

Beckett visszanéz

A Godot-ra várva (ismét) Kaposvárott

1975 decemberében Beckett *Godot*-jával nyitotta meg kapuit a kaposvári stúdió, habár ez esetben „kapunyitásról” beszélni – még a maga jelképeességében is – kissé eufemisztikusan hangzik, hisz jól tudjuk, hogy a régi próbateremből kreált stúdiónak nemcsak hogy saját kapuja nem volt, de egyébként is igen szűk helyen és felettébb mostoha körülmények közt lehetett benne színházi előadásokat tartani. A stúdióra mégis szükség volt, nem is egyszerűen „presztízből”, hanem mert sok minden színre kerülhetett itt, ami a nagyszínpadon különböző okokból nem. Ascher Tamás sem csinált titkot abból, hogy valójában „egy szabályos nagyszínházban” szerette volna megrendezni a *Godot*-t, ki is jelentve egy interjúban, hogy a Beckett-dramát „stúdiószínpadon bemutatni – ez egy kultúrpolitikai helyzet következménye, de nem felel meg a mű követelményeinek. A *Godot* sikerdarab, siker lett volna a kaposvári nagyszínházban is”. Most mégis híre kelt, hogy a felújított kaposvári színházépület átadásakor a felújított *Godot-ra várva* avatja majd fel az új kaposvári stúdiót, amely immár az ország legkorszerűbb ilyen jellegű létesítményei közé tartozik. Másképp történt. Az új *Godot*-ra nem az új stúdióban került sor, hanem egészen speciális körülmények között: abban az „imitált” régi stúdióban, amelyet a nagy-

színpadon építettek fel, akár egy filmgyári díszletet, s ahol látszólag minden olyan szűkösön működik, mint a régi stúdióban, csak épp az előadás alatt „kinyílik” a parányi színpad hátsó fala, s megjelenik előttünk a félhomályban derengő nagyszínházi nézőtér.

Ez így újabb eretnokségnek tűnhet az íróval szemben. Beckett a darabban többször utal rá, hogy a zárt színpadi díszletnek itt nem pusztán gyakorlati jelentése van. A „mese” szerint Vladimir és Estragon egy országút mentén várnak Godot-ra, valójában azonban egy zárt (színházi) térben. Akár egy csapdában. Érdemes megjegyezni, hogy az író maga rendezte nyugat-berlini előadásban például – szemben a darab írott változatával – mind a két csavargó mindvégig a színen volt. De a díszletek közé zárttság az első kaposvári bemutatónak is alapvető scenikai gondolata volt: Pauer Gyula a kipreparált, csupasz fával, az egyszerű, már-már primitív színpad alkalmazásával hangsúlyozottan mesterséges teret teremtett a játékhoz, Lucky „gondolkozásakor” – az előadás egyik leghangsúlyosabb pontján – a hátsó díszletfalhoz verődött stb. Ez a scenikai műviség és bezártság azonban a mostani előadásból sem hiányzik, inkább fokozódik és átlényegül. Legalább két dimenziót tartalmaz egyszerre: azt, ahogy Beckett a hetvenes évek közepén megjelent a kaposvári stúdióban, és azt, ahogy a nyolcvanas évek végén. A kaposvári *Godot*-színpad, kinyíló hátfalával, voltaképp közönséges színházi paradixon: arra utal, hogy egy színházi előadás sosem „csak” egy darab megjelenítése.

