

Hermann Zoltán

A vagy-vagyok monumentalitása

A PEER GYNT AZ ÖRKÉNY SZÍNHÁZBAN

Egy irodalomtörténész hajlamos azt hinni, hogy a színháznak – most éppen az Örkény Színházról és a március 17-én bemutatott *Peer Gynt*jéről van szó – alapvetően az irodalmi műről, s leírom, ha van még ilyen fogalom: a *szövegről* van víziója.

Az irodalomtörténész téved, de a néző csak örvendezhet annak, ami az irodalomtörténészt csalódottsággal tölti el. Mit kezd Ascher Tamás új *Peer Gynt*-je a szöveggel? Látszólag semmit, hiszen tisztességesen előadják benne a Kúnos–Rakovszky-féle új fordítást. (Amit, persze, már nem először hallhat az, aki 2005-ben látta a Krétakör *Peer Gynt*-jét.)

A magyar színpadokon évtizedeken át játszott, eufonisztikus Áprily-fordítás Peerje költő, aki nyelvzenéjének virtuozitásával emelkedik a színpadi félistenek közé. Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa fordításában azonban már egy szkeptikus filozófus áll előttünk, aki csak kérdezni tud, persze nem akárhogyan, de válaszai semmire nincsenek. (Ezzel – rögtön az elején – letudtuk a hagyma-hasonlatot.) A magyar poszt-*Peer Gynt* tehát elsősorban egy új, az eredetiből készült fordításnak köszönheti a létét. Jóllehet a Zsótér Sándor rendezte Krétakör-előadás így is lecserélte az egyikfajta *Peer Gynt*-öt egy másikra, mostanáig alig-alig került színpadra a szerep összetettsége, rétegzettsége és mindaz, ami a darab kibogozhatatlan intertextualitásából, irodalmi és kulturális áthallásaiból következne. A magyar színháztörténetben bizony – a Krétakör bemutatója kapcsán annyit ünnepelet – kis fordulat is nagy fordulat, még ha nem is akkora, mint a 2005-ös kritikákban is oly sokat idézett 1971-es Peter Stein-féle, nyolc címszereplős *Peer*.

Ibsen műve az irodalomtörténetnek, az európai késő romantikának és a modern színháznak is kultikus darabja. Lényegében a mi Madáchunk főművéhez hasonló *dramai költemény*, alapvetően nem színpadra írt szöveg, hanem a romantika egyik műfajokat magába olvasztó, integratív költői formája, a csendes elmélkedés könyve, költői képekben beszélő filozófiai traktátus, amely szöveggént mindig ellenáll a színpadra állításnak, mert a színpad és a szöveg ritmusa nem enged megállást, nem fékez le ott, ahol az olvasó el-eltűnődve félreteheti a könyvet.

Ibsen 1867-es *Peer Gynt*-je nem az a színmű, amelyben a mindenkori rendezőnek meg kell látnia, és fel-

színre kell hoznia a drámai szituációkból következő konfliktusok rejtett értelmét. Konfliktusai háttérben maradnak, a történet inkább epikus, mesélős, kicsit pikareszk, kicsit rituális beavatás valami nagy titokba, ami végül nincs is. (Újra a hagyma.) A *Peer Gynt* a színházi rendező és a néző számára sosem kínálta, és alighanem sosem fogja kínálni a felismerés, a rátalálás örömét. Ha voltak ilyen allegorizáló olvasatok, csak tévedésből születhettek. A *Peer Gynt*-nél ugyanis sosem érvényesek az úgy kezdődő interpretációk, hogy „Ibsen itt arra utal, hogy...”; „a szereplő itt nem mond egyebet, mint...” stb. Ibsen minden mondatával egyszerre utal nagyon sokféle dologra, az olvasott verssorok vagy a színpadi dikció pedig soha nem csupán arra a virtuális vagy látható szereplői viszonyhálóra reflektál, amelybe beleíródott. A rendező – talán a színész is? – és a néző nem fölfedez és megért dolgokat Ibsen költeményében, hanem választ. Kényszerből. A színházlátogatónak talán annyival hálátlanabb a feladata, hogy azonnal, habozás nélkül kell eleget tennie a választás kényszerének, mert az előadás megy tovább; és ha választott – egy értelmezést –, máris ennek a kényszernek az áldozatává vált.

