

PARAIZS JÚLIA

Shakespeare-drámák angol színpadon

Géher István 65. születésnapjára

Újjászületőben a stratfordi Royal Shakespeare Company (RSC), legalábbis ez a színház vezetőinek elképzelése a társulatról, amelyről a kilencvenes években a színházszeretőknek leginkább egy részvénytársaság jutott az eszébe. Michael Boyd, a nemrég kinevezett művészeti igazgató újra kreatív színházi műhelyként szeretné működtetni a társulatot. Stratford mellett a londoni színházak – köztük az Old Vic és a Globe is – széles kínálatot nyújtanak Shakespeare-darabokból. Egy olyan jelentős színházi piacon, mint az angol, gyakori jelenség, hogy ugyanazt a Shakespeare-drámát több színház is műsorra tűzi. Az összehasonlítás ugyanúgy az emlékezetünkben konstruálódik, mint az évekkel korábbi vagy más városokban látott Shakespeare-művek esetében, az egyidejű előadások mégis felidéznek a korabeli színházak közötti versengést és a darabok azonnali megmérettetését a kanonizáció előtti időkből.

TRAGÉDIA I: SZÍNÉSZKIRÁLYOK. A HAMLET A LONDONI OLD VICBEN ÉS A STRATFORDI RSC-BEN

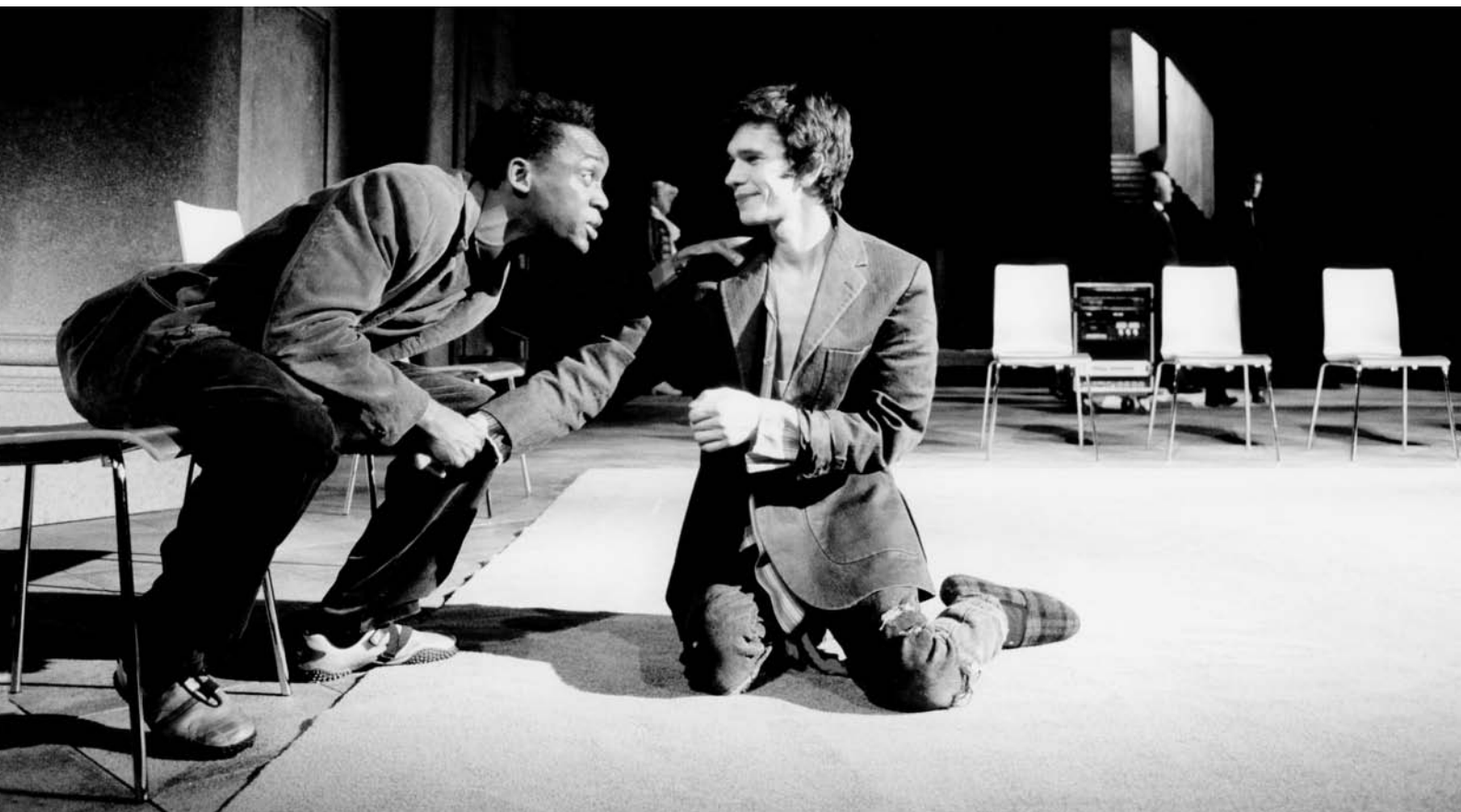
Ben Wishaw londoni Hamlet-alkítása megosztotta a kritikusokat. Voltak, akik egy legenda születésének látták Trevor Nunn

