



Művek, világok

Távolságok, közvetítések
B.I.J.

**Versek (Kovács András
Ferenc műfordításai)**
Caius Licinius Calvus

**Oresztész (dráma, Karsai
György és Térey János
fordítása)**
Euripidész

„Sorsod démona, Oedipus”
Polgár Anikó

**A munkahely arca (Horváth
Andor fordítása)**
Fatu Diome

**Az otthontalanság
vákuumában: V. S. Naipaul**
Tárnok Attila

**Egy a sok közül (Tárnok
Attila fordítása)**
V.S. Naipaul

A lélegzés művészete
Laczkfi János

**Versek (Lackfi János
fordításai)**
Vahé Godel

Galego költők
Asztalos Lajos

**Útszéli árok, Városom tele,
Utolsó ima (versek, Asztalos
Lajos fordításai)**
Luis Pimentel

**Ó, jaj nekem (vers, Asztalos
Lajos fordítása)**
Celso Emilio Ferreira

**Terra Cha, Vádolom a
középosztályt, Falragasz
(versek, Asztalos Lajos
fordításai)**
Manuel María

**Megfutamodott, [Testvérem]
(versek, Asztalos Lajos
fordításai)**
Xosé Manuel Mosquera Carbón

**Meghitt költés, Sursum corda
(versek, Asztalos Lajos
fordításai)**
Gonzalo Navaza

**Régi és új barátok között
(Balázs Imre József
fordítása)**
Norman Manea

**A román irodalom magyar
receptiója**
Farkas Jenő

**Lírai magánmitológiák és „az
utca versei”**
Szonda Szabolcs

**„New York számára teljesen
új hang”**
Bertha Csilla

História

**Az első kolozsvári olimpiai
érem 100. évfordulója**
Killyéni András

Korunk 2008 Augusztus

„New York számára teljesen új hang”

Bertha Csilla

Páskándi Géza drámái angolul

A magyar irodalom, ezen belül a dráma ismertsége külföldön szomorúan minimális, magyar drámák (Molnár Ferenc *Liliomán* kívül, amely *Carousel* címmel, musical változatban vált híressé) jóformán sosem szerepelnek angol nyelvű színpadokon. Ezért is különösen örvendetes, hogy Brogyányi Jenő, az erdélyi származású amerikai műfordító és színházi szakember jó néhány magyar drámát publikált amerikai folyóiratokban és kötetekben saját angol fordításában, s be is mutatott a feleségével, a rendező Pamela Billiggel közösen alapított New York-i kicsiny, nem kommersz színház, a Threshold Theatre Company (Küszöb Színtársulat) előadásában. Különös előszeretettel fordított és 1983-tól kezdve sokat szerepeltetett a társulat repertoárjában Páskándi Géza-darabokat, közülük egy csokornyit kötetbe is rendezett *Moment of Sincerity* (Az őszinteség pillanata) címmel, amelyet aztán a kolozsvári Polis Kiadó jelentetett meg 1999-ben. Szócikket is írt Páskándiról az alig néhány magyar drámaírórt tartalmazó *The Cambridge Guide to the Theatre* (1988) című nemzetközi színházi lexikonba.

A Küszöb Színtársulat egyik feladatának tekinti, hogy olyan színvonalas külföldi darabokat mutasson be, amelyek először jelennek meg angolul. „Az átlag amerikai idegenkedik a színpadra átültetett külföldi anyagtól” – mint Brogyányi Jenő is elmondja –, és a színházi körülmények (állandó társulat hiánya, a színészek előre meghatározott számú előadásra való alkalmazása, a viszonylag kis nézőtér) nem kedveznek az ismeretlen darabok népszerűsítésének. A kritika is többnyire esetleges, az ismert kritikusok ritkán méltatják figyelemre a náluk még névtelen szerzők műveit vagy a kisebb társulatokat. Mindezek ellenére a színészek és a közönség lelkesedése és néhány mértékadó New York-i drámakritikusnak az elismerő véleménye jelezte a Páskándi-darabok sikerét, különösen az 1992–93-as évadban, amikor a *Kalauz nélkült* és az *Árnyékban* címűt mutatták be (amelyeket elhoztak magyarországi színpadokra is, a budapesti Várszínházba, Debrecenbe és Egerbe). Clive Barnes a *New York Post* című hetilapban a Páskándi-féle abszurdoid játékokról szólva (átvéve a szerzőtől a műfaji megjelölést) felismeri, hogy bár azok a ionescói és beckett-i drámával mutatnak rokonságot, bennük az abszurd drámákban szokatlan módon az ember maga is cinkosává válik sorsa abszurdításának az előidézésében, s ez „New York számára teljesen új hang”. A *Slavic and East European Performance* című folyóiratban közölt Jane House-kritika szintén méltatja a „provokatív és szatirikus író” tragikus látásmódját, amely szerint „az ember saját maga hozza létre azt a situációt, amely majd teljesen abszurd viselkedésbe, gyakran gyilkosságba hajszolja”, s utal a szerző elnyomott kisebbségi magyar voltára és börtönéveire is.

