

KARÁCSONYI ZSOLT

A gép, ha visszanéz

KARÁCSONYI ZSOLT

A gép, ha visszanéz

MÍTOSZ

•

MÉDIA

•

SZÍNHÁZ

Kritikák • Tanulmányok

A kötet a Nemzeti Kulturális Alap

támogatásával jelent meg.



Nemzeti Kulturális Alap

© Karácsonyi Zsolt, 2017

© Orpheusz Kiadó, 2017

TARTALOM

A hyper kísértése.....	7
A LÁTHATATLAN ÉRDÉLY	
Az értelmezés lehetetlensége.....	11
Víz alatti alvilág – a Kurszk balladája.....	15
Egy álom megtisztítása.....	19
Szandra May a mélyben.....	23
A Kosztolányi-kód.....	27
Az emlékezés démonai.....	31
Történelmi madárlányregény.....	35
A költő más és visszatér.....	39
Fények Trelleborg felett.....	42
A MEDIÁLIS HÉTKÖZNAPISÁGA	
Függőség és ismétlődés – a televízió regényei.....	49
Az idegen kép. Űr(lények) és idegenség az erdélyi magyar lírában.....	59
Képiség és emlékezés Karácsony Benő prózájában.....	66
Film, leírás, re-prezentáció. A ki-egészülés poétikája.....	73
A szerző mint mű és közötlenség. Egy lehetséges létmód alapvonalai.....	82
Színháztól a drámáig – és vissza.....	93
A KETTŐSSÉG JÁTÉKAI	
Színház és diktatúra.....	103
A ritmussá lett láthatatlan.....	108
Hasonmás, halál, médiafelszín.....	114
Saját Shakespeare.....	128
Színházi edzés és vidéke.....	140
Farsang, Leonida.....	154
Az öregek két arca.....	165
Színház, hasonmás, esszé.....	172
Zárt egész, de nagyon jó(l) látni.....	177

A HYPER KÍSÉRTÉSE

Kétségtelen, hogy létezik egy felettünk járó szöveg, valamilyen láthatatlan anyag, ami bennünket mégiscsak meghatároz. Egy olyan tér, ami nem a szavak által létezik, csupán a szavak sodrásában, csupán a képek lendületében, vagy még azokban, azok által sem. Valami, ami még képek előtti. Erdély kétségtelenül: hypertext és hypermedialitás. Önmaga fölé emelkedő metafora, metaversum, felső verssor. Kénytelenség írni róla. Arról, hogy van, arról, hogy nincs, arról, hogy az elmúlt százezer évben „határon járunk örökké” – ahogy Szilágyi Domokos éppen „tegnap” mondta volt. Erdély azért van, mert mítosz. Erdély azért nincs, mert mítosz. Mindenesetre nem állatkert. Emberek lakják és örök medvék. Nem pandák, nem is indiánok. Egyszerű, kézzel fogható lények. Olyanok, akik, ha kell, egyetlen okból néznek szembe: mert elsősorban szembenézni akarnak, nem feltétlenül szembeszállni, mert a tekintetek ereje is éppen elég a döntések meghozatalához. Nem akarnak embereken átnézni, csak – és ez a csak az, ami ismét, megint csak lényegi kérdés: emberek között akarnak élni. Az írói, költői rész az adott anyagból éppen ezért ír könyvet a harcosokról, mert ha egy mód van rá, nem akar harcosokat látni; azért búcsúzik a filmtől, mert végre látni akarja a filmet, a nagy erdélyi filmet, méghozzá kisbetűvel, konokul, mert a nagybetűt, ha egy módja lenne rá, odaadná másnak, de nem teheti. Talán a Dunántúl és a Hortobágy, az önmagán túllépő tudat és a puszta valóság pusztája hozott létre ennyire elvont és ennyire konkrét világképet mindarról: ami nem önmaga. Ez a nem, ez az igazán erdélyi igen, ami

folyamatosan felülírja önmagát, már Apáczai, Mikes, Wesselényi és a többiek tudatában is, a huszonkettődik évszázadig visszamenőleg – és tovább. Mindig, mindég vissza, tehát előre. Atlantisz. Trója. Süllyedések, menekülések, felsüllyedések és kénytelen visszatérések elsősorban szavak által létező birodalma. De a szavakban képek rejlenek, és a képekben szavak. Szikár, savas enyedi borok álma. Hypertext ez is, ami eltűnik, felbukkan. Mégsem bűvópatak, mert lényegi része túl van elbűváson, bujdosáson, nem patakszik, mert hullámozása több a pataknál. Nem tűnik el, mert el akar tűnni, és akarása éppen itt fordul önmaga ellen, mert amíg és amikor igazán van: fel sem vetődik az eltűnés lehetősége. Éppen az eltűnés lehetősége az, ami benne újra és újra elsüllyedni igyekszik. Erdély tehát egy médium, köztes lény, aki felkérésre kiadja magát, de még a megnevezésen kétségtelenül: innen. Éppen ezért mindaz, ami Erdélyben vagy Erdélyről szól, megmondani és kimondani: nem akar. Ezért járnak benne le-fel meg nem rendezett írók, meg nem írt rendezők. Ezer éveken át és: mégsem az örökben.

A LÁTHATATLAN ERDÉLY

AZ ÉRTELMEZÉS LEHETETLENSÉGE

Nem akármilyen hegyvonulat meredélyén indul el Szilágyi Domokos *A fogalmazás kaptatóin* című versében, amely, egyáltalán nem meglepő módon, a költészetéről, annak létrejöttéről kíván szólni. Ahogy – az évfordulós okokból is – újraolvasom, egyre nyilvánvalóbbá válik számomra, hogy Szilágyi Domokos költészetének utolsó szakaszában a vers nem csupán közvetítő edényként határozódik meg, hanem...

A versnek, mint tudjuk, egyik fontos vonása, hogy információkat ad át, de ennél talán sokkal lényegesebb az: egy adott vers miként, és miért éppen egy adott módon adja át a rendelkezésére álló információkat. Az olvasót mindig is érdeklik a mágikus körök, a mérnöki tervek, a háttérben lappangó ismeretek, amelyeket csak hosszadalmas munkával, de első olvasásra csak igen ritkán lehet a felszínre hozni, összevetni a már első pillanatban nyilvánvaló tényekkel.

E tényeken túl ugyanis a mítoszok sötétlő hegyvonulatai tűnnek elénk. Olyan táj, amelyben a szerző uralkodó és alattvaló egyazon pillanatban. Ő Jupiter, ő a mennyköveket dobáló, miközben ő az, akit éppen Jupiter büntet. Ő Ödipusz és ő Prométheusz, miközben ő lesz Herkules is. Láncra verő, láncravert és megszabadító egyszemélyben.

Ebből a szemszögből nézve a vers több, mint a gondolatot megfogalmazott szöveggé átalakító művelet – lázadás és a lázadás különböző módozatainak a megfogalmazása is egyben.

Szilágyi Domokos – és a Forrás nemzedékek egésze – kapcsán sokan beszéltek már lázadásról, ami elsősorban poétikai szinten, formai újításokban nyilvánul

vánult meg. *A Búcsú a trópusoktól* című Szilágyi Domokos-kötet egésze a korábbi formákkal való szembeállásról (is) szól.

A fogalmazás kaptatóin ezt a vonulatot folytatja, de úgy, hogy a korábbiakhoz képest is radikálisan tovább lép, hiszen itt már magát a hangsorképződés lehetőségét relativizálja, teszi idézőjelbe.

Poszler György egyik tanulmányában utal erre a fordítási fordulatra („Sorsod az értelem”. Látó, 2002., április), amit ő „fordítás-fordulat”-ként, tehát kötőjellel ír le. Úgy vélem, nyugodtan beszélhetünk igazi fordítási fordulatról, arról, hogy Szilágyi Domokos már korántsem biztos abban, hogy az adott világ, mint jelrendszer egy másik jelrendszerre, vagyis az emberi nyelvre, még lefordítható-e egyáltalán.

Egyszerű lett volna itt a bábeli zűrzavar és e zűrzavarral kapcsolatos képek felhasználása, újrafogalmazása, de a szerző nem a keresztény világ e jól ismert toposzát újítja fel, inkább a klasszikus görög kultúra látszólag egymástól távol álló elemeit közelíti egymáshoz. Úgy is értelmezhető: a különböző nyelveket, szimbólumrendszereket hozza közelebb, egy nem túl sok reménnyel kecsegtető kísérlet erejéig.

A (bábeli) abszolút valóság (felé kapaszkodás) helyét a relatív igazságocskák váltják fel, vagyis az égbolt elveszti eredeti jelentését, és darabokra törik: „a kékre fogalmazott ég, / a túlvilággá fogalmazott ég, / vagy egyszerűen csak: fénytöréssé, / még egyszerűbben: troposzférává fogalmazott ég / kaptatóin és buktatóin keressük / a szavakat, melyekben megfogózhatunk”. (Négy nyelvi regiszter jelenik meg egyetlen szakaszban: a népnyelv, a vallástudomány nyelve, a fizikáé és a földrajzé.)

Mindez a hat részre tagolódó vers első egységében. Már itt elkezdődik a széttöredezése szerzői éneknek, aki Jupiterrel viaskodik, miközben ő maga is „betűvető Jupiter”; a vers második részében pedig a szakadék még jobban elmélyül. (Lásd: ez az én testem, ami megtöretett tinéktek”, a *Búcsú a trópusoktól* c. versben, és jelen vers első részében: „És minél magasabba hágnak / a fogalmazás kaptatóin, / annál távolgobb alattunk a mélység.”)

Mert a szerző egyrészt Herkules, aki lenyilazza Jupiter madarát, másrészt Prométheusz, aki az égben helyezkedik el, az égben, ahol „dögkeselyű mondatok köröznek”, sőt, ő maga a keselyű: „Karmos szemmel kapaszkodom a kékre fogalmazott ég felé.”

A hétköznapi én, a sokaságtól távolodva, bár annak *nevében* indul el az ismeretlen, a névtelen megnevezése felé. De elég egyetlen szó, egyetlen jelző ahhoz, hogy az adott „vidék” elveszítse alapjelentését, és máris legalább kétféleképpen legyen értelmezhető: „A vidék itt már ismeretlen – névtelen tehát.” – olvashatjuk a vers negyedik részében. De itt már Ödipusz beszél, aki a vers harmadik részében tűnik fel: „a kincsel, az átkozottal / bukácsolok, kaptatok agyszakadtig”. (Ödipusz a legbölcsebb halandó – így érthető, ha agyszakadtig, vagyis a csúcspontig, a kincs újbóli elvesztéséig cipeli a kincs-követ a Kaukázus kaptatóin. De a név, az a bizonyos hangsor nem más mint a pestis, a pusztulás, a lefordíthatatlan és a pusztulás veszélye nélkül megnevezhetetlen: maga Ödipusz, a félrelépő, a bűnös, anyjával egybekelő és apját elpusztító, dagadtlábú nyelv.)

A három alakban is megnyilvánuló én (Prométheusz – a mozdulatlan tűzhozó, a leláncolt szellemi

tudás, Ödipusz, az aktív értelem és Herkules, a lobbakony lélek) együttesen ajánlja fel a lelőtt keselyűt, a hangsorért cserébe.

Ahhoz, hogy a hangsort mindenki megértse, újabb hangorra van szükség, márpedig az újabb hangor, az értelmezés szükségszerűen elferdíti, módosítja, *elfordítja* az eredeti jelentést. Ilyen összefüggésben nézve tehát az értelmezés lehetetlen, és a név megmarad az értelmezhetetlen szimbólumok szintjén, hiszen: „csőre hegyén a vércsöpp még zuhanás közben megalvadt”.

A megfogalmazás, a megnevezés elmarad, de a görög mitológia különböző alakjainak tudatállapotaikat túljutva, az emlékezéshez való visszatérés („el ne feledd, hogy *azt* a madarat – / vércsöppem a csőre – mégiscsak én lőttem”) egyfajta kiutat jelent, ha nem is a szerző, de a megszólított, az olvasó számára.

VÍZ ALATTI ALVILÁG – A KURSZK BALLADÁJA

Nincs mit tenni, itt az ideje beismerni, hogy a magyar irodalom lírikusai tengeri költők, akik egész egyszerűen képtelenek meglenni a tenger, vagy legalábbis annak metaforája nélkül. Még akkor is, ha tengernyi téma hever parlagon, ami az alföld, a síkság, a hegyek és dombhátak megéneklését illeti.

Nem is csoda, hiszen egyesek Thétisz istennő tengerének alján, mások a Pannon-tenger legmélyén élnek, ezért írnak a tengerről, ahányszor csak az emlékezés (mármint Perszephoné óceánjának) viharai összecsapnak a fejük fölött. Egyed Péter is ilyen költő, már az első kötetében is különös figyelmet szentel a víz alatti világnak, a bűvároknak, a kagylóknak, a „néma tenger belső zenéje” foglalkoztatja (*A földválasztó környéke* című versben), a *Tengerparti sétalovaglásban* (a *Búcsúkoncert* című kötetben) pedig arról ír, hogy: „már óceáncseppek üzennek / a benned lakó végtelennek”.

A lírai tengerész, különösen, ha magyar, igencsak predesztinált arra, hogy a tenger alján nyugvó titkokról, kagylókban rejlő gyöngyökről, esetleg hablényokról, sellőkről, vagy miért ne: tengeralattjárókról írjon, olyanokról, mint a Kurszk atom-tengeralattjáró. Egyed Péter engedett az emlékezés hullámai közül kibukkanó múzsának, és megírta a tengeralattjáró tragédiáját **23 buborék a Kurszk balladája** címmel¹.

¹ Egyed Péter: *23 buborék a Kurszk balladája*. Részegh Bontond illusztrációival. Pallas-Akadémia Kiadó, Csíkszereda, 2007.

Az Egyed Péter, Tomaso Kemeny, Kinde Annamária, Lövétei Lázár László, Szöcs Géza, Bogdán László és Zudor János kötetéről írott kritikáim eredetileg a Krónika napilap *Szempont* mellékletének hasábjain jelentek meg a 2003 és 2007 közötti időszakban.

Itt, tehát a címnél, rögtön meg kell állni, mert e versfüzér távolról sem emlékeztet mondjuk egy Arany János által megírt balladára, mégis, az egyetlen versként értelmezhető kötetanyag belső töredezettsége, ahogy az adott történelmi tényhez, a Kurszk tengeralattjáró tragédiájához viszonyul, egyértelműen balladisztikus vonásokat kölcsönöz a szövegnek, amely lírai tengeralattjáróként egyszerre több irodalmi hagyomány medrébe is beágyazódik (ha nem is 108 méterrel tengerszint alatt).

Adott a romantikus ballada távoli visszhangja, ám ezen kívül igen fontos megállapítani, hogy Egyed Péter a múlt század hatvanas-hetvenes éveire jellemző hosszúversben, összetett és szorosan egymáshoz kapcsolódó részekből létrehozott versciklusban eleveníti föl a Kurszk legénységének hangját. A modernnek a háttérben körvonalazódó pozitív jövőképet sugalló beszédmódját maga a téma ellenpontozza, az, hogy a Kurszkból, e gigantikus testből, amelyet a nála is hatalmasabb őanyag, a víz vesz körül – nincs menekvés. A vízbe való alámerülés itt nem a megtisztulást jelképezi, hanem a megsemmisülést, a semmivé oldódást, ahogy a 21. buborék elején is olvasható: „aki vízbe merül, vízzé válik”.

A ballada balladisztikus verssé alakul, a modern beszédmódja is elmozdul, sőt, talán nem túlzás kijelenteni, hogy Egyed Péter lírai beszédmódja is szikárabb, inkább önmagába záródó lett e kötetben, amelynek hangvételét és a benne rejlő belső feszültséget talán a 19. rész világítja meg a legjobban: „Mit csinálunk a vízbe fült / Szegény matrózokkal? / Rájuk adjuk majd a vizet újra / És rájuk adjuk majd az örök eset”. Az eredeti hang, mármint a „mit tegyünk a részeg

tengerésszel?” refrénnel felhangzó matróznóta vidám alaphangja akasztófahumorrá alakul át, hogy a folytatás finom utalásai (ismét rájuk húzzák a vizes lepedőt), túl az áthallásokon ki is tágítsák a mondatok terét, a matrózokat pedig az örök körforgásba helyezi, de azon kívül is (lásd: „rájuk adjuk majd az örök testet”).

A különböző (szintű) kulturális jeleket úgy vegyíti Egyed Péter, hogy a vegyítés által az alkotói álláspont némileg távolságtartó lesz, olykor úgy érezzük, hogy az egész szöveg vésszesen elbillen, de végül ismét, újra és újra a felszínen, egy folyamatosan emelt szinten marad.

A szerző egy újsághírből kiindulva teremti újjá a Kurszkot és legénységét, azt a víz alatti világot, amelynek katasztrófája egy hatalmas (a robbanást követő) gázbuborék felemelkedésével kezdődik – miként ezt a sajtóból tudni lehet. Csakhogy itt nem valamiféle epikus elbeszélés történik, minden személyes hangon szól. Egy-egy tengerész, egy-egy meggyilkolt, veszni hagyott katona beszél, mindenféle pátosztól mentesen, tisztán, egyszerűen és kegyetlenül: „itt most a kínok kínjával fogunk kimúlni”, vagy: „sósabb ez a tenger, mint a könnyeink”.

(A Kurszk orosz katonai tengeralattjárón a teljes legénység – 118 fő – elpusztult 2000. augusztus 12-én, a robbanás okozta tragédia utolsó 23 áldozata csak 6-8 órával élte túl a legénység többi tagját, az Egyed Péter által megírt 23 részből álló „ballada” e huszonhárom, rövid ideig még életben maradt tengerész üzenetét kívánja közvetíteni.)

Ha könnyedén kezdtem is e szöveget, valami mégiscsak végigborzongott rajtam, amikor a dolgoknak kissé utána nézve rájöttem például arra, hogy a szö-

vegben szereplő Olga nem más, mint Kolesznyikov hadnagy felesége.

A víz, pontosabban: a vers mélyéről beszélgetéstördékek buknak a felszínre, s ahogy sorjáznak a buborékok, egyértelművé válik, hogy minden egyes buborékhoz egy adott költői beszédmód és forma társul, a szöveg néha prózaversként hat, olykor balladai, máskor klasszikusan tragikus, olykor népdalszerűen búskomor regiszterekben szól az olvasóhoz.

Nem huszonhárom, de jóval több, döbbenetesen erős költői kép sorjázik e könyvben, olyanok mint ez: „Rebbennek sötét árnyak / A partszegélyeken; / a tengerészek, / mint roppant álmok / Hevernek a tengeren”.

A görög tragédiák egyszerű, sötét komorsága hullámzik végig a korábbiakhoz hasonló feszességgel szerkesztett kötetben, amelyben a csapat egyénekké esik szét, hogy aztán az egyén is feloldódjon a semmiben, hiszen nem marad más, csak „a csend, mely felér egy végső kiáltással”.

Hiszen e könyv szerzője, akárcsak Orfeusz, alászáll az emlékezetbe – az alvilágba, ha úgy tetszik –, és szóra bírja a halottakat, úgy, hogy élve tér vissza – ami, mint tudjuk, az első költő óta csak keveseknek sikerült.

EGY ÁLOM MEGTISZTÍTÁSA

Tomaso Kemény a kortárs olasz líra egyik markáns személyisége, de mégis magyar. Ahogy ezt az *Erdély aranypora* előszavában Szkárosi Endre is megjegyzi, költészete talán azért is egyedülálló, mert mélyrétegeiben őriz valamit a magyar költészeti hagyományokból. Ennek bizonyítéka többek között az alábbi szöveg tárgya, az *Erdély aranypora*, melynek eredeti címe *La Transilvania Liberata*. A fordítótól megtudjuk, hogy a magyar cím az Erdély aranykorára hajt (lásd: Jókai), de ez, mármint a magyar cím mégis zavarja alulírott hallását¹. Mert igaz ugyan, hogy bekapcsolom összes áthalló szenzoromat, mégsem érzem jogosnak e túlságosan szabad címfordítást. A tassói eposz ugyanis nem jön át e címből, márpedig a szerző eme onirikus alkotásával nem tesz mást, mint megpróbálja a költészet eszközeivel felszabadítani Erdélyt, mégpedig egy befelé, az álom és a tudatalatti felé irányuló lírai keresztet keretében.

Szkárosi kvázi-eposznak, onirikus-epikus alkotásnak nevezi Kemény lírai szövegét, ami semmiképpen sem eposz, sokkal inkább lírai hosszúvers vagy poéma. Azonban a hangsúlyozottan lírai és onirikus (lám, ezt a jelzöt elfogadom) szöveg a próza felé hajlik bizonyos formai okok miatt, hiszen a szöveg elején közli a 12 ének rövid tartalmát. Ám ez a tartalomjegyzék se akármilyen, mivel kulcsot is ad az olvasó kezébe (ajánlatos elolvasni!), hiszen az ismerető sorok nélkül jóval keményebb dió lenne a szöveg felfejtése, értelmezése.

¹ Tomaso Kemény: *Erdély aranypora. La Transilvania Liberata*. Irodalmi Jelen Könyvek, Arad – A Dunánál Könyvkiadó, Kolozsvár–Budapest, 2005.

Még mindig a könyv elején maradva – szomorúan tapasztaltam, hogy az előszóíró ilyeneket kénytelen (?) írni, hogy, kérem alássan, a Kemény-szövegnek „semmi köze semmifajta politikai olvasathoz semmilyen oldalon”. No de kérem! Hol legyen szabad az ember, ha nem a szent és sérthetetlen lírai prélin, ahol mindenki azt ír, amit csak akar. Jól néznénk ki, ha Taurinust letolnánk, mert nem egészen pozitív képet fest Dózsa Györgyről, vagy József Attilát egy „nemnem-soháért”. Ha valaki Erdélyről ír, nyugodtan beleírhatja a szövegbe Trianont is, mert azt Erdély, ha tetszik, ha nem, de érzi mind a mai napig. Kemény beírja, de ettől még nem lesz területkövetelő vagy mi. Lezárva a témát: kéretik kevesebb óvatosság.

Mert Kemény nem óvatos, ő aztán belevág a dolgok közepébe, másszóval kiáll és odaszól Tassónak. Nézd csak, hogy parafrázál egy kemény magyar (olasz) gyerek.

Tomaso Kemény először is kijelenti, hogy művében bizony ott vannak a szerző által az alkotás folyamán átélt természetfölötti megnyilatkozások is. Ezzel beáll a klasszikus vonalba: a múzsák, a természetfölötti erők, vagy éppen egy angyal irányítja a költőt, hogy: „úgy írhasson, mint volt”.

Kemény lírai alkotása nem hagyományos eposz olyan értelemben sem, hogy nem tart távolságot a szereplőktől, sőt maga a lírai én is szereplővé válik, átlényegül Vajkká, sőt Krisztussá, hiszen a 12. ének végén ez olvasható: „Úgy érzi magát, mint egy elaggott Krisztus,/ akit a keresztről végre letesznek/ Szent anyja karja közé.”

Álom és valóság harca ábrázoltatik e szövegben, amelyben az európai kultúrkör számos mitológiája

ér össze – az Artúr-mondakör Blancheleurje itt Fleurként jelenik meg, az „új világ” Múzsájaként, feltűnik Petra, a „varázslónő”, miközben sorra Vajk, Álmos, Csaba és Attila is megjelenik. A görög, középkori és magyar mitológémből merítő szürreális, onirikus szövegben éppen a valóság a legnagyobb ellenfél, ezt hivatottak legyőzni a fehér, a szent szín hősei, az Álmos (az álmos szentet jelent) házából „származó” szentek: Vajk és a fehér lovagnak nevezett, Gyulafehérváron eltemetett Hunyadi János. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a hagyományt (a mítoszt, az álomban megfogalmazódó igazságot) jelképező szentek szállnak szembe a hagyomány lerombolására törekvő pokoli, és így természetesen vörös hadsereggel.

Érdekes Kemény szövegének egy másik vetülete is, amely „az idő felfalja saját fiait” toposzra épül, hiszen a szövegben éppen a múlt és a közelmúlt harcol. A Ceaușescu diktatúrája elől menekülőket Hunyadi János menti meg. Azonban még ennél is izgalmasabb feladat lenne (ám jelen írás határait mindenképpen túllépi) annak az elemzése: ki az a titokzatos Vándor, akit a varázslónő Petra megbíz, hogy dicsőítő verset vessen Hunyadi János sírjára. Valószínűsítem, hogy a Vándor nem más, mint a szerző egyik talán legigazibb alteregója, akinek nincs neve, éppen ezért képes arra, hogy áthidalja a különböző időket és tereket, ahogy ezt csak költő teheti meg igazán.

Azt is mondhatnánk, hogy többek között a költészetéről szól ez az álombéli kalandregény, ez az onirikus eposz, hiszen Vajk ennek a táltosi maszkját viseli, miközben megjelennek a szövegben egy barokk lovagi eposz maszkjai is, a Vándor vonásaiban pedig a lírai költő típusára ismerhetünk, aki, akárcsak Ke-

meny, a lírai – témák és maszkok közötti – vándorlásban leli örömét.

A *La Transilvania Liberata* elsősorban egy költői, egyéni felszabadulás története, de azáltal, hogy rávilágít álom és valóság harcára, megmutatja azt, ami volt, és jelzi a jövőben rejlő lehetőségeket, mindenképpen felszabadító, a szabad kimondás levegőjét árasztja magából, függetlenül attól, hogy eposznak nevezzük-e vagy sem.

A *La Transilvania Liberata* „befejezetlen” mű, de elvezet Erdélybe – „mely Transszilvánia szent neve,/ ahol kitart az álom/ s ahol kezdődik a vers”, és ez talán a tényleges felszabadulás kezdete lehet.

SZANDRA MAY A MÉLYBEN

Vártam ezt a könyvet¹, hiszen Kinde Annamária harmadik kötete, a *Szandra May kertje* igazi meglepetés volt, a két kevésbé fontos előző kötet, *A hiúzok természetéről* és az *Egy másik arc után*, megjelenése már egyértelműen helyet biztosított szerzőjének az Erdélyben írt irodalom fontosabb alkotói között. Egy megkészt és lassú indulás utáni hirtelen felfelé ívelést követően talán érthető, miért is figyeltem föl e kötetre, amely, amint ez címéből is kiderül – az előző kötet folytatása kíván lenni.

Kinde Annamária negyedik kötete azonban több mint folytatás. Nem csupán bizonyos motívumok emelődnek át – mint például a hiúzké – a Szandra May kertjébe, de szinte az összes „kertbéli” szereplő, Tom Vanguard, Szandra May és a többiek – a milliméteres pontossággal egymáshoz illesztett mondatok, a hangok és események közötti távoli összecsengésben megnyilvánuló összefüggések, és azok a felületek, melyeket jobb híján a versek változatos dimenzióinak nevezek itt és most.

A *Szandra May a sivatagban* többszólamú könyv, s ahány szereplőt, ugyanannyi világot tár elénk, ugyanannyi nyelvi szintet, mindenből ugyanannyit, ahogy kell – vagy mégsem?

Jó benne az, amit az előző kötetben is fontosnak tartok: egy olyan erős, és hangsúlyozottan női lírai énnak a megformálása, amely ritkaságszámba megy a magyar irodalomban. Mert Kinde Annamária nem egy Nemes Nagy Ágnes-i véttetésű női lírát képvi-

¹ Kinde Annamária: *Szandra May a sivatagban*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2004.

sel, mint egyes magyarországi (különböző generációkhoz) tartozó szerzők, nem is a nőiséget, inkább a jellegzetesen női témákat szókimondóan kezelő fiatalabb költőnek beszédmódjához áll közel. Verseiben nem a téma, nem is a pontosan betartott formai szabályok a legfontosabbak, maga a mondás módja az, ami meghatározó. Versei ilyen szempontból Kovács András Ferenc „közéleti” pamfletjeihez, limerickjeihez állnak legközelebb, nem csupán a kötetbe is beválogatott „közéleti” szövegek miatt (például: a *Humortalan, laza* vagy az *M. J. magyarok csillaga verse* című versek), de annak okán is, hogy: akárcsak Kovács András Ferenc költészetének fent említett vonulatában, itt is a humor, az ironia, a játékos megfogalmazás az, amely a „komoly” témával szembeni távolságtartást jelzi.

Egy másik fontos hasonlóság (bár nehéz eldönteni, hogy hatásról, vagy csupán hasonlóságról beszélhetünk) Kinde és Parti Nagy Lajos versbeszéde között válik nyilvánvalóvá. Itt elsősorban a *Rókatárgy alkonyatkor* című Parti Nagy-szövegre gondolok, amely hol a verstechnika szintjén jelenik meg (lásd: *Leánka verse, Felszáll a füst*), a sorok jambikus lejtésében, hol abban a tényben, hogy nehéz eldönteni: a versek szereplője tárgy-e vagy személy. Parti Nagyra egyébként konkrét utalás is történik az *Angyalpoéta újévi versében*: "ma olyan szabad vagyok/ ujjnyi kis görcs a létem/ és szárnyalok mint partinagy/ egy vers előterében". Ugyanebből a versből emelnék ki néhány *partinagyos* szókapcsolatot, szószerkezetet is: "ma olyan rettenet vagyok", "minthaváros". (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy külön tanulmányt érdemelnének a kortárs Erdélyben írt versekben fellelhető Parti Nagy-idézetek, -hatások, -áthallások.)

Hatásokról, hasonlóságokról írtam fennebb, de korántsem negatív hangsúllyal, hiszen ezek csak megkönnyítik Kinde Annamária elhelyezését a kortárs lírai szövegegészben.

De nézzük meg, milyen alakok, milyen maszkok jelennek meg Szandra May sivatagi színházában (az élet mint sivatag). Sgt. Blitz például jópofa terrorista, akinek egy ház szétlövése nem más mint "dolgos alázat" (*Sgt. Blitz, ha visszalő*), Mániácsi János meglehetősen durva stílusú férj, aki rózsáját fenyegeti: "Fizesd ki a közköltséget,/ míg hókon nem váglak" (Mániácsi János otthonába tér). Rajtuk kívül ott van még a sci-fi filmeket idéző névvel felruházott Uran Waterbird, illetve az előző kötetből már ismert Tom Vanguard. A felsorolt alakokban és a személyükhöz kapcsolódó versekben az a meglepő, hogy teljesen élő alakoknak tűnnek, egy-egy embertípus metaforáiként is értelmezhetőek (még akkor is, ha esetleg élnénk azzal a feltételezéssel, hogy az idegen hangzású nevek alatt valós, élő személyek rejtőznek – bár ez így túl egyszerű lenne). A versek női szereplőinél azonban, túl a típusokon, tisztán érzékelhető, hogy a versek szerzője a női világot sokkal kegyetlenebbül és őszintébb természetességgel ábrázolja, a realitásba sokkal mélyebbre ágyazottabban. A férfiak csavargó természetűek, de légiesebbnek tűnnek (ami azért is meglepő, mert általában az erősebb nemhez tartozó költők szokták légies tüneményekként ábrázolni a női nemet), míg a versek női szereplői közül sokan a legősibb mesterséggel tartanak fenn közeli kapcsolatot (vagy annak férfi változatával – *Magdolna, a csippendél* pásztor), például az *Európa bár* Darja nevű hölgye, miközben egyértelmű: "A földi síkban

van csak ára,/ amit a pénzes megfizethet:/ mozgatni lehet még a testet".

Kinde Annamária folytatja, amit harmadik kötetével megkezdett, s visszatér arra a helyre, amelyre csak emlékezett korábban: a sivatagba, amelynek hője nem porlasztja, sőt, inkább egységbe olvasztja a kötetet, amelyből csupán néhány túl közéletien szürke szöveg lóg ki (nem variálja, srófolja feljebb az adott témát, lásd 84. o.), az olvasó számára meglepően rossz érzést keltve, hiszen a néhány nagyra nőtt és fölösleges hajtást leszámítva a *Szandra May a sivatagban* méltó folytatása az előző kötetnek.

A KOSZTOLÁNYI-KÓD

Ha a lassan középnyemzedékké idősülő – a kilencvenes évek közepe táján indult – költőket nézzük, akkor egyre egyértelműbbé válik, hogy két olyan név is van, amely pregnánsan beleíródik az elmúlt tíz év (erdélyi) magyar irodalmába. Orbán János Dénesről és Lövétei Lázár Lászlóról beszélek itt. E két szerzőt egymás mellé tenni talán kissé meglepő, hiszen két teljesen eltérő irányt mutatnak a szövegeken belül felvillanó költői vonalak (hogy a lényegyet nevezzük így). Orbán első három kötetének és Lövétei kötetének párhuzamba állítása érdekes következtetésekhez vezethetne, különösen, ha kanonizálásuk folyamatát vennénk górcső alá.

Ha a Magyarországon írt verseskötetekkel kívánnánk összehasonlítani a két fent említett erdélyi szerzőt, akkor Térey János és Kemény István jutna eszünkbe. Térey és Orbán játékosabb, a nyelvi energiák poénszintjére erősebben hivatkozó szövegtekkel a hátuk mögött vannak jelen a mai kánonvonalak között, míg Kemény és Lövétei szikárabb poézist művel. Térey és Orbán inkább az idézetek jelentés-relativizáló erejére építenek igen gyakran, Kemény és Lövétei inkább beépítik a különböző vendégmondásokat, a felhasznált mottók, utalások, idegen szövegrészek, átírások elsősorban alátámasztó vagy katalizátor szereppel bírnak (egy adott irodalmi hely ugródeszkájaként működik a mottó).

Kiderül néhány dolog így. Például az, hogy a kortárs (erdélyi) (fiatal) magyar irodalomban, annak háttországában nem csupán József Attila van jelen, de titkosan ott lappanganak Ady sorai, s ha már harma-

dik kötetnél tartunk, Orbán János Dénes is egy kosztolányis versben vált komorabb hangra (Ó én marha, ki feledtem Kosztolányit), Lövéteinél pedig számos utalást találunk a *Hajnali részegsége* elsősorban, de gyakran a mondatok belső ritmusa is Kosztolányira, helyenként Karinthy hosszúverseire emlékeztet.

A könyv – *Két szék között* –, akárcsak az első kettő: távolságtartó, ironikus és önironikus, szikár, szálkás, elsősorban eme jelzőkkel lehet illetni Lövétei kötetét¹. Plusz még egy jelző, melyet a kötet hátlapján fedeztem fel: halálvers. Nos, nem tudom, mi is az a halálvers, akkor már inkább szembenéző-vers, hogy jön a nagy sötét, és a nagyéj és a nagyhalál. De itt nem történik szomorkodás, csak tárgyilagosság: „amit tudok: már nem kérдем, ki átkoz,/ hogy huszonévesen kellett a rákhoz/ hozzászoknom, mint levélnek az ághoz/ (s ha nem félnék, hogy elrontja a pátosz/ a verset teljesen, zene helyett/ lovagolhatnék még ezen a témán)...” (*Egy kicsit fáj*).

Az Én folyamatos visszavonulásának vagyunk tanúi itt, hiszen nem *Nagyon fáj*, csak kicsit, már-már a jelentéktelenség, a hétköznapiság felé hajlik el, s ez (a teljesen hétköznapivá válás) azért nem következik be, mert a szerző pontosan és tudatosan csupaszítja le a szöveget, miközben éppen a levél-ág közötti viszonyt helyezi új megvilágításba. A levélnek nem az eljövendő hulláshoz kell szoknia, épp ellenkezőleg, az életet jelentő ághoz, miközben az ághoz hívóríme a „rákhoz” – amíg van rák, van élet, olvashatjuk ki a sorokból ezt a megfordított képet.

Még mindig ennél a szakasznál maradva, mindjárt ott van az újabb visszavonó gesztus, nincs tovább-

¹ Lövétei Lázár László: *Két szék között*. Kalligram, Pozsony, 2005.

mondva, ami elmondható lehetne, a pátosz ugyanis elrontaná a verset. A pátosz hiánya azonban magát a kimondást teszi problematikussá. Mégis a kötet alapvető építőelemévé válik a pátosszal való szembehelyezkedés. A kötet címadó versében olvashatjuk a következőket: „Valaminek vége akar lenni,/ de *dicsérni jöttem, nem temetni!*/ beinteni betegségnek, ráknak,/ vagy besorolni metaforáknak”. Ez a költői „beintés” hozza létre a verset, amely éppen a rák-metaforák rímpárral metaforizálja, helyezi át a lírai szférába a korántsem patetikus betegséget. A halállal való szembenézést, a pusztulás közelében való írást is felülírja, ellehetetleníti, de legalábbis elítéli a szerző (finoman Radnótira is utalva): „mert bizony mondom: balga mind, ki így él, sötétben betűzve –” (*Tíz parancsolat*).

Am a beszéd a másik énnel (és a többi énnel: Petri, Kosztolányi, Ady, József Attila stb.) nagyonis szűkszerű, a kötet nem csupán egyszerű versgyűjtemény, de megkomponált egész, amelyben a különböző részek szoros kapcsolatban állnak egymással. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a könyv 20. oldalán található vers, amely a *Vissza a 12. oldalra* címet viseli, és a fentebb általam is elemzett sort: „mint levélnek az ághoz”. Magáról a versről is íródik vers tehát, és a korábbi versben fellelhető, de ki nem javított „hiba” lesz a kötet egy másik versének az elindítója. A hiba (a teremtésbeli/írás-beli) nélkül elképzelhetetlen a létezés, akár a rák-metaforák rímpár a rák nélkül.

