Király Nina

LEAR KIRÁLY A BUDAPESTI VÍGSZÍNHÁZBAN

(Bemutató: 2000. december 21.)

Jan Kott emlékére

Shakespeare különös helyet foglal el két közép-európai rendező munkásságában. Az utóbbi évben Eimuntas Nekrosius litván művész színre vitte a *Hamlet*et, az *Othellő*t, a *Macbeth*et, Tompa Gábor kolozsvári magyar rendező pedig – román színészekkel – a *Hamlet*et (Craiova Színház, 1996), a *Troilus és Cressidát* (kolozsvári Magyar Színház, 1998), a *Lear királ*yt (budapesti Vígszínház, 2001). A művek felsorolásából is kiderül, hogy Nekrosiust elsősorban az ember lelkében végbemenő szélsőséges érzelmi és intellektuális folyamatok vonzották a Shakespeare tragédiákban, Tompa Gábort pedig az egyéni döntések felelőssége és mozgástere egy szélesebben vett politikai és történelmi kontextusban. Jan Kott, akinek *Lear király* interpretációja hatással volt az 1962-es híres Peter Brook rendezte előadásra is, azt mondja, hogy „Shakespeare mindig élő volt, ha élő volt a drámairodalom, amelyen keresztül olvasták drámáit. Amikor Shakespeare halott és unalmas volt a színházban, halott volt nem csak a színház, hanem a kor dramaturgiája is". Talán ezért van az, hogy a XX. század, végérvényesen túlhaladva a romantikus és pozitivista történelmű Shakespeare interpretációt, esetleges feladatának tartotta, hogy az eredeti Shakespeare színházán keresztül mutassa be műveit. Kortárs rendezők – mindenek előtt éppen Shakespeare szövegeinek pontosabb olvasatán keresztül közelednek hozzá, s ebből a célból új Shakespeare fordítások is készültek az utóbbi évtizedben (Lengyelországban, pl. Stanislaw Baranczak több Shakespeare drámafordítása készülő színházi előadások apropóján jött létre).

Tompa Gábor előadásának szövegváltozatát Forgách András fordítása alapján, Vörösmarty Mihály fordításainak felhasználásával Visky András írta. Egyre helytállóbbnak bizonyulnak Peter Brook szavai: „What Shakespeare wrote is not interpretation: it is the thing itself". („What is a Shakespeare?")

Ma már nem igen beszélhetünk a kortárs drámairodalom olyan felvirágzásáról, mint amilyen a 60–70-es évek színház és filmbeli Shakespeare

interpretációhoz társult. Az akkor tájt végzett Shakespeare-drámaelemzések az európai abszurd drámairodalom tükrében, a Beckett, Adamov, Ionesco, Dürenmatt hőseivel, szituációival egybevetések új dimenziókat tártak fel a rendezők számára. Ezek a viszonyítások a mai nézőre már nem hatnak a felfedezés erejével, s ha mégis, akkor olyan leegyszerűsített metaforákként hatnak, mint Tompa előadásában az olyan „önidézetek", mint a hajdani Beckett előadásából való a rivalda peremén szétdobált kitaposott cipők, vagy az emberi kéz elérhetőségében megjelenő hold a kulisszán a „történelmi emlékezet" egyik síkját képezik (Both András látványtervei).

Jan Kott nyomán Tompa is azt vallja, hogy az újkori tragédiában a történelem helyettesíti a sorsot, az isteneket és a természetet. Éppen a történelem ilyen felfogásában válik olyanná a színház, amelyben nincsen néző, hiszen mindenki színész benne, mindenki „valakinek a fia" (Jerzy Grotowski meghatározása: „Tu es le fils quelqu' un"), és senki sem nézi kívülállóként az előadást. Borisz Paszternak, aki maga is fordította Shakespeare-t, azt mondja, hogy „az ember nem a természetben él, hanem a történelemben, és hogy a történelem nem más, mint a halál következetes megfejtésére és majdani legyőzésére irányuló különféle tevékenységek rendje. Meg kell őrizni a halhatatlanságba vetett hitet." Az előadást nyitó jelenet – filmkép, amelyen három keleties öltözékben ülő lány késsel kettészeli a kezükben lévő gránátalmát, miközben csepegő vörös lé szétfolyik fehér abrosszal terített asztalon. A képsor azonban nem emelkedik a szimbólum szintjére, a színpadra vitt shakespeare-i dráma összefüggéseiben. Lear király (Tordy Géza, aki nyolc évvel ezelőtt az akkori Arany János színházban játszotta Lear királyt), ereje teljében levő hadvezér és uralkodó katonai öltözékében (az újságokban oly gyakran szereplő Szaddam Husszein fotóival mutat némi külső hasonlóságot) meg szeretné tartani az általa létrehozott birodalmat, s megosztásának gesztusaiból ítélve inkább ítélve inkább vejek erős kezére és lányai összetartó családi érzelmeire számít e törekvésében. Ebben a „nélkülözhetetlen expozícióban" – ahogy Jan Kott írja – egyáltalán nincsen helye egy bolondos öregúr, a vakon szerető apa viselkedésének. Ő nem lemondásra készül, hanem lekötelezve lányait az udvar színe előtt történő szeretetük kimutatásával még erősebb hatalmat óhajt létrehozni. Hasonlóképpen kegyetlen zsarnokként osztja fel királyságát a fiai között Hidetora Kuroszava filmjében.