rendezését, mások egy kötelező olvasmány középiskolásoknak szánt előadásának. Nunn harminc év után rendezett újra Hamletet az Old Vicben, ahol korábban olyan nevek játszották a címszerepet, mint Laurence Olivier, Richard Burton, Peter O'Toole vagy John Gielgud. Az előadás nagy felfedezettje, a húszas évei elején járó Ben Wishaw kamaszos és neurotikus dán királyfit játszik,

Az RSC Hamletje

Manuel Harlan felvétele





Hamlet az Old Vicben

John Haynes felvétele

míg a stratfordi Hamlet, Toby Stevens jó harmincas, sármos, robusztus figura. Wishaw az RSC hatvanas évekbeli emlékezetes Hamletje, David Warner alakításának örököse, Stevens viszont olyan, mint egy Viktória korabeli színész Erzsébet kori jelmezben.

Trevor Nunn rendezése mai környezetben játszódik, a legújabb divat szerinti ruhák, a teniszfelszerelés, a koktélparti a nagy tróntermi jelenetben, a Claudius mulatságát kísérő *house music* rámutat arra a feladatra, hogy a mai befogadónak „domesztikálnia” kell Shakespeare-t, meg kell küzdenie azzal az idegenséggel, amelyet egy négyszáz éves dráma kelt benne. (A néző kulturális-történeti idegensége ily módon párhuzamba hozható Hamlet magányával Helsingörben.)

Amikor megpillantjuk Hamletet, a színpad közepén egy széken kuporog, feketében, szemébe húzott sapkában bújik a többiek elől, mintegy kizárja magát az udvar fehérbe öltözött pompájából. A hangja sírós, tördeli a kezét, hajlott a háta, bizonytalan a járása. A *Lenni vagy nem lenni* (III/1.) jelenetében, amely az előadásban szorosan követi az első felvonás utolsó, *Kizökökzent az idő*-monológját, ásványvizet palackkal és altatókkal jön be a színpadra.

A neurotikus-depressziós fiatalember a színészekkel való találkozás, a Hecuba-jelenet után kezd élni a színpadon, bohóckodni, tettetni, miután felismeri, hogy nincs más mozgástér számára Helsingörben. Remek „színház a színházban”-jelenetet rendez. Guggolva, terpeszben ül, gurul a játszótéren, egy zöld szőnyegen, kommentál, megállítja-újraindítja a cselekményt, mint egy cirkuszi porondmester. Az *egérfogó*-jelenetet, kontrasztként az előadás mai ruháival, a színészek rokokó jelmezekben és rizsporos parókában játsszák. A némajátékot XVIII. századi csembalómuzsika kíséri. Amikor Claudius feláll, egy pillanatra megáll a játék, és a közepén haldokló színészkirály két oldalán a Lucianust játszó színész és Claudius egymás tükörképeként néznek egymásra.

A mai környezetben a Polonius–Laertes–Ophelia-viszonyban még jobban kidomborodik a generációs szakadék és a tettetett szófogadás. Polonius (Nicholas Jones), az okoskodó, minden lében kanál öregúr összes megszólalása derűltséget kelt. Ugyanakkor nem egyoldalú karikatúra, hanem olyan apa, aki nem ismeri a gyerekeit, még időnkénti gyöngéd pillanataiban és gesztusaiban sem tudja áttörni a köztük lévő falat, és bár félti Opheliát, mégis csámcsogva olvassa fel Hamlet lányához írt szerelmes levelét. Polonius nem melodramai figura. Ahogyan egész karaktere, halála is komikus, burleszkszerű, ami-

kor egyenes testtartásban előrezuhan a paraván mögül. Jones alakításában Polonius, aki fiatalon műkedvelő színjász volt, a kiöregedett bonviván szerepét játssza, nem kis nevetést kelte a közönség soraiban.

A barna hajú, nagyon fiatal, Zeffirelli Júliájára, Olivia Husseyra emlékeztető Ophelia, Samantha Whittaker, miután bátyjától leckét kapott erkölcsből, kárörvendően figyel, ahogy Polonius Laertesnek (Rory Kinnear) prédikál. Híztérükön felnevet, amikor bátyja a szüzességről papol, sejthető, hogy az intés már nemigen aktuális. Az egyik jelenetben jól nevelt és alkalmazkodó, a másikban lázadó. Jellemének kettősségét Trevor Nunn számos alkalommal a szöveg és az annak ellentmondó nem verbális eszközök kontrasztjával érzékelteti. A közönség nevet, amikor Ophelia szüziesen és szófogadóan előadja az „Amint szobámban varrok az elébb, Lord Hamlet – a mellénye tárva-nyitva...”¹ kezdetű monológját, mert Trevor Nunn rendezésében ezt megelőzően egy néma jelenetben bulizni látjuk őt Hamlet társaságában.

