

Kritika

könyv színház képzőművészet könyv színház képzőművészet könyv színház képzőművészet

Bence Erika

Ironikus visszarendeződések

Závada Pál: *Idegen testünk*. Magvető, Budapest, 2008

Hajlamosak vagyunk az azonos szerzőjű prózaművek egymásutánját regényfolyamként értelmezni, különösen, ha azokban analóg beszédmódokat, regényalkotó elveket, jelenségeket, illetve más (pl. szereplői) azonosságokat fedezhetünk fel. Závada Pál *Idegen testünk* című 2008-ban napvilágot látott regényét is megpróbálta a kritika előző három, egymáshoz lazán kötődő regényének (*Jadviga párnája* [1997], *Milota* [2002], *A fényképész utóköra* [2004]) összefüggésében értelmezni – s egy ilyen szemlélet értelmében azok folytatásaként tárgyalni. Leginkább a harmadik regényhez kapcsolható, nemcsak az egyik szereplő (Dohányos László falukutató és a második világháború utáni rendszer minisztere) mindkét regényben való felbukkanása és a történetben kibontakozó több-kevesebb szerepe miatt, de az etnikai kérdések, fajeszmeék (különösen a zsidókérdés), illetve a „mátság” szemszögének érvényesítése révén is.

A Závada-könyvek olvasása közben – elsősorban a családregegy jelleg és a második világháború eseményeinek megjelenítése okán – Gion Nándor családregegy-tetralógiája is hasonlóként juthat eszünkbe. Különösen az elcsatolt országrészek (Zavadánál Erdély, Gionnál a Délvidék) visszavételének eseményeit ironikus hangvétellel elbeszélő részletek kapcsán. Mindkét regényben a bornírt erőszak alkalmazásáról folyik – többek között – diskurzus. Gion *Ez a nap a miénk* (1997) című regényében az „ezer évig tartó nap” jóslata telitődik – legalábbis Rojtos Gallai beszédében – a kétely hanghordozásával („A szerbek nem felejtik el, hogy megdöngették templomtornyait, és hogy kiloccsantották a harangozójuk agyvelejét.” [Gion 1997. 12.]), míg az *Idegen testünk* Erdély visszafoglalásáról („a nem-

zet ölébe való visszatérté”-ről [Závada 2008. 32.] közvetít ellentmondásos véleményeket és értelmezéseket (pl. Urbán Vince tudósításában, az elbeszélő ironiája révén; „sajátjaink gépfegyvertüzét véltük például ellenséges támadásnak, és emiatt bőszülve föl irtottunk ki majd’ egy egész falut” [104]). Azonban mind a Závada-opuson belül, mind a Gion-regénnyel való összehasonlítás során inkább a korábbihoz vagy a másikhoz viszonyított eltérések, eltávolodások bizonyulnak szembetűnőbbeknek. Az *Idegen testünk*ben teljes mértékben megváltozik a történések tere, hiszen az előző három regény közül csak *A fényképész utókora* meghatározott eseményei játszódnak Pesten; szociokulturális szempontból pedig rurális és kisebbségi etnikai közösségekhez kötődnek. Igaz ugyanakkor, hogy mindegyikben fontos szerepet játszik a medialitás, a jelentések közvetítettsége különböző hordozók által. *A fényképész utókorá*-ban pl. egy fényképen láthatók az elbeszélő és a fénykép korához képest majdan kibontakozó történet kulcsfigurái. Az új Závada-regényben pedig Weiner Janka – katolizált zsidó – fényképésznő (fényképei a szöveg bizonyos szintjein ugyancsak a jelentéstovábbítás szerepét töltik be) műteremlakásában jön össze egy etnikai és ideológiai hovatarozás szempontjából rendkívül vegyes összetételű, de rokon, baráti, illetve szerelmi szálak összefűzte társaság, hogy egyetlen nap perspektívájából nyílják kilátás a társadalom- és családtörténeti múlt-ra, s a „megállított idő” nézőpontjából láthassunk rá – az elbeszélő által beemelt – jövő képeire. A múltnak a Trianon előtti, tehát monarchikus időkben játszódo korszakából egyrészt a német faiparos Flamm, másrészt a zsidó-kálvinista Weiner család összefonódo történetének részletei elevenednek meg előttünk, az 1944 utáni jövő pedig egy – az aktuális hatalmi viszonyokhoz képest – reakciós összeesküvés lelepleződésének jeleneiből áll össze. Az összehasonlítás alapjául szolgáló Gion-tetralógia megjelenítette események viszont jobbra lineáris rendben követik egymást, s az *Aranyat talált* (2002) Pesten játszódo részletei kivételével egyetlen mikroközösségre, a délvidéki Szenttamás világára koncentrálódnak. Analóg szövegszervező momentumként értelmezhető viszont az a folyamatos diskurzus, amelyet az *Idegen testünk* és a Gion-regények, pl. az *Ez a nap a miénk* különböző nemzeti-etnikai-vallási közösségekhez tartozó szereplői is folytatnak nemzeti, nyelvi és faji kérdésekről, illetve a korszakot, a második világháború időszakát meghatározó ideológiákról, mindenekelőtt a náci és a kommunista eszmékről. De míg Gion műveiben e nézeteket elsősorban a szociális helyzet határozza meg, illetve (mint Peter Krebs esetében) egyéni-személyi illúziók táplálják, addig Závada vizsgált regényében – a szereplők intellektuális beállítottsága következtében – erős fajelméleti és ideológiai töltetekkel szervesülnek. S mintha a vajdasági magyar szerző

regényeiben ezek a nemzeti és ideológiai különbözőségek is – legalábbis egyazon faluközösségen belül – könnyebben áthidalhatók lennének (pl. Rojtos Gallai és Török Ádám rejtegeti a zsidó Lusztig Márton, a józan szerbek és magyarok kölcsönösen igyekeznek menteni egymást a változó irányú megtorlások idején); noha van ilyenre példa a Závada-regényben is (az ultranacionalista és antiszemita Flamm Johannka pl. a zsidó Weiner Jankába szerelmes, meg is menti az elhurcoltatástól, s később Janka is tesz sikertelen kísérletet a fiatalember kivégzés alóli felmentetése érdekében etc.). Megegyező tanulsága azonban mindkét regénytetrológiának az, amit a Závada-recepció „a történelmi tömegek katasztrófájá”-nak nevez. A mikroközösségek életében ugyanis legtöbbször megvannak a közös alapok (családi, nemzedéki, baráti és szerelmi kötődések), amelyekre a békés egymásmellettiesség intézménye és formái épülhetnek – ugyanakkor a tömegélmények (háborúk, forradalmak és hatalomváltások) szükségszerűen rombolják le ezeket és fordítják szembe a közösségeket még úgy is, hogy alapvetően nem ellenségei egymásnak, és egyénileg nem kérdőjelezzik meg a más entitás létjogosultságát, pláne nem veszélyeztetnék létét és szabadságát. Ebből a Závada-regényben rendkívül groteszk jelenetek is képződnek. Flamm Johannka pl. a vágyott asszony, Weiner Janka lakásán, az említett összejövetelen tart súlyos antiszemita beszédet (pl. a „kaftánból kivetkőzötték [...] befülledt kipárolgása”-ról [191]), Janka mégsem utasítja rendre, mi több, barát nője, a szintén zsidó Emma kérdésére – „Kikről beszél ez?” – ironikusan válaszolja: „rólunk, édesem” (191).

Voltak, akik megszámozták: Weiner Janka Fővám téri lakásában, azon az estén, amikor – mint a fényképezés pillanatában – „kimerevedik” idő és kép, pontosan tizenhatan vannak. A korszak és ideológiáinak, szellemi hovatartozásainak és létbeli affirmációinak tipikus képviselői: a katolizált, de zsidó-kálvinista családban nevelkedett háziasszonyon és unokanővérén, a textilkereskedő Emmán, annak kiskorú gyermekén és később érkező munkaszolgálatos férjén kívül jelen van a nevét Flóriánra magyarosította, katonatiszt Flamm Imre, a már említett nyilaskeresztes Johannka bátyja (a testvéri szembenállásnak ez a formája és a névmagyarosítás jelensége a Gion-történetben is releváns tényező: Peter Krebs Keveházira magyarosítja nevét, és folyamatos összetűzésben áll bátyjával, Stefi Krebsssel, aki SS-katona lesz), a családi vagyoni jogi harcban kisémmizett unokaivérük, az újságíró és helyezkedő Urbán Vince, Iharos Bálint fajvédő és hordószónok, Weiner Janka egykori vőlegénye, Raposka Károly opportunista kulturbundós, valamint butácska, féltékeny felesége, Sári, Dohányos László mondvacsinált falukutató, nőcsábász és későbbi miniszter, Geiger Mária konzumnő etc. Vitatkoznak, eszmét cserélnek, történeteket mondanak, s

szinte valamennyien megejtik, megtartják elfogult, elvakult vagy ideológiáktól terhelt, frusztrációk, illetve sértettségek átitatta eszmefuttatásaikat/beszédeiket. Ezeknek – a későbbi események igazolta – tragikuma abban rejlik, hogy önmagukban igaznak tűnnek, más színtereken mégis mások (sokszor a közelállók) vesztét okozzák. Miként Gion történelmi regényeinek egyik legdöbbenetesebb következtetése, az *Idegen testünk* tragikus felismerése is, miszerint egyszerre többféle történelmi igazság és emlékezet létezik, ezért a „*nemzettestben*” gondolkodók alkotta társadalmi közösségek mindig is *idegenként* tekintenek saját „testük” bizonyos részeire; csoportokra és entitásokra. S ami még szomorúbb valóság: az idegenség megszüntetésére tett eddigi valamennyi kísérlet súlyos társadalmi katasztrófákhoz vezetett a történelem folyamán.

