

Tompá Andrea

Rettentő szimmetriák

A GYULAI SHAKESPEARE FESZTIVÁL RÓL

A konyha nem szalon és nem piactér, amely helyszíneken oly sok klasszikus dráma játszódik, hanem a zsigeri, biológiai élet általában meglehetősen konkrét színtere. Éppen a baltikumi színházakban láthattunk az elmúlt években számos konyhát (Alvis Hermanis *A revizorjától* kezdve a *Júlia kisasszonyig* és a *Nem félünk a farkastól-ig*). Oskaras Koršunovas *Romeo és Júliájának* „konyhája” azonban más. Pizzán szocializált, kulturálisan is leegyszerűsödött világunkban hajlamosak lennünk e térről legfeljebb mint (reális) pékségről vagy – a darab kínálta olasz – pizzasütődéről gondolkodni (lásd például *SZÍNHÁZ* 2004. július). Ez a *Romeo* egy hatalmas, bekeretezett, dupla konyhában zajlik, amelynek szimbolikája, képzőművészeti asszociációi messze vezetnek. A bádoggal borított pultokon és polcokon a tárgyak zsúfolt rendben sorakoznak. Előbb csak a sütés-főzés kellékeit fedezzük fel, a sötét fém konyhai arzenált, fokozatosan azonban egy seleg oda nem illő, meglepő tárgy fed fel magát, a konyha pedig egyre inkább gyanúba keveredik, hogy itt nem pusztán sütnek, hanem a lét új jelentései sűrűsödnek e részletekben.

Esziünkbe jutnak a németalföldi csendéletek kompozíciói. Ezek a *Vanitatum vanitas* típusú XVI–XVII. századi csendéleteken (Shakespeare világa nem esik oly távol ettől az életszemlélettől) mintha véletlenül tárgyak találkoznának: könyvek, kéziratok, műalkotások, szobrok, rajzok, fúvós és pengetős hangszerek, könyvelési számadások, pénzérmék, zászlók, páncélzat, kardok, felfordított poharak, ennivaló (főleg kagyló és osztriga, dió), növények, babékoszorú, homokóra, üveggömb és főként koponya, csontok, emberi maradványok, sőt, gyakran szerepel itt a németalföldi „találmány”, a homorú tükör, amelyben piciben maga a munkáját végző festő is tükröződik. Az adott korban mindennek rögzített jelentése volt – ami a XXI. századi litván előadás díszletében természetesen elhalványul, de még remekül olvasható –: a művészetek (hangszer, rajz), tudományok, bölcsességek (könyv, írás), a háború (zászló), az élet élvezetének kellékei (ital, étel), a szexualitás (osztriga, kagyló), az emberi idő (homokóra), a pénz, az egész világegyetem (mely az üveggömbben tükröződik) és maga az alkotás is (a művész a homorú tükörben) semmi más, pusztán a címben összegzett hiúságok hiúsága. Hiszen a halál mindent legyőz, vele szem-

ben az ember tehetetlen. A tárgyaknak ez a zsúfolódása paradox módon az ürességet hivatott szimbolizálni, a *hiúságok* hiábavalóságát, minden emberi tevékenység és igyekvés feleslegességét a halál viszonylatában.