Az Old Vicben a *Hamlet* családi dráma – ellentétben az RSC stratfordi előadásával, ahol a politikai intrika, a közélet nagyobb

¹ Arany János fordítása

szerepet játszik. A kissé jellegtelen és halovány Gertrud (Imogen Stubbs) és Claudius (Tom Manno) kapcsolata is kizárólag a magánszférára korlátozódik. Állandóan megérintik, ölelik-csókolják egymást. Gertrud és Hamlet viszonya erősen freudi értelmezésű. Hamlet a színpad közepén elhelyezett óriási, rendetlen, feldúlt ágyba ugrik, és a leckéztetés közben úgy rángatja anyját, mintha szeretkezne vele. Gertrud mindvégig anyáskodik, kisfiúként bánik Hamlettel, aki a jelenet végén anyja ölébe ül, és gyerekként összekuporodik. A királynénak mindvégig lelkiismeret-furdalása van fiával szemben, s a végén alkoholizmusba menekül.

A szellem, minden *Hamlet*-rendezés sarkalatos pontja, az Old Vicben egy árnyék. A színész (a Claudius-t is alakító Tom Manno) hátulról kap megvilágítást, és szinte csak a hangjával válik ki a mögötte lévő hosszú lépcsősorból. Szép rendezői variációként Hamlet és társai maguk is hasonló árnyakká válnak ebben a megvilágításban, amikor a szellem követésére szánják el magukat. Az egész előadást a sötétség és a felhomály, valamint a kontrasztos megvilágítás jellemzi. Hamlet fontosabb monológjait sötétben mondja el, miközben egy fénycsóva világítja meg alulról az arcát és a kezét. Hasonló technikát alkalmaz a rendező atyja szellemével való párjelenetében.

Michael Boyd *Hamletje* a stratfordi RSC-ben látszólag hagyományos előadás. A kortárs színházi gyakorlatban elenyészően ritka, hogy a színészek Erzsébet kori kosztümöket viselnek. Boyd bebizonyítja, hogy mivel a befogadás óhatatlanul a jelenben, mai kontextusban történik, a csipkegallér ellenére is képesek vagyunk meglátni kortársunkat, Shakespeare-t.

A színpadkép meglehetősen kietlen, félkörben deszkalapok alkotják a színpalat, három ajtónyílással. Az előadás hosszú csenddel kezdődik, a hallgatás, a sötétség és a félelem rögtön feszültséget teremt. Az örök csak késleltetve szólalnak meg. A szellem (Greg Hicks) egy, az egész nézőteret átívelő acélsodrony hídon bukkan fel, mintegy közöttünk jár, és így közvetlenebbül hat ránk, mintha a színpadon jelenne meg. Először csak zörgést hallunk, amint kardját végighúzza a sodronyon. Majd egy krétafehér, görnyedt, vonszolódó testet látunk, szeme körül narancssárga foltal, testére rászáradt a vér. Egy szenvedő, haldokló ember követeli a bosszút, aki az első felvonásbeli megjelenéseikor ugyanabban a ritmusban, száját nyitva-csukva, döngő léptekkel, görnyedten emeli fel óriási méretű kardját, hogy a levegőbe sújtson. (Greg Hicks három szerepet játszik: a szellem mellett ő alakítja a pátozzsal teli színészkirályt és a sírásót is.)

Az előadás drámai léghőjét megteremtő jelenet után egy pompázatos királyi udvar forgatagát látjuk a színpadon. Claudius és Gertrud aranyban-fehériben, csodálatos angol reneszánsz kosztümökben, Hamlet feketében. Toby Stevens szőke, sportos matinéherceg, olyan trónörökös, aki otthon van a retorikában és a vívásban egyaránt, és aki sértődötten veszi tudomásul az örökösödési játszma elvesztését. Első jelenetétől patetikusan játszik, holott szerepe szerint „nem ismer látszikot”. Az alakítás kezdeti bombasztikus harsánysága kevésbé meggyőző, akkor zökken helyre, amikor Hamlet színészkedni kényszerül. Innentől nem nélkülözi az iróniát, a szarkazmust és a humort sem.