A Weiner Janka lakásán tartózkodók, a spontán szemlélődők és a beszédmondók is, valamennyien a ház asszonyához képest, vele összefüggésben nyilatkoznak és alkotnak véleményt, vagy úgy, hogy szerelmi viszony, illetve vonzalom kapcsolta/kapcsolja őket hozzá, intellektusukkal neki szeretnének imponálni, vagy – miként a jelen levő nők – féltékenységből, kisebbségi érzetükből kifolyólag szeretnék túlszárnyalni, esetleg – miként Emma unokanővére – érzelmileg és intellektuálisan is függnék tőle: vele együtt képesek elviselni az életet. E kötődésekből kifolyólag a testnek nemcsak metaforikus, hanem konkrét jelentései is megképződnek a történetben, leginkább úgy, hogy a jelen levő férfiak a „szellemi érintkezés”-en túl testi mivoltában is meg szeretnék, vagy már meghódították Jankát. A testnek emellett a testi-lelki jóbarátság-, az „egy test, egy lélek” házasság-, a testi bájakból prosperálás-, illetve a fizikai megsemmisülés-jentései is konkretizálódnak a regényben. A „nemkívánatos” tömegek fizikai megsemmisítésének szándékát hordozzák a gondolkodásformáló aktuális ideológiák is, a fajelméletek, amelyeknek a társaság tagjai közül többen is áldozatul esnek majd.

A párhuzamosan futó és beidézett időstruktúrák az elbeszélői megszólalásokat is nagyban meghatározzák/befolyásolják: folyamatos olvasói vizsgálódás tárgya lehet a „ki beszél” problematikája. Ugyanis nemcsak arról van szó, mint *A fényképész utókorá*-ban, vagy az analógiaként felhozott Gion-regényekben, miszerint bizonyos tartalmak esetében megszólal a „többes orgánus”; kollektív látásmód (a „miénk” nézőpontja) formálja a szöveget – de bekezdéseken, sőt mondatokon belül is változik a beszélő kiléte; a harmadik személyű elbeszélő beszéde átmenet nélkül válthat a szereplői átélés és belső látás indukálta megnyilatkozásokra. A beemelt kordokumentumok (pl. fajvédő programok, kiáltványok, újságcikkek és bírósági jegyzőkönyvek) szövege mellett a Gábor Emma és munkaszolgá-

latos férje, Dezső, illetve fiuk, Palcsi között zajló levelezésbe is betekintést nyerünk. Ennek darabjai többször is meg-megszakítják a narráció(k) fő vonalát. A regénynek e rétegét, a levelezés tartalmait, több recenzens is igen megrázó kortörténeti vonatkozásokként tárgyalta. Magunk inkább a kétségtelenül tragikus história modorosságba, groteszkbe fordulását észrevételeztük. Mert van abban valamiféle – tényleg döbbenetes – groteszk vonás, ahogy a holokauszt potenciális áldozatai képtelenek értelmezni és átlátni helyzetük valódi súlyosságát, miközben – ehhez képest legalábbis – pitáner anyagi gondjaikkal és házaseletük zavaaraival vannak elfoglalva. A túlbonyolított és borgőzös szónoklatok regénybeli közvetítettsége pedig talán épp azt a hatást váltja ki, amiért is bekerültek a szövegtörzsbe: elhatárolódunk és idegenkedünk e tartalmaktól.

Az olvasás meghatározott pontján túl fölösleges és lehetetlen törekvéseknek minősülnek az elbeszélői szólamok azonosítására tett kísérleteink, miközben felismerjük, hogy az *Idegen testünk* épp ezáltal hatásos és magával ragadó sodrású regény.

Patócs László

„A térkép időt nem mutat”

A határátlépés formái Schein Gábor *Bolondok tornya*¹ című művében

Elmegyógyintézet, angyali titkárnő, rejtély, titkos üzenet, menekülés, CNN, időutazás. Ezeket hallva az ember inkább gondolna egy hollywoodi kasszasikerre – és ezt a képzetet erősíti két „elismert” pornósztár szövegben fellelhető neve is –, mintsem egy 2008-ban megjelent verses regényre. Mégis az utóbbi az igazság, a tettes Schein Gábor, a tett pedig *Bolondok tornya* néven íródott bele a magyar irodalomba. Mint azt Bányai János kritikájában² olvashatjuk, ebben a műben egyszerre van jelen vers és elbeszélés, de a kortárs verses regény paradigmájától eltérően – példaként Térey János és Szálinger Balázs írásait említi – Schein művében nem a versre esik a hangsúly, hanem az elbeszélésre. A szerző több elbeszélőt megszólaltat-

¹ Schein Gábor: *Bolondok tornya*. Pécs: Jelenkor, 2008. 62 p.

² Bányai János: *Utazás a bolondok tornya(i) körül*. = Híd, 2008/7., 81–84. o.

va történetet mond, egy különös időutazás eseményét³ adja elő párbeszéd formájában. Habár lírai alkotásról van szó, a *Bolondok tornya* verselésének nincsenek külön kitüntetett vonásai, ezért – egyetértve a könyv méltatójával, aki verses elbeszélésként determinálta azt – dolgozatomban a mű verstani jellemzőinek szemrevételezése helyett az elbeszélésben megjelenő határképzetek, határátlépések formáinak vizsgálatát helyezem előtérbe. A néhol trialógussá változó dialógusban a főhősök, Canaletto és Bob mellett három „mellékszereplő” (egy angyal titkárnője, egy 18. századi orientalista, aki a szövegben a CNN hírcsatorna tudósítójává válik, valamint Frau Skalpel, a bécsi Narrenturm patológiai gyűjteményének ismerője) jelenik meg. A lendületes, magával sodró elbeszélés főszövegét jegyzetek egészítik ki, amelyek magyarázatokat, javításokat és helyesbítéseket tartalmaznak.

A *Bolondok tornya* – ezzel nem árulok el titkot – irodalmi mű, s mint ilyen a fikcióhoz sorolható. A műben a szerző tudatos alkotói tevékenységének – szelekciójának – köszönhetően reális és fiktív, adott és hozzágondolt egy bonyolult, többretegű rendszert alkotva jelenik meg. Ebből adódik, hogy az azonosítható valóság alakzatai (a teljesség igénye nélkül említhetjük a Narrenturm henger alakú épületét, a bécsi egyetemi campust, vagy a 43-as bécsi villamost és annak végállomását) a nyilvánvaló fikcióval keverednek. Emiatt tanácsos valós és fiktív kétosztatúságát Iser reális, fiktív és imaginárius triádjával helyettesíteni.⁴ A szövegen kívüli valóság különféle elemei fikcionális szövegbe kerülve kieszközlük az életvilágbeli valóság visszatérését a műben, a megismételt realitás jellé, az imaginárius pedig az ezáltal jelöltek elképzelhetőségévé alakul. Ha pedig a fikcionálás során megismételt realitás jellé válik, törvényszerűen bekövetkezik meghatározottságának átlépése, így a fikcionálás aktusa a határátlépés aktusa is egyben, ebben jut érvényre kapcsolata valami imagináriussal. A megismételt életvilágbeli realitás jellé változtatva a határátlépés, az irrealizálás egy formájaként nyilvánul meg. Az irodalmi

³ Bob, eredeti nevén Robert Nador, 1969-ben született magyar származású ideggyógyász és világpolgár megérkezik Bernardo Belotto, művésznevén Canaletto, 18. századi velencei festő szobájába. Bob három évszázadon és három nagyvároson keresztül teret és időt átívelő utazásra csábítja Canalettot. A 18. századi Pírnából a bécsi Narrenturm, Európa első elmeegógyintézetébe „utaznak”, majd 1801 januárjában Zürichben tűnnek fel, ahonnan visszatérnek a második világháborús Pírnába, a Sonnenstein elmeegógyintézetbe, innét a Bob „korabeli” Bécsbe (a helyszín szintén elmeegógyintézet, pontosabban annak múzeumrésze) mennek. Itt ér véget a cselekmény, az utolsó részben Bob Canalettonak írt levele szerepel, ha a levél olvasója betartja a levél írójának instrukcióit, akkor az olvasás aktusa visszatér a 18. századba.

