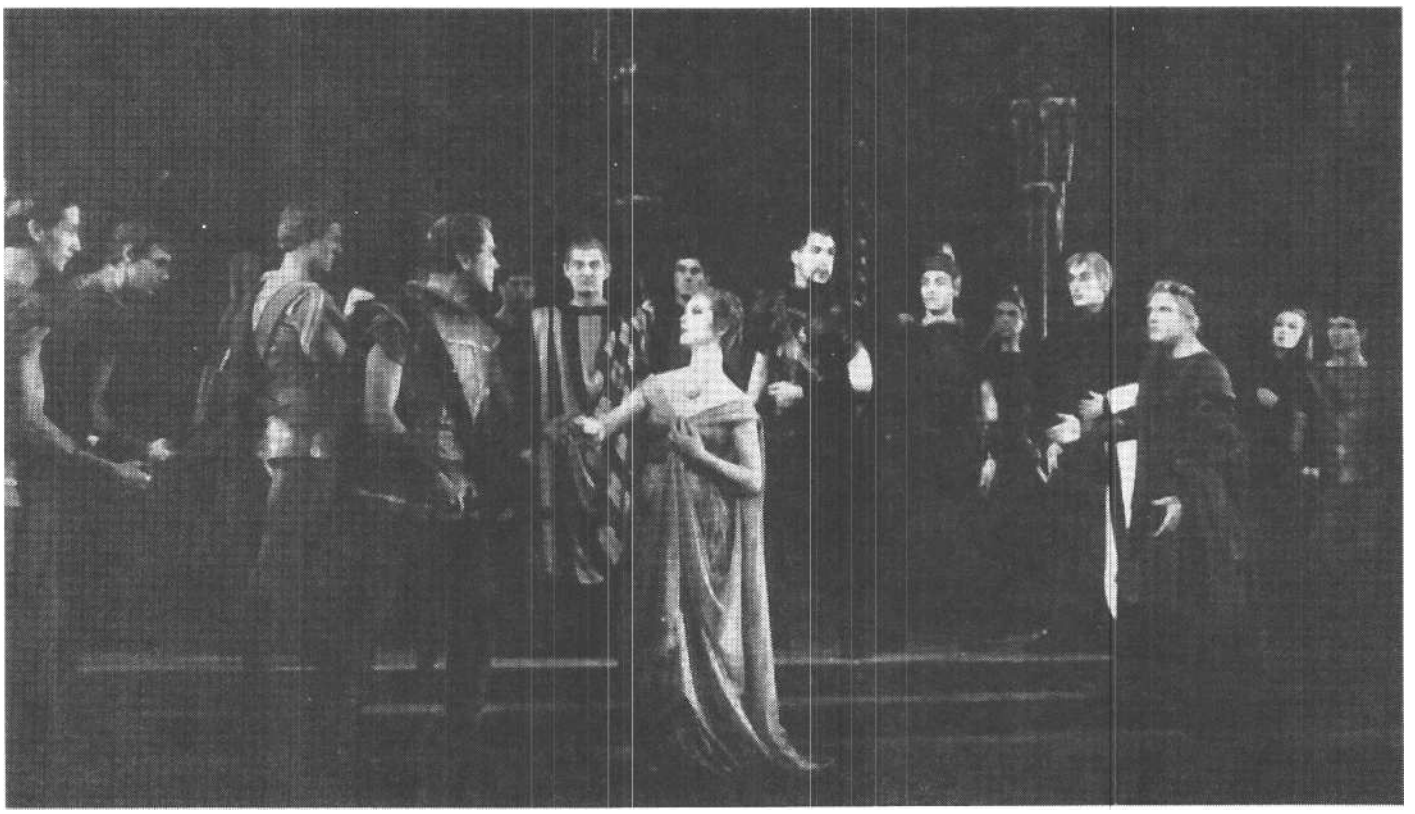
Itt van először is Gloster megvakítása a *Lear* királyból. Gondolom, általánosan elfogadott, hogy ez a shakespeare-i életmű legegyértelműbben iszonyatkeltő epizódja. Sokan a legszívesebben mellőznék, és sokan vagyunk, akik a nézőtéren közben behunyjuk a szemünket; még az is megesett (például az Old Vic Jonathan Miller rendezte előadásán), hogy a jelenetet a színpadon kívülre helyezték - de öncélúnak még soha senki nem nevezte. Ez részben annak köszönhető, hagy az epizód tematikus szempontból tökéletesen beleillik abba a drámába, amely oly behatóan foglalkozik a látás és a nem látás paradoxonaival: Gloster fizikai értelemben vett megvakulása tükrözi Lear megtébolyodását (egyikük a látását, másikuk a józan eszét veszíti el), de mindketten nyernek is a veszteséggel - Gloster, második szemének elvesztése után, nagyon is alkalmatos módon „lát bele" Edmund és Edgar általa addig félreismert jellemébe.

Ennél is meggyőzőbben támasztja alá mondanivalómat a jelenet egész szerkezete. „Ki kell vájni szemét" - mondja Goneril, még mielőtt Gloster belépne; az öregemberrel szemben tanúsított kegyetlenség pedig egyre fokozódik, ahogyan erőszakkal egy székhez kötözik, majd Regan a szakállát tépi, majd dühödt kihallgatásnak vetik alá, amelynek során hangot ad szenvedésének - „Bitóhoz kötve tűrnöm kell a kínzást" -, és mintegy előre megsejtve saját végzetét, azt mondja Regannak: azért küldte Leart Doverbe, „mert nem akarám / Meglátni, mint vájják ki szegény öreg / Szemét kegyetlen körmeid". Amikor már megvakítására készülnek, sikoltva tiltakozik, és segítségért könyörög, egy szolgát, aki közbelépne, megölnek, majd miután Gloster másik szemét is kitépik, a szereplő ismét hangot ad szenvedésének. Az egész epizód mintaszerűen példázza, miként lehet egy erőszakmozzanatot előkészíteni, kitartani és modulációval egyszersmind tompítani is.

Második példámul olyan jelenetet választanék, amely még szorosabban kapcsolható a *Titus Andronicushoz: a Hamlet* haláleseteket halmozó zárójelenetét. Ezt a jelenetet még sommásabban kell tárgyalnom, mint a *Lear* királyból vett példát, de talán elég, ha pusztán utalok rá, milyen alaposan készíti elő Shakespeare Gertrud, Laertes, Claudius és végül Hamlet halálát, és milyen mesteri, folyamatos ritmusban osztja el e haláleseteket: a között, hogy a királyné kiissza a mérgezett serleget, és Hamlet utolsó szavai között hatvanöt sor hangzik el.

Hamarosan, a *Titus* Andronicusról adandó elemzésem során, remélem, kitetszik majd e két példa relevanciája. E dráma leghírhedtebben erőszakos epizódja a színpadon kívül zajlik le, minden bizonnyal azért, mert nemi erőszak történik benne, és mert az áldozatot eredetileg fiú játszotta. Az eredeti szerzői utasítás (modernizált változatban) így hangzik: *„Demetrius és Chiron jön a meggyalázott Laviniával, kinek keze levágva és nyelve kivágva."* A két fivér ezt követő rövid párbeszédéből - amennyiben rögtön nem vált

Peter Brook rendezése a Shakespeare Memorial Theatre-ben



volna nyilvánvalóvá - kitetszik, mi történt a lánnyal; Demetrius össze is foglalja:

Nincs nyelve kérni, mosni nincs keze;
Hát csak sétáljon tovább csendesen.
(I I.4.7-8.)

