– PHD-ÉRTEKEZÉS –

A KÖZÖSSÉG KÉRDÉSKÖRE ÉS ALAKULÁSI MÓDOZATAI A KORTÁRS ERDÉLYI DRÁMÁBAN ÉS SZÍNHÁZBAN

KOVÁCS FLÓRA

TÉMAVEZETŐ:

PROF. DR. FRIED ISTVÁN

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM

IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI PROGRAM

ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNY DOKTORI ALPROGRAM

SZEGED, 2011.

Tartalomjegyzék

Bevezetés 3

A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása 9

A „sokféleség” a színházi aktusban (Artaud – Măniuţiu – Deleuze) 28

Ideológia? Érték? Hely? 39

Az *átmenetiség* jegye a *Mert tudnom kell…*-ben 59

Olvasási módok a színházi nyelvben. A *Mert tudnom kell…* című előadás befogadás-játékai 69

Az *átmenetiség* „lépcsői”. Bocsárdi László *A csoda* című rendezéséről 81

Az egymáshoz kapcsolódások játéka. Dialógus Selyem Zsuzsa *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?* című szövegével 95

Kimozdítottságok Visky András *A szökés* című drámájában 118

A hely, ahol lehet borzot látni. Ideológia, nyelv, párbeszéd Láng Zsolt *Játék a kriptában* című drámájában 137

Olvasási módok, beszédmódok Visky András *Júlia* című szövegében 151

Konklúzió. A beszédmódok és az eltérés esetei 167

Bibliográfia 173

Bevezetés[1]

A jelen disszertáció a közösség, csoport és a hozzá kapcsolódó beszédmód kérdéskörét és annak színházi nyelvben való megjelenési formáját vizsgálja egy kisebbségi korpuszon. E kisebbségi korpusz az erdélyi magyar irodalomé és színházé. A disszertáció most és a továbbiakban is az *erdélyi magyar irodalom*-kifejezést fogja használni, hiszen az 1989 előtti szövegegyüttest *romániai magyar irodalom*nak, míg az 1989 utánit *erdélyi magyar irodalom*nak aposztrofálja megegyezéssel az értelmező közösség.[2] A *kisebbségi* kifejezés esetében a disszertáció pontosításokkal fog élni, ugyanis egyrészt a Gilles Deleuze-i elgondolás nemcsak és kizárólagosan demográfiai adatokkal párosítja e terminust, hanem árnyalja annak irodalmi, művészeti nyelvben való egyediségével[3], másrészt pedig a vizsgálatnak szem előtt kell tartania, hogy mozgó, változó kisebbségi léttel van dolga. Emellett egy-egy tájegység demográfiai adataira sem árt tekintettel lenni. Ez az írás nem fog ezekre az adatokra kitérni – lévén, hogy nem ez képezi tárgyát –, ám a tényt nem hagyhatja figyelmen kívül.

A közösségelmélet taglalása során kiemelten Cs. Gyímesi Éva munkásságára és Egyed Péter, Selyem Zsuzsa meglátásaira, kommentárjaira támaszkodik a dolgozat magából a szövegegyüttesből[4] adódóan, hiszen mind a három szerző elgondolásai az egyetemesből kiindulva újra és újra érintik a lokálist. A disszertáció Cs. Gyímesi elemzéseiből a *Szem a*

---

[1] E bevezetés a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

[2] Vö.: Láng Zsolt: *Tója vagy tottja? „A” „romániai” „magyar” „irodalom” „története”*. Kolozsvár, Koinónia, 2008.

[3] Deleuze, Gilles: „Filozófia és kisebbség”. Ford. Gyimesi Tímea. In *Ex Symposion*, 2003, 44-45. szám, első belső borító.; Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: *Kafka — A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsonyi Judit. Budapest, Qadmon Kiadó, 2009.

[4] Roland Barthes szóhasználatával élve alkalmazom a „szöveg” elnevezést. Vö.: Barthes, Roland: „Texte”. In *Ecyclopaedia Universalis*, Paris, 1973. 370-374.

láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába[5] című kötetének anyagával bezáróan dolgozik. Cs. Gyímesi vizsgálódásait azért is kezeli a disszertáció kiemelten, mert e gondolkodó a transzilvanizmustól indulva a kortárs irodalomig[6] reflektált a közösség problematikájára[7]. A dolgozat egésze során tiszteletben tartja, hogy a Cs. Gyímesi-elmélet nem párosítható feltétlenül az összes közösségelmélettel, ezért az elméleti buktatók elkerülése okán megkísérli azt saját rendszerén belül tanulmányozni.

A közösségelmélet mellett a jelen disszertáció másik nagy elméleti pillére az Arnold van Gennep nevével fémjelzett antropológiai és azon belül a rituselméleti kutatásokon nyugszik[8]. A témakörnél fontos hangsúlyozni, hogy a disszertáció Victor Turner meglátásaira ugyancsak összpontosít[9], lévén, hogy Turner a van gennepi elméletre támaszkodik. E rendszert márcsak azért is fontos applikálni a disszertáció kérdésirányaiba, mivel a közösség problematikájától mintegy elválaszthatatlannak tűnik, hiszen a van gennepi rítusokat [az

---

[5] Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*. Kolozsvár, Korunk — Komp-Press Kiadó, 2009.

Itt és a továbbiakban a főszövegben és a lábjegyzetekben a folyószövegben Cs. Gyímesi névvel hivatkozom a szerzőre. Ahol a kiadások indokolják, ott a Cs. Gyimesi-írásmódot átveszem a lábjegyzet hivatkozásánál. E döntésnek a kiadások névhasználatánál mennyiségi okai vannak.

[6] E megállapítás itt szorosan időben a jelen korpusz vonatkozásában behatárolt, hiszen nem feledhető Cs. Gyímesi híres Széchenyi-elemézese sem. Vö.: Cs. Gyimesi Éva: „Egy korty a Gróf úr poharából – Az identitás Széchenyi István értékbölcseletében". In *Látó*, 2007. március, http://www.lato.ro/article.php/Egy-korty-a-Gr%C3%B3f-%C3%BAr-pohar%C3%A1b%C3%B3l--Az-identit%C3%A1s-Sz%C3%A9chenyi-Istv%C3%A1n-%C3%A9rt%C3%A9kb%C3%B6lcselet%C3%A9ben/608/, elérés: 2011. június 11.

[7] Vö. azon nekrológokkal, amelyek kitérnek a közösségre fókuszálásra, pl.: Parászka Boróka: „Meghalt Gyimesi Éva". In *manna.ro*, 2011. május 24., http://manna.ro/kozter/meghalt-gyimesi-eva-2011-05-24.html, elérés: 2011. június 12.; Egyed Emese nekrológja. In *mr3* (Bartók Rádió), 2011. május 28., http://hangtar.radio.hu/bartok#!#2011-05-28, 10:53-tól, elérés: 2011. június 12.

[8] Van Gennep, Arnold: *Les rites de passage : étude systématique ....* Paris, Librairie Critique, E. Nourry, 1909. [Magyarul: Uő.: *Átmeneti rítusok ....* Ford. Vargyas Zoltán. Budapest – Pécs, MTA NKI – L'Harmattan – PTE Néprajz – Kulturális Antrpológia Tsz., 2007.].

[9] Vö.: Turner, Victor : „A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. *A komparatív szimbológiáról*". Ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó. In *Határtalan áramlás, Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*. Budapest. Kijárat Kiadó, 2003. 11-51.; Turner, Victor: *A rituális folyamat*. Ford. Orosz István. Budapest, Osiris, 2002.

elkülönülés, az átmenet, az (újra)egyesülés rítusait] egyéneken és csoportokon, közösségeken lehet bemutatni. A korpuszon belül ez a leglátványosabban a *Mert tudnom kell…*-produkción, *A csoda* (*Játék Tamásival két részben az Énekes madár című színjáték alapján*)-előadáson, de *A játék a kriptában*-szövegen szintúgy felfedezhető, ugyanakkor minden egyes szövegegységben meghúzódik.

A használt színházelméleti meglátások mind van Gennep, mind Cs. Gyímesi rendszerével párosíthatók a közösség viszonylatában, hiszen Mihai Măniuţiu színházi *hármasság*a (színész, szerep, játék-lény) és ezek összekapcsolódása[10] a van gennepi rítusokra való válasznak tekinthetőek színházi kontextusban, emellett pedig e teória a színpadon létrejött alak és a nézők sajátosságainak viszonylatában egy érdekfeszítő közösségfogalommal operál.

Ha ragaszkodunk ahhoz, hogy kiemeljük mely szerzők körül csoportosul a leginkább elméleti vonatkozásban a disszertáció, akkor Cs. Gyímesit, van Gennepet és Măniuţiut kell megneveznünk. E dolgozat esetében még szükséges megjegyezni, hogy két szerző, Selyem Zsuzsa és Visky András kapcsán szépírói és elméleti munkáik, illetve jelentős esszéik beleszövődnek a szövegeikről való elemzésekbe, továbbá, hogy Selyem fejtegetéseinek interpretálása erősen részét képezi kiemelten a Cs. Gyímesi elméletét taglaló egységnek.

A szépírói és a színházi korpusz kiválasztása a párbeszédre képesség kritériumával magyarázható, vagyis nem egy olyan elv alapján választódtak ki a szövegek, amely az elmélet vagy a szépírói-színházi munka valamelyikének elsőbbrendűsége mellett áll ki, ez írások sokkal inkább a mellérendelés – vagy a deleuze-i szóhasználattal élve a rizómatikusság – logikája függvényében hatnak, még akkor is, ha egy adott szöveg – legyen az írói vagy színházi produktum – ellentmondani is látszik az elméleti egység egy markáns

[10] Măniuţiu, Mihai: *Aktus és utánzás*. Ford. Zsigmond Andrea. Kolozsvár, Koinónia, 2006.

elgondolásának[11]. A szépírói-színházi szövegben megbújnak az elméleti jegyek, az elméleti szöveg pedig nem választódik el a szépírói-színházi terméstől. A *Mert tudnom kell…*-előadás e módszer miatt került az antropológiát segítségül hívó, majd a beszédmódokat vizsgáló eljárás alá, Bocsárdi László *A csoda* (*Játék Tamásival két részben az Énekes madár című színjáték alapján*) című rendezése pedig így került az *átmenetiség* viszonylatában elemzett fejezetekbe, míg Selyem Zsuzsa *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit*?-drámáját[12], mint maga a párbeszédre nyitás bizonyítéka, főképpen a sokféleség elve, a párbeszéd feltétele, a beszédmód felől tanulmányoztam, továbbá Visky András drámáit az antropológiai alap és a beszédmód együttesének s Láng Zsolt szövegét az ideológia, így leginkább a közösség elméletének taglalása kapcsán vettem szemügyre. Természetesen lehetne itt egy olyan kérdést feltenni, hogy a dolgozat utolsó egységei miért az *Éneklő Borz* hangos folyóirat[13] szerzői közül válogatnak. E felvetés jogosnak is mondható lenne, ha nem mondana ellent a disszertáció logikájának. Tény, hogy ez írásban bemutatott szövegek szerzői közül nem egy az *Éneklő Borz*-tagja (tagja volt)[14], ám e dolgozat a szerzők nem ebbéli minőségében elemzi szövegeiket[15], hanem a közösség, a szerkesztés, az *átmenetiség* függvényében veszi az írásokat górcső alá, illetve a párbeszédre nyitás lehetőségének feltételét keresi. Az már csak egybeesésnek mondható, hogy a kortárs erdélyi irodalom

[11] Az ellentmondás a *Mert tudnom kell…*-előadás esetében merülhet fel, mégpedig Cs. Gyímesi nyitottságra fókuszálásának vonatkozásában. Az ellentmondás ugyanakkor csak és kizárólag a párbeszéd esetében valósulhat meg. Lásd bővebben majd a disszertáció *Mert tudnom kell…*-elemzéseit.

[12] Selyem Zsuzsa: „Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?” In *Székelyföld*, 2010. június (XIV/6) 23-52.

[13] Balázs Imre József: „A dialógus koncepciója az Éneklő Borz-projektben”. In *A Vörös postakocsi*. 2009/ősz. 22-29.

[14] A folyóirat mindig is szabadon bánt „lapszámainak” (vagyis felolvasásainak) egymásra következésével.

[15] Ezért nem is tér ki az *Éneklő Borz* történetére, alakulására.

íróinak szövegei közül éppen e szerzők írásai rendelkeznek a dolgozat problémafelvetéseinek kérdéskörével és a meghívás jegyével.[16]

A disszertáció felépítésében a fentiek mellett követ egy olyan logikát, hogy első harmadában megteszi elméleti fejtegetései nagy hányadát azért, hogy megalapozza azokat a téziseket, amelyekre majd támaszkodik egy-egy elemzésében. Jóllehet e szerkesztést követi, nem céloz meg egy olyan metódust, amely teljes egészében elválasztaná a művektől az elméletet[17]. Emiatt teszi azt is, hogy Deleuze és Félix Guattari rizóma-elméletének[18] egy-egy vonatkozására majd a Selyem-dráma kapcsán tér ki, így is léptetve párbeszédbe az elméletet az adott drámával.

A dolgozat abból az előfeltevésből s majd elméleti alapból indul ki, hogy a szépírói-színházi, párbeszédbe léptett szövegek erőteljesen reflektálnak a közösség, a közösségképzés, a közösségből kilépés és egy másikba belépés kérdéskörére, illetve adott esetben a kizárás aktusára. Ez adódik e szövegek kapcsán abból a tényből is, hogy bennük történelmi periódusok említődnek, még ha csak utalás szintjén is. E periódusokról való beszéd megjelenése azért tekinthető fontosnak, mert ily módon újabb aktualizációjukat lehet elkerülni.[19] Ahhoz, hogy e periódusokról való beszédet érteni lehessen, ahhoz viszont az adott kulturális közegen belül[20], jelen esetben az európai kulturális közösségen belül kell elhelyezkedni. A disszertáció közösségelméleteinek vonzáskörzete ily messzire mutat, és ez leginkább a Selyem-dráma elemzésekor érhető tetten. A közösségelméletek és a van gennepi antropológiai gondolkodás egymáshoz való kapcsolódásának lehetőségeiről s ezek

[16] Nem hallgatható el ugyanakkor a feltehető irodalom- és színházszemléletbeli hasonlóság e szerzők és a disszertáció írója között.

[17] Ezt húztam alá a fentiekben is.

[18] Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: „Rizóma". Ford. Gyimesi Tímea. In *EX Symposion*, 1996, 15-16. szám, 1-17. [http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm; elérés: 2010. április 8.].

[19] Vö.: Kertész Imre: „A Holocaust mint kultúra". In Uő.: *A száműzött nyelv*. Budapest, Magvető, 2001. 72-92.

[20] Ricœur, Paul: „Trois sujets d'attribution du souvenir: moi, les collectifs, les proches". In Uő.: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éd. du Seuil, 2000. 152-167.

színházelméleti applikálásáról ugyancsak már fentebb esett szó. A közösségelmélet kérdésköre most azért merült fel ismét, mert a disszertáció zárófejezete nyitni fog egy az itteniekkel rokonítható, a beszédmódot és a közösségelméleteket szintén érintő, Alain Badiou-féle elmélet felé, amelyet a dolgozat éppen hogy csak említ, hiszen fejtegetéseit nyitásnak gondolja, és nem minden egyes vonatkozásában véli összeegyeztethetőnek a disszertációban tárgyalt elméletekkel; a nyitásra szorítkozás továbbá a disszertáció egyensúlyának, koherenciájának elméleti feszítésekkel való kockáztatásnak elkerülése miatt is szükségesnek tartható.

