

(498)008x

h MARGITHÁZI BEJA

## TEST, RUHA, GONDOLAT

GOMBROWICZ: OPERETT

Charme gróf elcsábítja Albertinkát, hogy felöltöztesse a lányt, és hogy bebiztosítsa hódításokkal szerzett előnyét a szintén szoknyavadász Firulet báróval szemben („szerelmi” szál). A Himaláj hercegi pár vendégül látja Fior mestert, a divatdiktátort, aki a tiszteletére rendezett álarcosbáltól inspirálódva a jövő divatját szeretné megkreálni („társasági élet” szál). A Professzor bevezeti a társaságba az álruhás Hufnágel grófot, aki a lakájok bevonásával forradalmat tervez az arisztokrácia báljában („politikai élet” szál). Kész csoda lenne, ha ebből az egészből épkezláb történet kerekedne ki, nem is kerekedik. Gombrowicz *Operettjében* minden érdekesebb, mint a történet maga. Az álarcosbál ugyan valóban forradalomba és világháborúba

fullad, de nem Hufnágel, hanem Charme és Firulet miatt, akik szabadon engedik csirkefogóikat. A három szál ekkor gabalyodik össze: Albertinka eltűnik, az úri társaság álruhában bujkál, Hufnágel fasisztának öltözött alakokat üldöz és ítél el. A történetnek nincs terjedelme, sem lezárása; nyitott marad és tanulságtalan. Jellemeket, egyéni drámákat nehéz lenne találni ebben a lélektanilag rezzenéstelen, dramaturgiaiilag légüres térben, ahol minden elvont, jelképes és stilizált. Az állapotok, helyzetek felsorakoztatására korlátozódoó darabban szokatlanul gyakoriak és terjedelmesek a bemutatkozó áriák, lévén a szereplők létezésének egyedül felmutatható bizonyítékai.

Az *Operettnek* szétágazó és – mivel a valósággal állandóan változó távolságot tart fenn – kissé bonyolult a szimbólumrendszere: a kiemelt, nagybetűs fogalmak közül (mint *Divat, Történelem, Forradalom, Maszk, Meztelenség*) egyesek

Bács Miklós (Charme) és Hatházi András (Firulet)



hol szó szerint, hol áttételesen, mások csak szó szerint vagy csak áttételesen értendőek. Forradalom, háború, anarchia, átrendeződés – Gombrowicz darabját a maga zilált jelképhálózatával tipikusan kelet-európai allegóriának lehetne kikiáltani, ha ideológiákat ironizáló, a már fejfájdító butaságot kifigurázó vonulatai nem volnának időtlen és korlátlan érvényűek. Értelmezését azonban tovább bonyolítja, hogy az *Operett* valójában nehezen meghatározható viszonyban van az operettel, amely nem csupán apropó, sem nem megtartó forma, de nem is egyszerűen csak a karikatúra tárgya. Gombrowicz, bevallása szerint, azért választja ezt a haldokló, hamis formát, hogy annak „mennyei szklerózisát” meg nem bolygatva igazi tragédiát szőjön bele. A választott műfaj konvencióit azonban maga sem veszi komolyan, a forma interpretálását pedig teljesen elhanyagolja.

Nem az operett valószerűtlensége importáldik át tehát ebbe a darabba; a torzítás mértéke és módja egészen sajátos. Az operettek kétértelmű célzásai, kokottjai, pikáns helyzetei és élveteg valcerei például szinte egészséges erotikaként hatnak az *Operett* erotikája mellett. A főhős, Charme formálisan férfi, női faksznikkal, aki irtózik a meztelenségtől, és nem tud mit kezdeni a libidójával; hódításai kalap- és ruhavásárlásokban teljesednek be. Animális, ösztönlény alteregója a csirkefogó-kutya, aki „megteheti azt, amit ő nem”: bemutatkozás nélkül „kontaktusba léphet” egy nővel. Albertinkát, aki végül is nem meríti ki a primadonna szerepkörét, álmában érintik meg, így ő továbbra is alvással tölti az idejét, a „meztelenségről” sóhajtozva. A meztelenség az *Operett* legkomplexebb motívuma, egyszerre vannak erotikus, lélektani és társadalmi zöngéi: Charme annyira túlfinomult, hogy a testiség (a sajátja is) megbotránkoztatja; Fior mesterre a meztelenség végzetes lenne, mert a divat halálát jelentené; a Himaláj hercegi pár ünnepi beszédben fejt ki, hogy a meztelenség maga a szocializmus, mert mindenkit egyenlővé tesz. A Forradalom után mindenki álruhában ténfereg, majd a meztelen Albertinkát keresi – a meztelenség maszkatlan őszinteséggé értékelődik föl, maga lesz az elérhetetlen szentség, mert teljes maszktalanság nem létezik. A gombrowiczai gondolat szerint maszkok sorából áll össze az emberi arc, de a maszkok alatt nincs semmi. Ezért nem is lehet cél minden maszk levetése, hiszen végül is ezek tartják össze, világítják meg több oldalról a személyiséget, amely önmagában alakatlanul, de a külvilág számára szerepek formájában létezik, definiálódása elkerülhetetlen.