A romantika „időmilliomos”, filozófus olvasójából, aki számára még az olvasás is művészi, esztétikai teljesítmény volt – legalábbis Schleyermacher ezt állította valamikor –, így lett a XX. századi modernségben és a kortárs színházban a választás csapdájába belekergett befogadó. Nyilvánvalóan ezzel a helyzettel kívánta szembesíteni a nézőt a legendás, minden jelenet más színésszel játszó Peter Stein-előadás vagy nálunk az arénaszerű térben elhelyezett Zsótér-változat, a döntésképtelen *Peer Gynt*-öt játszó Gyabronka Józseffel. (És mennyire nem ezt a sokféleséget jelezte, hanem csak egyszerűen az előadói rátermettség miatt kiötölt megoldás volt az 1941-es, az Áprily-szöveg ősbemutatóin játszott kettős szereposztás, a „végig Jávor Pál-os” és a „fiatal Apáthi-Peer vs. öreg Lehotay-Peer” verzió.)

Az Ibsen-szöveg összetettségére jellemző, hogy már a magyar fordítások is leszűkítenek, a választás, a szelekció egyfajta kényszerével kénytelenek szembenézni, és a főhősök tekintetében eleve csak egy-egy adott szerepértelmezést sugallnak. Valóban lenyűgözőek Áprily verssorai, de éppen az európai kultúra által létrehozott *személyiség* (csak) esztétikai értelemben lehetséges sza-

badságát, a költői *én* romantikus és illuzórikus integritását, önazonosságát mutatják meg a képzeletével világokat teremtő – a környezete által hazudósnak bélyegzett – főszereplőben. Nincs azonban meg Áprily magyar szövegében a filozófus Peer, aki a személyiség etikai kételyeit jelenítené meg, Áprilynál Peer csak nagyon felszínesen, csak a cselekmény adta keretek miatt ütökzik az *én* és a többiek morális konfliktusaiba, a marokkói és egyiptomi színekben vagy a Gomböntővel folytatott önmentegetésben. (Igen, az emberben van készlet arra, hogy csak a *Peer Gynt* kedvéért megtanuljon norvégul. De majd egy másik életben. Áprily sem tudott.) Áprilynál így a feloldás is esztétikai jellegű, és a régi jó deklamáló stílusú, színészbarát megoldásokkal van tele. A „tradicionális” *Peer Gynt*-játékban ezért álomszerep, kultikus színpadi teljesítmény eljátszani Aase anyó halálát vagy elénekelni Solvejg dalát.

Az új fordítás filozófiai-etikai feloldásának hangsúlyai „agszínházként”, felolvasószínházszerű változatában élhetnének csak, mert minden színházi akció rontja ennek az elmélkedő szövegnek a hatásfokát. Ezzel máris ahhoz a dilemmához jutottunk, ami Ascher Tamás kiindulópontja lehetett: ha adott az új – különben egyáltalán nem száraz, csak a mai nyelvi úzusainkhoz közelebb álló – szöveg, lehet-e eldöntetlenül hagyni a *Peer Gynt* esztétikai vagy etikai megértésének problémáját, át lehet-e háritani a választás kényszerét a nézőre?

Szándékosan nem írom, hogy Ascher eklektikus megoldást ajánl. Egyszerűen felkínálja az értelmezésnek mindazon lehetőségeit, amelyeket talán az Ibsen-féle eredeti nyújtana, csak persze mi nem az Ibsen-művet kapjuk, norvégul, hanem az ibseni esztétikai és bölcséleti problémák magyar költői, színpadi közvetítését/közvetítettségét. A nézőnek másra aligha van szüksége.

Zavaró is, amikor a rendező és a dramaturg (a műsorfüzet szerkesztője?) értelmezést is akar adni. Bizonyos értelemben félrevezető a füzet Carl Gustav Jung-hivatkozása. Kétségkívül erős a *Peer Gynt* értelmezéstörténetének pszichoanalitikus vonulata, Freud e mű kapcsán értekezik a narcisztikus, peeri személyiségtypusról – a *Patkányember*-esettanulmányban pedig részletesen ki is fejtje a téziseit –, de ez csak az egyik lehetséges értelmezési irány. A műsorfüzet megpróbálja, de az előadás maga szerencsére nem tereli a nézőt erre felé: a közölt Jung-tanulmányrészlet talán csak a rendezői munkahipotézis számára fontos, de a néző megvan nélküle. Amit végül is látunk, az a színházi, nyelvi, ideológiai áttét(el)eken keresztül is képes megtartani az Ibsen-darab választásalakzatainak – a maguk keletkezéstörténetében autentikus – kierkegaard-i alapproblémáját, fenntartani az *én* kimunkálásának esztétikai és etikai stádiumai közötti kényes egyensúlyt: és éppen úgy, ahogyan azt a dán teológus a *Vagy-vagy* második részének tanulmányaiban még az 1840-es években megírta. A pszichoanalízis *Peer Gynt*-értelmezése a kierkegaard-i tézisnek csak egyfajta újraírása, s ha az Örkényben most játszott Ibsen-mű kapcsán a posztmodern skizoid és narcisztikus *éntípusainak* belső útvesztőiről szeretnénk értekezni – nagyon csábító feladat volna –, csak a következményekről beszélünk, és nem az okokról.

