

Hermann Zoltán

„Lord Blotton kis *fa* széke...”

WITOŁD GOMBROWICZ OPERETTJE A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

„A modern színdarab szövege egyre kevésbé tekinthető olvasmánynak. Egyre inkább partitúra lesz, s csak a színpadon, a játék, az előadás során kezd élni. / Ez az *Operett* még más okból is nehezen olvasható darab” – írja Gombrowicz a művéhez írt bevezetőjének elején. Gombrowicz két olyan kijelentéssel indítja *Magyarázatát*, amelyet voltaképpen sem itt, sem a közvetlenül ez után olvasható, *A cselekmény* című részben nem fejt ki részletesen, sőt magában a drámaszövegben is csak nagyon áttételesen reflektál saját kijelentéseire. Pedig hogy mit értett az *Operett* librettójának partitúrajellegén, és hogy mi az a „más ok”, ami miatt darabja inkább előadás, mint olvasmány, azt éppen a Nemzeti Színház Andrzej Bubień rendezte *Operettje* miatt jó volna tudni.

A debreceni munkái nyomán már rutinos, „magyar” rendezőnek számító Bubień előadásának alapvető hibája éppen a *partitúrához*, a Gombrowicz-szöveghez és Pályi András és **Eörsi István** magyar verziójához való viszonyának tisztázatlansága. Semmiképpen ne induljunk el rögtön a szöveg és interpretációinak roppant izgalmas, hermeneutikai labirintusa felé; nem arról van szó, hogy mennyire ragaszkodik a szöveg-partitúrához az előadás, hanem inkább arról, hogy Gombrowicz darabja, bizony, nem való a Nemzetibe.

A bemutató okozta kritikai zavarodottság szinte általános. Mi történik? A Nemzeti mégis beolvas a jelenlegi fenntartó urainak? Az *Operett* a „bukott” politikai elit gúnyos szatírája? A mindenkori – magyar – elitnek és lakójainak perverz viszonyát, úr és cseléd teljes csereszabatoságát mutatja be?



Csáky Móric kitűnő operettkönyvéből (*Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, magyarul 1999-ben jelent meg) tudjuk, hogy az operett műfaj arra a skizoid társadalom-lélektani defektusra épül, hogy a kispolgár megveti ugyan az arisztokráciát, mégis minden erejével szeretne az arisztokrácia köreiből tartozni. A Gombrowicz-operett (antioperett) ezért voltaképpen nem is a XX. századi történelem operettszerű dramaturgiájáról, hanem a történelem szizofréniájáról szól. A mű cselekménye – amit a szerző külön, narratív elbeszélésben is végigvezet a darab bevezetőjében – annyira ijesztően általános, hogy hiába látszik bele bármilyen aktuálpolitikai szituáció, annak az ellenkezője is belelátható. Hiába beszél Gombrowicz fasiszta lakájokról



Hasenfratz-Szegvári Júlia (Albertinka) és Szatory Dávid (Charme gróf)

és marxista professzorról – ne felejtjük, hogy 1969 nyarán fejezte be az *Operettet*; vagyis határozottan *poszt-hatvannyolcas* alkotásról van szó! –, feltehetőleg ezek a szerepek is cserélhetők. A Gombrowicz-darab olvasmányként azt a tudathasadás-közeli élményt nyújtja, hogy az olvasó csak önmagát *nem* ismeri fel az abszurd típusok között. A színházi előadásnak pedig ezzel a skizofrén állapottal kellene szembesítenie mindenkit, a rendezőtől a színészeket át a nézőig.

Az *Operett* elsősorban nem politikai darab – legfeljebb a politikai meghasonlás lehetne a témája –, hanem színházi darab, színház a színházról, a XX–XXI. századi történelem teatralitásáról. „Amennyire nehézkes, reménytelenül erőltetettnek tűnő képződmény az opera

rális jellege „relativizálható”. Ez az etikai viszonylagosság pedig a színházi tudathasadás egy újabb tünete.

Mi a baj Bubié és a Nemzeti *Operettjével*? Minden. Illusztratív, nem pedig értelmező az előadás; és még rosszabb, hogy ahol elszakad a szöveg közvetlen megjelenítésétől – mint a legprovokatívabbnak szánt divatbemutató-jelenetben, Ferenc pápával és Conchita Wursttal stb. –, ott a legkétségbeesettebb a lapossága. A díszlet Chiricót idéző hamis perspektívája és a jelmezek (Anita Magda Bojarska) inkább megkerülik az operett kettőzött teatralitásának problémáját; különösen fantáziátlan Albertinka jelmeze, akit pedig Gombrowicz utasítása szerint a második felvonásra alaposan fel kellene cicomázni, túllöltöztetni.



