

KOLTAI TAMÁS

Megrendelésre dolgozunk

■ BEREMÉNYI GÉZA: SHAKESPEARE KIRÁLYNŐJE ■

„Az avoni hattyú” mint megélhetési drámaíró főszerepli Bereményi Géza *Shakespeare királynője* című drámáját. Ez a kiindulópont fedi az életrajzi tényeket. Shakespeare kenyérkereső foglalkozásnak tekintette a színházat, és amikor kellően megtollasodott, visszavonult stratfordi birtokára. Bereményi darabjában a drámaíró mindent alárendel munkamániájának, még a szeretőjével is szakít, mielőtt a viszony komplikálná az életét. Részvénystársaival együtt sűrűn aggodalmaskodik, ha valami keresztbe tesz a Globe Színház napi működésének, igyekszik kielégíteni a megrendelő igényeit és kompromisszumra jutni a cenzorral (eufemisztikus nevén a vigasságok főmesterével). Így sem kerülheti ki a politikát. A darab szerint a *II. Richárd* műsorra tűzését az Essex-felkelés előestéjén a lázadó főrend személyesen eszközli ki a részvényeseknél. (A törvényes király lemondatását magában foglaló darab, amelynek előadása a kérdéses napon színháztörténeti tény, alkalmasnak találtatott arra, hogy a két uralkodó azonosítása révén hangulatot keltsen I. Erzsébet ellen.) A levett felkelést követően a színház és maga Shakespeare csak egy újabb, most már a királynőtől származó, a *III. Richárd* megírására vonatkozó megrendelés árán tudja elkerülni a felelősségre vonást.

„Megrendelésre dolgozunk, ebből élünk, Will” – mondja Richard Burbage, a színész (és részvényes). Ez a mondat lehetne a *Shakespeare királynőjének* szellemi mottója.

Történelmi háttére pedig az a hatalmi intrika, amelynek drámai konfliktusát Erzsébet királynő és kegyence, Essex gróf közismert viszonya képezi, s mellékszereplői az államgépezet főemberei: Francis Bacon tudós és koronaügyész, valamint Lord Cecil állam-

titkár. Mindannyian színészek a maguk módján. „A mi királynőnk Anglia történetének legnagyobb színésze” – mondja egy alkalommal Cecil, napjainkig ható érvénnyel jellemezve a profi politikust. Amikor tehát Bereményi egy tematikailag korábban többször feldolgozott történelmi eseményjátékba ágyazza Shakespeare, a drámaíró „megélhetési drámáját”, a kreált színjáték (a színház) és az életszínjáték (a politika) között talál ütközőpontokat. Fikció és valóság között. A két dolognak normálisan csak a színpadon kelene áthatnia egymást. Bereményi darabjában nem így történik. Amikor a részvényesek fölismertik, hogy a Globe a politika eszközzé vált, és Burbage fölkiált: „Mibe keveredtünk! Még most sem hiszem el, hogy ez a valósághoz tartozik”, Shakespeare így válaszol: „Ez az egyént meghaladó valósághoz tartozik.”

A kérdés az, hogy elfogadható-e ez a válasz. Más szóval: mennyire lehet „az egyént meghaladó valóság” menedék vagy mentség a művész számára?

Magától Bereményitől tudjuk, hogy a *Shakespeare királynőjét* a *Hidember* előkészületeinek szünetében írta, amikor a film megvalósítása a nagyszabású állami tőkeinjekciótól függött, és számolnia kellett a politikai preferencia rá nézve ambivalens következményeivel. A darabot eszerint értelmezhetjük egy belső válság kibeszélésére tett kísérletnek, amely a művész öröklődését ábrázolja lelkiismerete és a politikai elkötelezettség között. Erre vallanak a szövegben lévő aktuális áthallások. Ilyen az említett *bon mot*, amely az ország első politikusát az ország első színészének nevezi. Az egyik jelenetben a királynő arról intézkedik, hogy a papok más-napi prédikációjukban kit nevezzenek hazaárulónak. Egy másik-

Essex: Ilyés Róbert



ban a kinevezésekről van szó: vajon a pártállás vagy a rátermettség dönt? Ismerős helyzet: a megvásárolt színházi előadás résztvevőinek dupla bért ígér a megrendelő. A főcenzor „hazafias darabot”, „nagy nemzeti hőskölteményt” várna el Shakespeare-től, aki unja a „hétrészes sorozatot az angol királyokról”, szívesebben írna „szabad, nagy emberekről”, de aztán kényszeredetten V. Henriket, majd a „maradék” királyok közül az újabb megrendeléshez igazított III. Richárdot választja.

