

írásvetítőn hollandusul mutatják a *Lear király* szövegét - és ez azért nagyon jó, mert egyébként többnyire fogalmunk sem lenne arról, hogy hol tartunk. Mi tagadás, jólesett látni, hogy kisebb palotafordalom tört ki a nézőtérén, csapatostul vonultak kifelé azok, akik nem bírták tovább.

Mit is? Egy kritikus „furcsa, posztmodern színháznak” nevezi a Needcompany produkcióját, amely amúgy szerényen a *Needcompany Lear királya* címet viseli, „Shakespeare után”. Átdolgozta és rendezte Jan Lauwers; táncosok és színészek, valamint táncosművészek adják elő. Mindjárt az elején végtelenül monoton zenére végtelenül monotonon táncol valaki a színpad fenekén, épphogy derengő fényben, olyan sokáig, mintha máris a közönség tűrőképességét tesztelné a társulat. Később derül ki, hogy olykor Edgar táncol, máskor Cordelia - ő amúgy inkább hastáncol, és franciául beszél. Az események - legalábbis az én értelmezésemben - jelzésszerűen történnek; a jelzések közt akad jó is, például az, amikor Lear felosztja a birodalmát, és egy korlátszerűséggel szabdalja a teret maga előtt.

A szereplők közlekedésében nem sikerült logikát felfedeznem - miközben Lear az erdőben bolyong, a színpadon jelen van az egész népes család -, ki egy hangfalon üldölgél, ki egy emelvény szélén lógázza a lábát. A zeneféleségek kakofóniába és tomboló hangerőbe fulladnak - egy egész nézőteret lehetett látni befogott füllel: teátrális élmény volt. Az ötödik felvonásban hirtelen jelentést kap a színpadi látványosság: valaki leül egy hosszú asztal mellé, kezébe veszi a forgatókönyvvé szerkesztett drámai szöveget, és felolvassa, mintegy instrukciószerűen, hogy éppen ki hal meg. odafönt meg követheti a da-

rab szövegét, aki még akarja.

Az előadásnak kicsivel előbb van vége, mint a darabnak. Már sötét van, tombol a zene, de még perog a szöveg.

Es mégis: volt a színpadon egy Tom Jansen nevű középkorú férfi, aki kezdetben középvezető hivatalnoknak látszott, de a rendező engedékenysége és saját talentuma révén egyszer csak Lear király lett belőle. Egy ember, aki becsapta magát és ezért becsapták, kijátszották - és ő hatalmas lelkierejével fenékiig hörpinti a keserűség poharát. A fene se érti, hogy egy amúgy nézhetetlen előadásban ez hogy eshetett meg.

Atmoszféraszínház. Különösen külföldön érzi meg az ember az ilyesmit - amikor egy előadás főleg egy atmoszféráról szól -, és leginkább akkor, ha egy szót sem ért a nyelvből.

Amikor elolvastam, hogy a Het Zuidelijk Toneel nevű, igen nagy szakmai tekintélynek örvendő holland-flamand színház és igazgatója-rendezője, Ivo van Hove a Marguerite Duras regényéből készített *India Song* című előadásukkal nem egyszerűen egy előzmények nélküli döbbenetes produkciót hozott létre, hanem egyenesen újra föltalálta a keretet (bár... nem mond ez kissé ellent az előzmény nélküliségnek?), arra gyanakodtam, hogy alighanem megint egy szót sem fogok érteni az egészből.

Aztán az történt, hogy a színpadon is ültek, meg a nézőtérén is. Mindenkit rémes zöldes fény borított - csupa báb. A színpad közepe volt a játéktér, ahol a színészek mozogtak ugyan, de nemigen beszéltek. Beszélni ugyanis négy hang beszélt - ők viszont nem látszottak. Valaki - Hang 1, 2, és így tovább

elmesélt egy történetet, amelyet mi közben láttunk is. és szólt a zene. szintén a színpadon

kerekedett, hogy Indiában vagyunk, a francia követség estélyén - a színpadon ülök kissé slamos vendégek is lehetnek -, amelyen a nagykövetség és az alkonzul szünetélyes szerelmi története zajlik, amúgy a nagykövet szeme láttára és rosszallására.

