

Halállíra a színpadon

Néhány alkalommal játszotta a műegyetemi színpad, a Szkéné saját vállalkozásában, magyarországi bemutatóként, Samuel Beckett két újabb művét, az *Obio Impromptut* és a *Ringatót* két szolnoki művész, Vallai Péter és Takács Katalin, valamint Nagy József közreműködésével. Az előadás olyan minta-, sőt modellszerűen szép, hogy nagy kár lenne, ha csak néhány estére való közönség láthatná. Bár Beckettnek például tetszenék ez a megoldás. Soha nem kívánt a tömegek szerzője lenni. Egyik még újabb művét, a *Katasztrófát* például mindössze egyetlen előadásra engedte át a stuttgarti színháznak, akkor is csak a nézőtér nyolc utolsó sorában ült közönség. Egy Beckett-előadás legyen ünnep, a kevesek számára. Igaz, csak kevesen vannak azok, akik valóban ünnepnek érzik.

Ebből az alkalomból talán érdemes elelmélkedni azon, hogy mit jelent, mit jelenthet Beckett a magyar színház számára. A Nobel-díjas mestert ritkán játszzák, akkor is többnyire szűk körű stúdiókban – és mégis, akár a szolnoki szobaszínházat avató *A játszma végére*, akár a kaposvári stúdióban játszott *Ó, azok a szép napok!*-ra, akár a Bábszínház remek Beckett-pantomimjeire gondolunk, ezek jelentősége túlterjedt a szűk kereteken, és a kritika is eszerint foglalkozott velük. Nagyon valószínű, hogy Beckett – talán az egy *Godot-ra várva* kivételével – valóban csak stúdiókba, szűk nézőréteg elé való, és ez így is van rendjén. A drámaírás halhatatlanjai közül Beckett alighanem az egyetlen marginális jelenség. A „szabályos” klasszika a theatrum mundi-ban lélegzik; a nagy görögök, a spanyolok, Shakespeare, Schiller, Goethe, Ibsen, Shaw, de akár nagy és sajnos múltba tűnt korszakában Miller és Dürrenmatt is a legkülönfélébb megközelítések-ből, de az egész életet dolgozták fel, a társadalomban élő emberi egyéniség minden konfliktusvariációját. Korunk színházai épp e nagy klasszika modern folytatásának hiányával küszködnek, amit persze a színházaknál is jobban megszenved a mai világ, én, te, ő, mi, ti, ők: hiszen a drámaírás válsága csak kifejezi a világ válságát, az erővonalak áttekinthe-

tetlenségét, az értékskála bomlását, az egyértelmű megoldások hiányát. Így napjaink legjava drámái is lokálisak, a nap és a hely pillanatnyi és esetleg már másnap érvényüket veszítő koordinátái közé illeszkednek, lassan már a tegnapi sikerei is nehezen állják a felújítást, s a gyorsan változó konkrétumok kavargásában egyre nehezebb lesz meg- és kiragadható az egyetemesség. **Eörsi István** fogalmazta meg szépen és találóan ezt a diagnózist épp az általa még *Hintatódalnak* keresztelt *Ringató* New York-i bemutatója látán: „A régi típusú világteremtő lángelméknek nem kedvez korunk; a kútfúró géniuszok ideje jött el, a legnagyobbak – néhány kivételtől eltekintve – saját elfogadott és tudatosan körülhatárolt világuk kiaknázásán munkálkodnak. Ezek a világok magánterületek, idegeknek belépni tilos (nem is tanácsos, mert ott csak lebukni lehet), de a tulaj sem áhítozik ki onnan. Ássa a talajt – ismétlem: kutatás, mely mélyülve szűkül.”

