

## WOYZECK A PRÉRIN

### WOYZECK ON THE HIGHVELD

**Hutvagner Éva**

OSZMI, ELTE

PhD hallgató

e-mail: [eva.hutvagner@gmail.com](mailto:eva.hutvagner@gmail.com)

#### **Összefoglalás:**

Jelen tanulmány a The Handspring Puppet Company Woyzeck on the Highveld című bábelőadását értelmezi a színházi interkulturalitás szempontjából. A különböző befogadói attitűdök, kiemelve az előadás magyar, 2011-es bemutatóját összevethetők a klasszikus dráma befogadásának történetiségével.

#### **Abstract:**

This paper examines the performance, Woyzeck on the Highveld by The Handspring Puppet Company from an intercultural point of view. The different attitudes concerning its reception (with a strong emphasis made on the 2011 performance in Hungary) are comparable with the historicity of the classical text of the drama.

**Kulcsszavak:** bábművészet, színház, William Kentridge, The Handspring Puppet Company, Woyzeck

#### **Bevezetés és módszer**

A The Handspring Puppet Company *Woyzeck on the Highveld* című bábelőadása 1992 óta turnézik, 2011-ben ért el Magyarországra. A dél-afrikai együttes William Kentridge rendezéseivel vált világhírűvé, Woyzeck-előadásuk a darab első bemutatója óta a repertoár része, melyet változatlan formában játszanak a különböző nemzetiségű közönségnek, mintegy húsz éve.<sup>1</sup>

---

1A társulat honlapján szereplő adatok szerint az előadások helyszínei Dél-Afrika, Németország, Belgium, Svájc, Anglia, Kanada, Spanyolország, Svédország, USA, Ausztrália, Újzélend, Izrael, Franciaország, Olaszország, Lengyelország, Spanyolország voltak.



Jelen írás arra tesz kísérletet, hogy a kritikai reflexiók által megerősített befogadás-esztétikai szempontok figyelembevételével közelítsen az előadáshoz, azt egy sajátos horizontba, az interkulturális színház diskurzusába emelve. A színház mint interkulturális jelenség jó ideje a befogadói aktivitást célzó kutatások egyik fő területének számít, és mint ilyen, alkalmas a különböző kulturális kódok működésének problémáit vizsgálni az eltérő kultúrájú befogadók esetében<sup>2</sup> – azaz többek között a színházi játéktílusokat, előadói és befogadói technikákat vizsgálja, a „kultúrák” különböző létmódjainak együttműködését vagy éppen összeegyeztethetlenségét az eltérő színházi gyakorlatok<sup>3</sup> találkozásakor. Esetünkben az válik kérdésessé a produkció vizsgálata során, hogy az értelmezői eljárások miképpen aktivizálódnak egy „másik” színházi kultúra által közvetített előadás során, illetve az, hogy a befogadói kulturális közeg miként „sajátítja ki” magának az idegen előadást. Bár az interkulturális színházi jelrendszer és a fordításelmélet kérdéseinek párhuzamát többen vitatják<sup>4</sup>, a vizsgált művel kapcsolatban ezen nézetek létjogosultságát is igyekszem igazolni.

Hipotézisem a színházi előadást eleve potenciális interkulturális jelenségként kezeli (a kulturális és az ősbemutató óta eltelt évek okán az időbeli távolság miatt), az alkotói oldalának és a nézői recepciónak dialógusára, egymást kiegészítő voltára épül: a *Woyzeck* szövege (nem csak az európai színház számára, mely az előadást egyértelműen emlékezhelyként kezeli) az egymástól eltérő kultúrákat összekötő médiumként működik, ám az előadás tényét egyértelműen sem a befogadó cselekvőképessége, sem az előadás kényszerítő ereje irányába nem mozdítja el.<sup>5</sup>

2Vö P. Pavis (2001): *Theatre Studies and Interdisciplinarity*, Theatre Research International, Cambridge, University Press. és Fischer-Lischte (1996): *Interculturalism in Contemporary Theatre*, in. P.P, *The Intercultural Performance Reader*, 27-40.p

3 Richard Schechner (1991): *The Canon*, in: *Tulane Drama Review*.9.

4Jaqueline Lo - Helen Gilbert (2002): *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis* in. *The Drama Review*, 46. 3. 31-53. p.