Az említettekén kívül *A sor, Külső zajok, Szilárd robbanás, A statisztika világa, Önkéntes tűzoltók, A vegyztisztító becsülete, Haljon meg bután* került bemutatásra a Küszöb Színtársulat előadásában. Felolvasóesten adták elő *A rejtekhelyet* és a nyugati közönség számára különösen nehéz, bonyolult bölcséleti és etikai kérdéseket feszegető *Vendégséget* (utóbbit a londoni Theatre Box nevű színházban is játszották 1994-ben). Amikor a londoni egyetemen, majd 2006 őszén a New York állambeli Brockport egyetemen Páskándi-darabokat is tanítottam egy közép-európai drámakurzus keretében, magam is tapasztalhattam, hogy milyen kicsi a nyugati olvasók-nézők affinitása ilyen súlyos gondolati drámákhoz (akárcsak Székely János *Caligula helytartója* vagy *Az ember tragédiája* esetében). A nyugat-európai színházban ritkán előforduló gondolati drámák leginkább szócsövekként megformált szereplők desztillált vitáiból, racionális eszme-futtatásaiból állnak (amilyenek G. B. Shaw vagy a kortársak között David Edgar művei), az amerikai drámaírói hagyományban pedig szinte kizárólag a pszichológiai dráma dominál. A magyar filozófiai drámáknak éppen az a különlegessége, hogy bennük a gondolat, a hit, az erkölcsi meggyőződés az egész személyiséget áthatja, s a morális, pszichológiai dráma szervesen összekapcsolódik a gondolattal. Ennek az összetettségnek a hangsúlyozásával érte el a New York-i Küszöb Színtársulat a *Vendégség* bemutatójának a sikerét.

Az abszurdoid játékok könnyebben megközelíthetők a nyugati közönség számára, hiszen New Yorkon kívül Londonban, az angol közönség körében is nagy sikere volt a Brogyányi fordította *A statisztika világának*, amikor a Magyar Kultúra Központjában *A szabadság hangja* („The Voice of Freedom”) címmel Páskándi-estet rendeztek 2006-ban. Nyilván a nyugati abszurdval való hasonlóságok könnyebben érthetővé tesznek bizonyos jelentéssztrétegeket, ám ugyanakkor éppen a hasonlóságok fedik el sokszor a különbségeket, hiszen a nyugati nézőknek-olvasóknak nincs olyan élet- vagy színházi tapasztalatuk, amely alapján például konkrét társadalmi képtelenségek megfogalmazását is el tudnák várni az abszurd drámaformától.

„Ha a Páskándi-darabok mondjuk Londonban vagy Párizsban jelentek volna meg mint angol vagy francia irodalmi művek, szerzőjüket a világ egyik vezető színműírójaként tartanák számon mindenütt” – írja Brogyányi. Persze ő is tudja, hogy ha a szerző Londonban vagy Párizsban élt volna, akkor nyilván nem ilyen drámákat ír, hiszen ezek, mint folytatja: „bár egyetemes nyelven szólnak, kimutathatóan a szülőföld meggyötört talajából eredtek.” A Páskándi-abszurdoidok tehát szervesen ötvözik a nyugat-európai abszurd sok jellegzetességét egy sajátosan kelet-közép-európai, keserűen komikus, groteszk, konkrét társadalmi nyomorúságot felmutató, olykor realizmusból kiinduló drámaformával, s ezzel magát az abszurd műfaját is megújítják. A beckett-i létérzés, a mindent meghatározó és átható irracionális, a

Világablak

Az olimpia magánya

Frenkl Róbert

Mű és világa

A romance, a mesenovella és a századelő

Nyilasy Balázs

Téka

Vaszilij Bogdanov, az árnyak költője (Átfogó)

Bogdán László

Az utolsó tangó

Mikó Imola

Miért ne legyek macerás?

