

GERÉB ZSÓFIA

CSAK MI VAGYUNK

Elfriede Jelinek színházáról

Az osztrák Elfriede Jelinek egyike a „legkényelmetlenebb” kortárs, német nyelven író alkotóknak. Kényelmetlen, mert olyan kérdésekkel foglalkozik, amelyekről általában hallgatni szeretnénk. Bűntudatból, képmutatásból, érdektelenségből vagy éppen félelemből – de hallgatunk. Jelinek viszont beszél. Ömlik belőle a szó; megállíthatatlanul, visszafojthatatlanul zúdul belőle a szövegáradat azokról a témákról, amelyekről jobb lenne nem beszélni, amelyeket jobb lenne elfelejteni. 2004-ben a Nobel-díj Bizottság a következő indoklással ítélte oda Elfriede Jelineknek az Irodalmi Nobel-díjat: „[...] hangok és ellenhangok muzikális folyamáért regényeiben és drámáiban, amelyek kivételes nyelvi buzgalommal fedik fel a szociális klisék és azok kényszerítő erejének abszurditását.”¹

Jelinek műveinek állandó témái szinte már a kezdetektől ugyanazok: a társadalmi mechanizmusok, amelyek kényszerítő és elnyomó ereje a média és a politika manipulációi által észrevétlenek, illetve kikezdetlenek az elnyomottak számára. Különösen nehéz ebben a tekintetben a nők helyzete, akiknek egyenjogúságáért az író a mai napig küzd. Politikai hangvételű esszéiben és újságcikkeiben sokszor kritizálja az említett társadalmi mechanizmusokat, regényeiben (például *A zongoratanárnőben*) mindezek külső és belső pusztító hatását analizálja érzékenyen és sokszor igen naturalista módon. Szokás emiatt radikális feministának nevezni, habár a szót általában pejoratív jelzőként használják vele kapcsolatban – természetesen éppen azok, akik ellen a harcot folytatja. Másik jelentős témája Ausztria emlékezetpolitikája, pontosabban a második világháborús részvétellel kapcsolatos felejtéskultúrája és a szélsőjobboldal máig tartó erős jelenléte. Tehát amennyire hasonlóak és aktuálisak Magyarország és Ausztria problémái a Jelinek által felvetett témákban, olyannyira fájó a hiánya egy hozzá hasonló éles kritikai hangnak a kortárs (vagy akár a 20. századi) magyar drámairodalomban.

Ha a művek nyelvezetét, illetve kulturális beágyazottságát nézzük, akkor a legmagasabb színvonalú német nyelvű irodalmi alkotásokkal kell egy szinten említenünk őket. Nem lineárisak, nem szituatívak, általában nincsenek bennük jól körülhatárolható, meghatározható karakterek, színműveiben sok esetben még az sincs lefektetve, hányan játsszák az előadást. Merthogy nem ez a lényeg. Jelinek drámáiban embercsoportok, ideológiák, politikai meggyőzések vannak. Beszédmódok váltakoznak, fonódnak egymásba különböző szólamokként, és hoznak létre egy polifonikus, mégis koherens szövegfolyamatot. Paradox módon éppen ez a nyelvi, irodalmi bravúr is tulajdonképpen provokáció. Provokál,



Rechnitz (*Der Würgeengel*), Münchner Kammerspiele.
Fotók: Arno Déclair



¹ „[...] for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power”, lásd: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/index.html.

mert nehezen érthető. Provokál, mert sokszor olyan beszéd-módokat vesz át, amelyek alpáriak, erőszakosak, brutálisak pontosan azért, mert a témák maguk, amelyekről éppen szól a szerző ezeket a stílusokat felhasználva, szintén ilyenek. Aki viszont nem érti vagy nem akarja megérteni (mivel esetleg ő maga is érintett a kérdésben), hogy ezek eszközök, amelyekkel Jelinek fel akarja hívni a figyelmet a világban levő kegyetlenségekre, egyenlőtlenségekre, manipulációra, hazugságokra, az gyakran hangosan támadja emiatt a szerzőt.