5 Vö: Compagnon (2006): *Az elmélet démona*, Pozsony, 168. p.

A *Woyzeck a Highvelden* Magyarországi bemutatója során egy kijelölt (de nem kizárólagos) olvasatot szeretnék megvizsgálni: a különböző politikai olvasatok eltérései és azonosságai által kirajzolódó értelmezési lehetőségek kultúrához kötöttségét. Az előadás 1992-es bemutatójához köthető közvetlen kontextus alapján a művet az apartheidről szóló közbeszédként, a jelenre való reflexióként, tehát politikai színházi performance-ként<sup>6</sup> és az arra adott nézői (közösségi) válaszként foghatjuk fel. A kulturális (és főleg) időbeli szakadék miatt az előadás magyarországi bemutatójakor a befogadókat egy, az „eredeti” előadástól különböző olvasat megképzésére hívja, melyben a jelek olvasása a befogadó kulturális keretében talál referenciákat – azaz saját „politikai és kulturális igényeik deklarálása céljából használja” az előadást<sup>7</sup> – tehát, mint az 1992-es politikai performance, megszűnik létezni.

### *A nem létező Woyzeck*

„Klasszikusok azok [a könyvek], amelyeket körülöng a korábbi értelmezések aurája, mögöttük pedig a nyomok, amiket azokban a kultúrákban (vagy kultúrákban, vagy nyelvekben és szokásokban) hagytak maguk után, amelyeken áthaladtak.”<sup>8</sup> A klasszikus fogalma a színházi előadásra vonatkoztatva leginkább az előadás hatástörténetéhez, illetve, kissé populárisabban megfogva a kérdést, a népszerűségéhez köthető. Az első gondolatkör a kulturális emlékezet, és talán a színházi határátlépések kérdésébe torkollik. A mindenkorai kultúrpolitika, emlékezetpolitika, a színházmenedzselés mellett számtalan kérdésre vezethető vissza a játékhagyományok és drámaszövegek viszonya, ám ami lényegesebb jelen elemzés szempontjából: maga a *klasszikus* fogalmának hozzákapcsolódása a bemutatókon keresztül bizonyos szövegekhez, szerzőkhöz. Azt mondhatjuk, hogy akkor klasszicizálódik egy előadás, amikor mikro- vagy makroszinten képes törést okozni azon a fogalomkereten, amelyet az adott műben képződött jelentésmezőként fogtunk fel addig, tehát az adott színházi vagy nézői szokásrendben nyomot képes hagyni.

Ez utóbbi problémához rögtön kérdések csatlakoznak. A *Woyzeck*-előadások szövegekönyvének alapjául szolgáló kanonizált szövegvariánsok maguk is színházi bemutatókhoz, rendezésekhez kapcsolódnak inkább. A *Woyzeck*-kép kialakulása a szerkesztői erőszak és a faksimilekiadások történeteként is megírható. Az 1836-ban írt (és a szerző 1837-ben bekövetkezett halálakor töredékesen maradt) szöveg első nyomtatott kiadásáig egészen 1979-ig kellett várni. A Karl Emil Fanzos nevéhez köthető, *Wozzeck* című szövegvariáns „rosszul szerkesztett és erősen szennyezett”<sup>9</sup> első kiadása volt a szövegnek – a cím valójában Büchner olvashatatlan és apró betűs kézírásának köszönhető, és a kézirat lapjainak rossz minősége miatt csak egy 1921-es vizsgálat következtette ki a ma is használatos címet, ekkor Georg Witowsky közölte a szöveget a helyes címmel. A szöveg első érdemi kiadása 1922-ban történt, a szöveg kiadója Fritz Bergemann volt. Az 1967-es Lehmann-féle „történeti-kritikai”<sup>10</sup> kiadás és az Egon Krause által szerkesztett 1969-es kiadás<sup>11</sup> Richards szerint az első kiadás továbbgondolásaként olvasható. A Henri Poschman által kiadott szöveg az 1981-es faksimile-kiadásra támaszkodhatott<sup>12</sup>, e verzió hatása kimutatható a későbbi kiadások során is. A *Színház*című

6 Vö, Peggy Phelan, (1993): The ontology of Performance, representation without reproduction, in: *Unmarked, The politics of Performance*, London and New York, 147-192. p.

