

Tomba Andrea

Kemény olvasatok

WIENER FESTWOCHE

FEKETÉK KÖZT EGY AMERIKAI

Peter Sellars első általam látott prózai rendezése, az *Othello* (a tizenöt évvel korábbi *A velencei kalmár* után ez a második Shakespeare-je) első pillantásra újító és rendkívül kortárs műalkotás, mégis hagyományos és konzervatív. Bő négy órájában szinte teljesen felmondják és „rendesen” eljátsszák a Shakespeare-drámát. Tökéletes szöveghűség, és mégsem az: hiszen Sellars fölöttébb tiszteli a textust, végtelenül aprólékosan elemzi a helyzeteket és karaktereket, és ennek megfelelően játszatja el a darabot, ugyanakkor a manapság bevett gyakorlat szerinti két és fél óras Shakespeare-ekkel ellentétben az egészet viszi színre, és számos dramaturgiai csavarral is él. Sellars rendezését – ahogyan az operák jelen idejű, úgymond, realista olvasatán túl operarendezéseit is – az elmélyült elemzés, a gondolati gazdagság teszi egyedülállónak. Az *Othello* alapvető gondolati erővonalai (1.) a szerelem, testiség, érzékenység, (2.) a bőrszín, hatalom, életkor, (3.) a magánélet és közélet, végül pedig mindezek summázataként (4.) az identitás problémái körül forognak. Elméletileg mindegyik gondolat ott szunnyad a darabban, és az utóbbi évtizedek nagy *Othello*i egyiket-másikat fel is élesztették már; Stephan Pucher néhány évvel ezelőtti eredeti értelmezésében például egy tág értelemben vett *queer* Othellót láthattunk, aki bőrszínét szerepként értelmezve váltogatja magán-, illetve közemberi minőségében (lásd *SZÍNHÁZ*, 2005. december).

Ha mottót keresnénk Sellars *Othello*jához, azt az emblemikus pillanatot választhatnánk, amikor a tapsrendben öt fekete színész hajol meg. A Bécsi Ünnepi Hetek a bemutatót az „Othello with Obama as a new president” szlogennel hirdeti, nyíltan aktuálpolitikai olvasatot ígérve, amely életműve ismeretében nem állna távol Peter Sellarstól, ám előadása kevésbé politikus, viszont sokkal elemzőbb és Shakespeare-re figyelőbb, mint hinnénk.

Minden *Othello*-interpretáció kulcsa az identitás, a „mórság” és a bőrszín-kérdés értelmezése és teatralizált megvalósítása. Az európai hagyományban nyilván a „feketére festett színészek” kiürülő, hamis kliséjétől (technikájától) távolodva, de ezzel el is játszva a *festék* lett a teatrális eszközök között a főszereplő, mintegy játszó személyé válva. Egy amerikai produkció vélhetően „valódi” afroamerikai színészekkel fog dolgozni. De öttel?



FENT: Philip Seymour Hoffman (Jago) és John Ortiz (Othello)

JOBBRA: Jessica Chastain (Desdemona), John Ortiz és Philip Seymour Hoffman

Sellars abból indul ki, hogy Othello, a „mór” nem egy egyszeri drámai hős, nem valami egyvediséget képvisel, hanem egy új, most hatalomra jutó fekete közösség tagja: az általa frissen kinevezett és valójában Jago eredeti dühét kiváltó Cassio is fiatal fekete hadnagy. Jago ezzel szemben testes, idős, szakállas *fehér* férfi (a filmekből ismert kivételes, 1967-ben született, tehát ténylegesen nem öreg Philip Seymour Hoffman alakítja, aki a *Capote* címszerepéért kapott Oscar-díjat). Egy új oligarchia van tehát kialakulóban: megtörténik egyrészt a fekete hatalomátvitel, másrészt az ambiciózus, fess fiatalok előretörése. Hozzájuk képest ez a fehér és öreg, de még igen kemény, dühös és potens Jago inkább a „rég” hatalmat képviseli, azt, amelyiknek lejárt az ideje, nem tudhat már az aktuális hatalom közelébe férkőzni. Jago dühös vesztes, akinek a feje felett már egy új konstelláció van kialakulóban. (Az előadásnak nem témája a mórral szembeni előítélet, ezen rég túl vagyunk [vannak – mondhatnánk].) Vajon politikailag korrekt-e a fekete/fehér ilyen értelmezése – egyáltalán: érdekes-e és érvényes-e ma egy politikailag korrekt előadás, amely nem feszeget kényes

