

Hermann Zoltán

„J'attenderay...”

A STUART MÁRIA AZ ÖRKÉNY SZÍNHÁZBAN

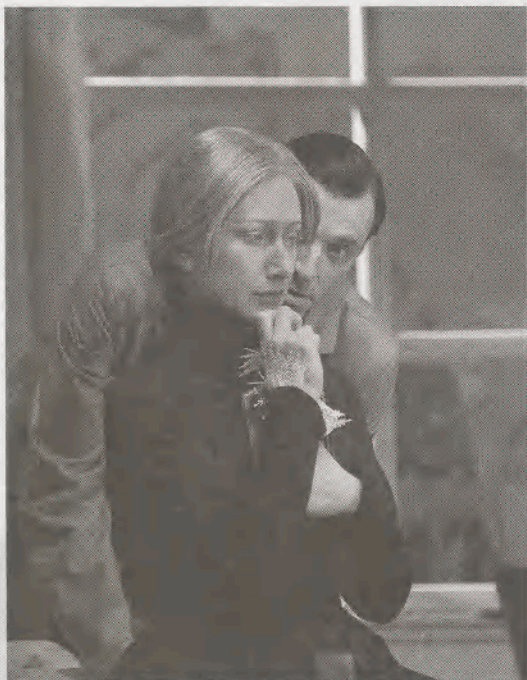


Hámori Gabriella (Mária), Vajda Milán (Burleigh), Szandtner Anna (Erzsébet), Polgár Csaba (Leicester)

Gáspár Ildikó *Stuart Mária*ja „ontológiai színház”, abban az értelemben legalábbis biztosan nem „politikai”, ahogyan azt a sajtón keresztül zajló üzengetésekben – vagy szemtől szemben – a kettészakadt magyar színházkultúra láttatni szeretné. Ez az *ontológiai/politikai* különbségtétel inkább emlékeztet a régi biológiai bogár/rovar aforizmára: a politizáló színház nem feltétlenül ontológiai, de az ontológiai színház szükségszerűen politizál is. Nem úgy, mint a *piscatori* tradíciókat felelevenítő mai politikai revük, mert nem feltétlenül csak a *contradictio*, az ellentét a dolgok egymáshoz való viszonyításának egyetlen lehetséges alakzata.

Schiller 1800-ban bemutatott *Stuart Mária* című szomorújátéka sem politikai darab, nem a hatalom és a tömeg ellentétének drámája. Schiller elég kimerítően írt a társadalmi konfliktusokról a *Wallenstein* első részében és a *Tell Vilmos*ban. A *Stuart Mária* valami egészen más: a hatalom eszméjének drámája, a *vox populi* nem is szólal meg benne, csak cinikus hivatkozásokban szerepel a darabban. Még konkrétan fogalmazva: Schillert a hatalom mindenkori legitimálható-

sága, a politikai cselekvés indokolhatósága érdekli. Hogy tézisdrámáról van szó, az a darab sajátos ellentéppont-technikájából is kitűnik. Ahogy a Kálnoky-féle fordítást is tartalmazó, 1980-as magyar Schiller-kiadás utószavában Vajda György Mihály írja, a *Stuart Mária* Schiller minden drámáját „fölülmúlja szabályosságával, mesterségbeli tudatosságával...”. Mégse gondoljunk arra, hogy ez a schilleri, szabályos drámaszerkesztési mód a jónak és a rossznak, a néző empátiájának és ellenérzéseinek – legkevésbé a két főszereplő, Mária és Erzsébet esetében! – kiegyensúlyozott végleteire épül, ahogy a mellékszereplők ingadozásában, kétszínűségében sem ez a fajta primitív ellentéppont-technika jelenik meg. Schiller lényegében a hősök belső meghasonlására, és nem a közöttük levő konfliktusokra koncentrált. Olvasás közben akár komikus hatást is kelthetnek a szentimentális, kora romantikus dramaturgiai manírok: Mária és Erzsébet



FENT: Szandtner Anna és Polgár Csaba

JOBBRA: Szandtner Anna, Hámori Gabriella, Takács Nóra Diána (Paulet) és Pogány Judit (Talbot)

nagymonológjaiban rendre egy-egy, a szerzői utasítás által is megjelölt, nagy teatrális gesztus (*elindul valamerre, de megtorpan stb.*) jelöli a belső konfliktusokat. Schiller színésznői, az ősbemutató két főszereplője, Friederike Vohs és Caroline Jagemann a figurák belső ellentmondásait mint valamiféle snittszerű, bombasztikus személyiségátalakulást játszották el – ettől volna tragikai álomszerep Mária és Erzsébet?