7 Heltai Györgyi (2003): *Színház és interkulturalitás*, Budapest, Tabula 6/1

8 Italo Calvino (1999): *Why read the Classics?* 4. p

9 David G. Richards (2001): *Georg Büchner's Woyzeck, A History of Its Criticism* Camden House

10 Michael Ewans (1989): *Georg Büchner's Woyzeck, Translation and Theatrical Commentary*, New York, Peter Lang, 9. p.

11 Georg Büchner (1969): *Woyzeck, Texte und Dokumente*, Frankfurt, Insel Verlag.

12 Georg Büchner (1981): *Woyzeck. Faksimileausgabe der Handschriften*. Bearbeitet von Gerhard Schmidt, Leipzig.

folyóirat 1999-i, májusi drámamellékletében közli<sup>13</sup> Büchner töredékesen fennmaradt, rengeteg filológiai kérdést felvető, valójában több helyütt kibogozhatatlan szövegváltozatait, a három, sajátkezűleg készített szövegvariánst, melyek „nemcsak a büchneri írásmódot, rövidítéseket, a szereplők elnevezésében tapasztalható esetlegességeket” őrizték meg, hanem igyekeztek „az értelmetlenségeket is hűen visszaadni”<sup>14</sup>, emellett a szöveg külalakjának jellegzetességeit is megjelenítették, a kihúzásokat, utólagos lapszéli betoldásokat, aláhúzott vagy törölt instrukciókat, sőt, a skicceket, és „rajzokat”, lapok hosszára húzódó kihagyásokat is. A szöveg szerkesztése, a faksimile-kiadás imitálása, azaz a kéziratok „nem értelmezése” valójában tudatos döntés eredménye, hiszen a színpadi- és kiadásváltozatok mindegyike szükségszerűen „ollózmány”<sup>15</sup>. Az eredeti kézirat négy egységből áll: három szövegváltozat-variánst és egy különálló, sehova nem illesztett lapot tartalmaz, ami egy, szervesen egyik verzióba sem illeszthető jelenetet tartalmaz. Az első két verzió főliói és a harmadik, egészként felfogható, quatro lapokból álló drámavariáns lényeges, a szöveg egészére kiterjedő különbségeket mutat, más hangsúlyokkal, eltérő indokokkal, motivációkkal.

Bár az irodalmi fölény, a drámaszöveg textusának feljebbvalósága alól a színházi előadás értelmezése a posztdramatikus színházi diskurzust követően mindinkább szabadulni látszik, mégis fontos kérdéseket vehet fel a vita, amelyben a színházközpontú vagy szövegeközpontú elemzések meglétére kérdezzük rá<sup>16</sup>. Mit kezd egy átlagos nyugati színházban szocializálódott befogadó a szövegeközpontú színház előadásának rögzült szöveghagyományával? Lehetséges-e egyáltalán a nyugati színházi hagyomány befogadói metódusát függetleníteni a szöveghagyománytól, létezik-e a színházi előadáshoz kapcsolhatóan olyan befogadói gyakorlat, ami valamilyen meghatározott státuszt és értelmezést kölcsönöz bizonyos produkcióknak, ám ezen felfogásoknak a néző számára közvetlenül nincs köze előző előadásokhoz? A színházi előadás „kiszabadulása” az irodalom szolgálata alól milyen státuszt kölcsönöz az előadás tényének, ha az előadás „ismert”? Mit jelent egyáltalán a *Woyzeck* előadásának ténye – az, hogy egy dél-afrikai előadást ezen a címen játszanak? Az előadás szereplői, motivációi, dramaturgiája miként használja ki azt a kivételes helyzetet, melyet egy virtuális (olvasmányokból, előadásokból, filmekből vagy akár iskolai tanulmányokból összeálló) *Woyzeck*kel folytathat? Miként kell kezelnünk azt, hogy a *Woyzeck* bemutatása támaszkodik a *Woyzeck*et ismerő nyugati közönség befogadására, és így az olvasói interpretációkkal is kapcsolatba kerül, a darab a *szöveggel* kapcsolatos hermeneutikai körbe is belép, még ha csak a *Woyzeck*kel kapcsolatos értelmezési körök egy, nem kizárólagos részeként is tekintjük ezt?

