

## KÉT BITEF-ELŐADÁS

TOLNAI OTTÓ

PEER GYNT

Csupán két-három előadást szoktam megnézni a BITEF-en — és eddig valami különös szerencse, már-már csoda folytán, mindig a legjobbakat. Tehát szinte már természetesnek tűnt, hogy a stavangeri Rogaland Színház Peer Gyntje — különösen első részével — Beckett, Bruck-, Wilson- és Kantor-élményeimhez mérhető, sorolható.

Persze itt egy klasszikus mű interpretálásáról van szó és nem úttörő kísérletről; ám, azonnal hozzá kell tenni, egy olyan interpretációról, amely az elmúlt 10 év úttörő kísérleteinek majdnem minden lényeges eredményét kamatoztatni tudja.

Az első részt nézve, azt mondtam, ezért volt szükség a kegyetlen színház forradalmára, ezért, hogy Kjetil Bang-Hansen rendező mint egy érett gyümölcsöt szakítsa le eredményét a Peert alakító-táncoló Jan Gronlival. Az Ibsen-irodalomban gyakran találkozni Nietzsche nevével — amikor azt mondtam, hogy Gronli táncolt, akkor nietzschei kategóriaként használtam; úgy látszik, az elmúlt időszak gimnasztikája után ismét lehetséges lesz a tánc...

Képesek vagyunk-e szintézist teremteni, jegyeztem minap noteszomba az egyik fiatal jugoszláv festő kérdését. Mintha a norvégoknak sikerült volna válaszolom, annál is inkább, mivel scenikájuk bizonyos korszerű képzőművészeti problémákkal rimel... Interpretációjuk, értelmezésük olyan jellegű és erejű, hogy fényénél számtalan dráma — köztük több szecessziósnak hitt — értékelődik át, teljesedik ki, kap valami szilárd pilléreket, fixpontokat máris...

Isidora Sekulić (aki különben szép könyvet írt Norvégiáról) 1941-es Peer Gynt-tanulmányát a norvég táj, a norvég természet leírásával, jellemzésével vezeti be, mondván: Végleteivel, misztikus vagy brutális színházával az égen és a földön, szárazon és vízen a természet Norvégiában vagy megnöveszti vagy megtöri az embert.

Helge Hoffmønsen scenográfus nagy, leomló, mindent elborító ké-

kes függönyével éppen ezt a misztikus és brutális színházat varázsolta elénk: a hegyeket, a hó és jégmezőket, a tengert, az óriás vitorlások foltozgatásának végtelen robotját, vagy úgy is mondhatnánk: magát az északi fényt.

Természetesen a manók barlangját és a hagymajelenetet is függönnyel oldotta meg, mindent függönnyel.

Tudjuk, milyen nagy szerep jutott a modern színházban a különböző függönyöknak; élő, cselekvő erővé lettek; ime Ljubimov után, ismét egy egész függöny-rendszer, függöny-tenger...

Az első és az utolsó képben — kihangsúlyozottabban, mint különben — Peer szarvasként magasodik fel: szemei kidüllednek, kezei valóban agancsokká lesznek,

A szép, zord lejtőn Jan Gronli éppen úgy áll/száguld, mint egy Wilson-színház. E póz Wilson nélkül elképzelhetetlen. És érdekes, még Wilsontól is közelebb áll hozzánk: valami bartóki sejlik benne. Igen, ez a lányos ház felé repülő mozdulatlan-mozdulatba fagyott fiatalember a Cantata profanát idézi, erős tisztaságot áraszt: csak betér a völgyekbe...

Mint jeleztem, a dráma végén, Solvejghez való megtérésekor is felmagasodnak hirtelen az agancsok, fel a lány tisztaságába, a lány tisztaságát védve, keretezve...

E nagy északi versesdráma (melyet Ibsen 39 éves korában írt: délen) tán legfontosabb jelenete az anya halála. Kis sajkaszerű ágy a kék végtelenen — a szoros értelmében: lélekvesztő. A rendező zsenialitása számomra abban a jelentéktelen gesztusban nyilvánult meg egyértelműen, amellyel azt a kis agancsot, mintha véletlenül, az ágy elé ejtette, helyezte.

