alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

NEMES Z. MÁRIÓ
PAPP TIBOR
TATÁR SÁNDOR
TÉREY JÁNOS
TORNAI JÓZSEF
ZALÁN TIBOR
VERSEI

„RÁK JÓSKA, DÁN KIRÁLYFI”
HÁY JÁNOS DRÁMÁJA

KUKORELLY ENDRE
REGÉNYRÉSZLETE

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ
ÉLETE”

BARTA NIKOLETT
JÁKFALY MAGDOLNA
KISS GABRIELLA
SERESS ÁKOS
SZÍNHÁZMŰVÉSZETI
TANULMÁNYAI

HATVANNEGYEDIK ÉVFOLYAM 2013/8

alföld

HATVANNEGYEDIK ÉVFOLYAM — 2013. AUGUSZTUS

3 TÉREY JÁNOS versei: Mare Desperatum; Z
5 TATÁR SÁNDOR verse: Elenyésző esély
6 HÁY JÁNOS: Rák Jóska, dán királyfi (rendszerváltó játék – 1. rész)
34 ZALÁN TIBOR versei: és néhány haiku...
34 NEMES Z. MÁRIÓ versei: Nagycsalád; Francia vacsora a Griff-hotelben
37 KUKORELLY ENDRE: Ezer és 3, avagy a nőkben rejlő szív (regényrészlet)
40 TORNAI JÓZSEF versei: A sok ártatlan; Egy vers dicsfénye; Elmerülni
42 PAPP TIBOR versei: az emlékezés; ének karperecedre

műhely

44 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete (Ősök csarnoka – 2. rész)

tanulmány

61 SERESS ÁKOS: Színház, a metafora és az ötvözet (A kognitív színház-tudomány lehetőségei)
79 JÁKFALVI MAGDOLNA: Pisti mint work in progress
88 KISS GABRIELLA: Az újrajátszás emlékezete (Gondolatok a Katona József Színház Notóriusok-sorozatából [2007–2013])
100 BARTA NIKOLETT: A személyiség határvonalainak dekonstruktív kibillentése (Tasnádi István: Fédra fitness)

szemle

117 PÉTER PETRA: A diskurzus tánca (Kortárs táncelméletek)
124 VARRÓ GABRIELLA: A „fény halála” (Seress Ákos Attila: Amerikai tragédiák)

képek

GYÉMÁNT LÁSZLÓ rajzai

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

G. ISTVÁN LÁSZLÓ, HALASI ZOLTÁN, LÁZÁRY RENÉ SÁNDOR versei
HÁY JÁNOS drámája
KUKORELLY ENDRE könyvheti megnyitója
ARANY ZSUZSANNA: „Kosztolányi Dezső élete”
HERCZEG ÁKOS, VERES ANDRÁS tanulmányai

Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

---

http://www.alfoldfolyoirat.hu
alfold@mail.debrecen.com

alföld
IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő
FODOR PÉTER
SZIRÁK PÉTER szerkesztők
ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

alföld

500 FORINT

Nemzeti Kulturális Alap

9 770401 317007 13008

TÉREY JÁNOS

Mare Desperatum

Akkoriban reménytelen voltam.
Olyan reménytelen, mint a Földközi-tenger
Öt és fél millió éve,
A Gibraltári-szoros betömődése után,
Elzárva az életadó Atlanti-óceántól.
Került mindenki, mint a leprást.
Én pedig – megbántottságomban – betokozódtam.
Mivel nem ettem és nem aludtam,
Tartalékaim elpárologtak.
Többször is kiszáradtam,
Apró pocsolyák csillogtak a homlokomon.
Életemben, ebben a kiürült medencében
Hatalmas lerakódások jöttek létre,
Vastagabb sóbuckák,
Mint egy jól megrakott szénaboglya,
Akkorák, mint egy szánkózódomb
(Bár, hol volt akkor még bármiféle boglya
És bármiféle szánkó a világon?).

Végem volt. Elzárt sósivatag lettem
Meddő hordalékommal és vízfoltjaimmal.
Hajlataimban megült a gipsz.
Egész sívó életem úgy festett,
Mint egy óriási Holt-tengeri strand.
Tudtam, hogy ha végleg leszakadok,
Fokozatosan ki fogok menni a divatból,
Sőt, kimaradok az óceán híreiből is,
És új fajok újfajta társas élete
Szerveződik nélkülem.

Akkoriban, amikor én
Kényszerűségből elszigetelődtem,
Ugyanakkor kezdett hízni a sarki jégtakaró,
Hogy elkezdődjék a soron következő jégkorszak
A maga irgalmatlan hidegével
És mindent legyaluló pusztításaival.

Csakhogy… csakhogy nem jött el
Semmiféle jégdiadal.
Nem tudom, pontosan miért és hogyan,

De körülbelül kétszázezer évvel később
Egyszer csak újra megnyílhattam,
És olyan jól esett megnyílnom!...
Fölhasadt a fájdalmas betömődés Gibraltárnál,
És bekövetkezett az áradás.
Elképzelhetetlen tömegű víz hullámzott
A kontinens kapuja előtt.
Teli torokból üvöltöttem, én, az évezredekig néma.
Fülrepesztő robajú vízesés alakult ki a bejáratnál,
És az óceán mindent elsöprő vize
Ismét újra elárasztotta üres teknőmet.
Ami egyúttal azt is jelentette,
Hogy a megnyílt szoroson keresztül
Hirtelen rengeteg oldott só
Került vissza a világ tengereibe:
Végre ajándékozhattam tehát én is.

Szót se többet az én keserűségemről!
Arra azonban magam sem számítottam,
Hogy a vízözön hatására egyúttal minden
Áramlási folyamat is megváltozik a Földön,
S hogy ez a változás önmagában elegendő lesz ahhoz,
Hogy csírájában fojtson el egy újabb jégkorszakot.

Z

Danzig, favázak zengő Z-betűje!
Itt boncolt és bujdosott Hanemann.
Megpillantotta vízbefúlt szerelmét,
S tudta, a fele élet odavan.

TATÁR SÁNDOR

Elenyésző esély

Bölcselkedésem, verseim:
hiú káprázat (közhely ez),
álca az éjnek vermein.

Az égboltomról lecsusszant a nap –
a bűn fénye kevés; vaksin tapogatok,
hurcolom e vészjósló csomagot;
kerékbe tör, de nem segít tapasztalat.

Célok, remények, akik voltatok,
enyésztek már a rideg hant alatt –
pedig meg én sosem tagadtalak,
csak maholnap hiánnyá horpadok.

Nem könnyíthetnek senki terhein –
úgy látszik, mind felesleges:
szó-ágyásaim, verseim.

* * *

Mire voltatok jók, szavak?
S ti, régi-régi képeim?
Lám, lelkem sötét mélyein
fakíthatatlan folt maradt.

Most sem sikálnám, de már késő –
s e kés*őt mégsem hihetem*
(ámbár esélyem elenyésző),

és lettem olyan idegen,
mint sötét mélybe vesző lépcső
– tán el is tűnök hirtelen? –

Valami mégis megmaradt:
Felétek vivő lépteim –
lefojtva bár, é$^{l}_{g}$ *– még? – megint?*
– mégis kellhettetek, szavak.

HÁY JÁNOS

Rák Jóska, dán királyfi

RENDSZERVÁLTÓ JÁTÉK

Eörsi Istvánnak, Krassó Györgynek
és Ivo Bresannak, akinek *Paraszt-Hamlet* című
darabja nélkül ez a munka nem születhetett volna meg

SZEREPLŐK

BÜKI LAJOS, 55 körüli, volt tsz-elnök, jelenleg földbirtokos Claudius király szerepében
RÁK JÓSKA, huszonéves falusi legény Hamlet szerepében
PÁLOS PITYU, 55 körüli, volt tanácselnök, jelenleg polgármester és vállalkozó Polonius szerepében
ÁGICA, húszas évei elején, Pálos Pityu lánya Ophelia szerepében
MARISKA, negyvenes, kocsmárosnő Gertrúd szerepében
MACSKA JANCSI, negyvenes, volt tsz-elnökhelyettes, jelenleg vállalkozó Laertes szerepében
KUNCZE ANDRÁS, ötvenes, jelenleg iskolaigazgató, az előadás rendezője
KOVÁCS TIBI, negyvenes falusi férfi, az előadás magyarázója
NÉGY HELYI PARASZT, három férfi és egy nő (Tomi, Laci, Jani és Gabika)

Játszódik 1990 körül Felsőfaluban, távol Budapesttől, a falu közösségi házában

ELSŐ FELVONÁS

ELSŐ JELENET

Falusi közösségi ház nagyterme, parasztok érkeznek

MÁSODIK PARASZT: Mi a francért jöttünk ide?
ELSŐ PARASZT: Mert itt van a Mariska is, úgyhogy a kocsmában nincs senki.
MÁSODIK PARASZT: És?
HARMADIK PARASZT: Nem érted? Ha itt vagyunk, rögtön észrevesszük, ha a Mariska elindul kinyitni a kocsmát.
NEGYEDIK PARASZT: De a Pityu hívott.
MÁSODIK PARASZT: Mindig kitalál valamit, nem hagyja az embert nyugodtan inni.

Mennek befelé, Pálos, Büki és a többiek már ott várnak

PÁLOS: Gyertek már, nem akarok kétszer belekezdeni!
ELSŐ PARASZT: Mondjad, Pityu, minek kellett idejönnünk.
NEGYEDIK PARASZT: Hogy elcsesszük az időnket.
BÜKI: Álljunk hozzá kicsit pozitívabban, mégiscsak az esténkről van szó!

HARMADIK PARASZT: Hát épp ez az.
BÜKI: Ha már idejöttetek, jobb jól érezni magatokat, nem?
MÁSODIK PARASZT: Annyira utálom az ilyen szövegeket, mintha a feleségemet hallanám, hogy persze, szar otthon, de ha már ez van, akkor érezzük jól magunkat. Hogy lehetne a rosszban jól érezni magunkat?
ELSŐ PARASZT: Hagyjad már Laci a házasságodat, mindig ezt hallgatjuk, hagyd ott az asszonyt, ha eleged van. Mondjad Pityu!
PÁLOS: Minden faluban csinálnak valamit.
HARMADIK PARASZT: Mit?
PÁLOS: Valamit. Ez mostmár divat. Csak nálunk nincs semmi!
MÁSODIK PARASZT: Engem soha nem érdekelt a divat.
NEGYEDIK PARASZT: Az látszik.
MÁSODIK PARASZT: Mért, ami rajtad van, azon más látszik?
PÁLOS: Elmondhatnám végre?
ELSŐ PARASZT: Hát persze, azért vagyunk itt.
PÁLOS: Szóval van olyan, hogy falunap. Ha nálunk nem lesz, akkor mi rosszabb falu leszünk, a fiatalok unatkozni fognak, mert nincs semmi program, és elköltöznek a városba.
ELSŐ PARASZT: Dehogy költöznek, a házad árából a városon még egy vécét se tudsz venni.
NEGYEDIK PARASZT: Mi az a falunap?
PÁLOS: Az olyan, hogy programok.
MÁSODIK PARASZT: Nekem mindig falunap van, mert az a falunap, hogy bemegyünk a kocsmába, aztán benyomunk, nem? Az egy program.
PÁLOS: De arra nem ad a kormány pénzt. Nincs olyan pályázat, hogy ivás.
ELSŐ PARASZT: Az még csak hagyján, hogy a kormány, néha még a feleségem se.
PÁLOS: Olyan kell, ami kultúra.
ELSŐ PARASZT: Ez rosszul hangzik. Ez valami olyan, hogy kötelező.
NEGYEDIK PARASZT: Mint a *Bánk Bán* az iskolában, hogy az milyen rohadt unalmas.
MÁSODIK PARASZT: Te elolvastad?
NEGYEDIK PARASZT: El kellett.
MÁSODIK PARASZT: Nekem elmesélte a bátyám. Az is elég volt a ketteshez.
NEGYEDIK PARASZT: De nekem nem volt elég a kettes.
ELSŐ PARASZT: Mondjad tovább Pityu!
PÁLOS: Valami kulturális dolog kell!
NEGYEDIK PARASZT: Nekem elég a tévé.
MÁSODIK PARASZT: Nekem még sok is!
PÁLOS: De kell, ha azt akarjuk, hogy kapjunk központi támogatást, aztán majd úgy számolunk, hogy egy részéből megcsináljuk a kultúrát, a többiből meg iszunk.
ELSŐ PARASZT: Végre egy motiváló tényező. Ki tudsz te gondolni dolgokat!
NEGYEDIK PARASZT: Nemhiába a Pityu a polgármester!
MÁSODIK PARASZT: Nem jó az április negyedikei műsor. Mondanak a gyerekek verset, meg elénekel valamit az énekkar.
BÜKI: Nem vetted észre, hogy olyan már nincs, hogy április négy? Az már nem ünnep, azt jobb elfelejteni, hogy valaha is volt.
MÁSODIK PARASZT: Azt hittem, mindig lesz, azóta van, hogy az eszemet tudom.

Első paraszt: Minden elmúlik, még az április negyedike is.
Büki: Előadhatnánk a Máté evangéliumot.
Harmadik paraszt: Te megtértél Büki elvtárs? Régen még a templom közelébe se…
Büki: Már nincsenek olyanok, hogy elvtársak.
Első paraszt: Tényleg, akkor mit kell mondani egymásnak?
Büki: Hogy úr. Nem vetted észre, a tévében is mindenki úr.
Első paraszt: Hogy Büki úr?
Büki: Mért, jól hangzik.
Második paraszt: Ehhez hozzá lehet szokni?
Büki: Én már hozzászoktam.
Első paraszt: Nekünk nem lesz egyszerű Büki elvtárs, mert olyan sokáig hívtunk elvtársnak.
Mariska: És nekem mit mondanak?
Büki: Hogy úrnő.
Mariska: Micsoda? Hogy úrnő vagyok! Ilyen egycsapásra! Halljátok parasztok, úrnő vagyok!
Harmadik paraszt: Te úrnő, az soha nem leszel, ahhoz ki kéne törülni pár évet az életedből…
Első paraszt: Meg egy tucat férfit.
Második paraszt: Köztük téged is!
Első paraszt: Ne személyeskedjünk, én sem említettelek meg téged.
Pálos: Szóval előadás kell, színdarab. Az alsófalusiak előadták a *Toldi*t.
Harmadik paraszt: Mert ott van a Kis Miki, az meg tényleg megemel egy malomkövet. Az volt a színdarab, hogy a parasztok fogadtak, hogy ráejti-e a lábára.
Negyedik paraszt: És kik nyertek?
Büki: Ezt most hagyjuk, pont azért kell nekünk jobbat csinálni, mert mindig is jobbak voltunk, azért vagyunk mi felsőfalusiak. Ha ők lennének a jobbak, akkor ők lennének azok.
Harmadik paraszt: Ez nem azért van, mert mi közelebb vagyunk a hegyhez?
Büki: Lehet, hogy azért is, de alapvetően minőségi kérdés. Mi jobbak vagyunk, már az őseink is jobbak voltak, mert följebb költöztek, nem építettek házakat az ártérben például.
Második paraszt: Én nem tudok játszani, és nem is akarok, ha akartok valamit, csináljátok ti, minket meg hagyjatok ki! Nem gondolod, hogy kapálás helyett itt fogom elcseszni az időt.
Negyedik paraszt: Én se. A disznókat nem érdekli, hogy kultúra, azoknak enni kell adni.
Első paraszt: Jöjjön le az Aracki Laci, énekelje el, hogy isten véled édes piroskám, és az jó.
Második paraszt: Az a szám legalább a lényegről szól.
Negyedik paraszt: Ja, a szerelemről.
Első paraszt: A faszt, a pénzről. A piroska itt a pénzt jelenti!
Negyedik paraszt: Milyen pénzt?
Első paraszt: Amit otthagyunk a kocsmában.
Második paraszt: Nem azt, hogy kimennek a kommonisták meg az oroszok a divatból?

Első paraszt: Nem azt. Olyat senki nem mert volna elénekelni, mert rögtön börtönbe csukták volna.
Harmadik paraszt: Inkább arról beszélj Pityu, hogy hová lett a szövetkezet vagyona.
Pálos: Én arról nem tudok semmit. Azt se tudtam, hogy volt.
Első paraszt: Pedig az mindenkit jobban érdekel, mint a színház.
Pálos: Jól van, akkor majd mi megcsináljuk, ugye, Büki elvtárs.
Büki: Mondom, hogy nem vagyok elvtárs, beléptem a kisgazda pártba.
Első paraszt: A kisgazda pártba? Mért pont oda?
Büki: Mindig is oda húzott a szívem, csak ugye nem volt kisgazdapárt, csak oda léphettem be, ami volt.
Első paraszt: Nagyon meg tudod magyarázni, Lajos, de hiába, mert a múltat nem lehet végképp eltörölni a *Máté evangéliumá*val, meg az úrnapi körmenettel.
Pálos: Ezt most hagyjuk, ez nem tartozik ide! Laci, mit adjunk elő, neked nincs valami ötleted?
Macska: Valami olyan kéne, amiből látszik, hogy mi mindig is ezt a változást akartuk, csak az állampárti diktatúra nem tette lehetővé.
Első Paraszt: Te is benne voltál, Macskajancsi.
Macska: Kényszerítettek.
Második paraszt: Kicsoda? Mi a franc volt az kényszer, a bunkócska?
Macska: Nem lehetett mást csinálni.
Harmadik paraszt: Én mért tudtam?
Második paraszt: Meg én is.
Macska: Mert olyanok vagytok. Arra se voltatok jók, hogy kényszerítsenek!
Első paraszt: De most ez nekünk jól jön, mert nekünk van olyanunk, hogy tiszta lap.
Macska: Kitörülhetitek vele a valagatokat!
Büki: Úgy látom uraim…
Második paraszt: Uraim? Ne beszéljünk már így Büki elvtárs. Egy osztályba jártunk.
Büki: Úgy látom, eltértünk a tárgytól.
Pálos: Igen, igen, szóval a színdarab. Én mindenesetre szerepelek benne. És te tanár úr?
Kuncze: Ha lehetne, nekem ugye a májammal is gondok vannak…
Első paraszt: Kevesebbet kéne inni, tanár úr.
Kuncze: Én nem azért, hanem már eleve ilyennek születtem, meg a szívem is.
Büki: Úgy látom, a tanár úr újabban nem szívesen tesz a közösségért. Amíg az igazgatóság kellett, addig más volt a helyzet.
Pálos: Amúgy akadnak jelentkezők iskolaigazgatónak.
Kuncze: De én tényleg teljesen rossz fizikai állapotban vagyok egy ilyen feszült dologhoz, a húsz év tanítás, egyszerűen kinyírták az idegeimet ezek a hülyegyerekek, és egyre hülyébbek, meg fegyelmezetlenebbek…
Büki: Pityukám, a tanár úr nem érti, amit mondtál!
Pálos: Tanár úr, van más jelöltünk is, ott van például a matematika tanár, annak nincsenek veseproblémái…
Tanár úr: Máj.
Pálos: Mi az, hogy máj?
Tanár úr: Májproblémák, meg szív.

PÁLOS: Szóval azok sincsenek neki, pont megfelelne igazgatónak, értjük egymást?
TANÁR ÚR: Hogy akkor ő lenne az igazgató?
BÜKI: De lassan pörög az agyad!
TANÁR ÚR: Ja, akkor, hát persze, végülis én magyar tanár vagyok, meg voltam amatőr színész is az egyetem alatt.
PÁLOS: Ez a beszéd tanár úr, akkor te fogod rendezni!
KUNCZE: Igen, akkor majd én rendezem, az jó lesz, ha én.
MÁSODIK PARASZT: De mi csak nézők leszünk.
KUNCZE: Vagy statiszták.
HARMADIK PARASZT: Fasiszták? Az már nem, ki a franc akar fasiszta lenni.
KUNCZE: Ezen ugye nem kell nevetni.
HARMADIK PARASZT: Nem kell, de lehet.
KUNCZE: A statiszta, az azt jelenti, hogy néha, amikor kell tömeg, akkor ki kell menni a színpadra.
MÁSODIK PARASZT: Azok legyünk, Tomi, legyünk?
ELSŐ PARASZT: Azok végülis lehetünk, csak olyannak kell lennünk, amilyenek vagyunk.
PÁLOS: Gabika?
Negyedik paraszt: Jó, legyünk!
HARMADIK PARASZT: Legyünk, csak mostmár tényleg kezdjük el, mert az asszony is le fog baszni, ha ennyire későn érek haza.
ELSŐ PARASZT: Ráadásul józanul.
HARMADIK PARASZT: Hogyhogy józanul?
ELSŐ PARASZT: Hogy nem tudsz inni, mert a Mariska is itt van.
HARMADIK PARASZT: Tényleg, a kurva életbe, nagyon bebaszott ez a falunap.
MÁSODIK PARASZT: Mit fog gondolni az asszony, ha józanul mész haza?
HARMADIK PARASZT: Örülni fog.
MÁSODIK PARASZT: A faszt fog örülni, azt hiszi, nőnél voltál. Mi másra gondolhatna, hogy azért nem ittál.
HARMADIK PARASZT: Fú, tényleg, az ember emiatt a szar színház miatt még szét is cseszheti a házasságát.
ELSŐ PARASZT: A színház az olyan, hogy vagy a házasság, vagy a művészet! Nincs átmenet.
HARMADIK PARASZT: Legközelebb megoldom ezt a kérdést!
ELSŐ PARASZT: Hogyan?
HARMADIK PARASZT: Veszek a boltban egy kétdekásat.
MÁSODIK PARASZT: Ez nagy ötlet! Látod mennyire nincs igazad, Tomi. Megfér egymás mellett a művészet és a házasság, csak egy kis leleményesség kell.
PÁLOS: Összefoglalva, a falu akarja a színdarabot. Ez eddig rendben van, de mit játsszunk.
TIBI: Mondhatok valamit?
PÁLOS: Észre se vettem, Tibi, hogy itt vagy.
TIBI: Pedig itt vagyok és köszöntem is, csak te nem köszöntél vissza.
PÁLOS: Biztos nem vettelek észre.
TIBI: Hát ez az, ezt nehéz elviselni, hogy soha nem vesztek észre, hogy én is vagyok.
PÁLOS: Mit akarsz mondani?
TIBI: Én voltam egyszer, mert ilyen kommonista brigádban dolgoztam.

BÜKI: Hagyjuk ezt a kommonistázást, ezt felejtsük el, olyan nem volt, csak olyan volt, hogy brigád.
TIBI: De kommonista volt, az volt a neve. Ságvári Endre kommonista brigád, te adtad a nevet Büki elvtárs. Senki nem tudta ki az a Ságvári Endre.
BÜKI: Mert kötelező volt, de magamtól nem azt adtam volna.
TIBI: Hát mit?
BÜKI: Hogy Szent István polgári munkakör.
PÁLOS: Mondjad tovább, Tibi!
TIBI: Szóval a Szent István polgári munkakörrel, aminek akkor Ságvári Endre volt a neve, elmentünk Pestre színházba. És tudjátok, mit láttunk?
Többen: Mit? Mit láttatok?
TIBI: Egy marha hülye darabot, a végén mindenki elpatkolt benne.
MARISKA: Akkor az tragédia volt.
PÁLOS: Honnét tudod?
MARISKA: Mert az a tragédia, ahol meghalnak a szereplők, ahol életben maradnak, az a komédia.
MACSKA: Ejha, milyen művelt vagy te Mariskám.
MARISKA: Jártam gimnáziumba.
BÜKI: Mikor?
MARISKA: Egyszer.
BÜKI: Észre se vettük.
TIBI: Szóval azt meg lehetne csinálni, Omlett vagy mi volt a címe.
MACSKA: Omlett? Az meg mi?
MARISKA: Rántotta.
MACSKA: Rántotta? Az volt a darab címe, hogy rántotta?
TIBI: Omlett, mondom, hogy Omlett, mert nem magyar darab volt.
KUNCZE: *Hamlet,* az egy nagyon híres darab.
PÁLOS: Látjátok, a Tanár úr ennyire okos, hogy tudja, mit látott a Tibi Pesten.
KUNCZE: Én csak…
Pálod: Mondd tovább Tibikém!
TIBI: A lényeg, hogy abban az volt, hogy van egy jókirály, olyan, mint a Szent István volt, hogy engedélyezte a többpártrendszert, kötelezővé tette a templomba járást, bevezette a füstadót, meg belépett az Euba. De ezt a királyt sunyiban megölte egy kommonista király, aki az oroszokkal akart lepaktálni. Ráadásul azért ölte meg, mert összejött a jó király feleségével, szóval teljesen kommonista volt, semmiféle erkölcsöt nem ismert. Alighogy meghalt a jó király, rögtön összeállt ezzel a büdös kurvával.
ELSŐ PARASZT: Minden nő egy büdös kurva.
MÁSODIK PARASZT: Ja, elszedik a pénzedet, aztán a franc se tudja, kivel tosznak, amíg te dolgozol.
HARMADIK PARASZT: Hiába királynő valaki, az is csak nő.
NEGYEDIK PARASZT: A férfiak is rohadék kurvák.
MÁSODIK PARASZT: Legalább a pénzt nem szedik el.
NEGYEDIK PARASZT: Tőled mit lehet elszedni?

MÁSODIK PARASZT: Nem tudom, mert nem emlékszem, mennyi van a zsebemben, amikor hazamegyek.
NEGYEDIK PARASZT: Megmondom neked: semmi!
ELSŐ PARASZT: Mindegy, akkor is büdös kurva minden nő, még a királynők is
TIBI: Ráadásul a kommonista király a testvére volt a jókirálynak.
MACSKA: Apám, mekkora szemét, pedig házinyúlra nem lövünk, ez alapszabály.
BÜKI: Azért volt már olyan, hogy valakinek a felesége a férje testvérével.
MACSKA: Most mire célzol?
BÜKI: Én nem célzok semmire, csak hallottam, hogy volt ilyen.
MACSKA: Az nem volt igaz, az én feleségem nem csinált olyat.
BÜKI: Bocs, de én nem rá gondoltam.
MACSKA: Hát kire?
BÜKI: Csak általánosságban egy olyan nőre, aki ezt csinálta.
MACSKA: Általános nő nincs, csak konkrét.
PÁLOS. Hadd mondja már tovább a Tibi!
TIBI: Szóval a jókirály szelleme megkereste a gyerekét, Omlettet…
KUNCZE: Hamletet
TIBI: Mondom, Omlettet, hogy elmondja neki, ki volt a gyilkosa. Omlett összeszarta magát a félelemtől, amikor meglátta az apját, hogy szellem, de végül megnyugodott, és megtudta az igazat. Akkor hazautazott, hogy az apja parancsa szerint a kommonista király pofáját szétverje, utána meg karóbahúzassa.
ELSŐ PARASZT: Azt is kell az ilyen gecikkel csinálni.
Parasztok: Azt hát! A rohadék!
NEGYEDIK PARASZT: Mi az a karóbahúzás?
ELSŐ PARASZT: Hogy átnyomnak a testeden egy hegyes karót, ami a szádon jön ki!
NEGYEDIK PARASZT: Úristen! Ilyet csináltak régen! Kifordul a gyomrom.
TIBI: Szóval hazament, ott volt a szerelme, Ortopédia.
KUNCZE: Ophelia.
TIBI: Tanár úr, neked mindig bele kell szólni? Nem bírom, ha valaki állandóan okoskodik.
KUNCZE: Csak az a neve. Az ortopédia az más.
TIBI: De annak van értelme, azért hívták így. Szóval ez az Ortopédia kurva jó nő volt, akkora mellei voltak, hát majdnem lelógtak a színpadról.
MÁSODIK PARASZT: Mekkora mázlista vagy te Tibi, hogy velem soha nem történik ilyen.
TIBI: Szóval akkora mellei voltak, hát elöl ültünk, ha kinyújtom a kezemet, el is értem volna.
MARISKA: Tibi bácsi, ezt tudja otthon az asszony is, hogy ilyeneken jár az eszed?
TIBI: Az asszony örüljön, hogy megtartottam és nem tettem lapátra, mert tehettem volna, csak megsajnáltam. Szóval akkor jött egy fővárosi színészcsapat, ilyen hakniműsorral, amilyet ide hozzánk is szoktak, hogy pénzt keressenek, és azoknak mondta az Omlett, hogy majd azt kell eljátszani a király előtt, ami történt, hogy a király lebukjon. Ez is lett. A király összeszarta magát és elbujdosott, Omlett meg bement a muterjához, hogy elmondja az igazat, de épp ott volt Ortopédia apja is, aki olyan királyi könyvelő volt, aki, szóval, beugrott egy függöny mögé, nem akarta, hogy meglássa az Omlett.

HARMADIK PARASZT: Azzal is dugott az asszony?
TIBI: Azzal nem, csak nem akarta, hogy Omlett azt higgye, hogy igen. Szóval belépett Omlett, az anyja meg épp lefeküdni akart, hát, az eszem megáll, milyen kurva jól nézett ki az a nő. Bazmeg, ott állt a színpadon átlátszó pongyolában, vagy miben…
HARMADIK PARASZT: A tököm elsül, hogy miket lehet látni Pesten, hát itt bazmeg az ember még a feleségét se látja így, nemhogy más nőket.
ELSŐ PARASZT: Mondjuk a feleségedet jobb is, ha nem látod, mert olyan rohadt kövér, mint egy hízódisznó.
HARMADIK PARASZT: Akkor se láttam, amikor sovány volt, mert mindig csak sötétben akarta.
MÁSODIK PARASZT: Mert már akkor tudta, hogy ez lesz, hogy dagadt lesz, és már akkor hozzászoktatott, hogy ne lásd őt. Sötétben meg bárkivel jó. Észre se veszed, ha kicserélik alattad.
TIBI: Na, szóval néztem a nőt, amikor az Omlett meg jött, hogy mondja, de látta, hogy mozog a függöny, ahova a faszi elbújt. Na, akkor fogott egy bazi nagy kardot és átszúrta a függönyön. És akkor kiesett onnan a faszi és Omlett látta, hogy ez a szertőjének az apja. Ortopédia meg, amikor megtudta, teljesen begőzölt és szakított Omlettel. Erre Omlett kikészült. Végül Ortopédia beugrott a kútba, vagy hová a faszba, a lényeg, hogy kampó lett neki. Omlett meg elment megkeresni a kommonista királyt…

Rák Jóska robban a színpadra

JÓSKA: Itt van a Büki, itt van az a szarjankó!
MACSKA: Mi van Jóska, elment az eszed?
JÓSKA: Itt van az a szemét alak!
PÁLOS: Jóska, itt most próba van, vegyél már vissza!
JÓSKA: Vegyek vissza, vegyek vissza, amikor ez a rohadék elvitette az apámat a rendőrökkel.
MACSKA: Elvitték az apádat?
JÓSKA: El.
PÁLOS: Mikor?
JÓSKA: Egy órája, és ez a szemét Büki csinálta!
BÜKI: Hogy vitettem volna el, én olyat nem tudok.
JÓSKA: Dehogynem! Azt mondtad, hogy ő sikkasztotta el privatizációkor a szövetkezet pénzét. Azt mondtad, nem?
BÜKI: Nem kellett mondanom. Rajta volt a számlán, aztán egyszer csak nem volt rajta. És az apád vette ki a bankból, mert a bizonylaton ott az aláírása.
JÓSKA: Az én apám nem tolvaj, az nem az, értitek! Azt a pénzt valaki más vitte el, az kurvaisten, s az is biztos, hogy te tudod, hogy ki volt.
BÜKI: Honnan tudnám?
JÓSKA: A te kezed biztos benne van, meg a Macska keze.
BÜKI: Ne vádaskodj, gyerek, azt ne csináld. Én értem, hogy neked rossz, hogy az apád, akiről mindenki azt hitte, hogy bármit rá lehet bízni, mert olyan becsületes.

De emiatt nem vádolhatsz senkit, hogy más lett. Ha nem bűnös, akkor majd kiengedik, megvizsgálják és kiengedik.
JÓSKA: A te kezedben vannak a szálak, már intézkedtél a bíróságon is. De te innét nem fogsz élve kimenni, amíg meg nem mondod, hogy hol a pénz.
BÜKI: Ugyanmár öcskös, ki vagy te, hogy fenyegetőzöl. Különbekkel is elbántam már az életem során. Azok a milliók meg hiányoznak, és csak az apád férhetett hozzá.
JÓSKA: Hazudsz, te rohadt tolvaj. Az apám egy szent hozzád képest.
BÜKI: Hazudok, én hazudok? Én, aki azért dolgozott, hogy például az apád munkát kapjon, aki ötvenhatban öcskös fegyvert fogtam, amikor az apád ott rettegett a szabadeurópa rádió előtt. Várta, hogy jön az amerikai segítség. Nehogymár te oktass engem!
JÓSKA: Te, fegyvert fogtál? Pufajkás voltál és forradalmárokat irtottál november negyedike után.
BÜKI: Hát nem.
ELSŐ PARASZT: Eddig azt mondtad.
BÜKI: Mert azt kellett, nem mondhattam meg az igazat, mert akkor nem lehettem volna elnök. Az igazság az, hogy a Corvin közben harcoltam Potyka bácsival.
JÓSKA: Ki az a Potyka bácsi?
BÜKI: Az egy hős volt. Az apád meg ott rettegett, várta az amcsikat, de nem jöttek, csak az oroszok. Nekem volt vesztenivalóm, mert ott volt az életem az orosz tankok előtt! Hogy én hazudok!
MACSKA: Jól van, Lajos nyugodj meg, hülye ez a gyerek, pont olyan hülye, mint az apja is.
PÁLOS: Na, elég legyen, mi van a darabbal, mond el, azért vagyunk itt, mert a darab.
TIBI: Így nehéz mesélni, hogy állandóan közbeszól valaki. Szóval akkor a király meg Omlett egymásnak estek. Vagy nem tudom most, teljesen összezavarodtam…
PÁLOS: Jó, ennyi elég, a mai próbát bezárom, a Tanár úr szerezze be a darabot, ha már annyira ismeri, aztán holnap kezdhetjük a próbát. Szevasztok.
Többen: Szevasztok! Na, végre mehetünk!
HARMADIK PARASZT: Ne tévesszük szem elől a Mariskát!
MÁSODIK PARASZT: Isten ments, a Mariska az irány!
MARISKA: Mit loholtok itt a nyomomban!
HARMADIK PARASZT: Nem a két szép szemedért, csak mert nálad a kocsmakulcs.
ELSŐ PARASZT: Hogy beszart attól, amit a gyerek mondott, mennyire beszart.
HARMADIK PARASZT: Biztos, van mitől félnie, mi a faszból vette volna azt a száz hektárnyi földet, meg hogy kerültek a téesz traktorai az ő udvarába.
NEGYEDIK PARASZT: Ki fogják deríteni.
ELSŐ PARASZT: Dehogy fogják, mindenütt olyanok vannak, mint ő, ha az egyikről kiderülne valami, gyanúba keveredne a másik is. Ezek bazmeg soha nem vesztenek.
HARMADIK PARASZT: Hát nem. Olyanok, mint a szar, soha nem süllyednek el.

Második jelenet

A helyszín ugyanaz, a parasztok ebben a jelenetben afféle kukkolók

Második paraszt: Nem kéne visszamenni a kocsmába?
Negyedik paraszt: Úgyis bezárja a Mariska.
Első paraszt: Jönnek.
Harmadik paraszt: Én nem hallok semmit.
Első paraszt: Nyisd ki a füled.
Harmadik paraszt: Akkor sem.
Első paraszt: Sokat ittál.
Harmadik paraszt: Lehet, de máshogyan nem lehet itt kibírni.
Második paraszt: Máshogy nem, de nem is kell máshogyan.
Első paraszt: Rájöttem valamire.
Második paraszt: Mire?
Negyedik paraszt: Mire jönne rá a Tomi, semmire.
Első paraszt: De, tényleg rájöttem.
Negyedik paraszt: Akkor mondjad Tomikám!
Első paraszt: Észrevettétek, hogy ez a ház mindig arról kapja a nevét, ami nincsen.
Negyedik paraszt: Micsoda? Mi nincsen?
Első paraszt: Nem érted, mi?
Negyedik paraszt: Hát nem.
Első paraszt: Tudod, mért nem érted?
Negyedik paraszt: Mert hülyén mondod.
Első paraszt: Hát nem. Hanem mert a nőknek eleve kisebb az agytérfogata, azért nem. Olvastam egy újságban.
Negyedik paraszt: Azt nem olvashattad, mert olyan különbség nincs. Az iskolában is jobbak a lányok.
Első paraszt: Mert ráérnek tanulni.
Második paraszt: Ezt most hogy értetted az előbb Tomikám, mert én sem értem?
Első paraszt: Mennyire értetlenek vagytok! Szóval, hogy amikor nem volt semmi kultúra, meg otthon is minden szar volt, mert elszedték még a termést is, akkor ezt a helyet kultúrotthonnak hívták, amikor meg pont műveletlen volt mindenki, olyan volt az agya mindenkinek, mint a sár.
Harmadik paraszt: Ja, a fateromék tényleg olyanok voltak, bazmeg, hogy semmit nem tudtak a világból, csak, hogy a kocsma. Ott is csak hallgattak, nem beszélgettek ilyen komolyabb dolgokról, mint mi, legfeljebb, hogy megdöglött a malac.
Negyedik paraszt: Jó, várjál Laci, akkor most mi van most, Tomi?
Első paraszt: Most az van, hogy közösségi ház, mert hol a faszban van itt közösség.
Harmadik paraszt: Legfeljebb a kocsmában.
Első paraszt: Ja, de nincs olyan, hogy együtt fosztjuk a kukoricát, meg a tollat, aztán közben népdalokat írunk.
Második paraszt: Ki a franc írta a népdalokat?
Első paraszt: Biztos nem a nép.
Negyedik paraszt: Pedig az iskolában azt mondta az énektanár, hogy a nép.

MÁSODIK PARASZT: Az kurva isten, hogy nem. A nép az egyáltalán nem tudott írni. Az öregapám még a nevét se.
ELSŐ PARASZT: Jönnek!
HARMADIK PARASZT: Mostmár én is hallom.
ELSŐ PARASZT: Mert lassan kijózanodsz.
HARMADIK PARASZT: Nem azért, hanem mert most tényleg jönnek.
MÁSODIK PARASZT: Csend, ne vegyenek észre! Hátha valami pornó lesz!
NEGYEDIK PARASZT: De gusztustalan vagy.
MÁSODIK PARASZT: A szex nem lehet gusztustalan.
ELSŐ PARASZT: Téged ez még érdekel?
MÁSODIK PARASZT: Nézni még szeretem, csinálni már nem. Nincs is kivel.
HARMADIK PARASZT: Ott az asszony.
MÁSODIK PARASZT: De hát hogy néz ki? Azzal már tényleg gusztustalan volna.

Jóska és Ágica érkezik

JÓSKA: Ágica, most te direkt kerülsz engem?
ÁGICA: Az apu nem engedi, hogy találkozzak veled.
JÓSKA: Leszarom, hogy mit akar a faterod, az a fontos, hogy te mit akarsz.
ÁGICA: Hagyj már Jóska, tényleg! Az esküvő előtt nem lehet, mert ez egy falu, nem olyan, mint Budapest, hogy fűfavirággal. Ha rólam kiderül, akkor végem.
JÓSKA: Ez mért számít, én foglak elvenni, ha én megduglak, akkor nem gondolom, hogy egy kurva vagy, mert velem voltál.
ÁGICA: Sosem lehet tudni, volt már olyan.
JÓSKA: Milyen, hogy megdugta és utána nem vette el, mert tudta, hogy megdugta?
ÁGICA: Pontosan, mert ebből arra a következtetésre jutott, hogy aki ilyen, az bárki mással is. Jól otthagyta, a lány meg nem talált másik vőlegényt, mert mindenki tudta, hogy lefeküdt az előző vőlegényével.
JÓSKA: Az az igazság, hogy én hallottam már rólad is ezt-azt.
ÁGICA: Az nem igaz, én olyan tiszta vagyok, mint egy fehér ing.
JÓSKA: Mosás előtt vagy mosás után?
ÁGICA: Mekkora hülye vagy te!
JÓSKA: Jó, hagyjuk, engem nem érdekel a múltad.
ÁGICA: Nekem nem volt semmiféle múltam.
JÓSKA: Most direkt csinálod?
ÁGICA: Csak nem akarom, hogy bármi olyat gondolj rólam, ami nem volt.
JÓSKA: És amikor a megyétől itt volt az a Kereszténydemokrata képviselőjelölt?
ÁGICA: Az csak nálunk lakott, valahol kellett, de az nem olyan volt, az rendes ember, még a névkártyáján is rajta volt, hogy keresztény…
JÓSKA: Láttam én már karón varjút.
ÁGICA: Mit dumálsz itt?
JÓSKA: Ez olyan népi szólás, azt jelenti, hogy…
ÁGICA: Szerintem beszélj rendesen, ne úgy mintha egy hagyományőrző táborból jöttél volna haza.
JÓSKA: Úgy megcsirbulnálak.

ÁGICA: Mit akarsz?
JÓSKA: Mindig ugyanazt.
ÁGICA: De unalmas már, mondom, hogy nem lehet.
JÓSKA: De Ágica, te akartál találkozni.
ÁGICA: Nem miattad.
JÓSKA: Hát akkor?
ÁGICA: A tanár úr mondta, hogy próba lesz, mert én leszek Ophelia, te meg Hamlet.
JÓSKA: Te, és ez az Ophelia meg az a Hamlet, dugnak?
ÁGICA: Hagyd már abba, tényleg, ez egy színdarab.
JÓSKA: Mért, színdarabban nem dugnak? Csak előadás után? Nekem az is jó. Bebújunk majd valahová és… A híres színházakban is az van. Mindenki mindenkivel!
ÁGICA: Ne mindig a dugáson járjon az eszed. Én nem is értem, hogy a férfiaknak tényleg egy nagy izé van az agyuk helyén.
JÓSKA: Ez ellen nem tudunk tenni, ez genetika. Csak akkor tudunk gondolkodni másról is, ha az már el van intézve. Ez egy alapszabály. A vér szava, isten szava!
ÁGICA: Hagyjál már, mindjárt jön az apu, meg a Büki, meg a Macska is…
JÓSKA: Idejönnek, ide azok a szemétládák!
ÁGICA: Ők is szerepelnek.
JÓSKA: Na, jó, akkor szevasz, én nem maradok.
ÁGICA: Most mi van veled, az előbb még mást mondtál.
JÓSKA: Akkor még csak te voltál a képben! Ártatlanul börtönbe nyomták a fateromat, azokkal én nem fogok együtt, az hétszentség… Az apád is, mit szólna, ha azt látná, hogy lepaktálok velük.
ÁGICA: Akkor mit fog szólni, ha azt látja, hogy ennyire semmibe veszed őt, hogy nem akarsz velünk együtt…
JÓSKA: Leszarom.
ÁGICA: Nem érted, csak itt tudunk találkozni. Az apu megtiltotta, hogy máshol.
JÓSKA: Csak itt?
ÁGICA: Csak.
JÓSKA: Mért? Haragszik rám?
ÁGICA: Dehogy, ő akarta, hogy te legyél a főszereplő.
JÓSKA: Akkor mért?
ÁGICA: Mondom, az esküvő miatt. Meg tényleg, amióta az anyu meghalt én lettem neki a…
JÓSKA: Mi lettél neki?
ÁGICA: Hát a legfontosabb.
JÓSKA: Már megijedtem, hogy mást mondasz. A lányos apákról hallani egysmást.
Ágica. De ő nem olyan, csak félt.
JÓSKA: Én akkor sem tudok ezekkel együtt!
ÁGICA: Maradj, na, tényleg, én azt szeretném, ha maradnál!
JÓSKA: Jó, de csak azért, mert te itt vagy. Megfoghatom a melled?
ÁGICA: Mi?
JÓSKA: Cserében, hogy itt maradtam.
ÁGICA: Mondom, hogy nem lehet.

JÓSKA: Az még nem olyan, hogy dugás, attól még szűz maradsz. Különben mondom, hogy nekem jó vagy úgy is, ha nem vagy szűz. Sőt, úgy még jobb. Vagy attól félsz, hogy kiderül, hogy a képviselőjelölt elvette már?
ÁGICA: Nem derülhet ki semmi.
JÓSKA: Bizonyítsd be! Nem kéne így zsákbamacskát árusítani, hogy meglesz az esküvő és akkor szembesülök vele, hogy egy fővárosi szenteltfazék már elvette, ami nekem járt volna.
ÁGICA: Maradj csendben, jönnek!

Fényváltás a parasztokra

MÁSODIK PARASZT: Nem sokat láttunk.
ELSŐ PARASZT: Nem. Ezt már eddig is tudtuk.
NEGYEDIK PARASZT: Az Ágica tényleg dugott a képviselőjelölttel?
MÁSODIK PARASZT: Az száz százalék!
HARMADIK PARASZT: Dehogy, az Ágica nem úgy néz ki, aki kell egy ilyen fővárosi embernek.
ELSŐ PARASZT: De ő volt csak ott. Az ember általában azt választja, aki épp elérhető.
NEGYEDIK PARASZT: A férfiak tényleg olyanok, mint az állatok. Evés, ivás, dugás.
ELSŐ PARASZT: Néha azért alszunk is!

Pálos, Kuncze, Büki és Tibi érkezik

Többen köszöngetnek: Szevasztok, szevasztok!
TIBI: Na, a szerelmes pár már itt is van!
KUNCZE: Pedig nem biztos, hogy szükség lesz rájuk.
JÓSKA: Nem is kellett volna idejönnünk?
KUNCZE: Majd meglátjuk, egyelőre csak várjatok!
PÁLOS: Kezdhetjük Tanár úr?
KUNCZE: Persze, fogjunk bele.

Büki böfög

BÜKI: A kurva életbe.
TIBI: Mi van Lajoskám, elbasztad a gyomrodat?
BÜKI: Csak telezabáltam magam. Tegnap elmentem a Macska Jancsihoz, levágott egy bárányt. Elkezdtünk enni és ittunk is, lecsorgott vagy tíz liter bor, aztán mára meg már szarul vagyok. Tíz éve ez még semmi lett volna, de most már nem bírja se a gyomrom, se az epém. Csak úgy hömpölyögnek a fingok a beleimbe, aztán hol alul, hol fölül kibuggyannak.
TIBI: Szájon át fingani, ez marha undorító.
BÜKI: Az nem fing, te balfasz, hanem böfögés.
TIBI: Ja, az más.
PÁLOS: Az a helyzet Lajoskám, hogy így már csak a bunkók esznek. Manapság az egészséges koleszterinszegény ételek fogyasztását ajánlják. Városon már mindenki diétásan táplálkozik, érted, biozöldség, rostos baracklé, és tovább is élnek!

BÜKI: Hagyj engem a zöldséggel, nem vagyok én nyúl, hogy répát rágcsáljak. A birkapörkölt, jó sok hagymával, meg paprikával, az az igazi.
PÁLOS: De akkor Lajoskám ez a következménye.
BÜKI: Milyen szar lesz, ha már enni sem ehet az ember rendesen!

Mariska érkezik

MARISKA: Úr isten, elkéstem, de ebből a szar kocsmából nem lehet kiszabadulni, mikor már jönnék, valakinek kiürül a pohara, hogy adjak, de mire azt kitöltöm, akkor a másiknak. Mindig üres valakinek.
MACSKA: Mert mindig isznak.
MARISKA: Persze, hogy azért, ha nem innának, soha nem lenne üres nekik, hanem mindig tele lenne. Alig tudtam kitenni őket, hogy egy óra múlva jövök.
KUNCZE: A próbakezdést be kell tartani. Fegyelem nélkül nincs művészet.
MARISKA: Azt hittem a művészek mind olyan szabad emberek.
KUNCZE: Hát nem Mariskám, az igazi művészek nem úgy élnek, mint a művészek, mert ők dolgoznak, amikor úgy élhetnének, mint a művészek.
MARISKA: Jól van, na, bocs!
BÜKI: Gyere csak ide mellém, hadd melegítsem át a testedet.
MARISKA: Van neked otthon kit melegíteni, szállj le rólam, hallod.
BÜKI: De most épp nincs itt!
MARISKA: Legközelebb hozz belőle egy darabot! Akkora, hogy vághatsz belőle, nem fog hiányozni.
PÁLOS: Na, kezdjük akkor.
Többen is: Kezdjük, maradjatok csendben!

Fényváltás a parasztokra

HARMADIK PARASZT: Már épp ideje volt. Megöli az embert az unalom.
MÁSODIK PARASZT: Ez a színház ilyen dögunalmas dolog?
ELSŐ PARASZT: A végeredmény, az lesz az izgalmas. Közben csak az nem unja, aki benne van.
NEGYEDIK PARASZT: Én inkább unatkozom. Nem akarom leégetni magam.
MÁSODIK PARASZT: A Tibinek jó volt, mert látott nagymellű nőket a színpadon, de mi itt csak a Mariskát láthatjuk meztelenül, az meg már senkit nem érdekel.
ELSŐ PARASZT: Meg az Ágicát.
NEGYEDIK PARASZT: Á, azt az Ágicának az apja nem engedi.

Fény vissza

KUNCZE: Beszereztem a könyvet, de az az igazság, hogy ez nekünk túl nehéz.
PÁLOS: Hogyhogy nehéz?
KUNCZE: Nem vagyunk annyira jó színészek.
BÜKI: Micsoda, Tanár úr? Micsoda? Hogy mi nem vagyunk elég jók?
KUNCZE: Igen, mert ez egy bonyolult darab.

PÁLOS: Tanár úr, álljon meg a hegyi menet. Hogyan is lett belőled igazgató. Hogyan, na, hogyan…
KUNCZE: Jó, én csak miattatok akartam, hogy… De akkor kezdjük.
PÁLOS: Látod, mindjárt megy a dolog, ha egy kicsit rásegítelek.
KUNCZE: Először a szereposztás!
TIBI: Kezdjük, kezdjük!
KUNCZE: Lajos, te leszel Claudius a király.

Kuncze a szerepekkel együtt osztogatja a szövegkönyveket is

BÜKI: Az nem egy szar alak volt?
KUNCZE: De, de azért mégiscsak király, és ennél kisebb rangot neked nem adhatnék. Meg jókat dugott az özveggyel is!
BÜKI: Az igaz, ugye Mariskám!

Mariska pofát vág

KUNCZE: Mariska lesz Gertrúd, az özvegy királyné, a kommunista király szeretője.
MARISKA: Hogy egy ribancot játsszak…
BÜKI: Menni fog Mariskám.
MARISKA: Fogd be a pofádat Lajos, mert ha én kinyitom, az neked nem lesz jó.
KUNCZE: A polgármester úr lesz Polonius, Ophelia apja.
PÁLOS: Az jó szerep, pont nekem való, olyan komoly, kár, hogy a végén leszúrnak.
KUNCZE: Macska Jancsi lesz Laertes.
MACSKA: Az meg kicsoda?
KUNCZE: Nagyon fontos ember, Ophelia testvére. Majd lesz egy nagy verekedésed Hamlettel!
MACSKA: És én nyerek?
KUNCZE: Az csak rajtad múlik!
MACSKA: Akkor én. Az biztos!
KUNCZE: Tibi, te meg Hamlet barátja leszel, Horátio.
TIBI: Micsoda? Ováció?
KUNCZE: Mindig utáltam a szójátékokat. Te fogod elmagyarázni a darabot, nehogy félreértse a közönség.
TIBI: Az nekem megy, mert én ezt nagyon értem.
KUNCZE: Na kezdjük. Első felvonás, a király és Hamlet jelenete, olvasd Lajos! Tempó, tempó, batátaim!
BÜKI: Jó, olvasom már: *Szép tőled, és ajánlja szíved, Hamlet, leróni mind a gyászadót atyjának.* Ez meg mi a fasz, ezt bazmeg meg se lehet érteni, miért van ez így írva? Nem lehet ezt normális nyelven, hogy örülök Hamlet, hogy ennyire téped magad a faterod miatt. *De lásd, atyád is vesztett egy atyát, a vesztő újra mást meg mást…* Még jóhogy. Kurva nagy gáz volna, ha mindenkinek élne még az apja, hogy ott ülne az apám még mindig a sparhelt mellett, oldalán az ő apjával, azután annak az apjával. El se férnénk, annyian lennénk!
KUNCZE: Olvasd csak elnök úr, olvasd csak, menni fog.

BÜKI: *Mért izgága daccal szívünkre venni! Fúj! Ez bűn az Ég, bűn a halott, bűn a természet ellen.* Ez milyen duma már.
KUNCZE: Menni fog, menni fog Lajoskám…
BÜKI: Ez nem fog menni Tanár úr, mert ez így egy nagy kalap szar. Ezt így nem lehet hagyni, mert kiröhög a falu. Mit lehet ebből érteni?
KUNCZE: De hát így van.
BÜKI: Mi az, hogy így van? Úgy lesz, ahogy mi akarjuk!
KUNCZE: De ezt már egyszer valaki így akarta.
BÜKI: De mi nem így akarjuk.
KUNCZE: Azt akarod, hogy átírjam Shakespeare-t? A leghíresebb angol drámaírót.
BÜKI: Angol? Kit érdekel, hogy angol? Nehogy már egy angol mondja meg nekünk a tuti frankót. Leszarom az angolokat, meg leszarom a franciákat is, meg a németeket is, van nekünk saját műveltségünk, meg tudásunk, és ahhoz kell alakítani a dolgokat. Ez a sekszpír engem nem érdekel, engem az érdekel, hogy ez magyarul legyen, rendesen, úgy ahogy a magyar emberek beszélnek.
KUNCZE: Dehát hogyan írjam át?
BÜKI: Segíts neki Pityukám, mert megint nem érti, a francnak járt az ilyen egyetemre, ha csak akadékoskodni tud. Tiszta pénzkidobás ilyeneket taníttatni.
PÁLOS: Figyelj, Tanár úr, legyenek benne normális mondatok, olyanok, hogy Hej rigó, rigó, részeges ló, meg Akácosút, *(énekelve)* ha végigmegyek rajtad én, eszembe jut sok régi szép emlék, nyáreste volt pacsirta szólt a fán, s ott kóborolt bolyongott egy cigány… olyan mondatok, amik szólnak valamiről, nem ilyen zavaros faszságok.

Fény a parasztokra

HARMADIK PARASZT: Egy cigány. Mennyire más világ volt. Most meg tele van velük a falu.
MÁSODIK PARASZT: Mert szaporodnak, a magyarok meg nem.
ELSŐ PARASZT: Egy idő után belőlünk is cigány lesz.
HARMADIK PARASZT: Belőlem aztán nem. Én szőke vagyok.
ELSŐ PARASZT: Majd meglátod!
NEGYEDIK PARASZT: Ez hülyeség Tomi, amit mondasz.
MÁSODIK PARASZT: Jó, hagyjuk ezt a faszságot, senkit nem érdekelnek a cigányok. Színházban vagyunk!

Fény vissza

BÜKI: Tanár úr, azt kell csinálni, amit a Pityu mond!
TIBI: Ahogy én meséltem, emlékszel tanár úr!
BÜKI: Te is itt vagy Tibi?
TIBI: Itt.
BÜKI: Már teljesen elfelejtettem.
KUNCZE: Amit akartok az egy kulturális bűncselekmény.
BÜKI: Csak kötekszik, annyira nehéz a felfogása!
MACSKA: Bűncselekmény? Ilyen nincs a tízparancsolatban!