E kútfúró géniuszok közül a leginkább körülhatárolt területen a legmélyebbre kétségkívül Samuel Beckettás, és az akna valóban egyre szűkül. A nagy, egész estét betöltő Beckett-drámák még valóban ki-kilengenek a makrokozmosz ábrázolása felé, Beckett itt még hajlik rá, hogy saját látomásait a világ érvényesnek szánt tükröztetésévé tágítsa, a biológiai fátum, az „emberi állapot” ábrázolása át-áttűnik a társadalomban élő ember metaforájába, persze egy olyan dialektikus folyamat keretében, amelynek állandó kiegészítője a visszaszűkülés. Épp ezért a *Godot-ra várva*, *A játszma vége*, bizonyos fokig még az *Ó, azok a szép napok!* is többféleképpen értelmezhető; a csavargók várakozásában dominálhat a reménytelenség vagy a „mégis, mégis...” pozitívuma, Winnie takarossága, a nap pontos, rendszeres beosztása, a Willie-vel megkísérelt kontaktusteremtések a vereség elutasításának is értelmezhetők, *A játszma végébe* pedig belopható a tiltakozás a világvége ellen, arról nem szólva, hogy szereplőinek egymás közti viszonya is telíthető meghatározott társadalmi tartalmakkal. A későbbi Beckett lecsupaszítja világképét; mélyebbre ásva rájön, hogy e szemlélet logikusan csak a minden világi esetlegességtől megfosztott emberi állapot rajzába, az azzal való újabb meg újabb könyörtelen szembenézésbe torkollhat. És ebből a felismerésből nagyon tisztességes és kivételes művészi tehetségéhez méltó következte-

tést von le: az ily módon megtisztított szemlélet már nem drámai, hanem elsőrendűen lírai jellegű. Hiszen nincs már konfliktus: az embernek saját emberi állapotával vagyis lényegében önmagával van vitája.

E következtetésnek több művészi folyománya van. Ha Martin Esslin már a korai Beckett-ről is joggal állapította meg, hogy művészetének lényege a képalkotás – várakozó csavargók egy fa alatt, földhányásba ásott, szemetes kukákba vagy urnákba zárt figurák képei – ez fokozottan igaz a késői Beckett-re. Esslin úgy vélte, az abszurd dráma mestereinek és elsősorban Beckettnek csak azért van szüksége a színpadi időre, hogy a kép kifejezhetővé s a néző számára felfoghatóvá váljék – ez azonban kezdetben még nem volt maradéktalanul igaz, hiszen az alapkép kibontásán kívül Beckettnek egyéb mondanivalói is voltak, például a szülő-gyermek viszonyról vagy férfi és nő kapcsolatáról. Igaz lett azonban a hetvenes évektől írott darabjaira, melyekben már valóban a kép dominál: a sötét színpadon egyedül megvilágított, szakadatlan fecsegő piros női száj a *Nem én*ben, vagy most a *Ringató* hintaszékben ringatózó asszonya s az asztal körül ülő két alteregószerű férfi az *Ohio Impromptuben*.

További következmény a szövegek meredek rövidülése, egészen a harminc másodperces *Lélegzetig*. Vége az egész estét betöltő darabok korszakának; e képek kifejtéséhez nem szükséges sok idő, és a kelleténél több csak felvezetné, önismétlővé tenné a műveket. Nem véletlen, hogy Beckett hírhedetten szigorú szerzői utasításai sorában többnyire pontosan megszabja az időtartamot is: a *Ringató* például tizennégy és fél percig tarthat. S ezzel már egy további következményt is érintünk: egyre fogy, jóformán megszűnik a színházi értelmezés szabadsága. A drámaírók nemrég megtartott budapesti tanácskozásán Arnold Wesker azt fejtegette, hogy szerinte minden darabnak egyetlen érvényes értelmezése van: az íróé. Nos, ez a teljes világirodalomra vonatkoztatva egyetlen esetben lehet igaz: Beckettben. A társadalomban élő ember helyzete ugyanis állandóan változik, s így minden nappal mást jelent számára az az extenzív világábrázolás, melyet a drámák általában magukban foglalnak; ám Beckett második korszakának alkotásai mentek minden extenzivitástól. Amiről itt szó van, az konszans és változatlan marad minden koro-

kon át, és ezért nemcsak hogy csak egyféleképp lehet játszani, de befogadni is csak egyféleképp lehet. (És lehet persze nem befogadni, vagyis elutasítani.)

Mert itt az emberi életéről, az egyes ember, minden ember életéről van már csak szó. Nem az emberiségről, amelynek érintésével a korai darabok még kacérkodtak; csak az egyes emberek összességéről. Az öregedés, az elmagányosodás, a belenyugvásba hanyatló kezdeti tiltakozás, az emlékezés mechanizálódása, majd kihunyása és végül a halál: ez a késői Beckett egyetlen témája. A nem egész méltányosan elfeledett Arthur Adamov terminológiája szerint a „gyógyítható”, vagyis a társadalmi relációk szövevénye már nem foglalkoztatja; a „gyógyíthatatlant” járja körül, s így teremt a színpadon elmúlásírárt. És akkor már csak az a kérdés: miért való ez a témájánál fogva hermetikus, konfliktusmentes halállíra mégis a színpadra, és monotonijára ellenére miért tud költeményről költeményre újat adni?

