

KOLTAI TAMÁS

Őrült vezet vakot

■ SHAKESPEARE-BEMUTATÓ A VÍGSZÍNHÁZBAN ■

Egy vagy két nappal azután, hogy a Vígszínház Tompa Gábor rendezésében bemutatta Shakespeare Lear királyát, nyolcvanhét éves korában elhunyt Jan Kott, akihez mérhető színházi teoretikus nem volt a múlt század második felében. A szarrágó elméletirókkal szemben Kott a színházból és az életből indult ki; Shakespeare-tanulmányai megkerülhetetlen, új társadalmi és esztétikai világekben foglalták össze a drámaíró műveit. Elmélet és gyakorlat egymást kölcsönösen megtermékenyítő hatásának szép példája, hogy Kott Peter Brook Titus Andronicus-rendezése láttán írta meg első Shakespeare-esszéjét, később pedig Brook volt az, akit Kott Lear király-tanulmánya inspirált a tragédia színpadra állítására. Sem azelőtt, sem azóta nem volt hasonlóan termékeny kapcsolat teória és teátrum között. Megkockáztatom, hogy belátható időn belül nem is lesz. A ma (még) divatos csenevész elméletek és a gondolathiányos, ingerszegény előadások egy siralmasan satnyuló kor szomorú dokumentumai.



Eszenyi Enikő (Bolond) és Tordy Géza (Lear)

Brook *Lear*-rendezése éppen negyvenéves; a Royal Shakespeare Company előadását a stratfordi premier után két évvel Budapesten is láthatták, akik elég korán születtek, és elég korán keltek föl ahhoz, hogy jegyhez jussanak. A letaglózó élmény múltán jóval később mertük csak beismerni, hogy ez a „kegyetlen és igaz Shakespeare” (Kott aposztrófálta így Brook *Titusát*) nem csupán a színházról alkotott fölfogásunkat rendítette meg, hanem öncsaló módon szilárdnak hitt világvégpünket is. A lengyel esztéta azáltal, hogy Beckettet, *A játzsma vége* metafizikai bohóctréfáját kopírozta a *Lear királyra*, kiemelte a darabot a XIX. századi eltorzított hagyományból, a színpadon siránkozva kóborló vattaszakállú, őrült agg melodramatikus meséjéből,

és fölfedezte Shakespeare-ben az illúziótlan reneszánsz létfilozófust. Brook pedig, megértve a fordulat lényegét, szuverén, a korábitól merőben eltérő színházi nyelvet talált az emberi véghelyzet, a bizonytalanná vált egzisztencia végigelemzéséhez és ábrázolásához. Kettőjük ujjlenyomata azóta ott van minden *Lear*-előadásban.

Tompa első áttekintésére is nagy formátumú rendezésének szembevetendő összetevője a filozófiai igény és a szerepekben lévő tartalmak minél gazdagabb, bonyolultabb, sűrített megjelenítésére irányuló színészi kifejezés. Ezzel a lehető legnehezebb feladatra vállalkozott, mint aki bízik benne, hogy gyógyírt talál a magyar színház két legsebezhetőbb pontjára. Az egyik a filozófiai gondolkodás teljes hiánya. Van nyersen, durván a hétköznapi valóságra utaló, groteszken, ironikusán, olykor költőien aktualizáló színházunk (hál' isten, hogy még van), van a hétköznapi valóságra való utalást zsigerből elutasító, expresszív-érzéki, antiintellektuális fizikai színházunk (hál' isten, hogy már van), de nincs a valóság racionális és szenzuális tapasztalatait magasabb fokon teatralizáló és szublimáló, a gondolatot színészi és képi gesztusokká stilizáló színházunk (mint amilyen a közelmúltban nálunk járt vendégszínházak közül például a Nekořiusé vagy a Barbáé). Ezzel függ össze a másik, említett hiány, amely a színészi munka mibenlétére vonatkozik. A magyar színész nem a szerep és saját tartalmainak fölfedezésén, összeszikkasztásán s e szikra által saját alkotóenergiáinak föllobbantásán dolgozik, hanem a „figurát” keresi.