FENT: Jelenet az előadásból
 JOBBRA: Farkas Dénes (Firulet báró), Horváth Lajos Ottó (Wladyslaw) és Szatory Dávid

– folytatja Gombrowicz az előbb idézetteket –, annyira *tökéletes színház, tökéletesen teatralis színház számomra az operett* a maga isteni idiotizmusával...” Andrzej Bubié rendezésének fatális tévedése – vagy ördögi ravasz-sága? –, hogy nem akar valódi színházi előadást csinálni a Gombrowicz-darabból. Pedánsan felvonul minden operettkellék: operett-seregszemle és operettes deus ex machina, zenei kliséhalmaz (némi kromatikával megbolondítva), egy remek zenekar és egy briliáns tánckar (felér egy színikritikával, hogy az előadás végén a Danubia Zenekar és a táncosok kapják a legnagyobb tapsot) – de mégsem színházat látunk, hanem csak a partitúra tisztességes leblatolását. A maga nyomasztó módján persze ez is hat: ha az operett (az *Operett*?) tökéletes színházatlanítása a rendező célja, akkor kétségkívül az az üzenete a Nemzeti előadásának, hogy a színház mo-



Schiller Kata felvételei

Piotr Salaber zenéje nagyon kreatívan bánik az operett (és a XX. századi *mainstream* zene, a musical, a dzsessz, a festival-sound és a harmadik felvonásban a techno) kliséivel. Másfelől azonban mintha az előadás kínos vontatottságáért, ritmustalanságáért is a zene volna a felelős. Minden Gombrowicz–**Eörsi**-verssort legalább négyszer énekelnek el, és hiába tölti ki az

előadás a klasszikus nagyoperettek három-négy órás időtartamát, az operett frivol időnkivülisége nem tud megjeleníteni, mert az ismétlések nem kapnak semmiféle másodlagos, harmadlagos jelentéstöbbletet, főleg ironiát nem.

A tánckar és a „szólisták” koreográfiája (Katona Gábor) nagyon komoly kihívás elé állítja a színészeket, a tánckar megoldásai hibátlanok, de a főszereplők esetében hol túl sokat kíván a tőlük, Trill Zsolt/Fiort és különösen Szűcs Nelli/Márkízt gyakran megoldhatatlan feladat elé állítja – a Márkíz például két markos legrény segítségével tud csak fellépni a divatbemutató kifutójára –; hol meg a színészek erőltetik túl a tervezett mozgásokat: Szatory Dávid (Charme) és Farkas Dénes (Firulet) nem egyszerűen játsszák az operett-ripacsot, de amit játszanak, az maga a ripacskodás. mindenféle ironikus kettősség nélkül. A koreográfia csúcspontja nem is a szimbolikus értelemben leghatásosabbnak szánt divatbemutató, hanem a harmadik felvonásban a szélviharhoz kitalált mozgás: váratlanul dinamikai iránya lesz a tömegjelenetnek – ez az öt perc az előadás egyetlen, valóban megrendítő, jelentést hordozó epizódja.

A színészi játékot – Bánsági Ildikó Himaláj hercegnőjének minden és Schnell Ádám professzorának néhány jelenetétől eltekintve – a teljes bizonytalanság kíséri. Az előadás színészgárdája láthatólag nem tudja megragadni a groteszk színpadi jelenlét lényegét, annak torzító technikáját mindvégig külsődleges elemekből rakja össze. Gombrowicz több szerepre osztott bonvivánjainak – Charme, Firulet és Hufnágel álgróf (Fehér Tibor) – harsányságát, idétlenségét sehogy sem lehet a gombrowiczi groteszkkal azonosítani. A bonvivánok és Himaláj herceg (Incze József) a lengyel eredetiben is és **Eörsiék** fordításában is racsolnak, de hogy a színpadon hogyan lehet ezt a beszédmodort ilyen idegesítővé nagyítani, az elkeserítő. (Tudniillik ezeknek a szerepeknek nem a racsolás a lényegük.)