A lengyel szerző darabját a magyar színházak közül a kolozsvári játssza először Romániában, alig néhány hónappal a debreceni előadás után. Tompa Gábor rendezése az operettszerűségben a Téréség esszenciális hazugságait, zavarait, ren-

meg: an Alham Magyar Színház Kolozsvár előadása, rendezte Tompa Gábor

detlenségeit és nagy átveréseit fedezi fel, és főként azt, hogy a hasonlat groteszk. Ezért nem kerülheti meg az operettműfajjal szembeni állásfoglalást sem; még akkor sem, ha ez csupán keretül vagy ugródeszkául szolgálhat, hiszen a játék jóval tovább lép annál, mint hogy egyszerűen kifigurázza ezt a működőképes, de „idióta” műfajt.

Az operettszerűség jól eltalálva és kellő rafinériával lengi be a koncepciót és a játékmódot. Lászlóffy Zsolt és Incze G. Katalin zenéje a színpadi történésekhez és nem az operetthez igazodik. A díszlet (Dobre-Kóthay Judit) sem nem parafrázis, sem nem variáció, hanem jelzi azt a valóságtól és egyben az operettszerűségtől elrugaszkodott, irracionális helyszínt, ahol nem léteznek állandó formák, viszonyítási pontok, s amelyben alkalmanként maguk a szereplők is díszletelemekké válnak. A templomot állandóan színen lévő, festett vitorlás hajó helyettesíti, fedélzetén a zenekarral. Ugyancsak itt áll még egy egyházi méltóság – papírból, és a festett díszleten több helyen is visszatérő motívum a kereszt (in hoc signo vinces?). (Később a plébános – Szikszai Rémusz – markánsan karikírozott alakja is arra rímel, hogy itt egy kiemelt fontosságú ideológiáról van szó.) Széles primadonnalépcső köti össze a fregattot a megnövelt, sterilen hófehér színtérrel, amelyet csak az Úri Társaság és alkalmilag néhány szék „díszít” a jelenlétével.

Ez az Úri Társaság mint kollektív szereplő (akárcsak az udvari csoport a *Képmutatók csel-szövésében*) ennek a rendezésnek is kulcsszereplője, mivel, többek között, Tompa itt a látványt is rájuk bízta. És a frakkjukra vetett fekete köpönyeket viselő, cilindres férfiak, a fekete ruhás, nyakukon fehér boát, fejükön kalap gyanánt művirágkosarat viselő nők (jelmez: Dobre-Kóthay Judit) vést jósló, groteszk eleganciája nem habos operetti látvány. (A nyitó jelenetben köpönyüket emelgetve úgy hátrálnak le lassan a főlépcsőn, mint egy csapat denevér.) Ez a társaság többnyire egymással szoros közelségben mozog. Afféle kis kelet-európai társadalom: összebújik, pletykálgat, ide-oda gurítható paszszív tömeg, amely főállásban űzi a kommunikációmentes fecsegést. A dolog szimbolikája viszont jobban működik, mint a kivitelezése: az Úri Társaság leginkább egy láthatatlan dróton ránkötött, sokfejű, soklábú marionettfigurára emlékeztet, amelynek botladozása időnként koreográfusért kiált. (Igaz, a végrehajtás mechanizmusa a diktatúrák kedvelt monumentális tömegdemonstrációit idézi.) Hogy nem aktív látványrendező, azt éppen néhány összehangolt, jó hatású megnyilvánulás sejteti, mint mikor esernyőik kampójával hirtelen lefogják az előttük ugránczó Charme-ot, hogy a lakáj beadhassa a kért injekciót. „Balkán-reakciójuk” emblematiszusan van szánva: Fior mester (Csíky András) a



### Jelenet az Operettből

jövő divatján hangosan töprengve sorolja az alternatívákat: „Oroszország... Anglia... Tengeri politika... Declassé... Balkán... Szocializmus... Trónörökös... Minden felemlített lehetőségre élénk a reakció, fanyalgás, helyeslés, elutasítás, esetleg érdeklődés, az egy „Balkán”-t kivéve, amikor is mindenki patetikus elhülyültségbe merededik, mintha semmit sem hallott volna.