MARISKA: Meg az úttörők tizenkét pontjában se!
BÜKI: Mariska, lépjél már tovább, nincsenek úttörők!
MARISKA: Úttörővasút se?
BÜKI: Az se, csak cserkészvasút van.
PÁLOS: Figyelj, Tanár úr, mi eleve utáljuk az angolokat. Nem olyan őszinték, mint a magyarok. Az időjárásról karattyolnak, aztán közben hátba szúrnak egy tőrrel. Ilyenek. A magyarok, mindjárt a lényegről beszélnek: szar az élet, és kész, nem akadnak el részletkérdéseken, hogy esik az eső. Nekem egy angol ne mondja meg, hogy mit kell mondani a színpadon. A magyaroké a jövő, az angolok már olyan öregek, hogy csoda, hogy nem haltak ki. Ez a faszi is mikor élt? Ötszáz éve? Jóhogy semmit nem tudott a világról. Ötszáz éve még a magyarok is buták voltak. Szóval fogj hozzá rendesen és írd át!
KUNCZE: Amit te akarsz az népbutítás, a kultúra meggyalázása!
PÁLOS: Tanár úr, most kell nekünk arról vitatkozni, hogy ki maradjon az igazgató? Ugye nem kell.
KUNCZE: Nem, arról nem kell.
PÁLOS: Akkor ugye értve vagyok?
KUNCZE: Persze. Meglesz, átírom.
MACSKA: Ha már belefogsz, akkor az is jó volna, ha ez a Hamlet olyan rendes király lenne, aki elősegíti a többpártrendszert, visszaállítja a Trianon előtti határokat és tizenötmillió magyar uralkodója lesz. Ne olyan király legyen, amelyikkel nem lehet azonosságot vállalni, ilyen tépelődő idegbeteg, akire nem lehet a magyarok jövőjét építeni.
KUNCZE: Megmásítsam a darab mondanivalóját?
PÁLOS: Igaza van a Lacinak.
KUNCZE: De nem arról szól a darab.
PÁLOS: Tanár úr, a darab arról szól, amiről akarjuk, hogy szóljon. Most ezen tényleg ne vitatkozzunk. Az angolokat elfelejtjük, arra gondolunk, ami nekünk jó.
KUNCZE: De akkor ez egy különálló darab lesz, nem a *Hamlet*.
BÜKI: Na, végre megértettük miről van szó. Ez a mi darabunk lesz. Olyan lesz, amilyenek mi vagyunk. Egy magyar darab, mint a *Bánk bán*.
JÓSKA: Mért nem hagyjátok, hogy dolgozzon, együtt nincs annyi tudás a fejetekben, mint neki egyedül. Diplomája van. Mért nem hagyjátok, hogy ő mondja meg, mi legyen.
KUNCZE: Jóska, neked most nincs szöveged!
JÓSKA: Csak miattad Tanár úr!
KUNCZE: Miattam nem kell.
BÜKI: Figyelj kisöcsi, nekem is van diplomám, mert jártam iskolába.
JÓSKA: Dehogy jártál, vetted az ócskapiacon.
BÜKI: Kisöcsi, túlzásba viszed, én akkor már fegyvert hordtam a vállamon, amikor te még tervbe se voltál véve.
JÓSKA: Felkelőkre vadásztál.
KUNCZE: Hagyd már Jóska, neked itt nincs szöveged!
BÜKI: Én mindig is a hősök mellett álltam.
JÓSKA: Csakhogy egy éve még mások voltak a hősök, Büki elvtárs.

BÜKI: Ne elvtársozzál, mert én soha nem voltam elvtárs, csak álcázásból, hogy ne tudják a többi elvtársak, hogy nem vagyok elvtárs.
KUNCZE: Jó, meglesz minden, ahogyan kértétek, megcsinálom. Minden arról fog szólni, amiről akartátok. *Ó, mily gazember pór rab vagyok én!*
PÁLOS: Mi a bajod?
KUNCZE: Semmi, semmi, most mehetünk haza, mert nekem dolgoznom kell. Szevasztok. Akkor majd holnap!
Többen: Szevasztok.

Szétszélednek
Mariska és Büki együtt mennek, Büki ölelgetni kezdi Mariskát, Mariska ellöki

BÜKI: Most mi az isten bajod van?
MARISKA: Az, hogy nincs kedvem.
BÜKI: Hogyhogy nincs?
MARISKA: Úgyhogy nincs.
BÜKI: Amikor még élt a férjed, akkor bármikor, csak oldalba böktelek, már szétlökted a lábad.
MARISKA: Azért, mert neki akartam rosszat, nem magamnak jót, de most már csak akkor csinálom, ha nekem is jó. És most nem jó.
BÜKI: Mennyiért jó?
MARISKA: Semennyiért, megváltoztam, csak azzal fogom csinálni, akit szeretek.
BÜKI: Te? Azt hiszed, még tudsz valakit szeretni?
MARISKA: Azt.
MÁSODIK PARASZT: Azt hittem, megdugja a Mariskát.
ELSŐ PARASZT: Én is. Jó lett volna itt a jelenet végén még egy kis szex.
HARMADIK PARASZT: Én is bírtam volna, nem voltam nővel már egy hónapja.
NEGYEDIK PARASZT: Rosszul emlékszel.
HARMADIK PARASZT: Mért, voltam?
NEGYEDIK PARASZT: Hát igen.
HARMADIK PARASZT: Mikor?
NEGYEDIK PARASZT: Tegnapelőtt.
HARMADIK PARASZT: Kivel?
NEGYEDIK PARASZT: Kettőt találhatsz.
HARMADIK PARASZT: Veled?
NEGYEDIK PARASZT: Igen.
HARMADIK PARASZT: Nem emlékszem.
ELSŐ PARASZT: Jobban is jársz Jani, mert azt mondta a Gabika, hogy olyan puha voltál, mint egy mosogatórongy.

HARMADIK JELENET

Napokkal később. Helyszín ugyanaz. A színen Büki és Pálos. Pálos a szerepét tanulja. Ágica zenét hallgat fülhallgatóval.

PÁLOS: Azért a Jóskának igaza volt.
BÜKI: Miben?
PÁLOS: Amit mondott.
BÜKI: Mit mondott?
PÁLOS: Hogy te november negyedikén fogtál fegyvert, előtte ott rettegtél az albérletedben, azt hitted, mert pártiskolába jársz, téged is ki fognak nyírni az ellenforradalmárok, vagy mik, a forradalmárok.
BÜKI: Hát nem. Én már előtte is. Csak arról nem beszéltem.
PÁLOS: Ja, úgy!
BÜKI: Mi az, hogy ja, úgy. Most ezzel mit akarsz? Amúgy én a te helyedben kurvára hallgatnék.
PÁLOS: Mért?
BÜKI: Mert te még november negyedikén se fogtál fegyvert.
PÁLOS: De pufajkát se vettem és nem lőttem a felkelőkre.
BÜKI: Mondom, a helyedben kussolnék. Tudom, mit csináltál éveken keresztül.
PÁLOS: Támogattam a forradalmárokat, ruhát adtam nekik, meg ilyesmi…
BÜKI: Ruhát adni az árvízkárosultaknak kell, nem a forradalmároknak, nekik géppisztolyt kell!
PÁLOS: Géppisztolyom nem volt, csak ruha.
BÜKI: És utána mi volt, amikor mondták, hogy alá kell írni valamit és jelentéseket írni arról, hogy mi van a faluban.
PÁLOS: Azt mondták, hogy kivégeznek, mert ruhákat adtam a forradalmároknak.
BÜKI: Senki nem tudta, hogy ruhákat adtál, mert nem is adtál. Itt voltál a faluban végig, itt meg nem is volt forradalom.
PÁLOS: Jó, aláírtam, de soha nem írtam olyat, amitől valakinek rosszabb lett.
BÜKI: Tényleg?
PÁLOS: Tényleg.
BÜKI: Lehet úgy csinálni, hogy a másiknak nem rossz? Mi lesz, ha az ügynöktörvény? Akkor is ezt mondod?
PÁLOS: Olyan nem lesz.
BÜKI: Hogyhogy nem?
PÁLOS: Mert olyanokról is kiderülne, akikről rossz lenne, ha kiderülne!
BÜKI: A németeknél megcsinálják.
PÁLOS: Mert azok németek. Szeretik, ha tiszta víz van a pohárban, meg már egyszer megcsinálták a háború után, de mi akkor se. Úgyhogy, most se fogjuk.
BÜKI: Na jó, hagyjuk, tudjuk, amit tudunk. De azt nem értem, hogy mért akarod a lányodat ehhez a szarjankóhoz adni?
PÁLOS: Mert szereti.
BÜKI: Szereti, ki nem szarja le. Egy ilyennel életveszély összebútorozni. Most is mit csinál, kóválygog a faluban, meg feljár a városba, mindenkivel szövetkezik, persze ellenem. Tudom, hogy ellenem.

PÁLOS: Az apja miatt, mert börtönbe került.
BÜKI: Az engem nem érdekel. Az apja lopott, ezért van börtönben. Én abban nem vagyok hibás, hogy lopott.
PÁLOS: De ő azt hiszi.
BÜKI: Akkor se kéne össze-vissza járni a falut, meg mindenkinek elmondani, hogy miattam van az egész. Nem normális, az a baj, olyan, mint az apja volt, az sem tudta, hogy mi az élet.
PÁLOS: Tényleg tiszta hülye volt, semmit nem lehetett vele elrendezni, mindig ezek a könyvelési adatok, hogy minden papíron kell legyen, mert akkor mi lesz, ha nem. És most ez lett, hogy ő került börtönbe. A becsület bajnoka! Mert pont az van papíron, hogy ő lopott.

Ágica kiveszi a fülhallgatót

BÜKI: Az a hülye gyereke meg szervezkedik, hivatalos embereket is megkeresett.
PÁLOS: Azt hiszed ilyen szintre vitte.
BÜKI: Ennyire hülye, ránk uszít mindenkit a megyétől meg a fővárostól, kinek kell az.
ÁGICA: Dehogy, a Jóska nem olyan.
BÜKI: De a Jóska pont olyan, csak te is el vagy tévedve, mert tüzel a valagad.
ÁGICA: De Lajos bácsi, ilyet azért nem kellene!
BÜKI: Mit gondolsz, miért akar épp közétek házasodni, miért? Nálad szebbet is találhatott volna.
ÁGICA: Neki én tetszek, az ilyet szereti, mert mindenki tetszik valakinek.
BÜKI: Egy nagy büdös lófaszt. Soha nem választana téged. Valamit kitervelt, azért, mert olyan, hogy képes rá.
PÁLOS: Az lehet?
BÜKI: Csak az lehet.
ÁGICA: Dehogyis apu, ezt el ne hidd! Szeret engem, azért, mert szeret, pont az ilyen típust szereti, amilyen én vagyok.
BÜKI: A szeretés az kevés. Az olyan, hogy most van, de holnapután nem lesz. Tüzel a vére, abban a korban van, ha kialszik, vége az egésznek.
ÁGICA: Ez nem igaz, mert ez egy életre szól.
BÜKI: Ja, hogyha hamar meghaltok.
ÁGICA: Apu, én ezt nem bírom, én tényleg őt szeretem és…
PÁLOS: Jól van Ágica, nem úgy gondolta a Lajos…
BÜKI: Meg kell tudni, mit akar, meg kell tudni, hogy mit tervez!
PÁLOS: Meg kel tudni, meg kell tudni, ezt hiába hajtogatod, de hogyan?
BÜKI: Erre jó az Ágica, neki ez semmi.
ÁGICA: Apu, én azt nem tehetem meg, az hogy szerelem, az nem olyan, hogy tehetsz rosszat a másiknak.
BÜKI: Ez nem rossz, Ágica, ezzel megmented a falut, meg az apádat is. Dehogy kell olyat, hogy rossz, csak félrehívod, hogy mennyire szereted, engeded, hogy kicsit matasson a szoknyád alatt…
ÁGICA: De Lajos bácsi, miket mond!

BÜKI: Neked is jó lesz. Ne aggódj, az mindenkinek jó. Aztán, amikor már úgy van, akkor megkérdezed, hogy te tényleg tudsz arról valamit, hogy a Büki Lajos ellopta a szövetkezet pénzét?
ÁGICA: Mért, a Lajos bácsi ellopta a szövetkezet pénzét?
BÜKI: Dehogy loptam el, csak azért kell mondani, hogy így kifaggasd, hogy mit gondol.
ÁGICA: De apu, ez nekem nem fog…
PÁLOS: De fog, biztos fog, meg nincs is más megoldás. Ha ezt nem csináljuk meg, akkor ki tudja, mit fog ellenünk tenni! Te sem akarod, hogy a Lajos bácsit meghurcolják.
BÜKI: És ha engem meghurcolnak, akkor az apu sem ússza meg.
PÁLOS: De én nem csináltam semmit.
BÜKI: Lehet, hogy a bíróság nem így fogja gondolni, meg hát nekem is vallomást kell tennem.
PÁLOS: Te bemártanál engem?
BÜKI: Nem úgy, csak nem lehet hamisan tanúskodni, mert az is bűncselekmény! Szóval, mindenki jobban jár, ha az Ágica azt teszi, amit mondok!
ÁGICA: De én nem tudok ilyet.
BÜKI: Dehogynem, csak megriszálod egy kicsit a feneked, aztán abból az agyatlanból csakúgy folyik a szó.
ÁGICA: De csak arról, hogy mikor fekszek le vele.
PÁLOS: Azt akarja? A kurva anyját, azt akarja?
BÜKI: Minden férfi azt akarja Pityukám. Ne húzd föl magad, hát te is azt akartad annakidején!
ÁGICA: Az apuka is ilyen volt?
BÜKI: Mindegyik férfi ilyen, az is, akiből apuka lesz, csak letagadja!
PÁLOS: De az én lányommal, a kurva anyját, ezt még megkeserüli. Rögtön próba után, rögtön tudd meg, amit meg kell!
BÜKI: Majd hívd félre, mi meg elrejtőzünk valahová és kihallgatjuk az egészet.
ÁGICA: De ilyet nem lehet.
BÜKI: De lehet, sőt, kell is.

Kuncze és Jóska jönnek

KUNCZE: Bocsánat, hogy késtem, de kellett még igazítanom a dolgon.
BÜKI: Ugyan semmi, Tanár úr, elvoltunk mi itt, tanultuk a szerepünket, meg ilyesmi.
PÁLOS: Amúgy jól állunk, igazgató úr?
KUNCZE: Hát gyorsabban is haladhatna a dolog, de mondtam, hogy ez egy nehéz darab.
PÁLOS: Azért falunapra kész leszünk?
KUNCZE: Falunapra száz százalék!
BÜKI: Szevasz, Jóska, nem is szólsz?
JÓSKA: Te, ne szólj hozzám Lajos!
BÜKI: Jól van, csak úgy kérdem, hogy mitől van olyan rossz kedved.
JÓSKA: Szerintem, te ne kérdezz tőlem semmit, meg én sem kérdezek semmit. Majd valaki más fog kérdezni, majd meglátod.

BÜKI: Kicsoda?
JÓSKA: A független magyar bíróság.
BÜKI: Független magyar bíróság!!! Ugyan kisöcsi, ne ringasd magad álmokban.
PÁLOS: Nem kezdjük el?
KUNCZE: Dehogynem, dehogynem.
ÁGICA: Mért csak mi vagyunk itt?
KUNCZE: Mert Hamlet, Polonius, a király és Ophélia jelenetét fogjuk próbálni a harmadik felvonásból.
BÜKI: Ez ilyen kurva hosszú, hogy három felvonás?
KUNCZE: Nem, hosszabb. Öt.
BÜKI: Öt? Ne bassza az isten, ki fogja azt végignézni.
KUNCZE: Ne aggódj, Lajos, felgyorsítjuk, és negyven percben lezavarjuk az egészet.
BÜKI: Fú, most nagy kő gurult le rólam.
MACSKA: Éreztem Lajoskám, épp a lábamra esett
BÜKI: Hahahaha.
PÁLOS: Szerintem vicces volt.
BÜKI: Lehet, csak nevetni nem lehet rajta.
PÁLOS: De ha színpadon mondana ilyet a Jancsi, az vicces lenne.
BÜKI: Mért lenne vicces? Ha valami nem vicces, az a színpadon se vicces.
PÁLOS: Lehet, nem tudom, az előbb azt hittem vicces, mert elképzeltem, hogy ezt lehet olyan viccesen mondani.
BÜKI: Mindent lehet viccesen mondani, csak vágsz hozzá valami pofát, aztán az is vicces lesz, hogy meghalt anyád.
KUNCZE: Szóval ez az a jelenet, amikor Hamlet őrültnek tetteti magát, hogy így buktassa le a királyt, de persze a király meg Polonius megsejti az egészet és Opheliát akarják felhasználni, hogy megtudják, Hamlet miben sántikál, meg hogy…
PÁLOS: Jól van, jól van, értjük már, kezdjük!
KUNCZE: Megtanultátok a szöveget?
BÜKI: Hát persze!
KUNCZE: Na, akkor csapjunk bele, Lajos.
BÜKI ügyetlenül ritmizálva:
Én vagyok az a rettegett király,
Jobb kezem és bal kezem is halál,
Köpdösheti szájából a fogát,
Akit ökölcsapásom eltalál.
Én vagyok az a retteget király,
Jobb kezem és bal kezem is halál,
Retteg tőlem az egész nagy világ,
Csak a hülye Hamlet vágdossa a pofát.
De még egyszer lekapom a faszát!
Csavarintok rajta egy jó nagyot,
S egy életre megtudja, ki vagyok.
KUNCZE: Azért ne úgy mond, mint egy locsolóversikét. Ahogyan egy uralkodó beszél!

Büki megismétli

KUNCZE: Ez az, ez kell! Pityu, te jössz.
PÁLOS:
Én vagyok a királyunk jobb keze,
Akinek a legtöbb itt az esze.
Tudom kihez került most a vagyon,
Annak seggét nyalom ki, de nagyon.
KUNCZE: Ez tökéletes Polgármester úr, benned egy igazi színész veszett el.
PÁLOS: Lehettem volna, ha nem itt születek.
BÜKI: Mind itt születtünk.
KUNCZE: Én nem.
BÜKI: De ide kerültél.
KUNCZE: Na, fejezzük be a magánbeszélgetést! Folytassuk. Akkor most az van, hogy a király meg Polonius elbújnak, Ophelia meg olvasgat és várja Hamletet.
BÜKI: Olvasgat? Egy fiatal lány?
KUNCZE: Ez van a darabban.
BÜKI: Te ezt el tudod képzelni? Mikor láttál te fiatal lányt olvasni utoljára?
KUNCZE: Akkor mit csináljon?
PÁLOS: Hallgasson zenét fülhallgatóval, meg rázza a fejét hozzá. Azt csinálja amúgyis.
KUNCZE: És hogy veszi észre, hogy megjött Hamlet?
PÁLOS: Mittudomén, belerúg a lábába, hogy mit hallgatsz.
KUNCZE: Jó, de van az, hogy előbb elmondja a nagymonológot, hogy lenni vagy nem lenni.
PÁLOS: Micsodát? Hogy lenni vagy nem lenni?
KUNCZE: Ezt meghagytam eredetiben.
BÜKI: Tanár úr, ez a kételkedő hangnem egyszerűen nem illik abba, hogy most akarunk egy új országot építeni, Európa élére állni, megbeszéltük, hogy ez egy ilyen jókirály, azt akarja, hogy demokrácia legyen, meg, hogy többpártrendszer, meg Nagymagyarország, szóval ez a Hamlet nem kételkedhet.
KUNCZE: Akkor mi legyen?
PÁLOS: Gondolkodj egy kicsit, gondolkodj! Én annyira bíztam benned, hogy az ilyesmit megoldod, hogy kineveztelek igazgatónak!
KUNCZE: Jó, megvan, akkor ezt mondd Jóska!
Lenni és csak lenni ez nem kérdés,
A levésben soha nem kell mérték.
JÓSKA:
Lenni és csak lenni ez nem kérdés,
A levésben soha nem kell mérték,
Mert a levés a legnagyobb érték.
Ha én vagyok nemzetem is lesz majd,
Kizárólag magyar árut vesz majd.
De előtte bukjon el a király,
Aki már rég lejáratta magát.
Negyven évig mondta, egyenlőség,
Most meg azzal ámít, hogy lesz bőség
S nyakunkra hozza a karvaly-tőkét.

KUNCZE: Ez az, csak forgasd hozzá a szemedet, meg gesztikulálj, úgy még hitelesebb. A király meg szarjon be.
BÜKI: Én ettől, mért szarnék be.
KUNCZE: Mert be kell, mert megijedsz, hogy mire készül az unokaöcséd.
BÜKI: De a végén azért én győzök?
KUNCZE: Majd meglátjuk, most menjünk tovább. Ophelia, ebből nem hall semmit, hiába strapálod magad, Jóska, ott dübörög a fülében a zene, rúgj bele a lábába, hogy itt vagy.
JÓSKA: Mit hallgatsz egyetlen galambom?
ÁGICA: A Roxettől az Lissen to your heartot.
JÓSKA: Azt én is nagyon kamelom.
PÁLOS: Beszél így valaki, hogy kamelom?
KUNCZE: Persze, ez a jövő nemzedék nyelve.
PÁLOS: Ja, az más, akkor már értem.
JÓSKA: Figyelj spinkó, tudod, mit akar a faterod?
ÁGICA: Mit akar?
JÓSKA: Azt, hogy húzzak el a vérbe, mert nem akarja, hogy dugjunk.
ÁGICA: Nem akarja?
JÓSKA: Nem, mert ő akar megdugni.
PÁLOS: De Tanár úr, ez azért túlzás.
KUNCZE: Ezt csak úgy mondja, a hatás kedvéért, mert tudod, hogy hülye. Egy hülyét játszik a Jóska, azért mondhat ilyet, járt pszichológushoz és ott mondták neki, hogy minden apa meg akarja dugni a lányát.
PÁLOS: Értem, csak mindenki azt fogja hinni, hogy én az Ágicával.
KUNCZE: Ez színdarab, ti meg szerepet játszotok, nem vagytok azonosak magatokkal. Ez alapszabály! Folytasd!
JÓSKA: Meg akar dugni.
ÁGICA: Ez nem igaz, az én apám, nem pedofil.
JÓSKA: De az, egy rohadt szar alak. Ráadásul falaz a királynak.
ÁGICA: Á, nem, ez sem igaz.
JÓSKA: Dehogynem, a rohadék király először kinyírta a fateromat, túladagolta neki a heroint, a faterom meg jóhogy ennyi herointól szellem lett.
ÁGICA: Te szedsz valamit.
JÓSKA: Hülye vagy?
ÁGICA: De tényleg?
JÓSKA: Jó, néha egy kis füvet. Hollandián keresztül jöttem ide, s aki egyszer ott jár, az nem ússza meg. Át sem engednek a határon, ha nincs a véredben egy kis amfetamin.
ÁGICA: De most is?
JÓSKA: Már egy hónapja tiszta vagyok, amikor megláttam a faterom szellemét, akkor kurvára összeszartam magam, hogy gáz lesz, és abbahagytam. Szóval tiszta vagyok, de azt tudom, hogy az a geci király kinyírta a fateromat, és azóta, vagy már közben is, dugja a muteromat.
ÁGICA: Úr isten, ah, ez nem lehet.
JÓSKA: A faterod meg segít neki, mert van neki pénze, csak azért.
ÁGICA: Jaj, ah, ez nem lehet igaz.

JÓSKA: És azt akarják, hogy ne legyünk egymásé!
ÁGICA: De én: Hogyan tudnék élni nélküled, hisz rólad szól az élet. Nem történhet semmi sem veled míg létezem és érzek. *(Demjén)*
JÓSKA: Én sem tudok élni nélküled, de nem engedik, hogy élhessek veled. *(Apostol)* Kolostorba kell vonulnod.
ÁGICA: Nekem?
JÓSKA: Aha.
ÁGICA: De hát: Nem vagyok én apáca, nem élhetek bezárva. *(Zalatnay)*
JÓSKA: Sajnos, nincs más választás.
KUNCZE: Ez az. Mára ennyi, ne rontsuk le, amit felépítettünk. Holnap újra itt.
BÜKI: Na, menjünk!
PÁLOS: Ágica, ugye nem felejtetted el, hogy mit beszéltünk meg.
ÁGICA: De apu, én…
PÁLOS: A jövőd függ tőle.
BÜKI: Hallgass az apádra. Lissen to your father! Mert az úgy van, ahogy mondja, ha most nem jól csinálod, annak meglesz a következménye.

Mennek kifelé

PÁLOS: Te tudsz angolul?
BÜKI: Néha az orosz mondatok eszembe jutnak angolul is. Szlúsaj tvojevó atca!
ÁGICA: Apu, én ezt nem csinálhatom!!!
PÁLOS: Szerbusz, Ágicám!

Pálos lekapcsolja a villanyt, mind kimennek, Büki, meg Pálos feje feltűnik az ablakban

PÁLOS: Gyere már, hallod!
BÜKI: Nem fognak meglátni?
PÁLOS: Dehogy, csak siess, mire visszaérnek, elbújunk.
BÜKI: A picsába!
PÁLOS: Mi történt?
BÜKI: Megcsúsztam. Nem vagyok már húszéves, hogy ablakokon másszak be.
PÁLOS: Te találtad ki. Menjünk oda, a sarokba, a zászlók mögé.
BÜKI: Mennyi felesleges zászló.
PÁLOS: Ez mind a kukába megy?
BÜKI: Hová máshová?
PÁLOS: Mittudom én, a múzeumba.
BÜKI: Ennyi oda sem kell. Meg ki a franc akar emlékezni arra, hogy mi volt.
PÁLOS: Én nem, az biztos.
BÜKI: Én sem.
PÁLOS: Az a kurva sok szobor, azzal mit lehet kezdeni.
BÜKI: Beolvasztják.
PÁLOS: A márványt?
BÜKI: Azt nem, csak a fémet, vagy ellopják a fémtolvajok.
PÁLOS: Nem bírják. Rohadt nehezek.

BÜKI: Megoldják. Szétvágják lángszóróval.
PÁLOS: És a márványból?
BÜKI: Faragnak síremléket.
PÁLOS: Kereszteket Marx-szobrokból?
BÜKI: Nem látszik rajta, hogy korábban Marx volt.

Üvegcsörömpölés

PÁLOS: Mi a francot csinálsz?
BÜKI: A faszomat! Beleléptem egy Lenin-képbe.
PÁLOS: Jönnek! Bújjunk a zászlók mögé!

Ágica és Jóska érkeznek, nyílik az ajtó

ÁGICA: Ugye mondtam, hogy nyitva van, az apu mindig elfelejt valamit, ez ilyen életkori sajátosság, most pont azt, hogy bezárja, de nekünk ez így jó.
JÓSKA: Igen, jó.
ÁGICA: Nem örülsz, hogy végre egyedül?
JÓSKA: De, persze.
ÁGICA: Nem akarod megfogni a mellem?
JÓSKA: Akarom, csak most nem megy.
ÁGICA: Mi van, már nem szeretsz?
JÓSKA: Nem érted, engem kikészít, hogy ezekkel a mocskokkal kell együtt lennem.
ÁGICA: Ne erre gondolj, hanem rám.
JÓSKA: Hagyj most Ágica, tényleg, teljesen kivagyok.
ÁGICA: Nem tudom, mi van veled. Megváltoztál. Csak kószálsz a faluba, mindenféle emberekkel sugdolózol.
JÓSKA: Nem sugdolózok senkivel.
ÁGICA: Mondta a Kis Laci, hogy látott sugdolózni a pappal.
JÓSKA: Nem sugdolóztunk. Mit lehetne egy pappal sugdolózni?
ÁGICA: Biztos nem gyóntál.
JÓSKA: Nincs mit meggyónnom. Jó lenne, ha lenne, mert akkor megtörtént volna.
ÁGICA: Micsoda?
JÓSKA: Mindegy, hagyjuk, most nincs kedvem a szexről beszélni.
ÁGICA: Mindenesetre a Kis Laci azt mondta, hogy sugdolóztatok.
JÓSKA: Nem, normális hangon beszéltünk, csak a Laci messze állt, és onnan neki ez sugdolózás volt.
ÁGICA: De valamiről beszéltetek?
JÓSKA: Beszéltünk, de nem sugdolóztunk.
ÁGICA: Miről?
JÓSKA: Semmiről.
ÁGICA: Mégis!
JÓSKA: Hogy mennyivel több most a templomi esküvő, meg temetés. Hogy állandóan túlóráznia kell.
ÁGICA: Másról nem?

JÓSKA: Most mit lovagolsz ezen. Nem, érted, nem.
ÁGICA: Jó, azért ne legyél ilyen ideges, mert kérdezek tőled valamit.
JÓSKA: Nem értesz az egészből semmit, Ágica.
ÁGICA: De én megértelek, mert szeretlek.
JÓSKA: Nem látod, mi zajlik itt. Nem látod, hogy lenyúlják a falut, hogy minden föld a Bükihez kerül, meg az a szemét Macska Jancsi is becsatlakozott. Együtt csinálják az egészet. Szakmányban hozzák létre a káeftéket meg a bétéket! Leszarnám, ha nem az lenne, hogy a fateromat meg sittre nyomták.
ÁGICA: Biztos, hogy ők csinálták?
JÓSKA: Hát persze, hogy ők. Kellett egy olyan, akire mindent rá lehet húzni, mert nincs benne a buliban. Valakit be kellett áldozni, ha mégis nyomoznának, akkor azt lehet mondani, hogy ő volt. Pedig ő pont nem. Öt évet nyomtak rá, ártatlanul. Megírta a börtönből. *(Előveszi a levelet)* Itt van, itt van megírva feketén-fehéren.
ÁGICA: Jóska, ezt ne olvasd el!
JÓSKA: Mért ne olvasnám?
ÁGICA: Mert ne.
JÓSKA: De olvasom, neked olvashatom, mert te mellettem állsz. Ha más nincs is velem, te velem vagy akkor is, mert szeretsz.
ÁGICA: Épp azért ne olvasd, mert szeretlek.
JÓSKA: De. Ezt neked is hallanod kell!
ÁGICA: Meghallhatja valaki.
JÓSKA: Kicsoda, a zászlók a sarokban?
ÁGICA: Például. Lehet ott valaki.

Jóska odamegy, belerúg a kupacba, ami mögött el van búvva Büki és Pálos, a két férfi összerezzen

JÓSKA: Ugyanmár, nincs itt senki, mindenki elment, amikor vége lett.
ÁGICA: Akkor az ablakból.
JÓSKA: Ott sincs senki. Olyan kihalt ez a falu, mintha nem is élnének itt emberek. Üres utcák, csend, sötét.
ÁGICA: De én nem akarom hallani!
JÓSKA: Pedig fogod, mert megírta, hogy mi volt, hogy kivetette a pénzt a bankból, és a Büki papíron átvette a fateromtól, de az a papír eltűnt, érted. Azt az átvételi elismervényt eltüntették.
ÁGICA: Nem kell ezt tovább, mert nem kell, hogy más is…
JÓSKA: Nem maradhatsz közöttük, el kell innen menned. Ezek téged is tönkreteszznek. Először engem, aztán téged! De én kinyírom ezt a geci Bükit, még megkeserüli ezt az egészet. Már vannak, akik keresik a levéltárban, hogy mit csinált ötvenhatban, és meg is fogják találni, a népellenes bűnök nem évülnek el, de nem ám. Meg olyan is van, aki a három per hármasok után nyomoz. Minden ki fog derülni, érted, minden! És nem csak a vagyonukat fogják elveszteni, hanem az egész életüket, mert ami volt, azt csak szégyellni lehet. Mindenki gyűlölni fogja őket, mert besúgók voltak és gyilkosok!
ÁGICA: Nem akarod megfogni a mellem, nem?

JÓSKA: Börtönbe fognak kerülni, a sok szemétláda. Meg lesz tőlük tisztítva a levegő, csak egy kis idő kell még, csak pár hónap. Lesz egy olyan törvény, ami pont erről fog szólni!
ÁGICA: Nem szeretsz engem, már nem figyelsz rám.
JÓSKA: El kell neked is menni innét, érted!
ÁGICA: De én itt lakok.
JÓSKA: El kell!
ÁGICA: Most hová mész?
JÓSKA: Megyek, mert valamit még meg kell csinálnom, még dolgom van!
ÁGICA: Találkozol valakivel?
JÓSKA: Megkeserülik.
ÁGICA: Kivel?
JÓSKA: Háromszor lesz megfizetve azért, amit egyszer elkövettek.

Jóska el, Pálos és Büki előjön

BÜKI: Fú, teljesen elgémberedtek a lábaim.
PÁLOS: Nem nekünk való az ilyesmi.
BÜKI: Nem volt más választásunk, ha nem akarjuk, hogy ez a tökkelütött beleköpjön a dolgainkba.
PÁLOS: Jól csináltad, kislányom!
BÜKI: Nagyon jól csináltad Ágica, nagyon jól.
KUNCZE *benyit:* Jaj, nem zavarok, csak itt hagytam a példányt.
BÜKI: Dehogy.
KUNCZE: Már megyek is.
ÁGICA: Tönkre tett. A saját apám tönkretett. Elárultam azt, akit szeretek. Végem van. Végem van.
BÜKI: Ugyan Ágica, nagyon jól csináltad. Az apád csak jót akart! És jót is csinált. Ezt akartuk tudni, de most majd elkapjuk a tökét az öcskösnek.
PÁLOS: Te Lajos, tulajdonképpen, most akkor ki is vette el a pénzt?
BÜKI: Mi lesz, ha a tanár hallotta, amit a Jóska mondott, akkor mi lesz?
PÁLOS: Lajos, ki vette el a pénzt, hallod? Mondd meg ki?
BÜKI: Mért csinálsz úgy, mintha semmit nem tudnál, Pálos elvtárs!

Függöny

(folytatjuk)

ZALÁN TIBOR

és néhány haiku…

Hajolj le hozzám
nehéz mellemen a föld
Már csak suttogok

*

Sosem beszéltem
a tavaszról neki Most
mondom S kinevet

*

Romlásnak indult
mint a hatnapos nyúlsült
hajdan erős ma

*

Könnyű most minden
mint álom Aquincumban
S vér a köveken

*

Lecsöndesedett
Halkan próbálgatja a
nemlét ízeit

*

Töredelmével
átrágta magát újra
a régi szíven

Elvonja magát
tőle Hazudik mint a
föllázadt mágnes

*

Szétrohasztja az
unalom A jövője
billen meg benne

*

Milyen közelre
koppannak léptei és
hogy távolodnak

*

Már nem tud kedves
lenni vele Túl sok az
ami volt S a még

*

Virágszirmokat
hajszol arcomba a szél
Hazug tavasz ez

*

Ha elengeded
fecskéd aláhull S te is
zuhansz majd vele

NEMES Z. MÁRIÓ

Nagycsalád

A kiserdő mögött találkoztam Manyival. Meglepődtem, hiszen ő volt a legkisebb az osztályban, és a düledék közötti nyálszerű talajvízben szinte eltűnt. Lehet kicsi a nő, de mindig hazatalál, mondják, akik még nem láttak szivárgó anyaföldet. Manyit intézetben nevelték, ahogy akkoriban az összes ivarképes egyedet, ugyanis a '95-ös nagy búzatűzben odaveszett az állomány jelentős része. A férfiak pedig kamasztól

hetvenig izzadva rajzottak a fertőtlenített
lányház körül. Ilyen körülmények között
nem csoda, hogy Manyi fattyú-termete
a szaporítás előnyére szolgált. Váratlan
felbukkanása rögtön izgalomba hozott.
Követők nem látszódtak, bár a kitartó,
fasor mögötti zihálás jelezte, hogy valami
épp keresésére indult. Lehettek az apák,
gondoltam, osztálytársaimból és saját
felmenőimből verbuvált vizelő csapat,
vagy akár mocsári barátaink, akik
féltékenyek voltak Manyival való – csupán
távoli és fajlagos – hasonlóságunkra.
A kisnő azonban hirtelen megeredt,
és lészerű nyelvén próbálta közölni, hogy rám
várt itt a korhadék mélyén, hiszen már hetek
óta figyel a párás fóliasátor mögül,
ahová esténként kell visszavonulnia,
nehogy rájárjanak. Meglepődtem zagyva
vallomásán. Sokat gondoltam ugyanis
a melegházra, ahol a nagycsaládok teremnek.
Manyi szájából nyálka hullt a megerőltető
beszédtől, erre inkább mutogatni kezdte
farmernadrágja foltjait, hátha felbuzdulok.
Végül odatérdeltem a tojásrakó mélyedéshez, és
szememet behunyva, élvezet és pátosz
nedves elegyétől meg-megremegve
a népegészségügyi törvényre gondoltam.

Francia vacsora a Griff-hotelben

MUNKÁCSY MIHÁLY *RETROGRÁD VÉRVÁD* CÍMŰ KÉPÉRE

Batthyány Gábor és Batthyány Ilona a városba kocsizik este,
mert a Griff-hotelben idén franciásan főznek.
Az éjszaka szagai nehezek, szinte lehúzzák a hintót,
de már messziről hallani a táncmestert,
ahogy egy öreg instrumentumon játszani kezd.

Kukta vagyok, ujjaimat a torba mártom,
nem rokonokat tálalunk, de a gyász adott.
Ismernem kéne a harmatot mint ajzószert,
erre tanít a mester, a céhből ketten maradtunk.
Belép a nemesi család, én csak opált látok,

nem embereket, megvakulok felszolgálás közben,
míg a táncteremben disznókat űz a fagott.

Nincsenek barátaim, csak a három férfi
lenyúzott bőre libeg a padlásszobámban,
ha befúj a mongoloid szél. A mester szerint
a levesem meghibbant, de a pulykám dicső.
Batthyány Ilona száját kitátja, míg én,
megvakulva is érzem, ahogy fogainak
opálos kúpja francia főzelékbe merül,
míg férje a három bőrtelen zsidót falja.

Ha elalszom, nincsen, aki álljon fölöttem,
nincsen vigyázó gerinc, hiszen a bőrök
madárhártyaként rezegnek. (A Griff-hotel
országszerte préselt szárnyasairól híres.)
A nemesi hintó csilingelve tűnik el
a táj köldökében, de a rokokóban
nedvedző sebként tátong az üreg,
ahol az örvényféreg társát megette.

KUKORELLY ENDRE

Ezer és 3, avagy a nőkben rejlő szív

Tolsztoj terebélyes árnyékában minden befejezhetővé válik.
(Erdély Miklós: Metán)

A kínai nők óriási munkaerőtartalékot alkotnak.
(Mao)

Nyáron minden nő liheg.
(Hekerle László)

Feltápászkodok, megkeresem a papucsomat, kikapcsolom a tévét.

Mert, úgy látszik, közben megint bekapcsoltam.

Állok az ágy mellett, arra gondolok, hogy visszafekszem. Vissza fogok feküdni, egy kicsit még visszabújok, alszom egy órát. Alszom negyven percet. Mi atyánk, ki vagy a Mennyekben. Magamra húzom a kardigánomat, kimegyek a konyhába. Jéghideg. A redőny nyílásai közt besüt a nap. 'Na, most már készen vagyok végre', ez anyám hangja, mondja a nevem, 'gyere enni', a konyhai, elégedett hangja, ha itt van nálam, ezt a frekvenciát használja.

'Mert mindjárt kihűl, már félig ki is hűlt!', teszi hozzá azonnal. Hideg van, süt a Nap, nincs itt az anyám, főzni fogok, tészta sajtöntettel, bele lesz nyomva egy csomó fokhagyma. Húzogatom le-föl a kardigán cipzárját, megakad, nagyokat kell rántanom rajta. SZÜKSÉGEM VAN TESTMOZGÁSRA, A JELLEMEM KÜLÖNBEN VÉGKÉPPEN MEGROMLIK. Fölteszek egy fazék vizet, mire forrni kezd, bemelegszik a konyha is, alulról fölfelé szép fokozatosan bepárásodik az ablak. Hülyén áll rajtam ez a kardigán.

Viszont melegít. *A párommal*, lelkesedett imént komoly öntudattal valami liba az egyik reggeli beszélgetős műsorban, hogy ő, már nem emlékszem, mit fog majd együtt csinálni a p,

na, a pá, szóval a párjával, jaj, elutaznak, kuvait vagy havait, vagy pedig lemez. Lemezt csinál. Vagy esküvői ruha lesz, *ilyen* hosszú és *hó*fehér, nem műanyagból, habos, de nem ám műszál. Vagy *jön a baba*, mondja, és közben ez az alkalomhoz illő ostoba és öntelt arcocska. Pontosan ilyen ostobán felháborodott képet fog vágni akkor, ha egy idő múlva szépen le lesz pattintva. *Párom, párommal, baba, lemezünk*, fészkelődik lelkesen a díványon egy pattanásos képű fickó mellett, szorongatja a kezét, az meg hagyja, mert jó melle van a kiscsajnak, és lehet, hogy én is hagynám, tekintettel a mellére, fütyülnék rá, miket hord össze. Hogy végül is mit ért és mit nem. Amúgy semmit se.

Semmit nem ért egészen. Sem ő, de én sem. Ha most kijönne utánam ((999)), papucs nélkül toporogna a kövön, emelgetné kényeskedve a lábait, látványosan fintorogna a hideg miatt, 'vac-vac, itt *túl* hideg van', mondaná, és sipirc, azonnal visszavonulna a paplan alá. Neki is jó a melle. Szerinte nem jó.

Vagy nem annyira jó, hát igen, de mennyire nem? Kicsi, nem elég nagy. Az ágyon ül egy szál trikóban, fölhúzza a térdét, ráhúzza a trikót, orrán a szemüvege,

elmerülten olvas. Ott fogom hagyni.

Mert unom.

Szegényt.

Néha föltolja a szemüvegét az orrnyergére. Lecsúszik, föltolja, lecsúszik. Így ülnek a lányok, gondosan eltakarva magukat, karjukat a lábszáruk köré fonva, térdükre támasztott fejjel, kényelmes nekik, és iszonyú jó a mellük.

Vagy guggolnak, észre se veszik, nem zsibbad el semmijük, nem szakad darabokra a combjukban az izom. És ha érzi, hogy nézem őt, kicsit felszegi az állát, hogy ne látsszon a tokája. Ami nincs is. Bizonyos értelemben azt csinál, amit én akarok. ((999)) azt csinálja, amit akarok, pontosan azt, ami után annyira vágyakozom. Illetve nem csinál mást.

Illetve mindenféle mást is csinál, de az nem érdekel, vagy alig érdekel. Kicsit, semennyire se, ha elmondja, meghallgatom, odahallgatok, elalszom tőle és fölébredek rá, jópofa dolgok, aranyosak, nem érint. A csinál szót hullámos zölddel húzza alá a komputerprogram. Csinál, csinál – ezt most nem húzta alá. Egyszer már én is vettem jegygyűrűt egy lánynak, nevezetesen a ()nek. Ha jól emlékszem rá, csúf gyűrűk voltak. A helyzet az, hogy igazából nem vagyok kíváncsi arra, mivel foglalkozik úgy általában az én édes kis ((999))em, amikor nem velem foglalkozik.

Hogy mit tesz-vesz és mire gondol, vagy nem tesz-vesz és nem gondol, és nem azért, mert pont ő, ez a másik nem érdekel, nem is azért, mert nevetségesnek, vagy, mondjuk, illetlennek tartanám mások dolgába avatkozni, szánalmasnak, unalmasnak vagy fárasztónak, hanem mert én *bele* akarok avatkozni, nem a dolgaiba. Van egy darab érett sajt a konyhaasztalon. Megnyomogatom, aztán megszagolom az ujjam végét. Nem a dolgai érdekelnek, mondjuk a ((999)) dolgai, hanem ő, ((999)), még pontosabban nem ő maga, hanem hogy ez az *őmaga*, egy hozzám képest szuverén és szeparált totálisan másvalaki hogyan foglalkozik velem.

Pont énvelem a készletből. Miért velem, és így tovább, ez bonyolult, mert amúgy meg sokszor, túlságosan is gyakran érzem, hogy azok a dolgok, amikkel szöszmötöl, szinte már ő maga, hogy veszélyesen ugyanazok, nincsenek külön az ügyei tőle, azonos velük, és így akkor *egyszerre minden* érint. Annyi esetleg, hogy jó-jó, de mi a jóisten az a minden, és mi tartozik bele.

Ez egy kérdés volt.

Ő és *ügy*. Így aztán oda kell kilyukadnom, hogy ha általában véve minden érint is, konkrétan semmi, például ez a francia fonetika vagy stilisztika, vagy mi a szösz, amin épp agyal, csöppet sem. Szerelem, jó, most viszont főzni fogok valamit, mivel éhes vagyok, vagyis nem főzök, mert itt az anyám, az anyám fog főzni, mert ezen kívül meg ((999)) nem tud főzni. Szerintem, bár szerinte tud, de ez most nem lesz kipróbálva, majd legközelebb, ha nem leszek ennyire éhes, és két-három fokozattal még ennél is lustább leszek.

Meg akkor, ha lesz olyasmi, hogy legközelebb. Eszünk, *aztán* főzzön.

Majd utána, előbb jóllakok, te is jóllaksz, kislány, megtömöd szépen a hasadat, és aztán nekiállhatsz szép ügyesen főzőcskézni azzal a teli hasacskáddal, vagy sütés, ezt igyekszem úgy mondani, olyan hangsúllyal, hogy ne essen rosszul neki, hát, azt hiszem, nem sikerült. Hogy miért nem?

Nem sikerült. Máskor sikerül, biztos nem önzésből csinálom így, nem önzésből mondom, amit mondok, hanem aránytalanul sok energia *jobban* mondani, sokkal több, mint amennyire megéri. Végül is én főzök, ő meg ül a kis csinos picsáján a franciakönyve mellett, hevesen fészkelődik, még jó, hogy el nem élvez, aztán, ha kész vagyok, bekajolja a felét, ez miért nem jó így neki? Vagy legalább miért nem elég? Jó, elég, nem elég, tudja, vagy nem tudja, mindegy, hova is tettem a fokhagymát.

És az ügyes kis alumínium fokhagyma-passzírozómat. Végül is én nem mentem innen el örökre, ebből a házból.

Én nem mentem el ebből az országból, vagy legalább a Szondy utcából. Európából. Tehát akceptálom az egész baromságot, ami itt folyik, a rendszert meg a parizert, és ugyanúgy behúzom a nyakam az előtt, akivel vagyok, aki, juj, a *párom*, ha például megbasztam valaki mást is rajta kívül, mint akárki. Sőt, még csak meg se baszom azt a másvalakit, vagy minimum úgy emlékszem, hogy nem basztam meg.

Vagy mire is emlékszem, és mire nem. Lapítok, hazudozom, mellébeszélek, szervezek, reménytelenül igyekszem eltüntetni a nyomokat, mint bárki más. Lebukok vele, mint bárki más. És lehet, hogy más nem, én igen. A VEREJTÉK CSAK ÚGY SZAKAD AZ ARComRÓL, OTT CSÖPÖG AZ ORRomoN, A HÁTamoN, MINTHA VÍZBEN ÁZTATTAm VOLNA meg ilyesmi. Utálom, magamat, szenvedek tőlem, sajnálom, és saját magamat is sajnálom: őket, engem, az egészet. Ráadásul még *sikeresen* össze is jönnek a dolgok. *És én majd el-*, csak még ez a márványsajtöntet jöjjön össze, és ne menjen össze. Elintézem. Rányomok egy csomó fokhagymát. *Elintézem magamban.* Előbb még kicsit visszakukkantok, hogy mi van.

Mi folyik távollétemben. Épp csak benézek, hogy mit tesz, elaludt-e, vagy maszturbál, vagy a gépemhez ül, és vadul olvassa a naplómat. Nem kíváncsiság, az így túlzás volna, hanem, ja, most mit, kész, bemegyek, és megnézem, mi van. Semmi.

TORNAI JÓZSEF

A sok ártatlan

Jaj, akiket a mánia
azért szállt meg, hogy higgyenek benne!
Eddig kerültem, ahogy lehetett,
most már sajnálom őket,

a kisdedeket, kik üres
ég alatt keresik apjuk-anyjuk
kezét, de hiába kepeckednek,
hiszen az ember az egyszarvú

rém, kinek agyában megszületik
a lázas tűz-kép arról,
aki nem tehet róla, hogy
száz ujjal belekapaszkodnak,

csókolják az űr lábát:
lépjen rájuk, mert bűnösök
és a sok ártatlan keresztre
feszíti magát saját vér-ünnepén.

Egy vers dicsfénye

Rücskös, vén varangyos béka,
totyogok a petúniák lábai között.
Véd a naptól levelek árnyéka,
édenkertem biztos, hogy örök.

Pedig hallottam korosabb társaktól:
szélbe tűnhet a kert és a virág,
a legyek is máshol dongnak akkor,
és rám léphet egy vastag, buta láb.

Ki törődik majd a kocsonyás bűz-ronccsal?
Botjával trágyába kapar egy gyerek.
De én tudom, hogy a Nap is meghal,
s egyszer egy vers dicsfénye leszek.

Elmerülni

És így: félig béna lábbal,
vers dühös igézetében
nyúl utánam a halál.

Nem is „hadvész ülte arccal”,
de gyerekkori barátként
fogja markába szívem,

hogy már ne égjek tovább,
s jázminszirmok se zavarják
hallgatásomat.

Mert nem adom neki lényem.
Rég levedlett kígyóbőrt kap
helyettem, az egyezségben

ez volt szegény kívánságom.
Szárnyas, hiú figyelői
légi acsargásoknak,

ti tudjátok, hogy a fátyol
mögött köd van, és más semmi,
csak a szó, a késemmel

faragott szó meg a tenger,
kék búzavirág szemekből
nyílt. Ó ebben elmerülni!

PAPP TIBOR

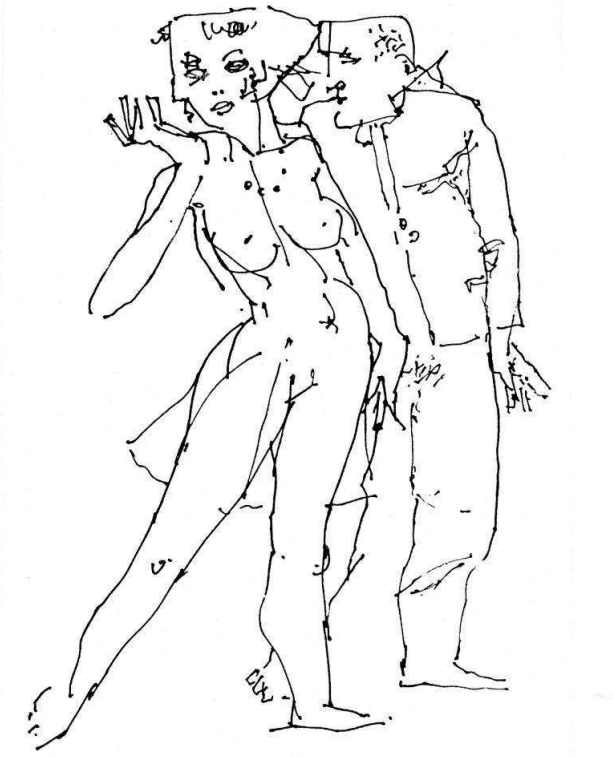
az emlékezés

szelidített fogazású nedves völgy
vagy harmat a levélpohárban az e**m**lékezés
mákgubó üres hasa
szomorú szem
gerincünk tüskésdrótja
tengerbe nyaló f**ö**ldnyelv

homályos őserdő az emlékezés
fűrészpor a zizegé**s** mögött
ablak a **c**sillagok között
a tengelyre tűzött ég marad
poros tigriseink egyetlen reménye
mert befejezés**h**ez közeledik az életük
szükség van szigetekre
a szótagok rakománya kikötőmben vesztege**l**
hangtalanok a sztrájkoló szavak
mint a koromfekete üres garat
mint hír-éhesen kérdező arc-mozd**u**lat
amikor fellobog a csillago**k** sörénye
halkan mint a régi papok latin miséje
álmomban is vizes a menyasszony
leveses felhők jönnek
rákönyökölnek az üvegmala**c**ra
a felbukó **S**zó elúszik
és boltozatunkról a hold is kivándorol

ének karperecedre

ki volt a felnőtt ki a gyermeki én
arcodat alulról rágta a fény úsztak pe
rceink mint a hajóhad na
ptárodba írtál titkos házikókat n
em volt rajtuk sem máz sem csatorna gyémántként fo
rgatom őket a szavamba pimasz voltál és k
ecses pálmalevél te voltál a kristály
csábos mozdulatlansága m
eg poklom és színházam tornáca
de bennünket elfésült az élet a szi
réna-sötétbe hol nincsen se tél s
e menyasszony se pirított kenyér



ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

ŐSÖK CSARNOKA

2. RÉSZ

„Daliás nagyapám”

„Életem küszöbén egy aggastyán üdvözöl, kitárt karokkal, hahotázva az örömtől. Homlokán kardvágás nyoma látszik. Csigásan-göndörödő ősz haját oldalt választja el. Szakálla-bajusza is ősz. Szeme tenger-kék. Úgy öltözködik, mint a régi »arszlánok«. Minekelőtte elmegy hazulról, a kertben zsebkése ollójával lemetsz egy virágot s gomblyukába tűzi. Elefántcsont-fogantyús sétapálcát hord. Amint halad az utcán, sorra köszöngetnek neki s ő széles bókolattal köszönget vissza azzal az azóta pajtásivá kopott üdvözlettel, melynek akkor még érzik latin gyökere és hódoló jelentése: *Servus humillimus*”[78] – festi le az unoka az addigra már megöregedett Kosztolányi alakját.[79] Ágoston nagyapának összesen öt testvére volt, akik közül hárman, egy-két esztendőn belül elhaláloztak.[80] Rajta kívül mindenki Topolyán született, ám ő Csantavéren látta meg a napvilágot. Az unoka följegyzéseiben szintén Csantavér szerepel szülőhelyként,[81] az 1941-es családfán[82] azonban – tévesen – Topolya.[83] A „topolyai históriás” kutatója, Virág Gábor szintén arra az eredményre jutott, hogy Ágoston csantavéri.[84] A helyi plébánia levéltárában megtalálható a születési anyakönyv mutatója, melyben „Kosztolanyi Auguszt”, „Joannes” és „Filaczi Veron” gyermekeként szerepel a neve.[85] A Szabadkai Történeti Levéltárban megtalálható az anyakönyv is, amelynek 346. oldalán, a 149. – latin nyelvű – bejegyzés magyar változata a következőképpen hangzik: „1824. augusztus 21-én – én, Baich József[86] csantavéri káplán megkereszteltem Kosztolányi János úr és Filáczy Veronika úrnő a csantavéri plébánia híveinek törvényes házasságából ugyanezen napon született <törvényes> fiát, aki a keresztségben Ágoston nevet kapott. Aki keresztvíz alá tartotta: Sebedics Simon csantavéri plébános”.[87] Sebeditsről tudjuk, hogy 1773-ban született Felső Szentiványon, és Pozsonyban tanult filozófiát, majd Kalocsán teológiát. 1796-ban a főszékesegyházi kórus előénekeseként ismerik, azt követően pedig Szabadkán lett káplán, a Szent Teréz plébánián, 1797 és 1803 között. 1804-ben adminisztrátor Csantavéren, majd 1817-től plébános. 1827 júniusában hunyt el, szintén Csantavéren.[88]

A rejtélyt az adja, hogy amennyiben a többi testvér mind topolyai, s a szülők is ott éltek és házasodtak – sőt, János dédapa ott is halt meg –, akkor az újszülött Ágoston hogyan került egy távolabbi településre. „A feleletet a házassági anyakönyv adja meg. 1821. február 24-én [a] dédszülőkkel egyidejűleg köt házasságot

az özvegy Kosztolányi Anna is.[89] […] A férj, Kaposy József csantavéri jegyző[90] és neje, Anna hosszabb ideig vendégül látták Kosztolányi Jánosékat. Az sem kizárt, hogy azok huzamosabb ideig Csantavéren laktak – erre vall az a tény is, hogy a születéskor a szülők lakhelyeként Csantavér van feltüntetve."[91] A Szabadkától közel harminc kilométerre fekvő települést már 1462-ben említik, amikor Mátyás király azt édesanyjának, Szilágyi Erzsébetnek adományozta. „Egykor olyan összeköttetése volt csupán a várossal, hogy az út itt véget ért, ezért emlegették úgy, hogy a világ végén van."[92] A plébániát 1785-ben alapították, ám a korábbi templomot idővel lebontották, s 1929-ben építették föl Páduai Szent Antalról elnevezett bazilikájukat.