Idáig még nincs is semmi baj. Problematikusabb Marcus ezt követő, összesen negyvenhét soros monológja, amelyben húga balsorsáról elmélkedik. A beszéd csodálatosan van megírva, mégis nagy buktatókat rejteget a maga végletes műviségével, választékos retorikai fogásaival és klasszikus hivatkozásaival, nem szólva arról, milyen valószínűtlen a realizmus szemszögéből, hogy valaki ennyi időt fecséreljen Lavinia kínszenvedésének leírására, ahelyett, hogy segíteni próbálna rajta. Peter Brook az egész monológot kihagyta, más rendezők megkurtították, ám Alan Dessen elemzéséből, amely a Shakespeare in Performance sorozatban kiadott értékes könyvében található, kitetszik, hogy a jelenet kívülről ráerőltetett fizikai cselekvések nélkül is hatásos lehet, sőt, a maga csonkítatlan teljességében Deborah Warner rendezésének egyik legmegrendítőbb és leginkább felzaklató epizódjává vált.

Bírálók és színházi alkotók együttesen bebizonyították, hogy Lavinia dermesztő belépése és az ezt követő jelenet mentegetésre nem szoruló magasrendű drámairói teljesítmény. A megcsonkított Lavinia belépését kellően előkészítette a megelőző epizód, amelyben Tamora arra biztatja fiait, hogy „szeplősítsék meg... e nőt"; a lány megjelenésének iszonytató volta ironikus kontrasztban áll az érzéketlen brutalitással, ahogyan a két fivér beszél róla, s ez vezet át a Marcus reagálásában tükröződő dermedt kábulathoz és együttérzéshez, amely reagálás ugyan eltér a naturalista dráma konvencióitól, mégis elfogadhatónak bizonyult, amennyiben a színészi játékból kitetszett: olyan gondolatok felfokozott ábrázolásáról van szó, amelyeket tovább tart kifejezni, mint átélni. Ahogy Alan Dessen a Warner-féle rendezésről írja: „...lépésről lépésre figyelhetjük, hogyan próbálja Marcus részint a maga logikája, részint Lavinia reagálásai segítségével kihámozni, hogy mi is történt, miáltal a nézők *egyszerre* látják Laviniát közvetlenül, illetve nagybátyja szemén és képein át. Ennek során a helyzet irtózatossága nehezen leírható, de annál hatásosabban átélhető módon szűrődik át egy emberi tudaton, olyannyira, hogy számos megfigyelő szerint ez lett az előadás legerőteljesebb mozzanata."

Mindazonáltal úgy gondolom, hogy a darab számos további, nyílt színi erőszakcselekményt tartalmazó jelenetét eddig nem sikerült meggyőzően igazolni. Ezeket sem nevezném öncélúnak abban az értelemben, hogy a dráma tragikus hatása nélkülük is éppúgy érvényesülne, ellenkezőleg: a bennük ábrázolt erőszak éppoly szervesen hozzátartozik a darabhoz, mint a maga helyén, mondjuk, Polonius ledöfése, Desdemona megfojtása, Gloster megvakítása vagy Macbeth megölése. A szóban forgó epizódokban az okoz problémát, hogy Shakespeare, amint erre már utaltam, a bennük megjelenő erőszakot nem integrálta a megelőző és soron következő dialógusokba, másként fogalmazva: alkotói képzelete nem vetítette ki az erőszak ábrázolását az elkövetők és az áldozatok akcióiba és reakcióiba. Következésképpen az erőszak inkább alkalmazottnak tűnik, semmint szervesnek, mintha csak ezeken a pontokon a drámaíró egymástól független feladatként fogta volna fel a dialógus megszerkesztését, illetve a cselekvések elrendezését.

Sokan rámutattak már a *Titus Andronicus* jellegzetesen irodalmias minőségére. Waith például kiemeli Marcus hosszú monológjának egyik képét, amely a *Venus és* Adonisban is ugyanígy előfordul, és felhívja a figyelmet „a *Titus* és Shakespeare elbeszélő költészete közötti szoros kapcsolatra". A dialógus és az akció integrálásának elmaradása nézetem szerint olyan drámaírót utal, aki a verselés művészetének tökélyében túlszárnyalta a drámai szerkesztésben való jártasságot; ugyanez a jelenség figyelhető meg például egy másik korai dráma, *A két veronai nemes* egyes mozzanataiban.

Mielőtt megkísérelném alátámasztani a *Titus Andronicus* Shakespeare-jének technikai jártasságára vonatkozó állításaimat, szükséges leszögezni, hogy a szerző itt is, mint valamennyi színművében, a drámai ábrázolás olyan konvencióiból merít, amelyek a mai olvasóktól és nézőktől történelmi képzelőerejük jelentős mozgósítását követelik, továbbá hogy a szóban forgó mű műfaji összefüggései e tekintetben éppenséggel még fokozottabb igényeket támasztanak. Más szóval különbséget szeretnék tenni egyfelől a megírás korának konvenciói alapján teljes mértékben elfogadható szakmai jellegzetességek, másfelől az olyan passzusok között, amelyek valószínűleg már az ősbemutató idején is komoly nehézségek elé állították a tolmácsolókat és a nézőket egyaránt.

Az előbbi esetre jellegzetes példák a némajátékok. Hogy a legismertebbre hivatkozzunk: nyilvánvaló, hogy az egykorú drámaírók, amikor olyan szerzői utasításokat vetettek papírra, amelyek például a Hamlet Egérfogó-jelenetét is megelőzik, teljes mértékben számíthattak a beavatott közreműködők megértésére és a jelenet adekvát tolmácsolására. Hasonlóan kidolgozott példával *a Titus* Andronicusban nem találkozunk, de a Titus első megjelenését megelőző szerzői utasítás valamelyest rokon az említett példával:

„Trombita- és dobszó. Martius és Mutius jön; utánuk két férfi fekete posztóval borított koporsót hoz; majd Lucius és Quintus. Aztán Titus Andronicus; majd Tamora; Alarbus, Demetrius, Chiron, Aaron és más gót foglyok társaságában; végül katonaság és nép. A koporsóvivők leteszik a koporsót. Titus megszólal" - így olvasható a Quartóban. Ez pageant-típusú belépő, amiért is a dráma korai nézőinek egyike, egy francia, aki 1596-ban, Újesztendő napján egy magánelőadáson volt jelen, inkább látványosságáért dicsérte a művet, semmint tartalmáért *(„le monstre a plus valu que le sujet").* A drámaíró (aki egy személyben talán a rendező is volt) elvárja a társulattól, hogy a kor konvencióinak keretében megvalósítsa a kívánt effektust; de a modern tolmácsolóknak sem okoz különösebb nehézséget, hogy az utasítást a maguk előadását meghatározó konvenciók szerinti színpadi cselekvésekké transzponálják.

