

PÁLYI ANDRÁS

## Dürrenmatt és Ionesco Shakespeare-átdolgozásai

„Shakespeare drámájának javított változata” - írta Ionesco *Macbett* című darabjának címe alá, mintegy műfaji meghatározásként. Ami pedig a címet illeti, egyik nyilatkozatában kifejtette, a két *t* nem elírás, ez hivatott megkülönböztetni művét Shakespeare drámájától. S Claude Olivier így kezdi kritikáját a *Lettres Françaises*-ben: „A tévedés kizárva. Ionesco új művében minden e címváltoztatás színvonalán marad. Gyerekzsúrra emlékezett ez a darab, olyan zsúrra, amit az iskolaév végén a legbutább és leglustább gyerekek rendeznek. Az erőltetett ötletek és a lapos viccek csak hangsúlyozzák a gondolati ürességet. Az erkölcsi tanulság egyébként önmagáért beszél: éljen a zsarnok, aki uralkodik felettünk, s főként ne tegyünk semmit trónfosztásáért; az, ami utána következik, ugyan-ilyen rossz lesz, ha ugyan nem még rosszabb.”

Nemcsak Claude Olivier ilyen kegyetlen Ionescoval a *Macbett* kritikai megítélésében, s ez ritka a sajtóháborút, botrányt és rajongást egyaránt keltő Ionesco-bemutatók történetében, a párizsi kulturális sajtó szinte egy hangon szólalt meg. Amikor Brecht újrírta a *Coriolanust*

*A Shakespeare-parafrazisok korát éljük. Dürrenmatt János királyának bemutatója 1968-ban volt Baselban, Ionesco Macbettjének 1971-ben Párizsban. A két munka nem egyenértékű. Dürrenmatt tiszteli az eredetit, Ionesco profanizál. Dürrenmatt jó darab, Ionescoé rossz. Dürrenmatt lépést tett a dialektika felé, Ionesco végképp elszakadt a társadalmi közegtől.*

vagy az *Antigonét*, átformálta a shakespeare-i vagy szophoklészi anyagot, s új perspektívát fedezett fel benne, új jelentést adott a drámának - írja Gilles Sandier a *Quinzaine Littéraire*-ben. Ionesco nem tud mást, mint kabarétréfákat produkálni, s nincs rémesebb, mint a megvénült gyerek, aki bohócot csinál magából. Matthieu Galey - a *Nouvelles Littéraires*-ben Ionesco eltévelyedésének, nevezi a *Macbettet*: lehetne ez a darab az emberi kapzsiságnak, hatalomváagnak, az ember „ragadozó természetének szatírája, de Ionescóban profétikus ambíciók gyuladnak, a tréfa értelmét veszti, a tragédia viszont nem születik meg. Guy Dumur a *Nouvel Observateur*-ben Barbara Garson *MacBirdjét*, Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halottját* említi: Ionesco *Macbettje* szerinte is messze elmarad e Shakespeare-parafrazisok mögött.

### Ionesco és Dürrenmatt

Folytathatnánk a sort. Álljunk meg mégis ez utóbbi kritikák kínálta szempontnál. Úgy tetszik ugyanis, manapság a Shakespeare-parafrazisok korát éljük. Á Guy Dumur említette példák mellé kívánkozik Dürrenmatt *János királya* is. Igaz, Dürrenmatt Shakespeare-adaptá-

ciójának bemutatója 1968-ban volt Baselban, Ionesco *Macbettjének* premierje 1971-ben a párizsi Rive-Gauche Színházban (a volt Théâtre de l'Alliance Française-ben). *A János király* dramaturgiai elemzését már Márton Vera elvégezte a SZÍNHÁZ 1968/1. számában, s azóta a drámát a Szegedi Nemzeti Színház be is mutatta (ebben az évadban a József Attila Színház műsortervén is szerepel). Miért is említjük most, Ionesco *Macbettje* mellett? Részben indokolja ezt, hogy a *János király* a közelmúltban került könyvalakban is a magyar olvasó kezébe, Görgey Gábor virtuóz fordításában. Lényegesebb azonban az a tanulság, amit e két darab összevetése kínál.