A kérdésre tulajdonképpen csak misztikus választ adhatunk: mert Samuel Beckett nagy író. Mert ez a lírai szemlélet sajátos módon elsőrendűen drámaírói adottságokkal párosul: költői képeit egy született drámaíró teljes fegyverzetével komponálja színpadra. Célrátörő szerkesztés, szikár ökonómia, különleges színpadi hatásérzék jellemzik. Saját legszemélyesebb élményeit nem első személyben adja elő; drámáit nézve nem az a benyomásunk, mint nagy költők halállíróját olvasva, hogy itt egy meghatározott lírikus személyiség önvalomásával találkozunk – Beckett figurákat teremt önmaga újateremtése helyett. Ezek a figurák a végletekig alulmotiváltak; nagyon kevés, homályos és nem egyszer ellentmondásos adatokat kapunk róluk, ami bizonyos titokzatosságot teremt; ez persze nem tesz rosszat a drámai feszültségnek és atmoszférának, de igazi oka sokkal mélyebben rejlik – Beckett véleményét fejezi ki egymás és önmagunk megismerhetőségének töredékességéről s egyben a konkrét motívumoknak a lényeg szempontjából való lényegtelenességéről. (A szóban forgó két darabban ilyen titokzatos és homályos a figurák múltja, az *Ohio Impromptuben* pedig a két részre szakadt főszereplő személyisége és a háttérben felvillanó rejtelmes kedves alakja is.) Így a figurateremtés a relatív különbözőségein túl megteremt a néző – elvben minden néző – számára az azonosulás lehetőségét: nem Beckett-altere-

gókat látunk a színpadon, hanem sorsunk lényegére redukált önmagunkat, akik vagyunk vagy akiké leszünk. Amiből következik, hogy az „igazi” versekkel ellentétben Beckett e művei nem otthoni olvasásra valók, teljes hatékonyságukat csak a színpadon fejtik ki, mert épp költői erőforrásaik realizálásához emberi – színészi – jelenlét szükséges, nem szólva arról, hogy a szöveg tudatosan bekomponált hézagainak, szüneteinek, kihagyásainak kitöltése, ritmusának, zeneiségének érvényesítése csakis a színpad közegében, emberi-színészi közegben valóítható meg.

S amiért ez a ciklus nem válik unalmasá, önisméltóvá (ha persze kizárólagos színházi étrendnek nem is ajánlatos), annak ismét csak művészi okai vannak. Minden darabja megannyi miniatűr remeklés; a kép újszerűsége, eredetisége és megdöbbentő kifejezőereje, az alapkérdésnek más és más oldalról való közelítése újra meg újra áramkörébe von. Amiből egyszersmind egy különös következtetés is adódik: úgy tűnik, az artisztikum tartalommal válna szublimálja és legyőzi a zsigeri borzongást. A megformált veszt félelmetességéből; a kompozíció mint műves munkával elkészült és a színpadon megvalósított emberi alkotás már a cselekvés, a lét értelmét sugallja, vagy legalábbis abban erősít meg, hogy ha sorsunk már így rendeltetett, éljük meg legalább „művészen”, vagyis méltósággal. Hiszen ezt teszi Beckett is: művei belső konfliktusból születnek, alkotás közben időlegesen megbékél azzal, amivel megbékélni nem lehet, mert megformálva legyőzi, aztán az egyensúlyi állapot ismét felborul, s újabb mű születik – íme a ciklus keletkezéstörténete. Anekdotikus, mégis jellemző: a most bemutatott két művel Beckett mintegy önmagát gratulálta meg, szikár-csontosan, jó erőben megélt 75. születésnapján: a két ősbemutató a tiszteletére rendezett amerikai egyetemi ünnepségeken zajlott le. A 75. szám kemény dátum; Beckett kiírta magából sötét gondolatait, és alkotásával alkotásra inspirált másokat.