Ma a kaposvári színház elmúlt két évtizedéről úgy beszélünk, mint külön

„kis színháztörténetről” az újabb magyar színjátszás történetében; tizenhárom esztendővel ezelőtt a „kaposvári fiatalok” színháza (már maga ez a kifejezés is, mely oly gyakran előfordult az egykori kritikákban, sajátosan ötvözve a lekezelést és a lelkesedést) alig-alig jutott túl azon, amit biztató kezdetnek lehetett nevezni, s bizony kellett némi kritikusi kurázi ahhoz, hogy valaki „teljes mellet” kiálljon a *Godot-ra várva* kaposvári előadása mellett. A kritika zavarát csak növelte, hogy annak idején nem csupán a „kaposvári fiatalokat” vette körül bizonyos szakmai gyanakvás, de még kéte-sebb elemnek számított maga Beckett és maga a darab is, amelyet ugyan 1965-ben, közvetlenül azután, hogy a Nagyvilágban megjelent, bemutattak a Thália Stúdióban, szöveghűen, de a lehetőség szerint elidegenítve a „má”-tól, a „mi valóságunktól”, külön bohóctréfaként interpretálva a darabot. Ráadásul művészi értelemben a *Godot* az első kaposvári évtized legerőteljesebb és legkiforrottabb produkciója lett: mintha a színház „szántszándékkal” ellene akarna mondani a kritikai papírformának. Mit volt mit tenni: a kritikák, amennyiben egyáltalán megíródtak, mentegették a kaposvári színházat is, Beckettet is, nemegyszer azt az „ellentmondást” hangsúlyozva – mint a Film Színház Muzsika recenzense is –, hogy „Samuel Beckett azért mégis a XX. századi drámairodalom egyik legeredetibb, iskolateremtő alakja, ugyanakkor kevés szerző van, aki ideológiájában távolabb kerülhet tőlünk, mint éppen ő”. Habár igaz, hogy alig egy évvel a kaposvári Beckett-bemutató után **Eörsi István** már „egy realista darab realista előadásaként” számolt be a nyugat-berlini, Beckett rendezte *Godot*-ról; ám ez a körülmény mit sem változtatott azon, hogy a kaposvári *Godot-ra várva* körül nehezen oldódott a különféle pre-konceptiókból fakadó gyanakvás, s amikor Ascher Tamás 1980 nyarán Boglárán, a Vörös Kápolna előtti szabadtéri színpadon felújította az előadást, akkor sem keltett különösebb kritikai visszhangot. Annál inkább némelyeknek kissé meglepő, nyári közönségsikert, ami ez idő tájt már csendes kultúrpolitikai „előreléptetést” is jelentett az előadás „szalonképessége” felé.

Lassan-lassan kiderült, hogy a *Godot-ra várva* nem is áll olyan távol a „mi” világtól, mint azt merőben ideológiai alapon egyesek hitték, már csak azért sem, mert egy drámát bajos megítélni

Jelenet a *Godot-ra várva* kaposvári előadásából: Jordán Tamás és Koltai Róbert



eszmei-politikai prekonceptiók alapján, hisz a művek sorsáról (amennyiben valóban művészeti alkotásokról van szó) végül is mindig a bennük sűrűsödő emberi és élettapasztalat dönt, nem a szerző vagy a kommentátor ideológiai tájékozódása. Ennek a közhelynek a felismeréséhez persze, amelyet alapjában véve mindnyájan mindig is tudtunk, idő kellett, s ezt minden ironia nélkül mondom: egész egyszerűen a szellemi életünk olyan volt, hogy bizonyos nyilvánvaló evidenciák előtt behunytuk a szemünket. A *Godot-ra várva* magyar karrierje egyébként e tekintetben még további kacskaringós tanulságokkal szolgálna, ha felapoznánk az 1984-es Madách színházi „beckettelenített” és végső soron érdek telenségbe fulladó *Godot* kritikáit, vagy különösen a hatvanas évek derekán lezajlott *Godot*-vita anyagát, amikor is a pesszimizmussal és nihilizmussal megbélyegzett egzisztencialista író némeylek azzal vették bátortalanul védelmükbe, hogy humanizmusát emlegették. Ehhez képest Ascher hangja a kaposvári bemutató utáni interjúban igen kemény és egyértelmű volt: „A *Godot*-ban a szív melegét érzem, és ezen a kijelentésen csak az fog csodálkozni, aki nem ismeri mindazt, ami Beckett óta a XX. század irodalmában megszületett.” Manapság pedig – általánosan romló közérzetünk idején – akár perzselően aktuálisnak is érezhetjük **Eörsi** 1976-ban feltett kérdését: „Miféle faramuci önvidelemből nevezünk abszurdnak ezt a remekművet?” De az az igazság, hogy már nem nagyon nevezünk abszurdnak. Túlságosan is könnyű beleképzelni magunkat Beckett két kiábrándult csodavárójának helyzetébe. Olyannyira, hogy a magam részéről azt a vitát is feleslegesnek érzem, vajon a *Godot* elsősorban a várakozásról vagy a tehetetlenségről szól-e. Mindenesetre a mostani kaposvári felújításnak fontosabb tanulsága is van számomra.