Jelinek szövegeinek újszerűsége és erős hatása abban áll, hogy mindezeket a kortárs beszédmódokat, aktuálpolitikai, illetve emlékezetpolitikai kérdéseket beágyazza az európai, „nyugati” kulturális hagyományok kontextusába. Ez által a kulturális és nyelvi polifónia által Jelinek pontosan azt a tágabb értelemben vett európeérképet provokálja, amely előszertettel feledkezik meg múltjának, következésképpen identitásának sötét oldalairól. Mert Európa és a nyugati világ nemcsak Schubert, hanem Natascha Kampusch is; nemcsak Aiszkhülosz, hanem Guantanamo is; nemcsak Euripidész, hanem a Holokauszt is – nemcsak a kultúra bölcsője, hanem annak gyilkosa is. Ezt a feszültséget tematizálja Jelinek újból és újból.

Míg német nyelvterületen – leginkább Németországban – ezek a drámák abszolút a színházi kánon részét képezik, drámáit sokszor akár egy-egy színház kifejezett megrendelésére készíti, addig a hazai interpretációkat még mindig szinte egy kezünkön meg lehet számolni. Kis túzással kijelenthetjük, hogy Jelinek drámái a magyar közönség számára idegenek és nehezen befogadhatóak. Ennek leginkább két alapvető oka van: a német nyelvterület a magyartól eltérő irodalmi és színházi hagyományai, de még ennél is hangsúlyosabban eltérő társadalmi – ezen belül is emlékezetpolitikai – kontextusa. Jelinek írásai egy olyan szöveg-hagyományba ágyazódnak, amely Brechtől kezdve a dokumentaristákon át (Peter Weiss vagy például Rolf Hochhuth) egészen Thomas Bernhardig és Handkéig ível. Többek közt ezeken a szerzőkön „edződtek” Jelinek befogadói.

Ha vetünk egy pillantás az osztrák emlékezetpolitikai kontextusra, akkor két fontos identitásformáló eseményt találunk. Az 1943-as moszkvai nyilatkozat értelmében Ausztriát nem Németország első szövetségesének, hanem első *áldozatának* tekintették a szövetséges hatalmak. Ezzel megalapozták Ausztria (bizonyos politikai körökben mindmáig) alapvető hozzáállását saját második világháborús részvételéhez: az áldozatszerep vált az osztrák nemzeti identitás egyik lényegi alkotóelemévé – innen a gyakran használt „áldozatmitosz” kifejezés. Ezt a képet ingatta meg a nyolcvanas évek végén a „Waldheim-affér”-ként elhíresült botrány, amelyben a frissen megválasztott, elvileg makulátlan osztrák államfőt vonták felelősségre nemzetiszocialista múltja miatt. Az eset – amelynek pontos részletei meghaladják ezen írás terjedelmét – azért érintette olyan érzékenyen az osztrák közéletet, és egyben megváltoztatta az ország gondolkodását saját múltjáról, mert Waldheim megtestesítette az eszményi osztrák állampolgárt, kivételése volt annak az önképnek, amelyet minden „átlag” osztrák a magáénak tudott. A botrány fontos fordulópontja a Második Osztrák Köztársaság történetének, mivel ekkor tört meg az osztrákok náci múltjával kapcsolatos több évtizedes hallgatás. Így Ausztriában is elkezdődött a második világháborús múlttal való szembenézés. Sajnos közel sem olyan mértékben és mélységben, mint a szomszédos Németországban, ráadásul módszerében is különbözött: Ausztriában főként a művészek feladatává vált a múltfeldolgozás helyett,

hogy ezt társadalomtudósok (mint Németországban például Habermas), komoly emlékezetpolitikai bizottságok, vagyis a tudományos és politikai élet képviselői tették volna meg. Így vált többek közt Bernhard és Jelinek emlékezetpolitikailag is fontos íróvá az osztrákoknak, és könnyebben befogadhatóvá a németeknek. Ezzel szemben Magyarország, amelynek alapvetően eltér a múltfeldolgozáshoz való viszonya, nem tudja ezt a kontextust (sem) „segítségként” használni Jelinek szövegeinek befogadására.

