

EÖRSI ISTVÁN

## Kellemes vagy nyugtalanító színház?

„Válságban a magyar színház?” – kérdezte gunyorosan D. a telefonban, „miféle szükagyú kitaláció ez, épp az a baj, hogy nincs válságban, bár abban volna nyakig, édes istenem”. Elhallgatott, és így időt adott nekem a tűnődésre. Csakugyan, miféle válságról beszélhetünk itt? A válság fogalmába beletartozik a folyamatosság váratlan megszakadása, márpedig minálunk megy minden, mint a karikacsapás – megy minden, mint tíz, húsz, ötven vagy ki tudja hány évvel ezelőtt. Mérvadó színházi szakembereink többsége úgy néz az új külföldi kísérletekre és útkeresésekre, mint Gvadányi feleskei notáriusa az idegen módira: mulatságos és fölháborító és megvetendő dolgok ezek pusztán azért, mert mások, mint a honi divat. És miért is ne mosolyognák le Grotowskit vagy Peter Brookot: hiszen nálunk mindenféle új próbálkozások nélkül is telt vagy legalábbis tisztesen látogatott házak előtt játszanak a színházak, klasszikus és új darabokat, az előbbieket rég kipróbált értelmezésben, az utóbbiakat mintha már rég kipróbálták volna, a közönség tudja, mit kap a pénzéért, ezért zavartalanul virul a bérleti rendszer, mely eleve biztosíték minden meglepetés ellen, hiszen hathetenként új bemutató kell, és ki az a varázsló, aki ennyi idő alatt kidolgoz és megvalósít valami új koncepciót, stílust, együttműködést? Az ember elolvassa az évi műsortervet, és a legtöbb előadást már le is vetítheti képzeletének padlás-szobájában, és ha véletlenül valamelyik Csehov-előadáson túl sok falevél hullik le, vagy túlzottan explicitté válik a szövegbe rejtett erotika, akkor házias, szordínós botrány tör ki, olyan, amely válságosabb – vagyis izgalmasabb – színházi körülmények között legfeljebb szünyogzümögésnek hallatszana.

Szeptember 9 és 27 között rendezték meg Belgrádban a Nemzetek Színházának évadját, amely idén egybeesett a X. Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivállal (BITEF). Magyar színház nem vett részt a fesztiválon, a Belgrádba érkezett magyar látogatók – színházi emberek és kritikusok – száma viszont a legnépesebb küldöttségeivel vetekedett. Ennek köszönhető, hogy részletesen be tudunk számolni erről a nagy jelentőségű eseményről, amelyen a világ vezető társulatai közül sokan jelen voltak. (A Taganka Színház előadásai azért maradnak ki az összeállításból, mert részben már írtunk róluk korábban, részben pedig még visszatérünk lapzártát követő magyarországi bemutatkozásukra. Hasonlóképpen foglalkoztunk már az Andrzej Wajda rendezésében játszott *Przybyszewska*-darabbal, a *Danton-üggylel*.)

A Belgrádban látott előadások színvonala nem volt egyenletes, sokukkal pedig ideológiai és ízlésbeli szempontból nem értünk egyet. Az elemzések minden esetben kritikus szemléletűek.

A BITEF-en rendszeresen kiosztott nagydíjat idén bárom előadás kapta meg: *Ljubimov Hamleete*, *Az ikeke* című előadás Peter Brook rendezésében és Robert Wilson „operája”, az *Einstein a tengerparton*.

### Kellemesség és egy ellenpélda

A Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztiválon megértettem, miért kerüli némely színházi vezetőnk az ilyen találkozókat, és miért viszolyognak tőlük többnyire azok is, akik leruccannak rövidebb időre egy-egy ilyen seregszemlére. Önvédelemből cselekszenek így. Ha ugyanis elgondolkodnának nem pusztán a produkciókon – amelyek egyébként igen különböző értékűek –, hanem erkölcsi és világnézeti feltételeiken is, akkor fel kellene tenniük maguknak a kérdést: mit tehet a színház ezerfelől fenyegetett világunkban? Miféle ellentétes szükségletek tartják életben? Ezek közül melyeknek a szolgálatába óhajtanának szegődni?