László Szabolcs

Egy városökologiai kézikönyv eredményeiről és kisebb szépséghibáiról

Géczi Róbert

A Korunk könyvajánlata

Talló

Nyelvek közt létezni

B.I.J.

Ka.Mű

Zólya Andrea Csilla

Beszélgések pókhálójában

Szász István Szilárd

Abstracts and Keywords

Számunk szerzői

Folyóirat

Főoldal



metafizikai dimenzió megismerhetetlensége, az ebből adódó egzisztenciális elbizonytalanodás, az ismeretlen erőkkal szembeni emberi tehetetlenség nem tűnik el, nem oldódik fel bennük, hanem kiegészül az emberi, társadalmi akarat, a konkrét helyhez, társadalmi formációhoz kapcsolható, a totalitáriánus diktatúra abszolút hatalmát és szándékos kiszámíthatatlanságát tükröző börtönlét groteszk képével. A nyelv, a logika fegyverét használva teremt meg Páskándi az egzisztencialista léthelyzetet és a társadalmi mechanizmust egyszerre magába sűrítő alaphelyzeteket, amelyeket úgy tud továbbduzzasztani, ahogyan a beckett dramaturgia is egy-egy alapszituációból szélesíti ki az emberlét képleteit.

Mint ismeretes, Páskándi nagy Beckett-tisztelő volt, s – mivel az olvasat mindig tükrözi az olvasó gondolkodását – Beckett-értelmezése feltár a nyugati kritika által nem érzékelt jelentésrétegeket. Az abszurd-groteszk-szürrealis-abszurdoid vonulatot életre hívó jelenségek között együtt látja az egyén és a kisebbségek szabadsághiányát, szabadságproblémáit, mert például, mint kérdezi: „az anyanyelv használatát nevezheti-e akárki is nyugodt szívvel csak közösségi jognak, amikor ez éppúgy az egyén szabadságához tartozik, mint az, hogy valaki, akár egyéni szeszélyből, kedvtelésből is – nemzeti-népi viseletben járjon?” *Godot*-elemzései sziporkázóan kimutatják, többek között a szereplők neveinek etimológiai vizsgálatán keresztül, hogy mindnyájan valahonnan elszármazott menekültek, emigránsok, s nemcsak úgy otthontalanok, mint általában az Ember a modern világban, hanem annak következtében is, hogy elvesztették közösségi létüket, nyelvüket, történelmi emlékezetüket. A legtöbb nyugati kritikus a drámákat csak absztrakt létképletekként elemzi, s a *Godot*-ban a különböző nemzetiségekre utaló nevekben – Páskándival ellentétben – éppen a darabnak az átfogó, általánosan emberi, nem néphez, közösséghez, nyelvhez, kultúrához kötöttségét látják. „Filozófiai végjáték”-ában, a *Godot*-t továbbíró, variáló *Todogar jaur kvárna*, *Godot-ra újra várnak* vagy *Anton és Sámuel* (1995) című egyik utolsó művében Páskándi a korábbiaknál is nyilvánvalóbban szervesíti egybe a beckett-i absztraháló egyetemességét a közép-európai, sőt felismerhetően magyar sorskérdések dramatizálásával, Beckett-parafrazisokban és saját/sajátos logikai játékokban, történelmi és filozófiai vagy álfilozófiai elmélkedésekben tobzódó végtelen vibrálással, nyelvi pirotechnikával. A Brogyányi-féle, az eredetit erősen megvágó angol fordításban (amely egyébként teljesen legális, hiszen a rövidítéshez maga a szerző adott szabad kezdet a fordítónak) éppen a magyar történelmi, politikai utalásokat, erkölcsi dilemmákat felvillantó szellemes párbeszédnek nagy része marad ki – ami érthető, hiszen ezek külföldi közönség számára vajmi keveset mondanának.