Más, feltételezetten az 1580-as évek végéről és az 1590-es évek elejéről, Shakespeare-től és más drámaíróktól származó drámákban is találkozhatunk ugyanilyen stilizált, gyakran szöveg nélküli akciókkal, amelyek nyilvánvalóan az adott kor elfogadott konvencióját képviselték. Különösen gyakori ez a csatajelenetekben. Shakespeare-től idézhetjük például a negyedik felvonás harmadik jelenetének kezdetét a *VI. Henrik második* részéből: *„Harci riadó; a harcban a két Stafford elesik. Cade és társai",* majd a negyedik felvonás hetedik jelenetét: *„Csatazaj. Matthew Goffe-ot* és *követőit mind megölik. Jack Cade a társaival* jön." Hasonló példával találkozunk Marlowe *II.* Edwardjában: *„Csatazaj, kitörés, nagyharc, majd* visszavonulás." Későbbi darabjaiban maga Shakespeare is gyakran ad utasítást csatazajra és kitörésekre, amely utasításokhoz a próbák során kell kitalálni a cselekvést, a legutolsókban pedig, így a Periclesben és a *Cymbeline*ben visszatér a korábbi eljáráshoz, és még a korai darabok szerzői utasításainál is aprólékosabban ír elő bizonyos némajátékokat.

Mindennek ellenére azonban az a tény, hogy bizonyos akciótípusokat stilizált formában is lehetett ábrázolni, még nem menti fel a drámaírót felelőssége alól: a dialógusnak ez esetben is hihetően kell előkészítenie a cselekménymozzanatokat, és ami talán még fontosabb, a színészeknek lehetőséget kell kapniok, hogy többékevésbé tájékoztassák a közönséget a szereplőkkel történtek értelméről. Vagy hogy kevésbé ítélkező modorban fogalmazzunk: ha a drámaíró nem készíti fel kellően a közönséget a történendőkre, és nem ad színészei szájába olyan szöveget, amely megfelelően fejezné ki a szereplők reakcióit, akkor előfordul, hogy túlságosan kiszolgáltatja magát tolmácsolóinak, azok pedig vagy egyáltalán nem közvetítik a történések értelmét, vagy megfelelően kifejező szöveg híján végletes és kínos túljátszásra kényszerül-nek. Ha pedig tetejébe hátborzongató erőszakcselekményeket kell ábrázolni, úgy akció és reakció, történés és szöveg között abszurditásig fokozódó diszkrepancia jöhet létre, amely előbb-

utóbb oda nem illő nevetésbe torkollik. A hatás ilyenkor inkább emlékeztet burleszkre vagy paródiára, semmint tragédiára, és a *Titus Andronicus* gyengébb előadásain bizony sűrűn lehetett ilyen hatással találkozni.

A szövegben számos olyan sebezhető pont található, amely valósággal vonzza az effajta vádakat, és veszedelmesen hajlik a burleszkhatás felé. Mondanivalóm szükségessé teszi, hogy röviden utaljak a legnyilvánvalóbbakra.

Az első jelenetben Titus két fia erőszakkal elhurcolja Alarbust, Tamora fiát, hogy lemészárolják (I. 1. 129.), Alarbus azonban néma szereplő, és itt sem mukkan meg. A jelenet sutaságát át lehetne hidalni, ha Alarbus száját már eleve betömték volna, erre azonban nincs utalás.

Később, ugyanebben a jelenetben, Laviniát is erőszakkal elragadják, de ő sem szól semmit. Alig néhány pillanattal később Titus lerohanja és megöli Mutius nevű fiát, ő azonban csak annyit kiált: „Lucius, segíts!", Lucius, a fivér reakciója pedig egyenesen nevetséges:

Apám, igaztalan vagy; több is annál,
Fonák viszályban ölted meg fiad.
(I. 1. 288- 289.)

A továbbiakban Demetrius és Chiron leszúrja Bassianust, aki meghal, de nem szól egy szót sem. (II. 3.117.) Ugyanebben a jelenetben Quintust és Martiust a halott Bassianusszal együtt kirángatják a veremből, amelybe beleestek, de ők hallgatnak, annak ellenére, hogy Saturninus így rendelkezik:

Veremből börtönbe vigyétek őket:
Verjétek láncra, míg kieszelünk
Számukra sosem hallott kínokat.
(1 1 . 3 . 283- 285.)

A cselekmény előrehaladtával gyarapodnak a borzalmak, mind mennyiségben, mind, ami még fontosabb, intenzitásban. A harmadik felvonás első jelenetében Titus nem reflektál szavakban közvetlenül arra, hogy Aaron levágja a kezét; megcsonkítása utáni első szavai tárgyilagosan tényszerűek:

Elég a vitából! Megvan, mi kell. --
Jó Aaron, vidd a felségnek kezem.
(III. 1. 190-192.)

Csak később csap át ékesszólásba. A nagyszabású monológban - mert még Shakespeare mércéjével mérve is annak kell neveznünk - a maga és Lavinia nyomorúságát siratja, majd ezután *„Hírnök jön, kezében két fejjel és egy kézzel":*

Im itt van két nemes fiad feje;
És visszaküldik gúnyképpen kezed -
(III. I. 235-236.)

Titus azonban közvetlenül most sem reagál, sőt a Hírnök után Marcus és Lucius szólalnak meg. Felvethető, hogy Titust elnémítják a rázúduló borzalmak; még az is lehet, hogy amikor végre megszólal, a megelőző hallgatás még hatásosabbá teszi a csodálatos sort: „E szörnyű álom véget mikor ér?"; amikor pedig Marcus felszólítására, hogy beszéljen végre, csak nevet, és Marcus döbbenten kérdezi: „Miért nevetsz?", elhangozhat a dráma egyik legmegrendítőbb sora: „Mert nincsen már több könnyem ontani." Az általam látott előadások alapján azt mondhatom, hogy a színpadon ez a jelenet bizonyult a legmeg-indítóbbnak, de azért Shakespeare igen vakmerően kockáztatott, amikor a cselekmény döntő pontjain annyi mindent hagyott kimondatlan.

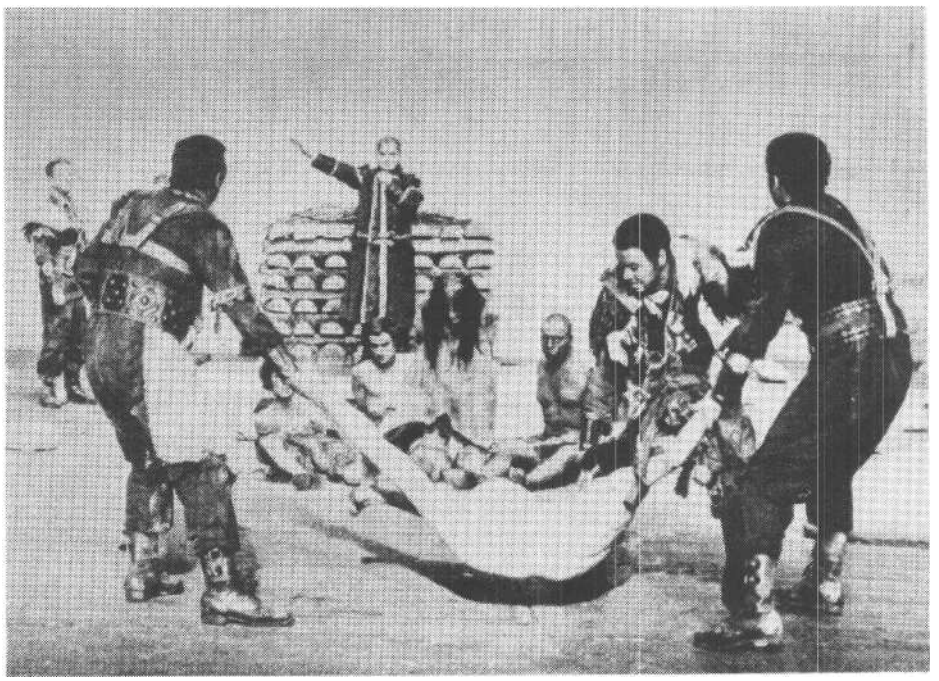
A későbbiekben egy további szereplő, a Dajka hal meg előírt szöveg nélkül, bár gyilkosának gúnyos megjegyzése jajveszékelő ellenállásra utal; Aaron, miután leszúrta, így szól: „Ui, ui! - sikít a felnyársalt malac." Két további ponton teljesen érthető, ha az áldozat nem reagál a halálos erőszakra: Chiront és Demetriust megkötözték, és szájukat felpeckelték, mielőtt Titus elvágná a torkukat, a nyelvétől megfosztott Laviniának pedig természetszerűleg némán kell tűrnie, hogy Titus megölje. Am a rövidesen bekövetkező további mészárlásban az erőszak verbális integrálásának elmaradása már potenciálisan szélsőséges nevetségességbe csap. Először Titus döfi le Tamorát, a lehető leggyérebb verbális előkészítéssel - „Így van, így van; tanú rá késem éle", ennyit mond mindössze, áldozata pedig még ennyit sem. Saturninus azonmód megöli Titust: „Halj meg, bolond agg, átkos tettedért!", Titus azonban egy árva szót sem szól halálában. Lucius, ugyancsak késlekedés nélkül, megbosszulja apja halálát:

Láthat fiú hulló apai vért?
Haláláért halált, fogat fogért! (V. 3. 65-66.) Es megöli Saturninust, aki ugyancsak nem szól egy szót sem.

Az epizódon belül egymásra torlódó halálesetek - amelyek kezelése oly szögesen különbözik *a Hamlet* utolsó' jelenetétől - érthető módon ironizálásra késztették a kommentátorokat. Dessen szerint a rendezőnek súlyos nehézséget okoz, hogy e „staccato gyilkosságok" ne váltsanak ki a nézőkből „nem kívánt reakciót", és idézi Gordon Crosse beszámolóját Robert Atkins 1923-as Old Vic beli rendezéséről, „amelynek végén néhányan, önuralmunkat vesztve, hasunkat fogtuk a nevetéstől, amikor Tamora, Titus és Saturninus halála körülbelül öt másodperces időközökben követte egymást, mint a burleszk melodrámákban." Mindazonáltal Dessen is, a dráma más kommentátorai is nagy buzgalommal hangsúlyozták, hogyan győzték le a sikerültebb előadások rendezői a fenti és más epizódok problémáit. Némely rendezők egész egyszerűen csaltak: vagy kihagyták a legkényesebb akciókat, vagy az eredeti szerzői utasítások implikációit megkerülve stilizáltan tálalták őket. Brook például a levágott fejeket „fekete vászonnal letakart acélkosárba rejtette" (Dessen, 22. o.), Chiront és Demetriust pedig a színpadon kívül ölték meg.

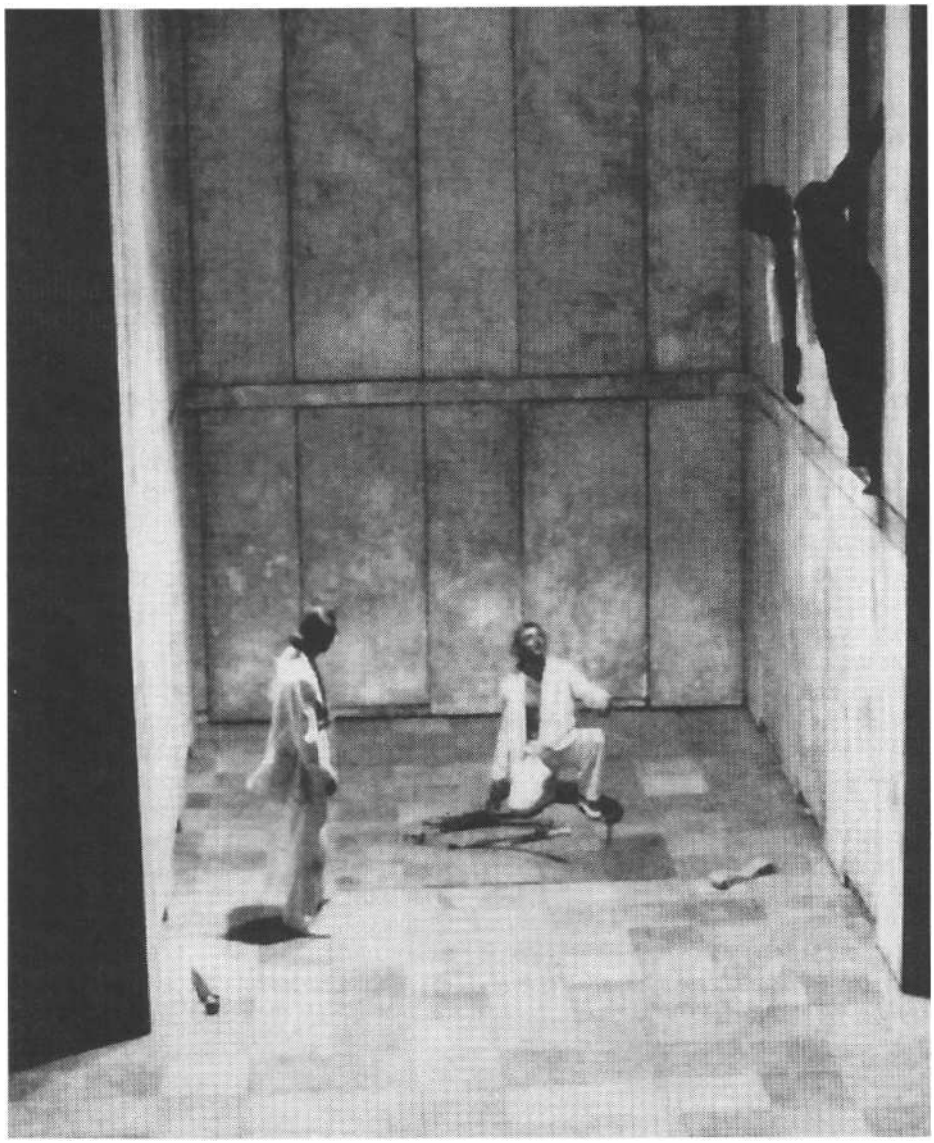
A szöveg apológiáinak összefüggésében érdekesebbek azok az előadások, amelyek vállalták és megoldották a kihívásokat. Mivel tudjuk, hogy a darab Shakespeare korában rendkívül népsze-

A kasseli Staatstheater előadásának címszereplője: Willy Leyrer (1970)



rű volt, fel kell tételeznünk, hogy az első sikeres kísérletek az egykorú vállalkozásokhoz fűződtek. Ezekről kevés adat maradt ránk, a Quarto és a Folio szövegei között van azonban egy érdekes eltérés, amely ugyan nem valamelyik erőszakos mozzanatot érinti, mégis bizonyos világosságot deríthet a bennünket foglalkoztató kérdésre. Az első jelenet első epizódjának végén a Quartóban Saturninus és Bassianus a szerzői utasítás szerint *„felmegy a Capitoliumra"* (1.1.63.); Shakespeare nyilvánvalóan inkább fikcióban, semmint színházban gondolkodott, és az utasítást rendszeresen úgy értelmezik, hogy a két szereplő vonuljon a felső színpadra, ahol Marcus, valamint több tribun és szenátor már várja őket. Később (237.) Marcus császárrá nyilvánítja Saturninust, aki erre beszédet tart. A Quartóban ezen a helyen nincs semmilyen szerzői utasítás, de a Folio, amely mielőtt a két szereplőt a felső szintre irányítaná, *„harsonát"* ír elő, itt hozzáte*szi: „Hosszú harsonaszó, amíg le nem érnek." A* „hosszú" jelző felhívja a figyelmet arra a körülményre, hogy Shakespeare sem a felmenetel, sem a lejövetel idejére nem gondoskodott dialógusról - más szóval nem integrálta az akciót a dialógussal -, és arra vall, hogy eredeti tolmácsolói (meglehet, az ő irányításával) hangeffektusokkal siettek segítségére.