Ha megtalálta, „megcsinálta”, akkor elkezd „színesíteni”, s mivel általában későn találja meg, későn – többnyire a bemutató után – „készül el” vele, a színezés folytatódik az előadás-folyamatban. Ezért mondják a mi színészeink, hogy ők csak valamikor a tizenötödik előadás táján érik el optimális formájukat, ami maga az abszurditás, soha egyetlen külföldi színésztől nem hallottam hasonlót (pedig kérdeztem).

A világszínházban edzett Tompa most nem adaptációs terápiát gyakorolt a magyar színházon, nem korábbi rendezéseit ültette át, hanem magasra tette a léceket. *Lear király*a mindaddig a legizgalmasabb magyarországi rendezése, annak ellenére (vagy tán éppen azért), mert jelentős eredményei mellett pontosan mutatja a magyar színészet korlátait; ezáltal segít a tisztánlátásban.

Az előadásban minden makulátlan, ami vendégként érkezett: a díszlet, a jelmez, a zene és a dramaturgia. (A „négykezes” fordítás elemzése meghaladja e dolgozat kereteit.) Both András tiszta fényekkel feszített, világos színpadán – felüdülés a sok önmutogatóan pucér, piszkosfekete színházi fal után – olykor fémes, olykor fahatású, jókora kubuszok siklanak hangtalanul. Ez lényegében elvont, üres tér, még ha a változatosan elrendeződő térszűkítő hátsók olykor realiztikusan működnek is; például asztalként szolgálnak a katonáknak, „falak” közé szorítják a Lear lányok között hezitáló Edmundot, vagy átlós irányban támasztékot nyújtanak a párbaj két kisebb csoportjának. A díszlet artistikus világítása bizonyos festőiséget kölcsönöz a képeknek – a francia táborban Cordelia otalma alá került, karszékeiben alétan fekvő Lear előtt leheletszerűen ellibben egy teljes horizontot takaró túll –, de az artistikum sohasem keresett, sohasem szépelgő, mindig a situációból fakad. Az előszínpadon jobb- és baloldalt szétszórtan elstilizált, szinte a talajba taposott „becketti” cipők-bakancsok, anélkül, hogy „kiabálnának”, a menekülés, a számkivetettség és a genocídium XX. századi ikonográfiai jelei.

A kivételes tehetségű jelmeztervező, Dobre-Kóthay Judit egyszerre dekorál és öltöztet, s közben elkerüli a modernné stilizált történeti ruhák, illetve a fantázia-divatbemutatók közhelyeit. Az előadásban először a viseletek figyelmeztetnek a stílus-egység hamis kánonjának föloldására. A játékok úgy kezdődik a bírodalomfelszttással, mint egy mese az *Ezeregyéjszákából*. Vagy mint egy keleties szőnyegjáték Brooknál. Könnyű, türkiz fátylakba öltözött, mezítlábas lányok, turbánnal a fejükön térdepelnek az országkárpit előtt, amit majd a tépőzár mentén hasít szét a jó király, hogy a megérdemelt országrészeket útra való sálként akassza helyes feleletet adó gyermekei nyakába. Regan és Goneril még a botrány után is úgy hajtogatja a maradék országot,



Hegedűs D. Géza (Kent) és Méhes László (Oswald)

ahogy szárítás után a lepedőt szokás. Halkan, szinte cserfeszen döfik fullánkjaitak húgukba a mesebeli rossz lányok; majd csak akkor öltönek tornyos vörös parókat és bőrszerköt, amikor vérmes amazonokká válnak. Végül csillogó köpenyben indulnak (férfit) hódító csatába. A száműzött Cordelia karddal, vértben, derített fényben és sípcsondig ködgomolyban álló Szent Johanna-sziluettként tér vissza, és mint a felszabadítási front szöke copfos, fekete trikós, terepruhás partizánja harcolja vissza apját az ellenségtől. Katonazubbonyok, csizmák, bakancsok. Hosszú, sötét felöltők. Világos színű, könnyű, gyűrött, nyáriás köpenyek és zakók az átmeneti béke enyhületében.