Nevezetesen éppen az, hogy az új kaposvári *Godot*-t ugyanúgy képtelenség aktuális politikai színháznak tekinteni, mint a tizenhárom évvel előztit. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy Ascher rendezése ne gyökerezne mélyen a mai magyar „má”-ban, mint ahogy annak idején is az akkori valóság éltető közeget kínált neki. De ha nem akarná mélyebb összefüggésekre irányítani a tekintetünket, mint a napi politikai vagy akár gazdasági kérdésekre, akkor nem a *Godot*-t venné elő. Ascher *Godot*-rendezésének épp az ad sajátos aktualitást, hogy mint-



Lucky: Lukáts Andor (Fábián József felvételei)

egy felszólít bennünket, nézzünk mélyebbre és távolabbra a napi aktualitásnál; s e felszólításnak annál drámaibb az ereje, minél átpolitizáltabb a társadalom, amelynek címezték. Vagyis a jelenlegi rendezői attitűd ott rejtett már az első *Godot*-ban is, bár lehet, kisebb súllyal és kevésbé nyilvánvalóan. Beckett elvitatja a „történelmi idő” érvényességét, s úgy érzem, Aschernak épp ez igen fontos a „várakozás” vagy a „tehetetlenség” drámájában: ő is azzal a képpel akar perbe szállni, amely pusztán a történelemből kívánja értelmezni az emberi sorsot. Talán érezhető e megfogalmazásból, hogy nem azonosítom az író és a rendező világgépét: Beckett *Godot*-ja sokkal elvontabb és stilizáltabb (a nyugat-berlini előadás is jól mutatta ezt), mint Ascheré, aki végső soron karakterfigurákként értelmezi a két csavargót, kissé visszalépve a beckett metafizikából a földre, a „szív melegéhez”. De épp az, amit Ascher a „szív melegének” nevez a darabban, elválaszthatatlan attól, amit a modern emberben is tovább élő, tudat alatti „ahistorikus időnek” nevezhetnénk: Gogót és Didit az tölti el a legmélyebb szorongással, hogy *Godot* láthatóan nem jön el, s így a lelkük mélyén őrzött mitikus idő egyre jobban kiüresedik, egyre személytelebb lesz és egyre fenyegetőbb.

Mircea Eliade, a nemrég elhunyt kitűnő vallástörténész, akinek *A szent és a profán* című könyve már magyarul is olvasható, egyenesen azt állítja, hogy a modern emberben „a történelem alatt” tovább él a mitikus-ciklikus időszemlélet, s ez a rejtett ahistorizmus annál erősebb, annál inkább „menekülés a történelmi időtől”, minél kevésbé érzi magát az ember a történelem formálójának. „Ügy hisszük, alapos okunk van rá, hogy ezekben az emberi és filozófiai törekvésekben a történelemmel szembeni ellenállás helyett a történelmi idő elutasításának gesztusát lássuk, arra irányuló kísér-

letet, hogy a történelmi időt, mely sok emberi tapasztalattól terhes, a kozmikusba, a ciklikusba és a végtelen időbe tolják át” – írja Eliade, megjegyezve, hogy ugyanez a törekvés nyilatkozik meg az irodalomban, amely századunkban elemi vágyat táplál „az örök visszatérés mítosza” iránt. Nem nehéz Beckett *Godot*-ját is ebben az áramlatban elhelyezni, s ha így olvassuk és nézzük a drámát, akkor a *Godot* egész egyszerűen azt a nosztalgiát szólaltatja meg – tényleg a lehető legrealistább módon –, ami ott él bennünk a „kozmosz ember” után. Innen fakad a kaposvári előadás különös poézise, a halovány derengésbe boruló nagyszínházi nézőtér-tájkép fölött feljövő telihold költőisége mind a két felvonás végén: egy másik létdimenzió tekint ránk, mint amiben „odakint” élünk, ahonnan e színházban felépített színházba beléptünk. A kaposvári előadás nem kevesebbet ambicionál, mint hogy elfordítsa tekintetünket a napi aktualitásról, hogy aztán e másik dimenzióval gazdagítva térjünk vissza az aktualitásba.