Bár számos versében jelenik meg a pusztulás előérzete, a Lövétei-kötet mégse búskomoran asztalra könyöklő, megfáradt férfiak halálvágyát juttatja eszünkbe, mert a *Két szék között* sokkal inkább,

amúgy karinthysan: számadás a talentomról – az eddigi valóságbeli és irodalmi utak összegzése.

A két szék között van egy hely, ahol várni lehet a mondat kimondására, ahol az „ahogy lehet” jól ismert refrénje teljesen személyessé válik (lásd: *Két töredék*), ahol Ady után (előtt) Berzsenyi is belép a képbe, s ahol József Attila harminckettője és vashatos a egyaránt új megvilágításba kerül.

A névadás öröme és a távolságtartás továbbra is jellemzi, meghatározza Lövétei Lázár László lírai alapállását – ami új, hogy a gépezetbe bekerült a Kosztolányi-kód is, de módosulva, más költői irány okán, számontartás véget: „Beírom magam – gondoltam – a könyvbe, / hogy így vagy úgy, de számon tartsanak”. (*Hol volt, hol nem*)

S ha már számon tartásról esik szó, végezetül csak annyit: ha (az eddig nem túl erőteljes kritikai visszhang miatt) lassan is, de Lövétei beírta magát e kötetével a könyvbe, melyet mindenféle módon számon tartanak.

AZ EMLÉKEZÉS DÉMONAI

Nem véletlen, hogy éppen az emlékezetet tekintették a görögök a múzsák anyjának, mert a líra visszafelé néz. Bogdán László *A démon női alakot ölt* című kötete¹ is jól példázza ezt.

A könyvet lírai naplónak tekinti a szerző, a versek 2003 és 2005 között keletkeztek, de csalódik, aki azt hiszi, hogy csupán három év lírai jegyzeteivel találkozik majd. Mert Bogdán az idő elágazó ösvényein vezet végig az olvasót, a memória labirintusában, ahol Mnemoszüné nem teremő erőként, hanem a romlást jelző és előrejelző kísértetként jelenik meg. A sorok között, az utalásokban, de általában magukban a szövegekben is kísértetek járnak, sőt Bogdán László legújabb kötetében egy korábbi regény is visszaköszön, a *Hol vagytok, ti régi játszótársak?*, amelynek számos motívuma, mint például az emlékezés kísértethajója, e túli szerkezet itt is felbukkan, akárcsak a regény számos helyszíne, mint Bukarest, Sepsiszentgyörgy, egykori vagy ma is létező kocsmák, éttermek, mint a Berlin vagy a Sugás.

Talán ijesztő, gótikus regényekbe illő hangulata lenne e verseskötetnek, amelyben a kutyák szőre foszforeszkál és „falakból kopognak a holtak”, mint a Csak a hold... című versben, de a rémtörténetbe illő lidérces hangulatot feloldja az az otthonosság, ahogy a szerző jár a múlt és a jövő kísértetei között. Mert nem csupán a múltban, de a jövőben is barangol a szerző, hiszen a „régii játszótársak” szellemei már jelzik az egykori barátokra váró jövendőt is. Azonban a kötet

¹ Bogdán László: *A démon női alakot ölt. Lírai napló 2003–2005*. Mentor Kiadó, Marosvásárhely, 2006.

legtöbb szövegére mégis a múltbéli események felidézése jellemző. És felidézés közben derül ki, hogy, akárcsak Orpheusznak, a szerzőnek is gondja támadt a női démonokkal, ám a kötetben szereplő szövegek íróját nem tépik szét be- és elvadult hölgyek. A kötetben megszólaló férfi és a kísértetként/emlékképként/démonként megjelenő nők között nagyon is emberi, sőt: barátságos a viszony, gyakran még ennél is több. Visszatérésükben az a démoni, hogy újra és újra visszatérnek a kötetben szereplő magányos férfihoz, aki pontosan nem azonosítható, de nagy valószínűséggel ott él a Borges, Ovidius, Kafka, Kavafisz és Bogdán László közötti tér- és idődimenzióban. A túlvilág és a földi élet szintjei többször is érintkeznek a több mint kétezer évet magába foglaló vers-időben, a Szuzdal és Róma közötti térben; ahol mégiscsak a Sugás, a régi törzsasztal és annak hiánya a legfontosabb.

Épp a jelenlét, a démonok, lidércek, emlékképek, szellemek jelenléte hangsúlyozza igazán a hiányt, ami a kötet egészének alapmotívuma, akárcsak az elmúlás. Már maga a név is a pusztulás pillanatában jön létre: „kicsordult piros neve a hóra” (*Kerengő*).

A szerző a múlt és a nemlét felé figyelmeztet, tehát, amely sokkal inkább megfelelne tén, mint a jelen, de – ahogy ezt az *Amelyben a felidéző belátja vállalkozása képtelenségét* című szövegben le is írja – „Nem lesz olyan, mint régen. / Más nap süt már az égen.”

Mégis, minden múltidézés és lidérc ellenére, a kötet nem marad meg a komor hangvétel regiszterében. Az olvasó jókat vigyorog magában, midőn ilyen sorokat olvas: „Vajon lesz-e mit inni? Töprengett combja közt” (*Találkozás I.*) vagy: „Elveszel tévé sorozatok labirintusában. Süvölt a szél, valahol egy idegen boly-

gón. Megvillan Duncan McLoid kardja, és a gonosz J. R. Ewing feje a porba hull”. Ám a humorra ilyen sorok jönnek: „Lovagló ülésben ülünk egy síron, és feltáruul a múlt” (Útvesztő I.).

Humor és lidércek, élők és holtak egyaránt jelen vannak e kötet labirintusában, amelyben különböző helyek, motívumok és emberek újra és újra visszatérnek, úgy mint: a démon, a vodka, a Sugás, a „régijátosztársak”, a költőelődök, a kert, a labirintus, Erdély és az erdélyi történelem.

A visszatérő motívumok között külön állnak a nagy római költőről (Ovidiusról) szóló szövegek, hiszen itt nem a történelem egy-egy momentuma vagy a múltból felbukkanó anekdotikus történetek (mint például a Gellért Sándorról vagy a Szilágyi Domokosról szólók), személyes emlékszilánkok hozzák létre a vers erőterét, nem a múltba nézés a szöveg alaphangja, hanem a nagyon is kitapintható jelen. Pedig a kötetnek ez a vonulata is a fent említett nézőponttal indul a *Készülődés* című verssel, mely amolyan áthallásos költemény, amelyben a „zsarnok” szó olvastán tudjuk, kire kell gondolni. Ez a hangvétel azonban már nem jellemző *A számum* című versre, ahol a rövid, korántsem „klasszikusan” tördelt sorok jelzik, hogy itt igenis az a bizonyos lírai én szól ki az ovidiusi maszk alól. A *Levél egy római fivórlányhoz* című opusban pedig a „személyes élmény” úgy válik ovidiusivá, hogy az olvasó mégis pontosan érzi: a történet nem kétezer évvel ezelőtt játszódik, hanem a jelenben. Ha a démon utol is éri a szerzőt, úgy látszik, sikerül megtalálni a kivezető utat – ez az út pedig nem a felidézett, mások által átélt kóborlások és kutatások újraírása, hanem az a vékony tengerparti ösvény,

amelyben Bogdán László és Ovidius, bármilyen meglepően is hangzik: mégiscsak egy, függetlenül tértől is időtől. Abban a dimenzióban, amit egyesek költészetnek neveznek.

TÖRTÉNELMI MADÁRLÁNYREGÉNY

Aki Szöcs Géza *Limpopo* című könyvét olvassa¹, átérezheti, milyen az, amikor valaki nem tudja pontosan, hol van, de mégis minden olyannyira ismerős, hogy az ember kénytelen-kelletlen nevet ad neki. Így nem lesz meglepő, ha néhány év múlva a magyarság tengerérezése mellé felzárkózik a Limpopo-érzés is.

A Limpopo-érzést röviden így tudnám összefoglalni: szeretnék kiszabadulni a börtönből, szeretnék elrepülni, de nem tudok – és mégis reménykedem, hogy egyszer sikerül. Ez a Limpopo-érzés az, ami a könyv újszerűségét adja, cselekményének szárait is a fent említett érzés miatt követjük akkora figyelemmel. Nagyjából ugyanaz a figyelem ez, amellyel Bodor Ádám főhősének elveszett fia utáni kutatását figyeltük. A tér erdélyi tér. Valahol, talán Nagyvárad és Kolozsvár között van a hely, ahol a struccfarm létrejött, mégpedig egy másik tér (talán hajdani főúri kastély) helyén, hiszen ha eredetileg is struccfarm lett volna itt, mire való az aranyhalas medence az udvar közepén.

A regény főszereplője Limpopo, egy strucckisaszszony, emancipált, fiatal madár, aki elhatározza, hogy megváltja, de legalábbis magasba emeli, repülni tanítja népét, a népet, aki rabsorban senyved, és nem tud (talán nem is akar) kiszabadulni.

Fontos megjegyezni, hogy e könyv „fordítás”, hiszen a strucckisaszszony naplóját Szöcs Géza teszi közre, miután lefordította és átdolgozta azt. Érdemes odafigyelni egy másik apró részletre is: a struccfarm létezéséről egy udmurt, egy keletről érkezett nyelv-

¹ Szöcs Géza: *Limpopo*. Magvető, Budapest, 2007.

rokon értesíti a szerzőt, aki a helyszínre érkezve már nem talál se öröket, se struccokat, csak egy aktatás-kát, benne Limpopo naplójával.

Ebből az aktatásból bukkan tehát elő az a kézirat, amely számtalan értelmezésnek ad helyet. Alulírott nem tehet mást, saját ismeretei tükrében értelmezi a szöveget, ám ez csupán egy lesz a számos olvasat és olvasási mód közül.

A könyv – bár első látásra struccokról szól, akik bezárva és pusztulásra ítélve élnek egy farmon – valójában történelmi regény, történelmi parabola. De azt is mondhatjuk: emlékezés egy hajdanvolt világra, amely szükségszerűen megváltozott, feloldódott, eltűnt. És már az is valami, ha rábukkanunk egy kiszáradt aranyhalas medencére, hiszen bizonyos szempontból ez a medence fontosabb lehet a de la Borda-kincs megtalálásánál is.

Nem véletlen, hogy a szerző bevezetőjében megemlékezik erről a kincsről, hiszen bármilyen felidéző cselekvés, bármiféle kísérlet az emlékezésre a „kincs” megtalálására irányul, az éppen adott kincstre, amiről senki sem tudja egészen biztosan, hogy véglegesen és örökre elveszett-e vagy sem. Pont úgy, ahogy Limpopo, sőt, az olvasó sem lehet teljesen bizonyos benne: van-e esély arra, hogy népe újra megtanuljon repülni, egyszerűen: szabad legyen.

Mert e könyv nem holmi negatív utópia, nem is tudományos-fantasztikus történet holmi hosszú nyakú, beszélő madarokról, sokkal inkább egy szépprózában megírt óda a szabadsághoz. Fejlődésregény, hiszen egy egészen fiatal strucckisasszony életébe nyerünk bepillantást, aki a különböző információk hatására rádöbben: a szárny megléte vezet el a szabadsághoz.

Csak meg kell tanulni repülni. Meg is érkezik a repülésoktató egy albatrosz személyében, aki a szimbolisták (!) autójából kiszállva kezdi el a tanítást. A helyzet abszurdításához nem fér kétség, hiszen kevés dolog lehet groteszkebb és nevetségesebb, mint az, amikor egy lekötözött lábú albatrosz a repülni képtelen struccoknak tart repülésórákat.

De ebben a világban minden magától értetődik. Például az, hogy a struccok Faludy Györggyel találkoznak, aki egy Szép Ernőről szóló anekdotát mesél el nekik, sőt azt is, hogy az Albatrosz *A kaffai polgárok* című drámai művén dolgozik a strucctelepen. Az Albatrosz – akit Limpopo Albinak nevez – igazán költői lény: amikor elfogják, még akkor is Omár Khájám sorait motyogja a matrózoknak.

A strucctelep azonban mégiscsak strucctelep, olyan hely, amelyet örök felügyelnek, ahol a halál is a struccok háta mögött lopakodik. Aki innen szökni próbál, azt visszahozzák és meg is büntetik. De a büntetés is abszurd, hiszen a szárnyak megkurtítása teljesen értelmetlen egy repülésképtelen madár esetében. Limpopo azonban éppen a büntetésből merít újabb erőt: mert, ha ez a büntetés, talán tényleg van esély a repülésre.

A Szöcs Géza által megrajzolt világban minden nagyon hasonlít valamire: a strucctelep és környéke a kommunizmus időszakát élő Erdélyre, Limpopo, a főhős pedig leginkább egy költőhöz hasonlít, aki a szabadságért küzdött – talán Petőfihez (e hasonlóságot a sóbányából előbukkanó halott huszárok is alátámaszthatnák), esetleg magához Szöcs Gézához. Akárhogy is lenne, tekintsük költőnek vagy prófétának Limpopót, nincs igazán átütő sikere egy olyan

közegben, ahol a felejtés – méghozzá a szervezett és szándékos felejtés – rendszeres, hétköznapi eseménynek számít.

Első látásra talán furcsának tetszik az alábbi megállapítás, de egyértelmű, hogy a személyes bátorságon túl Limpopót a műveltsége, a különböző műveltségelemek tartják életben. Elsősorban a rövid, lekerekített történetek, amelyekben évszázadok óta bujdosó erdélyi fejedelem után kutatnak eredménytelenül az ellenségei, vagy épp napjainkban tér vissza egy ötszáz éven át távol lévő erdélyi mágus.

Ezek, a történet fősodrához csak távolról kapcsolódó mítoszok, legendák teszik lehetővé, hogy a struccok életének „reális” terébe az irreális, az elképzelhetetlen is beszüremkedjen, méghozzá úgy, hogy képes legyen könnyedén és magától értetődően behelyeződni a Limpopóról szóló, általa elbeszélte alaptörténetbe, amelyet akár a magyarságról szóló történelmi struccparabolaként is értelmezhetünk.

A Szócs Géza által emberi nyelvre lefordított „mádlányregényben” a reális és irreális közötti kapcsolatot nem volna ennyire könnyen létrehozható, ha a kettő közötti teret nem szőné át a nyelvi humor, és még valami: a titok, ha úgy tetszik: az igazság keresése. A titkot a szerző nem árulja el, arra már az olvasónak kell rábukkannia, ami talán nem is lesz oly nehéz, ha a Limpopo-érzés már eluralkodott szívében.

A KÖLTŐ MÁS ÉS VISSZATÉR

Zudor János verseskötetét¹ örömmel veszi kézbe az ember, mert, ha csendes is, mégis irodalmi eseménynek számít, hiszen hat éve jelent meg utoljára Zudor-könyv: az *Isten asztalán*. Azóta sok minden történt, új könyvek, új olvasók tűntek fel, és mintha egy kicsit megfeledkeztünk volna Zudorról, akit már (nagy késéssel megjelenő) első kötetének megjelenésekor nemzedéke egyik legjobbjaként tartottak számon.

Ahogy azt a könyv szerkesztője, Szálinger Balázs is leírja utószavában: néhány vers a korábban már megjelent kötetekből emelkedett át – de írásom célja nem a korábbi és újabb versek között eltelt időben történt írásmód-, illetve stílusbeli változások feltérképezése, csupán az, hogy a kötet hangulatára és néhány alapvető jellegzetességére hívjam fel a figyelmet. Mielőtt azonban rátérnék a versekre, meg kell említenem, hogy a legutóbbi könyv megjelenése óta megszerkesztődött egy kötetre való anyag *Egyiptomi sztrájk* címen, de ez nem került kiadásra. Érdekes az is, hogy az *És egy kicsit tovább* anyagának nagy része papírfecnikre, szalvétákra, füzetlapokra íródott (ismerősök, barátok, rokonok gyűjtötték össze őket).

Zudor János, az a Zudor, aki most szólal meg, abban hoz újat a korábbi kötetek beszélőjéhez képest, hogy elsősorban mint versírót határozza meg önmagát. De úgy teszi mindezt, hogy miközben ezt tekintti a saját emberi identitása alapjelzőjének, tudatosan vállalja azt is, hogy a külső környezete (nagyvilág, nép stb.) ezt a csak-költői létállapotot nem fogadja el, sőt. Mégsem arról van szó, hogy Zudor belépne

1 Zudor János: *És egy kicsit tovább*. Nagyvárad, 2001.

az önmagukat elátkozottakként meghatározó költők sorába – Zudor csak kijelent; és minden kijelentése hitelesen hangzik. Az egyszerű, csupaszb, szinte már prózába hajló versnyelv azonban éppen a száraz adatközlések által őrzik meg belső izzását.

Bár a szerző tudja, hogy a külvilág miként viszonyul hozzá, egy olyan egyénhez, aki csak verseket ír (TE CSAK VERSEKET ÍRSZ – *Orfeuszi játék*), mégis, szinte valamennyi vers rendelkezik egy címmel, legyen az a kedves vagy egy rózsalovag, mindig ott van az a Te, akihez szól az adott szöveg, miközben azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ez a Te az örök olvasó, a be- és elolvasó is egyben. A megszólítás módja a levelekére emlékeztet. Alátámasztja ezt az a tény is, hogy a szerző aláírja a verset, például így: Zudor János, Nagyvárad. Mintha csak az énen túli világba küldözgetne leveleket, így tudósítva önön létezéséről.

Az eddigiekből talán azt hihetné a kedves olvasó, hogy a szerző csak önmagát írja versbe, és miközben a külvilágnak, a külső környezetnek ír, megfellelkezik magáról a külvilágról. Nem így van. Zudor nyugodt, de korántsem rezignált hangon veszi sorra – tanulmányozza, mérlegeli – a mai világ dolgait, azt, hogy unokák széthulló városában „gyáva irigy idióta ÉRDEK-kanonok sétál”, hogy amolyan kis magyar szkanderezőként talán legjobb, ha a szent eklekticizmusban bízunk az ember, mert ki tudja: „az én, a Zudor János/sírjára lesz-e/egy szál rózsavirág/vagy meg-tapossák/a Rinocéroszok?” (*Várad ecloga*).

Zudor eme ötödik kötetében is szívesen lebbenti el, tépi le a dolgok igazi énjét rejtő fátylat (amely akár kórházi függöny is lehet); szívesen sétál, mászik, rohan el a peremig, hogy ott egyszerűen csak szerte-

nézzen, vagy hogy az utolsó pillanatban álljon meg a „már túl késő” előtt. De itt, a csendvonalon is képes a megszólalásra, bár nagyon pontosan tudja, hogy itt bármi megtörténhet, s „Peremvidéken jobb/a hallgatás” (*Peremvidék*). Habár a határokig ér el, sőt: „egy kicsit tovább”, mégis azt teszi, amire talán nem számítanánk: okos fejével biccent és – remél.

Weöres Sándor szerint a vers formailag auditív. Zudor János esetében ez valóban hangsúlyos jellemvonás, nemcsak azért, mert a bonyolultabb, úgymond filozófiai mondanivalók is könnyen befogadható olvasói táplálékul szolgálnak, de azért is, mert bizonyos verseken látszik, hogy nem csupán elolvashatóak és elmondhatóak, de egyenesen előadás (eléneklés) céljából íródtak. Ezek azok a dalok, amelyekre, mint Zudor költészetének egy új vonulatára, a könyv szerkesztője is felhívja a figyelmet. Hol népdalszerűbbek ezek a versek (*Törökök dala*), hol a beatnemzedék ritmusai csengenek vissza (*Dal fiamnak*), olykor pedig az újra és újra megakadó dallam, a hirtelen ritmusváltások hatásai viszik tovább a verset (*Keserű song*). Zudornál egyébként nemcsak arról van szó, hogy adott dallamra ír szöveget, ő költő a szó igazi, tehát előadói értelmében is. Ha valamit dalformában ír meg, akkor azt előadja, amolyan modern Tinódi-ként, gitárral a kezében (kétszer is volt alkalmam látni), meg-megpendítve a húrokat, ahogy illik.

Az *És egy kicsit tovább* lapjain is látszik ez a gitárpengetős írás- és előadásmód, hiszen az ironia és a humor húrjai mellett a komorabb, mélyebb húrok is megpendülnek, ezzel is bizonyítva, hogy a hosszú hallgatás után: „a költő más és visszatér/a sértett és az értett/a megélt és az értett/a költő más és visszatér”.

FÉNYEK TRELLEBORG FELETT

Király László költészetéről

Király László költészetéről írni olyan, mintha egy könyv szép ívű gerincéről, vagy éppenséggel egy mesterhez illően kifaragott gerendáról akarnánk beszélni, egyikről elmondható, hogy szép, a másiktól, hogy jó, avagy egyszerűen csak jólesik a tekintetnek rajta végigfutni.

Verseit olvasva azt látjuk, hogy minden rendjén van a világban. Ami nem jelenti azt, hogy minden jó és szép, netalántán tökéletes, nem, erről nem tudósítanak Király László versei, nem mondják ki, hogy ilyen is van, pedig a versek háttérben mégis ott rejtőzik az a világ, amit szépnek, jónak és netalántán tökéletesnek nevezhetnénk, ha volna rá szavunk. Király Lászlónak biztosan van ilyen kulcsszava, amitől titkok zárja pattan. De jobb, hogy ez nincsen birtokunkban, nem biztos, hogy ugyanolyan bölcs derűvel tudnánk tekinteni a világra, ahogy azt ő teszi.

Király László költészetének amúgy sem célja, hogy leplezze és pőrén megmutassa számunkra a világot, inkább a felmutatás gesztusa áll közel hozzá, a vigasságos komolyság, mert a legkomolyabb és legkomorabb mondataiban is felragyog valami szemek sarkában meghúzódó, bajusz peremén megbúvó vidámság, van valami sajátosan költői nehézkedési erő, ami, éppen lírai okokból, minél súlyosabb ügyekről esik szó, annál jobb eséllyel indul felfelé.

Manapság, amikor továbbra is írónak jó versek, ám a versekhez kapcsolódó lírai személyek, tehát költők száma egyre kevesebb, mindenki számára egyértelmű kell legyen: nem beszélhetünk úgy Király László költészetéről, hogy ne ejtsünk szót költő-

ségéről. Mert számtalan változatban sejlík át versein a költőség eltéveszthetetlen vízjele, hogy úgy tud lebegni az adott táj felett, úgy tudja láttatni, hogy szinte azonnal a táj kellős közepén vagyunk. Közben a költő továbbra is ott ül valahol, éjféle esők, nappali fényzuhatagok szemléletébe merülve, mindig készen arra, hogy a maga sajátos eszközeivel írja le nekünk a tájat, a világot, hogy mi is otthonosak lehessünk benne, akárcsak ő.

A tájnál maradva: Király László sohasem alkalmaz „igazi” tájleírást, csupán néhány részletet vesz át a valóságból ahhoz, hogy létrehozza a saját önálló valóságát. Királyt, és ez már korábban is így volt, elsősorban a kép érdekli, a felvillanó, egyszeri kép pontos megragadása. Nem mintha nem tudna történetet, elbeszélőbb jelleget kölcsönözni verseinek, de a kép a fontos, az érzelmek is mint „induló hajók” jelennek meg szövegeiben. A vers mégiscsak mennybéli ridegség, megszilárduló érzelmek, helyét kereső emlék. Amikor hó hull egy erdélyi költeményben, az nem más, mint a saját magunkhoz át-alakított valóság. Ebbe az erdélyi költészetbe éppen úgy beletartozik a sókerti méhes, a vistai harangláb, a Kővadászok klubja vagy a kolozsvári Garibaldi híd, az összes elképzelhető és/vagy leírható világelem.

Minden esetben a költői tekintet által nyílik meg a világ, amelynek egyes részleteit soroltam fentebb, de a rátekintés, a fel- és megmutatás mellett kiemelt, világalkotó tényezője e költészetnek a szembenézés és felvállalás.

Homérosznál, miközben a kérők legtöbbször már elpusztult, a dalnok könyörögve kéri Odüsszeust: „ne akarj lenyakazni”. Király László költészete ennek elkeneközéről szól.

Arról, hogy egy költőnek, már ha költőnek tekintik magát, és felvállalja mindazt, ami ezzel a manapság nem túl divatos költői alapállással együtt jár, nincs joga félni, függetlenül attól, hogy Odüsszeusszal, a dalnok bőrét lenyúzni készülő Apollóval, a mindenkori olvasóval vagy éppen önmagával kell szembenézni.

Mert már az első, Vadásztánc című verseskötetétől kezdve egészen a legutóbbi köteteiig (*Készülődés Pazsgába, A Bethlen-bástya dallama*), mindegyre tetten érhető soraiban a költői félelemmentesség sajátos állapota, ami egy olyan világot teremt, melynek középpontjában ott áll a szerző, és éppen ismeretlen katonák vonulnak el mellette. No meg a régi mesterek, a kortársak, és a kortársak az örökben, mindazon költők, akikkel Király László elbeszélgetett az elmúlt ezredévek alatt, és ott járnak azok is, akiket mi, szabad szemmel talán még nem láthatunk annyira tisztán, mint ő.

De a költő égő asztala mellett már vonulnak az eljövendő, meg sem született olvasók és költők, mert biztos vagyok abban, hogy már itt és most elkezdtek velük is, általuk is szólni versei.

Elég egy nap, s a világ helyrezökken, írja Salvatore Quasimodo, elég egy hangsúly, hogy teljesen új világ keletkezzék, teszem hozzá, és ezt példázza Király László költészete is. Kányádi Sándor írja le egyik kötete előszavában: a vers az, amit mondani kell. Király László költészete arról szól, hogy mindent ki kell mondani. Azért lett hajdanán a szavakhoz, dallamokhoz értő emberből költő, hogy felébressze a többiekben azt, ami mélyen emberi – ám lustaságból, félelemből, gyengeség okán, mégsem tört a fel-

színre belőlük. E költészet a szavak kimondásának jelentőségére figyelmez, arra, hogy a szó mindeneket átható és mozgató, mágikus erővel bír. Tudatosan kezelt erővel, mely titkos erőkhöz talán csak a szerelmesek egymásba oldódó, a tudatot mélységesen átformáló öntudatlanságát lehet hasonlítani.

Verseit olvasva egyértelművé válik, hogy a nagy csaták, a nagy készülődések mindig is belül, például egy versesköteten belül zajlanak, hogy mindazok, akik életben maradnak az elfelejtett hadseregből, eljutnak egy olyan térbe, amit mítosznak szokás nevezni. Mert azon belül van, Király László onnan üzen nekünk.

Versei terében a múlt, és ami eljövendő léssen, a dallam és a szikár szókimondás, mindaz, amit mindenféle dal ösvényein fellelhetünk, az időn túli és az otthonosan elénk tárulójú táj, mindazon szavak és mondatok, amelyekre rábukkanhatunk, ha felütjük Király László lírai világlexikonát – szembenézésre köteleznek. Még akkor is, ha komoly-tréfás kedvében így kezdődik egyik kötetének nyitóverse: „Hogy merted kinyitni ezt a könyvet?”

A MEDIÁLIS HÉTKÖZNAPISÁGA

FÜGGŐSÉG ÉS ISMÉTLŐDÉS

– A TELEVÍZIÓ REGÉNYEI

„Rámutathatunk azonban a televízió természetének ontologikusan perverz hatásaira is, mert – ahogy mostanában működik – összekeveri a klasszikus támpontokat és a szokásos meghatározásokat, amelyek révén az egyén kapcsolatot tart a világgal. Az időt a térrel, a valóságot a lehetőséggel, a fikciót a valósággal, a múltat a jövővel zagyválja össze, és ekképp zúrza-vart idéz elő a legtöbb ember tudatában. Ez a metafizikai rendetlenség a hasznos támpontok elvesztését eredményezi”¹

Michel Onfray

A XIX. század végétől a média és kultúra kapcsolata számos változáson, módosuláson esett át, egyesek szerint az új tömegtájékoztatási eszközök gyakorlatilag a kultúra kárára vannak, aláássák a magaskultúrát és egy populáris kultúrát helyeznek hült helyére.

A kultúrának azonban megvannak a maga sajátos belső ritmusai². Ezt példázza, hogy az irodalom vagy a színház igenis élni tud az új médiumok által nyújtott lehetőségekkel, a kultúra különböző elemei újra és újra találkoznak, új struktúrákat hoznak létre, hatást gyakorolnak egymásra, és egymás ihletforrásai is egyben. Elég, ha arra gondolunk, hogy a színház és a karikatúrák, valamint az illuzionizmus felől érkező

1 Michael Onfray: *Aiszkhülosz – hová tűntek a perzsáid?*
In: Michael Onfray: A boldogság antik értékrendje. Fordította: Romhányi Török Gábor. Napkút Kiadó – Fórum Könyvkiadó, Budapest – Újvidék, 2014., 95. o

2 A kolozsvári BBTE által szervezett *Ritmus és ismétlődés* konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

Méliès milyen jelentős alakjává vált a némafilmnek, vagy arra, amiként ezt Eisenstein is kimutatta, hogy Griffith rendezői munkásságának irányát milyen mélyen meghatározta a XIX. századi angol regény.

Ahogy a fenti esetekben is szerves összekapcsolódásokról, folytatásokról beszélhetünk, úgy a XX. században is megfigyelhető, hogy a média milyen gyakran bukkan fel a prózairodalomban, epizód szerepben is jelentőségteljesen, példának okáért: az írott sajtó fénykorában már Verne Gyulánál, a Strogoff Mihályban is megjelenik egy angol és egy francia száguldó riporter...

Ez is alátámaszthatja azt a tételt, mely szerint minden médium őriz magában valamit egy másik médiumból, egyszóval minden médiumban van egy másik, így bizonyos regényekben a televízió. Ilyen Jean-Philippe Toussaint *A televízió* és Matei Vișniec *Pánikszindróma a fények városában* című regénye.

A két regény érdekessége az, hogy tulajdonképpen prózába ültetik át, egy regényen belül hozzák sajátosan irodalmi helyzetbe azokat a fogalmakat, amelyeket az elméletírók gyakorta és előszeretettel használnak a XX. század végi média és ezen belül is a televízió elemzésekor, talán arra gondolva, hogy a média: „a valóságban szolgáskorba kényszerítheti az embert, ámde egyúttal remek regénytéma”.³

Jean-Philippe Toussaint *A televízió* című munkája, akárcsak Vișniec Párizs-regénye a valóságról szól és a valóság lehetetlenségéről, hogy a reális és az irreális közötti határvonal elmosódik egy olyan világ-

3 Bázsányi Sándor: *A televíziózás artalmi és az olvasás öröme*. Holmi, 2000. november. Forrás: <http://www.holmi.org/2000/11/bazsanyi-sandor-a-televiziozas-artalmi-es-az-olvasas-oromei-jean-philippe-toussainta-televizio>

ban, amelyben Virilio szerint „a megismerés hirtelen kibernetikaivá válik, majd ez a technikai tudomány tömeges technikai kultúraként nem a történelem felgyorsulásának okozója lesz, mint azelőtt, hanem a valóság felgyorsulása miatt érzett szédülés oka, amely megszünteti a valóságérzetét”⁴.

A főszereplők mindkét regényben értelmiségiek, legfőbb céljuk – Vișniec regényének egyik alapmotívuma, de mindkettejükre érvényes –, hogy valami féle határon újra és újra átléphessenek, de a történet ismétlődik, az egyik határ után újabb határ átkelése vonzza Vișniec főszereplőjét, *A televízió* főhőse pedig mindegyre kísérleteket tesz, hogy megszabaduljon a tévéképernyőtől.

Toussaint-nél a tévé, mint médium, akárcsak Vișniec-nél, egyértelműen zavaró tényező, olyan erőforrás, amely folyamatosan terjedő hullámaival elrejt szemünk előtt a valóságot, eltakarja elénk furakodó képeivel a realitás egyre távolodó formáit és anyagát⁵.

A szereplők a virtuális valóságok határmezsgyéin kóborolnak, különböző mediális formák között. Érvényes ez Toussaint főhősére és Vișniec regényének összes szereplőjére is. Olyan úton járnak, amelynek „hiányzik a kezdő- és végpontja, lévén, hogy a vándornak már vagy még nincs lakhelye, ahova visszatérhetne vagy ahova eljuthatna”⁶.

4 Virilio, Paul: *Az információs bomba*. Fordította: Ádám Anikó. *Az információs bomba*. Magus Design Stúdió Kft., 2002. 8. o

5 Lásd: Bourdieu: „a látszólag jelentéktelen tények nagyon is fontosak, amennyiben értékes dolgokat lepleznek el” In: Pierre Bourdieu: *Előadások a televízióról*. Fordította: Eröss Gábor. Osiris, Budapest, 2001., 19. o

6 Sebők Zoltán: *Az élet mint vándorlás*. In.: *Élősködő kultúra*. Kalligram, Pozsony, 2003., 11. o

Közös bennük az is, ahogy a főszereplő szinte mániákusan figyel a különböző médiumokra. Egyik sem tud meglenni a medialitás valamely formája nélkül, ami akár természetes is lehetne, hiszen a közvetítettség nem áll túlságosan messze a két főszereplő állandó határhelyzetétől, közöttségétől.

Mindkét regény a (sugárzott) médiummal való háborúról szól. Mert egyik regény felépítése sem emlékeztet egyetlen, mindent eldöntő csatára, sokkal inkább ismétlődő, és a végső döntést kiharcolni mégis csak képtelen csaták sorára.

Amit nem igazán nevezhetünk véletlennek⁷ – két okból is. Friedrich Kittler az optikai médiumokról szólva kijelenti, hogy azok „a messzemenő katonai célokat szolgáló elektronika”⁸ melléktermékei és éppen ezért állapítható meg a médiáról: „gyökeresen átalakítja az emberi kapcsolatokat, a szellemi tevékenységek összességét és az emberek világlátását”⁹. Másrészt egyértelmű, hogy a két regény főszereplői elsősorban médiumfüggők. Mindkettejük számára létfontosságú az őket leginkább foglalkoztató médium, Vişniec-nél a szépirodalmi szöveg értelmezése, a belga regényírónál egy Musset-novella játszik fontos szerepet.

Csakhogy az értelmező lendület a ló túlsó oldalára vezet. A regényíró főhős körül, miközben küzd

7 Esterházy Péter jegyzi meg Toussaint kapcsán: „ennél a szerzőnél semmi sem véletlen” (Lásd: Esterházy Péter: *Toussaint reménye*. In: Jean-Philippe Toussaint: *Zidane melankóliája* – Esterházy Péter: *Toussaint reménye*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2010., 32. o)

8 Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, 2005., 226. o

9 Frédéric Barbier – Catherine Bertho Lavenir: *A média története Diderot-tól az internetig*. Osiris Kiadó, Budapest, 2004., 302. o

a médiumok hatalma ellen, Párizs irreális, fantasztikus regénnyé változik át, ahol egyre inkább érvényesek a főhőst hol Mefisztóként, hol Vergiliusként vezető Cambreng úr szavai: „Mi értelme szavakat kiadni, amikor újfajta jelek áramlanak fölöttünk? A szavaknak vége. Múzeumban a helyük. Egyébként a könyvek is csak hordozható múzeumok. Most a kép és a hang ideje jött el.”¹⁰

Egy ilyen világgal szemben csakis az írói fantázia, az elszabadult képzelgések karneváli forgataga veheti fel a harcot. A harcot, ami mindegyre új frontvonalakat nyitva zajlik. A regény főhőse, aki nem más, mint a szerző Matei Vişniec, vagy annak megkettőződése, valóságos személyből szereplővé vált hasonmása – szerencsésen megússza a világváros tömegével és a világ tömegmédiumaival történő találkozásokat, visszatér saját forrásaihoz, hogy szülővárosában találkozzon régi barátjával, Gogu Boltanskival, aki a főhős ifjúkori énjével is azonosítható...

A televízió főhőse már nincs ilyen szerencsés helyzetben. Ő is, akárcsak a Vişniec-regény szereplőinek többsége, az idegenség és kívülállás állapotában leledzik, de képtelen elindulni egy adott irányba, nincs ereje, hogy felvállalja és kiteljesítse önnön alkotói, tanulmányírói énjét, de ahhoz sem, hogy bevallja és elfogadja televíziófüggőségét. Rá fokozottan érvényes az, amit Bagdikian így fogalmaz meg: „Korunkban mindenki két világban él. Az egyik a természetes hús-vér világ [...] A másik világ, amelyben napjainkban a legtöbb ember él, a tömegmédia világa.”¹¹

10 Matei Vişniec: *Pánikszindróma a fények városában*. Fordította: Karácsonyi Zsolt. Kalligram, Pozsony, 2012., 13. o

11 Ben H. Bagdikian: *Az új médiamonopólium*. Fordította: Müller Ákos. Complex Kiadó, Budapest, 2012., 11. o

Amennyire idegenek Višniec szereplői Párizsban, legalább annyira idegen Toussaint főhőse Berlinben. A térré vált idő, vagyis a film, illetve a televízió csak növeli elleplező függőnyeinek sorával a szereplők és a valóság közötti távolságot, aláássa az emberi kapcsolatokat.

Az esztéta, aki tulajdonképpen képtelen megírni a Tizianóról szóló tanulmányát, Berlinben és gyakorlatilag bárhol idegen marad, képtelen a kapcsolatteremtésre, de éppen az ismétlődő kísérletek sora ad sajátos ritmust a regénystruktúrának.

