

Hermann Zoltán

## Vége

„MEGLESZ, MYLORD; NYUGODJÉK CSÖNDESEN.”

## WILLIAM SHAKESPEARE: III. RICHÁRD

Wang Xiaoying, a Pekingi Nemzeti Színház rendezője – kénytelen vagyok helyenként megszegni a keleti nevek helyesírásának akadémiai szabályzatát, és a net-kompatibilis angol transzkripciót használni, hátha valaki „ráböngészne” a kritika szereplőire a világhálón – a 2012-ben, a Globe Shakespeare-fesztiválján játszott *III. Richárdjának* „felújított”, megrendítő és nagyon okos változatát hozta el az idén Gyulára. Pár hónappal a londoni bemutató után és pár héttel a július 20–25-i londoni újrás előtt. *[Tamás írta egy levelében, még májusban, hogy menjünk le, biztosan lesz olyan érdekes, mint a tavalyi Perceval-Macbeth – megírom hamar, ígérem... hát nem, nem írtam meg –, levisz kocsival. Tűz a nap az Erzsébet híd alatt, a parkolóban, beszállok, az autóban húsz fok van, állítgatom a légbefűvő lamelláit, hogy ne direktbe jöjjön rám a hideg. Beszélgetünk. Vidnyánszkyról, a bűnről és az operettől, A mosoly országáról. Azt mondja, kölcsönadja a DVD-t, amin a géppisztolyos kínai katonák végül a belelövők egy tömegsírba Lisát és Szu-Csong herceget: az operettet a hepiend-nélküliség mentheti csak meg, mondja. Láttam előző este – jön elő a másik téma – egy hetvenes években készült tv-interjúban Tolnay Klárit, amint azt meséli, hogy amikor 1948-ban kinevezték harmadmagával a Vígszínház igazgatójának, behívatta őket Révai elvtárs, és azt mondta nekik, hogy játsszanak, amit akarnak, de az új rendszert bíráló darabok ne legyenek, viszont semmiképp se hagyják szétszéledni a Vig régi közönségét. Persze, mondja Tamás, tudjuk, mi lett aztán a Viggel, félelmetes, amikor a diktatúra nagyvonalúnak akar látszani. De legalább akkor egy kicsit akart. Megérkezünk. Ő meg kiállítás megnyitni. Én meg a Várfürdőbe, a barnás, büdös vízbe. Este találkozunk megint, az előadás előtt. Távol ülünk egymástól, a nulladik sorban.]*

Wang Xiaoying *III. Richárdja* (az akadémiai helyesírást követve: *Li-csa szan si*) Gyulán, magyar közönség előtt lényegében a leküzdhetetlen nyelvi és kulturális távolságról szól, az angolról kínaira, kínairól angolra fordítható shakespeare-i drámáról. Minthogy azonban a magyarországi előadás stábjának nem volt ideje-lehetősége (?) az elhangzó kínai textusokat azonosítani az angol eredeti szöveghelyeivel, azokat meg valamilyik magyar fordítással – Nadasdy Ádáméval, Vas Istvánéval vagy Szigligeti „Edvárdéval” –, a négy-öt

perces jelenetek alatt a színpad elé helyezett két plazmaképernyőn csak tartalmi összefoglalók futnak. (Például: „Richárdnak álmában megjelennek az általa meggyilkoltak szellemei” stb.) A közönség ezúttal tényleg a látvány, a gesztusok és a hanglejtés irracionálissá váló terében kénytelen befogadni az előadást.

Élesebb fülnek a kínaira áthangolt nevek, a Richárd, a Buckingham, a Gloster stb. néha kihallhatók a szövegből. A darab jelenetezését ismerve pedig nagyjából sejthető, éppen mi hangzik el. Nagyjából. Egy kísérlet részei vagyunk: Weöres Sándor mondta valamikor egy nyilatkozatában, hogy olyan nyelven is kell időnként verset olvasnunk, amin egyáltalán nem értünk, mert akkor sokkal pontosabb fogalmaink lesznek a költészetéről. A pekingi *III. Richárd* ilyen kísérlet a színházzal kapcsolatos fogalmainkkal. Ha jól meggondolom, a (kényszerű?) nyelvi megközelíthetlenség miatt intenzívebb ez a színházi élmény, mint a valószínűleg másodpercpontosan feliratozott londoni előadásoké.