Nálunk a színházat – tisztelet a ritka kivételeknek – a kellemesség szférája lengi körül. A kellemes művészet jóváhagyja a világot. Ha a színház – Brecht szavaival élve – „az emberi együttéléstől készített képmásokkal” szolgál, akkor a kellemes színház olyan képmásokat tár a világ elé, melyek az emberi együttélés fennálló formáit – jó esetben szórakoztató módon – alapjaikban rendben levőknek mutatják. Világszerte mindenütt roppant erős munkálnak annak érdekében, hogy a színházak ilyen képmásokat készítsenek. Ezekhez is kell valamiféle ízlés és szakértelem, de minthogy a kellemesség statikus állapotokhoz vonzódik – a váratlan, kiszámíthatatlan változások kockáztatják az egyensúlyt, minden kellemesség alapját –, az ilyen ízlés és szakértelem, ha valaki egyszer már szert tett rájuk, könnyedén alkalmazható az új és új feladatokra, hiszen a statikus állapotok hasonlítanak egymásra; a kellemes színház művelőinél végül ezt a két értékes tulajdonságot is magába szívja a rutin, mely egyetemlegessé válva kirekeszti a látómezőből mindazt, amit ő maga nem bír megemészteni.

A fesztivál legemlékezetesebb elő-

adásai viszont az emberi együttélés nyugtalanító képmásait tárták a közönség elé. (A kellemesnek ugyanis a művészetben nem feltétlenül a kellemetlen az ellentéte.) Vegyük a legszembeszökőbb példát: Peter Brookét. Pályája is nyugtalanító. „Már nem verseket írok” – panaszkodott magára Heine a múlt század harmincas éveiben –, „hanem Heine-verseket”. Brook is megijedhetett, hogy immár Brook-rendezéseket hoz létre, nem pedig a világ képmásait. Nem zöldfülű, izgága suhanc, hanem a Royal Shakespeare Company világhírű főrendezője lépett új utakra, megérdemelt sikereinek csúcán. Vajon miért nem elégitették ki a *Lear*, a *Szentivánéji álom* vagy a *Marat/Sade* bravúrjai? Feltehetően megrettentette, hogy *ilyet* már zavartalanul tud csinálni élete végéig. Ezenkívül, úgy gondolom, felülkerekedett benne (részben Grotowski hatására) az a meggyőződés, hogy az emberi együttélés új képmásait nagyobb intenzitással lehet megeleveníteni a színpadon, ha az életben előzőleg megteremtik ennek az együttélésnek az új formáit. Megalapította Párizsban a Nemzetközi Színházi Kutatóközpontot, ezt a valóban internacionális vállalkozást, amelynek keretei között több nemzet művészei dolgoznak együtt. A színészek itt nem pusztán egy-egy adott feladatra készülnek fel együtt, nem bizonyos szerepek elsajátítására összpontosítják erejüket, hanem közösséget – munka- és részben életközösséget – alkotnak, melynek fő célja az emberi kapcsolatok tanulmányozása és kifejezése. Olyan színészközpontú művészi gyakorlat – ha úgy tetszik: edzés – kezdődött, mely Grotowski olykor ködös-misztikus ideológiájától is függetlenül a résztvevők fizikai-érzelmi-intellektuális készségeinek maximális kifejlesztésére törekedett. A fesztiválon több dokumentumfilmet láthattunk Brook nyilvános próbáiról: artista jellegű testi képzés,

ének- és általában modulációs gyakorlatok váltakoznak játék- és mozgásimprovizációkkal. Ez utóbbiak legfőbb célja az volt, hogy fokozzák a színészek érzelmi-indulati fogékonyságát, kontaktusteremtő képességét. Peter Brook perdöntőnek tartja ezt az utóbbi mozzanatot: mechanizált és fétisektől hemzsegő, irányított közvéleményű világunk éppen az emberek közti normális kapcsolatok kialakítását és fenntartását nehezíti meg végletesen. A szétágazó és rejtett érdekek hálójában köznapi maszkjaink alatt csak kapálódzunk és tapogatódzunk egymást keresve. A drámairodalom nagy témája ez – de a színészeknek a maguk közösségében túl kell lépniük ezen az állapoton, pontosabb – vagyis kritikusabb – megelevenítésének érdekében.

Brookéknak a fesztiválon bemutatott *Az ikekje* több mint egyéves munka gyümölcse. Mi történik egy közösséggel, ha elveszti létalapjait? Egy ugandai vadász-törzsnek megtiltják, hogy vadásszon, egyik napról a másikra át kellene állnia a mezőgazdasági termelésre és életformára – az emberiségnek e fordulat megtételére több száz, olykor ezernél is több esztendőre volt szüksége. Az ik törzs természetesen képtelennek bizonyul erre a nyaktörő bűvészmutatványra, az éhhalált, pontosabban az éhhalállal párosuló rémítő vegetálást „választja” inkább. Ez az élet-, pontosabban: halálforma elpusztítja rítusaikat, hagyományait, normális szexuális kapcsolataikat, családi kötelékeiket, a legritimvebb morális értékeket. Brook elolvasta egyik volt oxfordi