De nem is ez a lényeg, hiszen a viszony nem viszony - a bonyodalom egyik eleme éppen az, hogy az asszony érzelmei ellenére végül is elhárítja a férfit -, hanem az, hogy a fojtott szünetélyek, a túlfűtött érzékek némaságra és nagyon visszafogott mozgásra vannak ítélve.

A szereplők néha szinkronban tátognak a magnóról jövő hangokkal, de mivel azok nem mindig azonosak a szereplőkkel, olykor mást tátognak, és mást hallunk mi. Az egyetlen élő emberi hang egy fájdalmas férfiuöltés: az alkonzul válasza a nő visszautasítására.

Megképződik tehát egy nagyon intenzív és nagyon telített atmoszféra - és hogy erről szólni tud egy egész előadás, az a kiváló mimes színészekon kívül elsősorban a zenész, Harry de Wit érdeme. Ő ugyanis nem-csak a számtalan hangszerből és dobból kialakított hanggal, hanem egész személyiségével mozog együtt a tömény érzékiséggel és szenvedéllyel.

Mintha egy szimfóniát látnánk is, nem csak hallanánk. A kétségtelenül erős, mondhatni, ellentmondást nem tűrő rendezői jelenlét ezúttal olyan színházat produkált, amely - ha nem is egy újabb kerék, de - színházzal kezdésről a színházi konvenciókra

CSÁKI JUDIT

FESZTIVÁL NYITRÁN

MI A (POSZT)MODERN?

Szeptember végén, ha tehetem, évek óta ellátogatok a Divadelná Nitra elnevezésű fesztiválra. Amikor először jártam ott, még Cseh-szlovákia országos színházi találkozójának egyik helyszíne volt a ma réginek nevezett és elsősorban a város bábszínházának helyet adó színház. Aztán sok év múltán felépült a hatalmas, modern új színház, lezajlott a bárszonyos forradalom, megszületett az önálló Szlovákia, és a fesztivál is átalakult: nemzetközivé vált. Ma egyike Európa jelentős találkozóinak. Még azokban az években is meg tudta őrizni önállóságát és jelentőségét, amikor a Mečiar-éra - enyhén szólva - nemkívánatosnak, ellenzékinek tekintette a rendezvényt és szervezőit - mindenekelőtt Darina Karova igazgatót.

Európában - főként a kulturális turizmus hatására és jegyében - többtucatnyi színházi fesztivált rendeznek. Ebben a dömpingben

egy fesztivál jelentőségét és rangját mindegyiknek az adja meg, ha az általános fesztiválkínálattól elütő, egyedi profilt tud felmutatni. Ez általában a rendezvény művészeti vezetőjének ízlésétől függ.

Nyitrán évek óta többnyire olyan előadások láthatók, amelyekben nem a szilárd és következetes gondolati koncepció, a gondos jellemfejlődés bemutatása a lényeg, hanem a hatáskeltés, a játékoság, a kommentár és önreflexió, a mozaikos szerkesztés, az ötletdramaturgia. A kilencvenes évek második felének divatirányzata jelenik meg tehát. Az előadások többsége nem lép túl a divathoz feltétlen odaadással és kritikátlanul igazodni akarók formamásolásánál, kisebb része viszont e szemlélet jegyében visszahat a színházi módra, és tovább gerjeszti azt. Mindazonáltal mindig akad néhány olyan produkció, amelynek rendezője képes a különböző

teátrális hatásokat szintetizálni, s ekképp maradandó értéket létrehozni. Ez a hármasság változó arányban jelenik meg Nyitrán: hol az első, hol a második kategória kerül túlsúlyba, de ritkán marad el a nagy kiugrás, a nagy esemény, az olyan előadás, amelyért érdemes újra és újra Nyitrára látogatni.

