

játékszín

SZÁNTÓ JUDIT

Ghelderode- hangtalanul

A belgák modern színpadi klasszikusának tartott Michel de Ghelderode sehol nem vert könnyen gyökeret - legnagyobb és legtartósabb kultusza Lengyelországban van, ahol örökzöld filológiai téma a nagy lengyel drámai örökség és a ghelderode-i dramaturgia rokonsága. A magyar színház mindig is egészséges - túlon túl is egészséges - érzékkel óvta magát a „furcsától”, Ghelderode pedig emberként is, íróként is, általában mint jelenség, maga a furcsaság; de különös módon még kalandosabb kedvű fiatal rendezőinket se kísértette meg a nehéz sorsa alatt lassan elferdülő lelkű író szelleme (vagy talán pontosabb lenne a „kísértete” szót használni).

De mert közben Ghelderode neve egyre inkább a levegőben van, és sikeres előadások hírével is nagyobb aduval: mítosszal rendelkezik immár, jószerivel elkerülhetetlenné vált, hogy az elmúlt években nálunk is felbukkanjon. A tárgyban különösmód údén felkészületlen kritika úgy tett, mintha megjelenése abszolút természetes volna, és szokványos kommentárt ragasztott egy szokványosnak tűnő eseményhez; senki nem vállalkozott rá, hogy az adott színházi estét a műhöz, sőt netán az életműhöz mérje, és a látottak alapján keresse a választ a fő kérdésre: lehet-e, s hogyan lehet nálunk Ghelderode-ot játszani? Igaz, a szóban forgó előadások önmagukban valóban nem voltak rendkívüliek, minőségileg azonban mégis valami egészen újat próbáltak, s a fél- és balsikerek tanulságai, ahogy mondani szokás, önmagukon mindenképp túlmutattak.

Az elmaradt kritikákat visszamenőleg, az élmény kihunyásával megírni nem lehet szándékom, Sík Ferenc pécsi rendezését, *A nagy halál balladáját* meg nem is láttam. Így inkább egy alapvető s az egész Ghelderode-recepció kérdését érintő szempontot emelnék ki: a szerző „hangtalanítását”. Már az első kísérlet, az Universitas 1978-as *Escorial* ja, Katona Imre rendezése is ilyen irányban haladt; noha a szöveg, erős húzásokkal, itt még megmaradt, domináns funkcióját mindenképp elvesztette, s Ghelderode ilyen értelem-

ben hagyományos, verbális drámájából elsőrendűen mozgásra alapozott rítus lett. Az eredetiben a király és udvari bolondja - hatalom és művészet - vívja halálos mérkőzését, egy a játék során kialakuló drámai szituáció, a szerepcsere keretében, s a fokozódást, a gondolatok születését, megérlelődését és kirobbanását szavak (ráadásul Ghelderode-nál ritka ökonómiával megfogalmazott, kemény drámai párbeszéd) közvetítik. Az Universitas térszínpadán lilásvörös bársony szemfedő alatt mindvégig ott látható a két férfi közös szerelmének: a királyné-nak haláltusában vergődő teste (a darabban csak említés esik róla s csak a vége felé), s körülötte kering azonos maszkban, azonos, semleges jelmezben, a király s a bolond képében, az elidegenítés legmagasabb fokán - két fiatal nő. Az előadás kvintesszenciája ez: a holttest körül keringő, cikázó, vonuló egyforma két alak. Vagyis a pantomim elemei már itt megjelentek, hogy átvegyék a szótól a ghelderode-i atmoszféra és mondani-való sugalmazásának küldetését.

Az 1979 nyarán bemutatott *A nagy halál balladáját*, ismétlem, nem láttam, s a megjelent kritikákra nem kívánok hivatkozni. Egy mozzanatot emelnék ki itt is: a halált megcsúfoló, sugárzóan szemérmetlen, a világból csak egymást érzékelő szerelmespár szerepét Sík Ferenc táncosokra bízta, valószínűleg hasonló okokból. O is úgy vélhette, hogy a mozgás tisztábban fejezi ki a Ghelderode-ra oly jellemző végletes eksztázist, mert lehát-hatja róla a fenségesből könnyen nevetésbe átbillenő barokkos szómágia sallangjait.