Mit jelent Shakespeare a XX. században és a XX. századnak? Termékeny oltóága-e ma is a drámának? Hat-e még a költőkre? Ezeket a kérdéseket Hevesi Sándor tette fel, még a század elején, az a Hevesi, aki tanúja és alakítója volt - a termékeny alkotója - az új Shakespeare-kultusznak. Századunk Shakespeare-renszánsza az igazi Shakespeare keresését írta zászlajára. Igaz, tovább szaporodott a XIX. század burjánzó, sokszor nagyon is mellékes kérdéseket vizsgáló Shakespeare-irodalma. Újra elhalkult a vita,

színpad szobájába kis lépcsőn járnak föl a személyek: hangsúlyozottan színpad ez a szoba (színpad a színpadon), ezeknek a kispolgároknak mindennapi színpada, ahol lejátsszák életük szerepeit. Balról hatalmas előszobaaajtó és előszoba: a fogas telezsúfolva kabátokkal; előtte - háttal a nézőnek - álló tükör, időről időre megvizsgálják magukat benne a szereplők, hajukat igazítják meg, vagy csak gyönyörködnek vonásaikban, természetükben. A tükör előtt hatalmas öblös karosszék. A színpad közepén várkastélyként emelkedik a faragott pohárszék. Természetfeletti nagyságú. Talán akkora is van, mint a Madách Kamaraszínház egész színpada. A bútorok nem valóságos bútorok, még akkor sem, ha a legkisebb

részlet is kidolgozott rajtuk, és a pohárszék ajtajai mögött igazi edények, palackok és szalvéták sorakoznak. Nem igazi bútorok ezek, mert a festészeti rövidülés szabályai szerint torzították el vonalaikat. Fönt, a színpad magasában, különböző síkokban ugyanilyen torzított keretek a kereskedőösök arcképeit fogják körül. Egészen hátul, a homályos mélyben, zongora áll: ott klimpírozgat a nyomorék lány. Jobbra elől szalongoarnitúra.

Egy széthullott polgári család széthullott élete jelenik meg a bútorok és a díszletek jelképes nyelvén. Már nem tartja össze a bútorok egyvelegét a valóság. Már nem valóságos életforma ez, csak teátrális jelképiségében, szétcsúszott, meg-lazult összevisszaságában létezik, hogy

az utolsók utolsó föllángolását még egyszer el lehessen játszani színterükön.

Jefremov másfél éves művészeti vezetése nem változtatta meg a Művész Színházat. Értékálló ítélet sem vonható le. Egyelőre úgy látszik, az ellentábor diadalmaskodik, mert a MHAT-ban nagyobb a széthúzás, mint valaha. Ennek pedig színházi világ-szerte az szokott az oka lenni, hogy nincs igazi nagy siker, csökkent a népszerűségük. Jefremov elsősorban színész, annak izgalmas és groteszk egyéniség - mintha Cserkaszov művészetének folytatója volna -, rendezői és színházszervezői sikereit egy felismert művészettörténeti pillanatban az azonos elvű és eltökéltségű szövetségeselek baráti segítségével érte el.

amely a drámaköltő pusztá létét is kétségbe vonta; de szenvedélyes, elfogult vélemények csatáznak ma is arról, hogy Brecht, Dürrenmatt vagy Beckett színháza tagadja-e Shakespeare-t, vagy épp belőle táplálkozik? Eddig még senki sem írt könyvet a *Shakespeare és korunk új drámaírása* címmel - jegyzi meg Jan Kott, s ő maga is csak arra vállalkozik, hogy a *Shakespeare-Beckett* párhuzamot megvonja *A Lear király vagy A játszma vége* című tanulmányában. E tanulmány első lapjairól mégis érdemes néhány sort idéznünk, mely jelzi Kott szemléletének rugalmasságát is: „Meghökkentő, milyen gyakran hangzik el a »shakespeare-i« jelző, amikor Brecht, Dürrenmatt vagy Beckett színházáról esik szó. Természetesen e három drámaíró esetében, kik egy-úttal háromfajta színházat képviselnek, a »shakespeare-i« jelző is háromfélet jelent: vérbő, maró gúnnyal átítatott drámaírást, inkohereciát és a műfajok keverését Dürrenmattnál, epikus jelleget Brechtnél, új Theatrum Mundit Beckett-nél.