diaktársának, Colin Turnbullnek a könyvét az ik törzs sorsáról, két író segítségével nekilátott a szöveggönyvnek, majd a színészek, az írókkal párhuzamosan, elkezdtek a munkát a darabon. A színészeknek mindenekelőtt az éhhalálra ítétek viselkedési és reagálási formáit kellett tanulmányozniuk, mégpedig teli hassal – máris kirajzolódott Brook előtt a legnehezebb művészi probléma: hogyan játszhatják el az éhhalált jóltáplált színészek jóltáplált közönség előtt? A nyitó kép máris e probléma kellős közepébe vezet: a Colin Turnbullt játszó színész fémládájából kinyitható asztalt és széket vesz ki, majd teafőzöt, teát, kekszet, és megvacsorázik az éhezőket alakító színészek merev pillantásainak kereszttüzeiben.

Nem az előadásról akarok írni, csak arról a folyamatról, amelynek során az ik törzs igen konkrétan ábrázolt sorsa metaforává lényegül át. Egy lányt a szülei fahulladékok közé temetnek: kapálódzva, vergődve süllyed egyre mélyebben a szabálytalan fonadékba, büntetésül, amiért képtelen ellátni magát; egy öregembert ugyanezért a lánya ver ki a kunyhóból: hosszan elnyújtott vinnyogó sipítással botorkálja körül a színt, alig hisszük, hogy az ő torkából tör elő ez az állati hang. Az anya élelemért kolduló gyereke számára csontdarabot vet a tűzbe, és nevetés harsan fel, amikor a kisfiú utánakap a csemegeket, és megegeti a kezét. Az alapvető erkölcsi fogalmak döbbenetes változáson mennek át: nem az a jó, aki élelmet ad az apjának, hanem aki maga eszik. A jóllakás a legfőbb morális érték. A koldulás, a hazugság, a csalás, ha célja az élelem megszerzése, nem csak szükség-szerű, hanem jó is. Két onanizáló fiú, kezük egymás nemi szervén, de szemük nyugtalanul jár ide-oda: még ebben a helyzetben is élelmet keresnek. A törzs tagjai nyers magvakat tömnek magukba – csalással szerzett élelemsegélyt –, okádnak, majd új adagot falnak be, újra okádnak, újra falnak: amit megesszük, azt nem lehet többé ellopni tőlük. Az előadás az emberi együttélés nyugtalanító képét tárja elénk: nincsenek abszolút morális értékek, anyagi létalapjaitól megfosztva az ember az állat színvonalára alá süllyed. Brookék nem az éhség természetes színrehozatalára törekedtek, hanem azoknak a konfliktusokban gazdag folyamatoknak a megelevenítésére, amelyek során ez a teljes és radikális elértéktelenedés megnyilatkozik. Az előadásnak ezt a metaforikus tartalmát nem is olyan könnyű megérteni annak, aki a mi természetes

Jelenet Az ikek című előadásból, Peter Brook rendezésében



színházunkhoz szokott. Döbbenet hallgattam előadás után egyik ifjú kritikusunk fejtegetését arról, hogy Brook nagy baklövést követett el, amikor kövér színésznőt engedett a színre. „Hogyan játszhat ilyen kövér nő éhenhalót?” – kérdezte hűledezve. Azt is megkérdezhetne volna, hogy hogyan lehet egy ilyen kövér és fehér nőnek csontsovány, szurokfelete kisfia? Álmélkodásában az a kimondatlan feltételezés lappangott, hogy Brook nem vette még szemügyre színésznőjét, akivel évek óta dolgozik együtt, és akivel bejárta az éhező Afrikát. Eltűnődtem: akkora fölényben érzi magát ez az ifjú Brookkal szemben, hogy még csak meg sem kísérli megérteni a szándékait? Brook szerint nyilvánvalóan nem a színészek alakja a fontos, hanem hogy meg tudják-e eleveníteni az éhezők mentalitását és gesztusait. Ha ez sikerül nekik – és félelmetesen sikerül –, akkor a húsbab testek, a feketék közé vegyülő fehér és sárga bőrök arra hívják fel a figyelmet, hogy nem valamely afrikai törzs éhsége a téma, hanem az emberiség moralitásának alapfeltételei: mi lenne, mi lehetne akkor, ha egy szép napon elragadnák tőlünk vadászmezőinket.