Számos fogást alkalmaztak a későbbi tolmácsolók is, hogy növeljék az általam említett szövegmozzanatok valószerűségét vagy hatásosságát. Brook például Titus kezének levágását „lüktető hangeffektussal" kísérte, oly módon, hogy „két húr váltakozott nagyon lassan a zongorán, amelybe mikrofont rejtett", majd „az eredményt hangszalagra rögzítette és tovább lassította, hogy mélyebbnek hasson". Gerald Freedman 1967-es New York-i rendezésében „Titus lassítottfelvétel-szerűen ölte meg Mutiust, aki rémületében és mintegy megsejtve sorsát már előre segítségért kiáltott"; „a levágott fejeket nem lehetett látni"; és az utolsó jelenet hármas gyilkosságát erős stilizálással oldották meg. Az Oregoni Fesztivál 1974-es előadásán „a harmadik felvonás levágott fejei életszerűek voltak, de a levágott kezet nem látta a közönség; a csonkítás után csak egy fehér vászonnal letakart tárgyat láthattak, a vásznon azonban vérfoltok helyett rendezett piros strasszkövek csillogtak hópehelymintázatban" (uo. 29. o.). Egy későbbi, 1986-os oregoni előadáson „a három gyilkosság gyorsan követte egymást, de épp mikor néhány néző már vihogni kezdett a staccatosorozaton, vörös zászlókat lengető katonák jelentek meg, és betakarták a tetemeket - káprázatos effektus volt, amelytől a nézők torkára forrt a nevetés" (uo. 30. o.), míg a New Jersey-i Shakespeare Fesztivál 1977-es előadásán „minden erőszakos akciót szimbolikus vagy rituális módon hajtottak végre" (uo. 32. o.). Mutius halálát lassított felvételben oldot-



Peter Stein Titus Andronicusa a genovai Teatro Stabilében (1990)

ták meg még abban a Jane Howell rendezte BBC-tévéváltozatban is, amelynél „realisztikusabb *Titus"* Dessen szerint aligha képzelhető el (uo. 44-48. o.).

Deborah Warner 1987-es swanbeli rendezéséig minden előadás többé-kevésbé, olykor jelentős mértékben meghúzott és adaptált szöveget használt. Warner ezzel szemben igen merészen a teljes szöveget játszotta, lényegileg változatlan formában. Az erőszakot sem tompította; az iszonyat fizikai megjelenítését egyedül az enyhítette, hogy Titus lemetélt kezét és fiai levágott fejét kitömött rongyzsákok helyettesítették. A színrevitel olyan egyszerű volt, hogy alig néhány változtatás árán simán át lehetett volna költöztetni a rekonstruált Globe-ba - avagy a Rose-ba, ahol a darabot feltételezésünk szerint 1594-ben előadták. Mindamellett a rendezés igen ügyesen, sőt ravaszul manipulálta a közönség reakcióit, kiküszöbölendő a korábbi Titus-előadások hatását lerontó nevetéseket, mégpedig részben azáltal, hogy kiaknázta a szövegben lappangó valós komikumot, valamennyivel még saját leleményből meg is toldva azt. Ahogy kritikájában Michael Billington írta: a rendező „legfurfangosabb taktikai húzása az, hogy elébe vág a durvább kegyetlenkedések által kiváltott esetleges nevetésnek, oly módon, hogy ezeket a jeleneteket fenyegető kedélyességgel indítja", „miáltal a végül bekövetkező rettenet még elsöprőbb erejű" (Dessen, 61. o.). Az utolsó jelenetben Warner szöveg nélküli interpolációval mert élni: mialatt a szolgák behozták a bútorokat a thüesztészi lakomához, víg dallamot fütyörésztek a *Hófehérke* „Hej-hó, hej-hó, munkába menni jó" kezdetű száma alapján. Soha nem képzeltem volna, hogy az ezután

következő cselekménysor - amelyben Titus megöli saját lányát, majd néhány soron belül megöli Tamorát, hogy aztán őt ölje meg Tamora férje, akit aztán Titus fia öl meg - ily vérfagyasztóan hatásos lehet. Része volt ebben a szolgák kórusának is, amely a pástétom feltálalása előtt több sorban kuporgott a színpad két oldalán, Lavinia halálakor iszonyodva hajolt előre, összegörnyedt, amikor Titus megölte Tamorát, felhördült, amikor Saturninus megölte Titust, és végül, amikor Lucius megölte a császárt, kirohant a nézőtéren át. A kórusnak ez az akciósora irányította s egyszersmind le is vezette a közönség reakcióját.

Warner rendezésének sikere nyomán óhatatlanul át kellett értékelni magát a *Titus Andronicust* is, amelyről (mint azt a Shakespeare Surveyben megjelent írásomban megállapítottam) kiderült, hogy „sokkal mélyebb és komolyabb alkotás, mint azt a közfelfogás feltételezi; elmélyülten foglalkozik az erőszak személyi és társadalmi következményeivel, ahelyett, hogy csupán olcsón kiaknázná ezek színpadi hatáslehetőségeit. Soha még így le nem nyűgözött a dráma művészi szerkesztésmódja a maga kettős, csúcspont felé törő erőszakhullámával: az egyikkel, amely Titus ellen irányul, s a másikkal, amelyet ő irányít; magával ragadott erejével a Lucius vezérelte ellencselekmény csakúgy, mint bizonyos nyelvi részleteknek az egészen belül játszott szerepe, például a »kéz« és »kezek« szavak visszatérő s egyre hátborzongatóbb hangsúlyozása (a két szó összesen mintegy hetvenszer fordul elő a szövegben). Ez után az előadás után nagyobb tisztelettel gondoltam a dráma első nézőire is; ezek a földszinten álldogáló egyszerű emberek, akik a darabot népszerűvé tették, ha felfogták annak teljes értelmét, aligha csupán az olcsó borzongást hajhászták. A *Titus Andronicus* ebben a revelatív előadásban sem bizonyult hibátlan remekműnek, de annyi bizonyos, hogy az eljövendő előadások rendezői immár sokkal kevesebb mentségre hivatkozhatnak, ha a mű problémái elől szövegtorzításokba vagy olcsó teatralitásba menekülnek." Mindezek után faragatlanságnak tűnhet részemről, ha ismét hangsúlyozom: a darabnak azok a pontjai, amelyekre korábban rámutattam, igenis valós hiányosságok, nem pedig a mű dramaturgiájának olyan, következetes aspektusai, amelyek a múltban, jóllehet, problematikusnak tűnhettek, most igazolást nyertek, mert hiszen kiderült, hogy hozzáértő megvalósításban nagyon is hatásosak lehetnek. Elvégre arra is lehet hivatkozni, hogy nincs olyan drámaíró, aki rá ne szorulna tolmácsolóinak együttműködési készségére, és minden darab annyit ér, amennyi a színpadon kihozható belőle. Méltánylást érdemlő szempont, kétségtelen, mindazonáltal joggal hozhatjuk fel ellenében, hogy a drámaíró mindenképpen köteles tolmácsolóinak minden lehető segítséget megadni, és bízvást hibáztatható minden olyan technikai megoldásért, amely következetesen inkább akadályozza, semmint elősegítené a tolmácsolás sikerességét.