Alighanem nem közvetlen magyarázatuk van ezeknek a hatástalanító, valószínűleg nem szándékos effekteknek, hanem valami mélyebb okuk. Még mindig megilleti a Nemzetit a kritikus bizalma, talán az új és immáron élesre állított évad bebizonyítja majd, hogy a Gombrowicz-darab egyszerű kisiklás. Ám tartok attól, hogy a színház műsorpolitikája vastagon felelős ezért a fiascoért. Elhibázott az a koncepció, amely ahelyett, hogy felhasználná a magyar színház színészközpontúságát – egy új színházi nyelv megteremtésére –, igyekszik inkább negligálni ezeket a hagyományokat, más színházi tradíciókkal helyettesíteni őket. A magyar és az orosz–lengyel színházi kultúrák dialógusának számtalan nagyon sikeres vállalkozása volt az utóbbi évtizedekben Ljubimovtól Vasziljevig – és fájdalmas hiányai is, Grotovskitól Kantorig –, de kétségtelen, hogy a lengyel és orosz színházi gondolkodásmód reflektálatlan „importálása” komoly veszélyeket is rejt. Spiró György fejtegette még 1985-ben – a *Magániktató* című kötetének egyik tanulmányában –, hogy a lengyel és az orosz tradíció teljesen más, szinte „mitologikus” állandóságú színházi kultúrát hozott létre még a XIX. században, és hogy zárványszerűségük elkülöníti őket az európai színházi struktúráktól.

Az 1969-ben írt *Operettet* a hetvenes évek közepén már játszották, játszhatták lengyel színházak, a nyelvbe és a miniatúr, szinte láthatatlan színpadi történetekbe sűrített többszörös szimbólumai, az értelmezés pillanatnyi attitűdjeit állandóan változtató játék nyilvánvalóan igazodott is ehhez a lengyel–orosz színházi ízléshez. A *SZÍNHÁZ* 1994. augusztusi számában éppen az *Operett* egyik fordítója, Pályi András volt kénytelen konstatálni (*Gombrowicz – a visszatérő hullám* című cikkében) a lengyel színházi kultúra meghasonlását, politikai érintettségűvé váló vitáinak megjelenését Gombrowicz *Operettjével* kapcsolatban. A radomi Gombrowicz-fesztiválról tudósítva és az RS9 *Operett*-előadásának (Lábán Katalin és Dobay Dezső munkája) váratlan sikerét elemezve a Gombrowicz-recepció hőskorszakának végéről beszélt, arról, hogy „vele együtt kopott meg a művészi (mondjuk, rendezői) szándék, amely egy évtizede még *érdekes* előadást volt képes produkálni, ha másért nem, hát azon pusztán oknál fogva, hogy beopta Gombrowicz *eretnek* nézőpontjait abba a kulturális közegbe, ahonnan az író többnyire ki volt tagadva. Ma viszont [1994-ben, írja Pályi] ebből az attitűdből nemegyszer merev, dekoncentrált, művészileg szétforgácsoló előadás születik.”

Hogy ez a dekoncentrált, szétforgácsoló előadás húsz évvel később is meg tud születni a Nemzeti Színházban, azt talán a fordító-tudósító sem gondolta. Ha az RS9-nek volt bátorsága megújítani a Gombrowicz-interpretációt – feltehetőleg azért, mert hozzá-tette a magyar alternatív színházi regisztert is a darabhoz –, akkor majdnem érthetetlen, miért nyúl vissza Bubień a már húsz éve is csak a Gombrowicz színpadi *eretnek*ségébe kapaszkodó színrevitelekhez. (A szeptember 6-i előadás délutánján rendezett szimpózium, tartok tőle, éppen ezeket a kérdéseket kerülte meg.) Miért nem használja Bubień az egyébként valóban respektálható lengyel–orosz színházi attitűdöt arra, hogy a magyar színházi tradíciókat átformálja, miért nem látunk a színpadon valami újat? Nem lecserélni kellene a magyar tradíciót egy másikra, hanem formálni, provokálni, párbeszédre lépni vele.

Bubień *Operettje* lengyel, elavultan, öregesen lengyel, ami magyar benne, az meg egyszerűen rémisztő és sajnálatos.