Kent Lear valódi partnere az előadásban, aki szinte, mint egy mindentudó narrátor előre látja Lear tettének tragikus végkifejletét (Hegedűs D. Géza

markáns és árnyalt alakítása). Amikor 1984-ben Andrej Popovval a moszkvai jeles színésszel próbálta a Lear királyt Anatolij Vasziljev, így fogalmazta meg a dráma alapszituációját: „Konfliktus. Nem Lear és a lányok, hanem Kent és Lear konfliktusa. Kentnek saját története van. Abban a pillanatban, hogy a már nem király Lear felosztja a koronát, Kent megérti, hogy tette komoly veszéllyel fenyeget, Kent előre látja a jövőt. Észrevétel: a jövő szemszögéből játszani!". Ez utóbbi megjegyzés érvényesülni látszik a Tompa Gábor rendezésében is.

Tompa előadásában nincsen sem víz, sem homok, sem más természeti anyag vagy elemek, amelyek betöltik manapság a fiatal rendezők színpadtereit, mintha ezzel szeretnék pótolni az elmaradt gyermekkori játékaikat a homokozóban. Vannak viszont hatalmas fagerendás vártornyok, amelyek hol szétnyílnak, bepillantást engedve az udvar komor belső terébe, hol pedig összezáródnak mint Kuroszava filmjében a bevehetetlen erődítmény. Tompánál a shakespeare-i drámában oly lényeges tájképet a fény és a hang teremti meg a néző képzeletében, az jelzi Lear király bolyongásait kísérő természet tombolását. A „rituális" hangszereken élőben előadott zene az örök emberit és a történelmit egyesíti. Az antik maszkokban szereplő háromtagú zenekar (Josif Herteai zeneszerző dzsessztriója) itt a „kórus" szerepét tölti be. A koreográfiailag megoldott csatajelenet, amelyben néhány katona ugyanolyan mozdulatokkal feszíti meg íjakat és lelassított táncos léptekkel, vonul és átvonulnak egyszer balról jobbra, majd jobbról balra a győztes tábor elhelyezését jelölve egyben emlékeztetnek az árnyékszínház katonai-figurára előre vetítve ezzel a dráma tragikus kifejletét: Lear fellángolt reménye, hogy a csatát megnyerje, újra lehet a régi birodalom királya, illuzórikus álom volt csupán.

A rendező megtartja azt a mesebeli elemet, amelyre Shakespeare tragédiájában adva a lehetőség. Azon a kegyetlen hideg éjszakán „mindenki bolonddá és őrültté válik" („This cold night will turn us all to fools and madman", *Lear király*, III, 4). A bohóc Lear kiűzetésekor jelenik meg és a harmadik felvonás végén tűnik el, és a továbbiakban nem is említik őt a dráma szereplői.

Ezért is nem tűnik furcsának, hogy Cordélia száműzetése után ugyanaz a színésznő játssza a király bolondjának a szerepét is. Egyfelől senki Cordéliánál jobban nem ismerheti, és nem gúnyolhatja a „család adta jogán" apja gyengéit, másfelől ő mintegy őrangyal, afféle mesebeli „harmadik fiú"-ként óvja Leart gyötrelmes útján, és újra megjelenik, amikor sor kerül a döntő csatára.

Nyilvánvaló, hogy ezt a két szerepet egy színészre oszthatták a Shakespeare korabeli színházában is. Eszenyi Enikő gyermeki bohókás játékosság-