Jól látta már Hevesi, hogy a shakespeare-i drámát nem lehet összeházasítani a dekorációs színpaddal, hogy a XIX. század látványos és festői színpadképei, jelmezcsodái ugyanolyan távol esnek Shakespeare-től, mint a modern színpad technikai trükkbemutatói, vagy a XVIII. század szalondrámává finomított, happy endes *Rómeó és Júliája*. Jan Kott is hozzáfűzi a fentiekhez: a három említett drámaíró, minden különbözőségük ellenére, egyaránt közelebb áll Shakespeare-hez és a középkori moralitásokhoz, mint a XIX. századbeli akár romantikus, akár naturalista drámához. Ebben az értelemben, és csakis ebben az értelemben nevezhető az új színház antiszínháznak - vonja le tanulságképp ismert tételét a lengyel színházi esztéta.

Es Ionesco? Kott nagyvonalú. Ionescot együtt említi Beckett-tel, s ha szellemes idézetre van szüksége, azt Ionescotól veszi: „A komikum az abszurditás érzése, s reménytelenebbnek tűnik a tragikumnál; a komikum nem mutat a helyzetből kiutat. Dürrenmatt is azt mondja, hogy „a komédia a kétségbeesés kifejezése”, de hozzát teszi: „A tragikus azonban még akkor is lehetséges, ha a tiszta tragédia már lehetetlen. A tragikumot kifejezhetjük a komédiából, mint borzalmas momentumot, mint feltáruuló szakadékot: ahogy Shakespeare-nek is sok tragédiája tulajdonképpen már komédia, amelyből felível a tragikum.

Jan Kott felfedezi Shakespeare-ben az „új színház”, az „antiszínház” forrását, elmélete mindmáig a modern színházi irodalom egyik szenzációja: Peter Brooktól Ionescóig a mai színház legkiválóbb egyéniségeit és kóklereit egyaránt „tanítványainak” vallhatja. Kott demonstrálja Dürrenmatt és Ionesco rokonságát Shakespeare-rel, Dürrenmatt és Ionesco pedig ellenállhatatlan csábítást érez, hogy Shakespeare drámáit kézbe vegye. Alapvetően más-más igénnyel közelítenek a műhöz. Nem véletlen, hogy Dürrenmatt egy gyengébb Shakespeare-drámához nyúl, Ionesco remekműhöz. Dürrenmatt tiszteli az eredetit, Ionesco profanizál. Dürrenmatt dramaturg, csak épp a dramaturgból előbújik a drámaíró, s belekölti saját világvésképét az átdolgozásba; Ionescóban ugyanaz az ördög munkál, mint amikor Brecht-paródiát ír, Shakespeare-t mégsem akarja kicsúfolni, a drámaköltészet óriásával inkább igazolni szeretné önmagát. Innen a nála szokatlan már-már patetikus hangvételű befejezés.

### A komédia értelme

Hozhatnánk sok apró példát Dürrenmatt *János királyából*, mellyel a dráma feszesebb lett. Dürrenmatt alig változtat a szereplőkön, híven követi Shakespeare-t a jelenetezésben, s csak néhány színt von össze. A két mű dramaturgiai összevetését azonban elvégezte már Márton Vera említett cikkében, s ezúttal az átdolgozás lényegére szeretnénk figyelmünket irányítani, arra, hogyan jelentkezik a dürrenmatti világvéskép a Shakespeare-dráma újjátöltésében.

Mit olvas ki Dürrenmatt Jan Kott elemzéséből? A módszert jól megvilágítja egy példa. Shakespeare-nél a harmadik felvonás első jelenete a francia király sátra előtt játszódik, s a belépő Constancia átkait szórja János és Fülöp békekötésére, Blanka és Lajos frigyére. (Rövidesen meg is jelenik Pandolf pápai követ, aki sürgeti, hogy bontsák fel a szövetséget, és indítsanak egymás ellen háborút.) Dürrenmatt ezúttal módosít a helyszínen: Franciaországban vagyunk ugyan, de nem a királyi sátor, hanem egy lerombolt katedrális előtt. Katonák asztalt hoznak, megterítik, később felszolgálnak. A shakespeare-i átkok itt az esküvői lakomán hangzanak el, miközben mindnyájan habzsolva esznek. (Blanka és Lajos esküvője a lerombolt katedrálisban zajlott le.) Ez a látszólag nem túl jelentős színhelyváltozás és azok a cselekvések, melyeket Dürrenmatt a shakespeare-