Azt láthattuk, hogy nem lehet meghatározni egy, kanonikus szövegvariánst: a különböző „ollózmányok” azonban csoportosíthatók a híresebb előadások és filmadaptációk köré. Az 1913-as, Eugen Kilia rendezte ősbemutatót (München, Residenztheater) követően az előadás valódi sikerét Michael Ewans az 1921-es produkciójához (Max Reinhardt<sup>17</sup>) köti, az előadás történetének első felívelő szakaszaként az 1933 és 1945 közötti időszakot nevezi meg – és röviden vázolja mindazon drámaírók listáját, akikre nyilvánvaló befolyással bírt a *Woyzeck*. A nézői emlékezet, bár megannyi elemből áll össze és csak találgatni lehet a hatás eredetéről, olyan „forrásokhoz” vezethet, mint például az 1925-ös Alan Berg rendezte *Woyzeck* című opera

---

13 Georg Büchner (1999): *Woyzeck*, in *Színház drámamelléklet*, 1999. május. [http://archivum.szhaz.net/pdf/drama/1999\\_05\\_drama.pdf](http://archivum.szhaz.net/pdf/drama/1999_05_drama.pdf), letöltés ideje: 2015. 06. 02.

14 uo.

15 uo.

16 vö: Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*

17 Wolfram Viehweg (2008): *Georg Büchner's Woyzeck auf dem deutschsprachigem Theater*, Books on Demand Verlag, 81.p.

vagy a szintén híres Ingmar Bergman-féle 1969-es előadás, vagy az 1979-es, talán legismertebb Werner Herzog rendezte film, amelyek változatos módon alkotják meg vagy írják felül a néző *Woyzeck*-képét. Így tehát az előadások önálló, azonban mégsem független entitásként jelentkeznek. A *Woyzeck*-jelenség esetünkben egy, a szöveg írásos hagyományához, ehhez a legalább nagy vonalakban megfogható egységhez bármiféle módon kapcsolódó minden megnyilvánulásból áll – így például korábbi színházi előadások, kritikai diskurzusok vagy akár egy tartalmi összefoglaló egy gimnáziumi szöveggönyvben is szorosan kapcsolódhatnak a befogadói értelmezéshez. A *Woyzeck a Highvelden* egy virtuális *Woyzeck*-kép és az aktuális befogadói kontroll összjátéka.

### *Woyzeck a Highvelden*

A *Woyzeck a Highvelden* emellett az „idegen” és a befogadói kultúra reflexióinak közös munkája. Az 1992-ben született bábelőadás, amelyet talán *Woyzeck a prérin* címmel lehetne a legkönnyebben visszaadni (a *veld* jelentése dél-afrikai préri), a *Woyzeck*-történetet dél-afrikai környezetben mutatja meg, melyben Harry (az előadás főszereplője) a többi szereplőhöz hasonlóan egyszerű munkásként (ő földműves, a Tambúrmajor bányász) jelenik meg egy megszürcült gyári, ipari környezetben.

Ahogy Jákfalvi Magdolna *Filmszínház* című kritikájában írja, az előadás a „Büchner-töredékek Poschmann-féle sorrendje”<sup>18</sup> mentén halad, a dramaturgia a három szövegvariáns egy sajátos keveréke – az első és második szövegvariáns színpadi kikiáltóját is megjeleníti, de *Woyzeck* állapotának társadalmi vetülete miatt mégis a harmadik drámaverzióhoz köthető a legerősebben – ebben a változatban (az elsőhöz képest) *Woyzeck* féltékenységének van oka, a vadházasság és a törvénytelen gyerek is megjelenik, és kiemelkedően fontos a *Woyzeck* és a feljebbvalói között lévő hatalmi viszony, a doktor emberkísérlete, amelyek a motivációk belső mozgatójaként mutatkoznak meg. Bár a dramaturgia felismerhető, sőt kiszálazható a faksimile-kiadványokból, mégis sokkal fontosabbak a *képi* utalások és általában az egész előadás utalásrendszerének kommunikációja vagy konfrontációja az európai közönség ismereteivel, érzékelésével.