Gáspár Ildikó rendezése a két főhőst, Máriát (Hámori Gabriella) és Erzsébetet (Szandtner Anna) ebből a tradícióból kívánja kiszabadítani. A két szerep ugyanis a két karakter részben lélektani, részben szimbolikus (ideológiai) ellentétére épül, a szerepek azonban mégsem ellentettjei egymásnak. A rendezés Schiller kora romantikus drámaszerkesztői módszerére tapint rá. 1800-at már a régi német irodalomtörténetek is – a Schlegel testvérek *Athenäum* folyóiratának 1798-as megjelenésétől számítva a kezdetét – a romantika éveként tartják számon. S valóban, Schiller ugyanazt az ellenpont-technikát alkalmazza a *Stuart Máriában*, amit Schlegelék romantika-programja az úgynevezett „progresszív fogalom párokba” rendezett. Ez a sajátos, fogalmi ellentételező eljárás pedig lényegében azonos azzal, amit utóbb Reinhardt Koselleck és Jürgen Habermas az *aszimmetrikus ellenfogalmak* terminusával írt le. Az Örkény Színház – komoly filológiai háttér munkát sejtető – *Stuart Máriája* ennek a kosellecki fogalomnak a dramatur-

giai lehetőségeit keresi; azt a már Schillertől sem idegen drámai alakzatot viszi színre, amely az azonosságok látszata és a mögöttük rejlő eltérések konfliktusait igyekszik felszínre hozni. Mintha azt kérdeznék: aszimmetriává változtatható-e a „szabályosság”, az eszmék szimmetriája pusztán azáltal, hogy analógiáik nem együtt, hanem a darab cselekményében, időben eltolva jelennek meg?

Erre nem egyszerű a válasz. A színpadkép látszólagos szimmetriája (egész csapat – Izsák Lili, Kálmán Eszter, Vörösmarty Marcell, Sík Kata – dolgozik az előadás tárgyi környezetén), a két ágy, amelyből az egyik éppen a használaton kívüliségével „tüntet”, a működő és a „nem működik” feliratú liftek, a benyíló, a ruhák nehezen észrevehető aszimmetriája fontos jelentéseket hordoz. Szandtner Anna és Hámori Gabriella egyformára fésült parókái igazodnak ugyan a színésznők „saját” hajszínéhez, de a darab végén, színpadias gesztussal leleplezett



kopaszságuk már más-mást jelent. Mária esetében a halált, de Erzsébet látszólagos győzelme is egyfajta lelki halál állapotát alakul a záró jelenetben. Tökéletesen egyformának tűnő ruhájuk is ilyen pszichológiai aszimmetriát rejt: Máriáé hátul gombolódik, Erzsébeté elől. Mária Paulettel való kettőse erősíti meg a nyitó jelenetben ennek a rejtett aszimmetriának az értelmét: Máriának szüksége van segítségre, hogy felöltözhesen, Erzsébet maga is képes begombolkozni.

Ez azonban újra csak valamiféle látszat, hiszen Mária és Erzsébet másképpen van benne ugyanabban a *döntésképtelen* helyzetben. Mindketten foglyok – ettől áll elő ellentétük schlegeli „progresszivitása” –, csak hogy egyikük a másiknak is a foglya egyúttal. Schillert sem a tökéletes, a szabályos drámai szerkezet megírásának kihívása motiválta, hanem valamiféle játék a szabályosság látszatával. Hiába tűnik úgy, hogy ha Mária is elszavalhat egy önértelmező monológot, akkor Erzsébet is megkapja ugyanazt a drámai „nagyáriát”, hiába látjuk a Schiller-darab mellékszereplőit az egyik, majd a másik eszme mellett is megszólalni: ezek külsődleges ellentétek. A drámában a rész–egész-viszonyok vagy a logikailag, lélektanilag, szimboli-

kusan és ideológiai értelemben össze nem tartozó dolgok válnak egymás ellentéteivé, és az időben elkülönült események egyidejűvé.