A színpadkép és a csendéletek közötti ikonográfiai hasonlóság szembeszökő; az előadás során a tárgyak egy része használatba vétetik, mások nem (és hangsúlyozottan nem). Van itt óra, számlappal felénk és szerkezetét mutató, harci zászlók, a művészet és kultúra kellékei – fúvós hangszerek, mint oly gyakran a németalföldiekénél –, itt vannak a halál metaforái: csontváz (a fekvő csontváz szintén képzőművészeti idézet), koporsó, és természetesen az élet (étkezés, ivás) összes lehetséges pékségbeli alkatrésze. A hatalmas óra és a hatalmas sütőforma egymás másolatai, szimulakrumjai, a térben, szimmetrikusan elrendezve. Lent, a polcokon-asztalokon az „élet”, a konkrétum, a konyha kellékei, ahogy pedig felfelé haladunk, egyre elvontabb, szimbolikus jelentésű tárgyakkal találkozunk, melyek a halálhoz is kapcsolódnak. Egy koporsó a földre támaszkodik, Mercurio lesz az első lakója. Odafönt, egymás felé fordítva az említett festményekből ismert harci szimbolika kifejezője, a két zászló: a két szemben álló táboré. Rendezői balon, a „Júlia” oldalon egy régi gyerekkocsi: az egykori gyermeké és a meg nem született közös gyermeké is egyben, soha nem lesz „játészó” tárgygyá, csak ott áll és figyelmeztet. A tárgyak élete ebben a hosszú, telített előadásban külön dolgot tematizálhat.

Élet és halál kellékei állnak tehát a színpad megduplázott konyhájában, ahol minden gyönyörű egyensúlyban van, mintha két elválaszthatatlan agyfélteke, Capulet és Montague volna. S e rettentő szimmetriában a középen nyitott tér egy egyenlő szárú keresztet formál, melyet, akár csak a versben, az örök kéz szabott rá e térre. A kereszt egyikőjüké sem, mindenkivel hordozza, mindkét család alkotja, s csak lassan mutatja meg magát: akkor tudatosul, amikor Lőrinc barát az üres színpadon elfoglalja. A konyha zsúfolt tere mint hangyafészek – Kazinczy *Vanitatum vanitas*-ában: „Földünk egy kis hangyafészek” –, benne élet és halál kellékei. A halál eleve lakója e térnek: a színpadkép első pillanattól fogva megelőlegezi a tragédiát. Mindez realista interpretációs szinten nem értelmezhető, ahogyan az egész konyhai tevékenység sem.

Ebben a fizikai, egyszersmind metafizikai térben egyszerre bontakozik ki a legkonkrétabb fizikai színház – amelyben gyúrnak, verekszenek, szeretnek, amelynek a test a főszereplője – és egy szimbolikus, elsősorban képi és gesztikus jelrendszer, amelyben minden egymás mellett él. A litván társulatnak elképesztő fizikai tudása van mindehhez. Valamennyi tárgy-kellék-eszköz ezerféle jelentést hordoz, mint az a sínen mozgó, a két konyha között betolható nagy üst, ami: edény, dagasztóteknő, kút, keresztelőmedence, szenteltvíztartó, gyermekágy, bokszozáshoz magnéziumpor tartálya, méreggel teli kehely, koporsó, végül urna, amely elnyeli a szerelmeseket – egyszóval az élet (a hitélet, ha tetszik) és a halál edénye, amely hol hipnotikusan pörög, hol szemrehányóan üresen és mozdulatlanul tátong. Főszereplő a liszt is: az előadás legkonkrétabb és legelvonatb, gazdag jelentésű eszköze. Az első jelenetben a két család dagasztásban verseng: a hatalmas és fergeteges tésztagyúrási családi mutatványban a tészta mindent formáz, a kenyértől a péniszig. A nagy Párisnak is hatalmas „sodrófája” van (erotikusan kikandikál zsebéből). A liszt aztán fehér maszkká és a halál szimbolikájává válik az arcokon, aki bekeni vele arcát, átlépett a másik dimenzióba. És könnyé is válik: a gyermekeiket sirató Capuletek és Montague-k egyként liszttel szórják be elveszett halottaikat. Mint megátalkodott pékek, teszik tovább a dolgukat, olvashatjuk a szépséges jelenetet, de szimbolikusán így is értelmezhetjük: ők így siratnak, szítálva könnyeiket, s a liszt jótékony feledésbe borítja a történeteket. Vagy (de inkább: és) ők, a gyilkosok hintik be a halál fehér porával gyermekeiket. Mindezek a jelentések együtt is érvényesülnek, kinek-kinek asszociációi szerint.