⁴ Iser, Wolfgang: *A fikcionálás aktusai*. Ford. Katona Gergely. In: *Az irodalom elméletei IV.* / Szerk. Thomka Beáta. – Pécs: Jelenkor, 1997. 51–83.

szövegekben felmerülő valóságselemek Iser meglátása szerint nem önmagukért vannak ott megismételve, ő az ismétlést a fikcionálás egyik aktusaként értelmezi, amely által olyan célok tűnnek elő, vagyis a szöveg olyan értelmezési horizontokkal gazdagodik, melyek a megismételt valóságnak nem sajátjai. Ez nemcsak a textusban fellelhető realitáselemekre nézve igaz, ugyanis Schein számos helyen és sokféle módon a történelmet – ami maga is fikció eredménye – „újrafikcionálja”, azaz az elképzelt szolgálatába állítja.⁵

Vessünk egy pillantást arra, hogyan érvényesülnek a térformák Bernardo környezetében, valamint hogy miben ragadhatók meg a köztük fellelhető eltérések. Bernardo életének állomásai alapvetően városi, zsúfolt, emberekkel teletömött helyek. Esetében fokozottan hangsúlyos szerepet tölt be a perspektíva, a térbeli kifejeződése, mint a világra való rálátás szöge. Nem veszik el az apróságokban, hatalmas egységként éli meg a teret, festőként számára a nagystílus, a monumentális téralakzatok bírnak jelentéssel („*Felmegyünk a Sonnensteinre, onnan készíték / néhány felvételt a piactérről.*” [9. o.]), „*En távolról festek. Nálam nincsen arca / senkinek sem, a részleteket föl nem leled, / rövid pórázon jár a kíváncsiság.*” [12.]) Ám a helyzet a másik végletbe, az alapvetően zárt struktúrák világába csap át, ha Bernardo közvetlen életterét, lakásának belsejét, az otthonát vesszük vizsgálat alá. Bernardo saját terét konstans, megváltozhatatlan egységként éli át, egyfajta elzárkózás ez a külvilágtól, a tőle független valóság figyelmen kívül hagyása, tudomásul nem vétele, de a kitérülködés elvetése is egyben. Ebben a közegben az „otthonlevő célja” a zártság tudatának megőrzése, a külvilág szubverzív hatásainak minimálisra csökkentése. Egyfajta illuzórikus elzárkózás tapasztalható abban a gesztusban, ahogy Bernardo a másik szobába sosem „lép át”, saját szavai szerint a „*szépet önmagáért szeretem, ahogy / árnya leng barlangom falán*” [9.]. A festő lakóterében adottak olyan határok, amelyeket át lehetne lépni, az esély és a mód megvan rá, de Bernardo elzárkózik mindettől, kirekeszti magát a megismerés folyamatából, inkább a bezárt, izolált létezés ideáját támogatja („*A spalettát kinyitom. / Meg ne próbáld,*

⁵ Lásd „Nézd az Eufrátész / partján Nagy Sándort, most lép át Caesar a Rubiconon, / most fordul be a Heldenplatzra egy nyitott Mercedes, / most szakad le a New York-i két torony.” [34.], vagy „**József császár aligha / csodálkozott, hogy felesége, pármái Izabella / a húgával, Maria Christinával csalta meg őt, / kiből utóbb mégis spanyol királyné lett, és egy / szép napon adjutánsa mellett messze szállt / egy katonai léggalonnal**” [51.]. A könyvben Bernardo szavai kurzívval, Bob mondatai és a szövegét kísérő jegyzetek normál betűtípussal, az angyalé, a tudósítóé, valamint Frau Skapelé pedig félkövérrel vannak szedve, az idézés során ehhez tartottam magam. Az idézetek utáni szögletes zárójelben az oldalszám található.

Bob!” [8.]). A tágasság igénye és a zártság háttérben meghúzódó determináló fogalma közötti egységteremtés merül fel az „*Én a szépség roppant tengerre felé fordulok*” [9.] mondatban.

A határképzetek egy másik csoportjához sorolható a rabság, az akaratól független helyhez láncolás motívuma. Igazából egyedül ezek töltik be maradéktalanul a szó szoros értelmében vett határ szerepét, ugyanis csak a velük való szembesüléskor nem jutnak érvényre a főhősök korlátlanságát, határtalanságát, az állandó utazást biztosító tényezők. Ezek a műben két, egymástól elkülöníthető formában jelennek meg. Az egyik csoportba sorolhatók azok a helyek, amelyek a locuson belüli rögzítést, rögzítettséget fejeznek ki („*Hallottad, / kattant a zár! Bob, szerintem bezártak minket.*” [30.], „*Az útnak ezt a körét én nem élem túl. / Egy nagy vasajtón át forró és sötét / verembe estem. Csúszom a gödör aljára, / hol a csontsovány testek egymásra buknak / és elégnek.*” [43.], „*A tornyok forgó köreiből senki / sem szabadulhat.*” [61–62.]). A másik csoportba pedig azokat a helyeket sorolom, amelyek még a bezártságban, a zárt térben is lehetőséget kínálnak bizonyos mértékű szabadságra, tehát ahol nem a teljes mozdulatlanság fejeződik ki. („*...átjut / a szag és a rémület a cellarácson.*” [61.], „*Mint aki a pokol ablakán könyököl ki.*” [19.]).

A műben néhol egy-egy személyiségen, személyen belüli határ is megkérdőjeleződik, de legalábbis elveszti egyértelműségét. Az identitás válsága, felismerésének bizonytalansága („*Nem látlak, Bob. A hangodat / is alig hallom, tompán, mintha ölnyi vastag / fal lenne közöttünk. Pedig itt állok egészen / közel. És én mégis egyre tompábban hallak.*” [35.], „*Ha / balul festesz, a tükör fércet tép, és nyomban átszab.*” [28.], „*A lélekvádorlásban / sem hiszek, nembogy az arcokéban*” [28.]) csak egy lépés távolságra van az érvessztés tapasztalatától. A – teret és időt átszelő – utazás toposza ezt a negatív tendenciát szeretné a visszájára fordítani, a személyiség önmeghatározottságának fokát, az identitás határait hivatott erősíteni. Az úton való végighaladás fokozott éntudatot igényel, a saját határaival tisztában lévő ember képzetét, ha pedig – mint ebben az esetben – ez nincs meg, elősegítheti annak kialakulását. Az önidentifikáció során az egyén folyton nyomokat, azonosítható pontokat keres, s ha rátalál ilyenekre – legyen az egy tükör, vagy egy előtte sosem látott arcban saját vonásai felfedezése –, ezt pozitív, felhasználható eredményként értékeli („*Ferde / arca mint a tükör, megismerem magam benne.*” [43.]). Akár egy pillanat is elég ahhoz, hogy az én olyan, önmagán kívülről jövő információt gyűjtsön be, amely segíti az érvessztés érzésétől való eltávolodását.

Mind Bernardo („*Velence, Varsó, Drezda, Bécs, nem volt elég, / Bernardo? Mi dolgod Pírnával, e szászföldi / egerlyukkal?*” [7.]), mind Bob

(„Németország, Svájc és Ausztria után Magyarországra is ellátogattak... Canaletto iránti hódolatból felkeresték Pirna városkáját is.” [8.]) a maga terében és idejében folyvást helyváltoztatásra van „ítélve”. Bernardo utazásáról Bob szavai számolnak be, míg Bob (fent idézett, feleségével megtett) útját a jegyzetek között találjuk. Feltűnő jelenség, hogy a szöveg lendülete, sodrása, a gyors, pergő dialógus miatt a konkrét értelemben vett utazás mindössze néhány mondatra redukálódik, és helyette a felszínre kerülnek az ottlétet, a helyben levést megjelenítő textusok. Azok a szöveghelyek, amelyek direkt az utazás lefolyásáról szólnak, annak pillanatnyiságát, lendületét, sebességét érzékeltetik az olvasóval („Holnap kötélpályát építünk az én időmbe...” [13.], „Mintha léghajón / utaznánk...” [17.], „A számítógép már helyi adatokat pötyög...” [18.], „...hé, körhintás, engedj kiszállnunk Zürichben / ezernyolcszázegy január harmadikán!” [25.], **„Felszállunk. Az angyalpropellerek már forognak... / Néhány pillanat / és megérkezünk.”** [38.], „József tornya már küldi elénk / a negyvenhármas villamost.” [48.]). A folyton mozgásban levés, az állandó iram tere ez, egy modern szemlélet megfogalmazódása.