peare-i jelenetbe beleszó, Jan Kott Shakespeare-elemzéseire és Peter Brook Shakespeare-rendezéseire emlékeztetnek. Egy-egy külsőséges motívum hangsúlyozása, módosítása az egész dráma hangsúlyán változtathat: Dürrenmatt rejtett jelentést olvas ki a Shakespeare-műből; olyan jelentést, aminek csak lehetősége rejlett az eredeti drámában. S ezért a *János király* már nemcsak Shakespeare műve, hanem Dürrenmatté is, ahogy Peter Brook is társalkotóként lép Shakespeare mellé előadásáiban.

Shakespeare, aki maga is ismeretlen szerző darabját dolgozta át (s a Shakespeare neve alatt fennmaradt *János király* dramaturgiai fogyatékoságai azt jelzik, ugyancsak időszükében lehetett, amikor az adaptációt készítette), nem említi a darabban János király történelmi művét, a *Magna Chartát*. Dürrenmatt, színpadi jegyzetei szerint az előadás kezdetét jelző három gongütést három kivégzéssel helyettesítette. A dürrenmatti *János király* e véres némajátékkal indul - és a Magna Charta bejelentésének aktusával zárul. Ezek a módosítások pedig megszabják a játék műfaját, mely a tragédiából a komédiába vált. Igaz, Dürrenmatt nem feledkezik meg róla, hogy a komédiából is felívelhet a tragikum. Nem téveszti szem elől a történelem dialektikáját, s a shakespeare-i dialektikus szemlélet nem vész el nyom nélkül a dürrenmatti tételből: az ésszerűtlen rendszer ésszerűsítése (a feudalizmusról van szó) - meglehetősen reménytelen vállalkozás. Igaz ugyan, hogy a Magna Charta mégsem egészen lebecsülendő történelmi eredmény. Dürrenmatt ennek hátterében az esztelenségig fokozódó feudális hatalmi viszályt rajzolja meg. Átdolgozását így indokolja az utószóban: „Shakespeare ideológiai képletei - János = Anglia és Fülöp = Franciaország - a mi számunkra tarthatatlanok. A mi képletünk így fest: János = Fülöp = feudalizmus. Az én átdolgozásomban a hatalomért folyó politikai harcnak vagyunk tanúi egy rendszeren belül, amely rendszerbe nemcsak a Plantagenetek és a Capetingek tartoznak bele, hanem - mert ideológiai értelemben metafizikailag indokolják létüket a dinasztikák - az egyház is.” Kérdezhetnénk, ha János, Fülöp és az egyház egyenlő feudalizmussal, akkor milyen erők közt folyik a dráma? Dürrenmattnál a drámai ellenfél nem más, mint a rendszer ésszerűtlensége.

Ezért komédia Dürrenmatt *János király*. Nem hamisította meg a shakespeare-

peare-i drámát, hanem megírta a mai *János királyt*. Valahogy úgy, ahogy Jan Kott újraolvasta Shakespeare-t. Dürrenmatt „a politika komédiájának” nevezi darabját, de sietve hozzáteszi: „egy bizonyos politika komédiája”. Ez a komédia meglehetősen szkeptikus játék, de Dürrenmatt jelzi: „egy bizonyos rend-szeren belül” az. Arról nem beszél, nem akar beszélni, ami a feudalizmuson túl van. Méltán hiányoljuk darabjából a tágabb történelmi horizontot, de ez mit sem változtat azon, hogy Dürrenmatt *János király* jó darab. És mellesleg gondolatilag, történelemszemléletét tekintve is az író jelentős lépést tett a metafizikától a dialektika felé.

### És egy értelmetlen komédia

Ha megkérdeznénk Ionescót, ő is „a politika komédiáját” olvasta-e ki Shakespeare-ből, föltétlen megtagadná a dürrenmatti megállapítás második felét, az „egy bizonyos rendszeren belül” megszorítást. Ionesco bevallott szándéka, hogy abszolutizálja ezt a komédiát. Jóllehet Shakespeare drámájának „javított változataként” jegyzi művét, a *Macbeth*-nek nem sok köze van Shakespeare *Macbethjéhez*. Gondolatiságát tekintve pedig egyszerűen semmi. A gondolat, mint a fentebb idézett kritikák után sejtettük, amúgy is sovány a Ionesco-darabban.

