

NAGY ANDRÁS

Beckett – múlt időben

■ SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA; JÁTÉK ■

Olcsó tréfa volna – és nem is igazán ízléses –, ha a címben szereplő két *T* jelentését úgy határoznánk meg, mint ami a múlt időre utal, olyasmire tehát, ami valaha persze volt, nagyon is létezett, hiszen ez a múlt jelenünk számára előzmény volt, és fontos hagyomány, de hát mégiscsak letelt, sőt: lezárult, s a színház időszemlélete – a magyar nyelv grammatikájához hasonlóan – nem ismeri a múlt idők közötti különbségtételt.

Hiszen a színház nagyon is feltétlen – mert minden ízében a jelenhez kapcsolódó – időérzéke számára az előadás az az orientációs pont, amely döntővé válik: eszerint érzékeny kortársnak bizonyulhat Shakespeare, Csehov, de alkalomadtán akár Puskin és Ghelderode is – ám mégis, az utóbbi évadokban mintha a megszolgált feledés porát kellene lefújni valamikori modernekről: Ionescóról talán kevesebbet, Beckettől mintha többet, s Mrožekről, valóságos kortársunkról, bizony, úgy tűnik, igen sokat.

Az előadások lehetnek persze „hamis tanúk” is, s a fent jelzett időérzékelésen minden újabb színrevitel változtatni tud – ahogy a lezárult évad két fontos Beckett-előadása is a sommás ítékezés finomítására kényszerít. Míg a Pesti Színház tél végi bemutatója, a *Godot-ra várva* mintha mind a művel, mind színrevitelével éppen a modernséget lezáró színházi útkeresés egyik – nagyjából kikaposított – ösvényén indult volna el, addig a kolozsvári (Állami Magyar) színház (Tháliával közös) előadása magabiztos és erőteljes gesztusokkal formálja meg – késő tavaszi előbemutatójában – a modernség utáni érzékenység számára szépen megnyíló Beckett-darabot: a *Játékot*.

Mindkettőt Tompa Gábor jelentős rendezésében, akinek szépen terebélyesedő életműve talán éppen azért tartogat folyamatosan izgalmas kísérleteket és meglepetéseket, mert egykor saját sorsában és felnövekedésében (művészi) áldássá tudott válni az, ami egyébként (történelmi) átok volt, mert eszmélkedésének legfontosabb éveiben a szellemi légszomj és a színházi zsenialitás légritka tere elválaszthatatlannak bizonyult Bukarestben is és Kolozsvárott is, s akinek utóbb fontos, nagy rendezései alkalmat adtak arra is, hogy ne csak színházi hagyományok és kultúrák között teremtsen meg a kölcsönhatások ihlető rendszerét, de mindezek fölött is: ott, ahol ezek az esztétikai „dialektusok” mégiscsak egy egyetemesebb nyelv személyes beszédmódjaként mutatkoznak meg.

És Beckett erre kiváltképp alkalmasnak tűnik. Mert ő mintha ennek a közös, feltétlenül érvényes és mindenféle regionális határon túli élmény kifejezésének találta volna meg – fél évszázada bizonytalannal úgy tűnt: végső – kifejezésformáját, a redukció és a szimbolizáció végpontját, a modern színház számára egyszerre utat mutató s azt egyben csaknem lezáró stilizálását.

Csak mintha a Föld fordult volna odébb ezalatt. És vele fordultak a régiók, dialektusok és – elsősorban – élményeink, amelyek 1953-ban (a *Godot-ra várva* keletkezésekor) óhatatlanul mást érzékeltek „totalitásnak”, kételynek és reménynek, mint 2003-ban. Üdvtörténetnek is – és fonákjaként: annak a negatív megváltásnak és végső kárhozatnak, amely egyedül elgondolhatónak tetszett. De más mutatkozik meg személyes történetként is: tehát két ember „totalitásának”, amelyet – mintha csak valamiféle játékban

– megbont a harmadik. De míg a kollektív kétségbeesés poézisét az eltelt fél században erőteljesen stilizálta és újraértelmezte – szinte „felülírta” – a történelem, addig a személyes kétségbeesés és a minduntalan továbbmozduló boldogság sóvárgásának érvényességét efféle folyamatok hogyan is kezdhették volna ki.