#### Nem mindenki indián

Brook teljesen új feltételek közt, új módszerrel, új, afrikaizált, végletesen redukált angol nyelven, új életanyagból alapjában véve hagyományos előadást hozott létre: a bemutatott darab konfliktusok rendszerére épül fel, és azt a folyamatot ábrázolja, amelynek során a kutató – és a nézők – előtt feltáruznak egy nagyon konkrét és egyben nagyon általánosítható közösségen belül „az emberi együttélés képmásai”. Más együttesek – például a híres dán Odin Színház, amelyet a még híresebb olasz Eugenio Barba vezet – az ilyen képmások helyett rítust és eksztázist akartak a színre varázsolni. Ámde rítust csupán közösség és hagyomány szül. Az Odin Színház viszont egy elvont-általános gondolat alapján akarta a semmiből létrehozni ezt. A fehér gyarmatosítók és az indiánok összeütközése, az a mód, ahogyan a fehérek hatalmi szóval és erkölcsileg is felmorzsolják a bennszülöttek ellenállását, ahogyan ócska és olcsó eszközökkel magukhoz idomítják őket, óriási mozgásteret biztosított volna a művészeknek, ha élni tudtak volna ezzel. Csakhogy Barba a mikrofolymatokat aprólékos tanulmányozását általános önkívülettel – magyarul: blöffel – helyettesítette, tomboltak az indiánok és fehérek

is, a két értékrend és hagyomány eleve összemosódott, a tagolatlan eksztázis néhány perc után nem volt tovább variálható, maradt az unalom. Amikor Barbát megkérdezték, hogy a fehérek miért viselkednek ugyanúgy, mint az indiánok, azt felelte, hogy belül valamennyien indiánok vagyunk. Ha viszont valamennyien indiánok vagyunk, akkor nem érdemes a különbözőségekre bocsátkozni, és különösképpen nem érdemes egy hódítási és idomítási folyamatot színre vinni – idomítani ugyanis csak olyan embert vagy embercsoportot lehet, mely alapvetően különbözik az idomítótól. Barbák kudarcát még tovább fokozta, hogy az előadás szereplői egyetlen kivételtől eltekintve közepes vagy rossz szí-

nészek voltak. Ez magyarázza talán, hogy miért rekedtek meg az elvont-általános szenvedélynél. Tehetség a konkrétum ábrázolásához és általánosításához kell. Míg néztem őket, Brook mondása járt az eszemben: „A legtöbb avantgarde együttes fő baja az, hogy rosszak a színészei.” Nemcsak a kész gondolatokkal operáló naturális színjátszás merevülhet szürke rutinná, hanem a túlfeszített őrjöngés is, mely a meg nem emésztett gondolat gyümölcse.

#### Miért játszunk el klasszikus szövegeket?

A fesztivál mindennél élesebben vetette fel számomra ezt a kérdést. Nálunk többnyire azt a látszatot akarják kelteni, hogy

Desdemona (Eva Mattes) és Emilia (Christa Berndel) Peter Zadek Othello-előadásában



az előadás az *eredeti* művet kelti életre, ahogyan azt a halhatatlan szerző a maga korában elképzelte és megírta, és a közönség is azonos lelki folyamatokon megy át műélvezés közben, mint az eredeti publikum, amelynek számára a darab íródott. Ez azonban nyilvánvaló illúzió. Sem színész, sem közönség nem élheti át ma Oresztész rettegését a fúriáktól mint valóságos hatalmaktól, sem Hamlet megrendülését, amikor apja szellemével találkozik. Ezek a hajdan valóságosnak vélt tényezők pusztán lelki hatalmakká lényegültek át – ezért másfajta megelevenítésre áhítoznak. A klasszikus szerző azért klasszikus, mert az erőviszonyok olyan rugalmas rendszerét állítja elő, mely lehetővé teszi az ilyen átlényegüléseket. A maradandó értékű darabok a konfliktusoknak, indulatoknak, gondolatoknak nem konkrétan rögzített valóságát, hanem valamely megszabott körön belül lehetséges mozgásterét bővílik elénk – a mű világa akkor konkretizálódik, amikor egy adott együttes fizikai és szellemi valósága e mozgástér megszabott pontjain inkarnálódik. Ha a felvázolt rendszer érzékletes és igaz, akkor sokféleképpen konkretizálható, még egyazon korszakban is, a későbbi korok pedig szükségképpen átértelmezik az eredetileg lehetséges értelmezéseket, mert öntudatának régebbi szakaszait a mindenkori emberiség csak mai öntudatával közelítheti meg. Ha viszont így áll a bál, akkor miért nem vonhatók le nyíltan bizonyos szcenikai és stílári következtetések? Jan Kott írja, hogy a múlt század húszas éveiben Desdemona hálósípkában aludt kamrácskájában a gyilkosság előtt – miért ne grasszálhatna most – mint a hamburgi Deutsches Schauspielhaus előadásán, Peter Zadek rendezésében – bikiniben vagy akár meztelenül a színen? És miért ne állhatna Hamlet – mint a moszkvai Taganka Színház előadásán, Ljubimov rendezésében – feszes fekete trikóban, mintegy kiszolgáltatva, magas nyakú, vastag pulóverbe bújtatott ellenségeinek gyűrűjében? Ez a masszív ruhadarab páncélfunkciót tölt be – de mennyivel groteszkebb, mint a hagyományos páncél, mennyivel sokrétűbben mozgatta meg képzeletünket! Miért kell az úgynevezett „korhúséggel”, vagyis múzeumszagú külsőségekkel leplezni, hogy a klasszikus előadás is, ha jó, a mai emberi együttélés képmásait állítja a mai néző elé – hiszen más képmásokat ez fel sem tudna fogni?