Az áthallások segítenek kijelölni az értelmezési pontokat, de nem elégségesek egy szuverén drámához. Bulgakov Molière-drámája, az *Alszentek összeesküvése* általános érvénnyel fogalmazza meg a hatalomnak kiszolgáltatott művész helyzetét; értékeléséhez nem kell tudomást vennünk a megírásához fölhasznált modelltől, a szerző és Jozsef Sztálin viszonyáról. Bereményi színműve is annyiban érték, amennyiben önmagáért beszél, és a napi aktualitásokat meghaladó tartalommal képes telíteni az eseményjátékmodellt. Ez mindenekelett a textúrában jön létre. A *Shakespeare királynője* szövegcentrikus dráma, a verbális közlés szintjén szólal meg. Könnyed dialógusok lendítik előre, amelyek elég magasak ahhoz, hogy ne legyenek konvencionálisak, és elég kollokvialisak ahhoz, hogy elkerüljék az irodalmiaskodást. Valaha az ilyen típusú darabokat nevezték középfajú színműnek. Jelenetkezési technikája a shakespeare-i mintára épül, a váltakozó helyszíneken játszódó, viszonylag rövid képek egyúttal kitágítják, „cselekményesítik” – mondjuk így: teatralizálják – a *pièce bien faite* szűkebb lehetőségeit.

A darab megkívánja, hogy a „textust” játsszák el, ehhez azonban nagyon erős színészgyénységek szükségesek, akik a szövegmondás révén képesek megszólaltatni a szöveg alattit. Ebben az esetben a jelenlet és a primer gesztus teremt karaktert. A szereplők ugyanis egytől egyig valakik. A történelemből, a történelmi legendából vagy egyszerűen pozíciójukból hozzák magukkal a formátumot. Nemcsak a politikusok – a királynő, az intrikus főrendek – tartoznak ebbe a körbe, hanem az „első színész” Burbage vagy a főcenzor is. Nem beszélve magáról Shakespeare-ről, akinek „megteremtését” Bereményi úgyszólván a színészre hagyja. A darab Shakespeare-je rendkívül passzív figura, aki a háttérben marad, igyekszik elkerülni az állásfoglalást, legszívesebben meg sem szólal – egyszerűen megtörténnek vele a dolgok. A szerep borotvaélen táncol. Hajszálon múlik, hogy a drámaíró viselkedése óvatoskodásnak vagy gyávaságnak tűnik-e, és hogy elhiggyük: aki műveiben átlátta a világszínpad nagy mechanizmusát, vakon tájékozódik a napi politikában. Az Essex-felkelés leverésekor például elveszette a téblábol, amíg a mindenkori győztesekhez húzó Ben Jonson ki nem rángatja a bajból. Meg is kérdezi nála praktikusabb és fiatalabb íróársát: „Azt monddod, Ben, tudtad, hogyan végződik a játszma?” A jelenet, melyben a zavargó utca polgárai királynak nézik a színházból királyi jelmezben közéjük tévedt Shakespeare-t, a maga módján igazán shakespeare-i: a történelmi színpad véres bohócériáját megíró szerző mint „színészkirály” maga is tragikomikus bohócként kénytelen átélni az épp folyó történelmet és benne a saját szerepét.

A jelenet, amely drámai csúcspont lehetne, mégsem hat a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház előadásában, és ennek okai csak a produkció egészének áttekintésével fejthetők föl.