A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása

A szociálantropológia bőséggel tárgyalja az átmeneti, köztes vagy küszöb-állapot jellemzőit és megnyilvánulási lehetőségeit. A tudományág a rítus attribútumai felől közelíti meg ezt az állapotot. A színháztudomány a rítust, a rituálist a színház eredetének, „tisztaságának" és milyenségének definiálása okán vizsgálja, és használja fel. Jóllehet egyes elméletírók, rendezők, köztük Mihai Măniuţiu, azt sugalmazzák, hogy színházmodelljükben a rituálisnak nincs, illetve kevéssé van helye, mégis ez utóbbi rendező nem tud elméletében végérvényesen szakítani a rituális jegy birtoklásával, máskülönben nem is kerülne az *Aktus és utánzás* című esszékötetébe[21] e szövegegység: „itt [a színpadon], mint egy rituális térben"[22]. Arnold van Gennep átmeneteket, átmeneti rítusokat érintő meglátásai így a măniuţiui színház kontextusában nem negligálandók, márcsak azért sem, mert a rendezőnél tárgyalt „hármasság" magán viseli a van Gennep által elemzett átmeneti rítusok attribútumait. Ezen attribútumok birtoklásának hála a măniuţiui színházi nyelv (langage théâtral) nem azt a már megszokott oppozíciót mutatja, amely a gesztusnyelv és az artikulált nyelv – mely utóbbi most kizárólag a hangképzés általi artikulációhoz köthető – között fennáll. Egy olyan kettősség tűnik fel ehelyett, amely a színházi nyelvet a figurativitás és az eltérésen alapuló ismétlés köztes állapotába juttatja, így hozva létre egy új viszonyrendszert. Az átmeneti rítusok jegyeinek, továbbá a figuratív és az iteratív nyelvhasználati mód összefonódásának kibontása szükséges ahhoz, hogy a figuratív és az iteratív jeggyel bíró színházi nyelvet jellemezni lehessen.

Első lépésben van Gennep, illetőleg Victor Turner átmeneteket tárgyaló meglátásait hívom segítségül a Măniuţiu által kifejtett „hármasság" attribútumainak vizsgálatához, ezek meghatározása után térek rá a kolozsvári rendező színházi nyelvének elemzésére, amelyet az

[21] Măniuţiu: *I. m.*

[22] Uo. 54.

iterabilitás mibenlétének definiálásával kezdek, majd annak a Măniuţiu által képviselt színházi nyelvben való megjelenésével folytatok; ezt követően pedig a figurativitást és a figurativitás attribútumának e nyelvben lévő válfajait vizsgálom.

I. A „hármasság” és az átmenetek

A Măniuţiu teremtette „hármasság” elemeinek megadása szükségesnek látszik van Gennep elméletének és a rendező írásának összeolvasása előtt. Măniuţiu a színpadi hármasság fogalmát a színész és a szereplő mellett jelenlévő harmadik alak, harmadik test beemelésével világítja meg. Ez a harmadik test – „(mely nem a színészé és nem is a szereplőé), egy olyan lényé, amely ebben az újonnan keletkezett »hármasságban« a másik kettőtől függetlenül nyilvánul meg, és az előadás tartama alatt azok legmélyebb lényegét képviseli”[23] − maga a játék-lény, vagyis a színész kimérája. A játék-lény a színész – szereplő – játék-lény „hármasságának” azon eleme, amelynek léte egy paradox viszonyhoz van kötve, hiszen egyrészről természetes, mivel teste a nézők számára a színész testének felel meg, másrészről mesterséges, tekintve, hogy az előadás végeztével megszűnik. A köztes lét, az *átmenetiség* a játék-lény megjelenésével hangsúlyozódik.

Van Gennep az átmenetek rendszerét a szegély (marge) fogalmával vezeti be. A szegélyhez kapcsolódó állapotot a közöttiséggel, vagyis két különböző, egymástól eltérő térben való tartózkodás állapotával magyarázza.[24] A két tér között egy semleges tér (zone neutre) helyezkedik el. A terek, állapotok átjárhatóságának lefestését az ajtó és a küszöb képével könnyíti meg a szerző. Az ajtót olyan határként jeleníti meg, amely az idegen és az otthoni (domesztikált) világ között van. Az ajtó küszöbén való átlépés nem más, mint az újnak nevezett világba lépés, az ahhoz való csatlakozás. Van Gennep „rites de marge”-ként aposztrofálja azon rítusokat, amelyek a küszöbön mennek végbe. Az átmenetek jelenségei a

[23] Uo. 21.

[24] Lásd. Van Gennep: *I. m.* 24.

rítus három fajtáját mutatják: az elkülönülés rítusait (más néven a preliminális rítusokat, amelyek az előző világtól való elválást foglalják magukban), a marginalitás rítusait (a liminális rítusokat, amelyek a „szegély-stádium” alatt jönnek létre) és az egyesülés rítusait (posztliminális rítusokat, amelyek az *új*hoz csatlakozást valósítják meg).[25]

Az első rítus, azaz az elkülönülés rítusa a „leválás” jegyével írható le. A színész és a játék-lény szemszögéből a társadalmi struktúra egy bizonyos „pontjáról” való leválásnál nagyobb jelentőséggel bír egy „kulturális feltételrendszerről (állapotról)” való leválás. A színész esetében a társadalmi struktúra egy pontjáról való leválás mint rítus-jelenség nem létezik, ugyanis annak a társadalmi csoportnak, vagyis a *színész* csoportjának, melyhez maga a színész tartozik, a leválás a legfőbb attribútuma. Ezen előadótípus esetében az önnön „mindennapi” létről való leválás az adott társadalmi csoporthoz tartozás, a színész lét következménye. Színházi kontextusban a leválás aktusát a „szelektáló szerv” kialakulásának, azaz a játék-lény létezésének első jele hordozza, hiszen a színész − aki már minden használt megtestesülés jegyeitől megvált, illetve a mimetikus formákat, mintákat elutasította − távolra helyezi, leválasztja magáról ezen jegyeket és formákat, amelyek így a „kiszorítás” tényét szenvedik el. A játék-lény első − a próbák alatti − megmutatkozásával való szakítás szintén az elkülönülés rítusának jegyét viseli, ugyanis a színész nem hagyja, hogy benne továbbéljen a próbák alatt született játék-lény, illetve a játék-lény által teremtett szuggesztiók halmaza. Ehhez hasonló elkülönülés mutatkozik akkor is, amikor a színész egy előadás vége után a maszk mögül kibújik, vagyis eldobja játék-lényét, illetőleg, más szavakkal, a játék-lény dobja el önnönmagát. Ekkor a színész szakít a harmadik alakkal.

Az átmenetek második rítusának szakaszában, a marginalitásában − mely rítus „liminális” néven ismert (a *limen*, küszöb szóból adódóan) − a bizonytalanság válik markáns

[25] Van Gennep: *I. m.*; Van Gennepet Victor Turner idézi. Turner, Victor: *A rituális folyamat*. *I. m.* Turner könyvének magyar kiadása fázisokat említ van Gennep átmeneteket tárgyaló elmélete kapcsán, én a rítust használom a francia kiadás alapján.

attribútummá. A liminális személyek (a küszöb-emberek) nem illeszthetők be egyetlen társadalmi csoportba, egyetlen kulturális pozícióba sem, létüket az állandó köztesség jellemzi. Ez a köztesség a színházban a már létrejött játék-lény attribútuma: a játék-lény egyszerre természetes és mesterséges; általa teremtődik meg a „játék nyelvezete”[26] (amely a színészi aktus első elemének, a késztetésnek a függvénye, ugyanis a késztetés velejárója az a folyamat, amely során a színész alakzatokat − gesztust, mozgást, hangot, azaz saját anyagi és szellemi testét megváltoztató elemeket − küld önmaga felé), és ő egyben a költői eszköz is (ő fogja egybe a szereplőt jellemző cselekvéseket). A liminális személyeket Victor Turner beavatási szertartáson résztvevő individuumokkal példázza. A büntetés aspektusa, amely a liminális rítus egyik vonása, a színházi kontextusnak nehezen feleltethető meg,[27] de a beavatandók életének új szakaszát megelőző tisztaság, nyom nélküliség létrehozása igen. Ezen állapot elérésének folyamatát nevezi Turner az „uniformizált állapotra redukálásnak”[28], amely redukció eredménye egy előadás végeztével jelenik meg a színház kapcsán, amikor a színész eldobja a játék-lényt, és a lehetségesség terrénumán gazdag, hiszen visszakerül a születést megelőző úgynevezett extatikus állapotba, vagyis abba a territóriumba, ahol a még-át-nem-élt aktusok indeterminált jegyükkel léteznek, és a territóriumot is e jeggyel ruházzák fel, így a nyitottság lesz e territórium legfőbb jegye.

Măniuţiu könyvében a folyamat − mely az ősi, archaikus test esetleges eléréséhez vezet − a már létező játék-lény megszüntetéséhez kapcsolódó tettet idézi. A rendező hangsúlyozza, hogy

> „bár nem becsüli le a civilizációs eredményeket, melyek nyomán berendezkedett a társadalomban és virul, a színház fokozottan igényli érzékeink, a bennünket beburkoló érzékeny kéreg szűztelenítését”[29].

---

[26] Măniuţiu: *I. m.* 26.

[27] Bár a játék-lény halála magában foglalhat egy olyan büntetést, amely válasz a színész azon kísérletére, amely a határon átlépést célozza meg.

[28] Turner: *A rituális folyamat. I. m.* 108.

[29] Măniuţiu: *I. m.* 122.

A „szűztelenítést” azonban a fent említett „uniformizált állapotra hozás”, a „lehetségesség terrénumának” létrehozása előzi meg. Az érzékek újbóli tapasztalásra való képessége − mely a test „történelem előtti”[30] önmagára lelésével valósulhat meg − megelőzi a „szűztelenítést”. A „szűztelenítés” nem a bemocskolást jelenti, hanem inkább az attribútumok felvételét, tehát megelőzi a „megtisztítás”, amely az érzékelésre való képességet eredményezi. (Röviden e folyamat: a színész eldobja a maszkot, megválik az adott játék-lénytől és a hozzá kapcsolódó jegyektől, ekkor eléri a „tisztaságot”, az „uniformizált állapotot”, tehát újból felvehet jegyeket, azaz a „szűztelenítés” aktusát hajthatja végre). A liminális személyek, csakúgy, mint a színészek a „tisztaság” elérésének köszönhetik az új attribútumok felvételét. A színésznél e „tisztaság” elérése az engedelmesség tapshoz kötődő − a turnerihez képest transzponált, nem az evidencia erejével ható − cselekményéhez kapcsolódik, ahhoz a tetthez, hogy a színész enged a taps által követelte elvárásnak, és kibújik a maszkjai mögül, megtagadja azokat. Ezáltal újból a még-át-nem-élt aktusok terébe kerül. A liminalitás mellett megjelenő engedelmesség és önmegtartóztatás azt jelzi a színház kontextusában, hogy a színésznek a játék-lényt meg kell szüntetni. E negligálás nem zárja ki újabb játék-lény megteremtődését egy differenciált játék-lény szubjektumában. Az önmegtartóztatás azt jelöli, hogy a játék-lény nem folytathatja létét, hiszen ha a játék a színész nélkül is fennmarad, akkor az alapzatnak, vagyis a játék-lénynek meg kell szűnnie. Egy újabb játék-lény születésének feltételét egy brutális aktus teszi lehetővé. A játék-lény önnön halálán keresztül szenvedi el azokat az aktusokat, amelyek „a korábbi állapot szétrombolására hivatottak”.[31] A már meglévő negligálása oly mértékben sikeres, hogy az új, köztes állapotban a nemnélküliség egy sajátos jeggyé válik. Mănіuţiu elméletében a játék-lénynek még nem nevezhető szubjektum már nem

[30] Uo. 121.

[31] Turner: *I. m.* 117.

is a színész, de még nem is a szereplő, csupán „átmeneti entitás[ok], egyelőre hely vagy pozíció nélkül”[32].

A van Gennep által megnevezett (újra)egyesülés szakaszában a szubjektum

> „ismét egy viszonylagos állandó állapotba kerül, és ennek köszönhetően világosan meghatározott és »strukturális« típusú kötelességei vannak másokkal szemben”.[33]

A megnevezett állandó viszonylagossága azt az állapotot jelöli, amelyből a játék-lény kimozdul. A kimozdulásnak két ilyen aktusa mutatkozik meg. Az egyik a harmadik alak diszkontinuus jellegéhez kapcsolódik. A diszkontinuitás pozitív attribútumokkal ruházódik fel, hiszen a játék-lény jelenlétét kiiktatja a színész szellemi energiájának zavaros, illetve csökkenő időtartamaiból, amelyek akkor keletkeznek, amikor a színésztől eredő, a játék-lényt „tápláló” késztetések sorozatában szakadások következnek be. Ezek az időbeli kiesések a színészi aktus felfüggesztődéséhez vezetnek, tekintettel arra, hogy a szakadások olyan pillanatokat hoznak létre a késztetések láncolatában, amikor maga a késztetés negligálódik. A késztetés nélkül pedig − azaz anélkül, hogy a színész eggyé váljon az „elemi impulzussal”, és e tett által a cselekvőnek és annak, amit megcselekszik „egymásba hatolását” prezentálja − a színész nem tud életáramot, alakzatokat, (vagyis gesztust, mozgást, hangot) továbbítani önnön „anyagi és szellemi teste felé”, így a színészi aktus feltételei nem valósulnak meg. A diszkontinuus jelleg megóvja a játék-lényt a tökéletlen színházi aktusban, egy esetleges „nem-aktusban” való részvételtől, ugyanis ha egy ilyen „aktus” születik, a játék-lény inkább a létében megvalósuló folytonossághiányt választja[34] ezzel teremtve meg a műalkotás létet, amelyet az ideiglenes „távollétek” eredményezhetnek.

---

[32] Măniuţiu: *I. m.* 116.

[33] Turner: *I. m.* 107.

