

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

DERES KORNÉLIA
GÉCZI JÁNOS
GYŐRI LÁSZLÓ
KÜRTI LÁSZLÓ
MIKLYA ZSOLT
VERSEI

DESZKA FESZTIVÁL
GIMESI DÓRA
DRÁMÁJA
NÁNAY ISTVÁN
SZÍNHÁZI ESSZÉJE
INTERJÚ
GIMESI DÓRÁVAL
VISKY ANDRÁSSAL

LÉNÁRT TAMÁS
TAKÁCS MIKLÓS
TANULMÁNYA

KRITIKÁK
DETLEV CLAUSSEN
KELE FODOR ÁKOS
KRICSFALUSI BEATRIX
KÖTETÉRŐL



HATVANNYOLCADIK ÉVFOLYAM

2017/7





HATVANNYOLCADIK ÉVFOLYAM — 2017. JÚLIUS

- 3 GYŐRI LÁSZLÓ versei: A kesztyű; A hallgató; Opus 1.; Egy versre
6 MIKLYA ZSOLT versei: Horizontvadászat; Szürkéből szürke; Édes-savanyú;
Wittenbergi oltár
11 GÁSPÁR-SINGER ANNA: Mennyei eszpresszó (elbeszélés)
20 GÉCZI JÁNOS versei: ...felett.; ...dolgod.
21 KOVÁCS EDWARD versei: A bizonyosság; A krizantémok ősszel nyílnak;
Saját sírbolt
22 KÜRTI LÁSZLÓ versei: áramtalanított övezet; ugornyai látomás
23 DERES KORNÉLIA versei: Rengeteg: át sose vágta; Hibás körök
deszka
25 GIMESI DÓRA: Az időnk rövid története (dráma)
47 Kell a lélek ráhangolódása (Gimesi Dórával beszélget Sándor Zita)
53 „Akkor jársz jól, ha nem tudsz semmit” (Visky Andrásal beszélget
Szirák Péter)
62 NÁNAY ISTVÁN: Múltfaggatás (DESZKA Fesztivál, 2017)
tanulmány
71 TAKÁCS MIKLÓS: Anne Frank mint emlékezhely (A kulturális trauma
és a nemzeti hovatartozás performatív megalkotása)
83 LÉNÁRT TAMÁS: Traumatestek (A trauma és a halál elbeszélhetősége:
Jean Améry és Nádas Péter)
szemle
91 MOLNÁR ILLÉS: Olvasószínház (Visky András: Ki innen)
94 BÓDI KATALIN: Metanézőség (Kricsfalusi Beatrix: Ellenálló szövegek.
A színház nem dramatikus megszakításai)
99 SZIRMAI PANNA: Visszhangok könyve (Kele Fodor Ákos: Echolália)

- 105 SZEGEDI PÉTER: A régmúlt magyar sztáredzői (Detlev Claussen: Guttman Béla. A világfutball edzőlegendája; Dominic Bliss: Erbstein Ernő, az elfeledett futballhős)
- 109 VERESS DÁNIEL: Elhallgat, meghallgat, megnyit (Vass Norbert: Hallgat)

képek

BODONI ZSOLT festményei

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

HARTAY CSABA, MEZEI GÁBOR, TATÁR SÁNDOR, VÖRÖS ISTVÁN versei
POTOZKY LÁSZLÓ, SZÁNTÓ PÉTER prózái
HÁY JÁNOS esszéje Arany Jánosról
Interjú NÉMETH GÁBOR-ral
DARAB ÁGNES, MOLNÁR GÁBOR TAMÁS, SIMON ATTILA tanulmánya
Kritikák NAGY CSILLA, SEPSI LÁSZLÓ, TÉREY JÁNOS kötetéről

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

<http://www.alfold.kulter.hu>
alfoldfolyoirat@gmail.com



IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

SZIRÁK PÉTER főszerkesztő
ÁFRA JÁNOS
FODOR PÉTER
HERCZEG ÁKOS
LAPIS JÓZSEF szerkesztők
HERCZEG-SZÉP SZILVIA szerkesztőségi asszisztens

alföld

600 FORINT



nka
Nemzeti Kulturális Alap





GYŐRI LÁSZLÓ

A kesztyű

*Esőáztatta, súlyos munkáskesztyű
hever az út szegélyén reszketeg
tagokkal, hol rápüffed, megmered
a kín, melytől olyan elnyűtt lelkű,*

*hogyan visszavon: én már nem leszek hű
kézhez, géphez, már elvégeztetett,
én már dög vagyok, nem érezhetek,
nem sajnálhatok, én, halotti rendű,*

*halotti rangú, mert elítéltetek.
Esküdtem rátok, oda már az eskü.
És jönnek az öntipró képzetek.*

*Hol a munka, hol a teremtetett mű?
Nézzetek körül! Rajta léptetek.
Kézé, amelyen én voltam a kesztyű.*

A hallgatag

Karinthy Gábor

*Azt mondják, elméje megbomolt,
azt mondják, összevissza írt,
hogyan egy képet másik képre tolt
valamit hogyha szóra bírt,*

*hogyan tiszta, tág útja sose volt,
hogyan hegyre kúszott, ám a szirt
felé a kövekben megbotolt
elesni megint és megint.*

*Látta a disznót, a szörny akolt,
látta a gazdáját, amint
életre kelti a kis vagyont,
majd leszúrja odakint.*

*Milyen szörnyű, hogy csak néha volt.
Porol a démon, takarít.
Vonzatok vissza, hogy néma volt.*

Opus 1.

*Rovarzenétől hangos kint a rét,
reszelik az esteli muzsikát.
Zenét hallok, de miféle zenét?
Mi ciripel a réten odaát?*

*Nem egynemű, nem egybűrű zene,
sokaság szól, egymásba olvad a
tücsök, kabóca, sáska dallama,
s hozzájuk társul a földből a hű,
de ronda, zsíros, nagy lótetű,
a második, a mélyebb hegedű.*

*De csak hadd szóljon, az is szép, vele
lesz egész a nagy éji zenemű,
az Opus 1., a párcsalogató
szimfónia, a hímek párbaja,
a sikoltozás, a húron a vonó.*

*Csak ömlik, dől a rovarmuzsika,
a mező óriás univerzuma.
Mollban, dúrban? Ki tudja, hogy miben
van megírva a kottaíveken?*

*Vezényel egyre a réti sötétség,
egyetlen tétel az egész műdarab.
Hogy jól komponált, abban semmi kétség,
a karmester is mindent belead.*

*Világhírű művész az éjszaka,
a zenekar az érték meg a mérték,
de a vonósok túllontúl hangosak.
És mit nem akarna réten a fagott?
Nem vagyok süket, jó az akusztika,
csöndesebben tehát, az istenért!*

*Valaki szólt, s nem hallom, mit beszélt.
Helyette mondják, amit ő nem tudott.*

Egy versre

Tűzliliom az éjszakában
én hiszek a csalogány szavában
én hiszek a vers hatalmában
én hiszek a költők szavában
a tűzliliomban a borvirágban
anyám kertjében
a borvirág nevében
hiszek a babonák napjában
a reklám-neonfényben
az Oktogon szíve közepében
hiszek a költészet hatalmában
hiszek a temető kertjében

én hiszek a régi füzérben
a megkötött szövetségben
én hiszek a szavaikban
ami volt ma is itt van
én hiszek a kötelékben
a költészet nevében
hiszek a költészet erejében
hiszek a szolidaritásban

hiszek a társban
ahogy az adventi ünnepélyen
hallgatja hallja szívverésem
hiszek a mosolyában a szemében
ahogy rám pillant üdvözölni készen
és mikor elmegy előttem
gyorsan sietősen
fölemelt kezében
hűség van az adventi fényben
kulcsot tart erősen a szív közepében

hiszek egy számban a kilencben
hiszem hogy hisznek a billenő kilincsben
mert nem binni lehetetlen
annak aki benne egy ősi eredetben

hiszek a nevekben
versbe valók akiket szerettem
azokat el nem ereszttem
a világ zavarában
hiszek a barátság hatalmában

*de a közönyben a gyűlöletben
nem hiszek ferde okban
a hitet én fölemeltem
nem nyomja mélyre bennem
a keserűség a torokban*

*ha volna ha lenne keserűség
venném mint méznek a derűjét
mint méznek édességét
nézném a kaptár méhecskéjét
ahogyan gyűjti édes mézét
a tűzliliom kelyhéből sóváran
csakis a napon és nem az éjszakában
és édesség lesz a csalogány szavában
csupa binni való minden borvirágban
binni való a költészet szavában*

*erős szélben is énekel magában
az a csalogány a sűrű éjszakában*

MIKLYA ZSOLT

Horizontvadászat

Baka István *Körvadászata* nyomán

*Mint halszáj, összezárul
a horizont, a távlat,
égtájak célkeresztjén
átlábol mind a várt vad,
a nem várt is elindul
remény vándorrajával,
szétlőtt falat hagy hátra,
romnyomot visz magával.*

*Csak fűszálakból épít,
csak levelekből házat,
különben semmi dolga,
nyugodtan ázhat-fázhat,
a fogadó már megtelt,
s akad ezernyi más ok,
láthatárvédő úton
a horizontvadászok.*

Szürkéből szürke

„Nagy hegyek vajúdnak,
Egereket szülnek.”
Kovács András Ferenc

*Szürke egeket,
szürke egerek vásznát
szövi kazalszámra a szél.*

*Az egerek meg csak jönnek,
bele a nagy szürke kazalba,
bele a vászon közepibe.*

*Némelyik fennakad,
így kerül a szürke szövetbe,
a szőrös helyeken egy-egy árnyalat.*

*Ettől olyan durva hatású,
olyan rusztikus a szövet,
akár a kreatív papír.*

*Az egerek meg csak jönnek,
némelyik fennakad,
de nincs fennakadás a jövőben.*

*Kell nekik a vászon,
különben mivel takarnák ki
magukat a világból.*

*És mitől lennének
szürkét eregető egek
szürkénél szürkébb fiai.*

Édes-savanyú

*Szabálykövető, ha volnál,
elsétálgatnál napestig
a célszerűség optimumán,
aztán magadra húzva a takarót
álmodnál hajnalig rémeken
innen a rémeken túlról, de*

*elfelejtesz úgyis mindent,
a felejtés a szabály.*

*Szabálykövető, ha lennél,
rég optimalizáltad volna
energiaháztartásod egy
sor napelem panellel a tetőn,
szélkerékkel a hátsó udvaron,
az óriás sátorra emlékeztető
mászóka helyén, elvégre
a felejtés a szabály.*

*Szabálykövető lévén megtanultad,
a matematikában az új megoldás
pluszpontot ér, sőt többnyire épp
a pluszpontok döntenek el, hogy
a szabálykövetők versenyében
győz-e a szabálytalan, vagy fogja
magát, és cél előtt kilép, hiszen
a felejtés a szabály.*

*Szabálykövető lévén megszeretted
az átjárhatóság határait.
Amikor úgy facsarja bele
a kozmikus vérnarancsot
kelyhébe az isteni kéz, hogy
mielőtt megkeseredne a szádban,
szájboltod töltse be édes-savanyú
felejtés, a szabály.*

Wittenbergi oltár

TÉRVIADAL

*A Cranach-ház ablakszemein át
éber szem fókuszál a küzdőpontra.
Kopja helyett telefont vesz elő,
nyílt üzenettel tör előre, vagy csak
erőteret ébreszt s von maga köré
bajnok és közönsége.*

*Villódzó mátrix oszlik ezerfelé,
irányvektorok sokasága épül
jelkomplexummá, míg tart a viadal.*

*Sűrűl a fókusz, a szemoptimum,
irányvektorok eredője, maga
a vég, maga a kezdet.*

*Embergomoly, porból és porrá,
mégis időtlen, nem múló erőter,
ének kopjatorése, hölgyek-urak
portánca a térkő padozatán.
Térzokniba bújik a verbum, itt állok,
másként nem tehetek.*

INDUKCIÓ

*Szájában a falat, mint parázs, éget,
mindent feléget maga mögött.
Most még lehet, nem szégyen,
nem bűn – mondja szemével –,
az én erőm lesz, ha kiköpöd.*

*Az én erőm erőtlenség által
is elvégzi, amit a hatalom.
Szádban a falat lehet áldás,
lehet átok és árulás is,
én adom, de nem én akarom.*

*Szájában a falat parázssá válik,
mindent feléget, betelt a kör.
Alfától ómegáig – mondja az ítélet –,
őt átszegzik, te kettéhasadsz,
őt siratja, téged elnyel a föld.*

CSALOGATÓ

*Utol, ha érnél, hátulról átkarolnál,
vagy csak ujjaiddal érintenél meg,
ahogy fogócska közben szokás?
Vagy már a kérdés is blaszfémia?
Hisz benned mozgunk és vagyunk?
Te előbb futottál, csalogatva, magad után,
mint hogy mi futni, játszani tanultunk,
vagy érinteni próbáltuk egymás nyomát?
Előbb gyönyörködöttél az iramlásban,
mint hogy felfogtuk volna a mozdulatot?*

*Utol, ha érnél, és átkarolnál,
vagy csak ujjaiddal érintenéd
meg a hátam, szarvassá válna
a pillanat, iramszarvassá a
gondolat is, mint a mesében,
keletkezés idején, mikor a gyerekek
futkározva érintik a földet,
csalogatva egymást, gyönyörködve
az iramvonalakban, amit
mozdulataik hagynak maguk után.*

DICSÉRET

*A Cranach-oltár előtt,
a Stadtkirche erőterében
kötetlenül száll fel a dallam,
zongora-szaxofon, free jazz,
a létezés minden hangja
egybegyűlik dicséretére:
Örüljetelek velem, mert
megtaláltam a hangot,
ami hiányzott eddig.
A hiányzó hangról szóljon
a dicséret, ami ott van minden
hangszálban és hangszerben,
ami félni és szeretni akar,
és a magasba belereszket.*



Mennyei eszpresszó

A pünkösdtől vidéken akarták eltölteni, egy parasztházban. „Ott legalább csönd van”, jelentette ki Feri, és fellapozta a régi iskolai atlaszt, „nincs stressz, nincsenek ideges emberek. A kert tisztára, mint egy arborétum”, áradozott, „tele van százéves gyümölcsfákkal”. Kezével egy ideig bizonytalanul körözött Észak-Magyarország domborzati térképe fölött, majd diadalmasan lecsapott Salgótarjánra, aminek a környékén zsírpecsések éktelenkedtek. Mutatóujjával végigsimított a Palóc Olümposz gerincén, megcírógatta a Dobroda-patak völgyét. „A falu egyébként elég kicsi”, sandított most Dinára, „én pont ezt szeretem benne. Hogy olyan világvégi.” Aztán türelmetlenül továbblapozott. „Persze ez az ősrégi vacak nem jelöli”, mondta idegesen, és rágyújtott. Gyűlölte a tehetetlenséget, minden egyes alkalommal befeszült tőle.

Dina azért odaképzelte a könyvbe a kis fekete pontot két másik, lehetetlen helységnév közé. Szinte látta maga előtt a fákkal szegélyezett szűk, erdei utat, ami egy takaros mézeskalácsolathoz vezetett. Alig várta, hogy odaérkezzenek.

Az utazás napján későn ébredt. Kapkodva készülődött. A vállfáról leakasztott egy kivágott felsőt, azt, amiben legutóbb úgy megbámulták a HÉV-en, a konyhában felhajtott egy bögre kávéját. Igyekezett száműzni fejéből a negatív gondolatokat. Megint az anyjával álmodott, mióta újra egyedül élt, ez gyakran előfordult vele. Ilyenkor különféle egzotikus helyeken jártak, a háttérben felbukkant a tengerpart, a kristálytisza vízben lubickoló fürdőzők. Az anyja viszont cseppet sem tűnt elégedettnek. A férfiakra magyarázott neki szigorúan, feltartott mutatóujjal. Hogy pontosan mit, arra Dina csak homályosan emlékezett, mert az álomnak ezen a pontján általában felriadt. „Nincs igazad, mama”, motyogta önkéntelenül félálomban, és belemarkolt a mályvaszín plüsshuzatba.

Az anyján kívül egyvalaki egyengette még a sorsát. Dina legjobb barátnője, Cica, aki saját elmondása szerint már jó ideje nem volt hajlandó egyetlen percet sem pazarolni jöttment hímneműekre. A két nő egyébként remekül kiegészítette egymást. Amit Dina anyja általában csak sugallt, azt Cica nem félt kimondani. Amióta pedig Cica a neves pszichiáter ülésein is részt vett, jóval magabiztosabban mozgott a párkeresés útvesztőjében. Mostanra odáig jutott, hogy a kudarcok ellenszere egyértelműen a menekülés, erről azonban Dinát az istennek se sikerült meggyőznie, hiába igyekezett. Nyilvánvaló volt, hogy a barátnője abba a típusba tartozik, amit a neves pszichiáter nemes egyszerűséggel a „menthetetlen” kategóriájába sorolt.

Dináék a Nyugatinál beszéltek meg a találkozót. A nő a Westend előtt átvágott a tömegen, és beszállt Feri leharcolt Opeljébe, ami, mint egy vásároló autója, dugig volt papírdobozokkal. Megpróbált helyet csinálni közöttük, lábát egy sörösrekeszre helyezte. „Na, végre”, sóhajtott megkönnyebbülve, „már azt hittem, soha nem érek ide”. A férfi vicces fintort vágott. „Mindjárt fél tíz”, közölte kissé türelmet-

lenül, majd odahajolt, hogy megpuszilja a nő arcát. A bőrének arcszesz, a ruhájának édeskés öblítőillata volt, amitől Dinának olyan érzése támadt, mintha egy virágzó réten sétálgatna. Feri beindította a motort.

Útközben még beugrottak a férfi rokonaihoz Maconkára, azt tervezték, hogy megnézik a kastélyt is. Az épületet a kétezres években felújították, jól nézett ki az internetes képeken. A rokonok később lebeszéltek őket. Nem túl nagy szám, mondták, ráadásul a felújításra kapott pénz egy részének lába kelt, a kastély félig-meddig romos. „Még majd rátok omlik ott valami. Meg sok arrafelé a cigány.”

Mikor megérkeztek, a család portája, egy fákkal szegélyezett régimódi kockaház üresnek tűnt, a csengetésükre senki nem felelt. Az öreg biztosan az állatokat eteti a hátsó kertben, gondolták. Dina körülnézett. Az épületet élénksárgára festették, oldalán azonban meghagyták a feliratot: „tiszta udvar, rendes ház”. A környék, ameddig csak a szem ellátott, virágba borult gyümölcsfákkal volt teleültetve. A levegőben cseresznyeillat terjengett.

Kis idő múlva a néni szaladt eléjük lila otthonkában, összecsapta a kezét. „Jaj, miért nem szóltatok”, siránkozott, „ha tudtam volna, hogy jöttök, sütöttem volna. Rossz fiú vagy”, fenyegette meg ujjával játékosan Ferit, aki ezen csak nevetett. Átölelte, hatalmas mancsaival óvatosan megropogtatta a madárcsontú nőt. Mintha medve ölelgetett volna egy fészekből kihullott fiókát.

„Gézát is áthívhatnánk”, nézett ki a hóna alól a nagynénje, de Feri legyintett. „Hagyd csak, Juli néni”, mondta, „majd ráírok cseten. Úgyis van egy kis elintéznivalónk”.

Az idős rokonok a zsúfolt konyhába tessékelték őket. Egymáshoz passzírozódtak a műbőr sarokülön. Az ablakból pont ráláttak az unokahúg minisziklakertjére, melynek tőszomszédságába szorgalmas kezek rózsabokrokat, kissé távolabbra pedig fűszernövényeket ültettek. Fejük fölött bekeretezett polaroidkép függött. Rajta négytagú család, papa, mama és két beesett arcú tini integetett emeletes turistabusznak támaszkodva, valahol az út mellett. Egytől egyig hófehér, Metaxa feliratú pólót viseltek. Az öregasszony most kinyitott egy szekrényt, poharat, tányért vett elő. A levegő sűrű lett és nehéz, mint egy bioboltban.

„És hol ismerkedtetek meg?”, kérdezte, miközben nedves konyharuhával gondosan letörölgette az asztalt. „Csak nem az iskolában? Ferike nem is mesélte. Igaz, rég járt már nálunk”, tette hozzá elgondolkodva. Dina a férfira nézett, de az nem válaszolt, arcán elégedett vigyorral falta a süteményt. Kicsivel később pedig a konyhaajtóba állt az öreggel cigizni.

„Nem, nem az iskolában”, rázta a fejét zavartan Dina.

„Akkor hol?”

„Hát... ööö... van pár közös ismerősünk...” kezdte a másik bizonytalanul, de a néni már nem figyelt rá, szórakozottan pakolt tovább az asztalon. Dinának rókás tányér jutott, utoljára talán az óvodában látott hasonlót. Gyorsan bekapott pár szemmet a száraz teasüteményből, amit bodzaszörppel öblített le. Olyan volt, mint az ecet, de azért legyűrte valahogy. A világegyet nem bántotta volna meg ezeket a kedves embereket. Ők viszont nem nagyon törődtek vele, végig Ferit faggatták. Tudni akarták, hogy megy a tanítás, s főleg a biznisz, amibe a férfi nemrég egy kollégájával közösen vágott bele, és amit a múltkor Géza, Feri unokaöccse is megpedzett nekik. Az öreg a hírtől egészen lázba jött. Mindig is tudta, hogy ennek a Feri gye-

reknek van érzéke az ilyesmihez, de jobbnak látta, ha nem szól. Hátha azzal csak a kedvét szegné, amilyen makacs volt. Lám, végül mégis csak neki lett igaza, gondolta most az öreg büszkén. A két férfi kávéautomatákat üzemeltetett a fővárosban és néhány vidéki településen, Ferinek jól jött egy kis mellékes a tanári fizetéshez.

Késő délután indultak el tőlük. Innen csak negyedóránnyira volt Feri nagyszüleinek a háza. Benne régi és retró minden, de azért kedves. Vagy legalábbis ismerős. Hatalmas, gondozatlan kert kornyadozó gyümölcsfákkal, a szobákban ócska bútorok. Konyha villanyrezsóval, viaszosvászonnal leterített asztallal. A falakra aggatott képeken nagyfejű csecsemők és elsőáldozó kamaszlányok tekintete révedt a semmibe. Pont, mint Dina nagymamájánál délen, két megyével odébb.

„Na igen”, nézett körül szakértő szemmel Dina, „egy ilyen berendezést nyilvánvalóan csak nosztalgiából őriz meg az ember. Bár a vintage-ért néha fizetnek is, nem? Az interneten látni ilyen oldalakat.”

Feri nem tudta. A házzal eddig a szülei foglalkoztak, idejük se lett volna mindent átnézni. Emiatt maradt úgy, ahogy most van.

Dina a vállára tette a kezét. „Nem baj”, búgta, „jó így”. Ez az egész tulajdonképpen Feri múltja, ő pedig szeretne erről a múltról minél többet megtudni. Ezt komolyan is gondolja. Ezért van most itt, többek között.

Megbeszélték, hogy hétfő délután utaznak vissza a fővárosba. A férfi behordta az autóból a táskákat, utána megágyazott a nyikorgó, kétszemélyes rekamién. Leteköztek, jólesett ebben a melegben a hűs paplan alatt egymáshoz érni. Csönd volt és nyugalom, egyedül a tyúkok kárálása hallatszott át a szomszédból.

Csak akkor gyújtottak villanyt, mikor már teljesen besötétedett. A derengő sárga fény furcsa ákombákomokat rajzolt a pókhálómintás falakra. Kint a kertben és az utcán is mélyfekete volt az ég.

„Hát igen, itt még az esték is mások”, vetette fel Dina elgondolkodva. „Kizárólag itt, falun tud olyan sötét lenni, mint egy zsákban.”

„Ez igaz”, kontrázott rá Feri, „cserébe viszont látni az égen egy csomó csillagot. Főleg nyáron. A városban ez sincs, ahogy annyi minden más sem.”

„Tényleg, milyen lehet egy ilyen régi házban élni? Úgy értem, igaziból”. Dina felült, kissé előrehajolva rákönyökölt a párnára. A hirtelen mozdulattól feljajdult alatta az ágy, a rugók a fenekébe fúródtak.

Feri megrázta a fejét. Nem volt rajta a szemüvege, vaksin pislogott. „Fogalmam sincs”, vallotta be, „még sose próbáltam. Csak szünidőben, mikor anyámék ide pateroltak az öregekhez néhány hétre. Na de azért az nem ugyanaz”, okoskodott. A szemüvegéért nyúlt, közben diszkréten elnyomott egy ásítást. „Ez a viskó, mondjuk, tényleg jól bírja”, csapkodta meg tenyerével a piszkosfehér falat, „ilyet ma már tutira nem építenek. Akkor még voltak igazi mesteremberek”, tette hozzá fontoskodva, „nem úgy, mint most”. Hunyorogva méregette a szobát, mintha most látná életében először. „Száz éve egyébként itt még bordélyház volt”, toldotta meg büszkén, miközben alig észrevehetően kihúzta magát, „ide járt az egész falu. A tulaj a háború után adta el, akkor vették meg nagyapámék.”

Kicsit később Dinának az is eszébe jutott, mi lenne, ha éjjel az öregek váratlanul visszatérnének. A fogason, mintha csak a szomszédba ugrottak volna el rövid időre, még ott lógtak a ruháik. Néhány kibolyhosodott férfitulóver és mintás ott-honkák. Alatta fél pár gumicsizma meg különböző méretű mamuszok. A mama

biztosan rikácsolna, villant Dinába, Feri pedig csak vigyorogna, mint egy idétlen kamasz, aki most készül elveszíteni a szüzességét.

A férfi ráadásul szóba hozta, hogy a nagyapja szintén ebben az ágyban halt meg, amitől Dina émelyegni kezdett. Hogy elterelje a gondolatait, körülnézett, hová pakolhatná a ruháit. A ruhásszekrény szóba se jöhetett, dugig volt Feri nagyanyjának a holmijaival. A naftalintól egyébként is mindig kiújult az allergiája. A könyvespolc széléről végül egy papírzsebkendővel letörölte a port, kirakta a fekete csipkebugyikat és a melltartókat, amiket magával hozott. A férfi alsógatyái, pólói egy kissé foltos *Aranyember* és egy meglepően újszerű *Emberi sors* mellé kerültek. Az *Anna Karenina* borítóján törékeny női alak fordult a teszkós óvszeres dobozok irányába. Az éjszaka nyugodtan telt.

Reggel a salgótarjáni piacra indultak bevásárolni. Vettek hurkát, tojást és csirkemáját, utána kis ideig andalogtak a központban. Dina megpróbált természetesen lépkedni az új szandáljában, ami satuként fogta körül a lábfejét. Még szoknia kellett benne a járást. Érezte magán a kutakodó tekinteteket, ahogy végigfutnak a bokájától egész a tarkójáig, meggusztálják a húsos combjait. Szép nő volt, de már évek óta küzdött a súlyával. Képtelen volt leadni azt a tíz-tizenöt kilót, ami aljas kis hurkák formájában még a főiskola alatt rakódott rá. Megvastagodott a dereka és a karja, nyáron a felesleges víztől fel is puffadt. Most is úgy érezte, mintha szalmával tömték volna ki a végtagjait.

Éppen indultak volna a kocsihoz, amikor megszólalt Feri mobilja. A kollégája hívta, akivel az automatákat üzemeltették.

„Egy csomó helyen kifogyott az anyag”, hunyorított Feri a nőre vidáman, kissé eltartva magától a készüléket. „Gyula azt mondja, még ma újra kéne tölteni mindet.” Határozott léptekkel indult a parkoló felé, a másik alig bírta követni magas-sarkúban tipegve. Dinára most váratlanul, a semmiből tört rá a sürgető vizelési inger, azonnal vissza kellett fordulnia. A férfi eközben a szatyrokkal volt elfoglalva, nem figyelt rá, gyorsan be akart pakolni mindent. „Sietni kell”, magyarázta fennhangon, inkább csak magának, „délutánra itt már teljesen megáll az élet. A kocsinál megvárlak”, vetette oda a nőknek.

Dina az utolsó pillanatban robbant be a nyilvános vécébe, arra se maradt ideje, hogy magára zárja az ajtót. A nagy sietségben lepisilte a nadrágját, a nedves foltokat maroknyi papírral próbálta felitatni. Idegesítette a rohanás, de szólni mégsem szólt semmit. Felesleges, gondolta, ez az egész biztosan nem tart tovább fél óránál, és legalább közben is együtt leszünk. Addigra már egyébként is eldöntötte, hogy ha törik, ha szakad, jól fogja érezni magát.

A diploma után egy fordítócégnél helyezkedett el, ennek lassan már hét éve. A főnöke igazi hajcsár volt, a munka pedig rengeteg. Éjjél előtt nemigen került ágyba. Jó helyen vagyok? Mit akarok kezdeni az életemmel? – az utóbbi időben egyre gyakrabban tette fel magának ezeket a kérdéseket. De végül mégsem váltott munkahelyet. Tudta, hogy Feri nála is többet dolgozik, a férfi panaszkodott, hogy nem jut ideje semmire. És tessék, most mégis úgy intézte, hogy kettesben legyenek, ez valamiért fontos volt neki.

Dina képzeletben máris tett egy kis pipát Feri neve mellé. Még a társkereső oldalról is törölte a profilját, jutott eszébe, direkt ellenőrizte utazás előtt. Ha erre

gondolt, már nem bánta, hogy a férfi nem valami puccos hotelba vitte. A ház ugyan nem egy wellness szálloda, ráférne egy alapos felújítás, de arra jó, hogy kicsit kiengedje a gőzt. Ráadásul végre egy hús-vér férfi mellett. A lényeg úgyszólván az, mondta magában, hogy jobban megismerjük egymást, a többi csak felesleges körítés.

Elsőnek a rendőrség előtt álltak meg. A férfi kipakolt a járdára néhány *Mennyei eszpresszó* feliratú papírdobozt, majd kissé gondterhelten Dinához fordult. „Ide jobb, ha egyedül megyek be”, mutatott a vöröstéglás épületre, „engem legalább ismernek. Te várj meg itt, jó? Most nincs kedvem magyarázkodni a zsaruknak”, tette hozzá grimaszolva.

„Oké”, bólogatott Dina, „majd a kocsiban megvárlak”. De néhány perc múlva mégis bemenekült egy óriási platánfa alá. A forróságban képtelenség volt az autóban megmaradni. A ruhájából is csavarni lehetett volna az izzadtságot. Unalmában csinált néhány fotót a telefonjával, majd felteszem a Facebookra, gondolta bágyadtan. Szórakozottan figyelte az épület előtt elhaladó járőr-kocsikat, a szemközti park foghíjas padjain cigarettázó helyieket.

A belvárost egyébként a lelakott tömbházakkal, a málladozó szocreál terekkel együtt is hangulatosnak találta, sőt, kifejezetten vadromantikusként. Remélte, hogy egyik nap majd Szlovákiába is átugranak. A határ tízpercre sincs innen. Most szinte látta magukat, ahogy Ferivel kéz a kézben beszélnek egy kisvendéglőbe, ahol sztrapacsát, esetleg más különlegességet rendelnek. A fekete-fehér, képzeletbeli filmkockák naponta többször is leperegtek a szeme előtt.

Később megálltak az önkormányzatnál és az iskola előtt is. Feri a portásokat szidta. Megint magyarázkodnia kellett, dohogta, mikor visszaérkezett, ezek egész egyszerűen képtelenek megjegyezni, hogy ő itt a kávé ember. „Ez tényleg ennyire bonyolult?” A zsebéből előhúzott egy zsebkendőt, megtörölte vele a homlokát. „A kávé gép is megadta magát”, sorolta, „alig bírtam elindítani”. A kollégája persze egyszer se vette fel a telefont, hiába hívta vagy százszor. „Mindig ez van”, tette hozzá Feri ingerülten, „annyira jellemző. Ha egyszer az ég a fejünkre szakadna, nyilván azt is nekem kéne megoldanom.”

Végre elindulhattak. A férfi, már a kocsiban ülve, ismét fellelkesült. „Most az a legfontosabb”, magyarázta Dinának, „hogy összehozzuk Gyulával azt a bizniszt a piacon. Gondolj csak bele, a kofák sima hétköznapi napokon is kitermelnének több tízezer forintot. Tisztára aranybánya”, kacintott a nőre. „Talán el lehetne intézni”, okoskodott kicsivel később, „hogy kitegyék azt a tót faszit a drága automatájával együtt, aki eddig csak bezavart. Ideje végre rendesen betörmölni a piacra”, mondta Feri nevetve, és fejével a hatalmas dobozok felé biccentett, melyek majd' szétfeszítették a csomagtartót.

„Aha”, helyeselt Dina elhaló hangon, „az tényleg fantasztikus lenne”. Közben a mellettük elsuhanó tájat bámulta. A barna-zöld szántóföldeket, mögöttük pedig, a távolban egy alacsony fák közül álló kiserdőt. Az égen néha elhúzott felettük egy-egy légyerpiszoknyi repülőgép. Dina fáradt volt, a kánikula a maradék erejét is kiszívta. Egész testével az anyósülésbe süppedt. Most úgy tűnt neki, mintha egy kerekeken guruló vízágyon utazna, amit ugyanúgy, mint ezt a rozoga Opel-t itt, a feneke alatt, szintén Feri vezetné.

Hallgattak. A férfi lassított, óvatosan kikerült egy családot, akik biciklijükkel libasorban haladtak az út szélén, azután ismét rálépett a gázra. Most nem szólt a nőhöz, a jövőt érintő tervek láthatóan teljesen lefoglalták a gondolatait.

Másnap még melegebb volt, délutánig ki se mozdultak a házból. Akkor a helyi kocsmába ültek be, mert a férfi találkozni akart néhány törzsvendéggel. Egyikük-

nek kisboltja volt, a másíknak pedig megbízható kontaktja a piacfelügyelőséghez. Feri odatelepedett a sarokban ráérősen iszogató emberekhez, megrendelte a söröket, majd a kötelező udvariassági körök után rátért az üzletre. Néhány óra múlva a nőnek akadozó nyelvvel azt ígerte, este majd biliárdoznak, de ez végül nem jött össze. Fáradt volt, kérte, hogy inkább töltsenek le egy filmet az internetről.

Este a konyhában ültek. Ültek és izzadtak. A levegő most sem mozdult, megadóan tűrték, ahogy lassan átnedvesedik rajtuk a ruha. Feri unottan nyomkodta a telefonját, a vacsoráról készített Instagram-fotókat rendezte albumba. Minden nap feltöltött belőlük egyet az internetre. „Egyszerűen mennyei lett a disznótoros!”, hirdette az aznap esti kép. Feri ujjatlan pólóban és rövidgatyában trónolt az asztalfőn, előtte, a feketére égett serpenyőben jókora véres és májas hurkák tekeregtek. Ő maga, szemüvegét a feje búbjára tolva, vaksin pislogott. Kezével, mint valami eltévedt legyet, hajtotta el homlokáról a kövér vízcseppeket.

Dina a levelezéseit nézegette, de egy idő után megunt, felállt. A hokedli is nyomta a fenekét. Arra gondolt, hogy az itt töltött két nap alatt tulajdonképpen nem is csináltak semmit. Ferire nézett. Ahogy a férfi ott ült izzadtan, vörös fejjel, a halántékára tapadt hajával, nagy jóindulattal sem lehetett volna jóképűnek mondani. A szája vékony volt, már-már pengeszerű, a szemöldöke túlságosan világos. Mintha nem is lenne ott semmi. Ez pedig, Dina anyja szerint legalábbis, semmi jót nem jelentett. Egy pont mínusz.

Pedig Feri volt a legelső, akivel kapcsolatban úgy tűnt, talán mégsem hiábavaló ez az egész internetes társkeresés. Korábban főleg munkások, biztonsági őrök meg IT-sok írtak neki, Dina nem is nagyon tudott velük miről beszélgetni. Feri mégiscsak tanár, gondolta, és csak néhány évvel idősebb, biztosan jobban összeillénénk, mint a többiek közül bármelyikkel. Ott volt például az a bankár, aki az egyik fotón egy igazi tigriskölyökkel pózolt, és imádott telefonálni. Polyton azt kérte, a nő mélyítse el a hangját. Ennél szexisebbet el sem tudna képzelni, bizonygatta vágyakozva, ő pedig gyanította, hogy a férfi ilyenkor rendszeresen magához nyúl. Amikor nemet mondott neki, a bankár egyszerűen lekurvázta.

Feri viszont sokáig a szexet sem hozta szóba. Az oldalra összesen két fényképet töltött fel magáról: az egyiken csak annyi látszott, hogy szőke és szemüveges, a másik profilból ábrázolta futás közben. A bemutatkozója is rövid volt. Felsorolt néhány érdeklődési kört, de semmi locsogás. „Igazi lelki társat keresek”, írta, „megértő, ízig-vérig nőt. Remélem, itt megtalálalak.”

Két hét levelezés után döntöttek úgy, hogy találkoznak. Gyakran csináltak közös programot, Dina úgy látta, a dolgok jól alakulnak közöttük. Ha eszébe jutott, hogy ebből még bármi lehet, legbelül ujjongott. Már így is túl sokáig volt egyedül. Pontosan három év telt el azóta, hogy Karez, akivel jó ideig együtt képzelték el a jövőjüket, egyik napról a másikra elfogadta egy multicég ajánlatát, és Londonba repült. Kissé forrófejű, de nem ez volt az egyetlen baj vele. Dinával túlságosan sok dologban nem értettek egyet. A nő mindenesetre kénytelen volt feladni a budai albérletet, és néhány hónapra visszaköltözött az anyjához. Ebből majdnem másfél év lett. Az utóbbi időben viszont egyre inkább úgy érezte, bizonyos kompromisszumok mellett szinte bárkibe bele tudna szeretni. Akár még Feribe is.

Igen, mindenkinek jár még egy esély, gondolta most, talán éppen ő lesz az, akiről a végén kiderül, hogy megérdemelte a bizalmat. Lesz, ami lesz. Odalépett a férfihoz, és a vállára tette a kezét. Csókolóztak, aztán elindultak az ágy felé. Dina vetkőzni kezdett, de Feri hirtelen elkapta a kezét, és gyengéden magához szorította. „Várj”, mondta, „előbb mutatok valami érdekeset”. A nő értetlenül nézett rá, a férfi pedig bekapcsolta a laptopját. Fényképeket mutatott, amik egy hatalmas parkban készültek, nem messze a fővárostól. Némelyiken ő maga is látható volt. A többiekkel együtt szorgalmasan hordta a téglát a tűző napon, ültette a facsemetéket. Később a már kész épület előtt pózolt vigyorogva, munkásruhában.

„Ez a meditációs csarnok”, mondta Feri, és ujjával a következő képre bökött. Egy nagy teremben legalább százan ültek egymással szemben, hatalmas kört alkotva. Középen fiatal férfi térdelt, tenyerével eltakarta az arcát.

„Most mit csinál?”, érdeklődött Dina. Láta Ferin, hogy kissé elérzékenyült.

„Életválságba került”, válaszolta a másik elhomályosult tekintettel, „a többiek éppen energiát küldenek felé. Ettől majd új erőre kap”, magyarázta, „hamarosan legyőzi a szenvedést”. És tényleg, a fotón látható fiatal férfi később már egy idősebb nőt támogatott.

„Nemrég én is ilyen állapotban voltam”, mondta Feri megindultan, „szerencsére már kutya bajom. Az életem a helyére került, és spirituálisan is rengeteget fejlődtem. Meg aztán újra elkezdtem futni”, sorolta, „a csapattal pedig gyakran kirándulunk. De ez a park a legjobb”, tette hozzá lelkendezve, „a gyerekekkel is kipróbáltuk tavasszal”.

„Milyen gyerekekkel”, rémült meg Dina, mert máris látta maga előtt a férfit egy szakajtónyi gyerekkel. Szókék voltak, pirospozsgások, és egytől egyig szemüveget viseltek. Mindjárt kiderül, hogy nős, kezdte most emésztetni magát, esetleg elvált. Az anyja és Cica szerint viszont mindkettő tiltólistás. Mert ezek elvárják, hogy építsd újra az önbizalmukat, közben meg kiszívják belőled az életerőt. A csontjaidat is leszopogatják. Szépen megerősödnek, aztán egytől egyig lelécelnek.

Feri azonban biztató mosolyt küldött felé, a szeme csillogott. Ahogy beszélt, most egészen jóképűnek látszott. „Hát az osztályommal”, ragyogta, „a közös meditációs hétvégénken. Tudod, mondtam nekik, hogy gondolkodjanak el szépen a jegyeiken, meg azon, hol rontották el eddig. Aztán koncentráljanak erősen a javulásra. Képzeld”, tette hozzá büszkén, „a dolog abszolút működött. Jóval kevesebben buktak az idén.” Ünnepléses mozdulattal bökött a képernyő felé. „Úgy csináltam mindent, ahogy azt a mester előírta”, mondta, s közben elindított egy videót. A felvételen rokonszenves középkorú férfi beszélt lelkesítőn, valahol az Andokban. A köréje gyűlt tömeg áhítattal hallgatta.

„Látod”, suttogta Feri Dinához hajolva, „ez ő”, és megfogta a nő mellét. „A legfantasztikusabb ember, aki valaha élt a földön”, duruzsolta. „Feltétlenül el kell olvasnod a könyvét”, nézett Dinára lágyan, aki egy szót sem szólt. „Hidd el”, folytatta Feri, „nincs olyan, akinek az életét ne tudná jobbra tenni. Egyik nap átküldöm ímélnben, jó? Alapmű.”

„Jó”, dünnyögte a nő alig hallhatóan. „Majd később.” Leállította a felvételt, és meztelenül Ferihez simult. Fogalma sem volt, mit mondhatna neki. Az igazat megvallva sosem vonzották az efféle hókuszpókuszok, egész egyszerűen képtelen volt hinni bennük. Azt azért remélte, hogy Feri mindebből semmit nem érzékel.

A férfi végül megadta magát, de az arcán látszott némi csalódottság. Ledobta magáról az alsónadrágot, és kötelességtudón ráfeküdt a nőre.

Kis idő múlva pozíciót cseréltek. Most Dina került felülre. Miközben a csípőjét mozgatta, egy kopasz csecsemőt bámult a falon. Kicsit hasonlított Ferire. Ebből a szögből már-már gonosznak tűnt a gyerek fogatlan vigyora. A nő önkéntelenül is arra gondolt, mit nyújtott neki Feri mostanáig. Meg arra, hogy az utóbbi időben történt-e a kapcsolatukban pozitív irányú elmozdulás. Ezeket a kérdéseket már csak Cica miatt is fel kellett tennie magának, hisz bizonyos dolgokban a barátnőjének igaza volt. Persze Dina a világért sem akart volna olyan lenni, mint ő. Nem, azt azért mégsem. Titkon mindig is az volt a véleménye, hogy Cica feminista, ez pedig Dina számára csupán egyetlen dolgot jelentett. Azt, hogy a barátnője örökre magányos marad, hisz születésétől fogva egyszerűen képtelen a férfiakkal való kompromisszumra. De hiába rohangált *The future is feminism* feliratú pólókban, vagy tűzött punci formájú kitűzőt a kabátjára. Közben, erre Dina meg mert volna esküdni, mégiscsak azt a himneműt kutatta, akinek végül a vállára hajthatja a fejét.

Hát igen, sóhajtott Dina, mi nők, bárhol is vagyunk a világban, egész életünkben szeretetre és egy kis boldogságra vágyunk. De amikor most Ferire nézett, csak egy hangosan fújtató testet látott maga előtt, ahogy oldalra fordított fejét a párnába fúrta. Arca jócskán kivörösödött, pipaszár lábán az igyekezettől megfeszült az izom.

Később, mikor Dina zuhanyozni indult, a férfi a fürdőszobaajtóhoz állt, és a kezében tartott könyvből hangosan olvasni kezdett. A nő odapillantott. Ez volt az, amit Feri mindenhová magával cipelt, Dina megismerte a borítójáról. Folyton a táskájában lapult, nyilván azt remélte, a nő egy idő után rákérdez, mi az. Dina viszont végig úgy volt vele, inkább nem faggatja Ferit a könyvről. Ha akarja, gondolta, úgyis elmondja. A férfi most, miközben a salétromos helyiségben függőségről, útkeresésről, tapasztalatról olvasott, a mutatóujját is felemelte, mintha a tanítványainak magyarázná a tananyagot.

Soha nem fogja feladni, dohogott magában Dina, mert épp a kádban állt, az ócska, megvetemedett ajtót pedig nem lehetett becsukni. De azért tovább szappanozta magát. Abban reménykedett, hogy ha nem vesz tudomást róla, hamarabb véget ér ez az egész.