Kétségkívül lehet azt hinni, hogy Ibsen műve a romantika narcisztikus személyiségességének válságáról íródott – jusson eszünkbe August Wilhelm Schlegel



Kerekes Éva (Aase) és Polgár Csaba (Peer)

hírhedt aforizmája: „Dichter sind doch immer Narcisse!” –, és ezen keresztül a klasszikus polgári szabad-
elvétség egykorú válságtapasztalatáról. És, ha akarom, a jelenkori válságáról is: hihetjük, hogy az új *Peer Gynt*-ben a magyar, liberális értelmiségi szerep hősie vereségének allegóriája látható. Ez persze rövidre zárná az előadás értelmezését. Mert ami a *Peer Gynt*-ben a színpadon történik – nem az, amit az előadás esetleg *mondani akarna*, hanem amit nem akar mondani, ami csak a színpadi térben van jelen, és nem a nézőtériek által tudni vélt rendezői üzenetekben, a képekben, a hangokban, a színpadi sötétségben és csendben –, az közel zseniális.

Az előadás azokra a pillanatokra koncentrál, amelyek a befogadóban megjelenő választások kényszerének pillanatát megelőzik. Az előadás szemmel látható koncepciója – és ebben nagyon érdekes módon partner az új fordítás, amely eredetileg nem a bizonytalanságokra, hanem a dolgok kimondására, megnevezésére, az Áprily-féle versek esztétikai stádiumát meghaladó etikai stádiumba vezetne bennünket –, hogy akár a színpadi tereket, akár a színészi játékot nézzük, nem *valamit/valakit* látunk, hanem „csak” a látványokhoz és a hallott szöveghez való viszonyunkat észleljük. Ez bizony, akárcsak a freudi–jungli lélektani értelmezés maga is, a dán teológustól jön, aki szerint az *én*, vagyis nekünk most Peer, a romantika és a posztmodern „Everymanje”, nem *valaki*, még a színpad fiktív világában sem az. Az Ascher-féle Peer: a kierkegaard-i *én*. Nem a kanti és nem a hegeli „magában való” *én*, hanem mindig az ember önmagá-

hoz való és folyton változó viszonya. Az Örkeny Színház előadásának lényegében nincs is más működési elve, mint hogy ezeket a viszony-metaforákat, a vagy-vagy értelem-applikációkat megelőző befogadói állapotokat halmozza. Ezek a vagy-vagy állapotok a nézőnek nem valamit mutatnak, nem mutatnak önálló színpadi világot, hanem folyton azt kérdezik tőle: „mit gondolsz arról, amit látsz?” Ahogy Peer is csak eljátssza, elmeséli a szarvas-kalandot, a néző pedig vagy önmagát látja a színpadi hitetlenkedőkben, vagy elfogadja, hogy látja is, amit a mesélés csak mond.

és a szárazföld között. Csak jelzi az összeköttetést, és nem mutatja meg, mit mivel kapcsol egybe, hova emelkedik fel Aase anyó, és honnan tér vissza Peer. A kopott hangfalakból nem maga a zene vagy nem a színész hangja szól, hanem valami, ami a zene és az emberi hang helyett van benne. A radiátor is – Peer gyerekkori ágya, ami a mese végtelenjébe, az Aasét a halálba ragadó kocsi – ilyesmi, csak a hőt sugárzó valami, és nem maga a tűz. Sőt, a többes szereposztások színészi remekléseiben sem az átlényegülőképessegek virtuozitása az igazi teljesítmény. A viszony-metaforák, hiszen



FENT: Bíró Kriszta, Ficza István, Nagyhegyesi Zoltán, Szandtner Anna, Király Dániel, Polgár Csaba, Stefanovics Angéla, Kulcsár Viktória, Csuja Imre, Für Anikó