Bagó Bertalan imponáló teatrális igénnyel rendezte meg Bereményi darabját. Vereckei Rita díszlete és jelmezei mobil látványosságra törnek: a nyers deszka monokróm, színpadias allúzióját ötvözik a ruhák „korabelinek” ható színpompájával. A világos lécekből összeácsolt dobogó sokfélélt tud, süllyesztővel előszínpadot, fölhajtható fallal hátsó színpadot produkál, és szellemes metamorfózissal variálja az elemeket (a kerti kioszkból például megfordítva Verona színpadi díszlete lesz). A könnyed, elegáns stilizáció kiemeli a jelmezek klasszikus történelmi tömörszerűségét. Ezeket a ruhákat *viselni* kell, ami színpadi tablókat föltételez, és kiemeli a szöveg érvényesítésére vonatkozó szerzői implikációt. Bagó külön hangsúlyt tesz a ruhák dramaturgiai funkciójára, pél-

dául amikor Essex besietve a királynő szobájába tévedésből az állófogasként pompázó, levetett díszkosztüm elé térdel az alsónémben lévő Erzsébet helyett. Előtte láttuk a királynő demaszkirozását. A Lady Maryt játszó Tallián Marianne álarcszerű sminkjétől is megszabadítja Egri Kati Erzsébetét, és ez a jelenet ugyancsak shakespeare-i: az uralkodói viasz-idolból szemünk láttára lesz öregasszony. A demaszkirozás közben a főrendi komorna felénk fordítja arcát. Talán mert nem illik ránéznie az illúzió-maszktól megfosztott, a nézőknek is csak a profilját mutató királynőre; talán hogy lássuk a fiatal, mozdulatlan arc diadalmas fölényét. Beszédes pillanat. De szertefoszlik, amikor Erzsébet ebben a helyzetben végre szembekerül Essexszel. Most meg kellene tudnunk valamit az uralkodó és a kegyenc viszonyáról, a szeretők játszmájába kevert hatalmi harc, intrika, szexualitás és féltékenység módozatairól, amelyek e kínossá vált, póre pillanatban befolyásolják kettejük kapcsolatát és az elkövetkező események menetét. Ehelyett nem történik más, mint gyors szóváltás; a beavatatlanok számára homályban marad még az is, mi köze egymáshoz ennek a két embernek.

Pedig Egri Kati és Ilyés Róbert el tudnák játszani a situációt a plasztikussá tett szöveg szintjén is – elég súlyos személyiségek hozzá –, ha átvilágítanak a szöveg mögötti karakterek és helyzetek tartalmát. Hiányzik azonban hozzá a megfelelő gesztusok – a formátum – megtalálása. Mintha Bagó nem bízott volna eléggé a színészeiben – a szereposztás egyes pontjain úgy tetszik, joggal –, és nem tartotta volna érdemesnek elbábelődni velük a dikcióból kibontható jelentések árnyalatain. Inkább rendezői eszközökkel hozott létre újabb és újabb játékrétegeket, amelyek újabb és újabb értelmezési lehetőségeket nyitnak meg, de gyakran csak stílusosan, miközben gondolatilag elveszik egymás elől a levegőt. Eközben olyan kulcsszerepekben, mint Bacon (Farkas Ignác) és Cecil (Gábor László), nem elég súlyos a színészi jelenlet. Még Ilyés és Egri – az előadás legjobbjai – is takaréklángra vannak állítva, képtelenek fölszikkanni az ambíció és hiúság összezapálásában, mert belevesznek a groteszken koreografált kavalkádba. A báli panoptikum vagy a bizarr halálszcéna – az állva haldokló Erzsébet körül Csipkerózsika-álomba alélt udvar a címerdekorációkból folyamatosan hulló virágokkal – csak akkor működhetne hatásos aláfestő motívumként, ha az egyéniségek plasztikusan a közeg fölé nőnének. Erzsébet kimúlása csak akkor válthatna ki fölszabadult sóhajt a sleppből, ha előtte látnánk őt történelemformáló szörnyetegként és szeretőjét zsaroló vérmes némberként. Essex kivégzése beagyazva az udvari bálból a *III. Richárd* előadására váltó dzsemboriba – ahol a királynő egyidejűleg mindkét esemény nézője – csak akkor bővíthet el a szinkron cselekmények effektusával, ha az élettragédia teatrális nagysága fölé a színpadi tragédiáéval.

Bagó azonban mindkettőt a groteszkre igyekszik kifuttatni, ami csak akkor akceptálható, ha a groteszknak is megvan a formátuma. Ez az, ami kérdéses az előadásban. A túlspannolt színházi jelenetek a játék problematikus részei. A belterjes humor és a stílusparódia között nem sikerült megtalálni az előadott Shakespeare-darabok színházi nyelvét. Vagy csak ritkán, mint a *III. Richárd* szellemes csatajelenetében. De a próbaripacséria, a színészi hiúság és a játékmód karikatúrája meglehetősen kisszerű. Zalányi Gyula a nagy Burbage szerepében nem monumentális spiler, csak piti ripacs. Kricsár Kamill mint Tilney főcenzor csupán rossz ízlésű nyárspolgár – egy beiktatott replikában megdicséri az olcsó poént –, de hiányzik belőle a mindenható és korrumpálható hivatalnok veszélyessége.