Gertrud (Sian Thomas) és Claudius (Clive Wood) nagyszerű páros. Az intrikáló udvarban, ahol mindenki hallgatózik, nincs magánélet. A királyi pár mindig közszereplő, és ennek mindketten tudatában vannak. Csak egy-egy tekintetük, gyengéd gesztusuk árulkodik. Gertrud állapotának változásait legmarkánsabban ruhái – a darab első felében csupa arany és fehér, később zöld, a végén fekete – jelzik. (Vörös hajkoronájával I. Erzsébet ikonográfiáját idézi, aki közszereplőként egész életét mások figyelő szeme előtt élte.) Egyszerre próbál jó anya és feleség lenni két olyan férfi között, akik kizárólagosan maguknak követelik a figyelmét. Ez a kettősség szépen kidomborodik a Polonius megölése utáni jelenetben, ahol Gertrud a gyilkosság véletlen baleset jellegét hangsúlyozva mentgeti fiát. Claudiusnak ez nem tetszik. A királyné hálószobájában képszerű, kimerevített intim családi jelenetként rögzül, ahogyan a szellem szomorúan és aggódva nézi feleségét, Gertrud Hamletet, míg ő mindkettőjükre mered. Clive Wood Claudiusa sokoldalú figura: tettekre szülő uralkodó, akit egyaránt foglalkoztat a dán–norvég háború, az új feleség, a nyugtalanító Laertes és nem utolsósorban Hamlet.

Rosencrantz és Guildenstern (John Mackay és John Killoran) nem összekeverhető figurák. Míg az Old Vicben jovialis, ártalmatlan áldozatok, itt több arcuk van, még ha karikatúraszerűek is. Claudius komikus és szervilis udvaroncái, de Hamletet iskolatársként szeretik. Horatio (Forbes Masson) feltűnően Shakespeare-re van maszkírozva. Nem véletlen. Az utolsó jelenetben Horatio karjában tartja a haldokló Hamletet, aki arra kéri, hogy mondja majd el történetét. Az utolsó jelenet gyönyörű kompozícióval zárul, mindenki feketében jelenik meg, Gertrud, Claudius és Hamlet szinte egyszerre hull holtan egy-egy szereplő karjába. Horatio piéta-pózban tartja karjában Hamletet, körülöttük barokk kompozícióban halottak hevernek.

TRAGÉDIA 2: TRAGIKUMMENTES KOMÉDIÁK

Ha egy Shakespeare-komédián kizárólag csak nevetni lehet, és mindvégig felhőtlenül jól érezzük magunkat, a darab elveszíti összetett arculatát. Ahogy az is ront egy Shakespeare-tragédia élvezeti értékén, ha a rendezői elképzelés egyenbűt és komor, ünnepélyes hangulatot kényszerít ránk. A Globe Színház *Szeget szeggel*-előadása azért nem sikerült, mert mentesítette a tragikumtól a komédiát.

Az előadás egyetlen élvezhető része a korabeli kosztüm, zene, tánc és a rekonstruált színpadtechnika. Mark Rylance (Vincenzio) a Globe Színház művészeti vezetőjeként számos nagy alakítást tudhat magáénak, ám most láthatóan panelekből építkezik, és dagdoga kísérli meg leplezni a sok szövegtevesztést. Ennek ellenére egyedül ő nyújt értékelhető teljesítményt a főbb szereplők közül. Liam Brennan (Angelo) és Sophie Thompson (Izabella) feledhető alakítása részben John Dove azon elhibázott rendezői elképzeléséből fakad, amely megfosztja a darabot minden morális kérdésfelvetéstől.

Sophie Thompson legjobb pillanata, amint tátott szájjal, meredt szemmel, pantomim-szerűen reagál Mark Rylance házassági ajánlatára, és ebben a dermedt állapotban marad, mialatt az a többi szereplő egyéb ügyeit simítja el.

TRAGÉDIA 3: JÚLIA ÉS JÚLIA A LONDONI GLOBE SZÍNHÁZBAN ÉS A STRATFORDI RSC-BEN

Kemény diónak bizonyult Peter Gill rendező számára Stratfordban a *Romeo és Júlia*. Zeffirelli-émlékképekben gazdag, olasz reneszánsz jelmezekben lebonyolított előadásában a két címszereplő mintha külön-külön színpadon játszana, duettjükben feltűnően hiányzik a szenvedély és a szinkronitás. Sian Brooke Júliája állhatatos bábu, változatlanul szűzies a darab elején és végén, mint aki nem esett át pár nap alatt az első szerelmen, a házasságon, az első szexuális élményen, egy rokon halálán, férje elvesztésén, családi kényszerítésen és zsaroláson.

Matthew Rhys (Romeo) a szerelmes Hamletre emlékeztet, ahogy egy könyv fölé hajolva sóhajtozik. A rendező Júliát több rendbeli futásra és térdeplésre kényszeríti, míg Romeo-



nak sajátos balettmozgással kell előre-oldalra vetnie a lábát és a levegőben kaszálnia a kezével. A túlmozgások a színészi játék hiányát leplezik.

Peter Gillnek nem erőssége a szenvedély ábrázolása, jobban megy neki a komikum. A legjobb színészi alakítást a Dajka szerepében a skót akcentussal beszélő June Watson és Lőrinc barátként John Normington nyújtja, akiknek a rendező egy talán viszonyt sejtető kacér pillantást is megenged. Kiemelkedően jó a Péter szolgát alakító színész kacsázó járásával és flegmájával. A Montague és Capulet szülők – az öreg Capuletet leszámítva – jellegtelenekek.