A közeledés és a távolodás dinamikája határozza meg esztétánkat, aki nem találja meg a feloldozást a valóság egyik szintjén sem. A házasságon kívüli szerelmi kapcsolata sem jut el egy igazi végponthoz, családjával sem képes igazán bensőséges kapcsolatot teremteni, ez csakis távolból, a hosszú távolsági telefonbeszélgetések alatt érzékelhető, és tanulmányíróként sem képes megoldani a rejtélyt, hogy Tiziano tulajdonképpen miért, hogyan is ejtette, ejthette le ecsetjét a császár jelenlétében.

A szereplő tragédiájának szimbolikus kezdete éppen e tizianói ecsethez köthető, az ecset leejtése, elejtése a művész és a mű megítélésének, a gesztus értelmezhetetlenségének gordiuszi csomójává alakul, amely a továbbiakban a főhős görcsös cselekvésképtelenségét is meghatározza. A tanulmány megírása folyamatosan gátakba ütközik, és ezzel egy időben növekszik a televíziófüggőség is: „Kezdetben csak egy-egy mérkőzést néztem meg, de amikor a negyedöntők következtek, kezdett igazán érdekelni a torna (...) A legrosszabb napokon délben kezdődött a közvetítés, és késő éjszaka ért véget. Émelyegve, elcsigáztattam álltam fel utána, tompa aggyal, zsidbadt láb-

bal, eltompult tekintettel”. Tudja, hogy a reneszánsz festmény valósága áll igazán közel személyiségéhez, a reneszánsz festmény által létrehozott illúzió „amit a színek és pigmentek keltenek, az olajfestékek és a vásznon ejtett durva ecsetvonások, a finom javítgatások, egyszerűen úgy, hogy a hüvelykujj szélével megdörzsölgették a lenolajtól kissé még nedves festéket, az az illúzió, hogy valami élő van velünk szemben”¹². Csakhogy, teszi hozzá néhány mondattal később, „ez az illúzió természeténél fogva alapvetően különbözik attól az illúziótól, amit a televízió kelt, amikor a valóságot ábrázolja, egy élettelen technika egyszerű, mechanikus eredményeként”. E mondatokban Toussaint szinte szóról szóra ugyanazt írja le, amit Flusser mond a hagyományos és a technikai kép viszonyáról *A fotográfia filozófiájában*.¹³

Kikapcsolja a televíziót, bekapcsolja a televíziót, távolodik tőle, ismét közelebb engedi, számára már a tévével kezdődik és azzal is zárul a világ története: „Bekapcsoltam a készüléket, amely sisteregni kezdett, havas képernyőjével a világegyetem első vagy utolsó pillanatait idézve”.

Képtelen kilépni e médium bűvös köréből, amelyet talán ez a mondat példáz a leginkább: „mióta felhagytam a tévézéssel, két televíziómk volt otthon”. Végül a regény utolsó mondatából egyértelműen kiderül, hogy a főhős kikapcsolja a tévét, de az is egyértelmű, hogy a történet újrakezdődhet bármikor.

12 Jean-Philippe Toussaint: *A televízió*. Fordította: Pacskovszky Zsolt. Jelenkor, Pécs, 2000., 9. o

13 „A hagyományos képek ontológiai szempontból jelenségnek tekinthetők, a technikai képek viszont fogalomnak.” – Lásd: Flusser: *A technikai kép*. In: Flusser, Vilém: *A fotográfia filozófiája*. Forrás: <http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/02.html>

Miközben Toussaint főhőse nem tud kilépni, nem tud elszakadni a televíziótól, addig a Pánikszindróma egyik szereplője, a kávéház-tulajdonos Georges – aki (és ez Vişniec regényének minden szereplőjére érvényes lehet) tulajdonképpen a főhős egyik alakmásként is felfogható – kiszabadul a tévé rabságából.

Pedig rá messzemenően érvényes az az elméleti megállapítás, mely szerint a tévé esetében „a tévézés olyan mértékben beépül az egyén életébe, hogy [...] már nem is tud meglenni nélküle”¹⁴.

Toussaint filmrendezőként is ismert, Vişniec több mint két évtizede munkatársa az RFI rádióadónak, mindketten szoros kapcsolatban állnak ilyen értelemben a huszadik század új médiumaival, ám amíg Toussaint regényéből nem hiányoznak a tragikus felhangok, addig Vişniec végig megőrzi a rá amúgy is, más műfajokban is jellemző ironikus távolságtartást.

Finom csavarásokkal él Georges függőségének és szabadulásának elbeszélésekor is. Georges, aki tudja, hogy a televízió által sugárzott képekből „semmi sem igaz”, a tévé rabságnak egy sajátos változatát jeleníti meg. Úgy rabja a tévének, hogy közben médiaelemzővé válik, Vişniec szinte szó szerint adja szereplője szájába a médiaelmélet egy ismert szöveghelyét, Laswell lövedékelméletét: „A hírek átalakultak olyan golyókká, amelyek egyenesen a hallgatók vagy a tévézők agyát célozták meg. A közönséget azonnal el kellett találni és érzelmileg leteríteni a minél *hatásosabb* megfogalmazással”¹⁵.

14 Kósa Éva – Vajda Zsuzsanna: *Szemben a képernyővel*. Az audiovizuális média hatása a személyiségre. Eötvös József Könyvkiadó, Budapest, 1998., 23. o

15 Matei Vişniec: Id. mű: 85. o

Mint médiaelemzőt, a kávéház-tulajdonost éppen az ismétlődések ejtik rabul: „Georges képes volt egyfolytában hallgatni ugyanazt a híradót. Olykor előfordult, hogy a két híradó közötti 15 perces sávban nem történt semmi *lényeges* a világban, és a riportert tulajdonképpen ugyanazokat az információkat mondta el. Azonban az ismétlésnek is voltak finomságai, abban az értelemben, hogy a bemondó megváltoztatott egy jelzőt, simított az egyik mondaton, kifejezőbbé tett egy kijelentést, amitől Georges már ugrándozott örömeiben. Lassacskán oda jutott, hogy szenvedélyesen várta a híradó ismétlését”¹⁶.

Médiaelemzőnk, aki „már a legelső híradó után sejtette a borzalmak aznapi hierarchiáját”, Madoxnak, a kutyájának mondja el: „Nem lehet, hogy mindaz, amit napihírként tálalnak nekünk, igaz is legyen [...] Túlságosan ciklikusak ezek a történetek, túl menetrendszerűen jönnek a gyilkosságok és merényletek”¹⁷.

Azonban, minden médiatudori szakértelme ellenére, Georges sem képes kilépni a média ciklikusan ismétlődő híreinek köréből. A teljhatalmú szerző által véghezvitt csodára, igazi deus ex machinára van szükség ahhoz, hogy megmeneküljön.

A regény főhőse kilép a médiumok köréből, a mellékszereplő Georges is megmenekül, ki tudja, talán Toussaint főhőse is, de Madox, a kutya, a természeti lény számára létélménnyé válik a hírfogyasztás¹⁸. Georges, a civilizált ember túléli a hírelvonás következményeit, de a kutya, akit ártatlan és tiszta lényként

16 Matei Vişniec: Id. mű: 71. o

17 Matei Vişniec: Id. mű: 88. o

18 Lásd: Botond: „a tévé kikapcsolja a médiafogyasztót a valóságos realitásból” – In: Botond Gyula: *Média-Mágia*. Szuggesztibilitás a posztmodernben. Botond Kiadó, Budapest, 2008., 140. o

ábrázolt Madox belepusztul a médiahiányba, hiszen számára a média volt az Isten.

Nehéz eldönteni, hogy tragikusnak, vagy komikusnak fogjuk fel azt, ahogy Madox, a kutya temetésén a 20. századi kultúra szinte minden jelentős személyisége megjelenik Hemingwaytől Beckettig. Mindenesetre felmerül a kérdés: mindezek után egyes adásban a metafizikával találkozhatunk-e még?

AZ IDEGEN KÉP. ŪR(LÉNYEK) ÉS IDEGENSÉG AZ ERDÉLYI MAGYAR LÍRÁBAN

„*űrhajósként kiröppen néha egy-egy gondolatom*”

Hervay Gizella

Mióta Ikaromenipposz, Lukianosznak köszönhetően, űri magasaltokból tekinthetett le e földi világra, mióta Cicero a *Scipio álmában* oly szépen megfogalmazta, hogy e Föld nevű bolygó hol is helyezkedik el, mióta Platón leírta, hogy miféle „űrállomásra” kell eljutni először, hogy aztán az ideák szemlélésébe merülhessünk, mióta egy régi, tragikus kardalban megfogalmazódott, hogy az embernél nincs iszonyúbb – számos történet megíródott arról, hogy az ember mennyire idegen, mennyire el tud távolodni önmagától. Ezért szinte szükségszerű, hogy újból és újból nekifeszüljön az űr, a semmi, a nemlét falának. Ez az érzés tovább erősödik a XIX. században, elég, ha csak *Az ember tragédiája* űrjelenetére gondolunk, hogy aztán a XX. század csak tovább fokozza a már-már fokozhatatlant, miként Király László is teszi az űrben tévelygő Faustról írt versciklusában.

Az idegenség, az elszakítottság, a kiszakítottság, a távoliség érzése éppen ezért szinte természetesen bukkan fel az erdélyi magyar irodalomban, az erdélyi magyar lírában.

Mert nem biztos, hogy elszakítottságokon innen és túl valóban létezik teljesen önállóan kezelhető erdélyi magyar irodalom, de biztosan létezik erdélyi magyar líra, próza, dráma és esszé.

Mert ha arra gondolunk, milyen sajátos módon ülteti át az erdélyi közegbe az alteritás nagy mítoszait Bretter György vagy Székely János, hogy az őket kö-

vető nemzedék milyen sajátos elméleti beszédmódot képes megkonstruálni, akkor nyugodt szívvel beszélhetünk erdélyi magyar esszéről. Ha megtekintjük az erdélyi magyar prózai termést a második világháború és a '89-es események közötti időszakban, akkor nyugodtan szólhatunk a mágikus realizmus sajátos, erdélyi vonulatáról. Ha a drámát szemrevételezzük, különös tekintettel Páskándi és Sütő drámáira, erdélyi magyar drámamodellről is említést tehetünk. Közben a líra is járja a maga sajátos útját.

Nem véletlen, hogy oly gyakran szóltam eddig valamiféle sajátosságról. Az erdélyi magyar irodalom attól a pillanattól kezdve, hogy a táptalajául szolgáló földterület, amit tágabb értelemben Erdélynek szokás nevezni, kiszakad és egy másik térbe kerül át, az erdélyi magyar lírikusok szükségszerűen fordulnak a más, az idegen, a mitikus és megismerhetetlen felé, amelyről mégis beszélni kell, mert az, ami bennünk vagy környezetünkben idegen, a legváratlanabb pillanatokban bukkanhat fel. Ezért van az, hogy egyes erdélyi költők Atlantisz harangjait hallják megszólalni, valahol mélyen, felzúgni az elrejtettség és elfeledettség rétegeiből.

Ugyanez zajlik le a második világháború után, a hatvanas évektől induló nemzedékek esetében is. A régit, a már-már elfeledettet élesztik újjá, értelmezik át, helyezik új szövegekörnyezetbe.

Mert a sajátosan erdélyi beszédmód, az itt és mást ethosza, követelménye számtalan alakot ölthet. Azt követően, hogy Áprily széttétekint a tetőről, hogy mások sem hagyják magukat, hogy Dsida a *Bútorok* után megírja a maga zsoltáros költeményét, korántsem apad el az a forrás, ami az erdélyi lírát öntörvényűvé

teszi. Nem csupán a magasztosnak van helye ebben a költészetben, de az abszurdnak, az ironikusnak, az idegenséget felvállaló és azzal szembenező beszédmódoknak is.

Balázs Tibor *A romániai magyar létköltészet története 1919 – 1989* című átfogó munkájában már felhívja a figyelmet arra, hogy az erdélyi irodalom (Sartre után szabadon) „önmagában létező”, önmagában is létező – teszem hozzá, a környezetétől tehát idegen. Balázs Tibor az idegenség felől közelíti meg az erdélyi irodalom egészét, jómagam inkább csak a líra, ezen belül is a '60-as '70-es és '80-as években indult költők műveit szemlélem, szemlézem, ilyen szempontból.

„Akiről írok – régről ismerős már. Akiről írok – mégis ismeretlen. Külön bolygó: csak rátéved szemünk, s talán a szív tapintja, érti jobban őt, a téli éjszakának éles csillagát...”¹ írja József Attila kapcsán Kovács András Ferenc *Scintilla animae* című esszé-kötetének egyik remek darabjában. E gondolatot tovább pörgetve külön bolygóként is értelmezhető tehát az erdélyi magyar líra, és erről a különállóságról minden jelesb szerző tud, s írni is tud róla.

Az idegenség, az űrben lét érzése, „a szorongás nem nyavalygást vagy mára elavult prófétikus hevületet szül, hanem rendkívül erős képeket”² – miként ezt Demény Péter is megállapítja Király László költészete kapcsán.

1 Kovács András Ferenc: *A semmi sodra*. In: Kovács András Ferenc: *Scintilla animae*. KOMP-PRESS – Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 1995., 141. o

2 Demény Péter: *A fél fekete eb*. Király László: *Éjféle esők*. Korunk, 2001. November. Forrás: <http://www.korunk.ro/?q=node/8&ev=2001&honap=11&cikk=6766>

A képek, amelyek Lászlóffy Aladárnál „embermélyi úrból” törnek elő, újabb és újabb ür-jelenetekkel gazdagítják a soha meg nem írt, de költői képek sorából mégiscsak összerakható Erdélyi tragédiát, vagy miért ne: komédiát, színjátékot.

Mitikus táj jön létre így is, még ha nem is annyira romantikus, még ha nem is annyira hangosan kiáltó, de az alább sorjázó példák mégiscsak a pusztaság, az idegenség képét vetítik elénk, amitől az az érzésünk támadhat, mintha, Szöcs Géza szójátékával élve, nem Marosvásárhelyre, de Marsvásárhelyre érkeztünk volna meg, egy Erdély közepén elhelyezkedő városba, ami mégis túli, földöntúli, egyenesen földönkívüli. Éppen egy ilyen sci-fi-be illő térben hangozhatnak el a következő, önmarcangoló versmondatok Király Lászlónál:

S honnan is jövünk?
Dermedt elhagyottaink
Ma sem hiszik,
Hogy elhagyhatjuk őket

Science Fiction a vers címe, de jóval több benne a valóság, mint bármely úgymond non-fiction szövegben. Felvetődik ezután a kérdés: miért jelenik meg ez az ür a líra erdélyi tájain? Az egyik lehetséges választ Cs. Gyimesi Éva adja meg az Álom és értelemben: „A kiürült emberi értékek peremén járkál a költő, ahol a személyes lét értelme is kétségessé válik.”³

„Az elidegenedés az a viszony – írja Bretter György –, amelyben az ember olyan viszonyokat

3 Cs. Gyimesi Éva: Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1990., 82. o

termel, amelyek noha származásuk szerint emberiek, mégis idegen hatalomként uralkodnak az ember felett.”⁴

Az erdélyi magyar lírikusok is szembenéznek az elidegenedéssel, az idegen képpel, amely éppen a valóságot otthonossá tevő gesztusok ellen dolgozik, a megismerés és a megismerés tárgya közé⁵ áll. Ám ők szembenéznek, hogy az idegen valóságot mégiscsak otthonossá tegyék.

Lebegtünk azték úrhajón
Egy tengermélyi hajnalon
Mint súlytalan sumer mosoly –
Sosemvolt inka holdsugár

írja Kovács András Ferenc (*Kamaszhangra*), de a távoli világok megidézése nagyon is konkrét léthelyzetre utal, hogy e sok távoli között a saját távoliságunk lakozik, melynek közelében a „kihűlt ürben kerengő – megőrült árva erdő”-re is rátalálhatunk (*Idő, széljárta könyv!*).

És felhangzik a figyelmeztetés: nem tudhatjuk, hogy mikor szólunk bele a bennünket körülvevő, de ismeretlen világ rendjébe, mert nem tudhatjuk, könnyen előfordulhat, hogy egy elpusztított szünyög tulajdonképpen úrhajó, amelyben ott marad „két magányos csillaghajós” összemorzolt teste, mint Szöcs Géza *Mit csináltál az úrhajóval!* című költeményében.

4 Bretter György: *Az elidegenedés és forrásai*. In: Bretter György: Vágyak, emberek istenek. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1970., 65. o

5 „A kép tényleg középpontban áll a jel és a szimbólum között. Ábrázolása (Darstellen) sem tiszta utalás, sem tiszta képviselés. Éppen ez a közbülső helyzete kölcsönöz neki sajátos létrangot.” – Lásd: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Fordította: Bonyhai Gábor. Osiris, Budapest, 2003., 185. o

Amennyire kicsi a világ számunkra, lehetséges, hogy pont olyan nagy mások számára. A „mindenséggel mérd magad” ethoszának groteszk megközelítése ez, de nem kívánja lerombolni annak mitikus építményét, ellenkezőleg: tovább építi azt. A vers önmagából fakadó többértelműségének, poliszémikusságának terében, teljesen hétköznapi hangzik a kijelentés:

Szerelemünk alatt van egy másik,
A program alatt

Egy másik program
A szörnyekben egy másik szörny él,
A jog alatt egy mélyebb jog van –

(Szőcs Géza: *Vers a végtelen programokról*)

Ezt a mélyebb jogot nevezhetjük akár a költői megszólalás, a lebegés, a repülés jogának is.

A két világháború közötti erdélyi líra mitikus földrajzához talán közelebb áll Hervay Gizella, amikor az emberről így szól: „Virág a végtelenben – szírom szememben csillag-utak”, vagy Farkas Árpád, aki legényes könnyedséggel közli, hogy „megtértem csikorgó bolygómmal végtére, / görgetem, pörgetem: derüljön a fényre”. De a virágszelídség és a mindenséget lebírní vágyó szándék sorai mégiscsak az idegenségről szólnak, hogy itt és most valami más történik velünk.

Amit gyakorta írnak le különös, groteszk szögből pillantva a világra, miként ezt Veress Gerzson teszi:

Felkophat álla, nincs tovább,
rímpjútérek üznek csodát
abból, mit az emberi ész
termelt addig – s most vége, kész!

(...)
míg költőnk csak áll, ácsorog,
az olvadt hólé rácsorog...,
... – s írja mégis, amihez ért:
ÓDÁT – AZ ÜRKÖLTÉSZETÉRT!

Vagy Palotás Dezső, akinek néhány mondat is elég ahhoz, hogy világértelmezésünket egészen más alapokra helyezze: „Az Igazi Fa gömb alakú, minél tökéletesebb annál gömbölyűbb, az űrben lebeg”. Az igazság, az Igazi Fa tehát valahol, tőlünk távol lebeg, állapíthatnánk meg, ha a vers címe – *Második hazudság a fákról* – nem tenné idézőjelbe a fenti kijelentést.

A világűr zordságát gyakorta enyhíti a kétszemélyesre tervezett világ, a kinti rabságból befelé vezet az út Vásárhelyi Gézánál: „Rabja e világegyetemnek / kis cellám még el-el hordozom / s e gyűlölet feloldozásaként / jer légy velem hélium” (Vásárhelyi Géza: *Gyere el velem héliumnak*). De Szőcs Kálmánál is:

A Földnek mégis ki adhat nevet?
A köd vagy én, ki mindig nevelkedtem?
Szerelmem talpalatnyi fény az éjben, ó,
Boldog kinnak hívnám, hogyha lenne erre szó,
valami messzi, tiszta, űri nyelven.

A rabságból „valami messzi, tiszta, űri nyelv”, maga a vers jelenti a kiutat, és az öntudat, ami, teszem hozzá, bátran jelenti ki: űrlények voltunk mindig is⁶.

6 Elhangzott a 2014-ben, Budapesten, a *Magyar Művészeti Akadémia*, a *Magyar Írószövetség*, valamint a *Helikon* és a *Székelyföld* folyóiratok által szervezett *Az erdélyi irodalom az elszakítottág idején és ma* című konferenciáján.

KÉPISÉG ÉS EMLÉKEZÉS KARÁCSONY BENŐ PRÓZÁJÁBAN

Karácsony Benő élete és munkássága kapcsán az értelmezők nem maradhatnak a megnyugvás ösvényein, újabb és újabb szempontrendszerek szerint közelíthetünk a műhöz¹. Az egyik ilyen lehetőség a filmszerűség felőli értelmezés, amelyre immáron két évtizede Tót H. Zsolt már felhívta figyelmünket: „sokszor valóban úgy látszik, mintha a szerző tudatosan lépne át azon a határon, ami a prózaszerű és a filmszerű cselekményvezetés között húzódik”². Tanulmányában a filmtechnika eszközeit vetíti Karácsony Benő műveire. Nagy Koppány Zsolt azonban átfogó kritikátörténeti tanulmányában szembehelyezkedik a Tót H. Zsolt által képviselt állásponttal: „Tót H. Zsolt monográfiájában több helyen is állítja, hogy Karácsony Benő legtöbb művét a filmvilágra utaló vágástechnika alkalmazása jellemzi. Ez a meglátás tetszetős ugyan, de véleményem szerint nincs olyan meghatározó jelentősége, hogy mint kiemelkedő és (csak Karácsony Benőre) jellemző prózatechnikai eljárást elemezzük. Tót H. Zsolt véleménye megindoklása érdekében felhozza a szerző egy cikkét 1938-ból (*A velencei filmverseny*, In: *Pásztortűz*, 1938/1. 52–53.), ám ez a cikk inkább a filmvilág törvényszerűségeiről és jellegzetességeiről, mintsem a szerző filmtechnika, vágástechnika iránti vonzalmáról árulkodik”³.

1 A Magyar Írószövetség által 2014-ben szervezett *Emlékkonferencia a Holokauszt magyar íróáldozatairól* című konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

2 Tót H. Zsolt: *Széttaposott ösvény*. Karácsony Benő élete és műve. 37. o. Forrás: mek.oszk.hu/01300/01382/01382.rtf

3 Nagy Koppány Zsolt: *Karácsony Benő művei a kriti-*

Az igazságot valahol a két fenti vélemény között vélem felfedezni, mert igaz ugyan, hogy a filmszerűséget könnyű kimutatni Karácsony Benő prózáiban, azonban e filmszerűség jelentősége nem a filmvilágra utaló vágástechnikában nyilvánul meg elsősorban és jelentésetesen, hanem a szövegek egyik alapját képező film-metaforában.

Karácsony Benő ugyanis elsősorban a látvány és a láttatás mestere, aki kétségtelenül vonzódik az új médiumhoz. Azonban eszköznek tekinti, olyan metaforának, amely által az elbeszélő világszemlélete, szellemi alapállása pontosabban kifejezhető, érzékeltethető.

A film és a fénykép szorosan kötődik a prózai művekben megjelenő emlékezőtechnikai módszerekhez, és Karácsony Benő mondhatni halad a korról. Miként Friedrich Kittler is megjegyzi *Optikai médiumok* című kötetében: „a lélek 1900 körül egy csapásra megszűnt viasztábla, vagy könyv formáját öltő emlékezet lenni, ami Platónnál volt; technikailag fejlődött és játékfilm lett belőle”⁴. Karácsony Benő a filmet új idiómának tekinti, prózája éppen azt sugallja a film kapcsán, amit Kittler is megállapít: „A médiumok éppen azért válnak azokká a kivételes modellekké, amelyek mintájára az úgynevezett önértésünk megképződik, mert deklarált céljuk, hogy megtévesszék és becsapják az önértést.”⁵ Látszat és valóság, a realitás és a szubjektív értelmezés közötti

kák tükrében. Új forrás, 2003., 3. szám. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00083/030313.htm>

4 Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. Fordította: Kelemen Pál. Magyar Műhely Kiadó – Ráció Kiadó, Budapest, 2005., 26. o

5 Uo.

különbségek érzékeltetésében, megjelenítésében játszik fontos szerepet szerzőknél a film-metafora.

Ami a képiség, vagy a prózai művekben megjelenő, az optikai médiumoktól kölcsönzött módszerek tekintetében nem is jelent akkora újítást, mert: „bármennyire nagy újdonság volt a mozgóképeket rögzítő és kivetítő masina, a képi ábrázolással való szórákoztatás, a képekben való elbeszélés nem tekinthető a mozi leleményének. Ez csak folytatója és kiteljesítője volt annak a XIX. századi látványkultusznak, amely a képzőművészeteket és az irodalmat egyaránt áthatotta”.⁶

Karácsony Benő a sokak által értékelt erős, gyakorta meghökkentő vizuális motívumokkal, váratlan képekkel, finom iróniával, humorra építi fel írásait, élő, árnyalt, jól látható alakokat teremtve, sajátos derűvel formált, a film-metafora által is meghatározott világot hozva létre, célja egy irányba mutat az új médiuméval, amelynek Balázs Béla szerint (*A látható ember*, 1924) újra láthatóvá kell tenni az embert és az emberi testet.

Ami prózai műveit a filmhez köti, az elsősorban a látásmód, az abban rejlő távolságtartás, és, miért ne: idegenség. Hősei magányos hősök, félig sikerült művészek, befejezetlen zsenik, torzóban maradt életet élnek, és éppen az emlék, ez a filmszerűen hömpölygő folyam az, ami őket kiemeli a hétköznapiakból, amelyek egyébként azonnal és fájdalomosan hatnak rájuk, mint a magasból aláhulló teltkarcsú hölgy az *Utazás a szürke folyón* párizsi nagyjelenetében. Az idegenség állapotát éppen az emlékezés képei erősítik meg,

6 Pethő Ágnes: *A mozgókép intermedialitása. A köztes lét metaforái*. In: Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből. Scientia Kiadó, Kolozsvár, 2002., 19. o

támasztják alá, amelyek ugyanakkor sajátos, mondhatjuk: lírai vagy zenei elrendezésben kerülnek elénk.

E líraiság is jelzi az elemzőnek, hogy csupán filmes megközelítési szemszögből nem lehet az életmű minden oldalát behatóan elemezni, hiszen Karácsony Benő prózája mondhatni összművészeti eszközöket használ, különböző művészeti ágak technikáit hasznosítja, intermedialis tereket hoz létre.

A lehetséges terek, dimenziók számától függetlenül, és attól is, hogy egyes események a főhős jelen idejében, vagy csupán emlékezetében, esetleg képzeletében zajlanak, a főhős egyedül marad. Művészi magány ez, ami az emlékezés folyamataival párosulva alkotó, produktív tudatműködéssé alakul (lásd: Vitéz Ferenc: „*Ars memoriae*” – az emlékezés grafikai építményei)⁷. Az emlékezés, miként Bergson írja az *Anyag és emlékezetben*: választást, lehetőségeket, szabadságot ad. Más kérdés, hogy e szabadságot a főhős miként és mire használja fel.

Sajátos helyzeti energia forrása, hogy adott esetben ki mire emlékezik vissza, az „egészre” vagy csak a filmként, filmszalagként felfogott élet, életesemény egy részletére, mint történik ez *A megnyugvás* ösvényeinben, ahol „Nofertetével nyilván valami botrányos kultúrталanságba keveredtünk, hogy az egész hosszú filmszalagból jóformán csak a címet tartottuk meg”.

A film, mint látvány, olykor elsikkad, mint fent, máskor, az emlékezet folyamataként megjelenítve fokozott intenzitású képsorként tűnik fel. Sebestyén: „Kegyetlen élességgel emlékezett arra a kalandos, erősen filmszerű éjszakára.”

7 Vitéz Ferenc: „*Ars memoriae*” – Az emlékezés grafikai építményei. Mediárium, 1-2 szám, 2007. Forrás: http://epa.oszk.hu/01500/01515/00001/pdf/vitez_ars.pdf

A film nem csupán idióma, de olyan kulturális kódok hordozója, ami sok mindent elárul a szereplőről, személyiségformáló erő tehát, ezért történhet meg, hogy a csak a részletekre való emlékezés adott kulturális szinten „botránys kulturálatlanságnak” számíthat. A film hol alpári, hol iszonyatos világot vázol fel, olykor pozitív, máskor negatív tartalmakhoz kapcsolódik, de mindig megőrzi távolságtartó, objektív jellegét.

Karácsony Benő regényeiben az is tetten érhető, hogy a filmet nem csupán világszemléletnek, látásmódnak tekinti, a világértelmezés egy lehetséges eszközének, de jelzi, hogy a különböző társadalmi rétegek különféle regiszterekre, szintekre fogékonyak a film kapcsán. De számos szereplő esetében elmondható, hogy a film tájékozódási pontként, vagy az értékítélet meghatározó elemeként jelenik meg a történetben. Nem véletlen, hogy Almirás szerint „Márta mindig úgy tett velem, mint betörőfilmekben a szemfüles rendőr: szinte lesben állott, s rögtön nagy szakavatottsággal csapott le rá iróniájának fürge gumibotjával, ha kimerészkedett vágyainak odujából”.

A *Pjotruskában* a báró úgy veti a színésznő lába elé magát, „ahogyan rossz filmekben láthatta”, a film világa mérceként szolgál *Az utazás a szürke folyónban* is, ahol a kisvárosban „a mi dohos Olimpia filmszínházunk halvány képet sem tud nyújtani arról a sok meglepő és rendkívüli dologról, amelynek itt (tehát Párizsban) szem- és fültanúja voltam. Az igazi életnek tehát csak halvány mása az, amit az Olimpia filmszínházban láthatnak a filmvásznon, ám Sebestyénnek lehetősége nyílik arra, hogy az igazi, az emelt szintű mozgóképnek is részesévé váljon: „Engem is magukkal sodortak a mozgás együttes kellemességei.”

Karácsony Benő a film kapcsán sem hazudtolja meg önmagát, a filmet, mint a világértelmezés egyik lehetséges, és kellőképpen távolságtartó eszközét is ironikus távlatból szemléli, a filmet, az élet filmjét felülnézetből és alulnézetből is megmutatja olvasóinak.

Gyakorta megfigyelhető műveiben, hogy egy fénykép vagy egy filmes motívum az, ami az emlékezést beindítja, a történetet továbbblendíti. A film mint a kittleri értelemben vett emlékezés tehát nem csupán prózapoétikájában játszik fontos szerepet, nemcsak a megírás módját határozza meg, de az iróniának, az ebből fakadó távolságtartásnak is fontos eszköze.

Karácsony Benő nem indul el az eltűnt idő nyomában, nem kíván hömpölygő emlékezetfolyamokat létrehozni, megelégszik azzal, hogy kifinomult, apró írói gesztusokkal írja meg a gyakorta filmszerű történetek jeleneteit, a mindenkori történetet, vagy, ha úgy tetszik, a Nagy Történetet, amelynek felszínén a hétköznapi ember kis története halad a maga útján. Teszi ezt úgy, hogy a gyakori perspektíva-váltásokkal újra és újra ironikus idézőjelbe teszi a korábban elhangzottakat.

A hétköznapi embert mutatja meg a lekerekített történetek, emlékezések sokaságából is alapozó regényeiben, amelyek sajátos derűje éppen az elrejtettség és megmutatás kettősségében, a nézőpontok folyamatos váltakozásában áll, abban, hogy a felszínt és a mélyrétegeket is megjeleníti. Az árnyékos oldalt fényekkel veszi körül. Ahogy Cs. Gyimesi Éva is írja *Gyöngy és homok* című tanulmányában: „A kagyló úgy védekezik a homokszem ellen, hogy váladékával bevonja, irritáló hatását megszünteti: egy negatív állapot után helyreáll a biológiai egyensúly. Az ember

értékké változtatja a korlátozottságot, amely külső helyzetéből, függőségéből származik.”⁸

A magyar irodalomban oly magányosan álló alkotó, ha áttételesen is, de ezen a ponton kapcsolódik leginkább ahhoz, amit az erdélyi irodalom egyik fő áramlatának szokás tekinteni. Felmutatja a világ kegyetlenségét, de színekkel, védőburokkal vonja be.

Film és emlékezés, gyöngy és homok együttes jelenléte talán az *Utazás a szürke folyón* egyik jelenetében érhető tetten leginkább: „Aztán újra magára maradt az oszlop mögött, a nagy terem féregnyúlványában és hallgatta a betegek körülményes köpködését, zsörtölődését és káromkodását. Egy kékecsszürke, sivár fal volt minden látvány, amely elébe tárult. Egy sima fal, hét-nyolc méter magas és talán tíz méter széles. Sem ablaka, se ajtaja nem volt. Félálomban meresztette szemét erre a kietlen mozilepedőre, amelyen arcok, éttermek és párbeszéddek úsztak el előtte. Fáradt volt, s nem küzdött a tovasuhanó képek ellen. Aztán hirtelen kiragadták a félhomályos moziból, tolóágyra emelték és nesztelen gumikerekeken elvitték a röntgenezőbe.”

A sivárságot a felszínre hozott gyöngy, az arcokat, éttermeket, párbeszédeket felvonultató emlékezés filmje, a tovasuhanó képek oldják fel, ám a szerző azt is sejteni engedi, hogy az igazi filmet a röntgenezőben vetítik le majd.

8 Cs. Gyimesi Éva: *Gyöngy és homok*. In: Cs. Gyimesi Éva: *Honvágy a hazában*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1993., 68. o

FILM, LEÍRÁS, RE-PREZENTÁCIÓ.

A KI-EGÉSZÜLÉS POÉTIKÁJA

Vida Gábor „történeteket ír, amelyek hordozzák az élet makacs összeférhetetlenségeit, amelyek akár meg is történhettek (volna), amelyek valóság és képzelet, játék és komolyság határvidékén játszódnak, a kis(szerű), mindennapi élethelyzetekben, derűs és drámai epizódokban, végzetes tévedésekben és nagy igazságokra rátévedő felismerésekben”¹.

Történetei, akárcsak más, jelentős erdélyi prózaírók esetében, gondolok itt Bodor Ádámra, Szilágyi Istvánra, a prózaíróként is remeklő Király Lászlóra, nem nélkülözik azt a sajátos mágikus realizmust, ami az említett szerzők sajátja. Műveikben gyakorta találkozunk reális és irreális határának pontos megrajzolásával, olykor a valóság küszöbének átlépésével.

A kortárs erdélyi elődök folytatásaként is értelmezhető munkáiban azonban gyakorta feltűnik egy olyan motívum, amely Vida Gábor prózatechnikáját és sajátos írói világszemléletét is magyarázza.

A szereplők, gyakran jelennek meg novelláiban olyan köztes térben, ami a valósághoz tartozik ugyan, de mégis több annál.

Nem véletlen tehát, hogy Vida Gábor már a kezdet kezdetén, első kötetében eljut a filmhez.² Azonban rögtön el is határolódik tőle. *A Búcsú a filmtől*, érett,

1 Pieldner Judit: *Tizenegyed*, Ambroozia 2013/4. Forrás: <http://archivum.ambroozia.hu/index.php/kritika/pieldner-judit-vida-gabor-a-ketely-meg-a-hiaba-cim-koeteterl>

2 E szöveg a Budapesten, a Magyar Kommunikációtudományi Társaság által 2014-ben megszervezett *Kommunikáció, kreativitás, kultúra* című konferencián elhangzott előadásom szerkesztett, bővített változata.

kiforrott első kötetként nem csupán kezdete, de valaminek a vége is. Alapkötetével, ami mintha azt kívánná jelezni, ezentúl minden másképp lesz. De nem. A film Vida Gábor prózájában olyan motívum, amely, a fényképezéshez hasonlóan, valami befejezett, tehát zárt egészt kíván jelölni, azonban a történet mindegyre folytatódik.

A visszajátszásnak, az ismétlésnek és az ismétlés lehetetlenségének kettősége számos novellájában tetten érhető. A film Vidánál a már nem létező világ rekonstrukciójára tett kísérlet. Visszahozni valamit a múltból, ami már nem létezik, és tulajdonképpen nincs esély a visszahozására, még a rekonstrukció végigvitele esetén sem, hiszen „az esemény és a rögzítés kizárják egymást”³.

A film Vidánál médium, de korántsem csak annak az optikai médium, vagy tömegkommunikációs eszköz értelmében⁴. A film, a film elkészítése, elkészítésének lehetetlensége éppen a szereplők társadalmon belüli köztes, átmeneti vagy peremhelyzetét hivatott jelezni. A film egyszerre hétköznapi és rendkívüli esemény. A *Búcsú a filmtől* című novellában is így jelenik meg: „Cinka egész este lassan csillapuló iz-

3 Pieldner Judit: Id. mű.

4 De rituális értelemben is. Vida Gábor prózájának ritusairól – lásd: Berszán István: *Három csoda alias Vida Gábor ritusai*. Tanulmányában Berszán, a *Torony emelkedőben* egyik szereplője kapcsán írja le: „Angelus nem üzenetközvetítő, noha látszólag több ízben is elmondja az ámuldozóknak, hogy mi a teendő. Azért nem kommunikációs küldönc (vagy küldemény), mert ahelyett, hogy feloldódna a továbbított üzenetben, vagy feloldaná az üzenetet a médiumban, kultikus igeként viselkedik: nem szó, hanem ritmus. Idegen ritmus.” Ritmus, rítus és medialitás, filmszerűség fogalmai igen közel kerülhetnek egymáshoz Vida prózájában – teszem hozzá.