Az idén csak a fesztivál második felén tudtam részt venni. Lehet, hogy szerencsém volt; a három nap alatt látott hét előadásból kettőt nagyon jónak, hármat pedig érdekesnek találtam. Ez az arány a sokévi átlaghoz képest igen kedvező. Lehet persze, hogy az egész fesztivált ez a javuló tendencia jellemezte, bár ezt egyes kitaró, általam kompetensnek tartott szakemberek nem erősítették meg. Azt viszont igen - amit a program alapján magam is tapasztaltam -, hogy a kilencedik Divadelná Nitra méreteit, a kísérőrendezvények számát, a lebonyolítás profizmusát



Emília Vášaryová (Öregasszony) és Emil Horváth (Öregember) a pozsonyi Székekben

tekintve bármely nagy fesztivállal felveheti a versenyt. A főműsorban tizenhat előadás szerepelt (ebből öt szlovák), emellett off-program, gyerekszínházi produkciók, filmbemutatók, kiállítások, a fiatal kritikusok nemzetközi szemináriuma, a „visegrádi négyek” színházi intézeteinek és szakembereinek tanácskozása, különféle workshopok tették zsúfolttá az egyhetes eseménysorozatot.

Az előadásokról szólva hadd kezdjem az érdekesekkel. Az előzetes programot tanulmányozva az egyik legígéretesebbnek a szentpétervári Komisszarzsevszkaja Drámai Színház Shakespeare-bemutatóját tartottam. Várakozásomat azonban csak félig igazolta a produkció, igaz, nehéz megítélni a valós teljesítményt. A *vihart* ugyanis egy bolgár rendező, Alekszander Morfov vitte színre, de mivel a Prosperót játszó színész váratlanul megbetegedett, ő ugrott be helyébe. A társulat oroszul, ő bolgárul mondta a szöveget, a színészek játszottak, ő csak jelezte a játékot. Ez végképp billegővé tette a produkciót, amelyben különben is hol pompás, hol erőltetett ötletektől túlszűfolt részek váltakoztak szimpla szövegrecitálással. A színpadon két sorban felfüggesztett hatalmas gerendák sora képezte a díszletet, ezeken mint hintákon lengtek, vagy felmászta rájuk; a kettős gerendásor különösen hatásos keretet adott a vihar érzékeltetések. Az előtérben, a földön állatbőrök, könyvhalmazok, földgömb s egyéb tárgyak jelezték Prospero közvetlen birodalmát. A jelentős húzásokon kívül két fontos dramaturgiai változtatást végzett a rendező. Az előadás azzal a jelenettel kezdődik, amelyben Prospero elmeséli Mirandának a szigetre kerülésük történetét, s ebbe szövi bele a vihar felkorbácsolásának epizódját;

továbbá a darabot mindössze kilencen játsszák, azaz néhány színészt kivéve a többség sok szerepet alakít. Morfov koncepciójának egyik sarkalatos pontja: Arielnek egész sereg társa van, akik Prospero akaratának hol csínytevő, hol engedelmes végrehajtóiként s - mint a távol-keleti színház segítői - a többi szereplő számára láthatatlanul avatkoznak bele a cselekmény menetébe.

Hangsúlyozottan keretes történet résztvevői vagyunk, de mégsem a folyamatos történetmesélés a fontos, hanem az, hogy a történet egyes fordulatairól a színházcsinálóknak milyen ötletek jutnak eszükbe. Ha a textus és a szituáció megindítja az alkotók fantáziáját, akkor egy háromperces epizódból tizenöt perces sziporkát csinálnak, ha nem, a legunalmasabb színházzá degradálódik a jelenet. Kiemelkedő a vihar megjelenítése - amelyet kottából vezényel le Ariel, s az egész színpad mozog, villog, változik -, illetve Miranda és Ferdinand találkozására. A rendező egy-egy szóból vagy mondattörédekből bontja ki az önálló süllyedő szituációkat. A két fiatal a szöveg szerint kövé dermed a meglepetéstől, amikor meglátja egymást. Ez elég ahhoz, hogy Morfov kimerévítse és megnyújtsa a pillanatot, s a fekete ruhás Ariel-mások azonnal játszani kezdenek e két bábbá vált lényre. A pálcás bábozástól a bunrakun át a marionettig számos technikát felvonultató, hallatlanul mulatságos és tökéletesen kivitelezett betét születik. Hogy az egésznek mi köze van Prospero drámájához és Shakespeare-hez? Ilyet nem illik kérdezni. Szórakozni kell!