A történész Schillert, aki a *Stuart Mária* megírása előtt majd másfél évtizeden át tanulmányozta az Erzsébet kori Anglia írott forrásait, azok a politikai, posztmachiavelli mechanizmusok izgatják, amelyek szerinte az újkori történelemben jelentek meg, s amelyeknek az a kifejezett céljuk – Koselleck és Habermas ennek a megmondhatója –, hogy az össze nem tartozó, az egymásnak ellent nem mondó eszméket egyazon konfliktus ellentétes pólusaiba kényszerítsék. (Valójában az a tragikus, hogy egy retorikai-poétikai eredetű eszme hogyan torzul hatalomtechnikai eszközzé.) Valószínűleg ezt a problémát látja meg a skót királynő történetében, a konfliktusképzés öntu-

királynő lélektani szabadsága és mártíromsága kényszeríti rá Erzsébetet a köztük levő azonosságok felismerésére: lépésről lépésre érti meg, hogy a felette gyámkodó tanácsadóktól való megszabadulás, az uralkodói szabadság elnyerése semmivel sem kisebb mártíromság, mint vetélytársáé.

A rendezői értelmezés nem megy mélyebbre a látzatszerű, retorikus ellentéteknél. Gáspár Ildikó azonban irtózatot terhet rak Hámori Gabriellára és Szandtner Annára: pokoli dolog lehet ebben a rejtett aszimmetriában a színpadon létezni. Az előadás végéig úgy tűnik, hogy csak Hámori Gabriella tudja megoldani ezt a „kegyetlen” instrukciót, s csak Szandtner Anna utolsó, néma jelenete teszi egyenrangú hőssé Erzsébetet Máriával. Talán az ő esetében hiányzik az az állandó színpadi jelenlét – ez a nagyon izgalmas játék



Kiss Frigyes felvételei

datlan mechanizmusait, és az egymás ellen kijátszott két nőalaknak a rájuk kényszerített szituáció elleni tiltakozását formálja színdarabbá.

Az is egészen világos, hogy Schiller szerint a protestáns–katolikus ellentét is oka lehet ennek az újkori hatalomtechnikai *know-how*-nak. Mária királynő a korabeli nagyhatalmi érdekcsoportok foglya: túsza az angol trónért harcoló katolikus, változó felállású, skót–francia–spanyol szövetségeknek, s menedékkérése és fogsága furcsamód éppen ebből a tús-szerepéből szabadítja ki. De Erzsébet is tús: a protestáns politikai érdekek azt kívánják tőle, hogy lelki alkatától függetlenül mindenben Mária ellentéte legyen. Ha Mária kedveli a pompát, Erzsébet – és a történeti Leicester grófja – a puritán eszme megtestesítője kell legyen; ha Mária gyermekei tovább bonyolítják a trónöröklési viszályokat, akkor Erzsébetet a szüzesség propagandisztikus aurájának kell körülvennie. Történeti személyként egyikőjük sem cselekszik önállóan, de Schillernél a halálra készülő Mária

Bercsényi Péter (Idegen) és Hámori Gabriella

az „egyidejű egyidejűtlenséggel” –, ami Hámori Gabriellának megadatik. Mária végig, azokban a jelenetekben is a színpadon van, amelyekbe Schiller bele sem írta. Talán Erzsébet is ott téblábolhatna, akár az ablak előtt sétálgatva, akár a zárt, leánykollégiumra emlékeztető szobában, bekuporodva egy sarokba. Valószínűleg értenénk, hogy valójában nincsenek jelen, de egymás számára mégis jelen vannak, akkor is, ha nem szólnak egymáshoz. Valami oka bizonyára van, hogy a rendező lemondott erről a kézenfekvő megoldásról. Talán az ablak, a *bent* és a *kint* viszonylagosságának a nézőt félrevezető képisége tette ezt lehetetlenné. (Jó darabig azt gondoltam, hogy Erzsébet ott van a darab elejétől, például a szekrényben, és majd onnan fog előlépni. Tévedtem.)