Forrás: <http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200111/30.html>.

gatottsággal arról mesélt, hogy valami jópofa társaságba csöppent, akik természetesen filmet akarnak, és van már egy öreg szivar, aki felkarolta az üveget, több neves rendezővel is dolgozott, most éppen szabad, felszerelése is van meg egy nagy háza a város szélén, ahol gyakran szoktak próbálni is.”

De a próbálkozásokon, természetesen, nem jutnak túl.

Művészek ők, vagy legalábbis előszeretettel tetszelegnek a társadalom peremére szorult, ám a létrehozott, vagy inkább a létrehozandó nagybetűs MŰ okán mégiscsak jelentős személyiség szerepében. Számukra a művészet elsősorban mozgás, a hétköznapiok állóvizének felkorbácsolása, mozgó kép. Olyan személyiségek ők, akikre ráillik az a kép, amelyet Onfray az utazóról fest, az utazóról, amelynek fogalma magába foglalja: „a mozgás szeretetét, a változás szenvedélyét, a változatosság szinte kényszeres hajszolását, a csordaközösség elleni ösztönös tiltakozást, a dühödt függetlenséget, a szabadság kultuszát”⁵ és a szenvedélyes rögtönzést is.

A film, a filmezés a szabadság egy formája, „másfajta jelrendszer”⁶, amely azonban mégsem jut el

5 Michel Onfray: *Az utazás elmélete. A földrajz poétikája*. Fordította: Romhányi Török Gábor. Orpheusz Kiadó, Budapest, 2011., 10. o

6 A film „másfajta jelrendszer” jellegéről Mikó Imola ír a *Fakusz* három magányossága című Vida-kötet kapcsán: „Míg az első fejezetben Fakusz többnyire csak tapogatózik, a népszerű szövegtechnikákkal való párhuzamok nagyon is nyilvánvalóak, a második részben már sokkal sikerültebb az ezek alóli kibúvás, a film médiuma most már nemcsak utalások szintjén, hanem az események megjelenítésének módjában, a képiségben, magában az elbeszélés lelassított menetében, szövegszervezőként is működik. Több ebben a fejezetben a tőprengés, belső monológ, ilyen értelemben természetesen jobban is illik ez a forma a szereplő magányához. Helyenként, amikor más szereplők is betop-

a teljes, érdes és kegyetlen valóságig, csupán annak látszatát hozza elénk. Akár egy filmezett lavina, mint az *Engem ne félts* című novellában: „olyan lettél te is, Kölyök, mint a szivacs, csak töltöd magadba a drága piát, és hiába, túl korán nincs több, akkor meg elutazol, simán, hangtalanul, mint az a folyóba dobott levél, mint a filmről nézett lavina; a később megérkező dübörgésen túl magyarázgatod, hogy nem is az a baj, hogy nem várnak rád, csak éppen nem így akartad, ne is vágjatok hozzá jóképet, mert nem vagy te igazi csavargó, az akasztófa előtt meg úgyis visszafordulsz”.⁷

A világban, a teremtésben, az életben bekövetkező hiba, a fáziskésés a filmben, a művészetben bármikor kijavítható. Ezzel magyarázható a plánok folyamatos

pannak, felgyorsulnak a történések, de megmarad a filmszerűség, peregni kezdenek a jelenetek, aztán meg újból állóképek váltják fel őket. Ebben az esetben is összefonódik ez az álom működésével, mint ami természetszerűleg érvényesíti ezeket az eljárásokat, de ezen túlmenően itt a beszéd helyét átvevő csend, a természet halk neszei, a tárgyak, növények, állatok jelenléte kerül előtérbe. A diszkurzus itt nem annyira expresszivitásra törekszik, mint mozdulatok, tömegek, jelenlétek, hiányok és áttűnési fázisok érzékelési módjának a leírására. Szavakkal ezt nehéz megközelíteni, valószínűleg ezért imitál egy más médiumot, a filmét. Az érdekes nem az lesz, hogy ez mennyire sikerül, hanem hogy hogyan tudja az átvett médium technikáit a nyelv közegében érvényesíteni. Az említett leírások tűnnek a legalkalmasabbnak erre, illetve a jelenetek közti hirtelen váltások, az átvezető szöveg hiánya, ami ellehetetleníti a beazonosításokat, elfedi az összefüggéseket, s helyette a testekre fókuszál, tipikus mozdulatokra, árnyakra, fényekre, hangokra, amelyek szintén bonyolult, de másfajta jelrendszert alkotnak.” – In: Mikó Imola: „csak közel lenni szavak, beszéd nélkül”. *Vida Gábor: Fakusz* három magányossága. Új forrás, 2008., 3. szám. Forrás: <http://epa.oszk.hu/00000/00016/00133/080314.htm>

⁷ Vida Gábor: *Búcsú a filmtől*. Mentor Kiadó. Marosvásárhely, 1994., 26. o.

váltogatása, különösen az előbb említett novellában, de a *Búcsú a filmtől* címűben is.

A novellák szereplői számára a művészet tétje éppen a be-nem-fejezés, a performansz jelleg, tehát az úton maradás, a filmben levés. De ez a film gyakorlati olyan film, amit tulajdonképpen el sem kezdenek, mert a cél nem a befejezés, sokkal inkább a filmezés folyamata, a filmezés gesztusrendszerének az újbóli megisméltése. Ezért van az, hogy időnként meg kell szökni a kamera elől, el kell adni a berendezést az első forgatási nap után, és szökni kell, mert ha a film mégiscsak elkészül, akkor „az utolsó kockákon fekete vashordó dübörög le egy hosszú, napsütötte lépcsőn” olyan kegyetlenséggel, ahogy csak Eisenstein híres filmjében tudnak lefele haladni a végzet katonacsizmái.

Éppen Eisenstein egyik, a televízió kapcsán tett kijelentésével cseng össze az, ami Vida novelláinak számos művész/kamasz/lézenszó szereplőjére érvényes, a szereplőre, aki „kész fölrobbantani azt, amit a néma- és a hangosfilm tapasztalata egészében még el sem sajátított, meg sem emésztett” – pontosan úgy, ahogy ezen idézetben az orosz mester fogalmaz. Szereplői nem kívánják megemészteni a világot, mert nem is akarják „lenyelni”, elfogadni azokat a sémákat, amelyeket a társadalom kíván rájuk kényszeríteni. A lét, az autentikus, vagy művészi létforma számára a folyamat a fontos, a benne levés, ami olykor a nem-cselekvés formáját ölti magára „kalandfilmekből és konferenciák nyilatkozataiból idézhetném, hogy miért nem megyek, de ez mind nem lenne igaz, mert csak attól félek, hogy kiderül, ahhoz a túli országhoz még annyi közöm sincs, mint ahhoz a baká-hoz, aki esetleg keresztüllő”.

Függetlenül attól, hogy országhatárokról van szó, vagy valami más, transzcendens vagy művészeti, filmes világba való átlépésről, a tét nem a megérkezés, még az elindulás sem fontos itt. A lényeges a tekintet, ami egy adott pontra irányul, egy képre, az adott világról alkotott elképzelésre. Ilyen értelemben mondhatjuk, hogy Vida prózája sajátosan filmes prózapoétikai szemléletmódot képvisel.

A film olyan eszköz, amely által a próza megmutatja önmagát, hogy miért fontos számára a történet, miért fontos a látványban, a horizont peremén levő lét, ami éppen első megjelenése pillanatában mutatkozik meg a maga teljességében, ahogy a *Búcsú a filmtől* első mondatai is bizonyítják.

A *Búcsú a filmtől* kötet 1994-ben jelent meg, Vida tíz évvel később publikálja folyóiratban *A Jézus-film* című novellát, ami később, 2007-ben kötetben is megjelenik, a *Nem szabad és nem királyi*ban. Ahol már nem az a természetes, hogy „valakik filmet akarnak”, sokkal inkább az, hogy a film és a valóság könnyedén és magától értetődően montírozódik egymásra, egy olyan szövegben, amelynek fő prózapoétikai módszere az áttűnések pontos, kimért, mégis líraian könnyed technikája.

Olyan világ ez, ahol – legalábbis a beavatottak – teljes könnyedséggel veszik tudomásul a csodát, épp olyan könnyedén, ahogy *A fotográfus halála* főszereplője viszonyul a tényhez, hogy már tulajdonképpen vak emberként készíti el a fényképezésre alkalmas, régimódi, és nem is egészen tökéletes masinériát.

A Jézus-film Kappan Sanyija emlékeztet ugyan az első novelláskötetben megjelenő művészkedő, önmagukat művésznek tekintő fiatalokra, de a peremhelyzet

itt már nem felvállalt, hanem több szinten is kényszerű állapot. Olyan szereplő, akit már a kezdet kezdetén utolért a filmben még kijavítható, de a valóságban teljes erővel megnyilvánuló hiba. Peremhelyzetben van, szociális, kulturális és nemi értelemben is – ez utóbbit jelzi már a neve is, de nem-nélküliségére konkrét utalást is találunk. E többszörös peremhelyzetben azonban Kappan Sanyi is megőriz valamit, ami a *Búcsú a filmtől* szereplőinek sajátja – a tekintet erejét: „van valami különös a lényében, valami csendes eszelőség, kivált, amikor csak álldogál valahol és bambul, úgy áll a szeme ilyenkor, olyan az arckifejezése, mint ha olyan dolgokat látna, amelyeket más nem”⁸.

Fokozottan érvényes rá, amit Tarkovszkij mond: „azért jár az ember moziba, hogy ráleljen az eltűnt, az elvesztegetett vagy a még birtokba nem vett időre, hogy élettapasztalatot szerezzen, mivel a film minden más művésznél inkább bővíti, gazdagítja, illetve náluk tényszerűbb módon koncentrálna az emberi tapasztalatot. Sőt, nemcsak gazdagítja, hanem, fogalmazunk így, jelentős mértékben *ki is egészíti*.”⁹

Az igazi énjét már régóta kereső Kappan Sanyi peremhelyzetben van azért is, mert sokat olvas, pedig nem tartozik a társadalom azon rétegéhez (ügyvédek, tanárok, orvosok), akik a nem szabad és nem királyi város lakosai szerint sokat olvashatnak, olyan olvasó, akit nem tekintenek olvasónak. Olyannyira, hogy a város lakosai, mint olvasó lényt, egyszerűen nem veszik tudomásul. Pedig éppen a könyv, mint médium vezeti el őt egy másik médiumhoz, a filmhez és a mo-

8 Vida Gábor: *Nem szabad és nem királyi*. Magvető Kiadó, Budapest, 2007., 280. o.

9 Andrej Tarkovszkij: *A megörökített idő*. Osiris Kiadó, Budapest, 2002., 27. o.

zigépész szakmához, amikor rálel a később kívülről megtanult *Mozigépek karbantartása, javítása és üzemeltetése* című brosrúrára. A brosrúrához is éleslátása, jó szeme vezeti el – „a könyvtáros döbbenet gondolt arra, hogy innen lentről szemüveggel sem látja azt a brosrút, nem hogy le tudná olvasni a címét, micso-da szeme van ennek a bolondnak, pedig még olvas is”. A magas polc tetejéről leemelt brosrúra lesz az, ami Kappan Sanyit egy új dimenzió felé vezeti.

Mert ő, akárcsak a novellában példaként felhozott régi közönség, úgy tekint a filmre, „mintha nem is filmet látna, hanem a világot szemtől szembe” – tehát színről színre, teszem én hozzá. A hit, a mozigépésszé válásba vetett hit pedig vezeti el a következő szintig, a művésszé válás horizontjáig. Hogy ismét Tarkovszkijt idézzem: „a művészet befogadásának és elfogadásának elengedhetetlen feltétele, hogy készek és képesek legyünk arra, hogy bízzunk a költőben és *higgyünk* neki. Ám olykor nehéz átlépni a meg nem értés ama határát, mely elválaszt bennünket az érzékeny költői képtől. Miként a valódi istenhithez vagy legalábbis e hit szükségletéhez is különös lelki alkattal, sajátosan tiszta lelki adottsággal kell rendelkezni”. Kappan Sanyit éppen a hit, a sajátos érzékenység, és, miért ne: a lelki tisztaság segíti abban, hogy a világot „szemtől szembe”, tehát színről színre lássa, és ezáltal átléphessen az egyre népszerűtlenebb moziban már számtalanszor levetített Jézus-filmbe, amelyet már a plébános sem akar megtekinteni egy idő után.

A vászonra kivetített film csodája az, hogy a szereplők, a csillagot követő három vándor kiléphet a valóságba, ahol még a mozigépész felesége sem ébred

rá kilétükre, csavargónak hiszi őket, pedig észreveszi, hogy olyanok, mintha „egy régi, poros Betlehemből léptek volna elő”. S miközben a róluk szóló filmet nézik, Kappan Sanyi, aki meglátta a többiek számára megláthatatlant, aki kiegészült és a művészi térbe lépve teljesen szabaddá lett, örökre eltűnik a város lakói elől, csak saját hiányát, és a ki-egészségülésnek a többiek számára megvalósíthatatlan voltát hagyva maga után, miközben: „A nyugati láthatár fölött halványan dereng az állatövi fény...”

A történet itt véget ér, de a Vida prózájában ars-poetica jelleggel bíró, a film, a történet megismerésének, létrehozásának vagy megvalósíthatatlanságának kérdéskörét feszegető novellák sora nem.

A kétely meg a hiába című novelláskötetében (2012) hangsúlyos, kötetzáró helyen jelenik meg a *Jelenetek egy erdélyi filmből*, amelyben újból felbukkannak a korábbi motívumok, az ismétlés, a filmkészítés és annak lehetetlensége, de a film, amelynek első jelenete „ősidők óta nem változott már”, nem a művész, az egyén és a társadalom viszonylatában szól a filmről, az olvasó e visszatérő motívum kapcsán inkább egy társas kapcsolatnak a realitás vagy az irrealitás szférájába tartozó folytatásával szembesülhet.

A SZERZŐ MINT MŰ ÉS KÖZÖTTISÉG. EGY LEHETSÉGES LÉTMÓD ALAPVONALAI

Nehéz személyiségétől eltekintve írni Bréda munkásságáról. Élet és mű úgy kapcsolódik össze, hogy tulajdonképpen sohasem akart különválni. Bréda úgy maradt meg mesterlegénynek, hogy az idők során a legény jelző mégiscsak lekopott róla, a mester pedig valahogy megmaradt, sajátos, erdélyi pontosító jelzőként. Mert a mester itt nem irodalomtörténeti elhelyezést jelent, ahogy korábban az „urak”, Fodor úr, Bajor úr, majd a „bácsik” esetében – Szilágyi Pista bácsi, Király Laci bácsi esetében sem így működött.

Bréda azonban egyedül van e jelzővel, amely az epitheton ornans és a cognomen között helyezkedik el. E közöttiség, avagy sehol sem levés, alapjaiban határozza meg Bréda műveinek recepcióját – és ebben, elsősorban két okból, maga a szerző a ludas.

Az első ok, hogy nem maradt Erdélyben, a második, hogy nem maradt Franciaországban. Az, hogy nem maradt Erdélyben, nem teljesen meglepő, nem ő volt az egyetlen, mégis, egyike lett azoknak, akik nem váltak pályaelhagyókká Erdélyből való távozásuk után. Igaz, nem vált francia nyelven író világhírű alkotóvá sem, nem váltott nyelvet, csak felvett még egyet, a már meglévő anyanyelv mellé – aztán hazatért. Anekdotikus körülmények közepette. Franciaországban azóta sem járt.

Hazatér, és az irodalmi élet különböző szinterein jelennek meg írásai (Helikon, Jelenlét, Korunk stb...), azonban hazatérte után új kötettel egy évtizeden át nem jelentkezik. (Az életmű és annak értelmezése szempontjából nagyon is jelentős, de a szakma

számára is elérhetetlen *Mentális Tárgyak Múzeuma* mindössze húsz példányban jelenik meg – igaz, hogy 2005-ös újrakiadása már jóval több, azaz 30 példányban látott napvilágot¹). Az *Antracit* azonban mindent elmond arról, ami Brédával a huszadik század végén történt, illetve nem történt.

Bréda a huszadik század utolsó évtizedében „a memetikus bölcselet” és irodalomtörténet erdélyi megalapozója. E „memetikus” kultúra létrehozásába olykor más személyiségek is bekapcsolódnak, mint Egyed Péter, Szócs Géza, Cs. Gyimesi Éva és mások.

A „memetikus bölcselet” fogalma a brédai életművel való újbóli foglalkozás okán jött létre – és háttérben a mém, vagyis a gondolati vírus fogalma lapul. Brédának nem célja, önálló, kerek, egész, lezárt, rendszerszerű mű létrehozása, megelégszik azzal, hogy megkísérel olyan gondolati vírusokat terjeszteni, amelyek vagy már megvoltak benne (és körülötte) kezdetleges formában, vagy pedig a franciaországi tartózkodása ideje alatt szedte fel őket.

Ilyen, általa szállított vírusokkal a „transzközép irodalomban” lépten-nyomon találkozhatunk, de egyike azon keveseknek, akik már a múlt században is mitokritikával foglalkozkodnak (Erdélyben a mitokritikai/mitoszkritikai szemlélet Bréda mellett elsősorban Kányádi András tanulmányaiban érhető tetten).

1 François Bréda: *Mentális Tárgyak Múzeuma*. corsART kiadás, 2005. A kötet más szerzők (többek között Nagy Koppány Zsolt, Karácsonyi Zsolt, Király Zoltán) hasonló, kis formátumú köteteivel együtt látott napvilágot, vélhetően Kopacz Attila sepsiszentgyörgyi nyomdájában. A kötetek minden esetben a következő „mottóval” indultak: „Ez a kiadvány kereskedelmi forgalomba nem hozható! Mivel a mai irodalom már a saját nyelvterületén is eladhatatlan (a közvélemény szerint), ennek a kiadványnak nincs kereskedelmi értéke. Pénzben kifejezett ára = 0,00.”

A másik jelentős gondolati vírus, amit megpróbál beültetni az erdélyi (magyar) kultúra helyenként lepattozott, repedezett cserépedényébe, az ő maga – teszi mindezt úgy, hogy nem feltett szándéka a cserép megtörése.

A „Bréda” nevezetű gondolati vírus meghatározó vonásai közül mindenképpen meg kell említeni azt a tényt, hogy Bréda nem álnevek és alteregók által próbálja megvalósítani a többszemélyűség létmódját, nem indul el a Kovács András Ferenc nevéhez, de a Zudor János nevéhez kapcsolható úton sem, artaudi fogalmakkal élve: nem kíván a színházzá és egyúttal annak hasonmásává válni, nem akarja eldönteni, hogy ő az olaszországi vagy a franciaországi testvér-e inkább. Elsősorban a kettő közötti kapcsolat érdekli, vagyis a két szimbolikus hely között megtett út, a pestis, a vírus útja – a gondolkodó ember, mint mozgásban levő. Egészen röviden: Brédát, mint szerzőt, nem érdekli semmi más, mint a „Bréda” nevezetű alfavírus és annak vetületei. Amikor Bréda kijelenti: „Bréda” én vagyok! – minden egyes alkalommal a stendhali gesztust ismétli, replikálja tovább. Mert eközben nagyon is jól tudja: Ő nem „Bréda” vagy legalábbis nemcsak „Bréda”.

Mindenesetre számos jel utal arra, hogy Bréda és „Bréda” fogalma teljesen egybeesett, egybeesik a Brédától „Brédáig” megtett út fogalomkörével.

*

Az „úton lenni boldogság” kerouaci attitűdje távol áll Brédától², mert a megtett út elsősorban írói távolságokban és távlatokban mérhető. Az alapkövet szer-

2 Az „úton lenni bolondság” annál közelebb.

zónk már az első kötetben elhelyezi, kijelöli azokat a lehetséges irányokat, amelyek, később, az évek múlása közepette is megmaradnak központi témáknak, miközben nem lehet nem figyelni az eddigi életmű sokszólamúságára. Az első kötet ugyanis *A létezésről* a lehetőség címet viseli, tehát az ontológia felőli világmagyarázat útján halad, különös figyelmet fordítva az alteritásra, a klasszikus auktorok újbóli, újszerű értelmezésére – Plotinosz, Augustinus, Galilei. Az ontológia mint központi kérdés mellett azonban már e kötetben felbukkan a világ teátrális jellegének elemzése, és a csavargás, az úton-lét elmélete kapcsán fontos írás, mint a *Koldusesszé*, valamint *Az öntudat alkonya* is – a tudat és a lét kapcsolatrendszerének kontextusában.

Az első kötet több mint alapos filozófiai és filológiai apparátusa arra engedhetett következtetni, hogy az akkor huszonnégy éves szerző a filozófiai kutatások felé mozdul el majdan, sőt: polihisztori babérokra tör. Ám a szerző inkább a Bretter György és Székely János által művelt esszé irányát tartja fontosnak, egészen addig, amíg el nem jut a XX. század elejéig ahhoz a műfajhoz, ami már a kezdetekben sem idegen tőle, de az új évezred kezdetén válik meghatározóvá a brédai munkásságon belül – a traktátus műfajára gondolok itt.

A traktátusokig, a „memetikus bölcsélet” „hordalékaiig” azonban még hosszú az út. Az esszékötet után Bréda verseskötetével jelentkezik (*Tűzpróba*, 1983), majd kivándorol és Párizsban él hét éven át. Ahogy mesterlegényhez illik, kitanulja (a pedagógus) szakma csínját-bínját, búját-baját, aztán hazajön – ha hazajött, ha elment egyáltalán.

Annyi azonban bizonyos, hogy nem úgy jött, ahogy ment – Bréda távozott, és egy másik Bréda tért vissza,

egy kicserélt Bréda, egy másik létformától kölcsönvett Bréda érkezett vissza, aki a lételméleti özönvizek közepette a François nevet kapta. Ahogy François, vagyis „Bréda” is kijelenti, gyakorlatilag „Bréda Ferenc eltűnt, felszívódott Gallia fölöttébb termékeny és civilizált kultúrtalajában, a másik, François, pedig kóborol valahol Drakula kastélya és a Nagy Kínai Fal között.”³

Az európai kultúrában lakozó kettősséget tehát nem csupán szövegszinten, de teátrális, vagyis leplező gesztusok közepette is megmutatja Bréda. Mert az idézőjel nélküli Bréda nem lokalizálható a fent idézett „Bréda-mítosz” szerint, ugyanis a régi Bréda felszívódott, az új pedig Drakula kastélya és a Kínai Nagy Fal között kóborol, valahol, talán a percben, mely „az örökben herceg”, vagy „ki tudja”. Tehát azt sem tudni biztosan, hogy létezik. Éppen ezért csakis „Bréda” fogadható el hellyel-közzel valóságosnak, hiszen a mítosz szerint e „Brédának” sokkal valóságosabbnak kell lennie, mint a felszívódott vagy a ki-tudja-hol-kóborló Brédának.

*

Bréda tehát nem létezik, mint ahogy Hunyadi János sem létezett, mert – belőle is kettő volt. Ezt a britanniai, pontosabban a Hunyad megyei Déván született Bréda tudja a legjobban. És mindent megtesz azért, hogy feszelen festőként, amolyan avantgarde Velázquezként adja át nekünk a vár kulcsait, és a négy kaput szélesre tárja – az *Antracitban* mind-

3 „François pedig kóborol valahol Drakula kastélya és a Nagy Kínai Fal között” Bréda Ferencsel beszélget Árkosi Tibor. *Előretolt Helyőrség*. Irodalmi kéthetilap. I. évf. 2. szám, 1995. március 1.

hármát (!) ismerteti. Itt adja meg egyébként olvasói számára az egyik lehetséges választ arra, hogy az olvasók léteznek, vagy nem-léteznek tekintsék e Ferencet és/vagy François-t. Az *Antracitban* ugyanis nemes egyszerűséggel Brédának nevezi önmagát a szerző. E könyvben, amelyet akkor még nagyon helyesen „kódolt, mágikus vízióknak”, a „merlini diskurzus” eredményének tekint előszavában Johann von Kronstadt.

Akkor, MMII táján, kétségtelenül igaza volt, azóta azonban kiderült, hogy a „merlini diskurzus” Brédáját foglyul ejtette (ismét, és immár véglegesen) a mogorva bokor, a csilingelő csend, a susogó semmi, akit Tháliának és Góliának, vagy éppenséggel Júliának szokás nevezni, Júliának, aki nem akar a földön járni⁴.

Mert Brédát, mint a Középkor kései komáját, mint igazi *túl-élőt*, csupán a Hölgy és a Hölgy lemeztele-nítése érdekli, egészen pontosan az, hogy a fátyol, a ruha, a függöny mögött nincs senki – mert: ha színészek vagyunk, nem mi vagyunk a színpadon, hanem az általunk eljátszott szerep – tehát: ott se vagyunk.

A színházi tér ugyanis, jegyzi meg Bréda, a közvetlen szövegkörnyezetben a színházról egy szót sem ejtve, sajátos időt is feltételez. Olyan időt „amely nincs is az Időben”⁵, amelynek lényege nem a kitar-kart és gyakorta kitarított közvetlenben, hanem a rejtett tartamban keresendő (több mint elgondolkodtató, hogy Bréda a tartam fogalmát szinte egyáltalán nem

4 „Júlia nem akar a földön járni” – énekli a Gallia földjében felszívódott Brédának a Napoleon Boulevard nevezetű együttes.

5 François Bréda: *Lali lakomái*. AB-ART Kiadó, Pozsony, 2008., 7. o.

használja elméleti munkáiban – pedig az intenzitásra alkalmazott kifejezései és szókapcsolatai mindegyre e fogalom irányába mutatnak).

Bréda, ahol csak lehet, tagadja a létezést, mert a nem-létező, egészen pontosan a nem-létező felfénylő aurája érdekli – példának okáért úgy, ahogy a XIV. századi olasz képeken is megjelenik, Tristan és Lancelot közvetlen közelében.

A lehulló lepel láthatatlanságát természetesen teátrális gesztusokkal a legkönnyebb érzékeltetni. Akit kerestek, nincsen itt. Akire vártok, nem jön el. Ami van, az nincs, ami nincs, az van – mindez csak azért, hogy legvégül a van az van, a nincs az nincs legyen – ez az egzisztenciális tétje: próbálja, akarja (nem akarja) érzékeltetni Bréda.

Az érzékeltetéshez pedig igyekszik minél érzékibb eszközökhöz folyamodni. Ezért tér vissza minduntalan a színházhoz, ezért mélyed el a maga sajátos és úttörő proto-teatrológiai kutatásaiban, amelyek olyan köteteket eredményeznek, mint a megírás módját tekintve az *Antracit* ellenpólusát képező *Ființă și teatru*, amelyben, miután kijelenti, hogy a Létezés megismeréséhez a Hamis szükségszerű voltának felismerésén át vezet az út, azt is kimondja rögtön, hogy: csak a Másolat sokszorozhatja a Modellt⁶.

A másolat, az utánpótlás, az utánpótlás körkörösége, önmagába záródó és mégis végtelen láncolata érdekli, amit a maga sajátos módján mutat fel az eddigi életművön belül is. Vegyünk például egy 25 éves ciklust az életműben. 1980-ban jelenik meg *A létezés*től a le-

6 Vö.: „Cunoașterea Ființei trece într-o manieră obligatorie prin recunoașterea acestei necesități a Falsului. Numai Copia poate să multiplifice Modelul. Creația revelează și destinul Creatorului.” – In: François Bréda: *Ființă și teatru*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003., 71. o.

hetőségig, a *Mysterium Mythologie. Transzhistorikus Kaland-kalauz* 2005-ben. Az első kötet első mondata így hangzik: „Adott pontból tekintve a fogalmak átgyűrűződése egyetlen síkban fekvő láncsornak teszszik.”, és így folytatódik a 2005-ben publikált kötetben „A közösség mindig örök, mert váltig láncszerűen átgyűrűződik önmaga egy-egy újabb kiadásába, levedlve, miként a kígyó, önnön korábbi bőreit.”

E két mondatban önnön teljes és kiteljesült folyamatában mutatkozik meg a brédai alkotástechnika, amelynek legfőbb célja az újabb és újabb kiadások létrehozása⁷, ahogy Homérosz számára is létfontosságú volt, hogy műve egy isteni színjáték keretében érjen meg újabb kiadást.

Az idő és az időbe vetett létezés körköröségét akár nagyobb szövegtömböket mozgatva is érzékelteti a szerző, a történelmi és a mitikus idő egymásra hatására, az idő és a szöveg viszonyának változására is felhívja a figyelmet. Mert, ha már a huszonöt éves időciklust emlegettem korábban, a szerző, aki pontosan tudja, hogy nem léphet kétszer ugyanabba a folyóba, és nincs esélyünk arra, hogy akár egyetlen szót is kétszer ugyanúgy mondjunk ki, a maga módján mégis megkísérel, a játék, a mozgásban-levés kedvéért, a szellem frissen tartása érdekében – szembenemenni az árral, az idővel. 1980-ban írt Aeneas-esszéjét ezért helyezi át teljes egészében a *Mysterium Mythologiae* oldalaira, ahol a teljesen megváltozott szöveggörnyezet egészen új konnotációs folyamatokat indít el⁸.

7 E gondolati vírus a két idézett kötet közötti időszakban is felbukkan, módosult formában a *Ființă și teatru* kötetben is: „Menirea narativelor lingvistice este crearea unui lanț de imagini onirice, semi-halucinatorii prin care se concretizează reprezentarea unui mit.” – In: François Bréda: *Ființă și teatru*. 28. o.

8 Lásd: Bréda Ferenc: *Az antik Golgota. Aeneas moso-*

A fenti példa is rávilágít arra, hogy Brédát a folyamatok érdeklik, a folyamatban lét, sőt, a folyamatos lét, amit az alkotásban és a megalkotott műben egyaránt megtalálni vél. Nem az életmű létrehozása, de az élő mű folyamatainak fenntartása a célja, amelynek „Bréda” és a „brédai életmű” egyik eszköze csupán.

Az eddig nyomtatásban megjelent művek mellett azonban Bréda munkásságának, „memetikus” tevékenységének van egy másik, gyakorlati oldala is, amely korántsem hagyható figyelmen kívül, épp a folyamatosság és az életben tartás, vagy a fejlesztés, a kutatás szempontjából sem.

Már a pálya kezdetén folyamatosan szerepet játszik az „élet” irodalmi sávjában, a Gaál Gábor körökön, különböző vitafórumokon, az Echinoux szerkesztőjeként. Az új irodalmi fórumok, az újíto szándék tereinek növelése már ekkor fontos a számára, mint például a *Fellegvár* létrehozása, amelynek kapcsán Keszthelyi Gyula megjegyzi: „Brédának óriási érdemei vannak a Fellegvár elindításában”⁹. Az érdemek pedig egyre csak gyűlnek 1990 után is.

A *Gaál Gábor Kör* újraindítása, majd a *Bretter György Irodalmi Kör* elindítása (és annak 2003-as újraindítása) mellett számos Kör megalapításában részt vesz, ott van kezdeményezői között. Az új évezredben a Bretter Kör újraindítása mellett többek között ő kezdeményezi a *Kolozsvári Literátor Klub* létrehozását (mindkettő a Bulgakov Kávéházban tartja, illetve tartotta üléseit), a Prospero Kávéházban román nyelvű, másfél éven át működő, szűkebb körű irodalmi kört kezdeményez és vezet (2004–2006), több filmklub

lya és megpróbáltatása. Korunk, 1980., 10. szám, 726-729. o.

⁹ Lásd: Martos Gábor: *Volt egyszer egy fellegvár*. Erdélyi Híradó Könyv- és Lapkiadó, Kolozsvár, 1994., 17. o.

és a *Nepotu' lui Thoreau* elnevezésű, igen rangossá vált, román nyelvű, az *Insomnia Kávéházban* szervezett irodalmi vitafórum egyik alapítója és állandó házigazdája, hogy csak a legfontosabbakat említsük. Olyan folyóiratok beindítása körül bábáskodik, mint az előbb már említett *Fellegvár*, a kilencvenes évek elején a *Jelenlét* és az *Előretolt Helyőrség* (utóbbiaknak is állandó szerzője, munkatársa, szerkesztője), miközben az *Echinoux* magyar oldalainak szerkesztői utánpótlását is többször elősegíti, a *Helikon* hasábjain megjelenő, a goliárd, csavargó irodalomra külön hangsúlyt fektető *A nagy Kilometrik* koncepciójának kialakításában is részt vesz.

Bréda eddigi munkásságának recepciója mindenképpen hiányos, kívánnivalókat hagy maga után, román nyelven megjelent könyveire jobban felfigyel a román irodalmi élet, mint a magyarul írottakra a magyar – néhány elvétve megjelenő kritikát, recenziót leszámítva.

Az eddigi munkásság kellő mélységű elemzése tanulmánykötetet igényelne, de az adott, szűkebb keretek között is megállapítható: a kezdeti lehetőségek feltérképezése után „Bréda” hosszasan időzött a „merlini diskurzus” csodálatos palotájában, hogy aztán a morgani bozótosból egyenesen a deszkákra lépve leljen új színekre, sorozatokra a világ és az irodalom „drámaszövegének” egészén belül.

Ezért indul el a *Ființã și Teatru* (Létezés és színház) után szinte szükségszerűen a traktátus műfaja felé¹⁰, amely mélyrétegeiben már nem a merlini má-

10 Ide tartoznak: *Golanía Magna. A neo-goliárd költészet kritikai vetületei* (2003); *Scrisori despre comicul existențial. Corespondență transtemporală* (2006); *De amore* (2008); *Boldogok és bolondok* (2008); *Lali lakomái* (2008); *Oglinda ochiului*.

gikus körkörösség, nem is a memetikus és mimetikus másság folyamatát kívánja megfogalmazni, de immáron egy, a képi ábrázolásmód emblematikus elemeit és a filmszerűségre is odafigyelő szellemi génebenszeti munka állomásait tárja elénk.¹¹

Speculum spectationis (2010). Bréda francia nyelvű köteteinek elemzése nem képezi jelen írás tárgyát, elhelyezésük, elemzésük más kutatókra vár, akár csak az elméleti és a szépiroői munkák közötti kapcsolat.

¹¹ Jelen írás a 60 éves Bréda Ferencet köszöntő kötet részeként jött létre. Annak bővített, átformált változata.

SZÍNHÁZTÓL A DRÁMÁIG – ÉS VISSZA

A dráma és színháztörténeti tanulmányokat tartalmazó *Néző, játék, olvasó*¹ című kötetben fellelhető írások széles skálán mozognak, amint a könyv alcíme is jelzi: színház és dráma terében. Ami már csak azért is fontos, mert dráma és színház nem azonos, hanem egymást kiegészítő, komplementer fogalmak. Színház nem létezhet dráma(i konfliktus) nélkül, mint ahogy a dráma is csak használat útján válik azzá, amit magyarul színműnek, színre való műnek szokás nevezni.

Thé és Theatron

A kiegészítés, a komplementer viszony igen jelentős a magyar színházi hagyományban, elég, ha csak a kétközpontú színházra és színművészeti fejlődésre gondolunk (Kolozsvár és Budapest színházi életének sokáig érvényben lévő és egymást kiegészítő viszonyára). A mai, aktuális dráma- és színháztörténeti elméletekhez, eseményekhez való viszonyulást jól mutatja az a tény, hogy a *Néző, játék, olvasó* című kötet, a *Thé* füzetek első darabja azonnal felidézi az ugyancsak egyetemi (de veszprémi) környezethez kapcsolódó *Theatron* könyveket. (A füzetek megnevezés egyébként a szerénység jele, hiszen a közel 350 oldalas kötet legfennebb valamely színháztörténet méreteihez képest nevezhető füzetnek.)

Az Egyed Emese által szerkesztett kötet számos (színház- és drámatörténeti) újdonságot rejt magában, az első azonban az, ami a könyv előszavából

¹ *Néző, játék, olvasó*. Dráma- és színháztörténeti tanulmányok (Szerkesztette: Egyed Emese). Kriterion Könyvkiadó, Kolozsvár, 2004. A kötetről szóló kritika megjelenésének helye: *Irodalmi Jelen*, 2005., június, 11. o

derül ki: Kolozsváron évek óta működik a Thália Helyi Élete (THÉ) nevet viselő egyetemi kutatóműhely. E (többéves) munka egyik terméke jelen kötet, amely tizenhárom tanulmányt tartalmaz, elsősorban a XVIII-XIX. század színház- és drámatörténeti „eseményeire” fókuszálva.

Ha színház- és/vagy drámatörténeti tanulmányokat veszünk kézbe, óhatatlanul felmerül a kérdés: milyen pozícióból beszélnek a szerzők?

A kérdésre részben már a kötet előszava (Egyed Emese: *Színház és könyvközelben* című bevezetője) is megadja a választ: „a könyv írásai a vizsgált szövegek időrendje szerinti egymásutánban magyar drámaszövegeket, színjátszás-történeti forrásokat, színjátékszerű szokásokat vizsgálnak filológiai és művelődéstörténeti, történeti dramaturgiai szempontból, illetőleg módszerekkel”. Fontos tudni e kötetről, hogy a közölt tanulmányok némelyike államvizsga- vagy doktori dolgozat része, mint ahogy az sem mellékes, hogy a kötet szerzői filológusok. Ezzel magyarázható, hogy a témák megközelítése elsősorban történeti, adatközlő és feltáró jellegű, azaz: filológiai kutatómunka eredménye. Ezért történhet meg, hogy olykor felbukkan egy-egy rosszul használt szakszó, ráadásul éppen a kötetegész egyik legérdekesebb részénél. Ami a munkák elméleti hátterét illeti: a szerzők elsősorban Erick Bentley, Peter Szondi, Peter Brook, Martin Esslin és Bécsy Tamás színház- és drámaelméleti szövegeire alapoznak, valamint számos irodalomtörténeti és színháztörténeti helyre. Az a tény azonban, hogy a rítustól (a temetkezési szokások színházi jellegű részeitől) a színházi zsebkönyveken át Petelei színikritikusi munkásságának új meg-

világításba helyezéséig terjed a kötet által „befogott” színház- és drámatörténeti tér, mindenképpen érdekes és tanulságos köteté teszi a tanulmánygyűjteményt.