Mint ahogy mindenekelőtt szórakozni lehet a stockholmi Manjana Company *Júlia* kisasszony-előadásán is. Ez meglehetősen lehet

azoknak, akik ismerik Strindberget s korszakos drámáját. Nola Rae táncos, pantomimus és koreográfus szerint viszont ez a darab is kitűnően megfelel egy clown-játék alapanyagának. Elképzelése szerint ez a maga korában felháborítósnak és botrányosnak ítélt, színháztörténeti szempontból határpontnak tekintett háromszögtörténet - bohócjáték. Júlia (Cecilia Holm), Krisztin (Eva Riepe) és Jean (Bert Gradin) egyként fakópiros bohóc-orrort visel. A konyha úgy van kiképezve, hogy bábozásra, gyors átöltözésekre, artista-mutatványokra egyaránt alkalmas legyen, ugyanakkor minimális illúziót is keltsen. Az első pillanatokban még minden olyan, mint ha „hagyományos” előadáson lennénk: a három szereplő ünnepélyesen bejön a színpadra, felsorakozik a hátsó díszletfal előtt, ahol fényt kap Strindberg finoman szólva impresszionista stílusú festménye, a színészek tisztelegnek a nagy író előtt, közben felveszik műorrukat - s bohócként fordulnak ki a nézőtér felé. Elkezdődik a fergeteges komédiázás, amely pontosan követi a dráma cselekményét, de Strindberg szövege még elvéve sem hangzik el. A színészek halandzsanyelven makognak, vagy a közönséggel folytatnak improvizált dialógust. Ki-ki eldöntheti: önironikus gesztusnak vagy zárópoénnak értelmezi, hogy miután a két szolga az előadás lejátszott rekvizitumai után Júliát is begyömöszöli a katlannak tűnő sütőbe, nagy sebességgel pörögni kezd a játékot mindvégig „néző” Strindberg(kép).

Önmagában remek színészi-rendezői összteljesítményt látunk, de megint csak felmerül a - tudom, konzervatív - kérdés: mindannak, amit a színpadon művelnek, mi köze van Strindberghez és a darabhoz? Ugyanakkor elgondolkodtam: vajon mit szólnak Svédországban ahhoz, hogy a klasszikus szerző és műve így jelenik meg a színpadon? Hiszen e produkció otthon számos díjat nyert, s több nemzetközi fesztiválon aratott osztatlan sikert. S felidéződött bennem, hogy milyen hatást váltott ki például Verebes István kassai *Bánk* bán-rendezése, amely csaknem ilyen pimaszul közelített a halottá mervitett klasszikushoz.

Szintén a díjak sokaságát kapta meg a pozsonyi Nemzeti Színház produkciója, a *Székek*. Hangulatos és lendületes gála keretében hagyományosan a nyitrai fesztivál első napján osztják ki a szlovák kritikusok díját, s ebben az évben Ľubomir Vajdička munkája a legjobb előadás és a legjobb rendezés díját, az Öregasszonyt játszó Emília Vášaryová pedig a legjobb színésznőnek járó elismerést érdemelte ki. De a legjobb férfialakítás kategóriájában az Öregembert játszó Emil Horváth is jelölve volt.

Bevallom, nem tartom jó drámának Ionesco szövegét, s igen kevés olyan előadását láttam, amely túl tudott lépni a darab fogyatékosain. A pozsonyi előadásban sem született revelatív, új értelmezés. Azt is mondhatnám, hogy a rendező - a lehető legmaradibb módon - csak hagyta játszani a színészeket. Ez a „csak” azonban nagyot sok mindent takar. Vajdička híven követi a szerzői utasításokat, ennek megfelelően kezdetben a tér csaknem üres, két szék áll egymásnak hátul a színpad közepén. A háttérben magasra nyúló fekete fal látható, rajta kétoldalt fenn egy-egy **ablak** s a hozzájuk vezető **vaslétrák**.

