

tragikus magasztosságot is. Gabriele Maria Schmeide az ellenpont nővére mellett: jelentéktelen külső, zavarodott elme, őszinte, földhözragadt szeretetvágy, a világ és a készülő kataklizma tökéletes meg nem értése alkot elegyet játékában. Nagy alakítás.

Mundruczó esetében természetesen külön kell szólni az előadás filmszerűségéről, a képek, jelenetek képi világáról. A videotechnika konkrét valójában is behozza a mozgóképet a színpadi térbe; az atomrobbanás és a repülés hosszú snittjei profi módon, a legjobb értelemben vett hatásadás megoldásokkal erősítik az összképet, s új dimenzióval egészítik ki a démoni, kontrollálhatatlan erők megjelenését világunkban. Ugyanez a pontos hatás keresés jellemzi az előadás eklektikus zenei világát is: a legkülönbözőbb stílusirányzatok és műfajok szólalnak meg a fülkéből, mindvégig pontosan színezve, olykor pedig irányítva a jelenetek hangulatát.

Egyetlen megjegyzés a végére a német közönségről. A hamburgi Thalia Theater az egyik legmagasabb színvonalú, mindenfajta kísérletezésnek teret biztosító befogadó színház Németországban. Helybéli barátaim szerint kifejezetten *trendi* színház, ahol bérletesnek lenni státuszszimbólum, de aki eljön egy előadásra, már ezzel is bizonyítja az újra, a kísérletezésre, a szokatlanra való nyitottságát. Ehhez képest azon az estén, amikor Mundruczó előadását láttam (a bemutató utáni napon), az első rész vége előtt nem sokkal – egy hirtelen, sokkolóan ordító erővel felharsanó zene megszólalásakor – két jól öltözött, idősebb házaspár egyszerűen felállt, és nem tetszésének hangját adva kiment a teremből (igaz, a párok hölgytagjai már akkor felháborodott, félhangos megjegyzéseket tettek, amikor Franziska Hartmann félmeztelenre vetkőzve amúgy igencsak csinos testét egy rövid időre közszemlére tette). A szünetben pedig további, legalább húsz (!) néző vette kabátját, és hagyta el a Thaliát. Csodálkozásomat látva barátaim elmagyarázták, hogy ez valóban új (kor)jelenség: a hamburgi, olykor kifejezetten sznob közép- és felsőpolgárság megveszi jegyét a Thaliába, mert az, hogy „*idejárunk*”, jól hangzik, de azonnal hazamegy, ha valami megzavarja lelki nyugalma, sérti szemét vagy fülét. Bele sem merek gondolni, mit szólnának A *jég* első felvonásához... Barátaim szerint az első két-három előadás után „elfogy” ez a közönség, és elkezdődhet a produkció igazi megmérettetése. Remélem, minél hamarabb hozzánk is eljut Mundruczó legújabb előadása – amikor idáig értem gondolataimban, megvallom, elálmodoztam egy kicsit: miért is nem fordítva zajlik ez a folyamat? Képzeljük el, hogy itthon készíti el Mundruczó az előadását, kap hozzá pénzt-paripát-fegyvert, befogadó színházat, és aztán elindul *itthonról* szokásos, Európát bejáró turnéira; merthogy Mundruczó – meg Kovalik, meg Bodó – eddigi művészi teljesítményével önmagának és hazájának már oly sok megbecsülést szerzett, hogy minden hazai, megfelelő döntési jogkörrel rendelkező személy természetesen megtiszteltetésnek érzi, hogy segítheti munkáját. Aztán felébredek, s nemzeti büszkeségtől dagadó kebellem böngészem a grazi, müncheni, kölni, hamburgi színházműsort.

Koltai Tamás

Halál pontos

DECLAN DONNELLAN

MACBETHJE

Tizenketten játsszák a *Macbethet* Declan Donnellan rendezésében, a *Cheek by Jowl* néven közismert nemzetközi *brand* tagjai, heten nevesített szereplők, öten névtelenek: vészbányák, katonák, nemesek. Üres színpad, fekete tér (a tervező az állandó munkatárs Nick Ormerod), csak kétoldalt, a takarásba nyúlva állnak falécekből összerótt panelek, és időnként ugyanilyen faszámolyokat hoznak oldalról középre a színészek. Hangeffekt vagy bejátszott zene sincs, alkalomadtán az egyik szereplő hegedül, egy másik dobol, valamelyikük jajsztót vagy madárhangot rikolt, sóhajakat, nyögéseket hallat, vagy a természet és a természetfölötti lények akusztikáját idézi meg. Talán kétszer csapatostul énekelnek. Fekete nadrágot, inget, ruhát, bakancsot viselnek, nem öltöznek át akkor sem, ha erre



Will Keen (Macbeth) és Anastasia Hille (Lady Macbeth)

való utalás van a szövegben, nincs hálóköntös vagy ünnepi öltözet, király, nemes, katona egyformát hord. Korona vagy más tárgy sincs, étel, ital, pohár, tányér vagy ilyesmi. Nincs se páncél, se kard; evés, ivás, küzdelem, bajvívás, gyilkolás egyaránt pantomimikus jelzés.

