

Sándor L. István

SÁNDOR L. ISTVÁN

FEKETE LYUK

GOMBROVICZ: OPERETT

Mi jöhet még? — kérdezi egy bordó zakettes, kimért férfi. „Merrefelé is haladunk? Oroszország? Amerika? Balkán? Szocializmus?” A világitóan fehér ruhákba öltözött előkelő társaság tagjai — a tanácstalan úriember feltétlen hívei — minden felmerülő lehetőségre kényeskedő utálkozással reagálnak. Egyik lehetőség sincs inyükre. Aztán áhítatos bambasággal ízlelgetik, ismételtetik Fior mester (Csikos Sándor) konklúzióját: „A jövő fekete lyuk, a jövő ismeretlen.”

Az *Operett* mostani, debreceni előadásában különösebb rendezői megerősítés nélkül is hangsúlyosan hatnak az ehhez hasonló, a valóság kiismerhetetlenségére utaló szövegrészek. Így van ez a zárófelvonásban is. A már nyűtt frakkot viselő Fior mester széttétkint a romokon, majd egy sötét koporsó felé fordul, s szinte kor-

társunként szólal meg: „Nem nagyon ismerem ki magam e mai ürben-zúrben, e furcsa, furcsa átváltozásokban, átöltözésekben, átalakulásokban. Ebben a mai divatban. Az úttalan világ divatjában.”

Talányos tézisek

Az *Operett* a mai áthallások ellenére is csak áttelesen fejezhet ki aktuális életérzéseket. Tézisjellegű pamfletszerűsége eleve írói távolságtartást jelez. Megannyi művészi paradoxonból építkezik a mű: az elit- és a tömegkultúra műfajait elegyíti, a filozofikus és a szórakoztató műalko-

Jantyk Csaba (*Charme gróf*)
és Haffner Anikó (*Albertinka*)

tások szemléletmódját vegyíti, a problémaérzékeny gondolatiságot kiüresedett formákkal párosítja, a tragikumérzetet hivalkodó bohózatissággal keveri — anélkül, hogy az egymást kizáró elemek lényegi ellentmondását fel akarná oldani. Épp ezek egymást feltételező összeférhetlenségéből születik meg sajátosan izgalmas műformája, színházidegen színjátékszerűsége. Az *Operett* afféle drámaformát öltött történetfilozófiai esszé, melynek legfőbb mondanója épp tárgyának, a történelem értelmének tagadása. Amolyan példázatjellegű operettparafrázis, mely nemcsak a műfajnak, hanem a színháznak, a legtágabb értelemben vett színjátékszerűségnek a visszavonását is célozza: a szerepeknek, jelmezeknek, maszkoknak, átváltozásoknak, alakoskodásoknak mint az enyészett történelemben épített erőinek a visszavételét is.

Gombrovicz a katasztrófákat gerjesztő ideológiákkal szembeni gúnyos bizalmatlanságának, a káoszra omló történelem láttán érzett gyötrelmes szarkazmusának nem az élmény, az indulat kifejezésével, hanem a konklúzió ábrázolásával adott formát. Tézisét azonban nem fogalmazta meg, épp ellenkezőleg: a szövegbe rejtette. A darab tárgya világos, de a tanulsága homályos; az események ugyanis nem alakítják evidens felismerésekké a direkt megfogalmazáso-



kat. Legtöbbször az az érzésünk, hogy a két rétegnek nincs köze egymáshoz. A tézisdráma mint irodalmi paradigma és az operettműfaj mint színházi konvenció így egyaránt önmaga ellentétébe fordul: a nyelvi közlések leválnak a helyzetekről, önálló értékűvé lesznek, a szereplők viszont nem kulcsfigurák, a történet sem a gondolatot konkretizálja, nincs se példabeszédjellege, se bizonyító ereje. Önálló életre kel, túlzottan is önmagáért valóvá válik — formaként hívja fel magára a figyelmet. Olyan formaként azonban, amelynek nincs tartalma. Gombrovicz hivatkozik ugyan az operett közhelyes, hazug világképére — mint valamiféle bizarr, önelvű világra, afféle abszurd virtuális valóságra —, de konvencióit egyáltalán nem veszi komolyan, formáit üres formáságoknak tekinti. (Ebben az értelemben a darab operettparódiaként való megközelítésének valóban nincs jogosultsága.)