A Nemzeti Színház előadása tulajdonképpen gyáva. Folyton az jár a kritikus fejében, hogy a rendező és a „tervező asszisztens”, Anna Adamek mást, többet akart, de valaki folyton rájuk szólt, hogy „ezt itt ne”. Hogy a harsány idétlenség azért van, hogy elfedje a színészi jelenlét megoldatlanságait. (Hogy ez probléma, az a tízezer példányban terjesztett *Nemzeti* című lap – tud ezzel a „lefedettséggel” bármilyen színikritika versengeni? – interjúiból is látszik. „Főszerepben: a színész – mondja a lap nagyinterjúja –, a rendezői ötlet-színháznak vége.” Tényleg a színészgárda a legnagyobb probléma: beismerésként is olvasom Vidnyánszky Attila mondatait. Csak ezt nem mondani kell, hanem dolgozni a színésszel.) A Nemzeti színészei ugyanis alkalmatlanok és bátortalanok egy Gombrowicz-darabhoz, és a rendezői koncepciótlanság miatt bizonytalanok is a színpadon. A darab központi szimbóluma, az elit rögeszmés rettegése az anderseni, „a király meztelen”-kázustól és a szabadság erotikus természetű

testiségkultusza sehogy sem jön át. Nincs meg az alaptörténetnek a perverz túllöltözöttségtől az archaikus meztelenségig tartó útja. Legalább ne csak slafrokra vetkőznének a szereplők a fináléban, hanem valóban „csóréra”. De ezt a Nemzetiben nem merik. Mert ez a Nemzeti nem az a Nemzeti? Albertinka (Hasenfrantz-Szegvári Júlia) apoteózisa is teljesen hatástalan, és ez nemcsak a finálé kimódolt gyávasága miatt van, hanem azért is, mert a rendező – kölcsönveszem székszomszédom felém sűgött pikírt megjegyzését – nem enged neki más színészi eszközt alkalmazni, mint „a hosszú haját”.

Gombrowicz szinte nincs is jelen. Gombrowicz legnagyobb teljesítménye, a nyelvi mikroszegmensekbe szétszórt fogalmi káosz, a precíz retorikai alakzatok és jelentéscsúsztatások – a Pályi–Eörsi-fordításra különösen büszkének kellene lennünk – pedig nemhogy a teljes értelemnélküliséget reprezentálják (pedig van értelme a Gombrowicz-szövegnek, és a kicsit átstilizált Pályi–Eörsi-szövegnek is), hanem még a „Gombrowicz-partitúra” is meg van hamisítva.

A kórus operettesített leitmotívja, „Lord Botton kis széke” (így éneklék!) dramaturgiailag nagyon fontos helyeken tagolná a dráma szövegét. A SZÍNHÁZ már idézett, 1994-es száma interjút is közöl Rita Gombrowiczsal, az író özvegyével, aki nem mulasztja el megemlíteni, hogy a kis verssor lehet a retorikai és szimbolikus középpontja a darabnak. Gombrowicz folyton ezt a sort dúdolgatta a darab írása közben. Kétség nem fér hozzá, hogy a rejtélyes szöveg – Karin Choinski alaposabban is értekezik erről egy, a münsteri *Studia Philologica Slavica*-ban, 2006-ban megjelent tanulmányában (*O Operetce Witolda Gombrowicza*) – igazából egy Dickens *Pickwick Klubjából* vett idézet-transzformáció. Amikor Pickwick úr az első fejezetben a társaság előtt patetikus szónoklatban ecseteli küszöbönálló útjának rá váró nehézségeit, a beszéd hevében pedig föláll a székre, amin addig ült, váratlanul közbekiabál egy Mr. Blotton nevű klubtag: „A fenét!”, aminek következtében heves szóváltás alakul ki közöttük és az őket rendreutasító elnök (*chair/chairman*) között, szélhámosnak és nagyképűnek nevezik egymást, majd a vita a dickensi romantikus és abszurd ironia jegyében így zárul (Hevesi Sándor és Ottlik Géza stílusremeklése): „AZ ELNÖK ezek után kötelességének érzi, hogy megkérdezze az igen tisztelt klubtárstól, vajon közönséges, hétköznapi értelemben használta-e ezt az előbbi kifejezést. / BLOTTON ÚR habozás nélkül kijelenti, hogy nem – nem közönséges értelemben használta ezt a szót, hanem *pickwickista értelemben*. [...] / PICKWICK ÚR ószinte elégtétellel veszi tudomásul az igen tisztelt barátja egyenes, nyíltszívű és teljesen kielégítő magyarázatát. Egyszermind szeretné azt is megállapítani, hogy ő is kizárólag pickwicki értelmű megjegyzéseknek szánta, amit az imént mondott.”