Ljubimov és Zadek egyaránt radikáli-

san szakított az úgynevezett korhúséggel, és ezt nem leplezték, hanem egyenesen hangsúlyozták előadásuk külsőségeivel. Az ilyen eltökélt tett persze csak akkor jogosult, ha az előadás indulati-gondolati sugárzása a megírt darab belső lehetőségeinek körén belül marad. Ljubimov univerzálissá tágította az eredeti mű leleskelő-hallgatódzó udvari spicilivilágát, a trikós Hamlet védtelensége arra a sűrű szövésű hálóra vagy ritkás fonadékú függönyre rímel, mely teljesen eluralkodik a színen, és amelynek minden lika mögött képzelt vagy valóságos fülek és szemek lapulnak. Minden külsőség a morálisan túlfinomult értelmiségi kiszolgáltatottságát hangsúlyozza, egy olyan ember lelki kríziséről ad hírt, aki már el sem próbál rejtőzni az őt mindenhová követő háló likai elől, és aki egyáltalán nem tudja, hogy a gyilkosságra felelő gyilkossággal helyreállítható-e az erkölcsi világrend. Ez a lehetőség benne rejlik Shakespeare darabjában – Ljubimov óriási érdeme, hogy köntörfalazás nélkül, célratörően kereste meg azt a színpadot, azt a tárgyi világot, amelyre átlényegítő munkájához szüksége volt.

Zadek *Othelloja* még provokatívabban, még botrányosabban szakít az előadás megszokott formáival. A rendezés nem a darab pátoszára és külsődleges fenségére, hanem borzalmas metaforavilágára összpontosította figyelmét. Jan Kott, Zadek egyik szellemi mentora megjegyzően bizonyította be, hogy a *Learn* kívül egyetlen Shakespeare-darabban sincs akkora szerepük az állathasonlatoknak; csakhogy míg a *Lear*ben főként magasztos ragadozók szerepelnek, az *Othello* kecskéktől és majmoktól, varagys békáktól és legyektől hemzseg. Zadek értelmezésében a szenvedélyek nem felségesek, hanem borzalmasak és visszataszítóak, a bűn jutalma nem a megtisztulás, hanem a mocsok és a vér, a bűnt pedig hiába vonják kínpadra, nem törik el nála a mécses, Jago a hamburgiak előadásán a shakespeare-i makacs hallgatásban rejlő gondolatot tovább fokozza azzal, hogy harsány, jókedvű nevetésben tör ki a kínpad fenyegetésnek hallatára – tudja, hogy győzött, a világ olyan silány, amilyenek ő képzelte, és hiába kínozzák, semmi sem hozható többé helyre. A színen a képtelenül buta Cassio marad az úr, tolószékben ül, féllábú nyomorék – ő lesz a kormányzó, Jago boldog, mint egy matematikus, aki végre bizonyítva látja tételét.

Peter Zadek rendezése arra a Heine

által már pedzett és Jan Kott által gondosan bizonyított feltételezésre épül fel, hogy Desdemona nem az a fehér és sápadt ártatlanság, ahogyan például nálunk színre szokott lépni, hanem átkozottul érzéki nőszemély, aki minden férfit magába bolondít. Becsapja apját – Zadeknél az apát és Othellót ugyanaz a színész, a zseniális Ulrich Wildgruber játssza, hogy a becsapottság párhuzama még nyomatékosabb legyen –, mégpedig egy középkorú néger iránt érzett korlátlan szerelem parancsára, szinte eszét veszi a jobb sorsra érdemes Rodrigónak, és mi sem természetesebb, mint hogy a rangjától megfosztott Cassio is az ő női bájába és befolyásába veti minden reményét. Othellónak legalábbis a nászéjszaka után olyasmit kellett tudnia a feleségéről („nyirkos és forró a kezed” – mondja neki a feltámadó gyanú sugallatára), ami a legsötétebb feltételezésnek is létalapot ad – ha Desdemona szüziessé, mint egy virág, akkor Othello buta és nevetséges, nem ellenfele Jagonak, és akkor tragédia sincs.