JOBBRA: Polgár Csaba és Szandtner Anna (Solvejg)

Az előadásban minden ezeknek a viszony-metaforáknak van alárendelve. Minden többfunkciós, bármi van fenn a színpadon, előre és eldönthetetlenül, váratlanul alkalmas bármire. Az Örkeny egyáltalán nem monumentális, mozinak és középfajú polgári szalondaraboknak épült színpadi terét (Izsák Lili „díszleteivel”: nem illik ide ez a szó!) hihetetlenül tágasnak érezzük, a térbe állított, robusztus, szürke, szögletes hasábok hol fák, hol az eget tartó oszlopok, hol trónkárpittá és iskolai táblává vagy hajópallóvá alakulnak. Nem is oszlop, hanem csak egy megnevezhetetlen térforma az, ami közvetíti a zsinórpátlás mennyiboltja és a föld, a tenger



Schiller Kata felvételei

akár a hősök közötti viszonyokat is felfoghatjuk így, éppen ennek a fordítottját játsszák elénk: nem azt figyelem az újabb és újabb szerepekben visszatérő színészekben, hogy ki hogyan más, mint a korábbi figurában, hanem hogy hogyan ugyanaz. A színészi játék provokálja a nézőt, hogy mindig ugyanazt a figurát lássa Helgában, mint a beduin kéjnőben, a derék szomszédokban, a trollkirályság alattvalóiban vagy a tengerparti plázs élveteg kapitalistáiban.

Paradox, de éppen mert a színészek is alá vannak rendelve ennek az elképesztően szorosra szőtt alakzatrendszernek, nincs értelme külön kiemelni alakításokat. Magyar színpadon egyébként szomorúan ritka, hogy a színészi jelenlétekben olyan összhang, tizedmásodpercekre kiszámolt kooperáció van, amit a premieren látni lehetett. Mindenki teszi a dolgát, tökéletesen és könyörtelenül, mint a görög tragédiák kara vagy a misztériumok szakrális epizodistái. Hogy – így mondta ezt a régi pesti tájnyelv! – egy Bíró Kriszta, egy Für Anikó és Stefanovics Angéla, Csujá Imre, Epres Attila, Gálffi László (!) nem akar kijátszani a kórusból, nem akarja egy kicsit magát játszani, mert elrontaná a *vagy-vagy*okat, az minden elismerést megérdemel.

A főszerepekről, Peerről (Polgár Csaba) és Aaséről (Kerekes Éva... a hideg elméjű kritikus is rajongani kénytelen, bocsánat!), persze, külön kell beszélni. Iszonyú csábításnak kell ellenállniuk, a Solvejget játszó Szandtner Annának is, nehogy néha-néha kiessenek abból az Ascher-rendezés által tőlük megkövetelt, különleges színpadi jelenlétből, amely nem akarja magára venni, kisajátítani a szöveg kínálta figurát, hanem a néző és a színész közötti térbe teszi át a játékot. Azok a határozatlan, a fent és a lent közé függesztett testhelyzetek és lenyűgöző fizikai teljesítmények (Aase a magasban, Peer kilométernyi helyben futása), a látható fájdalmak (ült már valaki percekig egy öntöttvas radiátoron, ölében egy növel, még ha ilyen gyönyörűvel is?), amelyekből általában a hősök bizonytalan fizikai helyzetét érzékeljük a nézőtérén, egyúttal az előadás önreflexív kiszólásai is. Ascher, pontosabban a nézőtérén is érzékelhető, valóságos testi fájdalmak nem engedik „önmagukat” adni a főszereplőknek, megóvják őket a „színészkedéstől”. Nem Polgár Csabát, nem Kerekes Évát és nem Szandtner Annát láttuk aznap este, hanem Polgár Csaba, Kerekes Éva és Szandtner Anna *viszonyát* ahhoz szerephez, amit ott és akkor játszaniuk kellett. Nagyon kényes, akrobatikusan életveszélyes feladat mindhárom. Nemcsak testi épességükért aggódhatunk a magunk nézői empátiájával minden következő előadáson, de azért is, hogy ne zuhanjanak bele a tradicionális színészi „önazonosság” mélységeibe. Akarjuk elhinni, hogy nem fog megtörténni, sem valóságosan, sem képletesen! Mert Ascher *Peer Gyntje* ezt nem viselné el.