Florentina és a zsebkönyvek

De térjek át a szövegekre. Az első Demeter Zsuzsa *Florentina, avagy a barokk szerelem dramaturgiája* című tanulmánya, amely arra keresi a választ: drámának tekinthető-e egyáltalán Gyöngyösi István Florentina című drámája, vagy csupán „drámaként olvasható”. Demeter Zsuzsa végkövetkeztetése – miután felvázolja a dráma alapszituációját, fő tartalmi és szerkezeti elemeit – pozitív: a kevésbé ismert Gyöngyösi-szöveg igenis drámaként működik. Ráadásul olyan szöveggé, amely viszonyul a drámai hagyományhoz, és ironikusan távolságtartó is e hagyomány szemben.

A tanulmánykötet gerincét képező színháztörténeti tanulmányok sorát Kovács Eszter dolgozata nyitja meg *Varia des Hermannstädter Theaters* című dolgozatával, amelyben egyrészt kitér arra, hogy milyen feltételek mellett jelenhetnek meg a színházi zsebkönyvek (elsősorban a nézők kulturális, műveltségi szintje a meghatározó), másrészt rávilágít arra a tényre, hogy e könyvek a közönséggel fenntartott dialógus fontos elemei lehetnek. (Azoknak, akik kevésbé járatosak a XVIII-XIX. századi színházi zsebkönyvek világában, el kell mondani, hogy ezek a könyvek bizonyos értelemben a mai műsorfüzetek elődei, de igen gyakran az, anekdotákon, színházelméleti írásokon túl szabályos „közönségnevelő” írásokat is tartalmaztak.) Az 1820 és 1860 között német nyelven megjelent zsebkönyvek egyikében még szabályos drama-

turgiai ábécére is rábukkant a tanulmány szerzője, ezen ábécével is igazolva azt, hogy a szóban forgó zsebkönyvek közönségnevelő tanfolyam részeinek is tekinthetőek.

Mint ahogy színházi nevelés kérdése az is, hogy egy színházi zsebkönyvben feltüntetik a teljes segéd-személyzetet – név szerint. Ami a mai műsorfüzetekben már ritkaságnak számít.

Kovács Eszter a János Szabolcs által *Színház- és drámaelméleti nézetek az 1790–1820-as* években című munkájában feldolgozott időszak utáni időkről ír, ráadásul úgy, hogy nem csupán a színházelméleti tárgyú írásokra figyel, de más diszciplínák e témával is foglalkozó szövegeire is. Ebben egyébként hasonlítanak a tanulmánykötet szerzői, hiszen a barokk kapcsán Baltasar Graciánt idézi Demeter Zsuzsa, Bodó Márta pedig az egyházatyák színházi témájú írásaiból idéz többször is.

Színház, rítus, nevelés

Bodó Márta *Színház, színjáték – és a katolikus nevelés* című tanulmánya elsősorban a bevezető részben számít igazán izgalmas olvasmánynak, hiszen itt pontosan adatomlja, milyen is volt a korai kereszténység színházról alkotott képe. E kiindulóponttól jut el a szerző egészen a XVIII. századi iskolaszínjátszásig, amikor a katolikus és protestáns iskolákban egyaránt érvényre jut az, amiről János Szabolcs is szól dolgozatában: a korábban elítélt színház erkölcsi, morális értékelése egy szintre került a templomával és az iskoláival.

Színház és rítus témájában (erdélyi szinten) Tamási Áron drámaíró munkássága kapcsán olvashat-

tunk izgalmas szövegeket, színház és rítus kapcsolata többször felbukkan a *Néző, játék, olvasó* című kötetben is. Nagy Zsófia Borbála írása, amely a nőkérdés XIX. századi halotti prédikációkban való felbukkanását taglalja, mintegy bevezeti Egyed Emese *A gyászpompá* című tanulmányát, amelyben a szerző megállapítja, hogy a „látványkülönlegességnek” számító temetések a „»keservesek« (gyászolók), az actorok (szónokok) és a meghívottak olyan történések (»produkció») részesei voltak mindannyiszor, ami mai megítélésünk szerint is megfelel a komplex (művészi) élménynek”. A szerző ezzel is alátámasztja, hogy bármely nemzeti kultúrán belül – folyamatosan jelen vannak azok a jellegzetesen előadóművészeti jelleggel bíró események, rítusok, ünnepek, amelyek megtermékenyítő hatással lehetnek nem csupán az éppen aktuális, de az eljövendő színházi kultúrára is.

Látványkülönlegességnek számíthatott a XVIII. században a tánc is, hiszen egy megkésett moralista versbe szedett táncellenes traktátusának létezéséről értesülünk Király Emőke *Kolozsvári kézirat a táncról* című tanulmányából. Ugyanakkor bizonyos színházi toposzokra, a miméris kérdéskörének egyedi feldolgozására is rábukkanunk az elemzett traktátusban, ahol az ismeretlen szerző majomhoz hasonlítja a táncost.

A kötet anyaga attól válik igazán (színháztörténeti szempontból mindenképpen) izgalmas olvasmánnyá, amikor rávilágít: milyen előzményei voltak a 18. és 19. században a mai magyar színházi kultúrának. Figyelembe véve azt a tényt, hogy a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron színház az utóbbi évtizedben jobbnál jobb előadásokat visz a közönség elé, különleges csemegeként számít a város 120 évvel ezelőtti „színházi

állapotát” ismertető Bartha Katalin Ágnes tollából származó tanulmány. A *Színlapok tükrözte színházvilág Sepsiszentgyörgyön (1880–1885)* című dolgozat fél évtized hivatásos színészetének krónikájaként olvasható, a szerző által feldolgozott anyag. A sepsiszentgyörgyi színlapok érdekes, ma is felhasználható ötleteket nyújthatnak azoknak, akik színházba kívánják csalogatni a közönséget.

„Az egyes színlapokon a közönségcsalogatás, a reklámfogások különböző neveit különböztetjük meg. A színpadi látványosságokra, trükkökre való hivatkozás lenne az egyik módja; a darab művészi értékének kiemelésére szolgáló információ egy másik; és valamilyen helyi érdekeltégű információra való hivatkozás egy harmadik lehetséges módja a közönségcsalogatásnak” – tudjuk meg Bartha Katalin Ágnes tanulmányából.

Dráma és dramaturgia

A kötetben fellelhető néhány olyan szöveg is, melyek különböző drámák (színművek, szomorújátékok) dramaturgiai vázát próbálják megrajzolni, vagy, mint ahogy ezt Széll Anita teszi, a világirodalmi terepen belül az őt megillető helyre helyezni a szöveget. Széll Anita *Gottsched – Bessenyei. Dramaturgiai komparáció* című tanulmányában úgy hasonlítja össze a két szerző Ágisz történetét feldolgozó drámáját, hogy közben az irodalmi, világirodalmi előzményekre is figyel.

Két, kevésbé ismert drámai szöveget szálaz szét Farkas Wellmann Éva és Kocs Éva egy-egy tanulmánya. Farkas Wellmann Éva a Magyarósi Szőke József által írt *Bálámber* című, a hun mondavilágból merítő

szövegben nem csupán az aktualizált történelemképre hívja fel a figyelmet, mint romantikus sajátosságra, de arra is, hogy a szereplők – még a komorna is – jól egyénítettek, a darab szerkezete kiegyensúlyozott, és alkalmas cselekményhátteret nyújt „az éppen kimondásra szoruló eszméknek”.

A tanulmánykötet legalaposabb színházelméleti és dramaturgiai tudással is kellőképpen felvértezett szövege Kocs Éva *A regionális dramaturgia értékei* című tanulmánya, amelyben Szigethi Gyula Mihály kéziratos drámáival foglalkozik. Külön foglalkozik a tér jeleivel, a címek és szövegek viszonyával, a drámák felépítésének és cselekményének tagolódásával, külön odafigyelve a szereplők közötti viszonyokra is, melyeket pontosan felvázol a tanulmányt követő ábramellékletekben. Minden dicséretet megérdemelne, ha nem követne el egy szarvas hibát, jelesül azt, hogy a kötet 191. oldalán összekeveri a dráma és a színházi előadás fogalmát, ami színházi tárgyú írásban – bűnnek számít. Mint ahogy az is sajnálatos tény, hogy a komoly filológus munkát végző kezek nem figyeltek kellőképpen a lábakra, a lábjegyzetekben ugyanis rengeteg a sajtóhiba.

Ennek ellenére a *Néző, játék, olvasó* című tanulmánykötet mindenképpen elősegíti az erdélyi színháztörténeti és színházelméleti irodalom megerősödését, különösen akkor, ha a THÉ műhely a színháztudományi, illetve dramaturgia szakos egyetemistákat is bevonja majd a kutatómunkába, hiszen ők (bár elvileg a téma fiatal szakértői) egyelőre még hiányoznak e Thé füzetből.

A KETTŐSSÉG JÁTÉKAI

SZÍNHÁZ ÉS DIKTATÚRA

„A vers jó. A regény még jobb. De leginkább színdarabokra van szükségünk.”

Sztálin, 1932

„Minél kibírhatalanabb a lét, a költészet annál vadabban virágzik” – írja Vítězslav Nezval, a cseh avantgárd líra egyik legismertebb alakja. Nincs ez másként a színház esetében sem. A sanyarú körülmények gyakorta szolgálják Tháliát, hiszen a színházi alkotókat arra kényszeríthetik, hogy a hagyományos jelrendszereken, fáratag kliséken túllépve valami újat mutassanak meg, ezáltal is felrázva a közönséget – a hétköznapi aktualitásain túlmutatva, az általánosan emberi felé nyitva meg a színház, a színészi játék, a drámai szövegek tereit. A színház és a diktatúra viszonyára is érvényesek a fenti megállapítások, mert a diktatúra nem csupán az anyagi létre, de a társadalom egészére, a szellemi szférára, a magánélet érzelmi alapjaira is rányomja bélyegét. Miközben a diktatúra az általánosba szorítaná az egyént, addig az egyik legmulandóbb és legsérülékenyebb művészeti ág, a tulajdonképpen önmagát minden egyes előadásban újrafogalmazó színház a diktatúra keretein belül éppen az egyéni általánossá emelése által tud megmaradni, új értékeket mutatni fel az időben.

Erről tudósít a Lengyel György által szerkesztett *Színház és diktatúra a 20. században* című könyv, ami jóval túlmutat egy színháztörténeti antológia keretein¹. A színháztörténeti adatok mellett a 20. századi

¹ *Színház és diktatúra a 20. században*. Szerkesztette: Lengyel György. Corvina – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. Budapest, 2011. A kötetéről szóló kritika megjelenésének helye: *Helikon*, 2012. 7. (597.) szám, 20. o

művészet és a politikai hatalom viszonyát is sajátos fényben mutatja meg a 21. századi olvasónak, mert ahogy a kötetben közölt tanulmányában Gerold László is megállapítja, a politika a színházban: „mindig jelen lehet/volt, kivált, ha így ítéli meg a hatalom, amely a művészetek közül éppen a kiváltható tömeghatás okán elsősorban a színház iránt tanúsított megkülönböztetett figyelmet”.

A hiánypótló, több mint 400 oldalas kötet nem törekszik arra, hogy történelmi tablóként ábrázolja színház és diktatúra viszonyát, mozaik inkább, amelynek egyes darabjai mégis egységes egészet alkotnak, ami annak is köszönhető, hogy a kötet szerzői sikeresen kerülnek el a különböző történelmi korszakokkal foglalkozó tanulmányok száraz adatfelsoroló stílusát, olyan olvasmányos szövegeket nyújtva az olvasónak, amelyek eközben mégsem hajlanak el az esszéisztikus beszédmód felé.

A színház már *ab urbe condita* a hatalom egyik eszköze, gondoljunk arra, hogy Romulus éppen egy színházi előadás közepén adja meg a jelet a szabin nők elrablására, és már itt, a Róma alapításáról szóló történetben is felfigyelhetünk arra, hogy a mindenkorai hatalom éppen a színházzal való viszonyában mutatja meg igazi arcát: a rómaiak színházi előadásának célja éppen akkor válik nyilvánvalóvá, amikor Romulus leveszi palástját, ezzel adva meg a lányrablás megkezdését engedélyező jelet.

Elmondható tehát, hogy a hatalom a színházhoz való viszonyában lepleződik le, és visszatérve a 20. századhoz, éppen a színház kapcsán mutatkoznak meg gyenge pontjai. Mert a hatalom képtelen arra, hogy teljesen uralma alá hajtja a színházat. A mű-

fajnak éppen a pillanatnyiségben rejlik ereje, hogy képes, ha csak egyetlen pillanatra is, de kikacsintani a közönségre, és már egyetlen forradalmi, lázadó hangsúly is elég ahhoz, hogy a színházi előadás át húzza a cenzúra összes számításait.

Színház természetesen nem létezhet közönség nélkül, jól tudja ezt a közönséget uralma alá kényszeríteni igyekvő hatalom is. „A színház a népé. A jegyárakat ennek megfelelően kell megállapítani” – rendeli el Hitler, és tanulságos az a tény, hogy a náci diktatúra éppen a műfaj lezüllesztésével, lealacsonyításával próbálja uralma alá hajtani a színházat, ami abban is megnyilvánul, ahogy a színházi kritikát megpróbálja beszámoló jellegű, népszerűsítő anyaggá silányítani. A kritika bármilyen formája veszélyérzetet kelt a diktatúra kiszolgálóiban/létrehozóiban, így szinte magától értetődő, hogy Mussolini Olaszországában a szatíra semmilyen formája nem volt megengedett.

A hatalom igyekszik megszelídíteni a színházat, de ez teljes mértékben mégsem sikerülhet, a színházakat be lehet zárni, ahogy ez megtörtént még az Egyesült Államokban is, a rendezőket ki lehet végezni, mint Meyerholdot a Szovjetunióban, a drámaírókat meg lehet gyilkolni, mint Federico García Lorcát, a színészek azonban akár sztrájkba is léphetnek, ahogy ez a második világháború idején Norvégiában történt. Ráadásul a színház világa is képes arra, hogy a „sorok közé” rejtse igazi üzenetét, legyen bár szó színházi előadásról vagy színikritikáról.

A német, az olasz, a francia, a spanyol, a skandináv, az orosz, az észt, a lett, a litván, a kelet-német, a cseh és a szlovák, a román és ezen belül a romániai magyar, a délszláv és a magyar színházak minden

esetben szembeszállnak a zsarnoksággal, a maguk sajátos körülményei és színházi hagyományai által behatárolt térben. Hasonló ellenállást tapasztalunk, amikor a zsarnokság kísértete Amerikát, az Egyesült Államokat is bejárja. A különböző diktatúrák és zsarnokságok között olyan jelentős az eltérés, hogy a sztálini diktatúrához képest a Mussolini-féle néha már-már operettes kedélyeskedésnek hat. Elég, ha összevetjük Meyerhold kivégzésének gesztusát azzal, ahogy az olasz diktátor 1929-ben megpróbál (!) betiltani egy előadást és ez végül nem sikerül neki...

Kötő József idézi a román és a romániai magyar színházról írott tanulmányában Sütő András egyik mondatát, mely szerint: „A színpadon beszélni annyit jelent, mint cselekedni”. A mindenkori diktatúrák is tudták ezt. A különböző zsarnoki rendszerek számára a 20. század második felében is egyértelmű volt, hogy milyen propagandisztikus erővel bír a színház, de ahogy ezt Mussolini példája is mutatja: nem könnyű uralkodni a színház öntörvényű világa felett.

A pozitívumok, apró, nehezen elért engedmények ellenére a kötet egésze emberi tragédiák hosszú soráról tudósít, és számos kérdést vet fel az olvasóban: vajon ha a Tanácsköztársaság bukása után Lugosi Béla nem kényszerül távozásra, milyen nemzetiségű lett volna Drakula alakjának egyik legismertebb filmbeli alakítója? Vajon a lengyel vagy a magyar színházban normális, polgári és demokratikus körülmények között is akkora jelentőséggel bírt volna egy-egy, a törvényi szabályozás peremén létrejött szobaszínház? Milyen lett volna Németh László *Galilei* című drámája, ha nincs cenzúra?

A színház számára szükségszerű, hogy pillanatnyi történelmi kérdésekre gyors, lehetőleg azonnali vá-

laszt adjon. Ilyen azonnali válaszként értelmezhető a prágai Felszabadult színház 1934-es, *A hóhér és a bolond* című előadása, amely a zsarnokság és a zsoldos születésének társadalmi okait vizsgálta, vagy a Harag György által 1975-ben rendezett *Egy lócsiszár virágvasárnapjában* a megingathatatlan tartott hatalom sebezhetőségének metaforája: a tronkai várfal leomlása.

A legsebezhetőbb műfaj képes volt arra, hogy a zsoldosi hatalmat megsebezze, szembeszálljon vele, s ha a diktatúrák ideje le is járt közvetlen környezetünkben, a színház és a politika továbbra is odafigyel egymásra, ami a több ezer éves múltra visszatekintő történetben nem is annyira meglepő.

A RITMUSSÁ LETT LÁTHATATLAN

A Kolozsvári Állami Magyar Színház legutóbbi bemutatója, a *Csipke*¹, nem akar világmegváltó újításokat eszközölni – arra figyel, hogy létrehozzon egy külön világot, amely saját belső szabályrendszerének eleget téve kíván hatást gyakorolni.

A Máté Angi *Mamó* című kötete alapján létrehozott, Mezei Kinga által rendezett előadás címe is jelzi, hogy itt egy jól kidolgozott, az apró részleteket gondosan megkomponáló, mégis könnyedén sikló, a világ fölött lebegő színházi produkcióval van dolgunk, ami arról győz meg: nincs szükség a néző szemébe világító reflektorokra, sem alpári kifejezésekre ahhoz, hogy új, a közönségnek (kellemes) meglepetést okozó előadást vigyünk színpadra.

Mezei Kinga sikeresen bizonyítja, ahogy ezt rendezői pályája kezdetén is tette már, olyan előadásokkal, mint a *Szelídítések* vagy a *Pác*, hogy a költői nyelvhez közel álló, így szükségképpen stilizált beszédmódra épülő színpadi játékoknak helye van a kortárs színházi terekben. Többek között azért, mert a sajátos veretességgel kidolgozott, mégis irreális, tehát a valóságban tulajdonképpen nem létező nyelven beszélő, árvaságra jutott főszereplő olyan történetet bont ki a nézők előtt, ami nagyon is valóságos, egy olyan történetet, amely a gyermeki magányról és kiszolgáltatottságról kíván beszélni.

1 Kolozsvári Állami Magyar Színház. *Csipke*. Máté Angi Mamó című regénye alapján a színpadi adaptációt Góli Kornélia és Mezei Kinga készítette. Rendező: Mezei Kinga, dramaturg: Góli Kornélia, díszlettervező: Mezei Kinga, jelmelettervező: Gömöri Éva, zene: Mezei Szilárd, fotó: Fülöp Péter. A kritika megjelenési helye: Helikon, 2013. 14. (628.) szám, 22-23. o

A személyesség tétjéről is szól a *Csipke*, arról, hogy a rendező számára mekkora a tét, amikor az előadást színpadra állítja. Mezei Kinga rendezése ilyen értelemben, a film világából kölcsönvett kifejezéssel „szerzői” rendezés. Szinte tapintható az előadás során, hogy a rendező, akárcsak a főszereplő, a regény szövegének legbelső burkaiból lép elő, onnan indul. Ha valakinek sikerül ennyire „átélni” egy adott szöveget, akkor szükségtelen arról beszélni: létezik-e még rendezői színház, vajon a szöveg volt-e előbb, vagy a színpad háttérben elhelyezkedő emelvényen az előadást kísérő zenészek.

A fontos itt az, hogy még a legapróbb légáramlatok, az észrevétlen rezzenések (a zenei aprólékos-ságal kidolgozott mozdulatsorok) is jelentőséggel bírnak. A *Csipke* pompásan bizonyítja, hogy a színháznak milyen nagy szüksége van a láthatatlanra. A megjelenítés csak akkor teljes, erős és eredeti, ha ez a láthatatlan tényező újra és újra felsejlik az előadás háttérben.

Gyakorta láthatunk olyan előadásokat, amelyekben a díszlet szükséges rossz, a kellék színészre erőszakolt, mellékes, ám kiemeltté tett tényező, amely ahelyett, hogy elemelné a valóságtól az adott színpadi játékot, inkább földhöz nyomja és esélyt sem ad arra, hogy a színész és a néző egy másfajta, az előadáson is túli szintre emelkedve éreztesse hangsúlyos jelenlétét az előadásban. A láthatatlan jelenléte a színészt és a nézőt is jelenvalóbbá, láthatóbbá teszi, fokozottabb részvételre készíti, kényszeríti. Mezei Kinga éppen ezt a nehezen megragadható „láthatatlant” idézi meg. Az emlékezés belső, rituális, mert megidéző monológját alakítja át színpadi cselekvéssé, ami már nem

a rítusról szól, de jelenléte még kitapintható. A *Csipke* esetében a színpadi cselekvés rituális háttérét éppen a ritmus teszi érzékelhetővé.

Zárt, súlyos, mégis könnyedén lebegő világot hoz elénk, amelyet áthat a sajátos, nyílt, gyermeki világlátás. Csodálkozunk, hogy ilyen világ is létezik, és a gyermeki nyíltság őszinteségét mi, nézők is átveszünk, egyszerűen csak lebegünk, hagyjuk, hogy az előadás számtalan apró, felsziporkázó nyomot hagyjon bennünk, mert már az elején sejteni lehet: e nyomok az előadás vége után is felizzanak még.

Az előadás a fentiek ellenére nem ragad azonnal magával. Pethő Anikó az első percekben nem találja a megfelelő beszédritmust. Billen, félrebillen valami a hangsúlyok, a szövegmondás mélyén. Még nem lélegzik együtt a szöveggel, még nincs bent az előadásban, éppen ezért nem is tudja kellőképpen kinyitni azt a nézők számára. A gyermeki világ felé stilizált, az irrealitás határán mozgó, végletesen finom, ám komor hangulatoktól sem mentes beszédmódot és ritmust kell átvenni, és ez, legalábbis a bemutatón, néhány értékes percet vett el színésztől, közönségtől egyaránt. Nem az történt azonban, hogy Pethő Anikó nem volt jelen a színpadon, csupán arról: kezdetben nem került tökéletes összhangba azzal a sajátos ritmussal, amit a szöveg megkövetel. Ami Pethő Anikó esetében a hangsúlyokkal történik, az Bodolai Baláznál, aki az újra és újra felbukkanó „szomszéd fiút” alakítja, a mozgás, a gesztusok szintjén jelenik meg. Hiányzik belőle az a magabiztos bizonytalanság, billegés, lebegés, ami az előadás sajátja. Szerencsére csak rövid ideig tart e ritmuszavar, az előadás egészét nem befolyásolja döntően. Említése mégis fontossá válik, hiszen csak pozitív jelzők sorjáznak a továbbiakban.

Mert a fent említett „hangsúlykereső” kezdést leszámítva az előadásban szereplő színészek végig tartani tudják azt a feszes ritmust, amit a rendező elvár tőlük. Mamó, az árva lányunokáját nevelő nagymama (Kali Andrea) alakja körül lebbennek meg leginkább a csipkék, függönyök; köré szerveződnek az események. Az unoka (Pethő Anikó) folyton róla beszél, Mamó a titkos irányító; az, aki valamilyen titokzatos módon e gyermeki, elvarázsolt világot földközébe tartja, rendszerezi (az anyát, a szomszédasszonyt és a nagyapa feleségét is eljátszó Kántor Melinda alakításában a nagyapa feleségének szerepkörében bukkan fel, ám csak jelzésszerűen, egy ehhez hasonló földközelség). Szükség is van rá, hiszen a jókedv számtalanszor bukkan fel visszatartatlanul. Olykor szinte félő, hogy a színpad egyszer csak emelkedni kezd a derű magasba törő hullámaitól. Váta Lóránd pompás „részeges biciklista-baletdje”, vagy az, ahogy a szűkszavú cipész szomszédot alakító Keresztes Sándor számtalan hangsúlyváltozatban képes kimondani a „na” indulatszót, ugyancsak a komikum, a humor felé mozdítja el a produkciót.

Mozdulataikban komoly derű lakozik, még a folyamatosan komolykodó és aggodalmas Mamó is elmosolyodik egyszer. Egyetlen villanásnyi mosoly azonban éppen elég ahhoz, hogy az előadás addigi meghatározó hangsúlyai, tónusai, árnyalatai eltolódjanak. Nem is igazán fontos, milyen irányba történik ez az elmozdulás, a ritmus, az előadás sajátos, finoman sodró ritmusa az, ami a nézőket, és sejtezem szerint a színészeket is magával ragadja. (Az előadás titkos ritmusa abban a jelenetben a leginkább szemrevételezhető, amikor a szereplők a temetőt járják,

szinte táncolva, előre haladva, ám újra és újra visszafele is lépve, a gyász benső dallamaira figyelve, miközben mozdulataik valamiféle finom komikumot is a felszínre hoznak.)

Az előadás egészét, és a színészek alakításait is meghatározza a képek egymásutánjából építkező hullámzás és lebegés, amelyhez jól illenek a térformáló elemként működő fehér függönyök, vásznak, a vásznakra vetített képek, vagy a mögöttük felsejlő árnyak. Emlékezés, valóság és álom határmezsgyéjén járunk az előadás teljes időtartama alatt. A több mint másfél óra azonban észrevétlenül telik el, csak utólag ébredünk rá: minden váltás és apró rezdülés jelentőséggel bír.

Mamó az egyetlen szereplő, aki nem változik az előadás során. De ez a változatlanság sajátos módon értelmezendő. Az aggodalmaskodó, önmagába forduló Mamó már az előadás kezdetén számtalan változatát vonultatja fel a nyugtalanságnak, a szomorúságnak, az aggodalomnak, ami azonban minden esetben konok elszántsággal is társul. Ha leegyszerűsítve szemlélnénk, és nem vennénk figyelembe az egységes hangulatvilágot meghatározó szálak sokaságát, akár azt is mondhatnánk, hogy két fő szálon fut az előadás: az egyik Mamóé, amely az aggodalom és a konok elszánás világa, a másik a derúé, amely legtisztább formájában éppen Mamó lányunokájában nyilvánul meg. Az egyik világ az apró rezdülések által változó világ, a másik, a Mamóé pedig az, ami változatlan és csak az e sajátos változatlanságon belüli lehetőségek változatai mozdítják előre a cselekményt. A derú világában lezajló változásokat éppen a változatlan idézi elő.

A derú uralja az előadás jelentős részét, pedig a cselekmény mélyebb rétegeiben sötét és komor fo-

lyók áramlanak. Az apátlan gyermek még csecsemőkorában elveszti édesanyját, és magányos nagyanyja kénytelen felnevelni, szűkös körülmények között. Jelentésszerű ez a szűkösség, mert az előadás központi díszleteleme Mamó szekrénye, ami nem csupán szekrény, de varázsdoboz, ház is egyben, az előadás végén akár Mamó koporsójaként is értelmezhetjük.

Fontos díszletlem, hiszen ilyen szimbolikus erővel talán csak Csehovnál bír e bútordarab. Ajtó mögött az emlékek, elsősorban az unoka emlékei rejlenek, kéksége lassan átszüremlik a külvilágba – ezért az előadás végén a gyermeki derű kékje helyett már a szekrény elmúláskékje, végtelenje, lassuló ritmusa kerekíti le, zárja magába a történetet. A szekrény, az előadás bezárul. Konokul idézzük fel újra és újra a derút, ami ott lebeg még felettünk, láthatatlanul.

HASONMÁS, HALÁL, MÉDIAFELSZÍN

Măniuțiu-rendezések

Kettős Faust

Doktor Faustus, aki egy volt csupán (nem is a legismertebb) a XVI. század mágusai és kóbor alkimistái közül, halála után hatalmas irodalmi karriert futott be. Egy német népkönyvben marad fenn emléke, hogy aztán Marlowe tegye jóval ismertebbé, Goethe pedig: világhírűvé. A fausti ember típusa azóta folyamatosan jelen van az irodalomban és a színházban is.

A kolozsvári *Doktor Faustus tragikus históriája* előadása¹ az emberi elme és emberi lélek határait próbálja megmutatni, azt a helyet és pillanatot, ahol az elme és test börtönébe zárt lélek feladja a harcot, meghajol a sötétség hatalmai előtt.

A szöveg Mihai Măniuțiu rendező színpadi adaptációja révén jelentős hangsúly-eltolódásokkal szólal meg. Hogy csak a legfontosabbakat említsem: az előadásban Faustus teljesen egyedül maradva néz szembe a pokol erőivel, anélkül, hogy az eredeti szövegben szereplő Jó Angyal megjelenne a színen. Faustus nem számíthat semmilyen égi hatalomra, az elkárhozás lassú, de biztos útján a Menny magára hagyja. A rendező Wagner, Faustus szolgája szövegét és a prológust is Luciferrel (Hatházi András) mondhatja el – ezzel is érzékeltetve: Faustus tragikus históriája már jóval korábban elkezdődött.

¹ Kolozsvári Állami Magyar Színház. Christopher Marlowe: *Doktor Faustus tragikus históriája*. Mihai Măniuțiu színpadi változata Kálnoky László fordításának a felhasználásával. Rendező: Mihai Măniuțiu, jelmeztervező: Cristian Rusu m.v., díszlettervező: Cristian Rusu m.v. és Mihai Măniuțiu m.v, koreográfus: Vava Ștefănescu m.v, a rendező munkatársa: Bács Miklós. Bemutató időpontja: 2003. március 28.

Mephistophilist színésznő alakítja (Kézdi Imola), de, ha figyelembe vesszük, hogy Faustus első, kéjenc kérésével egy szüzet követel magának, már sokkal könnyebben elfogadható ez a rendezői döntés. Hogy Belzebubot (Panek Kati) miért nő alakítja, már bonyolultabb csak a szövegre támaszkodva megválaszolni, hiszen Belzebub, a legyek ura kétségtelenül hímnemű. Faustust két színész alakítja: Csiky András és Bogdán Zsolt. Előbbi a megkeseredett öreg tudóst játssza el, míg utóbbi a felelőtlen, visszafiatalodott Faustust. (E megkettőzés következményeire a későbbiekben még visszatérek.)

Nem véletlenül időztem el ily hosszú ideig a szöveg és az előadás közötti különbségeknél: a rendezői szándékok egyike, hogy az alapszöveg és általában a Faustus-hagyomány viszonylatában tekintsük meg az előadást. Faustus, aki ismeri a különböző hermetikus tanok fontosabb szerzőit, a *segítségükkel* jut a Poklokra, nem véletlen, hogy a műsorfüzetben szereplő Marlowe-idézetek egytől-egyig a Pokolra vonatkoznak, a hermetikus bot: a kadduceum pedig a királyi tudományra utal.

Ahogy az kolozsvári stúdió-előadásoknál lenni szokott, a közönség a színpad első felében helyezkedik el. Belépéskor egy fehér, váró- vagy kórteremre emlékeztető, trapéz alakú, hátrafele szűkülő játékteret figyelhet meg a néző, amelyet felülről négy sor halogénlámpa világít meg. A tér két oldalán fehér leplekkel letakart emberek ülnek tolószékeikben. Ebben a rideg fehérségben jár előre-hátra három színész. Köpenyük keleties tarkasága a hazugság és látszatvilág ezer színét idézi. Ők hárman alkotják azt a pokolbéli hármasságot, amely az egész történetet irányítja, hol érzékelhetően, hol láthatatlanul.

Lucifer derít fényt Faustus múltjára és jelenére, amely egyre inkább a fekete mágia csillagzatai alatt áll. Amikor Lucifer lerántja a leplet az alvó Faustusról: egy gondolataiba merült, megfáradt férfit pillant meg a néző, aki teljesen hétköznapi öltözetben: barna farmerben, fekete trikóban és fekete bőrkabátban ül tolószékében. Már ebből is érzékelhető, hogy Faustus más, mint környezetének többi tagja – azok ugyanis fehér kényyszerubbonyban ülnek, teljesen bábszerűen, a végső átalakulásra várva. Faustus körül minden steril, halálosan fehér és véglegesnek tűnő, akár a felejtés. Valdes (Bíró József) még képes felidézni emlékezetéből a könyvek címeit, de Cornelius (Salat Lehel) már beszélni sem tud igazán. Ebben az ég alatti, de inkább pokol előtti világban a szellem és a lélek sem képes önálló mozgásra, mindent Lucifer és két segítője irányít.

Ha Lucifernek nincs igazi ellenfele – nincs, ami feszültséget teremtsen a színpadon; ha a játszma már előre eldöntött – hiányzik az igazi konfliktus. A Măniuşiu-féle Doktor Faustusban azonban nem ez a legfontosabb, sokkal inkább az (ismertnek tekintett) szöveggel való játék, az eljátszás módja, a szövegben rejlő szimbólumok felmutatása, kiaknázása az, ami drámai helyzetet teremt. A konfliktus középpontjában tehát a szöveg és az előadás közötti különbség feszültsége áll. Minden pillanatban valami más is zajlik a színpadon – nagyjából úgy, ahogy egy pókerpartin lenni szokott: mindenki játssza a maga szerepét, de közben a maszk alatt megpróbál mérlegelni és döntéseket hozni a következő, a második, a harmadik lépés tekintetében is. Minden megkettőződik, vagy legalábbis jelen van egy Másik, egy hasonmás is.

Az én és hasonmása közötti szakadék Faustus esetében a legnyilvánvalóbb. Csiky András öreg Faustusa széttöredezett arcú, szinte már magatehetetlen tudós/mágus, tekintete néha annyira elvész a kétségbeesés és a homályos gondolatok labirintusában, hogy a nézőnek olyan érzése támad, mintha a színész szeme valahonnan a tarkó mélységéből, vagy azon is túlról villanna rá. De a következő pillanatban a boldogság utáni kétségbeesett vágy szinte már túlságosan is előre, valahová a szemgödör elé kergeti a szemgolyót.

Egészen más a helyzet a fiatal (megfiatalított) Faustussal (Bogdán Zsolt), aki mozgékony, lendületes, széles gesztusai szinte még a kamaszkor bizonytalanságát és felelőtlenségét idézik, s fokozatosan döbben rá, hogy az aláírt szerződés a kárhozatba dönti. Mindent mozgás által és a testen keresztül érzékel, egyedül a test határai azok, amelyek arra kényszerítik, hogy szembenézzen a valósággal – de ezzel bővebben majd a színpadi mozgás és koreográfia kapcsán foglalkozom.

A megidézett Mephistophilis is két alakban jelenik meg, először alvilágibb, rémisztő formában égnék álló hajjal (Pánek Kati), másodszer azonban már jóval emberibb alakot öltve. Mephistophilis (Kézdi Imola) első pillanataiban még nem teljesen emberi, arca néha megrándul, mintha az emberi alak felvétele fájdalmat okozna annak, aki tulajdonképpen pokolbéli szellem. Mephistophilisen látszik, hogy a pokolban van, hiszen ő a mennyből hullt alá Luciferrel együtt, ő az a három alvilági lény közül, aki még nem szokta meg a poklot, ezzel magyarázható, hogy védi az alvó Faustust az előadás vége felé, amikor az már holtfáradt és elszunnyad egy pillanatra. Kézdi Imola egy

negatív Beatricét alakít, egy olyan soror mysticát, aki nem a mennybe, hanem a pokolba vezeti a tudni vágyó Faustust. Eljátszik vele, sajnálja, néha már szörnyülködve nézi romlását, de mégis elősegíti Faustus végső pusztulását. A gyermeki önfeledt játszadozást megtöri egy sajnálkozó tekintet vagy egy démonian kegyetlen/cinikus pillantás.

Egyedül ez utóbbi megformálása körül támadnak kétségeink, az arcjáték megpróbál „démoni” lenni, de a kifordult szemek, a visszatartottan remegő arcizmok nem elég meggyőzőek, mert a gesztusok nem követik, vagy nincsenek teljesen szinkronban az arc rezdüléseivel. A gesztusokban még érezzük az elbukott világszűz hajdani mozdulatait. Pedig az igazi démoni-ság néha képes egészen erősen és váratlanul megnyilatkozni. Mephistophilis a játéktér elülső részében áll Faustussal, még a szerződés megkötése előtt, hirtelen egy gyors félfordulatot tesz, melynek hatására a tér hátsó falának nyitott ajtajában álló Lucifer zsebéből előszökik a kés. Olyan esemény ez, amitől nemcsak a néző, de maga Lucifer is meglepődik. (Egyébként ez a kés az, amellyel Faustus megvágja magát, hogy kicsorduljon a szerződést hitelesítő vér.)