Mindenesetre a shakespeare-i technika e sajátos aspektusát korántsem azért elemeztem, hogy - Dessen kifejezésével - egy kis *„Titus-pö*föléssel" múlassam az időt, hanem többek között azért, hogy utaljak rá: ha az erőszakos cselekmények kezelési módját összevetjük más korai Shakespeare-darabok hasonló mozzanataival, közelebb juthatunk e művek időrendiségének megfejtéséhez. Mint köztudott, e kutatási terület fölöttébb problematikus. Leegyszerűsítés lenne azt sugallni, hogy Shakespeare fejlődése szükségképp lineárisan haladt volna a „primitívebb"

Az RSC előadása 1987-ben (rendező: Deborah Warner)

Jelenet a Zsótér Sándor rendezte nyíregyházi előadásból (1992) (Csutkai Csaba felvétele)

konvencióktól a későbbi darabjaira jellemzőbbek felé. Másfelől joggal feltételezhető, hogy okult a tapasztalatokból, s így, ha elfogadjuk, hogy az általam jelzett epizódok saját társulatának is nehézségeket okozhattak, érdemes lehet egybevetni őket más korai darabok rokon jellegű epizódjaival.

Összehasonlításra leginkább a korai királydrámák kínálkoznak, amelyeket hagyományosan a *VI. Henrik* első, második és harmadik részeként ismerünk. Sajnos e drámáknak még a megírási sorrendje is vitatott; az oxfordi kiadók, egyes korábbi tudósok véleményét visszhangozva, az első részt későbbről keltezik, mint a másodikat és harmadikat. Magam, ezt munkahipotézisként elfogadva, a második résszel kezdem, amely nyomtatásban először 1594-ben jelent meg. A szöveg nem tartalmaz a *Titus* legvadabb szertelenségeihez fogható nyílt színi erőszakot, bizonyos epizódok azonban alkalmasak az egybevetésre. A második felvonás első jelenetében Simpcox megkorbácsolása jól elő van készítve, de szöveges reakció nem követi. A szerzői utasítás szerint *„miután a Törvényszolga egyszer rácsapott, átugrik az asztalon s elszalad...".* Ez azonban természetesen inkább komikus, semmint félelmetes epizód, és a rövid szóváltásban, amely lezárja, hallhatjuk, miként védekezik Simpcox felesége: „Jaj! A merő ínség vitt rá, uram!" A második felvonás harmadik jelenetének elején több szereplőt halálra ítélnek, ők pedig egy szót sem szólnak; ez azonban megfelelhet a jogi eljárás hivatalos jellegének, és az ítéletet különben is a színpadon kívül hajtják végre. Később ugyanebben a jelenetben verekedést láthatunk, amelyben *„Peter leüti Hornert",* Horner azonban, a *Titus* hasonló szereplőivel ellentétben, megszólal halála előtt: „Várj, Peter, várj. Bevallom árulásom." A harmadik felvonás második jelenetének elején Humphrey herceget megfojtják; ő néma marad, de maga a jelenet is némajátékszerűen megy végbe. Ezzel a párhuzamos tablóval indul a következő jelenet, amelyben Beaufort bíboros *„az ágyában őrjöng, és tébolyultan mered maga elé" (ez* az utasítás a magyar kiadásban nem szerepel - a ford.), majd, mint Henrik király megállapítja: „Meghal s nem ad jelt"; erőszak azonban itt nem fordul elő. A negyedik felvonás első jelenetében Suffolkot (140. sor) elvezetik, hogy fejét vegyék, a harmadik jelenet pedig némajátékkal kezdődik, amelyben *„a két Stafford elesik".* Később (IV. 6. 8.) egy névtelen Katonát ölnek meg, aki semmiféle reakciót nem tanúsít. A negyedik felvonás hetedik jelenetében következik a már említett némajáték, amelyben *„Matthew Goffe-ot ás követőit mind megölik'.* Később, ugyanezen jelenetben Lord Saye-t vezetik el, mint korábban Suffolkot, hogy kivégezzék; ha-marosan *„két póznán"* hozzák be az ő s Sir James Cromer fejét. Két jelenettel később öli meg Jack Cade-et Sir Alexander Iden; ez az esemény gondosan elő van készítve, és Cade-nek módja van megfelelő szöveggel reagálni közelgő halálára (IV. 9. 72-75.). Később Iden megajándékozza a királyt Cade levágott fejével (V. 1. 63.). A rövid ötödik felvonás második jelenetének kezdetén némajáték mutatja be Somerset halálát, majd egy harci jelenet keretében zajlik le a dráma utolsó halálesete, amikor is „harsonaszó" után *„York megöli Cliffordot"*

Az idézett példák alapján talán jogosan állíthatjuk, hogy a *VI. Henrik második részében a* szerző a Titus *Andronicushoz* képest tudatosabban jár el, és háromféle megoldással is él: vagy a színpadon kívül bonyolítja le az erőszakcselekményeket, vagy alkalmat ad a színészeknek megfelelő reakciókra, vagy pedig a szövegkörnyezetbe integrálja az erőszakot.

A sorozat következő darabja, *a Richárd yorki herceg,* más néven a *VI. Henrik harmadik része,* hasonló fejlődésről tesz bizonyságot. A nyitó epizódban Richárd Plantagenet felmutatja Somerset levágott fejét, de a lefejezésre a darab kezdete előtt került sor. Az ifjú Rutland grófnak az első felvonás harmadik jelenetében bekövetkező megöletése jól elő van készítve, és az áldozat szavakban is reagál, igaz, csak egyetlen soros latin szöveggel. Apjának, York hercegnek a következő jelenetben bekövetkező halála, a drámaciklus egyik leghatásosabb és legerőteljesebb jelenete is mesterien elő van készítve, és a hercegnek, miután Clifford és Margit királyné leszúrták, kétsoros szövege van:

Kegyelmes Ég, nyisd irgalmad kapuját,
Lelkem feléd siet e seben át. (I. 4. 178-179.)

Az utolsó felvonásban Warwick sebesülten lép színre, majd meg is hal, de erőszakra nem kerül sor, és ő is mond két sort halála előtt. A *Titus Andronicus* erőszak-ábrázolásával leginkább talán az ifjú Edward herceg halálának jelenete rokon; őt valósággal rituálisan, egymás után szúrja le Edwárd király, majd Richárd, Gloster hercege és Clarence grófja, ő pedig némán fogadja a halált. VI. Henriket az utolsó előtti jelenetben döfi le Richárd, de akárcsak Warwicknak, neki is megvan a maga kétsoros funkcionális szövege.