Az Ascher-rendezés talán legkényesebb szituációja mégis a zárlat, amely – Ibsen a teológus Kierkegaard iránti csodálatának lenyomataként – az én önmagához való esztétikai és etikai viszonyát, az én „kimunkálásának” stádiumait önmagunk Krisztusban való felismerésével, a kereszténység metaforáival írja felül. A fordítások sokat elrejtene ebből, de a darab végig tele van a skandináv bibliafordításokból vett szó szerinti idézetekkel, és ezek szisztematikusan vezetnek is a rokon nyelvű nézőket az Aase–Solvejg/Éva–Mária párhuzamokhoz és az Ascher által *pietà*-ikonként beállított utolsó jelenethez, Peer megváltásának jelenetéhez.

Talán ez az egyetlen pont, ahol szétesik az előadás pontosan kimért ritmusa. Mennyi ideig látjuk a Solvejg-Istenanya és Krisztus-Peer *pietà*ját, mielőtt a fény kialszik? Ha túl rövid ideig, illuzórikussá válik a megváltás, mert a Gomböntő szavai még ott lebegnek a színházi térben: „Peer, az utolsó keresztútnál várlak!” Ha sokáig, akkor pedig a következő felépített *vagy-vagy*-metaforák, a döntés előtti pillanat esztétikája és etikája egyszerű szentképpé, vallásos vásári olajnyomattá fokozódik le. Különös „ráhagyással” van megtervezve az utolsó pár másodperc, gépésznyelven szólva „játéka” van ezeknek az utolsó pillanatoknak. A rendező vagy a világosító a másodperc töredéke alatt dönt arról, hogy van-e megváltás, vagy nincs. Ki dönt? A rendező *vagy* a műszak?

Vagy a véletlen?

Az *Antigoné* klasszikus, remekmű, ha tetszik: a klasszikus remekmű, az *Oidipusz király* mellett világszerte a legtöbbet játszott görög tragédia. Se szeri, se száma bemutatónak, kötelező olvasmány az iskolákban, s ha végigtekintünk az európai színjátszás elmúlt két évszázadának történetén, kevés országot találunk, ahol ne lett volna mindig kötelező gyakorlat színházi értelmezése. Ahogy George Steiner kitűnő könyvében, az *Örök Antigonéban* írja: „Egyike filozófiai, irodalmi, politikai tudatunk maradandó, mértéket adó alkotásainak.” A sok-sok részletérték mellett a Szophoklész-tragédia feltesz néhány olyan alapkérdést, amelyet minden korban, minden elemzésnek meg kell válaszolnia. Ilyen kérdés például, hogy ki a tragédia főhőse. A kínálkozó válasz persze Antigoné, csak hogy a kutatásban ma már toposznak számít, hogy Kreón sorsa legalább annyira a *jóból a rosszba fordul* (ez Arisztotelész tragikushős-meghatározása), mint Antigonéé. Csak hogy míg Kreón mindvégig a színen van, Antigoné a történet kétharmadánál örökre eltűnik a színről, ez pedig azok érveléséhez szolgáltat muníciót, akik Thébai új uralkodójának, az erőskezű Kreónnak tragikus történeteként olvassák a művet. És talán arra is érdemes felfigyelni, hogy Szophoklész nál az *első színész* – aki csak egyetlen szerepet játszik, értelemszerűen a *főszerepet*, míg a görög színpadon felléptethető másik két színész több szerepet is – Kreón, míg az Antigonét alakító *második színész* játssza Haimónt is (csak zárójelben: milyen gyönyörű gondolat egy szerelem két oldalának megmutatását egyugyanazon színészre bízni!).

Legalább ennyire fontos kérdés, hogy az Antigoné–Kreón konfliktusban kinek van igaza. A színre állítások egyik leggyakoribb hibája, hogy ezt a kérdést fel sem teszik, s nekünk, nézőknek egyértelműen Antigoné mellé kell állnunk, hiszen ő az, aki szembeszáll a zsarnok, gonosz Kreónnal egy nemes cél érdekében. Holott legkésőbb Hegel óta tudjuk, hogy Kreón igazára is illenék odafigyelni: a törvényes rendért felelős király eltűrheti-e törvénye(i) megsértését, a hatalma elleni nyílt lázadást, a rend megbontását? A tragédia számos (mély)rétegének megismeréséről mond le az, aki a konfliktust a „bátor, testvérét mindenekfelett szerető leány szembeszáll a dölyfös hatalommal, és életét áldozza az ügyért” sémára csupaszítja le Szophoklész gondolatait. Magyar