[34] Itt mutatkozik meg az alapvető különbség Măniuţiu és kolozsvári igazgató-főrendező Tompa Gábor színházszemlélete között, hiszen Tompa a színészektől a jelzőpóznákkal ellátott létet várja, vagyis nem-

A másik viszonylagos állandóságot jelölő cselekvés a színész újabb és újabb játék-lényt elhagyó tettében jelenik meg. A színész akkor hagyja el a játék-lényt, amikor az a színész közvetítésének köszönhetően a szereplőből már mindent magába szívott, és ezáltal kiteljesedett, tehát már tudna létezni a színész hiányában is. A măniuţiui katartikus élmény jelenik meg ekkor: a színészről lerántják az álarcot, vagyis „megtisztítják", a színész tabula rasává válik, újra minden lehet belőle. Bár a katartikus élmény előidézői a közvetlenül a színészben, a játék-lényben végbemenő változások, a nézői tapsnak − amelynek a (majdnem) minden előadáson való megjelenése implikálja saját viszonylagos állandóságát − közvetett módon a katarzist realizáló láncolatban szintén szerepe van. A taps a biztonságos távolságot teremti meg a néző és a színpad között. A néző elválik attól a tértől, amelyen önmagát figyelheti, amint a Másiknak, aki az ő tükörképévé alakult, illetve önnönmagának, aki mássá vált, a megértését óhajtja. A színpaddal történő szakítás után a néző újfent birtokolhatja magát, a színész pedig a maszkjai mögül kilépve és „megtagadva" őket teljesíti a Turner által az (újra)egyesülés szakaszában megnevezett strukturális kötelességeket. Színházi kontextusban e kötelességek a nézőkkel való interakciót jelölik, ami maga az előadás, amelyen a néző valójában a harmadik alakkal lép interakcióba. A harmadik alaknak a teste a színész testének felel meg, így a néző az interakciót (materiálisan) ezzel a színészi testtel érzékeli. Az (újra)egyesülés a néző vizsgálatának szemszögéből értelmezhető a néző önmaga ismételt birtokba vételének. A néző az előadás után rendelkezik sajátmagával, ám ez az állapot csak egy újabb előadás megnézésének erejéig létezhet, amikor is a néző önbirtoklásának egysége megint felbomlik. A színész esetében az újraegyesülés nem

---

folytonosságot a színpadon: „a színészeknek ezt nem biztos, hogy átéléssel kell elérniük — nem kell zokogniuk a színpadon —, ellenkezőleg, a folytonos ki-be járkálás egy szerepből nagyon fontos. Az is kell, hogy mágikus módon magával ragadjon az előadás, de az is, hogy eltávolítson, és tudatosítsa, hogy ez csak színház." In *címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára*. Összeállította Zsigmond Andrea. Rajzok: Láng Orsolya. Csíkszereda, BOOKART, 2010. 67.; *A hűtlen színház* című kötetében is reflektál erre Tompa, vö.: Tompa Gábor: *A hűtlen színház*. Bukarest, Kriterion, 1987.

valósulhat meg a sorozatos kimozdítottságból adódóan, amely kimozdítottság pedig az „uniformizált állapotra redukálás” folyamatából táplálkozik. (A kimozdítottság kapcsolódik mind a nézőhöz, mind a színészhez. A különbség abban rejlik, hogy a nézőnél a kimozdítottság valószínűleg nem oly gyakori, mint a színésznél. E kijelentéshez természetszerűleg az a tény párosul, miszerint nem egy minden nap színházba járó egyént veszünk alapul.)

Az örökös kimozdítottság az, ami Michel Foucault-nál a „mássá lenni” elvében fogalmazódik meg. Ezen elv szerint ha az egyén a „mássá lenni”-t követi, akkor identitása egyfolytában „elszenvedi” a „felülvizsgálat” aktusát, amely az identitáshoz az ideiglenesség attribútumát párosítja. A „felülvizsgálat” eredménye a már meglévő minduntalan „felülírása”. A színész játék-lényének megalkotásakor ez a folyamat megy végbe.[35] Foucault a szüntelen változásban léthez azonban még hozzárendeli azt a lehetőséget, hogy ez a lét szintén „megjegesedhet”, vagyis a változás tagadásához vezethet. Miroslav Marcelli Foucault-interpretációja szerint a „mássá lenni” játékába az lép be, aki már „eleve más”. A színház kontextusában ez a színész „másságát” (altérité) jelenti. Marcelli a színház említése nélkül megadja a színészi léthez tartozó működési mód măniuţiui definícióját:

> „Az eredményt viszont csak annyiban tekintheti [a mássá lenni-t követő egyén — beszúrás K. F.] nyereménynek, amennyiben a következő körben tétként újra felteszi mint olyan helyzetet, amelyen mindenáron változtatnia kell. Ezt a játékot csak úgy lehet játszani, ha a folytatásban minden korábbi nyereményünket elveszítjük; s nem lehet úgy befejezni, hogy meghagyunk magunknak valamit: ha pedig megszakítjuk a játékot, megfosztjuk magunkat attól az esélytől, hogy mások lehessünk − márpedig ez a vereséget jelentené”.[36]

[35] Valójában az identitás folytonos alakulóban levése színházi kontextuson kívül is érvényes.

[36] Marcelli, Miroslav: *Michel Foucault, avagy mássá lenni*. Ford. Németh István. Pozsony, Kalligram, 2006. 22-23.

A van Gennep révén megalkotott átmeneteket tárgyaló elmélet a színház kontextusában relevánsnak látszik, mégha a măniuţiui „hármasság” meg is próbál ki-kibújni a rendszerezés okozta korlátokból a mind a három rítusban fellelhető, a játék-lényhez kötődő kilépés aktusa által. Az átmenetekkel bíró jelenségektől nem idegen a rítusok közötti mozgás. Ezért mondja van Gennep: „a gyakorlatban a három csoport ekvivalenciájának kell létezni”[37]. A mind a három rítusban észrevehető kilépés aktusa Măniuţiunál a játék-lényre jellemző diszkontinuitásból − vagyis az előadás nem homogén menetéből −, illetve a színészhez kapcsolódó, Foucault szavával élve, másságból adódik.

II. A nyelv

Măniuţiu színházi nyelvszemléletének bemutatása előtt érdemes előrebocsátani, hogy a rendező nemcsak egy nyelvhasználati módot ír le könyvében, hanem kettőt keringet egyszerre: az iteratívat és a figuratívat.

Ha a színész van Gennep elmélete szerint az *átmenetiség*et képviseli,[38] lévén, hogy mind a három rítus jegyei illeszkednek rá (a foucault-i terminológiát követve „más”), akkor rendelkeznie kell egy köztes nyelvvel (vagy „más” nyelvvel). A mănuiţiui elmélet ezt a nyelvi problematikát úgy mutatja be, hogy az ősi, az ádámi állapotot idézi fel a pantomimes kapcsán. A pantomimessel nem emel be az elmélet még egy alakot a „hármasságba”, csupán a pantomimest használja fel a színész „szóba-esését” megelőző állapot bemutatására úgy, hogy a játék-lényt is ebben a nyelvbirtoklási összefüggésben tárgyalja. Nem az artikulált és a gesztusnyelv közötti összeütközést, illetve hatalmi pozíciót, hanem *a* nyelv birtoklását elemzi. Ezt *a* nyelvet magáénak tudva a pantomimes és a színész (Măniuţiu szerint minden színész

[37] A franciában: „Dans la pratique il y ait une équivalence des trois groupes”. In Van Gennep: *I. m.* 14.

[38] A színész a „viszonylagos állandó” attribútumának hála képviselhet *átmenetiség*et; liminális személy azért nem lehet, mert *átmenetiség*e társadalmilag elfogadott, azaz egy kulturális pozícióban, társadalmi csoportban (a „színész” csoportjában) létezik.

előzőleg pantomimes volt) a liminális rítusnál tárgyalt ősi jegyekkel rendelkezik. Képes arra az érzékelésre, amelyet a civilizációval az ember elvesztett, vagyis be tudja fogni a *fa* összes attribútumát, a *fa* létet jelenvalóvá teszi a színpadon. A „valódi színész" nem veti el teljesen a színészi lét ezen stádiumát, hiszen számára „az ige nem vázolja fel a színészi aktust"[39]. A színészi aktus nem jön létre a késztetés nélkül, amely pedig az „elemi impulzust" nem hiányolhatja. Az „elemi impulzus" tehát az, ami *a* nyelvvel kapcsolatot tart fenn. A játék-lény, aki mindig differenciáltan jelenik meg, aki soha nem ugyanaz, *a* nyelv szintjén helyezkedik el.

A játék-lény beemeli az ismétlést a színházi kontextusba. Az ismétlés aktusának nyoma akár *a* nyelv birtoklásával, akár az újra-törölni-mindent, illetőleg az újra-belépni-a-tabula-rasa-állapotába aktusában feltűnik. Ez az ismétlés nem alapulhat ön-azonosságon, ez csak olyan ismétlés lehet, aminek az eltérés a legfőbb jegye a játék-lény differenciált lényéből adódóan. A színész a különböző játék-lényekkel szakítva újra és újra eléri a tiszta nyelvet, azaz *a* nyelvet, amely éppen a különböző játék-lényekkel való kapcsolata miatt magában foglalja a köztesség jegyét. A köztesség *a* nyelv szempontjából nem a játék-lény megalakulásának pillanata előtti nyelvre jellemző, hanem a játék-lénnyel való szakítás nyelvére, hiszen a különféle játék-lényektől elváláskor mégis ugyanaz *a* nyelv jelenik meg, amely minden differencia fölött levés ellenére, hordozza a különböző játék-lények nyelvének attribútumait. Érintetlensége csak ábránd lehet. Mégha az elválás után újra tisztává is válik, magában hordozza az alakulás, a jegyek felvételének lehetőségét. Az ismétlési folyamatot, amely a fent említett aktusokhoz − azaz a nyelv birtoklásához és az újra-törölni-mindent aktusához − párosul, természetéből adódóan csak az eltéréssel jellemezhetjük. Jacques Derridától kölcsönvett szóval mondható, hogy ez a színházi kontextus kapcsán megjelenő

[39] Măniuţiu: *I. m.* 151.

iterabilitás.[40] Az iterabilitás eredhet akár a „dráma” milyenségéből. Derrida az írott (konferencia)előadásról azt állítja, hogy olvasható (lisible) a címzett jelenlétének hiányában is [ebből adódik írás (écriture) volta], továbbá kijelenti, hogy az ismételhető (répétable, itérable) jegyének azon birtoklása a meghatározó, ami a címzett, illetőleg a címzettek empirikusan meghatározott összességének hiányában valósul meg.[41]

A drámát, csakúgy, mint a konferenciaszöveg előadásra szánják. Ha a konferenciaszöveg attribútumai között az iterabilitás fellelhető, akkor − a fentiek alapján − a dráma attribútumai között szintén. Az iterabilitás tehát mind a dráma írás létéből (écriture), mind *a* nyelv tulajdonlásából és az újra-törölni-mindent aktusából következik. Érdemes a színházi nyelv kapcsán *a* nyelvhez köthető iteratív nyelvhasználati mód elemzésének továbbvitele. *A* nyelv rendelkezik kóddal. Ezen állítás nemcsak abból adódik, hogy *a* nyelvet különböző játék-lények alkalmazzák, hanem a nyelv írás létéből is. Ha elfogadtuk, hogy a színházi nyelv attribútumai között az iterabilitás jegye fellelhető, akkor elfogadtuk azt, hogy a színházi nyelvhez kapcsolódó (*a*) nyelv, amelyből részben maga az iterabilitás eredeztethető itt, szintén az írás (écriture) attribútumaival bír, iteratív létéből adódóan. A kód Derrida szerint lehetővé teszi a megismételhetőséget (la possibilité de répéter) a kommunikációban résztvevő két partner halála után is. *A* nyelvbe beíródott eleve a kód, csak így tudja felvenni mindig más és más játék-lény. A halál említése a játék-lények nyelvhasználata miatt jelentős a színházi kontextusban. *A* nyelvnek (a derridai elmélet alapján az írásnak) működnie kell a címzett hiányában. Ezt a hiányt Derrida nem módosulásnak tekinti, hanem jelen-szakadásnak, a „halálnak” vagy „halál” lehetőségének. E címzetthez köthető halál beleíródott a kódhoz kapcsolódó jegybe.[42] *A* nyelvhez párosuló iterabilitás (márcsak az újra-törölni-mindent aktusa

[40] E szó tartalmazza az „iter” latin „ismét” és az „itara” szanszkrit „más” szavakat. Bővebben: Derrida, Jacques: Signature événement context. In Uő.: *Marges de la philosophie*. Paris, Ed. de Minuit, 1972. 365-393.

[41] Uo. 375.

[42] Uo.

által is) így a színházi kontextusban nemcsak a játék-lény halálához, hanem a befogadó, a néző halálához ugyancsak kötődik. A néző halála, éppúgy, mint a játék-lény halála az előadás végét jelenti, jobban mondva a néző esetében nem a tényleges halált, helyette inkább az előadástól való elszakadást.

Az elszakadás és az ahhoz kapcsolódó nyelvi problematika a maszk kérdésénél szintén felmerül. Ha a maszkokat nyelvnek tekintjük − hiszen jelrendszert alkotnak −, akkor az iterabilitás, vagyis az eltérésen alapuló ismétlés (akár a különböző maszkok, nyelvek által) és az iteratív nyelvhasználat adott. A maszkok, illetve a szereplők nyelvének autonómiája azonban a maszk kapcsán felmerülő iterabilitást gyengíti. A nyelvi problematika a maszk kérdésköre mögé bújtatva jelenik meg. Ez a bújtatás akkor fedezhető fel, amikor a rendező a színészről elmondja, hogy a taps hatására kibújik a maszk mögül, és „megtagadja" azt. A maszk nélküli test csak egy lefokozott test lehet, ugyanis a maszk az, aminek hatására a szellem és a test közötti vetélkedés megszűnik, és létrejön a

> „szellem méltóságával és hatékonyságával felruházott test […] a maszkkal »megkoronázott« test a belülről látott szellem maga, a szellem szerves interioritásában"[43].

A maszkok így mind a harmadik alak testére, mind a „megfeleltethetőség" tényének köszönhetően a színész testére reflektálnak, ám olyan módon, hogy a test hierarchikus felsőbbségét szem előtt tarják, hiszen a test az „uralmi pozícióval" rendelkezik. E pozíció által lehet megmenekülni a maszkok mindegyikére jellemző vágytól, amely az egyeduralomra törekvést célozza meg. A maszkok mindegyike a nyelvét (langage) akarja érvényesíteni, méghozzá a test vonatkozásában a mozgásnyelvet, mivelhogy csak a nyelv által képes megmutatni magát. Robert Abirached színházi nyelvet érintő kijelentése a maszkoknál szintén releváns, ám ez esetben a gondolatsort fordítva kell működtetni. A maszkok bármelyike az

[43] Măniutiu: *I. m.* 88.

eltérés (écart) jegyét viseli, legyen ez az eltérés a különböző maszkoktól vagy a színésznek azon maszkjától való, amelyet a társadalmi determinizmus ténye ró rá.[44] A maszkok az eltérés rendszerén alapulva úgy viselkednek, mint a színházi nyelv (langage théâtral).[45] Ennek köszönhetően teremtik meg önmaguk számára a színész (hisztrió) segítségével az autonóm létet, amely a színházi nyelvben minden személy[46] sajátja,[47] így minden személy nyelvének elválaszthatatlan attribútuma.

Mivel a maszk problematikája kapcsán Măniuţiu a maszkra annak kiváltképpen a testtel való összefüggésében reflektál, érdemes a test által teremtett nyelvvel folytatni a măniuţiui színházi nyelvnek a vizsgálatát. A test − mely nem ekvivalens a hússal, melynek a test ad identitást a magában foglalás aktusával − a rendező számára azt a helyet jelöli, amelynek „aurájába" a játék-lény beköltözik. Az érinthetetlenség és a hozzá kapcsolódó titokzatosság testet ölt, tehát a nézők is érzékelhetik. A játék-lény a testfelvevés által az érzékelhetetlen entitásból az érzékelhető állapotába lép be. Măniuţiu a testet úgy bontja elemeire, hogy a rész-egész viszonyt emeli ki.