Az eklektika értelme nem az időutazás, hanem a helyzetek asszociatív tartományának kibontása. Az országfelosztás keleti mese. A portyázó, durva katonákat a Bolond bohóctréfa-fellépéssel szórakoztatja. Kent a kalodában: a keresztre feszítés replikája. A Bolond hátán hordott széke megmarad a Bolond „eltűnése” után – ugyanezen a széken vakítják meg Gloucestert. A vihar az akusztikusan előidézt szélnek nekifeszülő pantomim, a földön lóbuszülésben kuporgó Learrel, aki nem igyekszik túlordítani az orkánt, hanem csöndesen maga elé mondott, kihangsúlyozott belső monológban közvetíti a lélek megbomlását; a jelenet feszültsége a mozgás és a mozdulatlanság – a pantomim és az ikonografikus tartás – ellentétéből fakad.

Tompa rendezői világa szokatlan a mi „homogenitásában” sokkal egységesebb, ötletet és effektust nyomató, a bonyolultabb gondolatot „energikusan” lecsapoló színházunkhoz képest. Az pedig végképp ritka, hogy intellektualitás és mitologizálás, racionális elemzés és képszerűség ilyen természetes egységbe szerveződjenek. Az előadást a színpad háttéréből indító zenészek – ütősök – egyfajta ritualitást kölcsönöznek a játéknak; kis ideig úgy tűnik, mintha törzsi szertartás adná meg az alaphangot, de aztán kiderül, hogy az időnként látható, időnként láthatatlan muzsikások a realiztikus helyzetelemzés teatralizáló ellenpontjai, ugyanolyan gesztikus jelekként működnek, mint a látványelemek. Vagy a folyamatos előadásív erőltetése helyett mindig újrainduló jelenetépítés.

A színész lenne hivatott egységbe foglalni az eklektikát, ahogy azt a hasonló, szuverén rendező uralta színházban – például az említett Nekrosius- és Barba-előadásokban, a *Hamlet*-ben és a *Mythos*-ban – láttuk. Csakhogy Tompa nem számíthat a magyar színészsikolára, ilyen nem lévén. (Nem tanintézetre, hanem készségek, szakismeretek, munkamódszerek alkalmazására, magyarul a mesterség művelésére gondolok.) A Vigszínház társulata – hogy úgy mondjam – onnan fogalmaz, ahonnan tud. Mindenki máshonnan. A saját iskolájából. A saját rutinjából. A saját intuíciójából. A saját minőségéből.

Nincs közös nyelv, amely közös nevezőre hozná az eltérő minőséget; egyszerűbben szólva az előadás színészilag lyukacsos.

Kétségtelen, hogy (Garas Dezsőn kívül) ma országosan Tordy Géza az egyetlen, akitől formátumos Lear várható, s ez önmagában jellemző a színészi állapotokra. Tordy egyszer már nagyszerű Lear volt egy egészen más, romantikusabb és érzelmi tónusokban gazdagabb előadásban. Lényegében áthozta onnan az alakítását. Nem is tehetett mást, ő pontosan ez az impulzív, szenvedélyes alkat, a maga emocionális szélsőségeivel, a katonai szilajságával, az öregember mokányosságával (amit egyébként Paul Scofield copyrightolt a Brook-rendezésben). Learje ereje teljében van, energiák feszítik, harsányan kacag saját bon mot-ján, miszerint mászik a sír felé; a szerepről vallott fölfogás egyezik azzal a szándékkal, amely Tordy tudósítását foglalja magában saját telivér színészetéről. Ez a színészi ösztön ma már igen ritka, a régi nagy „bölényeké”, szerencsésen lefedve az alkati szikársággal, ami szükséges is a hagyomány modernizálásához. Tordy végső fájdalomművoltése is hiteles, csak a meghasonlott lélek ábrázolásában nem elég árnyalt – erre kevés az „egy-vegtében” színészet –, bár ez részint partnerei hibája is.

cíó, filozófiai kommentár: hátán cipelt székkével kajánul megismétli a kalodába zárt Kent helyzetét, vagy botjára tűzött kalapjának suttogva „közvetíti” a történeteket. (A kalap majd „tovább él” Lear fején, miután a Bolond eltűnt.) Eszenyi úgy dolgozik a szerepen, mint szobrász a szobrán: anyag-szerűen. Addig formálja minden kis részletét, amíg meg nem felel a kívánt belső tartalomnak. Itt levesz belőle, ott hozzátesz, arányosít, figyeli a hatást, s mindezt úgy, hogy az eredmény spontán, természetes és könnyed legyen. Eszenyi a szakma igazi formaművésze – gondja van arra is, hogy amikor Lear kitisztult aggyal fölismeri Cor-