Mária gyönyörű, pontosan ismeri a helyzetét, a belső szabadságát szeretné külső szabadságra cserélni,

szeretne kilépni a bent/kint e viszonylagosságából, vár. A várakozás voltaképpen annak a szimmetriahiányának az időbeli kifejtése, amely miatt a laikus néző mindig Máriával érez együtt. Az idő aszimmetriája a nem mérhetővé töredező idő, az egymásba játszott történesek és a várakozás ideje. Kétszer is felhangzik az előadásban Kent kis zsebrádiójából Tino Rossi és Jean Sablon nagy slágere, a *J'Attendrai*, amelynek címe Mária királynő 1580. május 2-án, kivégzése előtt hét esztendővel idézi: „*J'attendray sur le tout vostre response...*” Ez az érzélgős zenei bagatell a maga töredékességével írja felül Mária és Erzsébet nagymonológjait. Mintha Schumann op.135-ös, Stuart Mária verseire komponált dalciklusa zongorakiséretének ének nélküli, töredezett harmóniamenetei is fel-feltűnnének Kákonyi Árpád kísérőzenéjében. Csupa-csupa töredék, befejezetlen mozdulat: Hámori Gabriella nagyon pontosan játssza azt az abszurd szépséget, amely a várakozás végtelenné széttöredező ideje alatt szétesni akaró női testet minden mozdulatában valamilyen fegyelmezett harmóniába kényszeríti.

Szandtner Anna „hisztérikus” Erzsébetet alakít, aki folyamatosan ki akar törni az udvari érdekhálókból. A férfiakat megbénító, kamasz lányos sírása az egyetlen eszköze, hogy folyamatosan „húzza” vagy éppen „megeressze” ezeket a szálakat. (A méltóságteljes Máriához képest „bakfis” Erzsébet az előadás egyik találó lélektani paradoxona: valójában ugyanis kilenc évvel idősebb Máriánál.) Ez az Erzsébet nem a Máriával való találkozás sokkjában dönt az önállósodás mellett – pedig nagyon jól kiszámított hatása van annak a naturális gesztusnak, ahogy Mária leköpi Erzsébetet –, hanem mintha kezdettől fogva, görcsösen küzdene önnön, kívülről ráerőltetett uralkodói imázsa ellen. Szandtner Anna bravúrja, hogy az előadás végéig bizonytalanságban tartja a nézőt, aki nem képes elkülöníteni a karakter megkívánta bizonytalanságot a színészi tétovaságtól. Kétségkívül van Hámori Gabriella és Szandtner Anna többszörösen összetett szerepeiben egy olyan kettős csavar is, hogy Máriának a *jól*, Erzsébetnek pedig a *rosszul* színészkedő uralkodót kell játszania. Talán a legnagyobb színészi probléma ennek a szerep a szerepben szituációnak a szétesését, sőt eljátszhatatlanságát eljátszani: Mária az Erzsébettel való találkozásakor esik ki ebből a szerepből, Erzsébet a Davisonnak adott kétértelmű parancs jelenetében. Erzsébet „eszmélésének” folyamatában ez egy nagyon fontos pont, itt már érezni lehet, hogy tudatosan és nem valamilyen indiszponáltságból, türelmetlenségéből vezeti félre Davison, amikor rábízta az aláírt ítéletet. Ez a háritás Erzsébet klasszikus tragédiai „vétsége”; Szandtner Anna ebben a jelenetben nem egészen meggyőző: nem válik rosszul tettetőből jól tettető uralkodóvá. Nem tudom megmondani, hogy ez valamilyen hiány-e, vagy valami olyasmi, amit még ebben a jelenetben nem szabad megmutatnia. A záró jelenetben – talán éppen ezért –, amikor egyedül, párka nélkül ül a színpad közepén, és nem szólal meg, a néző már szinte aggódni kezd, hipnotikus jeleket küld Erzsébetnek, hogy: *ne, ne kezdjen el megint sírni!* És amikor látjuk, hogy Szandtner Anna valóban legyűri a sírást, hogy ott bujkál valami ezen a hibátlan-