Mindig ez van, gondolta keserűen, a férfiak egy idő után mind megbolondulnak. Karesznek az állatvédelem volt a mániája. A férfi, nem sokkal azelőtt, hogy külföldre költözött volna, belépett az Árva Csincsilák Egyesületébe. A hétvégéket is rendszerint velük töltötte. Ha pedig Dinával nagy ritkán mégis kimozdultak otthonról, kizárólag abba a kávézóba volt hajlandó beülni, ahol a fogyasztásért cserébe macskákat lehetett simogatni. Istenem, mennyit veszekedtek emiatt is. Persze, mint kiderült, tök feleslegesen. Ferit meg, legyintett Dina, inkább hagyjuk. Holott az elvárásai igazán nem voltak nagyok. Színházban csak egyszer voltak, vacsorázni talán kétszer vagy háromszor. De Dina ilyenkor is ragaszkodott hozzá, hogy a számláját ő maga rendezze. Meg akarta mutatni, hogy ő nem olyan nagyigényű, mint a többiek, akikkel Feri az utóbbi időben találkozgatott. Nem, ő csak egy kis szeretetre vágyott. Most viszont megint úgy érezte, becsapták.

Eszébe jutott a rokonszenves férfi fotója, amit Feri profiloldalán, a Facebookon látott. Sejtelmes, kissé elmosódott, fekete-fehér kép volt, mint valami pop-art ikon

portréja. A mester állítólag már évek óta halott volt. Dina pedig túlságosan fáradt ahhoz, hogy cuki házikedvencek után most egy szellemmel viaskodjon.

Türelmetlenül megnyitotta a csapot. Nagy adag hideg vizet zúdított az előre odakészített forró vizes lavórba. Haját is mosott. Feri hangját onnantól elnyomta a víz zubogása. A nő egy idő után észrevette, hogy a férfi nem áll már az ajtóban. Biztosan odakint dolgozik, gondolta Dina, esetleg egy fa alatt meditál. És kiült a kertbe szárítkozni. A gang azonban üres volt, csak a széken felejtett laptop nyeke-regte Feri kedvenc Quimby-albumát végtelenített playlistról. Majd csak előkerül, nyugtatta a nő magát. A konyhában töltött magának egy bögrébe a mennyei eszpresszóból, ami ott állt üvegkancsóban a pulton. A férfi főzhette le nemrég, még nem hűlt ki egészen. Dina nagyot kortyolt az italból, aztán az egészet visszaköpte. Olyan volt az íze, mint a poshadt víznek. Kinézett az ablakon, a kert most is csendes volt és nyugodt.

Előhúzta zsebéből a mobilját. A képernyőről az anyja és Cica néztek vissza rá élénk színű fürdőruhában, kisimult arccal. A háttérben a zsúfolt Balaton-part látszott. A kép tavaly készült Siófokon, ahol legutóbb hármasan nyaraltak. Tulajdonképpen ott voltak a legboldogabbak.



GÉCZI JÁNOS

...felett.

*Hogy embert taszítok ki az ablakon,
s van ilyen vágyam és akad alkalom,
arra az irodám a tanú.
Tetthely, falain festményekkel,
melyek legjobbjá napszakonként más.
A Bakony, túl a váron, a városon, át- meg átváltozik,
hogy vadregényessége némelykor vissza tudja adni,
amelybe burkolózom a hideg ellen,
a dermesztő kor szubsztanciáját.
Svihákok éppúgy eljárnak hozzám, miként a diákok.
A szabályokat teremtő betyárok. A tanárkollégák.
Ami itt jó volt, nem több néhány előadásnál,
könyvlapok zajánál,
s hogy olykor meglátszik, miként nő meg
a szeme a tanítványokban a mondatoknak.
Nem mintha közel lenne az égbolt.
A világvégből lép többnyire közelbe,
ha gomolyog kinn a köd, valami.
Istenem, ne tedd azt velem,
hogy a halálom után
a feltámadásig töprengenem kelljen azon,
mi minden nem történik itt meg.
S mi igen, e magas mennyezetű szobában,
egyetlen emelettel a szakadék felett.*

...dolgod.

*Ha ebbe a résbe belefeszülök
és szétnyitom, amint kagylót szokás,
bevégzem-e a feladatot?
Az lesz, amit akarok?
Az ernyedt hasadéknál,
miként barlang előtt a hasonlatom,
téblábolok-e úgy, mint a sárkányölő,
miközben a szörny se élve, se halva
nem lesz jelen? A sárkányról számol-e be
a nyílásból előszívárgó bűz,
emlékeztetve az áporodott izzadtságsgaz
lovagpáncéljára,*

*amely magába foglalja testemet?
S mi történne akkor, ha a nyílás,
mint persely szája a forintot,
jogdíjként befogad és a sötétje reám zárul?
Kötelesség, mi a dolgod?*

KOVÁCS EDWARD

A bizonyosság

*Csak azt tudom, hogy engem is koporsóba helyeznek
majd, megorotváltnak előtte, rám adják az egyik frissen
vasalt nadrágomat és ingemet, amely oly sima lesz, akár
az arcvonásaim, a többi ruhámat kidobják, nem kell a lom
a házhoz, nem kell a megemlékezés, a gyász, a pátosz,
azt mondják, a múlt úgyis csak akadályoz a továbblépésben,
értem pedig, e szétmálló testért senki ne toporogjon álltó
helyében, ne rágódjon rajtam, akár húson a férgek, ne ejtsen
könnycseppet, ne kulcsolja imára kezét, ne higgye, hogy a test
külső kéreg, lehántva rétegeit pedig ékeskedik a lélek,
mint megbúvó lényeg az írás sorai között, mint értelem
a koponyában, mely medret váj a látás tapasztalt irányainak,
hogy olvassa, értelmezze a létet, amelyen túl úgysem látok,
csak a nebezülő földrétegek alatt keresem a bizonyosságot.*

A krizantémok ősszel nyílnak

*Az ég a földre nebezül, mint beton
sírlap. Nagyanyám, az elmúlás munkása,
hidegen, ahogy kőfaragók a márványba
írnak, kapálja szülei sírját. Ahogy emeli-
vágja, emeli-vágja, izmainak kiszámítható,
töredezett dinamikája. Mikor végez,
imára kulcsolja poros kezeit, széjjelnéz,
találgatja, hogy a sírját majd hova helyezik.
Összeráncolt szemöldökkel csak számol
és számol, hogy mennyi lehet vajon még
hátra a nyárból, mert tudja már, idegei
mennyit bírnak, és ahogy a sírhanton,
a krizantémok bennünk is ősszel nyílnak.*

Saját sírbolt

*Nagyanyám szembéjai
súlyosan lezáródó, hüvös kriptá-
ajtók, túl rajtuk mumifikálódik
minden emlék. Gondosan be-
balzsamozza őket, mintha ezen
múlna az örökkévalóság. Így
nyugtatja lelkét, melyet a hanyag
rezignáltság kezei formáltak, el-
rontva a tartós vázat. Nem bírja
a terhet, meghajlik az elmúlás
terpeszkedő súlyának. Valahol
a lezárt kriptajátók mögött, ahol látta
magát mint foszlásnak indult dögöt.*

KÜRTI LÁSZLÓ

áramtalanított övezet

*ártérben élünk, különös kegyelemben.
se áram, se mosdóvíz, térerő, net,
garantáltan semmi. legközelebbi bolt
a gáton túl, bent a faluban. telefonálni
a kocsmá előtti patakánál lehet. pár nap
még az ősz, zörgő, régi lombok
szétszórtan a kérges törzsek körül.*

*a kocsit a faluban hagytuk.
bintaágyban olvasol, hangtalan
áradások megmagyarázhatatlan
boldogságában. pihenő, kommunizmus
vége felé épült kárpótlási övezetben.*

*ha kiborulsz, mindig ide jövünk
nyugodni, hazalényegülni, rendet
tenni, mikor szanaszét a világ.
a téli vizek, szezon alatti lassú
áramok, halak jég előtti csendjét
neszezni.*

*aztán mindig új áradásokra, jégtörésekre
várunk. tavaszi nagy tetőzésekre,
gallyak és fatörzsek ropogására,*

*nyaralók, villanyoszlopok merülésére.
mert így kezdődik, parttalan
folyamokkal, vészeltő vadak kapálózó
áramaiba kapaszkodva.*

ugornyai látomás

*a tiszához hívtalak, de nem volt alkalmas ez az ősz:
határidős munkák, pénzhiány, alkalmatlan betek
szellemi kalandra, valódi átvegyülésre.*

*időszakos hely ez, vasbetongerendákra épített
vityillókkal, nyári otthonok, éktelen forró bulik
után vetkőzik itt össze természet, válik menedékké
part. harsogó dolmányos varjak, villanykötélen
cikázó mókusok, óriás nyárfák alatt, hol ámulunk,
hol röhögünk eszmélettel a szentimentális őszi
elsárguláson.*

*szamos barnáját, tiszta zöldjét külön folyóként látod
az összefolyástól egész a hídig. csak ha pesten jár az ember,
szokás dicsekedni „szőke tiszáról”, „sárga szamosról”.*

*valójában némán vonulni az árban, beismer-
hetetlen szerelmek lehetnek ilyen meleg partú,
elragyogóan zöld, elragadóan barna folyamok.*

DERES KORNÉLIA

Rengeteg: át sose vágtad

*Ezt tanuld meg: az álmok alatt
nincsen semmi, csak egy rengeteg
rágott széle.
Úgy is mondhatnánk, bejárata.
De nem lépsz be: egyszerre
ott vagy. Megfogansz odabent.*

*Ősi szavakból szőtték ezt az erdőt,
át sose vágtad. Tabletta nem fog
rajta, se kard. Van benne valami
ádáz, levegőtlen, modoros.
Összetett szemekkel figyelnek a fáit.*

*Ezt tanuld meg: a kötött formákat
legfőbb ideje átvágni.*

*Bent mondókákat szül a talaj:
„kis barnánk, téged majd fel-
morzsolunk, morzsolunk”.
Korrekt kis ének. Hallottad
mindig egyetemre menet.
Ezt a dallamot erek szövik át:
el sose vágta. De majd most,
mikor mindenki egyszerre
némul meg.*

*A tudatból egy nyestfejű ügynök
közben hamiskásan kipislog.
Kornyikál.*

Hibás körök

*Egy dobozban ébredsz. Jó kis kelés.
Sötéten és pecsét alatt, mint halálhírt
hozó levél. Előbb a pánik. Jól ismert
körvonalai: erő és demonstráció.
Tudod, át kéne állni a külvilági
frekvenciára, hallani a megtartó
zajokat. De hiába, csak a belső
dobok tam-tam ritmusa.
Tüdő és szív így kit vezet meg?*

*Egy dobozban ébredsz, mint vatta-
színű gyógyszer. Körülöttes már
kifogytak a társak. Dörömbölnél,
de kezedet sem bírod emelni.
Persze lehet, hogy nincs is.
Elfogyott belőled az ín, az izom,
az ér és hús. Hangod nem ver
visszhangot sehol.
És ez a díszlet így
túl ismerős, túl gyanús.*

*Át kéne állni valaki másnak
az észjárására. Akit nem nyomaszt
az álom. És ébredni is
felöltött módra tud.*

deszka

GIMESI DÓRA

Az időnk rövid története

ÖREGEKRŐL FIATALOKNAK

A formáról: a négy idős szereplő, Csabi bácsi, Mara néni, Marcella néni és Tibi bácsi, valamint Bátor kutya asztali bábként jelenik meg az előadásban. Mozgatóik (Csabi, Mara, Marcella, Tibi) végig látszanak mögöttük. A figurák két énje (az idős és a fiatal) olykor másként cselekszik vagy reagál. Ez a két réteg a szövegek és instrukciók szintjén is különvállik, így (például) a „Mara néni” mindig a báb szövegét/cselekvését, míg a „Mara” a mozgatót jelöli.

EGYEDÜL

A térben öt kisasztal, négy asztalon egy-egy bőrönd, a bőröndökben egy-egy idős báb a saját életterében. Mozgatóik még nincsenek mögöttük.

Az ötödik kisasztalon egy régi lemezjátszó. Tibi feltesz egy lemezt. A lemez megakad, kattog, ez lesz a ritmusjáték alapja.

A négy öregembert külön-külön, a saját életterükben ismerjük meg. A jelenetek snittszerűen váltogatják egymást.

TIBI BÁCSI 1.

Kis külvárosi lakás. Rengeteg fénykép (evezés, kirándulás, baráti társaságok), az egyik sarokban egy kisasztalon vonalas telefon, hátul WC.

Tibi bácsi valaha nagy társadalmi életet élt, de már hosszú évek óta egyedül van. Berendezkedett erre, a környezetében minden a kényelmét szolgálja. Kialakította az élete rendszerét, amely nagyrészt a tévé, a WC és az ágy között zajlik.

Tolószékes, de ez majd csak később derül ki, amikor beleül.

A jelenet első fele néma: az öregember még fekszik, amikor megcsörren a telefon.

Nagy nehezen, iszonyú abszurd mozgássorok és tevékenységek folyamánaként végül sikerül felülnie, átvarázsolni magát a toloszékebe, melyet Tibi helyez be a térbe.

Ez egy viszonylag hosszú, többlépcsős etűd egy viszonylag egyszerű probléma (a telefon felvétele) megoldására.

Végül odagördül a telefonhoz, minden akadály elhárul. Felveszi.

TIBI BÁCSI: Halló?

A másik oldalon ebben a pillanatban teszik le: sípolás.

MARA NÉNI 1.

Szoba a Hosszú Alkony idők otthonában. Ízlésesen berendezett, némileg zsúfolt tér: mintha egy 100 négyzetméteres nagypolgári lakás és vele az egész élet lenne itt összecsomagolva egy szobányi helyen.

A falon fekete-fehér fotó, mely a fiatal Marát ábrázolja.

Az otthonban nagy élet van, megy a tévé, behallatszik a zaj a társalgóból. Mara néni a fésülködőasztalnál ül és keresztrejtvényt fejt. Elegáns fehér selyem pongyoláját csillogó brossal fogja össze. Csaknem teljesen kopasz.

MARA NÉNI: Ver-di, nem, hét betű. Puccini. Pu-cci-ni. Ez az. Párizs északi pályaudvara... Gare du Nord, ez könnyű.

A társalgóban bekapcsolják a tévét. Behallatszó hangok (a színészek adják őket háttal, akárcsak a tévé szignálját).

TÉVÉ: A Corega műfogsorrögzítő soha nem hagyja cserben! Amióta Coregát használok, a mosolyom is őszintébb!

MARA NÉNI: Gare du... Lehalkítanák, kérem? Köszönöm!

BÁCSI 1: Én egyszer úgy röhögtem a Benny Hillen, hogy zutty, kiesett a fogam, most képzeljék, röhögök, aztán, zutty, kiesik!

NÉNI: Jaj, miért kell mindig ezeket mutatni, mindig a műfogsorragasztó meg a hüvelygomba!

BÁCSI 2: (röhög) Nővérke, nővérke!

Tévéből Szerencsekerék-szignál.

NÉNI: Na végre, kezdődik a Szerencsekerék.

BÁCSI 2: Nővérke!

BÁCSI 1: Marika, kezdődik a Szerencsekerék!

TÖBBIEK: Marika! Marika! Jöjjön már, hát kezdődik! Marika!

Mara néni a zaj alatt mozdulatlanul ül sokáig. Aztán elhajítja a ceruzáját a társalgó irányába.

NÉNI: Nem jön.

CSABI BÁCSI 1.

CSABI BÁCSI: Na, Bátor! Gyere Bátor, megyünk pisilni. Gyere!

A kutya nem mozdul. Csabi bácsi nagyot sóhajt. Gondolkozik.

CSABI BÁCSI: Sajnálom öregem, de sétálni csak kell. Hát nem? Hát de.

MARCELLA NÉNI 1.

Nagyon tevékeny öregasszony, folyton rohan, tesz-vesz, intézkedik. A mozgás nem okoz neki gondot, ellenben nem lát jól.

Éppen a szemészeten ül a széken hatalmas szemüveggel az orrán, és a táblát olvassa.

MARCELLA NÉNI: 42, 78, 31, 73, 12, 48, 32, mostan jön a piros vonal, olvassam alatta is? Olvasom. 24, 34, 71, 27...

Csörög a mobilja. Valami Beyoncé. Leveszi a szemüveget, megnézi, ki hívja, de közben folyamatosan beszél.

MARCELLA NÉNI: Bocsnat, az unokám állította be. Mondom, rakjál már rá valami szép vidám zenét, mire ő, Beyoncé. *(megnézi a kijelzőt, megörül neki)* Jaj, ez a fiam Ausztráliából, ezt fölveszem.

TIBI BÁCSI 2.

Ül a telefon mellett, bátha újra megcsörren. De nem, ezért visszazalmozik az ágyhoz, de eszébe jut, hogy vécére kell mennie. Elgurul a WC-ig, nagy nebezen átül. Közben az orra alatt káromkodik.

Abban a pillanatban, hogy leül a vécére, megint megcsörren a telefon.

MARA NÉNI 2.

A zaj még mindig behallatszik a társalgóból.

TÉVÉ: Az első feladvány tehát egy latin közmondás. Hű, hát ez nem könnyű! Azt már látjuk, hogy az utolsó betűje I. I, mint Ilma.

MARA NÉNI: *(maga elé)* Memento mori.

BÁCSI 1: Alea iacta est.

NÉNI: Az nem i-re végződik.

BÁCSI 1: Mire nem végződik?

BÁCSI 2: Ne ordítson már, nem látom magától a tévét!

CSABI BÁCSI 2.

Nagy nebezen elindul, egy gurulós bevásárlókocsin, ún. „nyanyatankon” húzza maga mögött a már mozgásképtelen kutyát, akit gumipókkal erősített fel az eszközre.

Találnak egy padot, Csabi bácsi leül. A kutyát nyanyatankostól maga mellé teszi. Ülnek. Csabi bácsinak remeg a keze. Nézik a forgalmat.

CSABI BÁCSI: Volkswagen Polo. 1.4-es. Négy hengeres.

TROLI: Ajtósi Dürer sor. A következő megálló...

CSABI BÁCSI: Négy percet késett.

Galambok burrognak. A kutya felkapja a fejét.

CSABI BÁCSI: Nézd, Bátor, galamb! Tudom, öreg, tudom. Vadásznál, mi? Hát persze, hogy vadásznál.

MARCELLA NÉNI 2.

Felveszi a telefont.

MARCELLA NÉNI: Hálló? Fiam? Hálló, hálló, nem hallak jól. Várjál, ideraklak, hogy lás-sál. Hogy mi? Ja, hát tudod. Öregesen. Nem történik már énvelem semmi. A jó múltkorában voltunk az asszonyokkal fönt Pesten, mondtam? Nem, nem a színját-szósokkal, a kézimunkakörrel! Volt egy ilyen hogyishíjják, flashmob. Te, hogy az milyen rém jópofa dolog! Fölmentünk az asszonyokkal, aztán körülhorgoltuk a Deák teret. Várjál, majd elküldöm, fönt van az interneten is. Most leteszem, mert a doktorúr igen integet, hogy tegyem le. Majd hívlak még. Puszi!

Leteszi a telefont, felveszi a szemüveget.

MARCELLA NÉNI: Már elnézést, csak a fiam volt Ausztráliából, elektrotechnikus, hat hó-napra mentek ki három évvel ezelőtt, most mit lehet tenni, mondja meg. Folytassam a piros vonaltól? 24, 34, 71, 27, 73. Mi? Jaj, doktorúr, ne mondjon már ilyet, hogy fej-ből mondom! 78 éves vagyok, hogy jegyeznék már meg ennyi sok számot fejből?

TIBI BÁCSI 3.

Folyamatosan csörög a telefon, míg ő nagy nehezen feltápáskodik a vécéről, oda-vonszolja magát, diadalmasan felveszi.

TIBI BÁCSI: Halló! Igen, én vagyok. Hogy ki? *(lassan formálja a szavakat, mindent beismétel, szinte el se hiszi)* Mit? Fűrógépet? Ja, hogy futógépet! Hogy vásárolnék-e digitális otthoni futógépet? Ingyenes házhozszállítással? És még egy kedvezményes üdülést is nyerhetek a Magas Tátrába? *(megnézi a telefont, ordít bele a kagylóba)* Hát már hogy a tarka faszba ne vásárolnék, hát másra sincs szükségem, mint egy digitális futógépre, édes fiam!

Elindulnak a kutyával, megállnak egy bódénál.

CSABI BÁCSI: Kezicsókolom Terike, egy sorsjegyet kérek.

Sorsjegy-etűd remegő kézzel: a pénzt nem tudja kiszámolni, folyton leejti, elejti, a remegő kezét megpróbálja lefogni a másikkal. Végül megkapja a sorsjegyet, a kaphoz viszont jól jön a remegő kéz. Kuncog magán. Lekaparja a sorsjegyet.

CSABI BÁCSI: Hát, Bátor. Ma se nyertünk.

MARCELLA NÉNI 3.

Kijön az orvostól. Közben telefonál.

MARCELLA NÉNI: Hálló, fiam? Na, csak a szemészetem voltam, meg kellett újítani a jogosítványt. Mi? Már mért ne sikerült volna? 60 éve ugyanazok a számok, nem képezeled, hogy nem tudom kívülről!

Felpattan a Babettájára és nagy berregéssel elhajt.

MARA NÉNI 3.

Mara néni nagyon fülel a társalgó felé, már érdekli, mi lesz a megoldás.

TÉVÉ: Amit eddig tudunk: négy szó, négy i betű! És igen, a harmadik szó első betűje is megvan: G!

BÁCSI 2: P?

BÁCSI 1: Mi?

BÁCSI 2: Mint mondott? P, mint popsi?

NÉNI: Nem! G! G, mint galamb!

BÁCSI 2: Ja! Akkor nem tudom.

TÉVÉ: Micsoda játék! A második szó első és utolsó betűje is T, mint Tamás! Nem szeretne valaki rákérdezni?

MARA NÉNI: *(diadalmasan)* Sic transit gloria mundi.

TÉVÉ: A megoldás: Sic transit gloria mundi!

BÁCSI 1: Az mit is jelent?

BÁCSI 2: Nővérke, behugyoztam!

MARA NÉNI: Így múlik el a világ dicsősége.

Mara feladja Mara néni fejére az ősz parókát, megigazítja, a báb belenéz a tükörbe.

A LEVÉL

A levél kívülről érkezik. Ugyanaz a szöveg, felváltva olvassák. Az első néhány megszólalást a bábok, a középső szakaszokat a színészek, a végét ismét a bábok. Mindenki a maga módján reagál. Tamás hangját felvételről halljuk: idős ember hangja.

TAMÁS: Kedves Barátom! Ha most ezt a levelet olvasod, az két dolgot jelent: egy, még élsz, amihez ezúton is gratulálok. Ebben a korban minden nap ajándék. Én csak tudom, hiszen – és most jön a kettő –: én már nem élek.

Mara néni, majd Mara is nagyot sóhajtott.

CSABI BÁCSI: Amennyiben hiszel a mennyországban, most állj meg egy percre, nézz föl, és gondold azt, hogy egy felhőn ülsz, és Albert Einsteinnel ultizom.

Mindenki felnéz az égre, Tibi bácsit kivéve.

TIBI BÁCSI: Ez ugyan kevésbé valószínű, mivel nem tudok ultizni, de egy gondolat-kísérletet megért.

MARCELLA NÉNI: Midőn ezt a levelet írom, természetesen még élek. Már amennyiben élet ez: egy kórház intenzív osztályán. Holnap végre megműtenek, és valószínűleg sosem ébredek fel többé.

TIBI BÁCSI: 82 éves vagyok, nincs se kutyám, se macskám, és elegendő van az egészből.

MARA NÉNI: Ellenben egyre több minden jut eszembe a fiatalságomból. Olyan dolgok, amelyekről azt hittem, rég eltűntek az emlékezet útvesztőiben.

A színészek felnéznek, most már ők olvassák a múltba repítő levelet.

CSABI: Mintha csak tegnap lett volna, amikor indiánosdit játszottunk a Holt-Tiszán.

MARCELLA: Amikor utoljára csókoltál meg a vasútállomáson.

TIBI: Amikor azokat a borzasztó vicceket mesélted a laktanyában.

MARA: Amikor már évek óta ostromoltalak, és te végre igent mondtál.

CSABI: Évtizedek óta nem hallottam felőled, mégis olyan elevenen állsz most előtttem, mintha sosem engedtük volna el egymást.

TIBI: Igazán felhívhattalak volna.

MARA: Vagy a szokásos karácsonyi lap aljára is írhattam volna pár sort.

CSABI: Megkérdezhettem volna, hogy vagy, megírhattam volna, hogy vagyok.

MARCELLA: Most már persze mindegy.

MARA NÉNI: Képzeld, az utóbbi napokban lett egy nevetséges rögeszmém. Megpróbáltam elhessegetni magamtól, de ma éjjel már aludni se tudtam miatta, így kénytelen vagyok megírni neked.

MARCELLA NÉNI: Látni akarom Velencét. A gondolákat, hidakat, a tengert. Fene gondolta, hogy vénségemre ilyen szentimentális leszek, de ezért az egyért még szeretnék egy kicsit élni.

CSABI BÁCSI: Amennyiben megkaptad ezt a levelet, már kikövetkeztethetted, hogy nem sikerült.

MARA NÉNI: Meghaltam.

TIBI BÁCSI: És nem tengerzúgással a fülemben haltam meg, hanem egy műtőasztalon, egy zöld lepedő alatt. Nem akarom sajnáltatni magam, de ez azért – ahogy az egyik fiatal beteghordó mondaná – elég tré.

MARCELLA NÉNI: Te viszont még élsz, ezért szeretnék megkérni valamire. Rém kel-

lehetetlen, és életemben biztosan nem kértem volna ilyesmit, de egy halott ne legyen szégyenlős.

MARA NÉNI: Tehát arra kérlek, vidd el a hamvaimat Velencébe.

TIBI BÁCSI: Tudom, hogy te is öreg és beteg vagy, hogy a hátad közepére sem hiányzik egy ilyen hosszú utazás.

EGYÜTT: De te vagy az egyetlen, akiben megbízhatok.

MARCELLA NÉNI: Kérlek, tedd meg ezt a közös fiatalság emlékére!

CSABI BÁCSI: Barátsággal,

MARA NÉNI: Hálával,

TIBI BÁCSI: Köszönettel,

MARCELLA NÉNI: Szeretettel: Tamás.

MARA NÉNI: Tamáska.

CSABI BÁCSI: Töki.

TIBI BÁCSI: Tyutyu.

TAMÁS: Utóirat: Temetésem helyszínét és időpontját megtalálod a mellékelt gyászjelentésben.

Mindenki a maga módján sopánkodik, vagy csak ül mozdulatlanul. Mara leveszi Mara néni pongyoláját, alatta elegáns kosztüm. Elkezd összecsomagolni a bőröndjét, az életét.

Aztán ki-ki összeszedi magát, összepakolja a csomagját és elindul.

Felcsendül a temetés zenéje.

A RAVATAL

Az urna a ravatalon.

Mara néni érkezik először. Nagyon csinos, kosztümben, magas sarkúban.

Bejön, körülnéz. Felméri, hogy ilyen alkalma soha többé nem lesz. Odamegy az urnához, megfogja.

Ekkor kutyaugatást hall.

Csabi bácsi érkezik, a kutyával. Mara néni megpróbálja elterelni Csabi bácsi figyelmét.

CSABI BÁCSI: Jó napot.

MARA NÉNI: Szintén családtag?

CSABI BÁCSI: Én... nem. Együtt gyerekeskedtünk.

MARA NÉNI: Én a neje voltam. A második.

CSABI BÁCSI: Fogadja őszinte részvéteimet.

MARA NÉNI: Úgyszintén.

Kerülgetik az urnát.

MARA NÉNI: Már megbocsásson, de szabad ide kutyát behozni?

CSABI BÁCSI: Nem szabad?

MARA NÉNI: Nem tudom, de nem kegyeletsértés?

CSABI BÁCSI: Vigyem ki?

MARA NÉNI: Megtenné?

CSABI BÁCSI: Gyere, Bátor, kimegyünk levegőzni.

Kimennek. Mara néni Marára néz, aki az urna tartalmát gyorsan beleönti a retiküljébe, majd sarkon fordul, kimegy.

Jön Marcella néni, keresztet vet, majd kicseréli az urnát egy másikra, amit ő hozott magával. Így Maránál a hamvak a retiküljében, Marcellánál egy üres urna, az abroszon egy üres urna.

Marcella el, Csabi bácsi visszacsoszog. Végre egyedül marad az urnával, kis bezitálás után elveszi az abroszról.

CSABI BÁCSI: Gyere Bátor, most futunk!

Nagyon lassan elindul kifelé.

Jön Tibi, nagyon késve. Szembe találkozik az urnával „futó” Csabi bácsival. Spéttel jön rá, mi történt. Körülményesen megfordul a tolókocsival.

TIBI BÁCSI: Hé, maga! Álljon meg! Álljon meg! Tolvaj! Rablógyilkos!

Marcella néni jön vissza futva az üres urnájával. Tibi bácsi annyira felizgatta magát, hogy köhögő/fulladásos rohamot kap.

MARCELLA NÉNI: Maga meg mit óbégat itt, mi? Mit gondol, mit szól ehhez az atyaúristen? Jaj, hát meg ne haljon itt nekem!

Marcella néni megütögeti Tibi bácsi hátát.

TIBI BÁCSI: Elvitte... elvitte...

MARCELLA NÉNI: Az aztán hót ziher, hogy elvitte, mivel hogy ebben nincsen senki. *(mutatja az üres urnát)* Láta ki volt az?

TIBI BÁCSI: Az az ember azzal a kutyával. Ha futunk, még utolérjük!

MARCELLA NÉNI: Na, hát akkor az egyik lába itt, a másik ott!

Utánuk vetik magukat.

Mara néni és Csabi bácsi eléri a buszt, Marcella néni és Tibi bácsi lekésik.

MARCELLA NÉNI: Milyen busz volt ez? Maga látta, mi volt ráírva?

TIBI BÁCSI: Velence.

MARCELLA NÉNI: Ó, hogy a jóisten rogyasztaná rája az eget! Hogy nőne sündisznó a segglukába! Hogy esne beléje a radai rosseb! Most mi lesz?

TIBI BÁCSI: Semmi. Hazamegyünk. Eleve kár volt idejönni. Mindennek vége.

MARCELLA NÉNI: Egy frászt! Még csak most kezdődik! *(telefonál)* Hálló, rendőrség? Itt özvegy Lamberg Szigfridné. A szomszédom! Bejelentést szeretnék tenni.

Marcella átadja a bábját Tibinek, ezalatt ő egy kis dalt dúdolgatva hátramegy a takaráshoz, elővesz egy rácsos elemet, amit az egymás mellett ülő Csabi bácsi és Mara néni elé helyez le. Ez lesz a fogda.

A HATÁRÁTKELŐ

Letenye, határátkelő. Csabi bácsit és Mara nénit leszállították a buszról, most egymás mellett ülnek egy zárkában.

Hosszú csend.

MARA NÉNI: Azért azt a határőrt nem kellett volna leütnie.

CSABI BÁCSI: Nem tehetek róla. Elöntötte az agyamat a vér.

MARA NÉNI: Egyáltalán minek szólt bele?

CSABI BÁCSI: Hagytam volna, hogy sértegesse magát?

MARA NÉNI: Nem is sértegetett.

CSABI BÁCSI: Hja, akkor bizonyára nekem mondta, hogy „ha nem nyitod ki a táskádat, a sitten fogsz megdögölni, vén kurva”. Már bocsánat.

MARA NÉNI: Jó, hát kissé nyersen fogalmazott a fiatalember. De attól még nem kellett volna leütni.

CSABI BÁCSI: Én kérek elnézést.

Hosszú csend.

MARA NÉNI: Azt mondjuk el nem tudom képzelni, miből gondolták, hogy én hero-int csempészek a retikülömben.

Nagy csend. Majd lassan elkezdenek mindketten röhögni. Egyre hangosabban, egyre felszabadultabban.

MARA NÉNI: Azt se tudom, mi az a heroin! Én még a Rex felügyelőt se tudom nézni, mert gyengék az idegeim.

Röhögnek.

CSABI BÁCSI: Azt mondja meg nekem... hogy a nyavalyába jutott eszébe beleönteni szegény Tökit abba a szatyorba?

MARA NÉNI: Kérem, az egy Dior.

A röhögésből köhögés, krákogás, harákolás lesz.

CSABI BÁCSI: *(csend, Mara néni ásít)* Ha gondolja, a vállamra hajthatja a fejét.

MARA NÉNI: Minek néz maga engem? *(nekidől)* Fordítsa már meg azt a kutyát. Nem bírom, hogy néz.

Csabi bácsi megfordítja a kutyát. Közben Csabi átkarolja Marát, aki zavartan lesüti a szemét. Az indokoltnál hárommal hosszabb pillanat.

Mara néni borkolni kezd Csabi bácsi vállán.

CSABI BÁCSI: Tudja, én egész életemben tisztességesen éltem. Én sosem kerültem összeütközésbe a törvénnyel. Sosem parkoltam a tilosban, sosem blicceltem a vilamoson. Most meg egyetlen nap alatt kegyeletsértés, lopás, drogcsempészet, hatóság elleni erőszak... *(nagy szünet, Csabi elvigyorodik)* Nekem ez rém tetszik.

Mara néni alszik. Mara elengedi, majd kivesz a retiküljéből egy magnókazettát. Odamegy a lemezjátszóhoz (kazettát is le tud játszani), beteszi a kazettát. Felcsendül egy réginek tűnő sláger. Mara odahívja magához Csabit, és amíg a bábok alszanak, elénekelnek egy dalt.

MARA: Megtaláltam én az életemben,
ami a szép.

Vad kalandokat nem is kerestem
sohase még.

CSABI: Így szaladtak el felettem órák, évek.
Végül azt is elfeledtem, hogy még élek.

MARA: Nézz ki kedves, ott az ablakon túl
ragyog az ég.

CSABI: Nézd, amint a tél tavaszba fordul,
gyönyörű szép.

EGYÜTT: Most még érzem, hogy vár,
holnap késő lesz már...

Az éjszakából reggel lesz: megérkezik Tibi bácsi és Marcella néni. Tibi bácsin rengeteg kitüntetés.

Csabi bácsi és Mara néni még alszik, Csabi és Mara a mikrofonnál.

Tibi bácsi bekiabál a batárátkelő kis bódéjába. (Tibi bőröndje megfordítva.)

TIBI BÁCSI: Mi? Hogy mi ez?

MARCELLA NÉNI: Tudja mi ez, fiam? Két hónap magánzárka!

TIBI BÁCSI: Mégis honnan lenne ilyenem, vettem a Vaterán? Személyesen Ferenc József tűzte a mellemre, miután ellőtték a lábamat a világháborúban! Igen, jól hallotta, én a lábamat adtam a hazáért! Ki a felettese? Azonnal beszélni akarok a felettesével!

MARCELLA NÉNI: Húzza ki magát, ha egy nemzeti hőssel beszél! És azonnal adja át a bizonyítékot!

Mara néni retikülje, amelyben a hamvak vannak, kirepül a bőrönd mögül. Marcella néni felveszi.

MARA: Rég bezártam én a szívemet, mert
minek a baj.
Egy szerelmes pillanat most mégis
összezavar.
CSABI: Bent a szívben rügy fakad, s a jég már olvad.
Most ölelj, míg tart a nap, de nem lesz holnap.
MARA: Most ölelj, míg tart az éj, a csókom
csak a tiéd.
CSABI: Úgy szeress, mint nem szerettél senkit
sohase még.
EGYÜTT: Holnap másképp lesz már.
Most még csak téged vár.
Hát csókolj meg kérlek,
vagy búcsúzz el végleg.
Holnap késő lesz már...

Begördülnek, Marcella néni kezében Mara retikülje a hamvakkal.

MARCELLA NÉNI: Na ugye, megmondtam, hogy menni fog!
TIBI BÁCSI: Maga túl sok Columbót néz. Nem vagyok én ilyen izgalmakhoz szokva.
MARCELLA NÉNI: Akkor jobb, ha hozzászokik, maga nemzeti hős. Megyünk Velencébe.

*Marcella néni felszáll a Babettára, utána köti Tibi bácsi tolószékét.
Berúgja a motort. Mara néni ekkor ébred fel.*

MARA NÉNI: Hé! Hé! És velünk mi lesz?
MARCELLA NÉNI: Fiúk! Azt a két pernahajdert még tartsák bent egy fél napig!
MARA NÉNI: *(Csabi bácsit ébresztgeti)* Ébredjen! Csináljon már valamit!

Marcella néniék elhajtanak.

MARA NÉNI: Maga ezt meg fogja keserülni!

*A lejátészó bekapja a szalagot, a zene felgyorsul-lelassul, úgy szól, mint az össze-
vissza nyűtt magnószalag. Marcella néni Tibi bácsival száguld az autópályán,
majd Marcella néni fejéről lerepül a szemüveg (Mara veszi le, röpteti el), a Babetta
felborul.*

TIBI BÁCSI: Mit csinál? Meg fogunk halni!

*Csabi odarohan a lejátészóhoz és kikapja a kazettát. Az ujjával megpróbálja vissza-
tekerni a kibúzózott szalagot.*

ÚTON

Mara néni kipakolja az ékszereit, amivel megvásárolja a szabadulást.

MARA NÉNI: Ezt a kis ezüst nyakláncot a kereszttel Moszkvából hoztuk 1958-ban. Ezt a kis brillt szegény megboldogult harmadik férjemtől kaptam '62 tavaszán. Ez... ez egy antik medál, szegény megboldogult második férjem édesanyjától. Ez itt a karikagyűrűm, tessék, vigyék ezt is, ha már ilyen szegyetelenek. *(Kírák egy karikagyűrűt. Aztán még egyet. És még egyet. Összesen ötöt.)*

Mara néni és Csabi bácsi előtt felemelkedik a rács.

CSABI BÁCSI: Maga mégis hányszor volt férjnél?

MARA NÉNI: Maga hallgasson! Ha magán múltna, itt maradhatnánk ítéletnapig.

CSABI BÁCSI: *(sértetten)* Kérem, én akár itt is maradhatok.

RÁDIÓ: Két magyar nyugdíjas közúti balesetet szenvedett Szlovéniában. A ljubljana-i magyar nagykövetség tájékoztatása szerint senki sem sérült meg életveszélyesen. A rendőrség még vizsgálja a baleset körülményeit. A magyar turistákat a ljubljana-i Egyetemi Kórház intenzív osztályára szállították. Most pedig az időjárásról...

MARA NÉNI: Na, nem jön?

CSABI BÁCSI: Hová?

MARA NÉNI: Ne keresse magát, siessen! Elkapjuk őket!

KÓRHÁZ

Marcella néni és Tibi bácsi a ljubljana-i kórházban. Marcella néni a családját mutogatja a telefonján.

MARCELLA NÉNI: Ezek meg a kaktuszok... Ez a fiam, a menyem, Tomi, Lili, és a kis Jessica. Jaj, nem az a szőrös, az a kenguru, hanem ez az aranyos... Most költöztek ebbe az új magánházba, mert jön az újabb gyerek. Jason. Most megint nem repülhetnek, mondjuk ezt megértem. De minden nap beszélünk, tiszta olyan, mintha ott élnék velük én is, tényleg, tisztára olyan. Reggelenként például szoktam a kis Jessicának esti mesét mondani. Merthogy ott reggel van este, érti.

Tibi kinéz, Marcella néni folyamatosan beszél, de fokozatosan elbalkul. Végül már csak némán gesztikulál. Tibi kilép a bábja mögül, a lemezjátszóhoz megy, bekapcsolja a saját dalát.

TIBI: Régi, kedves, jó barátok,
Kávéházi társaságok,
Hosszú lábú barna lányok,
Hol talállok újra rátok,
Hogyha szólnak el se táncolt régi valcerek,
Mert az élet összekarcolt, ócska hanglemezek,

Álmomban halkan
Felsír egy dallam,

Vajon hol az a szív,
És hol az a vágy,
Mi régen elhagyott,
Vajon hol az a perc,
És hol az az arc,
Ki már nem én vagyok?

Bennem szól még a dal,
Minden bűt elzavar,
Megforgat, felkavar,
Mindig szól már a dal.

Marcella néni fokozatosan felhangosodik.

MARCELLA NÉNI: Most nézze meg ezt az édes kis pofiját, hát nem édes?

TIBI BÁCSI: Nem tudok érzelmileg viszonyulni. Ez a maga élete. Én nem ismerem ezeket az embereket.

Hosszú szünet.

Párbuzamos jelenet: Mara néni és Csabi bácsi a főút mellett stoppolnak, Szlovéniában. Folyamatosan húznak el mellettük az autók.

CSABI BÁCSI: Citroën Picasso. Dacia Logan. Vigyázzon, kamion!

MARA NÉNI: *(az elhúzó kamion után kiabál)* Quo usque tandem abutere Catilina patientia nostra?

CSABI BÁCSI: Kérem?

MARA NÉNI: Tudja, amikor megismerkedtünk Tamáskával, én már a rektor úr mellett dolgoztam mint gyors- és gépíró. Őt akkor helyezték oda tanársegédnek. Is-tenem, hogy mennyit járt a nyakamra! Valamiért a fejébe vette, hogy engem az ő klasszikus műveltsége fog levenni a lábamról. Így aztán elkezdett nekem latinul leveleket írni.

CSABI BÁCSI: Ez igen szép.

MARA NÉNI: Én meg szótárazhattam egész éjjel, csak nem vallhattam be, hogy egy szót se értek latinul. Azok a levelek ma is megvannak. Mini Morris. Képzelse, már kívülről tudom mindet. Odi et amo quar' id faciam fortasse requiris... Csak a szeme színét, azt nem tudom felidézni. Napok óta ezen gondolkodom, de egyszerűen nem emlékszem.

Egy autó lassítani kezd, futnak, de tovább hajt. Csabi bácsi az öklét rázza utána.

CSABI BÁCSI: Gazember.

MARA NÉNI: Maga emlékszik?

CSABI BÁCSI: A Töki szemére? Nem tudom. Az összes fényképen fekete-fehér.

MARA NÉNI: Na látja, hát ez az! Úgy tűnünk el a világból, olyan nyomtalanul, mint-ha sose lettünk volna. Ez engem rettegéssel tölt el.

Megint autó, megint vaklárma.

MARA NÉNI: Mit is mondott, hogy hívják a kutyust?

CSABI BÁCSI: Bátor.

MARA NÉNI: Gábor?

CSABI BÁCSI: Nem. Bátor. *(hangosan mondja, mert pont elhúz egy kocsit)* Bá-tor.

MARA NÉNI: Ámor? Milyen szép!

CSABI BÁCSI: Bátor!

MARA NÉNI: Jávor? Érdekes...

CSABI BÁCSI: Bátor!!!

MARA NÉNI: Mindegy. Maga legalább nincs egyedül. De énrám senki nem fog emlékezni. Senki nem fogja tudni, milyen színű volt a szemem.

CSABI BÁCSI: Én emlékezni fogok a maga szemére. A szavamat adom.

Hosszan néznek egymásra, a fiatalok is. Ekkor fékez le mellettük egy autó. Dudál.

Eközben a kórházban:

MARCELLA NÉNI: Jó, akkor meséljen maga. Mi történt a lábával?

TIBI BÁCSI: Semmi köze hozzá.

MARCELLA NÉNI: Jó, akkor ülünk kukán és várjuk meg, amíg csendben meghalunk.

Hosszú szünet.

TIBI BÁCSI: Abban az évben történt, amikor megkaptam a jogi diplomámat. Fiatal voltam, jó kiállítású, minden ujjamra akadt egy nő.

Marcella néni felhorkan.

TIBI BÁCSI: Egyszer egy társasággal barlangászni mentünk a Mátyás-hegyre. Volt ott egy kislány, akit nagyon le akartam nyűgözni, ezért fogadásból lemásztam egy szűk járaton. A többiek odafent maradtak. Már mélyen lent jártam a barlangban, amikor megcsúsztam, és olyan szerencsétlenül szorult be a lábam, hogy nem mozdulhattam se föl, se le. A többiek nem hallották a kiáltásaimat. Így aztán kénytelen voltam a svájci bicskámmal levágni a saját lábamat. Combközéptől.

MARCELLA NÉNI: Aha. Ezt én is láttam a Spektrumon.

Ekkor érkezik meg Csabi bácsi és Mara néni. Csoszogva.

MARA NÉNI: Ahá! Megvannak!

CSABI BÁCSI: Kezeket fel!

TIBI BÁCSI: Na, már csak maguk hiányoztak.

MARA NÉNI: Adják át az elhunytat, és már itt se vagyunk.

MARCELLA NÉNI: Azt leshetik!

Farkasszemet néznek egymással, feszült csend, mint az akciófilmekben, amikor sokan fognak egymásra sok pisztolyt.

Nagyon hosszú, kitartott pillanat, a színészek a Volt egyszer egy Vadnyugat dallamát dúdolják, Tibi bácsi tolószéke a megfelelő pillanatban megnyikordul.

Csabi bácsi kiold, leül.

MARA NÉNI: Maga meg mit csinál?

CSABI BÁCSI: Nem tudok ennyit állni.

TIBI BÁCSI: Üdv a klubban.

Marcella néni és Mara néni is feladja, leülnek. Hosszú csend. Mindenki piheg.

MARCELLA NÉNI: Végülis mind ugyanoda megyünk, nem?