A nyugati és a Páskándi-féle kelet-európai abszurd közötti különbségek elemzésére sajnos itt nincs tér, csupán egy-két vonást lehet felvillantani. Brogyányi szerint például *A sorban* a panasziroda és a hentesüzlet között húzódó várakozó sor által teremtett alaphelyzetet egy nyugati drámaíró valószínűleg úgy dolgozná fel, hogy semmi sem változik, maga „a sorban állás leplezné le az emberi lét alapvető képtelenségét”, Páskándinál viszont a hatalom manipulációi „idézik elő az abszurd jelenséget, amelyet aztán a manipuláció áldozatai életnek tovább magatartásukkal”. Igaz, hogy olykor a nyugati abszurd is középpontba állít hatalmi manipulációt, mint Beckett *Katasztrófa*, Pinter *A születésnapja*, *Hegyi nyelve* vagy a *One for the Road* (magyarra még lefordítatlan „Szentjános áldás”) című börtöndarabja, de ott az áldozat végig megtartja erkölcsi fölényét elnyomóival, megalázóival, akár kintzóival szemben is. Ez a jó szándékú, humánus kívülről elképzelése (illúziója) az emberi tisztesség győzelméről, amit a belülről megszenvedett diktatúra tapasztalata annyiszor megcáfol.

Páskándi nyelvhasználatát és színpadképfarmálását is eltér a beckettitől. Beckett végtelenül pontos és tudatosan kimunkált, félrevezetően egyszerűnek hangzó, majdne kollokvialis stílusú dialógusaiban szinte minden mondat egyszerre működik több szinten, s villódzik a jelentésrétegek között. Például a *Godot*-ban a Bibliáról szólva Estragon csak a szép világoskék színű Holt-tenger képét tudja felidézni, amelynek a látványától is megsomjázott – az erről szóló egy-két „ártatlan” mondatban egyszerre van jelen a Biblia és annak képes, leegyszerűsített, gyermetes változata, az „élet vize”-képzet és a Holt-tenger név ellentmondása és így tovább, élet-halál állandó együtt-létezését, a nagy kérdőjeleket, dilemmákat, ugyanakkor azok trivialisálását, az embernek a Biblia világtól való eltávolodását is jelezve. Páskándinál sokkal hosszabb eszme-futtatások adnak alkalmat, hogy a logikát fejre állítva karikírozza, szatirizálja a nyelv mint hatalmi eszköz szerepét – akár Foucault filozófiai állításait is példázva, miszerint a nyelv, a megnevezés, a diskurzus birtoklása az igazi hatalom. Mulatságos és kétségbeesítő, ahogyan „a szavak rüvülete, māmora beszélteti a szereplőket”, amíg a „saját okoskodásukat ad abszurdum viszik” (Láng Gusztáv), ám a körülményeskedő pszeudológiai csavarások még a nyugati közönség által is felismerhetően a hatalmi manipulációt szolgálják.

A fenyegetettség dramaturgiája Beckett helyett a pinteri abszurd drámához teszi hasonlatossá Páskándi darabjait: mint Harold Pinter több darabjában, a megtévesztő, szinte naturalista-realista kiinduló helyzet rövid idő után hirtelen regiszterváltással átlép egy nyelv teremtette, irracionális, megmagyarázatlanul hagyott, de fenyegető erőterbe, amelyről olykor még az sem tisztázott, hogy csupán emberi-földi hatalom-e vagy egyszerre transzcendentális is. A nyelv a kimondatlanul maradt, a szavak mögött rejtőző, de a szavak fegyvere által érzékelhetővé vált síkon hat leginkább. *A Születésnap* című korai Pinter-darabban a két rejtélyes ismeretlen-ismerős felgyorsuló tempójú, egymásnak is ellentmondó kérdéseinek a zápora (miért ölte meg a feleségét? – majd néhány mondattal később: miért nem nősült meg soha?) nyilvánvalóan az áldozatok megtörésére irányul, ugyanúgy, mint ahogy a *Kalauz nélkülben* a Csizmás dogmává szilárduló idiotizmusai az asztal ugatásáról, a szék nyertéséről a többiek terrorizálását szolgálják.