Ez a féltérenléti, bamba állapot tulajdonképpen mindenkinek egy kicsit a lételeme: Charme (Bács Miklós), akármennyire élénknek, sőt izgágának tűnik is, folyton elpilled, és a legváratlannabb pillanatokban közli álmosan, hogy mennyire unatkozik; a báli vendégek csendben szunyókálnak, amíg az állandóan cipőtisztítással terrorizált személyzet tisztára nyalja a lábbeliket.

A csábítási jelenetben a szétesztott Úri Társaság parkként asszisztál Charme és választottja találkozásához, amely a bugyuta erotika jegyében zajlik. Albertinka (Gajzágó Zsuzsa) balettcipőben, gazdag rétegzettségű túllszoknyában, rózsás pofival ingerlően nyújtogatja nyelvét, és úgy tud ásítani, mint egy ló. Csöppet sem tartózkodó magatartása a legtöbb férfit felvillanyozná, de Charme-ot kiveri a veríték, és hirtelen Belmonto-szósokról meg langusztával töltött osztrigákról kezd racscolni. (Ekkor értjük és bocsátjuk meg neki barackvirágszínű frakkját.)

A második felvonásban már a jelmeztárban is a hasadás, a meghasonlás jelei mutatkoznak. A hercegi pár szerelése több mint bizarr. Himaláj herceg (Boér Frenc) arany színű házikabátot visel, derékig érő szőke hajjal; feleségén (Spolarics Andrea) fehér ruha és minden mozdulatra rugó-

zó, összekoccanó golyócskával ékes fejdísz. Charme és Firulet (Hatházi András) a megszólalásig egyforma ruhában, fejükön egy-egy fácánfészekkel párbajoznak. Közben az egyre váratlannabb mennydörgések és a félreérthetetlenül figyelmeztető zene szolgáltatják a hangzó dissonanciát. Bomlásnak indul a nyelv is, a társalgás cafatokban lóg. Hufnágel (Bíró József) és a Professor (Nagy Dezső) feleslegesen hosszas vitát folytat idevágó marxista terminusokban; a lakájok löfejmaszkokban és egyre vészjóslóbban skandálva bukkannak fel. A fokozást Forradalom tetőzi be: agresszíven villogó fény, éles sikoltozás.

A harmadik felvonásban Fior mester, kívülállóként, a józan ész törvényei szerint próbál eligazodni az anarchiában, amely folyton újratermeli magát. A botrány, közörlület, apokalipszis fokozhatatlan; utolsó mozzanataiban a színészeket egy betolt televízió lejátszott videofelvételről láthatjuk. Az itt „közvetített” tárgyaláson a tömeg mindenképpen és hatálytalanul akar elítélni valakit, akik csak rémült makogásra képesek önvédelem helyett.

A csoport egyedekre hull, aztán az egyedek hullanak darabokra. A fölborult székek és a szétdobált ruhakupacok között rohángáló alakok zászlórúdra húzott ruhákat lengetnek (a tetszőlegesen behelyettesíthető címer helyén, helyett: lyuk). Az elveszettnek hitt Albertinka meztelenre „maszkírozva” lép fel a színpadra, testszínű jelmezben, hosszú, fekete hajjal, viselőre kitömött hassal, termékenység-istennőként. Az *Operett* forgatókönyve ezek után véget is ér. A színpadon azonban váratlan dolog történik: hirtelen mindenki vetkőzni kezd. Az előbukkanó bőrszínű trikómeztelenség sem szállítja le a feszültséget, a zavarba ejtő hatást. Nincs két egyforma mezte-

lenségmaszk, ahány ember, annyiféle szabott-kitömött mell, has, fenék, nemi szerv, annyiféle megmutatott személyesség, megsértett intim szféra. A sor két végén az állig begombolkozott csavargók, a két, látszólag jelentéktelen kulcsfigura, akik valójában az események mozgatói voltak.