Panek Kati Belzebubja méltó egy főördöghöz: nem az égnek álló haj az, ami ijesztő benne, hanem a játékosság, a csúfondáros, cinikus hang, ahogy a nézőnek háttal ülve már szavainak hangsúlyjaival érzékelteti. milyen is a hét főbűn, miközben Bogdán Zsolt fiatal Faustusa ezt a saját bőrén is megtapasztalja.

Itt az a pont, ahol rátérhetek a fentebb már említett szöveg és előadás közötti feszültségen túl arra, ami (talán még inkább, mint az előbbi) az előadás egyik alapkonzfliktusa: a szó (a szellem) és a test közötti konfliktus. A szóban rejlő energiákat a test kép-

telen elviselni. Amikor a *szóban* megígért boldogságot *testileg* is megkapja Faustus: szinte belerokkan. A mozgásra (illetve hiányának hangsúlyos jelenlétére) alapozó előadás egyik legkicsiszoltabb jelenete az, amikor a régóta elképzelt és kívánt szüzet Faustus végül is megkapja. Mephistophilis teljesen meztelesen fekszik a pokol várótermének deszkáira; Faustus fölője fekszik-könyököl, testén a nemi aktus izomrándulásai, néha már görcsös rezdülései. Mephistophilis teljesen passzív: a földön elterülő hosszú haja és két karja virágot, talán egy rózsát formáz. Lucifer egyetlen mozdulattal húzza ki Faustus alól és elviszi. De Faustus ott marad, továbbra is a nemi aktus izomrángásaiban és görcseiben, miközben a tolókocsiban ülő többi szereplő üvöltözni kezd, mintha csak a világ végét vagy egy új elkárhozott érkezését köszöntենek. Miután elcsendesednek: belép a három alvilági lény, immáron teljesen fekete ruhában (nem olyan hétköznapi öltözékben, mint korábban), Belzebub egy csörgőórát tart kezében, amelynek mutatói iszonyúan gyorsan forognak. Belzebub tartja az órát, Faustus még mindig a nemi aktus görcseiben rángatózik a padlón. Lucifer elnézően, Mephistophilis sajnálkozva figyel. Így telik el a huszonnégy év nagy része néhány pillanat alatt, Bogdán Zsolt testi valójának megdöbbenően erős jelenléte közepette. Belzebub megállítja az órát, Faustus feltápászkodik – és ekkor jelenik meg először pillantása mélyén az öreg Faustus tekintetéből ismert kétségbeesés.

Ahogy ezt már fentebb is említettem Faustus minden tapasztalata testi, érzéki jellegű. Átalakulására, szellemmé változására testének lassú mozgásképtelenné válása figyelmezteti. De ahogy az öreg Faustus se értette meg a kialvó fényekből, a vér hiányából az

átváltozás (elkárhozás) tényét, úgy a megfiatalodott Faustus se fogja fel, hogy minden varázslattal közelebb kerül a szellemvilághoz: hiszen amíg Nagy Sándort és kedvesét két alvilági szellem: Belzebub és Lucifer játssza el, addig Helénát már ő maga.

Öreg és fiatal – mindkét Faustus elkárhozik, átalakul, az előadás ennek az átváltozásnak a fokozatait és tragikus históriáját mutatja meg, miközben képes arra, hogy szöveg és előadás, szó és test közötti feszültségekre is felhívja a figyelmet, no meg arra, hogy a test nem tud túllépni önnön határain, a filozófusok önmagába forduló kérdésein és egyéb értelmetlen dolgokon csak nevetni tud egy alvilági szellem.

Sajnos vannak pillanatok, amikor a néző nevetni se, sírni se tud, mert amíg Belzebub ugróiskolás lépegetése (minden játékossága ellenére) rémületet kelt, addig a három alvilági szellem sziszegése („varázslata”) meglehetősen gyermetegnek tűnik. Az előadásban szinte végig következetesen végigvitt kettősjáték: irónia és tragikus hang, szánakozás és kegyetlenség gyors váltakoztatása, a gesztusok folyamatos eltúlzása és visszavonása az utolsó jelenetben már nem működik. Az amúgy is számtalan szimbolikus elemmel tűzdelt előadás végén nem okoz meglepetést (katarzist különösen nem) az a tény, hogy Mephistophilis és Lucifer mennyasszonyi ruhába öltözve viszi magával az öreg és a fiatal Faustust – a halál mint házasság, két ellentétes princípium „alkímiai” házassága, bármi legyen is a jelenet jelentése, túlságosan is szájbarágós az előadás számos pillanatában felfrissítő száraz és visszafogott precizitáshoz képest. Ennek ellenére, amikor a két Faustus elindul a pokol ajtaja felé (a két menyasszonyruhás szellem húzza őket) és kialszik

a fény, a néző örül, hogy a nyitva hagyott pokolkapu nem szippantotta be őt is. Örül a meghajló színészeknek, és már a tapsrendre se figyel.

Caligula, a gyermek

Camus Caligula című drámáját Mihai Măniuțiu úgy vitte színpadra², hogy a nézőnek mindegyre Cocteau *Rettenetes gyerekek* című kisregénye jut eszébe, nem véletlenül, hiszen Cocteau főhősének és Camus Caligulájának magányossága egy töről fakad: a gyermekkor magányossága ez.

Az előadást nézve döbbenek rá, hogy van a szövegben egy ilyen olvasat lehetősége – Caligula nem zsarnok, mert zsarnoksága gyermeki zsarnokság. Pedig a zsarnok, az örült zsarnok sokkal kézenfekvőbb megoldás lenne. Măniuțiu valami mást akar megmutatni: a magánynak a magányos fölötti zsarnokságát, azt, hogy a szerep tesz magányossá. Az is felsejlik az előadás finom utalásrendszerekkel dolgozó hálójában, hogy a sors az antik időkben olykor gyermeki vonásokat öltött magára, ezért sem véletlen a játszótér, mint helyszín – a sors kereke, mint játszótéri díszlet, felbukkan itt is...

Napjaink játszótereinek műanyag csúszdarendszerét fából készült változatra cserélik. Talán olcsóbb is, ráadásul valamikor régen még fából ácsolták a színházat... De térjünk vissza a Caligula című előadás-hoz, ami a XXI. századot idéző díszletek között vérgőzös római jeleneteket hoz elénk.

2 Kolozsvári Állami Magyar Színház. Albert Camus: *Caligula*. Rendező: Mihai Măniuțiu; dramaturg: Visky András; koreográfus: Sinkó Ferenc; díszlettervező: Adrian Damian; jelmeztervező: Vladimir Turturică; zene: Șerban Ursachi; rendezőasszisztens: Visky Andrej. A kritika megjelenési helye: *Helikon* 2011. 12. (578.) szám, 20. o

Fontos itt a vérgőz, a kipárolgások, az izzadás, a félelem szaga, amit a néző nem érez ugyan, de mégis látja a színészekon. Fontos, mert a szereplők jelentős része inkább a tragikus kar szerepét tölti be, kevés a tér ahhoz, hogy az (olykor tógában, máskor rabruhában megjelenő) alakok határozottabb személyiségjegyekkel ruháztassanak fel. Az előadás e szerkezeti sajátosságával is magyarázható, hogy a korból egyedül Cherea (Váta Lóránd) emelkedik (emelkedhet) ki, de még az ő alakítása sem elég erőteljes. A visszafogottság folyamatos testi megjelenítése, az utolsó pillanatban megtörő gesztusok mellett nem mindig érezni a Chereában rejlő erőt, elszántságot.

Bodolai Balázs, akinek Vátához hasonlóan, Scipion szerepében szintén nagyobb mozgástér jut, végre felhagyhatna azokkal a befejezetlen, lebegtetett gesztusokkal, amelyek a kolozsvári *Leonce és Léna* című előadásban még helyükön vannak, de itt zavarják azt az összképet, ami éppen nélkülük lenne teljesebb. Mondom ezt, miközben Dimény Áronnál is látok néhány „nézést”, „pillantást”, amit a *Megöltem az anyámat* című előadásban is felfedeztem; az ottani Csipesz nem ismétlődik, de valamiféleképpen folytatódik, amikor Dimény Camus drámájának címszerepét alakítja.

Valami visszatükröződik még a korábbi előadásból, és jó ez itt, mert a tükör a dráma és az előadás egyik kulcsa. A drámában Caligula önmagát látja benne, míg a kolozsvári előadásban a halott lánytestvért, Drusillát (a néha bábszerű, máskor mégis „élő” szereplőt Kántor Melinda alakítja). Dimény Áron tekintete folyamatosan ezt a szellemalakot keresi, úgy viselkedik, mintha folyamatosan együtt lennének. A halott Drusilla és az élő Caligula együtt uralkodik

a rómaiak fölött. Mert jelmeztől függetlenül: itt rómaiakat látunk, Camus szövegéből az előadás éppen ezt a római hangulatot hívja elő, amelyhez a zene elengedhetetlen. Şerban Ursachi zenéje, annak mediterrán hangulata és tragikus tónusai komor hangkuliszszákkal veszik körül a főszereplőt, aki úgy irányítja az eseményeket, hogy közben jól tudja, mi vár rá, mert a Hold elérhetetlen, csak a Hold utánzata az, amelybe a haldokló Caligula befekszik. A hold bizonytalan – csak a halál biztos.

Amit nem dönt el az előadás, és jól is van így, az Heliconnak (Molnár Levente) az egész történetben betöltött szerepe. Nem Caligula parancsai az iszonyúak, hanem az, hogy akad valaki, aki e parancsokat végrehajtja. Molnár Levente alakítása, mefisztóian kétarcú engedelmessége azt is érzékelteti, hogy valójában Helicon az, aki a sors kerekét irányítja a gyermek Caligula mellett, és éppen ezért Cherea és Helicon között zajlik az igazi konfliktus. Caligula nem akkor „istenül” meg, amikor kidugja fejét a Vénuszt ábrázoló szobor nemi szervéből, de jóval korábban, még Drusilla halálakor, mert a halál mutatja meg a törvényeket, az istenek törvényeit, melyeknek felnőttes konokssággal engedelmeskedik a sors zsarnokságát megélő gyermek.

Halálszínház, médiafelszín

Mihai Măniuţiu rendezésében láthatta a kolozsvári közönség *A földműves és a halál* című előadást³,

3 Kolozsvári Állami Magyar Színház. Johannes von Tepl: *A földműves és a halál*. Színpadra alkalmazta: Mihai Măniuţiu. Fordította: Visky András. Rendező: Mihai Măniuţiu; díszlet- és jelmeztervező: Adrian Damian; koreográfus: Vava Ştefănescu; zeneszerző: Şerban Ursachi; dramaturg: Visky András; kameraman: Nagy Alpár, Kerekes Levente; videó: Buksa Péter;

amely elsősorban Johannes von Tepl azonos című művére alapozott, a dalok szövegeit Jónás Tamás és Visky András írta. Ám mégsem a szöveg volt itt a legfontosabb, inkább az, hogy e középkori, áthangszerelt „haláltáncszövegkönyv” miként tud üzeneteket továbbítani a mai nézőnek. Természetesen a szöveg nem mellékes tényező, a produkcióban mégis a látvány uralkodik. Nem a szöveg maga, de annak hangsúlyozása bír jelentőséggel A földműves és a halálban. Miközben az eredeti történet némiképp háttérbe szorul – ez nem haláltánc, hanem a halálról szóló showműsor, tévéstudió a színház stúdiótermében, 21. századi médialátványosság, tömegáru. E tömegáru létrehozásának álságos folyamatába nyújt bepillantást a kolozsvári előadás.

Óriási szenzáció: színpadon a halál mögötti halál. Soha vissza nem térő alkalom, tömegkommunikáció és showműsor a stúdiószínpadon! Az előadás e ket-tösségről szól, hogy a nagy és látványos történetek mögött kevésbé látványos emberi sorsok, emberi tragédiák rejlenek.

A történet egyszerű: a férj, az előadásban K. Showman (Dimény Áron) elveszti feleségét, és pöröl a halállal, amely számtalan alakban jelenik meg: high style kiadásban, bizánci halálként, tréfás, félénk, feslett halálként, elbűvölően, lerongyolódva stb.

A halál számtalan alakjával néz szembe a showman, a közönség pedig azzal a ténnyel, hogy a Nagy Játék, a médiaeseményként meghirdetett Utolsó Játzsma nagyon is emberi – amit látunk, az „csak” előadás. Ami által mégis túlmutat, vagy túlmutathat önmagán, az éppen a látszat függönyének félrehúzá-hang: Kerekes Zsolt; fények: Maier Sándor, Soós Alpár. A kritika megjelenésének helye: *Helikon*, 2013. 18. (632.) szám, 20. o

sa. A nagy Tragédia, a szeretett lény elvesztésének drámája mögött, ami a nagyközönségre tartozik, lezajlik egy másik, magánjellegű dráma is. Az előadás főszereplője ugyanis, túl a felesége elvesztésén és az emiatt érzett fájdalomon, egy másik konfliktussal is kénytelen szembenézni: egy titkolt kapcsolat nyilvánosságra hozatalának lehetetlenségével. A show kamerák által mutatott világa mögött van egy másik, a lencsék által szándékosan be nem mutatott, figyelmen kívül hagyott világ, amely mindhiába követeli jogait, csak néhány pillanatra tud nyilvánosság elé, a felszínre jutni. A Showman és a Beszélő néma halál (Kézdi Imola) közötti, felsejülő szerelmi kapcsolat nem juthat a kamerák elé. A stúdió játékterében azonban létrejöhetnek olyan pillanatok, amikor a show, a látszatok világa, a gépezet mögötti vagy a gépezet által ledarált esendő embert is megpillanthatjuk.

A szándékoltan giccses felé hajló színekavalkád és stíluskevercs közepette (rockbandákhoz illő öltözékben reppelnek a szereplők) mégiscsak felbukkan az előadásban az, ami az alapszöveg vezérmotívuma is egyben: a halállal szembeni magárahagyottság felmutatása. E magárahagyottságot elsősorban Dimény Áron lenne hivatott érzékeltetni, ez azonban csak részben sikerül. Az alakítás egészéből hiányzik valami, amitől az rendjénvaló lehetne. A hangsúlyok körül van a baj, mert Dimény Áron pont ezt, a gyötrődő és mindközben önmagát folyamatosan megjátszó showman hangját nem tudja megtalálni. Mert nem biztos, hogy olyan egy igazi showman, médiasztár, ahogy az Dimény megformálásában a színpadon megjelenik, ám kétségtelen, hogy akár ilyen is lehet. A gesztusokkal, az arc rezdüléseivel sincs gond, sőt, akadnak nagy-

szerű, jól komponált pillanatok, amikor a fájdalom, a magány, a gyötrődés könnyedén „átjön” Dimény felől a nézők oldalára. Üres tekintet, szürke, dermedt arc, a fájdalom barázdái – mindez rendjén volna, ám a hangból hiányzik valami, amitől az elmondott szöveg is életre kelhetne. Monotónia van – és lehet, hogy szándékosan, a mély depresszió érzékeltetése okán, ám a néző csak a hangsúlyozás monotóniájával marad és a hiányérzettel – miközben...

Miközben az előadás elgondolkodtatva szórakoztató, egyszerre mutatja fel a maga drámaiságában és figurazza ki a halált (jó példa erre Váta Loránd ceremóniamesteri alakítása); a dalbetétekhez kapcsolódó színpadi jelenetek, jól koreografált táncok eredményeként a néző újra és újra a hallállal való szembesülés távolságtartóbb pozíciójába kerül. De a komikus vagy tragikomikus jeleneteket nem ellenpontozza kellő erővel a halállal szembeni magányosság elsősorban Diményre háruló megjelenítése.

A földműves és a halál mégsem sorolható a „futtak még” kategóriába. A középkori világot idéző női portrék vagy akár az előadás egyik jelenetében felbukkanó múmia, elkeveredve napjaink zűrzavaros világával, mégiscsak működő utalásrendszert hoz létre – a halál high style alakításai egyértelműen a görög mitológia hármasságára utalnak –, és a gépezet, a showmúzeum és a színházi előadás működőképes egész alkot. A csoportos jelenetek mindegyikében van idő arra, hogy a többi szereplő is felvillantsa színészi kvalitásait – azonban a csoda, az egyértelmű vég, a katarzis, vagy valami, ami ahhoz hasonló, mégsem történik meg a színpadon, ahogy a nézőtérre sem.

A showman, aki arra készül, hogy a tévénézők sze-

me láttára kövessen el öngyilkosságot, mégsem sűti el a fegyvert, mert végül szembesül a csodával: az előtte heverő könyvet (talán a Bibliát) lapozni kezdi egy láthatatlan kéz. Jól ellenpontozhatná e jelenet az előadás egészét, értékeljük is a megfelelő pillanatra hagyott záróakkordot: képileg tökéletes. Ám a katarzishoz a tragikum erősebb hangsúlyozására lett volna szükség a korábbi jelenetekben.

A tömeg, a médiavilág felszíniességével és annak veszélyeivel szembesít ez az előadás, de a haláltánc mai időkre hangszerelt látványos jelenetei ellenére is elmarad az a belső, a nézőben lezajló örvénylés, amelyből taps közben felbukkanhatunk.

SAJÁT SHAKESPEARE

Töredék, Hamletnek

A kolozsvári román színház Hamlet-előadása így indul: hosszas hallgatás után a színpadon ülő színészek olvasni kezdik a Hamlet szövegét, hogy aztán már nem „civilben” el is játsszák a darabot.

Mit lehet tenni a Hamlet szövegével, hogyan változhat át újra valami annyira élővé, hogy az a nézőt magával ragadja, valahogy úgy, ahogy az Erzsébet-kori színház utcáról betoppanó, a színpad mellett álldogáló nézőit is képes volt lekötöni?

Vlad Mugur rendezése¹ erre tesz kísérletet, megpróbálja a dán királyfi történetét egy mai pillanatsorba beleágyazni. Ezért jelenik meg Hamlet (Sorin Leoveanu) mint egy egzaltált, diszkózenét hallgató mai fiatal, olyan lázadó fiatal, akit nem érdekelnek a társadalmi normák és kötelességek, ezért golfozik Ofélia (Luiza Cocora), mintha csak egy nagypolgári család délutáni szórakozásaiban venne részt. De ez csupán az előadás egyik értelmezési szelete. A díszlet ugyanis tovább bonyolítja a helyzetet. A jelmezek alapján egy modern királyi udvart képzelhetne el a néző, ha

¹ Kolozsvári Lucian Blaga Színház. William Shakespeare: *Hamlet*. Rendezte: Vlad Mugur. Előbemutató időpontja: 2001. június 21. Bemutató időpontja: 2001. október 2. A román színházi világban a bemutatóval szinte egyenértékű előbemutatót a közönség kitüntetett figyelmé kísérté, hiszen a szakma igen jól tudta már akkor: nagy valószínűséggel a Hamlet lesz Vlad Mugur utolsó előadása. Így is történt. Számtalan kritika, önálló kötet is megjelent az előadásról, amely – Harag György *Cseresznyés kertjéhez* hasonlóan – méltóképpen zárta le az életművet. Az előpremier alkalmával készült jegyzeteimet átdolgozva, e rövid írással, esszé-töredékkel kívánok emlékezni Hamletre és rendezőjére.

nem lenne a díszlet, ami építőtelepet idéz. Elhihetné, hogy az előadás egy építőtelepen játszódik, ha nem jelenne meg díszletelemként egy hatalmas tükör, amit ritkán lát az ember építőtelepeken. Ráadásul a telep örei kék színű, gázmaszkra emlékeztető álarcot viselnek, olyan maszkot, amelyen keresztül nem lehet beszélni, hiszen a száját takarja el.

Olyan világ ez, amelynek a létezésében sem lehetünk teljesen biztosak. A valóság különböző szintjeinek egy időben való megjelenítése valami mesebeli varázstükröt juttat eszünkbe. Ha el is fogadjuk az előadás világát létező világgént, még mindig nem lehetünk biztosak abban, hogy igazi játékot látunk, vagy csupán próbát.

Úgy tűnik, kezdetét veszi az előadás. Színészek jelennek meg, leülnek néhány összetákolt asztal mögé és egy szöveget kezdenek olvasni, mint egy olvasópróbán, csupán a rendező hiányzik. Mintha a színészek most helyeznének el magukban egy-egy mondatot, mintha most próbálnák kifigyelni a shakespeare-i szöveg rejtelmét. Néhány perc telik el így, a nézőtérren még égnek a lámpák. Amikor már mindenki azt hiszi, ez fog történni két órán keresztül, ez az ülés és olvasás, meg a színészek semmibe révedése – mégiscsak elkezdődik (vagy folytatódik) az előadás. Egy nagyon durva és kikökönt erkölcsű, minden etikai alaptól mentes világ tárul elénk, érdesen, mint azok a deszkák, amelyek az „előadás” elején az asztal lap funkcióját töltötték be. Egy olyan világ, amelyben Claudius (Bogdán Zsolt) magáévá kívánja tenni Oféliát, Polonius (Anton Tauf) szemé láttára (az apa csak az utolsó pillanatban lép közbe), Hamlet Oféliával szeretkezik a nyílt színen, arról nem is beszélve, hogy a felelősségre vonás jelenetében Hamlet csak

úgy, mellesleg megcsókolja anyját, Gertrúdot (Elena Ivanca). Vlad Mugur a Hamlet-apokalipszis korabeli változatát vitte színre a kolozsvári román színházban. Egy olyan Hamlet ez, ahol az értékek devalválódnak, minden a feje tetejére áll, a színészkirály tulajdonképpen színésznő, Marcellust is színésznő alakítja (Melania Ursu), és, aki a legjobb ember lehetne, annak árnyéka is mintha az ördögé lenne.

Hamlet is a gonosz hatalmak kezében van, akárcsak Horatio (Emanuel Petran), aki nem próbálja visszatartani, csak mosolyog rá, mintha barátja volna. (Mosolyog, hiszen semmit se mondhat; Vlad Mugur, aki a szellem minden mondatát kivágta, itt is alaposam megrövidíti a szöveget.) Amikor imája közben megölhetné a királyt, Hamlet Claudius nyakához szorítja a kést, de mégsem öli meg. Közben a fehér háttérfalra rajzolódik Hamlet árnyéka, amely az egyik lelógó ruhafoszlánynak köszönhetően egy „hagyományos” farokkal rendelkező ördögöt idéz, így válnak érthetőbbé Hamlet punkos hajviseletet idéző szarvai is.

Ebben az előadásban Hamlet fiatal ördög, kiközösített, aki nem tud elég gyorsan hozzáromlani környezetéhez, ez okozza tragédiáját.

Az előadás azonban több mint egyetlen királyfi tragikus históriája, az egész bomló és épülő társadalmat, a társadalom mélyebben rejlő mozgatórugóit mutatja meg, annak gépezete tekint vissza ránk. És rávilágít arra is: a közösségnek újra és újra szembesülnie kell a bomlással, a kizökkenő idővel, ha tovább akar lépni, ha közösségként akar létezni, mintha csak egyike lenne a színészeknek, akik ebben a szikár, katartikus előadásban mégiscsak együtt olvassák fel Hamlet széttördelt nagymonológját.

Az örület – térben és időben

Könyvet is írtak arról, miszerint Shakespeare kortársunk lenne, a kérdést azóta is nehéz megkerülni. Minden egyes előadásban megpróbáljuk megkeresni azt, ami új – a szöveg újfajta értelmezését, ami a szerzőt kortársrá teszi.

Bocsárdi László sepsiszentgyörgyi Lear-rendezése² fokozatosan alakítja maivá a történetet, sőt, a néző jelen idején túllépve, egy lehetséges negatív utópiát is megmutat.

Ehhez nincs szüksége hip-hopra, se rockzenére, nem nyom baseballütőt Edmund kezébe, Goneril se médiasztár, Edgar se lesz holmi valóságshow-k hőse – Bocsárdi hű marad az Erzsébet-kori színház számos alapismérvéhez, ezért válik minden apró jel különösen fontossá ebben a látszólag a minimumra egyszerűsített előadásban.

Mert az Erzsébet-kori színházhoz hasonlóan itt is alig van díszlet, a háttérfalak inkább jelzésértékűek, ám az a néhány kellék és díszletelem (Bartha József munkája), ami mégis megjelenik, nagy szerepet kap.

Semleges, mondhatni üres térben kezdődik (és zajlik le) az előadás. A színpad közepén magas fekete fal zárja le a látómezőt, mintegy előrevetítve az előadás komor tónusait. A díszlet egyszerű – egy bőrrel bevont karosszék a trónus, a fáklyaláng jelzi az éjszakát, a jelmezek pedig a szereplőket nem csupán a társadalmi ranglétrán, de az időben is elhelyezik.

2 Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház. Shakespeare: *Lear király*. Mészöly Dezső és Vörösmarty Mihály fordítása alapján. Rendezte: Bocsárdi László, dramaturg: Sebestyén Rita Júlia, díszlettervező: Bartha József, jelmeztervező: Dobre-Kóthay Judit, zeneszerző: Könczei Árpád, szcenikus: Deák Barna, színpadi mozgás: Liviu Matei. A kritika megjelenésének helye: *Krónika – Szempont* melléklet, 2006. december 15.

A sepsiszentgyörgyi Learben (akárcsak a Shakespeare-korabeli színpadon) a jelmezek (Dobre-Kóthay Judit munkái) hivatottak „helyettesíteni” a gazdag díszlet- és kelléktárat. Maga a ruha elég ahhoz, hogy Kentet (Szabó Tibor) ne ismerje fel senki, hiába is látják az arcát. Lear (Nemes Levente) királyi bíbort ölt magára, ám lábbelije, bár nem feltűnően, de mégis egyértelműen 21. századi. A „jelmezidők” összejátszása a többi szereplőnél is megfigyelhető, de különösen fontos szereppel bír Cordéliánál (Kicsid Gizella) és Learnél. A ruha levetése a régi én elvetését, a bűnöktől való szabadulást is jelenti – ilyen értelemben különösen érdekes, hogy Cordélia is ruhát (és időt) vált. (Felmerül a kérdés, vajon mitől, milyen bűnöktől kell megszabadulnia? Talán arra utal ez a váltás, hogy a Lear király világában senki sem lehet ártatlan? Ha nincs kéznél más bűn, akkor a túl nyilvánvalóan hirdetett ártatlanság az?!)

Bocsárdi rendezésében Britannia a bolondok hájójává válik, ahol nincs az örületnek olyan válfaja, amely a szereplők számára meglepetést okozhatna: a király lányai nem lepődnek meg Lear lemondásán (a lemondás a hatalmi örület csúcsát jelzi), mint ahogy Edgart (Váta Loránd) se éri váratlanul a Gloucester (Kőmíves Mihály) felől érkező támadás – megijed, de nem lepődik meg. Gloucester megvakítási jelenete – és itt az előadásról, nem a szövegről beszélek – teljesen váratlan, Cornwall (Diószegi Attila) úgy tapossa ki Gloucester szemét, hogy közben nem is lesz dühös igazán – és éppen ezáltal mutatkozik meg a személyiségében rejlő örület. Frankföld királya (Veress László) Cordélia nagyapja is lehetne, így vonzódása a királylányhoz ugyancsak beteg elmére utal. Edmund (Pálffy Tibor) a hatalom utáni vágy alakosko-

dó, már-már tudathasadásos, kétarcú figurája, Edgar nagyvilági köntöse alatt pedig egy nagyon is befelé forduló személyiség lakozik.

Mindez úgy játszódik le a csupán jelzett térben, hogy időközben több évszázadot is „átélnek” a szereplők – a fáklyát először holmi ósdi tűzszerszámmal gyújtják meg, később gyufával, végül öngyújtóval. A jelmezek, díszletek, kellékek közül számosan „időtleneknek” is tekinthetőek, Gloucester megvakítása azonban egy jellegzetesen huszadik század végi széken történik.

A szereplők menekülni próbálnak e térből, közel húzódnak a színházterem falához, mint például Oswald (Nagy Alfréd) vagy a pusztába űzött Edgar. De menekülésre nincs lehetőség, hiszen a tomboló örület viharát éppen a nézőtér felől érkező Lear idézi elő – ott kell tehát maradni az adott világon belül.

A teljes örület azonban egészen a viharjelenetig várat magára, az addig érvényes törvények komor falai leomlanak, hogy a jövő steril örületével is szembesítsék a nézőket. Lear túllép az elme korlátjain, de korántsem önszántából: a jövő egy lehetséges örületének látványát a jövőt is jelképező utódoknak, lányainak köszönheti.

A valóságot az örület világától elválasztó fal megszűnése után Lear (plexi)üvegkalitkába zárt fiúkat pillant meg, a fekete-fehér kockás háttérrel absztrakt ridegsége egy szívtelen világot mutat meg – mintha csak a királylányok szívtelenségének kései következményét ábrázolná.

A kalitkák helyén később egy sövénylabirintus jelenik meg, mintegy jelezve: nem csupán az örület ösvényein, de a valóság útjain is könnyedén elveszhet akárki.

A indokoltság hiányát elfogadjuk számtalan esetben, és az örület számlájára írjuk, mégis nehezen érthető, hogy a Kent grófját alakító Szabó Tibor miért marad „kívül”, miért elégszik meg a pusztai fizikai jelenléttel? Máskor oly intenzív színpadi jelenléte ebben az előadásban alábbhagy. Az előadás kezdőjelenetében – de később is – hiába próbálunk játékában valamiféle érzelmet megfigyelni. (Nehezen hiszem, hogy ez szándékos lenne.)

A címszerepet játszó Nemes Levente gesztusai végig megőrzik légiességüket, s talán ez a légiesség a legfontosabb, jól érzékelteti a királyi erőt, még a darab elején – hogy az előadás végén már az örület valóságtól elszakadt lebegését jelenítse meg.

Lear és Cordelia légiességéhez viszonyítva a többi szereplő igen gyakran darabosnak, földhözragadtnak tűnik. A legdarabosabb azonban éppen a Bolondot játszó B. Fülöp Erzsébet alakítása (a rablótámadás áldozatául esett Bicskei Zsuzsanna helyett ugrott be közvetlenül a bemutató előtt). De ez a darabosság és földközelség az álarcmentes megnyilvánulások, gesztusok darabossága. A többiek gyakran emeltebb játékát ő és Edmund tartja földközelségben, egyik a cselzővények, másik az őszinteség útján haladva.

S hogy milyen út vár a nézőre az előadás után? Az előadás utolsó szava a gyász, de a néző valószínűleg Alban herceg (Mátray László) korántsem sima és teher nélküli útján haladhat tovább.

A zsarnok, a kutya és a csőcselék

Hajdanán március közepe táján (többek között a gyengéknek biztonságot nyújtó) Ízisz istennő ünnepe ülték a rómaiak (is), de jó ideje már, hogy március

idusán nem az egyiptomi istenanya merül fel a habokból (Apuleius *Az aranyzsarnok* című művében ennek igen szép leírását találjuk), és inkább az jut eszünkbe: ilyenkor kell, szokás zsarnokot ölni, vagy, ha nincs kezünk ügyében: keresni és – találni. Ha nem találunk mást, legyen a neve: Iulius Caesar.

Silviu Purcărete kolozsvári rendezése³ erről is szól: hogy bárkit zsarnoknak lehet tekinteni, még egy békeidőben kutyáját békésen simogató sikeres hadvezért is.

Az első jelenetek után azonban nem a zsarnokság jut eszembe, hanem Vlad Mugar megjegyzése arról, hogy szíve szerint a Hamletben (a rendezői életművet lezáró kolozsvári rendezésben) Horatio helyett inkább egy kutyát szerepeltetett volna. Bár mégsem tette meg, azóta is eszembe jut e mondat, hiszen az egyik legismertebb Shakespeare-drámát értelmezi általa, különösen Horatio alakját.

Ezért tartom meghatározónak a Purcărete-rendezésben a kutya szerepeltetését, mert úgy sejttem, valamiféle nagyon is sokatmondó hiányra figyelmeztet, a hiányra, ami az egész színházról, az éppen látott előadásról, a rendező színházi látásmódjáról is elmond valami fontosat.

A kutya mint szereplő megjelenése ugyanis a színházi lét és színháziasság kettősségére, a természetességre, realizmusra, és az elemeltségre, a stilizált beszédmódra egyaránt figyelmeztet, és arra, hogy

3 Kolozsvári Állami Magyar Színház. William Shakespeare: *Iulius Caesar*. Rendező: Silviu Purcărete. Dramaturg: Visky András, díszlet- és jelemeztervező: Dragoş Buhagiar, zeneszerző: Vasile Şirli, rendezőasszisztens: Albu István, a dramaturg munkatársa: Biró Réka, videó: Cristian Pascariu, korrepetitor: Horváth Zoltán. A kritika megjelenésének helye: Helikon, 2015. 22. (684.) szám, 20. o

Purcárete mostani rendezése igencsak eltér attól a színpadi látványra fokozottan építő színházi beszéd-módtól, ami példának okáért a *Pantagruel* sógornője sajátja volt.

Tompa Gábor kolozsvári rendezéseit nézve is tapasztalhattunk egy adott pillanatban hasonló, általam radikálisnak érzett váltást. Elég, ha csak arra gondolok, hogy *A kopasz énekesnő* vagy a *Troillus és Cressida* látványvilágához képest mennyire másként, csupán egyetlen, radikális képi motívumra, gesztusra épít Tompa, amikor a torreádorjelmezt behozza *A mizantrópba*, vagy arra, ahogy a *Károlyban* egy röpke pillanatra felvillantja a vérvörös színekben tündöklő pokoli túlvilágot.

A Iulius Caesar egy ilyen (a korábbiakhoz viszonyítva) leegyszerűsített képi világot hoz elénk, miközben a világ teátrális voltáról sem feledkezik meg. Mert a közönség, a nézőtér is hangsúlyos része az előadásnak, a karzaton, a színpad előtt, az első sor előtti sávban is játszanak a színészek – jelezve, hogy az igazi dráma a nézőtéren, „a nép körében” zajlik, mintegy tükröként annak a nézőseregnek, népnek, amely valahol a színpad hátsó terében, a leeresztett vasfüggöny mögött helyezkedik el – láthatatlanul.

Ez a láthatatlan közönség azonban nagyon is jelenvaló része az előadásnak, mert azt tulajdonképpen a láthatatlan nézőtéren (a vasfüggöny mögött) lezajlott események indítják el, ahonnan Caesar (Bogdán Zsolt) viharverten, vérző orral érkezik. Ez a pillanat már előre vetíthetné a címszereplő végzetét, de nem tudjuk, hogy mindennek mekkora súlya van – hiszen mi a látható nézőtéren, a kulisszák mögött vagyunk. Végül, később, ahogy ezt már megszokhattuk a jelenlegi politikai élettől is, minden a kulisszák mögött dől el.

Szemünk láttára, tehát a kulisszák mögött kezdődik el az előadás, a nyitó jelenetben mintha csak „egy színházi előadásra készülve” jelennek meg a szereplők, és e kulisszák-mögöttség a továbbiakban is visszatérő motívummá alakul. Caesar egy színházi öltözőasztal előtt ül, mereven nézi annak tükrét akkor is, amikor kutyája már hosszú ideje nyüszít, veszélyt sejtve. Az összeesküvés már zajlik a tükröt néző „zsarnok” háta mögött, látjuk mi is a készülődést, de a veszély még nem tűnik elkerülhetetlennek. Csak akkor döbbenünk rá, hogy itt az eseményeket már nem lehet visszafordítani, amikor Caesar egy döglött kutya „élethű” tetemével jelenik meg a színpadon.

A „következő” pillanatban már el is jutunk a zsarnokölés nagyjelenetéhez – nem látjuk Caesar arcát, háttal fordul felénk, miközben a láthatatlan nézőtér felé tekint. A zsarnokölés momentuma azonban nem kap elég súlyt az előadásban, és ennek semmiképp sem a jelenet képi megkomponáltsága az oka. Szép, látványos jelenettel van dolgunk (akárcsak később, Brutus megölésekor) – amit nehéz elhinni, az az, hogy mindez tényleg megtörténhet. Mert nem érezni az azt megelőző jelenetekből, hogy itt tényleg vérre megy a játék – pontosabban: egészen a zsarnokölés jelenetéig úgy tűnik, hogy mindez csak játék.

Nem látunk nagy, erős cselszövőket, inkább csak B-kategóriás változatukat. Nem keletkeznek igazán drámai mélységgel bíró, tragédiába illő helyzetek. Már nem olyan időket élünk, amikor profi államférfiak végeznek egymással. Purcárete a csöcselék cselszövését mutatja nekünk, de e döntésnek következményei vannak a szerepek színészi megformálásában is.

A rendező nem engedi, hogy színészi „nagyjelene-tek” bontakozzanak ki a játéktérben, a nagy temetési beszédek esőbe, csöcselékbe fúlnak, idézőjelek közé zuhannak.

Mert az előadás az ideiglenességnek, a folyamatosan változó látszatnak (ha úgy tetszik: Ízisz fátylának) a nem-realitását mutatja meg nekünk.

A káosz által uralt világban nincsenek már értékek, amelyekhez viszonyulni lehetne, nincs jó és rossz, csak zsarnok 1, zsarnok 2 (de ez is kisbetűvel). A színpadi történések nem a Nagy Történet Jelentős Momentumát mutatják fel, hanem a középpont és értékhorizont nélküli kis világtörténet egyik szeletét; azt látjuk, ami tegnap, ma és holnap is megtörténik. Az ugyanaz posványos, ponyvaregénybe illő világot.