Központi elemként a rendező a törzset nevezi meg, amely nem annyira független, mint a többi testrész, tekintettel arra, hogy a törzs az, ami részben „összesűríti" és „átveszi" a többi szükségleteit, így biztosítva nekik a „szabályozottság" béklyóitól való parciális szabadságot.

---

[44] Nem térek ki az Erving Goffman által tárgyalt szerepfogalmakra. Lásd. Goffman, Erving: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Ford. Habermann M. Gusztáv. Budapest, Gondolat, 1981.

[45] Vö. „Le langage théâtral est fondé, toujours, sur un système d'écarts qui l'éloigne de la pratique vécue de la parole. Il fonctionne, par rapport à la parole quotidienne, comme un masque." Abirached, Robert: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994. 25. [Magyarul: A színházi nyelv mindig egy eltérés-rendszeren alapul, ami eltávolítja őt a beszéd megélt gyakorlatától. A mindennapi beszédhez képest úgy működik, mint egy maszk. — Saját fordítás K. F.]

[46] A személyt a „personnage" megfelelőjeként használom, ezzel kerülve el a terminológiai kavarodást, amely a figura, a szereplő és a karakter között fennáll.

[47] „Az álarc pajzsa mögött a hisztrió játék-lénye a lehetséges terrénumán halad, mind más és más tapasztalati létezésekbe bonyolódva bele − ezt mind a sajátjának tekinti −, és háborítatlanul létrehozza autonómiáját.", in Măniuţiu*: I. m.* 81-82.

A törzsön keresztülhaladó áramlatok konkretizálódnak a test részeiben. Egy ilyen konkretizáció eredménye az a „figurativitás”, amely a kezek kapcsán felmerül. A megszokott és az attól eltérő viszonyának lehetséges prezentálása jelenik meg e figurativitásnál.[48] A măniuţiui színházban a kéz figurativitásnál valósulhat meg a test-alak kontextusában: „az alakzat esetében a szó szerinti és a figuratív különbsége nem előre adott konkrét szabályok, jelentésteremtő mintázatok alapján érvényesül”[49]. Nem érvényes a kéz tartásának és a kéz „másképpen” tartásának oppozíciója, ugyanis nem létezik *a* kéztartás, így az „egyensúlytalan” (a „déséquilibre” Etienne Decroux és Marcel Marceau terminológiája szerint[50]) − mely a mindennapitól való különbözőséget jelöli − nem valósul meg a kéztartás kontextusában. Ha Marceau-nak abból a kijelentéséből indulunk ki, hogy Etienne Decroux a pantomim nagy grammatikusa[51] volt, akkor feltételezzük, hogy a pantomimben létezik a grammatika. Ennél a grammatikánál azonban nem a korrekt és az inkorrekt formák elválasztása,[52] illetve a megszokott és a megszokotton változtatott elkülönítése, definiálása a meghatározó. Ez a grammatika csak annyiban él, hogy az elemeit, egységeit használja fel a pantomimes. A felhasználás során a művész nem elemzi az összetevőknél a megszokott és a nem-megszokott csoportba sorolás kritériumait, továbbá azt, hogy ezen kritériumok alapján milyen módon használható az adott elem. Az elemzés nélküliség következhet a Marceau-nál szintén

[48] A figurativitás körüli polémia egészének visszatérő kérdése e viszonyrendszer.

[49] Füzi Izabella: „A figurák jelelmélete”. In *Figurák, Retorikai füzetek I*. Szerk. Füzi Izabella − Odorics Ferenc. Budapest, Szeged, Gondolat Kiadó, Pompeji, 2004. 9-43. 22.

[50] Eugenio Barba idézi in Barba, Eugenio: *Papírkenu*. Ford. Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001.

[51] *Bip se souvient*. Entertien avec Marcel Marceau. In http://www.guywagner.net/marceau_int.htm, elérés: 2007. április 04.

[52] Jóllehet Saussure-nél a „grammatika” iskolájának ez az alapcselekvése. „Elle [grammaire] vise uniquement à donner des règles pour distinguer les formes correctes des formes incorrectes.” Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*. Publié par Charles Bally et Albert Séchehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger. Ed. critique préparée par Tullio de Mauro. Paris, Ed. Payot, 1972. 13. 21-22. [Magyarul: „Kizárólag arra törekszik, hogy a helyes formáknak a helytelen formáktól való megkülönböztetése céljából szabályokat adjon”. In Uő.: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest, Gondolat, 1967. 17.].

megtalálható mindig újabb és újabb játék-lények színrelépéséből. Marceau-nál egy a pantomimestől független, a játékhoz kötődő harmadik jelenik meg, akit Măniuţiu elmélete alapján játék-lénynek nevezhetünk. Létezését Marceau azon állítása igazolja, amely szerint, amikor a pantomimes a *Bip se souvient* [*Bip emlékezik*] előadása végén a színpadra lépett, egy a pantomimesen kívüli „létező" elhagyta önnön terét. Az előadás után ez a „létező" eltűnik, nem jön vissza soha többé. Ez a „létező" csak a măniuţiui játék-lény lehet, aki oly módon rendelkezhet emlékkel, hogy a szereplő lényéből már egységeket vett fel, és azért nem jöhet vissza soha többé, mert léte csak egy előadáshoz köthető.[53] Ez a játék-lény nem ismerheti a megszokott és a nem-megszokott, a konvencionális és a nem-konvencionális mozgást, hiszen létezésének kezdeti szakasza a próbákon, tényleges léte pedig az előadáson valósul meg. Ebből adódóan ő nem birtokolhatja azt a kódot, amely alapján az elemek besorolását a konvencionális és a nem-konvencionális csoportokba végre tudná hajtani, és ezen besorolás alapján még alkalmazni is tudná őket. Marceau a pantomim grammatikáját tekintve az „egyensúlytalan" („déséquilibre") attribútumait felülírja, vagy legalábbis nem él velük. Az „egyensúlytalan" grammatikában meg-nem-jelenése csak úgy lehetséges, ha Marceau elveti az „egyensúlytalan" fogalmát a garmmatika kapcsán, azaz szakít a decroux-i hagyománnyal.[54] A figurativitáson belül sem létezik tehát a színházi kontextusban egy olyan olvasat, amely lehetőséget teremt két figuraértelmezés között, vagyis a figurát a megszokott testtartásnak értelmező és a figurát az ezen megszokotton változtatott tartásként interpretáló között.

Ha a liminalitás szempontjából elemzem a kéztartást: a küszöb létnek nincs jogosultsága, hiszen nem létezik egy olyan küszöb (limen), amelyhez viszonyítani lehetne a kéz színházi mozdulatát. A kéz amellett, hogy egyensúlyozó szerepet tölt be, a színész

[53] Lásd. *Bip se souvient, I. m.*

[54] Egy ilyen a játék-lényhez hasonlatos alak, aki a másképpen járás kritériumait nem ismeri, csak úgy jelenhet meg mind Marceau-nál, mind Decroux-nál, ha a két művész elveti az „egyensúlytalan" („déséquilibre") attribútmuait.

hallgatásánál annak az „igének a nemességét”[55] őrzi, amely a pantomimesé. Mivel a játéklény, aki *a* nyelvvel kapcsolatban van, már létrejött, az „ige nemessége” *a* nyelvre utalhat, így *a* nyelvvel való megnyilvánulásnak lehetünk tanúi. A kéz „beszédének” tárgyalásakor kijelenthető, hogy az először vizsgált nyelvszemlélet jelenik meg. A láb esetében ugyan a figurativitást nem említi Măniuţiu, de nem tér ki a másképpen járás, a színpadi járás problematikájára sem.[56] A lábat egyfelől egy olyan hozzáadó funkcióval rendelkező testrésznek tekinti, amely igaz, hogy új „alakzatokat” és „helyzeteket” juttathat a testnek, ám a már meglévő „cifrázását” preferálja, másfelől egy olyan eszköznek tartja, amelynek segítségével a törzs a feszültségek egy hányadát a talajba vezeti.

A test részei közül a száj kapcsolja össze az artikulált és a gesztusnyelvet (*langage articulé, langage des gestes* az artaud-i felosztásban[57]). A száj mint a test eleme testi voltának hála a gesztusnyelv aktusaiban is részt vesz:

> „e helyen a színésznek nincs szüksége másra a feszültség kifejezésére, elég, ha e megközelítően párhuzamos vonalak a plasztikus kombinációk, az aszimmetria vagy a kifejező szabályosság formáit mindegyre felveszik”[58].

Măniuţiu a szájat a határral bíró tárgy attribútumai felől ábrázolja, és „találkozóhely” mivoltát emeli ki. E „találkozóhely” létet a hasonlóságon alapuló képpel vezeti be: az ajkakhoz a növényvilágot párosítja (feltehetőleg a virágszirom formája révén), a fogakhoz az ásványokat (ugyancsak formájuknak hála), a nyelvhez pedig az állatvilágot (a hús anyagiságából adódóan). Elmélete szerint a hangképzés által olyan territorializációs aktus keletkezik, amely a territórium, a száj határait változtatja meg:

---

[55] Măniuţiu: *I. m.* 95.

[56] Ami az Eugenio Barba által képviselt elmélet alapja, amely elmélet gyökereit a kabukihoz, a nōhoz, továbbá a kyōgenhez köti, in Barba: *I. m.*

[57] Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1964.

[58] Măniuţiu: *I. m.* 92-93.

„A száj állandóan csapong, a rajta keresztülszűrt hangok megfoghatatlan konkrétsága nyomán fokozatosan változtatja körvonalait, színét”[59].

A territóriumban lét és az abból való kiszakadás köti le Măniuţiu figyelmét a száj kapcsán („az arcba épített nyílását, amelyből, adott esetben, a hang születik”[60]), éppúgy, mint „mesterét”, Jerzy Grotowskit. A két szemlélet között mégis különbség fedezhető fel. Măniuţiu a territorializáció aktusát a hangképzés során a testhez köti, míg Grotowski a *Színház és rituálé*ban[61], bár ő szintén felveti és elemzi a hangképzés létrejötténél a testi viszonyrendszert, a hangképzés kérdését a hang térben való terjedésére futtatja ki, azaz a színész hang általi territorializációjára.

A száj territóriumából kilépő hang esetében Măniuţiu ugyancsak az anyagiság problematikáját nyomatékosítja. Az anyagi részecskék függvényében vizsgálja a hangot, és azt a megállapítást teszi, hogy e részecskék okozzák a hang rövid életét[62]. A rövidség e fajtájának említésével az időfogalmat vezeti be elméletébe. A hang időbeli léte a relatíve rövid (idő)tartammal jellemezhető. A rendező a hangnak emellett a szóhoz való viszonyát is tisztázza. Szimbiózist feltételez, hiszen a hang nem találja ki a szövegegységeket, viszont a szövegegységek auditív érzékelése csak a hang által valósulhat meg, a szubsztanciát a hang adja. A szubsztanciaadás a „belső áramlás” és a dinamikus feszültség „modulálásával” valósul meg. Az előbbi az alakzatküldés létrehozására − a „késztetés” kiteljesedésének fázisára − vonatkozik. A száj kontextusában az alakzat[63] maga a hang. A dinamikus feszültség a cselekvések révén − vagyis a színészi aktus második, késztetést követő, lefelé ívelő ágának

[59] Uo. 92.

[60] Uo. 93.

[61] Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*. Ford. Pályi András. Pozsony, Kalligram, 1999.

[62] A hullámtermészetet nem fejti ki.

[63] Az *alakzat* szó itt a Măniuţiunál használt értelemben jelenik meg.

elemei révén − jön létre a természetesről a mesterségesre átálló folyamat részeként. A hang és a szó közötti kapcsolat másik aspektusa, hogy a „színházi szó realitása az őt kiejtő Hangban áll”[64]. A rendező ezt szintézisként nevezi meg, méghozzá olyanként, amely a néző hallgatása, a szereplő logosza és az előadó „pszichofizikai pillanat[ának] hangzó-átszellemült kifejeződése”[65] között létezik. A szintézis abból ered, hogy miközben a néző hallgat, az előadó a szereplő logoszát artikulálva egy újabb pszichofizikai állapotba lendül, amely állapot során pedig egy újabb játék-lény keletkezik.

Măniuţiu a hangképzés általi artikulált nyelvre nem vet nagy „hangsúlyt”. A színpadon teremtett olyan nyelv foglalkoztatja, amely *a* nyelvhez köthető. A hang, mint az artikulált nyelv eleme, a színész testéhez való kapcsolódás szempontjából képezi a rendező vizsgálatának tárgyát. A hangképzés tehát a gesztusnyelv aktusai közé sorolódik.

E rendező tézisében a színész, a szereplő és a játék-lény „hármassága” az átmenet attribútumait veszi fel. Ennek az *átmenetiség*nek köszönhető az, hogy e „hármasság” által birtokolt nyelv sem a már megszokott dichotomikus viszony jegyeivel rendelkezik (mely viszony a gesztusnyelv és az artikulált nyelv-csoportosításból adódik). Măniuţiu vizsgálatából az következik, hogy a játék-lény − aki a küszöb lét megtestesítője, és akinek teste a színész testének felel meg − artikulálja, illetőleg az átmenetek rítusai felé vezeti a hangot. Az elkülönülés rítusa a hang létrejöttének módjából ered, ugyanis a létrejövés pillanatában a hang leválik az őt létrehozó testtől. A liminális rítusban nem állapítható meg a hang hovatartozása, hiszen a testtől elválva a hang már nem egészében a gesztusnyelv összetevője, de még őrzi ahhoz való kötődését, ugyanakkor az artikulált nyelv része is. Az (újra)egyesülés rítusában pedig a hang újból (egy) testhez/testekhez kapcsolódik, hiszen az emberi testben lévő dobhártyát rezegteti meg, amely aktus a hang önnön halálát jelenti. Ebben a rítusban több individuumhoz is köthető a hang befogadása, más szavakkal testekbe lépése. A hang

[64] Măniuţiu: *I. m.* 68.

[65] Uo. 68-69.

gesztusnyelvhez tartozása e folyamatban csak a befogadó testének szempontjából értelmezhető. A hang tehát mind a gesztusnyelvhez, mind az artikulált nyelvhez egyformán kötődik. E kettős kötődés már magában foglalja a liminális rítus reprezentánsának küszöb létét. Az artikulált nyelv egyetlen alkotója, a hang küszöb-elem. Mivel a halmaz eleme jellemzi magát a halmazt, és mivel az artikulált nyelv halmazában lévő elem attribútuma a küszöb lét, az artikulált nyelv halmaza szintén a küszöb lét jegyeit mutatja, így a măniuţiui elmélet alapján a liminálissal írható le, csakúgy, mint a gesztusnyelv, illetve az egész liminalitást, annak mind a három rítusának vonásait bemutató „hármasság".

Mihai Măniuţiu színházelméletében az iteratív és a figuratív nyelvhasználati mód különbsége az, ami hangsúlyos pozíciót kap. Az iteratívhoz a „más" („itara") jegyével rendelkező ismétlés köthető, míg a figuratívhoz a „más" jegyének nem-ismerése, nem-használata. Ez utóbbi nyelvhasználati mód esetében nem létezik a konvencionális, a megszokott, a „már-ismert", így nincs is olyan alap, amihez lehetne a „mást" viszonyítani. A két nyelvhasználati mód közötti különbség tehát a „más" attribútumának birtoklásából és nem-birtoklásából adódik.