Az elviccelt színházi jeleneteket Blaskó Péter Shakespeare-je is megcsínyli, amikor hiába próbálja stílusban tartani saját Globe-színészeit. Nem elég, hogy a darab megélhetési Shakespeare-je többnyire befogja a száját a hatalom képviselője előtt, és kényszeredetten teljesíti a megrendelő óhaját, még a saját terepén, a színházban sem képes érvényesíteni akarátát: tönkreteszik a ripacsok. Végül is egy szerencsétlen baldóver áll előttünk, aki korlátozza



Kató Balázs (Ben Jonson) és Blaskó Péter (Shakespeare) Pezzetta Umberto felvételei

magánéletét és művészi ambícióját, s jobb meggyőződése ellenére kiszolgálja az alantas közönség és az alantas politika igényét. Mindezt legföljebb némi önmegvetés, de legalább jó adag önirónia ellensúlyozhatná. Talán ha látnánk a mindentudó, kivételes szellemet, a rezignált bölcsét, a világ folyásától undorodó moralistát, aki tökéletesen áttekinti a dolgok működését s benne a maga szerepét, de hogy túlélje, „furcsa álcát ölt” – a megalkuvóit. Úgy tán belső drámai konfliktus csíholódna. Így Blaskó csak téblábol, a környezetének kiszolgáltató, naivan, esetlenül mozgó drámaíróját játsza, akiről senki sem tudja, legkevésbé önmaga, hogy világdramát alkot. Ez rendben is volna – nincs rosszabb a művészszeni kommersz ábrázolásánál –, ha emellett mégiscsak megéreznének valamit (s nem műveltségünk nyomására) a shakespeare-i nagyságból. Mint abban a jelenetben, amelyben Shakespeare és Ben Jonson közösen írja az *V. Henrik* prologusát. A két társszerző végre a saját terepén mutatkozhat meg: könnyed csevegés közben művelik a szakmát. A virtuális valóság válik valósággá, az ingoványos terület, amit életnek neveznek, kívül rekesztődik. Blaskó itt a fiatalabb írókollégát játszó Kató Balázzsal együtt az előadás legihletettebb perceit szerzi.

Bagó Bertalan is érzi, hogy a századokon átívelve meg kell teremtenie a színpadon Shakespeare halhatatlanságának mítoszát, ezért egy leánykórussal keretezi az előadást. A kar – mint egy college énekkara – egyenként szállingózik be az elején: a jelen időt, a tiszta fiatalságot képviseli. A „zenekari árokban” elhelyezkedve nemcsak csengő unisonóban kísérik a játékot, és átkötik a jeleneteket, hanem mindvégig kapcsolatot tartanak Blaskóval. Pontosabban ő tart kapcsolatot velük, kvázi az utókorral: megszólítja őket, beszél hozzájuk, mintegy igazolást keres bennük. Azzal az egyetlen közzeggel, amellyel lehetséges – a darab koherens világán kívül. Ez egy újabb réteg a rendezői dimenziók között, az utópisztikus ideák világa. A lányok a végén egyenként távoznak, az utolsó kibontja a haját – az élet szomorú elmúlását a szőke hajhullám mint az ártatlan újrakezdet jelképe ellenpontozza.

Maga a vég artisztikus melodramába torkollik. Egy kellően szarkasztikus jelenet után, amelyben az új király, I. Jakab művészi debütálását látjuk – Szegezdi Róbert nyafka, saját szellemeskedését megtapsoló skót király, aki narcista gerjedelemmel rendeli meg Shakespeare-nél a *Macbethet*, az előadás legjobb mellékkarakter, olyan, mint a Shakespeare-királydrámák végén a kivülről szabadító –, az átszellemített halál következik. Shakespeare kedves részvényesei horgászni várják a stratfordi remetét, aki meg is érkezik hosszú, fehér jégeralsóban, kicsit szédelegve (nem lehet tudni, alkoholtól-e vagy enyhe szélütéstől), és néhány euforikus kábulatban kimondott szó után eldől a deszkán. Kéziratpapírok tömkelege hullik alá az égből, elborítva az éterikus, derített fényben fekvő testet.