Bejön a színre a velencei hírnök, kis öreg ember, kopott sötét öltönyben, ócska biciklit tolvá, és cérnahangján diadalmasan világgá kiáltja – egy pillanatra a közfigyelem középpontjába emelkedve –, hogy megsemmisült a török hajóhad, vége a háborúnak. Általános örömnépre ad parancsot. Mit csinálhat a ciprusi kormányzó ifjú neje békeidőben Cipruson? Velencében még járhatna fogadásokra, bálokra, képtárakba, társaságba – de ebben a nyomorult garnizonban legfeljebb csak strandolhat, míg ura a hivatalos ügyeket intézi. Gyékényeket gördítenek a szín elejére, Desdemona Emilia kíséretében a sóvár férfit pillantások keresztüztésében bevonul a színre, fehér, sűrű rubensi húsa kibuggyan a bikiniből, napozópózban leheveredik, és Cassio fölékuperodva adja elő kérelmét. Később, amikor az ötödik felvonásban lefeküdni készül, meztelenre vetkőzik, és a szín közepén felhúzott térdekkal ülve adja elő szomorú énekét, majd belép hálófülkéjébe, azután sikoltva kirohan, mint aki rémeket látott, Emilia megnyugtatóan leülteti, nyírni kezdi lábujja körmét (Brecht a kezét dörszölné örömeiben), majd az ölébe ül, és ebben a testhelyzetben fejt ki híres véleményét arról, hogy a nők épp olyan érzékiek, mint a férfiak, akik igenis megérdemlik, hogy pusztán a gyönyörűség kedvéért megcsalják őket. Közben úrnőjének mellbimbójával játszik, és Desdemona

komoly, merengő ámulattal nézi, amint teste reagál az érintésre, és mellbimbója megkeményedik. Emilia szavai ilyenképpen bizonyosságot nyernek, testének öröme nem kötődik Othellohoz és a szerelemhez, és ettől a pillanattól kezdve nyilvánvaló, amit eddig is mindenki érzett: hogy a mór ártatlan asszonyt öl ugyan meg, de olyat, aki potenciálisan kiérdemli már a féltékeny ember őrzőgő dühét. És amikor bekövetkezik a gyilkosság, semmiféle fenség nem lebeg a tett fölött, rémisztő kergetődzés a sötétben, szörnyűséges megfojtási jelenet, azután Othello elővonszolja a meztelen testet, és felcsapja a szín elején a félmagas függönyre, ott lóg fejjel lefelé, mint egy mészáros kampósszögén, majd betakarja, aztán leveszi, újra az ágyhoz vonzolja, hurcolja magával, míg a szép fehér test nem válik masszává, péppé, gyurmává. És öngyilkosságából is hiányzik a fennkölt pátosz: elvágja torkát, lecsüngő fejjel lóg ki a színről, vágóhídon a borjú, és a nyakára erősített láthatatlan tömlőből egy vályúba ömlik a vörös lé. Pizkos-fehér hulla fekszik előttünk, ugyanis a komikusan szurokfeketére festett, de vadpiros szájú mór maszkjáról a játék folyamán ledörzsölődik a festék, Desdemonát viszont befeketíti minden csók és érintés – a faji ellentét kiegyenlítődik a halál pillanatáig, csak a rút, matrózkocsmaszagú, garnizonos szenvedély marad a színen a maga riasztó következményeivel – a törhetetlen gonoszság totális diadalának búcsúképét visszük magunkkal haza.

Zadek felfogása – akárcsak Ljubimové – mélyen a shakespeare-i világban gyökeredzik. A farce és a rémdráma végletei közt lejátszódik előttünk a megírt darab valamennyi viszonylata, a radikálisan mai hangsúlyok, a biciklik, a szódásüvegek, a bikinik, a ruhák és ruhátlanágok provokatív anakronizmusa ránk kiabál, hogy rólunk van szó. „Remélem, hűnek tart az én uram” – mondja Desdemona, mire Othello: „Mint mészárszékekben nyáron a legyet, amely kikél s már párzik is” – Zadek az ilyen képek realitásából növeszt körénk kozmikus világot, amelyet csodálva utálhatunk.