A Globe-ban Tim Carroll ötletgazdag rendezése egy némajátékkal életképszerűen indít: mindenki kardot ránt és vív, Tybalt Mercutioval, Capulet Montague-val, udvartartásuk emberei egymással. A dinamikus jelenet egyszerre érezteti az ellenséges és egyben komikus alaphangot. A kezdetben melankolikus Romeo (Tom Burke) Júliával (Kananu Kirimi) való találkozás után stílust vált, rátalál a humorra és a szonetthangulatra. Ajkáról gyöngyöznek a jambusok, arcán rózsapír, és élénk, friss az erkélyjelenet is, amelyet egy-egy nem egészen Shakespeare betűi, de szelleme szerinti szópárbaj tarkít.

Kananu Kiriminek sem sikerül Júlia sokszínűségét kibontania. Játékos, életteli, de hiányzik belőle a nőiség. Makulátlanul áll rajta a hálókötös, Romeón a sebtében felvett ruha, amint ugyanúgy néznek egymásra, beszélnek egymással, mint a nászéjszaka előtt. A szerepe szerint tizenéves Júlia ugyan nagyon fiatal és naiv, de a darabban nővé érlik. Érettebb és összetettebb jellem Romeónál, az ő kezdeményezésére születik meg a házasság, és az ő sorsa körül forog a cselekmény Romeo száműzése után. Ezt a drámát talán azért is nehezebb színre vinni, mert a két címszereplő csak együtt él a színpadon, külön-külön nem valósul meg a tragédia. Itt azonban átsüt a rekonstruált Globe Színház ormótlan oszlopain, grandiózus kellékein és reneszánsz jelmezein. Míg a Globe a Szeget szeggel előadásában valóban nem volt több turisztikai látványosságnál, a *Romeo* közben újra színházzá változott.

A Capulet szülők sem olyan ridegek, mint Stratfordban vagy Baz Luhrmann 1996-os filmjében. Capulet szívélyes házigazda, szerető, egyszersmind zsarnok apa, felesége pedig a szerep minden elképzelhető arcát felmutatja. Maga is szenved, amikor nem vállalhat közösséget a lányával, és kimondja elutasító szavait: „végeztem veled”. Szemvedése megindító jelenetet épít fel az öreg Capulettel Júlia halálának felfedezésekor.²

Bár a Globe az Erzsébet korabeli színházi gyakorlatot igyekszik feleleveníteni, a *Romeo és Júlia*ban csak egyetlen női szerepet, a Dajkát osztotta férfi színészre, pontosabban egy transzvesztita művészre. Bette Bourne alakításában a Dajka nem a szokásos, egyértelműen komikus figura. Nehéz eldönteni, őszintén gondolja-e a Júliának adott tanácsot, vagy csak a keserűség és a beletörődés mondatja vele. Morális alapállása és viselkedésmódja egyaránt ingadozó. Utóbbira jó példa a méltóság jegyében felvett úri beszédmódor és saját akcentusának, szóhasználatának változtatása.

A *Romeo és Júlia* az RSC-ben



TRAGÉDIA 4: *LEAR KIRÁLY ÉS MACBETH* KIRÁLY AZ RSC-BEN

Mindkét tragédia a stratfordi Shakespeare Memorial Theatre hatalmas színpadán kerül színre, nem éppen az intimitás avagy a klauszrofóbia érzetét keltve. A *Lear* rendezője, Bill Alexander láthatóan küzd az óriási térrel, és az űrt hosszú, nehéz asztalokkal és nagyméretű padokkal próbálja betölteni. Az első jelenetben sikerül is a darab helyett a bűrtortolattal lekötnie a nézők figyelmét.

Lear, az abszolútista uralkodót Corin Redgrave – az ismert színészdinasztia tagja – alakítja. A kulcsjelenet, a királyság felosztása előlegezi az egész darab rendezői felfogását. Redgrave Learje szeszélyes despota, aki görnyedt, idős emberként, botra támaszkodva, két oldalról támogatva biceg be a színpadra. Amikor elég közel ér az

John Haynes felvétele



A Romeo és Júlia a Globe-ban

Bradshaw felvétele

asztal körül ülő családhoz, hirtelen felemelkedik, eldobja botját, lerázza magáról kísérőit, és harsányan felnevet. Ezt a virulens királyt feltétlenül meg szeretnének kérdezni, miért osztja fel birodalmát. Magabiztosan bohóckodva kérdi: „melyitek Szeret leginkább, hogy legfőbb kegyünket Érdem szerint adhassuk”,³ és nem nagy meggyőződéssel hallgatja Goneril, illetve Reagan választát. Valamit tudhat idősebb lányairól. Cordelia válasza viszont megdöbbsenti, és ordítani kezd dühében és fájdalomában, hiszen előre eldöntötte, hogy ki mit kap, és tudjuk, hogy Cordeliának szánta a leggazdagabb részt. Nem lányai érzelmeit akarja megismerni, hanem egy jogi aktus, egy örökösödési megegyezés és a jövődő harcok elkerülése a célja, elképze-

2 Mészöly Dezső fordítása

3 Vörösmarty Mihály fordítása

lése tehát nem elhibázott, hanem tudatosan megtervezett, lányai természetének ismeretében.