A pekingiek *III. Richárdja* a nyugati közönségnek szól. *[Nekünk? Vagyunk ehhez elég nyugatiak?]* Nem filozofikus előadás, legfeljebb a *Tao-tó king/Dàodéjīng* (vagy ahogy Weöres nyomán mi ismerjük: a *Tao-te king*) – paradox, de magyarul néha kicsit lapos – moralizálgatása lehet mögötte, egy olyan gondolkodásé, amely sosem bonyolódik bele az európai szellem kimerítő és végenincs önkomentárjaiba, hanem megelégszik azzal, hogy az égi és a hétköznapi, a társadalmi, a fiziológiai stb. szférákat nagy szimbólumsorokkal összeköti: ez itt ugyanaz, mint *amaz* a másokban. Az azonosság mögött nincs magyarázat. Wang Xiaoying a kínai középkorba teszi át a történetet, jöllehet a szereplők megmaradnak Richárdnak, Buckinghamnek és Margit királynénak. *[Olyan, mint Akira Kurosava Káosza és Macbethje, beszéljük majd az előadásról jövet Tamással, valahol már a felújított Almássy-kastély előtt járva. Leszámítva azt, hogy a japán kabuki más – igen, mondom, majd megnézem Ludwig Pfeiffer médiaelméletét, hátha mond valami olyasmit a kabukiról, ami a kritikához kell –, mint a pekingi opera, és a pekingiek játékbán valami mást kell keresni, mint Kurosavánál... mégsem érdekes, legalábbis utólag azt hiszem.]* Ez az egyértelműség sem kíván hosszabb traktátusokat, nem mond többet nekünk, mint amit Cs. Szabó László 1964-es esszéjében idéz Peter Halltól: „...nem a hatalom ront meg – előbb magunkat kell meg-



Kiss Zoltán felvételei

## A pekingi III. Richárd

rontanunk, hogy politikai hatalmakká legyünk.” A Richárdot játszó Zhang Dongyu nem a velejéig gonosz herceget játssza, meggörcsülni és sántítani is akkor kezd [ezt Tamás külön említi még; éppen most köszöntünk el Gedeon Józseföt, a Várszínház igazgatójától], amikor alkoszkodik, amikor a gonoszságról vagy valami hasonlóról beszél. Nekünk különös, de nagyon meggyőző, hogy Zhang Dongyu nem egy adott karaktert vagy valami egyenes vonalú jellemfejlődést, „drámai ívet” játszik, ahogy egy európai színésztől várnánk, hanem a szöveg és a szituáció függvényében folyton valami meghökkenetően mást. Richárd hol ilyen, hol olyan, szinte célok nélkül alakul át egyik énjéből a másikba.

A díszletnek egyik érdekes gesztusa jelenik meg a hátsó díszletfal felirataiban – *gesztusa*, a szó legszorosabb értelmében is, mert a kínai írásjelek kalligráfiája a kézmozdulatok, az írás folyamatát imitálja. A nyomtatott betűkkel olvasható angol feliratok (*conspiracy, hate, kill, benefit, war* stb.) pedig statikusak. Nincs bennük mozdulat, csak a papírra ráneheződő súly lenyomata. (Vonatkoztassunk el attól, hogy a vászoncsíkok feliratait valószínűleg egy lézerprinter állította elő.) De egy harmadik típusú, fiktív írásmód is megjelenik a színpad felirataiban: kínai kalligráfiával leírt, latin betűkből konstruált piktogramok olvashatók a zászlókon és a vásznakon. Ez valamiféle harmadik nyelv, a kínai színház és a Shakespeare-darab közösen beszélt nyelve. Előbb vörös vércsíkok folynak végig a szörnyűnél szörnyűbb büntettek után ezeken a „három nyelven” teleírt vásznakon, később valami szürke, mocskos lé is, és az írás lassan olvashatatlanná válik.