De nézzük, milyen interpretációs kísérletek történtek a hazai színpadokon, miután 2009-ben a Münchner Kammerspiele *Rohonc* (*Az öldöklő angyal*) című előadása vendégségben járt Budapesten. Az országban elsőként a Lengyel Anna vezette PanoDráma játszott magyar nyelven Jelineket. A *Rohonc* 2010-ben egy háromnapos fesztivál és workshop keretében került bemutatásra felolvasószínházi formában Polgár Csaba rendezésében, illetve munkabemutatóként a *Kézimunka*, amelyet aztán egy hónappal később „hivatalosan” is láthatott a Trafó közönsége Pejó Róbert rendezésében. Az biztos, hogy ez a három nap határozott lépés volt a drámaíró Jelinek hazai recepciójának megteremtése felé (Tandori Dezső fordításában több regénye megjelent, ezek talán némileg ismertebbek), ám így is szinte elhanyagolható azoknak a száma, akik a Trafóban láthatták az előadást. De valamilyen módon diskurzus kezdődött a szerzőről, a darabról és az előadásról, és ez máris elkezdte beemelni Jelineket a hazai színházi életbe, ha máshogy nem is, legalább elméleti szinten.

Fontos még megemlíteni Zsótért Sándor és Ungár Júlia interpretációit, mivel ők voltak az elsők (és a mostani katonás bemutatóig az egyetlenek), akik bevitték Jelineket a kőszínházba. Egészen pontosan kettőbe: 2012 januárjában a *Mi történt, miután Nóra elhagyta a férjét, avagy a társaságok támaszai* című drámát az Örkény Színházba, majd pedig 2014 januárjában a *Téli utazást* a Vígszínházba. Az előbbi már az évad végén lekerült a színház műsoráról, az utóbbi egészen a következő évad februárjáig tartotta magát – elvégre a Házi Színpad méreteiből adódóan több előadást bír el, mint az Örkény nagyszínpada. Tehát kijelenthetjük, hogy egyik előadás sem volt igazán sikeres – amennyiben a siker mércéje az előadásszám. Az Örkény színházbeli előadás tulajdonképpen bukásként van elkönyvelve, a *Téli utazás* tekintetében ez már nem ilyen egyértelmű, noha nem tartozott a színház „népszerűbb” előadásai közé. Kár. Leginkább azért, mert jelenleg Zsótér áll a legközelebb ahhoz – és vele együtt természetesen Ungár Júlia, akinek fordításai az író stílusának és nyelvezetének mély megértéséről tanúskodnak –, hogy Jelinek hiteles magyarországi interpretátora legyen. Viszont aki ezzel próbálkozik, annak több akadályt is le kell küzdenie. Egyfelől mindjárt ott vannak a színészek, akik egészen más színházi tradícióhoz szoktak, mint amilyenből Jelinek szövegei jönnek. Ezek a szövegek másfajta játéktípust követelnek, amely stílus korántsem magától értetődő a magyar színészeknek. Ennek megfelelően mindkét említett előadásban, de főleg a *Mi történt...*-ben szembetűnő volt a játékok heterogén stílusa és egyenetlen teljesítménye. Mindközben azt gondolom, hogy ha másért nem, Kerekes Éva játékaért érdemes lett volna műsoron tartani a *Mi történt...*-et: komoly teljesítményt nyújtott, abszolút megfelelt a szöveg által „elvárt” kritériumoknak. Ahogyan Börcsök Enikő is a *Téli utazásban*. Másfelől a befogadás már említett nehézségei is problematikussá és rizikóssá teszik egy-egy Jelinek-darab interpretációját.

Mindezek ellenére azt gondolom, hogy egy érvényes Jelinek-előadás legalább olyan erősen hathat a magyar, mint az osztrák vagy német közönségre, még akkor is, ha nem közvetlenül magyarországi eseményeket dolgoz fel. Jelinek hatása abban áll, hogy az általa használt beszédmódok nemcsak az általa kiválasztott közösségre jellemzőek, hanem akármelyikre (a nyugati világon belül). Ráadásul a „karakternélküliség” is erősíti ezt a hatást: ha lennének karakterek, az paradox módon inkább eltávolító volna, hiszen sokkal könnyebb egy karaktert idegennek érezni, mint egy mondatot. Míg egy személyt könnyebben távol tudunk magunktól tartani, addig egy-egy mondat vagy beszédmód éppenséggel telibe találhat bennünket – vagy mert ráismerünk a környezetünkben, vagy mert mi magunk is használjuk. Az pedig külön öröm, ha a rengeteg utalásnak legalább a nagy részét megértjük, mert a darab a mi közösségünkről szól, bár azt gondolom, enélkül is létre tud jönni erős és közvetlen hazai Jelinek-előadás, elvégre az író drámái sokszor nem is a saját országának eseményein alapulnak, mint az a fenti példából is kiderül.