Az *Operett* figurái klisék ugyan, de aligha azonosíthatók az operett szerepköreivel. A történet sematikus ugyan, de nem a műfaj patronjaiból építkezik. A szerelmi szál jelzésszerű — Albertinka lényegében végigszunyókálja elcsábításának történetét. A két hódítónak, Charme grófnak és Firulet bárónak a vetélkedése nem más, mint ismétlődések sorozata. Az intrikuselemek, az úri társaságba férközött áruhás Hufnágel gróf és a Professzor felforgató szándéka inkább csak a szavak szintjén fogalmazódik meg, s nem válik az események mozgatóerejévé, a fordulatok okozóivá.

Nem ezek a cselekményszálak alkotják a darab vázát, hanem a történelem különféle stációit megjelenítő allegorikus helyzetek. Fior mester-

nek, az úri társaság díszvendégének, az inspiráció hiányával küszködő divatdiktátornak — hogy lesse el, milyen régi-új kreációkat vár tőle a közvélemény — történelmi divatbemutatót javasolnak. A múltból jövőt gerjeszteni akaró maszkabál óhatatlanul fordul katasztrófába. A tomboló erőszak csitulásával a felfordult világban egyszerre van jelen a pusztulás tudata és az újrakezdés lehetősége. Ezeknek a felvonásokat szervező stációknak azonban nem sok közük van a történethez. Folyamatokról, cselekményivekről egyébként sem beszélhetünk a darab kapcsán, csupán a változó helyzetekben ismétlődő cselekvésvariációkról.

A forma és a tézis széthasadása egyrészt a probléma megoldására irányuló gondolati erőfeszítés kétségességére utal, másrészt a hivatkozott színházi műfaj értelmetlen evidenciáit leplezi le. A szereplők trivializálása, a történet önméltóvá degradálódása révén az operett gondolati ürességéből kibontakozó gondolatként az üresség mint egyetemes történelmi élmény születik meg.

Átalakuló formák

„A történelemnek nincsen arca” — mondja Fior mester. Ez a komor mondat visszhangzik az *Operett* debreceni előadásában. A játékstílust, a látványt, a tér- és jelmezhasználatot, a színészvezetést is ez a keserű sejtélem szervezi.

Pinczés István a Gombrovicz-mű mai érvényességét kutatja. Egyszerre törekszik stílusjátékra és gondolati igényességre. Rendezése a színpadi formák átváltoztatásával, egymásból levezetett átalakulásával értelmezi a darabot. Az első felvonásban — némileg idézőjelek közé he-

lyezve — azt az operettvilágot igyekszik megteremteni, amelyet Gombrovicz valójában elmulasztott megírni, holott állandóan hivatkozik rá. (Talán főlölesleges hatáselem, hogy a felvonások kezdete előtti pillanatokban kihangosított ügyelői utasításokat hallunk. Ez a megoldás a színházi helyzetre, az előadás „metaszínházi” jellegére hívja fel a nézők figyelmét.) A karmestert köszöntő taps után nyitánnyal kezdődik a produkció, melyben annak rendje-módja szerint szüntelenül dalra is fakadnak a szereplők. Horváth Károly zenéje a bécsi operett széles dallamíveit, ritmikai formáit idézi, igényes stílusjáték ez, mely egyáltalán nem utánérzésekből építkezik.