#### Néhány szó a meztelenségről

Honnan fakad az a mélyreható meggyőződés, hogy a meztelenség erkölcstelen? Vallásos beidegzettség ez? Vagy talán a hivatalok ablakából kitekintve látszik gyanúsni mindaz, ami a ruha mögött van? Irodalmunk nyelvi tabukkal küszködik, színházunknak ezeken kívül még



A Godot-ra várva a szerző rendezésében (Schiller Theater, Nyugat-Berlin)  
Estragon: Horst Hollmann, Vladimir: Stefan Wigger

a testre vonatkozó tabukat is tiszteletben kell tartania. Egyik kiváló rendezőnk az előadás után „húsmérgezés”-ről beszélt Desdemonával kapcsolatban, és az undortól legörbült a szája. Én sem hinném, hogy a fiatal test élettelen péppé válásának folyamata kellemes látvány – de maga a folyamat sem kellemes, és azok a viszonylatok sem, amelyek ezt a folyamatot létrehozták. Hátborzongató esemény sor tanúi vagyunk, én sem bírom levenni szememet az élém terített húsról – mégsem mérgezést kapok tőle, hanem erkölcsi-szellemi megrendülést, miközben humorérzésem is bőségesen táplálkozik – és még ha húsmérgezést kapnék, annak is jobban örülnék, mint egy tejzagú, fehér hálóinges, ártatlan libuska látványának, amellyel a rendezők oly gyakran kedveskednek nekünk.

A meztelenség persze a színen sem

általános gyógyír: a mexikói egyetemista együttes *Santa* című operettszerű blödlifén például mit sem segítenek a szép meztelen női testek – még az a csüggedt férfi-nemiszerv sem segít, amelyet szintén látványul kapunk, tökéletlen kárpótlásul az elmaradt művészi élményért. A spanyol együttesnek, a csodálatos Nuria Espert társulatának pompás előadásán viszont a zárójelenetben a tettenért és megcsúfolt házasságtörő asszony hirtelen lemeztelenedett, gyönyörű teste diadalmasan ragyog fel a szégyen zúrzavarában, és váratlan értelmet és igazolást ad az *Isteni ígéneknek* (ez a darab címe): „Az vesse rá az első követ...” Ebben a testben a szenvedély igazsága diadalmaskodik az ostoba, vakhitű gyűlölet fölött, mégpedig a legegyszerűbb, pótolhatatlan eszközzel: meztelenségével. Ideje volna azt az általánosan igaznak elismert szót, amely

szerint valamely művészi eszköz jogosultságát tartalmi kritériumok döntenek el, a tabukra – így a meztelenség tabujára is – alkalmazni.

### Egy realista színház

Hadd szóljak néhány szót egy realista darab realista előadásáról. A nyugat-berlini Schiller Színház bemutatta a *Godot*-t, a szerző rendezésében. Miféle faramuci önvédelemből nevezzük abszurdnak ezt a remekművet? Vladimir és Estragon együttes várakozása tökéletesen megfelel azoknak a követelményeknek, amelyeket a mai emberi együttélésről készített képmásokkal szemben támaszthatunk. Akár lottózunk, akár diktátorként rajongunk, akár az egek vagy mondjuk az útlevelek urához fohászodunk: *Godot*-ra várunk, olyan prózai létezésbe szorítva, mely nem kecsegtet üdvözléssel. Beckett mint rendező, rendkívüli erővel és leleménnyel hangsúlyozza ennek az együttélésnek a realitását. Várakozó figuráit jóval erőteljesebben állítja szembe egymással, mint ahogy ezt a szövegváltozatban megtette. Estragon, vallja Beckett, a földön áll, olyan, mint a kő; Vladimir viszont könnyű, a felhőkbe nyúlik, fához hasonlatos. Ennek megfelelően az apró, zömök, pocakos Estragon a darab kezdetén a kövön ül; Vladimir viszont groteszk mozgással jár-ke, mintha tojásbéjón lépdelne, alsókarja könyökmagasságig felhúzva. Estragon akkor kel fel kövéről, amikor az álmatag Vladimir, légiesen, mintha lelkigyakorlatra távozna, kimegy a színről vizelni. Estragon előrehajolva nézi, arcán feszültség, izgalom, majd mondhatatlan megkönnyebbülés: Vladimir nyilván sikerrel járt.

Ilyen apró mozzanatokból rajzolódik ki a két figura halálos összetartozása, együttélésük szükségyszerűsége és képtelensége, az a rosszkedvű, de jó humorú líra, mely az egész előadást belengi. Közös foglalatosságuk, a várakozás tökéletesen reménytelen, és ezt mindketten tudják. Nagy megkönnyebbüléssel nyugtáztam, hogy Beckett, a rendező ilyen könnyörtelenül értelmetlen Beckettnek, az írónak a művét: az emberiség várakozásra ítéltetett ugyan, minthogy az egyén többnyire nem alakíthatja szabadon a sorsát, de ez a várakozás – vagyis a remény – egyben legnagyobb ellensége is. A reményvesztett remény állapotának feltárása és mélyreható elemzése mindkét Beckett legnagyobb tette. Kár, hogy Pozzónak, az úrnak a szerepe ebben az

előadásban sem tisztázódik megnyugtatóan. Az első részben, dicsősége tetőpontján olyan, mint egy porosz őrmester; a második részben, a vakság és a nyomorúság szakadékaiban pedig sebesült porosz őrmesterhez hasonlatos. Hiába, nemigen lehet mit kezdeni azzal az általános bölcsességgel, hogy a szerencse forgandó. Mindenesetre a rendező Beckett nagy diadala, hogy ebben a második részben nem fordította meg az úr-szolga viszonyt. Pozzo még elesetten is Lucky ura, a társadalmi viszonyokat nem másítják meg az egyéni tragédiák, csak legfeljebb – zseniális ötlet! – a kötél rövidül meg, amellyel szolgáját bevezeti a színré. Még vakon is ő megy elől.