Cordelia azonban nem vesz részt ebben a racionális, bár despotikus színjátékban. Sian Brooke a büszkeség és erény bajnokaként, egyoldalú figuraként jelenik meg. A nővérek, Ruth Gemmel (Regan) és Emily Raymond (Goneril) kellőképpen gonoszak. Lear rosszul számította ki döntése hatását, tehát mégsem ismerte jól lányait. Ennek fényében Redgrave lehetne számítóbb és racionálisabb, Cordelia kevésbé szent, mivel csak egyéni integritását tartja szem előtt, a társadalmi, a köz- és a családi szféra integritását nem. Redgrave gyerekes, játékos, sértődős Lear, remek párost alkot a szívszorítóan játszó, gyerekcáruan öreges Bolonddal, John Normingtonnal (aki eltűnése előtt stafétabotként bohócpalcáját átadja Edgarnak). Redgrave elhitei a törődött, kimerült, a test törekenységére figyelő embert is, akiről minden más szerep lemállik a szenvedések során.

A történet párhuzamos szálán Gloster (David Hargreaves) csak akkor látja tisztán fiait, amikor már elvesztette szeme világát. Edgar (Pal Aron) remekel a viharjelenetben, Edmund (Matthew Rhys) pedig gonosz, ábrándozó és erotikus egyszerre.

Az utolsó jelenetnél érezhető a visszafojtott lélegzet, a döbbenet és a sajnálat a közönség soraiban. Lear zokogva tartja karjában a halott Cordeliát. A zárókép egy halottas-ház, a színpadon a darab összes halottját kiterítik. Hatásos, ahogy Edmund mellé jobbról és balról egyszerre húzzák be a szolgák a sátorlepedőre kiterített Regant és Gonerilt. Halálában mindenki a „párja” mellett fekszik, Lear Cordeliával, Edmund a két nővérrel.

Dominic Cooke rendező *Macbeth*-jét a gyors színváltások és a sok színpadi mozgás jellemzik, amelyek felgyorsítják és intenzívvé teszik az előadást. Robert Innes Hopkins



Az RSC Lear király-előadása

John Haynes felvétele

színpadképe üres és sötét, ebben a sötétben csak Macbeth és a Lady (és egyes testrészeik) kapnak csóvaszerű megvilágítást egy-egy központi jelenetben. A fény mintegy rávilágít az elmékben uralkodó gondolatokra, zűrzavarra. Az elegáns jelmezek a cári Oroszországot idézik a napóleoni háború idején (a tervező Tania Spooner).

Greg Hicks Macbethje szikár, katonás és mint egy felajzott íj, mindig pattanni kész. Sian Thomas hófehér bőrű, vörös hajjú, római arcélű, szoboralakú nő, aki egyszerre erotikus, ambiciózus,

hidegfejű és érzelmes. A Macbeth és a Lady közötti erős kapcsolat és átütő erotikus vonzalom minden pillanatukat áthatja. Emlékezetes Sian Thomas a bankettjelenetben, amikor Macbeth lidérces vallomásait hallgatva próbálja mentetni a már nem menthető. Torokszorító megőrülésekor is, amikor kizárólag három testrészét – tágra meredt szemét, mormoló száját és hófehér kezét – világítja meg spotlámpa.

Az előadás jellemző pillanatainak egyike, amikor a mélyen gondolataiba burkolózó Macbeth öntudatlanul előrelép, miközben

Sian Thomas (Lady Macbeth) és Greg Hicks (Macbeth) az RSC előadásában



Duncan kihirdeti, hogy megnevezi a trón örökösét. Malcolm nevét hallva hirtelen visszalép, mint akit rajtakaptak, de innentől már végigkíséri a folytonos gyanú Banquo, a trónörökösök és az udvar részéről. Egyetlen társa és bizalmasa a Lady, akivel végül már elviselhetetlen a találkozás, hiszen egymás tükreiként állandóan emlékeztetik egymást közös bűnükre. Maradandó pillanat Sian Thomas rémült tekintete, ahogy Macbethre néz, amikor megtudja, hogy még nincs vége, a legutóbbi gyilkosság nem az utolsó. Mindkettőjük alakítása intelligens, meggyőző, érződik a gondos háttér munka. A társulat és a rendező minden mozdulatot, hangsúlyt és megvilágítást az értelmezés szolgálatába állít. Remek további színészek csatlakoznak hozzájuk, így Colin Wood Macduff szerepében, akinek családapaságára a szokásosnál nagyobb hangsúlyt helyez a rendező, és így még szívszorítóbb az állapotos Lady Macduff és a két kisgyermek lemészárlása. Banquo kemény és gyanakvó, a bankettjelenetben horrorszerű szellem, véres, kidülledő szemével maga az élő lelkiismeret.