A darab munkahipotézisét tekintve – és egyébként is – Shakespeare külön halált érdemelne. Fanyarabbat, szikárabbat, kevésbé szépeltőt.

BEREMÉNYI GÉZA: SHAKESPEARE KIRÁLYNŐJE (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

DÍSZLET-JELMEZ: Vereckei Rita. ZENESZERZŐ: Horváth Károly m.v. KOREOGRÁFUS: Stefán Gábor. RENDEZŐASSZISZTENS: Kovács Krisztián. RENDEZŐ: Bagó Bertalan.

SZEREPLŐK: Egri Kati, Blaskó Péter, Ilyés Róbert, Farkas Ignác, Gábor László, Kiss Ernő, Kricsár Kamill, Wellmann György, Hertelendy Attila, György János, Vankó Dániel, Tallián Marianne, Zalányi Gyula, Szegezdi Róbert, Kató Balázs, Nagy Cecília, Andics Tibor, Szakály Aurél, Janklovics Péter, Mihály Péter, S. Kovács Krisztián.

Az első rész közben még gyanakodtam: talán bennem van a hiba. De amikor szünetben a nézők több mint fele pironkodva vagy látványosan távozott, egyre biztosabbnak tűnt, hogy amit látok, nem lázalom. S még hátravolt az első is alulmúló második rész.

Pedig felfokozott várakozással ültem be a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának előadására, hiszen mindig érdekes, hogy egy nem magyar kultúrában felnőtt rendező mit lát meg (klasszikus) drámáinkban, hogyan értelmezi őket az, akit nem nyomaszt e művek előadás-hagyománya.

Milyen revelatív élményt jelentett *Az ember tragédiájának* 1972-es tartui vagy '80-as minszki előadása! E két különböző módon megvalósuló, de egyaránt szuverén felfogású interpretációnak letagadhatatlan termékenyítő hatása volt a magyar színházra, bizonyíték erre Paál István szolnoki, majd Ruszt József zalaegerszegi *Tragédia*-rendezése. S lelki magánarchívumomban maig élő emlékként él az 1979-ben Groznijban (!) látott, első orosz nyelvű *Tragédia*-előadás is, amelynek elsősorban gondolati merészsége hatott rám, az, ahogy például ennek a már akkor is különleges feszültségben élő területnek kevert nemzetiségű közönsége a rendezés középpontjába állított, szögessdrót kerítés mögött játszódo falanszterjelenetre reagált. Persze emlékezhetünk számos sikerületlen, erőszakosan újítani akaró vagy „csupán” a művet alaposan félreértő külföldi színrevitelre is.

A *Tragédia* vásárhelyi színre állítására a fiatal román rendezőgeneráció egyik ígéretes tehetségének tartott Anca Bradut kérték fel, akinek két, a Tompa Miklós Társulattal készített munkáját már láthattam, ezért várakozásomba némi fenntartás vegyült. Giraudoux *Elektrájában* éppen úgy, mint Wedekind *A tavasz ébredésében* az öncélú, de hatásos látványosság, a szereplők túlmozgatása, a színpadi zene önállósulása háttérbe szorította a drámai lényegét, ezáltal árnyalt színészi alakításokra még csak lehetőség sem adódott. Egyfelől tehát kíváncsi voltam arra, hogy a fiatal román rendező mit olvas ki Madách drámai költeményéből, másfelől attól tartottam: ha gondol is valamit e műről, azt formai ötlezuhattal fogja elborítani.

A műsorfüzetben közölt szereposztás még élesztgette a várakozásaimat, az előadás azonban a félelmeimet igazolta. Négy szereplő van kiemelve, de madáchi – és hagyományosan követett – sorrendjük felborul: az élen Lucifer áll, őt követi Ádám, Éva, majd Az Úr. Ebből arra következtethetnénk, hogy az értelmezés középpontjába „a tagadás ősi szelleme” kerül, s azt is joggal feltételezhetnénk, hogy mivel Az Úr is kiemelt szerep, kettejük konfliktusa az emberpár és Lucifer viszonyával