Az elbeszélés időszemléletének vizsgálata során is határok folytonos átlépése fejeződik ki. A főhősök időutazásuk folyamán több idősíkban is megfordulnak, útjuknak nem szabnak gátat az évszázadok. Az időhatárok semmibevétele, izolálása azt az érzést kelti, mintha nem meglévő határokat lépnénk át, hanem önkényesen újakat szabnánk, és az általa konstruált keretek közt folytatnánk az utazást („Mi vonhatunk határt, / és a határ legyen a csillagos ég!” [12.]). Ez annyiban igaz, ha elfogadjuk Jan Assman egy gondolatát⁶, miszerint a múlt azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba lép vele – vagyis a múltat az emlékezés rekonstruálja. Ez a rekonstrukció valósul meg a múlt és jelen közötti határok átlépésével, ignorálásával. Bob mint ideggyógyász olyan helyekre csábítja Bernardót, amelyek valamely módon kapcsolatba hozhatók szakterületével, utazás és emlékezés közös „metszeteként” állandóan ott van egy szanatórium, egy elmeorvosintézet, vagy egy patológiai eseteket bemutató kiállítás. De az utazás történelemre való emlékezés képzeteként is meghatározható, állomásaihoz történelmi események, háborúk, népiptás, a tudomány nevében elkövetett emberiség elleni borzalmak emlékei köthetők. A határok átlépése egyben a „túloldalon” lévő dolgokkal való viszonyteremtést, a velük való kapcsolatba lépést is jelenti. Ezek mellett az utazás felszínre hozza azt a tér/időbeli távolságot is, amely itt és ott, múlt és jelen között húzódik

⁶ Assman, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. – Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004. 31.

meg, és igazából ezen távolságok értelmében kap jelentőséget a határok átjárhatósága. Bob tisztában van az általa megtett – vagyis saját és Bernardo idősíkjá közötti – úttal, és azzal is, milyen távolságba került saját világtól. Bernardo idejében „nincs otthon”, vagyis csak átutazóba jött, ugyan sikerrel átlépte a két világ közti határt, de ettől még idegen egy idegen környezetben és időben („A te idődben bezzeg senkit sem / ismerek.” [8.]). De ehhez hasonlóan Bernardo is képtelen teljesen integrálódni a sajátjától eltérő idősíkokba, hiába nyíltak meg számára a határok, a distancia tudata az ő esetében is érzékenyen jelen van, és ellehetetlenít minden beilleszkedési kísérletet. Az utazás során érzékelik a távolságok változását, mely a kiinduló tér/idő hiányára figyelésben nyilvánul meg („Mehetnénk, csakhogy akkor még jobban távolodnál / a te idődtől és Pirna is messzebb kerülne.” [25.]). Mindkét főhős tehát csak saját idejében érezheti magát otthon, csak arról rendelkezik tapasztalattal („Az én időmben minden mozdulat határátlépés” [49.]), az összes többi idősíkból magukkal hurcolják a másidejűség tudatát, a „rájuk tetovált időt” [34.]).

Csakhogy az „otthon-létnek”, a szabályok ismeretének hátulütői is vannak. Bernardo számára – amíg nem „autentikus” idejében tartózkodik – majdnem mindig felmerül valamilyen esély a kellemetlenségek előli elmenekülésre, a belőlük következő problémák elhárítására („**Pirnába azért visszavágyasz. Kiloplak innen, ahogy Batthyány gróf két és fél század múlva kastélyából kicsempész egy rongycsomagot.**” [38.], „*Kéne még egy krumplicsászák, abban elbújhatnának, s az ólomruhát gáztestre nem kellene váltani.*” [43.], „Mint az árnyék, átsúszol a korlát alatt.” [53.]). Ez a védekező mechanizmus eredménnyel járhat az időutazás minden pontján, kivéve Bernardo példájában a kezdetet és Bob esetében az út végét („Ez az én korom. Engem már nem rejt el sem az örület, sem a szín, sem a fonák.” [53.]). Vagyis a szereplőknek lehetőségeik végességével, a normatív valósággal csak saját idejükkel érintkezve kell szembenéznüik.

A dolgozat címűl választott idézet – „A térkép időt / nem mutat.” [22.] – azt hivatott jelezni, hogy Schein könyvének elbeszélés-konceptiójában tér és idő nem alkot koherens egészet. A két fent említett fogalom viszonya számos helyen szövegszerűen is megjelenik. Ezekre a közlésekre koncentrálnva azt vehetjük észre, hogy noha az utazás térben és időben is megvalósul, az elbeszélés világában nem találni szoros köteléket adott hely és adott idősíki között („**Hely / és dátum nehéz kombináció.**” [39.]). Mintha az utazók nem egy egységes téridő határát lépnék át, hanem külön a térét és külön az időét. Vagyis egy átlépéssel két, egymástól függetlenül nem létező, de mégsem egységes egészként szemlélt közeg határán haladnának át. Figyelhetünk arra is, hogy egykor voltal szembeni távolság tapasza-

lata, valamint tér és idő elkülöníthetősége az idő oldaláról válik értelmezhetővé, vagyis az idősíkok folytonos megváltozása vonja magával a locusok alakulását („Mintha egy számszázat forgatna az idő, a kórház ma egyetemi campus, csupa strapált fej, József tornyát pedig a patológia titulás tempomának szentelték.” [48.]).

Külön problémaként merül fel az elbeszélés főszövege és az azt kísérő jegyzetek (Gerald Genette terminológiájával a paratextus⁷ egyik válfajának) viszonya. Míg a főszöveget – a jegyzet adta kulcs segítségével – mindenképpen Bob alkotói tevékenysége eredményeként jegyezhetjük, addig korántsem olyan egyértelmű a jegyzet írójának kiléte. Ez az ismeretlenség homályába burkolózó egyén határozott hangvétellel és szembetűnő kompetenciával az olvasást segítő kommentálja az eseményeket, tájékoztatja az olvasót, teljesen úgy viselkedik, mint egy mindentudó narrátor, bár ez két ponton nem valósulhat meg. Egyrészt – noha valóban figyelemre méltó lexikális tudásról tesz tanúbizonyságot – mégsem mindent tudó („Ehelyütt a nevek és a történetek újabb, immár végzetes összekeveredésének vagyunk tanúi. Vagy mégsem?” [51.]), sőt néhol az állásfoglalástól is távol tartja magát („Robert Nador e célzása számunkra homályos. Nem kívánunk vele kapcsolatban találgatásokba bocsátkozni” [57.]). Másrészt viszont másként integrálódnak a mű szövegébe, mint azt egy elbeszélőtől elvárhatnánk. A második jegyzetben az ő közléséből tudjuk meg, hogy a szöveget maga Bob írja, tehát a *Bolondok tornya* szerzőségének kérdése „le van tudva” („E pillanatban, 2006. augusztus 10-én délután öt órakor Robert Nador a 27-es szobában tartózkodik, és az íróasztal mellett ír. Alighanem most keletkeznek a Bolondok tornya első sorai.” [8.]). Genette tanulmányában a paratextust a főszövegtől „távolságtartó” és „változó környezetet teremtő” szöveggé határozza meg. Így talán nem járok messze az igazságtól, ha azt feltételezem, hogy a lábjegyzet írója kommentárjaival a közte és a szöveg közötti távolságot is érzékeltetni szeretné. A két szöveg külön textuális síkban helyezkedik el, s a lábjegyzet eleve azt a célt szolgálja, hogy „határátkelőket”, átjárási pontokat nyisson a kettő között. A mű egészét tekintve viszont a jegyzetanyag mégis az elbeszélés elidegeníthetetlen részét képezi, betoldásai, hozzászólásai által a lábjegyzet írója is szereplőként aposztrofálódik⁸, noha a fantasztikus utazás kalandjaiban nem vesz részt. Bizonys

⁷ Genette, Gerald: *A transztextualitás*. Ford. Burján Mónika. = Helikon, 1996/1–2., 82–90.

⁸ Sőt, amikor Bob utolsó Bernardóhoz szóló instrukció alkalmával említ egy, a Karmeliták piacánál található „isteni szerb sütdét”, ezt a jegyzet írója gyakorlati tapasztalattal is alátámasztja („Ezt tanúsíthatom én is. Megkóstoltam a csirkét, valóban finom. A szerbet egyébként Tubicánai hívják.” [53.]), s saját szerepeltetésével még inkább szereplővé magasztosítja magát.

esetekben a lábjegyzet „cél-téveszt”, vagyis ahelyett, hogy elősegítené/egyszerűsítene a mű értelmezését, a betoldás csavar egyet a történeten, és új értelmezéshorizontokat tár fel.

A mű utolsó fejezete Bob Canalettóhoz írott levele, amelyet tulajdonképpen értelmezhetünk szövegen belüli szöveggként is. A levelet Bob Budapesten, saját idejében írta, s utolsó, Bernardo-hoz intézett szavaiban meghagyta neki, csak az ő saját idejébe visszaérve olvassa el azt. Bob levele az elbeszélésben a kettős kódolás által jelenik meg. Mint azt Emma Kafalenos tanulmányában olvashatjuk⁹, a kettős kódolás során létrejövő alkotás előfeltétele a befogadók egy képzeleti ugrása, amely által az alkotást (ez esetben egy levelet) egy új, függetlenül is létező alkotásként fogadják el. Ebben az esetben a levél, vagyis a műbe ágyazott mű egyrészt a főszöveggel azonos kód alapján jelenik meg, másrészt viszont magában, egyedülálló alkotásként, tehát „önálló” levélként is olvasható. Kafalenos ugyanezen a helyen Jurij Lotmanra hivatkozva megjegyzi, a kettős kódolású művek olyan műalkotások, amelynek egy beágyazott része – itt Bob levele – azt mutatja a befogadónak, hogy kétszeres reprezentációról van szó. A levél mint a határok átjárhatóságát biztosító tényező jelenik meg abban az értelemben, hogy szervesen kötődik mind Bob – az írás –, mind Bernardo – vagyis a megvalósult olvasás – idejéhez. Itt nem mindennapi teljesítményről van szó, ugyanis az írás idősíkjá évszázadokkal megelőzi az olvasását. Ez pedig csak akkor lehetséges, ha rövid időre mi is utazóvá válunk, a – kafalenos-i képzeletbeli ugrás által – átlépjük a szöveg és a közöttünk húzódó határt, majd mérlegeljük és elfogadjuk a műben lefektetett fikatív, sokszor a realitástól teljesen mentes szabályok működését. De mért is ne tehetnénk meg ezt egy olyan szövegvilággal, ahol az utazás, az úton levés tapasztalatokkal gazdagít, a határok szinte a szemünk láttára veszítik el legfontosabb funkciójukat – vagyis szigorúan vett határ-mivoltukat –, az utazó pedig „Napokig csak járkal, pihen, / igyekszik kiismerni az idő és a fények / vándorlását a házfalakon, a méreteket / és a távolságokat. Mérlegel minden hosszabb utazást.” [57].