Ifj. Kosztolányi János fiatalon halt meg, 1831. május 26-án. Ágoston mindössze hétéves volt, mikor félárva maradt. Kalandos életéről legendák maradtak fönt a Kosztolányi-családban. Ifjúkorában vándorszínésznek állt, ám ebbéli munkásságáról nincs adatunk. Mindössze egy jegyzékben szerepel „színészként" jelölve: Bíró Ede, 1848–49-es emigráns honvéd-őrnagy naplójának végén.[93] Kosztolányi Dezső nagyapja ugyanis 1848 októberében önkéntesnek jelentkezett a szabadságharcba, a Nagyváradon alakult 27. honvédzászlóaljba. Nem sokkal később – még ugyanabban a hónapban – őrmester lett. „Alakulata az erdélyi hadszíntérre került, ahol november 20-án hadnaggyá léptették elő, 1848 januárjában pedig főhadnaggyá. A századosi kinevezés [a] Temesközben találta, s itt érte a szabadságharc leverése is."[94] 1849. április–májusában részt vett a Temesköz felszabadításában, a nyári időszakban pedig „a Délvidéken szolgál zászlóaljával".[95] Rajta kívül még két Kosztolányiról tudunk, aki harcolt a szabadságharcban. Kosztolányi Károly 1818-ban született Nemeskosztolányban, főszolgabíró volt, s a már említett Kosztolányi Mór ezredes testvére. 1861-ben Bars megye főjegyzője lett, majd a kiegyezéskor osztálytanácsos a magyar közoktatásügyi minisztériumban, 1870-től pedig a verbói kerület országgyűlési képviselője. Kosztolányi Péter szintén e család tagja volt – testvére Károlynak és Mórnak –, azonban nem élte túl a harcokat, mert 1848 decemberében Magyarfalvánál halálos sebet kapott.[96]

A családi emlékezet hősként tartotta számon Kosztolányi Dezső szabadságharcos nagyapját. Mindössze huszonhárom esztendős volt, amikor honvédszázadosként harcolt Bem apó hadosztályában, ahol Petőfi Sándor őrnagyi rangban volt.[97] Az unoka 1900-as naplójában részletesen leír egy anekdotát, ami a téli hidegben a „muszkák" elől menekülő nagyapával történt meg.[98] Családi adatokat összegző följegyzéseiben szintén ír a 48-as múltról: „*Kosztolányi* Ágoston (öregapám) sz 1824 Csantavér, megh 1895 Szabadkán, honv százados, emigráns Kossuthtal Törökországban, Amerikába[n]. (Lásd Weress Ignác [helyesen: Veress Sándor] Emlékiratai-t.)".[99] Az említett emigráns emlékiratairól *Daliás nagyapám* című portréjában is hivatkozik: „Az 1848/49. szabadságharc alatt a 27-ik honvédzászlóaljban harcolt, azok között, akik a székelyekkel együtt legutoljára rakták le a fegyvert. Résztvett a legutolsó mehádiai csatában is. *Veress* Sándor írja, hogy ekkor egy »röppentyű mellette két lépésre pukkant szét«".[100] Veress[101] *A magyar emigráció a keleten* című könyvében valóban beszámol az esetről. Részletesen ismerteti a mehádiai csata menetét, valamint a bihari 27. zászlóalj és a 78. székely zászlóalj találkozását. Ahogyan a röppentyűk okozta életveszélyes helyzetet leírja: „Mintegy 60 lövést tettek a nélkül, hogy részünkről tüzök viszonoztatnék, s a nélkül, hogy csak egy emberünket

is megsebesitették volna, pedig néhány röppentyüjök egészen közénk esett, egynek gránátja beszakitotta *a dobot*, melyen *két tiszt, úgy mint Francziszczy és Bakacs makaózott,* egy másik mellettem és *Kosztolányi* mellett 2 lépésre pukkant el, de senkit meg nem sértett. Végre megsokalván parancsnokunk e boszantást, ágyuinkkal rájok tüzeltetett, mi őket azonnali hátrálásra kényszerítette."[102] A seregek ezt követően Orsova felé indulnak, majd az akkor török kézen lévő Bulgáriába. A bolgár szállásadóról írván ismét említi Kosztolányi Ágoston nevét Veress: „Vacsora alatt, látva, hogy mi egészen barátságosan bánunk vele s örvendvén, hogy közülünk Kosztolányi és Rácz alvidéki bajtársainkkal szerb nyelven értekezhet, előszedett holmi elrejtett csemegéket".[103] Ám nem mindenhol fogadták a magyar emigránsokat szívélyesen. Az emlékiratokat tovább olvasva olyan esetet is megismerhetünk, amikor éjszaka rájuk törtek magasabb rangú katonák a szálláshelyükön. Kosztolányi Ágoston volt az, aki föltalálta magát, s németül kiáltott feléjük parancsszavakat, mire azok – megijedvén – távoztak. Idővel a rangkülönbségek elvesztették jelentőségüket, s öt-hat fős társaságok alakultak ki a menekülők között. Veress Sándorral és Ágoston nagyapával egy csoportba tartozott még Neudenbach, Ligetfy Mátyás és Rácz István. Bolgár területen Kosztolányi és Rácz foglalt mindig szállást, „kik a bánsági szerb nyelvnek birtokában voltak".[104]

Bulgária után Törökországban időztek az emigránsok, akik Kossuthtal együtt indultak önkéntes száműzetésbe. Ahogyan az unoka ír erről az időszakról: „Látom őt Viddinben, a fogolytáborban télvízidőn dideregni, vitorlavászon zubbonyában, 50 piaszter napi zsolddal a zsebében, faggyús juhhúst rágcsálni a kolerások között, fanyergen lovagolni, aztán Sumlában a fáklyásmenetben s hallom az idők messzeségében, amint a Szózat-ot éneklő honvédek fölött röpköd tenorhangja. 1851-ben Konstantinápolyban van, az ottani magyar egylet elnöke. De a menekülteket hiába védelmezi a Fényes Porta és a szultán, egy szervezet[t] osztrák bérenchad még ott is üldözi őket, rajtuk üt a magyar egyletben."[105] Veress Sándortól azt is megtudjuk, milyen céllal alakult meg az az egylet, amelynek Kosztolányi Ágoston volt az elnöke, s amely több mint 100 rendes, és megközelítőleg 20 tiszteleti tagot számlált. „Összeállottak tehát mindazok, kiknek bármiféle életmódjuk volt, elszakítottak havi keresményeikből egy-két huszast s alapították a *Magyar Egyletet,* melynek czélja egy pár hírlap járathatása, barátságos összejövetel és társalgás s a teljesen ügyefogyottaknak, a mennyire lehetett, segélyezése volt, távol minden politikai fondorkodásoktól. […] noha *Kossuth* és a kiutahiai belzettek legnevezetesebb férfiai tiszteletbeli tagokul be voltak írva, ők erről tán tudomással sem bírtak, s ez egylettel semminemű összeköttetésben nem állottak."[106]

Dancs Lajos 48-as honvédkapitány szintén viszontagságos konstantinápolyi élményekről számol be töredékeiben. Az ún. Jazmádzsi botrány miatti tömeges elfogatásoknak köszönhetően tévedésből a magyar emigránsok is börtönbe kerültek, s Dancsot abba a zárkába csukták, ahol Kosztolányi raboskodott. Vay gróf, a szardíniai követség titkárával együtt járta ki, hogy mihamarabb elengedjék őket. Ahogy az esetet Dancs elmeséli: „valakit belöktek az ajtón s hirtelen reánk csukták megint. Az a valaki pedig egy menekült társam, Kosztolányi Guszti volt, kit hangjáról ösmerék meg, midőn elkáromkodta magát a gyengédtelen betaszitásért, – hát te vagy az Guszti pajtás? szólitám meg őt – miért vagy itt? kérdem, – azt válaszolta,

hogy biz ő nem tudja, csak azt hallotta, hogy az éjjel minden magyart elfognak Konstantinápolyban. Úgy egy óráig szidtuk duettben a Sindi (gunyneve a töröknek) vendégszeretetét, – midőn ismét nyikorgott a kulcs a zárban, megnyílt a vasajtó s azon Vay gróf, a szardiniai követség titkárával, lámpással kezökben beléptek börtönünkbe. A lámpa világánál borzasztó látványnak lettünk tanúi: a börtön két oldalához három-három szerencsétlen Arnauta oda volt láncolva, csaknem teljesen meztelenek voltak, fekvőhelyük undort gerjesztő állapotban volt, innen keletkezett a kiállhatatlan bűz s ez vonzta a patkányokat ide."[107]

Törökország után – Anglia érintésével – az Amerikai Egyesült Államok fogadta be a magyar szabadságharc menekült katonáit. „1851 késő tavaszán megszületett a nagyhatalmak megegyezése Kossuth és társai szabadon bocsátásáról. A török kormány kihasználva az USA hajlandóságát az emigráltak befogadására, 1851. május 16-án Zágonyit és 44 magyar társát hajóra tették, […] majd egy angol hajó fedélzetén elindultak Nyugat felé."[108] Harczy Gábor főhadnagy vezetésével még a hajón alakítottak egy dalárdát, Magyar Dalkör néven, melynek a tenor hangú Kosztolányi Ágoston is tagja lett.[109] Első föllépésük a New York-i Castle Garden színházban volt, melyről Dancs Lajos szintén említést tesz könyvében: „a »Castle Garden« szinház bérlője hajlandó volt velünk szerencsét próbálni. […] a sikerrel nem volt megelégedve, mert előadás után nem szerződtetett, nem is fizetett semmit, csak másnap adott egy szerény reggelit. E balsiker azért nem riasztott vissza, jártuk a szinházakat s hangversenyadókat, mig végre találtunk egy nagy férfiut s egy magát mecenásunknak nevező embert, *Signor Busatti*-t,[110] ki nagy rokonszenvet szenvelgett a magyarok iránt. […] Szeptember 8-án csakugyan felléptetett."[111] A pénz és munkalehetőség nélküli fiatalembereknek végül nem lett szerencséjük, mert műsoruk megbukott. A rendező kezdőkkel együtt léptette föl őket, így nem várhattak túl nagy sikert az esttől. Többen megpróbáltak újra egyszerűbb kézi munkákat találni, és sokan el is tudtak helyezkedni.

Dancs Grossinger Károllyal és Ágoston nagyapával azonban Philadelphiába utazott, komolyabb lehetőségek reményében. Útközben vonatbaleset történt, minek következtében Grossinger és Kosztolányi fejsérülést szenvedett. A vasúti társaság hivatalnokai észrevették a sebesülteket, s fölkínáltak nekik „25 dollár fájdalom-dijat, ha hallgatnak s kártérítésöktől elállanak".[112] Mivel okmányok nélkül voltak, s a munkavállaláshoz ezekre szükségük volt, magához Kossuth Lajoshoz fordultak segítségért, aki Hajnik Pálon keresztül küldette el a szükséges papírokat. Hajnik emigráns katona levelében az alábbiakat írta nekik: „A mi kegyetek alkalmazását illeti, erre nézve kormányzó ur azt izeni általam, hogy sziveskedjenek egy kis béketüréssel lenni. Minden attól függ, fog-e sok pénz bejönni […] Ha megszorulnak valamiben, irjanak bizvást, a mit tehetek Önök javára kormányzó ur körül, azt a legnagyobb örömmel teendem."[113] Honfitársuk megadja menetelési útvonalukat is: Anapolis, Harisburg, Pitzburg [!], Cleveland, Colombus, Cincin[n]ati. Kosztolányiék kérelme New Yorkban érte Kossuthot, Hajnik a levelét pedig Washingtonban, 1852. január 10-ével keltezte. Dalkörük igazgatójától, Harczy Gábortól szintén kaptak biztató sorokat New Yorkból, aki tiszteletét küldte Kosztolányinak is.[114]

Ágoston újvilágbeli tartózkodásáról a család is őriz emlékeket. Kosztolányi Dezsőné könyvében úgy tudja, a „daliás nagyapa" az emigránsok könyvtárosa is

volt.[115] Kalapis Zoltán életrajzi szócikkében ugyanezt állítja, amit magyaráz, hogy az özvegy információira támaszkodott.[116] Az emigráns társaknál azonban nem található erre vonatkozó utalás. Az unoka által festett portré más tevékenységekről is beszámol: „Egyszer azt hallom, hogy negyvenkét napig hányódott az óceánon, míg Várnából Amerikába jutott s Philadelphiában, Newyorkban, Bostonban azzal kereste kenyerét, hogy zsákokat cepelt, selyemre festett és énekelt."[117] Gyermekkori naplójában pedig további részleteket is olvashatunk: „beállt egy galvanoplasztikai gyárba, hol oly emberséges fizetést kapott, hogy képes volt saját pénzén hazajönni. Három évig tartózkodott itt."[118]

Kossuth környezetéről azt is tudjuk, hogy sokan csatlakoztak közülük a szabadkőművesekhez. Ha Kosztolányi Ágoston nem is lépett be egyetlen páholyba sem, a szellemiség hathatott rá. 1848–49-ben Magyarországon még nem működött szabadkőműves szervezet, csak rövid ideig létezett a „Kossuth Lajos, a Dicső Fény Hajnalához" nevű páholy. Az emigrációban azonban „igyekeztek megismertetni a magyar forradalom és szabadságharc igaz történetét és egy újabb mozgalom számára segítséget akartak szerezni. Keresték, és meg is találták azokat a szervezeteket, amelyek feltehetően rokonszenvezhettek a magyar 1848–49 céljaival. […] A külföldi szabadkőművesek tehát hasonló gondolkodásúak voltak a magyar emigránsokhoz. Társaságaik így hamar be is fogadták a magyar menekülteket és a kíváncsiságon túl meleg együttműködéssel, legtöbbször segítőkészséggel hallgatták történeti beszámolóikat a közelmúlt eseményeiről."[119] Maga Kossuth Cincinnatibeli tartózkodása alatt lépett be a szervezetbe, a 133. számú páholyba, ahol a főmester, Ferdinand Bodmann lett ajánlója. Kísérete néhány tagjának fölvételét is kérvényezte, amit el is fogadtak. „Kossuth visszatért Európába és semmiféle hitelt érdemlő adat nem volt arra, hogy itt is részt vett volna a szabadkőművesség életében. Környezete azonban főként szabadkőművesekből állt."[120] Ha a szabadkőműves szellem nem is játszott szerepet Kosztolányi Ágoston életében, Kossuth alakja haláláig fontos maradt számára. Unokáit is igyekezett ebben a fölfogásban nevelni. „Egy tavaszi napon, amikor öcsémmel, húgommal künn játszom a kertben, kézenfog bennünket, behív a tisztaszobába, mely teljesen el van sötétítve. Fekete posztóval takart asztalkán gyertyák lobognak. Letérdepeltet mindhármunkat s arra kér, sohase feledjük, ma halt meg messze idegenben Kossuth Lajos" – írja Kosztolányi Dezső.[121] Szintén ő említi, hogy nagyapja előszeretettel olvasta az *Irataim az emigrációból* köteteit is Kossuth tollából.[122] Kedvenc versének utolsó strófája pedig így hangzott:

„Kossuth Lajos, Széchenyi
Kisgyerekek valának,
S lettek vezércsillagai
Édes magyar Hazámnak".

Amikor hallotta, „könny gyűlt szép kék szemeibe, kigyulladt az arca, s eszébe jutott édes ifjúsága, eszébe jutott a magyarok földi istene: Kossuth Lajos!"[123]

1857-ben a 48-as emigránsok császári kegyelmet kaptak, s visszatérhettek Magyarországra. Kosztolányi Ágoston az elsők között indult haza, Topolyára. Június 25-én Hamburgból ír levelet a még Amerikában tartózkodó Dancs Lajosnak. Beszámol arról, hogy Berlinen, Lipcsén, Drezdán, Prágán és Bécsen keresztül fog

Pestre vonatozni, az útlevele rendben van, s politikai menekültként kezelik majd. Május 18-án hirdették ki az újságokban hivatalosan is az amnesztiát. Balogh János és ifj. Újházy Tivadar segítettek neki eligazodni a helyi hatóságoknál. Dancson keresztül üdvözletét küldte Kauser, Kosztka,[124] Szabó Dezső nevű barátainak, valamint Asbóth ezredesnek. November 9-én már Pestről írja következő levelét, melynek Dancs csak kivonatát közli visszaemlékezéseiben. Ahogyan Kosztolányi összehasonlítja az amerikai és a pesti életet: „Mi, kik a világ nagy városait majd mind bebarangoltuk s azonfelül mint praktikus egyének, mint ítészek bátran kiállhatunk a síkra, ennélfogva én véleményemet határozottan kimondom, hogy Pestnek nincsen párja a föld hátán, amit csak az ember egy városban kereshet, azt itt feltalálhatja, azzal a különbséggel, hogy az élvezet legalább egy harmadával jobb és olcsóbb, mint a világ bármely városában, de élvezik is benne az emberek. Itt úgy látszik, az emberek mindenből élvet akarnak kipréselni, míg ellenben nálatok a hideg számító yanke-k mindenből csak hasznot."[125]

A Topolyára hazatérő Ágoston siralmas viszonyokkal találkozhatott. Az 1848–49-es szabadságharcot követően a magyar és a szerb forradalmárok háborúzni kezdtek a mezőváros területén is, ami komoly terheket rótt a lakosságra. Topolya földesura ekkor báró Kray Nepomuk János volt, az osztrák birodalom egyik jeles családjának leszármazottja. A harcok idején a szerbek börtönbe vetették, s a váltságdíj kifizetése után már nem ment vissza Topolyára. Birtokát lánya és veje, Zichy Nepomuk János örökölte. A világosi fegyverletételt követően a bécsi udvar „1849. november 18-i rendeletével létrehoz egy adminisztratív egységet, a Szerb Vajdaságot és Temesi Bánságot. […] Közigazgatási és politikai központja nem Újvidék, ahol a szerbek voltak többségben, hanem Temesvár lett. A hivatalos nyelv itt is a német lett. […] Topolya a zombori körzethez került […] A 7000 lakosú és 1294 házat számláló Topolyának város rangja volt. A körzetek élén a körzeti főbiztosok (komisszárius), a járási szolgabírók és községi elöljárók álltak. Minden magasabb funkcióban németek ültek, az alsóbbakban pedig a helyi lakosság képviselői."[126] A magyarok háttérbe szorultak,[127] ám 1860. október 20-ával kiadták az ún. *Októberi diplomát*, Ferenc József császár aláírásával. A dokumentum előrejelezte, hogy az abszolutizmust fokozatosan fölváltja majd az alkotmányos kormányzás. „Ferenc József tisztában volt azzal, hogy a magyarok addig nem nyugszanak meg, míg történelmi jogaikat és országuk integritását nem állítja vissza. Ezért 1860. december 27-i császári rendeletével megszüntette a Szerb Vajdaságot és a Temesi Bánságot. A területet […] Magyarországhoz csatolták."[128] A lakosság azonban a sok háborús kár miatt szegény maradt. A topolyai lakóházak vert falúak, kétszobásak és nádfedelűek voltak. A falak nedvessége miatt az általános egészségi állapot is tovább romlott. A szabadságharc alatt és után többször is pusztított kolera a mezővárosban. Az 1859–60-as állapotokat hűen mutatja be a Morvay–Manojlovi-féle *Topolya mezőváros hely- és néprajzi leírása* címet viselő munka. Innen tudjuk, hogy a településen mindössze két út volt, s egy patak szelte át. A mezőgazdaság fejlettebb volt, azonban a gyümölcstermesztésről ez már kevésbé volt elmondható. A kereskedésben és az állattenyésztésben szintén nem jártak élen. Mindössze három fizetett tanító tevékenykedett itt, s kevés volt az írni-olvasni tudó ember. Ahogyan a szerzőpáros fogalmaz: „az itteni lakosság istenfélő, babonás, szereti a bort, a

mulatságot, a nótát. Idegen tőle a bosszú. Szereti a családját, gyermekeit, feleségét. Szó nélkül végzi a munkáját, de igyekezik azt elviselhetővé tenni. Ha megbetegszik, idős, kuruzsló asszonyokkal gyógyíttatja magát. Élet és gondolkodásmódja, öltözködése egyszerű és megfontolt."[129]

Topolyával ellentétben Szabadka már a Bach-korszak idején fejlődésnek indult. Mérföldkőnek számított, amikor 1854-ben fölépült a színház.[130] Az épületben eredetileg egy szálloda is helyet kapott, sőt a ház feliratán nem is tüntették föl, hogy kulturális intézmény is működik a falai közt. „Szálloda Pest városához" – mindössze ennyit olvashattak a homlokzaton a korabeli polgárok. A magyar és német társulatok korábban vendéglőkben léptek föl, így talán mégsem furcsállhatjuk az akkori eljárást. Az igazi föllendülés a kiegyezés utánra tehető, amikor a gazdasági fejlesztéseket a kulturális élet megerősödése követte. 1869-ben megnyitják az utazóközönség számára az első vasútvonalat, amely Szegeddel kötötte össze Szabadkát. Később további vonalak épülnek ki, s az 1890-es évekre már összesen hat irányban utazhatnak a délvidéki település lakói: Baja, Budapest, Szeged, Zenta, Zimony és Zombor felé. „1885-ben megalakul az ipartestület. A szódagyárat Gottfried Liebetraut építette 1782-ben a Palicsi-tó partján. Az első téglagyárat Macskovics Titusz 1878-ban. A múlt század végétől üzemel Hartmann és Conen húskiviteli gyártelepe, amely a Monarchia egyik legjelentősebb exportcégének számított. […] 1878-ban helyezik el a város utcakövezetének alapkövét,[131] a távíróhivatalt 1862-ben nyitották meg, a telefonhálózat létesítését 1892-ben hagyja jóvá a Városi Tanács, a villanyvilágítást 1895-ben vezették be."[132] 1892-ben már az első telefon is megcsörrenhetett Szabadkán, rá öt évre pedig elindult a palicsi villamosközlekedés.

A szecessziós irányzat ekkortájt virágzik, s építészeti központja a Vajdaságban Szabadka. „A XIX. század végén megindult urbanizáció ellenére a különben gazdag város jelentéktelen kisvárosnak tűnt és éppen ez adta az ösztönzést a szabadkai polgároknak, hogy a modern művészet szellemében fogjanak bele a városszépítő építkezésekbe. Az építészek is inkább a Monarchia városaiban kerestek maguknak megrendelőket, hiszen Budapest konzervatív zárkózottsága kevesebb lehetőséget adott nekik. A szabadkaiak ellenben örömmel vették az újszerű kezdeményezéseket […] összesen 44 emeletes házat, 82 földszintes házat, illetve Palicson további 11 épületet számoltak össze, ami a szecesszió stílusában, 1893 és 1914 között épült. Ezek közül a legimpozánsabb a Városháza (1908–1912), a Zsinagóga (1902) és a Raichle-palota (1904) épülete."[133]

A színjátszás szintén jelentős múlttal rendelkezett a városban. A német, majd a magyar vándortársulatok vendégszereplései után az 1854-es színház – melyet Scultety János tervezett, s Latabár Endre volt az első igazgatója – deszkáin jelentős magyar színészek szerepeltek hosszú időn keresztül, s innen indult útjára Blaha Lujza művészi pályafutása is. Az első darab, amit játszottak, Jósika Miklós *A két Barcsai* című színműve volt. „A színház és a színészek ezután a társadalmi élet középpontjává váltak, a bunyevácokról például feljegyezték, hogy a karácsonyi ünnepekre színészt vittek a házukba »polozsáj«[134]-nak."[135] A színjátszás mellett a zenei élet is jelentős volt Szabadkán. „1866-ban megalakul a városi dalárda, 1868-ban a városi zeneiskola, 1876-ban a szerb dalegylet, 1896-ban a Kolo mladeži elneve-

zésű bunyevác művelődési tamburatársulat."[136] A képzőművészek közül említendő Mesterházy Kálmán, aki Palicson rendezi meg első kiállítását. Angelo Bianchi a film műfajával is megismerteti a lakosságot, Lifka Sándor pedig 1900-ban alakítja meg kinematográf vállalatát.

„1900-ban Budapestnek 732322, Szegednek 102991, Szabadkának 82122, Debrecennek 75006, Pozsonynak 65867 lakosa volt."[137] Az első világháború előtt a települést már a közép-európai városok között tartották nyilván. Ugyanakkor Szabadkát mindig is nemzetiségi sokszínűség jellemezte. „Az 1868. évi nemzetiségi törvény Magyarországot »egységes nemzeti államként«, lakóit »az egységes magyar politikai nemzet« tagjaiként rögzítette, és csak »különböző ajkú magyar honpolgárokról« vett tudomást. A törvény azonban kimondta a nemzetiségek polgári egyenjogúságát, szabad nyelvhasználatát az alsóbb fokú közigazgatásban (az országgyűlés és a kormány hivatalos nyelve kizárólag a magyar volt), az igazságszolgáltatásban, az alsó- és középfokú oktatásban; elvileg biztosította egyletalakítási jogukat és egyházi autonómiájukat. A nemzetiségi törvény legnagyobb fogyatékossága az volt, hogy megsértése ellen nem nyújtott semmi jogorvoslati lehetőséget, semmi biztosítékot. A szöveg számos kibúvóra adott alkalmat a hatóságnak, ezért a törvény sok tekintetben nem érvényesült a gyakorlatban. Az 1868. évi nemzetiségi törvény minden hibája ellenére liberális szellemű volt. A későbbi kormányok nacionalista politikája azonban ellentétbe került a nemzetiségi törvény liberális jellegével."[138] Az 1900-as népszámlálás demográfiai adatai alapján 45646 magyar, 1729 német, 2569 szerb és 31327 egyéb nemzetiségű lakos élt a városban. Utóbbiak közül 29430 bunyevác és dalmát.[139] Részletesebb adatokat találunk azonban a lakosság összetételéről *A Pallas nagy lexikoná*ban, melyből az 1897-es állapotot ismerhetjük meg: „lakosai közt van jelenleg 38,327 magyar, 1898 német, 476 tót és 31,824 szerb (bunyevác); hitfelekezet szerint 66,635 római kat., 2480 görög keleti, 249 ág. evang., 665 helvét és 2540 izraelita".[140]

A lakosság jelentős része – hatvan százaléka – földművelésből élt. Az iparos, kereskedő és szolgáltató réteg meglehetősen csekély volt, a városi elit gerincét adó gazdag és befolyásos szabadkai polgárok, valamint az értelmiségiek pedig „alig voltak többen 1000–1500 főnél".[141] A tisztviselők nagyobb része azonban nem szabadkai volt, hanem úgy rendelték őket a városba. A századfordulón bekövetkező jelentős változások javarészt éppen a kisebbségben lévő polgári rétegnek voltak köszönhetőek. A társadalmilag heterogénnek mondható településen különböző csoportosulások is létrejöhettek – hála az alkotmányosság helyreállításának –, kulturális, illetve politikai célllal. 1871-től létezett a Népkör, megalakult az iparos- és kereskedősegédek önképző és segélyegylete, 1878-ban pedig már irodalmi kört, valamint szerb olvasóegyletet is létrehoztak Szabadkán. E kisebb-nagyobb szervezetek nem voltak hagyomány nélküliek, hiszen már 1840-ben is létezett a Polgári, illetve a Nemzeti Kaszinó. A város könyvtárát és múzeumát Iványi István történetíró alapította, aki a település máig meghatározó jelentőségű monográfiáját is megírta.[142]

Az 1860-as évek elején megélhetési lehetőségeket kereső, még fiatal Kosztolányi Ágoston a fejlődésnek indult Szabadkára költözött, ahol rőfösüzletet nyitott.[143] „Színes pántlikát, csipkeholmit mért rőffel a parasztasszonyoknak. Megta-

nulta Amerikában, hogy semmiféle munka nem szégyen" – olvasható Kosztolányiné könyvében.[144] Talán e vállalkozás maradványait találhatta meg az unoka, mikor kihúzkodta nagyapja szekrényének fiókjait: „Egy szekrényből, melynek fiókjai telistele vannak különféle színű gombolyaggal, zsineget, pamutot, cérnát húzok ki s szobáról-szobára haladva ezzel kötözöm össze a székeket, az asztalokat, úgy hogy az egész lakás egy tengeri kikötő képét mutatja, az árbócok közt feszülő kötélzettel".[145] Ágoston nagyapa megvásárolta a Damjanich utca 2. szám alatti házat, melynek egyik felében az üzletet működtették, másik felében pedig laktak. Az építési engedélyt 1865-ben kérte, és még azévben meg is kapta. Ahogyan a kérelemben fogalmaz: „Alulírott szándékszik 1-só körben 4u szám alatti ház telkére az ide két párban csatolt tervek szerint egy gazdasági épületet emeltetni, ami állni fog – 1 szobából – 1 kamrából – és két fészerből – az engedély elnyeréséért esedezik Szabadkán Máj 18-a 1865".[146] E ház egyik szobájában látta meg bő két évtizeddel később a napvilágot Kosztolányi Dezső is. „A nagyanya, Kosztolányi Ágostonné Kádár Rozália emlékezetébe különösen az a részlet véződött, hogy férjének »a magyaros főkötőkkel volt nagy sikere, abból lett ez a ház«."[147]

Időközben ugyanis – harminchárom éves korában – megnősült a nagyapa. 1858. május elsején elvette Kádár Rozáliát, Kádár József és Loósz Johanna lányát. A szertartás a szabadkai Szent Teréz templomban volt, ahol később Kosztolányi Dezsőt és testvéreit is megkeresztelték. A házassági dokumentumokban „nobile" megjelölést kapott Kosztolányi Ágoston, ami szintén a nemesi származást támasztaná alá.[148] „Menyasszonya sem volt már egészen fiatal. A házasságlevélben az olvasható, hogy 28 éves, de a másik nagymama, Brenner Józsefné, született Hofbauer Aurélia, – a Grószi, vagy ahogy a gyermekek a könnyebb kiejtés kedvéért nevezték, Krószi –, ha erre fordult a szó, mindenkinek szívesen megsúgta, hogy a Rozika már 32 éves is elmult, amikor férhöl ment a Gusztihoz."[149] Mint Kosztolányi visszaemlékezéséből kiderül, már 1848-ban egymásra találtak – a Rozália ujján viselt ezüstgyűrűn is ez az évszám állt –, azonban a szabadságharc és az emigráció miatt csak tízesztendőnyi várakozást követően kelhettek egybe. „Sokszor kérdezgettem, hogy miképen várta. Erre ő nem tudott felelni. Most szobámban lóg berámázva egy himzése. Honvéd-sír, zöld gyöngyökből, fölötte valami zászlócska, rózsaszín gyöngyökből s alatta ez a honleányi szózat: »*A hű sírba' hamvad, de nemzetem rózsa-szalagja felette lebeg.*« Ezt hímezgette a Bach-korszakban s így várta nagyapát. Aztán nagyapa hazajött, elvette feleségül. Mindezt ő sokkal egyszerűbben mesélte el nekem: »Vártam haza«" – emlékezik vissza alakjára az unoka.[150] Fiatalkoráról nem sokat tudunk, ám azt feltételezhetjük, hogy mind ő, mind a nagyapa erős egyéniségek lehettek, nem egyszer indulatosak is. Ahogyan Kosztolányiné könyvében olvashatjuk: „mint Kosztolányi Ágostonék esetében, mind a ketten, a nő is, a férfi is harcos, erőszakos, indulatos volt. Kosztolányi Ágoston olykor felvont pisztollyal kergette körül az udvaron feleségét, a »szívós, horgaseszű és sasszemű«, hisztérikusan bájos Kádár Rozáliát."[151] Kosztolányi Dezső özvegyének munkájából megjelentek fejezetek a *Képes Vasárnap* című hetilapban is, több helyütt eltérő szöveggel, mint a kötetből ismert részletek. E közlés további adalékokkal gazdagítja a házaspár életének leírását: „Akkoriban még virágzott a grande hysterie is. Kosztolányi nagymama a gyakori ideggörcsök ellen örökösen gyógy-

szerrel, castoreummal és strophantussal élt. A morfiumot nem bírta szervezete."[152] Hogy milyen nagymama volt Kádár Rozália, azt külön portréban is megörökítette Kosztolányi: ezüsthajú, törékeny, tiszta, szikár öregasszonyként ábrázolta, aki egész életében betegeskedett. Ünnepélyesen elbúcsúzott a családtól, mikor rosszullét fogta el, imádkozott, majd másnap újra teljes erőbedobással rendezgette petúniáit a kertben. „Családja Háromszékmegyéből származott az Alföldre. […] Megannyi régi varázsverset tudott a szemölcsök és a holttetemek elmulasztására, melyeken még a pogánykor íze érzett."[153] Kádár Rozália 21 évvel élte túl férjét. 1916. február 18-án, egy pénteki napon, éjjel 2 órakor hunyt el.[154] Származását tiszteletben tartva, székely főkötőben, fekete csipkeruhában temették el.[155] A halála előtti évekre megkeseredett, nem tudott már járni, s a „vénség iránti gyűlöletét kiterjesztette mindenkire".[156] Unokája alkotói pályafutása örömmel töltötte el. Első, nyomtatásban megjelent verseit imakönyvébe rejtette, s a tárgyakat, melyekhez Kosztolányi Dezső hozzáért, eltette emlékül. Mindössze néhány ezüstforintost hagyott maga után, amelyeket – végrendelete értelmében – Dezső és két testvére, Mária és Árpád között egyenlően osztottak szét.

A rőfösüzlet nyitását követően Kosztolányi Ágoston a szabadkai Kereskedelmi és Iparbank pénztárosa lett, mely státuszára büszke volt a családi hagyomány. A Szabadkai Történeti Levéltár számos dokumentumot őriz egy helyi takarékpénztár fölállításával kapcsolatban. 1863. január 22-én a Magyar Királyi Helytartótanácshoz fordultak engedélyért a felállítandó egylet választmányának tagjai, ám az ott fölsorolt nevek közt nem szerepelt Kosztolányi nagyapjáé.[157] Egy másik – 1868. március 1-jén kelt – folyamodvány szintén egy bank alapításának az engedélyezését kéri, ám „Kosztolányi Ágoston neve innen is hiányzik. De még ugyanebből az évből, 1868-ból van egy bankot kérvényező irat, pontosabban: »Népbank ügyében 1868. évi február 9-én kiküldött Bizottmány névjegyzéke.« Ez a Bizottmány 38 tagból áll, s köztük van Kosztolányi Ágoston is."[158] Az alapszabályzatnál azonban sem a tisztikarban, sem a pénztáros megjelölésénél – „Szőreghy" – nem említik a nagyapát. A Takarékpénztár és Népbank végül 1869 márciusában kezdte meg működését, kezdeményezője Czorda Bódog volt, aki vagyonával a gimnáziumot is támogatta. Ha hihetünk Kiss Ferencnek s a levéltári forrásoknak – melyek egy része sajnos elkallódott –, akkor megállapíthatjuk, hogy Kosztolányi Dezső nagyapja szerényebb kereskedő lehetett a város elöljáróihoz és a vagyonos réteghez képest. Szorgalmával és kitartásával lassan tagozódhatott csak be a megbecsült szabadkai kereskedők sorába. „Kosztolányi Ágoston szerény, de mégis tisztességes helyet vívott ki magának Szabadka kereskedelmi világában. Jó hírét szabadságharcos múltja (a honvédegylet egyik vezető tagja volt), nemesi származása és világlátottsága még csak öregbítette. Nagyobb vagyonra azonban nem tett szert, fiát, Árpádot, a költő édesapját, nem kis anyagi áldozatokkal juttatta tanári oklevélhez. A kiegyezés után hivatalnoki állást vállalt."[159] Azzal kapcsolatban, hogy a későbbi Kereskedelmi és Iparbank – melynek alapszabályát a minisztérium 1872-ben hagyta jóvá – pénztárosa lett volna, nem találtunk bővebb információt, így elfogadjuk a családi hagyományban fönnmaradt állítást. Tesszük ezt annál inkább, mert több helyütt „nyugalmazott bankpénztáros"-ként említik,[160] valamint a gyászjelentésében szintén ezt olvashatjuk: „A család részéről kiadott gyászjelentés így szól: Özv. Kosztolányi

Ágostonné szül. Kádár Róza úgy a maga, valamint fia és unokái nevében fájdalomtól megtört szivvel jelenti, hogy forrón szeretett férje Kosztolányi Ágoston a szabadkai kereskedelmi és iparbank nyug. pénztárosa, 1848/9-iki 27-ik honvéd zászlóaljbeli százados f. évi szeptember 27-ikén éjjel 11 és fél órakor hosszas szenvedés után életének 72-ik, boldog házasságának 38[-]ik évében megszünt élni."[161]

Hogy Ágoston vajon politizált-e, arról csak sejtéseink lehetnek. Szabadka egyik legrangosabb urával, Törley Bálinttal baráti viszonyban voltak. Törley gazdálkodó volt, s harmadik fia volt az a Törley József, aki előbb a franciaországi Champagne fővárosában, Reims-ben, majd 1882-ben Budafokon alapította meg pezsgőgyárát. Kosztolányi Ágoston még fia – Árpád – keresztapjának is Bálintot kérte föl.[162] Nevük együtt olvasható az *Észrevételek a szabadkai baloldal politikai hitvallásának programjára* címet viselő kiadványon, melynek előszavából megtudhatjuk: „A szabadkai baloldal pártszervező férfiai által közrebocsájtott programmot három fő részből t. i. a bevezetés, az ohajtások e[l]éadása és a zárszóból állónak vehetvén fel, észrevételeinket főkép e programmrészekre irányozzuk, előrebocsájtva azt, hogy nagy hangzatú szavak; ellen[t]mondásos állítások; tények megtagadása vagy elferdítése; s kaczérkodó ígéretekben a programm egy része sem szűkölködik. […] Mi emlékeztetjük polgártársainkat: hogy ne tegyenek, mint a mesebeli eb mely a szájában tartott húskonczot, annak a folyóban visszatükröző s nagyobbnak látszó árnyékáért a vízbe dobta. Észrevételeinket pedig Deák szavaival zárjuk be: koczkáztassunk mindent a haza javáért, de a hazát ne koczkáztassuk semmiért, – és – jobban szeretjük a hazát, mint gyűlöljük annak elleneit!"[163] Az aláírók – köztük Kosztolányi Ágoston és Törley Bálint – a Deák-párt nevében teszik közzé gondolataikat, 1868. december 30-i, szabadkai keltezéssel. A politikai szabadságjogok helyreállításával lehetővé vált a pártok megalakítása is, s életbe léptek a polgári jogok: a gyülekezési és az egyesülési szabadság. Iványi István monográfiájában a politika és a város társadalmi életének későbbi összefonódásairól is lerántja a leplet: „azon körülményt is kell számítanunk, hogy társadalmi életünk nagyon is a helyi politikai viszonyok által, az egymással már évtizedek óta versengő családok ellen- és rokonszenve és a helyi pártviszonyok által van befolyásolva és föltételezve".[164] A kiegyezést követően – 1871-ben – Szabadkán is megalakult a Deák-kör és a Népkör. Mukics János és hívei lettek a népköriek, s jelentős részben maguk mellé állították a helyi értelmiséget is. Deák Ferenc 1876-os halálát követően – miután a Kormánypárt Szabadelvű párttá vált – a szabadkai Deákkörből szintén Szabadelvű párt köre lett. Míg országszerte egyesült a korábban ellenséges két párt, Szabadkán ez nem sikerült. Mukics is lemondott – időközben polgármesterré választották –, s ezzel a Népkör is elveszítette politikai befolyását. Két új társulat jött azonban létre: a Polgári olvasókör és a Pucska kaszinó. Ezekben már a bunyevác lakosság is szerepet vállalt. Idővel bejutottak a Városházára, s ők lettek a politikai játszmák letéteményesei. Kosztolányi Ágoston esetleges politikai szerepléseiről nem találtunk adatokat. Azt azonban tudjuk, hogy élénk társadalmi életet élt. Nemcsak Törleyvel barátkozott a befolyásosabb polgárok közül, hanem összejárt például Jámbor Pál íróval is, aki a főgimnázium igazgatója volt egy időben, s Hiador álnéven publikálta írásait. Egyik leveléből – melyet Ágoston már egyetemista fiának, Berlinbe írt – kiderül, hogy gyakori vendég lehetett a Jámbor-háznál:

„Ma délután fekete kávéra vagyok hivatalos Jámbor Pálhoz neve napja alkalmából”.[165] Ezenkívül előszeretettel járt színházba, gőzfürdőbe, s még szerb karácsonyokra is meghívták.[166] Amikor unokája megszületik, már régóta megbecsült polgára a városnak. „A szabadkai szólás szerint »agyas-fejes«, derékszép, mindenkinél magasabb, piros arcú, nefelejtskék-szemű, csigás-hajú férfi, a címerét elvető, földnélküli forradalmár türelmetlenül várta a nevét, családfáját fenntartó fiú unokát” – olvasható Kosztolányi Dezsőné jellemzése apósáról.[167]

(folytatjuk)

JEGYZETEK

78. Servus humillimus: latin kifejezés, jelentése: alázatos szolgája.

79. Kosztolányi Dezső: Daliás nagyapám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 176.

80. Kosztolányi Ágoston testvérei voltak: Mária-Éva (sz. Topolya, 1821. febr. 29.), Pál (sz. Topolya, 1823. jan. 24.), Bálint (sz. Topolya, 1828. febr. 4., megh. 1828. márc. 18.), József-Balázs (sz. Topolya, 1830. febr. 3., megh. 1831. jan. 2.), András-Alajos (sz. Topolya, 1831. nov. 29., megh. 1833. okt. 2.). Az adatok forrása: Kiss, 1985, i. m., 219.

81. Lásd a 10-es jegyzetet.

82. Kiss, 1985, i. m., 219.

83. Kosztolányi Dezsőné életrajzi könyvében szintén Topolya szerepel a nagyapa születési helyeként, azonban a *Képes Vasárnap*ban megjelent korábbi változatban – az özvegy periodikumokban is közölte a fejezeteket – még Csantavér. „Császári kegyelemmel juthatott haza szülőfalujába, Csantavérre.” – Kosztolányi Dezsőné: Kosztolányi Dezső. A költő feleségének emlékirata, *Képes Vasárnap,* II. évf. 13. sz., 1938. márc. 27., 5.

84. Lásd erről bővebben: Virág, 1922c, i. m.

85. Az adatért és a bejegyzés fölvételéért ezúton mondok köszönetet Virág Gábornak, aki tanulmányai megküldött kéziratival is segítette munkámat.

86. Baich József született 1794-ben. A Szegedi Lyceumba járt iskolába, majd Kalocsán hallgatott teológiát. 1859 decemberében hunyt el, Szabadkán. Az adatok forrása: a Kalocsai Főegyházmegyei Levéltár honlapja – http://archivum.asztrik.hu/?q=oldal/kflI1cb A honlapra Takács László hívta föl a figyelmem.

87. SzTL, F. 451., – K–2, Csantavéri anyakönyv/2. A magyar fordítást Virág Gábor tanulmányából idéztem, lásd: Virág, 1992c, i. m. Az eredeti, latin szöveg a következő: „Anno 1824 die 21 Aug[usti] Ego Josephus Baich Capellanus Csantaviriensis baptizavi infantem natum ea die e legitimis Coniugibus d[omino] Iovanne Kosztolanyi de eadem et d[omina] Veronica Filaczy Parochianis Csantaviriensibus imposito ei nomine Augustini levante A R[everend(issim)o] d[omino] Simone Sebedics Parocho Csantaviriensi”. A latin nyelvű kézirat betűhű átírását, valamint a magyar fordítás lektorálását Takács László végezte.

88. Sebedics Simonról lásd: Virág, 1922c, i. m., illetve a Kalocsai Főegyházmegyei Levéltár honlapját: http://archivum.asztrik.hu/?q=oldal/sebedits-simon

89. Kosztolányi Anna ifj. Kosztolányi János, azaz a dédapa testvére volt.

90. A cikkben javítva: tanító.

91. Virág, 1922c, i. m.

92. Krstić, Boško: Szabadka. Látkép, Szabadka: [kiadó nélkül], 2006, 9.

93. „37. Kosztolányi Ágoston színész – főhadnagy.” – [Biró Ede]: Három világrészben. Biró Ede honvéd-őrnagy emigrációi naplója, 1848–49. *Történelmi Lapok*, VII. évf. 2. sz., 1898. jan., 13.

94. Kalapis Zoltán: Életrajzi kalauz, 2. köt., Újvidék: Forum, 2002, 545.

95. Bona Gábor: Századosok az 1848/49. évi szabadságharcban I., Budapest: Heraldika Kiadó, 2008, 582.

96. Az adatok forrása: Bona, 2008, i. m., 583. Korábbi adattár, melyben Kosztolányi Ágoston és Károly szintén szerepelnek: Bona Gábor: Kossuth Lajos kapitányai, Budapest: Zrínyi Katonai Kiadó, 1988, 332–333.

97. Kosztolányi írja nagyapjáról: „Micsoda kitüntetés itt ebédelni, főkép[p] aludni a széles kereveten s hallgatni, amint Petőfi Sándorról beszél, aki őrnagy volt Bem hadosztályában, ahol ő százados volt." – Kosztolányi Dezső: Daliás nagyapám, in Kosztolányi, [1933], i. m., 177.

98. „Honvédszázados volt ő a magyar nemzet 48/49-es forradalmában. Alig volt oly hideg tél, mint 49 tele. Minden elfagyott, a gazda kétségbeesetten tekintett a jövőbe, hát még a szegény honvéd, mikor rajta egy szál kabáton kívül nem volt más, csak néha-néha tettek szert egy kis melegebb ruhára, mikor a holt muszkákról lehúzogatták a meleg csizmákat. Rendesen szabad ég alatt aludtak, nagy dolog volt fedél alatt! Hogy, hogy nem, egyszer fedél alá jutottak. Nagyatyám fáradt lévén, elaludt az ágyban, reggel korán rivallt a kürt, menni kell. Gyorsan felugrik, kengyelbe teszi lábát: rajta! Fuss szegény magyar, nyakunkon a muszka, még ez a kis egérutad van! Már elhagyták a falut, mikor nagyatyám tapogatózni kezd… nincs nála a tábori táska, melyben több ezer frt volt, fontos iromány: ott hagyta az ágyban, melyben aludt, vánkosa alá rejtette. S az erős, bátor ember most megremegett. Nem az életét féltette, hanem a becsületét. Herko a generálisnak jó embere volt: két huszárt adott melléje, segítse őket az Isten. Ha akkor az oroszokkal találkoztak volna! De nem találkoztak. Jól ügettek a kis lovak. Berohant nagyatyám, ott feketéllett a fehér vánkoson a táska, fogja, kiragadta, kengyelbe lábát, vissza. Ez volt életének legkínosabb pillanata. Ha a muszkák jönnének, el volt határozva, főbe lövi magát! Már a falu végén lehettek, midőn kürthang ütötte meg fülét. A muszkák jöttek. Megsarkantyúzta tajtékzó lovát, s pár perc múlva ott állt a tábornok előtt. A tábornok szeme közé nézett, megveregette vállát, s így szólt:

– Jól van, fiam!

Ilyen idők voltak akkor!" – Kosztolányi Dezső naplója, 1900. dec. 8., in Kosztolányi, 1998, i. m., 780.

99. Lásd a 10-es jegyzetet.

100. Kosztolányi Dezső: Daliás nagyapám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 178–179.

101. Veress Sándorról az alábbiakat tudhatjuk meg, Beke György tanulmánya alapján: „Puchner osztrák parancsnok Havasalföldre menekülése után Bem tábornok a bihari 27. zászlóaljra bízta – egy másik zászlóaljjal együtt – a határszél, jelesen Orsova őrzését. A huszonheteseknél szolgált Veress Sándor hadnagy. 1849 augusztusában, a világosi fegyvertörés és rövid csatározás után kénytelenek Olténiába, majd onnan a török kézen lévő bolgár földre menekülni. […] Bem seregének katonájaként harcolt végig, a nagy lengyel tábornokkal indult el a bujdosásba. […] Veress Sándor útja már a bulgáriai Sumlán – a mai Sumenben – elvált a magyar emigrációtól, Kossuth Lajos körétől, noha mindvégig hozzájuk tartozónak érzi magát. […] Három évtizeddel az események után írja meg élményeit." – Beke György: Veress Sándor, a Kossuth-emigráció Mikes Kelemenje, in Beke Albert et al. (szerk.): *Sokágú életfa. Emlékkönyv a 80 éves Szíj Rezső tiszteletére*, Budapest: Magyar Mundus Egyetemi Kiadó, 1995, 214–216.

102. Veress Sándor: A magyar emigratio a keleten, I. köt., Budapest: Athenaeum, 1878, 14–15.

103. Veress, 1878, i. m., 60.

104. Veress, 1878, i. m. 78.

105. Kosztolányi Dezső: Daliás nagyapám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 178–179.

106. Veress, 1878, i. m., 189–190.

107. Dancs Lajos: Töredékek tiz éves emigrationalis élményeimből, Nagy–Szőllős: Székely Simon kiadása, 1890, 20.

108. Czupy György: Zágonyi Károly őrnagy 2. Az amerikai polgárháború magyar hőse, *HetedHét-határ*, XIII. évf. 3. sz., 2009. május–június, 20.

109. „Két héttel megérkezésük után a dalárda tagjai: Harczy Gábor, Grossinger Károly, Szabó Sámuel, Mócs József, Hrabovszky Lajos, Kosztolányi Ágoston, Körmendy Lajos, Kis Károly, Menyhárdt János, Czapkay Imre, Zágonyi Károly" – Czupy, 2009, i. m.

110. Madame Luigia Busetti – aki az esten az első műsorszámot énekelte – férje. Az énekesnőt Vera Brodsky Lawrence „veteran prima donna assoluta"-ként (idős abszolút primadonna) említi könyvében. (Lásd: Brodsky, Lawrence Vera: Strong on Music: The New York Scene in the Days of George Templeton Strong. Vol. 2: Reverberations, 1850–1856, Chicago: University of Chicago Press, 1995, 196.) A Signor Busattira és Luigia Busattira vonatkozó adatokért ezúton mondok köszönetet Szegedy-Maszák Mihálynak és Csorba Lászlónak.

111. Dancs, 1890, i. m., 29, 31.

Dancs a műsort is részletesen ismerteti. A magyar emigránsokra vonatkozó adatok: „Hungarian Vocalists et Exiles. Twelve in number, who have met with immense Succes[s] and applause at their first

appearance, at Castal Garden, at Signora Vietti's Benefit, who will execute several of their National Arts. In full Military Costume. […] Part I. 1. General Bem March (hát fiaim, ti vitéz nevetek) by the Hungarian vocalist. […] 4. Volks Lied (mi füstölög ott a síkon, távolban) by the Hungarian vocalist. […] Part II. 1. Sieges Lied (Song of Victory) hajtogassuk a kancsókat, by the Hungarian vocalist. […] Estve jött a parancsolat, sung by Gabriel Harczy. The whole under the direction of sig. BUSATTI." Az angol szöveg magyar fordítása [az első két mondat Dancstól, a többi tőlem – A. Zs.]: „Magyar énekesek és menekültek, számszerint tizenketten, kik első fellépésük alkalmával a Castle Garden színházban, a Signora Vietti jutalomjátékában, nagy sikert s tapsokat arattak. Teljes katonai díszben. […] Bem tábornok indulóʃja] (hát fiaim, ti vitéz nevetek) a magyar énekesek előadásában […] népdalok (mi füstölög ott a síkon, távolban) a magyar énekesek előadásában […] Győzelmi dalok hajtogassuk a kancsókat, a magyar énekesek előadásában […] Estve jött a parancsolat, Harczy Gábor előadásában. Az egész műsor BUSATTI úr vezényletével." Ugyanez a szöveg (helyenként írásmódbeli eltéréssel) megjelent a *The Sun* című periodikumban is. (Megtalálható az alábbi címen: https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:BvVOw4U_rBgJ:fultonhistory.com/newspaper%25209/New%2520York%2520NY%2520Sun/New%252York%2520NY%2520Sun%25201851%2520Jul-Oct%25201855%2520%2520Grayscale/New%2520York%2520NY%2520Sun%25201851%2520Jul-Oct%25201855%2520%2520Grayscale%2520%25200244.pdf+luigia+busatti+new+york&hl=hu&gl=hu&pid=bl&srcid=ADGEESg3MfRy2VaDALSoMY8OBqs0kZWjjQxbzCyKf8pbpD6iIugjm39aKFwfpdUF8VMDgrJ4vmin9bHYBDn4JaHXSXvMSN7KWm3FTqcQWEJEnozweOfdecFVWgf-cgE6iIoDxXk8-D6&sig=AHIEtbQqUlKcVCc176q7jxl0yccHXMhWlg) Utóbbi adatra szintén Szegedy-Maszák Mihály és Csorba László hívták föl a figyelmemet.

112. Dancs, 1890, i. m., 34.

113. Dancs, 1890, i. m., 34.

114. „Édes Dancs pajtásom! […] Kosztolányit tisztelem, Isten veled, kívánja a te barátod Harczy." – Idézi: Dancs, 1890, i. m., 35.

115. „Kossuthtal megjárta Törökországot, Amerikát. Könyvtárosa volt az emigránsoknak." – Kosztolányiné, 1938, i. m., 9.

116. „Kossuthtal megjárta Törökországot, majd az Amerikai Egyesült Államokba került, ahol egyebek között az emigránsok könyvtárosa volt." – Kalapis, 2002, i. m., 545.

117. Kosztolányi Dezső: Daliás nagyapám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 177–178.

118. Kosztolányi Dezső naplója, 1900. dec. 20., in Kosztolányi, 1998, i. m., 783.

119. Berényi Zsuzsa: A Kossuth-emigráció és a szabadkőművesség, in Csihák György (szerk.): *A honfoglalás és az 1848–1849-es magyarországi polgári forradalom és szabadságharc évfordulójára,* Budapest – Zürich: A Zürichi Magyar Történelmi Egyesület Kiadványa, 2001, 261.

120. Berényi, 2001, i. m., 269.

121. Kosztolányi Dezső: Daliás nagyapám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 179.

122. „Ő a dívánon heverész s könyvet olvas, az »Irataim az emigrációból« újonnan érkezett kötetét." – Kosztolányi Dezső: Daliás nagyapám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 177.