A beckett-i abszurd millió jelentésárnyalatot magukba tömörítő színpadí képei nem hordoznak konkrét fenyegetést. Egyik legjellegzetesebb darabja, a magyar színpadokról kevésbé ismert rövid pantomim, a *Némajáték I.* például képiségében jeleníti meg a heideggeri világba vetettség élményét és reménytelenségét: egy férfi beesik a színpadra, feltáppáskodik, majd kívülről hallatszó fütty irányába kimegy, de mindig visszadobják. A különböző aláereszkedő tárgyak nem normális funkciójukat betöltő dolgok, hanem az univerzum közömbösségét vagy ellenségességét szimbolizálják, az ember nem uralkodik felettük, inkább kiszolgáltatott nekik, bármennyire igyekszik is megérteni a funkciójukat és értelmesen használni őket (például dobozokat egymásra rakni, hogy elérje a feje fölött lógatott vizeskorsót a sivatagban), s így minduntalan bukásra ítéltetik. Páskándinál a színpadí tárgyak ugyanazt az ismeretlen erőt, „az univerzum ellenségességét” és az annak való kiszolgáltatottságot, de egyúttal félreérthetetlenül a földi hatalmat és önkényességet is jelzik. A *Kalauz nélkülben* a Csizmás férfinak elég volt megérintenie a csizmáját ahhoz, hogy azonnal megszűnjön minden ellenállás, amikor dogmáinak az igazságában valaki kételkedni merészelt. Vagy *A bosszúálló, a kapus, avagy kérjük a lábat letörölni* színpadképében – amely szinte kvintesszenciáját nyújtja a Páskándi-féle abszurdoid emberábrázolásának – a hatalom szándékát maguk a kisemberek kivitelezik, amikor kinjúnak s csöppnyi előnyük védelmében egymást pusztítják, s így maguk is bűnrészeséivé válnak sorsuk alakulásának. Ez, mint Donald E. Morse is kiemeli *Samuel Beckett Comes to Transylvania in the*

Absurdoid Plays of Géza Páskándi (Samuel Beckett Erdélybe jön Páskándi Géza abszurdoidjaiban) című, rövidesen Írországban megjelenő tanulmányában, még élesebben kirajzolódik a Beckett *Színháztöredék I.* című egyfelvonásosával való összevetésben. Beckett is két szerencsétlen – egy tolókcocsis és egy vak koldus – egymással való küzdelmét dramatizálja, amely mozdulatlan pathhelyzetben végződik, és amelyet semmiféle felső társadalmi erő nem manipulál. A *bosszúálló, a kapus...* végkifejletében a szarvasbogárként összeakaszkodó két nyomorult tolókcocsis háborús veterán élethalálharca után viszont az Igazgató diabolikusan megalázó és megsemmisítő módon biztatja a győztest, hogy csak kövesse őt – felfelé a lépcsőn. A zárókép, miközben ezt a cinikus hatalmi játékot színpadiasítja, egyúttal Camus *Sziszifusz mítosza* című esszéjére is asszociál, amelyet Martin Esslin, az abszurd dráma „keresztapja” is az abszurd dráma egyik inspiráló háttérművének tartott: a tolókcocsis hadirokkant sziszifuszi erőfeszítéssel neki-nekiveselkedik a lépcsőnek, hogy minél magasabbra ér, annál nagyobbat essen vissza, minél nagyobb erőfeszítést tesz, annál világosabb és keservesebb legyen az esélytelensége.

A Brogyányi fordította darabokon kívül hamarosan ez a briliáns Páskándi-abszurdoid is olvasható lesz angolul Donald E. Morse-szal közös fordításunkban. *Silenced Voices: Hungarian Plays from Transylvania* (Elhallgattatott hangok: erdélyi magyar drámák) című drámaválogatásunkat, amely öt erdélyi drámát tartalmaz – a Páskándiét kívül Sütő András, Székely János, Lászlóffy Csaba és Szócs Géza egy-egy darabját –, az igényes írországi Carysfort kiadó jelenteti meg, a könyvbemutatót a nagy híró dublini Színházi Fesztivál idejére, 2008 októberére tervezik. Reméljük, ez a drámakötet is hozzájárul ahhoz, hogy többen felfigyeljenek az erdélyi drámairodalomra, Páskándi életművét is beleértve, hogy ez a különleges hang ne maradjon teljesen elhallgattatott.

[Vissza az oldal tetejére](#) | [Folyóirat](#) | [Főoldal](#)