A feltároló színpadképet a széles, közepen vörös szőnyeggel borított „primadonnalépcső” látványa uralja. Majd minden fontos szereplő végighalad rajta, ahogy a templom magasából ünnepélyesen aláereszkedik a szentély előtti térre. Valamennyien belépőt is énekelnek. Az első felvonásban belépőt belépő követ. A duettek és a kórusok is ezekből születnek. Én én vagyok — bizonygatja valamennyi színrelépő, miközben a párhuzamosan szóló dallamok előadói ugyanezt ismételtetik — saját magukról. A büszke individualizmus tart itt önhitt szemlélt a világ felett — anélkül, hogy bárki képes lenne önazonosságát az egyre enerváltabban játszott szerepen kívül másban is megfogalmazni. A nőcsábász Charme grófnak (Jantyk Csaba) egyre kevesebb kedve van a nőkhöz. A harcias Firulet-t (Várnai Szilárd) az örökös versengés szelleme hajítja Charme teteteinek másolására. A divatdiktátor Fiornak semmi elképzelése nincs arról, hogy milyen is legyen a holnap általa diktálandó divatja. Az előkelőségével eltelt Himaláj herceg pár (Dánielfy Zsolt és Oláh Zsuzsa) egyre kevésbé tudja bizonyosan, hogy mi is különbözetheti meg őket az alsóbb néprétegektől. A fiatalságára, csáberejére büszke Albertinka (Haffner Anikó) szüntelenül lomha álomba merül, ahelyett hogy kívánná, amíg annak rendje-módja szerint (többszörösen is) elcsábítják.

Pinczés úgy állítja színpadra az áloperettet, mintha valódi operett lenne. Nem a stílust parodizálja, hanem a színházi modort idézi. Úgy beszélnek, úgy énekelnek a szereplők, olyan a jelmez és a tánc, mint az operett-előadásokban. Magától értetődő lenne ez a modor, ha a szereplők ezúttal nem képtelenségekről fecserésznének, nem durvaságokat mondanának, nem zagyvaságokat terveznének, értelmetlen dolgokat cselekednének. Értelmetlenné válik tehát mindaz, amit az operettben a konvenció értelmez, és hihetetlen, amit a műfaj hagyománynak kéne hitelesítenie.

A díszletek és a játékköttek már az első felvonásban is jelzik, hogy többről van szó elavult színházi konvenciónál, egy hajdan virágzó műfaj hazug világképének feltárásánál. A „primadon-



Dóka Andrea (Márkiz), Csikos Sándor (Fior mester) és Dánielfy Zsolt (Himaláj herceg)

**Jantyk Csaba, Csikos Sándor
és Várnai Szilárd (Firulet báró)
(Máthé András felvételei)**

nalépcső" két oldalán fejre állított díszletfák lógnak a zsinórpadról. A hangsúlyos pillanatokban apró fénypontok gyulladnak ki bennük. Valamiféle groteszk makettdíszlet ez (díszlet—jelmez: Gyarmathy Ágnes), mely előrevetíti az előadás későbbi, stilizált formáit, utalva rá, hogy a rendező modellhelyzetként, parabolaként is értelmezte a darabot. A látvány kiegészítéseként kétoldalt egy-egy széttárt karú kortalan ruha lebeg. Mindkét öltözék közepén sötét lyuk tátong. Óvó-pártoló istenasszonyok helyett csak üres jelmezeik vigyázzák ezt a nevetséges világot. Mintha a történelem jótékony nemtőt magába nyelte volna a ruhák közepén éktelenkedő fekete lyuk. (A második felvonásban a bálterem meghajlított tükreinek közepén látjuk viszont ugyanezt az üres feketeséget, amely aztán a harmadik felvonás apokaliptikus képeiben szellőzőcsövek nyilvánásával alakul át.)