123. Kosztolányi Dezső naplója, 1900. dec. 20., in Kosztolányi, 1998, i. m., 783.

124. Kosztka néven mindössze Kosztka Károlyról találtunk adatokat, aki mérnök, feltaláló, 48-as honvéd tüzérszázados volt, s 1814-től 1887-ig élt. A régi nemesi család sarja Szentesen halt meg, és a festőművész, Csontváry Kosztka Tivadar az ő unokaöccse lehetett: „Csontváry gyermekkorában minden bizonnyal több ízben időzhetett nagybátyjánál, Kosztka Károlynál" – Ibos Éva: Víz és tűz. Kosztka tények – Csontváry legendák, *Tiszatáj*, 2011/dec., 128. Kosztka Károly azonban az 1848–1849-es forradalmat és szabadságharcot követően nem kényszerült emigrációba, mert az Államépítészeti Hivatal alkalmazásába került. Bővebben lásd: Labádi Lajos: Elfeledett 48-as tüzérszázados – 120 éve hunyt el Kosztka Károly, *Szentesi Élet*, 2007. febr. 23., 2.

125. Az első levél teljes szövege, Dancs Lajos közlése alapján:

„Hamburg, 25-ik június, 1857.

Kedves barátom Dancs!

Végre valahára nehéz dolgaimat bevégezvén, útlevelem aláírva, melynek néhány percz óta birtokában vagyok, hamburgi váltómat pénzzé tévén, melyen 7 frtot kelle vesztenem, ma esteli 11 órakor induló vonattal szándékom Berlinbe indulni, onnan Leipczig-, Dresda-, Prága-, Bécsbe, ez utóbbi városban pár napot akarok tölteni. Pestre megérkezvén, igyekezni fogok titeket kedves barátaim a történtekről tudósítani. Azonban megjegyzem, hogy én semmi kellemetlenségtől nem tarthatok, mivel útlevelem

egészen rendben van, csak az van rendkivülileg benne megemlítve, hogy én amnestierozva és eszerint politikai menekült vagyok. Azonban minden félreértés mellőzése végett – s nehogy arra a gondolatra jöjjetek: hisz csak Hamburgba kell jönni s mindjárt lesz útlevél – szükségesnek tartom azon nehézségeket elősorolni, melyeken keresztül mentem, mindamellett, hogy nevem s vele amnestiám már május 18-ikán az itteni újságokban ki volt hirdetve, melyre az itteni követségnél hiába igyekeztem hivatkozni, be kellett először bizonyítanom, hogy én az a Kosztolányi vagyok, mit szerencsémre az itteni tartózkodó honfitársaim, az öreg Balogh János és fiatal Ujházy Tivadar bizonyítottak; másodszor Amerikából magammal hozott certificat valóságán úgy látszik nem kételkedtek, de előbb mégis Bécsbe írtak, nekem pedig itt várakoznom kelletett, míg végre a dolgot setlirozták. Most azonban minden nehézségeken túl estem. Következő lépések megtételét ajánlom, mellyel sok apró kellemetlenségnek végét vethetitek. 1-ször. Folyamodnotok kell az amnestiáért, anélkül hazamenni senkinek sem lehet, megjegyzendő, amerikai passussal csak baja gyűl meg a menekült embernek; itt van Ujházy, ki mint amerikai polgár kellő útlevéllel ellátva ideérkezvén, magát az itteni amerikai konsulnál jelentette és passussa vidimálása helyett azt nyerte a híres yanke konsultól, hogy inkább forduljon az osztrák követséghez és ott eszközölje azt, mit neki lett volna kutyakötelessége teljesíteni. Mit tehetett egyebet szegény Ujházynk, folyamodását kénytelen volt benyújtani és itt az engedélyt bevárni, mely talán – és igen valószínű – hónapokba fog kerülni. Az öreg Balogh szinte folyamodott ezelőtt 4 hónappal, de fájdalom, sem engedelem, sem tagadó válasz mindekkorig nem érkezett. Az öreg igen megifjodott, álhajat – jó feketét – festett kör-, rövidre nyirbált szakált visel, humorára nézve a régi, televan beszéddel, egész őszinteséggel elbeszélte kalandjait, emigrationalis életét, melyről, ha közöttetek lehetnék édes szeretett pajtásaim, legalább is egy hétig lenne újabbnál újabb tárgy a beszédre, mint rendesen az olyan egyének s egyéniségekről igen tágas s érdekes a beszéd tere, kik Európában, mint gentlemanok egy dame cent biztos jövedelem nélkül 8 éven át tudnak hatolni.

És most barátim, miután az idő rövid, tovább kedvesim veletek nem beszélgethetek, hanem mint már említem, ezentúl gyakrabban tehetem azt; addig is Isten áldjon meg benneteket szeretett pajtásaim, engedje az ég, hogy óhajtásaitok mielőbb teljesedjék, testvéri tárt karokkal ölelhesselek. Kedves Dancs barátom, légy szíves következő barátaimnak őszinte üdvözletem mellett szeretetemet adni át, különösen pedig Nagy Imre édes barátomnak, Kauser, Kosztka, Szabó Dezső barátaimat szívemből köszöntöm, továbbá megkülönböztetett tiszteletemet küldöm Asboth ezredes úrnak. Házmán, Kovács, szeretett nejének pedig kezeit csókolom. Bakacs barátomnak pedig írd meg, ha testvéreivel összejövök, köszönteni fogom nevében; őtet veled s veled kedves édes szeretett barátaim, ezerszer csókol a te és ti holtig barátotok

Kosztolányi."

Részlet a második levélből, szintén Dancs Lajos közlése alapján:

„Pest, november hó 9. 1857-ről

Ha emlékezetem nem csal, Hamburgból irt soraimból megtudhatád a napot is, melyben Pestre érkezém, hová csakugyan szerencsésen minden, de hogy kifejezésemnek félremagyarázhatatlan értelmet adhassak, ismétlem, hogy legkisebb baj, akadály, vagy nehézség, kellemetlenség nélkül a fővárosban úgy, mint később szülötte földemre, onnan az ország több megyéiben keresztül-kasul utaztam, tetszésem szerint napokig, némely helyeken hetekig is tartózkodtam, anélkül, hogy valakinek eszébe jutott volna arányiságommal bíbelődni, jelenleg ép úgy nem bajlódnak az effélékkel, mint hajdan a mi időnkben nem bíbelődtek azzal. Ezen hiteles adatomból meg vagyok győződve, azon tanúságot fogjátok magatoknak levonni, miszerint az ördög mégsem olyan fekete, mint a mennyire azt sokan festeni szeretik. Édes Lajosom! Mi, kik a világ nagy városait majd mind bebarangoltuk s azonfelül mint praktikus egyének, mint ítészek bátran kiállhatunk a síkra, ennélfogva én véleményemet határozottan kimondom, hogy Pestnek nincsen párja a föld hátán, a mit csak az ember egy városban kereshet, azt itt feltalálhatja, azzal a különbséggel, hogy az élvezet legalább egy harmadával jobb és olcsóbb, mint a világ bármely városában, de élvezik is benne az emberek. Itt úgy látszik, az emberek mindenből élvet akarnak kipréselni, míg ellenben nálatok a hideg számító yanke-k mindenből csak hasznot. Olcsóságról szóltam, nem lesz érdektelen, ha a mostani élelmi árakkal bővebben megismertetlek, azért ide írok egy rendes étlap árjegyzetét, mely következő: 1 leves 2 kr., marhahús 8 kr., főzelék 7 kr., tésztás étel 8 kr., sültek 10–12 kr., egy halbseitl 2 kr. A patikárus, vagy Sárközi bandája confect helyett megteszi a magáét sat. sat. Ezek után édes kedves barátim, minden testi s lelki jókat kívánok nektek mindnyájatoknak, kívánom, hogy oly megelégedettek s lelkinyugodtak legyetek, mint én vagyok,

mióta imádott hazám földén vagyok s addig is, mig viszont találkoznánk, képzeletben ölel téged őszinte barátod,

Guszti." – Dancs, 1890, i. m., 73–75, 75–76.

126. Vuletin, Milivoj: Topolya az 1848–1918 közötti időszakban, in Harkai Imre (szerk.): *Topolya monográfiája 1750–1945,* Újvidék: Dániel Print, 2001, 63.

127. „A Szerb Vajdaság kora – az ún. Bach-korszak – merev központosítású bürokratikus rendszer volt. A hivatalokban a német nyelv dominált, valamint az alacsony műveltségű és megvesztegethető idegen hivatalnokok intézkedései tartották rémületben a lakosságot. Vajdaság tehát csak a nevében volt szerb, hiszen német volt a hivatalos nyelv. A lakosság szerb, magyar, román és bunyevác nyelven is fordulhatott kérelmével a hatósághoz, ennek ellenére e rendszer távolról sem teljesítette az elvárásokat, a nyugalmas életet. A kegyetlen robotolás és adóztatás, a rablógazdálkodás és betyárkodás, a katonáskodás félelemmel töltött el mindenkit." – Magyar László: Szabadka képes történelme, Szabadka: Íróközösség, 2004, 98.

128. Vuletin, 2001, i. m., 63.

129. Idézi: Vuletin, 2001, i. m., 66.

130. Még előtte, 1844-ben megnyílt Bittermann Károly könyvnyomdája, ami szintén komoly előrelépésként értékelhető. 1853-ban pedig annak a Leo Oblath-nak a könyv-, zene- és műkereskedése nyílik meg, aki 1854-ben kölcsönkönyvtárat is létesített. Az adatok forrása: Magyar, 2004. i. m., 104.

131. „Az első követ 1878. április 29-én tették le Manojlovics György háza elé." – Faár Tamara: Szabadka a XIX–XX. század fordulóján, in Farkas Zsuzsa (szerk.): *Lifka 1880–1952. Adalékok Lifka Sándor életművéhez*, Szabadka: Életjel, 2009, 41.

132. Magyar László: Szabadka rövid története 1918-ig, in *Tovatűnő évszázadok. Helytörténeti írások 1391–1918. Iratvallató III.*, Szabadka: Életjel, 2002, 18.

133. Faár, 2009, i. m., 43–45.

134. Polozsáj: aki az ünnepek alatt – helyettesítve a házigazdát – szórakoztatta a vendégeket, s mindegyikkel versenyt evett-ivott.

135. Faár, 2009, i. m., 47.

136. Magyar, 2002, i. m., 19.

137. Magyar, 2002, i. m., 19. *A Pallas nagy lexikona* az alábbi adatokat hozza: „Lakosainak száma gyorsan emelkedik: 1850. még csak 48,126 volt, 1869. már 56,323, 1881-ben 61,367 és 1890-ben 72,737-re emelkedett (kívülük 789 katona)" – A Pallas nagy lexikona, XV. köt., Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1897, 322.

138. Magyar, 2004, i. m., 114.

139. Az adatok forrása: Faár, 2009, i. m., 37–39.

140. A Pallas nagy lexikona, XV. köt., Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1897, 322.

141. Faár, 2009, i. m., 39.

142. Iványi István: Szabadka szabad királyi város története, I–II. köt., Szabadka: Bittermann József Könyvnyomdájából, 1892.

143. Kiss Ferenc kutatásai alapján tudjuk, hogy 1861-ben már a városban van Kosztolányi Ágoston, 1863-tól pedig kereskedőként is jegyzik: „1863-ban már kereskedő, mert a Közigazgatási és Közgazdasági tárgyak c. mutatóban be van jegyezve egy irat ilyen címmel: Kosztolányi Ágoston kereskedőnek 1750 XSOS számlája. (1863/255.) Az irat nincs a helyén. – 1863-ból még egy irat is jelzi a nagyapa jelenlétét: »1861. okt. 31-én Kádár József örököse, Kosztolányi Ágoston kifizeti a Kádár József részéről esedékes összeget a Városi Kórház pénztárába, s erről nyugtát kér.« (SZTL 1863/5218)". – Kiss, 1985, i. m., 221.

A nevezett iratok 2012-ben, kutatásom idején nem voltak a helyükön.

144. Kosztolányiné, 1938, i. m., 9.

145. Kosztolányi Dezső: Daliás nagyapám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 178.

146. Az eredetileg az SzTL-ben őrzött, 1865/2527 jelzettel bíró dokumentum kutatásom idején – 2012 őszén – nem volt a helyén. Így másodlagos forrásból közöltem a szöveget. Kiss Ferenc még az alábbiakról tudósít az irattal kapcsolatban: „A mellékelt terv gondos munka, több nézőpontból s metszetben ábrázolja az épületet. A homlokzat, az udvar felől, oldalnézetben, külön az alap, külön a tető rajzát is adja. – A két fészerről kitetszik, hogy szalmafészernek készül. […] az írás karakteres, intelligens kézre vall, az aláírásból ítélve Kosztolányi Ágostoné." – Kiss, 1985, i. m., 221.

147. Kalapis, 2002, i. m., 545.

148. Egyedüli forrásunk e helyütt Kosztolányi Dezsőné életrajzi könyve, aki az alábbiakat írja: „1858. május 1-én ugyancsak a szabadkai Szent Teréz-templomban kelt egybe nobile Johannes Kosztolányi és nobile Veronika Filáczy fia, Augustus Kosztolányi, Josephus Kádár és Johanna Loosz leányával Rosalia Kádárral." – Kosztolányiné, 1938, i. m., 9.

149. Kosztolányiné, 1938, i. m., 9.

150. Kosztolányi Dezső: Ezüsthajú, szikár nagyanyám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 186–187.

151. Kosztolányiné, 1938, i. m., 14.

152. Kosztolányi Dezsőné: Kosztolányi Dezső. A költő feleségének emlékirata, *Képes Vasárnap*, II. évf. 13. sz., 1938. márc. 27., 7.

153. Kosztolányi Dezső: Ezüsthajú, szikár nagyanyám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 186.

154. Gyászhirdetésének szövege a következő: „Kosztolányi Árpád főgimnáziumi igazgató, mélységes fájdalommal jelenti, hogy *özvegy Kosztolányi Ágostonné Kádár Róza* folyó évi február 18-án, pénteken, éjjel 2 órakor életének 87-ik, özvegységének 21-ik évében hosszú betegség és a haldoklók szentségeinek ájtatos fölvétele után az Urban csendesen elhunyt. Az áldott emlékezetű anyának, nagyanyának és dédanyának e földi életből való elköltözését siratják még egyetlen fián kívül menye: Kosztolányi Árpádné Brenner Eulália, unokái: Kosztolányi Dezső, feleségével: Harmos Ilonával, dr. Kosztolányi Árpád és Kosztolányi Mariska, dédunokája: Kosztolányi Ádámka, valamint rokonai és ismerősei. Lelke üdvéért az engesztelő szentmise-áldozat folyó évi február 19-én d. e. 11 órakor a szent Teréziáról nevezett plébániatemplomban fog a mindenek Urának bemutattatni. Örökös nyugvóhelyére a főgimnáziumi épületben levő igazgatói lakásból folyó évi február 19-én, szombaton, délután 4 órakor kísérjük az ugynevezett bajai temetőben levő családi sírboltba. Szabadka, 1916. február 18. Az örök világosság fényeskedjék neki! A gyászoló család a boldogult akarata szerint a ravatalra koszorúkat nem helyez." – MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/50.

155. „Koporsóban itt feküdt nagyanyám, székely főkötőben, fekete csipkeruhában, magyar asszony." – Kosztolányi Dezső: Napló 1933–1934, in Kosztolányi, 1998, i. m., 854.

156. Kosztolányi Dezső: Ezüsthajú, szikár nagyanyám, in Kosztolányi, 1933a, i. m., 187.

157. Lásd bővebben: Kiss, 1985, i. m., 221.

158. Kiss, 1985, i. m., 222. – Az adott jelzet alatt az SzTL-ben nem volt semmilyen dokumentum, kutatásom idején, 2012 őszén.

159. Kalapis, 2002, i. m., 545.

160. „Később ő lett a Kereskedelmi és Iparbank pénztárosa." – Kosztolányiné, 1938, i. m., 9.

161. [Szerző nélkül]: Fogynak a névtelen hősök, *Bácskai Ellenőr*, XVI. évf. 78. sz., 1895. szept. 29., 3. Más lapok gyászhirdetéseiben is szerepel a titulus: „Kosztolányi Ágoston, banktisztviselő tegnap hajnalban megszűnt élni." – *Szabadka és Vidéke*, II. évf. 39. sz., 1895. szept. 29., [4.] ÉS: „Kosztolányi Ágoston, a szabadkai kereskedelmi és iparbank nyug. pénztárnoka" – *Bácska*, XVIII. évf. 77. sz., 1895. okt. 1., [5.]

162. Szintén Törley segített akkor is, amikor Kosztolányi Árpád, berlini egyetemistaként, nem rendelkezett megfelelő útiokmányokkal. Ezzel kapcsolatban egy levele is fönnmaradt, melyet már Árpádnak írt, „Kedves Köröszt fiam Árpád!" megszólítással. Törley Bálint levele id. Kosztolányi Árpádhoz, Budapest, 1879. okt. 26., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/51.

163. [Szerző nélkül]: Észrevételek a szabadkai baloldal politikai hitvallásának programmjára, Szabadka: Bittermann Károly, 1869, 2–3.

164. Iványi István: Szabadka szabad királyi város története, II. köt., Szabadka: Bittermann József Könyvnyomdája, 1892, 536.

165. Kosztolányi Ágoston levele fiához, id. Kosztolányi Árpádhoz, Szabadka, 1879. dec. 27., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/37.

166. Kosztolányi Ágoston levele fiához, id. Kosztolányi Árpádhoz, Szabadka, 1880. jan. 9., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4620/38. A levélből kiderül, hogy a pohárköszöntőben még fia, Árpád nevét is említették azon a szerb karácsonyon.

167. Kosztolányiné, 1938, i. m., 10.

tanulmány

SERESS ÁKOS

Színház, a metafora és az ötvözet

A KOGNITÍV SZÍNHÁZTUDOMÁNY LEHETŐSÉGEI

David Bordwell *Érvelés a kognitivizmus mellett* című tanulmányában mutat rá a kognitivizmussal, illetve a kognitív tudományokkal foglalkozó munkák egyik lényeges problémájára, nevezetesen arra, hogy e szemléletmód „ma már a pszichológiában, a filozófiában, a társadalomelméletben, a nyelvészetben, az antropológiában és az esztétika területén is olyan terjedelmes irodalommal rendelkezik, hogy egyetlen bevezetés sem lehet elég körültekintő".[1] Fontos megjegyezni, hogy a mondatban szereplő „ma már" 1986-ra vonatkozik, így most, több évtizeddel a filmtudós cikkének megjelenése után még nehezebb annak a kutatónak a dolga, aki egy ilyen plauzibilisnek szánt összefoglaló írására vállalkozik. Pontosan ezért e tanulmányban nem törekszem a kognitív tudomány általános bemutatására, ehelyett inkább Bordwell stratégiáját követem, vagyis igyekszem pontos célokat meghatározni. Nem akarok többet tehát, mint górcső alá venni a kortárs színházelmélet azon törekvéseit, amelyek a kognitív tudomány eredményeit próbálják hasznosítani.

A színháztudományban, némiképp az irodalomtudományhoz hasonlóan, a kognitív szemléletet alkalmazó első jelentős munkák az ezredfordulón jelennek meg.[2] Ezek közül mindenképp meg kell itt említeni Mary Thomas Crayne *Shakespeare's Brain-Reading with Cognitive Theory* című művét[3] illetve Bruce McConachie *Theatre Journal*ban megjelent tanulmányát: *Doing Things with Image Schemas: The Cognitive Turn in Theatre Studies and the Problem of Experience for Historians.*[4] Mivel a cím itt félreértésekre adhat okot, fontos tisztázni, hogy az amerikai kutató nem a színháztudomány kognitív fordulatát akarja bejelenteni (tehát nem *Cognitive Turn of Theatre Studies*), hanem a kognitív fordulat színháztudományban való alkalmazására tesz javaslatot. McConachie (aki mára már a kognitív színháztudomány egyik központi alakjává vált) tehát korántsem akarja az általa preferált elméletet olyan radikális szemléletmódként bemutatni, mint ami képes a korábbi iskolák eredményeit diszkreditálni, a színháztudomány egészét pedig új utakra terelni. Ennek megfelelően F. Elizabeth Harttal 2006-ban közösen szerkesztett kötete, mely a kognitív színháztudomány fontos keresztmetszetét adja, szintén a színháztudomány *és* a kognitív fordulat viszonyáról kíván tudósítani (*Performance and Cognition – Theatre Studies and the Cognitice Turn*).[5] E kötet célja, mint ahogyan azt Bruce McConachie az előszóban kifejti, hogy „meghívja" a színháztudomány képviselőit a kognitív tudományok területére, hiszen e szemlélet lehetőséget adhat a különböző teóriák szintetizálására és így az „intézményes meg-

osztottság enyhítésére".[6] McConachie és Hart szerkesztett kötete tehát nem a kognitív színháztudomány megalapításának programját hivatott bejelenteni; a *Performance and Cognition* sokkal inkább felhívta a figyelmet a kognitív tudományok alkalmazásában rejlő lehetőségekre, illetve meghatározta e kutatás központi kérdéseit és problémáit.

A továbbiakban a McConachie és Hart által kijelölt horizont feltérképezésére teszek kísérletet, vagyis pontosan a fentebb említett kérdések és problémák elemzését tekintem feladatomnak. Azt kívánom bemutatni, hogy miként valósult meg a McConachie által említett szintézis, milyen megvilágításba kerültek a diszciplína régebbről ismert problémái, illetve milyen értelmezési stratégiák születtek a kognitív szemlélet inspiratív hatásának köszönhetően. Ehhez a kötet fontosabb tanulmányaira, illetve a kognitív színháztudomány képviselői által sokat hivatkozott, láthatóan alapműként kezelt munkákra fogok támaszkodni.

A színháztudomány számára az egyik legnagyobb kihívást éppen a színház, illetve a teátralitás definíciója jelenti. Az egyik legkézenfekvőbb magyarázat a színházat épületként határozza meg, vagy valamiféle objektumként, ahol különböző drámák előadása valósul meg. Az egyszerűség sokszor csábító, ám, mint a legtöbb esetben, itt is felületessé teszi a meghatározást: miként azt Imre Zoltán bemutatta, e szemlélet több olyan tényezővel sem számol, melyek nélkül a színház aligha valósulhatna meg: például a színészekkel, a nézőkkel, a köztük lévő viszonyokkal stb.[7] Pontosan ennek belátása vezetett a színház aktivitásként történő meghatározásához. Problémamentes definíciót azonban így sem kapunk, hiszen ezzel a befogadót, illetve a recepció folyamatát hagyjuk figyelmen kívül. Erik Bentley látszólag frappáns megoldással áll elő, amikor a színházat úgy határozza meg, hogy „A megszemélyesíti B-t, C pedig figyeli",[8] ám e definíció csábító egyszerűsége ellenére számtalan problémát rejt magában. Ezek közül most csak egyet említenék: Bentley hierarchikus struktúrában gondolkozik, hiszen láthatóan a drámából indul ki, mely a karaktert „adja", akit meg kell személyesíteni.

A kortárs színházelmélet leggyakrabban hangoztatott álláspontja szerint színháznak azt az eseményt nevezhetjük, amit *színházként kereteznek* (a „keretezés" terminus Ecótól és a szociológus Goffmantól származik, akik ezen a világ tartalmainak speciális elkülönítését, többletjelentéssel történő felruházását értik).[9] Érdekes párhuzam figyelhető meg itt a dráma- és a színházelmélet között. A különböző iskolák számára ugyanis a dráma definíciója éppolyan kényszerként jelentkezett, mint a színházé. Végül, elsősorban a dekonstrukció ontológia-ellenességének hatására megszületett David Birch magyarázata: dráma az, amit drámaként ismernek (f)el, vagyis drámaként *használnak* (akár az olvasás, akár a rendezés, az előadás során).[10] A színház és a dráma fentebb említett definícióiban egy dolog mindenképp közös: ez pedig épp a definícióról való *lemondás* aktusa. Ugyanis a kijelentés, hogy valamit színház*ként* keretezünk, illetve dráma*ként* használunk, feltételezi, hogy a priori rendelkezünk a színház illetve a dráma fogalmával. Így pedig a definíció (már ha Eco kijelentését a színházra adott definícióként akarjuk kezelni) tautológiába fullad, vagy egyszerűbben szólva: fából vaskarika, hiszen a „mi a színház/dráma?" kérdésre nem kapunk valódi választ.

A színházelméletnek tehát be kell látnia, hogy a definícióalkotás érdekében tett erőfeszítések hiábavalónak bizonyulnak, a színház létmódjának megragadása helyett így másra kell koncentrálni. Imre Zoltánt idézve: „[a]helyett, hogy elfogadnánk a színházat zárt, rögzített és univerzálisan létező entitásként, mely a jelenben és a múltban ugyanúgy megtalálható, azokra a pillanatokra kell koncentrálnunk, amelyekben a politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális keretek (át)értelmezései lehetővé teszik a színház (keretének a) felismerését".[11] Összegzésképp tehát elmondhatjuk, hogy a színháztudomány ma nem ezt a kérdést próbálja megválaszolni: mi a színház?, hanem inkább: miként ismerünk fel valamit (egy adott korszakban, történelmi-társadalmi szituációban) színházként?

A kognitív tudományok pedig épp ezen a ponton váltak hasznossá a színházkutatás számára, hiszen a felismerést meghatározó politikai, gazdasági, kulturális kontextus elemzése mellett (vagy inkább azzal párhuzamosan) lehetőség nyílt a néző/befogadó percepciójának vizsgálatára. A „hogyan ismerjük fel a színházat?" kérdés így némileg módosul, hiszen a kognitív kutatás arra koncentrál, hogy mi történik a nézővel a színházi esemény tapasztalása során, illetve milyen (kognitív) feltételek szükségesek a teátralitás észleléséhez, vagyis: mit jelent színházat látni?

Egyes – a kognitív színháztudomány területéhez sorolt – kutatások empirikus választ próbáltak adni erre a kérdésre, s ennek érdekében a neurobiológia, illetve az evolúciós biológia felé fordultak. Leglátványosabb példája ennek Gordon Scott Armstrong könyve, a 2003-ban publikált *Theatre and Consciousness – The Nature of Bio-Evolutionary Complexity in Arts.*[12] A szerző nem kis feladatra vállalkozott: a színházi élmény, vagy inkább a színházi tudatosság (*theatrical consciousness*) evolúcióját próbálta feltárni. Vagyis az agyműködés felől közelít a színházhoz, így neurobiológiai kutatások eredményeinek összességével igyekszik magyarázni azokat a folyamatokat, melyek szerinte elengedhetetlenek a színház percepciójához. Például Armstrong a következő kérdést teszi fel: a színházi előadás egyes elemei miként válnak emlékezetté, vagyis hogyan őrizzük meg ezeket memóriánkban? A válasz igen hosszú, és a humántudományok kutatói számára talán fárasztó is: „az amigdala és a hippocampus kapcsolatban áll a bazális előaggyal, amely acetilkolint bocsát a limbikus rendszerbe. Ez a kémiai vegyület több lépésben módosítja a szenzorális szövet szinopszisait, idegi kapcsolatait, és így az érzékszervi ingert memóriává alakítja."[13]

Armstrong itt látványosan fizikalista álláspontot igyekszik képviselni, fontos azonban látni, hogy e felfogás korántsem gyakori a kognitív színháztudomány képviselőinek körében, akik a kognitív nyelvészekhez, irodalomkutatókhoz s – mint Nánay Bence bemutatta – a filmtudósokhoz hasonlóan inkább egyfajta középutat képviselnek (tehát, bár elfogadják az elmefilozófia álláspontját az elme és test descartes-i szétválasztásának felülvizsgálatáról, nem hisznek a materialista magyarázatok kizárólagos érvényességében). Példaként említhető Mary Thomas Crane, aki szerint „[h]a képesek lennénk a diskurzust, a megtestesülést, a reprezentációt és a tapasztalatot az előadás kölcsönösen konstitutív aspektusaként szemlélni, semmint azt feltételezni, hogy a diskurzus és a reprezentáció alárendeli magának a másik kettőt, a színház és a produkció vizsgálatához egy szélesebb horizont tárulna fel."[14] Armstrong kutatásait éppen ezért nem sorolnám a kognitív

színháztudomány körébe – de különösebben sikeresnek sem nevezném. Talán nem nagy merészség kijelenteni, hogy a színháztudomány és az agykutatás ilyen módon történő összekapcsolásából egyik terület sem profitálhat. A neurobiológia számára Armstrong semmi újat nem mond, hiszen csupán felhasználja eredményeit a színházi jelenség magyarázatához; e magyarázat sikere azonban a másik oldalról szemlélve igencsak problémás: nem derül ki ugyanis világosan, hogy miért is hasznosak az agykutatás eredményei a színháztudomány számára. Hiszen attól még nem tudunk más szemszögből vizsgálni egy előadást, hogy ismerjük az agyunkban játszódó folyamatokat, már csak azért sem, mert ezek a folyamatok más, nem színházi esemény hatására is pontosan ugyanígy mennek végbe. (De ha felfedeznénk, hogy például Robert Wilson előadásai a nézők agyában valami egészen speciális változást idéznek elő, akkor is szembe kellene néznünk a ténnyel, hogy Wilson munkásságának értelmezését ez semmiképp sem helyezi új megvilágításba.)

Egyelőre tehát úgy tűnik, a neurobiológia segítségével adható válaszok nem, vagy csak nagyon kis mértékben hasznosak a színháztudomány számára. Ennél jóval gyümölcsözőbbnek bizonyult a kognitív nyelvészettel, elsősorban a Lakoff és Johnson, illetve a Fauconnier és Turner kutatásaival kezdett párbeszéd. Az előbbi szerzők által képviselt elmélet (mint arról később még szó lesz) a drámakutatás, illetve a színháztörténet területeit inspirálták, míg Fauconnier és Turner mentális terekről, illetve azok ötvözetéről szóló teóriája – s a továbbiakban erről lesz szó – a színházelméletre fejtette ki hatását.

A kognitív folyamatokra történő rákérdezés igénye szorosabbá vonta a kapcsolatot a színháztudomány és a filozófia egyes területei között. Jó példája ennek a 2006-ban megjelent *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy* című kötet,[15] melyben a kognitív tudományok jeles képviselői, köztük a filmtudós Noël Carroll írnak a színházról. David Saltz itt publikált tanulmánya a színházi fikció tapasztalásának problémájával foglalkozik.[16] Saltz szerint a színházszemiotikusok és -fenomenológusok gyakran esnek abba a csapdába, hogy – fönntartva az előadás valóságosságának és a reprezentált világ fikcionalitásának dichotómiáját – elméleteiket Coleridge teóriájához kanyarítják vissza.[17] A szerző itt Bert O. States-t idézi, aki szerint a színház legyőzi és meghaladja a valóságot.[18] Vagyis a színház az a hely, ahol a néző, hitetlenségének felfüggesztése után, a színészt Hamletként, a deszkákat pedig tengerként, máskor temetőként stb. látja. A legfőbb probléma, hogy e teória szerint a valóságos eltűnik a fikcióban, vagyis a néző, egy furcsa aspektusváltás következtében, a fikciót látja valóságosként. Ez azonban nem igaz: nincs az előadásnak olyan pillanata, amikor a néző Hamletet látná, vagy bármi mást, ami nem színház, hiszen – Tarnay Lászlót idézve – „a valóságosság nem aspektus, miként a létezés sem predikátum. Ha van váltogatás, mint a nyúl-kacsa ábra esetében, az nem a valóságos vagy fiktív nyúl vagy kacsa között adódik. Valamit nem abban az értelemben látunk valóságosnak vagy fiktívnek, mint ahogyan nyúlnak vagy kacsának vagy bármi másnak látjuk."[19]

Wittgenstein – kinek aspektuselméletére Tarnay itt hivatkozik – maga is gondoskodott arról, hogy ne beszélhessünk a kacsanyúl-ábra nyomán a valóságosság és a fikció közötti váltogatásról. A *Filozófiai vizsgálódások*ban ugyanis a követke-

ző feladványt adja: a gyerekek játék közben egy dobozra azt mondják: az egy vár. Vajon a gyerekek ekkor a dobozt tényleg várként látják? A kérdés itt még függőben marad, ám David Saltz színházi fikciót vizsgáló tanulmányában kimutatja, hogy a *Vizsgálódások* egy későbbi részében a filozófus nem marad adós a válaszszal, és nyilvánvalóvá teszi: nem arról van szó, hogy a gyerekek másként látják a ládát, nem a tárgy vizuális gestaltja változik; ami azonban módosul, az – miként Saltz írja – a „tárgy használatára vonatkozó *szabályrendszer*".[20]

Saltz szerint a színházszemiotikusok és fenomenológusok gyakran esnek a Coleridge félreértésének következtében megnyílt csapdába, éppen ezért próbál egy többé-kevésbé kognitív alapokra helyezett teóriával relevánsabb alternatívát nyújtani. Abból indul ki, hogy a színészt szerepként látni valóban nem, de *elképzelni* mégiscsak tudjuk. A szerző Kendell Walton elméletét alkalmazva (miszerint a festményt vagy grafikát „kellékként" használjuk egy „vizuális játékban")[21] arra a megállapításra jut, hogy a közönségnek a színházi játék szabályrendszerét kell megértenie és elfogadnia, felismerve azt a fikcionális keretet, amin belül az ott látott tevékenység értelmet nyer. E szabályrendszert szerinte a narratíva adja, vagyis ez „biztosítja a sémát, ami a közönség percepcióját szervezi a színészek által játszott játék észlelésekor".[22] Saltz szerint tehát a narratíva – mikor az előadást nézzük – *infikcióként* funkcionál. Ez a teoretikus által létrehozott terminus nem jelent mást, mint egy kognitív sablont, a fikció elképzelését irányító előírások készletét. A történet mint infikció vezérli tehát a képzeletet, illetve a narratívához való hozzáférés vágya miatt vagyunk hajlandóak belemenni a fikcióképző játékba.

David Saltz két ponton vét hibát. Elmélete túlzottan is a cselekményre fókuszál, s még ha itt nem is a meglévő, hanem az épp születőben lévő narratívára gondol (tehát nem arról van szó, hogy a néző elolvassa a drámát, s az előadást a már ismert történet felől közelíti meg), ezzel több színházi jelenséget is kihagy vizsgálódásának horizontjából. Ennél nagyobb gond azonban, hogy a képzeletre való hivatkozással mégis visszatér az általa kezdetekben elítélt váltogatáshoz. Vagyis pontosan oda lyukadhatunk ki, amitől el akartunk távolodni: egy felfogáshoz, amely szerint a színházban a valóságos kacsát virtuális nyúlként látjuk.

Fauconnier és Turner blend/ötvözet elmélete[23] véleményem szerint sikeresen kerülheti el a fentebb bemutatott csapdákat úgy, hogy közben produktív válaszokat is tud adni a színházzal, illetve azon belül a néző kogníciójával kapcsolatban feltett kérdésekre. Hogy mit is jelent a blend, illetve konceptuális integráció (conceptual integration), azt a szerzőpáros Koestler rejtvényére épülő példájának segítségével mutatnám be: egy buddhista szerzetes a napját egy hegy megmászásával kezdi, hajnalban indul, s mikor eléri annak csúcsát délben, meditálni kezd. Több napot tölt el így, mígnem – ismét hajnalban – hazaindul. A feladvány így szól: van-e olyan terület az úton, melyen a szerzetes két útja során pontosan ugyanabban az időpontban tartózkodott?

A választ legkönnyebben úgy tudjuk megadni, ha a felfelé és lefelé tartó figurát egy térben képzeljük el. A szerzetes ilyen módon történő „megkettőzésével" látni fogjuk, hogy kell lennie egy olyan helynek, ahol találkozik „saját magával", éppen ezért igennel felelhetünk. Itt nem tettünk mást, mint létrehoztunk két mentális teret; ezek Fauconnier és Turner definícióját használva „kis konceptuális csomagok

(conceptual packet), melyeket a történések megértéséhez használunk”[24] (Fauconnier és Turner). A szerzetesről szóló mesében kezdetben két mentális térrel van dolgunk, az egyikben a főszereplő felfelé, a másikban lefelé tart. Ezekből hozzuk létre a generikus teret (generic space), mely az előző kettő közös jegyeit tartalmazza (maga az út, annak időtartama, a szerzetes stb). Végül létrejön a negyedik, az ötvözött tér, vagyis a *blend;* az ebből kiemelkedő struktúra (emergent structure) kerete két egymás felé haladó embert tartalmaz ugyanazon a helyen és ugyanabban az időben (vagyis inkább a szerzetest tartalmazza két ilyen figuraként). E kontextusban nyilvánvalóvá válik, hogy a két utazónak találkoznia kell valahol, s miután e tapasztalatot az eredeti kérdésre alkalmazzuk, vagyis az ötvözetet az eredeti mentális terekre „futtatjuk rá” (running the blend), könnyen meg tudjuk oldani a feladványt.[25]

Fauconnier és Turner szerint a konceptuális integráció elménk azon képessége, mely elengedhetetlen a világban való tájékozódáshoz, s éppen ezért számtalanszor használjuk mindennapjaink során (pl. a számítógépes operációs rendszerek felületének kezelésekor is). De a színház, illetve a teátralitás során is hasonló folyamat játszódik le. Hogy bemutassam ezt, érdemes a szerzők okfejtését hosszabban idézni: „A dramatikus előadások élő, identitással rendelkező személlyel kapcsolatban szándékosan létrehozott blendek. Az egyik input tartalmaz egy élő személyt, a szereplőt, a másik pedig a színészt. Az, akit a színpadon látunk, e kettő ötvözete. Az ábrázolt karakter természetesen lehet teljes egészében fikció, de mégis van egy tér, még ha kitalált is, amelyben ez a figura élő entitásként van jelen. A blendben ez a személy úgy és ott beszél és mozog, mint és ahol a színész, ugyanakkor ez a színész elfogadja a karakterhez kapcsolódó projekciókat, és ennek megfelelően módosítja beszédét, megjelenését, öltözékét, viselkedését és gesztusait. A néző számára legfőképpen az érzékelt élő, mozgó és beszélő test horgonyozza le a fizikális teret. A téren kívüli reláció a Reprezentációé. A Reprezentációt tipikusan téren kívüli Analógiák tartják fenn, ez megfigyelhető például abban, hogy egy középkorú női karaktert a legtöbb esetben egy középkorú színésznő alakít. A blendben ezek a relációk különleges egységben tömörülnek. (…). Egy jelenetben látjuk a színpadon mozgó és beszélő színészt a közönség előtt, ám ugyanabban a pillanatban tudatában vagyunk az adott karakter létének a reprezentált történet világában. (…) Vagyis a teátrális eseményben a »fikció« és a »valóság« közös generikus struktúrája jön létre.”[26]

Fauconnier és Turner nem elsősorban a színháztudomány számára akartak megoldással szolgálni, a teátralitást inkább példaként hozzák fel, ennek következményeként elméletüket nem dolgozták ki teljes mértékben, ami így néhol homályos, sőt ellentmondásos marad. Az idézett passzus legnagyobb hibája talán az, hogy figyelmen kívül hagyja: az itt leírt teátrális blend lényegesen különbözik a szerzetes ötvözetétől, hiszen míg ott két mentális teret kellett létrehoznunk, a színházban csak egy ilyen képzelet által generált dimenzióról beszélhetünk, a másik komponenst a ténylegesen észlelt „materiális lehorgonyzások” adják. A szerzők teóriájukban csupán annyit jelentenek ki, hogy a színházban a fikció és a valóság valamiféle keverékéről beszélhetünk, s ez – bár üdvözítőbb, mint a fikció valósággá történő csodás „átváltozását” emlegetni – meglehetősen elnagyolt gondolatnak

tűnik. Pontosan arra nem ad ugyanis választ, hogy miként történik ez a keveredés. De tekintsünk el most ettől a problémától, s még így is egy újabbal találjuk szembe magunkat; Fauconnier és Turner ugyanis azt feltételezik, hogy a néző már az *előadás előtt* rendelkezik azzal a bizonyos mentális térrel. Mintha a színházba már eleve a darabbal kapcsolatban kialakított fikcionális világgal a fejünkben érkeznénk, majd pedig ezt ötvöznénk a színpaddal, illetve a színészekkel. Azonban még ha mindez így is van, csak abban az esetben működhet ebben a formában, ha ismerjük az adott drámát, illetve az előadás nem különbözik nagymértékben attól, ahogyan a történetet előzetesen elképzeltük. Minden más esetben nem jöhetne létre blend. Vagy azért nem, mert nincs mentális tér, amit ötvözni lehetne, vagy pedig a komponensek közötti feszültség vezetne a blend szétbomlásához.

Éppen ezért a színházi blend-elmélet némi módosítására tennék kísérletet a továbbiakban. Mindenek előtt szeretném leszögezni, hogy véleményem szerint nézőként nem megalkotjuk az ötvözetet a színházban, hanem *előfeltételezzük* annak létezését. A színházi élményben történő részesüléshez szükséges, hogy a látványt – Tarnay László a filmmel kapcsolatban tett kijelentését használva – „nem valami(lyen)ként, hanem valami helyett állóként fogjuk fel”.[27] A színpad, illetve az ott látható tárgyak, színészek valami helyett állnak, valamire utalnak[28] – éppen ezért részei egy ötvözetnek. Feltételeznünk kell tehát, hogy amit ténylegesen látunk, az az előadás ötvözetének egyik összetevője. Alá kell írnunk a „színházi paktumot”, amely szerint abból, amit a színpadon látunk, következtetnünk kell valami másra; a mentális teret tehát nem létrehozzuk, sokkal inkább kikövetkeztetjük.

Mindez azt jelenti, hogy a színházi mentális tér nem létezik az ötvözet előtt, vagy attól függetlenül (míg a felfelé vagy lefelé tartó szerzetes mentális tere igen). A színpadkép, a színész kinézete, mozdulatai, beszéde stb., azaz a Fauconnier által említett Analógiák alapján következtetni tudunk a karakterre, s értelmezni tudjuk azt a fikcionális világot, amelyben ez a figura részt vesz, ám a gesztusok, kellékek stb. is épp e *kikövetkeztetett világ felől* nyernek értelmet. Jobban mondva csak azért van értelmük, mert egy mentális térrel való ötvözetben állva utalnak erre a fikcionális világra. Ebből következően azt is kijelenthetjük, hogy a teátralitás nem a hitet, vagy a képzelőerőt várja el a befogadótól. Nem azért tudunk élvezni egy előadást, mert mentális tereket tudunk létrehozni: sokkal inkább a *következtetésre* való képességünk miatt tudjuk megérteni a teátrális reprezentációt.

A blend-elmélet fontos hozadéka lehet tehát, hogy rámutat: a reprezentáció a teátrális esemény során soha nem záródhatott úgy magába, miként azt a modernista dramatikus hagyomány feltételezte, a színpadi világ nem válhat egyenrangúvá a valósággal. Mintha Pirandello épp ezen keseregne *Hat szerep szerzőt keres* című művében; az Apa szerint a dramatikus szerepnek „mindig megvan a saját jellegzetes, határozottan körvonalazott élete”,[29] ezért ő mindig valaki, míg a színpadon kívüli világban a szubjektum állandóan változik, éppen ezért lehet akár „senki is”. A figura tehát igazabb a hús-vér embernél, ám amikor a színésznő a Mostohalányt akarja játszani, a blend következtében ez az igazság elillan, s egy, a néző által nem tapasztalható dimenzióban ragad. Pirandello tehát a színházat azért kárhoztatja, mert nem elég transzparens médium: a teátralitás ötvözetében a szövegvilág (s ezáltal a reprezentáció is) fel kell, hogy nyíljon, így a Szerep nem tud meg-

mutatkozni a maga vegytiszta formájában; a néző tehát az előadást mindig is (a valóságos és a fiktív generikus struktúrájában) *mint reprezentációt látja.*

A reprezentáció tehát a néző számára tulajdonképp mindig is nyitott volt, noha a modernista játékhagyomány ezt nem vette tudomásul. Ugyanakkor kétséges, hogy a játékhelyzetre történő reagálás önmagában tekinthető-e a színházi nyelvet megújító mozzanatnak? Az előadásba beépített önreflexív alakzatok szokatlannak, a konvenciókkal szembemenőnek hathatnak, ám jelentősen aligha befolyásolják a néző diszpozícióját: tudjuk, hogy reprezentációt látunk, éppen ezért pusztán az, hogy a reprezentáció időnként „leleplezi önmagát", alapjaiban nem változtatja meg a hozzá való viszonyunkat. Ám a blend-elmélet fényében érdemes felülvizsgálni azt is, hogy mi történik a játékhelyzetre történő reagáláskor. Peter Weiss *Marat/Sade* című művének Kikiáltója Marat-ra mutatva a közönséghez fordul, s a következőket mondja: „kit önök kávéjuk és sörük után bebugyoláltan / ismét itt találnak majd e kádban".[30] Kékesi Kun Árpád ezt az aktust a reprezentáció felnyitásának tarja, hiszen, mint mondja a „jelenlét és a szerepjáték (…) között elmosódnak a határok, amit főleg az jelez, hogy gyakran eldönthetetlen, kit is látunk a színpadon: színészeket, elmebetegeket vagy szereplőket. Amikor a kádban ülő „Marat" rábukik az íródeszkára, nem lehet tudni, hogy *éppen akkor* ki is ő valójában: a helyzetébe/játékába belefáradt Marat, elmebeteg vagy színész".[31] A színházi ötvözetben azonban, miként a szerepet, úgy a színészt sem tapasztaljuk valóságos mivoltában. Pirandello drámájának hivatkozott jelenetében a Színésznő nyilvánvalóan nem válik Mostohalánnyá, de már nem is úgy van jelen, mint azt megelőzően, hanem, mint aki a Mostohalány *helyett áll.* A blend ugyanis pontosan akkor szűnik meg, amikor XY színészt, mint XY-t látjuk; ez történik az előadás végén, vagy akkor, amikor rossz alakítással találkozunk. Ekkor az ötvözet nem jöhet létre, hiszen a színészt nem valaki helyett állóként tapasztaljuk, hanem, mint aki felesleges erőfeszítéseket hoz ez irányban. Az ötvözet elmélete felől tehát a következő fogalmazható meg: ha nincs blend, nincs teátralitás sem. Fontos ugyanakkor leszögezni, hogy egy előadásnak a teatralitás nem feltétlenül kötelező eleme: a színházi művészetbe olyan formák is beletartoznak, melyek egyáltalán nem igénylik a mentális terekre való következtetést. Nem arról van szó tehát, hogy a színháztudománynak nem kellene ezekkel a jelenségekkel foglalkoznia, javaslatom kizárólag a teatralitás fogalmának használati körét, nem pedig az interpretációs horizontot tartja szűkítendőnek.

Visszatérve Peter Weiss drámájának Kikiáltójához: a színészt itt egy olyan színész helyett állóként tapasztaljuk, aki egy elmebeteg helyett áll, aki továbbá a Marat-történet egyik szereplője helyett áll. A mentális terek megsokszorozásával van tehát dolgunk, aminek következtében a befogadónak állandóan felül kell vizsgálnia előzetes következtetéseit, döntéseit. A posztmodern dráma és színház tehát éppen azzal módosítja a modernség horizontját, hogy reflexió tárgyává teszi az ötvözés folyamatát, ami miatt a következtetés folyamata a néző számára állandó kihívást jelent. Míg a realista-naturalista hagyományban ugyanis a befogadónak elég volt egyféle ötvözetet feltételeznie, addig Peter Weiss darabja adott pillanatban a meglévő ötvözet újragondolására, elvetésére késztet, esetleg a blendek közötti választást tűzi ki a néző feladatául. A Kikiáltó jelenetekor ugyanis adott a néző szá-

mára egy másik lehetőség is, nevezetesen, hogy önmagát egy olyan ötvözetbe helyezve gondolja el, melyben egy 19. századi néző helyett áll (azaz inkább ül), akihez a szerepet játszó elmebeteg szólt. A mű ebben a folyamatban fragmentálódik, számtalan lehetséges ötvözetre bomlik szét, ezáltal pedig a befogadót a színházszöveg folyamatos „újrakövetkeztetésére" készteti.

Színház és/mint metafora

Fauconnier és Turner elmélete tehát véleményem szerint alkalmas lehet a színházelmélet egyes fogalmainak újradefiniálására, illetve megnyithatja a teret további viták, diszkussziók számára is. A kognitív színháztudomány azonban eddig nem elsősorban az ötvözetben rejlő lehetőségekre fókuszált; a kutatók figyelmét jóval inkább a metafora egy korábbi – mondhatni: rivális – elmélete kötötte le, nevezetesen George Lakoff és Mark Johnson munkája, melyet a szerzők *The Way We Think* című közös kötetükben publikáltak. A konceptuális metafora teóriája elsősorban a dráma- és színháztörténeti kutatásokra hatott inspirálóan, így a kognitív színháztudomány legismertebb munkái is e területen születtek.

Túlzás lenne azonban azt állítani, hogy kizárólag csak lakoffiánus elméletekkel találkozhatunk a kognitív szemléletű interpretációkban. Peter Stockwell *Cognitive Poetics: An Introduction* című könyvében röviden foglalkozik a drámaként használt szövegekben rejlő lehetőségekkel.[32] Álláspontja szerint a megismeréstudomány szemlélete a néző és a befogadó kognitív magatartásának összehasonlításában lehet igazán hasznos. Catharine Emmott kontextuális keret elméletéből[33] kiindulva fejti ki álláspontját, miszerint az interpretációnak érdemes rámutatnia arra, hogy bizonyos drámák olvasásakor jelentősen más értelmezési keretek alakulhatnak ki, mint amivel a lehetséges előadás nézője rendelkezhet. A szerző itt egy – a magyar közönség számára kevésbé ismert – Wilde-művet elemez, éppen ezért jobbnak látom Shakespeare *Makrancos hölgy*ét hozni példaként. Olvasóként itt ugyanis könnyen elfeledkezhetünk arról, hogy Katalin „megszelídítésének" története valójában egy előadás az előadásban, amely a megtréfált Ravasz Kristófnak, illetve az ő „alattvalóinak" szól. Katalin történetét az olvasó automatikusan Itáliába helyezi, a mű virtuális előadásszövegében azonban Ravasz és kompániája végig a színpadon van, a cselekmény tehát nem Padovában játszódik, hanem a Nemesúr házában. A Makrancos-szál szereplőinek egyes mondatai így értelmezhetőek ironikus parabázisokként is, melyek azonban nem az aktuális közönségnek, hanem a keret-szín karaktereinek, elsősorban Ravasznak szólnak. Példaként említhető a makrancos-szálat záró párbeszéd:

„HORTENSIO: Ez csoda! Megneveltél egy gonosz bestiát!

LUCENTIO: Az a nagyobb csoda, hogy így hagyta magát!"[34]

Az utolsó mondatot lehet Ravasz Kristófhoz intézett figyelmeztetésként olvasni: vigyázzon, amit lát, az mese, a valóságban a makrancos nők nem válnak kezessé. A kerettörténet végén azonban kiderül, hogy Ravasz nem hallgat a tanácsra, hiszen fejébe veszi, hogy Petruchióhoz hasonlóan neveli majd meg feleségét – sejthető azonban, hogy elhatározása nem jár majd irigylésre méltó sikerrel.

Stockwell értelmezése érdekes jelenségre hívja fel a figyelmet, ugyanakkor kétségtelen, hogy kognitív elméletek használata nélkül is hasonló következtetésekre juthatunk; az olvasó és a lehetséges néző befogadói pozíciójának összehasonlítására szép számmal vannak kísérletek más elméleti diskurzusokban is. A kognitív szemlélet tehát itt nem kap igazán markáns szerepet, Stockwell számára a dramatikus szövegekben rejlő potenciál inkább ürügy Emmott elméletének bemutatásához. Mary Thomas Craine *Shakespeares Brain* című kötete ugyanakkor a kognitív szemléletnek köszönhetően képes újabb meglátásokkal gazdagítani a színháztudományt és a Shakespeare-kutatást.

Craine munkájával kapcsolatban gyorsan tisztázni kell: szó sincs arról, hogy itt a Bárd acetilkolinjai, vagy neuronjai kerülnének a vizsgálat homlokterébe. A cím (*Shakespeare agya*) ironikus, hiszen a szerző épp azt próbálja hangsúlyozni, hogy a kognitív elmélet nem a materialista-pozitivista diskurzus újraéledése, így nem olyan kísérletről van szó, amely kizárólag empirikus magyarázatokkal kíván szolgálni a humántudományok számára. Ugyanakkor nem beszélhetünk a fizikalista szemlélet teljes elutasításáról sem, hiszen Craine igaznak tartja a feltevést, miszerint a mentális koncepciók „(1) az agy idegi matériájában születnek és tárolódnak; (2) ezeket a fizikai »valóság« és a testi létezéssel kapcsolatos tapasztalatok formálják; (3) metaforákat használnak, melyek a materiális tapasztalatból kiindulva magyaráznak absztrakt fogalmakat".[35]

Elfogadva ezt a szemléletet, Craine a szerzői pozíció újragondolására törekszik. Természetesen nem a szerzői életrajzot „csempészi vissza"; kifejti azonban, hogy szerinte a korábbi elméletek hibát követtek el, amikor látványosan megfeledkeztek az alkotó materialitásáról, mondván: a testi jellegzetességek csakis a kulturálisan adott diskurzus horizontjában értelmezhetőek, így a test tapasztalása mindig az ideológia függvényében jöhet létre. (A szerző itt elsősorban Stephen Greenblatt-tel kíván vitatkozni; tudománypolitikai szempontból ez érthető, hiszen a Shakespeare-kutatást az amerikai tudós által képviselt irányzat határozta meg a leginkább az utóbbi években, ám, mint azt később látni fogjuk, Craine sokkal inkább válik az újhistorizmus követőjévé, semmint kritikusává.)

A szerző azt semmiképp sem kívánja vitatni, hogy a testről való tudás alapvetően diszkurzív jellegű, ugyanakkor szerinte az emberi megértést alapvetően prediszkurzív struktúrák, jobban mondva *képi sémák* formálják. Craine itt a kognitív pszichológusra, Jean Mandlerre hivatkozik, aki ez utóbbiakat a „térbeli relációk és a térben való mozgás dinamikus analóg reprezentációiként" definiálta, amelyek a gondolkodás számára egyfajta „architektúrát" biztosítanak. Mandler szerint bizonyos csecsemőkori tapasztalatokból származó képi sémák, mint a „behatároltság" (containment) vagy a „támogatás" (support) alapvetően határozzák meg a nyelvhasználatot, illetve a nyelv elsajátításának módjait (erről később, a Lakoff-féle metaforaelmélet kapcsán még részletesebben is lesz szó). Mary Thomas Craine tehát könyvének egyik fontos alaptételét a következőképp foglalja össze: „test formálja a nyelvet és a gondolkodást, hiszen az abban való létezés korai tapasztalatai hozzák létre a tudatosságot és a gondolkodást formáló fegyverzetet."[36]

Vagyis a kognitív elmélet egy olyan diskurzus, amely feltételezi bizonyos prediszkurzív alakzatok diskurzust strukturáló szerepét. Van tehát szövegen kívüliség,

s ilyesformán a szövegekből következtetni lehet a művek létrejöttét és megértését is formáló kognitív folyamatokra. Mindez persze nem jelenti azt, hogy a kognitív szemlélet képviselői a szövegek eredeti, „igazi" jelentését vélnék felfedezni ezekben a folyamatokban. Craine „Shakespeare agyának" emlegetésével nem a pozitivista szerzőfelfogást akarja visszalopni az irodalomelméletbe. Shakespeare nyelvhasználatának vizsgálatával a gondolkodást meghatározó kognitív folyamatok és az adott kultúra kölcsönhatását kívánja elemezni. Miként írja: „a kognitív teória lehetővé teszi, hogy azonosítani tudjuk a nyelvhasználat sémáit Shakespeare írásaiban, s ez, úgy gondolom, teljesebb rálátást enged arra a szövegeket létrehozó interakcióra, amely a szerző és az adott kultúra között végbemegy".[37] Ez az idézet is jól mutatja, hogy Craine sokkal inkább követője, semmint kritikusa Greenblatt módszerének (a kognitív elmélet és az újhistorizmus kapcsolata, mint arról később lesz szó, más drámatörténészek, például McConachie esetében is kimutatható). Amikor „interakcióról" beszél, könnyen eszünkbe juthat Greenblatt „csereüzlet" (*negotiation*) fogalma. A szerző egyáltalán nem tagadja, hogy az alkotón keresztül a műveket „szociális energiák áramlása" hozza létre, csupán arra kíván rámutatni, hogy a kulturális hatások textualizálódása kognitív sémák alapján történik. Vagyis az alku nem egyszerűen csak bizonyos privilegizált szövegek, de a mentális folyamatok, és a politikai-társadalmi diskurzusok között is megtörténik. Vagyis bár a sémák Shakespeare esetében pontosan ugyanúgy működtek, mint a mai embernél, ezek nyelvre gyakorolt hatása már az adott kulturális környezet függvénye.