A színész, ebben a Purcärete által rendezett előadásban, a rendezői koncepció szerint: elsősorban vergődő test, másikat gyilkoló állat, aki képtelen igazi mondatokra, igazi, mély cselekvésekre – csak tömegként van mélysége, jelentése, gyilkolni, élni csak tömegként képes – a nem-hősök szerepét nem-színészek játsszák el a nem-tragédiában. És Purcärete végig figyel arra, hogy fenntartsa e nem-tragédia értelmezési feszültségét.

Az előadás, amely már nem a „drámai megtörté- nés”, hanem a „színházi előadás mint esszé” hagyományára épül, a drámai feszültséget nem a színpadra, de a nézői értelmezés elmebeli színpadára helyezi – a feszültségnek itt kell létrejönni.

A fenti konvenciónak és koncepciónak azonban nem minden színész tesz maradéktalanul eleget. Bogdán Zsolt némasága, ahogy a tükröt nézi, Viola Gábor egy másfajta Brutust idéző gesztusai, Bács Miklós te-

kintetének Marcus Antoniusához méltó villanása jelzi, hogy az előadás egy nem-esszé típusú előadás irányába is bátran elmozdulhatott volna.

A láthatatlan nézősereg, a vasfüggöny mögött uralkodó káosz és csöcselék világa okán azonban ez a valóság tárul elénk, Ízisz és misztériumok nélkül. Egy olyan (kutya)világot látunk, amely inkább a ponyva világa, de nélküli Guy Ritchie filmjének, *A Ravasz, az Agy* és két füstölgő puskacsőnek oly üdítőleg ható humorát. Purcärete a csöcselék világának valóságát kegyetlenül és leplezetlenül mutatja meg, ha ezt a szót: valóság – még egyáltalán le lehet írni idézőjelek nélkül.

SZÍNHÁZI EDZÉS ÉS VIDÉKE

Három kolozsvári Andrei Șerban-rendezés

Andrei Șerban, a román rendezői iskola egyik legismertebb alakja három alkalommal rendezett az elmúlt években (2007 és 2012 között) a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, és ez különös jelentőséggel bír a kolozsvári magyar társulat elmúlt negyedszázadának történetében is.

Az 1992-ben rendezett *A kopasz énekesnő* nemzetközi sikere e korszak elején gyakorlatilag megadta azt az irányt, amely rövidebb vargabetűkkel, de azóta is jellemzi a társulatot. Egy olyan, a színház színháziasságára figyelő előadásmód alakult ki, amely szerencsésen ötvözi a román és a magyar színházi hagyományokat, ha nagyon leegyszerűsítve akarok fogalmazni. Mert itt nem csupán a magyar, a román hagyományokról van szó, de a teljes európai, vagy az európaihoz kapcsolódó színházi hagyományokról. Nem véletlen a többes szám. Amíg a múlt század utolsó évtizedében egy sajátosan kolozsvári „beszéd-mód” kialakítása volt a tét, addig a 21. században a már kialakult stílus különböző, a társulatétól többé vagy kevésbé eltérő, elsősorban rendezői gondolkodásmódokkal való ütköztetése, szembesítése vált fontossá. Amíg a kilencvenes években a sétatéri színházat Tompa Gábor és társulatának nevezhattük volna elsősorban, manapság a Társulat vagy a Színészgárda a megfelelő kifejezés. Ami, természetesen, az igazgató-főrendezőnek köszönhető, aki, korántsem látványosan kivonulva, mégis egyre inkább engedte, hogy a Társulat mint általa is formált, de önálló Lény élje a maga életét és ilyen önálló entitásként hívja fel magára a figyelmet.

A kilencvenes évek Vlad Mugur-előadásai, a főrendező színrevitelei, Mihai Măniuțiu színpadi adaptációi, hogy a teljesség igénye nélkül csak néhány jelentős nevet emeljünk ki, egy olyan sajátos színházi nyelvezet létrehozását tették lehetővé, melynek köszönhetően a Társulat gyakorlatilag megérett arra, hogy az európai színházi kultúrán belül szinte bármilyen irányban képes legyen elindulni. A magas szakmai mérce, a profizmus akkor érhető tetten igazán, amikor szakmai seregszemléken is egyértelművé válik – jól látszik ez a különböző európai, óceánon túli vagy hazai fesztiválok, például a kolozsváriak által szervezett Interferenciák visszhangjából is.

Mindezek együttesen is magyarázzák, miért engedett a csábításnak a kortárs színház egyik legismertebb rendezője, miért tartotta fontosnak a kolozsvári Társulattal való közreműködést, egy (ha előre meg nem tervezett, de mégis) hosszabb távú program megvalósítása érdekében. Amint azt Șerban is jelzi a különböző vele készült interjúkban, a színészi munka színvonala volt az, ami döntésre készítette. És éppen a színésszel való munka sajátos módja az, amely a három előadást (*Ványa bácsi*¹, 2007; *Suttogások és sikolyok*², 2010; *Hedda Gabler*³, 2012) közös szátra fűzi.

1 A. P. Csehov: *Ványa bácsi*. Paul Schmidt angol változatát magyarra fordította: Koros Fekete Zsuzsánna. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2007. Rendező: Andrei Șerban, dramaturg: Kelemen Kinga, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu.

2 Ingmar Bergman: *Suttogások és sikolyok*. Andrei Șerban és Daniela Dima színpadi adaptációja. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2010. Rendező: Andrei Șerban, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, dramaturg: Kovács Kinga, rendezőasszisztens: Albu István, a dramaturg munkatársa: Biró Eszter, fényterv: Maier Sándor és Andrei Șerban, hangterv: Ke-rekes Zsolt, Nagy Rezső.

3 Henrik Ibsen: *Hedda Gabler*. Andrei Șerban és Daniela

A „reveláció”, a „kísérlet” és az „új irány”. Ez a három fogalom jelzi a három előadás fő jellemvonásait. Az első, vagyis a „reveláció” – a *Ványa bácsi*. Itt a színésznek a sajátos módon újraértelmezett „térfogalommal” kell szembesülnie. Azzal, hogy a közsínházi forma igenis átalakítható nem-hagyományos színházi térré. Természetesen nem egészen új megoldás ez, hiszen láttunk mi már a közönség sorai között sétáló színészt, ott létrejövő jelenetet... Nem-hagyományos színházi térré azért alakulhat át, mert olyan térformákat és térhasználatot hoz létre, amelyekre talán nem is gondoltunk volna. Például arra, hogy a nézőtér fölötti kupoláról le lehet engedni a csillárt, amíg az meg nem áll éppen a színész feje fölött fél méterre, vagy arra, hogy a zsinórpadlás felső régiói felé vezető lépcső játék, színészi játék helyszíne is lehet.

Ezért válik a nézőtér csehovi kertté, a színpad első része a ház nézőtér-teraszává, ahonnan a kertben, vagyis „a mi helyünkön” zajló eseményeket figyelhetjük. A színészek helyettünk játsszák el azt, ami velünk is megtörténhet, megtörténhetett volna. Az előadás során később az előtérből a színpad közepére kerülünk, és ekkor már egyértelművé válik színészi, avagy statisztai szerepünk.

Mert Şerban sikeresen kerüli el a színpadra helyezett néző „stúdió-hatását”. Forgathatjuk a fejünket, de a mélybe lehúzó sár közelsége túlságosan is konkrét ahhoz, hogy a látvány esztétikai szépségén túl ne érezzük át annak lehetőségét, hogy mi magunk is besározódhatunk – ha ugyan mindez meg nem tör-

Dima színpadi adaptációja. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2012. Rendező: Andrei Şerban, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, a rendező munkatársa: Daniela Dima, dramaturg: Biró Eszter, fény: Maier Sándor és Andrei Şerban, hangterv: Kerekes Zsolt, Nagy Rezső.

tént már a színház épületébe való belépésünk előtt. A fent és a lent, a kint és bent folyamatos megcserélésével, átalakításával lép működésbe a színház, mint sajátos, öntörvényű tér és gépezet, amelyet, túl a rendezői elképzeléseken és a térhasználaton, mégiscsak és természetesen a színészek működtetnek. Olyan színészek, akiknek egyszerre kell hagyományos és nem-hagyományos formák között, formák által mozogni. Miközben újból és újból rádöbbenünk, hogy színház az egész világ, ők az egyedüliek, a színészek, akiknek nem szabad tudni a létezésünkről. Ott vannak a színpadon, mint annyiszor, és nemcsak a negyedik falat nem vehetik észre, de a nézőket sem, miközben átvágtatnak közöttük, és nem szabad kárt tenniük senkiben. Teljes átélés és teljes öntudat ilyen mértékű felfokozása túlmutat már minden realizmuson, stilizáltságon, teatralitáson, minden bizonnyal az ideálist megcélzó színház irányába.

Mert Şerban előadása nem csupán a *Ványa bácsit* értelmező saját rendezői szemlélet lecsapódása: Csehov darabját mint a színház lényegét megfogalmazó színművet hozza elénk. Színészek által, természetesen, olyan színészi teljesítmények által, amelyek önmagukban is külön tanulmányt érdemelnének. Biró József (Szerebrjakov) fájdalomtól eltorzuló arca, Györgyjakab Enikő (Jelena) „színművésznőit” elénk hozó szerepformálása, az a mozdulat, ahogy Bogdán Zsolt (Asztrov) kiteríti a „jövő térképeit” (hogy a zsinórpadlás lépcsőin véghezvitt fölényesen könnyed, akrobatákhoz méltó mutatványairól már ne is beszéljünk). De ott van a maga sokrétűségében, a kicsinységből kiemelkedni nem tudóban rejlő nagyságot is megmutatni képes Hatházi András (*Ványa*) alakítása. És a többiek, sorra mind, mindent, az egész világot,

a csehovít, és a mi színházról alkotott képünket is felforgatni kész lendület. A Társulat – egy olyan pontos, Csehovot új megközelítésben felmutató esszé-színházi előadásban, amelyről csak jóval később, amikor a díjesők lehulltak, és az ováció is elhalkult már, amikor tehát ezeket a sorokat írom, akkor derül ki a számomra, hogy mennyire fontos esszé. Miközben *csak* előadás akar lenni, és ilyen értelemben ez a „csak” a legnagyobb teljesítmény.

Ilyen előzmények után talán nem túlzás, ha ezt mondom: mindenki újabb revelációra készült, ami azonban a *Suttogások és sikolyok* esetében nem érte el azt, amit sokan vártunk. Közrejátszhatott ebben az is, hogy itt a társulat mintha valami másra figyelt volna. Maga az előadás folyamatosan azt az érzést keltette bennem: mintha nem előadással lenne dolgunk, inkább egy olyan produkcióval, amely csak Ingmar Bergman előtt akar fejet hajtani, és csak a filmet kívánja valamiféleképpen színpadra átültetni. A bemutató közönségét már a stúdióterem előterében fogadja az előadás. Bergmant alakítja Bogdán Zsolt, vagy inkább szemmel láthatóan azt „játssza el”: ő Bergman. Teszi mindezt úgy, hogy eléggé egyértelműen nemcsak Bergmant, de magát Bogdán Zsoltot is látjuk. Ekkor még elfogadom: itt szándékos, hogy szerep és az azt alakító színész egyszerre legyen jelen a megformálásban. A későbbiekben azonban már azt látom, hogy az egész előadást ez az elvarratlanság jellemzi, miközben a filmszerűséghez túlságosan is közel marad a rendező. Pompás fényjátékok, drámai villódzások tartják ugyan fenn a nézői figyelmet, ám az előadás nem akar létrejönni. Filmkockák sora, amelyekben az erős színészi jelenlét továbbra is élvezhetővé teszi a látványt.

Mégis mi az, amitől a szálaknak nem sikerül tökéletesen elvarródni? Bogdán Zsolt számtalan alakot játszik el, egyetlen előadásban, képes a másodperc töredéke alatt váltani, a többi szereplő is (Ágnes – Pető Anikó; Karin – Kató Emőke; Mária – Kézdi Imola; Anna – Varga Csilla; Bergman asszisztense – Albert Csilla) egytől egyig készen áll arra, hogy megvillanjon, suttogásból sikolyba lépve, szemünk láttára alakuljon át, de a rendező nem hagyja, hogy az előadás továbbhaladjon. Újra és újra kimerevülnek a képek. Színészt, közönséget próbáló előadás ez. Mintha egy örökkön-örökké zajló főpróbát látnánk, anélkül, hogy maga az előadás végre színre kerülne. A közönség itt is a színházi gépezettel szembeesül, de a *Ványa bácsi*-től eltérő módon. Mintha csak plakátról, megismerjük a játszó személyeket, sorra fellépnek a stúdió előterében felállított pódiumra, kiderül, kit is alakítanak, aztán az előadás terének létrejöttét is szemrevételezhetjük, a kezdés előtt moccannak még a díszletek.

Aztán a színészek, katarzis, snitt, katarzis, snitt – a teljes katarzis elmarad valahogy a végén. Miközben eltávolodunk alakításoktól, filmtől, színháztól, és mégis, miután mindennek vége, visszanézünk. És megint. Talán ez volt a cél.

A *Ványa bácsi* következetes, végigvitt radikalitása és a *Suttogások és sikolyok* szándékolt töredezettsége után Ibsen drámájának színrevitele az, ami a három előadást egységesen is értelmezhető egészévé teszi. Számos tényező támasztja ezt alá. Sikerül visszahozni a lendületet, amely a *Ványa bácsit* jellemezte, a *Suttogások és sikolyok* töredezettsége pedig apró, jól kidolgozott, és ami fontos: lekerékített történetekben, jelenetekben emelkedik át az előadásba. Visszafé-

le nézve, talán már nem is annyira meglepő az, ami a *Suttogások és sikolyokkal* történt.

Şerban ezzel az előadással vágta el a *Ványa bácsi*-hoz kapcsolódó szálakat, és erre a vágásra szükség is volt ahhoz, hogy a *Hedda Gabler* szikár könnyedsége a színpadon ennyire életképes lehessen.

A nézők a trilógia második részében lábbelijükre zacskót húzva lépnek az előadás terébe, a tükörsima padló megóvása okán. A műanyag védőburok, ha akaratlanul is, de valamiféle múzeumi hangulatot kelt. A *Hedda Gabler* nézői is felhúzzák a védőburkot, azonban annak jelenléte elfelejtődik. Inkább a lábunk alatt zizegő őszi falevelekre figyelünk, miközben az üvegházon keresztül lépünk be a stúdió játékterébe. A rendező előreugrik az időben, valahol a múlt század ötvenes éveiben járunk, de nem Európa északi tájain, hanem Amerikában. A díszlet is utalhatna erre, de a legfontosabb mégis a zene, a felcsendülő slágerek sora. (Többek között Frank Sinatra, Nat King Cole, Marilyn Monroe, Billie Holiday hangja szólal meg.)

A *Hedda Gabler* felől nézve erősebben hat az a társadalomkritikai él, amely a korábbi két előadásban is jelen van, de a szereplők gondjai, szenvedései némiképp elfedik, hogy mindannak, ami történik, a tágabb értelemben vett környezet, a társadalom is kiváltó oka. A *Hedda Gabler* pedig egyértelműen kimondja: a pénz az egyik fő forrása minden bajnak és szenvedésnek.

A történet kezdetén minden tökéletesnek tűnik. Szépen berendezett, „nagy” házba érkezik meg a pár: Jørgen Tesman (Bogdán Zsolt) és Hedda Gabler (Kézdi Imola). De túl sok itt a virág, túl nagy a jó kedély, erőltetettek a mosolyok. A felszínen minden rendjén valónak tűnik, ám az is tisztán látszik, hogy

a ház bizonytalan alapokon áll. Elsősorban a rendezetlen számlák miatt. És itt nem csupán pénzügyi értelemben vett számlákról van szó. A múlt az, ami a jelent és annak jó irányba való folytatását lehetetlenné teszi.

Nincs menekvés ebből a világból, nem lehet felemelkedni, kilépni ebből a zárt rendszerből. Csehovian szólván, esély sincs arra, hogy Moszkvába utazzunk. Csak az alakoskodás marad, a nézőnek sincs hova menekülni – több mint két és fél órán át tartja fogva az előadás, hiszen nincs szünet, és csak a játéktéren át volna lehetőség a távozásra, ha valaki ki szeretne lépni az „életből” az életbe. „A mai ember tükörképei ők”, írja Şerban a szereplőkről. Egy olyan társadalom tagjainak a tükörképei, akik nem hajlandóak szembenézni a halállal, a pusztulással, magával a valósággal, miközben az újra és újra kibukkan a maga kegyetlenségével a könnyed, szépen ívelő gesztusok mögül.

Ami újra előtérbe kerül itt, az az ismét önálló Lényként is működni képes Társulat. Szemmel láthatólag Şerban és a Társulatnak az előadásban szereplő tagjai úgy vélték, itt az ideje, hogy újból „összecsapjanak”, és e kollízió eredményeként jön létre az előadás. A kapcsolat, ami a *Suttogások és sikolyokban* megbomlani látszott, ismét erősebbé válik. A hangsúly ismét a színészi munka végletes kimunkáltságára helyeződik. Mert a kolozsvári társulat tagjai ezt tudják talán a legjobban: precízen, komolyan elvégezni a rájuk bízott feladatot. Andrei Şerban is tudja ezt, ám valami mást akar ezúttal a színészekről, mégpedig azt, hogy mozduljanak ki az eddigi színészi teljesítmények által körvonalazott keretből, és valami olyan újat hozzanak létre, ami összefoglalja azokat, és túl is mutat az eddig elért eredményeken.

Izgalmas látvány, hogy a szereplők közül többen is (Bogdán Zsolt, Hatházi András, Kézdi Imola) a korábbi szerepekben is felbukkanó gesztusokat, megoldásokat hoznak át a Hedda Gablerbe. Bogdán Zsolt és Hatházi András (Brack bíró) a korábbi komikus színezetű gesztusokat gyűjti egybe – ezek már valamiféle tragikomikus színezetet öltve erősítik a szerep megformálását. Kézdi Imola esetében a játékosan komoly, szándékoltan színészi gesztusok mélyülnek tovább. A Rendező és a Társulat találkozásának a Közönség mellett új győztesei is vannak. Varga Csilla bravúrosan vált át „néniből” „prostituáltba”, Csutak Réka a szolgáló megformálójaként jól bírja, és az előadás végéig meg tudja tartani azt a minden rezdülésében megnyilvánuló elfojtottságot, ami az utolsó jelenetben sem „tud” kitörni. Éppen ebben a szándékolt nem-tudásban rejlik az alakítás ereje. Györgyjakab Enikő (Elvstedné) alakítása is fontos állomás lehet színészi pályáján. Míg a *Ványa bácsi* Jelenájaként a dívát játssza el, itt jól érez rá arra, milyen is egy darabos, fél-értelmiségi, vidéki hölgy. Szűcs Ervin (Lövborg) esetében vált talán a legfontosabbá az Andrei Şerbannal való találkozás. Ahogy a *Suttogásokban* ez tetten érhető Pethő Anikó vagy Kató Emőke esetében, Szűcs egyre bátrabban kalandozik a színészi munka eddig általa ritkábban bejárt területein is. Az eddigi szerepeiben olykor felbukkanó bizonytalanság itt eltűnik, de úgy, hogy mégis az alakítás szerves részévé válik. Nem gesztusaiban, de valahol a szereplő háta mögött érezni ezt a konok, elmaradni sehogy sem akaró bizonytalanságot, miközben Szűcs mer és tud célratörő lenni, pontosan és kimérten, még az örület mélypontjain is. Megedzette, erősebbé tette ez az előadás.

Elmondható ez a többi színészről, a nézőkről is, akik nem feledhetik el: ugyanazon az ajtón léptek be, ahol két és fél órával később Hedda Gabler öngyilkos lett.

A Társulat és a Rendező találkozásában arra is érdemes figyelni, hogy Şerban többször is kettős szereposztással dolgozott, ami például a *Ványa bácsi* esetében nem csupán új színek megjelenésével jár együtt, de elmozdítja az előadás futópontját is. Két színvonalas alakítást láthatunk, de nem mindegy, hogy Jelenát lendületes dívaként (Györgyjakab Enikő) vagy apró női fortélyokba kapaszkodó, visszafogottabb, de határozottabb (színész)nőként (Kézdi Imola) látjuk-e a színpadon. A Rendező keményen fogja, alakítja a jó anyagot, a Társulatot, de játszani is engedi, végül önmagát is beleértve, amikor az értelmezési lehetőségek több változatát is a néző felé nyújtja.

Ahogy azt az Ibsennek címzett levélben írja a rendező, a *Hedda Gabler* műsorfüzetének elején: a három előadás trilógiát képez, amelyben a színészek jelentik az összekötő kapcsot. A színészek és a színészek edzése, teszem még hozzá.

Mert e trilógia elsősorban edzés: az süt át az előadásokon, hogy a színészek képesek még magasabbra tenni a lécet, és kellő előkészületek után a néző számára könnyednek látszó mozdulattal át is ugorni azt. A fentebb már említett neves rendezőket követően Andrei Şerban e három rendezésével bizonyította, hogy a már jó és kész anyag, az ismert és elismert Társulat továbbra is alakítható, lehet még feljebb emelkedni, nyitott az út. A Kolozsvári Állami Magyar Színház történetében a Trilógia ezért fontos állomás⁴.

⁴ A három előadásról szóló tanulmányom a *Játéktér* első számában jelent meg.

Utóirat. Ványa paraszti sorsa.

A Kolozsvári Magyar Napokra afféle miniévadot szervezett a Kolozsvári Állami Magyar Színház, ezen belül játszották a Ványa bácsit is, amely az elmúlt évtized egyik legfontosabb előadása. Számtalan díj, kritika, turné- és fesztiválsiker jelzi, hogy Andrei Şerban rendezése színháztörténeti szempontból is jelentős produkció, és valószínűleg még sokáig szerepel a kolozsvári társulat műsorán.

Nem csupán az előadás, de a címszerepet alakító Hatházi András is számos elismerésben részesült, azonban a címszerepben egy ideje már Viola Gábort láthatja a közönség⁵. Azt a Viola Gábort, aki azóta, hogy a sétatéri színházhoz került, számos figyelemre méltó alakítást tudhat a háta mögött.

A címszereplőváltás természetesen módosíthatja az előadás egészét, új hangsúlyokat teremthet, új értelmezést adhat az előadásnak, a csehovi szöveget is új megvilágításba helyezheti. E változások, módosulások le is zajlanak az előadásban belül. Éppen azért, mert Viola Gábor is erős, egyéni, sajátos szerepformálással bizonyítja – minden különösebb nehézség nélkül helyt tud állni a produkcióban.

Nem kívánom Hatházi és Viola alakítását pozitív jelzőkkel teleaggatni, mindkettő egész egyszerűen: jó. Ennek okairól azonban érdemes beszélni. Éppen az előadásban tapasztalható hangsúlyeltolódások, módosulások miatt.

Hatházi alakításának vezérfonala a tehetséges és aztán egyre mélyebbre, a vidékiségbe süllyedő szereplő arcát mutatja meg a közönségnek, a mellékszár-

5 A kritika a *Helikon* 2014. 17. (655.) számában jelent meg. A szövegben apróbb módosításokat eszközöltem.

lakat, finom kitérőket sem hanyagolva el. Elsősorban egy értelmiségi története az, amit elének hoz. Viola alakítása, természetesen és szükségszerűen: más. E másságot kívánom az alábbiakban körbejárni.

Viola Gábor már az első pillanattól egy, a paraszti sorshoz közelebb álló Ványa bácsit formál meg. Már az előadás kezdő jelenetében is mélyebben van, lecsúszik a nézőtéri székek közé, míg a többiek ülve várják, hogy a színpadon elhelyezett székeken elhelyezkedő közönség elcsendesedjen. Mozdulatai darabosabbak, hangja erősebb, harsányabb a játék terében, mint az olyan emberé, aki inkább gazdatiszt a parasztok között, mint többre vágyó, ám célját vidéken elérni képtelen értelmiségi.

Míg Hatházi a lecsúszottság állapotában is értelmiségi marad, Viola Ványája más utat jár be. Nem lecsúszik, de visszacsúszik azok közé, akik közül hiába is próbált kitörni. Az értelmiségiekkel és a szellemi szférával szemben sokkal ellenségesebb. Hatházi az értelmiségi iróniáját, humorát és derűjét is megvilantja alakításában. Viola minden gesztusa fanyarabb, keserűbb, lemondóbb, távlatok híján való.

Az előadás egyik leglátványosabb pillanata, amikor a csillár Ványa feje fölött lassan ereszkedni kezd – Hatházi szerepformálása okán azt sejteti a nézővel, hogy Ványa mégiscsak kapcsolatot tud tartani a felső szellemi szférával, és vidéki környezetben is képes megőrizni azt – csupán az előadás végére lesz teljesen egyértelmű: elvesztette a csatát.

Viola minden gesztusa, hangsúlya az elvesztett csata utáni helyzetből indul ki, az általa megformált Ványa reménytelensége, komorsága, kilátástalansága és súlyos alkoholizmusa éppen ebből ered. Ezért

a csillárjelenetnél a „fentiekkel” való kapcsolatteremtés is egészen más természetű. Itt Ványa már nem azért ül a csillár alá, mert a szellemi szférához tartozik, nem azért, mert értelmiségi, csupán annak okán, hogy ő a „legértelmiségibb”. A csillár leereszkedése nem a fenti szférával való kapcsolatteremtést jelenti, nem két egyenrangú fél kommunikációját. A szellemi szféra nem segíti meg Ványát, nem teljesíti ki személyiségét, ha csak rövid időre is; nem emeli át, nem emeli fel, épp ellenkezőleg – zsarnoki módon nehezül a Viola által megformált Ványára. A paraszti sorba tulajdonképpen már réges-rég belekérgeződött és belekeseredett Ványának a többi szereplőhöz való viszonya is értelemszerűen más ezért.

Jelenához (Györgyjakab Enikő) is sokkal távolabbról közelít, nem két, a felsőbb körökhöz tartozó, tulajdonképpen egyenrangú személy közötti viszony ez. Míg Hatházinak talán lenne esélye, Viola helyzete ezen a szálon is teljesen reménytelen. Alakításából nem hiányzik, hanem kezdetektől kimarad a játékos ironia. Hatházi színházi bohóc az előadás vígságosabb pillanataiban, Viola vásári komédiás.

Hangúlyozom: nem a színészi minőségről beszélek, hanem a szerepmegformálás irányáról. Viola játékosága érdekesebb, harsányabb, learatandó mezők tágasságához, piacterek hangzavarához, gazdatiszti, parancsolóbb hangnemhez szokott. Inkább az unaloműzés miatt közeledik Jelenához, aki sokkal hűvösebb és távolságtartóbb, mint Hatházi Ványája.

Hatházi alakításában Ványa személyiségében olykor megvillan a lecsúszott zseni hajdani szellemi erejének fénye, Violánál az elsajátított magas kultúra nem válik a személyiség szerves részévé, azon be-

lül is idegen rész marad. Viola Ványája ellenségesen viszonyul saját megszerzett tudásához is, számára egyértelmű: ez az, ami elválasztja a vele együtt vidéki életet élőkötől, saját igazi természetétől. Magánya a magára hagyott, magasabb szintek elérésében nem segített gyermek magánya, anyjához is ezért viszonyul jóval távolságtartóbban.

Viola „paraszti” szerepértelmezése élesebben elkülöníti a vidéken élők világát a fentiekétől, Szerebrjakov (Biró József) szerepmegformálásának ereje változatlan marad, ám a vidékiekhez való viszonya „felszínesebb”, távolságtartóbb. Ványa parasztibb megformálása Asztrovot (Bogdán Zsolt) is némiképp a vidékiek csoportja felé húzza, Jelenával való kapcsolata az előző változathoz képest veszít, ha színpadi intenzitásából nem is, de tragikus erejéből igen (a Jelena és Asztrov közötti kapcsolat nem válik annyira szorossá, az elválás is „egyszerűbb”).

Mindez szükségszerű és magától értetődő.

Viola Gábor alakításának erénye éppen ez, hogy képes volt módosítani az előadás hangsúlyait és értelmezési lehetőségeit, miközben az új címszereplő alakítása okán is létrejövő új „változat” továbbra is megőrzi az eredeti előadás erejét, lendületét, intenzitását – csak egy másik, a paraszti sorshoz, vidékies világhoz közelebb álló szinten.

FARSANG, LEONIDA

Caragiale Kolozsvárott

Ha egy Caragiale-előadásról akarunk írni, nem kerülhetjük meg a szerző életművének sorsát, sem a Berlinbe visszahúzódó/menekülő Caragiale alakját, különösen ha Caragiale-év van, amikor egyre-másra születnek az életművet és szerzőjét méltató írások.

Számomra Caragiale az, aki a szerkezetre figyel. Nem a dráma szerkezetére gondolok elsősorban, hanem az emberi kapcsolatokra, a társadalomra, miközben a lélek belső bugyrainak szakértőjeként mutat fel szövegeiben egy-egy tulajdonságot, érzést, emberi reakciót. Az, aki ennyire ráérez saját nemzetének igazi karakterére, a pozitívumokat és a negatívumokat is látja/láttatja. De ezt a szembenézést már nem lehet elviselni, csak ha eltávolodunk a saját országunktól.

Caragiale az eltávolodás mestere, nem csupán pamfletjeiben, jegyzeteiben, de komédiáiban is; éppen az a távolságtartás, ahogy korának eseményeihez, embertípusaihoz viszonyult, biztosítja szövegeinek mai napig a frissességet.

Azonban Caragiale szövege nem könnyű anyag egy előadás számára. Ahogy azt a kolozsvári magyar társulat *Farsangjának* műsorfüzetében olvashatjuk, E. Fehér Pál tollából: a román drámaíró”szereti a karneváli jeleneteket. A zajos hatásokat. Az erős, sőt szélsőséges helyzetkomikumot. Ám figurái mindenkor hús-vér emberek.”

Mona Chirilă a *Háztűznéző*, a *Vérnász* és az *Éjszakák az ezeregyből* előadásai után most Caragialét rendezett a kolozsvári magyar társulatnál. Az erdélyi

magyar színházaknál már nem számít kuriózumnak, hogy román rendező irányításával kerül színre egy darab, de ha Caragiale előadásról van szó,¹ ez mégis különös jelentőséggel bír. Hiszen másként rendez az, aki számára jól (jobban) ismertek Caragiale nyelvjátékai, és másként az, aki Caragiale nyelvét nem beszéli anyanyelvi szinten. A Mona Chirilă által rendezett előadás ilyen szempontból is érdekelt: sikerül-e a bizonyos értelemben lefordíthatatlan szöveg magyar változatát színházi eszközökkel úgy kiegészíteni, csiszolni, megerősíteni, hogy Caragiale jellegzetes világa valóban megjelenítődjék a néző előtt.

Mona Chirilă az egész darabot egy bukaresti külváros (mahala) utcáin játszatja el (a farsangi bál jeleneteit kivéve), ezzel is a Balkán kapujának századelős hangulatát teremtve meg, ahol az élet összes dolgai az utcán, mindenki szeme láttára zajlanak, a foghúzástól kezdve egészen az inkább hálószobába illő jelenetekig. A rendező szereti keverni egy-egy előadáson belül a különböző színházi hagyományok elemeit, ez történik a *Farsang* esetében is.

Az előadást egy – mintha egyenesen a velenicei karneválról érkezett – gólyalábakon járó ember foglalja keretbe. A gólyalábakon járó alak háromszor jelenik meg: az előadás első jelenetében (rémületet keltve), a közepén (a farsang egyfajta irányítójaként: vidáman és határozottan) és a végén (botladozva és

1 Kolozsvári Állami Magyar Színház: I. L. Caragiale: *Farsang*. Fordította: Seprődi Kiss Attila és Sylvester Lajos. Rendezte: Mona Chirilă m.v., díszlet-, jelmez-, és maszktervező: Eugenia Tărănescu-Jianu m.v., zenei összeállítás: Corina Sârbu m.v. A kritika eredeti megjelenési helye: Irodalmi Jelen, 2002., október, 5. o

tragikomikus ijedtséggel), a farsang szellemének megjelenítőjeként. Azonban ez a gólyalábas figura végig kilóg az előadás többi szereplőjének sorából, mintha a rendező arra utalna, hogy az igazi karneváli szellem már nem érvényesülhet a mai időkben. A farsangot igazából a műsorfüzetben kíváncsi karneváli népséggént jelzett maszkos alakok képviselik, akik számtalan vidám és szinte már triviális jelenettel szórakoztatják önmagukat és a közönséget, s amikor ők épp nincsenek színen: el lehet játszani a farsangon kívüli valóságot is.

Fentebb már jeleztem, hogy az előadás az utcán zajlik, de fontos az is: milyen ez a helyszín. Egy sáros út, egy forgalmas átjáró, ahol negyedbeli és vadidegen egyaránt megfordulhat, ha nem másért, hogy benézzen Nae Girimea (Bogdán Zsolt) borbélyüzletébe. Ez nem véletlen, hiszen a darabnak tulajdonképpen két főszereplője van: Nae Girimea és a farsang. Minden kettejük körül forog, ráadásul módszereik is hasonlóak: a cselszövés és a maszkok gyors cserélgetése, ez a titkuk és egyetlen esélyük a túlélésre. Össze is vannak kötve bizonyos értelemben, hiszen a gólyalábas farsang csak a hétköznapi beköszöntéssel kerülhet bajba, Nae pedig csakis a farsangi zűrzavarban.

Ebben a bukaresti sárban senki sem maradhat tiszta, Iordache, Nae segédje (Molnár Levente) épp úgy, mint a Segédfogalmazó-gyakornok (Dimény Áron). Igaz azonban, hogy tisztaságukat különbözőképpen veszítik el. Molnár Levente külvárosi ficsúrt játszik, akinek már rég nem tiszta a lelkiismerete, egy szemtelen borbélylegényt, aki tudja, mikor kell vissza-

vonulni egy-egy zavaros helyzetben. Dimény Áron Segédfogalmazója hús-vér caragiale-i figura, arcán a szent együgyűek vonásaival, akik, ha fáj a foguk: a fogót lelkiismeret-furdalás nélkül irányítják mások fogai felé. Dimény játéka már itt is nevetésre ingerel, de igazán komikus kártyáit majd csak a második részben, pösze és részeges, „zsibbadt” figuraként mutatja fel a nézőnek.

A sáros utcáról nyíló borbélyüzlet magához vonzza a hölgyeket, a bukaresti külvárosban élő nők két típusát: a nagyvilágibb Didina Mazut (Gajzágó Zsuzsa) meg a filigránabb, de szívós és akaratos Mița Bastont (M. Kántor Melinda). Gajzágó Zsuzsa egy lágyabb, de mégis erőteljes Didinát formál meg, M. Kántor Melinda érzékeny, de a gyenge idegein furcsamód mégis jól uralkodó „hölgyet” alakít. Mindkettő hajlandó megvívni Nae kegyeiért, de világos, hogy nem érzelmekről van szó, sokkal inkább unalomról, hiszen két idősödő férfi tartja ki Didinát és Mițát, akiknek csak az úri dáma-allűrökhöz van szükségük Pampon és Mache pénzére.

E két akaratos „hölgyet” egyedül Naének sikerül kordában tartani. Bogdán Zsolt egy furcsa keverék-szereplőt játszik el, hiszen mozdulataiban, gesztusaiban ott van a szemétdomb legjobb kakasának gögje, de hangja behízelgő, ha kell. Mozdulataiban van valami kigyóyszerű, nem okoz neki különösebb gondot a visszavonulás, de csak azért, mert gondolkodási időre van szükség, vagy éppen támadásra készül, leginkább mégis egy feltörekvő roma csávóra emlékeztet.

Mindenki törekszik egy igazi Caragiale-stílusú alak megformálására, de ez Bács Miklósnak sikerül a legjobban: Jancu Pampon szerepében. Az egykori

rendőrtiszt fellépése, beszédmodora (hadarási stílusa), rámenőssége és szemtelensége, gyors gesztusai, ideges és darabos arcjátéka igazi, klasszikus caragialei alakká avatják Bács Miklós Pamponját, aki olyan könnyedén mozog a komédia légkörében, mint a színpadon gyorsan mozgatható díszletek, amelyek gördülékeny és könnyen végrehajtható térváltásokat tesznek lehetővé. Bács Miklós egyik pillanatban komoly katonatisztként beszél, hogy a következő pillanatban előbukkanjon belőle a cinkelt kártyák szakértője, máskor mint kemény akaratú férfi szólal meg, de aztán hirtelen elsírja magát, meghatódva Mache (Nagy Dezső) szerencsétlen helyzetétől. A legjobb az, hogy minden mozdulata a komikum terén marad – szomorú vagy vidám: így is, úgy is komikus figuraként rögzül a néző emlékezetében.

A kolozsvári *Farsangban* fontos szerephez jut a beszédmód, a gesztusok, hiszen az a világ, amelyben a Farsang játszódik, a nonverbális jelekre a megszokottnál jóval hangsúlyosabban alapozó világ: az egykori és a mai Bukarest. A beszédmód gyors, hadaró (néha már érthetetlen), ritmusa a fővárosi román beszédre emlékeztet. A századfordulás, két világháború közötti időszakot idézi a zenei betétek egy része, sanzonok andalító ritmusai. Cigányzene festi alá az előadás egyes „tablóit”, elsősorban azokban a jelenetekben, ahol napraforgómagot köpködnek szét. Nem maradhat el a „mics” és a sör; igaz, hogy nincs május elseje, de egy igazi bukaresti minden sátoros ünnepen micset eszik, évszaktól függetlenül. Civilizált és tiszta helyeken zajlik ez a farsang: mindenütt napraforgómag, a sarkon, teraszokon szükségüket végző embe-

rek, egyszóval minden, ami egy hamisítatlan, balkáni bazárhangulatba belefér. Túl a komédián, játékon és játékosságon, a rendező jó adag társadalomkritikát is belevisz az előadásba. Sajnos olyan dolgok is megjelennek a játék során, amelyek, bár a pergő ritmusú komédiázást nem billentik ki a helyes kerékvágásból, a nézőt annál inkább zavarhatják.