Az első felvonásban fokozatosan elmélyülnek a játékörtek. Eleinte csak váratlanságával hat, ahogy az inasok kórusa hirtelen előbukkan a zenekari árokból. A cipőpucolási jelenetben már ők a főszereplők. Leereszkedik a függöny, gazdáiknak csak a lába szára látszódik ki mögüle. Ez az új látószög, a furcsa alulnézet még bizarrabbá teszi az operettvilág figuráit. A felvonás záróképében aztán a színpadra masíroznak az inasok. Fior a mozdulatlan pad előtt állva az ismeretlen felé feltartóztathatatlanul rohanó történelemről medítál. Erre valóban mozgásba lendül a pad, magasba emelkedik, s rajta ott feszeng az elképedt mester. Alatta a szolgahad: ütemes lépteik a feltartóztathatatlan galopp fenyegető ritmusához igazodnak: „Nyírjad, fojtsad, öljed, törjed, tipord, gyilkold!” — éneklük. Hosszú fehér szalagból ötágú csillagot formáznak. Fent, az emelvény ajtókereteibe szorulva, kellemtető pózokba merevedve operettfigurák állnak. A hirtelen sötétben, az uv-lámpa fényében — mint végső jelenésben — csak az inasok csillaga és az urak hófehér jelmezei világítanak.

A debreceni előadás második felvonása a zárlatba sűrített komor előérzetet bontja ki. Az operettmodor fokozatosan groteszk színjátékká alakul át. Az ötlet magától értetődő: az operettjátás affektáló gesztusai, természetellenes hangsúlyai, beszéddallamai maguk is egyfajta stilizációból adódnak. Innen már csak egyetlen lépés kell ahhoz, hogy valóban stilizációként megalkott formák jöjjenek létre belőlük. Ez a maszkabálon történik meg. A szereplők áttetsző, világosbarna zsákokkal fedik el titkos jelmezeiket. Csak a fejük látszik ki belőlük. Mozdulataikat viszont rugalmasan követi az anyag. Ahogy



gesztikulálnak, hajlanak, lépnek, a zsákok mindig új és új alakot vesznek fel. Így még a legtermészetesebb mozgások is groteszknek hatnak. Nagy György koreográfiájának társasági táncai, operettes mozgásimitációi is stilizált testbeszédé válnak. (Ennek legszebb példája, amikor a zsákokba bújt Hufnágel és a Professzor szavak helyett inkább a testükkel vitatkoznak: a másik mozdulatait követi tartásuk, szembefeszülnek egymással, ellentétes irányú hajlésaikkal jelzik az erőviszonyok alakulását.)

A második felvonásban eltorzul a nyelv és a zene is. A sok halandzsaszöveget disszonáns akkordok kísérik, a banális operettklisék helyére feltartóztathatatlan zűrzavar tolakszik. Meghadsadtságot érzékeltet a három részre szakadt lépcső is. A zenekar — a bál muzikusait megjelenítve — a színpadi emelvényre költözött, így üresen tátong a színpad előtti zenekari árok. Kiszélesített peremét alkalmi kifutóként használják a dívatbemutató résztvevői. Addig azonban az egyforma zsákok elfedik jelmezeiket. Egyforma fe-

hér maszkok takarják el az arcokat is. Az első felvonás túlhajtott, üres affektációban megjelenő individualizmusából arctalanság született. A szereplők egyedisége a divatbemutató során fel-tároló jelmezeikben is megkülönböztethetetlen marad. (Hasonló jelzésértéke van annak is, hogy Charme és Firulet a második és harmadik részben teljesen egyforma öltözéket visel: vetélkedésük közben egymás tükörképeivé váltak, s bárgyú operettalakokból az előadás végére bána-tos bohóccá vedlenek.)

Végül lekerülnek ugyanis a jelmezekről a zsá-kok, s a múltat meg a jövőt egyaránt megidéz-ő felvonulás kezdődik. Az egyiptomi fáraó után kék ruhás görög nőalak lépdel, majd egy pap követ-kezik, aki a keresztjelét mutatja egy eretnek asz-szonymnak. Kimért polgár előtt koldusasszony hajlong. Aztán mai ruhák jönnek, majd a lehetsé-ges jövő kreációi. Madách szellemét idézi ekkor a Gombrovicz-előadás: mintha a *Tragédia* törté-nelmi színei elevenednének meg.