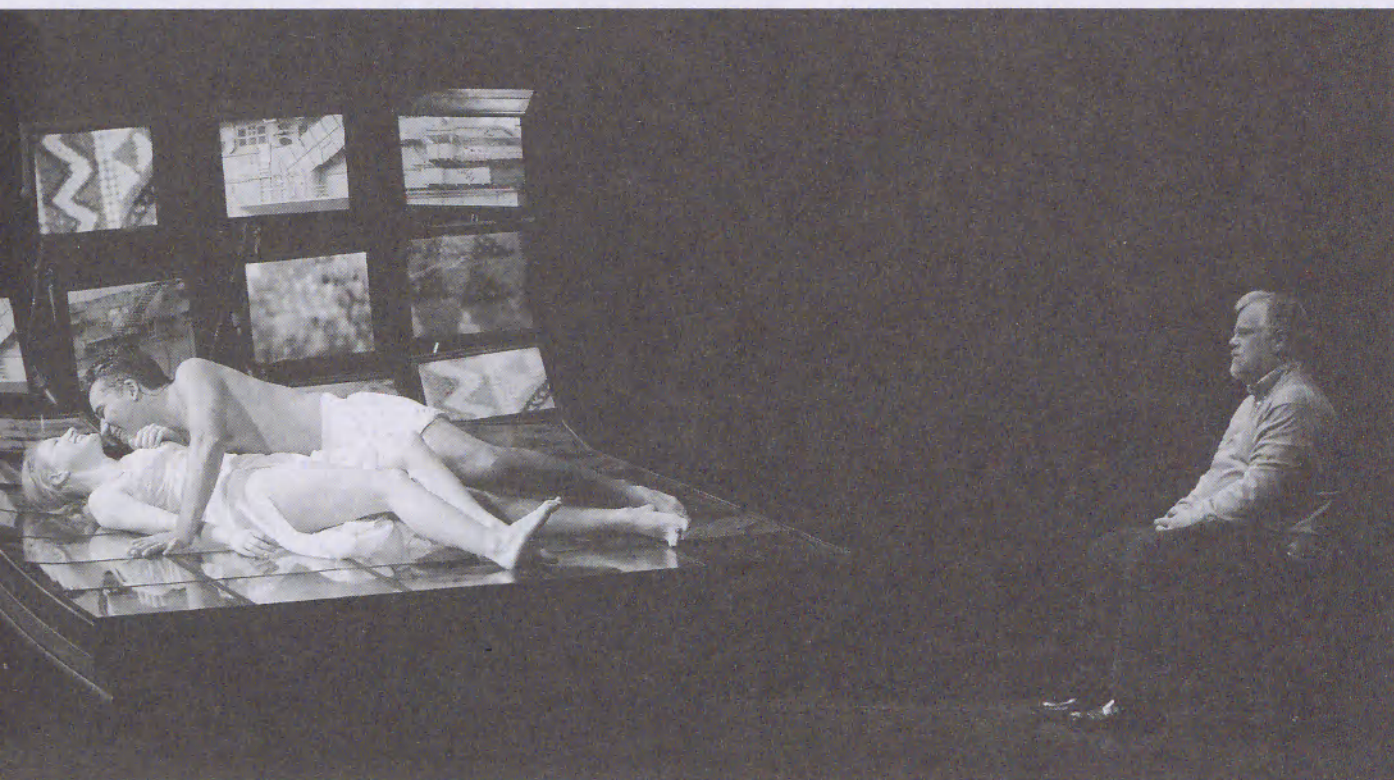


kérdéseket? Például azt, hogy egy új, fekete kurzus – amely, mondjuk, a változás szempontjából üdvös, hiszen a fehér és öreg férfi kirekesztő diskurzusát váltja le – óhatatlanul veszélyeket és új hatalmi kirekesztést rejthet magában. Hiszen a kinyúlt pulóveres, pocakos, szalmaszőke (őszesnek tűnő) Jago merő kontrasztja a fekete egyenruhás közegnek: kívülállása, oda nem tartozása rendkívül hangsúlyos.

Az Othello-ügy tehát már nem „egyéni” probléma, hanem hatalmi játszma. Ez az értelmezés kivezető út a drámai műfaj legújabb kori válságából (amelyről például Hans-Thies Lehmann is beszél), hogy ugyanis a világ konfliktusai ma már nem a klasszikus dráma egyéni hősök által képviselt ellentéteiből állnak, hanem politikai, gazdasági, hatalmi érdekkörökéből. Sellars modernitása ebben az értelmezésben ragadható meg: nem kell átírni a drámát ahhoz, hogy feltárja benne a jelent. Úgynevezett aktualizálása, jelen idejűvé tétele pusztán annyi, hogy a hangsúly az egyénről átkerül a hatalmi csoportra. Sellars azonban tovább finomítja „fekete” olvasatát és az identitásról

az erőszak is jelen van: a törökök fölötti győzelmet néhány sörrel megünnepelő egyenruhás Cassio, elvesztve az uralmat maga fölött, megerőszkolja a nő Montano-Biancát.