ná és széppé merevedett arcon, mégsem engedi láthatóvá tenni a belső drámáját – ellentétben Mária korábbi, párhuzamos jelenetével, amelyben egy gyönyörű arc tud állati acsargássá torzulni –, akkor nyer értelmet a két nőalak közös, aszimmetrikus tragédiája.

Remekül felépített alakítás mindkettő. Maga a rendezői „gonoszság”, hogy Szandtner Annának egy bizonytalan, középpont nélküli – ez igazolja a Davisonnal való kettősének látszólagos megoldatlanságát –, kívülről irányított személyiségből kell kidolgoznia a győzedelmes kétségbeesett Erzsébet alakját, és hogy erre csak a legutolsó jelenetben van lehetősége. Ott kell összeraknia Erzsébet alakját – és Szandtner Anna fél percen is megcsinálja ezt a színházi csodát.

Gáspár Ildikó a látszatszimetriák kedvéért, Mikó Csaba Kálnoky-átiratának segítségével fel is borítja a Schiller által következetesen megszerkesztett szereplői viszonyokat. A két hősnő szövegeiből tökéletesen eltüntette a nagy retorikai íveket, mindkét szerep úgy lett beállítva, hogy az abszolút csúcspontok után ne következzen semmi. Bizonyos értelemben Gáspár Ildikó mintha helyet cseréltetett volna a „sztenderd”, lélektani *Stuart Mária*-előadások két főszereplőjével – az 1969-es Mezei Mária–Váradi Hédi kettőstől a 2005-ös Eszenyi Enikő–Börcsök Enikő kettősig. (Különben a weimari ősbemutató lehetséges Mária/Erzsébet-szerepcseréiről már Goethe és Schiller levelezésében is esik szó.) Ebben az értelemben a másik fontos változás Hanna Kennedy, Mária dajkája alakjának elhagyása, illetve összevonása az eredetileg nem női szereplő Paulettel. Hiányzik még Mikó Csaba átiratából a titokban a papi szentséget felvevő és így Máriának az utolsó kenetet kiszolgáltató tudó – és *két szín alatt* megáldoztató – Melvil, az egykori udvarmester. Hiányukat dramaturgiai értelemben nem pótolja a titokzatos Idegen, aki talán Mária elhunyt/meggyilkolt férjeinek olykor komikusan csetlő-botló kísértete, Mária bűneinek megszemélyesítője (Bercsényi Péter). Jelenléte tragikomédiát, melodramát csinál a schilleri – és a posztmodern, ontológiai – szomorújátékból. Mária és Erzsébet szerepének felcserélhetősége valóban új értelmezés – illetve a schilleri originalitásnak tett gesztus –, Kennedy és Melvil elhagyása viszont inkább leegyszerűsít, a néző *helyett* próbál értelmezni.

Sok helyen hatnak idegenül az előadás komikus gégei, ezek inkább a nézőnek mint a jelen nem lévő képviselőjének – Erzsébet meg is szólítja egyszer a közönséget – a darabhoz való viszonyán ironizálnak, s a nézőt a nevetés által írják bele az előadásba. A legbombasztikusabb hatása talán a kétszer „hisztiző” Erzsébetnek, harmadszor pedig a Davison által összetört virágvázáknak van. (Spiegel Anna játssza az eredetileg szintén férfi szerep Davison, kitűnően, az ítélet átadásának jelenetében, Erzsébettel szemben el is billenti a szituációt a maga javára.) Az előadás szimbólumhálózatába persze könnyen beleilleszthetjük, hogy a széttört váza Erzsébet szüzességére tett ironikus utalás, a cselekvéssor azonban mégis bohózati: Hippolyt kapja így ki Mimi kisasszony kezéből, és csapja földhöz a tányérokat a legendás Verebes-féle Nöti-vígjátékban.