Az Öregember a bal oldali létra tetején áll, az Öregasszony lenn kárál, s ágaskodva próbálja lerángatni társát. Már ebben az első gesztusban is benne van mindaz, ami - Ionesco elképzelése ellenére - megemeli, emberivé, átélhetővé teszi a két öreg közötti viszonyt. Ahogy Vášáryová fellép az első lépcsőfokra, jelzi: ez a magasság is tériszonyt okoz neki, de félti a párját. Az Öregember lábát éppen csak eléri, de ahogy hozzányúl, abban simogatás és erőszakos követelés egyszerre jelenik meg. A továbbiakban változatokat látunk két egymásnak teremtett lényről, akik azon-ban egymással már nehezen férnek össze, mert a másikuk minden szavát, mozdulatát, gesztusát, s ami a lényeg: gondolatát és érzelmi rezdülését is unásig ismerik. Természetesen nem marad el a tér székekkel való betöltésének koreográfiája s a Szónok megjelenése és beszéde sem (a helyi nézők számára külön derűltéforrást jelentett, hogy a tagolatlan hangfoszlányokkal kommunikáló Szónok pózaival és gesztusaival bizonyos politikusokra utalt a színész, Milan Bahúl). De a lényeg: a két ember közötti kapcsolat szívét melengető kibontásának lehettünk tanúi. Az-

nek, Petr Léblnek ez volt az utolsó munkája, a bemutató után nem sokkal öngyilkos lett. Erről az előadásról igazán nem mondható, hogy hagyományos Csehov-stílust képvisel. Vagy mégis?

Hatalmas kétszárnyú falusi kapu zárja le az előszínpadot. A kapun, annak rendje-módja szerint, kis ajtó, levélnyílás, faragások. A darab első mondatai a kapu mögül hangzanak el, meg-megjelenik egy kéz a levélnyíláson, kidugja fejét az ajtón a dada, érződik: nagy sürgés-forgás lehet odabenn. Aztán ki-tárják a kaput, és elénk tárul egy szűk, pici tér, a földre fektetve napozóágyak, a háttér-ben egy gyönyörű udvarház vászonra festett képe. S a pici, hangsúlyozottan színpadi tér-ben - fociznak. A Dajka (Zdena Hadrboľcová), a tetovált karú, cowboy-kalapos Tyelegin (Vladimír Marek) és egy sereg fiatalember piros mezben rúgja a labdát. Múlatják az időt, ha már az életrend felborult, nem akkor teáznak, reggeliznek és ebédelnek, amikor a rendes emberek, s dolgozni sem dolgoznak, hiszen akik munkára fognák őket, lazsálnak. A köpcös Asztrov (Bohumil Klepl), az El Greco-apostolt idéző Ványa

datot. Nem érezzük didaktikusnak e megoldásokat, hiszen e jelzések mindenekelőtt komikusak. Ez a kettősség végigvonul az előadáson: például Asztrov és Jelena szerelmi évődése a háztetőn kúszva-csúszva, egyensúlyozva zajlik; Asztrov és Ványa veszekedését vívódresszben és sisakban csörtéztve ábrázolják; Ványa egy stilizált, vadlibához hasonló, faragott teknőszerű hintát ereszt le a cseppet sem vamp Jelenának (Eva Holubová), felhúzza őt s fél felvonáson át ott is hagyja. Egyszerre jelenik meg a kanonizált Csehov-kép és annak ironikus kifordítása. Ez a kettős látásmód természetesen csak akkor érvényesülhet, ha az elidegenítő, időzöjeles teatrális megoldások mellett a darabot is interpretálják, ha az abban megfogalmazott emberi kapcsolatokat, fájdalmaikat is megszületnek.