A *Woyzeck a prérin* a *Woyzeck*, a kapitány és a doktor közötti kapcsolatot az apartheid történelmi szituációjába helyezi, egyrészt a szereplő figurák megjelenítésével: fehérbőrű bábok kizárólag a Kapitány és a Doktor, azaz a hatalom képviselői – ezen kívül a zene, és a ló helyett megjelenő rinocérosz mutatkoznak meg erre utaló egyértelmű jelekként. Az előadást követő kritikai diskurzusból az olvasható ki, hogy a közönség könnyedén megérti a bábok segítségével általánosított elnyomásproblémát, a *Woyzeck*ben megjelenő társadalmi különbségeket könnyűszerrel azonosítják az apartheid szituációjával, sőt 2011 Magyarországnak aktualitásaként értelmezik az előadás nyilvánvaló politikai vonulatát. „Az orrszarvú Kentridge életművében többször megjelenik, Ionesco dramatikus műve után a náci ideológia terjedésének képpé rajzolt testét használja a Trafós bemutató estéjén, Budapesten, 2011 októberében, azért nem várt aktualitással.” – írja cikkében Jákfalvi Magdolna<sup>19</sup>. A Magyar Narancs cikke a síkfiguraként megjelenített „számkivetettek jelenetében” látja megjelenni az apartheid utalását, ebből következően a kritika egy „általános” történet afrikai környezetbe helyezéseként értelmezi a művet. Gimesi Dóra a bábok és emberek szereplőinek elosztásán át mutatja ki a rendszernek való kiszolgáltatottság utalásrendszerét: az előadás, ahogy írja, implikálhatná azt

---

18 Jákfalvi Magdolna(2011): Filmszínház, Revizor, 2011.11. 03.  
<http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3656/william-kentridge-the-handspring-puppet-company-woyzeck-a-highvelden-trafo-cafe-budapest-kortars-muveszeti-fesztival-2011/> letöltés ideje: 2015. 06. 02.

19 uo.



az egyszerű utat, melyben a bábszereplőkkel szemben a hatalom fehér képviselői hús-vér emberek, bábszínészek, és Kentridge és a társulat nem ezt az utat választja. Azzal, hogy a fehérek és feketék egyaránt bábként szerepelnek, és hús-vér figura egyedül a kikiáltó, a szereplők egyazon rendszernek való kiszolgáltatottságukban mutatkoznak meg<sup>20</sup>.



Az előadás a maga idejében, 1992-ben a politikai értelmezés erőteljességén túl bábtechnikai újításnak is hathatott kevert technikájával: a három síkra osztott színpadkép elején asztal, mögötte paraván, a paraván mögött pedig egy vetítövásznon található, melyen Kentridge rajzolt animációi futnak. A mozgóképek egyrészt az előadás díszleteként, mozgó háttérképként funkcionálnak, másrészt pedig a szereplők (főként Woyzeck-Harry) érzelmeit, gondolatait, látását, sőt, ahogy kritikájában Jákfalvi Magdolna írja, „mimikáját” hivatottak kifejezni az intermedialis összjátékkal. A bábok által játszott előadás metaforikus háttereként jelennek meg a mozgóképek, értelmezik, ellenpontoszzák, magyarázzák és erőteljesen újragondolják a színpadi jelrendszert. Az egyes térbeli síkon különböző bábtechnikák együttes játéka valósul meg: az asztal előtt bunkraku-típusú fabábok jelennek meg mozgatóikkal, a paravánon pálcás síkbábokként mozgatják a szereplőket, a hátsó síkvásznon pedig a már említett animáció látható – mindezt pedig kiegészíti a kikiáltó hús-vér szereplése.

A vászon és a mozgókép a szövegből kihagyott, vagy a bábok által nem mutatott részét jeleníti meg az előadásnak: Woyzeck gondolatait láthatjuk viszont – a jelenetek párhuzamosan futnak a különböző síkokon, folyamatosan átértelmezik a látható és hallható *Woyzeck*-dramaturgiát, megmutatva, illetve megalkotva a „háttérben” mozgó problémákat, akár motivációkat. A legemlékezetesebb példa Woyzeck-Harry tálalásának jelenete, melyben párhuzamosan láthatjuk a terítés folyamatát és a Woyzeck-Harry által látott valóságot – melyben az edények elmozdulnak a helyükről, az asztalon pedig foltok terjednek önmaguktól, befertőzve kosszal a friss terítést. A másik, a kritika által is „kihangosított” jelenet, melyben a doktor egy

20 Gimesi Dóra (2011): Woyzeck-mutatvány, Fidelio, 2011. október 24. [http://fidelio.hu/szinhasz/kritika/a\\_woyzeckmutatvany](http://fidelio.hu/szinhasz/kritika/a_woyzeckmutatvany) letöltés ideje: 2015. 06. 02.

sztetoszkóp-szerű géppel Woyzeck-Harry „belsőjét” veszi vizsgálat alá. Míg Harry belsőjében vad, afrikai dobszó hallatszik, támadó, védekező vadállatként jelenik meg az animáció felületén a főszereplő „lelke”: támadó, menekülő macska-szerű lényként, addig az orvos magára fordítja a gépet: egy doromboló, békés, kövér kandúrt láthatunk lágy klasszikus zene kíséretében.