CSABI BÁCSI: Hát akkor... menjünk. *(nem mozdul)*

MARA NÉNI: Menjünk. *(nem mozdul)*

MARCELLA NÉNI: Menjünk. *(nem mozdul)*

TIBI BÁCSI: Menjünk. *(nem mozdul)*

Hosszú szünet. Marcella néni átadja Mara néninek a retikült. Már nincsenek benne a hamvak, Marcella átöntötte az urnába. Ragaszkodik hozzá, hogy az urnát ő vigye. Mara néni egy bólintással belemegy. Feltápaszkodnak, elindulnak.

Már félig kint vannak, amikor:

TIBI BÁCSI: Állj!

MARCELLA NÉNI: Mi az?

TIBI BÁCSI: A gyógyszereim! Bent maradtak a gyógyszereim!

MARCELLA NÉNI: Majd én adok magának az enyémből.

TIBI BÁCSI: Vérnyomáscsökkentő?

MARCELLA NÉNI: Van.

TIBI BÁCSI: Vízhajtó?

MARCELLA NÉNI: Van.

TIBI BÁCSI: Antidepresszáns?

CSABI BÁCSI: *(lesújtóan)* Van.

Csabi bácsi belekarol Mara nénibe és leteszi Bátort a nyanyatankkal. Itt fogja elhagyni.

TIBI BÁCSI: Akkor mehetünk.

CSABI BÁCSI: De hová?

MARCELLA NÉNI: Hát Velencébe!
MARA NÉNI: Éjjel fél tizenegykor?
TIBI BÁCSI: Akkor hová?

Egy villanypóznán plakát: Funky Disco Party. A négy öreg közel hajolva döbbenően olvassa.

MARCELLA NÉNI: Mi az a Funki Disco Party? *(mondja fonetikusan)*

Snitt: már a buliban vagyunk.

LJUBLJANAI ÉJSZAKA

A buli helyszíne. Bárpult, diszkógömb. Hangos zene.

Tibi bácsi és Csabi bácsi a bárpultnál isznak. Mellettük az urna a felespoharak között, a pulton. Tibi bácsi már részeg. Ez lehet, hogy Csabi bácsi antidepresszánsainak is köszönhető.

TIBI BÁCSI: Na, akkor most elmesélem magának. Volt nekem egy szeretőm Veszprém-ben. Én akkoriban Balatonfűzfőn voltam a vegyianyaggyárban. Legényember voltam, elég jól is kerestem. Lényeg a lényeg, vettem egy Triumph motort.

CSABI: *(bólogat)* Az akkoriban nagy szó volt.

TIBI BÁCSI: Hát nem vettem meg a nőket, tudja, hogy van az. Elég az hozzá, hogy egy szombati napon mondom az én főpincér barátomnak, hogy te Sanyi, én átme-gyek Veszprémbe a kislányhoz, nem akarsz-e jönni. Mire ő, hogyne jönnék, de akkor hozok egy üveg konyakot. Nem kell mondanom, két üveg konyakot hozott. A Sanyi.

Csabi bácsi a női WC felé tekintget.

Párbuzamos jelenet: Mara néni és Marcella néni szépítkeznek a női WC-ben. Ez ko-rukából következően egy hosszú folyamat. Csak az arcukat látjuk, mintha tükörbe néznének, amelynek mi ülünk a másik oldalán.

MARA NÉNI: Már megbocsásson, de muszáj megkérdezni: maga végeredményben milyen nexusban állt az elhunytal?

MARCELLA NÉNI: Ezt hogy érti?

MARA NÉNI: Esetleg szintén a neje volt?

MARCELLA NÉNI: Hogy én? Neeem. *(szünet)* A szeretője voltam.

MARA: Vagy úgy. *(szünet)* És szabadna tudnom, körülbelül mikor?

MARCELLA: Körülbelül 1953. október 6-tól 1957. május 15-ig.

MARA: Ó. Hála istennek.

MARA NÉNI: Milyen a hajam?

TIBI BÁCSI: Fűzfőtől Veszprémig nem is volt semmi probléma. Csakhogy Veszprém, ugye, egy dimbes-dombos város, az én szeretőm meg lent lakott a völgyben. Na, mondom, Sanyi, kapaszkodjál, mer én ezen a szép lejtőn elengedett kézzel fogok legurulni.

Csabi a női WC felé néz.

TIBI: (*ő is odanéz*) Tetszik magának, mi?

Csabi nem válaszol.

TIBI: Én azt mondom, ne nagyon kerülgesse a forró kását.

TIBI BÁCSI: Kapja derékon, mondja meg neki, aztán durr! Bele a közepébe.

CSABI BÁCSI: Hová, kérem?

TIBI BÁCSI: Pontosan úgy, ahogy mondom! Ebben a korban már nincs idő totójázn.

Mara néni feltesz egy másik parókát, nézegeti. Úgy ítéli meg, hogy sok. Leveszi, feltesz egy másikat. Nem tud dönteni.

Marcella néni közben folyamatosan iszik.

MARA NÉNI: Jaj, nem is tudom. Nem illik ezt már az én koromban.

MARCELLA NÉNI: Jó, akkor ötödször is elmondom: maga a korához képest remekül néz ki. Húsz évet letagadhatna.

MARA NÉNI: Gondolja, tetszem neki?

MARCELLA NÉNI: Gondolom.

MARA NÉNI: Nem illik ezt.

MARCELLA NÉNI: Ne kéresse már magát, mint egy flancos elsőbálozó!

MARA NÉNI: De amikor éppen úgy érzem magamat! Maga ezt érti?

MARCELLA NÉNI: Nem.

Tibi bácsiék isznak.

TIBI BÁCSI: Na, és? Ficákol-e még odalent?

CSABI BÁCSI: Hogy mondja?

TIBI: Hát hogy legénykedik-e még? Áll-e még a zászló? Berúgja-e a motort? Reszeli-e az öntöttvasat? Érti, hát hogy itt-a-piros-hol-a-piros?

CSABI BÁCSI: Ott hagyta abba, hogy nekiment a lejtőnek Veszprémbe.

TIBI BÁCSI: Elengedett kézzel!

Ezúttal Mara és Marcella néz bele a tükörbe. A fiatal arcukat vizsgálják.

MARA: De hát maga is csak volt szerelmes.

MARCELLA: Voltam.

MARA: Na látja, akkor igazán megérthet engem.

MARCELLA: Nem mindegy az magának?

Marcella a saját arca elé emeli Marcella nénit.

MARCELLA NÉNI: Úgyis mind egyedül halunk meg.
MARA NÉNI: *(parókat vált)* Lehet, hogy mégis inkább a szőke.

Csabi bácsi tovább poharazgat Tibi bácsival.

CSABI BÁCSI: Maga sose nősült meg?
TIBI BÁCSI: Nem, hála istennek. Kicsit azért bánom.
CSABI BÁCSI: Én éppen 10 éve temettem el a feleségemet. Mindig azt gondoltam, én megyek el előbb. Aztán meg azt, hogy már úgyszincs sok hátra. Szép életem volt, nem panaszkodhatok. Csak aztán ott volt a kutya, a feleségem kutyája, azzal csak kellett törődni. Hát nem? Hát de. Ritka okos egy jószág, díjakat is nyert. Még most is látszik a szemében, milyen okos, pedig már járni se tud. Ugye, Bátor? Bátor? Bátor!

Csabi bácsi ekkor veszi észre, hogy Bátor eltűnt. Pánikba esik.

CSABI BÁCSI: Hol a kutya? Bátor! Bátor!

*Csabi bácsi elindul megkeresni a kutyát.
Mara néni majdnem kilép a mosdóból, de megtorpan.*

MARCELLA NÉNI: Na, menjen, menjen, jó lesz már! Úgy néz ki, mint szarospista Krisztus neve napján!

MARA NÉNI: Gondolja, vár engem?

MARCELLA NÉNI: Várja magát!

Mara néni kilép a WC-ből, nagyon szép (már ugye, amennyire). Csabi bácsival még épp meglátják egymást, kitartott pillanat zenével, de Csabi elviharzik a kutyát keresni. Mara néni áll a WC előtt és nem érti, mi van. Aztán nagyot sóhajt, kihúzza magát, sarkon fordul, és magára zárja a WC-t. Mara hátat fordít.

A WC előtt Marcella néni és Tibi bácsi, Mara néni bezárkózva odabent. Dörömbölnek.

MARCELLA NÉNI: Ne gyerekeskedjen már, jöjjön ki!

TIBI BÁCSI: Biztos meghalt.

MARCELLA NÉNI: Ne mondjon már ilyet!

TIBI BÁCSI: Miért? Nem lenne szokatlan az ő korában.

Dörömbölnek.

TIBI BÁCSI: Talán megsértődött.

MARCELLA NÉNI: Még szép hogy! Az a vén f*sz egész úton hitegette, most meg csak úgy hátat fordít és elviharzik! Maga hogy érezné magát a helyében?

Szünet. Dörömbölnek.

MARCELLA NÉNI: Csináljon már valamit! Rúgja be az ajtót!

TIBI BÁCSI: Én?

MARCELLA NÉNI: Csak férfiakkal ne kezdjen az ember!

Csabi bácsi visszatér Bátorral. Marcella néni nekiugrik.

CSABI BÁCSI: *(a kutyának)* Jaj, Bátor, hát mért nem szóltál, hogy otthagytalak, te? Hát mindent én tartsak észben?

MARCELLA NÉNI: Maga szerencsétlen! Ez mind maga miatt van!

CSABI BÁCSI: Mi?

TIBI BÁCSI: A nagyságos asszony bezárkózott a klozetba hisztériázni.

CSABI BÁCSI: De hát én? Hát mit csináltam én?

MARCELLA NÉNI: Menjen, beszéljen a lelkére.

Csabi bácsi diszkréten kopog. Hallgatózik, odatartja a fülét. Megint kopog. Lehúzzák a WC-t, kicsapódik az ajtó, majdnem fejbe vágja Csabi bácsit.

Mara néni kilép, méltóságteljes, boldog. Csodálkozva néz végig a többiekben.

TIBI BÁCSI: Na, végre!

MARCELLA NÉNI: Hála a magasságos jóistennek!

CSABI BÁCSI: Úgy aggódtunk magáért!

MARA NÉNI: Igen?

CSABI BÁCSI: Hát persze!

MARCELLA NÉNI: Jól van?

MARA NÉNI: Köszönöm, kitűnően. *(súgva Marcella néninek)* Már öt napja nem sikerült... de most sikerült.

CSABI BÁCSI: Bocsánat... én... én csak...

MARA NÉNI: Igen?

CSABI BÁCSI: Én igazán nem akartam felzaklatni... csak tudja, a Bátor miatt...

A Bátor nem annyira ballatszik, mert felhangosodik a zene.

MARA NÉNI: Mit mond?

CSABI BÁCSI: Én csak a Bátor miatt... *(mint fent)*

MARA NÉNI: Ámor nyila?

CSABI BÁCSI: Mi?

MARA NÉNI: Azt mondta, eltalálta Ámor nyila?

MARCELLA NÉNI: Azt!

MARA NÉNI: Istenem, megint egy ilyen klasszikus férfi!

Mara néni megszédül, Csabi bácsi elkapja.

CSABI BÁCSI: Kapaszkodjon csak belém. Van itt még erő!

TIBI BÁCSI: Nem azt mondta, hogy a Bátor...?

MARCELLA NÉNI: Nem! Na, jöjjön, mi most iszunk egy felest.

TIBI BÁCSI: Isten-isten. *(Csabinak, a báb fölött)* Aztán csak ügyesen!

CSABI BÁCSI: *(zavarban állnak egymással szemben, tökölés, harákolás, majd végre felkéri táncolni)* Szabad, kérem?

MARA NÉNI: Részemről az öröm.

Zene, buli, tánc. Mara néni és Csabi bácsi boldogan táncol a funky zenére.

Marcella néni és Tibi bácsi isznak az urnával. Mindig koccintanak az elbunyttal is.

TIBI BÁCSI: *(az urnával mutatja a közeli barátságot)* Szóval maga meg ő... mi?

MARCELLA NÉNI: *(már elég részeg)* Most mondja meg őszintén, mit kellett volna csinálnom? Csapkodtam volna magam a földhöz, mint a többi hülye liba, hogy jaj, így a tisztesség meg úgy a tisztesség? Szeretett engem, én is szerettem őtet. El is vett volna, csak hát ugye nem lehetett, mivel akkor már elvette az Ilikét.

TIBI BÁCSI: De később elvált tőle.

MARCELLA NÉNI: *(egyre részegebb)* Akkor már mindegy volt.

MARCELLA: *(a báb fölött)* Én megmondtam neki, ha én egyszer férjhez megyek, tőlem akár meg is gebedhet, mer engem többet nem lát. Hát a lófasznak is van ám vége. *(visszavált a bábba)*

MARCELLA NÉNI: Szegény uram meg, isten nyugossa, áldott jó ember volt, de hát azt nem lehetett mondani rá, hogy olyan nagy hogymondják lett volna. Segítsen már, mi annak a neve.

TIBI BÁCSI: Lepedőakrobata?

MARCELLA NÉNI: Az. Nahát, azt igazán nem lehetett rá mondani.

TIBI BÁCSI: És a Tyutyu? Soha többé nem találkozott vele?

MARCELLA NÉNI: Egyszer fölhívott telefonon. Nem olyan régen. Mondom, hát maga, mire ő, hát, mire én, ugyan már, mire ő. Hogy mennyit jut eszébe az én vörös hajam, ahogy lobog a szélben a vasútállomáson. Ilyen hülyeségeket beszélt, le volt már robbanva nagyon. Azt akarta, látogassam meg.

TIBI BÁCSI: És meglátogatta?

MARCELLA NÉNI: Nem én. Nem is, hogy őt úgy látni... Nyilván az is. De inkább a hiúság. Hogy amikor elbúcsúztam tőle anno, tudja, egy ilyen kis tűzrőlpattant vörös, szóval hogy az maradjon meg neki. Nem ez a ronda kövér vénasszony. De már bánom.

TIBI BÁCSI: Hogy nem látogatta meg?

MARCELLA NÉNI: Azt is. Meg azt az ötven évet, amíg nem voltam vele.

Abogy erről beszél, Tibi meglátja benne a fiatal Marcellát. Egy tűzrőlpattant vörös. Marcella a mikrofonhoz lép, megrázza a haját.

MARCELLA: Amíg te nem voltál velem,

A vágyról mit sem tudtam én.

Csak ringatóztam csendesen

A lét vizén.

Oly szép volt, mint egy lányregény,

Mégis rettentőn untam én.

Másra vágytam én.

Anyám is intett: nem szabad!
Vigyázz, vigyázz, hogy mit kívánsz.
Amint az örvény elragad,
Legyőz a láz.
A szíved egyszer, ha megszakad,
Nem kaphatsz többé másikat.
Nem kapsz másikat.

Mégsem kérlek, hogy el ne hagyj,
Nem bánom, bármi jön ezután.
Állunk itt, míg a víz szalad,
Kettős tükörkép a Dunán.

A szívemben most már így marad,
Kettős tükörkép a Dunán.

TIBI: Táncol velem?

MARCELLA: Én?

TIBI: Maga.

MARCELLA NÉNI: Ugyan már. Én már nem szeretek mozogni. Maga meg nem tud. Mit akarunk mi egymástól?

Marcella néni megfogja Tibi bácsi tolókciját, a zene ritmusára tologatni kezdi. Nevetnek.

VELENCE

A kisöreges megérkeznek Velencébe.

TIBI BÁCSI: Lényeg a lényeg, a szalagfűrészt mellett álltam éppen, amikor odalépett hozzám egy kislány az irodáról, én meg úgy belefeledkeztem, hogy... *(meglátja a tengert)* A tenger!

CSABI BÁCSI: Bátor, nézd, a tenger!

MARCELLA NÉNI: Valahogy a tévében nagyobbak tűnt...

Tamás beleszórása a tengerbe. Marcella néni Mara néninek akarja adni az urnát, de ő udvariasan elhárítja, belekarol Csabi bácsiba. Tibi bácsi játékosan meglegyintti Marcella néni hátsóját, hogy menjen már, szórja ő. Marcella néni szórja. Már ugye azt, ami maradt, mivel a különböző állomásokon mindig kiszóródott belőle valamennyi. De ez talán már nem is fontos.

Állnak, köbögnek, majd lassan, nehézkesen leülnek a mólóra.

TIBI BÁCSI: És most?

MARCELLA NÉNI: Hát akkor... menjünk. *(nem mozdul)*

MARA NÉNI: Menjünk. *(nem mozdul)*
CSABI BÁCSI: Menjünk. *(nem mozdul)*
TIBI BÁCSI: Menjünk. *(nem mozdul)*

A bábok a mólón ülnek, a színészek lassan kilépnek mögülük.

MARA: Szerintem igyunk egy jó kávé.
CSABI: Szerintem ez egy rém jó ötlet.
MARCELLA: Mondjuk biztos jó drága.
MARA: De olasz!
CSABI: Ne aggódjék, meghívom.

A színészek kiülnek a nézőtérre, szemben a bábokkal.

Az eddig csak recsegő gramofonlemezről Tamás hangja szólal meg: Tennyson Ulysses-e.

TAMÁS: Nem sok értelme, hogy henye királyként
csöndes tűzhelynél, tar sziklák között,
egy öreg nő oldalán szabjam a
kétes törvényt egy vad népnek, amely
tisztel, és alszik, zabál és nem ismer.
Utaznom kell, hogy fenéig ürítsem
az életet; tudtam mindig örülni,
tudtam szenvedni, másokkal, akik
szerettek, és egymagam; nagy lett a nevem;
mert éhes szívvel folyton csavarogva
sokat láttam, embert, városokat,
szokást, tájat, törvényt, kormányokat,
nem akárki voltam, s mindenki tisztelt;
része lettem mindannak, ami ért;
de minden tapasztalás látkörén túl,
ott tündöklük a be nem járt világ
s szegélye úgy fut, ahogy üldözöm.
Untat várni, elmúlni csiszolatlan
rozsdállva és nem munkában ragyogni!
Csak lenni: még nem élet. Ezer élet
együtt se volna sok, és hogy fogy ez
az egy is; pedig minden óra, mellyel
a nagy csöndet megrablom, valami
új hír hozója; s széken volna néhány
napért raktáron óvni magamat
s ezt az ősz lelket, mely mint lemenő
csillag, az emberész minden határán
túlra követni vágyik a tudást.

Kell a lélek ráhangolódása

GIMESI DÓRÁVAL BESZÉLGET SÁNDOR ZITA

Az idei debreceni kortárs drámafesztiválon a te alkotásaid szerepeltek a legtöbbet: a programsorozatba két olyan előadás is meghívást kapott, mely szövegének szerzője vagy (Hessmese, Az időnk rövid története). S igaz, nem szerepel a DESZKA-n, de a Csokonai Színházban 2017-ben egy harmadik, általad is jegyzett előadásszöveg szintén színpadra került, az eredetileg regényként napvilágot látott Időfutár. Mind-eközben az ország több városában is játsszák a drámáid. Vagyis okkal mondhatjuk, hogy az egyik legsikeresebb kortárs drámaszerző vagy ma Magyarországon. Szerinted mi ennek a sikernek a titka? Miből adódhat az, hogy az egyik legfoglaltabb kortárs színpadi szerző vagy?

Én alapvetően bábszínházi ember vagyok, a báb és az írás szerencsés találkozása már a színművészetin megtörtént. Elsős voltam, mikor megismerkedtem a bábszínházi drámaírással, és elég hamar kiderült, hogy bábos drámaírók nem igazán vannak: az „igazi” drámaírók nem vagy csak ritkán írnak bábra, nem termelte ki a műfaj a maga szerzőit. Ráálltam a bábszínházi szövegek írására, mert nagyon megszerettem a műfajt és azokat az embereket, akik ezen a területen dolgoznak. Tulajdonképpen találtam egy piaci rést – lehet, hogy hülyén hangzik, de tényleg ez volt a helyzet, ezért aztán viszonylag hamar elkezdtem nagyon sokat dolgozni, vagyis sok báb- és gyerekdarabot írni. Ironikus, hogy az általad említett, Debrecenben szereplő előadások közül csak az egyik bábos, viszont az meg nem gyerek... De alapvetően bábos írónak tartom magam, ez a foglalkozásom. Azóta szerencsére már vannak sokan mások is, akik szuper jó darabokat írnak. Ha a sikerességet kell meghatározni, akkor azt lehet mondani, hogy nekem volt alkalmam gyakorlatot szerezni, mert nagyon kevesen voltunk ezen a pályán még pár évvel ezelőtt.

Ma már telítettebb ez a piac?

Úgy lehet ezt inkább megfogalmazni, hogy vannak olyan bábosok, akik tudnak írni is: színészek, rendezők, Kolozsi Angéla, Markó Róbert, Veres András. Ők csúda jó darabokat írnak, de nem csak írnak, hanem rendeznek és játszanak is. Aztán vannak olyan kortárs írók, akiknek van érzékenységük a báb iránt is: Tasnádi István, Szálinger Balázs vagy Szabó T. Anna, akivel legutóbb dolgoztam. Nekik a bábszínház kirándulás. Olyan szerző, aki kifejezetten író és leginkább bábszínházzal foglalkozik, olyan is van már szerencsére: nagy büszkeség, hogy az egyik tanítványom, Nagy Orsolya állt rá erre a műfajra (neki is szerepelt egy műve a DESZKA-n, *Az aranyhalacska*). Tehát igen, egyre többen vannak a pályán.

A felnőtt műveket végignézve (Az időnk rövid története ugyanis a GÖRDESZKA programjában szerepel) csupa olyan szöveget találni a DESZKA kínálatában, amelyek teljesen vagy részben már irodalmi folyóiratban megjelentek, vagy egy másik

mű (regény/korábbi drámaszöveg/filmforgatókönyv) átírata, esetleg szépirodalmi szöveggé nem értelmezhető (improvizációkból áll, a színészek/alkotók közös munkájának eredményeképp jött létre). A felnőtt drámaszövegírók igyekeznek szépirodalmi babérokra is szert tenni. Mi a helyzet a gyerekeknek írt drámairodalmi szövegekkel? Azokat nem szokás közreadni folyóiratokban?

Ez azért is nagyon összetett kérdés, mert a bábos drámaszöveg elsősorban előadásszöveg. Tehát alkalmazott mű. Adaptáció, vagy ha saját, akkor a színpadi cselekvéssel együtt értelmezhető. Nem véletlenül szokták azt mondani a kiadók, hogy az emberek nem olvasnak drámát: a drámát nem olvasásra írja az ember, hanem előadásra. Gyerekdarabot aztán pláne nem olvasnak az emberek, gyerekek meg nem olvasnak drámát, mert miért is olvasnának. Viszont mégiscsak szükség van a gyerekeknek szóló drámaszövegek kiadására, leginkább azért, hogy a színházak tisztában legyenek azzal, hogy milyen gyerekdarabok születnek, és hogy tudjanak miből válogatni. Másrészt nagyon-nagyon sok színjátszó csoport működik az ország különböző iskoláiban, amiket nagyban segít az, ha vannak felhasználható mesedarabok vagy gyerekeknek szóló drámaszövegek. Ebből a szempontból úttörő kezdeményezés, amit a Vaskakas Bábszínház és az ESZME pár évvel ezelőtt kiöttölt: a *dráMAI mesék* című sorozat elindítása. Ezt megrendelni lehet, könyvesboltban nem kapható, Debrecenben a Vojtina Bábszínházban megvásárolható. Ezekben a kötetekben tematikusan jelennek meg gyerekdarabok – köztük az én szövegeim is. Ez szerintem rettenetesen fontos, előmozdítja azt is, hogy ha megszületik egy szöveg az ország valamelyik színházában, akkor azt jó eséllyel be tudják mutatni máshol is. Az pedig nagyon jó, ha egy szövegnek van utóélete, nem csak egy előadásra vagy egy bérletkiállításra születik.

Neked nem csupán ebben a sorozatban jelentek meg szövegeid, hanem a honlapodon is megtalálható nagy részük. Ez egyfajta marketingfogás, „láthatóbb” vagy így? Van annak számodra hozadéka, hogy a világhálón közreadod a szövegeid?

Az igazat megvallva, a marketing nem az erősségem. A honlap azért született, mert különböző számítógépeken dolgozom, két évig nem is volt sajátom – ez rém ciki egy írónál, de ez van. Egyszerűen azt éreztem, hogy már nem tudom kezelni, hogy melyik szövegemnek melyik változata mikor hol van és honnan lehet elérni, mindig csak a levelezőrendszerben lehetett megtalálni valamelyik változatot. Egyszer vettem egy nagy levegőt, és összeszedtem, hogy minek mi a végleges verziója – mert színházi szövegnél mindig van egy első változat, egy olvasópróbai változat, aztán van egy, a próbák közben alakuló változat, és lesz egy, ami színpadra kerül. A dráMAI mesék miatt is muszáj volt a szövegeket gatyába rázni, úgy voltam vele, hogy a többit is megcsinálom: a honlap azért remek, mert ha valaki kéri, el tudom érni én is egy-egy szövegnek az utolsó változatát. Az is nagyon fontos, hogy ha valaki az országban gyerekdarabot keres, és ezeket a kulcsszavakat beírja a Google-be, akkor jó eséllyel megtalálja a szövegeim. Egyáltalán nem biztos, hogy fel is fogja őket használni, de szerintem jó, ha olvasható, elérhető más számára is. Ha nem lennék ennyire béna a marketingben, akkor minden új szöveget föltennék erre a tárhelyre, de most már két éve nem frissítettem a honlapot.

Abogy már említetted, a bábdramaszövegek sokszor alkalmazott írásművek, tartalmazzák a mozgásokat, hogy ki merre megy, a takarások fel- és letünésének irányát. Mennyire csapatjáték egy ilyen szöveg létrehozása? Hiszen az előadásszövegbe a rendező is, a díszlettervező is beleszól...

Igen, és főleg a bábtervező, mivelhogy a bábszínházban magukat a figurákat, a szereplőket a bábtervező fantáziája alkotja meg. Egy bábszínházi alkotófolyamat ideálisan azzal kezdődik, hogy még nem tudjuk, hogy mit fogunk csinálni, vagy azt tudjuk, hogy körülbelül milyen történetet szeretnénk. Összeül az író, a rendező meg a tervező, és szépen kitaláljuk, hogy ha egy ismert vagy létező történetből dolgozunk, annak mely aspektusai érdekelnek mindhárunkat, és aztán én ahhoz képest írok, a tervező ahhoz képest tervez. Nagyon sokszor még a megírás előtt le kell szögezni például olyan dolgokat, hogy látszik-e a mozgató vagy nem; hogy használjuk-e azt, hogy a báb és a mozgató valamilyen viszonyba kerül egymással; van-e alá-fölérendeltségi vagy teremtő és teremtettségi viszony, vagy mellérendelő viszonyuk van; hogy hányféle bábtechnikát és mire használunk. Mert más-más bábtechnikák más szövegmennyiséget, más szövegstílust bírnak el. Nekem az írás folyamán tudnom kell, hogy hogyan fog kinézni az előadás (jobb esetben). Én így szeretek dolgozni: közösen hozzuk meg a döntéseket. Nagyon fontos a csapatmunka szempontjából az is, hogy fantasztikus bábosok, bábszínészek vannak ma szerte az országban, a Vojtinában, a Budapest Bábszínházban, a Cirókában. Én nagyon szeretek konkrét emberre írni, iszonyatosan inspirál, ha tudom, hogy ki fogja játszani az adott szerepet. Például Debrecenben az egyik első munkám a Vojtinában *A kis December király* című előadás volt, eleve úgy mentünk neki az előadásnak Kuthy Ágnes rendezővel, hogy Hajdú Péter lesz a főszereplő, és figyelembe vettük, hogy ő milyen típusú színész, hogy mi áll neki jól, és hogy kihívás legyen számára. Ez *Az időnk rövid története* esetében is abszolút így volt, tudtuk, hogy ki az a négy színész, akire ez a darab készül.

Gondolom, ezért is jó az, hogy a Budapest Bábszínház dramaturgia vagy: alaposan ismered az ottani színészeket. Egy korábbi interjúban említetted, hogy neked a prózaírás az igazi játszótér, a drámaírás inkább technikai tevékenység. Ez azt jelenti, hogy utóbbi könnyen tanulható, tanítható?

Biztosan van benne valami tanulható, de azért nagyon nagy része ráérezés. Meg hát ez az, amit mindenki máshogy csinál. Mondom ezt úgy, hogy tanítok drámaírást a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Igen, vannak bizonyos aspektusai, amelyek megfoghatók a technika felől: a ritmus, a jelenetek hossza, egy témában mennyi van, egy jeleneten belül hogyan alakulnak az arányok; mi van akkor, ha ezt bábok csinálják, mi van akkor, ha emberek, mi van akkor, ha ember és báb is. Ez a része valószínűleg tanítható és tanulható, de, mint minden kreatív foglalatosság és mint minden művészet, alapvetően kell a lélek vagy a lélek ráhangolódása az adott műfajra. Persze kell a műfaj technikai tudása is, amit főként a gyakorlatban lehet megtanulni. Ha az ember sokat lát mondjuk kesztyűsbáb előadást, akkor egy idő után rájön, hogy mi az a szöveg hosszúság, amit kesztyűvel el lehet mondani. Nem lehet

egzakt módon behatárolni, hogy háromtól hat mondatig tud tartani a replika, hanem az ember belső ritmusa rááll a bábtechnika ritmusára.

A Csomótündér című könyved 2013-ban jelent meg, öt mesét tartalmaz, mindegyiknek született színpadi változata. Van, amit te magad adaptáltál, van, amit Veres András. Mennyire hatnak rád ezek az átíratok – a saját vagy egy másik dramaturg átdolgozása?

Ez azért nagyon furcsa, mert ebbe a kötetbe azokat a meséket írtam, amik szerintem nem színpadra valók. Pontosan azért lett belőlük próza, mert nem gondoltam, hogy ezek színpadi történetek, hanem ezeknek a próza, a mese az adekvát formájuk. A rendező barátaim azonban nagyon sokat rágták a fülem, először Kuthy Ágnes a *Csomótündérrel*, és megszületett a kecskeméti változat. Ilyenkor adott társulatra, adott színészre, adott rendezőnek az érdeklődésére kell szabni a már meglévő mesét. A *Csomótündér*, tehát a címadó mese esetében ez azért is volt most már kétszeresen is furcsa, mert Kecskemétre készítettem egy változatot, és aztán a Budapest Bábszínház számára egy teljesen másmit. A kecskeméti ötszereplős, a budapesti egyszereplős. Mondtam is a bábszínházban, hogy többet én ezt a történetet nem szeretném átírni semmilyen formában, már mindent elmondtam, amit el lehet mondani róla. Furcsa hozzányúlni a saját szövegeimhez, nem tudom kívülről nézni őket – hát persze, hiszen belül vagyok –, ezért nagyon jó volt, hogy a *Tíz emelet boldogság*ot Veres András adaptálta, hozzátette saját magát, és azt, amit ő látott bele a történetbe. Ebben az esetben én is szorosan részt vettem a munkaformában. A másik eset az *Istipisti és a kővirágok*, amit szintén Veres András adaptált; azt hiszem, mondtam is már valahol, hogy ha valaki hozzányúl a szövegeimhez, az Veres Andris, és senki másnak nem is nagyon engedem meg. De Andrisnak igen, mert ő fantasztikus érzékenységgel képes erre. Az *Istipisti* adaptálásában viszont nem vettem részt annyira szorosan, de sokat konzultáltunk. Az a jó, ha olyan íróval dolgozom együtt, akiben meg tudok bízni.

Dramaturgként végeztél a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Mi van akkor, amikor te vagy az író, és van melletted egy dramaturg is? Dobák Líviával például sokat dolgozol együtt.

Dobák Lívia a mesterem, a Budapest Bábszínházban ő volt a dramaturg előttem. Amit a dramaturgiáról tudni lehet és nem az egyetemen tanultam, azt mind Líviától tudom. Úgyhogy amikor vele dolgozom, az mindig kicsit olyan, mintha az emberre a tanára nézne rá és adna jó tanácsokat. Vele fantasztikusan jól lehet dolgozni, de Pallai Marával is – mint ahogy a *Hessmese* vagy a budapesti *Csomótündér* előadásban történt. Azért nagyon jó, ha van ilyenkor egy dramaturg, mert olyan külső szempontokat tud megfogalmazni, amikre én már nem látok rá, mert belül vagyok. És mivel én is ezt csinálom, mikor dramaturg vagyok egy előadásban, ilyenkor érzem, hogy ez mennyire fontos.

mozásos szerkezetek, melyekkel nemigen találkoztak előtte a gyerekek, sokszor azt sem tudják, hogy mit jelentenek (derül ki mellettük ülve a nézőtérén). Ezeknek a felsorolásoknak nincs a történetmesélés vagy karakterképzés szempontjából szerepük. Tanító funkciójuk van?

Ez tudatos, illetve stílus is. Nekem rettenetesen fontos – és ezen rendezőkkel szoktam is vitatkozni –, hogy a gyerekek stílusosan változatos nyelvvel találkozzanak, olyannal, amelyben vannak akár olyan szavak is, amiket nem értenek, de megkérdezik a tanító nénit vagy anyát, apát, aki mellettük ül – és tanulnak valami újat. Ez nekem felnőtt színházban, felnőtt darabban is ugyanennyire lényeges. Az egész biztos nem jó, ha a stílus rátelepszik a történetre, mindig az utóbbinak kell elől lennie, az kell, hogy a stílus segítse a történetet. Gyerekdarabok esetében pedig fontos, hogy a nyelv sokszínű legyen.

A Vojtina Bábszínházról tudom, hogy az alkotók közül többen ismételtelen megnézik az elkészült előadásokat: figyelik a gyerekek reakcióit, arra is kíváncsiak, hogy eltérő korosztályok miként (mennyit, hol, mikor és mennyire különbözően) reagálnak az előadás egy-egy pontján, megbeszélik és levonják a tanulságokat. Van, hogy követed az előadásszövegek sorsát?

Egy előadásnak a korosztályos besorolása mindig nagyon érzékeny téma. Pontosan ezért lehetséges, hogy ugyanazt a szöveget meg lehet csinálni kisebbeknek és nagyobbaknak egyaránt. Saját darabommal is történt már hasonló: a *Hamupipőke*, amit ide írtam a Vojtinába, az itt egy kisiskolásoknak szóló előadás volt, de nézték ovisok is. Kecskeméten egy nagyobbaknak, inkább kiskamaszoknak szóló előadást készítettek belőle. Nem tettek hozzá semmi olyasmit, amitől felnőttebb lett, hanem, a látványvilágnak hála, följebb pozicionálhatták az egészet. Tehát lehetséges, hogy ugyanabból az alapanyagból, attól függően, hogy a rendező és a tervező mit gondol, kisebbeknek vagy nagyobbaknak szóló darab sül ki. A bábszínházban sokszor az az elvárás, hogy működjön iskolásoknak és óvodásoknak is. De ez nagyon ritkán sikerül.

Gondolom, azért jelenik meg ez az elvárás, mert a bérleteket így lehet eladni.

Igen, nyilván balanszírozni kell. Nekem az a tapasztalatom, hogy a három-négyéves óvoda teljesen máshogy működik, mint az öt-hatéves. Utóbbit lehet közelíteni a hét-nyolcéves iskolához, a három-négyéves óvodást nem lehet, mert teljesen máshogy látják a világot, teljesen más az érdekes. Nagyon sokszor a rendezők tudnak segíteni ezen. Például ha bonyolult a történet, beletesznek némi humort – nem szöveghumort, hanem mozgást vagy helyzetkomikumot, amit a kisebbek is élveznek –, így meg lehet találni azt a nagyon kényes egyensúlyt, hogy a piciknek is legyen élvezetes elem az előadásban, még akkor is, ha szövegszinten egy kicsit nehezebb, és a nagyok is élvezzék, mert ők a maga teljességében értik a történetet. Ez mindig nagyon nehéz, szerintem minden korosztálynak nem is lehet megfelelni, ezért én ki szoktam jelölni, hogy hány éveseknek szól.

A Budapest Bábszínház több előadását kíséri színházpedagógiai program. Ezeknek a létrehozásában mennyire vesz részt? Van velük dolgod?

A Budapest Bábszínházban ezekért a foglalkozásokért egy fantasztikus drámapedagógus kolléganő, Végvári Viktória felel. De amikor egy foglalkozás megszületik, vagyis amikor Viki kitalálja, hogy mi legyen a fókusza, hogy nézzen ki, akkor be szokott vonni engem is az ötletelésbe. Olyan is előfordul, hogy a foglalkozáshoz plusz szöveget kell írni, ilyen volt például a *Tíz emelet boldogság*. Rettentő érdekes dolog, hogy egy előadás nem csak a fény lemenésétől a fény feljövéséig tart, van akár elő- és utóélete is, a gyerekekkel történik még valami, ami kibontja jobban a történetet, személyesebbé teszi, máshová helyezi a hangsúlyt, vagy éppen ráfókuszál valamire, ami az előadásban talán kevésbé volt fontos. Nagyon jó, mert kitágítja a játszóteret, és amellet jó kaland.

Legtöbb előadásszövegedben dalszöveg is található, ezeket te írod. Ez azt jelenti, hogy dalszövegíró is vagy, annak tartod magad?

Ha nem is tartom magam annak, de nagyon szeretek dalszöveget írni. Teljesen más műfaj és teljesen más típusú szabadságfok. Az a jó, ha az embernek van olyan munkatársa vagy alkotótársa, egy zeneszerző, akivel jól vagy harmonikusan tud együtt dolgozni – nekem az utóbbi időben ez a társ Teszárek Csaba lett (a *Tíz emelet boldogságban*, a *Hessmesében*, *Az időnk rövid történetében*, az *Istipistben* dolgoztunk együtt) –, vele nagyon jól működik a közös munka. Az szerintem nem jó, amit pályám elején csináltam, hogy megírtam a darabot, beleírtam a dalszövegeket mint verseket, és a zeneszerző meg csináljon velük azt, amit akar. A végeredmény nem annyira koherens, és egy kicsit olyan, mintha megzenésített versek lennének. Egymásra hangolva, egymásnak engedményeket téve kell csinálni, ide-oda pingpongozunk a zenével és a szöveggel, és a végleges verziót közösen alakítjuk ki. Az egész bábszínházi munka valami ilyesmi, hogy a végére együtt alakítunk ki valamit.

Gyerekdarabok írása közben gondolsz a felnőttekre is, az Amália című drámaszöveged végére például illesztettél egy felnőtteknek szóló dalt, s Debrecenbe egy inkább felnőttek számára készült bábdarabbal érkezted, Az időnk rövid történetével.

Igen, ezt inkább felnőtteknek, illetve tizenhárom éves kortól ajánljuk, maga az írásmű úgy született, hogy arra törekedtünk, hogy felnőtteknek szóljon. Idős emberek szerepelnek benne, idős bábokat mozgatnak fiatal színészek, és szó van benne az elmúlásról, az élet végéről, arról, hogy van-e akkor még valamiféle kaland, lehet-e még új dolgokba belefogni. Ez nyilván kevésbé érdekli a fiatalokat, vagyis azt gondoltuk, hogy kevésbé érdekli őket, aztán szerencsére azt tapasztaltuk, hogy jönnek erre az előadásra gimnazisták is, akik elképesztő lelkesen vesznek részt rajta, és jönnek nyugdíjasok is, akik szintén nagyon lelkesek.

„Akkor jársz jól, ha nem tudsz semmit”

VISKY ANDRÁSSAL BESZÉLGET SZIRÁK PÉTER

A nyilvánosság előtt még nem beszélgettünk, de elég régóta ismerjük egymást – ha úgy vesszük, hogy egy ember életében egy negyedszázad sok. 1992-ben Kolozsvárott jártunk a JAK szervezésében, s akkor vendégeskedtünk is nálad. Aztán többször is összefutottunk itt-ott, s az maradt meg, hogy ritkán tapasztalható vendégszeretet árad belőled, s hogy – mondhatni – szenvedélyes ember vagy. Osztod ezt a véleményt? Hogy látod magadat?

A vendégszereteten „idegen” emberként részesültem, sokáig éltem idegenben, majd a hat testvéremmel meg az anyámmal és a legendás Nényukával együtt egy román nő befogadott Bukarestben, akinek a férje börtönben volt. Semmink nem volt, csak a pusztá életünk, elhagyhattuk a kényszerlakhelyünket, de nem volt hova mennünk. Később meg az apámat is befogadták velünk együtt, amikor kijött a börtönből, egy Szatmár megyei faluközösség lett az ideiglenes otthonunk. A vendégszeretet számomra nem feladat, hanem életforma. A befogadása az idegen embernek – és mindenki idegen, akit a saját lakásodba befogadsz – ösztönös létmóddá vált. Miután apám kijött a börtönből, a mi asztalunknál a családukon kívül (ez tíz személyt jelentett) a vakációk során mindig legalább még húsz emberrel több volt: jöttek hozzá, hallgatták őt. Ki-ki másképp viszonyulhat a vendégszeretet kérdéséhez, de nekem ezen nem nagyon kell gondolkodni, mert vannak dolgok, amelyek – bocsánat a régmódi fordulatért – *meg vannak parancsolva nekünk*: a vendégszeretetet gyakoroljátok, ez áll az Írásban. Az asztali beszélgetések formájában nőttem fel; apám például Allen Ginsberget olvasott fel nekünk református lelkészként, amit ma elképzelhetetlennek tartunk. Azt, hogy sokan vannak körülöttem, az a *megajándékozottságot* jelentette számomra. Persze a vakációk során lázadtunk is, hogy mások nyaralnak, mi meg vendégeket fogadunk mindegyre, mondtuk a szüleinknek, erre ők mondták, hogy ti nem vagytok mások, nektek a helyetekbe jön mindenki. Itt van az univerzum közepe.

Ami mármost a szenvedélyességet illeti (érdekes, hogy ezt mondod), tanáremberként csak a hátrányait látom, de ezek boldog hátrányok. Ez azt jelenti, hogy nem tudok tanítani, csak önmagam tudom adni. Bizonyos esetekben ez nevetséges helyzeteket teremt, mert az embernek vagy van inspirációja, vagy nincs. Nem a módszerben bízok, hanem az otlétben.

Édesapád megismerkedett egy bukaresti zsidó származású evangélikus lelkésszel, akivel együtt raboskodtak és holtig tartó barátságot kötöttek. Amikor Richard Wurmbrand már nagyon idős volt, és az utolsó napjait élte Kaliforniában, akkor az édesapád meglátogatta. Úgy látom, hogy a tartós barátságok és az ismétlődő vendégeskedés átjárja a Te életedet is. A visszajáró vendégek, barátok közül Esterházy Péter-

ről kérdeznék. Lehet tudni, hogy amikor a Hahn-Hahn grófnő pillantását írta, akkor veled és Péter testvéreddel járta be a „szegény Duna” vidékét, gondolom azt is, ahova ki voltak telepítve. S aztán a munkakapcsolat megmaradt, az interjúkötetbe előszót is írt, s még lehetne sorolni, mi mindenben működtek együtt. Erre a vendégeskedésre, barátságra hogy emlékszel?

Minden barátság egy közvetítésláncolat eredménye. Péter esetében Parti Nagy Lajos és Csordás Gábor közvetített, ők voltak nálunk, ugyanúgy, mint te, Kukorelly, Petri Gyuri és sokan mások. Jelezték Péternek, hogy én ott éltem, ahogy ő mondja, a „szegény Duna” vidékén – Claudio Magris megírta a „gazdag Dunát”, ő meg a szegényről akart regényt írni. Felhívott engem azzal, hogy ennek én vagyok a szakértője – mondjuk nem voltam az, csak éltem ott több mint négy évet, testi tapasztalataim vannak erről. Azt kérdezte, hogy elkísérném-e oda. (Esterházy Péter akkor már számunkra, s így a nemzedéktársak, pl. Láng Zsolt számára is az az író volt, akinek minden sorát ismertük. Ez azóta sincs másként, az eltávozása óta sem, mivel az ő irodalma lezáratlan abban az értelemben, hogy folyton be kell lépni ebbe a szövegvilágba: épp mikor idejöttem, elolvastam újra a *Márk-változatot* például). Én azt mondtam, persze, Péter, nagyon szívesen kirándulnék veled a szegény Duna vidékére. De minthogy magamról tudtam, hogy bárhol el tudok tévedni, ezért Péter testvéremet, aki református lelkész, s akkoriban Maroscsúcsra élt, a Maros partján volt a parókiája, őt vettem rá arra, hogy legyen köztünk egy ember, akiben meg lehet bízni, és jöjjön velünk. Ez a kirándulás revelatív volt: fogalmam sem volt arról, hogy Maroscsúcsról elindulva Marosvásárhelyen találkozunk az apámmal meg az anyámmal, s Péter az apám ige hirdetését hallja, és részesül ebben az egzisztenciális humorban, amiben én felnőttem, amikortól az apám a börtönből szabadult. Ez, úgy emlékszem, benne van a *Hahn-Hahn grófnő*-ben, hogy akkor éppen kolerajárvány volt a Duna-deltában, és talán apám azt mondta, hogy miért mentek oda, hát kolerajárvány van, erre Péter úgy felelt, hogy mi mégis megyünk, erre apám azt mondta, hogy jó, Péter, akkor győzzön a jobbik... (Akkor ennek a mondatnak még nem volt politikai stichje.) Aztán Maroscsúcsra is voltunk két napot a testvérem parókiáján, ami ennek a térnek, ahol most beszélgetünk, nagyjából a harmada, és három évvel ezelőtt, mikor megint elmentem oda, küldtem Péternek egy fényképet arról, hogy hol aludt, matracon a földön. (Én amúgy szinte egész életemben így aludtam, matracon aludni nagy kiváltság volt! A szalmával én különben nagyon jóban vagyok: mondhatni nagy szalmaszakértő vagyok, alvásügyben, mert sokat aludtam szalmán). A fotóra Péter azt írta: igen, itt tanultam meg reggeli csendességet tartani. Ez engem úgy meglepett (Esterházy egyébként is mindig a meglepetések embere volt). A reggeli csendesség nálunk a nap elkezdésének családi rítusát jelentette és jelenti mind a mai napig. Azt, hogy belehelyezzük magunkat az időbe, egy kiterjedtebb időbe, olvasunk egy szakaszt a Szentírásból és időt töltünk vele – s ő ennek részese volt, s emlékezett rá...