gal, gyengédséggel és kíméletlen humorral játssza el a bolond szerepét. Tompa, aki Ionesco és Beckett darabokat színpadra állításai nemzetközileg is bizonyította (elég, ha az általa több ízben megrendezett Ionesco *Kopasz énekesnő* világsikerére utalunk), hogy a groteszk poétikájában otthonosan mozog, itt kétszeresen is megfordította Shakespeare drámájának kiinduló szituációját. Nem csak azzal, hogy a hagyományosan férfi szerepet színésznővel játszatja el, hanem inkább azzal, hogy dupla fenekű tükörben pillantja meg magát az előadásban Lear – egyfelől kitagadott lánya nézőpontjából, meleg iróniával színezve, és másfelől pedig a bohóc szemével. Ezáltal felszámolja azt a kategorikus ellentétet, amelyet még Jan Kott vélt felfedezni a tragédia és a groteszk között, miszerint a tragédia – szentek színháza, míg a groteszk – a bohócok színháza lenne. Kétségtelenül Tompának sikerült egyensúlyt teremteni a kemény politikai kicsengésű kezdő jelenet és következményei Lear emberi, lelki drámáját kibontakoztató jelenetek között. Gloster és Edgar találkozásának, Gloster vélt öngyilkosságának a jelenetei – s talán nem csak első benyomás ez – úgy tűnik, túlságosan el vannak nyújtva, bár meglehet, ez is hozzájárult valamiféle szimmetria megteremtéséhez a „jó" és a „rossz" között: hogy minden új, ami „igazságtalan" cselekvés, az összeesküvés, az árulás gyors, „modern" ütemben zajlik, fitogtatva erejének fiatalos energiáit, fizikai fölényét miközben a „jó" oldalon álló üldözöttek útja az egymásra találáshoz és megbocsátáshoz sérüléseken, megkínoztatáson és sok-sok kudarcon, bizonytalanságon keresztül vezet. Tompa Gábor a Learrel kapcsolatos elképzeléseiről azt nyilatkozta, hogy szerinte „a világot nem az váltja meg, hogy a jók legyőzik a rosszakat, hanem az, hogy a jók nem engedik magukat megrontani". De az előadás végén mégis csak beteljesülnek Gloster szavai: „This great world shal so wear out to nought". (*Lear király*, IV, 6) Ennek bizonyítására aligha fel kellett volna vonultatni az előadás zárójelenetében a tragédia halottaival megrakott szekerét, a háborús témájú festményeket idéző stilizált látványkép gyanánt.

Az előadás bemutatója néhány nappal Jan Kott december 23-án, 87 éves korában bekövetkezett halála előtt történt. A *Lear király avagy Végjáték* című tanulmánya 1960-ban jelent meg első ízben lengyel nyelven a *Dialog* c. folyóiratban. Jan Kott magyar nyelven megjelent munkáit, életrajzi kalendáriumot tartalmazza *A lehetetlen színház vége* c. esszékötete, amely 1997-ben jelent meg az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kiadásában. Abban a kötetben található Jan Kott *Lear avagy a végső Ran* című esszéje, amelyben Shakespeara drámáját Kuroszava filmjével veti egybe. A filmben hagyományos nó színház konvenciói szerinti

Lear ábrázolása „az egyetemes Lear király" alakját teremti meg. „Minél távolabb van Shakespeare drámáinak 'időhelyszíne' az Erzsébet-kori Angliától, annál kevésbé társul a kép a szöveghez: már nem illusztráció, hanem esszencia és jel" – írja Jan Kott.

MARIONNETTES HONGROISES

Le Théâtre de l'Arc-en-Ciel

Directeur : G. Blattner.

■

les 29, 30 et 31 Octobre
et 1er Novembre

En matinée à **14 h. 45** En soirée à **21 heures**

■

PROGRAMME

La Tragédie de l'Homme

Jeu de mystère, d'après le poème dramatique.
de **Imre Madàch.**

Adapté du Hongrois et à la Marionnette par **Fernand Pignatel** et **S. de Walles.**

Mise en scène de **S. de Walles.**

Décors et constructions des marionnettes à claviers de **G. Blattner.**

Têtes de marionnettes de **J. Csàky** et **Siwa.**

■

Les panneaux du rêve :

Egypte, de **A. Toth.** — Paris, de **E. Rajk.** — Athènes, de **S. Kolos-Vary.** — Londres, de **Juhàsz.** — Rome, de **M. La-Jarrige.** — Phalanstère, de **E. Beôthy.** — Bizance, de **Z. Kiss.** — L'espace, de **S. Kolos-Vary.** — Prague, de **T.-L. Fried.** — La terre gelée, de **Prinner.**
Défilé des Mondes de **A. Szenes.**

Costumes de **M. Oscar Fenyo** et de **Ally Orav.**

Dans les travaux préparatoires ont collaboré :

Ch. Koffan, Fr. Szép, P. Bride, B. de Toth, J.-J. de Broutelle, L. Meyrel
La musique enregistrée a été choisie par **La Boîte à Musique,** bd Raspail.

■

INTERPRETATION

Mlle **Suzanne Leroux** ..... Eve.
M. **Bernard La-Jarrige** ..... Adam.
Lucien Meyrel ..... Lucifer.
J.-J. de Broutelle ..... Archange.
Fernand Pignatel ..... La voix du Seigneur

Manipulations : par la Compagnie **Arc-en-Ciel.**

La Tragedie de l'Homme. 1937. Műsorfüzet a Párizsi Világkiállításról