Craine-t ennek megfelelően a shakespeare-i szövegekben fellelhető poliszémia érdekli, különös tekintettel arra a jelenségre, amikor is egy szó – kulturális és instutícionális változás következtében – új jelentésre tesz szert. Az interpretációk során a szerző a képi sémákról szóló teória mellett a kognitív nyelvészet prototípuselméletét igyekszik hasznosítani. Eszerint az egyjelentésű szavak egy prototípus által strukturált kategóriát sűrítenek magukba, míg a többjelentésűekhez több prototípus kapcsolható. Shakespeare műveiben a prototípus-változások sajátos eseteiről van szó, amikor is a jelentést meghatározó kategória nem-centrális eleme kiemelkedik olyannyira, hogy új kategória jön létre.[38] E kiemelkedés azonban (Craine szerint) nagymértékben összefügg az adott társadalmi környezet változásaival.

A továbbiakban a szerző módszerét *Ahogy tetszik*-elemzésének összefoglalásával mutatnám be. Craine itt két feltevésből indul ki: az első az a meglátás, miszerint az értékekről alkotott felfogásunkat alapvetően befolyásolja a koncepció, hogy ami jobb és értékesebb, az feljebb van. Röviden: TÖBB az FENT (the MORE is UP). A kognitív elmélet szerint ez a korai testi tapasztalatokból, vagyis képi sémából ered. A társadalmi mobilitás ennek megfelelően magasabb osztályokba történő *feljutást,* vagy az onnan való *lecsúszást* jelent. Craine szerint pedig – és ez lenne a második elméleti pillér – a Shakespeare szövegében tapasztalható prototípusváltás, mely elsősorban a *clown* (bohóc) és *villain* (gazember) szavak használatában mutatható ki, pontosan egy ilyen mozgás keretébe illeszthető. Amiről ugyanis itt szó van, az nem más, mint a színházi hierarchia rögzítésére tett kísérlet. Az Erzsébet-kori színjáték alacsonyabbrendűnek tartott formája volt a bohócok által előadott „jig"; a kevésbé művelt közönség által igen kedvelt, rövid, gyakran obszcén tréfákról van szó, melynek egy kiemelkedő előadója épp az a William Kemp volt,

aki a Sakespeare műveit is előadó Chamberlain's Men társulatába tartozott 1594 és 1599 között. Craine feltevése szerint mivel a „jig" improvizatív műfaj, Kemp ezt a tudását a tragédiák és komédiák előadásakor is alkalmazta. A szövegek tehát arra engednek következtetni, hogy Shakespeare személyében – az általánosan elfogadott koncepcióval ellentétben – olyan szerzővel van dolgunk, aki uralni, vagyis kontrollálni szeretné műveinek előadását. Kempet ennek megfelelően azzal a színésszel helyettesíti, aki hajlandó tartani magát a leírt sorokhoz. Vagyis megpróbálhatta a népszerű előadót „kiírni" a társulatból, ami talán sikerült is neki: a tényt, hogy Kemp 1599-ben kilépett a Chamberlain's Men-ből és eladta részvényeit is, vehetjük ennek jeleként. Az *Ahogy tetszik*et ugyanakkor legnagyobb valószínűséggel épp 1599-ben adták elő, így ebben már Kemp helyettese Robert Armin szerepelt Próbakőként.

Craine tehát elfogadja azoknak a színháztörténészeknek a feltevéseit, akik szerint a népszerű vezető színész kiválása a „jig" egyre rosszabb hivatalos megítélésének volt köszönhető. A Globe-ba való költözés fordulópont a Chemberlain's Men életében, hiszen ez a társulat felemelkedését, ugyanakkor a „jig" és az azt képviselő Kemp egyre mélyebbre történő lecsúszását hozta. A rusztikus bohócot a színpadon felváltja a szellemes bolond, az *Ahogy tetszik* pedig épp e momentumot rögzíti. Különösen egy részlet kap kitüntetett figyelmet, ez pedig az ötödik felvonás elején Próbakő és Vili harca, melynek keretében az armini *fool* és a kempi *clown* csap össze (Craine természetesen nem felejti el megjegyezni itt, hogy Kemp keresztneve is William, azaz Vilmos; bár ezzel az erővel akár utalhatna magára Shakespeare-re is).

Craine ezt a jelenetet egy népszerű „jig"-gel állítja párhuzamba. A *Wooning of Nan* című játékban egy gazdag farmer fia és egy úr verseng a szerelemért. Hirtelen közbelép azonban a bohóc, aki táncával meghódítja az illető hölgyet. Hiába tehát a vagyon, illetve a művelt modor, a szexuális kisugárzás és a természetesség mindent legyőz. Shakespeare művében azonban mindez másképp alakul; a művelt és szellemes, a cselekmény során sokszor *fool*ként aposztrofált Próbakő megalázza a népies, Kemp-szerű bohócot, Vilit, és elnyeri Juci kezét. (Fontos itt megjegyezni, hogy a nyertes maga nevezi többször *clown*-nak ellenfelét – Szabó Lőrinc ezt „tökfilkónak" fordította – rámutatva annak nyilvánvaló műveletlenségére.) A művelt, éles eszű, szellemes *fool* végleg leváltja az egykor népszerű karaktert, a Chamberlain's Men társulatának tagjai pedig ezzel felfelé indultak el a társadalmi ranglétrán. Mindennek a folyamatnak a mélyén azonban az a változás áll, ami a *clown* szó jelentését meghatározó prototípushoz tartozó érzelmekkel, illetve értékítéletekkel kapcsolatban mutatható ki. A *clown* szó korábban még urakkal és vagyonosokkal szemben győzedelmeskedő hősre utalt, ám az 1600-as években a műveletlen és nevetséges, vidéki tökfilkót idézte fel, akitől az udvari ember határozottan el-különböztethette saját magát. Shakespeare társulatának reagálnia kellett erre a változásra, fel kellett hát áldoznia legnépszerűbb színészét; az a *fool* pedig, aki az *Ahogy tetszik*ben Próbakő személyében és Armin alakításában megjelenik, garantáltan elfeledtette a közönséggel korábbi kedvencét. Shakespeare ugyanakkor Craine szerint a maga javára is fordíthatta ezt a folyamatot, hiszen így

az állandóan improvizáló bohóc helyére beilleszthette azt az Armint, aki sokkal inkább igazodott a leírtakhoz.

Talán a fentebb leírtak is alátámasztják azt a korábban tett kijelentésemet, miszerint a *Shakespeare's Brain*ben megismert szemlélet sokkal inkább sorolható az újhistorizmus mellé, semmint azzal szembe. Láthatóan Craine is nagy figyelmet fordít a társadalmi-kulturális kontextusra, előszeretettel használ fel anekdotákat, illetve az Erzsébet-korból származó más szövegeket. Az is látható, hogy mindkét szerző fontos pozíciót tulajdonít a szerzőnek, ám e funkciót a pozitivista szemléletmódhoz képest jelentős mértékben átértékelik. A lényeges különbség abból adódik, hogy Craine szerint a szerző *függ* a társadalmi energiák áramlásától és nem azonos velük; tehát nem tagadja, hogy a szövegeket nagymértékben meghatározza az adott politikai-kulturális-társadalmi diskurzus, ám létezik a szerző-funkció olyan része, ami ezen kívül áll – ez pedig nem más, mint emberi megismerést strukturáló kognitív folyamat. Az intencionalitáshoz való viszony tekintetében azonban azonosnak tekinthető a két szerző álláspontja: feltételezik, hogy a szerző valamire használni *akarta* a művet (szubverzív vagy ironikus álláspont megfogalmazására, egy rivális kortárs írónak való visszavágásra, vagy a színházi struktúrán belüli pozíciószerzésre stb.), s, hogy ennek nyomai fellelhetőek a szövegben.

Mary Thomas Craine munkájának fontos hozadéka tehát, hogy sikerült az újhistorizmus módszerét továbbgondolnia. A kognitív elméletek szerepe ugyanakkor ebben a könyvben nem mindig tisztázott. Az általam összefoglalt elemzésben is megfigyelhető, hogy a kognitív nyelvészeti kutatások elsősorban az elemzés kiindulópontjához szolgáló ötletet, nem pedig a módszert biztosítják. Ez természetesen önmagában még nem probléma, azonban egyes fejezetek kapcsán jogosan merülhet fel a kérdés: miért kell mindezek megállapításához egy új teóriához fordulni? Tulajdonképpen már az *Ahogy tetszik* interpretációja kapcsán is felvethető, hogy az elemzés a kognitív elméleti háttér nélkül is életképes lenne, bár kétségtelen, hogy a teoretikus beágyazottság jót tesz a gondolatmenetnek. A *Hamlet*ről szóló fejezetben azonban – mely kétségtelenül rendkívül érdekes megállapításokat tesz a világirodalom egyik legtöbbet elemzett szövegével kapcsolatban – a teoretikus háttér sokkal inkább erőltetettnek tűnik. A szerző itt eleinte a *to act, action, acting* szavak jelentésmódosulásából indul ki, később azonban az interpretáció Timothy Bright *Treatise of Melancholie* című írására fókuszál, és ennek tartama felől vizsgálja a drámát. Az elmélet itt tehát meglehetősen laza keretet képez. További probléma, hogy Craine tulajdonképpen minden fontosabb szerzőt és teóriát megidéz, nem teszi nyilvánvalóvá a kognitív elméleteken belül is húzódó határvonalakat. Ennek következtében a könyv igencsak szerteágazó elméleti szálakat követ; az egységes szemléletet ugyan a kognitivizmus adja, ezen belül azonban nehéz pontosan meghatározni, hogy mi is az a teoretikus fonal, amelyet Craine az elemzésekben végigvinni igyekszik.

Az elméleti szerteágazottság ellenére Craine igyekszik egy igen határozott, jól körvonalazható módszert alkalmazni az elemzései során. Fontos azt látni ugyanakkor, hogy bár a kognitív elmélet applikációjával a szerzőnek sikerült újabb szempontokkal gazdagítania a Shakespeare-kutatást, e metodika máig nem akadt követőre. Bruce McConachie könyve, az *American Theater in the Culture of the Cold*

War – producing and contesting containment, 1947–1962[39] mely egy évvel a *Shakespeare's Brain* után jelent meg, már jóval gazdagabb utóélettel rendelkezik, és bár itt is a kognitív elméletek kerülnek előtérbe, a szerző más módszertani szemléletet követ, mint Craine. McConachie kifejezetten a képi sémákkal kapcsolatos teóriára helyezi a hangsúlyt, illetve Lakoff és Johnson konceptuális metaforákról szóló híres könyvét használja. A színháztudomány felől szemlélve kutatásainak fontos érdeme az inderdiszciplinaritás. Bár a dráma és a színház szétválaszthatatlanságát Craine is hangsúlyozza, Shakespeare-elemzései legtöbbször mégiscsak a szövegből indulnak ki, a színházi kontextusra ritkán történik utalás. McConachie ezzel szemben már kifejezetten nagy figyelmet szentel az előadásokról szóló kritikáknak, leveleknek, fényképeknek (természetesen itt a méltányosság kedvéért meg kell jegyeznünk, hogy az amerikai színháztörténet kutatója jelentős előnyben részesül, hiszen Shakespeare korából igen kevés erre vonatkozó dokumentáció maradt fenn). A szerző ugyanakkor az adott produkciókat a társadalmi-politikai kontextussal, illetve más médiumok hatásaival együtt vizsgálja.

McConachie könyve az amerikai színháztörténet 1947-től 62-ig tartó időszakát vizsgálja, nagy figyelmet szentelve a politikai, ideológiai retorikának. Állítása szerint ugyanis e korszak diskurzusa leginkább a TARTÁLY (*container*) képi séma köré szerveződik. Mark Johnson *The Body in the Mind* című könyve alapján a szerző e séma öt fő jellegzetességét emeli ki: „(i) [a] behatároltság tapasztalatában benne foglaltatik a külső erőkkel szembeni védettség, illetve az azokkal szembeni ellenállás érzete (…). (ii) A behatároltság a tartályon belüli erők limitálását és korlátozását is jelenti (…). (iii) Emiatt a korlátozás miatt a tartalmazott tárgy pozíciója meghatározottá válik (…). (iv) E rögzített pozíció miatt a tartalmazott tárgy vagy hozzáférhető a külső szemlélő számára vagy nem (…). (v) A tartalmazás tapasztalata a tranzitivitás tapasztalatával jár együtt. Ha B benne van A-ban, akkor bármi is legyen B-ben, annak A-ban is ott kell lennie."[40]

Bruce McConachie amellett igyekszik érvelni, hogy a hidegháborús amerikai kultúra nagymértékben a tartály és tartalom képi sémája, illetve az ezekből származó metaforák köré szerveződött. A metaforák elemzéséhez a szerző George Lakoff és Mark Johnson 1980-as *Metaphors We Live By* című könyvét használja. E munka a metaforák szerepének újragondolását tűzte ki célul, mondván: e trópus nem egyszerűen a nyelv és a szóhasználat „ügye", de a „*gondolkodás folyamata* is nagymértékben metaforikus", vagyis „az emberi konceptuális rendszer is metaforikusan strukturált. A metaforák pontosan azért jelenhetnek meg a nyelvi rendszerben, mert ott vannak a konceptuális rendszerben is."[41] Lakoff és Johnsohn több példával is igyekszik alátámasztani ezt a fentebb megfogalmazott állítást; igyekeznek bizonyítani, hogy az elvont fogalmakat leginkább konceptuális metaforák segítségével, vagyis konkrét tapasztalatok felől értjük meg. A vitát például háborúként írjuk le (the ARGUMENT is WAR) olyan kifejezésekben, mint: „meghajolt az érvei előtt", „megtámadta elméletének alapjait", „megadta magát az érveinek" stb. Emellett a tartály/tartalom, illetve az ehhez a sémához tartozó tapasztalat számtalan nyelvi kifejezésben figyelhető meg: önmagunkat *valamiben létezőként* definiáljuk (gondban, állapotban, helyzetben, kapcsolatban), de olyan elvont fogalmakat is, mint például a „látómező" tartályként aposztrofálunk (amiből a dolgok „ki" és „be" kerülhetnek).[42]

Mint említettem, Bruce McConachie álláspontja szerint a tartalom metaforája különös fontossággal bír a hidegháború Amerikájában. Ennek egyik leglátványosabb példája az 1947-ben hozott National Security Act (melynek szellemében hozták létre többek között a CIA-t). A szerző szerint ez a rendelet képviseli azt a diskurzust, amely a nemzet-tartály metaforáját állítja előtérbe. Itt Johnson leírásának mind az öt pontja megfigyelhető. Az Egyesült Államok különleges „tégelyként" jelenik meg, amely minden áron megvédendő titkokat tartalmaz (külső erővel szembeni védelem). Szükséges az állampolgárok jogainak korlátozása a nemzetbiztonság nevében (a tartályon belüli erők limitálása). Egyes polgárok pozíciója, főleg azoké, akik kapcsolatban állnak az ország titkaival, meghatározottá válik; néhányan ezek közül a személyek közül a társadalmi élet előterébe kerülnek, néhányan viszont a háttérben, árnyként működnek. Végül pedig hangsúlyossá válik, hogy függetlenül attól, hogy ki milyen szervezethez tartozik, minden állampolgár a nemzet része és a nemzetnek tartozik elszámolással.

McConachie szerint tehát bizonyos színházi előadások azért tudtak sikeressé válni az általa vizsgált korszakban, mert valamilyen módon e metaforát vitték színre. Itt nem csak arról van szó, hogy a történet szerveződött a tartalom/tartály köré; a rendezés, a színészi játék, de a színpadkép is a metafora felől vált értelmezhetővé. A szerző módszere tehát két lépésből áll; elsőként azokat a figurákat, történeteket, „ingereket" vizsgálja, melyek sikert arattak a nézők és a kritikusok körében. Ezt követi egy mikro- illetve makroszintű elemzés, mely azt mutatja meg, hogy e „metaforikus leképezés" milyen mértékben mutatkozhatott meg a mindennapi életben. Persze McConachie is tisztában van azzal, hogy módszere hermeneutikai körhöz vezet: „nyomokat" keres az előadásokban, melyeket aztán a kulturális-társadalmi kontextusban is próbál megtalálni, végül pedig egy általánosabb, materialista magyarázathoz jut el, amely magyarázat a vizsgálat kiindulópontja volt. Ebből a szempontból a módszer mindenképp bírálható, ám ez esetben fel kell tennünk a kérdést: vajon melyik elmélet volt eddig képes elkerülni e cirkularitást?

A szerző vizsgálata szerint a korszak amerikai színházában három – a tartály metaforája által strukturált – figura vált igen népszerűvé: az Üres Fiú, a Családi Kör, illetve a Fragmentált Hős. A Üres Fiú karaktere alapvetően az amerikai fogyasztói társadalom szellemiségéhez kapcsolódik, ami az amerikai identitást „üres vázként" igyekezett meghatározni. Az Üres Fiú tehát olyan hős, aki nem gyerek és nem felnőtt, identitása még kiforratlan. Legfőbb értéke az „ürességː", ami itt nem ember- vagy értéktelenséget, hanem ártatlanságot jelent: az Üres Fiú őszinte, naiv, még nem „töltötte fel" a világ képmutatása és konformizmusa. Ilyen Üres Fiú volt például a szerző szerint Marlon Brando *A vágy villamosában* Stanleyként; bár Tennessee Williams eredetileg e karaktert a brutális, érzéketlen férfihatalom reprezentánsaként képzelte el, a közönség (beleértve a kritikusokat is) egyértelműen Stanleyért rajongott. Ebben nagy szerepe volt annak, hogy Brandót eleve ilyen ártatlan fiatalként látták, vagyis a sztár nimbusza erre a reprezentációra épült. Stanley tehát így a naiv őszinteség hőse lett, aki kisfiús dühében elpusztítja a képmutatást.

A Családi Kör három jelentős narratívát biztosított a korszak filmes sorozatai, illetve színpadi művei számára. Az első népszerű megoldást ajánlott a közönségnek: tartsák a konfliktusokat a családon belül, melybe a szűk baráti kör is beletar-

tozhat, ám az idegenek, vagy Mások (ezen e korszakban az eltérő bőrszínűeket kellett érteni) mindenképp kiszorítandóak. A másodikban a külső erő kap szerepet, ami nyomást gyakorol a családra, időnként eljutva annak magjáig, lebontva így a kis közösség integritását. A harmadik narratív struktúrában pedig a Családi Körön belül lévő személy próbálja kitágítani e tartály határait.

A három közül a legérdekesebb talán a Fragmentált Hős figurája. A McConachie szerint az atombomba felrobbantása után az amerikai lakosság lelkiállapotát sajátos ambivalencia jellemezte: egyfelől megjelent a szuperhatalommá válás miatt érzett büszkeség, másfelől az addig nem látott rombolás félelemmel töltötte el a lakosságot: rámutatott az emberi lét törékenységére, a természeti erők hatalmára és arra, hogy elég egy rossz döntés, és minden élet eltűnik a földről.

A Fragmentált Hős tehát a nemzet érdeklődésének fókuszpontjába került, a fő kérdés pedig az lett, hogy „vajon képesek-e az amerikai férfiak mindenható erejüket felhasználva megfejteni az ellenség szándékait és megmenteni a nemzetet, vagy a bűntudat és az abból fakadó impotencia lefegyverzi őket a harc sorsfordító pillanataiban?"[43] A Fragmentált Hős tehát az Üres Fiúval szemben felnőtt férfi, aki azonban valamiféle sérülés miatt nem tudja, vagy inkább nem biztos, hogy tudja „tartalmazni" a megfelelő értékeket (hősiesség, bátorság stb.). A szereplő tehát vagy visszaszerzi integritását és így végül megszűnik a fragmentáció, vagy épp ellenkezőleg, kudarcot vall és szembesül ez egykori erények elveszítésével.

Bruce McConachie a korszak színháztörténetét nem az irodalomtörténet felől konstruálja meg, vagyis vizsgálódásának fókuszpontjában nem a szöveg áll, s az elemzendő produkciók kiválasztását sem a „jelentős dráma=jelentős előadás" logikája motiválta. A szerző a korszakban sikeresnek számító színházi eseményeket veszi górcső alá; ezek között találunk olyanokat (például *A vágy villamosa* vagy a *Macska*), amelyek szövegei később bekerültek az irodalmi kánonba is, de a legtöbbet hamar elfelejtette mind az irodalom-, mind a színháztörténet. Vagyis a szerző elsősorban kritikákból, élménybeszámolókból, fényképekből, egyéb dokumentumokból stb. indul ki, a dráma, illetve az előadás esztétikai-művészi hozadékának elemzése másodlagos marad. Színháztudományos szempontból tehát e munka megítélése kettős: az irodalomtörténetről való leválás mindenképp üdvözölendő, ám az, hogy a szerző nem színházelméleti szempontokat érvényesít a vizsgálat során, művét sokkal inkább a kultúratudományi elemzések körébe sorolja. Ezt alátámasztja az interdiszciplinaritásra való törekvés is, hiszen McConachie az előadásokat kortárs sikerfilmekkel, sorozatokkal, reklámokkal együtt igyekszik vizsgálni. Craine és McConachie munkái alapján éppen ezért úgy gondolom, levonható a következtetés, miszerint a kognitív elméletek meghatározó követői a színháztudományt nem egy zárt, önálló diszciplínaként, hanem egy nagyobb diskurzus (kultúratudomány vagy médiatudomány) részeként képzelik el.

Bruce McConachie könyve sikeresen aknázza ki a konceptuális metaforák elméletében rejlő lehetőségeket, így módszerének több követője is akadt. Példaként említhető F. Elizabeth Hart *Performance, phenomenology and the cognitive turn* című tanulmánya melyben a szerző az *V. Henrik* Kórusának monológját elemzi a tartalom metaforája szempontjából, a színházról alkotott korabeli koncepciókban bekövetkező változást mutatva ki ezzel.[44] De, hogy magam is előálljak egy javas-

lattal az elmélet applikálhatóságára vonatkozóan, véleményem szerint a *Romeo és Júlia* szövegét is érdemes hasonló szempontból újraolvasni. Az angol textust vizsgálva ugyanis feltűnhet, hogy Júlia a főneveket és személyneveket is tartályként kezeli: *„What's in a name? That which we call a rose / By any other word would smell so sweet"* – mondja a második felvonás első (erkély)jelenetében. A magyar fordításból ez ugyan nem látszik, de a kérdés fordítható így is: mi van a név*ben*? A szereplő felfogása szerint tehát a név és a szó (*name és word*) egyaránt üres tartály, ami nem képes a dolgok lényegiségét tartalmazni; és mivel az embernek nincs rá feltétlenül szüksége (mint, például lábára, vagy a karjára, ahogy ezt a monológ egy korábbi pontján Júlia kifejti) bármikor eldobható. Érdekes ugyanakkor, hogy szerelme határozottan más álláspontot képvisel, és ezt már a magyar szöveg is vissza tudja adni:

„ROMEO: Szólj szentatyám:
Testem melyik gyalázatos zugán
Fészkel nevem? – Mond meg: hadd rontom össze:
Az átok odvát!" (*Mészöly Dezső fordítása*)

Romeo tehát épp ellentétes módon fogja fel a nyelv és a test viszonyát: számára a név (igaz itt csak személynévről van szó) éppen nem a tartalmazó, hanem a tartalmazott entitás. A mű tulajdonképpen e vita mentén is újraolvasható, hiszen az alapkonfliktus, illetve a tragédiák sorozata épp a megfelelő szavak és nevek jelentésének felcserélése, nem tudása köré szerveződik.

A kognitív színháztudomány bizonyos értelemben mást ad, mint amit elnevezése alapján elvárhatnánk tőle: a megismeréstudomány kutatásaiban jártasak joggal feltételezhetnék, hogy egy ilyen diskurzus alapvetően a nézőt helyezi a középpontba, és főleg a színházi percepcióval foglalkozik. Bár azok az elméletek, amelyek ilyen vizsgálatokat lehetővé tehetnének, említésre kerülnek az általam idézett művekben, a kognitív színháztudomány fő irányát eddig a nyelvészetből megismert teóriák jelölik ki. Maradt tehát még fel nem térképezett terület; például a „tudatolvasási képességünket" leíró *Theory of Mind* (ToM)-elmélet felől érdemes lenne megvizsgálni a mimika illetve a gesztus szerepének alakulását a színháztörténetben, Antonio Damasio kutatása a racionalitás és az érzelmek szétválaszthatatlanságáról pedig a brechti elidegenítő effektusok bírálatára ad lehetőséget.[45] Még egyszer fontosnak tartom leszögezni: ezek a vizsgálatok minden bizonnyal nem fognak „fordulatot" előidézni a színháztudományban, ahhoz hasonlót pláne nem, amit a nyelvészetben vagy a pszichológiában tapasztalhattunk. Az általam idézett szerzők nem készülnek radikális szembenállásra egy iskolával sem (bár kétségtelen, hogy időnként a jel és jelentés viszonyával kapcsolatban a dekonstrukciót, de főleg a szemiotikát érintő kritikát fogalmaznak meg), elemzéseik ugyanakkor igyekeznek felnyitni a színháztudományi diskurzus határait. És itt nem elsősorban arról van szó, hogy elméleti muníciójukat a pszichológia vagy a nyelvészet területéről kölcsönzik; az interpretációk láthatóan nagy hangsúlyt fektetnek a történelmi-társadalmi kontextus vizsgálatára, a médiumok versengésére vagy *remedializációjára* stb.[46] De talán érthető is, hogy az interdiszciplinaritásra való törekvés lényegesen meghatározza annak az iskolának a szemléletmódját, amely a megismerés általános folyamatai felől közelíti meg a színház egyes jelenségeit.

JEGYZETEK

1. Bordwell, David: *Érvelés a kognitivizmus mellett* (http://emc.elte.hu/~metropolis/9804/BOR1.html, 2012. 06. 15.)

2. Az irodalomtudománnyal kapcsolatban meg kell itt jegyeznem, hogy Reuven Tsur már a hetvenes években publikálta a deixis elméletére épülő elemzéseit. Azonban ezek sokáig csak szűk körben váltak ismertté, mígnem Peter Stockwell 2002-ben publikált *Cognitive Poetics – An Introduction* (Peter Stockwell: *Cognitive Poetics – An Introduction*. New York and London, Routledge, 2002) című könyve ráirányította a szakma figyelmét e területre, s ezáltal reflektorfénybe helyezte Tsur munkásságát is. Az irodalomtudomány és kognitivizmus kapcsolatáról magyar nyelven Horváth Márta közölt kiváló tanulmányt (*„Megtestesült olvasás" – A kognitív narratológia empirikus alapjai,* http://uszeged.academia.edu/M%C3%A1rtaHorv%C3%A1th/Papers/937930/_Megtestesult_olvasas_-_A_kognitiv_narratologia_empirikus_alapjai)

3. Crayne, Mary Thomas: *Shakespeare's Brain-Reading with Cognitive Theory*. New Jersey, Princeton University Press, 2001.

4. McConachie, Bruce: *Doing Things with Image Schemas: The Cognitive Turn in Theatre Studies and the Problem of Experience for Historians* in *Theatre Journal*, 2001/53. 569–594.

5. McConachie, Bruce; Hart, Elizabeth: *Performance and Cognition – Theatre studies and the cognitice turn*. New York, Routlage, 2006.

6. McConachie és Hart: *Preface*. In *Uo*. ix.

7. Imre Zoltán: *Színház, történet, alternatívák – A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái*. In Imre Zoltán: *A színház színpadra állítása*i. Budapest, Ráció Kiadó, 2009. 17–18.

8. Bentley, Eric: *A dráma élete*. Ford. Földényi F. László. Pécs, Jelenkor, 1998. 123.

9. Vö. Imre 20.

10. Birch, David: *The Language of Drama*. London, Macmillan, 1991. 28. Erről lásd még: Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000. 94.

11. Imre 23.

12. Armstrong, Gordon Scott: *Theatre and Consciousness – The Nature of Bio-Evolutionary Complexity in Arts*. New York, Peter Lang, 2003.

13. Armstrong 15.

14. Craine 171.

15. Krasner David és Saltz, David (szerk): *Staging Philosophy: Intersections of Theather, Performance and Philosophy*. Michigan, University of Michigan Press, 2006.

16. Saltz, David: *Infliction and Outfliction The Role of Fiction* in *Theatrical Performance*. In Uo. 221.

17. Saltz 205.

18. Fontos azonban tudni, hogy az angol költő mindezt az irodalmi művekben található természetfeletti vagy romantikus karakterek értelmezésével kapcsolatban írta. Azaz a „képzelet ilyen árnyainak" megértéséhez egy pillanatra fel kell függesztenünk hitetlenségünket, aminek következtében kialakul a „költői hit". Itt el kell oszlatni egy félreértést: ha Coleridge elméletét a színházra alkalmazzuk, akkor ezzel nem mondunk többet, mint hogy például a *Rajna kincse* azért válik élvezhetővé, mert a néző felfüggeszti a sárkányokkal, istenekkel és egyéb misztikus lényekkel szemben támasztott hitetlenségét. A történet bizonyos elemeivel, nem pedig a színházzal, vagyis a fikcióval kapcsolatos kétkedésről van tehát szó.

19. Tarnay László: *Mi az, ami látható és mi az ami nem? A filmi befogadás kognitív szintjei* (http://emc.elte.hu/~metropolis/9804/TAR1.html, 2012. 06. 15.)

20. Saltz 209.

21. Walton, Kendall: *Marvelous Images – On values and the arts*. Oxford University Press, 2008.

22. Saltz 212.

23. Az „ötvözet" Tarnay László fordítása, mely talán a lehető legjobban utal arra, amit a „blend" a Fauconnier és Turner által teremett kontextusban jelent (Tarnay László: *Film, elme, nézők,* www.c3.hu/scripta/metropolis/9903/tarnay.html, 2012. 06. 15.). A kognitív nyelvészet mindazonáltal több olyan terminussal rendelkezik, ami nem bizonyult lefordíthatónak (például Langacker kifejezése, a construal), éppen ezért bátorkodom én is az ötvözetet és annak angol megfelelőjét egyszerre használni.

24. Fauconnier, Giles és Turner, Mark: *The Way We Think Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*. New York, Basic Books, 2002. 40.

25. Fauconnier és Turner 39–40.

26. Fauconnier és Turner 266–267.

27. Tarnay Uo.

28. Ezen a ponton elfogadandónak tartom Nelson Goodman azon megállapítását, amely szerint a reprezentáció magja soha nem a hasonlóság, hanem az utalás. In: Goodman Nelson: *Languages of art. An Approach to a Theory of Symbols*, New York, The Bobbs. Merill Company, 1968. 5.

29. Pirandello, Luigi: *Hat szereplő szerzőt keres* in.: *Színművek* (ford: Füsi József) Erópa Könyvkiadó, Budapest 1983. 354.

30. Kékesi Kun Árpád: *Textualitás és teatralitás: A modern és posztmodern dráma horizontválása,* in Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása.* Budapest, Kijárat Kiadó, 1998. 141.

31. Uo.

32. Stockwell, 152–165.

33. Emmott, Catherine: *Frames of reference: contextual monitoring and narrative discourse,* in Coulthard, R.M (szerk) *Advances in Written Text Analysis*, London: Routledge, 1994, pp.157–66.

34. Shakespeare, William: A makrancos hölgy in. *Drámák* I. Ford: Nádasdy Ádám, Budapest, Magvető, 2007. 232.

35. Craine 17.

36. Craine 8–9.

37. Craine 4.

38. Erről lásd: John R. Taylor: *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*, Clarendon, Oxford, 1995. 6.

39. McConachie, Bruce: *American Theater in the Culture of the Cold War – producing and contesting containment, 1947–1962,* University of Iowa Press, Iowa City, 2003.

40. Johnson, Mark: *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason Chicago*: Univ. of Chicago Press, 1987, 22. Idézi: McConachie 11.

41. Lakoff és Johnson 6.

42. Lakoff és Johnson 5–7. és 10–12. és 30.

43. McConachie 207.

44. Hart, F. *Elizabeth: Performance, phenomenology and the cognitive turn* in. Hart és McConachie (ed): *Performane and Cognition-Theatre studies and the cognitive turn* Routlage, New York, 2006.

45. Damasio Antonio R.: Descartes' *Error. Emotion, Reason and the Human Brain* Avon Books, New York, 1994.

46. Bolter, Jay David-Grusin, Richard: *A remedializáció hálózatai* Apertúra, 2011. tavasz http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin, letöltve: 2012. 07. 28.

JÁKFALVI MAGDOLNA

Pisti mint work in progress

„Mi nemcsak térben lakunk közel egymáshoz, hanem ízlésünk, humorunk, ritmusunk, eddigi életünk sok baja–öröme: rokon."[1]

Örkény István születésének centenáriumát 2012-ben ünnepeltük, ugyanabban az évben, amikor Várkonyi Zoltánét. Fénykorukban mindketten a rendszer sztárjai voltak, „ők maguk a rendszer",[2] nagy filmek, nagy könyvek, legendás előadások elismert alkotói. Pár nap különbséggel születtek, pár háznyira laktak egymástól, pár hónap különbséggel haltak meg, és mindkettőjüknek ugyanaz volt az utolsó színházi munkája: a *Pisti a vérzivatarban.*

Ez a két, minden formájában közeli élet elindíthatja az elemzőt az államszocializmus alkotásszociológiájának megértése felé, de kiváló példát szolgáltat a drama-

tikus alkotások teátralizációjának követésére is. A *Pisti* a magyar színháztörténetben egyszerre foglalja el a megdolgozandó klasszikus és a kísérletező avantgárd előadás helyét. A 33 év alatt elkészült 11 bemutató ugyan nem zajos, de folyamatos hatástörténetet ír, s Várkonyi után olyan erős-karakteres rendezők, mint Babarczy László, Mácsai Pál, majd Marton László színpadi munkái jelzik: a dramatikus mű kihívásai nem kizárólag színházesztétikai horizontokat érintenek. A *Pisti* Örkény István leghosszabban írt, Várkonyi Zoltán legtovább rendezett drámája, a végig, néha nyilvánosan is dokumentált munkafolyamat tíz éve alatt a keletkezés-, miként a vele egyidejűvé lett hatástörténet is rejtélyes és kiismerhetetlen korpuszszá terebélyesedett. Ez a mesterségesen elnyújtott alkotási periódus különleges dramaturgiai struktúrát teremt. Míg Örkény az államszocializmus történetét foglalja stációszerűen képekbe, addig a pártállam kulturális mechanizmusa egy jelen idejű dokumentumdráma rendjét kínálja az előadás hátteréül. Örkény István drámája az életműkiadásban[3] tartalmazza az összes megírt változatot, az átszerkesztett jeleneteket, a színházigazgatókhoz írt leveleket. Olyan dokumentumgyűjtemény az 1982-es kiadás, amely a dramatikus szöveg köré szinte irodalomtörténetként szerkeszti az értelmezői kereteket. Várkonyi előadása pedig a saját tízéves próbafolyamata végén színháztörténeti összefoglalást kínál egy Latinovits-csal induló, Garas Dezsővel elkészülő koncepcióról.

Örkény drámája és Várkonyi rendezési elképzelése ezalatt a tíz év alatt, 1969 és 1979 között, folyamatosan változott. A magyar színháztörténetben olyan helyzet állt elő, amikor nem újraírnak és újrarendeznek egy, a nemzeti kánonban érdekes-problematikus alkotást, akár mint nagy tragédiáink egyikét, hanem csak megtörténik az újraírás és az újrarendezésre való felkészülés, de a mű nem nyeri el lezárt, bemutatott formáját. Műalkotás helyett dokumentum-lét vár rá, folyamatos újraalkotás.

A *Pisti* bemutatástörténete különleges eseménysort mutat a történészeknek. Eddig jórészt a második nyilvánosságban létrejött alkotások sorsán értelmeztük a kulturális döntési mechanizmusokat, hiszen a betiltások gyakorisága és manifeszt jellege, vagy már eleve a cenzúra megkerülésére kitalált performatív keret különlegessége tartotta a közösségi emlékezetben a színházi eseményeket. Paradox helyzet, hogy Halász Péter szobaszínháza vagy Galántai György boglári kápolnakiállításai felé a történészi kíváncsiság könnyebben fordul, mint egy Várkonyi-rendezés felé, miként az is, hogy az ügynökjelentések különleges aprólékossága miatt a történészi narratíva is egyértelműbben képződik köréjük. A második nyilvánosságban mozgó alkotások betiltása és engedélyezése részlegesen dokumentált folyamat, míg az első nyilvánosság színházi repertoárját kialakító bonyolult mechanizmust rekonstruálni, egyrészt az adatok beláthatatlan halmaza, másrészt a szóbeli utasítások rendje[4] miatt, kétséges vállalkozás.

A kőszínházi szcénán a hatalomműködtetés stabil rutinja mögött követhetetlen intrikus játszmák folytak, minderről a Katona József Színházban Schilling Árpád vezetésével folyó 2013-as beszélgetéseken sorra említést tettek a színházcsinálók nagy generációjának tagjai, Zsámbéki Gábor, Székely Gábor. Az Örkény-szöveg alakulástörténeti filológiája talán segít definiálni egy kőszínházi előadás bemutatástörténeti kontextusát, s hozzájárul, hogy az előadások betiltásának vagy ideigle-

nes leállításának – leginkább a szóbeliség csatornáján terjedő – folyamatáról tudjunk meg modellalkotó részleteket.

Ez a folyamat egyrészt a Vígszínház dramaturgja és Örkény István özvegye, Radnóti Zsuzsa szerkesztette könyv filológiai apparátusából rekonstruálható, másrészt a színházi múlt azon performatív elemeiből, melyek hosszabb-rövidebb periódusok után, de előveszik a *Pisti*t, s így akár évtizedekkel a bemutató után mégis a Várkonyi-féle előadás legendáriuma kel életre. Ezért egymás mellé helyezve az 1979-es bemutató és a későbbi nagyszínházi újrajátszások eseményeit, a színházi hatástörténet működését is modellezzük.

A *Pisti* esetében tehát a drámaszöveg és az előadás párhuzamos alakulástörténete a két alkotó együtt-léte okán jól dokumentált, így követhetővé válik a színpadi szöveg teátralizációja. Természetesen éppen ez a jól dokumentált korpusz nyomatékosítja erősebben a *Pisti* helyét a közösségi emlékezetben, s fordítja több színházcsináló figyelmét egy olyan szövegre, mely ugyan 1972-ben megjelent, de az 1989-es kiadás két változata felülírta, átírta a szöveg helyét a színháztörténetben. A *Pisti a vérzivatarban* betiltásának, pontosabban leállításának körülményeit az 1982-es életműkiadásban mintha nyomon követhetnénk, de valójában ennél izgalmasabb, milyen lehetőségeket dolgozott ki magának egy drámaíró és egy színházrendező (majd igazgató) akaratának érvényesítésére. Örkény jeleneteket írt újra, Várkonyi újabb rendezési koncepcióit olvashatjuk, pontosabban az azokra adott írói válaszokat. De a szigorúan vett színházi átdolgozásokon túl a nyilvánosság bulvárkereteit is mindketten használták. Várkonyi évadonként műsorengedélyért folyamodott, a korabeli bulvárcsatornákon azonban rendre megszellőztette, hogy a Víg sztárjai közül kikre mi várhat, így hol Örkényt kérdezték a *Film Színház Muzsika* hasábjain az új bemutatóról, hol Latinovitsot, Sulyok Máriát, a korabeli sztárokat az *Esti Hírlap*ban, a *Hétfői Hírek*ben. Az emlékezés mozzanatait árnyalja, hogy a Vígszínház igazgatója 1969-ben az a Lenkei Lajos, aki 1962-ig, kinevezése előttig a *Film Színház Muzsika*t főszerkesztette.

Az 1982-es kiadás szerkesztője, Radnóti Zsuzsa a kötet struktúrájával, a szokatlanul határozottan egyszerre megjelentetett, s ezzel két különálló drámának kezelt *Pisti* mellé elhelyezte a *Pisti* körüli nyilvános iratokat és magánleveleket. Lényeges, hogy az 1982-es nyilvánosságról beszélünk, melyben még nem ismert a Luzsnyánszky-dosszié, nincs nyitott archívum, s így a hatalmi regiszterek kulturális legitimációjáról gondolkodni is lehetetlen vállalkozás.

Másrészről előttünk a felismerés, hogy éppen a kötet szerkezete teszi világossá: Örkény drámája az értelmezői hagyományt annak a dramaturgiai konspirációnak mentén indította el, melyet éppen az előadás bemutatása érdekében dolgozott ki a szerző. Örkény 1969-től tucatnyi szövegváltozattal telítette Várkonyi Zoltán és Lenkei Lajos, a Víg akkori igazgatójának postaládáját, s ezzel a tényleges ideológiai vitát a realista irodalomról a dramaturgiai formára irányította.

A *Pisti* mint work in progress dramaturgiai válasz az ideológiai kérésekre. Örkény azt írja 1969. október 27-én Lenkei Lajosnak: „Az én darabom nyílt, egyenes beszéd, és ha a rendező akarná, gyengébbek kedvéért minden jelenetben leengedhetné az évszámot. Itt tehát senkinek hátsó gondolata nem támadhat."[5] Ez éppen az a színházi egyenes beszéd, mely a hetvenes évek magyar színházi esemé-

nyeit jellemezte, de nem a kőszínházi, az első nyilvánosságban létrejövő kisrealista formában, hanem a (neo)avantgárd második nyilvánosságban. A korai magyar happeningek színházi akcióit az egyenes beszédnek ez az igénye határozta meg,[6] és rendre tiltott státuszt is kaptak. Sem Örkény, sem Várkonyi, a nagy rendszer nagy alkotói nem tudták sem követni, sem megérteni, sem könnyedén befolyásolni a betiltás, a leállítás folyamatát, mert a processzust nem az avantgárd formációk, vagyis a kulturális működés perifériáján élték meg, hanem a legnagyobb nézőterű kőszínház igazgatóságán tapasztalták. Ennek a tanulmánynak egyik felismerése, hogy a betiltás oka a szöveg szokatlan dramaturgiájában, a ráépülő színházi avantgárd formanyelv intézményes használatában *is* kereshető.

A *Pisti* 1972-es kiadott változata klasszikus dramaturgiai értelemben nem dráma. Pisti négy külön karakter, a történet egypercesek összeszerkesztett füzére, melyet a Jederman-misztérium kulturális hagyománya tart egyben.[7] Akárkit a Rossz és Jó allegorikus alakjai kísértik, de Örkénynél éppen a Jó és Rossz pozíciói válnak értelmezhetetlenné, helyesebben a többes Pistiben vannak folyamatosan jelen. A kortárs kritikák a formai gyengeségből adódó ideológiai bizonytalanságot nevezik meg igazi tévedésként, s nem engedélyezik, hogy a színházi gyakorlat formálja dramatikus szöveggé a jelenetgyűjteményt.

Berend T. Iván, a rendszer gazdaságtörténész sztárja, a Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem akkori rektora (későbbi MTA-elnök) nyílt levele az *ÉS*-ben tette egyértelművé 1979-ben, hogy az örkényi szöveg a Várkonyi-előadás felől értve kapja meg drámai státuszát. Az örkényi dráma a rendezéstől lesz mű. Berend T. Iván képzőművészeti hasonlattal él, Seurat-hoz hasonlítja az előadást, mikor így fogalmaz: „Pontokra és színekre bontott, mégis egységes, szabálytalan, groteszktorz, mégis valóságvarázst sugárzó a Pisti."[8] A szerző történészként a valóság elemeit akarja értelmezni, Örkényt védeni, amikor a Duna-parti jelenetről ír. A „történelemszemlélet" az, ami Örkény szövegkiadásában, a könnyedén „nyitott dramaturgiának"[9] nevezett technikája miatt félreolvasható, de az előadásban nem nézhető félre. Berend T. Iván hosszú elemzése azt a kulturális gyakorlatot legalizálta, amit Garas/Tordy/Szombathy/Balázs Pistije tett világossá: a realista ábrázolás kliséi csak historista alkotásokat eredményeznek, s Örkény jelenetei éppen ezektől a formáktól távolították el a játékot. Lehet, Örkény olvasása közben nem hihető, hogy a gyilkos az áldozatok közé áll, s magára ad ki lőparancsot, de Várkonyi rendezésében a bizonytalanság, a topogás, a megingás, s mellette a határozottság és a keménység képe olyan testnyelvi formával beszél, mely nem is érthető másként, csak négy test négyféle beszédmódjának. Várkonyi e négy testű egyetlen karakterbe sűríti a második háború magyar hóhérait és áldozatait egyaránt.

Örkény remekül elemzi a pistiség teatralitását e tíz év alatt, egy Pisti helyett négyet is szerepeltet tehát, hátha az abszurd szövegeket is a realista hagyományban értő olvasási rend nem az átélés és a szerepazonosság kategóriája felől közelíti a művet.[10] De hiába. A Pisti 1979-es színházi, miként 1972-es irodalmi recepciója is a marxizáló esztétika, a kisrealista hitelesség és valóságon alapuló tükrözés technikáját keresi az alkotásban, s ennek az ideológiai konstrukciónak a hiányából a mű gyatraságát vezeti le, semmiképpen nem annak a lehetőségét, hogy a Vígszínház igazgatója, a Színművészeti Egyetem rektora és a nemzet befogadott írója, vagyis a

szerző(k) képesek lennének vagy szándékukban állna esztétikailag és politikailag is más regiszterekben alkotni.

A *Pisti* recepciótörténete olvasható groteszk párbeszédként, ahol Pándi Pál programadó ítélete a *Kritika*ban[11] az államszocialista ideológiai tér védelmében világosan rossznak definiálja a darabot, majd a *Népszabadság*ban Szigethy Gábor[12] enyhíti a támadást, hiszen Pisti csak „nem értette a történelem hívó szavát." S az erre adott válaszok, a további elemzések mind az örkényi dráma hitelességét, vagyis a világ abszurditását és így Örkény realizmusát igazolják Berend T. Ivántól Földes Annáig. Földes Anna Örkény színházi munkáit összeíró műve[13] programadó érvsor egy olyan groteszk forma mellett, mely csakis a valóságot igazolja. A hiteles, az érvényes állandó jelzőként kíséri Örkényt ebben a gyűjteményben, mely a marxista irodalomtudomány realizmusfogalmával szembesíti Örkény életművét és védi is meg: „a társadalmi élet felszíne mögött kavargó gondokból és gondolatokból"[14] gyökerező tragédia Madáchhoz méltó. A recepciótörténet legfőképp ezt az autoritástechnikát használja Örkény drámájának megmentésére, akkor is, ha a *Tragédia* és a *Pisti* közötti akár dramaturgiailag, akár poétikailag erős megfelelés nehezen bizonyítható, miként erre Szirák Péter felhívta a figyelmet.[15] Örkény a work in progress dramaturgiai technikával a dokumentumdráma műfaja felé indul el, Várkonyi pedig a dokumentumszínház formáját keresi, s a hetvenes évek végi magyarországi professzionális nézők mindezt inkább a XIX. századi dramatikus hagyományhoz tudták kötni, mintsem a kortárs európai jelenhez. Várkonyi Örkénnyel létrehozott alkotása közösségi státuszát tekintve inkább Handke és a német színházi felelősségvállalás elkötelezettségét mutatja, mintsem Madách egyéni poétikai etikáját. Ez a work in progress olyan dramaturgiai műfajjá vált, melyet a közösségi felelősségvállalásra emlékeztető dokumentumszínház technikái használnak a neoavantgárd erőszakos bátorságát vegyítve a poszt-brechti színház pedagógiai koncepciójával. S 2013-ból látványos, hogy a pártállami, rettenetesen bonyolult kultúrideológiai működés mennyire kizökken, amikor a rendszert végül is fenntartó legjobbak képesek tíz éven át kitartóan küzdeni egy teljesen más regiszterben való megszólalás lehetőségéért.

A *Pisti* nem a Vígbe való, mentegeti is Örkény döntését a *Tótékat* 1967-ben a Tháliában Latinovitscsal fergeteges sikerre vivő Kazimir Károly előtt.[16] De Latinovits (és Radnóti Zsuzsa dramaturg) miatt mégis a Vígbe viszi a *Pisti*t. Ezalatt a tíz év alatt, amíg a bemutatóra készülnek, Latinovits (Pisti) meghal, Sulyok Mária (Rizi) nyugdíjba megy, átalakul a Víg teljes színészcsapata, ellenben Várkonyi főrendezőből igazgatóvá lép elő. Várkonyi és Örkény mindketten közelítenek a hatvanhoz a *Pisti*-projekt elején, s egy igazi bulvárszínházi tradícióban működő házban megpróbálnak teljesen más formát működtetni.

A work in progress fázisait nem saját tíz évének eseménytörténete mentén követem, azt az életműkiadásban megtehetjük. Az Örkény-Várkonyi alkotás hatástörténetén vizsgálom, milyen elemek és miként hagyományozódtak. Négy, a játéktörténetben jól követhető fázist elemzek, melyek a folyamatos játszás módszerével tartják a közbeszédben a művet. A *Pisti* tizenegy bemutatójából kiemelek négy dominánsmegoldást, hogy a műfaj, a work in progress jellegzetességeit definiáljam.

1. A narrátor dramatikus státusza: Gobbi Hilda

Várkonyi Rizinek – Sulyok Mária nyugdíjazása után – Gobbi Hildát szerződtette, az igazi „nehézsúlyú realistát".[17] Gobbi Várkonyi fiatalkori barátja, a Németh Antal-féle Nemzetiben társulati párja, a koalíciós években az ötösfogatban kultúrideológus társa, fiának keresztanyja. Gobbi Hilda tragikai tudásának megjelenése a komika házában performatív aktus, a vígszínházi játéknyelv alakításbeli ellentéte. Gobbi játéktechnikája éppen annyira elüt a többiekétől, mint Rizi időérzékelése a többi halandóétól. Várkonyi ezzel a szereposztással az összes Pisti kísérőjét, a realista orákulumot helyezi a játék origójába, ő az Egy Pisti többese mellett.

Gobbi színészi élettörténete is a politikus szerepvállalóé, a tudatos aktív kommunista emberé, aki ugyanazzal az erővel lép a második felvonás első jelenetében 1979-ben a Pesti Színház terébe, mint 1945 tavaszán a Szabadság Matiné színpadára. Várkonyi Gobbinak adja azt a nyitó lendületet, amivel 34 évvel korábban ő maga állt ki: „Felszabadult az ország!" A jelenlét és az életpálya azonossága hozza létre, és főként erősíti az előadás realista értelmezési tartományát, s hogy ez éppen az öreg jósnő alakjában érhető tetten, az az örkényi gondolat erejét mutatja Várkonyi színpadán. Rizi itt ezért sem egy madáchi Lucifer-parafrázis, mert Gobbi Hilda öregasszonya a tapasztalatból eredő tudást vagy nem-tudást jeleníti meg, s semmiképpen nem a romantikus kiválasztottságból fakadó bizonyosságát.

Gobbi a Major-féle realizmus bajnoka, egyszerre működteti a brechti politikai színház gesztikus erejét és a Sztanyiszlavszkij-iskola „mintha"-helyzetértelmezését. Gobbi a Duna-parti jelenetben utolsó a kivégzettek sorában, fekete koktélruháján fehér köténnyel, fehér hajráffal térdel szemben a nézőkkel. Mindenki a Miatyánkat mormolva búcsúzik az élettől, s félsoronként lövik őket szabályos ritmusban fejbe a nyilasok. A reflektor ebben a ritmusban kúszik az éppen kivégzettre, aki hangosabban formálja saját sorát, „szenteltessék meg a Te neved", vagy később „ne vigy minket a kísértésbe". Gobbihoz érve halljuk meg, hogy ő héberül imádkozik. Kitart a fény, pár pillanattal hangsúlyosabb halál az övé. A héber búcsúszó percekig a színház terében marad. Erre, Gobbi rettentő színészi erejére építette Várkonyi az előadás ritmusát, s ezt tartja két évtized múlva Mácsai Pál is a legfontosabbnak, amikor a Madách Kamarában (mai Örkény Színház) megrendezett *Pisti*ben Rizi két órán keresztül üres hely: Gobbi Hilda hangja, csak a hangja tölti ki a teret.

2. Identitásmegosztás, identitásegyesítés: Garas Dezső

Várkonyi Latinovits halála után felismerte, hogy a Víg társulatából a fiatal Tordy Géza ugyan eljátszhatja az egyik Pistit, de egyedül ezzel a súllyal nem tud megállni a színpadon. Így mellé félszeg Pistinek Garas Dezsőt hívta, aki a másik vendég lett az 1979-es előadásban. Garas a félszeg Pisti, de az első Örkény-változatot, az 1969-est olvasva az egyetlen Pisti.[18] Garas Dezső 1979-ben filmszínész a MAFILM-nál, már Minarikként ismertebb a *Régi idők focija*ból, mint néhai Liliomfiként. A Vígszínházban Tordy Géza, Szombathy Gyula, Balázs Péter mellett Garas megjelenésével, játéktudásával, jelmezével, szerepe nagyságával akár az egyetlen Pisti lehetne. Ez a szereposztásbeli döntés egyértelműsíti, Várkonyi miként rendezi össze a tíz éves dramaturgiai átalakításokkal szétzilált szöveget.

A többes Pisti modellje a szövegkiadások kritikájából egyértelműen a közösségre, mindenkire, a tömeget alkotó kisemberre irányította a cenzoriális figyelmet. Várkonyi döntése a pistiséget Garas Dezső színészi státuszával a félénk Pisti irányába tolja el. Egy hónappal a premier előtt Örkény ugyan azt írja, hogy „Garas még csak helyenként jó. Pedig milyen könnyű, ős-színházi ős-szerep: az elesett, a mukkanni sem merő, a klaun. Testére van szabva."[19] Garas testére van szabva az ismert Minarik-ruha, a több számmal kisebb zakó legfelül begombolva, a rövid, de mégis bő nadrág. Várkonyi ehhez a mozgékony, sovány testhez csapja a „mindig leeszem magam" vallomását, s ezzel megakasztja, mesterségesen feltartja és kitartja az 1979-es rendezésben az egyik legerősebb, a recepciókban legtöbbet vitatott jelenetet, a Duna-parti kivégzést.