Erős bennem a gyanú, hogy Mona Chirilă a Farsang előadásába egy memóriagyakorlatot csempészt be: saját előadásaiból (de másokéból is) díszletelemeket, kellékeket vett át, hogy a nézőket próbára tegye, vajon észreveszik-e. Köszönjük, észrevettük, most csak néhány példát sorolok fel: a karneváli sokadalom által behozott madarak egy korábbi Chirilă által rendezett előadásból kerültek át, egy madárkalitka az Ezeregyéjszaka meséiből. Ez utóbbiból jutott a Farsangba egy varrógép is (mint ősi női harci eszköz). Vlad Mugar kolozsvári Hamletjét idézik a fehér deszkapallók és az asztalok is. A rendezőnő talán ezekkel az átemelt részletekkel, idézetekkel is azt a sokszínű forgatagot kívánta kiegészíteni, ami a farsangot és a bukaresti külvárost egyaránt jellemzi. De ez csak feltételezés, mindezt már az előadás után gondoltam el, előadás közben csak zavart.

Ha a memóriapróbás idézeteket leszámítjuk, akkor nézhető, sikeresen nevetető vígjátéknak, komédiázásnak számít a kolozsvári Farsang; az olyan pillanatok, mint Pampon és Iordache vallatási jelenete, vagy amikor Nae Girimea szeretkezés helyett hirtelen tökmagozni kezd, biztosan megmaradnak emlékezetünkben egészen a következő memóriapróbáig.

A Leonida-meteorit földet ér

Caragiale születésének 220. évfordulóját ünnepli idén a román színház és irodalom – és nemcsak, mert Caragiale a román irodalomnak világszerte az egyik legismertebb szerzője. Itt, Közép-Európában pedig még most is aktuálisak mondatai, hiszen a becsapásról, a politikai alakoskodásról is szól számos műve, miközben kegyetlen derűvel hozza elének a magára hagyott, esendő kisembert. Lehengerlő humora az esetek többségében sikert arat a nézőtérben ülők soraiban, a mesterségbeli tudás mesterfokán megírt darabjaiban rejülő komikum hegyoldalról aláguruló hólabdaként növekedve „temeti maga alá” a nézőt.

Talán azért is, mert Caragiale úrlény volt. Egy ideig derűsen nézte az ó-romániai antropomorflényeket, még az is megfordult a fejében, hogy Kolozsváron telepedik meg, de aztán az úrlények számára mindig is biztonságosabb terepet jelentő Berlint választotta. Telt-múlt az idő, és Caragiale az Arghezitől kölcsönként kávéscsészéaljon röpködött az európai színházak felett. Számára semmi sem hozott igazi meglepetést, az sem, hogy Tompa Gábor színésznőkre osztott színt minden szerepet az Elveszett levélben, az sem lepte meg, hogy a Leonida naccsás úr és a reakció című darabja szabadesésben közelít a kolozsvári magyar társulat színpadához. Kifejezetten örült annak, hogy művét jazz-muzsika kíséretében hozzák a nagyérdemű elé. Őszinte elismeréssel nyugtázta, hogy a kolozsvári színházi emlékezet nem feledkezik meg a 20. század második felének árnyoldalairól, bár meg kell jegyeznünk, hogy némiképp gyanakodva szemlélte a beatnikfrizurában és szekus-bőrkabátban járkáló színészeket. Furcsállotta mindezt, de jól tudta, hogy szabadesésben mindent szabad.

Az sem lepte meg, hogy a Leonida naccsás úr és a reakció alapján színre vitt előadás nem hólabdaként, inkább meteoritként hat a nézőre, és magára a drámaszövegre. A színházi befogadás légtérébe érve nem sok marad az eredeti szövegből, és tekintve, hogy egy romániai magyar színházban ér földet, a szöveg egy része magyarul hangzik el. A fordítás is valahol húszezer méter magasában történhetett, közvetlenül a sétatéri színház épülete fölött.

Caragiale egyáltalán nem lepődött meg, derűsen pödört egyet bajuszán, és elrepült. A néző azonban maradt, és végignézte az egyórás produkciót, amely ismét bebizonyította, hogy a vakmerő színházi produkciókban mégiscsak van összefüggés az exkrementum és az experimentum között. A Tompa Gábor által rendezett Elveszett levél közvéceje bár finomabban, de itt is megjelenik, a szereplők által használt székeken kör alakú lyuk található, arra az esetre, ha bárki könnyíteni kívánna helyzetén.

Márpedig a könnyítésre szükség lenne, szép volna, ha az előadás megkönnyítené az értelmezést. De nem akarja.

Adott néhány furcsa alak, aki felbukkan egy kórház alagsorában, beatnikfrizurában és szekus-bőrkabátban, aztán jazz-variációkat játszanak adott témára. Az egyórás előadás / performance / jam session vezérmotívuma az, hogy valamiféle reakciót kell kiváltani a közönségből. Például Bács Miklós vérbeli, Caragiale világát minden apró rezdülésével sikeresen felidéző alakításával, vagy azzal, hogy Efimița nő szerepét Bogdán Zsolt játssza el. Bőrkabátjának szárnyait női szoknyaként húzogatva, fejére kendőt kötve, Bogdán Zsolt tényleg olyan, mint egy öregedő vidé-

ki hölgy, aki a hitvesi ágyban mindhiába kísérel meg reakciókat kiváltani Leonidából (Hatházi András). Hatházi is jól, értsd: kellő vontatottsággal, álmatagsággal, öregesen formálja meg Leonida naccsás urat, ami jól illik a szintetizátor mögött álló beatnikfrizurás lazaságához.

A Leonida Gem Session² nem előzmények nélküli Tompa Gábor rendezői munkásságában, és itt nem csupán az Elveszett levél szereposztására gondolok, de a Károly zárójelenetének váratlan képi megoldására is, amelyben az előadás hangulatához képest egy egészen más világ (talán éppen a másvilág) tárul fel a néző szeme előtt.

Ennek a váratlan, avagy szokatlan megoldásokra építő rendezői hozzáállásnak egy újabb állomásaként is meghatározható a Leonida Gem Session. Tompa úgy emel át egy klasszikus szöveget a mai színpadra, hogy teljesen új kontextusba, új viszonyrendszerbe helyezi. Az előadás háttéréül a kolozsvári tömbház-negyedek kaptárai szolgálnak, tömegnyomor, tömegvilág. Itt ér földet a Leonida-meteorit, legalábbis az, ami Caragiale szövegéből megmarad. Rádásul a légtérbe érve Szilágyi Domokos-verscímek, szekusdossziék lapjai tapadnak a meteorithoz, ami a fizika törvényeinek ellentmond ugyan, de egy színházi meteorit esetében még ez is elfogadható.

Az előadás megfejtésének kulcsa az, hogy amit látunk, nem egy hagyományos értelemben vett előadás.

2 Kolozsvári Állami Magyar Színház. *Leonida Gem Session*. Caragiale nyomán szabadesésben. Tompa Gábor és Visky András színpadi változata, Seprődi Kiss Attila fordításának felhasználásával. Rendező: Tompa Gábor, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, dramaturg: Visky András, zene: Vasile Şirli, mozgás: Sinkó Ferenc, a rendező munkatársa: Albu István. A kritika megjelenési helye: *Helikon*, 2012. 20. (610.) szám, 20. o

Tehát: nem az a fontos, hogy ki milyen szerepet alakít, ki milyen hangszeren játszik, a lényeges az, hogy mint egy jazz-improvizáció esetében, valami sajátos hangulatot tudjon befogadni, érzékelni a néző. A sajátos hangulat megszületik. Tompa Gábornak sikerül sajátos, mai, mégis Caragiale világát továbbgondoló világot létrehozni a színpadon. A jazz-hangulat azt közvetíti felénk, hogy a kisember a reakciónak, a forradalomnak, legyen az bármilyen felemelő vagy kiszszerű, végül szükségszerűen áldozatul esik. Ez történik a Panek Kati által megformált Forradalommal is.

Színi tanodák kezdő évfolyamai számára kötelezővé tenném annak a jelenetnek a megtekintését, amelyben Panek Kati takarítónőként megjelenik a színpadon, és kinéz a közönségre. Pillantásában ott van a mindenkori forradalmak pozitív végkimenetelének lehetetlensége, a beletörődés, a belenyugvás, de éppen ebben a közömbösségben, a közömbösség nyugalmában rejtőzik a lázadás szikrája is.

Innen még két csavar, és véget is ér az előadás. Az első az, hogy a botra erősített lábtörő vagy rongy közepén kilyukad, és forradalmi zászlóként lobogtatják. E furcsa forradalmi zászlót végül Panek Kati emeli magasba, akit befóliáz a többi szereplő, mintegy jelezve, hogy a forradalomnak még az alagsorban, a takarítónői szinten sincsenek már esélyei, hogy újabb beatnikforradalmakról már ne is beszéljünk.

A Vasile Şirli zenéjére nagy mértékben támaszkodó, könnyed improvizációkat idéző jelenetek sora végül komoran zárul. Ilyen a mai világ, ezt tükrözi az előadás. Az utolsó csavart, amikor a befóliázott forradalmat lekvárral, azaz dzsemmel (gem) dobálja meg a többi szereplő, mégis túlzásnak, túlságosan is

szájbarágó ötletnek érzem, különösen a számos értelmezési lehetőséget felkínáló korábbi jelenetek után. Azt sem értem, hogy az előadás műsorfüzetében miért ír annyira forradalmi hangnemben Tompa Gábor, miközben az előadás egészét tekintve e hangnem jelenléte korántsem egyértelmű.

Mindezekon túl az antropomorf lények, s az emberi szemmel nem igazán látható marslakók egyaránt élvezhető előadásban részesültek. Küldhetjük az üzenetet a Thália-csillagképbe: a Leonida-meteorit szerencsésen Földet ért.

AZ ÖREGEK KÉT ARCA

Amit az élő nem lát

Az Öregek könyvét, Szilágyi Domokos és Plugor Sándor közös kötetét 1994-ben vásároltam meg egy antikváriumban, talán fél tucatszor is elolvastam, gyors egymásutánban. Azóta kezembe került néhányszor, de jobbadán csak a könyvespolc átrendezésekor felütve olvastam néhány sort, aztán visszakerült a Kényszerleszállás mellé.

1994-ben, legalábbis emlékezetem szerint, valóságos Szilágyi Domokos-kultusz dúlt az akkori középiskolások között, de az új évszázad kezdetén mindez alábbhagyott, még a dossziék előkerülése előtt. Azóta az ügynökmúlt kérdése körüli hullámok is elcsitulni látszanak, és – kinek tetszik, kinek nem, de – marad a mű.

A mű, ami mégis a róla való beszéd, a megszólaltatás által szokott élő maradni – utat talált magának, ezúttal a színház felé. A kolozsvári Ecsetgyárban többször is látható volt tavaly az Öregek könyve, úgy tudom, idén is játsszák a Kisterem Színház (Teatrul Sala Mică) produkciójaként, Mihaela Panainte rendezésében, Harsányi Attila előadásában¹.

Nem pódiumműsor ez, színházi előadás, monodráma, amelyben Plugor Sándor rajzai is „megjelennek”, ahogy a poéma teljes szövege is. Szinte teljesen üres tér, egy állvány, ami építőtelepet idéz; de a maga csupaszágában, mezítelenségében inkább az élve boncolást juttatja eszembe, az önmagát elemző és felmutató ember, a mindenkori Öreg magányosságát. Azt

¹ Teatrul Sala Mică. Plugor Sándor – Szilágyi Domokos: Öregek könyve. Szereplő: Harsányi Attila. Rendező: Mihaela Panainte. A kritika megjelenésének helye: *Helikon*, 2012. 2. (592.) szám, 19. o

a magányosságot, ami a rajzokon és a szövegen is végigvonul Plugor Sándor és Szilágyi Domokos között. Kép és szöveg kötetbeli szoros kapcsolatát sikerrel ülteti át színházi térbe Mihaela Panainte rendezése, Harsányi játéka.

Az általam november közepén látott bemutatón Harsányi az öregség számtalan arcát képes bemutatni. Az esetek többségében jól egyensúlyoz az öregség kínjai és derűsebb momentumai között. A mindenkori embert látjuk élete utolsó szakaszában: magányosan, fáradagon, a céltalanságot sikeresen legyűrve, a teljes kétségbeesés határán, a nyugalom, a belátás vidékein. Számtalan apró gesztusból építkezik Harsányi, aki középkorú színész, ám nem maszkírozza öreggét magát – a mondatok hangsúlyozásával, az öregség meg-megtorpanó gesztusaival érzékelteti, hogy az általa megjelenített szereplők sora az elkerülhetetlen felé halad.

A ritmusra figyelek, miként osztja be a színész a rendelkezésére álló időt és erőt, néha a román nyelvű feliratozásra pillantok (László Noémi kitűnő fordítása), ami az éppen elhangzó sor számát is jelzi. A 699 soros költemény első 300 sora magával ragad, a rég olvasott szöveg teljesen friss, élő anyaggá alakul át. Harsányi sikeresen teszi jelenvalóvá a vers szövegét, és Plugor képeit is. A reménytelenséget és magárahagyottságot ugyanis nem oldja fel a Plugor-képeken a nyelv játékossága, iróniája – és az előadás fémes hangjai, mint a vödör koppanása, az építőtelepi állvány zörejei éppen ezt a komorabb világot jelenítik meg az Ecsetgyár játékterében.

Harsányi szövegmondása az előadás során végig egyenletes, a tartalmakat nyugodt időzéssel bontja fel, az emeltebb beszédmód váltakoztatása a hét-

köznapibb hangsúlyozással sajátos ritmust biztosít az előadásnak, amelyben – a stúdiójelleg miatt is – a néző szinte a saját bőrén érez minden apró változást.

Harsányinak nincs könnyű dolga, és hibázik is, például amikor a játéktér egyik sarkába húzódik, és az ujjai elkezdenek idegesen rángani arca előtt. Az erőteljes gesztusok gyakori ismételtetése megakasztja az előadás lendületét, azt sem értem, miért kell feltétlenül pelenkába öltöztetni a szereplőt. Az előadás talán a fentiek miatt fárad el, valahol a közepe táján, hogy az utolsó száz méteren, utolsó száz soron ismét felfele íveljen, képileg is.

Harsányi lisztet szór a játéktér közepére helyezett két deszkára. A két deszka fölötti „lisztengeren” fehér papírhajót húz át. Precízen, lassan, amíg a néző már látni kezdi azt a világot is, amit az élő nem lát, nem láthat. Talán csak az öregek.

A poéma utolsó három sorát képező idézet – Isten nékem megbocsát: az a mestersége – a verset tovább emeli, a színházi előadás azonban éppen ettől, a szövegégéstől idegen rész miatt veszít intenzitásából. De a képileg tökéletes zárás még ezt a pillanatnyi törest is feledteti.

Öregek könyve. Belső pusztulás

Jó látni, hogy a vers drámai szöveggént is működőképes, még ha nem is ilyen okokból jött létre – nem azért, hogy átformálva, színházi térben folytatódjon, teljesedjen ki a színház okozta átváltozások súlya alatt. Mert ezt történt Szilágyi Domokos Öregek könyve című, önálló kötetben megjelent, már ezáltal is önálló életre ítélt hosszúversével is. Azonban nem a színház az első társművészet, amely szoros kapcsolatba került

Szilágyi Domokos versével, hiszen a verskompozíció teljes, mélyebb értelmezéséhez Plugor Sándor rajzai is hozzátartoznak. Szilágyi Domokos szövege tehát már a kezdet kezdetén elhelyeződött egy sajátos, különböző értelmezési lehetőségeket magába foglaló térben, amely, mint ismét kiderült, a színház számára is izgalmas, tétellel bíró kihívást jelenthet.

Az alternatív színházi terek felől a kőszínház felé közeledő Mihaela Panainte a Kolozsvári Állami Magyar Színház stúdiótermében állította térbe, hozta a kőfalakon belülre azt a szöveget², amelynek alapján néhány évvel ezelőtt már létrehozott egy előadást, csak hogy ott a veresszöveg inkább monodráma-ként működött, egyetlen színész (Harsányi Attila) megjelenítésében.

A 2012-es ecsetgyári produkció sokkal jobban kötődött a szöveghez, annak teljes elhangzásához – az alternatív színházi tér ellenére a vers jelentette a meghatározó alapot. Az új rendezői elképzelés azonban már drámaszöveggé nyúl az Öregek könyvéhez, kiindulópontnak tekinti a valamivel több mint egyórás előadáshoz.

A szöveg jelentős része elhangzik a játéktérben, ha ki is maradtak részletek, ez az előadásnak a szöveg hangulatához való viszonyát nem ássa alá – mert az, ami versben megfogalmazódik, itt kellő erővel jelenik meg díszletben, jelmezben, színpadi mozgásban, dialógusban. Dialógusban, mert ezúttal kétszereplős

2 Kolozsvári Állami Magyar Színház. Öregek könyve. Szilágyi Domokos műve nyomán. Szereplők: Dimény Áron, Sinkó Ferenc. Rendező: Mihaela Panainte, díszlet- és jelmeztervező: Carmencita Brojboiu, dramaturg: Balázs Nóra, koreográfus: Yves Marc, Györgyjakab Enikő, zene: Șerban Ursachi, maszkok: Varga-Járó Ilona. A kritika megjelenésének helye: *Helikon*, 2016. 10. (696.) szám, 20. o

előadást láthatunk. A szövegből Dimény Áron és Sinkó Ferenc játéka által lesz párbeszéd, olyan párbeszéd, amely a szöveget is mindegyre értelmezi, új megvilágításba helyezi. Felhívja a néző figyelmét arra, hogy az Öregek könyvében legalább két hang különböztethető meg: egy komor, beletörődő, gyászosan lázadó hang, amit Dimény Áron szólaltat meg, és egy másik, ironikusabb, halállal játszó-kötözködő, amit Sinkó Ferenc jelenít meg.

Az öregségről és halálról szóló játék, az ezekkel való játék az előadás, amely az öregség hétköznapi felől indul; a tárgyakkal való kapcsolatban, szövegszólásban, mozdulatok ismétlésében is tetten érhető – hogy aztán fokozatosan lépjen át a másik térbe, ami egyértelműen a más, a másik világ. Ahol, különösen az előadás második felében, Sinkó Ferenc egy elvontabb, szimbolikus terepűre lép, a fenyegető időt, a halál közeledtét, magát a halált is megjeleníti. Sinkó az ironikus, a kötözködő, a házsártos öreg megformálása felől indít, aki kezdetben mint „a másik öreg”, az akaratát mindenáron keresztülvinni akaró vénység jelenik meg, hogy végül, az előadás egyre metaforikusabb, éppen egyszerűsödése által egyre több jelentést hordozó terében maga is többértelmű jellel egyszerűsödve jelenjen meg, majd vonuljon ki fokozatosan az előadásból, amely éppen a kivonulás, az átlépés lépcsőinek, fokozatainak megmutatása által válik önmagán túlmutató, a túli térbe áthelyeződő szellemi térré.

A fő-, vagy inkább első szereplő, „első öreg” azonban mégiscsak Dimény Áron, aki nem csupán önmagával, de „a másik öreggel” is szembesül, a másik, a más, a túli hosszú távon legyűrhetetlen hatalmával. Azzal, hogy a korábbi időkben teljesen szokatlan,

groteszk, töredezett mozdulatok sorára kényszeríti valami külsőnek érzett és érzékelt „másik öreg”, ami maga az öregség, maga a beletörődés lehetetlensége. Dimény Áronnak, pontosabban a nézők által látott „első öregnek” éppen ezzel kell szembenézni, és ezt kell valamiképpen színészi megformáltsággá tenni. Az előadás első felében használt gesztusai kezdetben alulírott néző számára visszafogottnak tűnnek, mármár a színészi jelenlét kellő erejét kezdeném hiányolni, ám mindez értelmet nyer az ív miatt, amit a színészi gesztusrendszer sikeresen leír végül. Alakításában úgy jön létre a színészi jelenlét, hogy közben folyamatosan lehántja magáról a lehetséges mozdulatok jelentős részét, s egyszerű, önmagában mégis fennmaradni képes színházi jellé alakul át. Dimény Áron, ha az alakítás egyetlen, ám fontos részletét emeljük ki – nem visszakézből, de mégiscsak kézből oldja meg mindezt. Érdemes megfigyelni az előadás kezdetén még némiképp művészi kézfejet, és azt az elgyötört, a magatehetetlenséggel szemben még külön energiákat raktározó kézfejet, amely az „első öreg” lábán pihenni látszik. Pihenni látszik, mert a kezek komor nyugalmaiban ott van a vesztes háború, de az egyikét még megnyerhető csata is. (Ha volna rá alkalom, érdemes lenne erről is írni: Bogdán Zsolt keze és tenyere a Keresztes Attila által rendezett *Romeo és Júliában*, Bíró József keze és alkarja a *Ványa bácsiban*, Dimény kézfeje és ujjai itt.) A fiatal/középkorú színészi test a fent leírtak okán tud öreggé alakulni – átváltozni.

Az előadás nem tűzi ki céljául, de mégis – és éppen a kihangsúlyozás csapdájának elkerülése okán – szól az átváltozásról. Ebben fontos szerep jut Varga-Járó Ilona ez alkalommal is nagyszerű maszkjainak, ame-

lyek a *commedia dell'arte*, valamint a Kantor-féle halálszínház irányába történő villanásnyi, ám pontos, jól célzott kikacsintást is lehetővé teszik (ez utóbbira a tulajdonképpen halotti maszkban iskolapadba ültetett szereplők utalnak).

A maszkok felvétele egyértelműen jelzi az átlépés folyamatának kezdetét, ahol a nemiség is elveszti jelentőségét – a hosszúvers szövegét mondva a két maszkot hordó férfi színész idős házaspárrá alakul át (utalás ez *Plugor öregasszony*-ábrázolásaira is!). Az átlépés pedig akkor érhető tetten, amikor „a második öreg” által megragadott maszkból, ebből a még itteni színházból is kihull az „első öreg”.

Az itteni előadás ekkor és ettől már a végéhez közelít, megjelennek a díszletmunkások, kiviszik a műanyagból készült, laboratóriumot/vágóhidat idéző áttetsző, műanyag függönyöket, az „első öreg” ott marad egyedül, és a kezét nem fogja, nem foghatja már senki.

Mihaela Panainte jól, határozottan és más irányba lépett tovább a korábbi *Öregek* könyve-rendezéshez viszonyítva. Helyenként egy-egy jelenetet érdemes lett volna néhány másodperccel rövidebbre nyesni, az előadás egyébként feszes volta miatt. Megfontolnivaló, hogy a koporsójelenet mennyire beágyazható egy efféle, nem-konvencionális terekben létrehozott előadásoktól eltérően használt játéktérben, de a zárójelenet elég erős ahhoz, hogy az elvarratlanabb szálakat is elfelejtsük – mert a záró képben az „első öreg” úgy áll az immáron túli előadás terében gomolygó füst közepén, ahogy Caspar Friedrich David vándora a ködtenger felett: egyedül, nem saját korábbi világára figyelve – s már nem itt. Akár a néző a többiek között.

SZÍNHÁZ, HASONMÁS, ESSZÉ

George Banu *Színházunk, a Cseresznyéskertjéről* és Mihai Măniuțiu *Aktus és utánzás* című könyvéről is elmondható¹, hogy nem több és nem kevesebb, mint kötetnyi hosszúságú, nagylélegzetű esszé a színházról, sőt – esszészínház. Banu a Cseresznyéskertet helyezi a XX. század színházának homlokzatára. Csehov szövegén és a különböző rendezéseken keresztül a múlt század fontosabb színházi irányvonala-ira is rávilágítva.

Măniuțiu a színésztől ír, de érezni, hogy e könyv több, mint egyszerű színészmesterségi traktátus, hiszen a háttérben jól kiolvashatóan jelen van a rendezőként, de prózaíróként, költőként és elméleti szakemberként is ismert és elismert szerző néhány olyan gondolata, melyek a különböző művészeti megnyilvánulások szintjén egyaránt jelen vannak.

A fentiekben nem véletlenül illetem a nagylélegzetű esszé jelzővel e két könyvet, hiszen, aki belelapoz e két kötetbe, ugyanazt a levegőt szívja be: az erős színházszagot, amit csak előadások, *adás* előtt lehet megkapni, megérezni, valahol – a próbák egy adott pillanatában.

Mint minden színházzal kapcsolatos tárgy, úgy e két könyv is kötődik a titokhoz, mely a játékkal, a maszkkal, a fel- és megidézéssel szoros kapcsolatban áll. Csakhogy adott egy fontos különbség a két szerző színházhoz való viszonyulásában.

1 George Banu: *Színházunk, a Cseresznyéskert*. Fordította: Koros Fekete Sándor. Koinónia, Kolozsvár, 2006. Mihai Măniuțiu: *Aktus és utánzás*. Fordította: Zsigmond Andrea. Koinónia, Kolozsvár, 2006. A kritika megjelenésének helye: *Irodalmi Jelen*, 2006., augusztus, 25. o

Banu a színházat – és benne a Cseresznyéskertet – olyan kulturális kód(rendszer)ként értelmezi, mely elsősorban az emlékezésnek, a felidőzésnek a módszere. A színház tehát egy olyan rendszer, melynek segítségével a jelen és a múlt bizonyos történéseire, szellemi rezdüléseire, akcióira, eseményeire is reflektálhatunk. Különböző hipotézisekkel, lehetőségekkel játszhatunk el, mint olvasók, akik a szerzők kísérleteit kívánják továbbgondolni, értelmezni. Măniuțiu azonban nem gépezetként látja a színházat és benne a színészt. Számára az emlékezés, sőt maga az emlék is a testen belül van, folyamatosan megidéződik, aktus tehát, olyan aktus, mely éppen a múltbeli és a jelenvaló közötti kapcsolat egyik válfajának, az utánzásnak (vagy más néven – a konvenciónak) köszönheti jelenvalóságát, az újra és újra felszínre törő belső energiákat.

A színház: az egész világ; aki a színházról beszél, az egész világról és annak összes szintjéről beszél, hiszen a színház minden esetben az adott színházi jelet, jelenséget, előadást létrehozók világlátását tükrözi, akárcsak az esszé, ami, ha igazán önmagát adja, jóval több, mint eszme-futtatás. Az önálló és mégis összefüggő gondolatok színpadává válik, olyan színpaddá, melyen a kapcsolások, a felfedett és eltakart összefüggések játékának köszönhetően, valami új, de mégis teljesen a régiiben, a hagyományban gyökeredző kulturális tény jön létre. Ilyen értelemben lehet színház az esszé is.

A két kötet több szálon is kapcsolódik egymáshoz. Túl azon, hogy mindkettő idén jelent meg a kolozsvári Koinónia Kiadónál, az is összeköti őket, hogy mindkettő a színház hasznáról szól, a színház segítségével

megtehető útról, a színházban, a színház általi létezésről. Sőt, Măniuțiu még a színház általi megváltásról, megtisztulásról is beszél, megállapítva, hogy a színész: „arra törekszik, hogy megtisztuljon és felszabaduljon a »létrejött« alól, a létrejövés érdekében”.

Másszóval: megszabaduljon a színháztól – a színházért. Măniuțiu könyve egyértelműen Artaud és Grotowski égővén keletkezett, aban a térben, ahol az aktus megpróbálta visszanyerni régi, vagyis szent jelentőségét.

Igaz ugyan, hogy a szerző odafigyel más hangokra is, például Derridának a reprezentáció bezáródásáról írt szövegére, mégis a két fenti név marad meghatározó. Artaud és Grotowski nem csupán a színház-esztétikai elveivel van jelen, de a mondatszerkezet, a stílus, a beszédmód szintjén is kivehető a hatásuk. A színészetről traktátust, esszét író, megfontolt szerző tolla alól minduntalan kiszabadulnak az avantgarde színházának és a modern szellemi örökségének egzaltált, helyenként prófétai mondatai, „kirohanásai”, harcias kiáltványok elejére illő megállapításai, mint például ez: „A színház a zendülések iskolája”; vagy egy másik: „A színház álma, hogy megtanítsa az embert: maradjon meg sokféleképpen, ne mondjon le hasonmásairól, testesítse meg és mindig szülje újra őket”.

E két idézet az *Utópia és remény* című, utolsó előtti fejezetből származik. Itt érdemes megállni egy fontos adatról: a kötetnyi esszé 1989-ben jelent meg először, egy diktatúrában, melyben más rendezők is tollat ragadtak (például Tompa Gábor), amikor a könyv, a könyv megírása is színházi, heroikus gesztus volt.

Ezért, amikor Măniuțiu sorait olvasom, úgy érzem: vannak pillanatok, amikor maga a könyv is színházzá,

legalábbis a színház hasonmásává válik. A drámai szövegre támaszkodó, igen gyakran abból kiinduló színház a nagy háborúságok és veszélyek idején újból felveszi a kapcsolatot a könyvvel, e néha túlságosan is mélyen alvó hasonmással.

A veszélyérzet és az ezzel szembeni reakció határozza meg George Banu könyvét, a *Színházunk, a Cseresznyéskertet* is. Mi is ez a veszélyérzet? Banu úgy látja, úgy érzékeli, hogy a színház háttérbe szorul, elveszíti korábbi pozícióit, funkcióit, jelentőségét, akárcsak a cseresznyéskert. Kijelentéseinek háttérében érezni egyfajta nosztalgiát, az elmúlás látványa okozta rezignációt, de a könyv egészét nézve nem ez a meghatározó.

Banu ugyanis a csodák palotájába kalauzolja az olvasóközönséget, az emlékezés színházának tükörtermébe, ahol minden tükörben más és más jellemvonások bukkannak elő, villannak fel a tükör elé helyezett tárgyon, ami nem más, mint a Cseresznyéskert.

Míg Măniuțiu a színházi tér álmáról, és annak megvalósíthatóságáról beszél, addig Banu így ír (a Cseresznyéskert kapcsán): „a tér többé nem tartalmaz már – szétmállóban van”. Ha a tér bomlik is, a tükrök még élnek.

A néző tükröződik a színészben és viszont; a színdarab a rendezésben, a rendezés a kritikus szemében tükröződik vissza, míg a színház az emlékezés egészében – és minden egyes tükröződés újabb és újabb értelmezési lehetőségeket hív életre. Ha a rendezés esszé a darabról, akkor Banu az esszéről ír esszét. Ám túl esszéírói kvalitásain, Banu elsősorban színháztörténész, aki szereti ellenőrizni: vajon

igaz-e, amit mond? Nem ő adja meg a kulcsot a Cseresznyéskerthez, hanem a megidézett rendezések összessége, melyek között Brook, Strehler, Efrosz és mások mellett Harag György híres marosvásárhelyi rendezéséről is szót ejt.

Miközben érzékenyen és mélyrehatóan világítja meg Csehov darabjának számos apró részletét, amely egy-egy rendezőnek köszönhetően egészen más megvilágításba került. Felhívja a figyelmet a gyermekhalál drámai funkciójára éppen úgy, mint arra a lehetőségre: a darabban azért nincs orvos, mert a világ menthetetlen. Banu határkőnek tekinti a Cseresznyéskertet, a XX. század Hamletjének, és rávilágít arra a tényre is, hogy Csehov többször is utal, rájátszik a Hamletre. A két szöveg közötti kapcsolat különösen fontos e kötetben, hiszen Banu szerint a huszadik század elején is kizökkent az idő, és a fizikailag is létező igazi Cseresznyéskert/Színház „benső” cseresznyéskertté vált, pont ugyanúgy, ahogyan Măniutiunál is elsősorban a színész belső útját jelöli a homályba burkolt folyosón megtett út.

ZÁRT EGÉSZ, DE NAGYON JÓ(L) LÁTNI

A Bűn és bűnhődés (a Bulandra társulatának előadása) elsősorban Sorin Leoveanu színészi jelenlétének intenzitásáról szól, arról, ahogy finom, egészen apró váltásokkal folyamatosan érzékelteti, mi megy végbe a vizsgálóbíró fejében és lelkében, hogy éppen milyen érzelem, elmélet, gondolat győz vagy vesz csatát odabenn. Leoveanu (aki a Vlad Mugur által rendezett *Hamlet* címszerepe óta korosztálya egyik legismertebb színésze lett) folyamatosan változó, de mégis egységes és összetett személyiséget formál meg.

Amolyan orosz Watson doktorként, enyhén debil, szentpétervári Colombo hadnagyként indít, ám éppen csak felvillantja ezt a lehetőséget, mert nagyon is jól tudja, mit akar, igen mélyen ismeri önmagát és képességeit – talán ezért van, hogy látni engedi: minden nyomozói körmönfonsága mögött ott lakozik valami mélyen emberi megértés, bölcsesség; és, ami talán a legfontosabb: értelmiségi gyötrődés, értelmiségi kettősség, ahogy arc és álarc folyamatosan váltakozik, hogy végül egybemosódjon, összeolvadjon, de a különböző részek valamelyest mégis megőrizték önállóságukat.

A Bűn és bűnhődés egyik alaptémája a vér, az indulat, és ez éppen Leoveanu szerepformálásában tapintható ki leginkább. A szellem, az értelem harcai, az érzelmi csaták szinte láthatóvá válnak a színészi test egész felületén, ami állandóan mozgásban, mondhatni membránszerű rezgésben van. Megfeszül, elernyed, összecsomósodik, sűrűbbé válik, komorabbá, áttetszővé – és itt még mindig a színész, még mindig Leoveanu testi jelenlétéről beszélek. Arról, hogy

Leoveanu egyfajta színészi gömbvillámként van jelen a játéktérben, és nem csupán villódzó gesztusai, hihetetlenül sokrétű mimikája által (érdemes lenne lassított felvételen végigkövetni, egy másodpercen belül, hány apró változás zajlik le a színész arcán). A gömb hasonlata ugyanis a glóbuszt, vagyis az emberi világot, vagy akár a teljességet juttathatja eszünkbe. Leoveanu alakítása egészen közel áll ezekhez a fogalmakhoz, mert még akkor is, amikor éppen háttal áll – a tarkó, a váll, a hát híven közvetíti, milyen változások zajlanak le a színész arcán.

Ahogy fokozatosan, nyomozóhoz illően tárja fel személyisége újabb és újabb rétegeit – ez az, ami a nézőt magával ragadja. Az előadás elején a bohócot, az ügyetlent, a szinte kezdőt látjuk, aki a tehetséges pályakezdő egyetemista Raszkolnyikovot (akit három színész alakít egy időben) olyannyira megbecsüli és körülrajongja, mintha az már életműve csúcspontján pihenő elismert alkotó volna. De aztán sejteni kezdjük: az egész, ha nem is színjáték, de csupán bevezetője annak, amit már nyomozásnak, kihallgatásnak lehet nevezni.

Nem akarja megtörni, inkább a bűnös átalakítására törekszik, miközben gesztusai, hanglejtése, hangsúlyozása egyre komorabbá, egyre szikárabbá, szárazabbá válik, lassan a végcél felé közeledve mozgása is lelassul, ám korántsem azért, hogy csupán a feladatot végző nyomozó típusára szorítkozzon. Miközben gesztusai visszafogottabbakká válnak, az arc egy-egy erős rándulása vagy a nyelv kiöltése jelzi, hogy odabent továbbra is komoly „összecsapások” zajlanak. De ezek már inkább a mélyebb rétegekben történnek meg, csak ritkán törnek a felszínre, hiszen a szereplő

időközben bölcs tanítónak, legvégül a megváltás útjára hívó prófétává alakul át, aki éppen ezzel a gesztusával leplezi le teljesen önmagát, a rablóból lett pandúrt, aki csak hatalmas belső vívódások után tudta elkerülni a Raszkolnyikov által végigjárt utat.

Leoveanu nem a nyomra bukkanó és azt konokul követő kopót alakítja, nem támadja le „áldozatát”, inkább közel engedi, olykor szinte már azonosul a raszkolnyikovi attitűddel. Olyan értelmiségit jelenít meg, aki folyamatosan befelé figyel, és a külső világot csak arra használja fel, hogy segítségével válaszokat adjon a belső világot gyötrő kérdésekre.

A színész (Leoveanu) a két világ közötti határon, a fehér alapú senki földje játéktérében bukkan fel, hogy ezt a mindkét világot szüntelenül és hihetetlen intenzitással vizslató vizsgálóbíró megmutassa nekünk.

ORPHEUSZ KIADÓI KFT.

1062 Budapest, Bajza utca 18.

E-mail: orpheus.kiado@gmail.com

A kiadásért felel az Orpheusz Kiadó ügyvezető
igazgatója

Szerkesztette: Erős Kinga

Korrektúra: Máté Krisztina

Tördelés, borító: Pánczél András

Nyomdai munkálatok:

SZINKRON DIGITAL
NYOMDAIPARI KFT.

ISBN