⁹ Kafalenos, Emma: *A kettős kódolás szerepe a reprezentáció új formáiban*. Ford. Miskolczi István. = *Filológiai Közlöny*, 2006/1–2., 7–35.

Újraolvasott klasszikusok

A magyarországi színházak előadásainak több mint fele nem kortárs szerző műve. Úgy tűnik, a rendezőknek egy Shakespeare- vagy Csehov-darab új értelmezésének megtalálása nagyobb kihívás, mint egy mai dráma színpadra állítása, s a közönség is szívesebben nézi meg az ismert nevű író munkáját. Budapesten az évad első két hónapjában is a klasszikusokból készült bemutatók váltottak ki nagyobb érdeklődést.

Mindenekelőtt a Nemzeti Színház első premierjeit kísérte felfokozott várakozás, hiszen ezek – akár akarják, akár nem – az új irányítás ars poeticájának számítanak. Egymást követő napon két emblemikus produkció került a közönség elé: Euripidész *Oresztészt* Alföldi Róbert vitte színre, míg Zsótér Sándor egy este játszatja Gorkij *Vassza Zseleznováját* és Brecht *A kivétel és a szabályát*. Valójában Alföldi már ezt megelőzően érzékeltette, hogy milyen színházat szeretne a Nemzetiben, amikor a szétesett Kréta-körnek a közönséget igencsak megosztó *A jég* című előadását részben régi szereplőkkel, részben saját színészeivel másorra tűzte, illetve meghívta a Kolozsvári Magyar Színház *Ványa bácsiját*, Andrei Őerban cseppet sem hagyományos Csehov-rendezését.

Zsótér a színház harmadik játszóhelyén, az eredetileg próbák céljára készült, majd Kaszás Attiláról elnevezett teremben dolgozott. Az 1905-ös orosz forradalom után játszódó családtörténethez nyers fából készült, zezugos házacskát csináltatott, amelynek fiókjaiban, beszögelléseiben, polcain lapulnak, kuporognak, fekszenek vagy üldögélnek, egy szóval laknak Zseleznovék. Az alapszönyegen, amely a föld sematikus, kiterített térképét ábrázolja, a kerekeken nyugvó játékházikó elmozdítható, s a díszlet elforgatásával könnyen lehet jelezni az egyes helyszíneket. Az est második felére kiüritik a színpadot, s hullámpapírral borítják le az itt-ott álló hullámpapírtekercek által tagolt üres teret. Egy kereskedő és az őt szolgáló kuli között zajló példázatban a helyszíneket, a kellékeket, mindent e papír segítségével ábrázolnak: a sivatagi vándorlaskor az út megtételét a leterített sávok felvágdosása és feltekerése jelzi, a mocsaras vidéken való átlábalást az

álló bálák közötti bujkálás, a letépett papírdarabokból tányér, evőpálcika, a galacsinokból étel készül (díszlet Ambrus Mária, jelmez Benedek Mari).

A rendező a társulat legfiatalabb tagjaival dolgozott, s műhelymunkájuk során két különböző színházi stílus, írói világ érvényességét keresték. Gorkijnál a realista fogalmazásmód absztrahálására, Brechtnél a tandrámák dogmatizmusának feloldására tettek kísérletet. A hajókereskedő Vassza Zseleznovát Básti Juli játssza, a széteső család tagjait pedig felvonásonként más leosztásban Söptei Andrea, Varga Mária és a fiatalok. Azt, hogy éppen ki kicsoda, a szerepnévnek a színészek testén, ruhadarabján látható kezdőbetűje jelzi. A dialógusok átértékelődnek, mivel nem hagyományos beszélgetésszituációban hangzanak el, így a figurák helye és helyzete az állapotukat érzékelteti, s az egymáshoz való viszonyukat képezi le a térben. Az együttes játéka szélsőségesen elrajzolt, ellentétben Básti Juli csendes, visszafogott és visszafojtott, kimért alakításával. A rendező és a színésznek csak a címszereplő halálakor használ látványosabb, teátrális megoldásokat.

A szájbarágósnak és matematikailag kiszámítottnak tartott Brecht-opus előadásában megcsillan a humor. Ez nagyrészt a mindkét darabot fordító, s a dramaturgiai munkát is jegyző Ungár Juli friss és mai szövegének köszönhető, meg a rendező ironikus műmegközelítésének. Az előadáson belüli feszültséget a szűkszavú dialógusok és a többfunkciós semleges tér használata közötti ellentét tartja fenn. A szó és a játék szüntelenül reflektál egymásra, a szárazan koppanó tömondatokat játékos, a szöveget idézőjelbe *is* tevő gesztusok vagy késleltetett értelmező-átértelmező mozdulatok kísérik. A narráció és a bírósági tárgyalás szentelen, tárgyilagos közléseivel, statikus képbeállításával szemben a Kuli (Mátyássy Bence) és a Kereskedő (László Attila) közötti történet akrobatikus és pantomimikus elemek sokaságával van feldúsítva.

Gorkij darabja egy sikertelen forradalom után, a kapitalista gazdálkodás expanziójának idején játszódik. Ahhoz hasonló átmeneti korban, amelyben élünk. A két darab rímel egymásra. Az, ami normális ésszel szabálynak látszik, az egy kibillent korban kivétellé lesz, és fordítva.

Az *Oresztész* is egy kibillent kor tragédiája. Túl vagyunk a kettős gyilkosságon. Miután Oresztész megölte anyját, Klütaimnéstrát, valamint annak ágyasát és uralkodótársát Aigisztoszt, Argosz népe kiközösíti őt és a tettere felbujtó nővérét, Élektrát. A tragédia tulajdonképpen a kiszolgáltatott várakozás drámája, ha úgy tetszik pszichologizáló mű, hiszen azt kísérhetjük nyomon, hogy min megy keresztül Oresztész (Rába Roland), míg ügyében ítéletet hoznak, s kiderül: halál vagy más, esetleg száműzetés vár rá. Eközben összetett viszony alakul közte, nővére (Péterfy Bori) és barátja, Püladész (László Zsolt) között. Bajtársiasság, barátság és szerelem

fonja össze hármukat. Abban reménykednek, hogy Menelaosz, a nagybátyjuk kisegíti őket a bajból, de nincs türelmük kivárni a tanácskozás végét, anarchista-terrorista tette szánják el magukat: megölik nagynénjüket, Helenét. Csak a deus ex machinaként megjelenő Apollón parancsára csitul el a családi dráma, és a megbékélés jeléül kél egybe Oresztész Helené lányával, Hermionéval, illetve Elektra Püladésszel.

Alföldi újrafordította a darabot, Karsai György filológiaiilag pontos magyarítását Térey János ültette át versbe. Mai lüktetésű, szóhasználatú, jól mondható szöveg született. Menczel Róbert háború utáni állapotot érzékeltető teret komponált. Két teherautóroncs uralja a színpadot, amelyet balról tükörfal, jobbról áttetsző textília-fal határol. A játéktér közepe – mint egy kráter – lemélyül, a padlót ruhadarabok százai borítják. A hátsó tagolatlan fekete fal, az újabb gyilkosság helyszínét takarja.

Oresztész az egyik teherautóban kushad, rejtőzve a külvilágtól, amelyet a kar nézőtérrel érkező tagjai képviselnek. Az öt különböző korú nő abból öltözködik, amit a kráterben talál. A turkálóból. Miközben az eseményeket kommentálják, leölnék egy tyúkot, megkopasztják, kibelezik, feltrancsírozzák, zöltséget pucolnak, s a háttérben lévő tűzhely üstjében levest főznek. Nemcsak ők, a többi szereplő is gyakran a nézőkhöz fordulva, hozzájuk intézi szavait. Expresszív játék, szélsőséges fogalmazásmód, a tragikus és komikus momentumok ellenpontozása jellemzi a rendezést. Ebbe a felfogásba befér Kulka János gyáva phrúgiai hírnökének bohóckodása is. Az az érzésünk, hogy nem egy ókori klasszikus drámát, hanem egy mai tragikomédiát látunk. Ezt erősíti fel a befejezés: Apollón, az igazságot hirdető isten a megnyíló tükörfalból – mint egy show-műsor fehér öltönyös, napszemüveges, feltupírozott-zselézett hajú sztárja – magasba nyúló lépcsősoron érkezik, előtte hódolónak és csápolónak sleppje népesíti be a lépcsőfokokat.