De talán csak az egyik különbség volt a „két” Beckett színpadra állításában ez a sajátos aszinkronitással telő idő. A másik a színpad „elhelyezkedése” lehetett: a Váci utcában, illetve a Szamosparton. Mert az előbbi mintha óhatatlanul őrizte és újrateemtette volna azt a stílust is jelentő szemléletmódot, mely a maga légkörével, esztétikai horizontjával, színészeivel és közönségével igencsak meghatározónak bizonyult, s ezt az erőteljes rendezői szándék

Gyuriska János (Vladimir) és Hajdu István (Estragon)
a *Godot-ra várva* előadásában





Rajhona Ádám (Pozzo), Gyuriska János, Hajdu István és Pindroch Csaba (Lucky)

sem törhette át. Kolozsvárott azonban – éppen a város sorsának, a lezárulatlan múltnak, a rendre diadalmaskodó sokféle abszurditásnak, no meg a formabontó (román) színházi tradícióknak köszönhetően – létrejöhett az a súlyos és gazdag színvonalú atmoszféra, amely rendkívüli erővel szólaltatta meg a *Játék* nehezen megnyíló szavait.

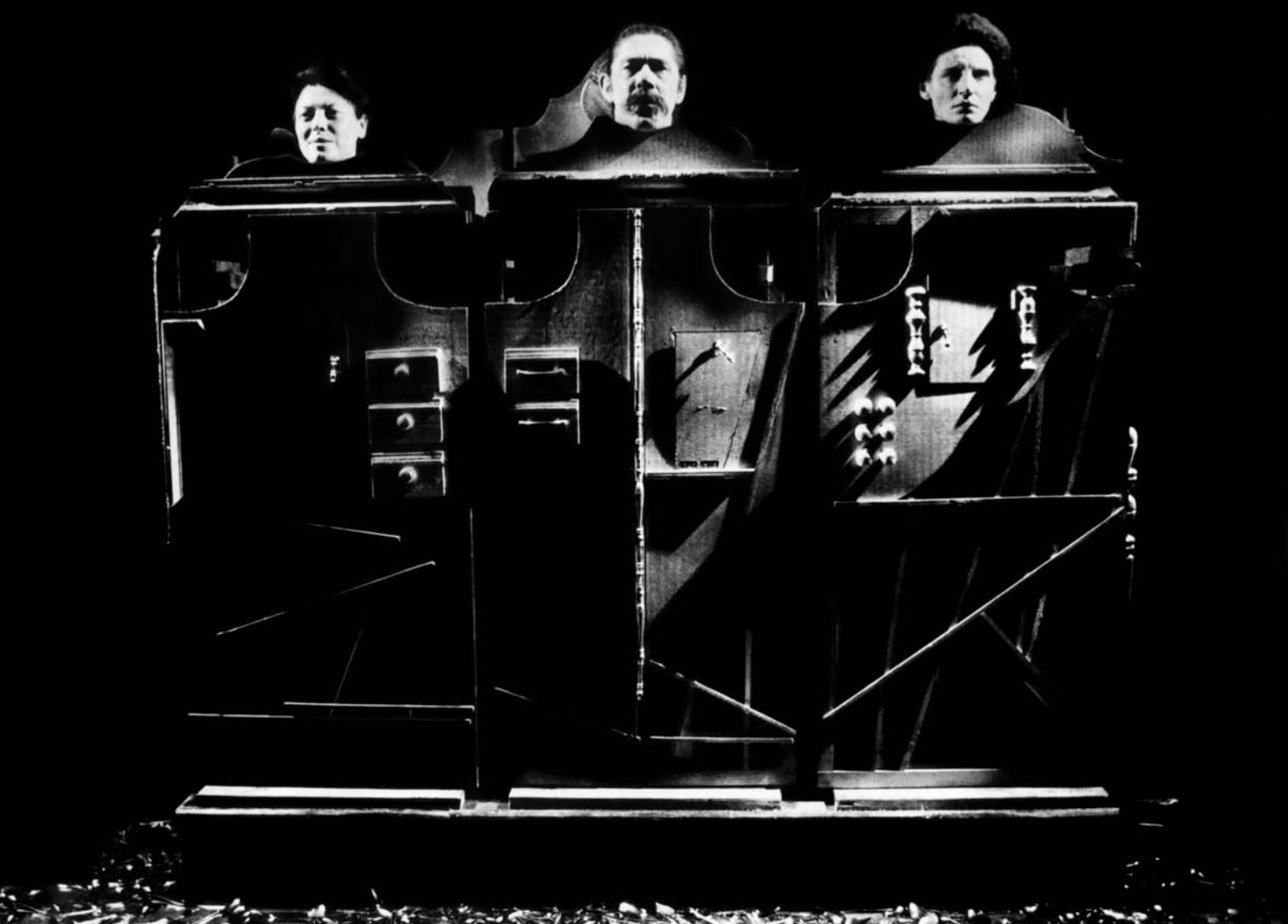
A Pesti Színház előadásának tere, a *cipős táj* pedig nagyon is jelentős emfázist kínált mindjárt a szereplők – az értelmezés szerint meghatározó – lábbelijének. És a jelentés azonnal megsokszorozódott: nemcsak Estragon kínjainak alkalma lesz a cipő, puffadt lábának bőrtöne és védelmezője egyben, de az elcsereplhető sorsok metaforájává is válik: mert hát ki járhatna kinek a cipőjében, mérül fel egy meghatározó, drámai pillanatban. A nyelv tapasztalata így válik a látvány – igencsak jelentésteremtő – alkalmává. Hiszen nemcsak egy seregnyi Estragon (és, talán, Vladimir) történetének repetitívitasát sejteti a rengeteg elhasznált, levetett, széttaposott cipő a színen, hogy szinte mást sem látni, mint ezeket a felcserélhetetlen „egyediségeket” – szinte individualitáslenyomatokat – körös-körül, de a táj mindjárt ráébredt ennek művészi és történelmi jelentésére is: Van Gogh halhatatlan bakancsaitól Heidegger erre reflektáló esszéjéig (mely éppenséggel *A műalkotás eredetére* kérdezett), egészen addig a cipőtömegig, ami a haláltáborokban végleg eltűntek gonddal levetett lábbelijeit is megidézi. A Váci utcából távozóban, éjjel azután viszontláthatjuk ezeket a bakancsokat a hajléktalanok zugaiban, hullámpapír fekhelyeik alól kimeredve, hogy mindjárt közvetlen jelentést is adjon az előadásban megidézett, metafizikainak tetsző hontalanságnak.