De milyen rendezői koncepciót, illetve játéktípust igényel egy Jelinek-dráma? Természetesen nem egyetlen válasz létezik erre a kérdésre, ezért egy véleményem szerint jól sikerült interpretáción keresztül mutatok be egy lehetséges megoldást. A már említett 2009-es müncheni vendéjáték az 1945-ös rohonci mészárlás feldolgozásával foglalkozik. Az egyik legszembetűnőbb színészi eszköz, amellyel az előadás él, a negyedik fal lebontása, vagyis a „kifelé játszás”, a színészek gyakorlatilag folyamatos (szem)kontaktusa a közönséggel. Ez nem szokatlan eszköz a hazai színpadokon sem, ám ritkán látni ennyire konzekvens és erős használatát a nézők ilyen-

fajta aktivizálásának. Az előadás másik fontos jellegzetessége, hogy a szöveg és a cselekvések teljesen elválaszthatóak egymástól, külön-külön is értelmesek és értelmezhetőek, együtt pedig egymás hatását felerősítve egy harmadik minőséget hoznak létre. Adott tehát egyfelől a szöveg, amely a maga fragmentált, asszociatív struktúrájával működik, és úgy mond „elvan” magában a színészek verbális interpretációjában. (Ez az „elvan” is természetesen elképesztő felkészültséget és koncentrációt igényel a színésztől az egy és háromnegyed óras, szünet nélküli előadás során). Másfelől pedig ott vannak a színpadon a színészek, akik azért *valamit* mégiscsak csinálnak a puszta szövegmondáson túl. Ez a valami nagyon is konkrét: egy diszkrét elegáns, arisztokratikus társaságot látunk, amelynek tagjai a kulturált szórakozástól a részeges tivornyán – ahol az állatias ösztönök szexuális dimenziója dominál – és a menekülésen át – ahol pedig inkább a táplálkozó, felfaló aspektus – eljutnak odáig, hogy mindent tagadó, elhallgató, de titokban vágyaikat kielégíteni próbáló osztrák kispolgárokra változnak át. Mindezt magabiztos, visszafogott játéktípusban, apró mozdulatokkal és cselekvésekkel teszik: óvatosan feltörlik a lágytojást, majd felveszik a fülvédőjüket, hogy ne hallják a kint eldördülő lövéseket, vagy éppen alsóneműben ülve egymás combját simogatják, miközben a zsidó munkaszolgálatosok meggyilkolásának részletei hangzanak el a szájukból. Az előadás díszlete redukált formában, de jól felismerhetően Buñuel *Az öldöklő angyal* című filmjét, az események fő helyszínéül szolgáló szobát idézi. A színpadon látottak hol támogatják a szöveget, és együtt mozognak vele, hol élesen ellenpontoszák, hol pedig teljesen függetlenek tőle, mégis harmonizálnak vele, mintha egy zenemű két kü-

HIRDETÉS



Előfizetés a Színház folyóiratra

Egy évre 6900 forint

Előfizetés módja:

banki utalással K&H Bank

Bankszámlaszám:

10402166-21624669-00000000

Tulajdonos: Színház Alapítvány

A megjegyzés rovatba kérjük beírni az előfizető nevét és pontos címét, ahova a folyóiratot postázzuk. 2020-ban 10 szám megjelentetését tervezzük.

szinhazalapitvany@gmail.com

lön szólamát alkotnák, amelyek külön életet élnek és külön is érvényesek, mégsem okoznak disszonanciát. És valóban megjelennek azok a bizonyos beszédmodok: a zavart, saját mondataiba belekavarodó, a meggyőző politikai, a kéjes vagy éppen a szikár és praktikus. Ami viszont fontos, hogy sohasem konkrét személyeket látunk, hanem legfeljebb típusokat. Ráadásul a színész e típusoknak is csak egy-egy rétegét játssza el, így semmiképpen sem áll össze a fejünkben egy egységes személyiség, akinek bármilyen módon követni tudnánk a sorsát. Mivel nem elvárás a történet követhetősége és a karakter integritása – egyáltalán, ugye, a karakter létezése sem –, lehetővé válik a színészek számára, hogy könnyen és gyorsan váltogassák a különböző és túlpontos beszédmodokat. Kívülről mindez igen virtuóz teljesítménynek tűnik. Ha ez a játékmód végig összhangban marad a szöveggel, és a közönséggel is kontaktust tart, annak legalább olyan katartikus a hatása, mint bármelyik karakterekkel rendelkező, történetmesélő színházé. A vendégjáték során egyértelműen érzékelhető volt ez az elsöprő hatás még úgy is, hogy a nem túl egyszerű német szöveget nem értők kivetítőn olvasták a feliratot Halasi Zoltán egyébként remek fordításában.