Azt már a nézőnek kell eldöntenie, hogyan értelmezi az isteni beavatkozást, hiszen a darab során eddig is mindenki mindenben Apollón utasításaira hivatkozott, s azt kereste, mit miért nem tud megtenni. Vajon ezután másként viszonyulnak az isteni utasításhoz? Alföldi az *Oresztészt*, Euripidész talán legkeserűbb és legkiábrándultabb tragédiáját az író szellemében, de kortárs drámaként igyekszik prezentálni a médiafaló közönségnek. Eszközei végletesen megosztják a nézőket, s ez feltehetően távolról sincs ellenére a Nemzeti vezetőjének.

*

Talán szokatlannak tetszik, hogy klasszikusokról szólván egy előadóestről is beszámolok. De hát Eörsi István immár klasszikus. S az lett a *Gulág-dalok*, amely Jeles András jóvoltából Kaposváron több mint tíz évvel

ezelőtt beépült egy Csehov-előadásba is. E ciklusból és a költő börtönverseiből néhány alkotja Bicskei Zsuzsa *Apokrif* című előadásának egyik szeletét. Ezek mellett magyarországi boszorkánypercek jegyzőkönyveinek, illetve egy 1486-os latin nyelvű boszorkányoskönyv, a *Malleus Maleficarum* részletei hangzanak el. A színésznő tépett ruhában kezénél fogva függ egy kötélén, lábai alig érik a földet. E kínzásszituációban hangzik el a fenti szövegek montázsa. Bicskei alig hallhatóan, fájdalmasan löki ki a szavakat, énekbeszédbe vált, egyes mondatokat csak néhány szóból következtethetünk ki, váltogatja a latint a magyarral, az ódon nyelvezetet a prózaverssel. Döbbenetes kompozíció a kiszolgáltatottságról, az asszonyi sorsról, az elvakultságról, a másságról.

Aztán kiszabadítja kezeit a hurokból, s kezdődik az előadás második része, a táncos-mozgásos. Néptáncmozdulatok keverednek butoh-elemekkel, a csendes az eksztatikussal, Lajkó Félix meg Ligeti György az Apocalyptika, Mandrake, Therion és mások számaival. A különböző zenékre születnek meg a jelenetek, amelyekbe egy bonyolult lelki utazás egyes állomásait sűríti az előadó. Az első részben sem könnyű megtalálni a szövegeket összekötő szálát, ez a másodikban még nehezebb, de végül összerántja a széttartónak tetsző epizódokat a befejezés, amikor a színésznő visszatér a kiinduló, az estnek keretet adó kép pozíciójába.

Bicskei Zsuzsa előző estje, az *Asszonytánc* személyes indíttatású mély és fájdalmas vallomás volt a gyászról, az életről, ez nem kevésbé mély és fájdalmas, de elemeltebb, általánosabb szintre emelt jajkiáltás a szenvedésről, a szenvedőkért.

*

Gothár Péter *A mizantróp* rendezésében is van valami japános. Rizspapír falak, a háttérben ágas-bogas almafa, a szereplők egy részén maszk (bár ezek a legkülönbözőbb korokat és stílusokat idézik), a baszk szolgál helyett két gésa serénykedik. A színésznők vékony dróthálóból készített parókaköltevényeket viselnek, a léha márkik (kettejük közül az egyiket nő játssza) ki vannak tömve, a pletykás Arsinoét bábként ruhájába csavarják, emiatt alig tud járni, valakinek mindig arrébb kell tennie. Az Örkény Színházban tehát erősen stilizált előadás született.

Gothárnál egyértelműen az Alceste és ifjú barátja, Philinte közötti párbeszéd, illetve az intrikus Oronte-tal kialakult affér s annak következménye kerül a középpontba. Így az Alceste és Céliméne közötti szerelmi bonyodalommal azonos súlyúvá válik a férfit szókimondása, illetve a nyájszellelem ellenébe menő viselkedése miatt ért sérelem. Petri György fordítása, a szellemes, játékos és epével teli verses szöveg sísteregve szólal meg a színpadon. Alceste mizantrópiájának kifejtését, indoklását, a felső-

rakoztatott példáit hallgatva, az az érzésünk támad, hogy Molière látnokként a mi mai életérzésünket fogalmazta meg.

Ez a hangsúlyeltolás három remek színészi alakításnak is köszönhető. Gálffi László és Polgár Csaba párosa elegáns, könnyedén csevegő. Alceste egyik cigarettáról a másikra gyújt, ömlik belőle a szemrehányás, az elégedetlenség, a bosszúság, Philinte jó ellenpontja a mizantrópnak, ríposztózik, ha kell, hallgat, amikor látja: érveit társa meg sem hallja. A rózsaszínű öltönybe öltöztetett Mácsai Pál félelmetes Oronte-ot mutat be: nyájas és ellenséges, gyanakvó és hiú, kicsinyes és bosszúszomjas. Hámori Gabriella minden felvonásban új ruhában hódító, titokzatos Céliméne-t játszik, aki végül is magára hagyja az almafák között a világból elvonuló szerelmét.

*

Heinrich von Kleist nem túl nagy, de annál jelentősebb drámai életművéből csak egy darabot nem mutattak még be Magyarországon, a római birodalom seregei és a germán törzsek közötti háborúskodásról szóló *Herrmann csatája*-t. Az első században játszódó történetet Kleist példázatnak szánta, amelyben a német fejedelemségek Napóleon seregei elleni összefogását sürgette. A rengeteg szereplős, szövevényes cselekményű, romantikus tirádákkal teli darab tétje: képesek-e a germán urak összefogni a rómaiak legyőzése érdekében, vagy egyéni alkukat kötnek az ellenséggel, s elárulják, hátba támadják egymást.

A mű magyarországi bemutatójára egy alternatív együttes, a HOPPart Társulat vállalkozott. E név a tavaly végzett Ascher Tamás – Novák Eszter-színészosztályt takarja, amelynek tagjai – mivel többségük nem kapott szerződést – együtt maradtak. A darabot egy moziban játsszák, az első négy felvonást az előcsarnokban, az utolsót a vetítőteremben. A kék Sallermelegítőbe öltözött német urak sört vedelnek, civakodnak, a rómaiak AS Roma-mezt hordanak, udvariasak és diplomatikusak, de abban hasonlóak, hogy céljaik érdekében a legalantasabb eszközöket is igénybe veszik.

A terjedelmes szöveget Boskovics Szandra dramaturg és Polgár Csaba rendező alaposan megkurtította. Az események a mozi talált terében zajlanak: a legtöbb jelenetet az előcsarnok közepén lévő oszlop körül, műbőr kanapén, lecsapható ülőkéjű nézőtéri székeken vagy sörösládákon ülve jelenítik meg, de még a büfét, a WC-t és a ruhatárat is bevonják a játékba. A nézők álldogálnak, leülnek a lépcsőre, vagy amire tudnak, de arrébb is sétálhatnak, hogy jobban követhessék a történéseket. Herrmann, a cseles és győztes germán hadvezér szerepét hárman játsszák (Mátyássy Bence, Gémes Antos és Bánki Gergő), s az eltérő alkatú színészek a címszereplő „fejlődésének” különböző fázisait is reprezentálják. A kilenc játékos közül Tóth Orsi egyetlen figurát alakít (Herrmann feleségét), mindenki más

többet. Hogy éppen ki kicsoda, az elsősorban a szövegből derül ki, a mindenkori Herrmannt játszót viszont egy arany karóra különbözteti meg a társaitól.

Polgár Csabát és a társulatot nem csak, s nem elsősorban a német romantika nagy alkotásának színre állítása érdekelte, nem a politikai dráma, nem az 1808-ban aktuális példázat-jelleg. Mindezt persze érzékeltetik az előadásban, de emellett egy újabb példázat lehetőségét fedezik fel a szövegben, a történetben. Úgy érezték, egyéneként és közösségként róluk (is) szól a mese. Arról, hogy miként manipulálják őket, meg arról, hogy betagozódjanak-e egy kényelmes szisztémába, vagy járják a maguk, küzdelmesebb útját, s hogy csak két útjuk van-e – megalkudni vagy harcolni –, s egyáltalán: az érvényesülés érdekében milyen eszközök engedhetők meg? Természetesen mindegyikre nem adnak választ, ők a pergő, pontosan fogalmazó, minimál eszközöket használó, erős és személyes előadással „csak” kérdeznek.

*

Volt idő, amikor a Katona József Színház minden előadásán a nézősorok és a fal közötti keskeny területen is álltak a nézők. Ez aztán egyre ritkábban fordult elő, de a közönség biztos érzékkel megérzi, ha valami fontos történik, s ilyenkor ismét előzönlik a színházat az állójegyesek. Ez történt a *Barbárok* bemutatója után is.

Pedig az író aligha lehet sikerszerzőnek tekinteni, hiszen az 1990 után kialakult oroszellenesség a művészetre is kiterjedt, s minden, ami „onnan” jön, gyanús. Ez a fobia az elmúlt években jelentősen enyhült, de Gorkij neve csak keveseknek mond valamit, s ha igen, a színházszeretőknek is elsősorban az *Éjjeli menedékhely* jut eszükbe róla. A *Barbárok* egy olyan drámatrilógia része, amelyben az 1905-ös forradalom körüli évek értelmiségének helyzetét, viselkedését, felelősségét és felelőtlenségét próbálja megírni. E darabban igen erős a Csehov-hatás, ugyanakkor a figurák elrajzoltabbak, keményebb vonásokkal felruháztak, a helyzetek brutálisabbak.