Keménykalapokkal mindez azonban már nem ismételtető. Tompa ennek másként ad tehát lényeges jelentést: „parafrazeálja” a konzervatív fejedőt, és úgy hajtja végre Beckett kalapot illető utasításait, hogy értelmezői hűségét ne kérdőjelezzék meg a hagyomány őrei, ugyanakkor a művészi érvényesség se essen áldozatul ennek a hűségnek. Mert hát Beckett 1953-ában bizony mást jelentett a keménykalap, mint ma – Tompa döntése nyomán tehát váljék a clown kellékévé az, ami valaha státuszjelzés és szinte polgári állásfoglalás volt: egy kerek és kemény világ szimbóluma. És ezen a ponton mozdította el a rendező ismét a szerzői utasításokban lecövekelt értelmezési horizontot: hogy egyáltalán nem világ-

végi öreg csavargók várakoznak a megtorpant időben, hanem erőteljes, fiatal emberek, akiknek tehát jócskán van mit várniuk a jövőtől, s egész mozgásuk, gesztusaik, lényük elevensége, dinamikája ellenpontozza a szerep súlyos és feloldhatatlan rezignációját. Az időeltolással, vagyis a „zsugorodó” múlttal azonban óhatatlanul elmozdul a mondatok értelme, és vele módosul a szereplők reményvesztettsége is: a megidézett két lator elkárkozásának indokaira látunk, míg üdvözlésének érvrendszerét halljuk. És ennek drámája – amely Beckett inspirációjában, mint bevallotta, döntő szerepet játszott, s az előadás hangsúlyai elmélyítik ezt a Szent Ágostontól való ihletést – ismét csak sajátos ragyogást ad az egyébként sötét horizontnak: *csak* az egyik lator kárhozott el, a játszma ekként nem a sem-sem történeteként mutatkozik meg, hanem mintha inkább a *vagy-vagy* epizódja volna.

És míg a két fiatal színvonalú jelenléte, kétségbeesésének szenvedélyével együtt is szinte folyamatosan ellenpontozza magának a kétségbeesésnek a tényét, addig párosukat a rendező másként is kiemeli a dráma kopár teréből: Hajdu István és Gyuriska János kettőse egyszersmind egy világvégi *Stan és Pan* inkarnációjának tűnik – a végső reményvesztettség kontrasztjaként, pusztán megjelenésükkel is a felderülő kedély, a groteszk humor, a felszabadító nevetés tolakszik elő.