Á debreceni Csokonai Színházban 1980-ban eljátszott *Barabbás* rendezője, Balogh Gábor ugyanitt látta a legfőbb problémát, de más természetű drámáról lévén szó, másképp közelített hozzá. Ennek az előadásnak magam voltam alkalmi dramaturgja, s a rendezővel együtt arra törekedtünk, hogy a szövegből, amelynek dramaturgiája, mitológiája, „pozitív” hangoltságú üzenete az egész ghelderode-i életművön belül alighanem a legközelebb áll a „magyar nézőhöz, viszonylag „magyar darabot csináljunk, vagyis a szöveg takarékosabb, célratoróbb legyen, s a groteszk érzékeny mutatója némi korrekciók árán inkább a tragikum, mint a - szándékolatlan - komikum felé lengjen ki. Azt hiszem, az alap-elv helyes volt, csak az arányokat vétettük el talán, mert olyasmi is veszendőbe ment, ami nélkül Ghelderode már nem

Ghelderode, kivált mert maga a rendezés is, nagyon is tudatában az első lépés kockázatának, túlzott domesztikálásra törekedett, s így a „magyar Ghelderode” megteremtése némiképp emlékeztetett a „magyar Brecht körül hajdan zajló kísérletekre. (Persze: az idézőjel nélküli magyar Brecht tulajdonképpen azóta sem született meg, s az író divatjának lassú csillapultával félt, hogy már nem is fog. Es sajnos nagyon is tudjuk, hogy az egyes ilyen konkrét adósságok tőlünk független törlése korántsem tiszta haszon, és nem feltétlenül javít mérlegünkön; számlánkat nyomó absztrakt adóssághalmazhoz minden ilyen tétel hozzáíródik. A Ghelderode-adósság talán nem a legnagyobbak közül való; itt sem érzem azonban elfogadhatónak a „lapítsunk bátran, majd csak kimegy a divatból” kényelmes alapelvét. Legalábbis aktívan kellene tölteni azt az időt, amíg valaki vagy valami divatját múlja; hátha akkor az avulás nem is következne be olyan gyorsan.)

Köllő Miklós és a Domino Pantomim Társaság idei nyári visegrádi vállalkozása a magyarországi Ghelderode-kultusznak azt a vonalát követte, amelyet Katona Imre és Sík Ferenc jelölt ki, s Köllő jó dramaturgiai és műfaji érzékkel látta meg a belga mester műveiben a mimes lehetőségek kincsesbányáját. Már a stúdiója által a Silvanus Hotel parkolójában előadott beköszöntő-étvágycsináló program is Ghelderode-darabon, ismét *A nagy halál balladáján* épül, a szálloda teraszán bemutatott esti főműsor pedig a szerző egyik legerősebb művét, a *Bolondok iskoláját* adaptálja, *Bolondok szakája* címen. (Az átdolgozás oly szuverén, hogy a forrás megjelölése semmit sem vont volna le érdeméből; meglehetősen visszás ugyanis, hogy a szép kiállítású, bár tartalmilag annál gyengébb műsor-füzet Ghelderode nevét meg sem említi, holott a - honi viszonylatban megszokottan - sivár német fordítás elvben a külföldieket is megcélozná; az ilyen gőg ghelderode-i mértéktessegtel billen át a provincializmusba.)