A rinocérosz-jelenetben, melyben a kikiáltó bejelenti a szintén jelmezben megjelenő bábmozgató idomárokat, a kidolgozott mozgású, papírmáséból készült rinocérosz, amelyik a „ló” jelenetében idomításra kerül, nemcsak különböző mutatványokat csinál, de parancsra lelő egy másik rinocéroszt. A színészek hangsúlyos jelenléte, melyet a felvett „idomár-egyenruha” felerősít, kiemeli a jelenetet – a rinocérosz, amely képi idézetként az apartheidet önmagában is jelöli, a végrehajtott mutatványokkal kulcsszereplőjévé válik az előadásnak. Az alakot nemcsak idomítják, de mozgatják is – nem egyszerűen végrehajtja a kapott parancsokat, az idomárok felelősek a mozgásért is, ha elengednék a testét, a báb összecsuklana. A háttérben a rajzolt rinocérosszal a produkció szinte sulykolja az idomíthatóság, a „mozgatás” képeit. Az 1992-es bemutató, bár a kétezer utáni előadások kritikussai társítják hozzá az apartheid-motívumot, a mű jelenkori aktualitását akkor is elveszíti, ha egyébként egy megszokott koreográfia szerint, rögzített képekkel folyik a bemutató időpontjától. Bár az előadás muzeálisan rögzítette önmagát 1992-ben, mégsem képes steril és izolált egységben konzerválni, mivel abba eleve „bele van tervezve” a nézői funkció<sup>21</sup>. Esetünkben, 2011-ben egy tágabb értelmezés része lesz a darab: az elnyomás általános képe felé halad, a konkrét referenciális utalások háttérbe kerülnek.

## Összegzés

Az 1992-es bemutató óta eltelt idő megszokottá tette a bábszínpadon a különböző technikák alkalmazását – ám a bábelőadás mégsem avult el: a *Woyzeck* ismerős, klasszikus szövegén keresztül képes megvilágítani az előadás színhelye és történelmi ideje, a szöveg ismert szituációja és a mindenkor néző jelenideje közötti kapcsolatot. A töredékesség valójában kiváló terepe az interkulturális transzfernek – a dráma ismerete, az előadás nézésének folyamatában egy folyamatos kiegészítő-felülíró munkát követel a befogadótól. A néző a kulturális különbségek kiegyenlítését célozza meg – aminek a bábjáték különösen jó terepet szolgáltat: a bábfigurák faragása típusszereplőket jelenít meg, ám a vetítés-technika mégis képes arra, hogy a szöveg pszichológiai értelmezésére (és így az európai néző számára a produkciót megelőző fő értelmezéseire) is reflektáljon. A színházi előadás kulturális kontextusokat hoz közel egymáshoz – melyet a látott mű több pontján egy univerzálisnak mutatott mesével erősít meg.

Szöveg nem nevezhető meg – de vajon létezik-e egyetlen előadás az előbbieik tükrében? Jelen gondolatmenet feltételezett egy értelmezői közösséget, melyben a *Woyzeck*ről való ismereteink viszonylag hasonlóak, ezeknek az ismert és elérhető előadások és filmek és olvasmányalapú információk képzik a bázisát. A befogadó, miközben integrálja saját világába és saját előítéleteinek megfelelően a látottakat, azt feltölti olyan elemekkel is, melyek nem lehettek az eredeti előadás sajátjai. Ám lehet-e feltételezni, hogy az előadás mindezzel a jelentésképződéssel nem számolt? Alapvetően számolnia kellett a célkultúrával – bár valószínűleg nem számolhattak az egyes országok *Woyzeck*-játzási hagyományával, olyan elemeket emeltek a dramaturgia központjába, amelyek képesek arra, hogy „általános” emberi problémaként láttassák a politikai kiszolgáltatottságot.