Azáltal, hogy megszűnik az, úgymond, egyéni drámai olvasat, Peter Sellars a magánélet és a nyilvánosság közötti határt is drámaian felszámolja: a magánélet – az a létezési forma, amely elzárkózhat, amelynek nincsenek tanúi – mint olyan már nem létezik. Desdemona és Othello az első jelenettől kezdve egy nagyméretű, lejtős, furcsa „ágyon” fekszik, amelynek hátsó támlája, mint egy stúdióberendezésben, képernyőkből áll; az ágy maga is szinte kockákra osztott, képernyősített: mintha a magánélet – finoman, nem nyers jelzésekkel – valahogy be lenne kamerázva. (Hogy a magánélet és közélet közötti határ nem létezik, azt éppen Clinton elnök esete példázza Monica Lewinskyval...) Ezek a képernyők inkább hangulatokat vetítenek, semmint bármi konkrétat vagy megragadhatót. Vajon egy ilyen nyilvánossá vált magánélet nem megy-e tönkre szükségszerűen? Amikor szinte szerelmet is



Armin Bardel felvételei

szótt gondolatait: nem elég, hogy Jagót nemcsak afro-amerikai színészek veszik körül, hanem mindőjük közül kitűnik erényeivel és pozíciójával az az Othello, akit valójában egy latin származású színész, (a filmjeiből ugyancsak ismert) John Ortiz alakít. Az új vezetés (fordíthatjuk Amerikának, bár Sellars nem szükségszerűen azonosítja saját hazájával) tehát alternatív csoportokból áll: a (többségben lévő) kisebbségek leváltják a fehéreket. Az új hatalomban persze nők is vannak, ráadásul Emília és Bianca is „kisebbségiek”. Mindehhez még Sellars Bianca szerepét összevonja Montanoéval, Ciprus szintén katonai kormányzójával – a nők tehát már nemcsak háttérfigurák, hanem maguk is az új vezetés részei. Ebben a katonai világban persze

csak mikrofonba vallhatnak, Othello pedig Desdemona apjának, Brabantióznak (aki egyébként nem jelenik meg a színen) mobilon számol be egymásra találásukról úgy, mintha sajtótájékoztatót tartana?

Minden intimitást figyel valami/valaki. Talán ez Sellars modern tragédiaértelmezésének kulcsa, s ez megint a kortárs világ bölcs szemléletére vall (és a műfaj vissza-perlése is egyben): a magánéletet felsebezte, és ezzel végképp lehetlenné tette a nyilvánosság, nincs esély az intimitásra, egyszóval a boldogságra.

Othello és Desdemona (John Ortiz és Jessica Chastain) kettőse az első pillanattól fogva gyönyörű, érzéki, tele egymás iránti gyöngédséggel és erotikával; nagy-szerű, boldog, fiatal és szép párt alkotnak. Együttlétük



szikrázik a vágytól, és éppen ez erősíti fel védtelenségüket: hiszen itt két valóban mélyen összetartozó ember közötti harmónia törik majd szét. Testi kapcsolatuk az utolsó pillanatig, a halálig és azon túl is megmarad. Mivel a magánélet és a közélet nem választható el többé egymástól, a tragédia szinte érzelemmentesen, katonás léptekkel halad előre, nincs fordulópontja, hanem mint törvényszerű természeti erő teljeseedik be. A sértett Jago – akitől Sellars nem tagad meg egyfajta igazságot, hiszen mint fehér valóban kirekesztődik az új hatalmi rendből – politikai tettet, nem pedig magánemberi bosszút hajt végre. Felesége, a fiatal és fekete Emília személyében Jago egyszerre választ „alul” és jól is, a „lúzer” öreg fehér férfinak nem jutna egy olyan gyönyörű, törékeny, fehér, felső társadalmi rétegbe tartozó nő, mint Desdemona, akibe egyébként Jago nyilvánvalóan szerelmes. Jago és Emília már rég elhidegült egymástól – ezért még szembetűnőbb Othello és Desdemona összetartozása.