Nézői aspektusból persze egyfajta circus vitiosus ez. Beckett esztétikumára s az abban foglalt vigaszra valószínűleg csak az fogékony, aki a mondanivaló elől sem zárkózik el, s a vég tudatát el nem hessegető ember az, aki minden bizonynyal kész megnyitni Beckett előtt. Ilyenek azonban kevesen vannak, és e ténynyel nem is lehet vitánk, hiszen természese-

tes emberi ösztönről van szó. Igaz, ma egyre többen feszegetik a tabut, oszlatják az álszemérem és elhallgatás ködét e borzongató és fenséges téma körül, mégis, a halál mindig kevesebbet fog érdekelni, mint a szerelem vagy a társadalmi harc. Az emberek nagy többségét Beckett halállírása jobbik esetben felbosszantja, rosszabbik esetben kétségbe ejti. A középkorúak örülnek, ha a vég nem jut eszükbe, a megkeseredett öregek csak saját rettegéseiket hallanak ki a művekből, amiből az következnek, hogy Beckett a veszélytől még meg nem érintett fiatalok, a bátor középkorúak és a derűs öregek poétája lehet. Bár előfordulhat, hogy egyesek épp az artisztikumon át találnak utat a mondanivaló megértéséhez és elfogadásához, valószínű, hogy a „Beckett-néző” Beckett-től függetlenül létező típus, egy meghatározott belső tartással. De annyi bizonyos: ez a típus egy nézői kisebbség tagja. Samuel Beckett pedig kisebbségi író.

Ennek a kisebbségnek azonban ünnepe lehet a Szkéné előadása. Mert itt kiderült: a Beckett megszabta abszolút kötöttségeken belül milyen határtalan az a relatív szabadság, melyet színre vivői élveznek. Khell Zsolt fekete dobozszínpadán a reflektor úgy tépi ki a sötétségből jobboldalt az *Ohio Impromptu* megszabott méretű asztalt, a rövidebb és hosszabb oldalon sarkosan elhelyezett szereplőkkel, majd baloldalt a *Ringató* szereplőjének először fejét, majd hintaszékben ülő alakját, ahogy Beckett előírta; bal ökölrel koppant az asztalon, a felolvasótól az utolsó mondat megismétlését követelve, Nagy József, az *Ohio Impromptu* néma szereplője, pontosan annyiszor, ahányszor a szerzői utasítás megszabja; és az időtartam is, bár stopper nem használtam, megfelelt az előírtnak. És sem a rendező Lábán Katalin, sem a színészek nem árnyalják-módosítják a mondanivalót sem. Az *Ohio Impromptu* arról „szól” (a líra, a kihagyások, a sejtetések ködfátyolos nyelvén), hogy az életből kivonulófélben lévő ember először emlékezéseibe kapaszkodik, és „felolvastat” magának emlékei töredékes könyvből, hogy aztán lejárjon az emlékezés ideje is. Az első mondat – „Nem sok maradt, mi elmondható” – és az utolsó – „Nem maradt több, mi elmondható” (szabad fordításban kényszerülök idézni, nem rendelkezvén egy alighanem debütáns műfordító, Dobay Dezső érzéki szépségű, érzékeny zeneiségű szöveggel) – között a halál előszobájá-

ból a lassan kitáruuló ajtó küszöbére kerül egy ember, vagyis kettő, mert Beckett nagy drámai ötlete itt a figura megkettőzése. Két hasonló korú, hasonlóan öltözött férfi ül itt egymás mellett, félig szembe egymással, s mikor a könyv becsapódik, úgy néznek szembe egymással, ahogy a könyv becsapódásakor önmagával néz szembe az ember. A *Ringató* képlete még egyszerűbb: a hintaszékben ülő idős asszony ott küzd a halál ellen, ahol hajdan anyja is végső küzdelmét vívta. Magnóról szólalnak meg emlékfoszlányai, meddő kapcsolatteremtési kísérletekről és a végső elmagányosodásról tudósítva. A magnóhang időnként elbicsaklik, s ilyenkor az asszony sötétben, görcsösen kiált fel: „Tovább.” Négy ízben engedelmeskedik a hang; ötödszörre megszakad az emlékek szakadozott folyama, a hintaszék ringása csillapodik, majd megáll, a megvilágított alakról a fény ismét az arca szűkül, majd onnan is lemegy. Elvégeztetett.