Ma már mindenképp előrébb tartunk Jelinek magyarországi reprezentációjában 2010-hez képest. A következő évek-

ben remélhetőleg folytatódik a pozitív tendencia, már csak azért is, mert a műveire nagy szükség lenne – ahogy például Bernhardéira is –, vagy olyan kortárs magyar drámákra, amelyek legalább megközelítik az említett két szerző éles kritikai nyelvezetét.

Jelinek kibillent abból a polarizált gondolkodásmódból, amelynek mentén szociális érzékenységünkben megnyugodva elválasztjuk egymástól a „jó” áldozatokat és a „rossz” elkövetőket. Lebontja ezt a befogadói kényelmet, és nem engedi, hogy a néző meghatódjon saját morális korrektségétől, sem azt, hogy esetleg megerősödjön benne. Jelinek hol az egyik, hol a másik oldalt beszélteti, míg végül kiderül, hogy nincsenek oldalak, csak szociális klisék és rendszerek vannak, amelyek egyrészt belekényszerítenek bizonyos gondolkodásmódokba, előítéletekbe, másrészt maguk is álságosak és konstruáltak. Teszi mindezt úgy, hogy beemeli a szövegeibe ezeket a kliséket, amelyek így egyikévé válnak a szöveguniverzumait képző rengeteg beszédmodnak. Ezáltal olyan közvetlen hatást tud elérni, hogy lehetetlen kikerülni a személyes érintettséget. Nem a másik vált áldozattá, amit persze sajnálunk, hanem mi. Nem a másik követett el bűnt, amit persze elítélünk, hanem mi. Nincs mi meg ők, hanem csak mi vagyunk.

KRICSFALUSI BEATRIX

VAK VEZET VILÁGTALANOKAT

Elfriede Jelinek: A királyi úton – Katona József Színház

Szögezzük le mindjárt a lelegején, hogy Elfriede Jelineket fordítani jóformán a lehetetlenséggel határos. E megállapítás az osztrák író esetében nem abban az egyszerű és általános értelemben érvényes, amely szerint a fordítás sohasem lehet képes a maga teljességében visszaadni az eredeti szöveg stilisztikai és jelentésbeli gazdagságát. Jelinek szövegei azért fordíthatatlanok, mert megformáltságukat elsősorban nem a nyelv szemantikai, hanem sokkal inkább materiális-hangzásbeli jellemzői irányítják – erre a jelenségre szokás legkésőbb a Nobel-díj átadásakor elhangzott laudáció óta „zeneiségként” utalni. Mindazonáltal téves volna azt feltételeznünk, hogy az eredetileg valóban muzsikusként készülő Jelinek szövegkompozíciójának poétikai jellemzői zeneesztétikai távlatból érthetők meg igazán. Mindössze arról

van szó, hogy a majdhogynem automatikusnak nevezhető írásmódja a szavakat sokszor asszociatív módon, hangzásuk alapján fűzi egymásba – erre a fúziós nyelvek közé sorolt német a maga (sokszor mulatságosan végtelennek tűnő) szóösszetételeivel és gazdag képzőrendszerével különösen alkalmasnak bizonyul. Intertextuális montázsainak legszembeötlőbb jellemzője a részleges ismétléseken alapuló gondolatalakzatok használata, elsősorban a paronomázia (hasonló hangzású, de az azonos eredet ellenére különböző jelentésű szavak) és az esetlen szövickek tartoznak a legkedveltebb szövegyszerző eljárásai közé. Az etimologikus szójátékok által létesített bonyolult jelentés-összefüggések „értelemszerűen” csekély hatékonysággal szakíthatók ki a németből, és ültethetők át bármely más nyelvre.