Amikor Örkény azt írta újabb javítási javaslataiban, hogy a félszeg „...nem szereplő(k), hanem csak a főhős megtestesített jellemvonásai", akkor ez az Örkény-mondat az előadás könnyű értelmezési keretévé nőtt, s nem maradt meg egy 1970-es februári kis levélnek, aminek olvashatnánk ma. Várkonyi előadása, s benne Garas játéka a félszeg tulajdonságot nem nemzetkarakterológiának ábrázolja, hanem commédia dell'arténak, színpadi gegnek. Várkonyi Garas Dezső színészi tudásával, filmes ismertségével tartotta össze a négy Pisti-karaktert és játszatta Minarik Edének inkább, mint Ádámnak.

Örkény évtizedes szövegalakításainak jelentős része az identitások és a szerepek viszonyára vonatkozott. A többes identitás technikája a hetvenes években Mrożek és Ionesco szövegeiben rendre a dramatikus azonosság kérdését fogalmazzák meg, igaz, e szerzők szövegei nem kerültek kiadásra és színpadra sem Magyarországon.

Garas Dezső alakításának játékos, commedia dell'arte típusú csetlését Babarczy László kaposvári rendezésében Bezerédi Zoltán vitte tovább. Ez az előadás egy számítógépes játék világának meglehetősen lebutított közegét kínálta értelmezési keretnek. Bezerédi mozgása a korai Commodor 64 panelek figuráit másolta. Fejtartása, szenvtelensége, beesett válla, elrajzolt ruhái a játékfigura előre megírt lehetőségeit mutatták. A számítógépes játékok világának bit-szemlélete tesz egyformává minden Pistit, s azok Garas Dezső alakítását követve, elesettek, kiszolgáltatottak, de túlélők lettek.

3. A traumák megnevezése: árpádsáv a jelmezen

A dokumentumdráma műfaja – miképpen a hosszú ideig készülő, folyamatosan alakuló művek is – láthatóvá teszi a közösségi traumákat. A *Pisti a vérzivatarban* színházi hatástörténete a különféle szcenikai kiemelésekkel, színpadi átírásokkal azokat a jeleneteket emeli ki, melyekre már az 1972-es szövegkiadás utáni recepció is felfigyelt. A Duna-parti jelenet, a nyilas-szovjet váltás, a kávéházi sarló-kalapács festés a magyar történelemben fel nem dolgozott korszakokat, ki nem beszélt traumákat visz színre. Várkonyi rendezése már Garas felkérésével állást foglalt: Pisti identitásképzésének időtálló színpadi alakja Garas Dezső Pistije zsidó Pisti lesz. Igaz, a kortárs kritika kerülte mind a holokauszt, mind az államszocializmus alatti antiszemita megnyilvánulások teátralizációjáról folyó beszédet, azonban az Ör-

kény-Várkonyi bemutató színházi kontextusban elindítja a múltfeldolgozást. Az elmúlt három évtized bemutatói rendre nekiállnak ennek a munkának. Az ötvenes évek koncepciós perei, a hatvanas évek sematizmusa, a hetvenes évek konszolidációja közösségi tettekben teátralizálódnak, s az előadások sokféleképpen, de elkezdenek beszélni a magyar történelem legelhallgatottabb traumájáról, a holokausztot a Duna-parti kivégzésben színpadi aktussá formáló jelenetről.

Várkonyi Zoltán 1979-ben árpádsávos karszalagot ad a katonákra. Garas, a félszeg pesti zsidó vezeti a kivégzőosztagot, s így és ekként érti meg az Örkényt védő Berend T. Iván, miként lehetséges, hogy a gyilkos az áldozatok mellé áll. Örkény a dramatikus szövegváltozatokban egyenértékűnek és felcserélhetőnek írja a „síber, bolsi, katonaszökevény, hazaáruló. És zsidó" főneveket, a kortárs írott recepció mégsem vág(hat) bele egy feldolgozó-elemző munkába. A színházi paradigma nem megkerülhető értelmezői hatására egy példát hozok: az 1992-es Mácsai Pál-féle rendezés Pistije Dörner György lett. A színháztörténész számára világos, hogy ez a színészválasztás éppúgy értelmezői pozíciót kínál, mint Kiss Ferenc szerepeltetése Németh Antal utolsó Nemzeti Színházas rendezéseiben a német megszállás előtti hónapokban. A színházi előadások hordozzák a trauma kimondása helyett a megmutatás technikáját, a jeleneteket követő mikroelemzések komparatisztikája továbbra is alakítja a munkát.

4. A dokumentumok helye a színházi történelemben

Hans-Thies Lehmann úgy fogalmaz, hogy bár „az esztétikai szféra politikai jellegének problémája a művészeteket általában érinti, így tehát a színház *minden* alkotásformáját is, a kapcsolat a posztdramatikus esztétika és a színház esetleges politikai dimenziója között válik különösen sűrűvé."[20] A work in progress dramaturgia felkínálja a szcenografikus és a metaforikus rendezés lehetőségét is, de a történelmi folyamatokról szóló jelenetek ritmusa, vagyis a fabula óhatatlanul a brechti színház elkötelezettsége felé tereli a színpadi alkotásokat. A *Pisti a vérzivatarban* bemutatói ezzel néznek szembe, hiszen a *Pisti*ben rejlő stációdramaturgia[21] a történelem mint folyamat és mint jelenidő párhuzamos bemutatását teszi lehetővé. Az Örkény-dráma irodalma vitathatatlanul a XIX. századi nagy magyar klasszikusok sorába emeli a Pistit, a színházi hagyomány (és a szövegkiadás) azonban mást mutat. A hatvanas évtized egészét meg- és végigíró műalkotást sokkal többször játsszák, mint a *Vérrokonok*at vagy *A holtak hallgatását*, a *Kulcskeresők*et, de háromszor többet megy a *Tótékk* és a *Macskajáték*. A work in progress dramaturgiájával létrehozott színpadi szöveg feltételezi azt a rendezői munkát, amit Várkonyi elvégzett 1979-ben. Amikor egy dokumentumdráma színpadra kerül, a dokumentumok helye értelmeződik át. Ez a 11 bemutató közül négyen követhető.

1988-ban Babarczy László játékfüggő előadást hoz létre Kaposvárott. Bezerédi Zoltán Pistijéről már írtunk, ő egy videójáték hőse, belépőjének zenéje a korai Commodore-technika géphangja. Az örkényi hősök itt video game katonák, ebből, és csakis ebből a színpadi pozícióból értelmeződik a parancs morfológiája. A kaposvári társulat a közösségi színház erős mintája ekkor, ez az előadás a színészek tömeges jelenlétének és a videójáték személytelenségének az azonosságára épült.

A dokumentumszínház másik karakterét hangsúlyozza 1992-ben a Madách Kamarában Mácsai Pál rendezése. Horesnyi Balázs díszletéhez a budapesti Hősök terének és az Andrássy útnak a perspektivikus fotóját kasírozták eltérő magasságú lábakon álló paravánokra. A látvány a XVII. századi színpad álperspektíváját mutatja ismerősnek, csakhogy a mozgástér mesterségesen szűkített, s ez idegen a mai színpadtechnikától. Ebben az előadásban elsődlegesen a tér használata mutatja az idegenné váló hagyományt, az ismerősnek tűnő, de használhatatlan tereket.

S az utolsó, a negyedszázados bemutatóra emlékező, 2004-es *Pisti a vérzivatarban* egyenesen a dokumentumdráma felszínre kerülését vizionálta. Marton László a Vígszínházban az előadás képi világát meghatározó kávéházi miliőt a nagyszínpad alatt rendezte be, ahonnan csak felmászni lehetett, felkapaszkodni a felszínre. Marton a felszínre kerülés fizikai képét hangsúlyozta, a múlt előmászását az (zenekari) árkokból. „Soha nem találkoztam még színházi pályafutásom alatt olyan íróval, aki ilyen mélyen hitt a rendező szerepében, a rendezői munkában. Örkény István azért szerette a rendezőt, azért bízott benne, mert meg volt róla győződve, hogy a színházban a rendező az az ember, akinek költészetté kell változtatnia a dramaturgiát."[22]

Örkény István és Várkonyi Zoltán együtt írják újra és újra az államszocialista historikus tudat és a nemzeti kérdések változásait önmaguk történelmeként önmaguk múltjává. Az 1979-es előadás bír olyan művészi erővel, mely 33 év után is nézhető, megrázó eseményt kínál, mely újabb előadásokat generál, újabb színházi formát hoz létre: a dokumentumszínházat. Ebbe, a vígszínházi magyar avantgárdba mindketten belehaltak.

JEGYZETEK

A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

1. Örkény István levele Várkonyi Zoltánhoz 1976. ápr. 3. OSZK SzT Fond 27 Várkonyi Zoltán iratai
2. György Péter: in: Jákfalvi Magdolna (szerk.): *Várkonyi 100. Tanulmányok Várkonyi Zoltánról.* Budapest, Balassi Kiadó, 2013. 22.
3. Örkény István: *Drámák* II. kötet. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1982. 559–726.
4. Rajk László: Amikor a folyó belelép, ahelyett, hogy lábjegyzetben maradna… in: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete.* József Attila Kör – L'Harmattan, 2005. 80.
5. Örkény István: *Drámák,* 586.
6. Jákfalvi Magdolna: Beszéd. In: *Avantgárd – színház – politika.* Budapest, Balassi, 2006. 188.
7. Szirák Péter: *Örkény István,* Budapest, Palatinus, 291.
8. Örkény István: *Drámák,* 570.
9. Koltai Tamás: Pisti küzdj.... *Színház,* 1979/4. 11.
10. P. Müller Péter: *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádas Péterig.* Budapest, Argumentum, 1997. 44.
11. Örkény István: *Drámák,* 565–566.
12. Örkény István: *Drámák,* 564–565.
13. Földes Anna: *Örkény a színpadon.* Budapest, Palatinus, 2006.
14. Földes 139.
15. Szirák 290.
16. Örkény István: *Drámák,* 585–586.
17. György Péter u.o.

18. A dokumentumokból követhető az az ív, mely az egyetlen Pistit többes, az 1979-es előadásban négyes, az 1988-asban sokas, az 1992-esben ismét egyedüli figurává alakítja.

19. Örkény István: *Drámák,* 608.

20. Hans-Thies Lehmann: *A posztdramatikus színház.* Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 217–218.

21. Bécsy Tamás: Az én-világa drámája. In: B.T.: *„E kornekünk szülőnk és megölőnk". Az önismeret kérdései Örkény István drámáiban.* Budapest, tankönyvkiadó, 1984. 125.

22. Marton László: *Criticai Lapok,* 2006/3. 11.

KISS GABRIELLA

Az újrajátszás emlékezete

GONDOLATOK A KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ *NOTÓRIUSOK*-SOROZATÁRÓL (2007–2013)[1]

Az ország legnagyobb múltú művészszínházának önképét performáló *Notóriusok*-sorozat akkor lett a Katona József Színház repertoárjának része, amikor a színháztörténet-írás módszertani diskurzusa új terminussal gazdagodott.[2] A *reenactment* fogalma az 1940-es évek óta bizonyul termékenynek a saját diszciplínájuk reszubjektivizációjával számot vető történészek és muzeológusok számára.[3] A színháztudomány szakszótárainak lapjain viszont a teatralitás klasszikus koncepcióinak határaival kísérletező és az előadások előadásszerűségének természetét egyfelől transzparenssé tévő, másfelől elemző body art performanszok *újrajátszás*ának köszönhetően kapott helyet.[4]

A terminus szinte azonnali divattá válásánál nem kevésbé érdekes az a kérdés, hogy villámgyors inflációja, az ezzel szembeszegülő definíciós kísérletek, továbbá a dokumentumszínház kortárs formanyelveinek felélénkülő reflexiója milyen horizontból értelmezték újra a kultúratudomány retorikai fordulatának olyan alapfogalmait, mint a *félre-* illetve *újraolvasás* vagy az *iterabilitás.*[5] Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a *reenactment* elmúlt események itt és most megtörténő megtestesülése, mely az ismétlés során alakít ki speciális viszonyt a múlttal, akkor az *újrajátszás* aktusa a színházi emlékezet kutatásának kontextusába helyezi a nyelv és az értelem rögzítésének kudarcra ítéltségével számot vető Paul de Man-i és Jacques Derrida-i vállalkozást. Ennek okán a *Notóriusok* sorozat színháztörténeti jelentősége annak a kérdésnek a körüljárása révén ragadható meg, hogy a Katona József Színház Kamrájában illetve Sufnijában látható rendezések mennyiben és hogyan szólaltathatóak meg az ún. „menmonic turn" diskurzusának ismeretében.[6]

Az eddig létrejött nyolc rendezés egyik közös vonása, hogy miközben felhasználnak egy hatalmas és nehezen hozzáférhető, mi több: épp az egyértelműen kirajzolódó hatalmi formációk elemzése révén izgalmas adatbankot, testet kölcsönöznek a valóság mindig is ismertnek vélt, ám valójában sokféleképpen hallgatásba burkolózó darabjainak.[7] A magyar színháztörténet különböző fejezeteivel foglalkozó vállalkozásnak nem az a tétje, hogy felelevenítse, illetve rehabilitálja a vélt és valós emlékeket. Azokat a kollektív mechanizmusokat kutatja, amelyek abban segítenek, hogy ne feledkezzünk meg saját feledékenységünkről.[8] Ily módon a

magukat az idő kutatásának intézményeiként definiáló rendezéseknek mindenekelőtt arra kell reflektálniuk, hogy az emlékek sajáttá, illetve idegenné válásának reflexiója során hogyan tudnak szembesülni saját emlékezetük szerkezetével, az emlékeket kiválasztó döntéseik okaival és következményeivel.[9] Ezért is központi kérdés, hogy a dramaturgiai munka hogyan definiálja a dokumentum fogalmát: pozitív tényeket láthatóvá és hallhatóvá tevő adathalmazoknak,[10] vagy az örökül kapott világ olyan entitásainak tekinti-e őket, amelyek csak az előadás világának anyagaként beszélnek önmagukért.[11]

Ezért fontos leszögezni, hogy a színházi filológia teljes báziskorpuszát ismerő, ám azt szándékosan *ad hoc* (f)elhasználó dramatikus szövegek egyértelmű választ adnak a Marina Abramovič *Lips of Thomas* című performanszának (1975) újrajátszását (2005) elemző Philip Auslander kérdésére.[12] A levéltárak, múzeumok és digitális archívumok porra és pergamenre emlékeztető illatától átjárt feljegyzésekből, naplórészletekből, jegyzőkönyvekből, önéletírásokból, riportokból, fotókból, hang- és filmbejátszásokból szövődő textusok semmiképpen sem a múlt eredetinek tekinthető darabját ábrázolják, hanem e dokumentumokat performálják. Ezt az (an)archiváló hozzáállást teszi egyértelművé a sorozat nyolcadik darabjának alcíme. Tézisünk szerint ugyanis nemcsak a „Katona megalakulásának korát", hanem az ötvenes évek színházi hétköznapjainak teatralitását, a rendszerváltás óta napirenden lévő struktúravitát, a Thália Társaság történetét, továbbá Egressy Gábor, Szacsvay Imre, Bárdos Artúr, Meller Rózsi, illetve Gelley Kornél, Horváth József, Vajda László, Ronyecz Mária, s nem utolsó sorban Major Tamás és Gobbi Hilda élet(mű)ét is olyan „nyelvemlékekből" ismerjük meg, amelyek egy önmagára emlékezni akaró múlt nyomaiként válnak a kulturális emlékezet médiumaivá. A „dokumentumjátékok" egyik feltűnően közös vonása, hogy a forrásmegjelölés könyvészeti imperatívuszát kifigurázva idéznek, ami kezdettől fogva egyértelművé teszi, hogy nem „a múltbéli közlések teljes reaktivizálhatósága a kiindulópont".[13] Ez a gesztus a „hétköznapok olyan szakértőiként" definiálja a színészeket, akik (mivel autoriter módon birtokolják az estéről estére [re]konstruálódó szöveghelyeket) épp azért teszik lehetővé „az elmúlt értelem töredékének a helyreállítását",[14] mert automatikusan leleplezik az őket a színház „hivatalos"/„normaalkotó" történetévé író, narratív stratégiákat. S épp emiatt képesek arról is beszélni, amiről a kánon természeténél fogva mindig hallgat: a homályba burkolózó mindennapokról.[15]

Ezért sem véletlen, hogy a dramaturgiai munka egyenrangú nyelvi képződménynek tekinti a színháztörténet protagonistáinak és antagonistáinak, illetve azok nézőinek világát. Az *Eleje – Notóriusok 30.1* néven elmentett fájlban például a Katona „alapítóatyáitól" (Marton Endre, Major Tamás, Nagy Péter, Sziládi János, Székely Gábor, Zsámbéki Gábor), valamint az alapítás hol jelentékenyebb, hol teljesen jelentéktelen mellékszereplőitől (Vadász Ilona, Király Istvánné, Potassy Ibi) származó idézetek olyan szövegekkel folytatnak párbeszédet, mint a *Magyar Ifjúság* hasábjain olvasható infantilis kamaszlevelek és a (Veres) „Pali bácsi" néven közismert szexológus válaszai, a „Beszélni nehéz" című rádióműsor feladatai, az utolsó nyugdíjutalvánnyal olcsóbban vásárolható termékek nevei, a *Víg özvegy* Danilójának belépője, Szécsi Pál és Toldi Mária-slágerének („Egy férfi és egy nő") refrénje, illetve Goethe és Petőfi sorai. Vagyis az intertextusok fikcionáltságának szín-

revitele teszi érzékelhetővé a társulat létrejöttének társadalmi kontextusát: a hetvenes évek Magyarországát. A *Notóriusok*at sorozatnak tekintő néző számára ugyanezt a funkciót töltik be a konferencia-felszólalások kötelező paneljei; a Bárdos Artúr nevével fémjelzett művészszínházi kísérletek alkotói önmegértését színesítő anekdoták; a Thália Társaság egyik alapítója (Benedek Marcell) által lefordított és 1904-ben előadott Courteline-darab paratextussá váló címe (*A rendőrfőnök jó fiú*), illetve Ibsen *Vadkacsá*jának egyik jelenete; az Egressy Gábor korabeli magyar nyelvállapotot megidéző (Szigligeti-, Vörösmarty-, Petőfi-)szövegek lexikai és nyelvtani elemei, illetve a *Brankovics György*-részlet; a színházi struktúráról vitázó közéleti személyiségek nap mint nap olvasható/hallható szófordulatai, riposztjai; és az *Írja hadnagy* önálló felvonást alkotó, s az *Esti Kurír,* a *Színházi Élet* kritikáit megelőző jelenete is, továbbá Karinthy Frigyes paródiája (*Meller Rózsi, hazánkfia: Srejbenzi dráma*).

De talán egyszer sem válnak a történelem olyan sokat mondó foszlányaivá, mint az *Elv-társak*nak azon a két pontján, amikor a közönség végig hallgatja a teljes szovjet himnusz orosz nyelvű, illetve a *Hazám, hazám…* Simándy József-féle előadását. Az előbbi alatt a romokból újjáépülő Nemzeti Színház két kézzel is dolgozó színészeinek fényképeit látjuk a kivetítőn, a *Bánk bán* ideologémaként is létező áriájára pedig a tornasorban álló szereplők leveszik fekete nyakkendőjüket, és fehér ingjük felső gombját kibontva „kispolgárokból" lázas arcú „baloldali értelmiségivé" válnak. Az enigmatikus képek és gesztusok didaxisa csak illusztrálja az olyan (az 1945-ös illetve 1949-es dátumhoz kapcsolható) szavak jelentését, mint „felszabadulás" vagy „diktatórikus kommunizmus". A két (megszokott vizuális kontextusából kiemelt) zenei betét lejátszásának viszonylag hosszú időtartama viszont olyan atmoszférát teremt, amelyben minden egyes nézőnek életkorától, szocializáltságától, élettapasztalataitól függően és semmiképp sem egyértelműen kell megkonstruálnia a magyar történelem két eseményének számára releváns valóságát.

A dokumentumok kezelésének ez a módja azért képes (an)archiválni, mert tudatosan reflektál a színházcsinálók és a színháznézők diszkurzív közösségének nyelvben létezésére. Ennek okán a különböző dokumentumok egyfelől színreviteli stratégiáik függvényében hol az autentikus, hol a talált szövegek benyomását keltik, másfelől (ahogy Szilágyi György *Hanyas vagy? 28-as?* humoreszkje is tette) megakadályozzák, hogy a nosztalgia/moralizálás jegyében képződjön meg az adott színháztörténeti esemény mítosza. Épp ezért kell kételkednünk annak az értelmezői horizontnak a termékeny voltában, amely „igazságkereső" „színháztörténelmi leckének"[16] vagy „nyilvános szakmai önvizsgálati szertartássorozatnak" tekinti a *Notóriusok*-sorozatot.[17] Hiszen a „szellemidézés" módjai legalább olyan pontosan kirajzolják a Katona József Színház identitását, mint azok a „szellemek", amelyeket egyfelől a nagy múltú intézmény fennállásának 25. és 30. évfordulói, másfelől az a paratextus (Genette) azonosít, mely szerint „a magyar színháztörténet néhány jellemző, küzdelmes és sokszor helyrehozhatatlan", ugyanakkor tradíciókép-ző eseménye kerül színre.[18] Sőt! Ha a rendezéseket historiográfiai korpusszá szervező eljárásokra, azok különbségeire és hasonlóságaira összpontosítunk, akkor azt a kérdést is feltehetjük, hogy színház és politika kapcsolatának hazai diskurzusa

miért tör ki olyan nehezen abból a körből, amelyet „a reprezentációs közvetítés bizonytalan pedagógiája és az etikai közvetlenség pedagógiája közötti polaritás" határoz meg.[19]

Ezért fontos leszögezni, hogy Zsótér Sándor munkája (*Írja hadnagy*) kivételével külön-külön mindegyik rendezés megerősíti a színházat morális intézménynek (Schiller) tekintő nézői beállítódást. Ennek elsősorban az az oka, hogy az (szellem)idézés hangjának potenciális idegenségét ismerőssé gyengíti az az ok-okozati viszony, amely az előadásszövegek keretét alkotó kulturális performansz és a történelmi valóság dokumentumok révén konstruálódó darabja között fedezhető fel. A konferencia (*Az emberek veszedelmes közelségében, „rombolni nem, színházat építeni szívesen"*) azért funkcionál „autentikus" keretként, mert az első esetben megidézi a Magyar Színházművészeti Szövetség 1949 és 1954 közti üléseinek, illetve az egykorú fegyelmi tárgyalásoknak a világát,[20] a másodikban pedig felidézi az egykor a Merlinben artikulálódott nonstop véleménycserét. (Ezt bizonyítja, hogy az *Elv-társak* két tematikusan odaillő pontján felvételről bejátsszák a sorozat első darabjának Major Tamás felszólalásait reprezentáló jeleneteit.) *A rendőrfőnök jófiú* atmoszféráját a jól körvonalazható esztétikai elvek alapján működő irodalmi színház és a huszadrangú kabaré konvencionális ellentételezése szervezi. Ez azért sejtetheti kezdettől fogva a Thália Társaság végjátékát, mert építeni tud arra a nézői előfeltevés-rendszerre, amely kizáró ellentéteknek tekinti a művészetet és a szórakozást, illetve a kísérletezést és a profitorientáltságot.[21] A mélyinterjúkra épülő tévéműsor teatralizálását (*Rendhagyó Záróra*) és a felolvasóestként inszcenírozott életrajzi önvallomást (*Becses testüket se hanyagolják el!*) a neves Szacsvay-színészgeneráció utolsó élő leszármazottjának (Szacsvay László) társulati tagsága, illetve a Koronaherceg utcai intézmény egykori (Bárdos Artúr) és a Petőfi Sándor utcai színház jelenlegi vezetőjének (Máté Gábor) azonos – igazgatói – státusza indokolja. A vörös papírzászlót lobogtató úttörők (*Eleje - Notóriusok 30.1*) látványa és az általuk elénekelt dalok szövege pedig („János bácsi a csatában…", „Pá, kis aranyom, pá…", „Így ketten, vabadabada…") egyfelől közismert vizuális sztereotípiákkal festi, másfelől a didaxis szarkazmusával kottázza, továbbá és ezzel egyidejűleg deheroizálja a Katona független társulati létezéséhez vezető pozíció- és presztízsharcok, illetve emberi játszmák állomásait. Az önmagukat közös öltöztető tükörben néző, illetve az ebből a színházként inszcenírozott térfélből ki- és belépő színpadi alakok szcenográfiája pedig olyan vélekedések játékba hozásával viszi színre az *Elv-társak* mottóját („Politizáljon-e a színész? Elég, ha az ember dolgozik, végzi becsülettel a maga munkáját és kész? Lehet, hogy vannak korszakai az életnek, amikor ez elég. A miénk nem ilyen korszak volt."), mint a művészi visszatükrözés feladata és természete vagy a színház és a valóság oppozíciója.

A Zsótér-Zsámbéki-színészosztály egyetemi tanulmányainak részét is képező rendezésnek (*Meller hadnagy*) viszont sikerül a múlt idegen hangon megszólaló hírnökévé válnia.[22] A Meller Rózsi életét és meghurcoltatását taglaló és kizárólag női színészek által felolvasott dokumentumokból összeálló történetet ugyanis az életmű legismertebb darabjának, az *Írja hadnagy* Zsótér Sándor rendezte jelenete előzi meg. Látszólag megismétlődik a *Halljátok végszavam: ártatlan vagyok!* szerkezeti megoldása, mely úgy mutatta fel művésznek és hazafinak Egressy Gábor

személyében megvalósuló egységét, hogy emblematikus elő- illetve rövidített utójátékként színre vitte a *Brankovics György* címszerepében bekövetkező színpadi halált. Ugyanakkor az a tény, hogy a zsótéri formakánon ez esetben is egy produktív (és nem reprezentatív) modell alapján működik, az első perctől kezdve megakadályozza, hogy a látottakat és hallottakat kizárólag az azt követő dokumentumdráma üzenetét illusztráló prológusként olvassuk, és megfontolandó (etikai) tanulságokat vonjunk le belőle.[23]

Ezt igazolja a két rendezés szcenográfiája közötti eltérés is. A szinte felismerhetetlenségig Brankoviccsá öregített-maszkírozott Kovács Lehel trónjára nemcsak a színpadi függöny, hanem a *Hunyadi László búcsúja* című Benczúr Gyula-festmény hullik. Vagyis egyértelműen utal a darab címének kontextusára: 1853-ban a függöny mögött álló Egressy hangja testesítette meg az Erkel-opera címszereplőjének egy mondatos prózai szerepét.[24] Az e háttér előtt ravatalra állított koporsóból kel életre az a színész, akit a magyar színháztörténet-írás a nemzeti függetlenségért folytatott harc emigránsaként, ügynökeként, a „valamennyi közt legnagyobb" tragikus hősként, a „Lobogónk Petőfi"-kultusz egyik elemeként és *A színészet iskolájá*nak (1879) saját szakmájára európai mértékkel reflektáló írójaként kanonizált.[25] A színpadkép ily módon a civil és a színpadi szerep(vállalás) életveszélyes egymásba csúszásának azt a tradícióját merevíti ki, amely mindig is megteremti az életmű ideológiai kisajátításának keretfeltételeit.

A *Meller-hadnagy* Zsótér és Máté Gábor rendezte két részét viszont a mennyezetről lelógó, hosszú és nemcsak érezhetően súlyos, de zajosan mozduló hullámpapírtekercsek foglalják keretbe. Ez a tér egyfelől olyan képként tárja elénk az *Írja hadnagy* című szöveg drámai szituációját (a cári hadsereg írnoka, amikor felszólítják, hogy „Írja, hadnagy!", tévedésből az utasítást is lejegyzi, s ezzel megteremti a későbbiekben testet is öltő katona, Írja hadnagy nevét), amely leleplezi a történet referenciális olvasatának, a címnek és a főszereplő nevének önkényes, vagyis ideologizált voltát. Másfelől játékba hozza azt a dokumentumok felolvasása során megszülető kételyt, mely szerint sem az nem biztos, hogy Meller Rózsi írta a harmincas évek egyik színházi sikerdarabját, sem az, hogy az írónő az volt, akinek a hallott szövegek mondják. Következésképp a színpadkép arra a dramaturgiai munkára is reflektál, amely nem megkérdőjelezi, hanem játékba hozza a felhasznált írott szövegek autoritását.[26] Az ebben a látványban megelevenedő, katonai tisztelgésre és menetelésre, illetve írógép melletti tonettszékekben üldögélésre épülő, s a színészi akció és a nézői asszociációk relációjában jelentésessé váló szcenográfia azonban nem csupán azt a hitünket ingatja meg, hogy a dokumentumokból kiolvasott pozitív tények hozzáférhetővé teszik a valóságot. Hanem olyan kreatív-interaktív atmoszférát stimulálnak, amely emberek és egyének csoportjainak performatív aktusai révén jön létre és változik meg, s amely a kollektív emlékezet egyik sajátossága.[27] A *Halljátok végszavam: ártatlan vagyok!* tehát annak a politizáló színésznek az életével egyenértékű halálát játssza újra, melynek prototípusát az utókor leginkább *Az emberek veszedelmes közelségében* csak megjelenő, az *Eleje – Notóriusok 30.4*-ben viszont önálló témává váló Major Tamással azonosít.[28] A *Meller-hadnagy* viszont az értelmezés bejelentett esendősége révén úgy elégíti ki a tények, adatok, nevek megismerésére vágyók kíváncsiságát, hogy a szó

legszorosabb értelmében színre viszi azt a hatvanas évek óta közismert tézist, mely szerint a dokumentarizmus a valóság közvetítésének egyik stratégiája.[29]

Ebből a szempontból fontos kitérni a *Notóriusok*-sorozat vizuális és akusztikai dimenzióját alapvetően meghatározó eredeti fényképek és filmrészletek, illetve hangfelvételek használatának módjára. A már idézett Philip Ausslander-tanulmány konklúziója ideológiainak nevezi a dokumentáció „dokumentarista" és „teatrális" típusa közötti különbséget: „Az előbbi elsődlegesnek tekinti a közvetlenül jelen lévő néző számára előadott eseményt, s másodlagosnak azt a dokumentációt, amely csupán kiegészítő felvétele a saját elsődleges integritással rendelkező eseménynek".[30] Ennek az „ontologikus" archiváló hozzáállásnak mintapéldái a *Becses testüket se hanyagolják el!* és az *Elmentek – Notóriusok 30.2,* amelyekben a Power Point-bemutatók rendje szerint láthatjuk Bárdos Artúr, Gaál Franciska, Tőkés Anna, Bulla Elma és Ronyecz Mária, Gelley Kornél, Horváth József, Vajda László fotóit, illetve az előadásrészleteket. A statikus diák egymásutániságán alapuló hatásmechanizmus egyfelől ok-okozatilag strukturálja a verbális információkat, másfelől történelmi tényként hitelesíti az olyan anekdotákat, miszerint Tőkés Annát egy neves színésznő többször elgáncsolta, hogy bosszút álljon a kezdőként hozzá méltatlan partneren, vagy Horváth József egyszer trükkösen kijátszotta az őt a mértéken felüli borfogyasztásban megakadályozni hivatott Stohl András és Ötvös András figyelmét, és a szemük láttára rúgott be. S éppen ezért legtöbbször meg is születik az *oral history* fikcióját legitimáló atmoszféra: elhisszük, hogy a Belvárosi Színház *genius loci*ját megidéző Sufni terét kialakító, karosszékben ülő színészdirektor, illetve a Katona színpadán a halottakkal együtt soha nem szereplő, őket sokszor csak civilként vagy filmről ismerő színészek olyan szemtanúk, akiknek megélt történelme elbeszélhető, s ezért meghallgatásra méltó.

A szóbeli mesélés köztudott specifikuma, hogy egyfelől a tanúságtétel E/1-jű hitelességén alapul, másfelől „a kultúra figyelemreméltó kifejezése és reprezentációja, s ezért nem csupán betű szerint értelmezhető narratívumokat foglal magában, hanem az emlékezet, az ideológia és a tudatalatti vágyak dimenzióit is".[31] Ezt a kettősséget is jelzi a performált dokumentumok forrásának és/vagy formájának felhangosítása. A Thália Társaság tagjai közötti levélváltás színrevitelét például egyfelől a levélíró személyének *Wikipédia*-szerű annotálása előzi meg, másfelől az az (ön)bejelentő gesztus, amely a nem felolvasott, hanem a nézők szemébe nézve előadott levélnek nemcsak a tartalmával, hanem a megszólítással és a búcsúzással is megismertet. A szövegkönyvet tartó, fehér-fekete kottaállványok mögött fehérben vagy feketében ülő fiatal színészek pedig úgy idézik meg a négy „eltávozott" alapító tag emlékezetét, hogy a sztorik, visszaemlékezések, vélemények elé mechanikusan odateszik: „mondta… [vagy] írta…" többek között Papp Zoltán, Bán János, Máthé Erzsi, Szirtes Ági, Szacsvay László, Ujlaki Dénes, Hollósi Frigyes, Székely Gábor, Zsámbéki Gábor, Koltai Tamás. Vagyis az, hogy a színészek nem egyszerűen eljátsszák az egyes figurákat, nem is csak felhangosítják a nekik tulajdonított verbális megnyilatkozásokat, hanem el is játszanak velük, az *oral history* paradoxonát viszi színre. S ennek „autentikus" hatása a már említett kulturális performanszok keretei között fekete-fehérben látható, pattogva-recsegve hallható rekvizítumok és az alakítások viszonyán múlik.[32]

Köztudott, hogy a Katona József Színház színháztörténeti jelentősége elválaszthatatlan a (kis)realista játékparadigma hazai formációinak megítélésétől. Ily módon fontos kérdés, hogy a *Notóriusok*-sorozat színészi munkája hogyan reflektál erre a historiográfiai konszenzusra. A Sztanyiszlavszkij nevével fémjelzett teorémát az alapművek megjelenése után fél évszázaddal megvalósító színészet legizgalmasabb teljesítményei explicitté teszik, hogy a színész sohasem „egy valós személyt utánoz, [hanem és legfeljebb] a cselekedetet konvenciókkal, esetleg szöveges vagy gesztikus módon érzékeltetheti".[33] Nem csupán Peter Stein szószínháza, Martin Kusej vagy Thomas Ostermeier rendezései, hanem a lélektani realizmus hazai emblémájának tekintett (és a Katonát Európa-szerte ismertté tévő) Ascher Tamás-féle *Három nővér*t (1985) „mintha-realistának" látó rekonstrukciók is egyértelművé teszik:[34] a kortárs színház nézőjének *mise en scène*-jét az a vágy szervezi, hogy kitakarja azokat a kodifikált gesztusok és beszédmódok használatára utaló jeleket, amelyeket a „realista" színész épp elmosni igyekszik. Következésképp a színészi munkát a realizmus játékparadigmájának szabályai szerint autentikusnak érzékelő néző olyan „*fake*"-nek látja az egyfelől mozgásban lévőként, másfelől egészben összerakottként és valamiféle narratív logikával irányított fiktív világként megmutatott színházi reprezentációt, amely „egyidejűleg felel meg, az eredeti műalkotás és a hamisítvány kategóriájának".[35] Ennek viszont az az eredménye, hogy a nézés örömét nem magának a konstrukciónak az észlelése, hanem az „autentikus" hatást lépésről lépésre létrehozó stratégiák azonosítása – vagyis bekeretezése *[framing]* – táplálja.[36]

E tézis mély megértettsége leglátványosabban az egyszerre két személyt fedő „Szacsvay Imre" nevű képződmény élettörténeti interjúját létrehozó *Rendkívüli Záróra*n,[37] illetve a sorozat két nem véletlenül legbensőségesebb darabján, az *Elmentek – Notóriusok 30.2*-n és az *Elv-társak – Notóriusok 30.4*-en igazolható. A Lengyel Ferenc által megtestesített szerep tanúvallomását egyfelől az első vendég, Szacsvay László, másfelől az a Veiszer Alinda hívja életre, akit nemcsak az egykori *Záróra* riporteréként, hanem a tudomány népszerűsítése érdekében kifejtett munkáját elismerő Akadémiai Újságírói Díj tulajdonosaként azonosítunk. A szóbeli tanúvallomás tehát (akár csak az *oral history*-forrás esetében) egy speciális szituációban: az interjú során születik meg. Ugyanakkor nem egy történész és egy tényleges szemtanú, hanem három szerepszerű képződmény (a „Szacsvayság" vérvonalát megtestesítő társulati tag, a Szacsvay Imrét alakító színész és a közmédia egyik (2010 óta a Katona *Hatvan perc* című beszélgetéssorozatát vezető) riportere közötti párbeszéd teremti meg az elbeszélést.

Ebben a rendezésben a koncepció egésze nyugszik azon, hogy a játékosok által megtestesített szerepek az egyik színész vezetéknevében őrzött családfának köszönhetően ruházódnak fel dokumentumot teremtő és alkotó értékkel. Más esetekben viszont azoknak a szerepeknek a megidézése kelti a hitelesség benyomását, amelyekkel az adott színész bizonyos fokig és bizonyos csoportok számára eggyé vált. Hiszen a *Halljátok végszavam…* Kossuthját nemcsak Nagy Ervin, az *Emberek veszedelmes közelségében* történelmi idegenvezetőjét illetve *A rendőrfőnök jó fiú* kabaré-görljét nemcsak Rezes Judit, a Hevesi-féle *Vadkacsa*-próba Gináját pedig nemcsak Fullajtár Andrea, hanem a *Hídember* Kossuthjának, a *Kaza-*

maták Szóvivőjének, a *Ledarálnakeltűntem* revü-jelenetében látott produkciónak és a 2008-as Ascher-rendezés alakításának emlékképe is játssza. Ebben a kontextusban válnak izgalmassá azok a pillanatok, amikor a színészi test emlékezete teremt dokumentumot.[38] Színháztörténeti kurzusokon tanítandó példa a Hevesi Sándor „*Vadkacsa*-komplexusát" illusztráló próbának az a része, amikor a színészek szóról szóra követik a természetes beszéd benyomását célzó instrukciókat. Fullajtár Andrea és Keresztes Tamás harmadik nekifutásra tényleg nullára csökkentik Arno Holz híres képletének (Művészet = Természet mínusz X) ideális esetben a nulla felé konvergáló ismeretlenjét: úgy beszélnek, mint az életben, melynek következtében a Kamra közönsége egy szót sem hall Ibsen szövegéből. A nevetésre hangolt jelenetnek abban a pillanatában tehát, amikor a színészi test a szerep ideális *hírnök*évé válik, érzékelhetővé (olvashatóvá) válik a múlt rajta hagyott *nyoma*.[39] A háromféle médiumként megjelenő hangzóság hozzáférést enged ahhoz az élményhez, amelyet az 1920-as évek közönségéből válthatott ki annak a különbségnek az észlelése, amely az ún. „negyedik falon" innen modulálódó színpadi beszéd és „az önmagát parodizaló szónoklás" és a szenvedélyt jelezni hivatott „gégében rekedten ki-be húzott nyálcsepp", a „humoristák fuvolázó Rózsahegyi-hangja", illetve a „szerelmesek édeskéssége és Bajor Gizit utánzó kaccintásai" között feszül(t).[40]

Szintúgy az emlékezetünkben élő hangképek elkülönböződésén alapuló, ám személyességénél fogva sokkal megrázóbb élménnyel ajándékoznak meg az *Elmentek Notóriusok 30.2*-ben megképződő idő-terek, amelyek életteliségében *[liveness]* teszik jelenvalóvá a huszonnégy éve halott Ronyecz Máriát. A Katona égi társulatának tagját alkotó színésznőt saját bevallása szerint is csak filmekről ismerő Fullajtár Andrea nem tud úgy megszólalni, hogy egymásba ne ússzon saját altja, az Éj királynőjét és Malacpofát megtestesítő színésznő mélyzengésű, karcos és csak kevés néző emlékezetében élő hangja, továbbá az az akusztikai élmény, amelyben egy hetvenes évek elején készült interjú illetve a *Megáll az idő* részleteinek bejátszása részesít minket. Az alakítás nem azzal igazolja egykori osztályvezető tanárának, a benne Ronyecz reinkarnációját látó Zsámbéki Gábornak a döntését, hogy „átlényegül".[41] Hanem egy olyan önmagával folytatott munka eredményeként létrejövő szaktudás révén, amely emlékezetpótlékként *[aides mémoire]* viszi színre a szükségszerűen mindig erőltetett, sőt eltorzult színészi hangot.[42] A *Notóriusok* nézői számára ez a (társulati létezés és az ensemble-játék alapját jelentő alázat és munkamorál felől is értelmezhető, s nem mellesleg egy másik égi tag, Horváth József színészi énjét definiáló) hozzáállás azért is feltűnő, mert ez esetben pont az a színésznő nem él a paródia eszközével, aki a sorozat előző darabjaiban emlékezetesen karikírozta Major Tamást vagy Csáki Juditot. S tünetértékű, hogy bár Ötvös András a rá jellemző lovagló üléssel jelzi Ujlaki Dénest, Takátsy Péter kis, sötét, kerek üvegű szemüveget vesz fel Gelley Kornélként, Elek Ferenc és Ötvös András pedig a test tónusának finom megváltoztatásával utal Vajda Lászlóra vagy Horváth Józsefre, az eltávozott színészek megtestesítői közül az *Elmentek Notóriusok 30.2* egyik színésze sem él ezekkel az eszközökkel.

Ez a bulvárnaturalista hagyományt felelevenítő és a *Notóriusok*at meghatározó színészi játék vagy az adott szituációban domináns lélektani állapotot illusztrálja, vagy a sorsfordító akcióhoz vezető ok monomániává válását rajzolja meg, vagy a

televízióból és rádióból is ismert személyiségek (Major Tamás, Honthy Hanna, Latabár Kálmán, Csáki Judit, Alföldi Róbert, Babarczi László) jellegzetes gesztusait, hanghordozásait utánozza. Ez utóbbi (a nemcsere ellenpontozó hatásával megtámogatott sikerével is számoló) megoldás árulkodóan épít a Kamra közönségének „kiválasztott" voltára. Arra, hogy a Katona által tudatosan vállalt és művelt művészszínházi koncepció(k) tradicionális elitizmusát is identitásképének részévé tevő *Notóriusok* nézői egyfelől ismerik a belterjes színházi szakma legközismertebb képviselőit, másfelől akkor születtek és úgy szocializálódtak, hogy a paródia és a kivetített fénykép illetve filmfelvétel elő tudja hívni a saját színházi illetve filmes élményeket. Ezt a vállalt belterjességet igazolja, hogy míg *Az emberek veszedelmes közelségében* levetített részletekben az *Állami áruház*ból (1953) csak Latabár Kálmánt, *Az ügynök halálá*ból (1959) csak Tímár József alakítását, vagyis mindig csak az éppen politikai üggyé váló – vagy abban állást foglaló – színészt láthatjuk, addig az *Eleje Notóriusok 30.1*-ben látott felvétel azt a jelenetet őrzi, amikor Gobbi Hilda és kollégái szívből nevetnek azon, ahogy Major Tamás (ön)iróniától fűtötten szavalja el a *Levél egy színész barátomhoz* című Petőfi-verset. De ebből a perspektívából válik fontossá az a kérdés is, hogyan viszi színre az *Elv-társak – Notóriusok 30.4* a színészi és politikai tettekkel való szembenézés Major és Gobbi esetében megkerülhetetlen témáját. A sorozat záródarabja rendkívül pontos tanulmány a színészet elméletének arról a közismert téziséről, mely szerint a közszemlére tett színészi én valójában mindig az a rendezés hozza létre, amelyet szerinte meg kellene alapoznia.[43] A két főszereplő mozgásvektorainak nem véletlenül kiinduló- és végpontja az az öltöztető tükör, amelyben Majorként Jordán Adél, Gobbiként Dankó István nézi magát. Ezt megelőzően illetve követően felhangosítják a kiválogatott dokumentumokat, szembenéznek az általuk segített vagy épp tönkre tett színészeket játszó kollegáikkal, és a kivetítőn megnézik azokat a felvételeket, amelyek Major esetében a Tímár öngyilkosságához vezető felszólalás *Notóriusok*-féle színrevitelét rögzíti, Gobbi esetében a korabeli televíziós interjúk és tudósítások révén tudósít a Jászai Mari Színészotthon és a Bajor Gizi Színészmúzeum megteremtéséről, illetve a Nemzeti Színház építésére szánt százezer forint átadásáról. A „művészember" és a „politikus ember" énje között általában feltételezett dichotómiát tehát a színészi én szemünk láttára megtörténő, mediálisan reflektált megsokszorozódása omlasztja egymásba.

Nem kevésbé izgalmasak az olyan pillanatok, mint amikor a Tovsztonogov-féle *Revizor* ügyelőjévé kinevezett orosz tolmács sértett felháborodottságát karikírozó Ónodi Eszter úgy énekli el az „Ocsi csornije" című slágert, hogy egy ponton részvétet tudunk érezni a fájdalmasan megsértett szerelmes nő iránt, akinek nap mint nap el kellett viselnie az őt többször visszautasító Marton Endre „fekete szemeinek" pillantását. A „Kedves Aczél elvtárs!" címzésű levél ily módon olyan nagymonológként kerül színre, amelynek nézője nem a verbális információkból, hanem egyfelől a szociálpszichológiai motivációk megszerkesztettsége, másfelől a Király Gyuláné nevű alak belső életének kidolgozottságát eltúlzó játékmód és a túlzást éltető önirónia révén nyújtja a realista színészi játék analízisét. S a realista játékparadigma megoldásai között érzékelhető különbség a színészek színházának arra a hagyományára irányítja a figyelmet, amely olyan rendezők és igazgatók vezetése

alatt alakult ki, akiket színészpedagógiai szempontból foglalkoztatott a művészi kísérletezés. Hiszen ahogy Ditrói Mór és Jób Dániel (majd Várkonyi Zoltán) Vígszínházában a kortárs magyar és európai drámák bemutatói győzték meg a színészt a szereppel és az önmagukon végzett folyamatos munka jelentőségéről, úgy edzették a Katona József Színház Zsámbéki, Székely és Ascher rendezésein szocializálódott színészeinek önreflexív képességét a Bozsik Yvett, Jeles András, Halász Péter, Zsótér Sándor és a TÁP Színház nevével fémjelzett, bemutató-kötelezettséggel járó (a Zsótér Sándor és Máté Gábor rendezte *Meller-hadnagy*)ban meg is örökített) workshopok.

A magyar színháztörténetben egyedülálló sorozat tehát úgy idézi fel a magyar színháztörténet notóriusan kísérletező művészszínházi törekvéseit, hogy mind a dramatikus szöveget, mind a színházi látványt és hangzóságot, mind pedig a színészi munkát tekintve saját önképének teátrális dokumentumává válik. Ily módon (akárcsak a *reenactment* modelljének tekinthető, hét napon át tartó „Performance Art Biennale 05") mintegy rituálisan megerősíti egy alkotói és befogadói közösség identitását.[44] Ez egyfelől rendkívül pontosan irányítja figyelmünket arra a színházi tradíciónk (ön)megértése szempontjából kulcsfontosságú kérdésre, hogy a kortárs magyar színházban miért egy művészszínház és miért nem a performansz-kultúra számára válik esztétikai problémává a sajátnak tekintett tradícióhoz kötődő viszony színrevitelének módja.[45] Másfelől, ha elfogadjuk, hogy az „emlékezés nem annyira a múltra, mint inkább a társadalmi csoportok vagy a társadalmak jelenkori igényeire, szempontjaira és kihívásaira irányul",[46] és tudván tudjuk, hogy ezek a szándékok és akaratok akarva-akaratlan összefonódtak a politika hatalmi konfigurációival, akkor az újrajátszás során Marx derridai kísérteteihez hasonlóan válnak láthatóvá azok az alakzatok, amelyekre azért és úgy kell emlékeznünk, hogy ne fojtsuk el őket, ne érezzünk irántuk puszta nosztalgiát, és ne essünk idealisztikus reaffirmációjuk hibájába sem.[47]

Ezért is érdemes a sorozatot olyan, ugyanebben az időszakban születő események kontextusába helyezni, mint a Halász Pétert illetve Hajas Tibort a TÁP Színház illetve a Természetes Vészek Kollektíva előadásai révén színháztörténetté játszó *Fishermans's Friends* (2008) illetve *Vérreflex* (2009),[48] vagy a Vígszínház múltját Földes Gábor és Szakáts Miklós forradalmi szerepvállalásán keresztül megidéző *Színház és forradalom* (2011).[49] A múlt újrajátszásának ezek a kísérletei egyértelművé teszik, hogy az egykori jelen csak a kulturális emlékezet médiumaihoz kötött reprezentációkon keresztül rekonstruálható újra. Hiszen „az archiváló archívum [a Katona József Színház] technikai szerkezete [rendezői, színészei, dramaturgjai, jelmez- és díszlettervezői] az archiválandó tartalmat is meghatározza, létrejöttében éppúgy, mint a jövőhöz való viszonyában. Az archiváció [pedig] nemcsak rögzíti, de legalább annyira elő is idézi az eseményeket."[50] S ez esetben talán nem is csak az a fontos, hogy az előadásokban egyértelműen megnyilatkozik „a végtelen, mértéktelen, mindig fellobbanni kész, 'az archívum kínzó vágyában' égő elvárások nélküli várakozás, az emlékezet határtalanul türelmetlen vágya."[51] Hanem az, hogy a Katona József Színház egyedülálló módon próbált meg szembenézni azzal a csaknem tizenöt éve közismert ténnyel, mely szerint „megkezdődött annak a generációnak a kihalása, mely tanúja volt az emberi történelem annaleseiben feljegyzett legsúlyosabb gaztetteknek és katasztrófáknak."[52]

JEGYZETEK

1. A tanulmány megírását a 81400 számú OTKA-projekt tette lehetővé. A sorozatot alkotó előadások: *Az emberek veszedelmes közelségében* R. Zsámbéki Gábor (2007); *A rendőrfőnök jó fiú* R. Máté Gábor (2007); *Rendhagyó Záróra* R. Pelsőczy Réka (2008); *Halljátok végszavam: ártatlan vagyok!* R: Bezerédi Zoltán (2008); *Becses testüket se hanyagolják el!* R. Bezerédi Zoltán (2008); *„rombolni nem, színházat építeni szívesen"* (R. Máté Gábor, 2008); *Meller-hadnagy*: *Írja hadnagy* (R. Zsótér Sándor), Meller-hadnagy (R. Máté Gábor, 2010); *Eleje Notóriusok 30.1* (R. Máté Gábor, 2012); *Elmentek Notóriusok 30.2* (R. Máté Gábor, 2013); *Elv-társak – Notóriusok 30.4 (*R. Máté Gábor, 2013. 05. 31.). Bemutatásra vár: *Nézőpont – Notóriusok 30.3* A Katona Ifjúsági Programjának előadása.

2. Vö. Jákfalvi Magdolna: Kunst és Haus. A Katona. *Színház*, 2001/10. 18.

3. Vö. pl. William H. Dray: *History as Re-enactment: R. G. Collingwoods Idea of History.* Oxford, University Press, 1999. 191–227.; Philip B. Zarilli, Bruce McConachie, Gary Jay Williams, Carol Fischer Sorgenfrey: *Theatre Histories. An Introduction.* New York, Routledge, 2010.; Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung.* Tübingen, Basel, Francke, 2012. 1–86.

4. Pl. Performance Art Biennale 05 (az 1960-as, 70-es évek hat legendás performansza), Living Theatre 2007 (The Brig, 1963), Wooster Group 2008 (Hamlet, 1964), Gob Squad Kitchen 2008 (Andy Warhol: Kitchen) Vö. Rebecca Schneider: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment.* New York, Routledge, 2011.

5. Vö. Jens Roselt, Ulf Otto (szerk.): *Theater als Zeitmaschine.* Bielfeld, Transcript, 2012. 79–101, 229–254.; Carol Martin: *Theatre of the Real.* Palgrave, Macmillan, 2012.

6. Az emlékezetkutatás kultúratudományi fordulattá szerveződéséhez lásd Doris Bachmann-Medick: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* Hamburg, Reinbeck, 2006. 381–407.

7. Vö. Wolfgang Ernst: *Archívumok morajlása. Rend a rendetlenségből.* Budapest, Kijárat, 2008. 109. Ford. Lénárt Tamás.

8. Vö. Sybille Krämer: Das Vergessen nicht vergessen! Oder: Ist das Vergessen ein defizientes Modus von Erinnerung? *Paragrana*, 2000/2. 251–275.

9. Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung.* München, Beck, 2007. 10.

10. Pl. „A színházi alkotóművészek (színészek, rendezők, tervezők) tevékenységét legegyszerűbben úgy lehet számbavenni, ha adatszerűen felsoroljuk azokat a bemutatókat, amelyekben a művész közreműködött." Gajdó Tamás: *A színháztörténet-írás módszerei.* Veszprém, VEK, 1997. 9.

11. Wolfgang Ernst: *i. m.* 109.

12.„Mit is tesznek a dokumentumok alapján újra játszott performanszok? Az eredeti performanszot játsszák újra vagy a dokumentumokat performálják?" Philip Auslander: *The Performativity of Performance Documentation, Journal of Performance and Art*, 2006/9. 2.

13. Aleida Assmann: Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai. In. Kisantal Tamás (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem.* Budapest, Kijárat, 2009. 155. Ford. Görföl Balázs.

14. I. m.

15. Vö. Miriam Dreysse, Florian Malzacher (szerk.): *Experts of the Everyday. The Theater of Rimini Protokoll. Berlin*, Alexander Verlag, 2007.

16. Pap Tímea: *(Színház)történelmi leckék, avagy folytassa…! Katona módra.* revizorhttp://revizoronline.hu/hu/cikk/1129/notoriusok-ivi-katona-jozsef-szinhaz/?label_id=104&first=10 (2011. 07. 20.)

17. Urbán Balázs: *A király halódik.* http://kultura.hu/main.php?folderID=1&ctag=articlelist&iid=1&articleID=267716 (2011. 07. 20.)

18. A forrás megjelölése nélkül idézi Gabnai Katalin: *A sikerülés remek órái.* http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=35808 (2011. 07. 20.)

19. Jacques Rancière: *A felszabadult néző.* Budapest, Műcsarnok, 2011. 40. Ford. Erhardt Miklós. Vö. Kricsfalusi Beatrix: Reprezentáció, esztétika, politika (avagy miért nem politikus a magyar színház?). *Alföld,* 2011/8. 81–93.

20. „A feladatokat is kongresszusi határozatok rögzítették, amelyek szerint a kultúra hazai munkásainak a szovjet művészet példája és útmutatása alapján, „lenini-sztálini értelemben vett pártossággal", osztályharcosan kell szolgálniuk „a szocializmust építő hazánk védelmét és a nemzetközi békeharc teljes győzelmét". Gyarmati György: *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon*, 1945–1956. Budapest, ÁBTL-Rubicon, 2011. 225.

21. Az ábrázolásnak és az észlelésnek ez a rendje „akár újfajta szegényember-drámákat, akár offenbachi librettókat vesz alapul, mindig mint 'szimbólum', 'teljesség' vagy 'összművészeti alkotás' valósítja meg magát". Walter Benjamin: *Színház és rádió (Nevelőmunkájuk kölcsönös ellenőrzéséről).* Ford. Fogarasi György, http://apertura.hu/2010/osz/benjamin (2011. 02. 03.)