Shakespeare-nél csak annyit tudunk meg Cawdor thánról, hogy áruló volt és kivégezték. Ezt azonban nyomatékmal mondja el a költő az expozícióban. Cawdor halálának, amivel a dráma kezdődik, fontos szerepe van: csak össze kell hasonlítanunk *Macbeth* halálával. Cawdor halála sztoikus, mint Senecáé; *Macbeth* már nem hisz a senecai méltóságban. Ez a shakespeare-i dráma íve. Ionesco behozza a színpadra Cawdort, azaz Candort (mert nemcsak a címen, a szereplők nevén is gondosan változtat egy-két betűt), s kiírja a játékból a shakespeare-i ívet. Candor és Glamis összeesküvést sző Duncan főherceg ellen. A „puccs” azonban kudarcot vall: Duncan két hű embere, *Macbeth* és Banco megvédi. A kísértetek azonban *Macbeth*-ben felszítják a hatalomvágyat, s a hős vezér, aki el-tette láb alól Duncan merénylőit, hallgat a kísértetekre: azok úgy látják a csillagokból, *Macbeth* a trónra fog kerülni. Hisz nincs még egy *Macbeth*, aki a merénylőt lefegyverezhetné! *Macbeth* megöli Duncan, megöli Bancót és egész családját - Banco ugyanis azt a jóslatot kap-

ta, hogy leszármazottai kerülnek a trónra -, feleségül veszi Lady Duncant. S ekkor kiderül, a kísértetek rászedték: nem Lady Duncant vette el, csupán egy kísértetet, Lady Duncan pedig útrakelt fiáért, *Macolért*, aki nagy sereggel érkezik, megöli *Macbeth*-t, s bejelenti: ő Banco elcserelt fia.

Idéztük már a Ionesco-darab párizsi sajtóvisszhangját, s most tegyük hozzá: a *Le Monde* kritikusa, Bertrand Poirot-Delpech más hangnemet ütött meg, mint az említett kritikák. Poirot-Delpech bizonyos történelemfilozófiai ambíciót vél felfedezni Ionesco művében, úgy látja, a *Macbeth*-ben a szerző, mintegy harminc színpadi művel a háta mögött új útra lépett: *Az orrszarvúbeli* Béranger Ionesco hasonmása volt, s a korábbi darabokban az író számára világképp csak Béranger létezett, a külvilág nem. Itt jelenik meg először Ionesconál reális értelemben a világ: Béranger menekült az uralkodás elől, *Macbeth* uralkodni akart. Ionesco ihletője természetesen Shakespeare, pontosabban Jan Kott *Macbeth*-interpretációja: Ionesconál *az uralkodó, vagyis az, aki hatalmat kap a kezébe, helyzetéből eredően gyilkosságra van kárhóztatva* - olvassuk a *Le Monde*-ban.

Ez lenne hát az a revelatív fordulat Ionesco írói pályáján? Jegyezzük meg mindjárt: az, amit Poirot-Delpech a Ionesco-hős, azaz Béranger és a külvilág viszonyának megváltozásáról mond, tulajdonképpen formális szempont. Hasonló rajongással fogadták sokan *Az orrszarvú Béranger-ének* „lázasát” a rinocéroszá válás ellen, annál is inkább, mert a novellaváltozatban még Béranger is rinocérosz lett; míg Ionesco nem nyilatkozta, hogy Béranger lázadásának egyedüli oka: a színpadon nem tudta másképp befejezni a történetet. Bizonyos értelemben valóban más *Macbeth* és a világ viszonya, mint Béranger-é volt a korábbi Ionesco-darabokban; a lényeg azonban nem változott, legfeljebb az érem másik oldalát látjuk: Béranger épp azért menekül a trón elől, mert nem akar *Macbeth* lenni. S ez már a Jan Kott-féle koncepciónak, legjobb esetben is, vulgarizált változata, hamis leegyszerűsítése.