Mátészalkára, s 1945-ben édesanyáddal Romániába mentek, hogy ott szolgáljon. Az 1956-os forradalom romániai következménye az volt, hogy súlyos retorzió érte az ottani magyarokat, politikai tisztogatás kezdődött, és ennek a jegyében a református egyház (!) feljelentésére elvitték édesapádat 1958-ban, és 25 év fegyházbüntetésre ítélték, amiből csaknem hét évet a hírbedten kegyetlen szamosújvári börtönben le is töltött. Rá egy évre, 1959-ben Nagyváradon letartóztatták az egész családot, édesanyádat és a hét gyermeket (az elsőszülött 11 éves volt, Te pedig nem egészen kettő), a Duna-deltába deportáltak benneteket, a „román gulágra”, ahol több mint húsz lágerfalu volt, ti Latesti-ben voltatok, ahol egy szűk barakkban, szalmán fekiüdve kellett éveket eltölteni, a rabsággal és az éhezéssel, a nélkülözéssel dacolni. Ti előbb szabadultatok, aztán édesapádat is szabadon engedték. Látni és olvasni a darabjaidat, a Júliát, de akár a tegnapi, Pornó című előadást, lehetséges, hogy a darabjaid egyik alapmotívuma értelmet adni ennek a szenvedésnek? Tudnál azonosulni ezzel az értelmezéssel?

A fogságnak valamilyen értelemben vett univerzális karaktere érdekel engem. Kivétel nélkül mindenkinek vannak fogság-tapasztalatai: szeretetlen, kirekesztő környezet, különböző függésvviszonyok, a valóság kényszeres visszaütése... A szenvedés jelenidejében nem szabad a szenvedésnek értelmet adni, tehát elfogadni, hanem harcolni kell ellene. Hogy utólag a szenvedés valamilyen tágabb kontextusban értelmet nyer, az nem feltétlenül az én munkám eredménye. Sokan mondják, hogy „gyermekként milyen sokat szenvedtél, András”, de én nem erre emlékszem. Hanem arra, hogy milyen sok szeretetet kapok az idősebb testvéreimtől (én a hetedik gyerek vagyok), hogy a telep idősebb fogvatartottai hogyan próbálnak segíteni rajtunk egy teljességgel szürreális helyzetben: egy románul nem tudó anya hét gyermekkel, teljesen nincstelenül megjelenik a telepen... Nem a szenvedésre emlékszem, hanem valamiféle beburkoltságra. Hogy emberek, akik körülöttem élnek, harcolnak azért, hogy nekem valamivel jobb legyen. Ez egy más perspektíva. Nem az anyám nézőpontjából nézek rá a dologra, az ő szenvedései felfoghatatlan méreteket ölthettek – ő ráadásul Pesten nőtt fel, egy plebejus család legkisebb tagjaként, amely azért fontosnak tartotta, hogy anyám továbbtanuljon: nővérképzőt végzett. Én nem döntöttem afelől, hogy a történelem úgynevezett jó oldalán álljak; *én oda voltam helyezve*. Sok okom van arra, hogy ennek örülni tudjak, mert azt látom, ha az ember választási helyzetbe kerül, akkor a körülmények nyomására inkább rosszul választ. Nekem nem adatott meg a választás esélye, én egyszerűen jó helyre kerültem. Nem hiszem, hogy ennek a kornak a hőisévé kellene válnom, és minthogy a kommunista kor hőseinek nagy inflációját éljük, mert jó üzletnek bizonyul, nekem jó arra gondolni, hogy egy gyermek éles tekintetével szemlélhettem, sőt szemlélhettem a világot.

Mondok egy példát. Számomra revelatív a *Kaddis a meg nem született gyermekért* című Kertész-regény Tanító úr nevű szereplője, aki a szeretet és a szolidaritás tétével a fogság, a haláltábor törvényszerűségeit megszünteti. Több, ha nem is sok ilyen semmiből kilépő Tanító urat ismerek. Nekem az első tudatos élményem maga a fogság, a kitelepítésünk körüli zűrzavar és retteget minden fogság előtti képet kitörölt belőlem. Nem emlékszem apám letartóztatására 1958 pünkösdjén, sem a

mi letartóztatásunk hajnalára, s arra sem, hogy ott vagyunk Nagyváradon a Securitate pincéjében. Csak arra emlékszem, itt indulnak be az emlékezet mozgóképei, hogy éhes és szomjas vagyok, és a vonaton vagyunk, meg arra, hogy anyám tehetetlen. Hogy a vonat visz valamerre bennünket, és hogy őriznek minket. Ezek az első képek, innen indul el az életem, a *fogságból*.

Erről mondod egy helyütt, hogy nem csak a szó szoros értelemben vett fogság a fogság, hanem – ahogy utaltál is az előbb rá – ez egy egzisztenciális helyzet, amiben nap mint nap benne lebetünk akár: amikor nem ott van a testiünk, ahol lenni szeretnénk, ahova vágyunk, vagyis egy sajátos megkettőzöttségben élünk, mert a vágyaink, a másikonk, ami szeretnénk lenni, egész máshol van. Nyilván kiélezett állapotokra ennek az, amikor erőszakkal elvisznek vagy ott tartanak valahol. Mégis, a fogság és a megszabadulás között hogyan tudnád ezt a kapcsolatot magyarázni? Hogyan tud ebből kijönni az ember – és ez a kijövés nem végleges, hanem talán inkább pillanat- vagy eseményyszerű?

Azt hiszem, a *kijövés* inkább egy folyamatos feladat. Latesti, ez az eredetileg is gulágfalunak épült település nem létezik ma már: beszántották. Mikor ott jártunk Esterházy Péterrel, csak két fejfát tudtunk megmutatni neki Péter testvéremmel. Azokon német nevek voltak. Herta Müller szüleit, s általában a bánáti svábokat is oda telepítették ki, ahogy az ő írásaiban látjuk is ezt. Sőt az ő szülei, az első nemzedékes bánáti sváb foglyok építették a mi falunkat is, ami inkább amolyan hollywoodi díszlethez hasonlított, ennek egyfajta kelet-európai változataként (ezért is sajnálom, hogy nincs, mert újra létrehozni már mesterséges volna). Nem csak az én családom volt ilyen helyzetben, hanem mások is. Amikor közölték velünk, hogy elmehetünk innen, az anyám nem tudta, hogy hova mehetnénk, hiszen nekünk mindenünket elvették, apám még börtönben volt... Mi az irány? Ott volt a Vöröstenget (a Duna), de nem volt Kánaán, mert az egész ország Egyiptom volt, tehát a szolgaság háza. Hová menjünk akkor? Édesanyám, egy csodászerű, több hónapon át tartó bukaresti kitérő után, kitalálta, hogy a nagybátyám falujába menjünk, Szatmárnémeti közelében. Nekem a fogságtól való megszabadulás pillanata, élménye az volt, hogy apám belép abba a házba, ahol lakunk éppen. Hogy kiegészül valami, aminek én a tudatában, hitében és várakozásában éltem, mert anyám sohasem arról beszélt nekünk, hogy apám bebörtönzésével életünk korábbi formája, az hogy együvé tartozunk és együtt vagyunk, végleg lezárult. Hanem mindig a helyreállításról beszélt. Ebben anyám fantasztikuma, bizonyos értelemben a zsenialitása mutatkozott meg. Olvassuk a visszaemlékezésekben, hogy a 60-as, de még a 70-es években is tulajdonképpen mindenki úgy gondolta, hogy az a rendszer örökkévaló. Azért, mert ugyanúgy gondolkodunk, mint a rendszer. Mert a rendszer, egy politikai berendezkedés ezt szereti gondolni magáról, pedig hát soha sincs így. Anyám valahogy nem így gondolkodott, azt mondta nekünk, hogy mi várjuk az apámat, és hogy vissza fog jönni. És akkor ott, Józsefházán, egyszer csak megjelent az apám az ajtóban. Akkor arra gondoltam, hogy ez a gyönyörű nő, aki az anyám, tudja, mit beszél. Sokan nem tudják – a rendszer sem tudja, de az anyám igen. Az embernek el kell döntenie, hogy akkor kire figyel.

Amikor elszakították tőletek az édesapádat, huszonöt évet kapott, és nem látszódtott, hogy egyszer szabadulni fog onnan. Nagyon megrendített az az eset, amit egyik interjúdban mondtál, hogy az első néhány napot katonatóniában töltötte, napokig csak állt és nézett maga elé, s volt ott valaki, aki erre azt mondta, hogy ha élni akar, akkor el kell szakadnia a családtól: lélekben el kell temetni őket. Mert ha nem, akkor belepusztul. Ez a történet egyik sűrűsödési pontja. A másik, hogy aztán a lágerfaluba kiszállt egy ügyvéd, aki felajánlotta az édesanyádnak, hogy megszabadulhatok, ha elvállalja a börtönben lévő férjétől, mert ha nem politikai fogoly, hanem a rokona, akkor szabad az út. És akkor az a drámai esemény történt, hogy egyrészt ott tudta meg édesanyád, hogy még él édesapád, másrészt megtagadta ezt a lehetőséget, és a hűség és kitartás mellett döntött. Ha azt mondjuk, hogy ezeket a traumákat, öseseményeket dolgozod fel a színpadon, akkor a színház miben tud segíteni?

Csaknem nyolc éves voltam, amikor az apámat kiengedék, és aki fogságban nő fel, az bizonyos értelemben felnőtté válik nyolcéves korára. Ami azt is jelenti, hogy az apja nem tud valójában az apjává válni. De az apám ezt nagyon jól kezelte, és nem akarta az elmúlt éveket mintegy leverni rajtam és önmagán, hanem folytatta velem valahogy az életét, velem meg folytattatta az enyémet. És minthogy az apám nagy hatással volt rám, a humora, a műveltsége, a szabadsága, előttem két út állt: vagy az, hogy lelkész legyek, vagy nem tudom, valami irodalommal kapcsolatos foglalkozást válasszak. Végül a színház felé vitt az utam. Lelkész azért nem tudtam lenni, mert (és erre most se gondolok jó szívvel) nem tudtam elfogadni, hogy az egyházi intézmény, amely, ha jól értem, a kultúra szellemi higiéniáját tekinti feladatának, legalábbis kellene, hogy tekintse, a saját intézményi túlélése és fennmaradása érdekében a hozzá hűséges embereket mintegy feláldozza az erőszakos politikai berendezkedés kérésére. És ez folyamatosan, ahogy Kertész mondaná, szakadatlan folyik. Apám elképesztő ígérgető volt, és amikor színházat csinálunk vagy a színházról gondolkodom, ő a modell: az *eltűnés a szóban* és a dolgok *valóságos megtörténete bennünk*, a hallgatókban és nézőkben. Most is emlékszem ígérgetéseire, amiket még gyermekként hallottam. Azt hiszem, ő többet tudott a színházról, mint amennyit én tudok, de ami felé mégiscsak megyek. Voltak persze színházi élményeim, amelyek a színház irányába toltak vagy húztak. Hatodikos vagy hetedikos lehettem, mikor Nagyváradon betértek bennünket a Szakszervezetek Művelődési Házába. Ott több száz gyereknek kötelezően végig kellett hallgatnia a – finoman szólva – karrierjük és a hangjuk csúcsán már rég túl került operaénekesek klasszikus áriákból álló műsorát. Papírgalacsinokkal dobálóztunk, a lányok figyelmét próbáltuk magunkra vonni, amikor meg a soron következő áriának vége lett, megjátszott és hát megalázó lelkesedéssel visszatapsoltuk az énekest, aki ismét nekifutott a zongorának. És akkor egy váratlan pillanatban magába szívott a színpad, ezeknek az embereknek a roskatag és megmagyarázhatatlanul fölemelő ott-léte. Jönnek, meghajolnak, tátognak a zsibongásban, majd megint meghajolnak, a zongorista feláll, kimennek, megint visszajönnek. És akkor arra lettem figyelmes, hogy ezek lényegesen nem különböznek az apámtól. Ő is felmegy a színpadra, elmondja a magáét, a gyülekezet békésen alszik vagy egészen máshol van, ő meg a szó értelméről meg az írás-értelmezés finomságairól értekezik. Bizonyára

ezek az élmények döntötték el a sorsomat. Péter testvéremmel érettségiig volt koncert- és színházbérletünk, ő lelkész lett, én meg színházi ember: szép szimmetria, most is egymás közelében élünk. Hozzá kell tennem, hogy én a színházat komoly dolognak tartom, egy társadalom önreflexiójának, amely ráadásul közösségi téttként megy végbe.

Van az a régi emléked, hogy egy görög katolikus pap a lágerfaluban, a kis barakkjában berendez egy kis kápolnát, ahol aztán minden felekezetű ember összegyűlik és együtt miséznek. Egy helyütt azt mondod: „engem a templom vezetett el a színházhoz”, a másik idézet pedig így szól: „teológia nélkül nem érthető a színház”. Lehet, hogy a reformátusság és a színház bizonyos aspektusból nehezen összeegyeztethető, de a prédikáció, egyáltalán a templomi cselekedetek színháziasak is, van tehát köztük valami szoros rokonság. Talán kissé hirtelen váltásként két nevet fogok mondani, ezek nyilván nehezen hozhatók kapcsolatba egymással, de fontos volna, hogy erről a két névről mi jut eszedbe. Az egyik Nicolae Ceaușescu, a másik Tompa Gábor.

Hozzam összefüggésbe ezt a kettőt? Én a diktatúrában szocializálódtam, és ez arra vezetett engem, hogy az azzal kapcsolatos ösztönöket, reflexeket figyeljem meg magamban. Ceaușescuról nem tudok túl sokat mondani. Talán csak annyit – a tegnapi darabom (a *Pornó* – szerk.) szólt erről –, hogy úgy nőttem föl, hogy az apám fia voltam, ellenzékiként is. És ez borzasztó nagy teher. Nekem 1985 jelentette a fordulópontot, mikor saját jogon váltam ellenzékivé. Ekkor már Erdélyben és Bukarestben ellenzéki csoportosulások működtek, sőt ezek össze is értek. '85 szeptemberében a Securitate egyszerre csapott le Gyimesi Évára, Szócs Gézára, Marius Tabacura, Chelu Ivan bábszínészre és rám. A tegnap itt Debrecenben kiállított titkosszolgálati irataimból kiderül, annak legalábbis, aki románul tud, hogy engem azért tartottak veszélyesnek, mert az apám körüli, egyházon belüli, de erősen intézménykritikus értelmiségi csoportosulást össze tudtam hozni pl. a Limes-körrel. Közös műhelynapokat szerveztünk, a testvérem maroscsúcsi parókiáján éppen.

Tompa Gábort 1982 óta ismerem személyesen, akkor megnéztem a *Mese az állatkertről* című előadást, ez Marosvásárhelyen volt, s írtam róla valamit. Azt láttam, hogy az a színházi nyelv, amit ő beszélt, az valóban váltás ahhoz képest, amit én addig ismertem. Gábor színháza a Harag György-féle színházi nyelvnek volt egy szabad, szép, tiszteletteljes folytatása és egyszersmind átértelmezése. Valamikor, 1985-ben írtam egy hosszabb esszét a Bulandra Színház híres, Alexandru Tocilescu rendezésében bemutatott *Hamlet*-előadásáról. Ezt a szöveget és más színházi esszéimet olvasva Gábor meghívott, hogy a Kolozsvári Színházban dolgozzunk együtt. Nem mehettem, mert a Securitate úgy döntött, a kultúra területén nem dolgozhatok, mert veszélyes elem vagyok, ez a titkosszolgálati irataimból egyértelműen kiderül.

De Gáborral, Láng Zsolttal, Kovács András Ferencsel baráti kapcsolatot ápoltam, meg főként a szegedi Harmadkor íróival és szerkesztőivel, Takáts Józseffel, Szijj Ferivel, Szilasi Lacival, Laczkó Sanyival, akik sokszor meglátogattak bennünket, könyveket és gyógyszereket hoztak. '89-ben, mikor a váltás történt, a megyei forradalmi önkormányzat tagja, majd alelnöke lettem, én voltam az egyetlen ismert

ellenzéki a megyében (a nevemet a Szabad Európa Rádióból ismerték, meg a BBC-ből). Rövid időt töltöttem a politikában, ami persze akkor még nem is igazán volt tekinthető politizálásnak, hiszen minden mozgott még, azt viszont hamar felismertem, hogy a politikacsinálás nem az én dolgom. Én alkatilag a konszenzusra való törekvés, és nem a szembenállás nyelvét beszélem, nem hiszem, hogy az elmentések folyamatos gerjesztése a politizálás lényegének tekinthető, és mint ilyen végülis elfogadható. A polisz közös, a város a lakóié, sőt legfőképpen azoké, akik nem politizálnak, a politikai technológiákat – tehát az uralom fenntartásának a módszertanát –, már magát a szókapcsolatot is rettenetesnek és tulajdonképpen gonosznak tartom. Kiléptem tehát, nagyon hamar, még 1990 januárjában a politikából, felhívtam Gábort és jeleztem neki, hogy szabad vagyok és kész arra, hogy Kolozsvárra költözzem. Kolozsváron ismertem meg azt a mámoros érzést, hogy az embert fizetik azért, ami a szenvedélye. Gáborral ugyanazt a színházi nyelvet beszéljük, és egymás gondolkodásmódját is jól ismerjük. Sokat dolgozunk együtt most is, Kolozsvártól Szöulig sok helyen.

Legtöbbet Tompa Gáborral dolgoztál, de sokszor román rendezőkkel is, Mihai Măniușuval, Ioana Petcuval, Vlad Mugurral, Drago Galgoțiuval, Victor Ioan Frunzăval és másokkal. Mondják, hogy van olyan, hogy román színházi gondolkodás, s azt is, hogy ez a tradíció jóval gazdagabb, sokszínűbb, merészebb a miénknél. Te mit gondolsz erről, van ilyen? Hogy lehetne ezt a gondolkodást megragadni?

Lényegi kulturális különbségről van szó, legfőképpen talán arról, hogy a román kultúra a keleti kereszténységnek a része. A román nyelvterületen nem ment végbe például a modernitásnak a reformációhoz köthető formája. A színház az ortodox liturgikus formából táplálkozik, ez határozza meg a nyelvhez való viszonyát. Az órákon át tartó ortodox liturgia, mialatt a hívek nem ülhetnek le, csak állhatnak vagy térdepelhetnek, nem éppen a hétvégi ellazulás és komfortérzés kifejeződése, hanem erős testi tapasztalat. A színháznak a legerősebb, világszerte ismert művelői is erre törekszenek, egészen máshogy viszonyulnak tehát az időhöz, a beszélt nyelvhez, a testi jelentések lehetőségeihez.

Amikor például Shakespeare *Julius Caesar*-ját próbáltuk Silviu Purcaretével (én dramaturgként működtem közre), ő már az első próbán világossá tette, hogy nem Shakespeare *Julius Caesar*-ját fogjuk színpadra állítani, hanem egy olyan lehetséges előadást, amit Shakespeare kortársunkként a színpadra vinne. Bátor és szabad mondat, mutatja a gondolati közösséget a színházi tradíció egészével, a görcsmentességet, azt, hogy kész kiengedni a kezéből a rendező pozíciójából fakadó minden hatalmi előjogot, s így az alkotóközösség részévé válni, ugyanolyan nincstelennek és meztelenné, mint amilyenek mi magunk vagyunk. Én, azt hiszem, egy *tanítványalkatú* ember vagyok, ami azt jelenti, hogy ha együtt dolgozom valakivel, tanítványként viszonyulok a szituációhoz: magát az emberi mivoltot akarom megérteni a próbafolyamatban. A világérzékelést, tehát az esztétikai létmódot nem egy elitista gondolatnak vagy programnak tekintem, hanem ellenkezőleg, közös tettek: közösen kell eljutnunk valahova ahhoz, hogy egy színházi produkció létrejöhessen. A színházba mindig valami *nemtudás* állapotában kell bemenni – ak-

kor jársz jól, ha nem tudsz semmit, hanem te magad vagy ott. Mindazt, amit tudsz, nem kell demonstrálni, mert ha ez történik az alkotó részéről, a próbafolyamat uralmi játékká, harccá degradálódik.

Ha sarkosan fogalmazunk, akkor vannak rendezők, akik valamilyen értelemben az erőszakhoz fordulnak, azért, hogy az akaratuk érvényesüljön.

Igen, ez az, amit mélységesen megkérdőjelezek. Két-három évvel ezelőtt írtam egy kiáltványszerű szöveget arról, hogy vége van ennek a fajta mainstreamnek a színházban, annak, hogy vakon higgyünk a rendezőben, egy mindenekfelett való képződményben. Vége a színháznak abban az értelemben, hogy a rendező mintegy megváltja a társulatot. A „nagy ember” képződmény nagyon sokszor a diktatúrákat képezte le, és a súlyos, meg hát olykor nevetséges gondolatlanságot leplezte. Erről egy, a kiáltványok nyelvéhez közel álló szövegemben írtam, éppen New Yorkban, angolul, és ez a nyelvi és térbeli távolság megkeményítette a mondataimat. Meglepően sokat, olykor meglepő szenvedélyességgel idézett írássá lett.

De ez egy trend, vagy számodra egy belátás, vagy már eleve így álltál hozzá? Talán 15 éve mondtad (és van is ilyen című könyved), hogy írni és (nem) rendezni. Azt mondtad, hogy te egy aktív dramaturg vagy, és a dramaturg-funkcióról való felfogásod elég progresszív: olyan szerepet akarsz játszani egy színpadi produkció létrejöttében, amelyet korábban nem nagyon játszottak a dramaturgok, de rendezni nem fogsz. Aztán mégis elkezdte rendezni. Akkor mégis mi történt?

Bűnbeesés. De ami a dramaturg-mivoltot illeti, igen, azt hiszem, a dramaturg akkor jó (és ezt Radnóti Zsuzsától tanultam meg), ha kívülállóként marad meg a folyamatban. Veszélyesen hangzik, de a dramaturgnak a nézőt kell képviselnie az előadás megszületésének a folyamatában. Ha fenntartja az utolsó percig a maga értetlenségét, nem válik bennfentessé, hanem outsider marad, beszél, kételkedik, de nemcsak a rendezőben vagy a színészi megoldásokban, hanem önmagában is. Fenntartja a beszélgetést és megnehezíti az utat. A kortárs színház a közösségi alkotás formái felé mozdult el, és ez megkerülhetetlenné lett a mainstream színházai számára is. Gondoljunk például a Katona József Színházra: egyre több közösségi, dokumentarista vagy erősen kísérleti előadást épít be a repertoárjába. Mindannyian érzékeljük a feszültséget a mainstream és az „off” között. Az off, minthogy általában kis terekben játszik, fenntartja a közvetlenséget, közelséget, ha úgy tesszük, intimitást – provokáljuk egymást, de közben magamat is provokálom. Az „off” a kísérlet-attitűd fenntartása tulajdonképpen, és a hagyományhoz való viszony problematizálásának a helye. Érdekes volt látni itt a DESZKA-n a *Mercedes Benz* pozsonyi előadását, ahol érdekes módon a hagyomány lett a kulcsszó. Esterházy Péter írásaiban a hagyomány görcsmentes, hisztériamentes, humorral és tragikummal átszőtt időérzékelés – tartok tőle, hogy számunkra, nagy általánosságban nem az. Dogmatikusan védelmezni a hagyományt, az inkább neurózis, semmint valóságos kulturális tett. Mi nem tudjuk megvédeni semmitől a hagyományt, legfőképpen önmagunktól nem, de a hagyomány, ha szerencsések vagyunk, meg

tud védeni bennünket, és legfőképpen önmagunktól, a saját korszerű ürességünk-től és örületeinktől.

„Elsőként a megajándékozottságot kellene észre vennünk életünk alakulásában. Hogy az ember a jó oldalon áll a történelem felfokozott szituációiban, az bizony nem természetes. Ha az ember számba veszi, mit vettek el tőle, akkor van, amit nem tudtak elvenni tőle. Az embernek a belső karriertörténetében ez nagyon fontos, hogy érezhesse, hogy valamit nem vehettek el tőle, s így visszanyerhetjük a világban való létezésünk örömeit.” A „külső” karrier adatai elolvashatók: Visky András költő (erről most érdemtelenül keveset beszéltünk), író, dramaturg, a Babeş-Bolyai és a Károli Egyetem oktatója, a Széchenyi Művészeti Akadémia tagja (2016 tavaszán tartottad a székfoglalódat); számba vehető, hogy művek, előadások, díjak sorozata fűződik a nevedhez. Mégis hogy különböztetnéd meg ettől a belső karriertörténetet?

Nagyon fontos kérdés. Délelőtt beszéltünk arról, hogy számomra a színházban a legnehezebben értelmezhető fogalom a *siker*. Nem tudom, mit jelent a siker, és hogy mi is az voltaképpen. A sikerhez rendszerint egy agresszív és statisztikai elem kapcsolódik, a klikkelések száma vagy a piaci működés adatai. Valamiféle sürgető pillanatnyiség. Nem vetem meg, de távolságtartóan és tele kételyekkel viszonyulok hozzá, olykor meg, persze, visszautasítom. A *belső karrier*, ami, emlémem, külső is, az az életem egészét érintő kérdésfeltevés. A felismeréseké. Amit sem a siker, sem a karrier szó nem tud leírni. Említetted a beszélgetés elején Richard Wurmbrand nevét, térjünk vissza ide. Apámék 1946–50 között a református egyházon belül lejátszódott lelki ébredésnek voltak a megszólítottjai, apám tulajdonképpen hamar meghatározó alakjává vált ennek a mozgalomnak. Nemrég a Bethánia Egylet dokumentumait nézegettem, ez a társulás fogta össze és irányította ezt a szellemi megújulást. Az a kérdés foglalkoztatott ugyanis, mi történt apámékkal meg az ébredés tagjaival a negyvenes években. Hogyan viszonyultak például a holokauszthoz? Mit gondoltak és mit tettek? Arra a meggyőződésre jutottam, hogy apámnak meg anyámnak, így persze nekem is, döntő szemléleti fordulatot jelentett a börtön és a kitelepítés, az ötvenes évek üldöztetései, amelyek gyakorlatilag 1989-ig tartottak, az tudniillik, hogy a *fogság* nézőpontjából szemlélhették az akkor történeteket és benne önmagukat. Hogy az, amit tettek az örülettel szemben, személyesen és mozgalomként is, olyannyira szimbolikusnak mondható, hogy nem is szabad említést tenni róla, és éppen az áldozatokra nézve nem szabad fel-emlegetni az elenyészőt. Az, hogy nem állnak ki melletted és elfordulnak tőled, az apám saját sorsává vált. És őt ez a felismerés, a mindkét rendszerben üldözött, bukaresti zsidó-keresztény, holokauszt-túlélő Richard Wurmbrand mellett valóságosan szabad emberré tette. A szabad ember a börtönben is szabad, nem a fogság törvényeinek engedelmeskedik, hanem a létezés iránti bizalommal él, tehát minden lehetséges módon a szeretet és a szolidaritás elkötelezettje marad. Kilép az uralmi megfontolásokból, a hamis hűségéből, kilép az absztrakciókból meg a mások eltörlése és kirekesztése árán megvalósítható projektumokból, és hiszi azt, hogy semmilyen közösségi elgondolást nem szükséges és nem is szabad az egyes ember vagy kijelölt embercsoportok feláldozása árán véghez vinni. És hogy nincs

az a személy, akiben hibátlanul meg tud testesülni valamely nemzet akarata. Hogy, ha visszamegyünk a történelembe, a revízió mindent fölülíró célkitűzése nem nagyobb a legkisebb embernél. Én nem ismertem az apámat a börtön előtt, mert túl kicsi voltam, de amikor megismertem, olykor valóban zavarbaejtően tiszta etikai, az egyénre és a közösségre egyszerre irányulni tudó magatartást tapasztaltam meg a környezetében. Az ötvenes évek legelején összegyűjtötték a papi embereket, talán Sinaian, és a rendszer melletti nyilvános állásfoglalásra szólították fel őket. A szónoklatokat egyenesben közvetítette a rádió. Apám a rádió előtt ült és hallgatta a békepapok lendületes beszédeit, hogy, íme, a kommunizmusban testet öltött az Evangélium szelleme. A szónokok sorában Wurmbrand következett, aki egyébiránt evangélikus pap volt, a beszéde közben, amely elképesztő dramaturgiai érzékkel átcsapott a diktatúra nagyon kemény kritikájába, megszakadt a rádióközvetítés. Apám a rádió előtt ülve felfohászkodott, és kérte az Uristent, hogy személyesen is megismerhesse ezt az embert. Hamarosan apámat is letartóztatták, börtönbe vették, és amikor belökték a szamosújvári börtön cellájába, az első ember, aki köszöntötte őt, Richard Wurmbrand volt. A szeretet radikalitását és valódi tétjeit a börtönben ismerte meg apám. Az ő belső karrierje szempontjából mérhetetlenül nagy fordulatot jelentett, hogy el lehet veszíteni mindent, feleséget, hét gyermeket, de a szeretet radikalitását semmilyen körülmények között nem érdemes megtagadni. Több nemzedékre tudott hatással lenni ez a magatartás. Ha ehhez mérem magam, nem is vagyok.

NÁNAY ISTVÁN

Múltfaggatás

DESZKA FESZTIVÁL 2017

Az egyhetes eseménysorozatot egy kiállítás és egy előadás foglalta keretbe; mindkettő kötődött Visky Andráshoz, a fesztivál díszvendégéhez és a szakmai beszélgetések egyik felkért résztvevőjéhez, valamint Miklósi Dénes grafikushoz. A megnyitóceremónia keretében Visky mutatta be Miklósinak a nyolcvanas évek Romániájáról összeállított sajtófotó-válogatását, illetve ő rendezte a találkozó utolsó előadását, Dragomán György marosvásárhelyi születésű író *Kalucsni* című darabját.

(*A nyolcvanas évek Romániában*) Miklósi Dénes többek között a hatvanas-nyolcvanas években megjelent romániai megyei lapok képanyagát archiválja. A hetvenezer darabra tehető gyűjteményből csupán szűk válogatást prezentált a színház nézőtéri büféjében, de ennek alapján is döbbenetes időutazásra kényszerült az, aki megtekintette a panellakások típusbútorai között élő családok beállított felvételeit, az állami ünnepekre kirendelt kisiskolások és szüleik hurraóptimista arckifejezését, a letarolt régi városrészek helyére felhúzott blokkházak sivár sorát meg az üzletek szegényes kirakatát bemutató fotókat, valamint besűgő-jelentések másolatait s az apparátus működésének egyéb dokumentumait.

A kolozsvári produkció díszlettervezője is Miklósi Dénes. A nyolcvanas évek közepén játszódó darab egy romániai városban élő magyar értelmiségi család kál-

váriáját mutatja be. Várják a kivándorlási papírjaikat, miközben a férj szeretője, a helyi Securitate főemberének a lánya, feljelenti őket, s az addig is előforduló házkutatások és vegzálások mindennaposak lesznek. Modern Iphigénia-sztori kerekedik ki, hiszen a házaspár 16 éves lánya feláldozza magát: hagyja, hogy Veress elvtárs, a szekus vezér magáévá tegye. De semmi sem rendeződik el, mert Veress is lebukik, és az általa már átadott útleveleket is visszaveszik a biztonsági szolgálat nála is cinikusabb és törtetőbb, középserű beosztottai.

Visky hipernaturalista közegben játszatja a drámát, ehhez Miklósi megteremti a blokk-lakás enteriőrjét és zsúfoltságát. Nemcsak a kolozsvári közönségnek, de a magyarországi nézők közül is sokaknak, akik éltek vagy jártak annak idején Erdélyben, ismerősek a bútorok, a színek, a tárgyak. Az előadás második felében, a Securitate helyiségeiben játszódó jelenetek is ugyanebbe a térbe helyeződnek, érzékeltetve, miként nyomul be a privát szférába az államhatalmi jelenlét. A színpadot a nézőtérrel üveggel választja el, ami egyszerre a naturalista színház „negyedik fala” és annak kifejeződése, hogy ebben a világban senkinek sem lehet titka vagy magánélete, mindent ellenőriz a hatóság. A színészek hangja mikroporttal van kihangsúlyozva, mintha lehallgató készüléken keresztül hallanánk minden egyes szót. A produkció természetesen fikció, de a rendező és a tervező hangsúlyosan teremti meg a fikció dokumentarista háttérét a valós személyekről (Kós Károlytól Széles Annáig) készült és a díszletfalán látható fotókkal éppen úgy, mint azzal a kis kiállítással, amin keresztül a közönség megközelíti a színháztermet, s eközben kihallgatási jegyzőkönyvek, ügynökjelentések s egyéb titkosszolgálati iratok másolatait nézheti meg.

(*Középpontban a valóság*) A Csokonai Színház művészeti műhelye idén is nagyon sok, összesen huszonhat előadást választott be a fesztivál programjába. A produkciók ismeretében úgy tűnik, hogy a válogatásnak két kiemelt szempontja lehetett: műfajilag és stílusosan minél többféle alkotás mutatkozhasson be, illetve a darabok lehetőleg reflektáljanak a valóságunkra. Példaértékű és kivételes az, ahogyan e két szempontot a válogatók érvényesítették. Az előadások több mint fele olyan témákkal foglalkozik, mint az ügynökmúlt feltárása, az utolsó félévszázad történelmi traumáival való szembenézés, illetve napjaink néhány neuralgikus társadalmi-szociális problémája. Nemigen láttunk hagyományos drámainterpretációt, annál inkább olyan, egyre gyakrabban felbukkanó formákat, mint a részvételi, dokumentum vagy verbatim drámát, osztálytermi színházat, prózaadaptációt, monológot-monodramát és a Gördeszka elnevezésű szekció jóvoltából igen változatos technikájú bábprodukciókat. Ezt a sokszínűséget részben magyarázza, hogy a munkáikkal jelenlévő rendezők több mint fele azt a fiatalabb korosztályt képviselte, amelynek tagjai szabadabban próbálkoznak új kifejezési módokkal.

A hivatalos adatok szerint a rendezvény sikeresnek mondható, az előadások nagy része közel telt házzal ment. Ehhez persze azt is figyelembe kell venni, hogy mindössze négy produkciót játszottak nagyszínpadon, a többit kisebb helyen (nyolcat stúdióban, ötöt a Vojtina Bábszínházban és kilencet vagy a Víg Kamarában, vagy a nagyszínpadra épített, tehát kamaraméretre szűkített nézőtér előtt). Ebből nem elsősorban a fesztivállátogatottság pontosítása a lényeg, hanem az, hogy a kortárs magyar színpadi műveket a színházak zömmel kis terekben mutatják be, azaz eleve viszonylag szűk közönségréteget szólítanak meg.

Ez végső soron a találkozó fogadtatására is igaz, különösen, ha nemcsak az előadások látogatottságát, hanem a szakmai megbeszéléseket is számításba vesszük. Igaz, nem ritkán maguk a fellépő társulatok vagy azok képviselői sem jelentek meg a beszélgetéseken, de a város értelmiségi, egyetemi és diák rétegének feltűnő érdeklensége is évek óta töretlen.

Ugyanakkor öröndetes, hogy a találkozó bizonyos tekintetben visszatért a DESZKA eredeti alapító eszméjéhez, hiszen ezt közel másfél évtizede a drámaírók és dramaturgok indították el. Jó néhány éve azonban épp az írók kezdtek lassan elmaradozni – úgy is mondhatnám: kiszorultak a rendezvényről –, ám idén a Színházi Dramaturgok Céhének több mint harminc éve működő, a fiatal drámaírók is-tápolását, valamint a színházak és az új magyar dráma közelebb hozását célul tűző Nyílt Fóruma a fesztivál idejére Debrecenbe költözött. Ez új színt és pezsgést hozott a szoros menetrendű találkozó mindennapjaiba, hiszen a résztvevők nemcsak maguk között töltötték közös munkával az időt, hanem rendszeres látogatói voltak az előadásoknak és igazi fesztiválhangulatot teremtettek. Másfelől, persze, megjelenésük még zsúfoltabbá tette a programot.

(A díszvendég: *Visky András*) Szerencsés koncepcionális döntés, hogy a fesztiváloknak legyen egy-egy író díszvendége. Az idén Visky Andrásra esett a választás, és ő nemcsak vállalta e szerepet, de intenzív jelenlétével, a szakmai beszélgetéseken való megnyilvánulásaival és természetesen a darabjaival, illetve rendezéseivel ténylegesen is a találkozó fókuszát képezte.

Termékenynek bizonyult, hogy a szakmai beszélgetéseken a hazai színházi életben otthonosabban mozgó „házi bölcsek” (Árkosi Árpád, Láposi Terka és jómagam) mellett ő – ironikusan és önironikusan, a személyességet és az egzakt-ságot ötvözve – tágabb értelmező és viszonyítási szempontokat is képviselt.

Visky két drámája, illetve két rendezése szerepelt a programban. A már említett *Kalucsni* mellett a *Pornó* című darabját maga vitte színre. A cím egy fiatal színésznőnek a megfigyelési aktákban szereplő fedőneve. A darab a diktatúra utolsó évében játszódik, a színhely Szatmárnémeti. Az előadást is e város színháza mutatta be, bár szereplői kolozsvári művészek. A monodráma főhőse a viselkedési és politikai kötöttségeket semmibe vevő, az egyéni szabadságát mindennél fontosabbnak tartó, utca-művészetével előírásokat és tabukat döntögető nő, akinek az életébe a legdurvább módon avatkozik bele a Securitate. Ennek következtében a szerelme, az attól fogant gyereke és ő maga is meghal.

A csupasz színpadon egy halom használt ruha, egy tükörkeret s egy kicsi, fej nélküli csontváz. Ezekből és ezekkel születik meg Albert Csilla játéka. A színésznő egyenrangú partnere a színpadon Antal Attila nagybögős. Az előadásmód alaphangja a mesélés, az események felidézése, a történetekben szereplő alakok megjelenítése. Az elbeszélés nem válik patetikussá vagy önsajnálóvá, legtöbbször tárgyilagos vagy clownos. Az író-rendező ezúttal is ellenpontoszza a részben fikciós, részben valós alapú, sőt, a saját életéből vett elemeket is tartalmazó (erre utal az alcím: *Feleségem története*) cselekményt a dokumentumértékű háttéranyagokkal: a monológot időnként ügynökjelentések száraz szövege szakítja meg, illetve az előcsarnokban Visky a saját magáról készült jelentések másolatait tárja a nézők elé. Ezzel is hangsúlyozza: nem egyedi esetről van szó.

Még szorosabb szálakkal kapcsolódik az író életéhez a *Júlia* című drámája, amelyet sok nyelvre lefordítottak és sok országban játszottak és játszanak. Az ősbemutatót Tompa Gábor rendezte. A mostani premierre a Magyar Színházban került sor, a monodráma címszerepét Ráckevei Anna alakítja, s a produkciót Szabó K. István állította színpadra. Visky András nem volt még két éves, amikor apját bebörtönözték, románul nem tudó anyját pedig hét gyerekével együtt internálták. Állati körülmények között vegetáltak, de lélekben töretlenül igyekeztek átvészelni a megpróbáltatásokat. Amikor az anya testi ereje fogytán volt, gyerekei segítségével jön vissza az életbe, és e fél éber állapotában fogalmazódik meg vallomása, egyoldalú, hol pörlekedő, hol gyengéd párbeszéde Istennel meg a távollevő férjével. A puritán környezetben játszódó előadás Ráckevei Anna színészi remeklése. Általa a megrendítő, de önironikus részleteket is felvillantó, széles érzelmi végleteket bejáró dráma minden regisztere megszólal.

(*Ügynökökről itthon és Romániában*) Miként Visky András munkái, a legtöbb fesztivál-előadás is a műltfaggatás jegyében született. Az ügynökkérdéssel két mű foglalkozott. Bartis Attila maga vitte színre Marosvásárhelyen *Rendezés* című darabját, míg a Katona József Színház Máté Gábor rendezésében játszotta a debreceni kötődésű Ménes Attila *Biharját*. Ez utóbbiban a szerző Tar Sándor beszervezését, lelepleződését és öngyilkosságát dolgozza fel, jobbra publicisztikus dramaturgiai megoldásokkal és szinten. Az előadás komplexebb képet igyekszik adni a jelenségről, mint a darab. A rendező kerüli a patetikus felhangokat, és a sematikusabb részeket humorral teszi hitelesebbé. A szereplőket olyan parányi zárt térbe zsúfolja össze, amelyben megszűnik az egyének magánszférája. Kiváló együttes játéka garantálja a sikert, és Mészáros Béla a címszereplőt olyan összetett karakternek ábrázolja, akit egyértelműen sem elítélni, sem felmenteni nem lehet. Ez az eldöntetlenség az, ami továbbgondolkodásra készítheti a nézőt.

Bartis Attilát darabja megírásakor nemcsak egy jelenség feltárása, hanem a fájdalmas egyéni műltfeldolgozás kényszere is inspirálhatta. Apját, Bartis Ferenc író-tényi hatóság is. Erről, az őt személy szerint is érintő, de társadalmi méretű sokkhatásról kíván beszélni darabjában, amelynek főszereplőjeül egy olyan rendezőt választ, akinek szekus műltjára épp aközben derül fény, mikor egy ügynökről szóló saját drámáját állítja színpadra. Bár a téma felvetés fontos, a bűjtatott konfliktusú, kétszintes dráma – a próbák során nemcsak a rendező darabjának jelenetei szólnak meg, hanem a színészek és a rendező közötti magánéleti szálak is felsejlenek – nehezen halad előre, és a lelepleződés a hosszadalmas előkészítés után nem robban. Az író annyira lényegesnek és saját ügyének tekintette a drámáját, hogy maga vállalkozott a megrendezésére. Korrekt munkát végzett, bár talán élesebbek és plasztikusabbak lehettek volna a szituációk, ha egy külső segítő támogatva volna a munkát, vagy másra bízzák a színpadra állítást (mint ahogy ez történt a Vígsházban, ahol Szikszai Rémusz rendezte a művet, nem sokkal a vásárhelyi premiért követően.)

(*Monodramák '56-ról*) Az 1956-os forradalomról direkt vagy indirekt módon több produkció is szólt. A téma iránti fokozott érdeklődést a kerek évforduló s az erre az alkalomra kiírt pályázatok is magyarázzák. A találkozón két kiemelkedő egyszemélyes előadást láthattunk. A Katona József Színház és a PanoDráma bemu-

tatója Maléter Pálra, a forradalmi kormány honvédelmi miniszterére emlékezett felesége, Gyenes Judith szavaival. Maléter Pálné több nagy interjút adott, amelyekben felidézi fiatalkorát, megismerkedését a már családos Maléterrel, esküvőjüket, a történelmi események alakulása miatt rövidre szabott házasságuk napjait, az 56-os eseményeket, s benne férje szerepét, de hiteles képet ad a férjét soha meg nem tagadó asszony évtizedekig tartó megpróbáltatásairól éppen úgy, mint az 1989-es újrateremtés részleteiről és háttéréről. Ezekből a beszélgetésekből állította össze Garai Judit, Hárs Anna és Merényi Anna dramaturg a *Pali* című verbatim (azaz az interjúalany szövegét szó szerint felhasználó) dráma szövegét, amit Szamosi Zsófia adott elő. Lengyel Anna rendezésében egy állólámpa, kisasztal és fotel jelöli ki azt a teret, amelyben a színésznő finom és bensőséges játékára és magára a textusra irányulhat minden figyelem. Nem elsősorban a felidézett, sokak számára többé-kevésbé ismert tények hatnak elementáris erővel, hanem az a személyesség, amitől a történelmi események magántörténetté válnak. Az az egyszerű, a legremesebb eseményeket is a sokat megéltek bölcsességével szemlélő mesélés és az az elegáns előadásmód, ahogyan Szamosi Zsófia a nézőkhöz mint a köré gyűlő érdeklődők csoportjához fordul, ideális és intim befogadói helyzetet teremt. A színésznő és az általa megidézett személy különleges és ritka azonosulásának lehettünk tanúi.