A „sokféleség” a színházi aktusban

(Artaud – Măniuţiu – Deleuze)

„Az ég s a föld között.

[…]

Az ég s az ég között”[66]

„A színház, ez a »vár« a közöttiség helye[…]”[67]

A 20-21. század színházelméletben (s azon belül is kiemelten a kultúrantropológiát segítségül hívó színházantropológiában) hangsúlyos pozíciót foglal el a *kívüli* kérdése, legyen ez a *kívüli* akár a színész mint játszó individuum, akár a szerep, akár a néző viszonylatában értelmezett. Azok a színházelméletek, amelyek a *kívüli* problematikáját beemelik, a színész és a néző tárgyalásakor a *kívüli*t az *önnön*re vagy a *saját*ra való ráoltódás – mely valójában az *önnön*nek vagy a *saját*nak csak az attribútummaradványait használja fel –, illetve a visszahatás összefüggésében magyarázzák. A *kívüli* tehát a rizómatikus elrendezésben – melynek lényege, hogy a szálak (itt: a színházi nyelv összetevői) nem hierarchikus viszonyban állnak, s nem bonthatók szét az egymásra oltódás következtében – egy szál (egy összetevő) a többi között.

A fejezet Antonin Artaud[68] elgondolásait is applikálva a Mihai Măniuţiu színházelméletben feltűnő rizómatikus elrendezést – melynek természetét a

[66] Nemes Nagy Ágnes: „Között”. In Napforduló. In *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*. Budapest, Osiris Kiadó, 1997. 77-78.

[67] Măniuţiu: *I. m*. 159.

[68] Hangsúlyozandó, hogy az elemzés Antonin Artaud szövegei közül kiemelten a *Színház és pestis* címűre támaszkodik. Antonin, Artaud: „Le théâtre et la peste”. In Uő.: *I. m.* 21-48. [Magyarul: Uő.: „Színház és pestis”. In Uő.: *A színház és az istenek : válogatott írások*. Ford. Betlen János et al. Budapest, Orpheusz, 1999. 116-132.

legszembetűnőbben a *kívüli* kapcsán észrevehető ráoltódás mutatja be – kísérli meg leírni Gilles Deleuze elgondolásait beépítve.

1. Elméleti „vonalazás”

A színházi nyelv (langage théâtral) természetének meghatározásakor a hagyományt követve azt a megállapítást tehetjük, hogy ez a nyelv egy artikulált nyelvi összetevőből és egy gesztusnyelviből áll[69]. A hagyományt és magát az artaud-i elméletet is továbbgondolva azt jelenthetjük ki tehát, hogy e nyelv mind vizuális, mind auditív egységeinek köszönhetően olyan sajátosságokat tudhat a magáénak, mint a festészet vagy mint a zeneművészet nyelve. A színház is, a festészethez és a zeneművészethez hasonlóan, az erők megragadását tűzi ki céljául. A nem látható erőknek szemet, a nem hallható erőknek pedig fület ad.[70] Mivel a látás természetébe a tapintásé ugyancsak bevonódik, a színházi nyelv megteremtésénél és dekódolásánál a „mozgásnyelv” kapcsán a tapintó szem hangsúlyozott létjogosultságot kap.[71] A színházi nyelv e tárgyalt összetevőire oltódik rá többek között az az egység, amely a *kívüli*t tartalmazza.

---

[69] Artaud maga is megteszi ezt a szétválasztást, ám a *Kegyetlen színház első kiáltványá*ban a színházi nyelv még differenciáltabb összetevőiről szintén nyilatkozik. Vö.: Artaud, Antonin: „Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)”. In Uő.: *I. m.* 137-157. [Magyarul: Uő.: „A Kegyetlen Színház. Első kiáltvány” (1932). In Uő.: *A könyörtelen színház. Esszék, tanulmányok a színházról*. Ford. Betlen János. Szerk. Vinkó József, Budapest, Gondolat, 1985.].

[70] „Ugyanis a művészetekben, úgy a festészetben, mint a zenében, nem arról van szó, hogy kitalálják vagy hogy újrakeltsék a formát, hanem hogy elkapják az erőket. […] A festészet meghatározott feladata szemet adni azoknak az erőknek, amelyek nem láthatók, a zene pedig arra törekszik, hogy fület adjon azoknak az erőknek, amelyek nem hallhatók.” In Deleuze, Gilles: „Hogyan fessünk erőket”. Ford. Bánföldi Tibor. In *ExSymposion*, 2003. 44-45. szám, hátsó belső borító.

[71] Vö.: Deleuze, Gilles: *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris, Ed. de la Différence, 1981. A látás taktilis létének gondolata Roland Barthes-nál is megjelenik a szerző *Világoskamra* című művében. Barthes, Roland: *La chambre claire*. Paris, Ed. de l’Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. [Magyarul: Uő.: *Világoskamra*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.].

A *kívüli* Mănuţiu színházelméletében az „elbűvölő”-„elbűvölt” párosával, illetve a Másik problematikájával világítható meg.

> „Az elbűvölő lakatlan forma; arra csábítja az elbűvöltet, hogy az belakja, berendezkedjen benne. Beszállásolom magam a vákuumba, amely meg fog szülni engem; az ő valósága az én vágyamnak az eredménye: ilyennek akarom őt. Abban a méhben formálódom, amelynek a szövete én magam, az elcsábított vagyok, ez befogad – majd kilök magából, mint olyasvalakit, aki a hozzá hasonlók között a legkevésbé vagyok hozzá hasonló. Ha különválasztanak minket, a teljesség tökéletes hiánya vagyunk, együtt: a tökéletlen teljesség (az androgün a platóni mítoszból, aki nem képes megölelni önmagát). Az elbűvölt az egyesülés fájdalmát szenvedi meg, a bűvölő az elkerülhetetlen szakítás fájdalmát viseli rosszul. Egyikükre sem örökre osztották rá ezeket a szerepeket; a funkciók egymás között felcserélhetők, mi több, összetéveszthetők egymással.”[72]

> „A színpad kétfajta magatartást ajánl a nézőnek az önmaga képével való szembesüléshez – kicsit sarkítva fogalmazunk –, két különböző, de egymást nem kizáró pozíciót. Láthatja önmagát a színpadon, amint épp egy Másik megértésére törekszik, de az furcsa módon az ő tükörképévé változik át; vagy történhet az, hogy a színpadon levő néző önmagát akarja megérteni, de az titokzatos módon valaki mássá változik.”[73]

A fenti részletek alapján kitűnik, hogy az elbűvölő és az elbűvölt olyan szerepek, amelyek állandó körforgásban vannak, noha a gondolat levezetéséhez valamiféle azonosítást kell véghez vinnünk. Az elbűvölőt a színésszel próbáljuk meg ideiglenesen azonosítani, míg az elbűvöltet a nézővel. Az elbűvölőt „belakja” az elbűvölt, azaz a színészt (aki előtte már „majd minden” attribútumát levetkőzte[74]) „belakja” a néző, aki valójában már magának az elbűvölőnek, vagyis a színésznek „testet” adott (lásd a méh kérdését), amely test (méh) majd kilöki magából, mint az önmagához hasonló „idegent”. A második szakaszban megjelenő

[72] Mănuiţiu: „Aki elbűvöl és akit elbűvölnek”. In Uő.*: I. m.* 100-104. 100.

[73] Ua. 56.

[74] Erről még a későbbiekben lesz szó.

kérdéskör az előbbivel megegyezik, ugyanis az említett Másik (aki többedmagával van jelen; aki *egy* alakban már maga a *sok*) mint színpadon jelenlévő, elbűvölő – akiben az elbűvölt meghatározott mértékben jelen van – egy tőle különbözőt akar megérteni, aki a szemszögváltásnak, az elbűvölés folyamatának köszönhetően az elbűvölt, vagyis a néző tükörképévé válik; a tükörkép sajátossága pedig az, hogy nem tudhatja magáénak a tükrözöttel való teljes hasonlóságot. E részlet ugyanakkor még egy ettől eltérő olvasatot is sugall, amely szerint a „színpadon levő néző", azaz az elbűvölőben lévő elbűvölt[75] önmaga megértésre törekszik, ám hirtelen egy „más" jelenik meg, aki a fentiek alapján nem más, mint egy „önmagához hasonló idegen", aki ez egész fejtegetés értelmében csak egy újabb konzisztenciamezőn létrejött *kívüli* lehet, aki annyiban különbözik az *én*től, mint a tükörkép az „eredetitől".[76] A *kívüli*nek a virtuálishoz, a virtuális aktualizálódásához kell kötődnie, vagyis a színész viszonylatában a néző, a néző viszonylatában pedig a színész képviseli a virtuálist. Az aktuális sohasem válik el a virtuálistól[77], így a körforgás – mely a színész és a

[75] Itt fontos azt megérteni, hogy a néző a körforgásnak, az elbűvölő és az elbűvölt közötti folyamatnak hála mindig is jelen van a színpadon.

[76] A színész és a néző így egymás *kívüli*évé válnak, így a felcserélhetőségnek létjogosultsága van. Hasonló folyamat történik a deleuze-i gondolkodás során. Vö.: „A keresztül kasul futó szálak egyszerre több ponton is kapcsolódnak egymáshoz, sőt kitartanak a fogalomból, »kiáltanak«, hogy annak a perifériájára hívják az ismeretlent. E kívüli megszólításának képessége teszi a fogalmat (*koncept*) folyton alakuló, *in progress* működéssé. Azt a filozófiát, amely a gondolkodás lehetőségfeltételét ebben a mozgásban, a *kívüli* fáradhatatlan megszállásában, a »koextenzivitásban« látja, kartográfiának, geofilozófiának, filozófusát pedig kartográfusnak nevezhetjük. Ilyen térképész Deleuze." In Gyimesi Timea: „Bevezető". In Uő.: *Szökésvonalak*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2008. 9.

Valamiféle, a *kívüli* általi megerősítés és támadás jelenik meg a paranoiás testnél is, „melyben a test egyrészről szüntelen támadásoknak van kitéve, másrészről folyamatosan meg is erősítik a külső energiák". In Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: „Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?" Ford. Szabó Attila. In *Theatron*, 2007 ősz-tél. 38.

[77] A virtuális és az aktuális összefüggésrendszeréről bővebben lásd: Deleuze, Gilles – Parnet, Claire: „L'actuel et le virtuel". In Uő.: *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1996. 177-187., kiemelten 180-181. (Nem térünk ki Deleuze-nek a film viszonylatában felmerülő virtuális és aktuális kapcsolatáról való elgondolására.)

néző, az elbűvölő és az elbűvölt között áll fenn – adva van.[78] Artaud ugyancsak hangsúlyozza, hogy a színház a már létező anyagi természet (amelyet mi az aktuálissal is azonosíthatunk) és a virtuális közötti érintkezést hozza létre („akárcsak a pestis, a színház is összekapcsolja azt, ami van, azzal, ami nincs, kapcsolatot teremt a megvalósítható lehetőség [la virtualité du possible] és a létező anyagi természet között”[79]).

A *kívüli* úgy oltódik rá az összetett színházi nyelv egyéb egységeire, hogy nem emelhető ki és nem választható szét a színházi nyelv többi egységétől, mint ahogy egyetlen más egységgel sem végezhető el az a folyamat, amely a szétbontáson és az elemek olyan izolálásán alapul, amely az összetevők „tisztaságát”, egymásra való utalásuk hiányát célozza meg. Egy olyan nyelvszemlélet jön itt létre, amelyet Deleuze a láthatatlan erőknek szemet adó festészetet tárgyalva nevezett meg:

> „[A deformálás csakis ettől válhat olyanná, mint a festészet aktusa, azzal, hogy] nem engedi magát visszavezetni sem a formaváltásba, sem pedig az elemi felbontásba”[80].

Az artaud-i-măniuţiui színházi nyelv sem hagyja, hogy leképezzék az elemi felbontásra, ugyanis e nyelv lényege a *találkozás*[81], maga a rizómatikus elrendezés. Ennek folyományaként a színházi nyelv nem engedi, hogy „visszavezessék” „sem az Egyre, sem a

[78] Măniuţiu így hangsúlyozza a virtuálisnak a színészhez való kapcsolódását: „A hisztrió, az előadás alanya és szereplője a saját játék-lénye szolgálatában áll – aki a színész esztétikailag átminősült létezésének állandóan aktualizálódó virtualitását jelenti.” (Măniuţiu: *I. m.* 26.).

[79] Artaud: *Színház és pestis*. *I. m.* 127. A francia kiadásban: Artaud: *I. m.* 40.

[80] Deleuze: „Hogyan fessünk erőket”. I. m. Feltételezhető, hogy amikor Deleuze ebben az írásában a sokféleség felbonthatóságáról nyilatkozik a festészet kapcsán, akkor valójában az elemek tudomásul vételéről beszél, nem pedig a sokféleség brutális szétdarabolásáról s elemeinek külön-külön vizsgálatáról. E megállapítás abból is következik, hogy a felbonthatóságot a mozgás hatásának taglalásánál említi.

[81] Vö.: „Láttuk, hogy a *találkozás*, amely végül a gondolkodásnak és az alkotásnak is a lehetőség-feltétele, mely fogalmak deterritorializálásával jutott el a rizóma fogalmáig.” In Gyimesi Timea: „Pliszé”. In Gyimesi: *I. m.* 44-45.

Többre”, hiszen „maga a többszörös heterogén vonalak hálózata”[82]. A Deleuze által Artaud kapcsán vizsgált szervek nélküli test szintén a rizóma logikájára épül, mivel benne a szervek nem egy szervezethez csatlakoznak.

> „A szervek eloszlanak az SznT [szervek nélküli test – beszúrás K. F.] felületén, de a test formájától teljesen független módon, az alakzatok kontingensek lesznek, a szervek már nem többek megképződő intenzitásoknál, fluxusok, küszöbök és grádiensek. […] Egyáltalán nincsenek feldarabolt szervek, egy elveszett egységhez viszonyítva, sem visszaút az elhatárolatlan felé egy jól behatárolható valóság viszonylatában.”[83]

2. A játék-lény létrehozása és a játék-lény jellemzői

A Măniuţiunál megnevezett színházi aktusból táplálkozó játék-lény az, aki egyben a játék nyelvezetét hozza létre: „általa fejeződnek ki a cselekvések, melyek a szereplőt jellemzik, ő szervezi eggyé ezeket”[84]. Măniuţiu szerint a játék-lény csak úgy jöhet létre az előadás során, ha a színész önnön jegyeitől, a testétől különböző attribútumhalmazától megválik. Ez a megválás a tisztítás, a törlés aktusával jellemezhető, amelyet a festőművész is végrehajt mielőtt a vászonra elkezdené felvinni képének *szálait*.[85] A színésznek sem csak és kizárólag önnön jegyeivel kell szakítnia[86], hanem azon mimetikus formákkal, régebbi megtestesítések jellegzetességeivel, amelyek az elhasználtság vonásait hordják magukon. Artaud ezen szakítás leírását még azzal fokozza, hogy az aktus teremtését előidéző erő és az univerzum egybeolvadását látja.