Lébl rendezése azért reveláció, mert egy tökéletesen tisztán értelmezett, minden apró gesztusig pontosan és érzékeny megvalósított előadás ötvöződik a darabot a mához közelítő, távolságot tartó, kommentáló és önreflexív elemekkel operáló rendezői hatásmechanizmussal. Ez a bonyolult rendezői-színészi látásmód a legkomplexebben és a legszebben



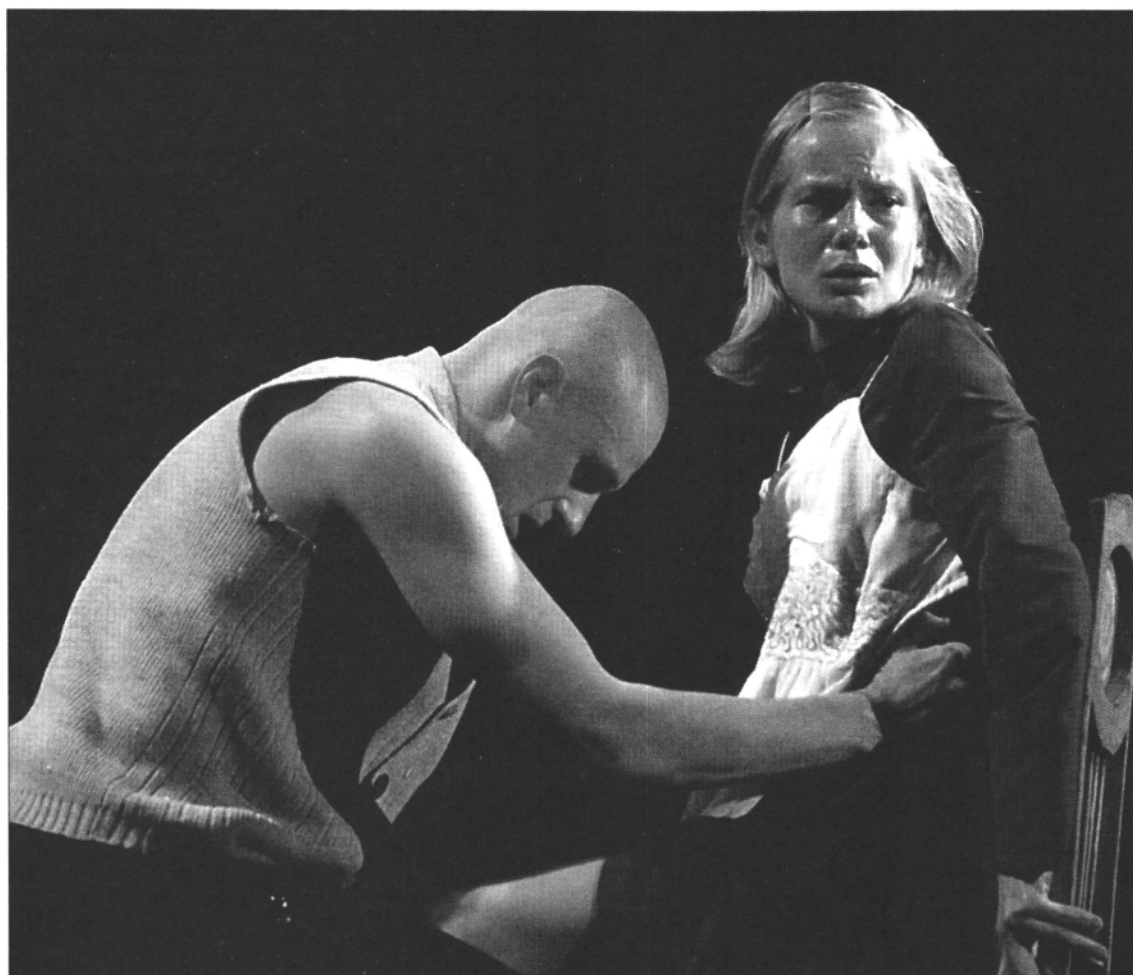
Zdena Madrbolcová (Dajka), Jiří Ornest (Ványa) és Petra Spalková (Szonya) a prágai előadásban

az egy nagyon „konzervatív” előadásnak. Mégis díjazták a kritikusok. (Úgy látszik, ott is - akárcsak nálunk - maradiak az ítések, hiszen mi meg Ascher Tamás „konzervativizmusát” találtuk díjakra érdemesnek.)