22. Idézés és a dramatikus struktúra prefigurációjaként is érthető „hírnök" kapcsolatához lásd Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie.* Stuttgart, Metzler, 1991. 44skk.

23. A barthes-i terminus és a zsótéri formakánon kapcsolatához lásd Kiss Gabriella: *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből.* Veszprém, PEK, 2006. 144–170.

24. „Egy alkalommal (1853-ban) atyám a *Hunyadi László*t rendezte. A személyesen dirigáló nagymester, Erkel Ferenc csupa enthuziazmusól fölkérte atyámat, hogy mondja el a IV. felvonásban Hunyadi László eme prózáját: »Magyarok! Halljátok végszavam: én ártatlan vagyok!« – melyet Hunyadi László személyesítőjének kellene a színfalak mögött kiáltani, mielőtt a vérpadra lép; mert – ugymond – az operisták sohasem tudják azt kellő ihlettel a tragikai értékre emelni. Atyám vállalkozott. S e megjelölt részt oly bensőséggel, annyi drámai erővel s hazafiúi érzésnek oly rendkívüli fellángolásával mondta el, hogy harsány hangja a velőkig hatott. Néhány másodpercre a meglepetés néma csöndje állott be az egész színházban. A közönség megdöbbenve, a színészek ámulattal tekintettek a színfalak felé, honnan a jellemzetesen igaz, megrendítő hangok törtek elő, megreszkettetve a levegőt és a színházat. Csakis az ismert s rég hallott Egressy Gábor hangja lehetett, mely Hunyadi László szavait így megvalósította – suttogták mind általánosabban. (…) A jelenet folyamán atyám közelében voltam, s láttam, hogy beszédének hatása alatt sápadtan, az ihletettségtől mintegy átszellemülten, némán, szoborszerűen állt – egészen a felvonás végéig." Egressy Ákos: Pályám emlékeiből. *Magyar Hírlap*, 1904. december 25.

25. Vö. Gyarmati György: *i.m.* 228sk.; Németh Antal (szerk.): Színészi Lexikon. Budapest, Globus, 1930. 821.; Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca. Pillanatfelvételek.* Budapest, Balassi, 2011. 85skk.

26. Vö. Boronkay Soma: Meller Rózsi. Esettanulmány. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása.* Budapest, Balassi, 2011. 41–53.

27. Vö. Paul Connerton: *How Societies Remember*. Cambridge, University Press, 1989. 4. Vö. „közben elindult egy, az emlékezetparadigma ellenében ható folyamat, amely inkább a cselekvésre (»performance«) helyezi a hangsúlyt. A kultúrát mi úgy látjuk, mint egy szöveget. Például egy város architektúrája nekünk egy szöveg, amit olvasni kell – ez volt a mi megközelítésünk. És most itt van egy ellentétes irányú felfogás, ami a közvetlenséget, a jelenlétet és cselekvést részesíti előnyben. (…) Ez is nagyon fontos, az emlékezetnek egy teljesen más oldala. A személyes oldal. Ennek a két megközelítésnek az ötvözete új paradigmát fog létrehozni." Jan Assmann: *Az európai út a hibák elismerése.* http://www.origo.hu/kultura/20101029-jan-assmann-az-europai-ut-a-hibak-elismerese-interju.html (2011. 05. 20.)

28. Vö. Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*. Budapest, Corvina, OSZMI, 2011. 365–366.

29. Pl. Brigitte Marschall: *Politisches Theater nach 1950.* Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 2010. 18–21.

30. Philip Auslander: *i. m.* 4.

31.Luisa Passerini: Work ideology and consensus under Italian fascism. In. Robert–Thomson Perks (szerk.): *The Oral History Reader*. London, Routledge, 1998. 54.

32. Vö. „Az oral history, miközben saját szavaik felhasználásával visszaadja az embereknek a történelmet, egyúttal segíti is őket egy önmaguk által formált jövő kialakításában. Paul Thompson: *The Voice of the Past: Oral History*. Oxford, University Press, 1988. 265.

33. Patrice Pavis: *Előadáselemzés.* Budapest, Balassi, 2003. 59. Ford. Jákfalvi Magdolna.

34. Vö. Czékmány Anna: Játék-tér, Ascher Tamás Három nővér-rendezése. In. Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek.* Budapest, Balassi, 2009. 353–368.; Mátrai Diána: Ascher Tamás, Három nővér, 1985. In. Jákfalvi Magdolna (szerk.): *i. m.* 143–154.

35. Stefan Römer: *Künstlerische Strategien des Fake.* Köln, DuMont, 2001. 14.

36. Vö. Susanne Knaller, Harro Müller: Authentizität und kein Ende. In. S.K., H.M. (szerk.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs.* München, Fink, 2006. 7–16.

37. Szacsvay Imre (1818–1849) Kossuth Lajos titkára is volt, szerkesztette és jegyezte a Függetlenségi Nyilatkozatot. Unokaöccse Szacsvay Imre (1854–1939) a Nemzeti Színház örökös tagja, legendás Shakespeare-színész.

38. Vö. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* München, Beck, 1999. 241–297.

39. Sybille Krämer: *Medien, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2008.

40. Németh László: Darabok és színészek. In. N.L.: *Két nemzedék. Tanulmányok.* Budapest, Magvető, Szépirodalmi, 1970. 596.

41. „Fullajtár is szemüveget vesz fel (Ronyecz filmjeiből, fotóiról is ismert narancssárga üvegeset), de nem ettől lesz Ronyeczcé. Nem utánozza a beszédét, a tartását, a mozdulatait, mégis minden rezdülésével ő. Behunyom a szemem, s hallgatom, ahogy egymásba úszik a két alt hang, a felejthetetlen, kicsit karcos eredeti – amelyről kivételes érzékenységgel és pontossággal írt Koltai Tamás (idézik is a szövegét) – és a másként karcos, borzongató, a Fullajtáré." Nánay István: *Meddig él a színész?* http://www.revizoronline.com/article.php?id=4372 (2013. 03. 29.)

42. Vö. Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Napvilág, 2010. 22skk. Ford. Haas Lídia, K. Horváth Zsolt, Lajtai L. László, Németh Orsolya, Tóth Réka.

43. Vö. Philip Auslander: „Csak önmagad add!" Logocentrizmus és el-különböződés a színházelméletben. *Theatron*, 2004/2. 18. Ford. Kékesi Kun Árpád.

44. Vö. Erika Fischer-Lichte: Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte. In. Jens Roselt, Ulf Otto (szerk.): *i. m.* 48skk.

45.A problémafelvetéshez lásd Adam Czirak: Die Melancholie verbotener Kunst. Schreibstrategien und performative Praktiken in der ungarischen Neoavantgarde. *Berliner Beiträge zur Hungarologie 17,* Berlin, 2012. 76–111.

46. Astrid Erll: Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In. A.E, Ansgar Nünnig (szerk.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifizität.* Berlin, New York, de Gruyter, 2004. 4.

47. Jacques Derrida: *Marx kísértetei.* Pécs, Jelenkor, 1993. 98. Ford. Boros Gábor, Csordás Gábor, Orbán Jolán.

48 Vö. Herczog Noémi: *Valóságos fikció, avagy színház az eltűnt idő nyomában.* Színház, 2009/2. http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35087:valosagos-fikcio-avagy-szinhaz-az-eltnt-id-nyomaban&catid=27:2009-februar&Itemid=7 (2013. 03. 29.)

49. Vö. Jákfalvi Magdolna: *Egymásra nézve és szembenézve.* http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3735/szinhaz-es-forradalom-vigszinhaz/?label_id=106&first=0 (2013. 03. 29)

50. Jacques Derrida: *Az archivum kínzó vágya Freudi impresszió.* Budapest, Kijárat, 2008. 25. Ford. Bereczki Péter.

51. I. m. 12.

52. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban.* Budapest, Atlantisz, 1999. 11. Ford. Hidas Zoltán.

BARTA NIKOLETT

A személyiség határvonalainak dekonstruktív kibillentése

TASNÁDI ISTVÁN: *FÉDRA FITNESS*

Tasnádi István a magyar színjátszásban kivételes módon 2001 és 2010 között három, egymástól teljesen eltérő és különálló színművet publikált: *Phaidra (Menopauza); Phaidra (végső aktus); Fédra fitness*, amelyek egyazon mitológiai történetnek, az Euripidésztől örökölt Phaidra-történetnek az átiratai, különböző változatokban fönnmaradt interpretációi.[1] Az első változatot 2011-ben, Berlinben mutatták be német és magyar színészekkel (a krétakörösökkel). A *Phaidra (végső aktus)* című előadást Schilling Árpád rendezésében Salzburgban vitték színre osztrák és magyar színészekkel. 2009 januárjában pedig a magyar közönséghez és színpad-

hoz igazítva a Koma társulat és néhány krétakörös színész előadásában mutatták be az utolsó változatot, a *Fédra fitness*t, az ez alkalommal debütáló Tasnádi rendezésében.

Tasnádi pozíciója a magyar drámaírók között azért is különleges, mert – a közte és Schilling között kialakult kapcsolat következtében – a színdarabok szövege már eleve számol a színpadi megvalósulás lehetőségeivel, a színpad nyújtotta kritériumokkal, vagyis az irodalom és a színház összemosódása figyelhető meg kettejük munkájában. Ebben az inspiratív és alkotó munkafolyamatban, egymás kölcsönös szellemi megtermékenyítése mellett azonban a drámaszövegek vagy 'színházi szövegek' autonómiájának dilemmája is fölmerül.[2] Hiszen Tasnádi szövegei a színházzal való szoros kapcsolat következtében ténylegesen az előadások lenyomataivá válnak; alkalmi művek lesznek, melyek apróbb változtatásokkal minden egyes előadás során elnyerik a maguk aktualitását. Jelen tanulmányban Tasnádi István három témaváltozata közül az utolsóként publikált *Fédra fitness* szövegét elemzem, amely a *Magyar Színházi Társaság Folyóirat*ának drámamellékletében 2009-ben jelent meg.

A *Fédra Fitness* már a címében is jelzi – hiszen a filológiailag pontos Phaidra szóalak helyett a mai írásmódnak megfelelő Fédrát használja[3] –, hogy itt egy feldolgozásról van szó, amelynek hangsúlyeltolódásai olyan irányba mozdítják el az egész darabot, hogy annak alakjai, elhagyva elődeik mitologikus attribútumait, a mai magyar társadalom talaján álló, életszerű alakokká válnak, vagyis mindenekfelett aktuálisak. Bizonyos előszövegek hatása kimutatható a darabban, de a témában rejlő lehetőségek mégis radikális újraértelmezést nyernek.

Az antikok mitologikus atmoszféráját a modern világ virtuális valósága váltja föl.[4] A cyber-labirintusban keringő Minitaurosz a mai virtuális terekben elvesző fiatalság méltó reprezentánsa. A fitneszteremben edző hősök sem az antik tragédiákhoz hasonló heroikus küzdelmeken keresztül jutnak el végzetes bukásukig, hanem saját elfojtott pszichés problémáiknak a tudatalattiban való működése lehetetleníti el az emberibb életet számukra.

A fitneszterem a lehető legjobb közeg azoknak a folyamatoknak a szemléltetésére, amelyekben az emberi kapcsolatokat sokszor valóban a testek állapota határozza meg. Az idősödő Fédra belépése a fitneszterembe nemcsak az öregedés feltűnő jeleivel (korral járó májfoltok megjelenése) szembesíti, hanem azzal is, hogy az ott támasztott követelményeknek való megfelelés képtelensége miatt Hippolütosz és közte is egyre nagyobb lesz a távolság. Hippolütosz edzett fiatal teste kerül szembe Fédra öregedő testével, akit főleg öregsége miatt sem akar *„megbaszni"*.[5]

A testedzés alapvető eleme a darabnak, mintegy megadva annak alapritmusát. A gépek által megdolgozott test maga is folytonosan olyan mechanikai folyamatok részesévé válik, amely nélkülözi az őt hordozó személy egyéni jellegét. Valamiféle kollektív izzadásban a megállás nélkül edző testek egy olyan testkultusz részeseivé válnak,[6] amely a mai kor embere számára inkább a test karbantartásának elsődlegességét, mintsem a szellemi és lelki élet vitalitásának fönntartását hangsúlyozza.

A darab nyitánya a fitneszteremben elhangzó prológus, amely a mű cselekményének az előtörténetét ismerteti: Fédra felmenőinek szexuális túlfűtöttségből szár-

mazó, sok esetben bikákkal történő közösülését. Másrészt a prológus végén a jelenlegi állapotokról is értesülünk: Thészeusz már több éve kómában fekszik. Az előtörténet és a jelenlegi szituáció közötti reláció egy kezdeti feszültségforrás. Az elődök szexuális fölfokozottságának ismerete, és az élettelenül, minden férfiúi szerepétől és funkciójától megfosztott Thészeusz jelenléte, illetve látványa magának a várakozásnak a tényét együttesen töltik föl valamiféle balsejtelmű végkimenetel előérzetével.

A feltehetően legmeghatározóbb előszövegben, Euripidész *Hippolütosz*ában a tragikus végkimenetel egyértelmű megfogalmazást kap. Hiszen az antik drámában az Aphrodité szájából elhangzó prológus központi elemévé Hippolütosz megbüntetése válik.[7] Phaidra tulajdonképpen nem más, mint az istennő bosszújának eszköze, aki már a dráma legelején úgy jelenik meg, mint passzív áldozat, aki szenved az Aphrodité által ráküldött, nevelt fia iránt érzett szerelmi szenvedélytől.[8] Phaidra életének tragikus kimenetele itt már eleve a dráma kezdeti szituációjába beépített,[9] hiszen az istennő által eleve előre meghatározott, melyet az elkövetkező eseményértékű párbeszédek fokozatosan bontanak ki, és teljesítenek be.[10] Tasnádi ellenben – miként a másik antik drámaíró, Seneca is a maga *Phaedrá*jában – minden olyan elemet kiiktat a darabjából, amely a transzcendencia jelenlétére utalhatna. Ezért az emberi sorsokat és viszonyokat determináló erő nála nem az istenekre, hanem egészen másra helyeződik át.

Euripidésznél tehát Phaidra áldozati szerepének hangsúlyozásával az események eleve úgy alakulnak, hogy a két főhős nem is találkozik szemtől szembe a színen, ezért Phaidrának lehetősége sem nyílik, hogy Hippolütosznak föltárhassa az iránta táplált érzéseit. Ellenben a modern Fédra – antik elődjéhez képest – nem fogja vissza érzelmeit. Kitárulkozik Hippolütosz előtt, bevallja iránta érzett szerelmét. Antik elődjével ellentétben, a halál gondolata még csak meg sem fordul a fejében, hiszen mindaz, amit nevelt fia iránt érez, saját belső, személyes érzelmeiből fakad. Nem kívülről jövő, saját természetétől idegen minőség, hanem pontosan olyan emberibb dimenziókat mozgat meg, amelyek a többi szereplőből hiányoznak. Fédrában ez az érzelem az egyetlen szál, ami az élethez köti. A többiekkel, a kómában fekvő férjével és a kissé értelmi fogyatékos fiával képtelen kapcsolatot teremteni. Ez az érzelmi szál a fitneszterembe való belépéssel fokozatosan sérül, majd szakad el végleg akkor, amikor a nevelt fiának színt valló Fédra csúnya elutasításban részesül.

Fédrát a darab cselekményének előrehaladásában folyamatosan olyan külső hatások érik, amelyek kiélezik, egyre jobban ellehetetlenítik mind a szociális (a fitneszteremben a társadalmi élet olyan mintáival találkozik, melyekhez képtelen igazodni), mind a családi életében betöltött szerepeit. A félig halott férje mellett mint feleség, a félig fogyatékos fia mellett mint anya semmisül meg. A meg nem élt és ki nem fejezett érzelemdimenziók sűrűsödnek össze, és kezdenek egyetlen személy, Hippolütosz felé irányulni. A darab elején a fiúhoz való közeledésében megpróbálja anyai érzéseit előtérbe helyezni. Majd később, ahogy fokozatosan kezd belebukni a külvilággal és az emberekkel való kapcsolatteremtés kísérleteibe, az anyai érzéseken a Hippolütosz iránti szerelmi szenvedély kezd fölülkerekedni. A kettő, az anyai és a szeretői minőség szerves összekapcsolódása Fédra identitásá-

nak alapja, melynek gyökerei mélyre nyúlnak vissza. Ezek az érzések egyre erősödnek, koncentrálódnak benne, hogy majd elérjék azt a kritikus pontot, amikor is képtelenné válik arra, hogy magában tartsa a lényét egyre jobban szétfeszítő szerelmi vágyat.

Az anyai érzelmek és a szexuális vonzalom egészségtelen határátlépése, egymásba olvadása Fédra egész személyiségének olyan mélyrétegeiből táplálkozik, amelyek folyamatos tudatalatti mozgatói, vagyis belső meghatározói a viselkedésének. Így nem véletlen, hogy ezeknek a mélyben meghúzódó és egész lényére kiható erőknek a felismerése közvetlenül Hippolütosz megalázó visszautasítása után történik meg. Az érzéseit feltáró Fédrában az összes visszafojtott és ki nem fejezett érzelem magas izzásfokra emelkedik, amely egész vallomását áthatja: „*Mert én csak erre vágyom évek óta már: / Lényedben csendben elmerülni, mint / egy tiszta tóban, kitárt karokkal / lebegni hosszan ott a felszínen*”.[11] Fédra tulajdonképpen ebben a vallomásában mindent egy lapra tesz föl: Hippolütosz részéről szerelmének viszonzása a nőiségének, szexualitásának, de egész emberi mivoltának a kiteljesedését jelentené, a visszautasítás viszont mindennek a fölszámolását. A műben természetesen az utóbbira kerül sor, amit még fájdalmasabbá tesz az a mód, ahogyan ez a visszautasítás megtörténik: Hippolütosz „*Nem baszlak meg, anyám, öreg vagy*”.[12]

Ekkor a végtelenül megalázott és magára maradt Fédrában felszínre kerül az a gyermekkori, traumatikus élmény, melynek ő maga nemcsak szemtanújává, de aktív résztvevőjévé is vált: „*Látom anyámat…meztelenül…az istállóban. / Egy kis aranyedényből valami ragacsot ken / a fatehén farára… a lyukhoz. Anyám bemászik / a fatehénbe. Látom a bikát. Hatalmas… ideges. / Szaglászik. Odamegy… két lábra áll… ahogy / rázuhan, a patájával letöri a fatehén szarvát… / recseg-ropog az egész. Benyúlok a bika hasa alá, / segítek neki bevezetni…”.*[13] Az anyját meghágó bika látványa cselekvésre sarkallja a kislányt, aki a behatolás elősegítésével magát a közösülést készíti elő. A szexualitás megtapasztalásának ez a formája, és az a tény, hogy mindezt kislányként, a saját anyjának perverz szexuális élményén keresztül kénytelen megélni, még inkább elmélyíti az eseménynek a Fédrára tett későbbi hatását.

Ennek az extrém élménynek a rögzülése olyan tudatalatti hatásmechanizmusok láncolatát indítja el, amelyek nőiségének és szexualitásának a kibontakozását, sőt egyáltalán a férfiakhoz való viszonyulását is megpecsételik. Az állatot tilóval megölő Thészeusz arca Fédra látásában összemosódik a bikáéval. Fédra visszaemlékezésében Thészeusz nagyon buta ábrázata az állatias vonásokat emeli ki a férfiból: „*…az arcán alvadt vér… / nagyon buta arcot vág. Az arca… Thészeusz arca.*”[14] Ez az egybecsúsztatás a múltban megélt trauma és a Thészeusszal való viszony közös vonásaira utal. Nem csak abban, hogy a házasság életképességének próbája tulajdonképpen megbukik egy életképtelen utód létrehozásában, hanem hogy már rögtön közös életük kezdetén, Thészeusz nevelt fiával való találkozása egy zavart és aberrált viszony kezdetét jelzi:. Fédra: „*ott berregett, fékezgetett, először / csak a térdem körül, aztán egyre följebb. Végül beparkolt a bugyim alá*”.[15]

Fédránál az anyai érzelmek és a szexuális vonzalom olyan együttesen fellépő szimptómaként jelentkezik, mely a kisfiúhoz való közeledésében is megnyilvánul.

A kiskanalat autóként használó gyermek Hippolütoszra képtelen rászólni, inkább hagyja, hogy az az evőeszközt a vaginájába vezesse. A kiskanál fémes, hideg érzete a hús-vér pénisz ellentéte, mely a felnőtt Hippolütosz steril és szűzies lényének megelőlegezése. Abban az értelemben is, hogy a kiskanállal való behatolás Fédrába itt még csak gyerekjáték, ami később, a felnőtt férfi esetében már valódi szexuális aktust is jelenthetne. A saját testiségétől elidegenedett és azt negligáló, „férfivá érett" Hippolütosz azonban képtelen erre.

A fiúnak szerelmet valló Fédra monológjában hangsúlyossá válik a Hippolütosz és közte meghúzódó közös szellemi és lelki hasonlóság: *„Míg te bennem tükröződsz, / Én benned tükröződöm:, egyformák / vagyunk, mégis mindenben mások, mert más / A töltés, mely megadja vágyaink irányát, / A dolgok két szép ellentétes oldala, / Hogy nő vagyok, s te férfi vagy szerelmem."*[16] Fédra tehát egy olyan kapcsolat kiépítésének megvalósítására vágyik Hippolütosszal, mely a testi impulzusokon túl elsődlegesen szellemi és lelki. A fiú erre adott reakciója nem csak azért olyan kegyetlen, mert a Fédra vallomásában megfogalmazottak éles kontrasztja, hanem mert a dolgok centrumába, lényegébe, legmélyébe nyílegyenesen talál bele. A *„nem baszlak meg"*[17] azért is nagyon jó szóválasztás, mert közvetlenül *rezonál* a Fédra tudatalattijában elraktározódott gyermekkori élményre. Azonnal átszakítja és megtöri azt az *illúziót*, amelyre Fédra Hippolütosz iránti egész érzelemvilága épül.

Ezen a ponton látszik meg a legfőbb különbség az antik Phaidra és a modern Fédra között. Euripidész drámájában a Phaidrát megszálló szenvedély elleni belső harc az asszonyt még egy olyan határon belül tartja, ahol kellő józansággal és öntudattal képes önmagát képviselni. Phaidra belátja saját helyzetének reménytelenségét és kiúttalanságát, miután rájön, hogy a számára egyetlen és legfontosabb érték – még az életénél is drágább – a tiszta öntudat megtartása, jelen körülmények között lehetetlen: *„Az volt reményem aztán, hogy legyőzhetem / józanságommal ezt az őrült szenvedélyt. / Végül, hogy Küprisz ellen mindez nem segít / magamban eldöntöttem már, hogy meghalok."*[18] Ezért van az, hogy az antik Phaidra meg sem próbálja elcsábítani Hippolütoszt, hiszen a benne dúló belső harc még nem engedi, hogy vágyai eluralkodjanak rajta, még pontosan föl tudja mérni, hogy az, ami benne tombol mostoha fia iránt, olyan bűnös szenvedély, amely beszennyezi lelkét, és amely eltávolítja saját természetétől. Főleg, hogy ezeket a szenvedélyes érzéseket egy olyan fiatal férfi iránt táplálja, aki természethez közeli, erényes, mértéktartó, szűzi életet él. A dajkának föltárulkozó Phaidra kifakadása sem abból a fájdalomból táplálkozik, hogy Hippolütosz nem lehet az övé, hanem hogy kirekesztődik a Hippolütosz által képviselt világból, értékrendből.[19] Az érintetlen természetbe való vágyódása fejeződik ki a dajkával való párbeszéde során is: *„Ó jaj / Bár harmatosan fakadó forrás / Vize tiszta italt nyújtana nékem, / s jegenyék alján, rét puha ágyán/ hol sűrű a fű, lepihenhetnék."*[20] Ahhoz a tiszta, természeti világhoz akar tartozni, ahova Hippolütosz is, de mindez – az egész lényét őrlő szenvedély ezzel a világgal való összeegyeztethetetlensége miatt – elérhetetlen marad a számára. Ennek a paradox helyzetnek az egyedüli megoldásaként a halál kínálkozik, mely a becstelenség rágalmától mentheti meg őt. Ez a szélsőséges érzelem nem saját személyes életének megélt eseményeiből és helyzetéből táplálko-

zik, ahogyan Fédránál, hanem az életébe hirtelen berobbant és rajta elhatalmasodni igyekvő külső erőforrásból: az istennőtől. Fédra életében ellenben nem ilyen külső, hanem belső meghatározó erő működik, mely lényének legmélyéből tör elő, Hippolütosz ominózus mondata után. Fédra a mai modern ember méltó megtestesítője akkor, amikor a földolgozatlan, de mégis belé égett traumatikus élmények egész életére kiható hatása alatt végtelenül és súlyosan önmaga. A Hippolütosszal való eggyé válás vágya is egészen más forrásból ered, mint az antik Phaidránál. Az anyával való sérült kapcsolat a belső kontroll hiányát generálja, ami a világban önmagát biztonságban érző, ugyanakkor önállóan működő, stabil belső erő kialakulását gátolja benne. Ennek a kontrollnak az elsajátítására tesz kísérletet, amikor Thészeuszt helyettesíti az uralkodásban.

Az antik Thészeusszal ellentétben, az ő esetében az uralkodói jogok gyakorlása nem csak egy külső pozíció megerősítésére szolgál, hanem magának az uralkodói magatartásnak és metodikának átültetésével egy belső folyamat kontrolljának működtetőjévé is. Az uralkodás értelme áthelyeződik a saját vágyaink fölötti ellenőrzésre: *„Uralkodni tudni a vágyainkon, ez tesz emberré."*[21] Az uralkodás alapvetően férfias attitűdje mégis idegen marad Fédra számára. A kísérlet meddővé válik, hiszen a vágy, a szenvedély Hippolütosz iránt ezután még inkább csak fokozódik, és a szerelmi vallomásában megfogalmazottak értelmében a Hippolütoszban való elmerülés vágya a teljes kontrollnélküliséget prezentálja.

Az eggyé olvadás elemi vágya törik meg hirtelen, amikor a felszakadó emlékképekkel egyedül maradt Fédra felismeri, hogy életének eddigi folyása megszakadt, elszakadt az a szál, melyre még utoljára mindent felfűzött. Hippolütoszban viszont ekkor születik meg egy olyan önálló impulzus, mely mostanáig tartó feminin jellegű viselkedését egy markánsan férfiassal váltja fel. Hippolütosz elindul az önállóság útján, melynek az is a jelölője a darabban, hogy eltávolodik apja kómában fekvő testétől, már nem masszírozza tovább, és az sem véletlen, hogy apja nem sokkal ezután ébred föl ebből az évekig tartó, félig halott állapotból. Az a tény, hogy Hippolütosz önálló, felnőtt férfiként ez idáig képtelen kibontakozni, leginkább az apjával való kapcsolatával hozható összefüggésbe.

Fédra vallomása előtt nem sokkal Hippolütosz az apjához fűződő viszonyának olyan reprezentatív, gyermekkori emlékét meséli el mostohaanyjának, melyben nyilvánvalóvá válik az elnyomó, és a gyermek Hippolütoszra nézve fenyegető apai magatartás, amely a későbbi apakomplexusos viselkedés kialakulásáért felelős. A labdajáték a hatalmi pozíciókat is betöltő apa számára ugyanolyan harctérré változik, mint a külső életében a politikai vagy akár háborús küzdelmei. A játék alatt folyamatos kényszert érez arra, hogy saját ügyességét, kompetenciáját a kisfiú rovására előtérbe helyezze. Hippolütosz: *„Cselezgetett, trükközött, én meg keringtem / körülötte, mint egy idióta (…) Vagy kapura rugdosott. / Ettől még jobban rettegtem, megpróbáltam / elugrani a labda elől".*[22] A játékban való elmerülés lehetősége egyben a világgal való azonosulás lehetőségét is jelenti a környezetéről még le nem vált gyermek számára. Ezt korlátozza Thészeusz hozzáállása, aki határt sért, mert nem mint apa, hanem mint hős van jelen a játékban, aki minderre rombolóan hat. Apaként nem átlépni, hanem megtartania kellene azokat a határokat, amelyek a játék keretéül szolgálhatnának. Ehelyett a gyermeki létre inkább fenyegetően, a vi-

lággal való egységet megbontó módon hat, a világ helyébe lép a patriarchális, tekintélyelven működő atya képe.

Ez a minta rögzül már kisgyerekkorában Hippolütoszban, aki pontosan ezért a lacani értelemben vett elkülönböződés aktusától fosztódik meg. Az elkülönböződés egy olyan öntudat kialakulása révén jön létre, amelyben az addig a szülő testrészeit, mint a környezet szerves részeit a szülő egészével helyettesítő látásmódot felcseréli a szülőtől különvált testnek, mint önálló egésznek a tükörben való megpillantása.[23] Hippolütosz a világot kiszorító Thészeusz jelenléte, a hozzá való folytonos igazodás kényszere, a tetterős apának való állandó megfelelési kényszer miatt képtelenné válik saját, vagyis apjáétól különálló testtudatának kialakítására. Thészeusz testének az egész darabon, pontosabban a Fédrával való konfrontációig, végighúzódó masszírozása képletesen saját testének, önálló férfiasságának élesztgetését jelenti.

Apja testének masszírozása, folytonos babrálása tehát a saját természetes testi működésének beindítására tett öntudatlan kísérlet. Már rögtön a darab elején, a prológus után, apja félig halott teste mellett jelenik meg, ami a darab cselekményének előrehaladásában folyamatosan visszatérő motívum lesz. Olyan motívum, melyben maga a masszírozás Hippolütosz számára az apjához való olyan visszatérést jelenti, melyet mindig valamilyen vele megesett – vagy vele kapcsolatos – kudarc előz meg. Ezek a kudarcok minden esetben szorosan köthetőek apakomplexusos, férfiatlan viselkedéséhez.

A Fédrában Hippolütosz iránt kialakuló kötődés jelentősége a gyermekkori élményektől egészen a Thészeusszal való házasságon át nyeri el értelmét. Hippolütosz mint a hajdan volt hős Thészeusz egyik lehasadt és így szélsőséges pólusának – a sterilitás és cselekvésképtelenség – megtestesítője, Fédra környezetében az egyetlen olyan személy, akin minden visszafojtott és meg nem élt érzelmi töltés kiélhető lenne. A kiskanál Fédrában elindít egy olyan folyamatot, amely kijelöli számára azt a belső utat, melynek stációi megérlelik benne a vágyat a Hippolütoszban való teljes föloldódásra, eggyé olvadásra.

Az anyjával közösülő bika látványa a kislány Fédra szempontjából egy olyan folyamat erőszakos megszakadását idézi elő, melyben a felnövekedés fázisaiban, az anyával való hol szimbiotikus, hol attól differenciálódó, individualizációs szakaszaiban a gyermek elsajátítja saját selfjének autonóm apparátusait. A másik – jelen esetben az anya – szimbiotikus egója helyett saját érzékelési, észlelési képességeit gyakorolja be a külvilággal való érintkezése során.[24] Ez egy olyan eltávolodási és újraközeledési aktusnak az egymást követő váltakozása során jön létre a gyermekben, melynek révén kifejlődik benne az a belső kontroll, ami a külvilágban működő felnőtt ember önálló, a külső dolgoktól független, stabil önértékelését és énhatárait alakítja ki.[25]

Fédra esetében az anyját meghágó bika jelenléte súlyosan sérti ezeket a folyamatokat. A kislány nem tud az anyával szorosabb kontaktusba lépni, kívül reked az anya biztonságot jelentő hatókörén. A közeledés a bika péniszének bevezetésén keresztül valósítható meg, melyben az eggyé válás csak az anyja és a bika között lehetséges. Fédra kívül reked az eseményeken. A belső kontroll kialakulatlansága – az anyáról való nem megfelelő módon történő leválása következtében – fo-

lyamatosan a testek érzéki összekapcsolódását, illetve a testen keresztül kialakuló érzelmi viszonyulásokat indukálja.

A Hippolütosz által behelyezett kiskanálhoz egy egészen másfajta érzet kapcsolódik, mint amikor Thészeusz hatol belé. Ez a fémes, hideg érzet egy testi kód, amely megszabja az irányát és módját a Hippolütosz iránt fokozódó érzelmeknek is. A testek összeolvadásának érzéki vágya odáig transzformálódik Fédrában, hogy Hippolütosz személyében már lényének teljes föloldódását kívánja. Hippolütoszban úgy elmerülni, mint egy *tiszta tóban,* az anyaméhbe való visszahullásként is értelmezhető. Ezt a szimbolikus kapcsolatot erősítik a *lebegés, ringás, végtelenség*[26] szavak.

Ezen a ponton húzható meg a legszorosabb párhuzam Tasnádi és Euripidész drámája között. Az antik drámában hasonló vágy fogalmazódik meg Phaidrában Hippolütosz nőgyűlölő monológja előtt. Az elvágyódás a természetbe a Hippolütosszal való egyesülés metaforikus megfogalmazása. A *puha ágy, lepihenni*[27] szavak utalnak a Hippolütosszal való testi eggyé válásra, mely elsődlegesen nem a szerelmi szenvedély kiélésére, hanem Hippolütoszon keresztül a természettel történő egyesülésre utal. Azonban paradox helyzeténél fogva ez a fajta összeolvadás teljességgel lehetetlen, hiszen ezzel az a bűnös szenvedély is realizálódna, amelynek kiélésétől Phaidra annyira tart. Még képes kontrollálni a benne elhatalmasodó őrült szenvedélyt, éppen ezért nem Hippolütosz testének fizikai birtoklása válik fontossá, hanem egy olyan egyesülés, mely által a természetbe való áradás, önátadás során történhet meg egyfajta testi-lelki és erkölcsi megtisztulás. Fédránál a józanság háttérbe szorul, és a szerelmi szenvedély olyan formát ölt, mely a Hippolütoszban való teljes föloldódás igényével lép föl. A víz a többi természeti elemhez képest még inkább elnyeli a formát, még teljesebbé teszi az eggyé olvadás élményét. Hippolütosz megalázó visszautasítása azért is lesz olyan fájdalmas Fédra számára, mert újból megfosztódik a másikkal való szoros együttlét élményétől, ahogyan az anyját meghágó bika is elzárja őt a kapcsolatteremtés lehetőségétől. A bosszú érzése is egy ilyen mélységből szakad föl, egy olyan egzisztenciális és elemi megrázkódtatás következményeként, mely minden emberi érzést és dimenziót felőröl benne.

A tudatalatti mechanizmusok működése és hatása a szereplők pszichéjére és érzelmeire szép lassan kezd kibontakozni és összeállni Tasnádi darabjában. Fédrának valószínűleg anyakomplexusa van, Hippolütosznak pedig apakomplexusa.[28] Mindkét szereplő a szüleivel kapcsolatos sérüléseit kompenzálhatná a másik fél által, azonban élethelyzetükből és az elszenvedett sérülések súlyosságából adódóan ez eleve kudarcra van ítélve. A darabban ezért is lesz Fédra vallomása és Hippolütosz elutasítása a dráma csúcspontja, mert ebben a jelenetben kulminál mindaz, ami a szüleikkel kapcsolatos komplexusaikról tanúskodik. Ezért sem véletlen, hogy a gyermekkori sérülések közvetlenül a jelenet előtt és után kerülnek elmondásra.

A kialakulatlan benső kontroll mind Fédra mind Hippolütosz esetében a Freud által fölvázolt pszichés apparátus harmadik tartományával, a felettes-énnel hozható összefüggésbe.[29] A felettes-én közvetíti az én számára azokat a szocializációs mintákat, melyek az ösztön-énnel ellentétben biztosítják a társadalmi életben való

helytállást, amennyiben képessé válnak az elemi szükségletek, és az ösztönös vágyak feletti kontrollra. A felettes-én a személyiség olyan összetevője, mely a szülők által közvetített normák és szabályok interiorizációja révén válik a személyiség részévé. A felnövekedés szakaszában a szülővel való szimbiotikus egység és az attól való elkülönböződés aktusainak váltakozása, ezeknek a normáknak a belsővé tételét biztosítják. Fédránál ennek a folyamatnak a lefolyása az anyához való ismételt közeledésben hiúsul meg. Ráadásul maga a tevékenység is, mely kívül rekeszti Fédrát az anya hatókörén – a nász a bikával – nélkülöz mindenféle benső kontrollt, mélyről jövő, ösztönös, állatias vágyak kielégítését szolgálja. Fédránál így a felettes-én közvetítő funkciója helyébe az ösztönös erők lépnek, melyek a darabban a test által érzékelhető ingereket – kiskanálhoz kapcsolódó érzetek – szublimálják folyton növekvő szerelmi szenvedéllyé Hipolütosz felé. Hippolütosznál ellenben a szülőtől való differenciálódódás fázisában történik sérülés. A felettes-én nem interiorizálódik maradéktalanul, az apáéhoz képest nem válik külsődlegessé.[30] Ezért nála a felettés-én hiánya a testi szimbiózis állapotát indukálja, ami apja testének folytonos masszírozásában nyilvánul meg.

Miközben Fédra determinálva van a Hippolütosz iránti vágyak generálására, mert a lelki és szellemi iránt felébredt igény önkéntelenül kapcsolódik a sterilhez és a hideghez, addig Hippolütosz ellenpólusa, Szaurusz felé a teljes elutasítás tapasztalható részéről. Hiszen ő aztán végképp annak a mindenféle emberi dimenziót nélkülöző, állatias szexualitásnak a képviselője, melyre Fédra már nem érez késztetést. Azonban Szaurusz megfenyítésével jelentősebb előrelépés történik a testiség területén is. Ezért sem véletlen, hogy nem sokkal ez után a jelenet után következik Hippolütosz és Szaurusz párbeszéde. Hippolütosz és Szaurusz két egymásnak végletesen ellentmondó entitás, melyek egyetlen személyhez, a jelenleg kómában fekvő Thészeusz héroszi fénykorához köthető életelv, princípium meghasadását, két részre szakadását jelölik a darabban. Közvetlenül a prológus után, Hippolütosz monológjában rajzolódik ki a hajdan volt hős, Thészeusz karakterrajza: *„Itt fekszik Thészeusz – a fél világ ura. / A zsarnokot legyőző szörnyeteg / Szívét kivágó harci géniusz, / Ki puszta kézzel fojtott meg bikát, / S páncélban úszta át a vad folyót, / Fajának és nemének büszkesége, / Elnyűhetetlen szellem és anyag. / Ki hitte volna, hogy nem tart örökké? / A legszebb asszonyok szerették ezt a testet...”*[31] A tetterős, az életét folyamatos cselekvésben megélő, önmaga csúcsára jutott férfi, akinek nyers szexualitása is héroszi értékekhez kötött. Hippolütosz abban az értelemben válik apjának az ellentétévé, hogy képtelen ilyen határozottan beleállni a saját életébe, egészséges módon megélni testiségét, egyszerűen messze nem olyan önazonos és karakteres figura, mint Thészeusz. Konkrét tettek helyett inkább ködös elképzeléseket, üres eszmefuttatásokat gyárt jövőjével kapcsolatban. Szaurusz ellenben túlzottan is a testiséget helyezi a középpontba, melyet sokszor erőszakos tetteiben él meg, mindenféle gondolkodás nélkül. Testi igényeinek él, és ezeket soha, semmilyen formában nem igazítja magasabb rendű morális értékekhez.

Hippolütosz érdeklődése Szaurusznál a nők és a szexualitás iránt képletes megjelenítése annak, amikor az agy, a hideg intellektus kommunikációba lép az altesti régiókkal. Hippolütosz: *„Honnan lehet tudni, hogy szerelmes vagyok?”* – Szaurusz: *„Folyamatosan van egy kis lájtos erekciód. / Gyenge feszülés a heréidben.*

Érzed a farkad / súlyát, egész nap. Ez a szerelem." [32] Szaurusz válaszában is látható, hogy az emberi érzelmek pusztán testi, fiziológiai működésre redukálódnak. Hippolütosz pedig pontosan ettől irtózik. Bár a folyamatok fiziológiájával tisztában van, amit, mint egy biológiai tankönyvből, föl is mond, a gyakorlatban azonban már gyáva megtenni.

Tasnádi darabjában Hippolütosz félig halott apjának masszírozása már a darab elején megjelöli annak a beteges hozzáállásnak a jellemzőit, mely Hippolütoszt a világhoz és embertársaihoz köti. A színházban az élettelenül fekvő test látványa mindig valamiféle jelentés elhalványulásának adja át helyét a mindenféle értelemtől mentes létezésnek.[33] Thészeusz teste a fekvőpadon a hajdan volt hérosz, a mindig tettrekész férfi ellenpontjaként jelenik meg, mely ezáltal a hősi kor, a patriarchális világ letűnését, fallocentrikus rendjének életképtelenségét testesíti meg.[34] A logocenrtikus metafizika egyik alaptétele egy olyan helynek és határnak a megtartása, mely az én és a külvilág közötti szakadással az elkülönböződő testek jól körülhatárolható jellegét emeli ki, mely így az egyetlen stabil pont, a logosz uralma alatt konstruálja meg az önmagával azonos személyiséget. A patriarchális társadalom szervező elvévé válik egy olyan szimbolikus világrend kiépülése, mely már nem a testek érzéki összekapcsolódásából jön létre, hanem a testek, a másiktól való leválás következtében, egymás vágyainak tárgyai lesznek, eldologiasodnak. A logosz a férfi uralmi pozíciójában nyeri el a maga értelmét, mely minden jelentést a saját érdeke szerinti abszolútumnak tüntet föl.

A lacani értelemben vett felnőtté válás tehát az identifikációnak egy olyan végső fázisát mutatja, mely az én élményét a világgal való megütközés tapasztalatából vezeti le. A külvilággal való érintkezés ebben a szakaszban minden esetben arról tudósít, hogy én létezem, tehát az én-határok egészséges módon erősödnek meg. Az identitás erre az alapélményre épülhet, mely a személyiség egy szervezettebb formáját konstruálja meg. Az egyéni jellegek körülhatárolása és a nemek elkülönböződése egy fejlettebb, ödipalizált, apaközpontú tudat és társadalmi szerveződés kialakulását biztosítja.[35] Ennek a folyamatnak a hiánya viszont abba a preödipális létezésbe vezet vissza, mely az anyával való szimbiotikus egységben, az én tudat kialakulatlanságának, anyagba süppedtségének az érzete miatt a világgal való egység élménye válik hangsúlyossá.[36]

Hippolütosz és Fédra a felnőtté válás ezen fázisaiban elszenvedett gyermekkori sérüléseik következtében nem tudják kialakítani azokat a személyiségjegyeket, melyek egy megfelelő identitás kiépüléséért felelősek. Ha ezeket a folyamatokat megzavarják, a szimbolikus világrendhez való illeszkedés nehézkessé válik, és inkább egy korábbi fázis, a másikkal való érzéki eggyé válás lesz a domináns. Hippolütosznál ez Thészeusz testének masszírozásában jelenik meg, mely fizikailag is szoros kontaktust igyekszik fönntartani apja testével. Fédránál pedig a Hippolütosz iránti vonzalmában nyilvánul meg.

A darab cselekményének előrehaladásával Fédra minden olyan szerepbe belehelyezkedik, amelyre Hippolütosznak szüksége lenne, hogy érett férfivá tudjon válni. Legelőször anyai érzései dominálnak, ami sokszor keveredik apai tanácsokkal a szexualitás területén, majd Thészeuszt helyettesítő uralkodó, akinek meg kell leckéztetnie az apja nyomdokaiba lépő fiút. A darab vége felé a Hippolütosznak

megnyíló és érzéseiről számot adó Fédrában minden szerep fölmorzsolódik, és egy olyan elementáris vágy nyer megfogalmazást, mely a másik emberben való föloldódás igényével saját maga elvesztésének vágyát fejezi ki: *„Lényedben csendben elmerülni, mint / Egy tiszta tóban, kitárt karokkal / lebegni hosszan ott a felszínén, / Arccal az ég felé nyitott szemekkel, / Ringasson így az önmagába fordult / végtelenség."*[37] Hippolütosz lénye az összes férfi szereplő közül a legalkalmasabb ennek a vágynak a kielégítésére, hiszen feminin tulajdonságai révén kezdettől fogva nem rendelkezik azzal az energikus töltéssel, amely minden egészséges szexualitással rendelkező férfit jellemez. Ez a töltés nélküli hűvös üresség válik Fédra számára vonzóvá Hippolütoszban.

Thészeusz teste a fekvőpadon nem csak ennek az ödipalizált világnak a haldoklását jeleníti meg, hanem az énhatárok áthágásának korlátlan kiélését többé már nem limitáló szimbólummá is válik. A határok széttördelése a logosz aláásására tett kísérlet, mely öntudatlanul is a személyiség integritásának széthullása felé tett gesztusként értelmezhető.[38] Ennek egy másik megnyilvánulási formája a darabban a Szaurusz által képviselt ösztönös, állatias szexualitás, amely nem az egyénivel, a másik személlyel akar egyesülni, hanem saját vágyainak kielégítése céljából gátlástalanul hatol a másikba. A szexualitásnak ezen formája még hangsúlyosabbá teszi egy olyan személyes tér megsértését, mely a másik erőszakos behatolása által rombolja ezeket a határokat.

A fitneszteremben a gépeken edző szereplők izzadt testének érintkezése a fémfelülettel, és a gépek diktálta mechanikus ritmusnak a testen való átvezetése, az emberi test és a mechanika közötti határsértésként is értelmezhető.[39] A darabban folytonosan visszatérő testedzés a szereplők közötti valódi konfrontáció helyettesítője, mely a másik szereplővel és egyáltalán a világgal való megütközés lehetetlenségét, az edzőgépekkel történő jellegtelen, magányos cselekvésében vezeti le. Minden egyes jelenetben megjelenik a testmozgásnak egy olyan formája, mely valamilyen testedző eszköz használatbavételével a szereplők közötti dialógust a saját mechanikus mozgásával magára maradt egyénekre izolálja. Mindenki a maga bezárt világából, tébolydájából beszél ki, miközben felszínes párbeszédet folytat a másik szereplővel.

Hippolütosz sterilitása és szüzessége – ellentétben az antik Hippolütosszal – nem egy szellemi szubsztanciából, hanem a felnőtté válásra való képtelenségből ered. A külvilágból is hiányoznak azok a megtartó erők, melyek Hippolütoszt és általában a modern embert az önmagában való létében erősítenék meg. Az antikoknál az istenek még vezetgetik az embereket, alakítják a sorsukat, olyan külső meghatározó erőként működnek, mely által az emberekre bocsátott szélsőséges lelkiállapotok egy pillanat alatt elborítják tudatukat. Individualitásuk fejletlensége miatt még valahogy szoros függésben vannak a halhatatlanok világával, a transzcendenciával, mely külső mércéül szolgál életük alakításában. Az antik Hippolütosz Artemisz isteni lényén keresztül éli meg annak a mértékadó világnak a jelenlétét, mely a világban minden dolognak kijelöli a maga helyét és elhatárolja azt a másiktól. Az antik Hippolütosznál a szüzesség és sterilitás egészen más alapokra helyeződik, mint a modern Hippolütosz esetében. Nem áldoz a szerelem istennőjének, ami a hozzá tartozó életterületek, élettevékenységek: a szerelem és szexualitás

gyakorlásának kizárását, egyben az élet folytatásának, körforgásának a megtagadását jelenti. Amikor Hippolütosz visszautasítja Aphroditét és a testi szerelmet, egyáltalán a nőkhöz mint szexuális lényekhez való viszonyulást, figyelmen kívül hagyja az élet földi aspektusát. Az isteni világ leképeződése a földi viszonyok között Artemiszen keresztül manifesztálódik Hippolütosz számára. Hippolütosz tudatában a földi és az égi világ mint egységes egész jelenik meg, mely által az égi közvetlenül és tisztán egyetlen isten személyében is meg tud jelenni a számára. Hippolütosz nem ismeri föl a földi élet törvényszerűségeit, melyben minden entitás más entitásokkal, minőségekkel vegyülve, sohasem tiszta valójában, önmagában megállva a helyét jelenik meg,[40] hanem differenciáltabb viszonyrendszerbe ágyazódik bele. Phaidra szerelmének elutasítása a földi világ felé tett kompenzáció elmaradása. A sterilitás és szűziesség az antik Hippolütosz esetében teljesen szellemi alapokon nyugszik. Mivel a benne lévő szellemi szubsztancia tisztán tartásának elsődleges feltétele az én és a külvilág közti határ betartása, az ellenkező nemmel való testi kapcsolat, az „anyagban" való elmerülés lehetősége ezért is idegen tőle. A szexualitás ezeknek az én határoknak az elmosódását jelentené. Azonban ő túl erősen ragaszkodik ezeknek a határoknak a megtartásához, sterilitása is ebből következik. A modern Hippolütosz sterilitása ennek pontosan az ellentétén alapszik. A kialakulatlan és összefolyt én-határok saját testének elidegenedéséhez vezetnek, mert azt képtelen saját énjéhez kötni.

A modern ember számára az istenek halottak, életük minden eseménye és azoknak a rájuk tett hatása a saját individuális létük terhévé válik, sorsuk alakításának sikeressége, saját belső világuk *megérleltségén* és *megformáltságán* múlik. Éppen ezért is lesz fontossá a modern ember számára a felnőtté válás szakaszában azoknak az internalizációs és identifikációs folyamatoknak a megfelelő lefolyása, melyek egészségesen működő belső megtartó erőket fejlesztenek ki. Tasnádi darabjában éppen ezért a színpadon történő eseményeknek egy olyan belső esemény válik a központi tengelyévé, mely Fédra és Hippolütosz gyermekkori traumáitól egészen a kettejük közötti, mindent eldöntő végső konfliktusig tulajdonképpen a sikertelen felnőtté válás belülről ábrázolt folyamatait jeleníti meg.

A *Fédra fitness*ben a modern világ jellegtelensége és körvonalazatlansága miatt a külvilággal való konfrontáció lehetetlenné válik a szereplők számára. Csak valami szélsőségesen ellentétes princípium megjelenése által válik lehetővé, ha nem is egy valódi konfliktus megélése, de némi önreflexiónak támpontot adó vonatkozási pont kijelölése. Hippolütosz mindvégig Szaurusz függvényében tudja csak saját élettani funkcióit értelmezni: *„Imponáló volt, ahogy csinálta. Lezserül, / hogy úgy mondjam mindenféle gyanús eredetű / mentálhigiéniás skrupulus nélkül egyszerűen / belevizelt abba a kagylóba! Teljesen magától / értetődőnek vette szervezete biológiáját…"*[41] A test fiziológiás működésének természetes elfogadása Hippolütoszból teljes mértékben hiányzik. Ezek az egyoldalú jellembeli tulajdonságok a szereplőkben, belső ellenpólus nélkül, valahogyan a végtelenségig föl tudnak fokozódni.

Tasnádi darabjában a jelenhez való kapcsolódás lehetősége azért is lehetetlen, mert a dolgok mindenféle megtartó erő hiányában, mértéktelenül képesek túlpörögni. A jelen eseményeiről a szereplők nem lekésnek, mint az antik hősök, ha-

nem elrugaszkodnak tőlük. Elvont dimenziókban hajszolják tovább a saját berögzült, életképtelen gondolataikat. Hippolütosz folyton a jövőn töpreng, és abszurd elképzeléseket gyárt. Szaurusznak is állandóan azon jár az esze, miképpen tudná testi vágyait levezetni. Minitaurosz pedig teljes mértékben egy elzárt, virtuális térben él. A realitás, a jelenben élés képességének csírája egyedül Fédrában van meg. A jelen és ezáltal a realitás megélése, megtapasztalása csakis a bensőséges és intim emberi kapcsolatokon keresztül valósulhat meg. A szorosabb és bensőségesebb emberi kötelékek képesek az embert a jelenben megtartani, hogy saját jelenvalóságát megélve a másik ember által, ne egy életszerűtlen és az emberektől elvadult dimenzióban hajtsa a maga gondolatait.

Fédra számára ahhoz, hogy Hippolütosz közelében lehessen, ezeken a modern világ nyújtotta életszerűtlen dimenziókon keresztül vezet az út. A fitneszterem az antik drámák természeti világának helyettesítőjeként jelenik meg. Ahogyan a természeti világhoz való tartozás vágya erősödik párhuzamosan a szerelmi érzés fokozódásával a görög Phaidra és a római Phaedra esetében, úgy Fédra számára is a fitneszterembe való belépést szintén a Hippolütosz iránti érzései motiválják. A fő különbség ott fedezhető fel, hogy a természethez való tartozás például a római Phaedra esetében az amazoni életforma kialakítását kívánja meg, míg a modern Fédra esetében a fitneszterembe történő belépés csak öregedő testének megfiatalításával válik lehetségessé. Fédra szembesül a testén kiütköző öregedés tüneteivel, mely egyértelműen eltávolítja Hippolütosz fiatal, edzett testétől. A korkülönbség, mint a Fédrát Hippolütosztól elválasztó probléma, az antik drámákban nem jelenik meg, a főhangsúly inkább arra a viszonyra terelődik, melyben a nevelt fia iránt bűnös szenvedélyeket tápláló nevelőanya viselkedése esik kétes erkölcsi megítélés alá.

Tasnádi elsődlegesen a testek állapotának kiküszöbölhetetlen különbségét helyezi előtérbe a morális helyénvalósággal szemben. A fitneszterem ezért is lesz a természeti világ tökéletes ellentéte, mert a természetben közvetett módon működő transzcendens erők helyett a testek állapota lesz a meghatározó. A természet az antikok világában az istenekkel elvegyülő embert harmonikusan ölelte körül, ahogyan a fitneszteremben is az edzőgépekbe süppedt emberi testek mechanikus mozdulatai valamiféle kollektív föloldódást kínálnak. A fitneszterem a természeti világ édeni és szerető anyaöléhez képest azonban egy apatikus és hideg közegként jelenik meg.

A fitnesztermen kívül Tasnádi darabjában a hatalmi viszonyok, az uralkodással kapcsolatos politikai küzdelmek jelentik azt a színteret, amely szintén a modern világ egyik közege. Ez a szál leginkább Racine *Phaedrá*jához köthető, hiszen az ő művében jelentkezik először az udvari intrika, mely az addigi adaptációkhoz képest teljes mértékben átveszi az istenektől az emberek sorsát erősen befolyásoló szerepet. Az a bonyodalom, ami az antik drámákban – főleg Euripidésznél – az istenek fortélyos cselszövéseiből származik, Racine-nál áttevődik a hatalom birtoklásáért folytatott udvari intrikák szövögetésébe és a hatalmi érdekeknek megfelelő alakoskodásokba. Minden érzelmi megnyilvánulás és az emberek közti viszonyok kiépítése is terheltté válik, hiszen az éppen adott uralkodó zsarnoki igényeihez kell igazítani mindent. Ebben a légkörben az összes indulat, minden emberi érzelem törvényszerűen más alakot ölt, mássá alakul, mint ami valójában.[42]

A *Fédra fitness*ben Thészeusz félig halott teste a fekvőpadon hasonló fenyegetettséget jelent, mint Racine darabjában az eseményektől távollevő Theseus. Ez azonban mégis egészen más értelemben nyilvánul meg a két műben. Racine *Phaedrá*jában az alvilágot járó Theseusnak a földi életbe való visszatérésre csekély esélye van ugyan, a szereplőkben mégis végig ott van az a nyomás, mely az esetleges életben maradás lehetőségével számolva tartja vissza a valódi érzéseiket, ezáltal késleltetve a bonyodalom kibontakozását is. Tasnádinál Hippolütoszon kívül mindenki lemondott már Thészeusz kómából való felépüléséről, így emiatt is, de legfőképpen a hatalomnak egészen másfajta berendezkedése miatt, itt már nem konkrétan Thészeusz személye – mely Racine *Phaedrá*jában azonos a hatalommal, az állammal – jelent fenyegetettséget, hanem inkább egy olyan államgépezet személytelen működése, melynek Thészeusz válik a szimbolikus megtestesítőjévé. Az emberi érzelmek és indulatok nem kerülnek nyomás alá egy külső zsarnoki erő hatására – ahogyan Racine darabjában –, hanem a politikai hatalom valahogyan olyan finom miliőként veszi körül az embereket, mely sokkal jellegtelenebb módon, kevésbé konkrétan és kézzelfogható formában hálózza be az élet minden területét.