Igaza van Pinczésnek, amikor az *Operett* színpadi jelzésrendszerét a magyar színházi ha-gyományhoz igazítja. Ugyanis nálunk jószerével ismeretlen a darabba foglalt színházi ha-gyomány, Wyspiański és Witkiewicz irodalmi inspirá-ciója. Ezért a mű megjelenítéséhez a rendező-nek olyan viszonyítási pontot kell választania, amely a mi színpadainkon jelenlévő konvenciók alapján is értelmezhetővé teszi a darabot. Így vá-lik — az operettmodor felidézése után — Madách az előadás fő hivatkozási pontjává. A történetfi-lozófiai problémák művészi feldolgozásához ná-lunk ő szolgáltatja az alapot. Ő idézi majd a záró-felvonás haláltáncjelenete is. A második rész vé-ge ezt előlegezi: előlép egy Hitler- és egy Sztálin-maszkos alak, az atomkatasztrófa fenyegetését érzékelteti egy Kadhafi- vagy Szaddám Husszein-szerű Elnök. Fior rémülten figyeli, ahogy a törté-nelmi jelmezekből újra meg újra előszabadul az erőszak. Határozott jelzések ezek, de — a Gombrovicz-mű utalásait követve — inkább csak allegorikus képekhez, semmint rémisztő lá-tomásokhoz vezetnek.

Ezért kelt bennem hiányérzetet a katasztrófa-k utáni világot megjelenítő harmadik felvonás is. Talán erőteljesebb lenne a zárórész, ha meré-szebben szakadna el Gombroviczról, ha még messzebb távolodna a napjaink magyar színját-szását meghatározó színházi hagyománytól. A színészek a fájdalom, a szorongás kifejezésé-nek hiteles hangjait keresik. A stílusától visz-szatérnek a realiztikusabb beszédmódhoz. Pe-dig talán expresszívabb lenne, ha a formák fel-bontását követve a hangzórétteg is kiszámítha-tatlanabbá válnék. (Ezt bizonyítja az előadás legkifejezőbb részlete is: az emelvény tetején siratóéneket dalol egy asszony, két, lent álló nő-alak pedig operettfragmentumokat énekel rá a dallamra, miközben a szereplők visszhangosí-

tott, kicsit elemelt szövegmondását is halljuk. A kimért, szimmetrikus tablók némileg statikussá teszik a zárórészt, holott az előadás formai logi-kájából inkább következhetne „formátlanság”, víziószerűség, mint ez a némileg klasszicizáló já-tékmódor.)

A színpadkép is a pusztítás nyomait viseli: a lépcsőnek csak középső, vörös részlete maradt érintetlen, a többi része szétverve, oldalára for-dítva hever. A zsinórpadról letépett végtagok makettjei lógnak alá. A hajdani hercegek, her-cegnők mimikrizálnak: asztalnak, lámpának öl-tözve álcázzák magukat. A zenészek is átvedlet-tek koldusokká, alkalmi rezesbandává, cirkuszi mutatványosokká. A zenekari árok immár üre-sen, afféle sírként tátong a színpad előtt. A sze-replők megállnak a peremén, később bele is lép-nek. Aztán koporsót is helyeznek ide. Mellette, a zenekari árokból a hajdani úri társaság tagjai áll-nak. Talmi kincseiket, hivalkodó emblémáikat — vélt önmaguk érvénytelen rekvizitumait teszik le a ravatal mellé. A semminek adják át levedlett szerepeiket — és sejtelmük sincs róla, hogy eb-ben a hirtelen támadt űrben meztelen arcukra forraszt-e majd újabb maszkokat a képlékeny idő. Rövid, keserű, létösszegző mondataik a lon-doni szín végét idézik. (Az utalásnak két külön-böző jelenetben való megismétlése nem erősíti a hatást.) A meztelen Albertinka is úgy lépdel föfelé a lépcsőn, mint Éva, amikor érintetlenül átlépi a sírvermet. A többiek utánafordulnak. Fellépnek a színpadra, s miután ledobtak egy-egy ruhadara-

bot, karjukat az ég felé emelve hozsannát éne-keinek a szent meztelenségéről.