Mindez lehetetlen lenne a színházat ama kifinomult és bensőséges válfaja nélkül, amire az előadás négy „tösgyökerez” kaposvári színésze képes. Annak ellenére így nevezem őket (értve ezen elsősorban bizonyos színészi hangvételt, játékmódot, ha úgy tetszik, iskolát), hogy Jordán Tamás „új” tag a *Godot*-ban – Vajda László szerepét vette át –, Helyey László viszont már nem a kaposvári társulat tagja, csak vendég. Lényegileg mégis a „rég” *Godot* jelenik meg újra (biztos, hogy Vajda gesztikusabb volt, Jordán „filozofikusabb”, ez azonban kitűnően beleillik az előadás érlelődésébe és átalakulásába), ami elsősorban belső jegyeit tekintve lett más. Pauer Gyula díszlete egy árnyalattal elvontabb és színházszerebb, Helyey László Pozzója félelmetesebb és bábszerűbb, Koltai Róbert (Estragon) és Lukáts Andor (Lucky) alakítása

más-más módon érettebb, illetve adekvátabb a megjelenített figurával. Annak idején az is a *Godot* kaposvári változatának egyik paradoxona volt, hogy a szereplők életkorukat tekintve „túl” fiatalok voltak a Beckett-figurákhoz, bár ezt a távolságot végül is sikerrel (Lukáts egyenesen bravúrosan) hidalták át; ma ez az ellentmondás és a belőle fakadó alkotói feszültség eltűnt az előadásból. De megjelent helyette valami más. Túlzás lenne azt mondani, hogy a „kaposvári fiatalok” hozzáöregedtek volna a szerepeikhez, mert éveiket tekintve még mindig „túl” fiatalok, mégis kiben-kiben másképp, ám egyébként megnőtt az érzékenység és a képesség arra, hogy a mű mélyebb üzenetét közvetítse. Talán egyszerűen azért, mert maguknak a színészeknek is idő kellett, hogy századunk e kivételes drámai alkotásában felfedezzék azt, amit szavakkal megnevezni túlzottan is banális, de élményszerűen, a „szív melegével” megszólaltatni mindannyiunknak – vagy szerényebben szólva: sokunknak – megrázó, katartikus élmény. Mert önmagunk előtt is letagadott önmagunk felé fordít.

Ascher Tamás szereti a színpadi stílusjátékot. Ez a sajátos színház a színházban sokszínű stíljáték Kaposvárott, aminek vannak egészen aktuális idézőjelei (például tükröt tart az egykori kultúrpolitikai félelmek elé is), vannak bizonyos hagyományőrző gesztusok és utalások benne (a „rég” kaposvári színház megidézése élő színházi „múzeumként”), vannak finom hivatkozások a Beckett rendezte *Godot*-ra (a színházszerűség hangsúlyozott kiemelése), mégis azt hiszem, igazán valami nehezen meghatározható, mélyebb jelentés teszi bensőségesé. Mintha a mai Beckett, aki közismerten a modern drámairodalom „legszemélytelenebb”, a világ szeme előtt következetesen elzárkózó írója, visszatekintene a tizenhárom évvel ezelőtti Beckett-re, aki ugyanilyen „személytelen” volt: bölcsen, ironikusan és a „szív melegével”. Hisz az egyik Beckett is, a másik is, akár egy névtelen, középkori kódexmásoló szerzetes, azonos a művel, amit látunk. És a két kaposvári Beckett is azonos, hisz a mostani hiteles másolat az előbbiről, mégis más, ahogy minden másolat az. A mostani *Godot*-t épp az előadás szövetébe beledolgozott, benne élő időtávlat teszi hitelessé: ez az a beckett-i visszapillantó tekintet.

Samuel Beckett: Godot-ra várva (kaposvári Csiky Gergely Színház)

Fordította: Kolozsvári Grandpierre Emil.
Diszlet-jelmez: Pauer Gyula m. v. *Segédrendező:* Somló Ferenc. *Rendezte:* Ascher Tamás.

Szereplők: Koltai Róbert, Jordán Tamás, Helyey László m. v., Lukáts Andor, Kovács Péter.