És ez az igazi, a központi szimbólum: az agancs. Az objektíválódott képzelet, költészet.

Még csak egy, látszólag szintén jelentéktelen, részletet említenék: Solvejg ruháját fekete kabátkáját: hátára terülő isteni haján kendőjének fekete háromszögét: valami abszolút tisztaság árad ebből a mértanból.

Németh László (éppen abban az évben, amikor Isidora Sekulić) a képzelet betegének nevezi hősünket, és szembe állítja Don Kihote „szép hősiesszimatú” képzeletével. „Én, Peer, a császár”: ez az egész darab alapmotívuma, írja.

Rendezőnk mintha csak azt bizonyította volna be nekem, hogy Peer képzelete is valami tisztaság felé szimatol, hogy a képzelet császára ő tulajdonképpen, a képzeleté, agancsával a kék végtelen s Solvejg tisztasága felett. Legalábbis azt, hogy van benne egy csöpp Bartók szarvasából is.

Befejezésül vessünk ismét egy pillantást Isidora Sekulić-idézetünkre. A norvég természet, mondja vagy megnöveszti, vagy megtöri az embert. Bang-Hansen és Gronli viszont ezt így értelmezik: csak megnöve

tud igazán megtörni, csak megtörve tud igazán megnőni — repülni, szarvasként, mint Peer Gynt — aki különben, éppen úgy, mint Solvejg, a darab végén is ugyanolyan fiatal, mint az elején, fiatal, hiszen csak a képzelet játékaról volt szó.

## OPERETT

Tán az Osztrák-Magyar Monarchia formájának is nevezhetnénk az operettet (noha fontosak francia gyökerei, és lényeges az is, hogy monumentálissá Amerikában, a Hollywoodban lett).

Ferenc József és Lehár városában, Ischlben gondoltam először arra, hogy meg kellene egyszer írni az operett filozófiáját, vagy regényét, versét bár, hiszen nélküle pl. New Yorkot, ezt az abszolút-kulisszát sem tudjuk igazán megérteni soha...

Sokszor tettem már utalást arra, hogy legnagyobb színházi élményem a gyermekkorban látott Csárdáskirálynő volt — hogy mit is jelent, hogy mivé is lehet a kulissza, azt akkor tapasztaltam először: az egyik oldalán rózsaszínre pingált zsákvászon a kisváros valós életének lett hátterévé. Különben éppen úgy, mint például a szocrealista kulissza, mely előtt nemzedékek éltek le életüket... Röviden: az operett-kulissza, a szocrealista kulissza és a modern Amerika kulisszája közé én egyenlőségjelet teszek...

Azért említettem a Csárdáskirálynőt, mert Witkacy, a nagy lengyel drámaíró, többször is felhasználja szövegeiben motívumát. Tehát Gombrowicz (aki különben is számtalan szálal kötődik vagy köthető Witkacyhoz) ezt az utat folytatja, ezt a motívumot teljesíti ki, emeli formává.

Witold Gombrowicz egyik legnagyobb írója: *Ferdydurke*, *Pornográfia* és *Kozmosz* című regényei, Dante- és Bruno Schulz-tanulmánya, valamint híres naplójának részletei nálunk is megjelentek. Az *Új Symposion* Menegzőjét, a *Híd* pedig Ünnepi vacsora című novelláját közölte.

Hogy Gombrowiczot, aki élete egy részét Argentínában töltötte (tehát volt rálátása Kelet-Közép-Európára), egészen kivételes hely illeti meg a modern művészetekben, azt az utóbbi időben két olyan könyv is bizonyította, mint Pilinszky *Beszélgései* és Danilo Kiš *Anatómiája*. Az újabb korból Pilinszky pl. négy művészt emel ki: Dosztojevskijt, Simone Weil, Gombrowiczot és Wilsont...

Operett című drámáját, melyet Újvidéken és Belgrádban a Lodzi Teatr Novi előadásában, Dejnek rendezésében volt alkalma látni közönségünknek, 1966-ban írta.