A *Barbárok* kéttucatnyi szereplője dramaturgiai szempontból csaknem egyformán fontos, a sorsok összegabalyodnak. A távoli orosz kisvárosban, ahova a cselekményt meglódtató két mérnök azért érkezik, hogy előkészítse a vasútépítést, kisserű intrikák és hatalmi játszámák uralta poshadt és romlott, eseménytelen és unalmas élet folyik. A két férfi körül minden megbolydul, új szerelmek szövődnek, régiek élednek fel, sebek szakadnak fel, kiéleződnek az elfojtott ellentétek, a helyi kiskirály hatalma megkérdőjeleződik, felborul a rend, a városka lakói a kívülről jöttektől várnak valami változást, de kiderül: azok semmilyen értelemben sem képesek a várakozásokat beteljesíteni.

Ascher Tamás rendezése a Katona legjobb előadásainak sorába illeszkedik. Ilyenkor látni igazán, mennyire erős ez a társulat, hiszen a szereposztás kifogástalan, minden színész megtalálja a maga figuráját (s ebben nincs is mindenki foglalkoztatva, hiszen e produkcióval párhuzamosan például olyan darab megy, amelyben az együttes további hét vezető művésze lép fel). Pontos értelmezés, precíz alakítások. Egyetlen lyukas pontja sincs az előadásnak. Tulajdonképpen igazságtalanság, ha a recenzens a huszonkét színész közül bárkit is kiemel, mégis néhány alakításról külön is szólni kell. Mindenekelőtt a két mérnököt játszó Máté Gáborról és Nagy Ervinnél. Nemcsak azért, mert szerepük szerint ők a produkció motorjai, hanem azért, mert Máté sokadik hasonlóan kiégett, spleenes, öregedő figurája után is tud új vonásokat felmutatni Ciganov szerepében, Nagy Ervin pedig a sorozatban játszott macsót árnyalja ironikus-önironikus vonásokkal. Többen kapnak lehetőséget arra, hogy eddigi szerepeiktől eltérő karaktert formáljanak meg. Mindenekelőtt Fekete Ernő részegségbe menekülő, a megsalt férfi helyzetéből is előnyt kovácsolni akaró, cinikus-érzelmes pénzügyi szemlést felejthetetlen. A színésznők közül pedig Ónodi Eszter, Tenki Réka és Jordán Adél alakítása kiemelkedő.

Ezek az előadások minden bizonnyal az egész évad fontos és jelentős előadásai lesznek. Kérdés, mik sorakoznak majd melléjük, s közülük mennyi lesz nemcsak mondandójában, hanem ténylegesen is kortársi.

Csillik Blanka

Tolnai-drámákból készült előadás a Stúdió „K” színpadán

Skalpoljuk meg szegény Józsit! a címe annak a Tolnai-művekből (*Tűzárló esernyő, Végeladás, Paripacitrom*) készült előadásnak, amelynek szövegekönyvét Gyarmati Kata írta, színpadra Fodor Tamás állította a budapesti Stúdió „K”-ban.

Miről szólt a darab? – tették fel a kérdést Fodor Tamásnak az előadást követő beszélgetésen. De feltehetnénk a szórólapon található kérdéseket is: „Mi a rosszabb: az árvíz vagy a tűzvész? Elég lesz-e fóliával körbetekerni a házat az árvíz ellen? Elég lesz-e az árvíz a tűzvész ellen? Lehet-e, hogy az egykori Csárdáskirálynő férfi, aki saját ikertestvérének adja ki magát? És

ha mégsem ő Pilák Pali, akkor mi az a kemény a nadrágjában? Miért fél a vértől Lilike háziállatként tartott százlábúja, Fél szemű, ha nem fél tőle Boby, az aranyhal? Mikor került a veterán Fröbel leltárába a Szokol rádió? Sikerül-e Pax doktornak újrarajzolni a délköröket, vagy ha azt nem is, legalább a határokat megváltoztatni? Mivel lehet megállítani a mongol bajszos hangyák invázióját? Tud-e egy úri szabó legalább olyan jól kényszerzubbonyt varrni, mint ahogy vadászöltönyt? Miért őrzi Horgosi Hilton Emil, amit azok a gyönyörű fekete lovak még az államosítás előtt potytyantottak? De ami a legfontosabb: mi hasznunk belőle, ha megskalpoljuk szegény Józsit?”

Válaszolni pedig – ha egyáltalán lehet – nehéz.

Az előadásnak nem szólnia kell valamiről, hanem megszólalnia kell – mondta a rendező.

Egyébként nem egyszerű feladat egy ilyen darabot Magyarországon megszólaltatni, értelmezni. Radnóti Zsuzsa dramaturg szavaival Tolnai „színpadra szánt szövegei szabálytalanságuk miatt nem kapcsolódnak egyetlen nálunk honos, élő hagyományhoz sem, iskolát nem teremtett, követői nincsenek, hivatkozni nem szoktak rá. Darabjai a »se műfajok« kategóriába tartoznak – ez Tolnai Ottó egyik kedvenc meghatározása –, mert nála sokszor átjárhatóvá válnak, elmozdulnak, elmosódnak a műfaji határok; »prózát írok, de inkább vers és a próza közti műfajban érzem otthon magam« – mondta az egyik interjúban, s darabjai is mintha a próza – a líra – az esszé – és a dráma köztes műfajában éreznék jól magukat: a se itt, se ott határ tartományaiban.”

Mégis, mi történik a színpadon, ahol három Tolnai-drámából új mű született, amelyben az alapszituáció *A tűzálló esernyő*ből (árvízhelyzet), a tárgyakon keresztül megismert múlt a *Végeladás*ból, a karakterek felhozatala pedig a *Paripacitromb*ból ismerős?

A kezdeti nyugalom után kitör a pánik.

Jön a víz! Jön a víz! – mondogatja egyre vészjóslóbban Pax doktor (Tamási Zoltán), aki „mindent megold”. A közelgő veszély, az árvíz ellen a házat befóliázzák, és a szereplők az udvar közepére halmozzák a megmentendő holmikát, tárgyasult emlékeiket – az előadás alatt aztán végig itt maradunk, és ezeken a tárgyakon keresztül ismerjük meg a szereplőket. Glóriát, a „valamikor Csárdáskirálynőt” (Horváth Zsuzsa), akiről felmerül a gyanú, hogy talán nem is nő, hanem halottnak hitt férfi ikertestvére. Vadnay Desider, „a főméltóságú úr szabóját” (Halmágyi Sándor), aki megpróbál a végére járni a turpisságnak, amikor szabásmintát vesz Glória nadrágjáról. Vadnay önmarcangoló figura, akit még mindig az a régmúlt eset kísért, amikor munkavégzés közben a főméltóságú úron véletlenül rossz helyre tévedt a keze.

Pax doktor feleségének a kezében ritkán áll meg a söprű, Ellát, az „udvarost” (Homonnai Katalin) leginkább az aggasztja, hogy állandóan összejárják az udvarát, és ő kezdheti előlről a takarítást – s így sohasem fog a végére érni, emiatt sopánkodik. És főleg, hogy tevékenységében folyamatosan megzavarják. Pax doktor, a sikertelen tudós úgy érzi, közben tudja tartani a dolgok irányítását. Felosztja az udvart, határokat húz, de rendteremtési próbálkozása kudarcba fullad. Nem ilyen elfoglalt Bildi Margaréta, Józsiné (Nyakó Júlia), akinek semmi dolga az életben, ezért az általa elmesélt történetek folyamatos változásban vannak, hiába figyelmezteti Pax doktor neje többször is: „ne színezd”.

Zetor Traktor, aki „nem torpan meg” (Hannus Zoltán), a fejébe veszi, hogy megskalpolja szegény Józsit.

A tíz szereplő gyakran egyszerre van jelen a színen, és többségük folyamatosan beszél – egymáshoz, egymás mellett, egyedül Józsi az, aki elvétve szólal meg, akkor is csak ennyit mond: „most”.

A szereplőkkel szemmel láthatólag „nincs minden rendben”, mégis mindenki a másakra mutogat, a másikat tartja „furcsának” – ismerős egybecsengés az étellel. A „hivatalos” őrült a szótlán Józsi, az előadás végére el is készül számára a műanyag terítőtől varrt kényszerzubbony.

De miért pont szegény Józsit akarja Zetor Traktor megskalpolni? A válasz talán a *Paripacitrom* című drámában szereplő, Józsival analógiát mutató (Krisztián nevű) figuránál keresendő. Krisztián, mind az írott műben, mind a színdarabban is – a megbomlott elmeállapot szimbólumaként varkocsba köti Józsi haját. Zetor Traktor Józsi copfjában „talizmánt, csodatevő erőt” sejt, ezért akarja azt egyre mániákusabban megszerezni. A varkocs Józsi „egykori önmagának, szabad, lázadó én-jének utolsó látható jele, maradványa”.