Hibának tartom, hogy a darab a felszíni hatásokat igyekszik a néző emlékezetébe vésni. Távozóban hallok, hogy többen is ezt a vázatőrös jelenetet emle-

tik. Tartok tőle, hogy ez a fajta komikum – ahogy Kent színpadi szerencsétlenkedései is – kifelé visz a daraból. (Kákonyi Árpád játssza Kentet, az együgyű, szolgálatkész alattvalót. Pedig erre a technikus figurára kevésbé volna szükség, mint Mária királynő belső harmóniájának letéteményeseire, Kennedyre és Melville.) Elég annyi, hogy ott vagyunk, nézők: még egyszer leírom: a *Stuart Mária* nem a hatalom és a nép viszonyáról szól.

Az előadás szimbolikus hálója roppant sűrű. Nem arról van szó, hogy a néző szimbólumnak akar látni valamit, hanem arról, hogy a tárgyak, mozdulatok szimbólummá *akarnak* válni. A *erzsébetisták* szürke munkavédelmi köpenyeitől a vetített háttereken és különböző időpontokra beállított faliórákon át a kivilágított, az angol gyarmatbirodalom létrejöttének, Erzsébet politikai nagyságának történeti perspektíváját jelképezni hivatott, földgömb alakú bárszekrényig – amelyből nyilván skót whisky kerül elő időnként – minden jelkép. Jelkép a Schillernél nem szereplő farkas-legenda, amely talán az 1924-ben és 1961-ben leforgatott, a *Stuart Mária* történeténél száz évvel korábban játszódó francia film, a *Csoda a farkasokkal* exemplumának negatívja: a filmben ugyanis éppen nem a hősnőt, hanem üldözőit tépik szét a farkasok. A szimbólumok totalitását azonban nehéz összehangolni. Akár technikailag is. A június 2-i előadás, az évad utolsó *Stuart Mária*ja majdnem szét is esett emiatt: csaknem húsz perc késéssel kezdődött az előadás, a hátsó vetítővászon egyszer csak egy negyed percre a projektor műszaki lapja villant be, a tapsnál a függöny beakadt. Az így megtört ritmus megágyazott néhány szövegtevesztésnek is.

A szereplői viszonyok megbolygatásának más következményei is vannak. Schiller drámájában a Mária–Erzsébet–Leicester, Mária–Erzsébet–Mortimer, Mária–Erzsébet–Paulet, Mária–Erzsébet–Burleigh, Mária–Erzsébet–Talbot háromszögek alkotják a konfliktusok hálózatát. Ezeknek a háromszögeknek a segítségével, abban, ahogyan Leicester, Mortimer, Paulet, Burleigh és Talbot Máriaéhoz és Erzsébetéhez viszonyul, bontja ki Schiller a darab aszimmetrikus lélektani és történetfilozófiai ellentétpárjait. Mindannyian férfiak, ezért a Schiller-szomorújáték játszmaí szükségképpen mindig férfi–női, szexuális eredetű konfliktusok is. (Jellemző az aszimmetrikus szimbólumképzésre, hogy a schilleri elgondolásban *pro forma* mindig a konfliktusban alávettett nő a hatalom birtokosa, és mindig bűnös is, akár felhasználja a hatalom csábításának engedő férfiakat, akár aláveti magát nekik. Éppen ezért nem birtokosai, hanem túszaik egy elvont, senki által nem birtokolt hatalomnak, sőt, leginkább a hatalom iránti vágy szexuális megtestesülései.) Znamenák István elegánsan megoldott francia követek külső nézőpontot, egy sztereotípiát képvisel az „angol hülyéken” élcelődő franciákról. Nála van meg az ironiának az az eredendő aszimmetrikussága, ami például hiányzik a vázatörésszerű gegekből stb. A követ annak a *courtois* életszemléletnek a megjelenítője, amely annyira romlott, hogy már egy kis büntudatot sem okoz neki a hatalom perverz élvezete. Neki Erzsébet tárgy egy adásvételi szerződésben. Kiutasítása Erzsébet eszméletörténetének egyik fontos epizódja.