Koncz Zsuzsa felvételei

Borbiczki Ferenc (Cornwall) és Lukács Sándor (Gloucester)

Az előadás másik színészi véglete Eszenyi Enikő, aki Cordeliát és a Bolondot játssza. Eszenyi maximálisan tudatos színész, aki minden helyzet, minden mondat mögött tartalmak sokaságát fedezi föl, s ezeket spontánnak ható eszközök segítségével a főlínia is hozza. Cordeliaként stúdiószínházi intimitással munkálja ki a jelenlét nüanszeit, minimálmimikával reagálja le a történeteket, mindvégig Learrel tart néma kapcsolatot, amikor apja áruba bocsátja a kérők előtt. Az adásvétel tárgyaként görcsbe rántja a megaláztatás és a szégyen. Az első adandó alkalommal a Francia király (Kaszás Gergő) mögé menekül, aztán rémülten tiltakozik, amikor a férfi le akarja szüretelni önzetlen választásának gyümölcsét, és nagy boldogan a karjaiba kapná. Bolondként chaplini kellekekkel dolgozik: sétatob, csörgős keménykalap, bő nadrág, nadrágtartó, kacska járás. A katonák között mutatványt hajt végre, leül közéjük, botját elhajtja (valaki kezébe), lebukik az asztal mögé, nagy késsel tojást vág ketté, a két fél tojást a mellette ülők homlokára ragasztja – illusztrálja a szöveg tojás-metáforáját. A vihar-jelenetben akrobatikus bukfeneket vet, sodródik a „szélben” a mozdulatlanul ülő Lear mellett. A cirkuszi attrakció mindvégig bölcsélet, morálprédiká-

deliát, megkomponáltan és jól hallhatóan belezokogjon Tordy vállhajlatába.

Van néhány egyenes lefutású, erősen intonált, önsúlyától markáns alakítás. Mindenekelőtt Hegedűs D. Géza Kentje: egy introvertált, csaknem mogorva, kevés beszédű jellem, aki svájcisapkát és pedellusköpenyt ölt, hogy szolgaként szolgáljon. Szinte az előadás mottóját hordozza: egy olyan világban, amely a hízelgőknek, kép-mutatóknak és pófátlanoknak áll, a legelesettebb ember álcája jár a hűségesekeknek és igazmondóknak. Ahogy póztalanul átöltözik a háttérben, konok nyugalommal szenved

el a kalodát, rituális eltökéltséggel lenyeli az ellenség kezébe jutva áruló levelet, s a végén erejét megfeszítve kihúzza a színpadról az áldozatok ravatalát – hová vajon? saját magát is föld alá temetni a halottakkal? –, az nemcsak kietlen képek sorozata, hanem egy ember makacs lázadása is a világ kietlensége ellen.

Kontrapunktja Méhes László nyegle, alattomos Oswaldja, a született szolgál, aki kellő távolságból folyton konkra les, legyen az pénzeszacskó vagy szexuális alamizsna. Utóbbit Igó Éva Reganjától kapja. Igó és a Gonerilt játszó Börcsök Enikő nem genetikai gonoszok; ők szintén csak kihasználják a helyzetet, de nem maguk idézik elő. Két, egymással is rivalizáló fiók-Lady Macbeth: az ölükbe hullott lehetőség hívja elő rosszabbik énjüket; a színészi intenzitás elsősorban a pasztikus szövegmondásban és néhány gazdaságosan alkalmazott gesztusban érvényesül. Érdekes, bár egészen más fogantatású Seress Zoltán alakítása. Akárha laza tárgyalási színműben játszana, puhán, hangsúlytalanul, szobahangon intonálja Albany fejedelmet mint valami pipogya polgári férjét; ebből növeszti föl pusztán nagyobb verbális nyomatékkal, de továbbra is a jelenlét súlya nélkül az erőre kapott főrendet.