Köllő egy döntő dramaturgiai változtatást hajtott végre az anyagon, amely aztán számos további módosítással járt. Ghelderode-nál Folia, a bolond tragédiája rigolettói jellegű: leányát siratja, akit utóda és tanítványa, Folia II., Fülöp spanyol király ez idő szerinti bolondja vett nőül, majd mikor a nászéjszakán rá-jött, hogy szeplőtelennek vélt araja az infánsnak, ama bizonyos bonyolult emlé-

kezetű Don Carlosnak a szeretője, tőle pedig megtagadja magát, megöli. Ghelderode-nál mindezt csak másodlagosan, szatírájként formájában látjuk. Az öregedő Folia I. immár flamand hazájába visszahúzódva, bolondiskolát tart fenn, és vizsgázó tanítványai, szigorú mesterük iránti kaján és szadista gyűlölködésből, játsszák el neki a még friss, az elmúlt hetekben lezajlott tragédiát. Az apa fájdalomra Köllő számára nem elég direkt, nem elég „zsigeri”; az ő Foliaja - magyarul: Bolondér - maga volt a völegény s így a gyilkos is, nem lányát vesz-tette el más kezétől, hanem élete egyetlen szerelmét veszejtette el ő maga, még súlyosabb sérelem okán, mint Ghelderode Folia II.-je: szépséges menyasszonya nem mást szeretett - egyszerűen tőle, a bolondtól undorodott. Ebből már szinte következik, hogy Köllő nem éri be a szatírájékkal, látnunk kell a tragédiát is, és így jön létre, önálló leleményből, a pantomim első, a spanyol udvarnál játszó rész, amelybe Köllő, igen szerencsésen, áttételesen beépíti a *Bolondok iskolájának* ikerdarabját, az *Escurial* is; a tragédiát - amely itt is egy nő halálával kulminál - király és bolond feloldhatatlan antagonizmusából eredeztetve. A pantomimban a bolondjára féltékeny király játssza a kerítő szerepét; Bolondér túl sokat tud ró-la, ezért akarja szétilátni tisztánlátását és szellemi fölényét oly módon, hogy erővel összeboronálja a tőle viszolygó, szépséges udvari kisasszonnyal. A gyilkosság egész életére megbélyegzi a bolondot, s könyörtelen tanítványai nem annyira mesterük gyászát - Ghelderode-nál elégi-kus, indulat nélküli gyászát -, hanem elmésköz, soha nem csituló, lidércnyomásos elkifurdalását nyergelik meg.

Mészáros Tamás, a Dominósok mesterségbeli tudását kevesellve, sokallta az alapanyag irodalmiasságát. Talán mert magam a pantomim mesterségbeli kritériumaihoz keveset értek, alig is láttam pantomimot, és szakmai ítéletet, kivált nyilvánosan, kockáztatni se mernék, én az alapanyag nem-adekvát, műfajidegen voltát sem érzékeltem. A bonyodalmon talán lehetett volna egyszerűsíteni, például az első rész leprás processziója és azt követő haláltáncra valóban keresettnek tűnt - ez azonban nem Ghelderode, az író, legföljebb az irodalmi hajlamú Köllő leleménye volt de amivé maga a ghelderode-i dráma lett: egy szerelmi gyilkosság kétszeres megelevenítése, egy-szer a maga tragikus valójában és egyszer ennek torz gúnyképeként, nemcsak hogy

egyszerűen követhető, de nagyon is mozgássá transzponálható szüzsének tűnt számomra, akár balett, akár pantomim formájában; egzotikus volt, kellően dekadens és elidegenített, s lényegét tekintve ugyanakkor megrendítően egyszerű és emberi.

Persze nem tagadom: nem is azért zárandokoltam el én Visegrádra, hogy hiányos pantomimismereteimet egyetlen élmény által naprakésszé kerekítsem; a pantomimot legfeljebb élvezni kívántam, ha lehet - s szerencsére lehetett. De mivel úgy esett, hogy több alkalommal foglalkoztam már Ghelderode művészetével, engem ezúttal is elsősorban ő érdekelt. Valóban azt érdemli-e, hogy művei csak más műfajokban éljenek tovább, s ily módon nem is a maguk egészében, csak egyes, kiemelt motívumaik révén, akár azok a múlt századi melodramaszerzők, akiknek ha'dan ünnepelt színművei mára csak operalibrettóként ismeretesek (Mellesleg az utóbbi évek legnagyobb Ghelderode-sikere is opera volt: Ligeti György komponálta, *A nagy halál balladája* alapján.)