A feszültség komikus feloldásaként a Kapus bekúszik a színpadra, és hisztérikusan röhög, ami a nézőkből is nevetést provokál. Ez ugyan csak fiziológiai reakció, ami párhuzamba hozható a hasonlóképpen fizikai (nak tűnő) gyilkossággal. Azonban a darabban a fiziológiai halál és gyilkosság válik Macbeth fő spirituális problémájává – és hasonlóképpen, a fiziológiai nevetőreflex is spirituális borzongással jár együtt.

A boszorkányok roma javasasszonyokra vagy pogány jósnőkre emlékeztetnek. Transzcendenciájuk és másságuk érzékelését a rendező mozgásszínházi elemekkel oldja meg, például kifordulnak és megmerevednek abban a pillanatban, amikor Macbeth és Banquo beszélni kezd, saját jóslataik közben pedig táncolnak. A boszorkányok legerőteljesebb jelenete nem szerepel az eredeti Shakespeare-darabban. A záróképben Fleance, Banquo fia marad utoljára a színen (akiről tudjuk, hogy az ő leszármazottai uralkodnak majd Skóciában), a boszorkányok körbefogják, és sokatmondóan néznek rá. Nagy hatású befejezése egy borzongató előadásnak.

**TRAGÉDIA 5:
RSC-OTHELLO
(JAGÓVAL A FŐSZEREPBEN),
TRAFALGAR STUDIOS**

Az előadás kezdete előtt a mellettem ülő angol úr megjegyzi, hogy ő Laurence Olivier-t látta Othellóként. Én pedig elmondhatom, hogy Anthony Shert pedig Jagóként.

A színpadot szögesdrót kerítés vágja ketté, és Gregory Doran erre a két térfélre



Manuel Harlan felvételei

Sello Maake ka-Ncube (Othello) és Amanda Harris (Emilia) az RSC előadásában

rendezi a cselekményt. Szögesdrót, vasoszlopok, fegyverek, militáns férfiak uralják a színpadot, a militarizmus a rendezés fő szervezőeleme. A sokszor családi tragédiaként értelmezett darabot mindvégig beárnyékolja a háború, amely Dorannál nem Shakespeare korabeli *couleur locale*, hanem a mai világpolitikára, pontosabban az iraki háborúra való utalások szövik át (így például a Cassio vesztét okozó mulatozási jelenetben angol és amerikai katonadalokat énekelnek a velenceiek). Másrészt az előadás a nemek közötti militarizmus anatómiája, szól a házastársi erőszakról, a pszichikai terrorról és a fizikai bántalmazásról. Egy olyan militáns férfivilágról, amelyben a nőre kétféle szerepet osztá-



nak: a szüziés áldozatát (Desdemona) vagy a kurváét (Bianca), és ezek a szerepek Othello, Jago, Cassio fantáziájában egybe is kapcsolódnak. Az eredmény mind a férfi, mind a nő számára tragédia.

A pszichés terror és az erőszak nemtől független, pusztán emberi viszonyként is megjelenik. Jago a szögesdrót árnyékában fokozatosan megszállja Othello gondolatait, és lépésről lépésre átveszi a hatalmat Othello személyiségén. Hasonló folyamat megy végbe férfi és nő között: Othello megnyeri Desdemona szerelmét, kizárólagos birtoklására törekszik, végül kettejük uniójában felemészti a másik szuverenitását. Shakespeare-nél a harc és a szerelem egymás metaforái.

Az RSC *Othello*-produkcióját a frissen felújított, Art deco stílusú Trafalgar Studios látta vendégül. A jelmezek az 1940-es évek angol gyarmati világát idézik Cipruson, Brabantio emberei itáliai csendőrökre emlékeztetnek, Othello fehér uniformisban játszik az utolsó jelenetekig, amikor színes, bő afrikai köpenyben végzi be sorsát. Gregory Doran egy fekete bőrű dél-afrikai születésű színészre, Sello Maake ka-Ncube-re bízta a szerepet, akinek akcentusa jól érzékelteti a mór másságát és idegenségét. Máshova kerülnek hangsúlyai, és megnyomott utolsó mássalhangzói nagyot csattannak az éterben.

Othello abszolút egységbe akar forni Desdemonával, de ez lehetetlen. Megkezdődik szétválásuk folyamata, Othello már nem fele az egésznek, és már egyként sem egész. Gregory Doran rendezésében a folyamatot Jago katalizálja, és nincs utalás Othello felelősségére a tragédiában, saját önpusztító gondolataiban. E felfogásban Othello Jago hatására lesz (ön)gyilkos.

Kettejük kapcsolata minden *Othello*-előadás kulcsa, hiszen Jago egyszerre Othello kísértő belső hangja és remek komikus metasínházi szerep (akinek egyébként több szövege van, mint a címszereplőnek). Anthony Sher Jagója egész estét betöltő, saját világot teremtő cirkuszi világszám. A tragédia formálódása során szinte végig komédiát nézünk. Sher, az arénaszertű színház po-rondmestere, a középkori angol színház *Vice (Bűn)*-figurájának örököse, általában kibeszél a közönséghez, és óhatatlanul bűnszegéddé tesz minket is.