A dráma Magyarázatában olvashatjuk: „Engem mindig elbűvölt az operett, véleményem szerint a legtökéletesebb formák egyike, amit színházban teremtettek. Amennyire erkölcstelen, reménytelenül az ízléstelen-

ségnek kiszolgáltató az opera, annyira tökéletes színház, tökéletesen színházi számomra az operett a mai isteni bárgyúságában, mennyei szennitásban, az ének, a tánc, a gesztus, a maszki pompás szárnyalásával. De... miként lehet drámával kitölteni az operett sivár marionett-világát?"

Gombrowicz az operett üres formáját, nyegleségét a történelem monumentális pátoszával, a forradalommal ellenpontozza. Az időt, a történelmet a divaton, a divatbemutatón keresztül vezeti be — egyáltalán nem véletlenül, hiszen korunkból tán éppen ez köthető legszerveesebben az operetthez, a külsőségek abszolút műfajához. Fior, a divatkirály mondja a dráma egyik jelenetében: A divat az idő! A divat a történelem!

A külsőségek két monumentuma között, mint napnak kellene felragyognia a fiatalság meztelenségének. Nagost! Nagost! — sóhajtozik még álmában is Albertinka, mire a Hercegné: A meztelenség, uhaím, demagógia, mi több, szocialista demagógia.

A dráma operett-része tökéletes, tökéletes, mint operett és mint az operett destruálása is. (Külön kellene foglalkozni a ruhákkal, kuliszákkal, figurákkal.)

Gombrowicz új nyelvet teremtett az ó-kból és az *ab*-okból — megteremtette szinte a modern versesdráma egyik lehetséges modelljét. (Több már valóban csak egy lépés — ahogy, igaz, csak egy lépés volt Eliot-tól és Beckett-től is —, noha ezt a lépést még mindig nem tette meg az irodalom, jóllehet meg kell tennie, mert nélküle sosem lesz valóban új színház. „Az európai színháznak a szövegnek kell alapulnia. Ez törvény — mondotta Dejmek a belgrádi *Politikának* adott interjújában.)

Már a bemutatkozásnál két síkra szakad az operett: a felsőben az arisztokrácia lejt, táncol függőlegesen lebegve, imbolyogva, az alsóban hol mint a fentiek árnyéka, hol mint veszett ebek, a szolgák, a lakájok, a tolvajok: négykézláb.

Miért bizonyult tökéletesebb formának az operett a történelem monumentális pátoszánál, a forradalomnál, kérdelem. Tán a tánc miatt, túndódk. Amit a nyelv szintjén az ó-k és az *ab*-ok jelentenek, azt jelenti amozgás szintjén a tánc, az ironizált, a destruált tánc. Csodálom Dejmecket mértéktartásáért, mégis úgy gondolom: éppen a tánc fokozása vezethette volna el ahhoz a fókuszhoz, amelyben a meztelenség szimbóluma alatt a forradalom *menetelésével* találkozhatott volna. Gondoljunk pl. Aleksandar Blok *Tizenketten* című poémájának koreográfiájára. Igen, tán a menetelés lehetett volna a pátosz mozgási megfelelője — és Dejmek ezt nem találta meg és ezért billent a mérleg az operett oldalára.

A tánc és amenetelés egy pillanatra tán megsejthette volna azt, amit a Peer Gynt kapcsán, a kegyetlen színház után ismét lehetséges nietzschei tánónak neveztem: az ember új mozdulatát, első lépését. Akkor a meztelenség — a dráma poénja — is naturalisabb lehetett volna. Így,

rendezőileg megoldatlan, képtelen a nyegleség és a pátosz fölé magasodni. Ha valahol, akkor itt, a ruhák és uniformisok zuhataga után, nem kellett volna félni a nézők közé hozni a meztelen Albertinkát...

Ismételem, úgy gondolom, csak az ilyen vagy hasonló jellegű radikalizálás tudta volna felmutatni a Gombowicz által említett: vérző emberi arcot.