A kérdést elsősorban nem Ghelderode nyelvi és fantáziabeli túlbujánzása felől kell megközelíteni; a lényeg nem az, hogy a mester szkatológiája helyenként háborzongató helyett egyszerűen gusztustalannak hat, eksztatikus pátosza pedig kínosnak vagy üresnek, hogy a kénköből időnként csak a büzt érezzük, a felhőből meg csak a gőzt. Ezek a problémákon viszonylag könnyen segíthetnek az egyszerű kegyetlen és érzékeny húzások, de még mielőtt ezekre sor kerülne: segíthetnek mindenekelőtt a kongeniális, alkotó szellemű, nem elsősorban a nyelv, hanem a mögöttes indulatok túlfűtöttségét visszaadó, a két nyelv eltérő avulási küszöbeire figyelő fordítások, amilyenek most már, hogy az Európa Kiadó közreadta Ghelderode válogatott drámáit, szerencsére rendelkezésre állnak. (Remélem, mire ez a cikk megjelenik, valóban piacon lesz a kötet is.) Am a nyelvi kifejezés aránytévésztései szélesebb, szemléleti aránytévésztésekben gyökereznek. Míg a világ jelentős drámaírói közül társadalmilag reakciós szemléletűt nem tartunk számon (legvégső esetben is csak, mondjuk, idealistát), s megrögzött s jogos hitünk szerint jelentős drámát a társadalmi érzéketlenség, a közöny sem teremthet --- Ghelderode elszántan és elvszerűen érdektelen volt kora társadalmának valamennyi konkrét kérdése iránt. (Hogy egyes kérdésekben meg éppenséggel re

akciós nézeteket vallott, az itt talán kevésbé érdekes, mert ezek drámáiba közvetlenül nem szűrődtek át.) Kétségkívül megérzett a kor levegőjében bizonyos apokaliptikus feszültségeket, de ezek eredőit nem kutatta; inkább a hatásukra benne kialakult nyomott, vigasztalan közérzetet akarta kifejezni, amelyhez kétségkívül hozzájárult saját, szerencsétlen életének megannyi tapasztalata is. Egy- valami van meg Ghelderode-ban a nagy drámaírókra jellemző szemléleti tényezők közül: a humanizmus, pontosabban, az ő esetében, a kivülállását, szellemi és erkölcsi autonómiáját, elvont tisztaságát hasztalan féltő s a hatalom különféle tényezőivel szemben törvénytörően elbukó individuum iránti, azonosuláson alapuló, időnként rezignált, időnként kétségbeesett empátia. Hagyományos elvárásaink a drámával mint a humanizmus és a haladás műfajával szemben természetesen jogosultak, ezért aztán Ghelderode-hoz sem tudunk másképp közeledni: szemünkkel erre a viharban imbolgó sziluettre, erre a művei középpontjában álló sérülékeny és végül halálra is sebzett individuumra szegezzük, és az ő aspektusából próbáljuk értelmezni, ami körülötte történik. Pantagleize, Barabbás, az *Escurial* és a *Bolondok iskolája* Foliaja, a *Pokoli pompa* Jan in Eremo püspöke, a *Színész el Renatusa*, hogy csak a legismertebb hősöket soroljam -- a velük való azonosulás, a hozzájuk viszonyított tájékozódás első látásra nem is olyan nehéz. Csakhogy Ghelderode drámai világa meglehetősen pontosan tükrözi az író szervezetlen vagy igencsak önkényesen szervezett világgépét: ezeket a hősöket nem onnan éri támadás, ahonnan ismereteink szerint az várható volna, vagy ha mégis, az erők oly elrajzoltak, mitizáltak, abszurdak, hogy az összeütközés kozmikus robaja túlméretezettnek tűnik. Joggal zavar például, hogy bár Pantagleize-t az ellenforradalom teríti le, nyilvánvaló, ha forradalmártársai között életben marad, se jár sokkal jobban; s Folia igazi ellenfeleit sem az irigy bolondtanoncok között keresnénk. Így aztán való igaz: a túlméretezettségnek ez a benyomása könnyen ellensúlyozható, ha a gigantikus, de inkább hangulatilag szuggesztív, mintsem intellektuálisan teherbíró képeket és metaforákat a vizualitás nyelvére ültetjük át; a rítus, a balett, a pantomim nagyon is adekvát módon fejezheti ki azt, ami Ghelderode-nál, a maga eredeti, verbális közegében, erős, de nem meg-gyöző. Képekkel nem vagy mindeneset-