Az előadás kényes egyensúlya a Gloucester–Edmund–Edgar háromszögben billen föl. Legkevésbé Lukács Sándor Gloucestere okolható miatta; ő egyfajta életidegen, sztoikus értelmiségi, akinek rendkívül csekély az érzelmi amplitúdója – ebben Lear ellentéte –, s a sorsba beletörődőek fájdalmas nyugalomával fogadja apai csalódását is, szembe világának elvesztését is. A baj az, hogy a családi dráma nem katartikus. Kamarás Iván Edmundja megmutatja ugyan kimunkált felsőtestét, látványosan cáfolva a fattyúk silányabb minőségéről hírelt szöbeszédet, de meg is elégszik ennyivel, a saját karakteréről való összes benyomását fizikumára bízva, ami kevés ehhez a formátumos machiavellistához. Egy könnyed beszédű, csinos szofista; Edmund ennél valamivel több, s szellemi arca is van, nem csak teste. Szarvas József Edgárja igazi kudarc. Szemüvegben bukkan föl egy csapóajtóban, ami értelmiségire utal (Brook óta gyakran játsszák a valóságban rosszul tájékozódó filosz-nak), de ezt semmi sem igazolja, legföljebb az, ha rövidlátó. Egyáltalán nincs aurája, hadarásából kevés szót érteni (talán erre céloz Gloucester is, amikor egy idő után bátorítóan megjegyzi: „most jobban beszélsz”). A zavarodott, űzött fiú pszichofizikai- intellektuális szenvedéstörténete tökéletesen idegen tőle; meg sem érinti az örület és a nincstelenség kényszerű kettős fedezékében (a fájdalmasan aluljátzott „tárgyalási jelenetben”) kifejlődő megfigyelői pozíció, amely Edgar sorsának lényege, s amely az élet megpróbáltatásaitól rémült vakvezetőből száj-Herkulest csinál.

Ezt a fölismerést bontja ki – szerencsére a műegész tágabb horizontján – az előadás teljes apparátusa. A vakság metaforája – amelynek megtapasztalása a lét peremére, az örületbe és a semmibe vezet – egyszerre jelenik meg mint kietlen metafizikai igazság és mindennapi életkényszer. „Örült vezet vakot” – mondja Lear Gloucesternek az önreflexió kivételesen világos pillanatában. És hozzáteszi: „ez korunk métyele”. Shakespeare-nek megint egyszer igaza van.

SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY (Víg-színház)

FORDÍTOTTA: Visky András (Tompa Gábor szövegváltozatának, Forgách András és Vörösmarty Mihály fordításának felhasználásával). **DISZLET:** Both András. **JELMEZ:** Dobre-Kóthay Judit. **ZENE:** Josif Hertea. **MOZGÁS:** Gyöngyösi Tamás. **MASZK:** Varga-Járó Ilona. **DRAMATURG:** Visky András. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Pozsgai Rita, Putnoki Ilona. **RENDEZTE:** Tompa Gábor.

SZEREPLŐK: Tordy Géza, Kaszás Gergő, Oberfrank Pál, Borbiczki Ferenc, Seress Zoltán, Hegedűs D. Géza, Lukács Sándor, Szarvas József, Kamarás Iván, Lázár Balázs, Méhes László, Kenderesi Tibor, Kőmíves Sándor, Eszenyi Enikő, Rajhona Ádám, Salinger Gábor, Börcsök Enikő, Igó Éva.

A kolozsvári Állami Magyar Színház igazgató-főrendezője hatodszor rendez Magyarországon. A szolnoki Camus- és Beckett-előadások (Félreértés és Godot-ra várva), a gyulai Székely János-ös-bemutató (Mórok), valamint a művész és a pesti színházi reprimék (Molière: Tartuffe; Mrozek: Tangó) után most a Víg-színházban Shakespeare Lear királyát vitte színre. Miközben itt, Pesten dolgozott, odahaza, Kolozsváron az általa vezetett színház körül heves, szélsőséges indulatoktól sem mentes viták zajlottak. Fárasztó, nehéz hetek után, kiélezett helyzetben ültünk le tehát, hogy a próbákról, a darabról s természetesen a kolozsvári fejleményekről beszéljünk.