Ezt értjük: a pekingiek *III. Richárdja* egyszerre játszódik Kínában és Angliában, vagyis az előadás nem a Shakespeare-királydráma kínai adaptációja, mert Shakespeare kínaiul megfoghatatlanul más, és ugyanakkor megfoghatatlanul azonos önmagával. Ezekben a különös, egyszerre nyugati és egyszerre keleti írásjelekben a kínai kalligráfia, az írás mint *mozdulat* képes egy európai néző számára is olvashatóvá válni. Azaz tulajdonképpen a mozdulat válik számára olvashatóvá – és nem a nyelv. [Azt viszont alighanem nem értjük meg, mondja Tamás – ezt még előbb mondja, kifelé jövet, még a Tó-színpad kapujában –, hogy ez az előadás politizál-e. Hogy Gloucester hercegének, Richárdnak a története mennyire vérfagyasztó vagy ironikus parafrázisa egy kínai pártkarrier történetének vagy egy mai tartományi oligarcha hatalmi manővereit leleplező sajtóhírnék.]

Balról a Gyulai vár téglafalai – *gondolom, miközben hátrafordulok* – most olyanok, mint egy mongolok ellen emelt, középkori kínai erődé. Nem „*olyan mint*”, hanem – *az!*

Utánaolvasok. A drezdai Technische Universität honlapján megtalálom Yanna Sun angolul írt, 2008-ban megvédett izgalmas doktori disszertációját Shakespeare kínai recepciójáról (*Shakespeare in China*). Meglepő, vagy nem, Shakespeare-t alig száz éve ismerik Kínában, az első, 1904-es előadásokat Yanna Sun szerint még a Lamb testvérek *Shakespeare-meséi* nyomán adaptálták a kínai színpadokra. Teljes szövegű, kínaira fordított *Shakespeare-összes először* csak a kulturális forradalom után, már a nyolcvanas években jelent meg, Cao Weifeng – az ő *Julius Caesarja* 1935-ben készült –, Liang Shiqiu, Zhu