A VI. Henrik első részében ugyan számos harci jelenet, verekedés, összecsapás fordul elő, de nyílt színi erőszakos mozzanatokban szűkölködvén, a darab sajnos nemigen alkalmas mondanivalóm alátámasztására. Johanna, a Szűz és a dauphin párviadala az első felvonás második jelenetében viszonylag szervetlennek mondható, de eljátszása nem okoz különösebb nehézséget. Az első felvonás negyedik jelenetében Salisburyt és Gargrave-et is megcsonkítják, de nem hidegvérű szándékossággal: lövések hallatszanak, mindkét férfi *„elesik",* mindkettő Istenhez kiált irgalomért, és Talbottól tudjuk meg, mi történt:

Levágva félorcád és félszemed! (I. 4. 53.)

Ez ugyan elég szörnyűséges, de nem kíván olyan közvetlen ábrázolást, mint például Titus kezének levágása. Egy további jelenetben Bedford, akit betegen hoznak be a színpadra, ötsoros szöveg után szenved ki.

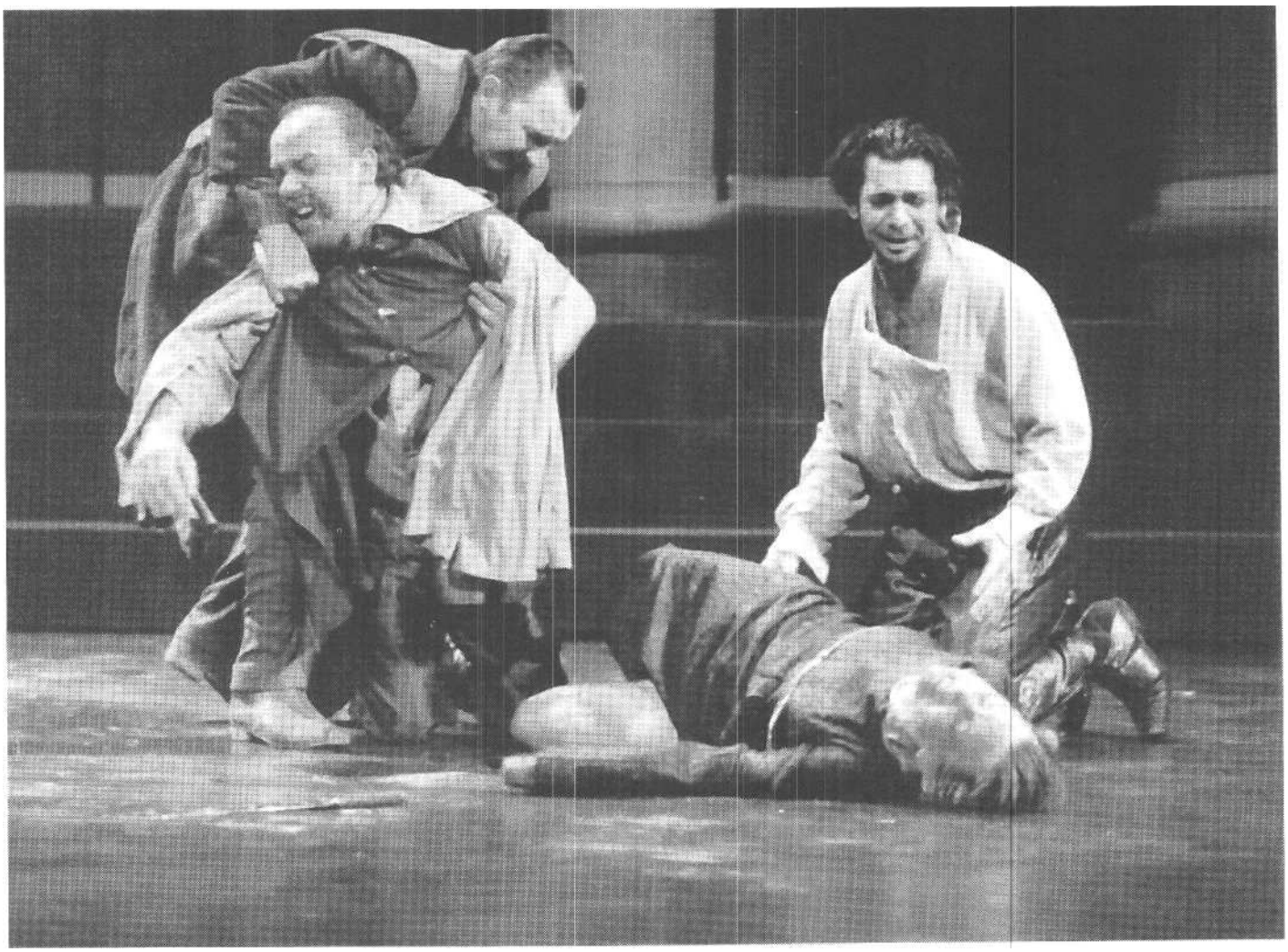
Egészében úgy érzem, hogy a *VI. Henrik* mindhárom része szervesebben integrálja az erőszak bemutatását, mint a *Titus Andronicus.* Ha pedig sikerült alátámasztanom a feltevést, miszerint Shakespeare, mindebből kitetszően, valóban folyamatosan okult saját tapasztalataiból, akkor újabb adalékmorzsa gyarapítja a többi bizonyítékot, amely arra utal, hogy a *Titus Andronicus a VI.* Henrik-ciklusnál korábban keletkezett. A *Titus Andronícus* keltezése kivételesen bonyolult feladat; az Oxford Textual Companion „Kánon és kronológia" című fejezete is szokatlanul nagy terjedelemben foglalkozik a kérdéssel. Gary Taylor itt megkockáztatja a feltételezést, hogy a darab a „légy"-jelenet kivételével 1592-ben, közvetlenül a *VI. Henrik első része* után íródhatott, de megjegyzi: „reális alternatívaként az is feltételezhető, hogy a *Titus* Shakespeare drámaírói pályájának legkezdetén, tehát 1590-ben vagy még korábban keletkezett." Ez a vélemény történetesen megegyezik Ernst Honigmann nagyrészt életrajzi bizonyítékokra alapozott álláspontjával, miszerint a *Titus* Shakespeare legelső színműve, amiből azonban nem következik szükségszerűen, hogy már 1586-ban elkészült volna. Magam továbbra is A *két veronai* nemesnek tartom fenn ezt a tisztességet, de kész vagyok elfogadni, hogy rögtön ezután a *Titus* következhetett.

Van a Titusban egy erőszakjelenet, amelyről eddig még nem szóltam. Ebben az egyik szereplő, Marcus Andronicus halálos végű erőszakot alkalmaz egy élőlénnyel szemben. Titus megkérdezi, miféle teremtmény pusztult el, majd Marcus válaszát követően hosszan megvitatják a tettet és az ártatlan áldozat sorsát. Titus eleinte őszinte együttérzést tanúsít az áldozat iránt, de Marcus önigazolása olyannyira meggyőzi, hogy nem csupán megbocsát fivérének, de maga is tovább szabdalja Marcus késével a tetemet. Az áldozat nem tud hangot adni szenvedésének, minthogy egy légyről van szó, de az epizód gondosan, sőt nagy művészi erővel van a cselekménybe integrálva.