Koršunovas régóta játszott, sokféle megfordult, népszerű (olykor egy szuggesztív-repetitív zenével is megtámasztott) produkciója érzelmi ráhatások és ironikus eltartások, tragikum és groteszk komikum között egyensúlyoz, pontosan adagolva, mint ama bizonyos recept alapján, hideget-meleget, szomorút-vidámat, szerelmet-reménytelenséget, játékost-komolyat. Gazdag és profi előadás ez, nagyszerű társulattal, remek tömegjelenetekkel, megható kettősökkel. Egy rendhagyó Júliával (akibe, írják magyar [férfi] kollégáink, a macsó Júlia-kép megfogalmazói, aligha lehet szerelmesnek lenni; milyen igazi férfidiskurzus az, amely azt állítja, hogy egy bizonyos típusú nőbe nem lehet szerelmesnek lenni, és milyen „szakmai” érv!), egy erős, fiatal, zárkózottan titokzatos Romeóval, egy csodás (technikás) és humoros Mercutioval, egy szintiszta groteszk dadával. A történetet az előadás valóban inkább csak vázolja, néha csak emlékeztet vagy utal rá, semmint részleteiben mondja el – holott egy hosszú előadásról van szó, melynek törzsét azonban inkább a gesztusjáték és a kép(zóművészet)i alkotás teszi ki.

Koršunovas színházát korábbi előadásai alapján mindeddig erősen formalistának láttam, amelyben az emberi történet mellékes volt az esztétikumhoz képest. Ez a forma ma, a *Romeóban* is nagyon erős, mégsem gyűri – már – maga alá azt az embert, akit eleve legyűrt a halál.



Egyhetes tapasztalatunk alapján a konyha a gyulai fesztiválon egyébként is fontos szerepet játszik. Bár nem ismerhetek minden hazai kisvárost, úgy vélem, Gyula a legalkalmasabb hely e nyári fesztivál megszervezésére: van idegenforgalma, múltja, városias jellege, jó színházi és civil terei, infrastruktúrája. A színházi terek ha nem is ideálisak, de használhatóak: a kamaraterem, a művelődési ház is és a várszínház is. Mégis kevésbé tűnik úgy, hogy a város magáénak érzi a fesztivált, s felmérné kulturális és vélhetőleg idegenforgalmi szempontból sem mellékes jelentőségét. Egyedül a konyhák, főutcán levő vendéglők kínálnak Shakespeare korabeli ételkölteményeket, és próbálnak meg együtt haladni a késő éjszakáig fesztiválózó közönséggel. Mintha a Shakespeare Fesztiváltól a város vezetősége és lakossága egyaránt immár öt év után is azt várná el, hogy bizonyítson. Holott az idej esemény – amely Peter Brook előadásával nyitott, és a nagyszerű Koršunovaséval zárt, hogy csak a fesztivál két csúcsát említsük – már eddig is bőven bizonyított. Szinte érthetetlen, hogy miért van (nem kevés) üres hely a litván *Romeón* vagy a lengyel *A makrancos hölgyön*, két igazi közönség-előadáson, melyet a fiatalok biztosan értenek. Gyulán nem lehet Budapestnek szervezni egy fesztivált, még ha a szakma érdeklődése – különösen a