Lucky és Pozzo felbukkanásával azután ismét csak a karikatúra felé mozdul el a jelentését kereső abszurditás kifejezése: az erőteljes, ám végső kimerültségével viaskodó „disznó” csaknem valamennyi vonása túlráajzott: parókája, mozgása, beszédmódja. Persze vérfagyasztóan az – akárcsak Pozzo kedélyes kegyetlensége, narcisztikus és önző hedonizmusa, mely alatt a polgári viselkedésforma kérge éppen ekkor reped meg. Kettejük lezárhatatlan drámája, párjeleneteik folyamatos repetitívitasában azonban többnyire foglya marad ennek az elrajzoltágnak – nem mozdul el igazán sem a két clown ellenpontokra felépített, stilizált drámája felé, sem az előadás párbeszédeiben sejtett – és bizonyos inkább a színház, semmint a Beckett-dráma sajátosságából fakadó – lélektani motiválás felé, noha mindkettő elemeit alkalomadtán integrálni próbálja. A virtuóz epizódok – Pozzo (Rajhona Ádám) ezersebé kabátjának használata, majd pedig Lucky (Pindroch Csaba) „gondolkodásának” káprázatos szólója – nem tagolódnak be



Szilágyi Enikő (A1), Keresztes Sándor (F) és Buza Tímea (A2) a Játékban

Koncz Zsuzsa felvételei

ekként a kompozícióba, nagyszerűségükben is elszigeteltek maradnak, s paradox módon mintha inkább megakasztanák, semmint felerősítenék az előadás sodrát. Mely persze jobbra örvénylő, és nem egyenes vonalú, s ennek mélyén bukkan fel a maga váratlanságával a várva várt üzenet. Televízió, amely a cipőhalmon áll, kibelezeten és avított, de mégis a küldönc – a kisleány – megjelenésének tere lesz. A fontos szereplő nincs tehát jelen a maga testi valójában – törekenységében, esendőségében, gyanús ártatlanságában –, ugyanakkor zavart és szelíd „interaktivitásával” képes lesz arra, hogy valóságos dialógusba bocsátkozzék a várakozókkal, feltett kérdéseikre feleljen, s még mozgásukat is követhesse tekintetével a képernyő túloldaláról. Egyszerre védett és kiszolgáltatott, de ugyanakkor – a médium természetéből adódóan –, szakszóval: *hideg*, s ez szigeteli el az ő drámáját a főszereplők kettősétől. S bár meglehetősen súlyosabb az, amit ő sejtet – ám mégiscsak kívül marad azon a téren, melyben valóságosan forrósodhatnak fel a várakozásban megcsaltak szenvedélyei. A káprázatos vizuális – és nagyon is színházi – ötlet így mozdítja el a dráma kereteit, itt éppen a krízisek közvetlenségétől kissé távolabbra.

És ez az elmozdulás lett a másik Beckett-előadás, a *Játék* tere, mely azonban az előadás tanúsága szerint igencsak alkalmasnak bizonyult erre a sajátos dimenzióváltásra. A bevezetésben itt is *hideg* médium forrósítja fel a még tétova érzékeket: film perog ugyanis a háttér vetítövásznán, pontosabban filmfragmentumok villóznak, és csapnak egymásba, míg különös – archaikus, egyházas, fennkölt – zene kíséri az erőteljes képeket. Előbb kezek futnak a zongorabillentyűkön, majd a klaviatúra fölött csontvázként mutatkoznak meg, hogy mindjárt átadják helyüket a felfokozott, végletes jeleneteknek: szerelem, csábítás, egymásra találás, erőszak, vág vadul pergő képei villannak fel a vásznon, magyarázatlanul és

sodró erővel. Drámainak tűnő helyzetek forrponjtja mind – valamiként mégis az időbe zártan, hiszen a szereplők az oly könnyen avuló filmbeli valóság (viselkedésmód, jelmez, gesztus, smink stb.) időhöz kötöttségével bukkannak fel, mintha csak abból a korból, mely inkább Becketté, semmint a miénk. De a sokféle jelenetet alapvetően mozgó dinamika mégiscsak egyirányú: a változatos alakokat, helyzeteket, alkalmakat mégiscsak szinte nyers, csaknem biológiai vonzás hozza létre – mintha illusztrálná azt a dilemmát, hogy a vágyak és vonzások birtokosa nem inkább birtoka volna-e ezeknek az elementáris erőeknek.