Jago – akit leginkább a Chaplin alakította Hitler-paródiára emlékeztető fizimiskával ruház fel a rendező – militáns, rasszista, szexista örült. Bohócként játszik Othelloval, akit epilepsziás rohamakor – mintegy szimbolikusan – cirkuszi lóként hajt körbe-körbe. A *corpus delicti*, a hímzett kendő felmutatása után teljesen megszállja gondolatait, az ezt tükröző jelenetben már egymás mellett, egy ütemben járnak fel és alá a színpadon. Együtt gondolkodnak. Egyre gondolnak.

A gyilkosság az óriási hitvesi ágyban történik, amit a színház belmagasságában leomló muszlinfüggöny fog körbe. Othello nagy fekete árnyként próbál áthatolni a hófehér muszlinesőn. Desdemona és később Emilia is a függöny mögül beszél, az áttetsző anyag az egyetlen védelmük. Desdemona és Othello halálával Jago, a darab legtöbbet beszélő szereplője is elhallgat, és nem szólal meg többet. Anthony Sher törökülésben ül a földön, és még egyszer ránk kacsint.

Érdemes megemlékezni két kiváló női alakításról. Amanda Harris (Emilia) vörös hajú, érzéki nő, aki együtt mulat a katonákkal, viszonya van Cassióval (lehúzza Cassio nadrágját, és letérdel előtte), miközben Jagóval való kapcsolatában a gyűlölet és az erőszak dominál (Jago többször torkon ragadja feleségét). Emilia tudatában van a nemi szerepekkel kapcsolatos kettős mér-cének (erről beszél is Desdemonával), a csak férfiaknak kijáró szabadsággal választja meg kapcsolatait, ezért az őt körülvevő, hasonlóan cselekvő férfiak kurvának bélyegzik. Szolidárisan védelmezi Desdemonát, aki hiába ellentétes típusú, szüziés, hűséges nő, szintén nem kerülheti el a lekurvázást. Lisa Dillon szőke, arisztokratikus, egyszerre független nő, és magát szabad akaratából a házastársi hűségnek, férjének alávetni kész feleség. Desdemona ugyanis saját elhatározásából választotta Othellót és a szerelmi házasságot, szembeszegülve közössége normáival, apja akaratával. A szabad akarat vonja magával a szabadosság vádját. A két árnyalt, átgondolt alakítás a női szerep lehetőségeit mutatja be egy férfiszerepek uralta világban.

A nyolc angliai Shakespeare-előadás alapján lehetetlen feladat trendeket felvázolni. A „mi a divat Londonban?” típusú kérdésre a válasz: minden.

Summary

The issue opens once more with the „diary of the season”: György Karsai, selector of this years Pécs National Theatre Encounter (POSZT) characterizes in short reports his theatrical experiences.

In the first part of a longer essay György Lengyel presents the main tendencies and styles of Hungarian stage directing between 1923 and 1956.

Reviews of the month examine Bertolt Brecht's *The Good Person of Se-Tchuan* (Tamási Áron Theatre, Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe, Rumania), Georg Büchner's *Woyzeck* (Hungarian State Theater, Kolozsvár/Cluj, Rumania), Petr Zelinka's *Everyday Follies* (The Chamber), Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* (National), and Ion Luca Caragiale's *Carnival* (National). Our contributors are Tamás Koltai, Balázs Urbán, Balázs Perényi, Dezső Kovács, and Judit Szántó.

In our column named „Workshop” Andrea Tompa analyzes the fundamental novelties of Lajos Parti Nagy's new translation for Caragiale's *Carnival* at the National.

Three of our regular dance critics: Ádám Mestyán, Ágnes Veronika Tóth and Csaba Kutszegi express their opinion on, respectively, an evening of young choreographers /nine productions by seven artists), Tamás Juronics's (Szeged Contemporary Ballet) new dance drama *Tybalt* and the three modern choreographies seen at the guest performance of the Lotharingian National Ballet.

Zoltán András Bán reviews a new book: a collection of new Russian plays, titled *Russian Folk Mail*.

Our column „World Theatre” opens with Margaret Croyden's conversation with Peter Brook and a presentation by Anna Lakos of the sources of the British master's new work, *Tierno Bokar*. Andrea Tompa introduces the reader to Workshop 2, the new Moscow theatre building created for Anatoli Vasiliev; while Gyula Sipos presents to the Hungarian reader a little known French author, Raymond Roussel, to whom Hungarian-born French choreographer Josef Nadj dedicated his new work *Poussière de soleils*. Finally Julia Paraizs describes eight performances of six Shakespearean dramas on British stages.

Playtext of the month is the adaptation by Lajos Parti Nagy of Caragiale's *Carnival* – a text analyzed in detail in the present issue.