Ez a tény minden bizonnyal alátámaszthatja az általános (ha nem is egyetemesen elfogadott) nézetet, miszerint a harmadik felvonásnak ez a második jelenete később került a szövegbe. Nemcsak a *Hamlet* utolsó felvonását és Gloster megvakítását előlegezi meg, hanem egyéb olyan, érzékenyen integrált és szimbolikus értékük révén központi jelentőségű epizódokat is, amilyen Mercutio halála, Cinna, a költő megölése, Desdemona megfojtása avagy Lady Macduffnek és gyermekeinek lemészárlása. Akárcsak ezekben az epizódokban, itt is olyan Shakespeare-rel van dolgunk, akinek számára az erőszak ábrázolása nem csupán csiklandós teátrális ingerek ürügyéül szolgál, hanem arra ösztönöz, hogy elgondolkodjunk az embernek a létezés rendszerén belüli helyén, az emberi élet jelentésén és értékén.

Fordította: Szántó Judit

Bezerédi Zoltán (Titus), Szula László (Marcus), Bodor Erzsébet (Lavinia) és Nyári Oszkár (Lucius) a kaposvári előadásban (Simaratotó)



SUMMARY

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

A 2000. év jelentős esztendő nemzetünk életében. Nemcsak az ezredforduló teszi nevezetessé, hanem az is, hogy ez az év a magyar államiság millenniumi megemlékezésének alkalma.

E kiemelkedő évforduló méltó megünneplése céljából Esztergom és Székesfehérvár városok önkormányzata jeligés drámapályázatot hirdet meghívott, valamint rendszeresen publikáló írók részére.

A pályázaton minden műfaji és stiláris megkötés nélkül olyan drámai művekkel lehet részt venni, melyek témájukat az államalapítás, a két városnak a magyar nemzet és a kereszténység történetében játszott szerepe, illetve történelmünk régmúlt- s közelmúltbeli sorsfordító eseményei köréből merítik.

A pályázat összdíjazására 4 millió forint áll rendelkezésre. A díjazott drámákat a Székesfehérvári Vörösmarty Színház, illetve az Esztergomi Várszínház az 1998-99-es szezontól kezdve bemutatja, a fődíjas mű mindkét városban 2000-ben kerül színpadra.

A pályázat beadási határideje: 1998. február 15.
Eredményhirdetésre 1998 tavaszán kerül sor.
A pályamunkákat az alábbi címekre kérjük eljuttatni:
Esztergom Város Polgármesteri Hivatal
Oktatási és Közművelődési Iroda
2500 Esztergom, Széchenyi tér 1.
Székesfehérvár Megyei Jogú Város Polgármesteri Hivatal
Közművelődési Iroda
8000 Székesfehérvár, Városház tér 1.

A pályázatról részletes felvilágosítást Dobák Líviától
(tel.: 387-5519) lehet kérni.
A két önkormányzat az első bemutató jogát fenntartja.

Hamarosan megjelenik az

OPERAÉLET

1997. évi november–decemberi száma

A tartalomból

Albert István: Solti Györgyre emlékezünk
Szomory György: Beszélgetés Kovalik Balázs rendezővel a Turandot Erkel színházi felújításáról
Boros Attila: Az Operaház örökös tagjai – Szőnyi Olga
Mátai Györgyi: Bemutatjuk Gémes Katalint
Meixner Mihály: Anthes György emlékezete
Mesék a Zöld Dombról – a Ring Bayreuthban

Már megjelent!
a

PESTI SÚGÓ

HAVONTA MEGJELENŐ SZÍNHÁZI PROGRAMMAGAZIN

novemberi száma!
A fővárosi és vidéki színházak teljes műsorával, a hónap legrangosabb eseményeiről szóló beszámolókkal és játékokkal.
Keresse a színházakban!

SZÍNHÁZ-EST
November 4.-én este fél hétkor
az Osiris Klubban (V., Veres Pálné utca 4–6.)
Bérczes László beszélgetőpartnere

NOVÁK ESZTER

Angus McBean: Titus Andronicus
Shakespeare sokáig vitatott, előadhatatlannak tartott darabjából átütő erejű előadást rendezett Peter Brook 1955-ben a Shakespeare Memorial Theatre-ben. A címszerepet Laurence Olivier, Laviniát Vivien Leigh játszotta.

In his leading article, István Nánay sums up the offer of this summer's theatre activity in our country, suggesting that underthe new conditions the character and the purpose of these manifestations as well as the public they target remain yet to be discovered.

The first group of writings is devoted to some summer festivals abroad. Having been present at the *Salzburger Festspiele,* Tamás Koltai reviews some straight play and opera performances, directed by Sam Mendes, Frangis Abou Salem, Peter Stein and Peter Sellars, while at the *Wiener Festwochen* Árpád Kékesi Kun saw for us several Swiss, German and Italian performances, directed by Luc Bondy, Peter Zadek, Romeo Castellucci and Heiner Goebbels. András Pályi who was present at the *Gombrowicz Festival at Radom,* Poland dwells on a problem inherent to this manifestation: since the legacy of the great Polish author consists only of three plays and a play (ragment, directors tend to stage adaptations of Gombrowicz's other works, thus diluting or deforming the essence of his unique personality. As for Toruras (Poland) *Kontakt 97 Festival,* critic Sándor Lajos emphasizes mainly the interesting contribution of the Baltic theatres but draws also attention to the success of the Hungarian National Theatre from Ukraine with an excellent performance of T.S. Eliot's *Murder in the Cathedral.* Finally Tamás Liszka evokes some interesting productions seen at Cividale del Friuli's (Italy) *MittelFest,* avenue inaugurated in 1991 and devoted to theatre in Central Europe, with the participation, this year, of ten countries of this same region; the author picks up mostly the poignant references to the civil war in Bosnia.

Since the play *Immanuel Kant* by Thomas Bernhard, as performed by Wroclaw's Teatr Polski, was one of the highlights of the MittelFest Festival, we took over Viola Hasselberg's essay first published in Theater derZeit and devoted to director Krystian Lupa's conception of this interesting and controversial play.

In the wake of last year's success of a similar manifestation, in November Budapest's Institute for Polish Culture organizes a new series of events related to theatre in Poland and centred this time on contemporary Polish playwriting. In a group of writings inspired by this manifestation, critic Janusz Majcherek, theatre manager Jacek Weksler and literary manager Malgorzata Semil introduce the reader to recent developments in Polish drama, Patricia Pászt calls attention to *Death with a Young Face,* three one-act plays by Grzegorz Nawrocki concerned with youth criminality and J.ukasz Czuj introduces Cracow's Centre for Polish Drama, an institution concerned with providing information, publishing services and occasions for discussion and workshop activities to Polish playwrights.

The Katona - On the Dividing Line of an Era is the title of a collection of interviews and reviews of critic Tamás Mészáros, concerned with the history and perspectives of Budapest's famous Katona József Theatre. Author András Forgách offers his appreciation of the volume's qualities and shortcomings.

Finally we publish two studies on two not so frequently performed Shakespearean plays; Stanley Wells analyzes the nature of violence in *Titus Andronicus,* and Gábor Koltai demonstrates the unique mixture of tragedy and bitter farce in *Troilus and Cressida.*

Logic demanding that this month's playtext should come from Poland, we chose for our purpose Boguslaw Schaeffer's 1987 „musical collage" *Duck,* introduced and translated by Patrícia Pászt.

SZÍNHÁZ
fotógaléria

Ára: 96 Ft