Nem Szlovákiában, hanem Csehországban kapott hasonlóképpen sok díjat a prágai Divadlo Na zábradlí *Ványa bácsija*. A cseh színház újító fenegyerekének tartott rendező-

(Jiří Ornest) és Tyelegin a felállított nyugágyakban pihegve beszélgetnek sorsukról. A valóság és a színház egységéről és különbségéről árulkodik minden rendezői beállítás. A férfiak dohányoznak, isznak, láthatatlan legyeket kergetnek - a realista színjátszás konvenciói szerint. Aztán hirtelen koreografált, egyszerre végrehajtott mozdulatokkal kísérik és tesznek nyomatékosan egy-egy mon-

a záróképben érvényesül. Az utolsó jelenetek színhelye egy falusi iskola. Lécemből rótt falak határolják a teret, amelyben két iskolai pad sorakozik. Amikor a Szerebrjakov házaspár és Asztrov távozik, nemcsak Ványa, Szonya, Tyelegin és a Dajka marad a színen, hanem benépesül az iskola, a padokba-padokra a kezdőképben focizó s a darabban végig jelen levő cselédek ülnek. A familiáris



Jacek Poniedzialek (*Hamlet*) és Magdalena Cielecka (*Ophelia*) a varsói előadásban (Ctibor Báčbraty felvételei)

hangulatban Ványa írogat, a tüneményesen szép és kedves Szonya (Petra Spalková) kilép a padból, előrejön, és belekezd monológjába. A többiek papírrepülőket csinálnak, röptetik őket. Szonya könnyes-vidáman néz a jövőbe. Viháncolás, szomorú slágerzene. Szonya tintával egy-egy karakteres vonást rajzol a maga és Ványa bácsi arcára, ettől olyanok lesznek, mint két clown, s közben nehéz sorsukról beszélnek. Csupa ellentmondás, szívszorító tragikum és groteszk komikum.

Hasonló kettősség jellemzi a varsói Teatr Rozmaitości *Hamletjét* is, amelyet szintén egy fenegyereknek tartott rendező vitt színpad: Krzysztof Warlikowski. Két szemben lévő nézőtérfél között helyezkedik el az üres színpad. Oldalt néhány szék látható. Az előadás kezdetekor besiet három színész, felkapnak egy-egy széket, felteszik a dobogóra, leülnek, és hétköznapi közvetlenséggel belekezdenek az őrségváltás szövegébe. A színpad szélén egy feketébe öltözött fiatalember ül - közhelyes gondolkodásunk alapján arra gondolhatnánk, hogy Hamlet, aki - lám, milyen formabontó megoldás - már ekkor színen van. Aztán kiderül, ő Horatio. Az igazi meglepetés az, hogy a villámgyorsan lezajló első jelenetek után máris az udvarban vagyunk, némajátékban látjuk a király megkoronázását (akárcsak a tavalyi debreceni előadásban!), majd ünnepel a királyi család. A hattyúnyakú, törékeny, szöke Opheliával tagbaszakadt, kisportolt, kopaszra nyírt fiatalember ropja a táncot: Hamlet. Alig telt el tíz perc, s egy felvonáson túl vagyunk. Egymásba csúsztatott, sűrített jeleneteket látunk, majd megáll az idő. Felgyorsított és lelassított epizódok követik egymást, a rendező meglehetősen sza-

badon bánik a színpadi idővel. A teljes terjedelmében elhangzó Hekuba-monológot a szereplők szinte mozdulatlanul hallgatják végig, máskor a viszonylag kis játéktérben két vagy három, „csontra húzott” jelenet szimultán játszódik. Hamlet széken ülve, magába roskadva, alig hallhatóan, szinte magának motyogva mondja el a *Lenni vagy nem lenni*-monológot, Ophelia a fiú háta mögött áll a félhomályban, és hallgatja. Ophelia és Hamlet nagyjelenete (*Vonulj kolostorba*) ugyanolyan térformában zajlik, mint az első epizód: a két fiatal egymással szemben ül a széken. Nincs fel-alá rohangálás, teátrális handabandázás, őrjögés. Két egymásnak teremtett ember őszinte számonkérése folyik. Csendes. Szünetekkel. Magukba melyedéssel. Hirtelen felcsattanásokkal. Szerelmes csókok és egymás ostorozása. Nem a lány hagyja el a színpadot, hanem Hamlet, és a hallatlanul izgalmas Magdalena Cielecka néhány másodpercben felvillantja: ez a beszélgetés, ez a szakítás túlélhetetlen. Ezek után magától értetődőnek tetszik, hogy Ophelia megőrülését is néhány nagyon finom jelzéssel oldják meg, s a lány többszöri megjelenését egyetlen erős jelenetbe sűrítik.