Harminc pucérnak öltözött, pucérnak látszó ember áll a színpad szélén, amikor a beálló csendben nyikorogva leereszkedik hátuk mögött a vasfüggöny. Farkasszemet néznek a közönséggel. Különös összezártság. Totális kiszolgáltatottság. Furcsa feszültség gyűlik itt össze a háromórás, gyakran lankasztó előadás végén.

Ha a játékot nem jellemzi is végig ilyen intenzitás, az előadásnak kétségtelenül megvannak a belső törvényei, amelyek azt költőiségében is koherens esszévé lényegítik. Ez a szociálpszichológiai irányú esszé, mint az előadás gondolati háttere, metaforagazdagon, szellemdúsan szól rólunk, a Helyzetről, az emberi lélekről, a szerepekről, a tömegekről stb., de a látható előadás a közönség tűréshatárát provokálja, amennyiben néha azt a benyomást kelti, hogy nem tudott úrrá lenni a darab látszólagos összefüggéstelenségén, és hatalmába kerítette a történések banalitása. Íve ugyanis van az előadásnak, de ritmusa kevésbé. Időnként menthetetlenül unalomba fullad, feléleszthetetlenül ellaposodik a furcsa, absztrakt alakok színpadi tevékenysége, amit a szöveg komikumig feszített groteszksége (a Professor hányingere; Charme és Firulet licitálásai) csak helyenként élénkít. Ezért aztán egy-egy ötletes megoldás csak úgy csattan, sőt majdnem bombasztikusan hat (rajzfilmpoén: Wladislaw fürtös hajú Ámorként bukdácsol elő, és parittyával továbbítja a pirulát urának-parancsolójának; vagy: Charme az arisztokrata létforma hátrányairól monologizálva széttárt karjait hirtelen a keresztre feszített Megváltó pózához igazítja). A hosszadalmas szertartások ismétlődésében (például a párbajjelenetben) a hatalmas színpadi tér bejátszása talán nem teljesen jelentőség nélküli, de az elszánt monotonitás próbára teszi az emberi türelmet, és felesleges kérdőjeleket ébreszt.

Közben a színészek mozdulatai mindvégig arról árulkodnak, hogy átérzik, mennyire problematikus a létezésük ebben az antidramatikus térben; fogódzó nélkül, tanácstalanul és kicsit elveszetten is közlekednek benne, groteszk gesztusaik néha önleleplezőek, teljesítményük előírt mozdulatsorok pontos, de szenvtelen végrehajtásából áll.

Értőn-érzékenyen végiggondolt darabértelmezés a Tompáé és a dramaturg Visky Andrásé, amely mindenkitől elvárja a megfejtés és továbbgondolás munkáját. Ezért is sokkal izgalmasabb a szemantikája, mint a színpadra alkalmazása, mely utóbbi megőriz valamit a darab színszerűtlenségéből: utalásgazdag, átlényegített és kicsit mindig néhány centiméterrel a deszkák fölött lebeg. A zárójelenet metaszínházi gesztusként

emeli el a *játékot* a színpadról, amelyen sohasem volt igazán otthon.

Gombrowicz: Operett (Állami Magyar Színház, Kolozsvár)

*Fordította:* Eörsi István és Pályi András. *Dramaturg:* Visky András. *Díszlet- és jelmeztervező:* Dobre-Kóthay Judit. *Zene:* Lászlóffy Zsolt és Incze G. Katalin. *Rendező:* Tompa Gábor.

*Szereplők:* Csíky András, Boér Ferenc, Spolarics Andrea, Bács Miklós, Hatházi András, Gajzágó Zsuzsa, Borbáth Júlia, Ille Ferenc, Csutak Réka, Bandi András Zsolt, Szikszai Rémusz, Salat Lehel, Dehel Gábor, Panek Kati, Nagy Dezső, Biró József, Bogdán Zsolt, Fülöp Erzsébet, Tordai Tekla, Kardos Róbert, Madarász Loránd, Szabó Jenő, András Lóránt, Dimény Levente f. h., Keresztes Attila, Kántor Melinda, Lázár Gabriella, Tóth Tünde, Orbán Attila f. h., Dimény Áron f. h.