Olyan ez, mint egy rockopera fináléja. A bana-litás — amelytől a történelemfaggató játék elsza-kadt — végül a banalitáshoz talál vissza. Egy mai üres, bombasztikus formához, amely éppúgy al-kalmatlan a történelem illúziótlan tudomásulvé-telére, mint kiinduló változata, az operett. Egy felszínes nyugalmat áhító korszak, a látszatok kultuszában újból megnyugvást kereső világ is-mét elszalasztja a történelem trónfosztását. A debreceni előadás nyugtalanító konklúziója sze-rint uralkodik rajtunk továbbra is. Fenyeget mind-nyájunkat, mint az a felderítetlen fekete lyuk, amely végül magába nyelhet majd mindent.

Witold Gombrovicz: *Operett* (debreceni Csokonai Színház)

Fordította: **Eörsi István** és Pályi András. *Díszlet-jel-mez*: Gyarmathy Ágnes. *Zeneszerző*: Horváth Károly. *Koreográfus*: Nagy György. *Zenei vezető*: Takács Krisztián. *Játékmester*: Porcsin László. *Karigazgató*: Gulyás Lajos. *Rendezőasszisztens*: Sóvágó Csaba. *Világítás*: Dombrády Csaba. *Mai színpadra alkalmazta és rendezte*: Pinczés István.

Szereplők: Csikos Sándor, Dániely Zsolt, Oláh Zsu-za, Jantyik Csaba, Várnai Szilárd, Haffner Anikó f. h., Krizsik Alfonz, Jámbor József, Porcsin László, Szino-vál Gyula, Dóka Andrea, Tóth Zoltán, Matkó Sándor, Somos Mónika, Diószeghy Iván, Hencz József, Ur-szuly Edit, Hajdú Péter, Karl József, Gál Irén, Koncz Erika, Takács Krisztián, Gáspár János, Jóna Sza-bolcs, Koncz Lóránt, ifj. Kovács Gyula, Pörnczi Attila, Sarkadi Gyula, Schild Jenő.

Sinbók / Nyíregyháza

cs **MIKITA GÁBOR**

SIKKASZTÁSOK

meg **DÜRRENMATT: ÖTÖDIK FRANK**

rendelkező Baggio Bestalan

A cím királydrámát sejtet. A bevezető véres shakespeare-i hősokeket ígér; Frank és hit-veze kétségtelenül a Macbeth házaspár reinkarnációja is lehetne. A darabbeli pénz utáni hajszát a tragédiák hatalomért folytatott küzdelmeinek mechanizmusa műkö-deti. Mégis, III. Richárd helyett Bicska Maxi az, aki zavartalanul átsétálhatna a svájci író drámájába: a Shakespeare-re történő hivatkozás ellenére Brecht inspirálta a *Koldusopera* alvilágát idéző művet.

A példázat középpontjában a Frank család magánbankja áll: a „busásan jövedelmező és velejéig tisztességesnek” tartott pénzügyi val-lójában bünszövetkezet, melynek tagjai arra

büszkék, hogy a cég fennállása óta még egyet-len tisztességes üzletet sem bonyolítottak le. A „gyilkolunk és sibilunk” jelszavára folyik a sik-kasztás, váltóhamisítás, zsarolás, s a történet végére a bank számláján több a hulla, mint a pénz. A bankárdinasztia ötödik tagjának gyen-gekezéséért azonban az üzlet megindul a lejtőn, s a tagok a cég likvidálása mellett dön-te-nek. A tervek szerint Franknak, majd feleségé-nek megrendezett temetése után nyomtalanul eltűnne a bank „személyzete” meg a vagyona is. Az államügyészségre az adósság rendezése, a bandatagokra a gondtalan, tisztességes élet várna. Csakhogy Frankék titokban, álnéven ne-velt gyermekei rájönnek szüleik kiletére, s ezzel