Mit is mond Kott a *Macbeth*, vagy a *halál fertőzőttei* című írásában? „A történelmet a *Macbeth* a legegyszerűbb formájára redukálja, egyetlen képre és egyetlen határvonalra: itt azok vannak, akik ölnek, ott pedig azok, akiket ölnek.” Ionesconál már csak azok vannak, akik

ölnek. A történelem pedig, az a bizonyos „legegyszerűbb forma” is eltűnik az író látóhatáráról. A komédia reménytelenebb a tragikumnál, mert nem mutat a helyzetből kiutat; s ilyen értelemben a Ionescoi redukált *Macbeth*, vagyis a *Macbeth* nem több, mint egy „gyilkosok egymás közt” címkével ellátott, itt-ott ízetlennek tetsző, felduzzasztott kabarétréfa. Hol az a shakespeare-i éjszaka, melyben - ez is Kott metaforája - *Macbeth* meggyilkolta az alvást? Shakespeare *Macbethjében* a történelem, a világ - lidérces álom; de ez a lidérces álommá bénult világ is totális. Negatív lenyomat a világ szépségéről és gazdagságáról. Ionesconál élettelen konstrukció.

Dürrenmatt tartotta magát a shakespeare-i jelenetezéshez, s jelentős szövegrészeket is átvett. Ionesco egyetlen részletet vesz át, úgy-ahogy szó szerint a *Macbeth*-ből: Malcolm tirádáját a negyedik felvonás harmadik képéből. Ez egyébként a Ionesco-darab befejezése: a shakespeare-i mondatok Malcolm, azaz Ionesconál *Macol* utolsó szavai. Aligha véletlen ez a játékot lekerekítő idézet; érdemes is közelebről szemügyre vennünk. Annál is inkább, mert e példa fényt vet a Ionescoi „átdolgozás” elvére is. A shakespeare-i sorok így hangzanak:

az én

*Kéjvágyam végtelen: nincs annyi szüzlány,  
Asszony s matróna, hogy kioltaná  
Gyönyöröm szomját, és vágyam letörne  
Minden mérséklő akadályt, amely Dühöm  
úttjába állna. Macbeth is jobb, Mint egy ilyen  
király ...*

Észekenkívül

*Gyalázatos természetemben úgy  
Elburjánzott a veszett kapzsiság, hogy  
Irtanám az urakat, ezt a földért, A z t a  
házáért, vagy az ékszeréért ...  
Allhatatosság, irgalom, alázat,  
Istenfélelem, türés, hősiesség  
Íze hiányzik belőlem, de annál  
Szebben tenyészik a sokféleképp  
Elágazó úr. Ha tudnám, pokolba  
Önteném az egyetértés tejét  
S zűrözzavarrá kavarnám az egész  
Világot.*

(Szabó Lőrinc fordítása)

Ionesco *Macolja* ehhez még józanul hozzáfűzi: „Ebből a hercegségből először is királyságot csinálunk - én leszek a király. Aztán császárságot - én leszek a császár. Császár a császárok felett. Imperatorissimus.” Majd eltűnik a ködben, a darab végét ér.

Shakespeare-nél az idézett sorok a

Macduff-fel való párbeszédben hangzanak el. S ott, ahol Ionesco elvágja az idézetet, Shakespeare megcsillantja a maga világát: Macduff szavaira Malcolmban felébred az emberi élet reménye, s mind-járt kiderül: az iménti öngyalázás csupán kétségbeesésből fakadt. Ionesconál ez a kétségbeesés, melyből a shakespeare-i hős új életre kel, az abszolút igazságot jelenti: komolyan veszi Malcolm tirádáját.

Ezzel saját „ars poeticáját” tagadja meg: a komédia komolyra, pontosabban álkomolyra fordul. Mintha a régi szentenciát a világ abszurditásáról már nem tudná oly könnyed humorral ismételtetni, mint azelőtt: görcsös, erőltetett igyekezettel Shakespeare-t idézi igazolásul. De még Bertrand a *Le Monde* kritikusa is megjegyzi: „Jobb szeretem Ionescot, ha mindennapi életünk furcsaságait karikírozza, mintha történetfilozófiával foglalkozik.” Talán nem is Jan Kott elemzése ihlette meg Ionescot, ha-nem Malcolm tirádája? Egy Shakespeare-remekmű néhány sora, melyek - természetesen kiszakítva összefüggéseiből - úgy látszott, őt igazolják?