Egészen más hangvételű az Örkény Színház produkciója, amelynek főszereplője Eörsi István, akit Polgár Csaba rendezésében Znamenák István személyesít meg. *Az emlékezés a régi szép időkre* műfaji megjelölése börtönmonológ; ezen a címen jelent meg az író börtönnaplója 1988-ban szamizdatban, majd egy évvel később legálisan. Ebből készítette az előadás szövegét Bagossy László és Ary-Nagy Barbara. Miként a könyv, a darab sem csupán az őt, majd súlyosbításként nyolc évre ítélt és ebből majd' négy évet leülő szerző börtönélményeit taglalja, hanem a forradalomról, az azt követő ellenállásról, a kádári konszolidáció lényegéről és a kortársak viselkedéséről, eltérő alkalmazkodási taktikájáról, esetenként árulásáról is szól.

Znamenák közletről ismerte Eörsit, akivel a kaposvári színházban együtt dolgozott. Így többszörösen szerencsésnek bizonyult az ő kiválasztása e szerepre. Hasonló a két ember alkata, nem idegen a színésztől az Eörsire jellemző szarkasztikus, kissé cinikus humor és szókimondás. A padlóra rögzített piros, fehér, zöld lufik erdeje adja a „díszletet”, időnként ezek közt, mint valami erdőben bolyong a színész, s közben jó néhányat ki is durrant közülük. A látvány, a színészi játék meg a szellemes, a hátborzongató vagy felháborító eseményeket is ironikusan közelítő szöveg együttesen számos asszociációra ad lehetőséget. A színész a nézőket nem csupán direkt megszólításukkal, egy vers felolvasásával vagy ropik majszoltatásával teszi aktív résztvevőkké, hanem mindenekelőtt azzal, hogy valamiféle cinkos szellemi partnerséget teremt maga és a közönsége között.

(*Jadviga párnája*) A múltidéző produkciók között két jelentős író, Závada Pál és Esterházy Péter műve más irodalmi és művészi minőséget képvisel. Amiatt is, hogy mindkettő – a *Jadviga párnája* és a *Mercedes Benz* – nagyszínházi előadás, de elsősorban azért, mert nem csupán egy adott esemény felidezésére vállalkozik, hanem széles történelmi tablót rajzol.

A *Jadviga* a házigazdák nagyigényű produkciója. A regényt Góli Kornélia alkalmazta színpadra, és Mezei Kinga rendezte. Az adaptáció lényegi pontokon tér el

az eddigi színpadi és filmes feldolgozásoktól, a leginkább abban, hogy megtartja az epikus mű narratív formáját. A darabban is lassan, több szemszögből rajzolódik ki a család hat évtizedes története, ahogy három személy, Jadviga, Ondris és Miso naplójegyzetei egymásra kopírozódnak. Szerencsés dramaturgiai és rendezői döntés, hogy a dráma legfőbb alakja a fiú, Miso, aki egyidejűleg ismeri meg szülei feljegyzéseiből a múltat, lesz megelevenítője a maga módján elképzelt részleteknek és fűzi az előzőekhez a saját gondolatait. A szerepet a marosvásárhelyi színház színésze, Galló Ernő játssza elementáris erővel. Ugyanazon alakon belül bravúrosan változtatja az idősíkokat, lép be különböző figurákba s válik egyszerre áldozatává és kiszolgálójává egy diktatórikus hatalom erőszakszervének. Hozzá hasonlóan erőteljes alakítás Oláh Zsuzsa démonikus Mamókája. Ondraschek Péter bonyolult, többszintes, a sok helyszínt gyors változásokkal megjeleníteni képes díszletében időnként elvesznek a cselekmény valódi hordozói, a szerelmi háromszöget képező Jadviga (Sárközi-Nagy Ilona), Ondris (Kiss Gergely Máté) és Franci (Papp István), s nem mellékesen: a monumentális látvány ellentétbe kerül a szerény létszámú szereplőgárda kamarajellegű előadasmódjával.

(*Mercedes Benz*) A fesztivál, de alighanem az évad legmeghatározóbb alkotásának tartom Esterházy utolsó drámáját – amelynek felolvasószínházi verzióján az író még ott lehetett –, a *Mercedes Benz*t. A mű a pozsonyi Nemzeti Színház felkérésére született, és ez a teátrum mutatta be az igazgató, Roman Polák rendezésében.

A családregegy analógiájára család-drámának mondhatnám, amely egyben *Az ember tragédiájának* parafrázisa is. Az Úr és Lucifer viaskodik egymással, és a tét: ki tudja a maga oldalára állítani az Esterházyakat. Vagy ahogy az Úr mondja Lucifernek: „vedd el a szerencséjüket, / Fogadjunk, akkor sem fordulnak ellenem, nem árulják el a jót.”

Nem „szabályos” darab a *Mercedes Benz*, miként Esterházy egyetlen színpadi műve sem az. Jobb híján asszociatív dramaturgiának tekinthető az a mód, ahogy az író egymás mellé helyez különböző tartalmú és jellegű részletet, de ezekből nem rakható ki egyetlen és egyértelmű puzzle-kép. E műnek sincs egyenes vonalú történetvezetése, a látszólagos cselekmény meg-megszakad, máskor kitérőt tesz, vagy elakad, és egy momentum pillanatnyi önértékénél nagyobbra duzzad. A konstrukció egészét áthatja a játékosság, az irónia és önirónia kettőssége, a cinikusnak tűnő felszín és a tragikus mély közötti összefüggésháló. A textus tele van utalásokkal, nyelvi játékokkal, kifacsart vagy egyenes idézetekkel (mindenekelőtt Madách *Tragédiájából*), a szereplők folyamatosan kommentálják a szituációkat, a mások és maguk szövegét, kilépnek a cselekményből, és attól független megjegyzéseket tesznek, vagy kiszólhatnak a közönséghez.

A hazai színházi praxis nehezen küzd meg ezzel a dramaturgiával. A pozsonyi előadást viszont nem kötik sem a szerzőhöz itthon fűződő beidegződések, sem a magyar színházi hagyományokból fakadó előadói nehézkességek, és Polák keze alatt pimaszul szabad előadás született. A kvázi üres színpad központi eleme a középen álló ajtó, amelyen át a történelmi epizódok szereplői közlekednek. Az Úr a színpad bal, Lucifer pedig a jobb oldalát uralja. A színészek zöme több szerepet alakít, beleértve az Urat és Lucifert is. Az Úr (Martin Huba, sok színészgeneráció nevelője) az eseményeket inkább szemlélő, mint alakító, fanyar humorú, elegáns

úriember, míg a higanymozgású, energikus, Robert Roth Lucifere a legváltozatosabb eszközökkel és számos alakváltással igyekszik végigvezetni az Esterházy család férfitagjait Közép-Európa történelmének – főleg a huszadik század történelmének – rémségein. Egyszerre vagyunk Magyarországon, Szlovákiában és Ausztriában, s a szereplők a szlovák szövegbe minduntalan magyar és német szavakat, mondatokat fűznek. (Peter Kováč fordító és dramaturg nagyszerűen ültette át a terjedelmes darabot szlovákra, és a rendezővel közösen kitűnő szövegkönyvet hozott létre.) Egy családtörténeten keresztül egész térségünk sorsának alakulásáról, sorozatosan kudarcba fulladó történelmi felbuzdulásainkról, a nemzeti és nemzetiségi viszályok pusztító hatásáról is képet kapunk.

Végletesen megosztott világunkban különösen szívszorító és elgondolkodtató az előadás egyik legszebb jelenete, amelyben az 1945 utáni kommunista hatalomátvétel következményeitől sújtott Esterházy a Főforradalmárral – aki előzetesen a férfit megalázta, a családi értékeket kupacba hordva kidobta – az ajtó küszöbén kuporogva a kommunista és a katolikus hit erejéről, az értékek mulandóságáról s a lehetséges jövőről vitázik. Közben ellenfelekből egymás érveit ugyan nem elfogadó, de akceptáló beszélgetőtársak lesznek, akik a legfőbb elvekben akár egyet is érthetnének, ha a történelem nem lépne állandóan közbe.

A küzdelem – miként *Az ember tragédiájában* – eldönthetetlenül végződik. Lucifer nem győz, de miután a legifjabb Esterházy rituális gyilkosságot követ el a be-szervezett és ügynökké lett apja ellen, az Úr kénytelen beismerni: „Ezt a huszadik századot, ezt valahogy elcseszttem.” A történelem és az ő meccsük folyik tovább. És szól Janis Joplin utolsó, halála előtt pár nappal írt dala, a *Mercedes Benz*. Az énekesnő utánozhatatlan nevetése zárja a dalt és az előadást. Szerette ezt a dalt Esterházy Péter, s azt kívánta, hogy darabjának előadásában legyen meg a rémületnek és az örömmel az az együttállása, ami a dalban benne van (meg a szabadságé és a reménytelenségé), valamint komolyságot és komolytalanságot egyszerre sugalljon. A pozsonyi előadás e szellemében született és ezt az írói elképzelést valósítja meg.

(*Aktuális témák, szokatlan formák*) A DESZKA-n nemcsak műltfaggató produkciókat lehetett látni, hanem aktuális jelenünkről szólókat is, illetve olyanokat, amelyek nem elsősorban problémafelvetésükkel, inkább jól megcsináltságukkal (Székely Csaba: *Kutyaharapás*, Vádli Alkalmi Színházi Társulás), egy-egy jelentős színészi alakításnak köszönhetően (Udvaros Dorottyaé például Bereményi Géza *Shakespeare királynőjének* kaposvári reprízében), közösségi teljesítményükkel (*Hubertusz*, Beregszász) vagy stíláriis útkeresésükkel (Székely Csaba: *Idegének*, marosvásárhelyi színház román társulata) tűntek ki a kínálatból.

A kortárs tematika olyan problémákat ölelt fel, mint a drogfüggőség, a szülő-tartás, a családok széthullása, a fiatalok társadalmi beilleszkedési nehézségei, a kultúra ellehetetlenítése. A Pécsi Nemzeti Színház *Addikt* című nagyszínpadi előadásának szerzője, Szűcs Zoltán maga is végigjárta a függőség minden fázisát, s most az írás segíti abban, hogy a drogtól tiszta maradjon. Anger Zsolt rendezése elsősorban a darab színhelyén, egy terápiás intézetben lévő személyek hiteles ábrázolására, az elvonási időszak gyötrelmes folyamatának érzékeltetésére koncentrált. Nem az egyes esetek klinikai pontosságú bemutatását tartotta fontosnak, hanem a leszokási szituáció lényegét, belső motivációit ábrázolta, felvillantva kinek-kinek a

drogfogyasztáshoz vezető családi és emberi hátterét is. A kitűnő ensemble-játékon belül is kiemelkedett Köles Ferenc játéka, ami nagyban hozzájárult ahhoz, hogy ne furcsállkodva, hanem együttérzőn és megértően nézzünk ezekre – s talán általában a hozzájuk hasonló helyzetbe került – emberekre.

Két darab is gyerek-szemszögből mutat be egy-egy társadalmi-szociális jelenséget. A *Napraforgó* (Füge Produkció) főszereplője egy tízéves kislány, akinek szülei között egyre nehezebben feloldható ellentét feszül, és aki e szituáció átélésében és feldolgozásában igazi segítséget elsősorban a tanárnőjétől, illetve a különbözőképpen hátrányos helyzetű osztálytársaitól kap. Pass Andrea, a dráma írója és rendezője a mindennapokból ismerős helyzeteket állít színpadra, jelenetei többnyire nyitottak, azaz csak kérdéseket tesz fel, de válaszokat egyikre sem ad, ezekhez a nézőnek kell eljutnia. Ilyen értelemben valamiféle terápiás drámának is tekinthető e mű.

A *Lady Lear* (Káva Társulat) Shakespeare tragédiájának átirata, amelyben egy magát napról napra nehezebben ellátó idős asszony sorsáról a három felnőtt fiának kéne gondoskodnia, de ehhez mindegyiküknek valamit fel kéne áldoznia eddigi komfortjából. Róbert Júlia és a rendező, Kovács Dániel Ambrus úgy gondolta, hogy e téma feldolgozásához a részvételi színházat választja. Négy színész alakítja a három fiút, és ugyancsak ők – felváltva – az anyát is. Ez a megoldás eleve kizárja, hogy a néző beleélje magát a történet alakulásába vagy a főszereplő asszony sorsába. Didaktikus a darab, s a jelenetek funkcióját egy adott cél szabja meg. E cél az, hogy az előadás kulminációs pontjain, a történet menetét megszakítva, a felmerülő problémákat a színészek a közönséggel közösen beszéljék meg. Mi a teendő akkor, ha egy idős asszony akkor sem hajlandó elmenni otthonából, vagy beengedni magához egy gondozót, ha már egyedül képtelen magát ellátni? Bedugják-e az anyát egy öregek otthonába? Ha a fiúk egymás után bizonyos időre vállalnák a mama ellátását és gondozását, meddig mehetnek el önálló életvitelük korlátozásában? – ezekről beszélgetnek, időnként hevesen vitáznak a nézők, ám a megbeszéléseken született javaslatok nem épülnek be az előadás további részeibe.

Némileg hasonló módszerrel él a Füge és a Trafó közös produkciója, amely kezdő vagy pár éve végzett színészek pályakezdő nehézségeit vonultatja fel. Kelemen Kristóf író-rendező a dokumentarista jelzővel pontosítja az előadás műfaját. A megjegyezhetetlenül hosszú cím – *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* – pedig arra utal, hogy az a jelenség, amit körbejárnak egy hajdanvolt botrányos vizsgaelőadás (Handke: *Közönséggyalázás*, 1969) emlékének felidézésével, a fellépő színészek vallomásai, statisztikák, egyetemi történetek és különböző dokumentumok segítségével, nem csupán egy szűk szakma művelőire, hanem minden hozzájuk hasonló korú és helyzetű fiatalra érvényes. Ebben az előadásban is megszólítják a nézőket, sőt játszanak is velük, de a Káva zárt történetmeséléséhez képest ez a produkció szertelen, bizonyos pontokon estéről estére változó, azaz improvizatív elemeket is tartalmazó, leginkább kollázshoz hasonlítható kavalkád.

Alkalmi előadásnak készült a *Majdnem 20*, amit Tasnádi István írt és Vidovszky György rendezett. 2016-ban lett volna húsz éves a Bárka Színház, de ezt a jubileumát már nem érhetette meg, mert útban volt a Közzszolgálati Egyetemnek és nyűg volt a fenntartó VIII. kerületnek, tehát felszámolták. Egy éve, nyáron, az Ördögkatlan Fesztiválon összeállt az a színészcsapat, amely a Bárka fiataloknak szóló na-

gyon sikeres előadásaiiban lépett fel (*Pál utcai fiúk*, *A legyek ura*, *Iskola a határon*, *East Balkán*), és improvizációkból létrehozta egy olyan produkciót, amelyben a Bárka fiatal színészei csak akkor folytathatják hivatásukat, ha a Közszerológati Egyetem rendvédelmi szakának hallgatói lesznek. Tehát nappal kiképzésre járnak, esteéntként a kiképző tiszta vezetésével próbálhatnak. Abszurd komédia született, amit bemutatása óta egyre több helyre hívnak, hiszen ez a történet messze túlmutat egy színházra való bizarr emlékezésen – széleskörű társadalmi érvényessége van.

(*Bábok a Deszkán*) Az évente születő új magyar drámák jelentős része báb, gyerek- és ifjúsági előadásokhoz készül. Immár hagyomány, hogy ezek közül is jó néhányat kiválasztanak a szervezők a Gördeszka elnevezésű szekcióba. Idén a produkciók csaknem harmada sorolható ebbe a kategóriába. Van köztük klasszikus és mai mesefeldolgozás (*A só*, Vojtina Bábszínház; *Az aranyhalacska*, Círóka Bábszínház; *Emlékfoltozók*, Vaskakas Bábszínház; *Hessmese*, Csokonai Színház; *Töviskirály*, Mesebolt Bábszínház), vásári játék (*Szerencsés János*, Vojtina Bábszínház), osztálytermi színház (*Péter*, Zalaegerszeg). Mivel ezek zömmel bábos vagy bábokat is használó munkák, illetve egy-egy meghatározott korosztálynak vannak címezve, speciális dramaturgiai problémákat vetnek fel, így ezeket más fórumokon érdemes részletesen tárgyalni.

Egy bábelőadásról azonban itt is szeretnék szólni: ez nem elsősorban gyerek-nézőknek szól. *Az időnk rövid története* témájában kicsit hasonlít Örkény István *Macskajátékához*. Ez is a teljes életet élni akaró idősekről szól, sok humorral és érzelmegazdagon. Négy fiatal színész kelti életre két-két idős férfi, illetve nő báb-ját. A négy alakot közös ismerősük végakarátának teljesítése hozza össze: a ham-vait a tengerbe kell szórniuk. Egy roadshow elevenedik meg előttünk, s a kaland-os út során a négy öreg között nemcsak a felmerülő nehézségek leküzdéséhez nélkülözhetetlen bajtársiasság és szolidaritás születik meg, hanem baráti és szerel-mi kapcsolatok is alakulnak. A színészek (Andruskó Marcella, Pallai Mara, Szolár Tibor és Teszárek Csaba) időnkén kiállnak a játékból, s egy-egy régi slágerre vagy kupléra emlékeztető dalt énekelnek, ezzel is emlékeztetve a szereplők fiatalságára vagy az idős testben tovább élő fiatal temperamentumára. Az Esterházy-mű mellett Gimesi Dóra e darabjának Hoffer Károly rendezte előadása volt a fesztivál másik megrendítően szép élménye.

(*A jövő*) A 2017-es DESZKA Fesztivál jól kitapintható, következetesen megvaló-sított koncepciót jelenített meg. Egyre nyilvánvalóbb, hogy a DESZKA az ország egyik legjelentősebb színházi találkozója. Nem a „legjobbák” fesztiválja, nem is regionális seregszemle, hanem problémaközpontú szakmai találkozó. Ez azonban nem tudatosodott még sem a városban és vonzáskörzetében, sem országosan, valamint sem a közönség, sem a szakma szélesebb köreiben. Ahhoz, hogy ez jóté-konyan megváltozzon, nemcsak a szakmaiságot kell továbbra is legalább a mosta-ni színvonalon biztosítani, hanem az esemény hírverését, a város életében való intenzívebb megjelenését, a mostaninál szélesebb közönségének idevonzását és kiszolgálását is meg kellene oldani. Ez többéves program. Nagy kérdés: lehet-e ily hosszú időre tervezni?!

tanulmány

TAKÁCS MIKLÓS

Anne Frank mint emlékezhely

A KULTURÁLIS TRAUMA ÉS A NEMZETI HOVATARTOZÁS PERFORMATÍV
MEGALKOTÁSA

Ma már a legmeglepőbb kontextusokban is felmerülhet Anne Frank neve. Például egy volt kambodzsai gyerekkatona életének e traumatikus időszakáról úgy mesélt, hogy nemcsak őt ütötték akkor, hanem Anne Frankot is, mert az ő története pont olyan, mint azé a kamaszlányé. Az interjú készítője, Edvard Hauff szerint a visszaemlékező valószínűleg később, már az Egyesült Államokban hallott Anne történetéről, de mindenesetre ez a párhuzam is annak a törekvésnek a része volt, hogy utólag megértse saját szenvedéseit.¹ Alvin H. Rosenfeld pedig arról számol be, hogy megjelennek az egyértelmű manipulációk is, Észak-Koreában például kötelező olvasmány lett a középiskolákban, de azért, hogy a Frank családot saját országgal, a náciakat pedig Amerikával azonosítsák.² Ez viszont nem pusztán egy érdekesség, Anne Frank alakjának ilyen túlzott instrumentalizálása túlmutat a konkrét eseten, és veszélyezteti a morális felelősséggel összekapcsolható holokausztemlékezetet is – figyelmeztet Rosenfeld.³

Ez a jelenség, azaz, hogy Anne Frank ki tudott lépni a nyugati világ emlékezet-kultúrájából és globális ikonná vált, jól magyarázható egy viszonylag friss kultúratudományi megközelítés, az úgynevezett „transznacionális fordulat” távlatából. Már magyarul is hozzáférhető két olyan kötet, amely kiváló kiindulópontot kínál egy ilyen érdekeltsgű kutatásnak. Az egyik a Helikon folyóirat 2015/2-es száma, *Transznacionális perspektívák az irodalomtudományban* Jablonczay Tímea szerkesztésében, a másik pedig a *Transznacionális politika és a holokausz emlékezettörténete* címet viseli (szerkesztők: Szász Anna Lujza és Zombory Máté). A tematikus folyóiratszám bevezető tanulmányában máris találunk egy kifejezést, mégpedig Rebecca Walkowitztól, mely megvilágító erejű lehet, hiszen Anne Frank naplója is igazi „transznacionális könyv” – maguk a könyvek is migránsokká válhatnak ugyanis.⁴ (Sőt, ma már a nemzeti kánonok kölcsönhatásából létrejövő új műfajról is beszélhetünk, amit Azade Seyhan „transznacionális irodalomnak” nevezett el.)⁵ Anne Frank kitüntetett státusza persze annak is köszönhető, hogy maga a holokausz diskurzusa is átkerül más országok önértelmezésébe, ahogyan a traumatikus emlékezetek is globalizálódnak.⁶ Ez viszont csak veszteségekkel együtt történhet meg, csak akkor válhat valami vagy valaki globális ikonná, ha az eredeti történelmi kontextusából kiszakítják, onnantól kezdve viszont a tömegmédia kanonikus képekben fogja terjeszteni szerte a világon.⁷ Ez a járulékos veszteség visszavezet minket Rosenfeld figyelmeztetéséhez, hiszen a kontextusvesztés lehetőséget ad a

radikális átértelmezésre, így a manipulációra. Talán valóban nincs a kulturális traumának földrajzi és kulturális határa,⁸ de ezeket a határokat gyakran már csak úgy tudják átlépni, hogy már semmi nem emlékeztet eredeti mivoltukra, akár önmaguk teljes ellentétéként kerülnek át más kultúrák önértelmezésébe.

Ezért is fontos figyelembe venni Katherine Brickell és Ayona Datta javaslatát, akik szerint a *transznacionalizmus* fogalma figyelmen kívül hagyja a lokális különbségeket,⁹ így inkább *transzlokalitás*ról kellene beszélnünk. A tanulmány második felében, ahol Anne Frank naplójának újraolvasására vállalkozom, a transzlokalitás elmélete éppen azért lesz a legalkalmasabb értelmezési keret, mert segítségével megvizsgálható, hogy a személyes (lokális) teret még a legextrémebb esetekben is, mint amilyen a rejtőzködés a „Hátsó traktusban”, átszövik diskurzusok, jelentéstulajdonítások vagy éppen más terek emlékezete, amennyiben a transzlokális teret többretegű, állandó mozgásban lévő térként értjük.¹⁰

De térjünk még vissza a tágabb kontextushoz, mert Anne Frank naplója tipikusan az a szöveg, amelyet nem lehet pusztán a szoros olvasás stratégiájával olvasni. Chiara Mengozzi útmutatását követve, ebben az esetben együttesen kell alkalmazni a szoros (*close*) és a „távoli” (*distant*) olvasás alternatíváit.¹¹ A könyv sorsa, cirkulációja legalább annyira értelmezésre szorul, mint a szöveg maga. Írásom első fele tehát azért indít az emlékezhely-státuszt értelmező távoli olvasással, mert az ott nyert belátások óhatatlanul meghatározzák magát a napló olvasását is. A szöveg fogadtatástörténete egyértelművé teszi azt, hogy személyes emlékezetek és a kollektív emlékezetek között kölcsönhatás van: a személyesben mindig ott vannak a kollektív emlékek, és ritkábban ugyan (mint Anne esetében), de személyes emlékek is válhatnak a kulturális emlékezet részévé. Ennek a váltakozásnak a dinamikája a kortárs kulturális traumaelmélet központi eleme is, mely ezáltal megkehlhetetlen lesz Anne Frank emlékezhelytörténetének értelmezésében is.

A „távoli” olvasás: Anne Frank helye a holokauszt emlékezhelytörténetében

Az egyik legújabb traumaelméleti összefoglalás egyik alapállítása éppen az, hogy a kollektív trauma kulturális konstrukcióját a fájdalom és szenvedés egyéni tapasztalatai táplálják.¹² Viszont van különbség abban, ha a traumát egyéni pszichés sérülésként vagy egy egész társadalmat átható kulturális folyamatként értjük: ez utóbbit ugyanis főként egyes konkrét személyektől független médiumok közvetítik nekünk, és ezek munkájának eredményeként a kollektív identitás újraformálódhat, a kollektív emlékezet átalakulhat.¹³ Egy individuális traumatikus tapasztalatnak ilyen hatósugara nyilvánvalóan nem lehet. Az, hogy melyik traumatapasztalat válik sokak által ismertté, a kulturális interpretáció kollektív folyamatának függvénye.¹⁴ Jeffrey C. Alexander ennek a folyamatnak a felvázolásakor valóban merészen fogalmaz (Aleida Assmann szerint nézetei radikális konstrukcionista),¹⁵ amikor azt állítja, hogy az események önmagukban nem traumatikusak, ezért nem azok hozzák létre a kollektív traumát, mert az csupán egy társadalmilag közvetített tulajdonítás eredménye.¹⁶ A traumát tehát mint új metanarratívát alkotják meg, ha az adott kultúra kellő tekintéllyel, így kényszerítő erővel rendelkező értelmező keretei vagy „minősítési” folyamatai arra méltónak találják.¹⁷ Ezért az emlékezhelyekhez ha-

sonlóan a kulturális traumák státusza is változhat: egy adott történelmi esemény vagy helyzet traumának tekinthető egy társadalom történelmének egyik pillanatában, de egy másikban már nem.¹⁸ Jó példa erre a háború utáni évtizedek nyugat-német és keletnémet identitáspolitikája: míg a szövetségi köztársaságban a hatvanas évektől kezdődően a holokaustt lassanként valóban kulturális traumává vált, addig a kommunista rezsim elutasította a felelősséget azzal, hogy a náci bűntetteket a „burzsoá” kapitalizmus következményének tekintette.¹⁹

Igaz ugyan, hogy az NSZK-ban is a hetvenes években bemutatott tévéfilm-sorozat, az amerikai produkcióban készült *Holokaust* hozott igazi áttörést. A tömeg-médiának mint „minősítő” intézménynek tehát nagy szerepe van a kulturális trauma elismertetésében, mert az csakis a nyilvános reflexió és diskurzus keretében érthető meg, magyarázható el és csak itt válhat koherens elbeszéléssé,²⁰ illetve a traumát hatásos módon tudja dramatizálni, így a különböző versengő interpretációk közül egy-kettőnek lehetővé teszi, hogy a többiek felett dominanciát szerezzen, meggyőzőbbnek tűnjön.²¹ Anne Frank naplójának diadalmenete is az 1955-ben a Broadway-en bemutatott musical és az 1959-ben Hollywoodban készült film hatására indult meg igazán, volt idő, az ötvenes-hatvanas évek, amikor a legtöbben ezekből a művekből szereztek tudomást a holokausztról. Pontosabban arról, amit akkor még nem neveztek így. Ahogy arra a Levy–Sznajder szerzőpáros felhívja a figyelmet, nemcsak a *holokaust* fogalma hiányzott az ötvenes években, hanem az a fogalmi keret, amely Anne Frank naplóját a holokausztól belül értelmezte volna. Az Egyesült Államokban a második világháborút nem zsidó tragédiának tekintették az ötvenes években, hanem egyetemes küzdelemnek, ahol a jók győztek a gonoszok felett, ahol a demokrácia győzelmet aratott a diktatúra felett. Ennek megfelelően a korai naplóadaptációk nem domborították ki a zsidóság tragédiáját, sorsuk az egyetemes emberi szenvedést reprezentálta.²² Emellett Anne alakja tökéletes eszköz volt arra is, hogy a hidegháború feszült légkörében mindenféle erőszak, háború és diszkrimináció ellen az ő nevében tiltakozzanak.²³

Volt már szó Rosenfeld figyelmeztetéséről, amely feltehetőleg egy töről fakad Aleida Assmann azon aggodalmával, hogy Anne és a holokaustt „amerikanizációja” figyelmen kívül hagyja az eredeti körülményeket és helyszíneket, ezáltal egyre absztraktabbá válnak az események²⁴ – ez pedig manipulációknak a táptalaja is lehet. Európában a napló „amerikanizációja” mégsem vezetett homogenizációhoz, a helyi (nemzeti) kontextusokban mindenhol újraértelmezték a szöveget, éppen azért, mert nagyon különböző a tettes-, az áldozat- és a győztes-emlékezet, legfeljebb az emlékezés intenzitásában lehet hasonlóság, jól jelzi ezt magának az Anne Frank-napló recepciójának a változása is.²⁵ Különösen igaz ez az egykori NSZK-ra, ahogy Agnes Leinweber német politológus egy Fehéri Györgynek adott interjújában elmondta, a történet az Egyesült Államokból „jött vissza” (németül ugyanis már 1950-ben megjelent, de akkor még visszhangtalan maradt), népszerűsége a németek körében annak volt köszönhető, hogy ugyan a zsidóüldözésről szólt, de nem a megszokott vádló módon.²⁶ A hatvanas években kicsit csökken a népszerűsége az Auschwitz-perek miatt – végül a szimbólum szerepét Auschwitz fogja átvenni Anne Franktól; a nyolcvanas évek újabb változást hoznak, mert az „oral history” irányzatának felértékelődése újra több figyelmet irányít a naplóra.²⁷

Talán éppen ez a tendencia, a szemtanúknak, a memoároknak a történettudományban végbement presztízsnövekedése vezette arra David Cesaranit, hogy megcáfolja a „hallgatás mítoszát”. Valóban széles körben elterjedt az a nézet, hogy az ötvenes évek a holokausztról való hallgatás évtizede lenne, még olyan kézikönyv, mint a német műtfeldolgozás lexikona is azért tekint kivételként Anne Frank naplójára, mert ezt a „hallgatást” megtörte.²⁸ Cesarani másként látja ezt, egyszerű számadatokra alapozva: a közvetlenül a háború után született visszaemlékezések, interjúk és feljegyzések száma minden érintett európai országban meghaladja a több ezret, ez pedig éppen nem a hallgatásról tanúskodik, a túlélők egy része nagyon is beszélt élményeiről és írásban is megörökítette azokat, sőt, a náci fajüldözés zsidó közösségek általi dokumentálása bizonyos helyeken már a háború alatt megindult.²⁹ (Ismeretes, hogy Anne a londoni emigráns holland kormány művelődési miniszterének, Gerrit Bolkestein írásos bizonyítékok gyűjtésére irányuló rádiós felhívásának hatására kezdte átdolgozni naplóját, hogy azt a háború után megjelentethesse.) Mindezek ismeretében Cesarani nem hallgatásról vagy tudatlanságról beszél az ötvenes évek holokauszt-emlékezete kapcsán, hanem visszaesésről, arról, hogy megcsappant az érdeklődés a náci népirtás áldozatainak történeteiről, aminek a nyilvánosság túltelítődése volt a fő oka.³⁰

Valami hasonló mehetett végbe, mint az első világháború után, hiszen akkor kezdődött valójában „az áldozatok és a szemtanúk kora”, mert a háború feldolgozhatatlanul újszerű erőszaktapasztalata már akkor arra sarkallt több ezer, gyakorta névtelen katonát, hogy írásban számoljon be a szörnyűségekről.³¹ Mégis, utólag visszatekintve, mind a húszas éveket, mind az ötvenes éveket az elfojtás évtizedének látja inkább az emlékezettörténet, és ezeket az éveket a trauma lappangási idejeként tartja számon. Paradox módon Anne Frank naplója és különösen a már említett színpadai és filmes adaptáció megfelelhet ennek a szociálpszichológiai jelenségnek is. Bruno Bettelheim gyermekpszichológus például, aki maga is volt koncentrációs tábor foglya egy évig, 1960-ban a *Harper's Magazine*-ben megjelentetett rendkívül kritikus cikkében úgy fogalmaz, hogy a napló világméretű sikerében ott lapul a gázkamrák elfelejtésének vágya is.³² Talán ő az egyetlen, aki magát a Frank családot is bírálni meri (most eltekintek azoktól a támadásoktól, amelyek a napló hitelességét kérdőjelezik meg), mondván, hogy az a magatartásuk, hogy az életüket ugyanúgy akarták folytatni, mint ahogy addig is, valószínűleg a halálukhoz vezetett.³³ S bár az, hogy a színdarab szerzőpárosa, Frances Goodrich és Albert Hackett Anne optimista mondatát („...mert még mindig hiszek az emberek lelki jóságában” – 1944. július 15-dikei bejegyzés)³⁴ végszavá tette, megfelelt az amerikai közönség akkori jövőorientáltságának,³⁵ de ugyanazt a tévhitet sugallja, hogy a náci fajüldözés és diktatúra ellenére a privát élet ugyanúgy folytatható, még akkor is, ha valaki zsidó származású.³⁶ A holokauszt vagy Anne Frank „amerikanizálódása” nem elfojtás vagy a trauma negatív eseményét pozitívvá alakító védekezési mechanizmus eredménye (mint mondjuk a holokauszt német emlékezetében a „ne engedjük meg egyszer megtörténni” morális felszólítása),³⁷ hanem egy paradigmaváltás tünete, melynek folyamán a „progresszívet” a tragikus narratíva váltja le. A kettő között a különbséget Jeffrey C. Alexander abban látja, hogy míg az első még hitt a modernitás kijavíthatóságában és a náci bűntetteket szembeállította a

civilizációs alapértékekkel, a második már az első által középkori barbárságnak titulált népiertásra a modernitás következményeként és részeként tekintett.³⁸

Ehhez a váltoáshoz a traumát személyessé kellett alakítani és láthatóvá kellett tenni az áldozatokat, s ennek a megszemélyesítő műfajnak volt a leghíresebb prototípusa Anne Frank naplója, melynek éppen személyes fókusz a tette lehetővé az egyetemessé válást.³⁹ Alexander érvelésében nem sokkal később már nem pusztán prototípusként tekint a naplóra, hanem ennél sokkal nagyobb szerepet tulajdonít neki: véleménye szerint egymaga olyan szimbolikus változást teremtett meg, amely a többi médiumnak már lehetővé tette, hogy az évtizedek folyamán a holokauszt a progresszív narratíva helyett a tragikusban foglaljon el központi helyet.⁴⁰ Assmann viszont Anne Frank valós személye mellé emeli a *Holokauszt* című tévéfilmsorozatot Weiss családjának fikciós karaktereit, amikor arról beszél, hogy melyek voltak azok a médiareprezentációk, amelyek Európa és a nyugati világ nem zsidó lakosságát a közömbösségtől az empátia és az érzelmi azonosulás felé mozdították el.⁴¹ Természetesen a kettő között nemcsak mediális, de időbeli különbség is van. Azonban a legfontosabb eltérés mégis az, hogy a napló egy gyermek távlatából beszél, sőt, az első olyan szöveg, amely a gyerekek szemszögéből láttatja a holokausztot, népszerűségére ez lehet az egyik magyarázat, amellyel, hogy nem a zsidó kultúrába van beágyazva, így könnyebben befogadható a nem zsidó olvasók számára is.⁴² Anne gyermekisége miatt könnyebben válik egyetemes érvényű szimbólummá, mert a gyerekek kevésbé individualizáltak, kevésbé vannak az identitás által meghatározva, könnyebb rájuk bármit kivetíteni vagy velük azonosulni.⁴³ Ezt Marianne Hirsch abban a tanulmányában mondja, ahol Anne Frank fényképeinek Marjorie Agosin verseire tett hatását is vizsgálja. Kisantal Tamás viszont épp fordított utat jár be, hogy hasonló következtetésre jusson: mivel nincsenek vizuális nyomok a naplóíró Annéről, illetve a napló a család elhurcolásakor megszakad, így hiánya még hangsúlyosabb, de ez a hiány teret enged annak is, hogy a legkülönbözőbb értelmezések töltsék be ezt az űrt.⁴⁴

A szöveg csonkasága miatt (ellentétben a holokauszt-irodalom többi alkotásával) itt nem eshet szó a koncentrációs táborokról.⁴⁵ Agnes Leinweber szerint éppen ezért a napló ötvenes-hatvanas évekbeli német olvasói először itt szembesülhettek „kímélő módon” az európai zsidóság megsemmisítésével, mert az igazi szörnyűségek leírása már hiányzik – máig tartó népszerűségét is abban látja, hogy a szöveg nem tesz próbára, könnyedén olvasható.⁴⁶ Talán éppen ezért nem nagyon található olyan irodalomtudományi munkát, amely Anne Frank naplójának a szoros olvasására vállalkozna. Magyarországon sincs ez másképp, az előbb idézett szerző, Kisantal Tamás sem vállalkozik erre, amikor a recenziót ír Anne Frank fikciós műveinek⁴⁷ magyar megjelenése kapcsán, helyette inkább ad egy áttekintést az Anne Frank-émlékezőhely alakulásáról, mondván ennek az új kötetnek az olvasását is Anne emlékezőhely-szerepe határozza meg.⁴⁸ Ezt azzal a tanulmányom elején már elhangzott kijelentéssel egészíteném ki, hogy az emlékezőhely-státusz megkerülhetetlen a napló szoros olvasásában is. Ennek végrehajtását azért is tartom fontosnak, mert éppen a napló szövegszerűségének hangsúlyozása által, a kritikai kiadás 1986-os megjelenésével következett be fordulat Anne Frank emlékezetében.⁴⁹ Egyrészt egyszer és mindenkorra meg lehetett cáfolni a hamisítási vádakat, másrészt

innentől válik egyértelművé, hogy Anne tudatos íróvá vált,⁵⁰ elkezdte újraírni a naplóját, csak nem tudta azt már befejezni. Éppen ennek köszönhető, hogy egyetlen kivételként az irodalmárok nemzetközi elitjéből, Philippe Lejeune elkezdett foglalkozni a napló háromféle szövegváltozatának egymáshoz való viszonyával (az eredeti napló mellett ott van az Anne által elkezdett újraírás, illetve az édesapja, Otto Frank által összeállított változat).⁵¹ Lejeune fontos megállapításokra jut, például, hogy Anne cenzúrázta magát, nem pedig az apja, aki csak befejezte, amit a lánya vállalt⁵² – de filológiai kérdések tisztázásán túl messzebbre nem merészkedik.

Transzlokalitás és a nemzeti hovatartozás performatív megalkotása a naplóban

Meggyőződésem tehát, hogy arra a kérdésre, amelyet az *Európai emlékezhelyek* szócikke is központba állít, nevezetesen, hogy hogyan vált Anne Frank a háború utáni nyilvános emlékezés kulcsfigurájává,⁵³ igazából mégiscsak egy részletekre koncentráló szövegolvasás adhat választ. Abban ugyanis konszenzus van a szakirodalomban, hogy az emlékezet őt emeli ki az összes holokauszt-áldozat közül a leginkább.⁵⁴ Abban is egyetért mindenki, hogy bár a napló erkölcsi traktátusnak tűnik inkább, de mégis nagyban hozzájárult a történelmi tudatossághoz,⁵⁵ és hatásáról még olyan tekintélyek, mint Primo Levi vagy Simon Wiesenthal is elismeréssel szóltak.⁵⁶ De hogy mivel magyarázható ez, abban már megoszlanak a vélemények. Egyetlen olyan történeti áttekintés van, amely esztétikai indokokat sejt a háttérben. Jeffrey C. Alexander amikor a kulturális trauma társadalmi megalkotásáról beszél, meghatározza annak intézményi kereteit is (vallási, jogi, esztétikai, tudományos, tömegkommunikációs és állami-bürokratikus kereteket különböztet meg). A holokauszt kulturális traumájának *esztétikai* megalkotásánál – mint ahogyan más szövegkörnyezetben volt már róla szó – a korai ábrázolások között nagyon fontos szerepet tulajdonít Anne Frank naplójának, melyet követően egy egészen új irodalmi műfaj, a „túlélő irodalom” is megszületett.⁵⁷

Szociológusként Alexander természetesen megáll itt, irodalomtudományi távlatból nézve persze az *esztétikai* kategóriája még túl tág és megfoghatatlan. Egy sikeres interpretáció érdekében az előjáróban már jelzett módon, javaslatom szerint a transznacionalitás, de még inkább a transzlokalitás szempontrendszerét kell bevonni. Ezek segítségével számtalan olyan kérdést meg tudunk fogalmazni, melyekre ha a szövegtől választ kapunk, az nemcsak „esztétikai” magyarázatot ad a napló sikerére, hanem számos, mai horizonton felmerülő problémára is megoldást kínálhat. Nem olyan, a transznacionalitás kutatásában gyakorta firtatott kérdésekre keresem tanulmányomban a választ, mint például az, hogy a Németországból emigrált Frank család a hollandiai asszimilációja után hogyan válik újra menekültté Amszterdamban. Sokkal lényegesebb a transzlokalitás nyelvisége, az, hogy Anne hogyan és miért akarja uralni például a befogadó ország nyelvét, hogyan viszi színre a német és a holland nyelv interferenciáit és milyen értékítéleteket fogalmaz meg a többi hét bujkálóval szemben, ha ők nem tudnak megfelelni az általa elvárt holland nyelvi sztenderdnek. További kérdés, hogy a nyelv mennyire lesz a hovatartozás kinyilvánításának domináns médiuma, és hogyan éli meg Anne azt, hogy olyan identitást is fel kell vennie, amelyet csak a náci fajelmélet erőltetett rá és

többi sorstársára. De a szoros olvasás legnagyobb tétje mégis a válasz megtalálása arra a kérdésre, hogy a több mint kétéves bujkálás helye, a „Hátsó traktus” miért nem volt egyáltalán steril és hermetikusan elzárt tér? Egy olyan tér, amely csak személyes és privát tér lett volna, melynek emléke így nem lett volna releváns a kollektív emlékezet számára, ami miatt Anne naplója egy lenne a többi akkori történeti forrás közül. De nem így történt, s ebben feltehetőleg nagy szerepe van annak is, hogy a naplóban elbeszélte tér transzlokalitásának köszönhetően könnyen „be-lakható” bármely más, térbeli és időbeli koordinátával rendelkező olvasó számára is.

Ebben már eleve segítségére van az tény, hogy a napló kronotoposzának csak egy töredéke, a legeleje tér el a rejtőzködés több mint két évétől. Voltaképpen nincs egy hónap sem az az időszak, amikor a napló írója még szabadon sétálhat Amszterdam utcáin. De már itt is korlátozottak a mozgásban a Dávid-csillag viselésére kényszerülő polgárok, mert számukra már tilos a tömegközlekedés használata (19, 1942. június 24.). A tér ekkor még identikus, semmi mással össze nem téveszthető. A naplóbejegyzések szereplői, így az osztálytársak vagy ismerősök meghatározásánál is fontos a térbeli hovatartozás, az egyik osztálytársat már csak azért is szegénynek tekintik a többiek, mert számukra ismeretlen utcában lakik, a város nyugati részén (11, 1942. június 14.). Amikor a családját mutatja be, ott is elengedhetetlen azoknak a helyeknek a megnevezése, ahol laktak, amelyek egyben a vándorlás stációit is jelentik (14–15, 1942. június 20.).

A naplónak ez a különálló, rövid bevezető szakasza egyben komoly dramaturgiai szereppel is bír, hiszen öntudatlanul is bemutatja, hogy Anne mit veszített el, szinte pillanatok alatt. Nem mást, mint az otthonát, nem véletlen, hogy az egyik első rejtékhelybeli bejegyzésének elején kijelenti, hogy „[Ú]gy hiszem, ebben a házban sosem fogom otthon érezni magam” (30, 1942. július 11.). Néhány sorral feljebb viszont még arról számol be, hogy a család többi tagjával ellentétben ő azonnal megszerette a negyedóránként megkonduló Westertoren harangjait, és valóban, az így visszanyert otthonosság csak akkor tudatosul benne igazán, mikor a háború ettől is megfosztja: „Az egyik bosszúságot általában követi a többi, ahogy most is. Az első: a Westertoren harangjátéka megszűnt, pedig a hangja mindig nyugalommal töltött el” (88, 1943. március 25.). Sőt, később az auditív szinten és így a térben megtestesülő meghittség mellett már az idő mérhetőségéből eredő biztonság, az erre épülő rituális koherencia (lásd a napirendek beosztásának leírását például) is felszámolódik: „[E]gy hete nem mindig tudjuk pontosan, mennyi az idő, mert a Westertoren kedves harangjait állítólag hadi célokból leszerelték, és sem éjjel, sem nappal nem tudjuk, hány az óra” (118, 1943. augusztus 10.).