A globalizáció a modern felgyorsult világnak olyan jelensége, amely pontosan az egyéni jellegzetességek eltűnésének irányába hat. Pap: *„Számodra mit jelent a szó, hogy nemzet?* Hippolütosz: *„Régebben volt ilyen, valóban. / Ezzel jelölték egy hasonló nyelvű horda / népcsoport-identitását, / Kik az összetartozás jegyében buzgón / Egy másik népcsoport torkának estek. / Ma már apám tevékenységének / köszönhetően, a kulturált világban / Többé már nincs ilyen: / Egyforma most már minden, s egynemű, / Off-shore nemzet, Republic of Franchise."*[43] Hippolütosz szavaiból az is világossá válik, hogy Thészeusz tevékenysége előmozdítója annak a kulturált világnak, melyben a nemzetek közötti különbségek elmosásával a háborúskodás is elkerülhetővé válhat. Ez egy olyan, nemzetek és a lokális tradíciók fölötti egységes hálózat kiépítésével valósulhat meg, melyben Thészeusznak mint királynak kettős szerep jut. A darab elején még úgy ábrázolja Tasnádi, mint a népéért harcoló és tevékenykedő hőst, miközben a darab vége felé az antik héroszok tulajdonságaival ékeskedő lepel alól előbukkan a modern kori politikus. Modern kori abban az értelemben is, hogy a népért való felelősségvállalás helyett – ami minden uralkodói elvakultsága mellett is ott van Euripidész Thészeuszában – a maga politikai és hatalmi befolyásának a kiterjesztésén fáradozik, melynek eredményeképpen jönnek létre az olyan érdekszövetségek, mint az Off-shore nemzet vagy a Republic of Franchise.

Ez a kettősség megjelenik a papnak a figurájában is, aki papi szerepének szakralitásáról megfeledkezve, hol pénzügyi tanácsadóként, hol pedig *mentálhigiéniás személyi tréner*ként osztogatja a tanácsait. Már rögtön a darab elején szorgalmazza Thészeusz halottá nyilvánítását, abból a praktikus és igen anyagias megfontolásból, miszerint uralkodó híján a pénzügyi és gazdasági folyamatok állandóan romló tendenciát mutatnak.[44]

Az, ahogyan Tasnádi finoman egymásba csúsztatja és egymással társítja azokat a dimenziókat, amelyek akár még az antikvitásban is élő moralitásként voltak jelen, a maival, a modernnel, valahogyan ki is forgatja ezeket az értékeket önma-

gukból. A mitologikus hérosz képe úgy találkozik a modern kori politikuséval, hogy az impotenssé válik a mai tendenciákkal való érintkezés hatására. Ezekkel az egybecsúsztatásokkal alakítja ki Tasnádi azokat a viszonyítási pontokat, amelyek által a modern jelenségek a régiek horizontjáról megközelítve kerülnek reflektorfénybe. De mindezt úgy éri el, hogy ezáltal bebizonyosodik a régi értékek életképtelensége, érvényességi körüknek a korlátoltsága a modern világ nyújtotta életkörülmények között.

Szaurusz az a figurája a darabnak, aki mindenestül és teljes mértékben a mai modern világ szülötteként jelenik meg. Nemcsak a hatalmi viszonyokat ügyesen a saját érdekei szerint alakító gerinctelen alak, hanem a külvilág diktálta normákhoz is eleve úgy igazodik, hogy azzal a legkisebb mértékben se kelljen összetűzésbe kerülnie. Ez nyilvánul meg abban a rap szövegében is, melyben az emberi élet vegetatív szintre redukálásával biztosít a maga számára egy alapvetően konfliktusok nélküli, kényelmes életet: *„Van, akinek spermabank volt az apja, / Van, ki peteként még a lombikot lakja. / Van, akinek donortól van a mája, / Van, akinek a húga a nagymamája. / Egy dolog biztos / Ebben a kibaszott világban, Hogy élvezni születtél / Ebbe a kibaszott világba. / Egy dolog biztos / A ringben, az ágyban, / Hogy szenvedni születtél / Ebbe a kibaszott világba."*[45]

Szaurusz primitív életelvei a létezésnek olyan elemi formái, melyek mindenféle morális és szellemi értéktől függetlenedve teremtik meg azt az *önmagában* is megálló egzisztenciát, mely komfortos és zökkenőmentes életének alapjává válik. Az ilyen magatartás mindig az éppen uralmon lévő elvárásaihoz simulva, ugyanakkor saját elemi igényeit biztosítva szolgálja ki az adott hatalom érdekeit. Amíg Thészeusz kómában fekszik, addig Hippolütoszt, az uralkodásban éppen soron lévőt biztatja és látja el tanácsokkal. Amikor azonban Thészeusz visszatér az életbe, azonnal átáll hozzá és kész a Hippolütoszra kiszabott büntetésben segédkezni. Hippolütosz egészen steril, éteri lényének ezáltal válik Szaurusz a testévé a darabban. Mindaz, ami Hippolütoszból hiányzik, azzal Szaurusz eleve telítve van. Ezért lesz Szaurusz Hippolütosz számára mintaadó azokon a területeken, melyekben férfiasságának teljes impotenciája mutatkozik meg: az uralkodásban és a szexualitásban. Azonban Szaurusz a Hippolütoszban bekövetkező változásnak csupán az előkészítője; a gát Fédra visszautasításával szakad át végleg.

Ezután Hippolütosz a hatalom politikai nyelvét beszéli, mely az előzményekhez képest meghökkentő regisztervváltás.[46] Hatalomra jutása esetén olyan rendelkezéseket hozna, melyek az öregek teljes likvidálásával minden hatalmat a fiatalok kezébe ad, hiszen a fiatalok rendelkeznek azzal a friss és aktív életenergiával, mely teljes gőzzel képes anyagi javakat termelni az országnak. A fiatalok előtérbe állítása csakis az öregek rovására történhet meg, vagyis Tasnádi olyan társadalom képét festi, melyben a fiatal, életerős test csupán munkaeszközt jelent, termelőerővé transzformálható, így eleve kivonódnak a társadalomból azok a szellemi értékek, melyeket alapvetően az idősebb korosztály képvisel. Pörgésre és aktivitásra van szüksége a társadalomnak, melyben a csendes elmélyülésnek nincsen helye. A szexualitás területén is hasonló lépéseket tesz Hippolütosz, hiszen a nőkhöz addig semmiféle vonzódást nem mutató fiúban hirtelen fölszabadulnak a szexuális energiák, melyet még a Szaurusztól kapott tudatmódosító szerek is fokoznak.

Minitaurosz záró monológjában a Kréta felől érkező és az egész kontinenst fenyegető szökőár képe nem csak ennek a szűk közösségnek a pusztulását sejteti, hanem az egész világra kiterjeszthetővé válik. Ez azonban nem csak a tér, hanem az idő kitágulásával is elnyeri a maga jelentését, hiszen a darab Kréta, a régmúlt antik világ megidézésével azt a mondakört is föleleveníti, melyből az egész Fédra-problematika származik. A múlt és a jelen közötti kapcsolat összekötőjévé a víz eleme válik, mely a megtisztulás, a múlttal való teljes szakítás értelmében a nullára való újrakezdés állapotát implikálja. A kezdetekből fakadó szökőár úgy lép a jelenbe, hogy az a tér és idő távlatait áthidalva egyetlen pontban rögzíti azt, ami a múlthoz tartozik, és amit a jövő még magában hordozhat. A múltba kapaszkodni már nem lehet, a jövő pedig teljesen kilátástalanná válik, hiszen az éppen dagadó szökőár a teljes pusztulás vízióját vetíti előre.

A pusztító özönvíz ott van Kréta valós történelmében is. Théra szigetén hatalmas földrengés volt, ami szökőárral párosult, és mindez olyan elementáris erejű volt, hogy utána Kréta is romokban hevert. Ebből a megroggyant állapotból sosem tudott a régi fényébe visszatérni, és ezt használták ki a mükénéiek, akik hamarosan lerohanták és meghódították.[47] A múltban megtörtént esemény tehát újból megismétlődik a jelenben, visszakanyarodva oda, ahonnan az egész történet származik: a krétai mondakörhöz. A darabban a mitologikus és a modern, a régi és az új folytonos összemosása Minitaurosz monológjában sűrűsödik egybe. Ennek a két különböző világnak az ütköztetésével, illetve annak eredményeként a *Fédra fitness*ben már nemcsak egymás értékeinek a kiforgatása, hanem a teljes kioltása történik meg.[48]

JEGYZETEK

1. *Jászai Tamás: Phaidra-fázisok Tasnádi István Phaidra-drámáiról.* In: (szerk.) M. Nagy Ilona, Szekeres Csilla, Takács Levente, Varga Teréz: *Xenia. Tanulmányok a nyolcvanéves Tegyey Imre tiszteletére.* Debreceni Egyetemi kiadó, Debrecen, 2010, 245–256.
2. Jászai Tamás: i m. 249–250.
3. Tasnádi István: *Fédra fitness.* Magyar Színházi Társaság 2009. (http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_docman&Itemid=14&limitstart=20)
4. Koltai Tamás: *Testkultúra.* Színház 2009. (http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35128:testkultura&catid=28:2009-marcius&Itemid=7)
5. Tasnádi István: i. m. 8.
6. Koltai Tamás: i. m.
7. Zalán Tibor: *Tasnádi, Phaidra – átiratok, Krétakör 1. (körüljárások, rendszertelen tűnődések).* Kritika 2007. (http://www.kritikaonline.hu/kritika_07november_ZALANTIBOR.html)
8. Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma.* Bp., 1974, 34.
9. Bécsy Tamás: i. m. 36.
10. Bécsy Tamás: i. m. 34.
11. Tasnádi István: i. m 8.
12. Tasnádi István: i. m. 8.
13. Tasnádi István: i. m. 8.
14. Tasnádi István: i. m. 8.
15. Tasnádi István: i. m. 3.
16. Tasnádi István: i. m. 8.
17. Tasnádi István: i. m. 8.

18. Euripidész: *Hippolütosz.* Ford. Trencsényi Waldapfel Imre. In: szerk. Veress Zsuzsanna: *Ókori görög drámák: Iphigeneia Auliszban, Hippolütosz*, Bp., Interpopulart (Populart füzetek), 1993, 59–103.

19. Karsai György, *„…szűz az, aki senkinek se kell…": Hippolütosz magányossága.* In: Karsai György: *A szép és a szörnyeteg: Görög drámák értelmezései*, Bp., Osiris, 1999, 84–136.

20. Euripidész: i. m. 65.

21. Tasnádi István: i. m. 2009, 4.

22. Tasnádi István: i. m. 7.

23. Kalmár György: *A felsebzett szubjektum: Az ember trópusának poszthumán átírásai David Cronenberg* Karambol *című filmjében.* Studia Litteraria 2011. (http://studia.lib.unideb.hu/index.php?oldal=cikkadatok&folyoirat_szam=1&cikk_id=101)

24. Dr. Alma Bond: *Ki ölte meg Virginia Woolfot?* Retro Média, 2009, 18.

25. Dr. Alma Bond: i. m. 30.

26. Tasnádi István: i. m. 8.

27. Euripidész: *Hippolütosz.* Ford. Trencsényi-Waldapfel Imre. In: *Euripidész összes drámái.* Európa, Bp., 1984, 211. (210–211.)

28. Zalán Tibor: i. m. 6.

29. Bónus Tibor: *A csúf másik, a saját idegenségének irodalmi antropológiájáról, Kosztolányi Dezső: Pacsirta.* Ráció, Bp., 2006, 72.

30. Bónus Tibor: 71

31. Tasnádi István: i. m. 1.

32. Tasnádi István: i. m. 5.

33. Lukovszki Judit: *A csak reménytelenül szenvedni tudó test Ionesco drámáiban.* Studia Litteraria 2011. (http://studia.lib.unideb.hu/index.php?oldal=cikkadatok&folyoirat_szam=1&cikk_id=100)

34. Kalmár György: i. m.

35. Kalmár György: i. m.

36. Kalmár György: i. m.

37. Tasnádi István: i. m. 8.

38. Kalmár György: i. m.

39. Kalmár György: i. m.

40. Karsai György: i. m. 71.

41. Tasnádi István: i. m. 3.

42. Hermann István: *Egy nap szabadság: Racine Phaedra.* In: *A személyiség nyomában: drámai kalauz.* Magvető, Bp., 1972, 206.

43. Tasnádi István: i. m. 9.

44. Tasnádi István: i. m. 2.

45. Tasnádi István: i. m. 6.

46. Bódi Katalin: *Izzadságszagú istenek.* Színház 2009. (http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35389:izzadsagszagu-istenek&catid=35:2009-oktober&Itemid=7)

47. Peter Warren: *Az égei civilizációk.* Helikon, Bp., 1989, 115.

48. Köszönet Darab Ágnes tanárnőnek a tanulmány elkészítésében nyújtott segítségéért.

szemle

A diskurzus tánca

KORTÁRS TÁNCELMÉLETEK

„A táncról író szerzők zömmel tehetséges, jó ízlésű és nagy tudású figuráknak tűnnek, akik azonban nyilvánvalóan nem voltak táncosok. Így műveik, bár vonzók lehetnek az átlagos olvasók, a semmittevők vagy az irodalmárok számára, kevés gyakorlati értékkel bírnak a táncosok, balettmesterek vagy pantomimszínészek szemében." E szavakkal ajánlja a kötet bevezetőjében is megidézett (18.) Carlo Blasis az 1820-ban megjelent, a színházi tánc elméletéről szóló könyvét a szakmát gyakorló (táncos) közönségnek. Hajlamos vagyok azt gondolni, hogy tánc és teória viszonyában csekély változás történt az azóta eltelt közel 200 év során. A színháztudományi tanulmányait a berlini Freie Universität Erika Fischer-Lichte által vezetett intézetében végző, majd ugyanott oktatóként és kutatóként dolgozó Czirák Ádám szerkesztette kötet praxis és elmélet összefonódása mellett érvel, ugyanakkor a szövegekhez való hozzáférés gyakorlott bölcsészekre van kalibrálva. Ez az ellentmondás úgy oldható fel, ha nyitottak vagyunk a tánc fogalmának újragondolására. A kötet éppen azért válhat fontos olvasmányává minden tánccal foglalkozó szakembernek, mert a tanulmányok rendre felvetik a kérdést: *mi a tánc?*

A *Kortárs táncelméletek* című tanulmánygyűjtemény merőben új vállalkozás a korábbi táncművészettel foglalkozó hazai kiadványok sorában. A kilencvenes években a *Planétás Kiadó* indított egy sorozatot, 2007-ben pedig a *L'Harmattan,* melynek utolsó, 2012-ben megjelent kötete épp azzal a Merce Cunninghammel foglalkozik, akivel a *Kortárs táncelméletek* első tanulmánya is. Ezek a kötetek többnyire a huszadik század modern és kortárs irányzatairól, alkotóiról szóló (ön)életrajzok, művészi pályák tánctörténeti, tánctechnikai bemutatásai, koreográfusi módszerek ismertetései – melyek mind tematikájukban, mind szakmai nyelvezetükben annak a táncalkotást és/vagy táncelőadást *gyakorló* közönségnek *is* szólnak, akik napi 6-8 órát mozognak a próbateremben és a színpadon.

A *Kijárat Kiadó*nál 2013-ban megjelent tanulmánygyűjtemény szintén sorozatot ígér (Czirák szerkesztésében), ezúttal azonban nem a tánc, hanem a performansz lesz a sorozat tematikája. Az első kötet megcélzott olvasóközönsége viszont inkább azokból áll, akik a napi 6-8 óra munkájukat nyugalmi testhelyzetben, olvasással, írással töltik, s nem okoz gondot nekik a fenomenológia, a dekonstrukció vagy a pszichoanalízis fogalmi nyelvezete által meghatározott gondolati konstrukciók értelmezése.

A kötetbe válogatott tanulmányok a kilencvenes évek közepétől megjelenő konceptuális tánc vizsgálatával, értelmezésével foglalkoznak. Ez a témaválasztás úttörű és bátor vállalkozás a hazai könyvkiadásban. Bátor, mert a hazai színházi

szcénában szinte ismeretlen jelenség a konceptuális tánc: még az itthoni viszonylatban progresszívnak számító Trafó is óvatosan adagolja a közönségnek ezeket a vendégjátékokat (pl. Jérôme Bel, Forced Entertainment, Salamon Eszter), ami nem csoda, hiszen a Bozsik Yvette és Frenák Pál táncszínházán nevelkedett közönség számára tökéletesen ismeretlen és idegen ez a terep. Azok a hazai alkotók pedig, akiknek a munkái a konceptuális keretben termékenyen értelmezhetők, nyugat-európai kollégáikkal szemben eléggé periférikus helyzetben vannak. Hód Adrienn és Ladjánszki Márta mellett a fiatalabb nemzedékből Molnár Csaba és Vass Imre, vagy Simkó Beatrix munkáit lehetne említeni. Súlyosbítja a helyzetet, hogy a hazai tánckritika sincs felkészülve arra, hogy korszerű elméleti pallérozottsággal értelmezze, és a közönség számára hozzáférhetővé tegye ezeket a műveket. Hazai tánctudomány pedig – legalábbis ahogyan ebben a kötetben megmutatkozik – nem is létezik.

Ebben a szinte légüres táncszakmai közegben igencsak radikális vállalkozásnak tűnik ez a kötet, amely a másik oldalról viszont egy már meglévő bölcseleti diskurzushoz kapcsolódik, és remélhetőleg ezek az olvasók nem riadnak majd vissza az olyan típusú kijelentésektől, mint amilyennel például a kötet első tanulmánya kezdődik: „Merce Cunningham koreográfiájának általános jellemzői mindenki számára ismertek" (51.).

A gyűjteménybe válogatott elemzések nem koreográfusi-alkotói életműveket mutatnak be (ahogyan az 1999-es *Ötven kortárs koreográfus* című kötet, mely a *L'Harmattan Kiadó*nál magyarul 2009-ben jelent meg), sőt többnyire nem is előadás-elemzések, hanem egy-egy, a kortárs tánc és performansz előadásokra jellemző témáról szólnak. A szerkesztői koncepció a *testiség,* a *hiány,* a *politikusság* és az *érzelem* fogalmi körébe rendezte a kötetbe válogatott 12 tanulmányt, melyek eredetileg 2000 és 2013 között jelentek meg, nagyrészt német szerzők tollából. Az angol nyelvről fordított írások azzal is kilógnak a többi közül, hogy példatárukban nem az európai konceptuális tánc kanonizált alkotóit, illetve műveit idézik, hanem Cunningham és Paxton szellemi hagyatékával, valamint Wong Kar Wai egy filmjével foglalkoznak.

A kötet sokszínűsége azonban nem véletlenszerű. Az elemzett táncelőadások mindegyike szétfeszíti azokat a műfaji kereteket, amiket a nézői elvárás egy táncelőadásnak tulajdonít. De nem csak az olyan nyilvánvaló esetek, mint William Forsythe múzeumi térben felállított felnőtt ugrálóvár installációja, vagy a Hamburgi pályaudvaron, civilek közreműködésével, rádióadással irányított, *Rádióbalett* címen megszervezett esemény, hanem azok az előadások is, amelyek hagyományos színházi térben valósulnak meg. Hiszen a konceptuális tánc éppen azt célozza, hogy ezeket a kereteket láthatóvá tegye, reflektáljon az évszázadok során folyamatosan formálódó, de mindig aktuálisan rögzültnek tapasztalt befogadói elvárásokra. A kötet ehhez nem csak a tánc vagy a performansz területéről közöl írásokat. Erin Manning Wong Kar Wai *Édeskettes* című játékfilmjét elemezve – melynek szereplői tangót táncolnak – beszél érintés és érzelem kapcsolatáról. Hans-Thies Lehmann az obszcenitás témájának távlatából olvassa Shakespeare és Heiner Müller dramatikus szövegeit. A tanulmányok írói között neves filozófus (José Gil) és szín-

háztudós (az imént említett Lehmann) mellett fiatal kutatók is vannak. A válogatás célja tehát nem kanonizált táncelméleti szövegek közreadása volt, hanem a szerkesztői koncepció alapján történt a szövegek kiválasztása. Ez a széles perspektívájú válogatás föltétlen segíthet kitágítani a kortárs táncról való gondolkodás elméleti horizontját.

A kötet bevezető tanulmányában Czirák Ádám – gazdag példatárral kísért – részletes áttekintést nyújt a konceptuális táncról. Fogalomhasználata termékeny értelmezési lehetőséget nyújt a kortárs tánc meghatározására, bár ő maga sem teljesen következetes az egyes fogalmak használatában, ami jól mutatja a jelenkori tánctudomány fogalmi kereteinek rögzítetlenségét. Modern tánc alatt a század első felében kialakuló, a balett esztétikájával szemben létrejövő, de a romantika személyiségszemléletének örökségét folytató irányzatokat értjük. Posztmodernnek az amerikai, Cunningham utáni nemzedék nevezte magát, akik a mozdulatokat megszabadították a jelentésesség követelményének terhétől. Czirák a kortárs tánc fogalmi körébe kétféle irányzatot sorol. (26.) Egyrészt táncszínháznak nevezi az európai tánc hetvenes, nyolcvanas években kialakult és máig meghatározó alkotói módozatait, ahová nem csak Pina Bauscht, de Anne Teresa De Keersmaekert vagy Wim Vandekeybust is helyezi. Másrészt a mindezeken a hagyományokon túllépő, a kilencvenes évektől megjelenő konceptuális táncot is a kortárs fogalmi körébe utalja. Máskor viszont csak a konceptuális táncot érti kortárs tánc alatt (46.).

A konceptuális tánc mibenlétének meghatározására számos rövid, frappáns mondat idézhető a kötetből, amelyek azonban önmagukban nem sokat mondanak, s inkább csak egy-egy hosszabb gondolatmenet jelzésszerű összefoglalására alkalmasak, mint a fogalom revelatív erejű megvilágítására. Ilyen az a történeti narratívába helyezett, megidézett bonmot, mely szerint a modern tánc „dance of the flash" és a posztmodern „dance of the bones" után a kortárs tánc a „dance of discourse" paradigmája (41.). Egy másik összegző állítás szerint a konceptuális tánc „a táncról gondolkodik a tánc keretein belül" (28.). Ebben az értelmezési keretben a koreográfia fogalma már nem egy (grafikus jelekkel rögzíthető) színpadi mozgáskompozíciót jelöl, hanem „a táncos és néző kapcsolatáról való gondolkodás időben behatárolt kerete" (22.). Mindezeknek a definícióknak a közös pontja a gondolkodás megkerülhetetlensége. A művész saját munkájához való (ön)reflexív viszony és annak tematizálása alapvető szemléletmódja a konceptuális alkotóknak.

A kötetben megidézett alkotók gyakran tájékozottak a kurrens performanszelméletek terén, esetleg maguk is írnak elméleti szövegeket és alkalmazzák is ezeket a színháztudományi elméleteket az előadásokban. André Eierman például saját előadásának elemzésével kezdi tanulmányát, amely már önmagában az előadáselemzés előadói nézőpontjának megválasztásával egy új befogadói stratégia lehetőségét kínálja fel. Ebből a nézőpontból a nézők azért jöttek, mert „nézőként akarnak részt venni az akciónkban" (141.), melynek során „alkalmazni fogjuk a színháztudományt" (142–143.). André Lepecki dramaturgként is dolgozik, többek között a kötetben sokat idézett Meg Stuarttal. De ő volt az egyik kurátora a *Move: Choreographing You* című, 2010-ben Londonban megrendezett kiállításnak, melyről Juhász Dóra részletes ismertetője a *Revizor* kritikai portálon jelent meg.

A konceptuális tánc értelmezéséhez a hatvanas évekbeli konceptuális képzőművészet nyújt segítséget. A konceptuális képzőművészek „szakítanak a láthatóság kritériumának hegemóniájával" (27.). Nem a végterméket, a tárgyiasult művészeti alkotást, hanem az alkotói folyamatot és annak performatív voltát helyezik a művészi munka fókuszába. A koncept művészet és a kortárs tánc kapcsolódása azonban nem pusztán teoretikus. A magyarországi koncept művészet egyik nagyhatású atyja Erdély Miklós volt, akiről és a köré szerveződő INDIGO csoportról szól az Angelus Iván által szerkeszett Reflektív Füzetek – amúgy táncos tematikájú – sorozat egyik, 2012-ben megjelent darabja. A beszélgetésből kiderül, hogy Angelus meghatározónak tekinti az INDIGO szellemi örökségét, ami hatással van az általa a nyolcvanas évektől szisztematikusan felépített kortárstáncképző intézményrendszer pedagógiai és művészi koncepciójára. Nem meglepő, hogy a fentebb említett alkotók többen is (Hód, Vass, Molnár) az Angelus-iskolából indultak. Ahogyan a képzőművészetben a műtárgy anyagtalanítása jellemzi a koncept művészetet, a táncművészetben mellőzötté válik a táncolás, amit évszázadokon át a koreográfia elengedhetetlen elemének tekintettek. Azonban az, hogy a nézői szokásrend mit fogad el táncnak, történetileg és kulturálisan változik. A múlt század elején Nizsinszkij – ma már klasszikusnak számító – modern balett koreográfiája, a *Tavaszi áldozat*, valóságos nézőtéri csatározást idézett elő, mivel mellőzött minden olyan táncjegyet, ami akkoriban a nézői szokásrend része volt.

A kötetben gyakran hivatkozott Jérôme Bel koreográfusnak a *Jérôme Bel* című 1995-ös előadásával kapcsolatban az előadást meghívó írországi nemzetközi táncfesztivál egyik mecénása fogalmazta meg azt a kritikát, hogy az előadásban „egyetlen tánclépés sem volt látható", melynek következtében jelentős pénzbeli kártérítést követelt a szervezőktől (38.). Azóta már teljesen elfogadottá, esztétikai kategóriává vált ez a „non-dance", s ha nem is arat osztatlan közönségsikert, legalábbis megtalálja a maga közönségét.

A közönségre ugyanis társalkotóként tekint a konceptuális tánc koreográfusa. Azt, hogy milyen jelentések társulnak a „térbe íródó test- és mozgáskompozíciókhoz", döntően a nézők imaginációs és asszociációs képessége határozza meg, és hogy mennyire vállalnak aktív szellemi szerepet a jelentés megalkotásában. „Hiszen a recepció aktusa épp úgy része a koreográfiának, mint a táncosok mozgása." (23.)

Mielőtt rátérek a kötetben szereplő tanulmányok bemutatására és a belőlük kirajzolódó konceptuális tánc fogalom körüljárására, néhány megjegyzéssel pontosítom Czirák bevezető szövegét. A befogadói értelmezés befolyásolhatja az emlékezést, s az elemző hajlamos az értelmezési kerethez „igazítani" az előadást. A felvezető példa (Philipp Gehmacher: *incubator*) leírásában azt olvashatjuk, hogy „a táncosok az előadás alatt egyszer sem érintik meg egymást" (9.). S bár helytálló az a meglátás, hogy az előadás értelmezésében kulcsfontosságú a testek elszigeteltsége, de ha belenézünk a koreográfus honlapján található videodokumentációba, az első részlet hatodik percében vagy a második részlet kezdetén is látunk egymással érintkező testeket. Ezeket az érintéseket éppen az elszigeteltség alapmotívuma teszi (hang)súlyossá.

A táncesztétikai nézőpontját tekintve egységes szövegbe egy helyen csúszott egy olyan megjegyzés, ami mintha Nizsinszkij korából szólna az olvasóhoz: „táclépéseknek semmiképp nem nevezhető mozdulatsorok" (11.) – írja Philipp Gehmacher előadásáról, ahol mozdulat és tánc megkülönböztetésének problematikájára nem reflektál a szerző. A táncmozdulat tánclépésre való szűkítése pedig azt a reneszánsz korabeli, azaz a színpadi tánc előtti kort idézi meg, mely a térben való haladást és az ezt végrehajtó testrészt tünteti ki kizárólagos figyelmével.

A tánc szemantikai értelmezhetőségéről szólván Lábán Rudolf mellett (14.) érdemes felidézni egy (másik) magyar vonatkozású elméletet, amely szintén a teljesség igényével megalkotott mozdulatelemzési rendszer: Dienes Valéria az orkesztika rendszerében a mozdulatnak négy „határozmányát" nevezi meg: tér, idő, erő és jelentés. Mozdulatelemzési rendszere ennek megfelelően négy fejezetből áll: Plasztika (tér), Ritmika (idő), Dinamika (erő) és Szimbolika (jelentés).

A koreográfia fogalmának elemzése során Thoinot Arbeau és az akadémiai gyakorlat összekapcsolása túlzottan nagyvonalú párosítás (18.). Arbeau egy egyszerű vidéki pap volt, aki nagy lelkesedéssel és alapossággal rögzítette a korabeli táncformákat. Célja egy meglévő táncos közkincs írásos rögzítése volt. A XIV. Lajos által nyolcvan évvel később megalapított Királyi Táncakadémia ezzel szemben szakmai szervezetként kanonizációt, azaz a hivatásos táncosok gyakorlati munkája során kialakult mozdulatváltozatok közötti szigorú válogatást végzett. Céljuk egy mozdulatszótár kialakítása volt.

A 2013 tavaszán a Trafóban is bemutatott *Disabled Theatre* című produkció említésekor Czirák idézőjelbe teszi a Theatre Hora fogyatékkal élő profi színészeinek foglalkozását: „színészek" (24.). Nem tudom máshogy értelmezni ezt a gesztust, mint egy eltávolítást, amivel számomra érthetetlen módon megkérdőjelezi a játékosok által az előadás során nyíltan és hangsúlyosan vállalt szakmai identitást. Holott annak az előadásnak véleményem szerint épp a (szakmai) identitás megválasztásának joga és annak megkérdőjelezhetetlensége volt a legfontosabb állítása.

A kötet első három tanulmányának témája („Testiség – mozgás – érzékelés") a táncművészet alapanyaga, a mozgó test és annak érzékelése. A kortárs táncban a test nem egy alakot reprezentál, hanem anyag, sőt tovább radikalizálva, a konceptuális tánc a test anyagtalanítása felé viszi el az érzékelést. A testidentitás határainak megszűnése, a nyitott, lezárhatatlan testkép színrevitele jellemzi Gabriele Brandstetter, a német tánctudomány egyik meghatározó kutatója által elemzett előadásokat. Meg Stuart, Xavier Le Roy és Jeremy Wade munkáinak egyes részleteit elemezve a színpadon megvalósuló test-transzformációk működési módját mutatja be. A testidentitások határainak megkérdőjelezését három szempont alapján vizsgálja: a mozdulatok olvashatatlansága (azaz a jelentésesség hiánya) és kiszámíthatatlansága (azaz nem kapcsolhatók tánctechnikai hagyományhoz), valamint a test birtokolhatatlanságának a tapasztalata. A mozdulat szemantikai értelmezése kapcsán José Gil filozófus Merce Cunningham koreográfiáit vizsgálva azt a kérdést teszi fel, hogy a táncmozdulatok jelentésességének tagadása ellenére hogyan lehetséges egy új táncnyelv létrehozása. A korábban említett, Lábán, valamint Dienes (és Graham) által is meghatározónak tartott szemantikai elem nélkül mitől marad az

esztétika tartományában a mozdulat? Gil a tánc grammatikájának jelentésességében látja ennek az ellentmondásos helyzetnek a feloldását. A nézői észlelés működését pedig a megsokszorozott virtuális test (azaz a koncept művészethez kapcsolódva a test anyagtalanítása) fogalmának bevezetésével jellemzi. André Lepecki a mozgás látszólagos hiányának, a nyugalmi testhelyzetnek a jelentésességét vizsgálja. Duncan és Nizsinszkij példája mellett Steve Paxton „small dance" elméletét idézi fel. Míg a század elejének táncreformátorai szerint a nyugalmi állapotban lévő testből jön létre a mozdulat, addig Paxton szerint nem létezik nyugalmi állapot (ahogyan csend sem létezik John Cage munkásságában). A látszólag nyugalomban lévő test is folytonos mozgásban van. Sőt, a nézői észlelés is ilyen mikroszkópikus mozgásban jön létre, ahogyan a szem folyton mozog, vibrál a megfigyelés közben. A nyugalmi állapotban lévő testek színpadra állítása a test jelenlétét hangsúlyozza, s ezzel a táncot a „performansz ontológiájához" közelíti.

A következő részben („Hiány – alteritás – obszcenitás") Gerald Siegmund és André Eiermann is éppen ezzel az állítással vitáznak, amikor Guy Debordnak a spektákulum társadalmáról szóló elméletét idézve amellett érvelnek, hogy míg a performansz-elméletekben a nézők és előadók közös jelenléte az előadás alapeleme, addig a konceptuális tánc meghaladja a színházi szituációnak ezt az értelmezését. Az Eiermann által bevezetett posztspektakuláris színház fogalma arra reflektál, hogy a közvetlenség kritériuma már a spektákulum támaszává vált. Ezek az eltávolító eljárások a néző és előadó interakciójának megszakításával hívják fel a figyelmet a nézői elvárások, azaz egy szimbolikus néző létére, aki „harmadik" félként, Lacanra hivatkozva a „Másikként" alkotója az előadás alteritásának.

A nézői észlelés rendjének megváltoztatása, s ezzel összefüggésben a színház inherens hatalmi struktúrájának felfedése az előadás politikusságaként jelenik meg a kortárs elméletekben. A konceptuális tánc egyik legmarkánsabb jegye „a távollét, a hiány, a láthatatlan és az aszimmetrikus testi viszonyok színrevitelének politikus aspektusa" – írja Czirák a bevezetőben (16.). A „Kritika – ellenállás – kollektivitás" című rész tanulmányai az előadások ilyen értelemben vett politikusságára fókuszálnak. Nikolaus Müller-Schöll a független színház fogalmának történeti és kulturális változásait/változatait mutatja be, majd amellett érvel, hogy az állami és független színház szembeállítása mára érvényét vesztette. Példáival azt demonstrálja, hogy a fennálló (színházi) rend kereteinek felmutatására és lebontására éppen egy állami színház, mint ennek a rendnek a reprezentánsa, az ideális terep. Az erre vállalkozó előadásoknak közös jellemzője, hogy kevés látnivalót nyújtanak, viszont nagyon elgondolkoztatnak („weak dance – strong questions"). A konceptuális alkotók azonban nem állnak meg a színház ideológiai-hatalmi struktúrájának kritikájánál, hanem a tudomány területének határait is átlépik. Gabriele Klein a kritika megváltozott szerepéről írva kijelenti, hogy a konceptuális koreográfus maga is kritikus gyakorlatot folytat. A lektűrperformansz műfajában a teoretikus és a performer alakja a gyakorlatban is egyesül. A tudomány és művészet határainak összemosása már önmagában egy kritikus, azaz politikus gyakorlat, hiszen a tudomány zárt hierarchiájának megbontására irányul. A kritika szerepe is átalakul: Butler és Foucault írásaira hivatkozva nem ítéletként jelentkezik, hanem éppen „az ítélet fölfüggesztése révén képes új, etikus gyakorlatot létrehozni" (206.).

A kötet utolsó, „Érintés – érzet – (meg)érintettség" című részében Erin Manning tanulmánya az érintés politikusságával foglalkozik Wong Kar Wai filmjét elemezve. Derrida testvériség vs. barátság (hierarchikus vs. demokratikus) fogalompárjára hivatkozva arra mutat rá, hogy a barátság csak érintés, testi kontaktus által tud megtörténni. A „barátság-politika" a test révén megtapasztalt és érzékelt találkozásban jön létre, melyet éppen ezért érintés-politikának vagy észlelés-politikának is nevezhetünk. A kötet utolsó két tanulmánya pedig visszavezet a jelentésesség kérdésköréhez. Gerko Egert az érintések jelentésképző szerepét vizsgálja Stuart és Gehmacher duettjében, s arra keresi a választ, hogy miképpen válik a közönség is megérintetté az előadók érintéseinek észlelése közben. Krassimira Kruschkova a mozdulat és érzés viszonyában a referencialitás hiányát úgy jellemzi, mint a Walter Benjamin által leírt eredeti és fordítás viszonyát: követik egymást, de nem hasonlítanak. Meglátása szerint a kortárs tánc a konceptuális és emocionális szembeállítása helyett a koreográfia alapvetően emotív szerkezetét mutatja fel.

A kötetbe válogatott tanulmányok számos helyen egymáshoz is kapcsolódnak (többször konkrét hivatkozás formájában). Az olvasó így ugyanazt a jelenséget több, akár egymással vitázó szemszögből is megismerheti. Czirák Ádám kötete azzal a szándékkal készült, hogy szakmai inspirációt nyújtson a tánccal foglalkozó kritikai és elméleti diskurzusnak, valamint a gyakorlati alkotóknak is (46.). S valóban vitathatatlan erénye a kötetnek, hogy lehetőséget ad arra, hogy a táncról való gondolkodás bekerüljön a hazai bölcseleti diskurzusba. Ugyanakkor a kortárs táncról szóló diskurzust is kitágítja a társművészetek és tudományok irányába. Ehhez fontos technikai segítség a kötet végén található 84 tételes cím- és a majd 500 tételes névmutató. A fordítók és az olvasószerkesztő munkáját dicséri, hogy a súlyos, szakszavakkal terhelt elméleti szövegeket sikerült a magyar nyelv grammatikájához igazítani, s a recenzens mindössze 13 elütést fedezett fel a 370 oldalas kötetben. Tanulságos lenne egy-egy rövid szerzői életrajz, mely sajnos hiányzik a kötet végéről. Márcsak azért is, mert a magyar szakmai közönség számára is megdöbbentő lehet az az intézményi háttér, aminek a támogatásával dolgoznak ezek a kutatók. Számos egyetemen működik színháztudományi intézet, azon belül speciálisan tánctudományi és/vagy performansztudományi kutatócsoporttal.
Remélem, hogy a *performansz* címmel sorozatot ígérő vállalkozás valóban folytatódni fog, miként azt is, hogy valóban inspirálni tudja a hazai táncművészettel foglalkozó szakembereket. *(Kijárat)*

PÉTER PETRA

A „fény halála”

SERESS ÁKOS ATTILA: AMERIKAI TRAGÉDIÁK

Seress Ákos Attila *Szerep, személyiség és kirekesztés Tennessee Williams drámáiban* alcímű könyve 2012-ben látott napvilágot a *Theatron* könyvek sorozatban. A munka több szempontból is hiánypótló. Egyfelől a magyarországi amerikanisztika és főként az amerikai dráma és színház tárgykörében megjelentetett magyar nyelvű írások sajnálatosan szűk palettáján szolgáltat üde színfoltot. Másfelől konkrétabban a másság, főként a szexuális másság és az ahhoz kapcsolódó kirekesztés mechanizmusáról ad igen átfogó társadalmi és irodalmi körképet az amerikai drámaíró életművének alapos és értő áttekintésével, újraértelmezésével.

Seress fiatal kora ellenére úgy ismeri az európai és az amerikai modern drámatörténetet, mint kevesen Magyarországon. Írása nemcsak élvezetes olvasmány, de minden részletében körültekintő, igényes és logikusan felépített. Aki kicsit is érdeklődik az amerikai dráma 20. századi fejlődése iránt, az mindenképp jól teszi, ha eme aprócska, de gondolatilag és képileg is igen sűrű szövésű kötetet a kezébe veszi, mert a korszakhoz (azon belül is főként az 1950-es és ’60-as évek színházához, drámájához) igen fontos adalékokat találhat Seress könyvében. A szerző személyében pedig egy nagyon is értő idegenvezetőt nyer az olvasó, aki nem hagyja, hogy elvesszünk az elméletek és a drámatörténet útvesztőiben. A nem szakavatott érdeklődőkön túl azonban a kötet igazi kincset rejt azok számára, akik tudományos szempontból, és azon belül is a legújabb kutatási irányokból szeretnének Williams munkásságába betekintést nyerni. Számukra ezt a könyvet egyenesen kötelező olvasmánynak írnám elő.

A könyv alaptézise kettős. Egyfelől abból a megállapításból indul ki, hogy a közhiedelemmel ellentétben Williams szubjektumfelfogása jóval túlmutat a modernizmuson, amennyiben szereplőinek autonóm jelleme vitatható, valós belső Énjük léte folyamatosan aláásódik. Seress érvelése szerint Williams darabjai az individuum egységének felbomlásáról, vagy épp annak teljes eltűnéséről készített jelentések. Karakterei maszkok mögé bújnak, szerepeket játszanak, személyiségük pedig a játék folytán megsokszorozódik. Ahogy Seress fogalmaz, „[e] drámákban az önazonosság képzetét szerepek láncolata váltja föl, és megkérdőjeleződik a maszkok mögött rejlő autentikus valóság” (14.). A többnyire társadalmi nyomás hatására előhívott játékkényszer a valós én tudatos elrejtését eredményezi (11.) Williams figuráinál, így nemcsak lehetséges, de kifejezetten ajánlatos e szövegeket a posztmodern felől olvasni.

A PhD-értekezés kibővítéseként megszületett írás elsősorban a szerepjátszás, a maszkjáték és az ennek fő kiváltó okaként kimutatható kirekesztés összefüggésrendszerét tanulmányozza Williams drámáiban és novellisztikájában. Ugyanakkor nem csupán Williams munkássága Seress vizsgálatainak fókusza. A négy nagyobb részre tagolódó könyv elsőként a szubjektumképzés problematikáját tekinti át, elsősorban a modernista dráma néhány kiemelkedő alakjának: O’Neillnak, Pirandellónak, valamint Brechtnek és Millernek pár kiválasztott darabja kapcsán. Ez a rész egyben be is ágyazza az elkövetkezendő vizsgálatot a modernitás és még szo-

rosabban véve az amerikai modern dráma kontextusába, és ehhez a történeti, kulturális, esztétikai kontextushoz képest beszél a továbbiakban Williams művészetéről. A második nagyobb egység („Nem lenne furcsa, ha igaz lenne?") a homoszexualitás és álcázás folyamatait vizsgálja Williams nagydrámáiban: *A macska a forró bádogtetőn, A vágy villamosa*, illetve a *Múlt nyáron hirtelen* darabokban. Ugyancsak a homoszexualitás dramatizálása a tárgya a három kései drámát elemző alfejezetnek is. A „Szépség, prostitúció és rasszizmus" címet viselő harmadik nagy egység a kirekesztés motívumához kapcsolódóan a prostitúció valamint a rassz ábrázolásának kérdését boncolgatja *Az ifjúság édes madara,* az *Orfeusz alászáll,* az *Aranybogár,* valamint a *Kingdom of Earth* című drámákban. Végül, a „Színház és arcrongálás"-ra keresztelt rész a szerzői individuum egységének és autonómiájának megbomlását vizsgálja az olyan önéletrajzi ihletésű darabokban, mint az *Üvegfigurák* vagy a *Vieux Carré.*

Mindegyik nagyobb egység olyan felvezetéssel indít, ahol az értekező részletesen elemzi az adott problémakör elméleti holdudvarát. A szerep, személyiség és maszk fejezete, melynek Seress által adott címe, „A világ egy nagy színpad," főként az európai dráma fejlődéstörténetének kontextusába helyezi a vizsgált jelenséget. A homoszexualitás elutasítására és egyfajta társadalmi kontrolljára vonatkozóan a kortárs amerikai politika, társadalom és színház jelentősebb alakjait és eseményeit tekinti át. Ugyanígy a rassz williamsi ábrázolásának bemutatása is kitekintéssel indít, ahol Eugene O'Neill rasszábrázolásának bemutatása szolgáltat hátteret a williamsi drámák kirekesztő mechanizmusainak jobb megértéséhez. Az autobiografikus drámák esetében az írott dráma és az előadásszöveg közti távolságról alkotott williamsi polémia adja a fejezet felütését. Ezek a háttérelemzések soha nem függetlenek azoktól a szövegközeli olvasatoktól, melyekhez elvezetnek. Az írás egyik legfőbb erénye, hogy az elméleti alapok mindig logikusan beépülnek a tényleges értelmezésekbe, azaz működés közben láthatjuk a korábban felvillantott elmélet kirakós-darabkáit. Seressre általában jellemző, hogy egy-egy problémát igen sok oldalról körüljár, és addig nem nyugszik meg, amíg az adott kérdéskört részletesen át nem világítja, meg nem magyarázza. Értelmezéseit a kifinomultság és alapos átgondoltság jellemzi.

Elméleti megközelítése és kritikai beszédmódja jól mutatja annak az irodalomelméleti iskolának a hatását és módszertanát, melynek örököse, vagyis az egykor veszprémi színháztudományi iskolaként elhíresült csoport szövegolvasási technikáit, és annak kimagasló színvonalát. E szellemi műhely egyik legfontosabb ismertetőjegye, hogy nem csupán sziklaszilárd elméleti alapokon állnak képviselői, de magát a drámatörténetet is olyan alapossággal ismerik, és komplex összefüggésrendszerben látják, hogy abból bátran lehet építkezni. Főként a személyiség-, szerep és szubjektumképzésre vonatkozó elméleti részben gyakoriak mestereire, Kékesi Kun Árpádra, valamint P. Müller Péterre történő utalásai, mégis azt lehet mondani, hogy Seress nem egyszerűen csak tanítvány. Nem csupán tanárai eszköztárát és módszereit képes átültetni a gyakorlatba, de egyértelműen saját hanggal bír, és nem rest néha még szembe is szállni azokkal a tekintélyekkel, akik hazánkban méltán lettek a drámaelmélet, illetve drámatörténet legfőbb képviselői (gondolok itt elsősorban Bécsy Tamásra). Seressből ugyanakkor korántsem hiányzik az írói

alázat, nem egyszerűen ismeri, de kiválóan ismeri az összes fontos Magyarországon íródott kritikát, és fel is vonultatja mindazokat a forrásokat, melyek tanulságai beépülnek olvasataiba. Valójában e könyv a Williams-művekhez fűződő kritikai diskurzusnak is egyfajta enciklopédikus bemutatása. Némiképp más a helyzet a kortárs külföldi kritikával, melyet Seress szintén igen jól ismer, de feltehetően annak következtében, hogy mára már teljesen túlburjánzott a Williamsre vonatkozó kritikai irodalom (főként az utóbbi néhány évben), kénytelen valamiféle szűrőt, szelekciót alkalmazni. A legmarkánsabb hiányérzetem John S. Bak kapcsán fogalmazódott meg, aki teljességgel kimaradt Seress hivatkozásai közül. Bak számos lebilincselő tanulmányt és monográfiát írt Williamsre vonatkozóan, főként a Seress számára is központi jelentőséggel bíró, úgynevezett queer maszkulinitás kapcsán, ezért feltétlen érdemes lett volna a kritikai diskurzusba bevenni. Ugyancsak érdekesek és értékesek lehetnek a Williamset a queer kritika '90-es évekbeli felfutása kontextusából értelmező, Magyarországon is gyakorta publikáló Robert F. Gross írásai.

Williams életművének vizsgálatakor Seress két vezérfonalat követ. Egyfelől támadja Simhandl álláspontját, aki szerint Williams darabjai „elvesztették vonzerejük lényeges hányadát" a szexuális liberalizáció elterjedésével (7.). Ezzel szemben Seress úgy véli, hogy durva leegyszerűsítés és mindenképp félreértés egyszerűen a „szexualitásról alkotott nyílt beszédre történő kísérletként" (8.) értelmezni a drámaíró munkásságát, mely annál jóval összetettebb és rétegzettebb. Másfelől pedig Kékesi Kun Árpád nyomán a szubjektivitás formáinak kettőségét igyekszik kimutatni Williams karaktereiben. E kettősség lényegét Seress így összegzi: „jóllehet az amerikai író karakterábrázolása még a modernség hagyományainak megfelelően történik [...], az individuumról alkotott elképzelése már lényeges meghaladja a korszakküszöböt" (10.). Ez az individuum-kép, pontosabban az individuum williamsi eltűntetése a könyv elemzéseinek egyik fő szála.

Seress Williams-olvasatainak homlokterében azonban nem csupán az individuum egységének felbomlása áll. Szoros összefüggést mutat ki a drámaíró új szubjektumfelfogása, valamint azon kirekesztő mechanizmusok közt, melyek a modern társadalomban az egyént determinálják. Seress soha nem izoláltan vizsgálja a kirekesztés anatómiáját, hanem igyekszik annak tágabb társadalmi, kulturális, sőt politikai kontextusát, a nagyobb közösségre gyakorolt hatását is górcső alá venni, és részleteiben feltárni. Tovább menve, Seress állítása szerint, melyet számos mű értelmezésének segítségével bizonyít, a homoszexualitás nem pusztán a normatívtól eltérő szexualitásuk miatt kirekesztett szereplők értelmezéséhez kulcs, de gyakran a főszerepet magukra öltő heteroszexuális (vagy magukat heteroszexuálisnak álcázó) figurák esetében is fontos tényezővé válik. Másik jelentős hozadéka Seress munkájának, hogy magát a kirekesztés folyamatát sem kizárólagosan a homoszexualitás kontextusában tekinti át, hanem észreveszi és tárgyalja a kirekesztés egyéb fontos, Williamsnél található társadalmi kontextusait is, így például szól a prostitúcióról, a nemi betegségekben szenvedőkről, a szegényekről, az eltérő bőrszínűekről vagy a koruk miatt a perifériára szorulókról is. Így a kirekesztés motívuma nem egy leszűkítő (csupán szexuális értelmezéseken alapuló) kritikai narratívának lesz a része, hanem egyfajta társadalmi kórkép paradigmájává is válik a

szerző elemzéseiben. Williams tehát általában az elnyomottak, kirekesztettek, a számkivetettek krónikásaként jelenik meg Seress interpretációiban. A darabok szereplői pedig olyan maszkjátékok áldozataiként tűnnek elő, akik többnyire csak álarcuk révén kísérelhetnek meg visszaíródni az őket eltávolító társadalmi renden belülre.

Számomra Seress olvasatainak egyik fő erénye, hogy soha nem válik ismétlődővé vagy unalmassá az írása. Sokszor megdöbbentő az a mélység, melyre elemzései ráébresztenek Williams szövegeivel kapcsolatban. Az ismerőst újszerűnek és meglepőnek, sőt izgalmasnak tudja láttatni, és olyan felfedezésekre invitál, melyben még a klasszikus williamsi szövegek is új rétegekkel gazdagodnak. Nekem ez jelenti az irodalomkritika valós értékét.

Végezetül néhány apró bíráló megjegyzés. Mivel a munka igen üdvözlendő módon magyarul íródott, talán lehetett volna pár szót ejteni azokról a hazai színházi Williams-adaptációkról, melyek az utóbbi években, évtizedekben születtek. Az egyik ilyen kiemelkedő munka a Sopsits Árpád rendezte *Orfeusz alászáll*, melyet több évadon át lehetett látni Budapesten a Nemzeti Színházban. Máig hálás vagyok a sorsnak, hogy végül megnéztem ezt a bemutatót, amely örökre egyik feledhetetlen színházi élményeim közé fog tartozni. A színrevitelről itt nem kívánok hosszasan értekezni. Legyen elég annyi, hogy Seress közvetlen vizsgálati tárgyához, az individuum eltűnéséhez és a szerepek megsokszorozódásához is fontos adalékot szolgáltat Sopsits, amikor a darab figuráit nemcsak a nézőtér egymással szembeni elrendezésével láttatja egyszerre több irányból, de maguk a karakterek is gyakran szembe vagy háttal állnak a színpadon, a játéktér meghosszabbítását képező falakon ritmikusan változó formában, és egyre újabb jelentésekkel gazdagodva kivetített tükörképeiknek köszönhetően. Sopsits rendezése kiváló példája annak, hogy a rendezői színház maga is számos olyan finom szálat csal elő az eredeti darab szövetéből, ami része ugyan az írott szövegnek, de csakis a rendezés által emelkedhet igazi rangra és válhat a szöveg élő komponensévé.

Az egyedüli hely, ahol Seress szövegolvasataival lényegében vitába szállnék, az az *Üvegfigurák,* melynek kapcsán a szerző úgy véli, hogy a dráma nem képes betölteni a gyógyítás funkcióját (132.). Az én meglátásom szerint épp a szöveg meg-, illetve kiírása a gyógyulást elősegítő mozzanat, a szöveg egyes színrevitelei pedig megsokszorozzák a bocsánatkérés gesztusát. Nem értek egyet továbbá azzal az *Üvegfigurák* egyébként nagyszerű elemzését lezáró gondolattal sem, hogy végezetül a darab karakterei a semmibe olvadnak (134.). Tom zárómondata nem Laurát igyekszik elpusztítani (vagy elnémítani), hanem azért való könyörgés, hogy maga az emlékezés lezáródhasson, hogy az emlékező feloldozást nyerhessen a múlt kényszeres megidézése alól. A darab újrajátszásai épp ezt a bezáródást érvénytelenítik, egy véget nem érő bocsánatkérés és elengedésért fohászkodás láncolatát indítva el, melyben Williams-Tom eleve elrendelt módon soha nem nyerhet feloldozást. A fény itt is, mint minden Williams-darabban (akár a recenzió címében töredékesen megidézett Dylan Thomas versben, melyet maga Williams is mottóul használt a *Macska a forró bádogtetőn* című drámájához), a valósággal való szembesülést, a csodát, a varázst, az igazságot, végső soron magát az életet jelképezi, mellyel a drámaíró szereplői képtelenek megbirkózni. Fény felé vágyó, törékeny

kis figurák ők mind, akiket a túl erős fény sért és minduntalan megsebez. Létük egyszerre lázadás a fény halála ellen, ugyanakkor annak állandó előidézése és végül az abba való tehetetlen belenyugvás is. A testvérétől búcsúzó Williams-Tom zárómondata („Fújd el a gyertyád, Laura – és isten veled") is a fény, az emlékezet, a múlttal való szembesülés elől menekülő szerző-rendező-szereplőt ábrázolja, aki szándékosan bele is kényszeríti magát az örök emlékezés és szembesülés kínjába azzal, hogy darabját elengedi magától, megengedve annak végtelen eljátszását.

Szívből remélem, hogy e kötetet még sok írás követi majd Seress Ákos tollából – amerikai drámáról magyar nyelven –, mert igen fontos, hogy a magyar olvasók újra találkozhassanak az amerikai dráma nagyjaival, és új perspektívából tekinthessenek erre az igen izgalmas és gazdag korpuszra. *(Theatron Társulás)*

VARRÓ GABRIELLA

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA
Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
Tipográfia: Kass János
Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen
Felelős vezető: Becker György vezérigazgató
Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 26/A. I. em. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900) További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 6000 Ft, félévi 3000 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az Alföld irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.