---

[82] Uo. 46.

[83] Deleuze – Guattari: *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet? I. m.* 48-49.

[84] Măniuţiu: *I. m.* 26.

[85] Vö.: Gyimesi: *I. m.* 12.

[86] Mint ahogy a festőművésznek a már elhasznált, a festészetben már burjánzó festészeti aktusokkal is szakítani kell.

„A gyilkos őrjöngő dühe megfárad, alábbhagy, a tragikus színészé ellenben érintetlen marad, mert zárt körben fejti ki hatását. A gyilkos dühe a tett végrehajtása után kiürül, mert elveszíti kapcsolatát azzal az erővel, amely táplálta. Ez az erő más alakot öltött, a színészé viszont önmagát tagadja meg kibontakozása közben, és egybeolvad a világegyetemmel."[87]

Artaud-nál az erő „tagadja meg" magát a kibontakozás közben. Az az erő, amely magát az aktust hozta létre. Az elméletalkotó Artaud itt az erőn azt az erőt értheti, amelynek „szemet", illetve „fület" kell adni, és ezzel létrejön az az aktus, amely önmagát tagadja meg mint létrehozót. Ez csak úgy lehetséges, ha az erő átalakuláson megy át. Magával az univerzummal egyesül, így lesz a *minden*. Ha az artaud-i logika szerint az univerzum a *minden*t[88] jelöli – mely Artaud „színházi nyelv"-szemléletéből is következik –, akkor az erőt minden érzék számára érzékelhetővé kell alakítani (ha már az erő a *minden*nel egyesül), tehát előtte az erő meg kell, hogy váljon addigi jegyeitől, hogy majd a *minden* jegyét magára vehesse. Ahhoz, hogy egy ilyen, a *minden* jegyeit képviselő színházi aktus valósulhasson meg, ahhoz egy olyan „megbízottnak" kell keletkezni, aki megszabadult minden, az aktus előtt magán hordott és ismert jegytől[89]. Mivel Artaud szerint a színház „lehetőségeket hoz mozgásba"[90], a lehetőségekből avagy a *minden* jegyeiből válogat[91], a színészt a *leendések* tárházához juttatja.

A letisztított „megbízottnak" olyan testtel szükséges rendelkeznie, amely a *minden*, illetve a sokféle jegyeit képes felvenni. Ennek a testnek nem lehetnek hierarchiát megvalósító gócpontjai; a szervezetet „szét" kell „szedni". A „szétszedés": megnyitás, mégpedig

[87] Artaud: *I. m.* 125.

[88] Az univerzum nem feltétlenül a „minden létező összességét" jelenti. Lásd. multiverzum-elméletek.

[89] Mégha kevéssé is valószínű (a măniutiui elmélet szerint ugyancsak), hogy nem marad meg bizonyos számú jegy. E jegyek számát mindazonáltal a minimumra kell csökkenteni.

[90] Artaud: *I. m.* 130.

[91] Artaud szerint e lehetőségek „sötétek", de erről az élet tehet: „nem a színház tehet róla, hogy ezek a lehetőségek, ezek az erők sötétek, hanem az élet." Uo.

„olyan kapcsolódási pontok felé, melyek egyfajta berendezkedéshez vezetnek; keringések, összetalálkozások, szintek és küszöbök felé; különböző átjárók és az intenzitás elosztói felé, territóriumok és deterritorializációk felé, melyeket egy földmérő módszereivel térképezhetünk fel”[92].

A deterritorializáció a színész viszonylatában nem más, mint az önnön jegyek letörlése. A törlést fogja majd követni a szerep jegyeinek felvétele, amely nem idegen az idomítástól, amelynek lényege pedig

„*lerombolni az ösztönös erőket és a közvetített erőkkel helyettesíteni azokat.* Végső soron nem is annyira rombolásról, mint cseréről és egyfajta keringésről van szó”[93].

Továbbmenve a mazochistánál feltűnő gondolatok hozhatók be, amelyek lényege, hogy a „mazochista a jelek kifordítását”[94] végzi. A szerep „átruházza” a színészre „közvetített erejét azért, hogy” a színész „ösztönös erőit sikerüljön megszelídíteni, legyőzni.”[95] A színésznél így a szerep által „közvetített erők” és a színész „ösztönös ereje” jelenik meg. Ez utóbbi a test impulzusainak egymáshoz kapcsolódásakor tapasztalható meg a színházi aktus során.[96] A színházban a szervek nélküli testet[97] nem valami gazda, hanem a játék-lény, a szerep és a színész révén alkotott harmadik alak képezi.

---

[92] Deleuze – Guattari: *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet? I. m.* 45.

[93] Uo. 42. Deleuze és Guattari kiemelése.

[94] Uo.

[95] Uo. Változtatások a ló–mazochista, szerep–színész viszonylatban.

[96] E kérdésről bővebben: Grotowski, Jerzy: „Gyakorlatok”. In Uő.: *I. m.* 79-101., Grotowski, Jerzy: „A hang”. In Uő: *I. m.* 101-132., továbbá Bergson, Henri: „A lélektani állapotok erősségéről”. In Uő.: *Idő és Szabadság*. Ford. Dr. Dienes Valéria. Szeged, Universum Reprint, 1990. 59-81.

[97] Az abszurd és a posztmodern vonatkozásban tárgyalja Ungvári Zrínyi Ildikó a szervek nélküli test kérdését, in Ungvári Zrínyi Ildikó: *A látott lét dramaturgiája*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2001. Kiemelten 68-74.

A szervezet „szétszedése” mellett az alanyiságtól való megszabadulás látható, a csavargó létre való törekvés, vagyis „egy kijelentés alanyává zsugorodó kijelentő alanyá”[98]-vá rögzülés elleni mozgás. A tudathoz az alanyiságtól elvált létet szükséges párosítani, mert ekképpen lehet eljutni a kísérletezéshez, amely már a tudattalanhoz sem köt egyetlen egy megkövesedett értelmezést, hanem mind a jelentések burjánzását, mind a soha szűnni nem akaró változást és létrejövést. A rendező-elméletíró Măniuţiu játék-lénye ezt a csavargó létet szemlélteti, hiszen egy előadás-sorozatban ugyanazt a szerepet estéről estére játszó színész nem ugyanazt a játék-lényt hozza létre. A játék-lény az adott előadás végeztével meghal. A halál azonban nem azt jelenti, hogy nem maradnak nyomok a játék-lényből („A játékból való kilépéskor a hisztrió elhagyja a játék-lényt, megszünteti »kiterjedését«, csupán egyes, intenzitására utaló jegyeket őriz meg: mozgékony, növekvésben levő nyomokat, nem pedig egy előre elképzelt alak rögzített pontjait.”[99]), mint ahogy a játék-lény létrejötte sem azt mutatja, hogy a színésznek, mint individuumnak minden jegye törlődik. (Itt nemcsak a testben lévő impulzus-összekapcsolódásra gondolunk.) Măniuţiu a játék-lény létrejöttekor sokkal inkább a „szelektáló szerv” kialakulását szorgalmazza, amely a próbák során jön létre és amely kiűzi a már „elhasznált” „elemeket” és a „mimetikus mintákat”[100]. Feltételezhető, hogy a „szelektáló szerv” létezik két előadás között is, hiszen a színésznek meg kell szabadulnia az előző játék-lényből maradt olyan jegyektől, amelyek a „rögzítés” tényét sejtetnék.

Hangsúlyoznunk kell, hogy jóllehet a színész mint individuum attribútumainak majd mindegyike megszűnik létezni a játék-lény teljes körű léte alatt, a „gyászos és kiürült testek”[101] létrehozásától szintén óvakodni szükséges.

---

[98] Deleuze – Guattari: *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet? I. m.* 45.

[99] Măniuţiu: *I. m.* 72.

[100] Uo. 71.

[101] Deleuze – Guattari: *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet? I. m.* 46.

„A szervezetből mégis hagyni kell magnak valamennyit, hogy minden hajnalban újraalakulhasson. A jelentés és értelmezés morzsáit is meg kell őrizni, hogyha csak azért is, hogy a saját rendszerével szembesítsük, amikor a körülmények úgy kívánják, amikor a dolgok, az egyének vagy maga a helyzet erre kötelez. És a szubjektivitás kis adagjait is tegyük félre, hogy a domináns valóság kihívásaira válaszolni tudjunk. Csak mímeljük a rétegeket, ha kell. Nem érhetjük el az SznT-t és konzisztenciamezejét, hogyha megadjuk magunkat a vadságnak."[102]

A „domináns valóság kihívásaira való válaszolás" a játék-lény viszonylatában a diszkontinuus jelleg időleges megteremtését képezi, amely jellegre akkor van szükség, ha a játék-lény meg akarja magát menteni egy kevésbé tökéletes színházi produkcióban való részvételtől.[103] Ez esetben a színész kerekedik felül a játék-lényen, a színész, aki a „domináns valóság kihívásaira válaszolni" képes.[104]

3. Az újabb színházi aktust megelőző színházi aktus megszűnése

A „domináns valóság" világába való olyan belépést, amelyet egy viszonylagosan hosszú ott tartózkodás fog követni a taps képes megteremteni, amely jelzi a színpad fiktív világának felfüggesztését. A társadalom a színész számára a határtágítást csak azért teszi lehetővé, és azért fogadja el, mert a felfüggesztés aktusát, a tapsot feltételezi. A taps legfőbb feladatának így nem a „jutalmazást", hanem sokkal inkább a határképzést tekinti. Vajon a măniuţiui elméletből az vezethető-e le, hogy a taps vagy bármiféle határképző aktus nélkül a játék-lény továbbélését, ilyen módon a színész és a nézők „fiktív" világban való bennragadását tapasztalhatnánk meg? A játék-lényt a színész mindenképpen el kell, hogy hagyja akkor, ha a játék-lény mint alapzat nélkül a felállított, megképzett világ – melynek ő maga az alapzata – már tud létezni. A színész ezután a szakítás, ezután a szabadulás után újra autonóm. A

[102] Uo.

[103] Erről bővebben: Măniuţiu: „Folytonossághiány és koherencia". In Uő.: *I. m.* 28-29.

[104] „Domináns valóságon" itt a színpadon kívüli létet értjük, amelyhez ez esetben a nézők tere ugyancsak párosul, mivel a nézők színházhoz kötődő létében szintén vélünk felfedezni valamiféle diszkontinuus jegyet is.

következő „kísérleti léthez” közeledést kezdheti meg, csakúgy, mint a néző, aki az eljövőben általa megnézendő színházi előadástól várja az „elbűvölő” és „elbűvölt” közti újabb, differenciált körforgás aktiválását.

A társadalom tehát a színész és az előadást befogadó néző esetében létjogosultságot ad a rizómatikus elrendezés elvének, vagyis annak az elvnek, hogy az *és–és* logikája valósuljon meg.

> „Legyél *és–és*, nem pedig *vagy–vagy*, távol egy időre a korlátozó ideáltól, melyben különlegességed, egyediséged karikatúrája lakozik…”[105]

A közösség a rizómatikus elrendezés, a szervek nélküli test legalizálását, az erők befogását[106] a taps felfüggesztő aktusán kívüli még ahhoz is köti, hogy ezek egy zárt társadalmi térben valósuljanak meg. (A zárt téren nem feltétlenül a fizikailag elzárt teret kell értenünk, hanem a színházi produktumok ellenőrzött és felügyelt terét is.[107]) A társadalom ezt a legalizálást többek között azért tűri el, mert a színháztól – mint ahogy Artaud is megjegyzi[108] – jótékony hatást vár el. Artaud a színház jótékony hatásai közt véli felfedezni „az anyagok felrázását”[109], amely felrázásnak köszönhetően a rizómatikus elrendezés ismételten próbál érvénybe lépni.

---

[105] Măniuţiu: *I. m.* 157.

[106] Melyeket a festészet és a zene viszonylatában láttunk. Vö.: „A művész feladata, hogy a diagramban immár formátlanul felszínre törő elemi erőt »elkapja«, »befogja«, s vele megalkosson egy olyan erőteret, amelyben a forma mint »festészeti tény« (*factum*) újra összeáll.” In Gyimesi: *I. m.* 12.

[107] A színházi felügyeletről bővebben: Banu, Georges: *A felügyelt színpad*. Ford. Koros Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia, 2007.

[108] Artaud: *I. m.* 131.

[109] Uo.

Ideológia? Érték? Hely?[110]

„Az olvasó a megszokott rend után fuldokol,
de az élményüledékek rétegei között nincs
hierarchia: a tényszerű és az irreális,
a személyes és a közérdekű, az ironikus
és a tragikus szeszélyesen rakódik egymásra.
Mint földrengés után, úgy vegyülnek
a különböző rétegek töredékei. […] a tudat alatt
torlódó heterogén halmazokból csupán
az Egész lehetősége sejlik föl egy látomássá ajzott pillanatban."[111]
Cs. Gyímesi Éva: *Gyöngy és homok*

„Amikor évekig magánzárkában volt, csak három lépésnyit léphetett a napi sétáján. De ő kettőt lépett, hogy mozgását ne a zárkához, a szabadsága hiányához igazítsa."[112]
Visky Ferenc: *Fogoly vagyok*

Minden ideológia feltételez egy értékrendszert, vagy ha mást nem, egy értékszemléletet, amely nem ritkán ellentmond egy, az adott ideológiától különböző értékszemléletnek, szélsőséges esetben kizárni, nem-elismerni, negligálni akarja a tőle eltérőt. Az értékrendszerek, az értékszemléletek azonban csak úgy versenyezhetnek egymással, ha megjelennek a nyilvános térben, csak ilyen esetben beszélhetünk pluralitásról, továbbá az egyének választásáról. E fejezet a kérdéskört, az ideológia, érték és ezek nyilvános térben való megjelenését, illetve meg-nem-jelenését, értékszemléletek megjelenésének megakadályoztatását vizsgálja Cs. Gyímesi Éva meglátásaiból kiindulva, amelyek a disszertáció elméleti fejtegetéseinek meghatározó támasztékai, s amelyek majd a következő

[110] Jelen fejezet egy-egy részletében, átdolgozásaiban a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

[111] Cs. Gyímesi Éva: *Gyöngy és homok*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1992. 79-80. Balla Zsófia *PaterNoster* című verséről való elgondolásaiból.

[112] Visky Ferenc: *Fogoly vagyok.* Kolozsvár, Koinónia, 2002. 107.

fejezetekben e fejezetet megelőző elméleti egységekkel összefonódva nyújtanak alapot a színházi-szépírói munkák elemzéséhez.[113]

Mivel az ideológiameghatározásoktól nem választhatók el a közösségszemléletek, röviden szükséges ismertetni egy olyan alapot, amelyre majd vissza-vissza lehet utalni.