A Westertoren harangjainak ütései *behatolnak* ugyan Anne új otthonába, de ő azokra mindvégig az otthonosság markereiként tekint. Az otthonok, ahogyan Jablonczay Tímea megjegyzi, nem egységes identitás-terek, ott van bennük a szorongás és a félelem,⁵⁸ s ez fokozottan igaz a Frank és a másik, a Van Daan család rejtékhelyére. Természetesen főként a lebukástól való félelem miatt, amelyek a legkülönfélébb fantáziákban öltenek testet: „Képzeletemben a hozzánk behatolni akaró férfi alakja egyre hatalmasabbra nőtt. Végül már egy óriást képzeltem magam elé, egy mindenkinél gonoszabb fasisztát.” (58, 1942. október 20.). A rejtékhelyen a kinti háború is csak nagyon ritkán jelenik meg képi ábrázolásban, annál

inkább tör be erőszakosan, auditív úton, bombák robbanásában, fegyverek ropogásában: „Éjszaka akkora lövöldözés támadt, hogy négyszer is összecsomagoltam minden holmimat. Ma azután a meneküléshez legszükségesebb dolgokat bezsúfoltam egyetlen kis bőröndbe. Persze anya joggal kérdi: »Ugyan hová menekülnél?«” (94, 1943. május 1.). Ez a szorongás soha nem oldódik teljesen Annében, még akkor sem, amikor mindenki más megfélemedezik önmagáról éppen bujkálásuk két-éves évfordulóján: „A függönyök elhúzva, az ablakok kitarva, hangos beszéd, ajtók csapódása, reszkettem az izgalomtól. Hogy van ez, hát már nem rejtőzködünk?, futott át az agyamon, olyan érzés volt, mintha most újra mutatkozhatnánk a világ előtt” (293, 1944. július 8.). A rejtekhely és a külvilág határait tehát nem lehet hermetikusan lezárni, de a bentlakók ezt nem is szeretnék, számos módon próbálják fenntartani a kapcsolatot a kintiekkel. Ennek legegyszerűbb módja az, hogy mindig fogadnak olyan látogatót, aki segíti őket és megbízhatnak benne. A rejtekhely konfliktusainak nagy része viszont abból ered, hogy túl kevés a helyiség az intimszférák kialakítására, ha ezzel megpróbálkoznak, mint például a friss szerelmespár, azaz Anne Peterrel, annak gúnyolódás lesz a vége: „Van Daan és Dussel egészen pocskul viselkednek, valahányszor eltűnök Peter szobájában. »Annes zweite Heimat«, jegyzi meg, vagy »illik az, hogy egy úr késő este fiatal lányokat fogadjon?«” (212, 1944. március 24.).

A rejtőzőket mindvégig két egymással ellentétes, de alapvető érzés határozza meg: a *félelem*, hogy egy agresszor átlépi a rejtekhely és a külvilág határát, legalább annyira erős, mint a *szabadságvágy*, azaz az általuk elkövetett – másik irányú – határátlépés vágya. Anne ezt, főként a napló második felében, többször megfogalmazza, hol egy kalitkában vergődő letört szárnyú madárhoz hasonlítja magát (128, 1943. október 29.), hol egyszerűen felsorolja, mit szeretne tenni: „Biciklizni szeretnék meg táncolni, füttyölni, szétnézni a világban, fiatalnak érezni magam, érezni, hogy szabad vagyok...” (142, 1943. december 24.). Vannak passzusok, ahol ezt a vágyat magától eltávolítva, általános érvényű jó tanácsként artikulálja (talán az ilyen mondatok miatt tartották sokan inkább „erkölcsi traktátusnak”, semmint holokausztirodalomnak): „Mindenki, aki szorong, magányos vagy boldogtalan, a legjobban teszi, ha kimegy valahová a szabadba, ahol egészen egyedül lehet, csak az ég, a természet és az Isten társaságában.” (179, 1944. február 23.). Végül tizenötödik születésnapja után, egy alkalommal, amikor a nyitva hagyott tetőtéri ablakon kinéz, a szabadságvágy teljesen felülírja a félelmet, ezt ki is mondja: „A sötét, esőszagú este, a zivatarban elhúzó felhők teljesen lenyűgöztek, másfél év óta először kerültem szemtől szembe az éjszakával. Ettől az estétől fogva oly erős volt bennem a vágy, hogy ezt újra megtapasztaljam, hogy még a betörőktől, a sötétben futkározó patkányoktól és a rajtaütéstől való félelmemet is legyőzte” (286, 1944. június 13.).

A két rejtőző család persze a kezdetektől fogva gondoskodott a teljes elszigeteltséget oldó megoldásokról, a látogatókon kívül erre a legjobb eszköz a rádió,⁵⁹ illetve az újságok és a könyvek médiumai voltak.⁶⁰ Ennek ellenére szintén nagyon korán, már bujkálásuk elején megszegik a saját maguk által hozott szabályokat. Mivel láthatatlanná kell válniuk a külvilág szemében, ezért önmaguknak is megtiltják, hogy láthassák a kinti életet, de mégsem bírják ezt megállni: „Szombat délutánonként behúzzuk ott a függönyöket, és a sötétben megtisztálkodunk, amelyikünk

meg épp a sorára vár, a függöny résén át kiles az ablakon, és az utcai járókelőkön álmélkodik.” (48, 1942. szeptember 29.). Egyfajta voyeur pozícióba kerülnek, amit Anne még azzal is fokozni tud, hogy esténként távcsővel fürkészi a hátsó szomszédok kivilágított szobáit (70, 1942. november 28.). Érdekes fejlemény, hogy a megfigyelő óhatatlanul is ellentétes pozíciót vesz fel a megfigyelés tárgyával, hiába szubjektumokat figyel meg, azok akaratlanul is objektumokká válnak, így bármennyire is lehetne a megfigyelő ember és a megfigyelt emberek között sorsközösség, a leskelődés alaphelyzete ezt megakadályozza. Ezért érezhet Anne lelkiismeret-furdalást, amikor (feltehetőleg Dávid-csillagot viselő) zsidókat pillant meg: „[M]ost, hogy a zsidókat említem, zárójelben megjegyzem, hogy tegnap, ahogy a függönyön át megpillantottam két zsidót, mintha valami világgraszoló csodát láttam volna. Olyan furcsa érzés fogott el, mintha én ezeket az embereket elárultam volna, és most még ki is lesem a szerencsétleneket” (75, 1942. december 13.).

Ezzel megérkeztünk a legfontosabb kérdéskörhöz, az identitás problematikájához. Identitás helyett szerencsésebb inkább az identifikáció vagy a hovatartozás kinyilvánításának performatív beszédaktusáról beszélni, elkerülve ezzel az essentializmus csapdáját. Az eddigi Anne Frank-recepció legmanipulatívabb észak-koreai változata esetében tehát egy nyelvi cselekvés tette lehetővé, hogy az értelmi szerzők identifikálják magukat az áldozattal. Emlékszünk rá, hogy a globális ikonná válás az eredeti történeti kontextusok elvesztésével járt. Így az univerzális érvényt hirdető interpretációk is figyelmen kívül hagyják, hogy Anne zsidó és német identitását hátra hagyva hollandként szerette volna önmagát meghatározni.⁶¹ Ez már a napló nyelvében is megtestesül, hiszen hollandul írta, nem németül. Bár itt közbevetethetné valaki, hogy Anne már holland iskolában tanult meg írni-olvasni, s pusztán ez az oka, de a naplóból kiderül, hogy a Németországból már felnőtt fejjel menekülő családtagoktól is elvárta a helyes holland beszédet, és nehezen tolerálta, ha ezt az elvárást a többiek nem tudták teljesíteni.⁶² Ennek az lehet a magyarázata, amit Mészáros Zsolt is mond két migráns háterű szerzőről, Maxine Hong Kingstonról és Eva Hoffmanról: a nem anyanyelvi szerzők nagyon szeretnék birtokolni a befogadó ország nyelvét, mert azáltal válnak láthatóvá, nyernek el bizonyos mértékű hatalmat.⁶³

S bár a nyelvi megelőzöttséget Anne sem tudja megkerülni, megtörténik ugyanis, hogy felindultságában németül kezd el beszélni, mint amikor például egy vázányi víz ömlik a jegyzeteire (270, 1944. május 20.), de tudatosan már kezd elhatárolódni eredeti identitásától: „[S]zép kis nép a német, és tulajdonképp én is közéjük tartozom! Vagyis mégsem, Hitler már rég megfosztott a hazánktól. Igazából nincs sehol a világon ádázabb ellenségeskedés, mint a németek és a zsidók között” (55, 1942. október 9.). Ez utóbbi idézetben persze ott van az a szörnyű tapasztalat, hogy a nemzeti hovatartozástól való megfosztás is lehet traumatikus, és hogy ez először együtt járt egy nem feltétlenül akart identitástulajdonítással („zsidó”), hogy aztán az otthonuktól, a vagyontárgyaiktól, a személyes tulajdonuktól és végül az életüktől is megfossza ezeket a megbélyegzett embereket a náci halálgépezet. A szokatlanul hosszú 1944. április 11-dikei naplóbejegyzés végén Anne három hovatartozással is számol, az első ez az erőszakosan rájuk oktrojált, amely szinte már nem is emberi, inkább tárgyi létmódba taszítja őket: „[C]sak véget ér egyszer ez a

szörnyű háború, és újra emberek leszünk, nem csak zsidók!” (236). Látszólag el-
lentmond ennek a második kinyilvánított hovatartozás, hiszen néhány sorral le-
jebb mégis megmaradna zsidónak: „[M]i nem tudunk csak hollandok vagy csak an-
golkok vagy bármely más ország polgárai lenni, mi mellett megmaradunk zsidó-
nak is, meg kell maradnunk, és meg is akarunk maradni.” (Uo.) Ezt a mondatot a
kiválasztott nép ismerős toposzaival vezeti be, így már viszont egy kiemelkedő
csoport tagjává szeretne válni, akiknek a hitéből a világ összes többi népe a jót
tanulhatja (Uo.). A harmadik egy vágyott hovatartozás: „...az első kívánságom a
háború utánra: hadd legyek hollanddá! Szeretem a hollandokat, szeretem orszá-
gunkat, szeretem a holland nyelvet, és itt akarok dolgozni” (236–237).

Ez utóbbi kettő egyáltalán nem zárja ki egymást, az csak az első identitást kie-
rőszakoló náci fajüldözés szemében tűnhet úgy. Egy új nemzethez való csatlako-
zásban nemcsak a valahová tartozás alapvető emberi igénye van ott, hanem a
nemzet által biztosított „ontológiai” biztonság is,⁶⁴ amitől a kirekesztés ugyanúgy
megfosztja az embert, mint a jogaitól. Zombory Máté ugyan a magyarországi né-
metség második világháború utáni kitelepítésének kontextusában mondja, de
Anne Frankra is igaz, hogy a kirekesztés miatt a haza elveszti otthonosságát, s ha
ez fizikai formát ölt, akkor a kényszmigrációban (a kényszerű elrejtőzésben) mu-
száj az egyénnek újraalkotni, helyrehozni vagy valamilyen módon fenntartani nem-
zeti hovatartozását.⁶⁵ Vagy ahogyan Nira Yuval-Davis fogalmaz, a hovatartozás (*be-
longing*) akkor válik artikulálttá, strukturálttá vagy átpolitizálttá, ha valamilyen mó-
don veszélybe kerül.⁶⁶ Egy éppen tizenöt éves lány ezért kényszerül korától szokat-
lan módon erre is reflektálni, a kamaszkorból adódó természetes önreflexiókon túl.

A szoros olvasás tapasztalata tehát azzal egészítheti ki a „távoli” olvasás axió-
máját, hogy Anne Frank mint emlékezhely immár nemcsak a holokauszt traumá-
jának kezdeti tudatosulásában játszik fontos szerepet, hanem legalább ennyire je-
lentős segítség lehetne a mai menekültek, kirekesztettek és kitelepítettek életha-
pastatalatainak megértésében is. Ezért semmi baj nincs azzal, ha a nyugattól na-
gyon eltérő országokban vagy kultúrákban történt kirekesztések áldozatai Anne
Frankkal azonosítják magukat, hiszen ők csak láthatóvá és érhetővé szeretnék ten-
ni a szenvedéseiket az egész világ előtt. Ha azonban ezek az identifikációk valójá-
ban manipulációk és további kirekesztéseket készítenek elő, azt nem kellene (szó-
nélkül) hagyni. Anne Frank ikonjának globális népszerűsége ismeretében ez ko-
rántsem lesz könnyű feladat.

JEGYZETEK

A tanulmány létrejöttét a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének *A nemzeti és vallási emlékezet helyei a kora újkori és újkori Magyarországon* című OTKA-pályázata (K112335) támogatta.

1. Edvard Hauff, *Loss, Reconnection and Reconstruction. A Former Child Soldier's Return to Cambodia = Voices of Trauma – Treating Psychological Trauma Across Cultures*, ed. by Boris Droždek, John P. Wilson, Springer, New York, 2007, 175–189, 178.

2. Alvin H. Rosenfeld, *Anne Frank and the Future of Holocaust Memory*, United States Holocaust Memorial Museum, Washington, 2005, 14.

3. Uo., 17.

4. Rebecca L. Walkowitz, *The Location of Literature. The Transnational Book and the Migrant Wri-*

ter, Contemporary Literature, 2006/4, 527–545, 533. Idézi: Jablonczay Tímea, *Transznacionalizmus a gyakorlatban. Migrációs praxisok a könyvek, az írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában*, Helikon, 2015/2, 137–156, 144.

5. Azade Seyhan, *Writing Outside the Nation*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001. Idézi: Mészáros Zsolt, *Határközvetítők. A transznacionális memoárirodalom elméleti megközelítései*, Helikon, 2015/2, 243–254, 246.

6. Andreas Huyssen, *Diaspora and Nation. Migration Into Other Pasts*, New German Critique, 2003 (88), 147–164, 147. Idézi: Jablonczay, i. m., 149.

7. Aleida Assmann, *A holokauszt – globális emlékezet? Egy új emlékezetközösség kiterjedtsége és korlátai = Transznacionális politika és a holokauszt emlékezettörténete*, szerk. Szász Anna Lujza és Zombory Máté, Befejezetlen Múlt Alapítvány, Bp., 2014, 167–184, 183.

8. Jeffrey C. Alexander, *Trauma. A Social Theory*, Polity Press, Cambridge-Malden, 2012, 30.

9. Katherine Brickell – Ayona Datta (Eds.), *Translocal Geographies. Spaces, Places, Connections*, Ashgate, Farnham, 2011, 3. Idézi: Györke Ágnes, *A transznacionális feminizmus elméletei. Empátia, affektus és a transzlokális tér*, Helikon, 2015/2, 221–232, 223.

10. Györke, i. m., 228.

11. Chiara Mengozzi, *A World Literature fogalmának hasznáról és káráról az irodalomtudományban*, Helikon, 2015/2, 157–174, 161.

12. Alexander, i. m., 2.

13. Ron Eyerman, *Cultural Trauma and Collective Memory = Cultural Trauma – Slavery and the Formation of African American Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, 1–22, 1.

14. Alexander, i. m., 3.

15. Assmann, i. m., 177.

16. Alexander, i. m., 13.

17. Uo., 17.

18. Neil J. Smelser, *Psychological Trauma and Cultural Trauma = Cultural Trauma and Collective Identity*, ed. by Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 2004, 31–59, 36.

19. Uo., 43.

20. Eyerman, i. m., 2.

21. Alexander, i. m., 22.

22. Daniel Levy – Natan Sznaider, *The Holocaust and Memory in the Global Age*, Temple UP, Philadelphia, 2006, 60–61.

23. Rosenfeld, i. m., 5.

24. Assmann, i. m., 173.

25. Levy–Sznaider, i. m. 62, 59.

26. Fehéri György, „Egyszer talán megint újra emberek és nem csak zsidók leszünk” (Anne Frank és a németek – két tételben), *Múlt és Jövő*, 2003 nyár, 121–125, 121.

27. Uo., 123. Később – s ez már újfent globális tendencia – Anne Frank története inkább (régőbbi szóval) az *ifjúsági*, (újabb keletű szóval) a *fiatal felnőtt* (young adult) irodalom kánonjába került át, a tizenéveseket ez a könyv avatta be a holokauszt emlékezetébe. Az utóbbi időben már ez is megváltozott: a legújabb generációkhoz a napló már a 2012-ben megjelent *Csillagainkban a biba* című John Green-bestseller közvetítésével jut el, ahol a rákos beteg fiatal pár meglátogatja az amszterdami Anne Frank-házat, kimondatlanul is párhuzamot teremtve a két tinédzser és Anne küzdelmei között. (Ezúton köszönöm meg Kérchy Annának, hogy felhívta a figyelmemet a két szöveg közötti kapcsolatra.)

28. *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung” in Deutschland – Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, hrsg. von Torben Fischer, Matthias N. Lorenz, transcript, Bielefeld, 2007, 107.

29. David Cesarani, *A „ballgatás mítoszának” megkérdőjelezése. Háború utáni reakciók az európai zsidóság pusztulására = Transznacionális politika...*, i. m., 261–287, 262, 261.

30. Uo., 284.

31. Henry Rousso, *Hogyan válik globálissá az emlékezet? = Transznacionális politika...*, i. m., 24–33, 29.

32. Bruno Bettelheim, *Anne Frank – eine verpaßte Lektion = B. B., Erziehung zum Überleben – Zur Psychologie der Extremsituation*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1992, 252–265, 253.

33. Uo., 254.
34. *Anne Frank naplója (1942. június 12. – 1944. augusztus 1.)*, ford. Bernáth István, Park, Bp., 2009, 299. A naplóból vett idézetek ebből a kiadásból származnak.
35. Levy-Sznaider, *i. m.*, 61.
36. Bettelheim, *i. m.*, 257.
37. Smelser, *i. m.*, 54.
38. Jeffrey C. Alexander, *Holokauszt és trauma: Morális univerzalizmus Nyugaton = Transznacionális politika...*, *i. m.*, 66–147, 104.
39. Uo., 112.
40. Uo., 113–114.
41. Assmann, *i. m.*, 180.
42. Levy-Sznaider, *i. m.*, 59.
43. Marianne Hirsch, *Projected Memory. Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy = Acts of Memory – Cultural Recall in the Present*, ed. by Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, University Press of New England, Hanover, 1999, 261–282, 272.
44. Kisantal Tamás, *A biány történetei (Anne Frank: Mesék és történetek a Hátsó traktusból)*, Jelenkor, 2015/5, 599–605, 599, 601.
45. Frank van Vree, *Anne Frank = Europäische Erinnerungsorte 2 (Das Haus Europa)*, Hrsg. von Pim den Boer, Heinz Duchhardt, Georg Kreis, Wolfgang Schmale, Oldenbourg Verlag, München, 2012, 345–352, 345.
46. Fehéri, *i. m.*, 122, 123.
47. Anne Frank, *Mesék és történetek a Hátsó traktusból*, ford. Gera Judit, Park, Bp., 2014.
48. Kisantal, *i. m.*, 603. Az igazsághoz persze hozzátartozik az is, hogy Anne fiatal kora miatt még nem tudott igazán színvonalas szépirodalmi szövegeket írni, s ez a tény a szoros olvasást nemcsak megnehezíti, de szinte teljesen ellehetetleníti.
49. van Vree, *i. m.*, 350.
50. Rosenfeld, *i. m.*, 6.
51. Philippe Lejeune, *A naplóját újraíró Anne Frank = Önéletírás, élettörténet, napló (Válogatás Philippe Lejeune írásából)*, szerk. Z. Varga Zoltán, L'Harmattan, Bp., 2003, 179–209, 186.
52. Uo., 190.
53. van Vree, *i. m.*, 348.
54. Rosenfeld ezzel a tézissel kezdi előadását. Rosenfeld, *i. m.*, 1.
55. Cesarani, *i. m.*, 285.
56. van Vree, *i. m.*, 351.
57. Alexander, *Trauma. A Social Theory*, *i. m.*, 20.
58. Jablonczay, *i. m.*, 154.
59. „Mindenki ócska rádiót próbál szerezni, hogy azt szolgáltassa be ahelyett, ami »a lelket tartja« az emberben. Ami nagyon is így van, mert mióta odakintről egyre rosszabb híreket kapunk, egyre inkább a rádió bűvös hangjától nyerjük vissza bátorságunkat, hogy újra meg újra így biztassuk magunkat: »Fel a fejfel, bátorság, jönnek még szebb idők is!« (100, 1943. június 15.).
60. „Normális emberek nem is tudják, mit jelentenek a könyvek a rejtekezőknek.” (101, 1943. július 11.).
61. Találhatunk persze olyan idézetet, amely a Hátsó traktus mikrovilágát általánosabb szintre emeli: „[S]zokásommal homlokegyenest ellenkezően mégiscsak beszámolok részletesen az étkezésről, mert ez ma nemcsak a Hátsó traktusra jellemző, hanem egész Hollandiára és egész Európára meg még távolabbra is, mindenütt fontos és kínos tényezővé vált.” (224, 1944. április 3.). De találunk példát nem sokkal később az ellenkezőjére is: „[A] mi hátsó erődünkben nemigen lehet megállapítani, milyen a hangulat Hollandiában.” (283, 1944. június 13.).
62. Álljon itt bizonyítékul két idézet: „És kérek, vedd figyelembe azt is, hogy a két feleség szörnyen beszél hollandul (a férjekről nem merek nyilatkozni, még megsértődnének). Nagyokat kacagnál, ha hallanád ezt a rossz hollandságot. Mi már oda se figyelünk rá, nem érdemes javíthatni rajta. Anya és Van Daan asszony beszédét nem is úgy fogom idézni, ahogy az elhangzott, hanem tisztességes holland nyelven.” (37, 1942. szeptember 2.); „Ez annyira felbosszantotta Van Daan asszonyt, hogy takaros mondókáját addig ékesítette pompásan vegyített németesen holland és hollandosan német fordulatok özönével, mígnem, a született szónok, belezavarodott tulajdon szavaiba...” (47, 1942. szeptember 28.).

63. Mészáros, *i. m.*, 251.

64. Michael Skey, *National Belonging and Everyday Life – The Significance of Nationhood in an Uncertain World*, Palgrave Macmillan, Houndmills-New York, 2011, 28.

65. Zombory Máté, *Az emlékezés térképei – Magyarország és a nemzeti azonosság 1989 után*, L'Harmattan, Bp., 2011, 48, 150.

66. Nira Yuval-Davis, *The Politics of Belonging – Intersectional Contestations*, Sage Publications, London-Thousand Oaks – New Delhi – Singapore, 2011, 10.

LÉNÁRT TAMÁS

Traumatestek

A TRAUMA ÉS A HALÁL ELBESZÉLHETŐSÉGE: JEAN AMÉRY ÉS NÁDAS PÉTER

Kaja Silverman emlékezetes tanulmányában kísérel meg kezdeni valamit Rainer Werner Fassbinder filmjeinek különös világával, méghozzá lacani terminológia segítségével. Az értelmezés középpontjában a „tekintet” fogalma áll, amely, érvel a tanulmány, Fassbinder filmjeiben majd’ mindig a néző és a „látvány” közé ékelődik, különféle módokon és technikákkal töri meg a mozgóképi reprezentáció átetszőségének és ezáltal a bemutatott figurák pszichikai egységének illúzióját.¹ Az argumentáció egy pontján a szerzőnő leszögezi: „Legalább két további Fassbinder-film is azt sugallja, hogy jóváhagyó tekintet nélkül legalább annyira lehetetlen meghalni, mint identitásra szert tenni.”² A kiemelt mondat fokozást rejt: Fassbinder filmjeiben még meghalni sem lehet a másik tekintete nélkül; a halál intimitása, a „saját halál” szükséglete kielezi a „magány”, az egyes ember egyedüllétének lehetőségét, illetve, amint azt például a Fassbinder-filmrészletek sugallják, lehetetlenségét. Elhagyva a fassbinderi filmpoétikát – amely egyébként önmaga színpadiasságára való rámutatással keretezi a Silverman által említett jeleneteket –, a következőkben olyan szövegekről lesz szó, amelyek éppen a halál vagy más, jellegükben és jelentőségükben hasonló, traumatikus élmények közvetítésével kísérleteznek, azaz éppen az előbb szóba hozott legteljesebb intimitásról próbálnak tanúskodni, úgy, hogy a tanúságtétel szükségszerű kudarca az egyén egységének hasadásában ölt testet, szó szerint, vagyis az elbeszélői identitás egységének felbomlása tapasztalatként jelenik meg. Másfelől közelítve, a test megtapasztalásának elkerülhetlensége nem, vagy nem kizárólag a „hús”-nak a „szellem” anyagtalanságával szembeni materialitásából eredeztethető, hanem a közvetlen átélés és a közölhetőség között megnyíló szakadék, valamiféle „trauma” lenyomataként jelenik meg.

Jean Améry talán legismertebb szövege, *A kínvallatás* című esszé, amely ismertségét éppen a tanúságtétel közvetlen őszinteségének, autenticitásának, erejének köszönheti, amellyel a szerző saját élményeiről, a Gestapo által elkövetett kínvallatásról beszámol. Közelebbről vizsgálva az esszé mégis minden ízében trauma-szöveggént leplezi le magát, amely a legkülönbélebb retorikai eszközökkel éppen a tényleges tárgyának, a kínvallatásnak a leírását halogatja, kerülgeti, tagadja – a tanúságtétel ebben a visszavonásban, beismert kudarcban kap formát.³ Améry ismételen az olvasó elnézését kéri, a megfogalmazás nehézségeiről beszél, különfé-

le stilisztikai eszközökkel, kerülőutakkal él (általánosít,⁴ kicsinyít-jelentéktelenít,⁵ dialogizál⁶ és kontextualizál), hogy a megkínzás eseményének elmondását kerekezze. Ebben az értelemben az esszé „tézise” (a kínvallatás a nemzetiszocializmusnak nem mellékkörülménye vagy eszköze, „akcidiája”, hanem „esszenciája”⁷ – egyébként egy meglehetősen ingatag lábakon álló megállapítás, amelynek alátámasztásával a szöveg voltaképpen adós marad) sem más, mint elkerülő manőver, amely az individuális, pontszerű élményt egy „tézis” vagy koncepció általános érvényébe, igazságába oldja: „esszenciáról” esik szó, ideákról és politikáról, hogy magát az egyes eseményt, pontosabban az esemény egyszerűségét felfüggeszse, más szóval: nyelvileg hozzáférhetővé tegye. Rögtön a tézis „indoklása” után kezd a szöveg közelíteni a valódi tárgyához, a kínvallatás leírásához – ezt a közelítést egyébként egy olyan képzelte utazás narratívája jeleníti meg az esszében, amely mintegy felkeresi a helyszínül szolgáló erődítményt, a Brüsszel közelében fekvő Fort Breendonkot.⁸ Ezen a ponton az esszé alaphangja megváltozik: a kitérőkben, magyarázatokban és kommentárban gazdag esszéstílus az események lakonikus, pontos leírásába vált, amelyek traumatikus mivoltát több narratív gesztus is világossá teszi. Az elbeszélő explicit módon hivatkozik az emlékezés folyamatára („Ha felidézem az egykor történeteket”), elnézést kér az olvasótól – holott nem igazán világos, mi is az indoka – („...de nem kímélhetem meg az Olvasót annak tárgyilagos leírásától, ami történt, legfeljebb megpróbálhatom rövidre fogni”), és, mintegy drámai tetőpontként, megnevezi a kínvallatóját. Ez a tulajdonnév („P-R-A-U-S-T”) hitelesíti voltaképpen a kínvallatás tanúsítását, miközben nem hagyja el végérvényesen azt a műveltségi-kulturális közeget, amely magát a jelenetet felvezette: a Gestapo-tiszt és a nem sokkal korábban – sajátos módon éppen a „valóság” képzeletörő is meghaladó ereje kapcsán – idézett Proust nevének egybecsengése mint ha, ironikus módon, a „száraz” tanúságtétel és a feuilleton emelkedett, választékos nyelvezete között teremtené kapcsolatot.⁹ Az egyszeri esemény megragadhatatlansága és a racionális magyarázat között megnyíló szakadékban Améry „a nyelvi közölhetőség határával” kísérletezik, amely korlátaival, elkerülhetetlen kudarcával ugyanakkor tisztában van: etimologizál, kritizálja a „rébuszok [hasonlatok] reménytelen körhintáját”, tautológiával próbálkozik („Olyan volt a fájdalom, amilyen”), a fájdalom „milyensége” és a „kommunikáció illetékessége” közötti viszonyt feszegeti.¹⁰ Ebben a nyelvileg elbizonytalanodó környezetben válik a trauma kifejezetten testi (vagyis nyelvileg nem közölhető) élménnyé:

„A bunker boltozatáról egy felül csigán futó lánc lógott alá, melynek alsó végén ívelt vashorog volt. Odavezettek a szerkezetéhez. A horgot beakasztották a kezemet a hátam mögött összefogó bilincsbe. Azután felhúzták a láncot velem együtt, míg nem egy méterre lógtam a föld fölött. Ilyen állapotban, illetve ilyen lógásban az ember még rövid ideig képes rá, hogy rézsútosan megtartsa magát háta mögött összefogott karjának megfeszített izomerejével. Ezalatt a néhány perc alatt, mialatt az ember az utolsó erejét is kiadja magából, mialatt csorog az izzadság a homlokáról, az arcáról, és zihálva kapkod a levegő után, nem fog kérdésekre válaszolni. Bűntársak? Címek? Találkozóhelyek? Nem is nagyon hallja. Az egyetlen, szűken behatárolt testterületen, a vállizületekben összpontosuló élet nem reagál, mert tel-

jesen kimeríti az erőfeszítés. Csakhogy ez az erőfeszítés még erős fizikumú embereknel sem tarthat sokáig. Ami engem illet, nekem elég hamar fel kellett adnom. És akkorát reccsent és roppant a vállam, *hogy mind a mai napig emlékezik rá a testem*. [kiem. L. T.] Kifordult a vállam. Saját testsúlyom idézte elő a ficamot, én pedig a semmibe zuhantam, és kificamodott, hátam mögül fölrántott és fejem fölött most már kicsavarva összefogott karomon lógtam. A kínvallatás régi elnevezése tortúra, ami a latin „kicsavar” jelentésű *torquere* szóból származik: micsoda etimológiai szemléltető oktatás! Ráadásul korbácsütések záporoztak rám, némelyik egy csapásra átvágta a könnyű, nyári nadrágot, melyet azon a július 23-án viseltem 1943-ban.”¹¹

Ez a szekvencia, amelyet a pontos dátum említése az egyszerűség amolyan aláírásaként zár, egy új narratív technikát vet be, hogy a leírhatatlan testi élményt elbeszélje: a testet leválasztja az elbeszélői szellemről, a hangról; az elbeszélés „én”-je ezáltal megkettőződik, ugyanakkor tárgyiasul – sajátos módon tehát az elbeszélői szólam a válllízülethez hasonlóan „kifordul” magából. Még mindig az „én” testéről van szó, az elbeszélő azonban képes kívülről tekinteni rá, és így képes beszámolni az eseményekről, amelyeken a test éppen keresztülmegy – egy apró narratív gesztus, amely azonban a leírást éppen az önmaga által tételezett lehetetlenség kapujából menti meg. Így épül fel az élmény traumatikus szerkezete: a test emlékezik, méghozzá kitörölhetetlenül (a kínvallatás beíródik a testbe), az elbeszélői szubjektum pedig csak reflektálni tud erre, vagyis újra és újra visszatérni a traumatikus emlékezetéhez – az esemény már a beíródás pillanatában is „emlékezet”-ként, valami korábban megtörtént jeleként hozzáférhető –, azt azonban képtelen a maga teljességében megragadni, „szembenézni vele”, feldolgozni, meghaladni. Egyfelől az eseménynek ez a traumatikus karaktere nyitja meg az utat egy egzisztencialista értelmezés felé („Test=fájdalom=halál”¹²), másfelől világossá teszi az elbeszélhetőség szintjén szubjektum és test differenciájának jelentőségét: a traumatikus élmény csak úgy elbeszélhető, hogy a testet tárgyiasítja, az én Másikává teszi.

Itt válnak kitapinthatóvá egyes kapcsolódási pontok Améry esszéje és Nádas Péter *Párbuzamos történetek* című nagyregénye között. A *kínvallatás* kapcsán nyert belátások talán segíthetnek rávilágítani a Nádas-regény elbeszélői hangjának bizonyos jellegzetességeire, amelyek a regény fogadtatásának első hullámában igen ambivalens véleményeket váltottak ki.¹³ Sőt, ebben a vonatkozásban a nádas elbeszélés akár tekinthető az Améry-esszé sajátos folytatásának, egyfajta válaszkísérletnek a traumatikus önvallomás és a testi emlékezet elbeszélhetőségének dilemmáira. Mindehhez a nagyregény *Utolsó ítéletet* című fejezetét vizsgálom meg közelebbről, a második kötet zárófejezetét, amely a Niers-parti Pfeilennél fekvő, fiktív koncentrációs táborban játszódik (amely helyszín egyébként a regény több pontjával is érintkezik, többek között a Döring család története szempontjából meghatározó jelentőségű). A fejezet sajátos, kiemelt helyet tölt be a regényarchitektúrában, hasonlóan a két záró fejezethez (*Egy bőven termő barackfa; Szépségének szerelmese*), amennyiben ezek a fejezetek ugyan több, nyílt vagy inkább homályban hagyott ponton kapcsolódnak az elbeszélés fő szálaihoz, mégis viszonylag önálló

történeteket mesélnek el, olyan szereplőkkel, akik a regény más fejezeteiben nem bukkannak fel. Ez az autonómia emeli ki tehát az *Utolsó ítéletet* is az elbeszélés fő áramából, és zárja mintegy emblémaként a második kötetet.

A viszonylag rövid fejezet a koncentrációs tábor utolsó napjait beszéli el, mielőtt a szövetséges csapatok felszámolnák azt. A középpontban egy privilegizált fogoly, Walter Kramer áll, pontosabban a viszonya egy fiatalabb fogollyal, pártfogoltjával, Gregor Peix-szel – mindkettejüket kivégzik a fejezet végén, közvetlenül a tábor felszámolása előtt.

Kramer, aki – talán nem véletlenül – egy, az Amérynél megismerthez hasonló kínzás testi nyomait viseli magán,¹⁴ egy „egyszerű lakatos”, „szelíd és határozott kommunista”, aki az ellenállásban ténykedett, amíg 1939-ben le nem tartóztatta a Gestapo; „olyan ember, mint te vagy én, vagy bárki más” (372.), állítja a szöveg, ami egy igen feltűnő megfogalmazás egy olyan elbeszélői instanciától, aki – vagy ami – jellegzetesen nem ölt emberi alakot a nagyregény 1600 oldalán, nem szólítja meg az olvasót, és nem igazán tesz különbséget „én” és „te” között sem. Ez a bizonyos ember, a fejezet főhőse mindenesetre „sokra vitte” a táborban, köszönhetően „örületes óvatosságának” és „rendületlenül nyugodt természetének” (373.).

Itt érdemes kitérni a regény narrációjának hangvételére, tónusára: egyszerű, tárgyyszerű, mindennapi, kissé idiomatikus, fordulatokban gazdag szóhasználat jellemzi („sokra vitte” a táborban), amely törekszik mindent egy kispolgári étosz nem túl magvas, ám annál általánosabb bölcsességeivel leírni és megmagyarázni. Az elbeszélő így voltaképpen Walter Kramer nyelvét beszéli, akivel azonban nyilván nem azonosítja magát. Az egész regényszövegre jellemző, jelöletlen szabad függő beszéd mindenesetre nyitva hagyja a fokalizáció e korántsem mellékes kérdését, azt tehát, hogy az elbeszélő mikor és mennyiben veszi, veheti át Walter Kramer perspektíváját, akinek nyelvét minden bizonnyal beszéli. E tekintetben a szöveg egyfajta szembesülés e nyelvhasználat határaival, használhatóságával és elkerülhetetlen hiányosságaival, hiszen a leírás ezen nyelve éppúgy nem tud érdemben beszámolni Kramer „a” Peixhez fűződő intim viszonyáról – legfeljebb körvonalazza azt –, amiként a tábor mindennapjait, az ott uralkodó *conditio humanâ* sem képes meggyőzően megjeleníteni. Ennek beismeréseként olvasható, amikor szóba kerül a tábor patológiája és a nevezetes berlini Kaiser-Wilhelms-Institut közötti munkakapcsolat – a tábor látja el ugyanis emberi csontváz-preparátumokkal a dahlemi intézetet –, hogy az elbeszélő e kapcsolat „kollegialitását” és „szívélyességét” a helyzet és a feladat felől a „legkevésbé sem indokolt”-nak nevezi (374–375.). Itt az elbeszélői szólam ironikus színezete egy bizonyos távolságot teremt Kramer perspektívájához képest, és jelzi annak a leírásnak a határait, amely a tábor az emberi civilizáció – mégoly könyörtelen és halálos, de mégis – részeként ábrázolja. Kramer étoszát, jórészt a korabeli kommunista mozgalmak ideológiáiból építkezve, az igazságosság határozott igénye uralja (rettenetes kínzások dacára sem adja ki a társait, feleségét pedig azért „veti ki szívéből” és áldozza fel, mert „[h]a megszánja, akkor több mint egy tucat embert kellett volna miatta föladnia”, 372.), elszánt és határozott, számára a táborban politikai jellegű háború dúl kommunisták – akik „tekintettel voltak másokra” (370.) – és a bűnözők között, amelyben az ember természetesen részt vállal, pártot választ, agitál, tevékenykedik. Kramer számára az utolsó

napok „káosza” elsősorban feladatként jelenik meg, nehézségként, mondhatni a munkakörülmények módosulásaként. Kramer tudja, honnan érkezett és hová tart; megtalálja a helyét a világban, még akkor is, ha ez a világ a koncentrációs tábor világa.

Az említett, Kramer perspektívájához képest vett elbeszélői távolság bizonyos szempontból Peix figurájában maximalizálódik. A „kis hugenotta” Kramer ellentéte, Doppelgängere; kicsi, fiatal, gátlástalan bűnöző, „ki- és beszámíthatatlan”, szadista, akitől azért rettegnek a táborban, mert – egy lágernyelvi kifejezéssel élve – „perverz”, mert nem „használja” áldozatait, holott megtehetné (371, 378, 380.). Ebben a vonatkozásban Kramer kapcsolata Peix-szel, ami a fejezet tulajdonképpeni tengelye, szembetűnő: többről van szó, mint egy szerelmi viszony; sokkal inkább egymástól való függés, mintha együtt alkotnának valamiféle egészet. Peix lenne a sötét, néma oldala a magát igazságos és humánus lényként definiáló embernek, aki éppannyira hozzátartozik a tábor „szellemiségéhez”, szerkezetéhez, *conditio humanā*jához, mint Kramer: együtt élnek túl Buchenwaldot és „viszik sokra” Pfeilenben, szükségük van egymásra. Viszonyukat, mint a regény más helyein a szereplők egymáshoz fűződő viszonyának ábrázolását, egy félbeszakadt, beteljesületlen szerelmi aktus szuggesztív képe rögzíti (383–384.): Kramer és Peix megpróbálja, vállukkal egymásra borulva, kézzel kielégíteni egymást. Mint a regény más fejezeteiben is, nem egy („romantikus”) egyesülésről van szó, mint inkább egy, a Másik irányába történő megnyílásról („nem önmaguknak, hanem a másiknak akarták azt a kis jót”), egy olyan nyitás tehát, amely ugyanakkor a Másik kikerülhetetlen, kiszámíthatatlan másságának is a beismerése, vagy inkább – nádas szóhasználattal – csöndes belátása.

Kramer identitásának, öntudatának hasadása azonban nemcsak a Peixhez fűződő viszonyán keresztül megy végbe. Kramer eszmefuttatásai a saját haláláról – hiszen a fejezet a halálos ítélet kihirdetésétől a kivégzésig vezető utat beszéli el, ezzel a napnyugati modernség egy tekintélyes irodalmi-filozófiai hagyományát evokálva („a halálba vezető út” imaginációit) –, miután Peix, a Másik túlélési esélyeit végiggondolta, a belső és a külső perspektívák divergenciájába torkollik:

„Kramer nem az értelmetlen, személyes igyekvést érezte nevetségesnek, nem a túlélési vágy buzgalmát, nem, azt nem, minden áron életben maradni, ezt megértette, még csak nem is az igyekvés mozgalmi magyarázatát, megtörni a bűnözők uralmát, vagy legalább a túlerejük veszélyeit elhárítani a sok tudatlan és az állatiasságba hajszolt ember feje fölül, hiszen ennyi belátást bőven megengedett az értelem, olykor még büszke is volt önmagára, *hanem nevetségesnek érzett egy embert, aki azonos volt övele, és akinek mégsem sikerült az utolsó ítéletet sem felfognia, sem elkerülnie.*” (370, kiem. L. T.)

Kramer egzisztenciális dilemmája, amely a racionalitás és a pragmatizmus kudarcát kénytelen beismerni a halál tényével szemben („mégsem sikerült [...] sem felfognia, sem elkerülnie”) mintegy elválasztja az eszmefuttatást saját magától, amely eddig az elbeszélői hang privilégiumának látszott. A saját halál felfoghatatlansága, ahogy Kramer látja, az erről való tanúságtétel lehetetlensége bizonyos tekintetben emlékeztet arra, ahogy Giorgio Agamben Auschwitz-könyvében a tanúság alapvető hasadtságáról, „pszeudo-” és „teljes” tanúságok (túlélő vs. „muzulmán”) szétválásáról ír. Agamben, Robert Anthelme feljegyzéséből kiindulva, a halál előtti, a ha-

lállal szembeni szégyenérzetről ír, amelyet aztán a napnyugati szubjektumfogalmat konstituáló mozzanatként értelmez: „a szégyen tartalma a szubjektum számára nem más, mint saját szubjektumától való megfosztottsága; saját bukásának lesz tanúja, megéli, hogy szubjektumként hogyan pusztul el. Ez a kétirányú mozgás, szubjektivizálódás és a szubjektum elvesztése a szégyen. [...] Ez nem más, mint a szubjektumként való lét fundamentális érzése, méghozzá a szó mindkét – legalábbis látszólag – ellentétes értelmében: szuverénként és *sub-iectum*-ként, alávetettként.”¹⁵

Ezen az elbeszélő hang terében reflektált, egzisztencialista háttér előtt bontakozik ki az *Utolsó ítéletet* fejezet tragédiája, amely a fenti szubjektumelméleti megfontolásokat brutális, mondhatni külsővé tett módon mutatja be: miközben Peixet kivégzik, Kramert kényszerítik arra, hogy, mielőtt még vele is végeznének, végignézze a gyilkosságot. Nem vagy nem kizárólag a fizikai fájdalom az, amely a kivégzés elviselhetetlenségét – vagy: lehetetlenségét – okozza, hanem a nézés kényszere, a Másik halálának közvetlen látványa. Kramer személye, emberi mivolta felkavarodik, felbomlik, igen konkrét testi értelemben; a fejezet zárlatának intenzív leírásából értesülünk erről, amely az elbeszélés több szintjét illetően (cselekmény, fokolizáció, artikuláció, motivika) is egy folyamatos, a belső és külső közötti mozgás mentén strukturálódik, míg végül egy nehezen meghatározható „semmi” állapotában talál nyugvópontra (csakúgy, mint a korábban idézett Améry-szöveg), amely sem a külsőhöz – a természethez –, sem pedig a belsőhöz, a tudathoz nem tartozik:

„Nem nézte.

A torkát sem hagyta el hang, némán öklendezett.

Ennyit tehetett még, ám ordítva fohászkodott magában Gregorért, s érte még az Istent is hívta volna, emlegette.

Hiába ütötték, hiába üvöltötték, hogy a szemét nyissa ki. Okádott a fájdalomtól. Akkor egy pillanatra abba kellett hagyniuk. El is engedték. Neki pedig ki kellett nyitnia a szemét, látta, mit művelnek Gregor testével. El kellett ugrianiuk, hogy le ne okádják őket, epét nyáladzva rángatta a fejét a kezükben, öklendezett, s olyan volt a fájdalma Gregor miatt, mintha az összes belső szervével együtt fordulna ki a saját torkán és a saját száján a saját fizikai állaga, amely ezután már sem lélegzethez, sem hanghoz nem jutott. Lekerült a földre. Alig is érzékelte az ütéseket, arcát a hányadékba nyomták, bele, de erősebben érezte a fagyos talaj és a fű nedves, mindennél gazdagabb illatát. Jó ideig látta még a zöldet, csak a zöldet, a harsogó zöldet látta, semmi mást, egy olyan eleven zöldet, amit egyébként még soha, s abban a pillanatban különösen nem láthatott.” (386–387.)