A Tavaszi Fesztiválon a Nemzeti Színházba hozott Shakespeare-előadás mentes a „skót reality-show” konvencióitól, a vizenyős horrortól és a füstköd-revütől is. Semmi dagály, maszatolás vagy satírozás. Minden kontúr éles, minden látvány puritán, minden ritmus egzakt.



Johan Persson felvétele

Az elején Macbeth (Will Keen) és Banquo (Ryan Kiggell) a rivaldánál állnak, és a hangokra figyelnek. A hangok mögöttük szólnak, a „csapat” – ilyenkor mindenkiből csoportszínész lesz – szétszórva áll, nem válnak külön egyénekre, felváltva mondják a boszorkányok szövegét, és szolgáltatják a transzcendens kísértetsusogást. A két megszólított fölfelé, a levegőbe bámul, kutató tekintetükkel fürkészik a levegőt: a megkísértés a semmiből, az anyagtalan világból jön, „akár a lehellet, átolvad a szélbe”, ahogy Macbeth mondja (Szabó Lőrinc fordításában). Belső késztetés? Képzlet? Az „emberi háttér” suttogó propagandája? Nem tudni, de nem is lényeges. Mindenesetre „humán erőforrás” állítja elő, híján van a technikának. Nincs levegőben lebegő tör, csak a semmi van, de Will Keen kecses csuklómozdulattal *láttatja*, ahogy Macbeth folyamatosan utánanyúl, és el akarja kapni.

Donnellan megcseréli az első két jelenetet. Amikor a vészbangyák jönnek, Duncan már kimondta a halált az áruló Cawdor fejére, s azt, hogy a címe Macbethre száll. Nem az ezoterikus jóslat teljeseedik be, a légből kapott hír a valóság sugallata. Üzenet légipostán.

Macbeth és a Lady (Anastasia Hille) dialógjai koreografált „kettősök”, szinte pantomimek. Valóságos táncos mozdulatokkal, egymást alig érintve lépdelnek, járkálnak, izgalmi állapotban kerülgetik egymást. Olyan, mintha lelkiileg felpennelt, a születő terv érzelmi-érzéki hevületétől táplált *pas de deux*-t táncolnának. Később is megmarad köztük a mozdulatokkal jelzett fizikális kapcsolat, amely lelki hullámzásukat, indulati interferenciájukat kíséri. Hol a Lady esik eufóriába és Macbeth depresszióba, hol fordítva. Eltérő emocionális hullámhosszon léteznek. Amikor Macbeth összeomlik, a Lady

ujjongva-ugrálva igyekszik elterelni a vendégek figyelmét; máskor Macbeth az, aki nyugalmat erőltetve magára, takargatja a Lady hisztériáját.

Nincs természetes erőszak, atrocitás és vér. A meggyilkolt Duncant (David Collings) ugyanúgy két kísérője vezeti be a karjánál fogva, mint ahogy életében tették – a király ugyanis vak. Holtában már nincs rajta fekete szemüveg, és magányosan áll, amikor beszélnek róla, akárha látnák őt. Mint Banquót, aki szellemalakként szintén nem különbözik élő önmagától. Először nincs is jelen testileg, csak az egyik faszámolyra fölülről eső éles fény jelzi a hült helyét. Másodszor megjelenik, de csupán egy fénykopf emeli ki a fejét a színpad mélyén, majd ahogy előrejön, már életnagyságban és halálstigma nélkül járkál. A halott király is kísétál, amikor már nincs szükség a jelenlétére. A gyilkosságok akrobatikusan kidolgozott, sűrített pantomimek. Gyilkos és áldozat távolságot tart, nem érinti egymást. Lady Macduff egy faszámolyra hanyatlik, és a láthatatlan döfés után pár másodpercig remeg a teste. Macbeth hátába hatalmas – képzeletbeli – kardot szúrnak, és minden egyes mozdulatba beleráng, ahogy szakaszosan „kihúzzák”. Minden pontos időzítéssel, gyorsan és – ha lehet így mondani – artistikusan megy végbe.

A kecses, könnyed, kifejező mozgásstilizáció végigkíséri az előadást. Macbeth és a Lady mimes mozdulatokkal vacsoráznak. Macbeth, miközben ellenségei likvidálásáról beszél, családi pózba rendezi a Macduff családot, férj és feleség (David Caves és Kelly Hotten) egymás vállára teszi a kezét, a fiuk is beáll a képbe. A színészcsoport empátiája vagy antipátiája is széles skálán, de gyors lefutású, határozott, egységes gesztusokban nyilvánul meg. Ha „nincsenek jelen”, az oldalsó



panelek mellett állnak más-más pózban, feltétlenül érintik a lécet, mozdulatlanok, de tartásuk viszonyt, legtöbbször idegenkedést, félelmet, sőt rémületet jelez. Pillanatok alatt avatkoznak be a játékba, diadalmasan hujjogatnak, alattvalóként körbetérdelik, karjukkal érintik akár melyik királyt vagy vezért, lefogják a családját az első apátia után őrjöngve gyászoló Macduffot, faléces szármolyaikat magasra emelve ellépdelenek az alvajáró Lady elől, hogy aztán ugyanebből a mozgásból „átalakuljanak” a birnami erdővé.