1. Közösség[114]

A közösségdefiníciók tárházának újra meg újra felbukkanó eleme az egy adott közösségben nem lévő. Ezt az elemet hol egy másik adott közösség tagjaként definiálják, hol kisebbség(i)ként. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy akár egyetlen individuum is képviselhet egy kisebbséget, olyan értelemben is, hogy önnön jegyeivel, azaz saját attribútumaival egy egyszemélyes kisebbségi csoportot képez. Minden individuum ilyeténképpen megteremti saját kisebbségi létét.[115] E felfogás rímel az Egyed Péter által idézett Max Scheler Kant olvasatára, kritikájára, amely a személy autonómiájának természetét térképezi fel, és amely a személy természetét, „erkölcsi érvényességét”[116] az autonómiához köti. Emellett fontos figyelembe vennünk Wilhelm Dilthey megállapítását az individuumra vonatkozóan:

---

[113] Hangsúlyozni szükséges, hogy a disszertáció a *Gyöngy és homok*nak kiemelten az elméleti fejtegetéseit veszi alapul, ezért kevéssé pillant ki Cs. Gyímesi e könyvben adott szerzőkre vonatkozó elemzéseire, továbbá a transzilvanizmus problematikájától elrugaszkodva — amikor lehetséges — próbálja az ideológia, érték és hely kérdéskörét tanulmányozni. Ez elrugaszkodás indokolt már csak azért is, mert Cs. Gyímesi a kérdéskörben jelzettekről való elgondolásait több ízben, a transzilvanizmustól függetlenül is tárgyalja. A disszertáció e fejezete a *Szem a láncban* című könyvre támaszkodik még kifejezetten (Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban*. *Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*. Kolozsvár, Korunk — Komp-Press Kiadó, 2009.).

[114] Ez alfejezet változtatásokkal, de megegyezik *Az »erőszak és mézesmadzag« együttes megjelenése (Közösség és felügyelet problematikája Cătălin Mitulescu* Hogyan éltem túl a világvégét *című filmjében)* című írásnak. Kovács Flóra: „Az »erőszak és mézesmadzag« együttes megjelenése (Közösség és felügyelet problematikája Cătălin Mitulescu *Hogyan éltem túl a világvégét* című filmjében)”. In *Szövegek között XV*. Szerk. Fried István, Kovács Flóra, Lengyel Zoltán, Szeged, SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tsz., 2010. 26-41.

[115] Vö.: Deleuze: *Filozófia és kisebbség. I. m.*

[116] Egyed Péter idézi, in Egyed Péter: „Hagyomány és eredetiség, avagy *megoldhatóak-e* a filozófia kérdései?” In Uő.: *Szellem és környezet.* Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2010. 58-76. 67.

„Az elemzés az életegységekben, a pszichofizikai individuumokban találja meg azokat az elemeket, melyekből a társadalom és a történelem felépül, és ezeknek az életegységeknek tanulmányozása képezi a szellem tudományainak leginkább alapvető csoportját."[117]

Dilthey idézi ezzel összefüggésben Schleiermachert:

„Schleiermacher is etikai értéket lát az individualitásban, mely érték a világrendben megalapozott: az isteni észből ideális egészként jön elő: az istenség megnyilvánulása. »Minthogy mindennek, amit erkölcsileg önmagáért kell tételezni, mint egyesnek ugyanakkor fogalmilag is megkülönböztetettnek kell lennie minden mástól: így az egyes embereknek is eredetileg fogalmilag egymástól megkülönböztetettnek kell lenniök, azaz mindegyiknek sajátlagosnak kell lennie.« »Minden egyes ember fogalma, amennyiben egy ilyen az egyes által kiteljesíthető, más és más« (*Ethik,* Schweizer 131. §)"[118]

Kálmán C. György kiemeli, hogy a legtöbb közösségdefiníció a lakhely, a vallás és a munkahely halmazának metszéspontját hangsúlyozza, azaz azokat az individuumokat tartja egy közösségbe tartozónak, akiknek lakhelye egy bizonyos területen belül helyezkedik el, vagy vallása, vagy munkahelye megegyezik. Kálmán C. emellett egy másik közösségdefiníció típusára is felhívja a figyelmet.[119] E típus a közösségben lévő individuumok azonos céljait, vágyait tekinti meghatározónak, továbbá azt, hogy a közösség tagjai személyes kapcsolatban és interakcióban vannak egymással. Meglepő lehet itt az a megállapítás, hogy a közösség nem

[117] Dilthey, Wilhelm: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974. 112-113.

[118]Uo. 453.

[119] Kálmán C. György: „Mi a baj az értelmező közösségekkel?". In *Az értelmező közösségek elmélete*. Szerk. Kálmán C. György. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 36-63.

minden tagjának kell a másikat ismerni.[120] Ennek észszerűsége a nagyobb közösségeknél belátható, jóllehet a közös vágy és cél a nagyobb „taglétszámmal" rendelkezők esetében csak feltételezés lehet. Kálmán C. az „értelmező közösségek" kapcsán hamar el is veti a hivatkozott definíciót.

Az elméletíró második, a közösség mibenlétét fejtegető meghatározását azonban nem szükséges egészében félretenni, hanem célszerű a reális közösség fogalmával összevetni, ugyanis e közösségtípus a közös érdekek, ügyek, célok, illetve Cs. Gyímesi definíciója alapján akár a szeretet mentén jellemezhető.

> „A reális közösség mindig szabad emberek társulása — a jelenben, a gyakorlatban, az érintkezésben felismert közös érdekek és célok, ügyek és eszmék vagy egyszerűen a szeretet alapján."[121]

E szemlélet feltételezi, hogy a közösségtípusba tartozást a választás aktusa előzi meg[122], amelynek alapja „»a vélemények autonómiájának«, pluralitásának létjogosultsága és a tolerancia […], mely »minden véleménynyilvánítás fundamentuma«"[123]. E közösségtípust

---

[120] Differenciált csoportdefiníciókat ismertet Weiss János Morton Deutsch elgondolására támaszkodva, amelyben az ismeretség, az interakció a definíciók sarkalatos pontjait képezik: „Morton Deutsch megkülönböztette egymástól a »kvázi csoportot« (amely bizonyos közös célok és érdekek alapján jön létre), a »funkcionáló csoportot« (amelyben ehhez hozzájön a tagok közötti interakció és a célokra való együttes törekvés) és végül a »szervezett csoportot« (amelyben e tevékenységek során már kialakult egy közös normarendszer és értékvilág)." In Weiss János: „Túl a nihilizmuson? (Kísérlet Georg Simmel *A társadalmi differenciálódásról* című könyvének elemzésére)". In Simmel, Georg: *A társadalmi differenciálódásról*. Ford. és utószót írta Weiss János. Budapest, Gondolat Kiadó, Társadalomtudományi Könyvtár Új Folyam, 2009. 149-185. 183.

[121] Cs. Gyímesi Éva: „Vázlatok egy szellemi kórképhez". In Uő.: *Colloquium Transsylvanicum*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1998. 32-67. 45. 5. lábjegyzet.

[122] És természetszerűleg a kommunikáció, hiszen annélkül maga a közösség létre sem jöhetne. Vö.: Egyed Péter: „A közösség kérdése a kommunitarista, valamint a hagyományos (közösségi) diskurzusban". In Uő.: *Szellem és környezet. I. m.* 210-230. 220.

[123] Cs. Gyímesi Éva idézi Egyed Pétert, in Cs. Gyímesi Éva: „Értelmiségi önreflexiók". In Uő.: *Colloquium Transsylvanicum. I. m.* 110-125. 115.; Egyed Péter: *A jelen-létről*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 1997. 46.

nem a „mitikus idealizáció” eszközeivel, hanem sokkal inkább az egyéni „létproblémák” felől kell vizsgálni.[124] Jóllehet, hogy a reális közösséghez tartozás az individuum választása nyomán valósul meg, és hogy a közösség tagjai is egy, a választással rokonítható cselekvést hajtanak végre, amikor befogadnak maguk közé egy új tagot, azaz a „mi”-hez tartozónak nyilvánítják, nem célszerű egy olyan „mi” megképzése, amely az „én” jegyeit törli, azaz egy olyan „mi” létrehozása, amely az *egyneműsítő diskurzus*[125] jegyeivel él, amely diskurzus jellemzője a sajátos jegyek összemosása, a közösségen belüli differenciáltság elfedése.[126]

A két nagyobb közösségdefiníció között, a kettő találkozását jeleníti meg Dilthey meghatározása, hiszen ő mind az individuumok lakhelyének közelségét, mind a közös cél meglétét figyelembe veszi.[127] Ez utóbbit mintegy alátámasztja az „érdekek szolidaritása”[128] fogalmával, amelynél fontos kiindulópont, hogy egy, a közösségen belüli individuum

---

Ha továbbmegyünk Egyed és Scheler gondolatán, akkor az előfeltevések hangsúlyozásával és akár a transzcendentalista nézőpont jelzésével ugyanide jutunk. Vö.: Egyed: *Hagyomány és eredetiség, avagy* megoldhatóak-e *a filozófia kérdései?. I. m.* 67.

[124] Veress Károly *Paradox (tudat)állapotok* című könyvében használt kifejezések. Vö.: Veress Károly: *Paradox (tudat)állapotok*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 1996. 100.; Cs. Gyímesi is idézi, in Cs. Gyímesi Éva: *Értelmiségi önreflexiók. I. m.* 117.

[125] Cs. Gyímesi visszatérő szóhasználata.

Az egyneműsítés aktusáról Balázs Sándor élesen nyilatkozik. Vö.: Balázs Sándor: „Homogenizálódás”. In Uő.: *Identitástudatunk zavarai*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1995. 211-216.

[126] „A feltétlen és implicit hivatkozás egyfajta többes számra — »MI« ezt így tesszük, így gondoljuk, így véljük, »NEKÜNK« ez így jó stb. — mindenképpen a kezdettől, az önrendelkezéstől, bensőségességtől, személyességtől távolítja el az egyént, már azt, ami megmaradt belőle”. Egyed Péter Arisztotelész nyomán azt állítja, hogy „az autonóm vélemény olyasvalamit jelöl, amely abszolút módon velünk és bennünk kezdődik”. In Egyed Péter: *A jelen-létről. I. m.* 35. és 47.

[127] „az individuumok közötti nagyon különböző pszichikai viszonyokkal, a közös származás tudatával, azzal, hogy egy helyen laknak, az individuumok ilyen viszonyokban megalapozott egyformaságával (mert a különféleség, nem mint olyan köteléke a közösségnek, hanem csak amennyiben lehetővé teszi, hogy a különbözők egyetlen teljesítményben kapcsolódjanak össze, legyen az akár csak egy elmés beszélgetés teljesítménye, vagy egy felüdítő benyomásé az élet egyhangúságában), a pszichikus életben lefektetett feladatok és célok által megalapozott sokrétű összefüggéssel, a szövetség tényállásával összekapcsolódik egy bizonyos fokú közösségi érzés, amennyiben nem szünteti meg egy szemben álló pszichikus hatás”. In Dilthey: *I. m.* 168.

[128] Uo. 169.

feltételezi, hogy célja a többi, a közösségen belüli individuum céljával hasonlóságot mutat.[129] A Dilthey-féle rendszerben a Cs. Gyímesi által reális közösségnek nevezett típussal a *szövetség* mutat rokonságot, ám Dilthey a *szövetség* definíciójában a *közösség* szó szemantikai mezejét kemény határok közé szorítja, jobban mondva a *szövetség* fogalmát szűkíti („*Szövetségen* több személy tartós, valamiféle célösszefüggésre alapozott akarati egységét értjük. Bármilyen sokféleképpen alakultak is ki a szövetségek formái, valamennyiük sajátja: a bennük lévő egység túlmegy az összetartozás és a közösség formátlan tudatán, túlmegy az egyedi folyamatra maradt valamely csoporton belüli közelebbi kölcsönhatáson: egy akarati egységnek struktúrája van; az akaratok egy meghatározott formában szövetkeznek az együttműködésre.”)[130], mindazonáltal a reális közösségek a *szövetség* meglétén nyugszanak.

2. Az ideológia és érték

2.1. Az ideológia fogalmának tisztázása

Cs. Gyímesi ideológiafelfogásában erőteljesen Mannheim Károly meglátásaira támaszkodik.[131] Mannheim alapvetően két ideológiafogalmat ismertet: a *partikuláris*at és a *totális*at. A *partikuláris*nál fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy adott egyén nem „hisz” „az ellenfél *bizonyos* »eszméinek« és »elképzeléseinek«”[132], továbbá e típusnál az „ellenfél” kifejezésre juttatott meglátásainak csak egy része minősül ideológiának, illetve itt Mannheim egy pszichológia sík markáns jelenlétére hívja fel a figyelmet. A *totális* ideológiafogalom

[129] Dilthey itt megad egy fogalompárt: „Világosan elkülöníthetjük egymástól a két pszichikai tényállást, a viszonyt, mely alapul szolgál, és a közösségi érzést, melynek folytán a viszony bizonyos mértékben visszatükröződik az érzelmi életben.” In Uo.

[130] In Uo. 174. Dilthey kiemelése.

[131] Vö. kiemelten: Mannheim Károly: „A fogalmak előzetes magyarázatának szükségessége”, „Az ideológiafogalom jelentésváltozásának történetéhez”, „Az értékmentes ideológiafogalom”, „Az értékmentes ideológiafogalom folyamatos átalakulása értékelő fogalommá” In Uő.: *Ideológia és utópia*. Ford. Mezei I. György. Budapest, Atlantisz, 1996. 74-78. 78-83. 102-106. 106-108.

[132] Uo. 75.

„képviselője” ezzel szemben az „ellenfél” világnézetének egészét kétséggel szemléli, a pszichológiai sík helyett a noologikus sík applikálódik. Ez utóbbi rendszerszerű megfelelések feltérképezését tűzi ki céljául. A két típus közös jegye:

> „az »eszméket« kimondó kollektív vagy individuális szubjektum megértésének kerülőútját követve ezeket az eszméket az őket kimondó szubjektum léthelyzetének függvényévé teszik.”[133]

Látszólagos ellentét van a fenti ismertetés és az idézet között, ugyanis vélhetően a mannheimi elgondolás rendszerszerűségében szintén számot adhat egy ilyen szemléletről, márha a totális ideológiafogalmat mutatja be. Az idézett egységből levezethető felfogással tudhat egyezéseket az az értelmezés, amelynek alapján a totalitarizmus sajátos jegyeit magán tudó hatalom osztályozó aktusával szemben egy kisebbségi nem lehet szolidáris a többségivel. A hatalom a kisebbségi e késztetését nem tudja levezetni a léthelyzetből.[134]

Az „ellenfél” tételezése s a totalitarista elgondolás nélkül a *Gyöngy és homok*ban jellemzett transzilvanista ideológia hasonlóképpen járhat el önnön ideológusaival és szerzőivel, vagyis a léthelyzettől nem hagyja feltétlenül függetlenedni a szubjektumot, így lehet az irodalom akár illusztratív is[135]. [136] Ha inverz módon akarunk bizonyítani, akkor azt az

---

[133] Uo.

[134] Vö.: Cs. Gyimesi Éva: „Csak az összkép zavarodik össze”. In Uő.: *Szem a láncban. I. m*. 69-73.

[135] Vö. Selyem Zsuzsa: „Az »erdélyi magyar irodalom«-beszédmódok egyik utópiája. Disztransz”. In *Kegyesség, kultusz, távolítás*. *Irodalomtudományi tanulmányok*. Szerk. Gábor Csilla, Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Scientia Kiadó, Sapientia Könyvek, 2002. 197-219.

[136] Yves Clavaron kissé általánosítva a „szócső”-funkcióra fókuszál egy olyan interpretációban, amely a deleuze-i elgondolásra hivatkozik a frankofón irodalmakat tárgyalva, in Clavaron, Yves: Études francophones, *postcolonial studies*: entre mésentente cordiale et stratégies partagées. In *Neohelicon*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008, XXXV/2. 39-55.