Itt is élnek a szerepsokszorozással. A kilenc főszereplőn kívül minden más figurát négy színész alakít. Egy-egy ruhajelzéssel vagy kellékekkel különböztetik meg a figurákat. (A jelmezek természetesen nem jeleznek egyetlen kort sem.) A rendezés mindenekelőtt a szereplők közötti viszonyok kibontására koncentrál, miközben scenikai és dramaturgiai megoldásai szinte új darabot formálnak a *Hamlet*ből. (Felderengett emlékeimben az angol Footbarn Theatre sok évvel

ezelőtt látott híres cirkuszi *Hamletje*, ahhoz hasonlíthatnám Warlikowski értelmezésének újszerűségét és szabadságát.)

Elmarad az egérfogó-jelenetben a pantomimikus előjáték, ettől koncentráltabb és súlyosabb a színházon belüli színház. A szünetet arra a pontra időzítik, amikor Claudius elhagyja a termet. Marek Kalita nem üvölt, nem dühöng, csendesesen feláll, odamegy a király alteregőjét játszó színészhez, belenéz a szemébe, és szótlánul kimegy. Rendkívül erős zárás. A második rész ugyanennek a pillanatnak a megismétlésével folytatódik, de a jelenet iránya megfordul: az első rész vége a bal, a második rész eleje a jobb oldali térélfelnek szól. A kopaszodó, szöke, enyhén pocakosodó Claudius alig idősebb Hamletnél. Gertrud viszont elomló, fehér húsú, kapuzárás előtti korban lévő asszony. (Stanisława Celińska). Önmagában a szereplők karaktere értelmezi a dráma egyik Lénye-

ges rétegét. Mint ahogy a Hamlet-Ophelia kapcsola

tot is erősíti a színészválasztás. Magdalena Cielecka Opheliája ideális partnere lehetne Jacek Poniedzialek ifjú hercegének. A Jóisten is egymásnak teremtette őket, mégsem lehetnek egy pár. Két egészséges, szép fiatal, de mindegyikükben van valami túlhajszoltság, valami a helyüket nem találók bizonytalanságából, a lázadók fejfelvető dacosságából. Rosencrantzot és Guildensternit nők játsszák. Ez első pillanatban zavaró, hiszen a neváltás alapvetően áthangolja a figurákat és Hamlet-hez való viszonyukat. Aztán nemcsak elfogadjuk, de új értelmet is kap e rendezői döntés, ugyanis általa kontrasztba kerül Ophelia tiszta érzelme és a két néember üzleti és érdekorientsága. Ezáltal Hamlet és Horatio kapcsolata is felértékelődik, hiszen ebben a feminin dominanciájú világban egy igazi férfikapcsolat nagyon hangsúlyossá válik.

Az előadás igencsak megosztotta a fesztivál közönségét. Sokan fanyalogtak, sokan lelkesedtek. En az utóbbiak közé tartozom. Ha ez a *Hamlet* modern (netán posztmodern, ahogy ott többektől hallottam), akkor én szeretem ezt a modernséget (netán posztmodernséget). Akárcsak a *Ványa bácsi* modernségét (posztmodernségét). E két produkció rendezője ugyanis nem csupán a mindenáron való hatás kedvéért használja a meglehetősen hatásos elemeket, hanem azért, hogy kitágítsa a befogadói asszociációs mechanizmus határait. S ezzel - a folyamatosságot is reprezentálva - felsorakoznak azon rendezők közé, akik harminc-nyolcvan évvel ezelőtt mint a színház megújítói írták be nevüket a