Shenghao és Fang Ping fordításaiban; a legújabb kínai „*completed works*”-öt ő adta ki, 2000-ben. Shakespeare kínai fordítása különben szinte kivitelezhetetlen költői bravúr, Yanna Sun például külön fejezetben tárgyalja az európai és a kínai fogalmak szerinti próza- és versformák reménytelen összemérhetetlenségét. A Teng Hsziao-ping-féle nyitás után, 1986-ban megrendezett pekingi Shakespeare-fesztiválon már látható volt a kínai, színházi recepció két iránya: játszották a *III. Richárdot* nyugati színházi rekvizitumok között, európaira maszkírozott színészek – az Állami Gyermekszínház társulata –, más előadások viszont a kínai színházi tradíciók keresztül közelítették meg Shakespeare-t. A tajvani Wu Xingguo (Wu Hszing-kuo stb.) *The Kingdom of Desire* című *Macbeth*-adaptációja is 1986-ban került először színpadra: a tajvani mester – akkor még alig harmincévesen – a pekingi opera részletekig szabályozott (és Tajpejben a kulturális forradalom modernizátori dühét el nem szenvedő) műfaji formáin keresztül játszotta Shakespeare-t. Wang Xiaoying láthatóan a Wu Xingguo által teremtett hagyományrendet követi *III. Richárd*jával. Lényegében persze mindkét irány valamiféle nyugatos-tradicionális „hibrid”, emögött pedig a XVIII. században kanonizálódó kínai opera és a shakespeare-i drámaformák közötti távrolról sem történeti eredetű, inkább strukturális vagy véletlenszerű azonosságok jelölhetők meg. Yanna Sun ezek közé sorolja az idő szabad kezelését, a hősök és a természetfeletti, túlvilági erők magától értetődő kapcsolatát és a nagy shakespeare-i szerepek (pontosabban a szereplői monológok) éles retorikai és érzelmi váltásait. Wu Xingguo zseniális meglátása volt, hogy a *Macbeth* szerepei megfeleltethetők a kínai opera szerepköreinek: a most Európában és nálunk turnézó *III. Richárd* rendezője, Wang Xiaoying ugyanezt a lehetőséget látta meg. A pekingi opera férfi szerepköre (a *seng*), a női szerepkör (a *tan*, és ennek változatai az időstől a fiatalig, az ártatlan, passzív hősnőtől a harcművészetekben jártas, balettszerű női szerepkorig), a *csing* (a festett arcú férfi, a tizenöt arcfestés-mintájával és ennek ezernél is több variációjával ennyiféle karaktert is képes megjeleníteni) és a *csou*, az akrobatikus bohóc-szerepkör valamelyikébe beilleszthetők a *III. Richárd* figurái. [Érdekesek a szerepösszevonások, mondja Tamás, ahogy a fiatal, meggyilkolt herceget „a” fiatal színész, Zhang Xin – utóbb olvasom, hogy ő nem is a társulat tagja, hanem a Pekingi Állami Opera színésze-táncosa-éneke – játssza, egy személyben; és egyenesen valami izgalmas színpadi effekt, hogy a női hangoknál a hang magassága vagy mélysége jelzi a szereplő fiatalságát vagy öregségét – az öreg Margit királyné (She Nannan) mély, artikulátlan hangon elhörgött átokszövegei mindannyiszor elementáris hatásúak –, meg hogy az akrobata kínai bohócfigurák mennyire pontosan találják el Shakespeare bérgyilkosainak-sírásóinak egyébként is, a Shakespeare-szövegekben is vérfagyasztóan komikus énjét.]

Wang Xiaoyinget azonban mintha nem is az eredeti szerepek lélektaniséga és a pekingi opera rögzített karaktereinek való megfeleltethetősége, hanem a *seng-tan-csing-csou* szerepkörök közötti, de legalábbis a szerepkörök belső variánsait váltogató átmeneti-

ség érdekli. A szerepeknek mintha – még a szinte követhetetlen elhangzó szöveg ellenére is – volna valami belső dinamikája. Richárd hol sántít, hol nem, az álomjelenetben meg szinte mintha valami nagyon európai jellegű skizofréniát is eljátszana. A kétségbeesett és tanácstalan kínai Lady Anna is többször vált karaktert. A női szerepek – igen, a Wang Xiaoying rendezte előadásnak a női karakterek a főszereplői – megsokszorozódnak. Margit (VI. Henrik özvegye), Erzsébet (IV. Edvárd özvegye) és Lady Anna (a trónörökös Edvárd herceg özvegye, majd – ez már nincs a darabban – III. Richárdé), a boszorkányok, a Richárdot kísértő álarcos szellemek és a feminin, gyermeki fiatalság megszemélyesítő nemcsak áldozatai Richárd gyilkos kísértésének. Wang Xiaoying női karaktereinek Richárdéhoz mérhető indulataik vannak, Richárd epileptikus hatalmi rohamainak ellenmérgei, akik helyrebillentik a kizökkent történelmet. Angliát – a középkori felfogás szerint – a II. Richárd elleni lázadás óta átok sújtja, Shakespeare a *II. Richárd*-ban, a *IV.*, az *V.*, a *VI. Henrik* és a *IV. Edvárd* királydrámáiban ennek a korszaknak a transzcendentális és politikai összeomlását írja meg, és – tudjuk, Morus Tamás félbehagyott *III. Richárd*-életrajzát felhasználva – a púpos király halálával látja elhárulni ezt az évszázados rontást. Richárd nem rosszabb, mint bárki, aki ebben a korszakban a hatalom közelébe kerül, csak ő nem a *túlélésre*, hanem – biztos bukása előzetes megsejtésével – magával a *halállal* játszik. Tragikus, önsorsrontó hős, kínai herceggént pedig szinte szeretetre méltó is; mentes az örökkévalónak hitt hatalom gögjétől, egy középkori anarchista, aki meg akarja mutatni a nagyuraknak és az özvegyeknek: mind ilyenek vagytok, mint én. Wang Xiaoyingnél a földöntúliakkal szövetkező, hol boszorkányként, hol szellemként jelen lévő nők nem túrik ezt a provokációt, és bosszút állnak.