Mindenkinek mindenkivel van valamilyen – múlt idejű vagy jelenbeli – viszonya: ez a zárt világ szorosan összeköti az embereket, ki-ki vágyik valakire, akit nem kaphat meg, vagy megkapja, de jobb szeretné feledni, vagy erőszakkal szerzi meg; vágyak és elfojtások mozgatják az egyéni törekvéseket. Rodrigo azért lesz olyan könnyen felhasználható eszköz Jago kezében, mert ő is Desdemónára vágyik (mellesleg drogfüggő is). A legmeglepőbb dramaturgiai értelmezés talán Othello és Emília viszonya, amely a múltban kezdődött, de talán a jelenben is tart. Mi értelme Othello féltékenységi drámájának, ha ő maga sem hűséges feleségéhez? Kemény olvasat ez a férfiakról: vajon a félrelépő, magának „természetesen” megbocsátó férfi ugyanúgy képes-e elfogadni kedvese – valós vagy vélt – vétségét? Természetesen nem: ez a fekete/latin világ ízig-vérig macsó és elnyomó, a nők feletti uralom súlyos terhét cipeli magával (talán egyenesen Sellars húsz évvel korábbi *Don Giovanni*-rendezéséből továbbörökítve e férfiképet). Desdemónának nem bocsátható meg az, ami Othellónak igen. Ez az Othello nemcsak egy új, elnyomó

hatalom képviselője, de férfiként sem több, mint halandó társai: egy a macsó a feketék vagy fehérek között. Sellars elveszi Othello ártatlanságát is. Hiszen ebben az értelmezésben semmi (senki) sem fekete vagy fehér.

„MIO TESORO”

Romeo Castellucci *Purgatórium* című produkciója dantei trilógiájának a része, amely ezúttal a magán-szférába: egy családi élet hétköznapjaiba vezet. A radikális Societas Raffaello Sanzio csapat produkcióihoz képest az előadás meglehetősen „rendesen” indul: teljesen olyan, mintha egy igazi dráma kezdődne. A hatalmas, mély tónusú díszletben egy felső középosztálybeli családi este pillanatai bontakoznak ki: egy mama és kilenc-tíz éves forma kisfia esti, vacsora előtti beszélgetése zajlik. A hangzást intimé tevő, lassú, kimért, mikroportos indítás, a sötét, merev tér baljóslatú; a szoba plafonja alatt vörös, megvilágított szegély húzódik, mintha csak a címbeli tisztítófűz vörös fénye égne idebent, nyugodt és hideg lánggal; valami kényelmetlen érzés fog el, hogy ebben a lassúságban valami leleselkedik. Anya és fia között nincs intimitás, közelség, érintés, magányosak és magukba zártak, a mikroport is hideggé, technikaivá teszi a viszonyt. A kisfiú a szobájába vonul – a nagy díszletet hirtelen az ugyanolyan tágas, kissé rémisztő méretű gyermekszoba váltja fel; majd megérkezik a fáradt menedzser apuka, aki beszámol a munkanapjáról. A szülők kapcsolata ugyanúgy nélkülözi az intimitást, mint a gyermek és anyja közötti. A férfi-nő szerepek – az anya vacsorát melegít, az apa kimerült a munkától – sztereotípiákban fogalmazódnak meg: a látszatnormalitás világa ez, melyet a rendező szinte biztosan össze fog zúzni. Miközben mindenki „mio tesoro”-nak (kincsem) szólítja egymást, együttlétiük nyilvánvalóan az ellenkezőjéről tanúskodik.

Majd amikor a férfi a kalapját kéri nejétől, hirtelen érthetlenné válik a nő tiltakozása. A cowboykalap valamiféle titkot fed. Apa fölteszi a fejére, és felmegy a kisfiú szobájába cowboyosat játszani. A dráma valójában



ekkor kezdődik: haladunk befele a pokol kapujából a tornácára, aztán az előszobájába. A feszült, lassú, fenyegetően hömpölygő előadásban ekkor kiürül a színpad, az anya nincs a színen, apa és fia a gyermekszobában, csak a nagy, üres, hideg és hiábavaló szépségű lakást bámuljuk. Odafönről hangokat hallani: a szexuális élvezetét és a nyüzgő gyermekét. A kisfiút saját apja erőszakolja meg. Ebben a pillanatban a fojtogató darab eljut az elviselhetőség határáig, vagy kinél-kinél át is lépi azt: a hangok durva naturalizmusa (miközben a látvány rejtve marad) már-már kibírhatatlan. Saját életünk legsúlyosabb titkai, tabui, félelmei nyílhatnak meg, innentől mindenki maga „utazik” az előadásban.