Mégsem hiszem, hogy ez lenne az egyedüli járható út. Ghelderode drámaírói nagyságáról, vagyis arról, hogy egyáltalán érdemes vele győtrődni, ez az alkalmi cikk senkit nem győzhet meg, nem is próbálkozik vele; az érdeklődőket hadd utaljam a már említett kötethez - s benne, magamat ajánlva, saját utószavamhoz -; ha a darabok nem teszik meg a magukét, kár minden szóért; akkor várni kell. Két dolgot azonban e helyütt is elmondanék. Az egyik: van éppen nekünk, magyaroknak egy sajátos hidunk Ghelderode felé. Szomorj Dezsőnek hívják, s itt a jelenségre csakúgy gondolok, mint az íróra. Kirekesztettségéből és magányosságából eredő gátlásos gögje, furcsa pózai, akár az olyan anekdotikus részletekig, mint a választott írói név misztifikációja vagy a díszletnek berendezett lakás valósággal kísértetiesen rokon aszociációkat pendít; s éppígy évtizedekig vitatott volt az is, hogy a különleges, szokatlan szomorj nyelvű művészet színészű-e vagy irodalmiaskodó, gátja-e vagy éppenséggel sajátos lendítőereje drámái színpadi hatásának. S ezek még mindig csak külső jegyek. De ami magát az írói alkatot, a szemléletet illeti - vajon nem illik-e Ghelderode-ra is Kellér Andor nagyszerű Szomorj-jellemzése:

„Hiszen ő nem volt küldetéses író, nem képviselt népet, osztályt, fajtát, még réteget sem, csak önmagát, mániákus önbizalommal, szinte eszelős arisztokratizmussal ápolt hivatottsági tudatát. Világától elszakadt, a kor nagy áramlataira, sőt apró tényeire sem figyelt, levegőtlen magányosságban élt, még lakásában is úgy mozgott, mintha díszletek között járkálna... Á sok szűrő sérelem és a lobogó önimádat elvadtította. Letörtségében két lábbon járó ambivalenciának hatott, mindig érdekes volt és sohasem meggyőző, egészen tragikusan mulatságos és mégsem komikus...

A másik: az 1978-as genovai Ghelderode-kongresszuson két formában is találkoztam egy Martine Wijckaert nevű fiatal belga rendezőnővel. Személyesen, mint előadóval, s előadásának már a címe is lenyűgöző: „A ghelderode-i szöveggel való hétköznapi kapcsolat nehézsége” (La difficulté d'un rapport quotidien avec le texte ghelderodien). A mi színházművészeink Shakespeare-rel is komáznak; a zord ókoriakkal már érezhetően nehezebben boldogulnak, pedig még ők is mennyivel közelebb állnak megszokott dráma-, illetve drámaíró-ké

pünkhöz, mint Ghelderode! Vele bizony re másként vitázunk, mint a kimondott szóval.

nem lehet akár tizedik darabjának megrendezése után sem hétköznapi kapcsolatba kerülni, s az, ami egy modern rendező számára fontos lehet, a szövegből csak közvetve, kerülő utakon, furfanggal és fáradtsággal csiholható elő - de ezt a cikket se írtam volna meg, ha nem hinném, hogy a határfok együtthatója megfelelhet a fáradtság együtthatójának.