Az összezártság kényszerzubbonyként feszül az összes többi szereplőre is, akik fokozatosan egymás idegeire mennek, minek következtében felszínre törnek az elfojtott indulatok. A Fodor Tamás alakította toloszékes veterán Fröbel Károlynak elsül a pisztolya – szerencsére már régóta csak vaktöltény van benne. A Csárdáskirálynő kitért szája néma sikolyba toroklik, ezzel szemben Lilike sikolya valóban hallható, habár Lilike szerint kedvenc háziállata, a Fél szemű Százlábú kelt ki sikoltva magából. A bakfis Lilike (Rusznák Adrienn) a szintén ifjú Horgosi Hilton Emil (Lovas Dániel) barátnője. Horgosi Hilton Emil „kövületvadász”, és legfőbb életcélja az értékes paripacitromok felkutatása.

Ebben a kaotikus és szürreális világban egy kicsit mindenki őrült. „Tolnai Ottót feltűnően sokszor és sokféleképpen foglalkoztatja a tudat felbomlása, az őrülség különböző fokozatai a »félnotás« állapottól a kataton

létezésig” – írja Radnóti Zsuzsa. Ez az állapot még az állatokra is kiterjed. Lilike attól fél, hogy Félszemű Százlábúja „be fog dilizni” – mert nem bírja elviselni a hangyákat. S azért nem bírja őket elviselni, mert a Félszemű Százlábú „bonyolult lelki alkat”.

Egyedül Lilike esetében merül fel a gyanú, hogy esetleg normális, mert Lilike az, aki semmit sem ért a felfordulásból, és talán pont ettől válik normálissá – mert nem kell és nem is lehet érteni azt, ami körülöttük zajlik.

Az árvízre várni kicsit olyan, mint Godot-ra. A nézőtéren ülők szinte már várják az árvizet, a sok tébolyult és szenvedő lelket látva, szinte azt kívánják, öntsön ki az a tengernyi víz, és temesse maga alá ezeket a szerencsétlen lelkeket. De mivel Godot-ra várunk, végig érezhető, hogy nem lesz semmiféle árvíz, pont ellenkezőleg; az utolsó rövid jelenetben napozó emberek tűnnek fel a színen.

Mínta időutazáson estünk volna át, a hullámpapírral letakart egyforma, kitikkadt, napszemüvegben fekvő emberek (ugyanazok a színészek) a lefóliázott házat figyelik. Találgatják, vajon mi ütött a szomszédokba? Normálisak? És egyáltalán ki a normális és honnan nézve?



Endre, Penovácról

Tudjuk, van Vác. Ettől kicsit lejjebb van Penovác. Ott van valahol a vajdasági Tornyos közelében, merre sok piros pipacs terem a léha festők örömére. Meg a szorgos parasztok bosszúságára. És amerre valamikor nagyokat vakkantó, bokamaró, amúgy egyetlen vonalból is megrajzolható, szőrgubacs pulik tartották össze a kergén futkározó, vagy éppenséggel békésen szelentgető, az üvegházhatást kollektív munkával, mintegy fád kórusban növelő nyájat. Újabb történelmünkben azonban én annak relatív közeléből egy Renault 4-es típusú ördögszekérrel gyorsan elkocsikáztam, hát nem tudom, most mi van ott. Jár-e még egyáltalán arra pl. a híres tájoló téboly Tanyaszínház? – Miként fogalmazott volna szülőföldünk másik ugyancsak híres szülöttje: Bada Dada.

Mindegy, lényeg, hogy onnét származik Penovác Endre. Erről a fantasztikusan alliteráló alföldi altáj-vidékről, ahol hegybe aligha ütközik ember tekintete. Dombokba inkább. Van is arrafelé egy híres fesztivál, a Dombosfeszt. Annak egyik programfüzete állított hihetetlen tömörségű precizitással örök emléket még élő Endre mesterünknek. Így hangzik ez a zanza szöveg: *„Penovác Endre az egyik legvajdaságiasabb festő, aki érzékien, könnyedén ragadja meg az Alföld elementáris mivoltát, akár a pipacs, akár a téli rónaság, vagy netán a puli a tárgy, a mondanivaló. Ez a könnyedség pedig gyönyörködtet [kifelé mondom én: varietas delectat!], sugallva, hogy ez a csupasz vidék is méltó a Mennysországhoz.*

(Kétségtelen. Aki nem ért egyet ezzel, annak keseredjék meg a tej a puliszkájában, és rogyjon össze, miként a szomszéd tehene, a maga lopott Windows programja! Amely egyébként makacsul dühödten piros, hullámzó vonallal húzza alá a *legvajdaságiasabb* kifejezést. Hogy likadjon ki a tűzfala! Tátongják rajta ezer lyuk, mint a penováci asszonyok tésztaszűrőjén. – Fenébe! – mondom ezt, mint Pipacs, a fenegyerek. Azaz mondaná ő: egy másik, ugyancsak „szellemes” milióban.)

Endre esetében tudott dolog Delünk régi vidékén, hogy a szögletes állú emberek konok kitartásával és expresszív valóságérzetével már csecsemőkorában – abban a poros, nyikorgó ákác bölcsőben biciklizve – lerongyolta a bőrt mindkét sarkáról, hatalmasakat üvöltve, ha elvileg nem értett egyet valamivel. Valószínűleg ezért adtak a kezébe mákcsörgettyűt és itatták imittamott mákonyos teával, hogy ne derüljön ki mindig az a szűz, vacak, ordító igazság a szomszédok előtt is. Endre mindezt eléggé jól viselte. Itta és rázta, amit kellett. Meg ami adatott, miközben a mák motívuma – vadon hajtóé

vagy szelídítetté: – egyaránt beitta magát minden pórusába. Jó vagy rossz emléket ennek azóta is viseli, megtalálva újabb emelt hangulatainak és szigorúan válogatott formáinak sajátos „penováci” kifejezési módját: odabenn, a művészet szent, rikító mákonyosában. A pipacs vakító, ezerfejű mákvilágában. Delünk pipacsos pagonyában. Az igazság pedig az, hogy ha a mi puli kutyánk kölykének – hogy csak a legnagyobbakhoz rokonítsam, Van Goghhoz és az ő rögeszmés napraforgóihoz például – a pipacsvirág tetszik, *papa-ver, nem ver, neki akkor is a pipacs kell!* És tűnjék akár egy csörgő sokszor is kirázottnak, immár magtalanak, újult erővel érdemes jól meglendíteni. Népi eredetű szaknyelven mondvá: erősen megugrotta a Puli a Hekit, ha nem így van. Mert akkor még a pipacsföld előtt lezárul a láthatár! Függyön le, és kész. És akkor meg mi van, tes'vér? Nagy semmi. Van tes'vér. Nem hogy pipacsos Penová, még mákonyfelhős Ázsia se látszik ide a Földgömbis végén. Meg a burjánzó Kelet mögött a visszafogottabb, ítész Nyugat sem. Hiszen így állunk mi ezzel. Vagy nem?

Természetesen mindenféle teljességre való törekvés nélkül azt okvetlenül meg kell említeni többtechnikás Maestro Penovácról, hogy miféle csodákra képes, miféle struktúrákat tud létrehozni pusztán papír és pár különféle puhaságú ceruza segítségével. Egészen plasztikusakat, beszédeseket. Ördögi képesség! Vagy egy kis akril segítségével még milyen nyugodt végtelenségérzetet keltve képes megmutatni a zsiros feketeföld tájat, az alant láthatatlanul munkálkodó gilisztákkal meg a vájataiban robogó vak murmutérral. Fantasztikusan jó kontemplációs alap. Maestro Penová kedvenc motívumai között ott van még a saját kihagyhatatlanul fénylő gomborra mögé alkotott, úgymond orrból indított, rasztás-rackás (említett) puli is. Genuin Penovávédjegy. Fekete István Bogánca, Márai Sándor Csutorája és Latinovits Zoltán Gubója egy személyben. Ahogy Szindbádunk mondá: a puli nem kutya, a puli egy lény. Ilyen lény az Endré is. Puli vigyázzon ránk!

Végén, de nem utolsósorban itt el kell mondani még, hogy az élénken pörgő-forgó napramorgó – fölötte a valószínűtlenül kék éggel – sajátos félrelépésként a pipacsok szerelmesénél is megjelenik. Látjuk még majd, mi születik ebből a frigyből! És ha már itt féltitokban az érzékiséghez lopóztunk, hát ebből a szemszögből nézve mit mondjak? Kell-e érzékibb alkotás például az *Árvalány mezeje* című képnél? Melyik az az ember, akit nem bizserget meg? (Kérem, hívjon fel a mobilomon!)

(Mondanám mindezt a kellő argumentumokkal nem rendelkező emberek ököldühével? Most már egyre megy. Mert történhetett volna úgy is, hogy nem író nyitja meg ezt a kiállítást, ám nem így történt, és ezen kár lenne keseregni! A dolog visszafordíthatatlan. Miként a maga módján megismételhetetlen is. Részemről ezzel Penová Endre kiállítása megnyitottnak tekinthető itt, e híres fővárosi Nádor Galériában, az Úr 2008. évében.)