Ha Kramer agóniájának naturalisztikus leírását az elbeszélői pozíció korábban említett bizonytalanságára, meghatározhatatlanságára olvassuk, a párhuzamosságok összetett, ellentmondásos rendszerével szembesülünk. A jelenet „némán” játszódik le, Kramer mégis belül „ordítva fohászkodik” Istenhez, belső beszéde tehát kifejezetten kívülrre, egy transzcendentális instancia felé irányul. Ugyanakkor tekintete is kifelé fordul, Peixet azonban már nem látja, csak a testét; nem a személyt, hanem csakis a testet. Ettől okádnia kell, „mintha az összes belső szervével együtt fordulna ki a saját torkán és a saját száján a saját fizikai állaga” – látszólag a hányás emfa-

tikus leírásáról, grammatikailag azonban mégis egy hasonlatról van szó, amely a Gregor iránt érzett fájdalmat próbálja megjeleníteni, megragadhatóvá tenni. A szöveg már nem vagy nem teljes mértékben referenciális, inkább a leírhatatlanság, Kramer leírhatatlan fájdalmának határaként mutatkozik. A jelenet, amelyben a belső külsővé válik, az elnémulás egy pillanatában merevedik ki, a száj eltorlaszolódik, „sem lélegzethez, sem hanghoz nem jutott”. A halál ezen pillanata – vagy: folyamata – egyszerre az elbeszélői perspektívák szükségszerű és végleges divergenciájának pillanata: a narráció látszólag folytatódik Kramer halála után is, és ugyanezzel a gesztussal el is szakítja magát a – Kramer elbeszélői tudatához kötött – referencialitástól: egy „harsogó” és „eleven” zöldről számol be, színről, hangról és életről tehát, amelyet Kramer „még soha, s abban a pillanatban különösen nem láthatott”. Az elbeszélői szólam ezáltal egy ellentmondásos köztességben határozza meg magát: többet lát, mint a főszereplő, fájdalmát azonban nem tudja közvetíteni – ehelyett a halált saját bukásaként viszi színre, vagyis a belső külsővé tételének lehetetlenségeként. Walter Kramer halála ugyanis, a „szelíd kommunistaé”, aki „olyan ember, mint te vagy én, vagy bárki más”, amely akkor megy végbe, amikor meglátja Peix meggyilkolását, a tárgyyszerű vagy objektivizált beszámoló határait, veszéyleit, következményeit is kirajzolja, és ezáltal az elbeszélői instancia önmeghatározásaként, a tudósítás narratív lehetőségeinek artikulációjaként is olvasható. A záró sorok ebben az értelemben már nem egy narratívába rendezhető elbeszélés-ként szerveződnek, hanem egy kifejezetten areferenciális víziót közvetítenek: a halál pillanata egy nehezen beazonosítható „szubjektumát veszített” prófécia formájában rögzül. Ez a sajátos, a „testi” közelséget – a testiség közvetlenségét – egy világosan artikulált távolságtartással ötvöző elbeszélői hang, amely jórészt az egész regényszövegen uralkodó „ahumán” hangulatért is felel, teszi olvashatóvá az *Utolsó ítélet*-fejezet anti-teodícia-motívumát is (koncentrációs tábor mint a társadalom apokaliptikus víziója) és illeszti ezáltal Agamben korábban említett gondolatmenetébe, amely a Soá kapcsán a „modern” biohatalom (amelyben a gyilkosság még egy ítélet következményeként ment végbe) berekesztődését tételezi.¹⁶

JEGYZETEK

1. Kaja Silverman, *Fassbinder és Lacan. A tekintet, a nézés és a képmás újragondolása*, Enigma 41 (2004), 61–86.

2. *Uo.*, 65.

3. Erről újabban, más vonatkozásban ld. Christian Poetini, *Weiterüberleben. Jean Améry und Imre Kertész*. Aisthesis, Bielefeld, 2014, 60.

4. „Ilyesmit azonban nagyon sok ember őriz magában, és a szörnyűség nem formálhat jogot az egyszerűsége”; „a fél francia nemzet fellázadt az algériai kínvallatások ellen” stb., ld. *Jean Améry, A kínvallatás* = *Uő., Túl bűnön és bűnbödésem. Esszék*, Múlt és Jövő, Bp., 2002, 43, 44.

5. „Ha kínvallatásról beszél az ember, jobban teszi, ha óvakodik a szájhősködéstől. A kínzásnak koarántsem a legrosszabb fajtája volt az, aminek engem ott Breendonkban [...] alávetettek.” *Uo.*, 42.

6. Erre példa az olvasó állandó megszólítása, dialógusba léptetése mellett a számos hivatkozás és utalás a szövegben, többek között Graham Greene-re, Henri Allegre, Hannah Arendre, Proustra és Thomas Mannra.

7. *Uo.*, 44.

8. Ld. az esszé felütését: „Megeshet, hogy a Brüsszelbe látogató turistát...”, *Uo.*, 41. W. G. Sebald *Austerlitz* című regényének elején éppen ezt a turisztikai jellegű fiktív utat „valósítja meg”, amikor is az

elbeszélő felkeresi az erődöt, hogy ott a történelem, Jean Améry és saját maga történetének nyomait felkutassa. A hangsúlyos Améry-intertextus az *Austerlitz*-ben a két elbeszélői modor, Sebald részletező, elemző, leíró elbeszélése és Améry dagályosnak ható esszéstípusa közötti kapcsolata is felhívja a figyelmet. Ld. W. G. Sebald, *Austerlitz*, Európa, Bp., 2007, 22.

9. Korábbi szövegbeli idézetek: Améry, *A kínvallatás*, 54. Proust-hivatkozás: *Uo.*, 46.

10. Az összes szövegbeli idézet forrása: *Uo.*, 55. A fordítás torzításai miatt két esetben szükséges a német eredeti megidézése: Améry nem rébuszokról, hanem „Karussel der Gleichnisrede”-ről, vagyis a hasonlatokban dúskáló, hasonlatokkal operáló beszéd körhintájáról ír, illetve az „Olyan volt a fájdalom, amilyen” mondat az eredetiben kevésbé hétköznapi, mint inkább súlyos, a tautológia eszközével nyomatékosító mondatként hangzik: „Der Schmerz war, der er war.” Vö. Jean Améry, *Die Tortur* = *Uő.*, *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*. Szczeny, München, 1966, 58.

11. Améry, *A kínvallatás*, 54–55. A kiemelt mondat német eredetije némileg eltérő szintaktikával épül fel, ahol a jelen olvasat számára döntő jelentőségű „test emlékezete” nem külön mellékmondatként, hanem a főmondat névszói szerkezeteként szerepel, a megfogalmazás így tehát kevésbé hangsúlyos, mint a magyar fordításban, de különösége talán még jobban felhívja magára a figyelmet („Und nun gab es ein von meinem Körper bis zu dieser Stunde nicht vergessenes Krachen und Splittern in den Schultern”, Améry, *Die Tortur*, 58.)

12. Améry, *A kínvallatás*, 56.

13. Ehhez két markáns, egymással vitatkozó álláspont a számos kritikus vélemény közül: Margócsy István, *Margináliák = Testre szabott élet. Nádas Péter Saját balál és Párbuzamos történetek című műveiről*, szerk. Rácz I. Péter, Kijarat, Bp., 2007, 181–208; Selyem Zsuzsa, *Liaisons politiques dangereuses. Nádas Péter Párbuzamos történetek I–III.*, Jelenkor 2006/4, 449–463.

14. „Négy hónapon át tartották cellájának falához kikötve, hátrabilincselte kezekkel. Ha nem lett volna olyan óre, aki a kötést szánalomból rendszeresen meglazítja és néhány órára leveszi a bilincset, akkor bizonyára amputálni kellett volna a karjait.” Vö. Nádas Péter, *Párbuzamos történetek I–III*, Jelenkor, Pécs, 2005, 372. A szövegben szereplő zárójeles oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.

15. Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 91. (Az idézett rész saját fordításom, L. T.)

16. *Uo.*, 118.



szemle

Olvasószínház

VISKY ANDRÁS: *KI INNEN*

„A dráma tulajdonképpen kezdete a szabadságvesztés traumája: ez a közös tapasztalat kényszeríti együvé a szereplőket a barakk, a börtön, a haláltáborok és gulágok, a személytelenség tereit létrehozó lakótelepek, függőségek, hatalmi játszmák szituációjába.” (Visky András: *Barakk-dramaturgia = Megváltozhat-e egy ember?*, Korunk, 2009, 11.) A fentiekben foglalja össze Visky András saját dramaturgiai-esztétikai rendszerét, az úgynevezett barakk-dramaturgiát, amely nem csak dramaturgi működését, de költői és drámaírói hitvallását is tükrözi. Ez utóbbiról a tavaly ősszel megjelent *Ki innen* című kötet címe is sokat elmond: magába sűríti a bezártságot, a klausztrófiát, a szabadságvágyat és az ezek nyomán keletkező sürgető kényszert.

Visky drámaírói munkásságának programadó darabja a *Tanítványok*, amely *A szökés* című kötetben jelent meg 2006-ban. Ennek alcíme („Játék az Írással és a Színházzal”) is hordozza azt a programot, amely azóta kíséri Visky életművét: a Szentírás és a huszadik századi későmodern esztétika, elsősorban a beckett-i abszurd egymásba írását. A *Tanítványok* egyik jelenetében ez a nevek szintjén is megjelenik: Vladimir János és Estragon Tamás egyszerre Beckett-hommage-alakok és Nagypéntek utáni, Húsvét előtti tanítványok, akik várnak (maguk sem tudják, hogy) a feltámadásra.

Ami a 2001-ben bemutatott *Tanítványok* módszertanilag kidolgoz, azt a nemzetközi ismertséget hozó *Júlia* személyes (család)történetként viszi színre az öszö-vetségi próféták vagy akár Szent Ágoston imanyelvén, egyetlen nagyszerű, szabadverses monológban. A *Júlia* önálló kötetben 2001-ben jelent meg, *A szökésben* közölt három dráma: a címadó szöveg mellett a *Tanítványok* és az *Alkoholisták* 2006-ban. Az azóta eltelt tíz év alatt született drámákat tartalmazó *Ki innen* fontos esemény az erős költői teljesítménye ellenére is elsősorban drámaíróként ismert Visky András életművében. A vaskos, 350 oldalas könyv hét szöveget, önmegjelölésük szerint: színházi kísérletet tartalmaz, valamint egy Láng Zsolt által készített interjút a szerzővel. A kötet láthatóan a szerzői életút egy meghatározó korszakát összegző, betetőző könyv. Erről talán hangsúlyosabban beszél az, ami nem került bele: a közelmúltban bemutatott *Caravaggio terminál* című, az *Alföld* korábbi számaiban (2015. november, december) közölt dráma, amely láthatóan új irányt mutat az életműben.

A *Ki innen* darabjai – akárcsak a korábbi Visky-drámák – valamiképpen a huszadik századi láger-, kitelepítés-, elnyomástapasztalatokra épülnek, és a szabadság lehetőségeire kérdeznak rá. Ez alól talán csak az utolsó, rövid, egyoldalas, *Nem fogok félni többet a nagy szavaktól* című Esterházy-hommage képez valame-lyest kivételt. Ez az istenkereső és Isten-felejtő szöveg nemcsak csattanószerű zár-latot jelent, de a kötetnyitó *Visszaszületéssel* együtt szép keretet is ad. Ez utóbbi

tulajdonképpen Kertész Imre *Kaddisának* (kétszeres) átirata, pontosabban: a *Hosszú péntek* című, a *Kaddisból* készült Visky-adaptáció újraírt verziója. Akár az „eredeti” regény, ez a szöveg is egy lágertapasztalattól traumatizált, attól szabadulni képtelen főszereplőt mutat föl. A haláltábor egyszerre konkrét történelmi és személyes tapasztalat, valamint a világ metaforája: „Hol máshol? Van más?” – hangzik el a lágerrel kapcsolatban. Az univerzális kiszolgáltatottság- és fogságélményt átítatja a messiásvárás, (vagy -visszavárás) amely sajátos gerincét adja a darab időn kívüliségének: „Várok valakit. / A Mestert / Ki más?”

A *Rádiójáték* a *Júlia* világából ismerős színhelyre, Románia gulágjára, a Dunadeltához visz. A szerző saját családtörténetének fontos helyszíne ez, Visky András ugyanis hat testvérével és édesanyjával együtt, kisgyerekként élte meg a kitelepítést. Míg a *Júlia* ezt az édesanya szemszögéből írta le, addig a *Rádiójáték* főhőse az egyik fiútestvér, akinek a rádiózás a szenvedélye, és a bărăgani pusztaságban is az a legnagyobb vágya, hogy rádiót építsen. Mindez persze metaforikussá lesz a drámában, hiszen a „rádió az ember legszebb, azazhogy legkétségbeesettebb alkotása. »Halld Izrael!«, értik, ugye, mire gondolok... A hallásra, bizony! Csak a hallás számít, tisztelt hölgyeim és uraim, minden a hallásból van.” (265.)

Az idén a MITEM-en és a DESZKA Fesztiválon is bemutatott *Pornó* formailag talán a legizgalmasabb Visky-dráma. Ugyan monodráma, de már a bevezető szöveg is megjegyzi: „egyetlen monodráma sem monodráma” (85.). A szöveg ugyan nem jelöl több szereplőt, mégsem csak egy hang szólal meg. A női narrátor függő beszédéből több karakter is kibomlik. (Például az „Ember” néven emlegetett szerelme, Anti, a segítő társ és Görény úr.) A darab több jelenetében pedig formailag sem a főszereplő-narrátor beszél, azok ugyanis épp a róla készült titkosszolgálati jelentéseket tartalmazzák (amit a színpadon persze előadhat ugyanaz az egy szereplő, de azt, hogy monodráma-e, tulajdonképpen nem az írott szöveg, hanem a színrevitel dönti el).

A *Pornó* cím bár provokatívnak hat – a darab semmilyen pornográfiát nem tartalmaz –, a szó a főszereplő titkosszolgálati jelentésekben használt fedőneve. Az egyik ilyen jelentés szerint a „célszemély” ugyanis némely utcaszínházi előadásában meztelenre vetkőzött. A pornó itt a diktatúrában mindennapos lehallgatásokra utal: az utcagyerekeknek utcaszínházat tartó, ezért rendszerellenes összeesküvőnek tartott lány folyamatos megfigyelés alatt áll. Nem csak előadásait, de magánéletét, hálószobáját is lehallgatják. A hatalom erőszakos tekintete változtatja tehát a szerelmet pornográfiává. Mindeközben a lehallgatott nő nem szemben áll a rendszerrel, hanem kívül áll rajta, előadásait nem a demonstráció mozgatja, hanem a színjátszás és a gyerekek iránti szeretet. A fennálló, majd tragédiába torkolló konfliktus kölcsönös nemértésből fakad: a lány nem érti a hatalom nyelvét (nem érti, miért kéne engedélyt kérni, ha egyszer az ő előadása szabadtéri), az ügynökök pedig nem értik a színház nyelvét (*A kopasz énekesnő* című Ionesco-drámát például a Nyugatot dicsőítő darabként értelmezik).

A diktatúra nem csak az állam monopóliuma: az elnyomás és az önkény árva-házi „mikroklímája” és annak következményei adják a *Megöltem az anyámat* drámai erejét. A mű már szerepelt egy 2006-os kötetben (*Tirami sú*), de ott még prózaformában. Itt némiképp dramatizálva és átdolgozva olvashatjuk egy Bernadett

nevű, nevelőintézetben nevelkedett lány történetét. Ebben a szövegben a nevelőintézet és általánosabban a társadalom jelenik meg mint elnyomó struktúra, amely lehetetlenné teszi a szabadság külsődleges megélését, így annak tere radikálisan befelé nyílik meg.

Az Örkeny-egyperceseknek drámai formát adni szinte magától értetődő lépés egy az abszurdhoz olyan erősen kötődő szerző esetében, mint Visky. Az egyperces novellákból operalibrettót írni ugyanakkor már nem annyira kézenfekvő ötlet. A szövegek itt kevésbé poentírozottak, több ismétlődést igényelnek, ezért a *Bevégezetlen ragyogásban* a hangsúly a groteszk humorról a nyelv plasztikus líraiságára tevődik át.

A *Green relief* egy helyspecifikus performanszleírás, amely az azonos című Ellsworth Kelly-festményhez készült. A központi téma itt is a bezártság, fogság, menekülés: egy fiatal pár elhatározza, hogy egy galériában éjszakáznak a kedvenc festményük előtt, reggel pedig arra ébrednek, hogy a közönség nézi őket. Hogy mindezt „megússzák”, kortárs műalkotásnak tetteik magukat.

A könyv függeléke egy interjút tartalmaz, amelyet Láng Zsolt készített a szerzővel. Ez az interjú (ha nem is direkt módon, de) felveti a kérdést, mennyire autonóm műalkotás a dráma szövege, hiszen az interjú kérdései és válaszai főleg színházi előadásokat tárgyalnak. Korábbi interjúiban Visky már több ízben leszögezte: „A drámát olvashatatlan szövegként definiálja, illetve nem olvasásra szánt szövegnek tartja. »Normális ember drámát csak kényszer alatt olvas.«” (Idézi Szarka Károly: *Én is így vagyok ezzel*, Irodalmi Szemle, 2016. 07. 26.)

Ezt az állítást némileg idézőjelbe teszi a könyv borítóján látható kép. A fotón színészeket látunk, mögéjük vetítve (mintegy díszletként) a Tízparancsolat töredékeit sejthetjük. A színészek előtt állvány, azon papír. Felolvasószínház. Egyszerre olvasnak, értelmeznek és játszanak, egyszerre olvasók, előadók és szereplők. A függelék-interjúban mondja a szerző: „a színházban mindenki színész, a néző is az” (341.). Ha a színész egyszerre mind olvasó is, a néző pedig színész, akkor könnyen beláthatjuk, hogy a drámát olvasva az olvasó is színésszé lesz, és (ráadás-képp) színházzá is. Azaz a drámaolvasás (más mediális formában, de) lényegileg: előadás, ahol a rendező, a szereplő, a néző, maga a színház ugyanazon a személyen belül, az olvasóban valósul meg. Egyszerre mondhatjuk tehát, hogy a színházi előadás a drámaolvasás sajátos, közösségi esete, a drámaolvasás pedig a színházi előadás sajátos, individuális esete, természetesen számos különbséggel, de mégis egy szövegesemény variánsaiként. Ha egyetértünk is Visky Andrással abban, hogy drámát csak kényszer alatt olvas az ember, az olvasás eseménye felszabadítja a kényszer alól. Hiszen a drámaolvasás rendre fölveti a kérdést: „létezik-e olyan formája a szabadságnak, amely semmilyen körülmények között sem vehető el az embertől, és amely, következésképpen, semmilyen indokkal föl sem adható?” (*Barakk-dramaturgia*, 11.) (*Koinónia*)

MOLNÁR ILLÉS

Metanézőség

KRICSFALUSI BEATRIX: *ELLENÁLLÓ SZÖVEGEK. A SZÍNHÁZ NEM DRAMATIKUS MEGSZAKÍTÁSAI*

Miközben a színház mint művészi forma egyre több eseménnyel és számos kulturális kontextus bevonódásával van jelen a közéletben Magyarországon, addig a színházról, a színháztörténetről, a színházelméletről való értekezések tömegéről aligha tehetünk említést. Adódhat ez a színház sajátosságából, amennyiben a műalkotás egyszerűsége ellenáll a rögzítésnek, s így a kimerevítésben létrejövő tanulmányozásnak, vagy éppen a tudományág interdiszciplinaritásából adódó módszertani-szaknyelvi nehézségekből, a honi, az irodalomtudománytól immár függetlenedő színháztudomány rövid történetéből. Ezzel párhuzamosan viszont pontosan érzelhető, hogy a kortárs művészeti jelenségeket kísérő kritika a színház vonatkozásában a legélénkebb és a leggyorsabb: nemcsak a szinte azonnali reagálást biztosító online felületek, hanem a kevés életben maradt nyomtatott színházi szakfolyóirat mellett néhány hetilap is állandó helyet biztosít a színházi eseményeknek. Kricsfalusi Beatrix első kötete, az *Ellenálló szövegek* ebbe a sajátos kulturális-közéleti-tudományos térbe érkezik, s amellett, hogy a szerző tudományos pályájának nyilvánvalóan egy szimbolikus állomását jelöli, kiválóan hasznosítható a színháztudományi kutatásokban és az oktatásban. A szerző eddigi pályáját ismerők számára talán meglepő, hogy az első önálló könyvének kiadására csupán nemrégiben került sor, hiszen magyar, német és angol nyelven publikált tanulmányai, előadás-elemzései, kritikái, illetve színháztudományos szakfordítói tevékenysége évek óta hozzájárul a magyarországi színháztudományi diszciplína erősödéséhez.

Önmeghatározása szerint a kötet tanulmánygyűjtemény, mindazonáltal ellen is áll a szemezgető olvasásnak, amennyiben a két nagyobb fejezetbe rendezett tanulmányok és előadás-elemzések egymást is olvassák, illetve természetesen az előszóban rögzített elméleti keretből kiindulva futják be gondolatmeneteiket. A *Test – tér – medialitás* című első szakasz három nagytanulmánya a színházi medialitás témája köré rendeződik, közös alapjukat a dráma és a színház (történetileg dinamikusán változó) kapcsolatrendszerének vizsgálata is biztosítja, míg az öt előadás-elemzést tartalmazó második rész a dramatikus önreflexió és a posztmodern színház működésmódját vizsgálja a kortárs német nyelvű színházban. Összetartozásukat és elválaszthatatlanságukat az előszó is kiemeli, amely szerint a második fejezetben elemzett metadramák és posztdramatikus színházi darabok mediális előtörténetét az első fejezet tanulmányainak tárgyában, a történeti avantgárd színházi reformtörekvéseiben és Brecht színházgyakorlatában lehet megjelölni. Bár az előszó mentegetőzik annak a tézisnek a közhelyességét exponálva, hogy a drámát csakis intermediálisan és interdiszciplinárisan érdemes tanulmányozásnak alávetni, úgy gondolom, nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy a dráma egyszerre hagyományosan irodalmi műalkotás, valamint a színházi előadás pretextusa, így elégtelen marad mind a pusztán irodalomtudományi vagy színháztudományi értelmezői apparátus. Ha viszont a drámát olyan „mediális berendezésként” értjük mind törté-

neti, mind pedig kortárs valójában, „amely saját ábrázolási és észlelési hagyományokkal bíró saját intézménnyel, részben kirögzített szubjektumpozíciókkal, részben sajátos szubjektumalkotó eljárásokkal rendelkezik” (23.), akkor a színház és a dráma történetileg változó intenzitású kapcsolatát tanulmányozva az is megtapasztalhatóvá válik, hogy az európai színjátszási gyakorlatot mennyire elementárisan határozza meg az ismeretelméleti és társadalmi implikációkat is hordozó dráma-modell, amelynek elsődleges állandója a polgári szubjektumkonceptió (198.). Ez lehet az az origó, amelyhez képest a 20. századi színházi reformtörekvések, a kortárs posztdramatikus színház, illetve a metadráma elmozdulásai („ellenállásai”) a hermeneutikai interpretáció lehetőségét kínálják.

Különlegesen érzékeny – és az olvasó számára izgalmas – értelmezői figyelemről árulkodik a kötet egésze azzal is, hogy a fenti drámaelméleti (és elsősorban szűkebben szaktudományos, semmint a kulturális köztudat részeként értett) evidenciát egy olyan heterogén vizsgálati anyagon bizonyítja, amely összességében mégis a színház önálló médiumként való elgondolását hirdeti. A kötet pozicionálásának elvégzésén túl az előszó az önreflexív szöveg és a metafikció foglmainak irodalomtudományi tisztázásából kiindulva a metadráma és a metaszínház terminusait veszi górcső alá, de nem azzal a céllal, hogy a létező és sokszor félrevezető tipológiák mellé újabb fogalmi struktúrát vezessen be. Ez az összefoglaló mindekelőtt problémafelvetés, amely majd az előadáselemzésekben fordul át a részletes vizsgálódásba, kérdésfeltevését pedig az határozza meg, hogy a metadramatikus gyakorlat miként strukturálja át „a dráma és a színház hagyományos viszonyrendszerét” (22.).

A *Test – tér – medialitás* című fejezet első tanulmánya a színház történetileg változó testfogalmát teszi vizsgálatá tárgyává, amely témaválasztás nemcsak az 1970-es évek óta tapasztalható, a testre irányuló szerteágazó diszciplináris figyelem miatt, hanem a test popkulturális jelentőségének megnövekedése nyomán is indokolt. A tanulmány által segítségül hívott tézis Wladimir Krysinskitől („a test problematizálása a színházban mindig összhangban volt a filozófiai gondolkodás testről alkotott koncepciójával”, 33.) azt a meggyőződést erősíti, hogy a mindenkor színházban tanulmányozhatóvá válik az adott korszak testképe. Adott tehát az a kortárs jelenség, hogy a „testi jelenlét túlzott hangsúlyozásának, illetve a virtuális térben történő feloldódásának kettőssége egyszerre meghatározója a mindennapi élettapasztalatunknak és a kultúratudománynak” (32.). A mai színház vonatkozásában ezt a jelenséget a megtestesülés, a színrevitel, a performativitás és a teatralitás fogalmai és gyakorlata közvetítik, ugyanakkor a tanulmány ennek „csak” közvetlen történeti előzményét, „a testiség funkciótörténetének felvázolását” (33.) vállalja. Nagyszerűnek tartom, hogy az összefoglalás nem csupán az elméletek logikus kivonatolását és összefüggéseik pontos megmutatását végzi el, hanem a tárgyalt szerzők recepció- és hatástörténetét is megfogalmazza. Kiindulásában a tanulmány a polgári illúziószínháznak, mint az európai színjátszás kétségkívül legjelentősebb paradigmájának a testre vonatkozó téziseit exponálja elsőként Diderot színházesztétikai írásai, Hans Robert Jauss Diderot-olvasata, továbbá Lessing *Hamburgi dramaturgiája* segítségével. A két 18. századi szerző tézise a színészi játékról és a színész testéről kétségtelenül határpontot jelent az európai színjátszási gya-

korlatban, hiszen mindketten eltávolodnak a karteziánus testmodelltudatnak való alárendeltségtől. Bár eltérő belátásokat fogalmaznak meg, amennyiben Diderot számára a színész teste által egyértelműen közvetített érzelmek csupán a nézőben váltanak ki valós érzelmeket, Lessingnél pedig az imitáció a színészben is képes érzelmi reakciókat kiváltani, mégis kijelenthető, hogy gondolatmeneteik a test uralhatóságának problémáját mutatják fel, ami megelőlegezi a modernség színházi paradigmáját. A színészi játékmódot vizsgáló és megújítani szándékozó 20. század eleji elméletek közül Georg Simmel, Antonin Artaud és Georg Fuchs koncepciója állítja középpontba a színész fizikai testének önreferenciális jelentéseit, amelyek egyúttal a színház (és a színész) művészeti autonómiáját is afirmálják.

Míg az első tanulmány hasznosíthatósága kifejezetten széleskörű, hiszen alap-
szöveggént használható színháztudományi kurzusokon mind oktatói, mind hallga-
tói részről a tanításban és a kutatásban egyaránt, addig a *Formakánon versus szín-
házkonceptió* című második szöveg első látásra bizonyosan a legszorosabb érte-
lemben vett szaktanulmány. Témaválasztásának csapásiránya (az alcímben megje-
löltek szerint: *Lukács György és Balázs Béla korai írásainak színházelméleti össze-
függéseiről*) látszólagosan szűkös, hiszen a gondolatmenet arra vállalkozik, hogy
magyarázatot adjon a fiatal Lukács azon – a közvélekedéssel teljes mértékben
szembemenő – kijelentésére, hogy Balázs Béla színházi munkái fordulatot jelente-
nek nemcsak magyar, hanem európai vonatkozásban is. Hogy mégsem érdektelen
(Balázs és/vagy Lukács vonatkozásában) a laikus olvasó számára sem Balázs Béla
Dialógus a dialógusról című drámaszövegének elemzése (Balázs és Lukács szín-
házelméleti írásainak bevonásával), arra nyilván a tanulmány vállalása ad magyará-
zatot. Kricsfalusi Beatrix olvasata ugyanis a dialógus és a jelenlét fogalmaira kon-
centrálva mutatja be, hogy az 1910-es években hogyan kerülnek ezek a terminu-
sok a színházművészet önállóságának elismeréséről szóló disputa középpontjába.
A tanulmány médiaelméleti és -történeti perspektíváját tágítja a *Dialógus* elemzé-
sében a (Balázs Béla által is teoretizált) némafilm irányába tett kitérő, ami a szín-
ház korabeli válságát, megújulási lehetőségeit és önmeghatározásának újrarájzoló-
dását kontextualizálja. Az a tény, hogy Balázsnak csupán *A Kékszakállú herceg vá-
ra* vált sikeres színpadi munkájává, azt is bizonyítja, hogy a polgári illúziószínház
zárt struktúráját megnyitni próbáló korabeli színházelméletek mennyire nem for-
díthatók át automatikusan a drámaírói-rendezői gyakorlatba, a markáns színházi
paradigma lebontása nem vihető végbe konszenzuális elemek egyszerű mellőzé-
sével vagy néhány színházi jel újszerű alkalmazásával.

A megújítási kísérletek és a hagyományhoz való viszony a tárgya az első feje-
zetet lezáró tanulmánynak is, amely a huszadik századi német és összességében az
európai színjátszásra is markáns hatást gyakorló Bertolt Brecht úgynevezett tandá-
rabjait (részletesebben pedig *Az óceánjáró* címűt) vizsgálja médiaelméleti össze-
függéseiben, a Brecht-hagyomány terheivel is számot vetve. A német színházcsináló
magyar értelmezői kontextusban alig ismert műfajának vizsgálatában Kricsfalusi
annak a (Brecht által már az 1930-as években érzékelt!) médiaelméleti belátásnak
adja kiváló illusztrációját, miszerint az új technomédiumok átírják a régiiek kom-
munikációs és esztétikai rendjét, így a befogadók észlelési szokásait is. A tandara-
bok olyan kísérletként értendők tehát, amelyek a rádió és a film terjedésével meg-

változó fogyasztási gyakorlat terében próbálják újratervezni „a színház mint diszpozitívum kulturális, mediális és persze politikai működésmódját” (83.), és amelyek egyértelmű kísérletet tesznek a reprezentációs színház hagyományos nézőszerepének felszámolására. Innen válik a kötet egyértelmű kicsinyítő tükrevé a borítón is olvasható felirat („Glottz nicht so romantisch”), amely egy Brecht-darab első bemutatójának színpadi kellékén, a játéktérbe lógatott plakáton volt olvasható – ami egyben példa Kricsfalusi értelmezői nyelvének sűrítettségére és a finom referenciahálózatok szövésére a kötet egészében.

A *dramatikus önreflexió játékmódjai a kortárs német nyelvű drámában* című második részben a szerzőnek egyértelműen erőfeszítéseket kell tennie arra, hogy a magyar színjátszási gyakorlatból majdnem egészében hiányzó metadráma, illetve a kiválasztott német és osztrák darabok előadáselemzések formájában hozzáférhető legyenek a szakmai olvasóknak. A szükségképpen személyes élményből kiinduló analízisnek a nyelvi-kulturális átfordítást is el kell végeznie emellett, hogy a színdarabokat szöveggé kell alakítania a kommentárookban, bár a nehézségeket mindazonáltal segít leküzdeni az az ismerős kulturális közeg, amelyet a tárgyalt darabok a reflexió tárgyává tesznek (fogyasztói társadalom, tömegkultúra vs. elitkultúra, emlékezetgyakorlat stb.). A metadráma fogalmának definiálásában, továbbá a magyar szakmai olvasói közeg számára alapszövegnek tartom a Peter Handke *Közösséggyalázás* című darabjának elemzését (*Metadráma vagy színházi esemény*), amely az 1966-os botrányos premiért rekonstruálva vet számot a korabeli Brecht-recepcióval a színházelméletben és -gyakorlatban, illetve magával az előadással a dramatikus és a posztdramatikus színház fogalmi készlete felől. Abból a szempontból is különleges státuszú ez az analízis, hogy a Lehrstücköket tárgyaló tanulmányt követve kibővíti annak megállapításait Brecht színházi tézisei vonatkozásában, illetve párhuzamba állítja azokat Handke kísérleteivel, aki hasonlóképpen a hagyományos dramaturgia, a beleélés, a szcenikus illúzió, a koherens fabula és a dialógusok formájában színre vitt figurális beszéd ellen küzd – hiszen a posztbrechti évtizedekben Brecht újításai sokszor pusztá effektusokká, saját maguk múzeumává silányultak. A Lukács és Balázs színházelméletét és -gyakorlatát tárgyaló második tanulmányból már ismerős lehet az a diszkrepancia, amely teória és rendezési gyakorlat (továbbá a befogadói reakció) között kiszámíthatatlanul megképződik: erre látunk egy újabb példát, de ezúttal már a metadráma műfaja és a posztdramatikus színház megszületésének időszakából. Handke darabja arra tesz kísérletet, hogy a dramatikus kategóriák rendszerét megpróbálja hatályon kívül helyezni, ráadásul azzal, hogy a dráma strukturális elemeit tematikus szinten is viszszautasítja, többek között úgy, hogy a dramaturgia alapszövegeinek tekintett téziseket Arisztotelésztől, Diderot-tól vagy éppen Shakespeare-től tagadó formában recitálja. Ez a metadramatikus karakter a diskurzus szintjén valóban érvényesül, ám az előadás tétje mégiscsak az, hogy a játékban létrejön-e az eseményyszerűség a reprezentáció működésmódjának megszakításával. A szerző azzal nem vetett azonban számot, hogy „a dramatikus paktum felmondásával a színházi folyamat előreláthatatlan és kontrollálhatatlan eseménnyé változhat” (121.) az előre nem kalkulált nézői aktivitás következtében. Handke téziseinek, illetve a darab lezajlásának érzékeny elemzésében Kricsfalusi figyelme arra is kiterjed, hogy a provokált

nézők viselkedését („túlzásba vitt önszínrevitelét” 120.) miként dinamizálja a kamera jelenléte a második előadás alkalmával, amely technomediális contextus hatásáról és következményeiről a Brecht-fejezetben részletesebben is értekezik.

A másik előadáselemzés, amely – megint csak kizárólag a honi szakmai hasznosíthatóság szempontjából érve – szintén kiemelt figyelmet érdemelhet az öt közül, Elfriede Jelinek *Robonc. Az öldöklő angyal* című darabjára fókuszál. A szűkebb színháztudományos hozadékon felül, amely ezzel a szöveggel, illetve egy másik Jelinek-darab analízisével hozzáférést biztosít általában is az osztrák író nő pályájához, a *Robonc* tárgyalása az emlékezetpolitika, a kollektív trauma, a kulturális identitás és természetesen a holokauszt kutatás diszciplináris területei irányába tágitja az interpretációt. Az 1945 márciusában, máig tisztázatlan körülmények között lezajlott tömegmészárlásban a birtokon elszállásolt kétszáz magyar zsidó munkaszolgálatos esett áldozatul, akiket a gróf Batthyány Margit kastélyában vendégül látott náci tisztok gyilkoltak le – feltételezhetően pusztán szórakozásból. Jelinek fel dolgozásának vizsgálata azért is lehet különösen fontos a fent elősorolt tudományágak számára – ugyanis bizonyos vagyok abban, hogy ez a tanulmány a kötet leginkább széles körben hozadékkal bíró szakasza –, mert „voltaképpen történelmi tények, valamint áldozatok és tettesek hiányában a rohonci tömeggyilkosság a holokauszt olyan fejezetének tekinthető, amely elemi erővel képes rámutatni tanúságtétel és medialitás egymásba fonódó problémakörére” (184.). Kricsfalusi elemzése arra épül, hogy Jelinek drámájában a hírnökök figurái játékba hozzák a Sybille Krämer-féle átvitelként értett medialitás koncepciójának elemeit (távolság, heteronómia, harmadikság, materialitás, indifferencia), amit a szöveg intertextuális eljárásai és a Wiener-féle rendezés személytelenített színpadi diskurzusa is erősít. Ráadásul a hírnökök alakjainak az idegen hanggal történő beszéddel létrejövő heteronómiája és az önneutralizálásként megvalósuló indifferenciája „a holokausztanúságtétel mediális és emlékezetpolitikai dimenziói szempontjából lényegi jelentőségűnek bizonyulnak” (186.). Ez az egyetlen olyan előadáselemzés, amelynek a lezárásában a szerző nézőként is reflektál saját magára, pontosabban a nézőség nézőjeként számol be a darab egy bizonyosan érvényes értelmezéséről a 2009-es budapesti bemutató alkalmával. Az idős nézők egy részét véleménye szerint „annak lehetősége [vonzotta a színházba], hogy egy esztétikai színrevitel keretei közt tanúságot tehessenek barátaik és családtagjaik mellett – és ezáltal hozzásegíthessék őket életük és haláluk igazságához –, akikről máig csak sejteni vélük, hogy a rohonci mészárlásban veszthették életüket” (195.). A további három előadáselemzés közül Jelinek *Nóra*-átirata (*Mi történt, miután Nóra elhagyta férjét, avagy a társaságok támaszai*) tárgyában Kricsfalusi kétségbe vonja a korai marxista-feminista olvasatok érvényességét, így a dráma tandarabként való olvashatóságát, elemzésében pedig mindenekelőtt a nyelvi megalkotottságra, az idézett diskurzusok kontaminálódására és a referencialitás folyamatos sérülésére koncentrálna. Marlene Streeruwitz *New York. New York.* című drámája interpretációjának középpontjába az erőszak színrevitelének problémája kerül, amit a kritika nem a polgári illúziószínház reprezentációs struktúrájának felnyitásaként, hanem a színház intézményének megbecstelenítéseként értelmez, vagyis nem vesz tudomást az erőszak idézettségéről, hanem a darabban annak megerősítését és kiterjesztését látja. Ugyanis a mű

azon karaktere, hogy folyamatosan idéz más dramatikus szövegekből, amelyek az erőszak és az individuum kapcsolatára reflektálnak, nehezen dekódolható a néző számára, így a metadramatikus műfaji karakter nem tud érvényesülni. René Pollesch darabjának elemzése (amely terjedelmében a teljes kötet egyötöde!) győzi meg arról az olvasót, hogy a metadráma képes az előadás folyamatában dinamizálódni, ráadásul úgy, hogy radikális reprezentációellenessége és médiakritikai elkötelezettsége nem a didaxis terhével érvényesül, és sem a szöveg, sem a színész nem tűnik el a színpadról.

Az előadáselemzésekben érvényesülő elmélyült szakmai figyelem hozadéka ideális esetben az lehet, hogy rendezők, dramaturgok, drámaszerzők forgatják át gyakorlatba az egyes megállapításokat – úgy vélem, hogy az utóbbi évek magyar nyelvű, lassan bővülő számú színháztudományi értekezéseinek ilyen gyakorlati tétje is lehetne. Szimbolikus példa erre Jákfalvi Magdolna reflexiója *A félrenézés esete*iben arról, hogy Barthes Racine-tanulmányának tézise alapvető hatással van a 70-es évektől a klasszicista szerző darabjainak színpadra állításaira. Kricsfalusi Beatrix kötete több szempontból is sajátos: alig van benne magyar tárgyú tanulmány, sok esetben a magyarul olvasható drámaszöveg is hiányzik, mégis alkalmazható az elemzések fogalomkészlete és szemléletmódja. Nincs benne összegzés, ugyanakkor a kötet egészében összecsengő kulcsfogalmak, a más és más szempontok mentén összefoglalt alaptézisek, az egymást átszövő tanulmányok és elemzések azt mintha feleslegessé is tennék. Annyi bizonyos, hogy az *Ellenálló szövegek* mint cím helyenként megkísérti az olvasót, hogy azt ne csak a drámaszövegekre, hanem a kötet egészére vonatkoztassa, hiszen nincs könnyű helyzetben a diszciplináris sokféleség és az önmagában is metareflexív értelmezői nyelv követésében. Részese lehet ugyanakkor annak, hogy a kötet egészét tekintve nemcsak az előszóban megjelölt tudományterületek, hanem többek között a történeti antropológia, a kultúratudományok, az emlékezetkutatások és a gender studies irányába is megnyílik a színház. (*Ráció*)

BÓDI KATALIN

Visszhangok könyve

KELE FODOR ÁKOS: *ECHOLÁLIA*

„Techno-ogranikus mű” a kísérleti hanginstalláció, a művészkönyv és a vizuális költészet között. Az *Echolália* három dimenzióból felépülő kísérleti műalkotás. Kele Fodor Ákos második „kötete” egy több mint tíz fős team együttműködéséből született meg, hosszú évek munkájával. Megjelenésében és tartalmában is újító, a magyar kortárs költészeti, tervezőgrafikai és a technozenei közegen belül is hiánypótló alkotás. Intermedialitásában egyenként is nehezen meghatározható műfajokat egyesít. A komplex mű elemzési szempontjai a különböző alkalmazott műformák körülírásával közelíthetők meg.

A kísérleti művészeti megnyilvánulások elemzése során felmerülő jellemzők mind egyformán érvényesek az *Echolália*-projekt esetében. Interaktív, közösségi, újító, műfajközi és provokatív. Nem szolgálja ki a befogadó kényelmi igényeit, meg kell dolgozni az „értelmezés” primer szintjeiért is. Az eleinte talán bizonytalan néző/olvasó/hallgató először a könyvtárgyat veszi kézbe, majd a hozzá tartozó átlátszó bakelitet simítja végig. A több dimenzióban egyszerre megjelenő műalkotás befogadásához több értelmezési réteget is meg kell vizsgálnunk. Számtalan kérdés merül fel a jelenség feltérképezése során. Már a megnevezés sem egyértelmű. Mit tartunk a kezünkben? Művészkönyv? Verseskötet? Techno lemez? Vizuális költészeti album? Grafikai projekt? Bár a kérdések hozzásegítenek a jelenség értő szemléléséhez, a „mű” teljes, minden részletre kiterjedő megértése a szerző szerint sem reális elvárás.

Három lépésben közelíthetünk az *Echoláliához*: a külső buroktól a lényegi bel-tartalom irányába, majd az összkép, a műfajközi interakciók elemzésére térve át. A művészkönyv vagy könyvmunka olyan egyedi, könyvművészeti forma, amely „lapozható kiállításként” is értelmezhető. A forma saját korlátait is megkérdőjelezi, a hagyományos, olvasható, lapozható tárgy a műalkotás szerves részeként, térbeli dimenzióval gazdagítja a művet. A művészkönyv hatvanas évek óta folyamatosan megújuló, bár nehezen kategorizálható műfaja a kortárs művészetben is érvényesen van jelen. A kísérleti tendenciákhoz hasonlóan a műfajok között a helyét kereső művészkönyv – Richard Kostelanetz meghatározása szerint – annyiban tér el a hagyományos könyvtől, hogy, a formai kereteken túllépve, azt vizsgálja, mi lehet még a könyv? A képzőművészet, az alkalmazott műfajok mellett a költészet, az installáció, a fotográfia és a narratív irodalom is összefüggésbe hozható a művészkönyvvel. Nincs éles határ a könyvmunka és a művészkönyv meghatározása között, bár a szakirodalom többféle osztályozási rendszert is kínál. Ezekben közös, hogy a gyakran kísérleti eszközökkel és anyagokkal létrehozott könyvtárgyat az eredeti formából kiinduló, de azt önreflexíven újraértelmező szemlélet jellemzi (Drucker: *The Century of Artists' Books*, 1995). A nyitott fejlődés és a szabad asszociációk kapnak teret a művészkönyv története során, amely már nem egy létező alkotás (akár irodalmi mű) könyv formátumú reprodukciója, hanem önálló műformaként él tovább. Lehet videómunka, pergamen, újságcikk-kollázs, installáció vagy narratív fotóregény: a médium maga az üzenet a könyvművészetben is.

Kevés hazai példát találunk a könyv kísérleti újraértelmezésére, ezek is elsősorban fotográfia és irodalom kapcsolatából születtek (Esterházy Péter–Czeizel Balázs: *Biztos kaland*, 2002). A könyvmunka itthon még mindig a kevésbé közérthető műfajok közé tartozik, és a magas előállítási költsége miatt kevesen vállalkoznak a kiadására. Nyugat-Európában erősebb a mezőny, Németországban vagy Olaszországban a kortárs költészet intermediális érzékenysége már nem számít újdonságnak, és nem csak a könyvritkaságokkal foglalkozó gyűjtők keresik a művészkönyvet. Bár az olasz kísérleti költészeti közeg szokatlanul gazdag, mediális újításokra épülő hagyománya nem jellemző a nemzetközi szintén, ezért találunk néhány kortárs kezdeményezést máshol is. Német nyelvterületen is elfogadott a költészet tágabban értelmezett megjelenése: nem akad a közönség torkán egy-egy hangköltészeti performansz vagy vizuális elemekkel gazdagított könyvmunka. Tóth Kinga hangzó és vizuális költeményeivel például megállja a helyét a német

kortárs kultúrában. Itthon még nem egyértelmű a kísérleti költészeti műfajok átmenete az underground szubkultúrából a „kanonizált” művészeti közegbe.