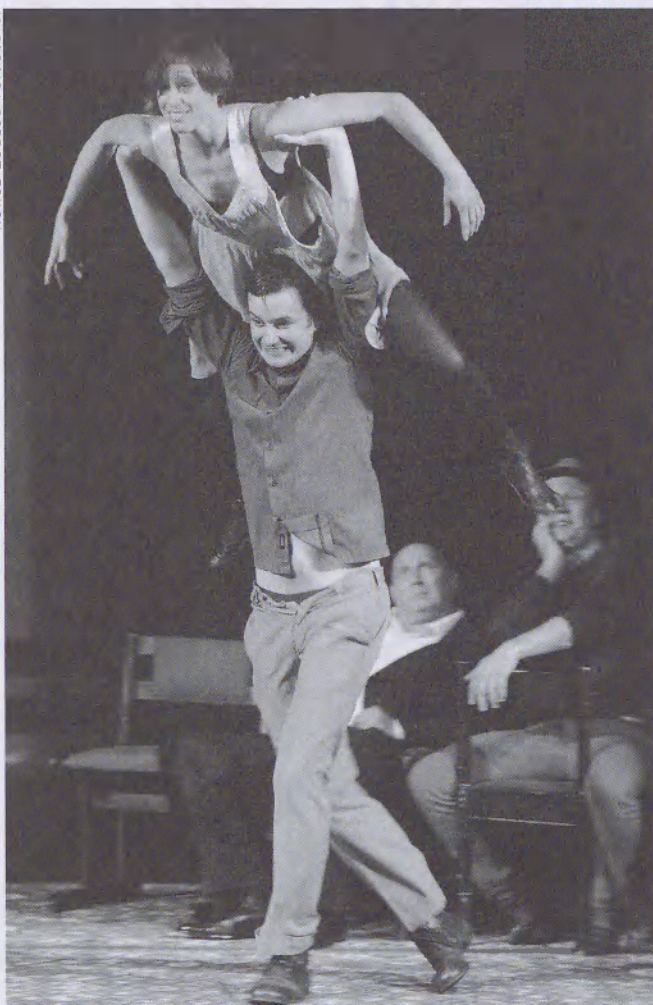
FENT: A Koršunovas rendezte Romeo és Júlia

JOBBRA: A makrancos hölgy gdański előadása

Romeo iránt – igen látványos is. Magányos harc folyik itt egy fesztivál fenntartásáért, azért, hogy a város elfogadja és támogassa is. Szinte csoda, hogy sikerül ötödszörre is megrendezni, ilyen minőségben. Ugyanakkor az erőfeszítés kimerül a meghívott előadások megmutatásában, s az idej program, ha nem is egyenletes, de jó. Minden egyéb – a promóció, a műsorfüzet, az arculat, az egész menedzsment, a kísérőprogramok, az esemény beilleszkedése a városba – messze elmarad a főprogram kortárs szemléletétől.

Az én fesztiválhetem nem kezdődött ígéretesen (leszámítva a nyugodt, tiszta, vendégszerető város adta jó közérzetet). Az örmény *Macbeth* (a jereváni Drámai Színház előadása) inkább antropológiai érdekesség volt – minthogy örmény színházat itthon aligha láthattunk. A modern, szimbolikus teatralitásnak tűnő, mégis avított, kiüresedett színházi nyelven beszélő produkció a legáltalánosabb gondolatokat tudta megfogalmazni (férfi)hatalomról és (férfi)erőszakról, anélkül azonban, hogy *meg nem gondolt gondolatait*, külsődlegesen ábrázolt színháziasságát

Köncz Zsuzsa felvételei



reflektálni tudta volna. A lengyelek *A makrancos hölgye* (a gdański színház produkciója) már egy jó levegőjű, mai, szemtelen és laza előadás, tele humorral és játékkal, amelyben egy rosszkedvű, kamasz, kissé depresszív Kata találkozik egy teljesen zavaros, „maga sem tudja, mit akar” Petruchióval. Mindkettőjükből hiányzik (hál’ istennek) az „alakítás”, azzal a nyers, közvetlen, *cool*, teatralitásmentes színpadi léttel rendelkeznek, amivel például Bodó Viktor színészei. A produkció a figurákat igen közel tudja hozni kortárs emberi tapasztalatunkhoz, s próbálja a nőiségről vallott nézeteit a ma felől értelmezni, magát a drámát azonban kevésbé szálazza szét. *A több mint nő* című angol Shakespeare-kollázs (a londoni Metropolitan University előadása) ezzel szemben ugyanazzal a darabbal mást sem tud kezdeni, mint a legkeményebb női olvasatot adni a női hűségesküről: a sok Kata menyasszonyi ruhába bújtatja a férfiakat, elnőiesíti őket, kifogatja és ironizálja a hűséget, és éppen a monológ elmondásának a lehetetlenségéről szól. Az egyébként energikus produkció mást sem igen tud, mint vitatkozni.