Hogy pedig ezt miért hiszem, arra nem olvasmányélmény, karosszékbéli magányügy ad választ. Ugyane Wijckaert kisaszony elhozta Genovába egyik brüsszeli rendezésének filmszalagját. Ghelderode egyik leghisztérikusabb művét, a *Hop, Signor !-t* vitte színre, egy olyanfajta egzaltált realizmus stílusában, amilyennel addig nemigen találkoztam; talán a glasgow-i Citizens Theatre stílusa állt hozzá legközelebb azok közül, amiket láthattam. A darab, amely a maga módján szintén művészttragédia, bár a képmutató s meg nem értő társadalom ítéletének végrehajtója itt a művész betegesen kéjszór, szado-mazochista felesége, egyfajta képzeletbeli olasz reneszánszban játszódik, s a rendezésben épp az volt a megragadó, ahogy a jól ismert klasszikus, hűvös tökélyű reneszánsz formák, vonalak, építészeti, viseleti és magatartásminták egy alig érzékelhető billentéssel átúsztak a démoniba, a Ghelderode-nak oly kedves Bosch világába. Ezek a figurák anyanyelvi természetességgel, a görcsösség vagy modorosság legcsekélyebb veszélye nélkül fejezték ki magukat a számunkra gyakran idegenszerű ghelderode-i nyelven. Azonosulni nem tudtunk egyikükkel sem, de az emberi nyomor és kiszolgáltatottság képe vérlázítóan és szokatlan erővel vetült elénk, a beteges reflexek pedig nem abszolutizálódtak, hanem egy embriószerűen önmagába görbült világ torz, de szomorúan hiteles kinővései-ként hatottak. Martine Wijckaert nem komázott Ghelderode-dal, következképp nem is oldódott fel világában. De e világ közvetítő tükrén át kifejezett valamit, ami az ő számára is fontos volt.

S ahhoz, hogy ez megtörténhessen, nem feltétlenül kellett Ghelderode-nak bekötni a száját.

HAVAS FANNY

Operaelőadások Miskolcon

A miskolci Muzsikáló Udvar zenés színházi operajánlata ezen a nyáron a tavalyról felújított *A titkos házasság*, valamint a *Don Juan* volt. A két operát Hegyi Árpád Jutocsa, a miskolci Nemzeti Színház rendezője vitte színre. Többek között ez a tény is meghatározza, hogy elsősorban színházi és nem zenei szempontú elemzésre készülök.

Cimarasát és Mozartot „tálalni” nyári szórakozásul igényes és rokonszenves vállalkozás, ámde kockázatos megfelelő anyagi és - ezzel szoros összefüggésben - személyi feltételek hiányában. A nézőhallgató a kapott élmény megítélésekor csakis a produktumot veheti alapul, nem köteles tisztában lenni a nehézségekkel, a kényszerűségekkel, a „kulisszatitkokkal”, amelyek egyébként sem tartoznak rá. Ha szűkösek a lehetőségek, akkor olyan előadásokat érdemes és célszerű létrehozni, amelyek nem vagy kevésbé szenvednek csorbát a szerény és korlátozott feltételek között - nem úgy, mint például a *Don Juan*.

Cimaraosa - á la carte

Cimaraosa vígoperáját, *A titkos házasság*ot a miskolci múzeum udvarán asztalok mellől, pincérek sürgése-forgása, olasz ételek-italok fogyasztása közben élvezhettük. Néha ugyan a kelleténél hangsúlyosabban csörrent a pohár, a kés, a villa, de ez a vígopera elbíri a „körítést”. Sőt az „előélet”, az első pillanatokban zavart és idegenkedést keltő bemutatást is, melynek során a szereplők egymás után, a rendező intésére egy-egy ismert, többnyire operettrészlettel előlegezték majdani szerepüket.

A meghökkenítő, de szellemes indítás derűs hangulatot teremtett, jó étvágyat csinált a főfogáshoz. Különösen Robinsone sikerült belépője az „odavagyok magáért” szövegű dal narcisztikusan elferdített változatával: „odavagyok magáért, a fekete hajamért - volt telitalát.

A frivol kezdés a későbbiek során messzemenően igazolódott nem csupán azáltal, hogy kiderült: olyan élvezetes, könnyed, sőt szabadszellemeű műről van