Az *Echolália* egyediségében a könyvmunkák között is különlegesség: az anyagi költészet a szó szoros értelmében háromdimenziós művet hozott létre. A művészkönyv műfajához szervesen kapcsolódik a vizuális költészet, amely összefonódik a tipográfiai megjelenéssel. A betűk és szavak vizuális kódokként jelennek meg, önmaguk értelmezését jelentik. A kísérleti költészet az irodalom és a (kép-ző)művészet határterületén kifejlődött, innovatív alkotómódszer. A kép és szöveg társulásából kiinduló változatos tendenciák elsősorban a történeti avantgárd hagyományaiból építkeznek, bár az *Echoláliában* közölt képköltészeti alkotások még korábbi elődökhöz nyúlnak vissza. A középkori rácsversek a meditatív olvasás eszközeiként nyelvi rejtvényekkel tartották frissen az elmét. Lírai üzenet helyett kombinatorikus versfeladványokat foglaltak meghatározott szótagszámú sorokba. Kele Fodor Ákos – ebben az értelemben a szerző – szövegei a kötet (nevezzük a versek végett így) különböző pontjain más-más struktúrában jelennek meg. A szabályos keretekbe illeszkedő vagy éppen azok által generált versek a képköltészet egyetemes történeti hagyományára az újrafelfedezés terepeként tekintenek. A betűrejtvényként megjelenő képvers önmagára rákérdező jelenség, lényegi funkciója a megoldás elrejtése. Ez a középkorra visszanyúló forma több ponton megjelenik a könyvben. Az elmepróbáló feladat a tipográfiai megoldások egyediségével találkozik: sajátos „szemgimnasztika” (KFÁ) születik. Rögtön a kötet borítóján találkozunk egy szimbólumként működő, önmagában zárt művel. A könyvborítók általános szokásainak megfelelően a könyv szerzőjét és címét kellene közölnie. Az *Echolália* esetében viszont a borító maga egy vers, amelyben elrejtőzik a szerző és a kötet cím. Kele Fodor Ákos átgondolt projektje minden ízében újító, és nem csak az ötletes, kinyitható, lapozható, de az olvasáshoz olykor elforgatandó versrejtvények miatt. Az olvasás linearitásától teljesen el kell szakadnunk ahhoz, hogy ez kiderüljön. Egyfajta „kinetikus olvasási” módszert érdemes követni a befogadás során, mert sosem tudhatjuk, mikor fordul meg az olvasás iránya. Ezzel a mozdulatlan, passzív befogadás helyett aktív, szinte performatív gesztussal kerülünk be a mű aurájába.

A versekben megjelenő formai sokszínűség a grafikai megoldások páratlanul találékony kivitelével valódi multimediális élményt nyújt. Az egyszerre látványos és izgalmas tipográfia nem vonja el a figyelmet a szövegek átgondolt rendszerbe illeszkedő mondanivalójáról. Tartalmilag az *Echolália* versei a természet misztériumának különböző jelentésrétegeit érintik az emberek közötti kommunikáció buktatóitól az állatok és egyszerűbb szerves lények életfunkcióinak bemutatásáig. Egyrészt tehát a panteista filozófiától sem teljesen távol álló ember–állat–természet vonalon mozognak a szövegek, másrészt a másik ciklusban a hazai költészetben az időmértékes verselés hiányosságait firtató elméleti írást is találunk a kötetben. Állatvilág és költészet, külvilág és belső egyensúly harmonikus vagy kizökkentett állapotaival találkozunk. Olyan szövegek alkotják a „könyvmű” testét, amelyek egy szokványos kiadványban is erős hatást tennének. A megnyerő külső tehát nem dekoratív, de üres lírai borítása, hanem a komplex műalkotás egy dimenziója.

Az olvasás aktuusa a mű megszületésével kapcsolatban egyébként is érdekes adalékkal szolgál: a cím félreolvasásból született: az *echolália* kifejezés a hallott szöveg megrögzött, de értelmetlen ismételtetésére utal a pszichológiában. Kele

Fodor Ákos egy szakkönyvben a mondatot a *balott* szöveg ismételtetéseként olvasta. A visszhang mint a hallás és az észlelés torzított eredménye szimbolikusan több ponton megjelenik a műben. A halott szöveg az irodalmi hagyomány metaforájaként is értelmezhető, de Kele Fodor számára a személyes emlékezés eszközevé válik. Családtagjaink, barátaink vagy tanáraink „szavajárását”, nyelvi szokásait ugyanúgy kötjük a személyhez tartozó emlékekhez, mint jellemző gesztusait. Bizonyos szavak, mondatok, hanglejtések egyéni személyiségjegyként tapadnak meg emlékezetünkben. Tágabb értelemben minden szó és mondat a nyelv már *elhangzott* elemeiből épül fel, tehát *balottnak* tekinthető. A „holtak visszhangja” a jelenben is érzékelhető, ahogy új, átvitt tartalommal gazdagodnak a szavak. A finom pszichológiai utalások végigkísérik a mű összes dimenzióját.

A versek a kötetben pontosan meghatározott rend szerint ciklusokba illeszkednek, a fentiekkel összhangban pszichológiai szakkifejezésektől kölcsönzik címüket. Az APHANTÁZIA ciklus versei egy mentális diszfunkció – képtelenség a képek „olvasására” – nyomán a verbális és vizuális jelek alkotta komplex látvánnyal foglalkoznak. A képek nélküli, „vak látomások” (KFÁ) a letisztult jelköltsézet, vagyis a konkrét kísérletek közegébe utalják a műveket.

Az EOÁIA ciklus más jellegű felfedezésre érdemes csemegéket tartogat. A cím a kötet cím mássalhangzóktól megfosztott változata, amely magában hordozza a játék lehetőségét. A ciklusba rendezett versek mind irodalomtörténeti jelentőségű művek „remake”-jei. A rejtvényfejtő költészet egyik megnyilvánulási formája a „destruktívan újrateremtő” módszer. A ciklusban szereplő versek csak magánhangzókból állnak, a kitörölt mássalhangzók helyére Kele Fodor írt be újakat: így több-rétegű, változatos variációs lehetőségekkel operáló művek születtek. Izgalmas grafikai kihívás volt egy betűhelyen több változatot is feltüntetni: így érzékelhetővé válik a szövegek variabilitása. Akár érinthetetlennek tartott műveket is újra lehet értelmezni játékosan. Ebben a ciklusban (ahogy az egyik oldal betűleveséből kibogozható) Kosztolányi Dezső, Ady Endre, Kölcsey Ferenc, Pilinszky János, Kukurly Endre, Petri György, Radnóti Miklós, Szabó Lőrinc, Nagy László és Parti Nagy Lajos „magánhangzóira” írt újraértelmezésekkel találkozhatunk. A mássalhangzókkal újratöltött szövegek előtt bemelegítésként Orbán Ottó *Ars poetica* című verse mellett a szövelemek elhomályosulásáról szóló helyesírási szabályt és az „Akusztikus-gnosztikus afázia” pszichológiai meghatározását olvashatjuk. Vagyis olvassuk önként és dalolva, mert minden lehetséges kapaszkodót meg kell ragadnunk, ami a leghalványabb esélyt ad a szövegszintű értelmezésnek. A rejtvényversek vagy versrejtvények ebben a ciklusban is megjelennek, szinte minden esetben az olvasás az első akadály, amivel meg kell küzdenünk.

A geometrikus formákra és a betűk kombinatorikus változatosságára épülő szerkezetek a kortárs vizuális költészet közegében nem ismeretlenek. Magolcsay Nagy Gábor *Második ismeretlen* (AmbrooBook, 2015) című kötetében is előtérbe kerül a rejtvényfejtés: keresztrejtvényből rajzolódnak ki a verssorok, sőt az olvasó is tevékenyen részt vehet az alkotásban. A szerző és befogadó közötti közvetlen interakcióra építő alkotómódszer a kísérleti költészet területén mélyebb hagyományokra tekint vissza. A már említett középkori rácsversek után az 1960-as és '70-es években újjáéledő avantgárd érdeklődés is kitermelte a betűrejtvények újabb ge-

nerációját. A képi és szöveges elemeket találékonysággal kombináló költészeti kifejezés mód az olasz és dél-amerikai tendenciákban is hangsúlyos szerephez jutott. Eugenio Miccini a hetvenes években foglalkozott rébuszokkal, ebben a műfajban a letisztultabb, már-már konkretista felfogás a szabadabb vizuális elemekkel keveredett. A népi kultúrához is köthető nyelvi és képi játék mellett a jellemzően kollázs formátumban megvalósított művek enigmatikus vizuális megfogalmazása egyedülálló a korszak kísérletei között. Miccini rébuszait olyan játéknak is láthatjuk, aminek a szabályait is nekünk kell megfejtenünk. Ebből a szempontból Kele Fodor Ákos nyelvrejtvényei egyszerűbbek, a befogadásért mégis meg kell dolgozni.

A játékoság, bár jellemző elem, mégsem kizárólagos jellemzője a kötetnek: a rejtvények mellett a megcsontosodott költészeti hagyomány elhallgatott hibáira is felhívja a figyelmet. A *HETEDIK FŐBŰN. VITAIRAT AZ IDŐMÉRTÉKES VERSELÉSRŐL* című értekezés az időmértékes verselésben a magyar irodalom több száz éves fejlődése során felmerült és mindmáig orvosolatlan hibákat elemzi. Építő kritikája mellett lehetséges megoldást is nyújt a ciklus új mássalhangzókkal újrakonstruált verseivel.

A tetszőleges olvasási iránnyal összefüggésben a másik érdekesség a könyv borítója, amely nem ad támpontot arra, hogy hol kell kinyitni. Az első és hátsó borító felcserélhető, ahogy a könyv szemlélése során többször is megfordul az olvasás iránya. Ez is a kódfejtés része, amit a szerző javaslata szerint közösségi programként is végezhetünk. A mű komplex befogadási kihívás elé állítja az érdeklődőt, de nem hagyja magára, sőt a vinyl lemez hallgatását kifejezetten közös programnak szánja. Csöngessünk át a szomszédba, ha nincs lemezjátszónk!

A kiadvány második dimenziója a kézzel fogható, lapozható könyv mellett a meghallgatható lemez, amelynek grafikai arculata a kötet borítójának folytatása. A szóteremtésben jártas alkotó(k) „líraaudió”-nak vagy „könyvvinyl-nek” is nevezik a műegyüttest. „A visszhang filozófiája kozmikus dimenzióba kerül” – írja az ismertető: a hat számot tartalmazó albumon a nehéz családi történeteket feldolgozó verseket mikroözrejelekből építkező hangkísérletekké szublimálja Modeo. A technoproducer a hangöltés narratív struktúrái helyett hangulatokra improvizált környezeti zajokat (narancshámozás, borostasercegés, régi garázsajtó kinyitása), ezekből építette fel a zörejzenét. A kísérleti kifejezés határain mozgó projekt esetében újra felmerül a besorolhatóság (kényszeres) kérdése: hangköltészet vagy kísérleti zene, amit hallunk? A verbovizuális alkotások mellett a hangzó anyag teljes értékű összetevője a műnek, nem háttérzene vagy a szöveg illusztrációja. A sokszereplős együttműködésben létrejött alkotófolyamat alatt mindvégig hangsúlyt kapott az intermedialitás. A szöveg mediális váltásának gördülékeny átmenete annak is köszönhető, hogy Modeo és Kele Fodor Ákos sem ragaszkodott meglévő, letisztázott formákhoz vagy megoldásokhoz: a zene és a szöveg folyamatosan fejlődött, ahogy a grafikai megvalósítás (Hooh Stúdió) is az alkotókkal egyetértésben alakult.

A hangzó dimenzióban ismét előtűnik a címben érzékelt visszhanghatás: a strukturált nyelv helyett zajokból építkező zenében visszhangzik az emberi tevékenység, de nem artikulált formában. Hétköznapi cselekvések hangját halljuk, de nem felismerhető állapotban: tetteink átértelmezett visszhangját. A zajokból ki-fejlődő hangművészeti alkotáshoz színészek (Lendváczy Zoltán és Tankó Erika)

adnak emberi hangot. A felolvasott versek mégsem a megszokott „verslemezhez” hasonló élményt nyújtanak. A prózaverseket teljes terjedelmükben megtaláljuk a kötetben, de a lemez mégsem ezek megzenésített változata. Ahogy a *Líra*audió kiadványból kiderül: „A zene beszéltnyelvi lesz, mert nem pusztán másodlagos-jelentések által, hanem aktívan, azaz tematikusan, fogalmi szinten értelmezi a szöveget.”

A hangzó és olvasható tartalom egységes és egyedi vizuális megjelenését a Hooh Stúdió grafikusai szintén Kele Fodor Ákos egyenrangú együttműködő partnereiként hozták létre. A versek a látvánnyal szoros összefüggésben jelennek meg, a több formában megjelenő mű minden elemén végigvonuló grafikai koncepció megvalósításához olykor az eredeti versek átírására is szükség volt. A vizuális költemények képi formába öntése kilenc tervezőgrafikus munkája: Bodolóczki Júlia, Jula, Borzák Márton, Fekete Miklós, Herr Ágnes, Kiss Zsombor, Mayer Norbert, Serfőző Péter, Simon Péter Bence, Thury Lili. A közös alkotás lényege tehát a létrejött mű vizuális, tartalmi és gondolati egységének megtartása, amelyhez az egyéni alkotói kifejezés szabadsága is idomul. A mű önálló művészi szándékként érvényesül.

A három dimenzióban fejlődő alkotás összehangolása a költőtől is szervezői képességeket kíván. A hazai kortárs közegben az ehhez hasonló, technikailag nehezebben megvalósítható és nagyobb anyagi ráfordítást igénylő kiadványok nem érvényesülnek érdemeikhez mérten. A könyvmunka műfaja még mindig elsősorban a gyűjtők figyelmét kelti fel, az általános érdeklődés is inkább a fotókönyvek, képzőművészeti igényű albumok felé fordul. Az *Echolália* ebből a szempontból (alternatív) hagyományteremtő szándékkal is készült: a könyvkiadás megszokott szabványaitól minden szinten eltérő kísérletként. A vinyl és az egyedi grafikai megoldások miatt magas gyártási költséggel számoltak az alkotók. Itthon szintén szokatlan módon (alkotói ösztöndíjak és egyéb privát források mellett) közösségi finanszírozás keretében is gyűjtöttek pénzt a kiadványra. Kele Fodor Ákos saját bevallása szerint, a hosszú alkotófolyamat után a kiadáshoz vezető (több éves) előkészítési időszakban menedzserként vett részt a projektben. A megvalósítás módja is egyedi, és talán példaértékű lehet további hasonlóan experimentális alkotások előtt.

Formájában és tartalmában egyszerre innovatív kísérletként az *Echolália* a minden érzékszervre ható befogadás lehetőségét nyújtja. A mérsékelt példányszámban kiadott kötet az arra érzékenyek szaglószerveit is lázba hozza. *Nemkönyv, nemirodalom, nemzene és nemvers* egyesül a kísérletek visszhangos terében. (PRAE.HU+Palimpszeszt)

SZIRMAI PANNI

A régmúlt magyar sztáredzői

DETLEV CLAUSSEN: *GUTTMANN BÉLA. A VILÁGFUTBALL EDZŐLEGENDÁJA*;
DOMINIC BLISS: *ERBSTEIN ERNŐ, AZ ELFELEDETT FUTBALLHŐS*

„A labdarúgásban az itt és most számít, az éppen lejátszott pillanat” – írja Detlev Claussen a Guttmann Béláról szóló életrajzi könyv szerzője. Ha a futballban az „itt és most számít”, vajon kiknek az érdeklődésére tarthatnak számot az olyan könyvek, amelyek voltaképpen már befejezett mérkőzésekről szólnak? A már visszavonult játékosok esetében az eredmények, sikerek vagy emlékezetes mérkőzések lajstromba vétele elsősorban a futballmúlt iránt vonzódó megszállottakat, esetleg a nosztalgizálni szerető olvasók figyelmét keltheti fel. Más a helyzet a jelen és a közelmúlt sztárjairól szóló könyvekkel, ezek többnyire rajongói igényeket elégítenek ki, nem csoda, hogy a könyvesboltok polcain a labdarúgásnál szereplő munkák java része mai világsztárokról vagy a közelmúlt jelentős magyar sportolóinak életéről szólnak. Egy népszerű internetes kereskedőnél például több tucatnyi futballista, labdarúgó-szakember életét bemutató könyvvel találkozunk, csupán Lionel Messi pályafutását több mint tíz (!) magyar nyelvű kötetből ismerheti meg az érdeklődő. Jóval kevesebb olyan munka születik, amely már visszavonult labdarúgók pályafutását mutatja be. Ha csak Magyarországra gondolunk, az Aranycsapat számos játékosáról írtak könyvet (Puskásról többet is), de a hetvenes-nyolcvanas évek meghatározó futballistáiról is jelentek meg munkák.

Az edzői pályafutásokról szóló könyvek eleve ritkábbak, nem véletlenül, hiszen a szurkolók csapatokért, esetleg játékosokért rajonganak, az edzők ritkábban kerülnek reflektorfénybe. Az aktualitásnak vagy a nosztalgiaának itt is nagy szerepe van, 2016 egyik népszerű focikönyve például Dárdai Pálról szólt, de neves külföldi edzőkről is jelentek meg a közelmúltban magyarul munkák, így Alex Fergusonról, Pep Guardioláról, Carlo Ancelottiról, Louis van Gaalról. A korábbi idők szakembereire koncentráló könyvek pedig inkább az elmúlt évtizedek tréneirenek életét mutatják be, a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek magyar edzői közül az elmúlt években Verebes Józsefről, Baróti Lajosról, Várhidi Pálról jelentek meg kötetek. A régmúlt sikeredzőit bemutató munkákat azonban nagyítóval kell keresnünk. Nincs „könyve” a több országban is bajnoki címet szerzett, az AS Romát és a Bayern Münchent is dirigáló Schaffer Alfrédnek (bár az ő neve labdarúgóként is legalább olyan jól cseng, mint edzőként), a legtöbb magyar bajnoki címet szerzett Jávor Pálnak, a háromszoros olasz bajnok Weisz Árpádnak, az ötvenes évek sikeres klub-edzőinek, mint Bukovi Mártonnak és Kalmár Jenőnek; magyarul nem jelent meg munka a futballunkat a tízes években felvirágoztató Jimmy Hoganról, ahogy az Aranycsapat szövetségi kapitányának, Sebes Gusztávnak is „csak” a visszaemlékezését (*Örömök és csalódások*) olvashatjuk.

A hiány persze megmagyarázható: nagyon kevés olyan edző van, aki forradalmasította a szakmát – egy labdarúgó-szakembernek páratlanul sikeres pályát, esetleg regényes, lebilincselően elmesélhető életutat kell befutnia, hogy életéről könyv szülessen. Mindenesetre az Akadémiai Kiadó a közelmúltban duplán is igyekezett

kitölteni a piaci rést, hiszen a Kanári könyvek sorozatában két, edzői pályafutást bemutató könyv is napvilágot látott. Detlev Claussen Guttmann Béla életútját bemutató munkája a német, brazil és portugál kiadás után 2015-ben, míg Dominic Bliss Erbstein (Egri) Ernőről szóló könyve pedig napjainkban került a könyvesboltok polcaira.

A két edző pályafutása több ponton is mutat hasonlóságot: kortársak voltak (Erbstein 1898-ban, Guttmann 1899-ben született), és mindketten a budapesti futballkultúrában szocializálódtak. Utóbbi lényeges pont: a tízes években a magyar futball az európai élmezőnybe tartozott, nem véletlen, hogy edzőink nemzetközi reputációját tekintve a harmincas évekre tehető a magyar foci aranykora. Hiszen ekkor kezdte tréneri pályafutását az a korosztály, akik a tízes-húszas években a kontinens egyik „futballfővárosában” játszottak, nemzetközi karrierjük tehát egyfajta tudásexportként is felfogható.

Guttmann és Erbstein játékospályája a hasonlóságok ellenére több lényeges ponton különbözött. Guttmann egyértelműen jobb labdarúgó volt: a Törekvésből indult futballista Európa egyik topcsapatába, az MTK-ba igazolt, ahol bajnoki címet szerzett, s a válogatottban is pályára lépett. Bécsben folytatta pályafutását, 1925-ben bajnoki címet nyert a Hakoah csapatával. Több évig játszott az Egyesült Államok profi ligájában is, a gazdasági válság idején visszatért Európába, s edzősködni kezdett. Guttmann-nal ellentétben Erbstein nem futott be fényes labdarúgókarriert. Egy kis csapatban, a BAK-ban játszott, s csupán néhány idényt töltött az első osztályban, a hírekbe főleg botrányos esetei (a kor szóhasználatával élve „túl temperamentumos” játéka) miatt került be. Rövid ideig a Hakoah Aradban is megfordult, 1924-ben sok honfitársához hasonlóan Olaszországba igazolt, előbb a Fiume, majd a Vicenza csapatában játszott. 1926-ban hazatért a másodosztályú Húsoshoz, de rövidesen ismét elhagyta az országot. Guttmannhoz hasonlóan Amerikába távozott, a lényegében Budapesten szervezett, hol Palesztina, hol Maccabi néven említett csapat tagjaként. Ám míg Guttmann hat évig játszott a tengerentúlon, neves klubokban, Erbstein néhány hónap után hazatért, s ismét a Húsos mezét húzta fel. 1928-ban hagyta el ismét az országot, s egyúttal játékospályafutását is lezárta: az olasz Bari edzője lett.

A húszas években lényegében még nem létezett edzői szakma, a csapatokat a játéktól visszavonult labdarúgók irányították, az erősebb klubok elsősorban komoly, sikeres sportmúltnal rendelkező futballistákat szerződtettek edzőnek. Erbsteinnek, mivel csak szerény képességű klubokban fordult meg, végig kellett járnia a ranglétrát, esetében az edzői sikereket az alsóbb osztályokban elért bajnoki címek jelentették. 1929-ben a harmadosztályú Nocerina edzője lett, ezt követte a Cagliari, a szárd klubot a másodosztályba vezette. Két év után visszatért a Barihoz, 1933-ban pedig Luccába szerződött. Itt lett igazán ismert és elismert tréner, a Lucchesével a harmadosztályból az élvonalig jutott. A kizárólag Olaszországban dolgozó Erbstein 1938-ban ült le utolsó csapata, a Torino kispadjára. A csapat remek idényt zárt, ezüstérmet szerzett, azonban az edző csak fél évet tölthetett a klubnál, miután 1939-ben zsidó származásúként az új olasz faji törvény miatt el kellett hagynia az országot.

Guttmann-nak sikeres és ismert játékosként könnyebb pályakezdet jutott. Miután visszatért az Egyesült Államokból, 1933-ban egykori osztrák csapata, a Hakoah Wien kispadjára ült le. Egy rövid hollandiai kitérő után az Újpest trénerként érte el első sikereit: 1939-ben bajnoki címet szerzett, sőt, irányításával a korszak egyet-

len jelentős nemzetközi tornáját, a Közép-európai Kupát is megnyerték a lila-fehérek. Származása miatt azonban ő is számkivetett lett, felesége rokonainál, egy újpesti fodrászüzlet padlásán vészelte át az üldöztetés éveit.

Az Olaszországot elhagyni kénytelen Erbstein a magyar fővárosban, munkaszolgálatosként élte túl a Vészkorszakot. A háború után rövidesen visszatért Olaszországba, útja régi klubjához, a Torinóhoz vezetett, ahol azonban nem edzőként, hanem menedzserként szolgálta az egyesületet. Számos újítást vezetett be, s ő döntött igazolásokról, taktikáról is, utóbbinak köszönhető, hogy a labdarúgás nagy reformerei között tisztelhetjük. Mint Bliss könyvéből kiderül, az uralkodónak számító WM (3-2-2-3) helyett Erbstein az akkor még sehol sem alkalmazott 4-4-2-es felállásban játszatta csapatát, ami forradalmi stratégiának bizonyult. A Torino történetének legsikeresebb korszaka volt ez, a magyar szakember zsinórban három bajnoki címet szerzett a csapattal. Pontosabban az utolsót már nem érhetette meg. A Torino 1949. május 4-én lisszaboni vendégjátékáról tért haza, a rossz időjárási körülmények között a csapatot szállító repülőgép a Superga dombra épített bazilika oldalába csapódott. A szerencsétlenségben minden utas életét veszítette, de nemcsak a Torino, hanem lényegében az akkori olasz válogatott csapat is megsemmisült (az 1947-es olasz–magyar meccsen például 10 Torino-játékos lépett pályára ellenfelünkénél).

Erbsteinhez hasonlóan a háború után Guttmann is elhagyta az országot, de ő nem délnek, hanem keletnek vette az irányt, a bukaresti Ciocanulnál dolgozott. Hazatérése után előbb az Újpestet, majd a Kispestet irányította. Puskással azonban nem bírt, egy alkalommal le akarta cserélni egyik játékosát, ám ő a csapat ifjú sztárjának parancsára a pályán maradt. Guttmann azonnal lemondott, mint pályafutása során bárhol és bármikor, amikor veszélyben érezte edzői autoritását. Olaszországban és Cipruson dolgozott, 1956-ban Bécsből a Honvéddal Dél-Amerikába utazott, a São Paulo edzője lett, s ő terjesztette el a 4-2-4-es formációt, melyet a brazil válogatott eredményesen alkalmazott az 1958-as világbajnokságon.

1958-ban tért vissza Európába, s azonnal portugál bajnoki címet szerzett a Portóval, majd átigazolt a rivális Benficához, ahol pályája csúcsára ért. 1961-ben és 1962-ben is megnyerte csapatával a legrangosabb nemzetközi kupát, a Bajnokcsapatok Európa Kupáját, így kétségtelenül Guttmannban tisztelhetjük a futballtörténelem legsikeresebb magyar edzőjét. Az értékét jól ismerő és jelentős fizetésmeletést kérő tréner azonban összekülönbözött az elnökkel, s megátkozva hagyta el klubját. 100 évig nem fognak nyerni semmilyen kupát! – szölt az átok (azóta nyolc európai kupadöntőt bukott el a Benfica, s egyet sem nyert). A nyughatatlan Guttmann tovább vándorolt: egy uruguayi kitérő után még egyszer leült a Benfica kispadjára, majd Svájcban, Görögországban, Ausztriában és ismét Portugáliában munkálkodott. A világvándor tréner 1981-ben hunyt el választott hazájában, Bécsben temették el.

Az edzői pályafutások krónikásainak két okból is nehéz feladata van. Egyrészt e karrierök rendkívül rosszul dokumentáltak, kevés az írott forrás, s azok is általában csak korlátozottan használhatók. Az edzők ugyanis ritkán kerülnek reflektorfénybe, nyilatkozataik többnyire az aktuális meccsekre koncentrálnak. Segítséget jelenthet, ha az edzőnek élnek hozzátartozói – Guttmann-nak nem született gyerke, Erbstein lányai ellenben ma is élnek. A kutató számára nagy segítséget jelenthet, ha az edző megírta visszaemlékezéseit, ebből a szempontból Claussen dolga

kétségkívül egyszerűbb volt, Guttman a hatvanas évek elején mondta tollba életét Csaknád Jenőnek, a *Die Béla Guttmann story* 1964-ben látott napvilágot. A kutatást szintén megnehezíti, hogy a sportolói és edzői pálya gyakran nemzetközi: Erbstein ugyan „csak” négy országban fordult meg játékosként és trénerként, Guttman azonban bebarangolta a világot, 12 országban, nyolc nyelvterületen, húsz klubnál dolgozott, ami komoly próbatétel elé állítja az eredeti forrásokkal dolgozni kívánó kutatót.

A két könyv számos vonásában különbözik. Claussen német filozófiaprofesszor-ként szemlátomást jobban ismeri azt a politikai és kulturális környezetet, amelyben Guttman élt, s láthatóan képes volt mintegy távoli perspektívából, érzelmektől mentesen írni az edzőről. Az is igaz azonban, hogy a szerző nem is kívánta mély alaposággal bemutatni hőse pályafutásának minden részletét. A bécsi, amerikai és portugáliai éveire koncentrált, a könyv fókuszában egyértelműen a lisszaboni sikerkorszak áll. Claussen ebből a szempontból biztosra ment, csak kevés figyelmet szentelt a pályakezdetnek vagy a pályáiv partikuláris elemeinek, egyszerűen az edző karrierje azon állomásainak, amelyek kevésbé, s csak valamely Claussen számára „egzotikus” nyelven dokumentáltak.

Dominic Bliss angol újságíró könyve jóval terjedelmesebb, sok szempontból alaposabb is. A szerző igyekezete egyrészt dicséretes, s kétségtelenül nagy erénye a könyvnek. Ugyanakkor szemlátomást csak felületesen ismeri a tízes-húszas évek közép-európai futballját, sokszor ideológiai prekonceptiók vezérlik, ezért következtetései gyakran sommásak, s néha – mint például a cionista sportmozgalom kapcsán – tévesek is. Jelentős eltérés a két könyv között, hogy míg Claussen igyekszik objektíven szemlélni Guttman életútját, Bliss műve „hőstörténet”, amelyben Erbstein kizárólag pozitív kontextusban jelenik meg, az életútja minden eleme szinte predestinálja a világhírnév felé. Bliss nem vesz tudomást arról, hogy Erbstein lényegében másodvonalbeli labdarúgó volt, aki hiányosságait lelkes, de sokszor agresszivitásba hajló játékkal kompenzálta (a Nemzeti Sport például egyszer „durvaságáról hírhedt játékosként” írta le), a szerzőnél azonban – miután a hangsúlyt a megalkuvás nélküli játékmódorra helyezi – még ez is erényként jelenik meg.

Kezdő, alkalmanként még pályára is lépő edzőként pedig kiscsapatokat dirigált, s Bliss Erbstein pályájának ezen állomásait is erősen szubjektív optikán át prezentálja. Jó példa erre a Makkabi amerikai túsíja, amelyet Bliss egy kiváló gárda diadalmeneteként állít be, holott az alkalmi csapatot lényegében kisebb pesti klubok alig ismert játékosai alkották. Vagy: a szerző egy-egy olasz rangadóról terjedelmes és lelkes beszámolót írt, s az olvasóban először talán fel sem merül, hogy az egyébként magával ragadó leírások *harmadosztályú* találkozókról készültek.

Ennek ellenére a könyv remek olvasmány és hiánypótló munka, még a szakavatott olvasónak is rengeteg új információval szolgál. Nem szabad ugyanis elfelejtenünk, hogy Blissnek köszönhetően ismerheti meg a magyar közönség egy rég elfeledett és valóban kiváló edző pályafutását. S csak remélhetjük, hogy Guttman és Erbstein után több, kiváló magyar tréner pályafutását bemutató könyv is napvilágot lát a jövőben, hiszen nem Erbstein az egyedüli „elfeledett futballhősünk”. (*Akadémiai Kiadó*)

Elhallgat, meghallgat, megnyit

VASS NORBERT: *HALLGAT*

Itt egy újabb apró jele annak, hogy nincs rendben a világ: Vass Norbert első kötetében a novellái helyett mások műveiről írt cikkei állnak. Szekunder szövegek könyvekről, képekről és egy punkbandáról. Pedig Vass Norbert szépirodalmi szerző. Akik ezt eddig nem tudták, azok számára is rögtön egyértelművé teszi a kötet kvázi előszavában, az évtizedeket és történeteket észrevétlenül egymásba simító, önironikus, korabölcs narrációval, majd szintén a szépirodalmi szerzőre emlékeztetnek az egyes szövegek írályai és szóképei. A novellista Vass viszont ez a bizonyos világ (amely nincs rendben) és szerintem saját maga sem engedik elég szóhoz jutni. Így inkább hallgat: hallgat zenét, úgy tűnik, szinte állandóan; meghallgatja a pálya- és a kortársakat, és közben elhallgatja előlünk a saját műveit. Amikor a kötetet olvastam, éreztem, hogy ez a hallgatás nem feszélyező, de feszült, ellentmondásosan és termékenyen feszültségteli.

Egyfelől éppen azért, mert ezzel a könyvvel a mások munkáiról író Vass Norbert megelőzte a saját történeteit író alteregóját. A szekunder a primer irodalmat. És bár Vassnak jól áll a szekunder szerep, hiszen ért ahhoz, miként érdemes nyúlni mások műveihez, van ebben a hallgatásban némi vívódás, lemondás. (Részleges és meghatározatlan idejű) visszavonulás a szépirodalmi törekvésektől, holott a szerző a kötet szövegeit egytől egyig stilisztikai, sőt szépirodalmi műgonddal, részben kvázi szépprózaként írta. (Igaz, vívódás nélkül nincs vallomás, a 31 éves szerző által publikált 31 kisprózát összefogó *Hallgat* pedig több pontján visszafogottan vallomásossá válik, mindenekeelőtt a címével, majd a kaposvári gyerekkort megidéző Totth Benedek-recenzióval, illetve a kedvenc banda, a Ramones több szerkesztési elvet felrúgó bemutatásával.)

Ugyanakkor enyhe feszültség alatt tartja a kötetet az is, ahogyan a szerző a zenéhez, a zene szóvá tételének lehetőségéhez viszonyul. A címben is hirdetett hallgatás elve ugyanis expliciten a zenére vonatkozik. „Zenéről írni képtelenség. Hallgatni kell.” – koppan a borítón a kötet mottójának két mondata, miközben a belíveken a zene, még pontosabban a dallamok, a hangok és a csendek jelentik a Leitmotivot: legalább egy-egy utalás erejéig (négy kivételével) az összes szövegben feltűnnek. Amíg nem értem el a *Hallgat* utolsó harmadáig, azt hittem, a szerző a mottóját és címét, vagyis a zenéről való hallgatást igyekszik drámaibbá tenni azáltal, hogy amíg a zenéről nem ír (hiszen szerinte lehetetlen), addig a választott könyveit, festményeit és fotóit könnyűzenei utalásokkal, hang- és csendmetaforákkal magyarázza. Hogy Vass szerint a zene olyan esztétikai mesterkulcs, amelyet semmi sem tud felnyitni. Ezt a benyomást erősítette az utolsó fejezet címe is: *Újra csak csend*. Ehhez képest a zárórész tételesen zenei tematikájú cikkeket foglal magában, ráadásul két zenei műfaj (a punk, a trip hop) és két együttes (a Ramones, a Tudósok) lényegét is kifejti itt, s ezek olvasása közben kiderül, hogy a zenéről nemcsak lehetséges írni, de Vass Norbert nagyon is tud. A kötet vége felé tehát a szerző megszegi saját maximáját, és mivel erre nem reflektál, ezért nem is tudtam

eldönteni, hogy ami a *Hallgat* utolsó részében zajlik, az egyszerű következetlenség vagy a feszült vívódás utáni feloldás, a zenének, ahogy Vass írja, a minket a szakrálisához fűző utolsó szálak egyikének a győzelme.

A szerző láthatóan sokat törődött azzal, hogy a vegyes tematikájú cikkgyűjteményt (például a hívószavaival) minél szerveesebb kötetbe szerkessze össze. Nem volt egyszerű dolga, hiszen mindössze két olyan halmaz van, amelyekbe a pályakezdő magyar festőket, a memoáíró rockzenészeket, az ünnepest (részben halott) külföldi írókat (és a többieket) közösen el lehet helyezni, és az egyik halmaz nagyobb, mint a másik: a 2011–2015 között zajló magyar kulturális élet, illetve Vass Norbert ízlése és érdeklődése. Persze amikor a *Hallgat*ról gondolkodva a csendet és a zenét fürkészem, akkor nem teszek többet annál, mint hogy az alapvetően mégsem a zenéről és a hallgatásról, hanem könyvekről és kiállításokról szóló kötet fel-feltűnő, de többnyire lappangó hívószavait dörzsölöm.

Ennek következtében a *Hallgat* szövegeinek tallózása olyan, mintha az egyszerű, vidékről a fővárosba, mondjuk a borítón látható gangos-századfordulós bérházba költözött bölcsész albérletében állnánk, a könyvespolca előtt: a klasszikusok otthon maradtak a szülőkkel, nincs itt se Ady-összes, se Gombrichtól *A művészet története*, csak egymás hegyén-hátán néhány tucat friss regény és kiállításkatalogus, amelyeket valamelyik éjszakai járat szállított haza egy-egy irodalmi est vagy tárlatmegnyitó után. Tudjuk jól, az ilyen könyvespolcokat nem csak a lapos házibulikon érdemes végigböngészni. Ez most is így van. Én is Vassnak köszönhetően olvastam el Daniel Bănulescu (a szerzővel szemben szerintem a szerelmes epizódok során is sziporkázó) könyvét, Szilasi László (a párhuzamos világ feltárásával etikai tetet végrehajtó, de irodalmilag novelláihoz képest inkább csalódást okozó) hajléktalan-regényét; a leghálásabb pedig azért vagyok, mert végre ismeretséget köthettem a Tudósok zenekarral. Szóval aki ismerőse talál a tartalomjegyzékben, az bátran tallózzon tovább, biztosan fog még olyan kortársat találni, aki kiszolgálhatná az ízlését.

A *Hallgat*ot azonban nem csak tallózni érdemes, kötetegésként is olvasható. Erről a szerző a már említett, (i) szórványosan előforduló személyes mozzanatok és (ii) a valamivel sűrűbben megjelenő zene–csend-metaforika mellett (iii) könyve fejezetfelosztásával és (iv) az egyes cikkek tematikus vagy legalább motivikus összekapcsolásával is tesz. A könyv szerkezete sajátos. Vass a művészeti ágak szerinti csoportosítást nagy ívben kerüli, a festőket és a fotósokat szétszórta a (szép)írók között. Túlságosan kézenfekvőnek tarthatta azt a megoldást is, hogy egymás mellett helyezze el a román vonatkozású, illetve gyerekkori emlékeket, élethelyzeteket idéző írásait, dacára annak, hogy a kötetbe ezek közül egészen sok ilyen került be. A bevezetést követő harminc cikket inkább úgy rendezte tízes csoportokba, hogy azonos blokkba kerüljenek a zenével szorosabb összefüggésben lévő, illetve azok, amelyek városok, vidékek, országok környezetrajzaival (próbálkozó művekkel) foglalkoznak. A szerző a zeneközpontú *Újra csak csend* és a környezetrajz-központú *Land Art* blokkok mellett fennmaradó tíz szöveget a *Tájolóval vaksötétben* fejezetcím alatt jelentette meg újra. Az itt tárgyalt képek és könyvek közös nevezője, hogy szereplőik sokat bolyonganak az éjszaka és saját lelkük homályában, ahogyan Vass is az ismeretlenben tapogatózott, miközben elmerült bennük (ebben a fejezetben olvasható legtöbbször, hogy egy könyv nehezen adta magát, vagy hogy az éppen szóban forgó vizuális művész mikrokozmoszáról alig lehet biztosat állítani).

A kötet kedvéért összefésült írások tematikus széttartását természetesen csak szelídíti, de nem szünteti meg ez a hármas csoportosítás. Éppen ezért figyelemre érdemes, hogy a zömmel nagyon másról szóló, a *Hallgat*ban mégis egymás szomszédjába kerülő cikkeket a szerző úgy tudta összefűzni, hogy minden szöveg legalább egy utalással vagy (szó)képpel kapcsolódik a szomszédjaihoz. Az utolsó blokkban például Bátai Sándor archaizáló képei a megírhatatlanság toposza révén kapcsolódnak Bereményi Géza *Vadnai Bébijéhez*, amely ugyanúgy egy szerelemharcot dolgoz fel, akár Patti Smith memoárja. A punk szcénában is mozgó énekesnő és a soron következő cikkben bemutatott punkbanda, a Ramones összetartozása világos. De szintén a punk az a biztosítótű, amely Banksy katalógusához kapcsolja a Ramones-cikket, mert abban Vass a graffitist a zenei mozgalommal hozza párhuzamba. Ezek után az egykori graffitis Máriás István kerül sorra, akit a kötetbe a visszaemlékezése apropóján bekerülő drMáriással a nevével is erősebben rokonítja az, hogy mindkettőjük odavan a balkáni etno-trash kultúráért. Végül a Tudósok frontemberének könyvét Rodolf Hervé fotóival az underground, utóbbit Likó Marcell kötetével a nyolcvanas évek, emezt pedig Szilasi László hajléktalan-regényével a társadalom pereméről érkező főszereplők kapcsolják össze. (Megváltoztatva a megváltoztatandókat, ez a fűzér a másik két blokkban is végigkövethető.) Meggyőződése, hogy nem volt lehetséges minden szöveget az eredetileg publikált formájában összecsíptetni a kötetbeli szomszédjával, és Vass több cikkbe is a szerkesztés során írta bele azt a motívumot, amelynek már kinézte a párját egy másik szövegében.

Szöveg, írás, cikk, kispróza – ezekkel a szavakkal kerülgettem eddig a *Hallgat* forró kását, a beleszerkesztettek műfajának problémáját. A kérdést, hogy végül is miket olvastam Vass Norbert első könyvében. Állítom, kimondott kritikákat legfeljebb három esetben: Sopotnik Zoltán és Likó Marcell kötetéről, illetve talán bíráltnak lehetne nevezni azt is, amit a szerző Kollár-Klemencz László könyvéről publikált. A fennmaradó cikkekben viszont Vass legfeljebb egy-egy bekezdés erejéig él kritikával, és nem azért, mert vajszívű kritikus lenne, akinek a tolla alól csak méltatás kerül ki. A *Hallgat*ban górcső alá kerülő munkák nagy részét se támogató, se fanyalgó kritikának nem lehet nevezni, mert szerzőjük alig elemez, nem helyezi mérlegre a választott műveket, és így nem is bírálhatja vagy dicsérheti azokat. Vass mást tesz: belelép a művekbe, és *továbbírja* a hangulataikat, karaktereiket. Asszertív, de dicséretektől mentes cikkeiben nem kommentárt vagy elemzést fűz a szóba hozott műhöz, hanem az eredeti alkotó társszerzőjévé szegődik. (Ezt sejtetik az olyan alcímek is, amelyek szerint Vass például *Misetics Mátyás fotói között járva* írta az adott cikket.) A *Hallgat*ot boncolva talán kiegyezhettem volna a „recenzió” szó használatával, mégsem tettem, mert Vass mást, illetve többet is tesz, mint egy tisztességes recenzens. Nevezhetném „hosszú fülszövegeknek” az írásait, de annál azért mégiscsak hosszabbak. A legszorosabban talán akkor közleltem meg ezt a szerintem most még nevesincs, sajátos alműfajt, ha kiállításmegnyitó-szövegekkel vonom őket párhuzamba. Megérzésem szerint ugyanis Vass a regényekkel, egyéb könyvekkel is azt teszi, amit a tárlatok megnyitói (sokszor ő maga): a művek (a galériákban képek – a *Hallgat*ban viszont képek és szövegek) atmoszféráját, világát, velejét igyekszik kivonatolni, szóvá tenni, továbbbíni.

Apropó, képek. Az értő képszerkesztésnek köszönhetően a fekete-fehér, első pillantásra egyszerű kiadvány olvasása valójában vizuális élményt is jelent. A szintén Vass által válogatott képek egyszerre figyelemre érdemes néznivalók és a szó legjobb értelmében vett illusztrációk. Éppen ezért kár a címek szedéséhez használt talpatlan, áramvonalas(kodó), párszáz forintos sci-fi füzeteket idéző betűtípust, ami a belívekbe és Czigány Ákos borítófotójába, végeredményben a könyv összvizualitásába rondít bele. Tényleg kár, mert a *Képirás* e-folyóirathoz kapcsolódó Vass a vizualitást és a textualitást sok ponton ügyesen fűzi egymáshoz. Például a *Hallgat* az illusztrációk mellett a sűrűn felsejlő szintapasztalatokat mozgósító színesztéziák és más társítások miatt is szerethető (a könyv egészét nézve talán érvényesebbek is ezek, mint a zene–csend-metaforika példái).

Mellettük számos más szókép és bonmot szerepel a kötetben, amelyek miatt érdemes olvasni. Az ide kigyűjtöttek egyben a szerző összegzőkészségét is bizonyítják. Vass ugyanis akkor van igazán elemében, amikor trópusokba sűríti a végigolvasott könyveket, az alaposan feltérképezett festői, fotóművészi látványegységeket. „Ha Vian népmeséket gyűjtött volna Bukovinában, alighanem ilyenfélét jegyez le.” – írja például Bănulescu „szekus szürreál” regényének epizódjairól, de pontosan metszette ki a lényegét akkor is, amikor Pinczés József „színszítálmányait”, Karsai Dániel „agymoziját”, Máriás István „kapucnis küldetéstudattal” készített képeit nézte, Arno Camenisch „kisregénytriptichonját”, a „disznószarból és tyűkvérből kevert idillt” olvasta, vagy amikor a Bukta Imre művészetében megjelenő másik Magyarországon járt, amely „mindössze egy átszállásra van a Kelettől”, és ahol a helyi presszóban a tízórai kávé „legalább annyira tájidegen, mint Bukta *Magasfeszültség* című installációján az újsütetű népi társasjátékként görgetett traktorgumi”.

Miközben a fenti trópusokat, sűrű mondatokat mazsoláztam a jegyzeteim közül, az járt az eszemben, hogy talán nem is a novellákat kellene reklamálnom a szerzőtől, miként az írásom elején tettem, hiszen az is lehet, hogy a *Hallgat* fülszövegét jegyző Jász Attilának van igaza, és Vass Norbert „valójában költő”. Mindegy is. A lényeg, hogy a következő kötet már (saját) szépirodalom legyen. (*AmbrooBook*)

VERESS DÁNIEL

Felelős kiadó: IMRE LÁSZLÓ
 Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége
 Tipográfia: Kass János
 Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége
 Nyomás: Alföldi Nyomda Zrt., Debrecen
 Felelős vezető: György Géza elnök-vezérigazgató
 Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. 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 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.