[A zene a kulcsa az előadásnak, állapítjuk meg mindketten. Ekkor már a román templom előtt járunk. A templom előtti biciklikölcsönző zár, épp most láncolja össze a bringó-hintókat.] Wang Jianan, a dobos második rendezőként, karmesterként irányítja az előadást. Ennek a zenének más fogalmai vannak az időről és a mozgásról, mint nálunk. Az európai (színpadi) zenéhez szokott fülünk számára a ritmus egyenlő szakaszokra tördeli az időt. A pekingi opera ütőhangszeres zenéje azonban olyan ritmusokkal játszik, mint amikor egy elejtett golyó pattogni kezd, egyre gyorsulva, egyre kisebb időközönként koppan a földön, míg végül megáll. A tradicionális kínai színjáték [„...jó lenne tudni, mi mindent tanulnak a pekingi színiiskolások ... a tradíciók mellett tanulják a modern nyugati színiészetet is, ez látszik...” – ezt is mondta] lényegében az állóképpé kimerevített, végső pillanatokig futtatja az egyes jelenetek mozdulatsorait. Mindig egy dinamikus, de minden fázisában festői módon megkomponált mozdulatsor tart valami statikus kép felé: a dob ezt, az utolsó kép felé tartó, gyorsuló ütemet kíséri/irányítja. A shakespeare-i jelenetek operai, néhány másodpercnyi vagy félpercnyi mozgássorokra való széttördelése teszi a legmélyebb hatást a nézőre. Minden mozgássorba belesűrűsödik valamiféle sajátos dramaturgiai lendület: az időnek és a mozgásnak

ez a felgyorsulása és leállása nem más, mint a *feltartóztatathatlan vég* dinamikája. Ahogyan a kínai írásjelek ecsetvonásai is addig a pillanatig tartanak, amíg a kalligráfus fel nem emeli az ecsetet a papírról. Amikor a kínai színész elindít egy mozgást, tudja, hogy milyen mozdulatnál áll majd meg – a zene pedig a gyorsulásával jelzi, hogy melyik az a pillanat, amikor meg kell állni. A kínai színész számára kimérhető a mozdulat, a pillanat vége. Kimérhető, hol áll meg a Lady Anna kezébe adott kard az első felvonás második jelenetében. *[Mi nem tudjuk kimérni, és sokszor el sem hisszük, hogy eljön. Azt sem, hogy eljött.]*

Qian Zhonshu, az 1998-ban elhunyt író és irodalomtörténész tavaly angolul is kiadott, *Patchwork: Seven Essays on Art and Literature* című tanulmánygyűjteményének egyik fejezete Lessing *Laokoónját* értelmezve (Duncan M. Campbell fordításában, Leiden–Boston–Singapore, 2014, 79–113. oldal) arról értekezik, hogy annak ellenére, hogy az európai és a kínai esztétikák egészen más fogalmi keretek közt kanonizálódtak, műfajfogalmaink például egészen elütnek egymástól, bizonyos esztétikai jelenségek különös módon mégis mutatnak valamiféle rokonságot. Lessingnek a *Laokoón-szoborcsoport* végtelenségbe merevedett halálos vonaglása, a szobrászat, a festészet és a színház kapcsán kifejtett *tér–tárgy–forma* fogalmai – lévén a térhez kötött művészi formákról beszélünk – a tradicionális kínai