Egyetlen jelenet ri ki az előadásból, ahogy magából a drámából is: a Kapus clown-epizódja. Középre gördítik az egyik oldalsó panelt, kiderül, hogy keskeny fabódé. Valójában naturálsan felszerelt mai porta, kaputelefonnal, funkcionáló szerkenyűkkel, rádióból hallatszó popslágerrel, divatlapot olvasó, csiricsaré mai ruhát viselő, közönségesen trampli *portásnővel* (a Lady Macduffot is játszó Kelly Hotten alakítja), aki nyeles fémkereső detektorral tapogattja végig részegen a bekéredzkedőket, elsősorban a nemi szervük táján. Ez a szándékosan stílusidegen komikus betét, amely egyébként eszközeit tekintve ugyanolyan célratorősen szűkszavú, puritán és szakszerű, mint az összes többi jelenet, rávilágít a mesterrendezés tökéletes esztétikai biztonságára és kivételes nívojára.

A zömök, tar fejű, mokány Macbeth és a vékony, szőke, naiva alkátú, de kislányosan is erőteljes Lady nem morális megítélés tárgyai az előadásban. Nem „jó” vagy „rosszak”, nem bűnösök és bűnhődők, hanem *önmaguk*. Magukban hordják a sorsukat, amit kérlelhetetlenül végigjárnak. Nem tartanak igényt sem az ítéletünkre, sem a szánalmunkra, sem a megbocsátásunkra. Vállalják egymást jóban és rosszban. A Lady ültében hal meg, Macbeth nem a harckészültség őrjöngő hevében parentálja el, hanem halkan, kezével megérintve búcsúzik tőle.

A végén a halott Lady bejön puhán, és lefekszik férje holtteste mellé, fejét annak karjára hajtva. A kietlen csendre sötétül le a színpad.

Lakonikus, energikus és halál pontos, kétórás előadás.



Berlin, Alexanderplatz

Enevezték „a német színház Robin Hoodjának”, amit azonban nemcsak bóknaak szántak: egyszersmind így akarták ártalmatlanná tenni Lössch állítólag politikus vagy épp ellenkezőleg, apolitikus színházát. A rendező munkái rendszeresen váltanak ki heves vitákat. Van, aki sokallja színpadi nyelvének direkttségét, mások művészietlennek és plakátszerűnek ítélik munkáit. Sokakat viszont lenyűgöz, ahogy a színház művi terét ki tudja nyitni a valóság felé, és közben eleve számít az ilyen reakciókra is. December közepén került színre saját *Lulu*-verziója „A szajhaköztársaság” alcímmel, és, legalábbis Berlinben, az évad színházi szenzációja lett. A „nachtkritik.fr” [éjszakai kritika] portálon nap nap után olvashatjuk az új bejegyzéseket. De a vita elsősorban nem az előadás tartalmi vonatkozásairól folyik, hanem inkább annak felépítéséről és jellegéről, társadalmi jelentéseiről, valamint, természetesen, magáról Lösschről és módszeréről.

Ez a módszer időközben Lössch mesterségének címe lett. Egy, afféle tribünnek tekintett színdarabnak hivatásos színészek általi előadásában egy válogatott laikusokból álló csoport beszél kórusszerűen – többnyire egyenesen a közönségnek címezve – a maga tapasztalatairól. Ez egyfelől rokon a dokumentumszínházzal, illetve annak interjúkban feltárt, autentikus mondanivalóival; másfelől az állandó repertoárhoz tartozó színdarabok egyfajta keretként működnek, hogy az alkotók az értelmezés szemszögéből is megközelíthessék őket. Vitatható persze, hogy ez a keret nem zsugorodik-e pusztán ürüggyé a laikusok felléptetéséhez, és feltehető az a kérdés is, hogy a jelzett kezelési mód következtében nem megy-e veszendőbe maga a színdarab. Visszatekintve megállapítható, hogy az autentikus anyag és a drámai szöveg közötti viszony esetenként igencsak különbözőképpen alakult, és gyakran nagymértékben meghatározta a mindenkori előadás minőségét. A módszer mindhárom összetevőjének – azaz a beillesztett anyagnak, ezen anyag kórusszerű formájának, valamint az offenzíven végigvitt értelmezési célnak – természetesen megvan a maga fejlődéstörténete, és ismertek a forrásai.

Az 1963-as születésű Lössch, aki színészi tanulmányokat végzett, a nyolcvanas évek második felében, tehát az anyagi jómód és a stagnáló esztétikai viszonyok közepette kezdi meg állomásokban gazdag útját a nyugatnémet provinciák városi színházaiban. A kilencvenes évek közepétől kezd maga is rendezni, először Zürichben, majd következik a szokásos körút, amelyet a szabadúszó rendezőknek abszolválniuk kell. A feltételekhez tartozik, hogy a kezdő rendezőnek megfelelő hírnév és tekintély híján a műsorválasztásban alkalmazkodnia kell az igazgató kívánságaihoz, és ekként elég feszült