Mindez valóban nem variálható. De hányféleképp lenne elrontható – drámázó önsajnálattal, a részletek túl erős értelmezésével, a ritmus elnyújtásával vagy elapósításával, egyedi színek felerősítésével, szándékolt szürkítéssel, trehány dikcióval, és még sorolhatnám (és még mindig csak művészi igényű produkciókat feltételezve, a dilettantizmust eleve kizárva). Lábán Katalin és színészei egyik csapdába sem estek, és e negatívum az előadás egyetlen lehetséges pozitívuma – alighanem valóban modelljátékot produkáltak, egyetlen önálló leleménnyel: Mártha Istvánnak a két darab közé iktatott, zongorára és dobra írt zenei közjátékával, amelyről, nem lévén szakértő, csak annyit mondhatok: fájdalomosan komor, erőteljes és absztrakt méltóságával tökéletesen beckettii szellemű volt – a szavak zenéje hangjegyekre fordítva.

És vajon mit tehet a minden értelemben megkötött, mozgásában is korlátozott színész? Nos: ha képes rá, kivételes adottságokat bizonyíthat és ez esetben bizonyít is. Először is mind Takács Katalin, mind különösen Vallai Péter gyönyörűen beszél; egyszerre értelmezik (de nem túlértelmezik) a mondatokat, s ugyanakkor öntetszelgés nélkül szólaltatják meg a szöveg zord fenségű zeneiségét, a komor gondolatok tolmácsolásával valósággal érzéki gyönyörűséget is szerezve. Saját színészi egyéniségük csak annyira érvényesül, amennyire kívánatos (és elkerülhetetlen); egészsében lényük (s

ez vonatkozik a harmadik szereplő, Nagy József ritkán, de súlyosan mozduló némaságára is) átoldódik egy metaforává, azzá lényegül, ami egyedi különbözőségeink ellenére mindannyiunkban közös, és így cseppet sem zavar, hogy fiatal színész létükre öregembereket játszanak, hiszen nyilvánvalóvá teszik, hogy az életkor relatív a végső kimenetel abszolútumához képest. Vallai játékában – mert bár a szó betű szerinti értelmében csak szöveget mond, az asztalhoz szögezve, mégis totális játék ez – valamivel több a fájdalmas gyengédség, Takács Kati keményebb és keserűbb, de ezek a jelzők relatívak: mindketten rendkívüli stílusérzékenységgel őrzik a minden végllettől tartózkodó beckett-i alaphangot, amelyen belül az önmagunk és mások iránti részvét, a megrendülés és megrendítés mind a színész, mind a néző részéről csak az elfogadhatatlan méltó elfogadásában nyilatkozhat meg. Ezt a szertartást önmagunkért celebráljuk – a magunk képében a színészeket delegálva –, és értelme csak akkor van, ha valóban megmarad szertartásnak, bizonyítva, hogy a vég elfogadása fenségesebb lehet a végnél.

A közönség az előadás végén néma maradt, nem tapsolt senki sem. Vagyis kitűnő közönség volt. Mert megtapsoljuk-e magunkat egy önmagunkkal megvívott szembenézés után?

E számunk szerzői:

DÉVÉNYI RÓBERT,

a Népművelési és Propaganda Iroda szerkesztője

ÉBERT TIBOR író

GÁBOR ISTVÁN újságíró,

a Magyar Nemzet munkatársa

HERMANN ISTVÁN

az ELTE Filozófia Tanszékének vezetője

KÖHÁTI ZSOLT újságíró,

a Filmkultúra főszerkesztője

MÁTRAHÁZI ZSUZSA újságíró,

a Magyar Nemzet munkatársa

MESZÁROS TAMÁS újságíró,

a Magyar Hírlap rovatvezető-helyettese

NÁDUDVARI ANNA író

NÁNAY ISTVÁN újságíró,

a SZÍNHÁZ munkatársa

PÁLYI ANDRÁS újságíró,

a SZÍNHÁZ munkatársa

PÓR ANNA irodalomtörténész

SOMLYAI JÁNOS, a Munkásmozgalmi

Múzeum könyvtárosa

SZAKOLCZAY LAJOS,

a Budapest munkatársa

SZÁNTÓ JUDIT dramaturg,

a Magyar Színházi Intézet osztályvezetője