színház kifejezőformáihoz talán még közelebb is állnak, mint a Lessing után megváltozott európai színházi tradíciókhoz. Qian Zhonshu a Lessingtől való eltávolodás kapcsán Diderot-nak az 1761-es udvari kiállításról (*Salon de 1761*) szóló beszámolóját idézi. Diderot – írja Qian Zhonshu – figyel a mozgást ábrázoló szobrászat egyik paradox jegyére: egy nyilazó Cupidót nézve rákérdez – az európai elme számára *ironikusan*, kétséges azonban, hogy a kínai professzor meglátta-e itt az iróniát –, vajon miért van az, hogy a Cupido-szobrok és -festmények sosem ábrázolják a nyíl célba találását, miért csak a nyílvevő kilövése előtti utolsó pillanatot. A Lessing utáni európai elme számára a mozdulatsor eleje, a *tett előtti tétovázás*, a távol-keleti számára pedig – a Lessing előttivel még analóg módon – a mozdulatsor vége (illetve a megszakítása), a *tett elkövetése utáni zavarodottság* töltődne fel esztétikai értékkel. Wang Xiaoying III. Richárdjában egyetlen lassuló tempójú jelenet van: Richárd haldoklása, Zhang Dongyu egészen európaias színészi bravúrja.

*[Tamás dicséri a színészt. Ekkor már a Kossuth és a Szent László utca sarkán állunk, az imént jöttünk át a zebrán. Elbúcsúzunk. Ő megy balra, a szállására, én egyenesen tovább, az enyémre. „Kár, hogy nem tudsz maradni holnapig... a Bocskári Vízkeresztjére...” Majd legközelebb, mondom. Mert nem tudom, hogy nincs legközelebb. Vége. Valahogy lesz.]*

Kolozsi László

# Bartók plusz Rémálom

MISKOLCI OPERAFESZTIVÁL, 2015

Nemcsak Andersenről, de a gyerekirodalom számos nagynevű szerzőjéről derült már ki, hogy sajátosan viszonyult a nemiséghez. A szívfacsarás bajnokának, Felix Saltennek legkedveltebb hőse, Bambi is egészen más színben tűnik fel előttünk már akkor is, ha az eredeti, a szexuális aktusra a legkevésbé sem homályosan utaló szöveget vesszük kézbe, akkor meg végképp, ha tudjuk, hogy a budapesti születésű szerző meséje mellett legolvasottabb könyve a nyolcéves kis bécsi kurtizán életét tárgyaló mű. A sajátos fantáziavilága miatt is kissé furcsa *Alice*-történetek matematikus szerzőjénél, Lewis Carrollnál több száz meztelen lánykát ábrázoló fotót leltek fel a hagyatéék gondozói (bár ő valószínűsíthetően nem létesített szexuális kapcsolatot a modellekkel), és pedofiliával vádolták a prűdnek mondott vik-

toriánus Anglia erkölcsvédőmezői a *Pán Péter* szerzőjét, J. M. Barrie-t is. Andersen életéről is többet tudhatunk annál, mint hogy a rút kiskacsa meséje önéletrajzi ihletésű: a nagy dán meseíró a naplójában tárta fel személyiségének némileg ijesztő mélységeit. Kétségtelen, nemcsak a német romantika alkotásából, de sajátos, enyhébb perverzcióktól nem ment világából is merített, amikor mesét szőtt. E. T. A. Hoffmann és Hauff, a két legismertebb német romantikus szerző, akit – nem mondhatni, hogy joggal – meseíróként is szívesen emlegetnek, a lélek tárnáiban folytatott munkája során nem kevés rémálmodhozott a felszínre.

Andersen mintha élvezetét lelte volna a gyengébbek, az elesettek, a jó bukásának megmutatásában. Csányi Vilmos etológus szerint az ember az agresszi-