– Néhány jelenetet láttam már a Lear királyból, s ennek alapján azt érzem, hogy – ha szabad így fogalmaznom – kissé németes, kemény, hideg előadás született, s a szürke, üres tér és a jelmezek láttán nehéz eldönteni: mikor játszódik. Peter Brook hajdani híres rendezését a kereszténység előtti időbe helyezte, te inkább a közelmúltba. Régióta készültségre a darabra. Miért éppen a Víg-színházban állítottad színpadra?

– 1984-ben kellett volna megrendeznem a Bulandra Színházban Victor Rebengiuckal. Az ottani Bulgakov-előadásomat azonban a cenzúra ízekre szedte, ezért megfogadtam, hogy amíg az az igazgató ott van, be nem teszem oda a lábam. 1990-ig kellett várnom, amikor Ion Caramitru vette át a színházat, s megkérdezte, mit akarok rendezni. Mondtam: a Lear Rebengiuckal. Ebben maradtunk, de néhány nap múlva visszahívott, hogy jön Ciulei, ő is ezt a darabot választotta, és neki nyilvánvalóan nem mondhatnak nemet. Liviu Ciulei azonban nem kezdett neki a Learnek. Ugyanez a szituáció lejátszódott két évvel később, Silviu Purcărete igazgatósága alatt, majd jött Virgil Oğășanu, aki rávett, hogy a bukaresti uniófesztivál nyitó előadásának megrendezzem a Woyzecket. Utólag örülök, hogy elvállaltam, mert úgy érzem, az volt a legsikerültebb Woyzeck-előadásom. Más lett, mint a többi.

– A vödörceplő játék azért megmaradt?

– Az előcsarnokban felállított üvegvitrin, amelyben Woyzecket mint kiállítási tárgyat lehetett szemlélni, meg az értelmetlen tevékenységet kifejező vödörös játék megmaradt, de más díszletet terveztünk, és nagyszerű színészek játszottak benne. Nem mintha Visky Árpád Sepsiszentgyörgyön vagy Bicskei István Újvidéken ne lett volna remek. Végül Rebengiuc lett az igazgató, aki közölte: Ciulei végleg lemondott a Learról, tehát szabad az út. Ekkor viszont Cătălina Buzoianu bemutatója csúszott másfél hónapot, ezért nem kezdhettem el a próbákat, ugyanis Barcelonába szólított egy szerződés. Halasztottunk egy évet. Közben elvállaltam a kínai védelem forgatását, de a vágás elhúzódott, ezért most én kértem haladékot, Rebengiuc azonban ehhez nem járult hozzá. Végül a díszletemben, az általam tervezett szereposztással Dragos Galgociu készítette el az előadást, amely megbukott. Durva, izléstelen összehasonlítgatásokkal teli kritikák jelentek meg, Rebengiuc lemondott.

– Így nem rendezted meg a Lear királyt Rebengiuckal.

– Igen. Na már most Marton László nem tudta, hogy foglalkoztatott a Lear, de azt igen, hogy Belfastban nagy sikerű Godot-t rendeztem, s más Beckettet is színre vittem. Felajánlotta, hogy csináljam meg a Lear királyt, amely – mint Kott óta tudjuk – rokon a Beckettékkel, kiváltképp A játszma végével. Marton Lacival baráti kapcsolatban vagyok, nagyon tiszteltem benne, hogy üzemszerűen működő színházát megpróbálja nyitottá tenni, s olyan rendezőket is meghív, mint Zsótér Sanyi vagy Szász János. Ezzel együtt tudtam, hogy a Lear nagyon kockázatos vállalkozás, hiszen olyan repertoárszínházi körülmények között, amilyenekben a Víg dolgozik – több mint huszonöt darab van műsoron, mindenki minden este játszik vagy a saját színházában, vagy máshol –, a két hónap próbaidő irreálisan rövid, tehát nem lehet igazán elmélyülni e nehéz dráma problematikájában. Ugyanakkor érdekes kihívásnak éreztem, hogy az eredeti elképzelésemtől – amely a Brookéhoz hasonlóan a kereszténység előtti pogány világban játszódott volna – nagyon eltávolodtam.