Ionesco *Macbettje* jószerivel nem is érdemelné meg e szószaporítást. A jelenség, az, hogy Ionesco, mint a készületlen diák - hogy Claude Olivier hasonlatánál maradjunk - igazolni igyekszik magát. A Shakespeare-kultusz Shakespeare-dívatot is szült, s így a legjobb, leglátványosabb érv a színpadon Shakespeare. De hogy jutott ehhez a Shakespeare-be kapaszkodáshoz az abszurd színház best-seller szerzője? Hisz egy-két évtizede előfordult, hogy három-négy darabja szerepelt a párizsi színházak műsorán. Kikből állhat ma az a közönség, mely Ionesco fáradt szentenciáira még kíváncsi? Valamikor, az ötvenes években első darabjai - kimondatlanul is - a nyugati polgár világháborús csömörét, apolitikus magatartását fogalmazták meg. Jelentős társadalmi réteg életérzését, gondolkodásmódját szólaltatta meg műveiben, melyeket akkor sem lehetett éppen haladó szellemű alkotásoknak nevezni. De legalább volt valamiféle bázisuk. S főként élet volt azokban a Ionesco-komédiákban. *A Macbett* dramaturgiai-stilisztikai szárazsága azt jelezheti, hogy Ionesco végképp elszakadt attól a társadalmi közegtől, amelyben alkot. Elapadtak a rejtett források is, melyek létezését ő mindig tagadta, de amelyekből sajátos, szellemes humora valamikor táplálkozott.

DÉVÉNYI RÓBERT

## Szabadtéri esték Skandináviában

Színházi szempontból a nyár három hónapja éppen úgy uborkaszazon Skandináviában, akárcsak nálunk. Júliusi dán, svéd, norvég utamon tehát nem láttam szenzációs előadásokat a világ négy égtájáról összesereglett sztárokkal. Mégis úgy érzem, van jogosultsága e tudósításnak. Egyrészt igen keveset tudunk Észak-Európa színházi életéről, másrészt nyári gondolataink annyira hasonlatosak a mieinkhez, hogy mindenképpen érdekes tapasztalataikat a hazaiakkal összevetni.

Ami a műsorok összképét illeti, fel-tűnő a maiság hiánya. Shakespeare-t játszanak és klasszikusokat, idegenforgalmi ingyencsészenek számító színházi, illetve népi hagyományokat újítanak fel, tehát nagyjából az a koncepció uralkodik, amely nálunk a gyulai, szentendrei stb. alkalmi játékokat élte.

Viszont kifejezetten kommersz célzatú „nyári izét” sem láttam sehol hirdetni. (Ezt a funkciót inkább a szabadtéri revük, könnyűzenei műsorok hivatottak betölteni.) A produkciók szembevetően

nem üzleti vállalkozások. Inkább valamennyinek államilag felkarolt népjóléti jellege van - néhány közülük ingyenes előadás -, ennek előnyeivel és hátrányaival.

Itt van mindjárt a koppenhágai Tivoli-kert mindennapos látványossága, a Pantomim Színház. A nyári idény valamennyi estéjén ugyanazt a *commedia dell'arte* darabot játsszák immáron több mint negyed évszázada. Már a környezet és a külsőségek is megakadályozzák, hogy az előadást teljesen komolyan vegyüik. A Tivoli - a dán Vidám Park - főbejáratán beözönlő és az elektromos játéklarangok felé igyekvő tömeg a Pávaház vagy másképp a Kínai Pagoda „csicsás” exteriőrjében pillantja meg a színpadot, és ha kedve kerekedik, ülve vagy állva bámészkodik egy órácskát. Az egésznek olyan a hangulata, mint gyermekkorom liliputi színházának. Nem mintha a produkció - már begyakorlottságánál fogva is - nem lenne virtuózan megoldott. Az ismertető méltán büszkélkedik azzal, hogy az egész világon ez az egyetlen hely, ahol még az ősi, hagyományos rendezésben mutatják be a *commedia dell'arte* pantomimokat. (Szövegtelen, de jellegzetes *commedia dell'arte soggettót* látunk megelevenedni Pantalone és Harlekin szerelmi vetélkedéséről.) A nép szóalkotásnak tehát cseppet sem színvonal-talan megoldása ez, és mintha egy fájó

A gripsholmi kastély színházterme