Gombrowicz darabjának mikrotextusa pontosan ennek a bornírt retorikának a mintájára működik: Blotton nem *lord*, hanem csak *mister*, az ő széke nyilván nem ugyanaz a karszék, mint Pickwick úré a klub elnöki pulpitusán, és a szék sem csak szék: a *szék* az *elnök* tárgyasítása. (Vagy az *elnök* a *szék* megszémé-

lyesítője?) Ezt az akadémuskodó – aztán a regényben újra soha föl nem bukkanó – kisembert bosszantja, hogy a társadalmi ranglétrán fölötte álló Pickwick még tovább akarja növelni felsőbbrendűségének, arisztokratikusságának látszatát, amikor feláll a szék ülőkéjére. Blotton úr többre vágyik, elnöki karosszék-re (*chairman's chair*) és a lord címre, vagyis vágyainak kivetülése („Kreselka lorda Blotton”) lesz Gombrowicz darabjának vezérmotívuma. **Eörsiék** a lengyel szöveget még megtoldják egy kis frivol huncutsággal: „Lord Blotton kis *fa* széke...” (A *fa* az 1984-es, Európa Kiadónál megjelent Gombrowicz-drámakötetben benne van, az új, 1998-as Kalligram-kiadásból viszont hiányzik.) A Nemzeti Színház is elhagyja a *fa* szót.

Nem történetet kellene látnunk, amit az előadás erőltet, hanem a drámaszöveg finom csúsztatásait, vágykivetüléseket. Nem a cselekményt, hanem a textust kellene színre vinni. Hatalmi, szexuális vágyakat, a vágy megvalósulásának és kétségbeejtően ironikus meg nem valósulásának egyidejűségét. Már maga az operett *műfaja* is: hatalmi és szexuális fantáziálás a nyílt színen – mondhatná Gombrowicz, a gombrowiczi antioperett pedig még ennél is több. (**Eörsi** meg nem tudja kihagyni ezt a kongeniális poént a Blotton-székekkel.) Éppen úgy kellene látnunk, nézőknek mindent, mint Albertinka a saját álmát: igazából semmi sem történik meg, de ki-ki vérmérséklete szerint beleláthatja a saját vágyait az egyes figurákba. Biztosan van, aki divatdiktátor, van, aki lakáj, és van, aki állólámpa szeretne lenni. Ezt az isteninek nevezett *idiotizmust*, a vágyakozások kusza szövedékét írja meg Gombrowicz az operett *formájú* darabjában. De legyen akármilyen is az a színház, amely az *Operett* színpadra állításának gondolatával kokettál, nagyot hibázik, ha történelmi példázatként, frigid történelmi revüként viszi színre.

Az előadás legnagyobb tévedése, hogy az a közönség, amelyiknek a darabot a Nemzeti Színház műsorért felelős stábjá szánta: nincs. Nem azért, mert nem találja meg a Nemzeti az *Operett* autentikus közönségét, hanem azért, mert talán hiába is keresi. Kinek szeretné játszani a Nemzeti az *Operettet*? A premier protokollközönségének? Talán. Talán nem.

A második előadás előtt, az emeleti társalgóban ott ül egy nyugdíjascsoport, akiket a szervezés rávett, hogy utazzanak föl Pestre egy *Operett* című darabra. Egy lelkes asszisztens kiselőadást tart nekik a csöngetés előtt, heves gesztusokkal magyarázza, melyik hős mit képvisel, szinte eltáncolja, kit milyen mozdulatsorról lehet majd felismerni.

A nézőtér majdnem tele van, az első és a második szünetben néhányan hazamennek. Nem sokan. A nyugdíjascsoport kitart. Nem hiszem, hogy értik, hol ülnek, mit látnak. Annyira a zene sem fülbemászó. Sok szereplőn nincs elég ruha. A Gombrowicz-féle antioperettben nincs *hepiend*. De azért megtapsolják az előadást. Illedelmesen távoznak, a vezetőjükkel megkeresik a parkolóban a buszukat. Figyelek, szégyellem: hallgatózom – de senki sem kérdezi meg a másiktól, hogy tetszett-e az előadás, senki sem háborog. Ez a művészet. Gondolják.

Szép este volt. Nem történt semmi – pickwickista értelemben.