---

21 Vö: Wolfgang Kemp (1988): *Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz*, in. Belting, Hans: *Kunstgeschichte eine Einführung*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag



A mese, amit a nagyanyó mesél, és amelyet az előadás végén a főszereplő is megismétel, „az elveszett ember” párhuzamát állítja, mint fő értelmezői javaslatot, a befogadás középpontjába:

„Nagyanya: Volt egyszer, hol nem volt egy szegény gyerek, nem volt annak apja, se anyja, mind meghaltak, nem volt annak senkije a világon. Mind meghaltak, ő meg útnak indult, s kereste őket éjjel-nappal. És mert a földön egy árva lelket sem talált többé, hát föl akart menni az égbe, s a hold olyan barátságosan pislogott le rá. És ahogy végre odaért a holdhoz, hát látja, tisztára reves fa az egész. S akkor továbbment a naphoz, s ahogy odaér, látja, hogy nem más csak egy elhervadt napraforgóvirág. Aztán ahogy a csillagokhoz ért, csupa arany legyecske volt, oda voltak tűzdelve mintha töviszűrő gébics tűzdelte volna őket a kökénybokorra. És amikor újra vissza akart menni a földre, a föld se volt már más, mint egy fölborult fazék. Akkor aztán igazán egyes-egyedül volt, és leült, és elkezdett keservesen sírni, és még most is ott ül, és még most is egyes-egyedül van.”<sup>22</sup>

### Irodalomjegyzék:

1. Büchner, Georg (1969): Woyzeck, Texte und Dokumente, Frankfurt, Insel Verlag.
2. Büchner, Georg (1981): Woyzeck. Faksimileausgabe der Handschriften. Bearbeitet von Gerhard Schmidt, Leipzig.
3. Büchner, Georg (1999): Woyzeck, in Színház drámamelléklet, 1999. május. [http://archivum.szhaz.net/pdf/drama/1999\\_05\\_drama.pdf](http://archivum.szhaz.net/pdf/drama/1999_05_drama.pdf), letöltés ideje: 2015. 06. 02.
4. Compagnon (2006): Az elmélet démona, Pozsony, 168. p
5. Fischer-Lischte, Erika (1996): Interculturalism in Contemporary Theatre, in. P.P, The Intercultural Performance Reader, 27-40.p
6. Gimesi Dóra (2011): Woyzeck-mutatvány, Fidelio, 2011. október 24. [http://fidelio.hu/szhaz/kritika/a\\_woyzeckmutatvany](http://fidelio.hu/szhaz/kritika/a_woyzeckmutatvany) letöltés ideje: 2015. 06. 02.
7. Heltai Györgyi (2003): Színház és interkulturalitás, Budapest, Tabula 6/1
8. Calvino, Italo (1999): Why read the Classics? 4. p



9. Jákfalvi Magdolna (2011): Filmszínház, in. Revizor, 2011.11. 03. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3656/william-kentridge-the-handspring-puppet-company-woyzeck-a-highvelden-trafo-cafe-budapest-kortars-muveszeti-fesztival-2011/> letöltés ideje: 2015. 06. 02.
10. Kemp, Wolfgang (1988): Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz, in. Belting, Hans: Kunstgeschichte eine Einführung, Berlin, Dietrich Reimer Verlag
11. Lo, Jaqueline – Gilbert, Helen (2002): Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis in. The Drama Review, 46. 3. 31-53. p. <http://dx.doi.org/10.1162/105420402320351468>
12. Ewwans, Michael (1989): Georg Büchner's Woyzeck, Translation and Theatrical Commentary, New York, Peter Lang, 9. p.
13. Pavis, P (2001): Theatre Studies and Interdisciplinarity, Theatre Research International, Cambridge, University Press. <http://dx.doi.org/10.1017/S0307883301000165>
14. Phelan,P (1993): The ontology of Performance, representation without reproduction, in: Unmarked, The politics of Performance, London and New York, 147-192. p
15. Schechner, Richard (1991): The Canon, in: Tulane Drama Review..9.
16. Richards, David G.(2001): Georg Büchner's Woyzeck, A History of Its Criticism Camden House <http://dx.doi.org/10.1177/004724410203212418>
17. Viehweg, Wolfram (2008): Georg Büchner's Woyzeck auf dem deutschsprachigem Theater, Books on Demand Verlag, 81.p.