És éppen eddig a dilemmáig tart a bevezetés: a film és a mozgás. Mert ezután megjelenik a Beckett-mű valóságos főszereplője: a fény – a vallató –, mely arcról arcra siklik, hogy beszédre kényszerítse azt, aki fókuszába kerül. A két nő és az egy férfi szerelmi háromszögét nemcsak a dráma síkjába teríti, de mindjárt múlt időbe helyezi: végleg lezárult az, aminek most egykori jelenébe bocsátkozunk. Három urna dominálja ugyanis a teret, s talán csak a hamvak mutatkoznak meg a végső igazságra szegeződő fény, az eláradó világosság – a forgó reflektor – előtt emberekként.

Tompa előadásában azonban a lámpa nem forog, hanem egyenként irányul a szereplőkre, s felvillanása és kihunyása különös pulzálássá változtatja azt, ami egyébként talán fények és árnyékok mozgása volna. A színpadot csaknem betöltő urnák sem a tetetők világát idézik, inkább valamiféle különösen elrajzolt komódot, falusi sparheltet, formatervezett kalodát vagy éppenséggel túldíszített posztamenset (amelyeket a földön kanalak, villák szegélyeznek, széles sávban). A dráma csúcspontján ezek a különös tárgyak azután megnyílnak, hogy megrendítő erővel és különös iróniával villantsák fel a „belső tájakat”: legyen az gerincoszlop (F – Keresztes Sándor) vagy hatalmasra duzzadt szív (A2 – Buza Tímea), ne-

tán éppen kanárimadár (A1 – Szilágyi Enikő). Jelentésteli, tisztá képek a három szereplő rejtett bensőjéből s egymásba bonyolódott sorsából.

A történet persze éppen annyira nem *tárgya* ennek az előadásnak, ahogy az urnák sem díszletei – sokkal inkább *tere*, amelyben örülnek, remélnek, félnek, elbuknak a hősök. Mozdulatlanul „közlekednek” ennek a háromszögtörténetnek a banalitásában, melyet azonban éppen ez a statikus látvány és az ezt drámaian megmutató rendezői szemlélet emel ki hűség, odaadás, gyávaság, összetartozás és vágy unalomig ismert keretei közül – messze ki a lélektan világából, ki a moráléből is, távolra tehát mindattól, ami sokszor – többnyire – legfőbb értelmezési horizontnak tűnik efféle esemény sorok számára. A három arc azonban mindvégig rezzenetlen, a férfi gyakorta csuklik – s ezért rendre elnézést kér, nehogy véletlenül vagy szándéktalanul gondolja bárki, ami rekeszizmaival posztumusz történik. S a kifejezéstelen és esendő merevséghez a világitás átgondolt előnytelenége társul: hogy senki vágyak tárgyaként ne láthassa az egyébként éppen ezektől sújtott hősöket. Akik a kibomló epizódok tanúsága szerint végképp „hősietlenül” keverednek össze ebben a nagyon is ismerős zűrzavarban – a házasság összetartozását feltétlenül vélő, de abból mégis a csábítás felé hátráló férfiban, akin az asszony megérzi a „szajha szagát”, hogy minden érzelmi és erkölcsi kollízió ellenére a szaglás feltétlensége igazítson ott el a későbbiekben is, ahol minden más, beleértve (főként) a szavakat, félrevezetőnek, pontatlannak, hazugnak vagy csak alkalmatlannak bizonyul.

És természetesen szavak fejezik ki mindezt. Olykor jelentés nélküliek, máskor éppen a többi szereplő „kórusa” által elnyomott mondatok által, vagy teret engedve a „meghibbanás” végletesen szabad szófűzésének – ami ennek a szerelmi történetnek a halálánál is evidensebb következménye lehet.

Talán ezért is olyan pontos, szikár és mégis káprázatosan gazdag ez az előadás. Eszközeiben végletesen korlátozott, hogy ezek hatása azután mégis elementáris lehessen. A fény „szólatatja

meg” a vásznat, a tárgyakat, a rendkívül beszédes teret – és ennek ékesszólásával szemben a szó szinte csak üres kellék. Semmiképpen sem a hagyományos hatáskeltés törvényeinek enged Tompa – de éppen ezáltal kelt még feltétlenebb hatást.