Gáspár Ildikó Talbot és Paulet szerepét – mint Davisonét – színésznőkre bízta. Talbot szerepében Pogány Judit az öregséggel (attribútumává lesz a sétabot, mozgása is ehhez a szimbolikus tárgyhoz igazodik) tudja szembeállítani Máriát és Erzsébetet, azzal a léthelyzettel, amelyet még egyikőjük sem élt át, s amelyet Mária – tudjuk – nem is ismerhet meg. A smaszszernővé átalakított Paulet szerepében Takács Nóra Diána (az előadás egyik legjobb mellékszereplője) a felelős azért, hogy a két királynő rabságának és szabadságának viszonylagossága láthatóvá váljon: ez a nőiesített háromszög tökéletesen működik a színpadon. Vajda Milán Burleigh-je és Ficza István Mortimerje viszont elnagyolt kabaréfigurák maradnak, sem a képmutató puritanizmus, sem a tulajdonképpeni hitnélküliség vagy a mindkettejükre jellemző, Mária-hoz és Erzsébethez fűződő szexuális vágy nem jelenik meg az alakításukban, legfeljebb külsődlegesen.

Polgár Csaba Leicesterje Hámori Gabriella és Szandtner Anna egyenrangú partnere. Hármójuk jelenetről jelenetre átalakuló viszonya – Leicester ráadásul lényegében a cselekmény alakítója is – a legpontosabb leképezése az aszimmetriából ideologikus ellentétpárokat képző hatalomtechnikai mechanizmusnak. Polgár Csaba nagyszerűen érti ezt a képletet, talán ez most a legjobb alakítása az Örkényben. Meghasonlottsága a hatalom skizofréniájának pontos láttelele. Férfiként való megfutamodásának Mária halála – amit végigélni sem bír – és Erzsébet győzelme – ami együtt jár azzal, hogy Erzsébet megszűnik nőnek lenni – az egyenes következménye. Hármójuké a legtökéletesebben kidolgozott háromszög az előadásban.

Gáspár Ildikó egyfajta próbatétel, színészi mestervizsga elé is állítja Hámori Gabriellát, Szandtner Annát és Polgár Csabát a *Stuart Mária*ban. A darab mintha egyébként is az Örkény társulati újrarendeződésének, egy új, „Hámori–Szandtner–Polgár-korszak” színpadi dokumentuma lenne. Fel-felkapja a fejét a néző, miért emlegetik a darabban többször is Mária „tíz éves” fogságát; Schiller nem ezt írta, és az angol történelemben kicsit is tájékozott néző tudja, hogy *Stuart Mária* halála előtt tizenkilenc évig volt fogságban. Tíz év? Mit jelent ez a „tíz év”?

A dramaturg-rendező Gáspár Ildikó ontológiai színháza, „színház-ontológiai” *Stuart Mária*ja önértelemző színház. Azt mutatja meg nekünk, hogy Erzsébet hogyan tanul meg Máriává lenni. Arról, hogy Erzsébet hogyan pusztítja el Máriát – egy Mária halálának évében kiadott német röpiraton nem is lefejezik, hanem kibelegzik a boldogtalan királynőt; Schiller valószínűleg látta a nyomtatványt –, hogy saját függetlenségét megszerezhesse. Az előadás politizál, de nem egyszerű politikai allegóriákban gondolkodik. Nincs jó oldal és rossz oldal. A hatalom bizonyos korszakokban nem tehet jót, akárkié is. A konfliktusokat gerjesztő, destruktív hatalomtechnika módszertáának kibeszélése, a mechanizmusok kiismerésének a gondolkodó színházra és a gondolkodó nézőre gyakorolt felszabadító hatása fontosabb, mint a politikai revű.

És veszélyesebb is, mert a darabban emlegetett „tíz év” az Örkény Színház első tíz éve.

Szeptember 21-én kezdődik a második. Milyen lesz? „J'attenderay sur le tout responce...”