A purgatórium, azaz a pokol előszobája ez. Az anya távol van, tudja, mi történik, és nem szól bele. (Susan Forward *Mérgező szülők* című megrázó könyvében számtalan példát említ, amikor a családon belüli erőszak a másik szülő tudtával, szinte áldásával történik.) Az aktus végeztével apa és kislánya együtt jelenik meg a színen; a kisfiú – és talán ez a legborzasztóbb pillanat – apja ölébe ül, és megnyugtatja: most már minden rendben, papa, vége van, *everything is all right*. A gyermek apjától való függése, az apa iránti – minden racionon túli – rajongása hátborzongató. Ezután Castellucci előadása mintegy nyelvet vált: új teatrális dimenziókba lép, lenyűgöző és kifürkészhetetlen képzőművészeti alkotássá válik, miközben az egyes nézők értelmezése kiszámíthatatlan ösvényeken halad tovább, és bizonyára szerteágazik. A színpad pedig elhagyja a háromdimenziós reális világot, és belép a tudat belső tereibe.

Hatalmas nagytöltencse jelenik meg, amely mögött

megnyílik a kisfiú tudattalanjának, álom- és/vagy vágyvilágának képe: gyönyörű virágok, növények, melyek technikai megvalósítása kifürkészhetetlen (mindenesetre nem vetített képekről, hanem élő, talán technikával felnagyított valóságos növényekről van szó). A szépséges tárlatot eredete ellenpontozza: hiszen folyamatosan emlékeztetjük magunkat arra, hogy ez a – bármit is vizionáló – kisfiú miből és honnan jön. Az álom végén a dzsungellé változó növényzetből, mint fenyegető, minden álmot széttagoló kísértet, előtör a cowboykalapos apa. A feszes, mégis sehova sem siető előadás utolsó képsorai egy nagyra nőtt kisfiút és egy eltorzult testű apát szólítanak színre – talán ugyan csak a tudat vagy tudattalan projekcióját. A koordinálatlan mozgású apát most egy valóságos (ideg)sérült férfi játssza – talán egyedül e ponton tér vissza Castellucci korábbi témáihoz, a kifacsart, torz testekhez.

A mögöttes: a polgári életek, a tudat rejtett dimenziói, a látszatok mögötti jelentéslehetőségek – ez érdeklődött a főleg (hatásos) képekben és nem racionális állításokban fogalmazó alkotót. Éppen ezért a megmontás és a purgatórium – mint megtisztulás, átvezető szakasz – itt nehezen racionalizálható, értelmezhető, inkább nyitott kérdéseket hagy bennünk, semmint válaszokat és kiszámítható értelmezéseket. A történet nem zárható le. Mert milyen választ adhatnánk erre a valóban infernalis megmontásra? Hogyan gyógyulhat be ez a múlt? Talán csak a megmutatás, a betekintés, a bevallás által.

A két, Bécsben látott előadás megtekintését a *Trafó tette lehetővé.*

Kiss Gabriella

„Itt és most”

GONDOLATOK A BERLINI SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓRÓL

A Berlini Színházi Találkozón elvileg sohasem az évad *legjobb* előadásai láthatók. Az 1963 óta működő eseménysorozatra a hét tagból álló zsűri a színházi évad *legfigyelemreméltóbb* német nyelvű rendezéseit hívja meg, tehát az intézményes kereteken belül működő színház újszerű törekvéseire koncentrálnak. (Lásd Thomas Irmer cikkét a SZÍNHÁZ *augusztusi* számában.) A 2009 májusában látott kilenc előadás és a pódiumbeszélgetések, kiállítások, vitaestek, felolvasások kérdésfeltevéseit viszont épp e két kategória viszonya s e viszony reflexiójának lehetőségei

határozták meg. Jelzésértékű, hogy az idén nem ismétlődött meg a 2001-es emlékezetes botrány, amikor is fiatal rendezők egy csoportja „TAT Experimenta 7” néven ellentalálkozót rendezett Frankfurt am Mainban. 2009-ben kevés kivételtől eltekintve jelen volt Berlinben a kortárs német nyelvű színház csaknem valamennyi meghatározó formanyelve, s abban a kritikuskok is egyetértettek, hogy ez a Találkozó az éppen véget érő színházi évad *reprezentatív* képét nyújtja. Talán éppen ezért figyelemre méltó, hogy estéről estére, vitáról vitára egyre erőteljesebben fogalmazódott meg a nézők-