Amihez hozzájárul persze a történetben sejthető drámák eseménymenete, ami minden banalitásával együtt is eleven, gyötrő, feloldatlan – a halál után is az. Míg Godot távolsága a várakozásban is inkább allegorikus, addig a tévelygő szenvedélyek, hézagossá hűségek és szerelmes meghibbanások rendkívül konkrétak lehetnek. Ezért mintha teherbíróbbnak tűnne a banalitás: az emberek közötti várakozások és beteljesületlenségek számunkra érvényesebbek maradtak, mint az emberen túliak. 2003 „metafizikai horizontja” másként kopár, mint 1953-é volt – mintha ennek előtérben a belső történések tűnnének drámainak, nem a külsők, még ha ezek kívülről mutatkoznak is meg. Jelentést is inkább csak ehhez merészelnünk fűzni: az egyetlen, szerelmes lator e világi üdvösségéhez s a hozzá vezető kárhozathoz – semmint a két lator sorsához, kétségbeesett *vagy-vagy*aikhoz, amelyeket a végeérhetetlen várakozás időközben végképp múlt időbe tett.

SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA (Pesti Színház)

FORDÍTOTTA: Kolozsvári Grandpierre Emil. DÍSZLET-JELMEZ: Both András. ASSZISZTENS: Pozsgai Rita. RENDEZTE: Tompa Gábor. SZEREPLŐK: Hajdu István, Gyuriska János, Rajhona Ádám, Pindroch Csaba.

SAMUEL BECKETT: JÁTÉK (Thália Új Stúdió)



FORDÍTOTTA: Bart István. DÍSZLET: Both András. ZENESZERZŐ: Demény Attila. RENDEZTE: Tompa Gábor. SZEREPLŐK: Szilágyi Enikő, Buza Tímea, Keresztes Sándor.

SZÁNTÓ JUDIT

Mozgolódás Racine körül

■ RACINE: PHAEDRA; BERENÍKÉ ■

Viszonylag ritkán próbálkoznak a honi színházak Racine-tragédiák színrevitelével. A vállalkozásokat általában nem kíséri siker; magam még nem láttam igazán élményszerű Racine-bemutatót, és más kritikusok tollából sem értesültem ilyenekről. Az egyetlen kivétel nem igazi kivétel; P. O. Enquist Phaedra-átiratának emlékezetes miskolci bemutatója önálló drámán alapult, amely a maga modern érzékenységgel éppen a Racine-szövegek felszíni rétegeiből hiányzó démoni, pusztító szenvedélyességet idézte meg, és egzszersmind indirekten rámutatott az eredeti Racine-művek hazai sikertelenségének legfőbb okára: az ellentmondásra, amely az ábrázolni kívánt szenvedélyek és eksztázisok, illetve ezek hűvös, cirkalmasan retorikus és ezzel deklamálásra csábító, túlon túl intellektuális hangolúsá kifejezése között feszül. És mivel nálunk, a franciák büszkén vállalt tradíciójával ellentétben, a szép dikció nem önmagában vett érték, és nem kárpótolt a színészi alakítás egyéb, fontosabbnak vélt valórjeiért, a magyar előadásoknak nem volt mivel ellővőlniük a közönséget.

Drámatörténeti közhelyek felkérődzése nélkül szeretném kiindulópontul tételezni: Racine életműve megéri, hogy a kudarcos

előzmények után is újra meg újra nekiveselkedjünk. Ám soha nem úgy, hogy adott egy műsorlyuk, és ezt miért ne épp vele tömjük be; elvégre klasszikus, indokolásra nem szoruló biztos márka, rég nem játszották, és van a főszerepre (főszerepekre) megfelelő jelölt. Az ilyen megközelítés csak újabb átlagos, „ez is megvolt” típusú előadást generál, olyat, amilyenből mostanában egyre több van műsoron. Racine-hoz véleményem szerint csak akkor szabad nyúlni, ha az alkotóknak, elsősorban a rendezőnek határozott elképzelése van arról: miért lesz más ez a Racine-előadás, mint a többi, miért várható tőle siker, miféle koncepcióval akarják legyőzni a közegellenállást. Lehet ez az elgondolás viszonylag egyszerűbb és hagyományosabb: ilyen esetekben a színház „mindössze” arra törekszik, hogy a viharzó szenvedélyeket kiszabadítsa a klasszicista forma és a merev nyelv rabságából, mi több, pótlólagos feszültséget csiholjon ebből az ellentmondásból, és minden szerepet optimálisan kiosztva valósítsa meg a játék maximális intenzitását. Ez a megoldás többé-kevésbé belül marad a színpadainkon még mindig uralkodó lélektani realizmuson, ez a Racine még mindig „magyar Racine” lesz, de a kánon még nem merült ki,