### A játék öröme

Végezetül a játék örömét szeretném dicsérni. Sok előadást láttam a belgrádi fesztiválon, nagyon különböző értékűeket, és volt olyan is, például Robert Wilsonék operája, az *Einstein a tengerparton*, mely szép volt és artistikus és leleményes és minden bizonnyal kiváló, csak éppen nekem nem tetszett nagyon (túl kellemesnek ítéltém) – de a különféle színvonalú előadások közös erénye az volt, hogy a színészek boldogoknak látszottak munka közben. Még a nekem nagyon nem tetsző Odin Színház előadásáról is azzal a bölcs szentenciával távoztam, hogy „Ezt bizony jobb csinálni, mint nézni” – mert ha a játék nem is, de a játékos öröme megragadott. Brookék előadásán az egymást évek óta tökéletesen ismerő, különféle színű és nemzetiségű emberek animális közössége csapott meg: ezek a technikailag is tökéletesen képzett színészek boldogok egymás társaságában, már pusztán együtt-létük is öröm. Ugyanez a boldog feloldódás áradt Wilsonék vagy a spanyolok előadásáról – de folytathatnám a sort. Eltűnődtem. Nálunk még a tökéletes színészi alakításokat felvonultató előadásokon is fehér holló ez az öröm. Miért? Mert a játék örömehez nem elegendő egy-egy jó szerep, szép feladat: közös, önkéntes munka szükségeltetik hozzá, a lehetőségek sokrétűsége, a választások szabadsága, a kísérletek, bukások, újfajta tanulmányok iskolái; egyszóval némi kis válság engedélyeztessék végre nekünk.

KOLTAI TAMÁS

## Miért Peter Brook?

### Az ikek előadásáról

Brookot csak folytonos újakezdéseiből lehet megérteni. Ez szokatlan azoknak, akik pályájukat óvatosan építgetik. Ha logikusan gondolkozunk, rájövünk, hogy Brook számára az önismétlés nem járható út. Elképzelhető-e tökéletesebb színház, mint a *Szentivánéji álmom*? Lehet-e még fokozni a képzelet és a mesterség csodálatos játékeit? Fokozni nem, csak ismételni. Ezer színházi rendező közül kilencszázkilencvenkilenc bizonyára megtenné. Brook is rendezhetett volna évente akár két ugyanilyen előadást. Rendelkezésre álltak a világ legjobb (angol) színészei, egy óriási színházkombinát, a Királyi Shakespeare Társulat és – mondjuk – az egész Shakespeare-életmű. A világsiker folytatólagos ismétlése – ez volt Peter Brook egyik lehetősége.

De a másikat választotta.

Már 1970-ben, a *Szentivánéji álmom* stratfordi bemutatójának másnapján Iránba utazik, a shiraz-persepolisi fesztiválra. Amikor visszajön, zsebében hozza a meghívást a fesztivál következő évadjára. Szakít a Királyi Shakespeare Társulattal, hogy létrehozasson egy maroknyi csoportot, különböző nemzetiségű, előképzettségű és egymás nyelvét sem beszélő színészből. Ez a munka a Barrault meghívására 1968-ban megkezdett, majd az akkori francia „forró nyár” miatt félbeszakadt párizsi kísérletek közvetlen folytatása. A végleges helyszín ismét Párizs. A vállalkozás formát ölt és nevet kap: Nemzetközi Színházkutató Központ (CIRT).

A munka több fázisban folyik. Szellemi atyja Jerzy Grotowski, akinek Brook évek óta nagy tisztelője, és 1966-ban tíznapos időszakra meg is hívta a vietnami háborúról szóló *US* próbáira. A kísérletek a megértés lehetőségeit kutatják. A kapcsolatteremtésre irányulnak – szavak nélkül, a gesztusok és a közvetlen emocionális hatások nyelvén. A tagolatlan hangkapcsolatoktól eljutnak a mesterséges nyelvig, az orghastig, amelyet maguk alkotnak meg. Az *Orgasztot*, amelyet részben a helyszínen, Iránban hoznak létre, az 1971-es shirazi feszt