A meghívott magyar előadások közül az egri *A veneciai kalmár* (Zsótér Sándor rendezése) igen meg-

győző a zsúfolt kamarateremben. A telt ház, a feszült nézői figyelem, a jó tér vagy az a tény, hogy sokszor játszották a darabot (illetve ezek kombinációja) teszi, hogy Gyulán színészileg-gondolatilag telítettebb, feszültebb, színészileg sokkal jobban beérett előadást láthattam, mint Egerben. A gyulai héten számomra ez a legnyersebb, legközvetlenebb Shakespeare; itt kapom a „velem is megtörténhet” intellektuális élményét, a választások és igazságok dilemmáját, amelyben egyéni, egymást kizáró igazságok állnak meg egymás mellett. A Budapesti Kamaraszínház *II. Richárdjának* Almási-Tóth András rendezésében, bármilyen ígéretesen, kortárs darabként és olvasatként indul is, gyorsan kifogy a levegője: az egyre erőtlenebb színészi játék, a helyzetek mechanikus-formalista ismétlődése, a közönséghez beszélés csapdája – ami megszünteti a színpadi szituációkat a szereplők között – szövegfelmondássá silányítja az amúgy ritkán látott darabot (de milyen jó szöveg Spiró György fordítása!); talán a színpadra való felkerülés sem segített a vendéglőadásnak. Az évad ismeretében azonban aligha volt olyan magyar Shakespeare-produkció, amelynek ott lett volna a helye.

Sztrókay András

Halk csoda

SZERELEM A BŰNÖM

gazi brooki tér: óriási szőnyeg, rajta székek, üresen. Diszkrét, meleg fény. Nyugalom. Natasha Parry és Bruce Myers, számos Brook-előadás két színésze lassan megy fel a nézőtérről a színpadra. Harmonika szól, Franck Krawczyké.

A *Love is My Sin* (*Szerelem a bűnöm*) szonettet, fél-felolvasószínház; Shakespeare színpadra nem szokott műveit csokorba gyűjtve *helyezte el a térben* („mise en espace”) Peter Brook. Nem meglepő, hogy Brook nem filológusként nyúlt a szövegekhez, és nem az irodalomtudomány szokásos tematizálása mentén haladva – a Fekete Hölgy, a homoerotika vagy a szexualitás felől közelítve – válogatta a verseket, hanem egyszerű narratívát keresett a szonettekben; a következő években fokozatos visszavonulását tervező rendező az elmúlást helyezte középpontba.

Az előadás szűk egy órája alatt a klasszikus brooki *leghosszabb úton* jutunk el a *leggyyszerűbb megoldás-*

hoz; a négy fejezetre osztott színpadi párbeszéd végkövetkeztetése a lehető legbanálisabb – mégis meggyőzőbb, mint valaha: a szerelem örök. El is hisszük, mert nem tizenéves Romeók és Júliák, hanem a *nagyszüleik* mondják, akik tudják, mit jelent a *Falánk idő*, a testet nyűvő bestiális pusztulás, tudják, milyen az *Elválás*, a fájdalom és a távolság, tudják, mi a *Féltékenység*, a kegyetlenség és a megbocsátás – és azt is tudják, milyen a *Legyőzött idő*, a testet túlélő lélek tere: az örök lét. A történet – ha van ilyen – a szerelem győzelme a halál fölött. Jogosan merül fel a kérdés, hogy a halált legyőző szerelem Brook számára nem jelent-e egyet a színházzal – annál is inkább, mert az estet kezdő *XV. szonett*ben a világ metaforájaként szerepel a „this huge stage” (Szabó Lőrinc fordításában: „e roppant színpad”) kifejezés.

Ez persze másodlagos, fontosabb, ami valójában történt – mert *valami történt*. Halkan, váratlanul