Balázs Imre József a deleuze-i-guattari-i, a nyelvet érintő felosztást — mely Henri Gobard négyes osztályozását applikálja, mely szerint pedig létezik: a: helyi nyelv, b: közvetítő nyelv, c: referenciatér-nyelv (azaz a kultúra nyelve), d: mitikus nyelv — beemelve tesz egy olyan kijelentést, amely révén megvilágítódik a kulturális nyelv (nyelvváltozat) változó aspektusa: „a kulturális nyelvváltozatot a reflexió lehetősége révén különítsük el a többi háromtól: képzeljük el úgy, mint amelyik magára öltheti mindhárom másik nyelvváltozat

utat járjuk be, amelynek során fölfedjük, hogy a transzilvanizmus ideológia léte abból következik, hogy az irodalmat, a „helyzettudat”[137] ráhatásának következtében illusztratívvá is teheti. Cs. Gyímesi éppen ezért nevezi a helyzettudatot „ideológiaalkotó tényezőnek”[138].[139] Önnön ideológiadefiníciójánál azonban nagy hangsúlyt fektet az érték, értékszemlélet, érdek szerepeltetésére:

> „Minden ideológia egy adott társadalmi, történelmi *helyzet*ben élő osztály, réteg, csoport válasza az adott helyzet kihívására: öneszmélés, amely a helyzetbe foglalt adottságok és lehetőségek, a helyzet meghatározta érdekek tudatosítását és az utóbbiakból adódó célok programszerű megfogalmazását, valamint a cselekvés irányelveit tartalmazza.”[140]

> „ideológián egy közösség (csoport, osztály, etnikum stb.) helyzet- és azonosságtudatának tárgyiasulását értem, amely magában foglalja felismert korlátainak, érdekeinek, sajátossága értékeinek és

---

jegyeit, ugyanakkor arra is képes, hogy távolságot tartson tőlük, reflektáljon rájuk. Ily módon magyarázatot kaphatnánk arra, miként lehetséges, hogy az erdélyi magyar kultúra különböző korszakaiban újabb és újabb kísérletek történtek a kulturális nyelv »bekebelezésére«: a húszas évek transzilvanista irodalma, majd a hetvenes évek irodalmának egy vonulata megkísérelte a szakrális nyelvváltozattal azonosítani a kultúra nyelvét.”. In Balázs Imre József: „Hatalmi beszéd és kisebbségi nyelv”. In *A sztálinizmus irodalma Romániában*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó, 2007. 13-20. 19.

[137] A helyzettudat definiálása során mind Cs. Gyímesi, mind Szávai Géza Benkő Samut idézi. „A történelem sorshelyzeteket hoz létre, s ezekben a tudatosság különböző szintjén magatartásformákat alakít ki az ember. A tehetség, a tudás és a meggyőződéssé kristályosodott erkölcsi normák egyénenként ugyan váltakozó erőtérben szabják meg az életpályák irányát, s a véletlen is elég gyakran belejátszik azok alakulásába, de — ha tetszik, ha nem — a megörökölt történelmi helyzet határolja körül a cselekvés lehetőségeit. Nem úgy, hogy az egyén szükségszerűen megbékél, illetőleg megelégszik azzal, ami születésekor körülveszi, hanem úgy, hogy számol vele.” In Benkő Samu: „A helyzettudat változásai”. In Uő.: *A helyzettudat változásai*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1977. 7-15. 8.; Cs. Gyímesi: *Gyöngy és homok. I. m*. 19-20.; Szávai Géza: „Bevezetés”. In Uő.: *Helyzettudat és irodalom*. Kolozsvár-Napoca, Dacia Könyvkiadó, 1980. 5-9. 5.

[138] Cs. Gyímesi: *Gyöngy és homok. I. m*. 19.

[139] A fentihez hasonló utat jár be Selyem Zsuzsa is Cs. Gyímesi *Gyöngy és homok*-szövegének interpretálásakor. Vö.: Selyem: *Az »erdélyi magyar irodalom«-beszédmódok egyik utópiája. Disztransz. I. m*. 211.

[140] Cs. Gyímesi: *Gyöngy és homok. I. m*. 16.

> önérvényesítési eszményeinek (programjának) tudatosított és szentesített rétegeit s a közöttük fennálló értékviszonyoknak a vetületét."[141]

Selyem Zsuzsa a mannheimi ideológiafogalom tisztázása során kissé hátrább lép, és Mannheimnek arra a meglátására összpontosít, amely szerint egy csoport által képviselt elgondolás a valóság elfedését vonhatja maga után.[142] Selyem Mannheimnek az „uralkodó csoportok" kapcsán mondottaira támaszkodik, hiszen Mannheimnél — csakúgy, mint Cs. Gyímesinél — az érdek aláhúzása fontos; emellett a szembemenő, a Mannheim által „utópikus gondolkodásnak" nevezettben a valóság elfedése ugyancsak számottevő[143], és az uralkodást elszenvedők az adott pillanatban lévő berendezkedés megszűntetését, átalakítását óhajtják önnön érdekeik alapján. Mielőtt azonban teljes mértékben áttérnénk az irodalom és a szociológia „területének" egybemosására, Selyem figyelmeztet, hogy szociológiai terminussal operálunk, és hogy Wolfgang Isert követve arra az álláspontra jut, amelynek alapján

> „az ideológia elsődleges funkciója a magyarázás, arra való, hogy »kezelhetővé tegye a hiányosságokat« érvényesítvén az adott ideológiát konstruáló csoport érdekeit."[144]

Egy ilyen attribútumokban bővelkedő szöveg irodalmi beszédmódja erősen megkérdőjeleződik szerinte. A cenzúra taglalásánál kiemeli, hogy az ideológiát nem csak és kizárólag politikai és intézményesült formában szükséges elgondolni, hanem a

---

[141] Uo. 27.

Ideológián Cs. Gyímesi még a következőt is érti a közösség szempontjából: „Mert mit jelent az ideológia? Eszményállítást egy közösség érdekei szemszögéből". 1984. január 31-gyel datált, Gáll Ernőnek írott leveléből. In *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000*. Sajtó alá rendezte: Gáll Éva és Dávid Gyula. Válogatta: Horváth Andor. Kolozsvár — Budapest, Korunk — Napvilág Kiadó, 2009. 452.

[142] Selyem: *Az »erdélyi magyar irodalom«-beszédmódok egyik utópiája. Disztransz. I. m*. 207.

[143] Mannheim: *Ideológia és utópia. I.m*. 52-53.

[144] Selyem: *Az »erdélyi magyar irodalom«-beszédmódok egyik utópiája. Disztransz*. Uo.

csoportideológiát is számba kell vennünk, amely a csoport tagjai részére bír hatalmi tényezővel. A csoportideológia ugyancsak érdekeket és értékeket tudhat magáénak.[145]

2.2. Az érték fogalmának bevezetése

Somló Bódog az érték fogalmának tisztázásakor hangsúlyozza, hogy alapvetően két szemlélet applikálása jelenik meg: 1. az érték kérdéskörét az ismeretelmélet kérdéskörének fogjuk fel, 2. az erkölcsi érték kiemelt szerepet kap. Az erkölcsi érték itt úgy értelmeződik, mint a lelki élet „elemi jelensége”[146]. Somló szerint az érték definiálásánál két aspektus fontos: 1. az érték lét szubjektivitással telített, vagyis ami az egyik ember számára értékként jelenik meg, nem szükséges, hogy a másiknak is azt képezze, 2. Somló Hugo Münsterberg idézésével bemutatja[147], hogy az adott embertől független értékszemlélet ugyancsak érvényre juthat. Ebből a két aspektusból vezethető le az erkölcsi értékelés azon három fajtája, amelyet Somló megnevez: 1. lehetnek olyan erkölcsi értékelések, amelyek „teljes individuális elszigeteltségben” keletkeznek. Ebből adódik, hogy „annyiféle tisztán egyéni” erkölcs lehetséges, ahány ember van, 2. egyetlen erkölcsi értékelés létezik, így az minden ember számára érvényes, 3. „erkölcsi értékelés ugyan nem állhat elő teljes egyéni elszigeteltségben”[148], ám nem kell, hogy az adott értékelés az egész emberiség számára követendő legyen, ehelyett egy adott csoport értékelése tűnhet fel. Az értékelő csoportok száma ez esetben végtelennek tételeződhet, így annyi erkölcs létezne, ahány ilyen csoport. Somló mind a három lehetőséget a pozitív morálhoz köti.

---

[145] Vö.: a továbbiakban majd a disszertációban a *Mert tudnom kell…* című előadás elemzését: *Olvasási módok a színházi nyelvben. A* Mert tudnom kell… *című előadás befogadás-játékai.*

[146] Somló Bódog: „Szisztematikus rész (Az érték problémája)”. In Uő.: *Értékfilozófiai írások*. Szerk., az előszót és a jegyzeteket írta Szegő Katalin. Kolozsvár—Szeged, Pro Philosophia. A magyar nyelvű filozófiai irodalom forrásai I., 1999, 38-66.

[147] Somló Münsterberg *Philosophie der Werte* című munkájából idéz. Somló: *I. m.* 39.

[148] Az idézetek innen: Somló: *I. m.* 63.

Cs. Gyímesi értékről vallott nézeteinek az előbbiekben vázolt első és a harmadik vegyítése felelhet meg, hiszen a totalitarizmussal szembemenő magatartás egyik oka éppen a világról alkotott felfogás monopóliumának kényszerítése a totalitarizmus által.[149] A monopóliummal szembemenetel, ütközés összefügg a nyelv és a kommunikáció problematikájával, hiszen az értékkommunikációt[150] nem teszi lehetővé a totalitarizmus rendszere, amely csak az általa képviseltet fogja fel értéknek. Ahhoz, hogy a különböző értéket és szemléletet egy egyén vagy csoport el tudja ismertetni, mindenekelőtt a kommunikációt kell biztosítani az adott egyén vagy csoport számára.[151] Az érték kifejezése, „megjelenése" után lehet csak azt elismerni vagy nem-elismerni, ám ehhez szükséges a kommunikáció[152], amelynek elengedhetetlen eleme egy „pozitív várakozással teli »előítélet«"[153] és az, hogy önnön értékrendszerét a befogadó csak (egy) lehetőségnek gondolja

---

[149] E kérdésről is nyilatkozik Szilágyi Júlia Cs. Gyímesi Éva születésnapjára írott szövegével, in Szilágyi Júlia: „Töredékes olvasónapló". In Uő.: *Jegyzetek az akváriumból*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó, Korunk, 2010. 244-251.

[150] Az értékkommunikáció kérdéskörére s magában a terminusban rejlő problémára Ungvári Zrinyi Imre is felhívja a figyelmet: „A kommunikáció szó latin etimológiája, amely többek között közzétételt, illetve közössé tételt jelent, úgy tűnik, hogy eleve elkülönültséget, sajátszerűséget, egyéni perspektívát feltételez, s a nyelv »szociális tapasztalatában«, a különállást mint adottságot, a közössé tételt pedig mint ezen adottság meghaladására irányuló cselekvést fogalmazza meg. Ezzel szemben az értékkommunikáció némiképpen erőltetett, mondvacsinált konstrukciónak tűnik, ugyanis az érték fogalom már eleve »közös jót« jelentő értelmét szétszakítja, mintegy beleerőlteti a kommunikáció feloldásra váró kettősségébe. Az értelemfeltárás ily módon az »érték-kommunikáció« szóösszetételben olyan inherens feszültséget hordoz, amely nem fér meg a nyelv burkában, és kifele mutat a nyelvhasználat szociális és történelmi kontextusai irányába." In Ungvári Zrinyi Imre: *Dialógus. Interpretáció. Interakció*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2005. 46.

[151] A nyilvánosság teréről bővebben a későbbiekben.

[152] Amely általánosságban véve remélhetőleg nem egy totalitárius nyelvhasználatot fog színpadhoz juttatni, ezért is állapítja meg Cs. Gyímesi: „Hiszen ha a kultúra lényegéhez hozzátartozik a szabadság, és ennek semmilyen hatalom nem vethet gátat a demokráciában, racionális szempontból el kell ismernem a legkülönfélébb ízlések és értelmezői közösségek legitimitását, jogát a nyilvánossághoz". In Cs. Gyímesi Éva: „Irodalomnak öltözött ideológia". In *Élet és irodalom*, 2008. február 1. LII. évfolyam, 5. szám [http://www.es.hu/index.php?view=doc;18793, elérés: 2010. július 20.]. Az írás majd végigviszi a csendben elfogadás következményeit az esetben, ha a korpusz ezzel szembemenő „mozgást" tudhat magáénak.

[153] Ungvári Zrinyi Imre: *Dialógus. Interpretáció. Interakció*. *I. m.* 69.

el.[154] Ehhez olyasféle szemlélet kell, mint amely a kisebbségi kapcsán Gilles Deleuze elgondolásból levezethető, vagyis egy olyan, amely az alakulásban levést emeli ki[155]; továbbá egy olyan szemlélet, amely így behatásoknak teszi ki az adott egyén akaratával az értékrendszert. Szükséges tehát egy olyan megközelítés, amely az identitás alakulásban levését húzza alá[156]:

> „az identitás nem pusztán világra jöttünk társadalmi feltételeinek összjátéka által reánk mért és passzívan elfogadott adottság, hanem választás tárgya: olyan értéklehetőségek foglalata, amelyekre életünk során igent mondunk, és eszményi énképet alapozunk. Ezek az értékek személyiség- és ideológia értékek egyszersmind, az individuum erkölcsi és etnikai önmeghatározásának, azaz szabadságának konkrét vetületei."[157]

Azért vélhető, hogy Cs. Gyímesi értékszemlélete a Somló által vázoltak első és harmadik típusát, illetve azok vegyítését tudhatja magáénak, mert egyrészt Cs. Gyímesi világnézetéből az értékpluralizmus vezethető le[158], másrészt a hatókörben, így a csoportban

---

[154] Itt nemcsak a multikulturális terekben lévő kommunikációra fókuszálok.

[155] Deleuze: *Filozófia és kisebbség. I. m.*

[156] E szemlélet mind Selyem Zsuzsánál, mind Visky Andrásnál hangsúlyos. Vö.: a disszertáció adott fejezeteit: *Az egymáshoz kapcsolódások játéka*, *Kimozdítottságok Visky András* A szökés *című drámájában*.

[157] Cs. Gyímesi: *Gyöngy és homok, I. m.* 36-37. (A Molter Károly kapcsán írottakban).

[158] Vö.: 152. lábjegyzet.

Cs. Gyímesi az értékpluraizmust a posztmodern egyik ismérvének tekinti: „Ezzel együtt jár tágas értékpluralizmusa [a posztmodern látásmódnak — beszúrás K. F.] a jelen és a múlt vonatkozásában, minden irányú toleranciája, beleértve a kultúra rétegei közötti különbségeket. Innen adódik, hogy a hagyomány a posztmodern számára nem végleg lezárult, meghaladásra szüntelenül kihívó múlt, hanem folytonosan jelen levő értékterület, így a különböző korok szellemi javait szívesen ötvözi egyidejű értékalakzatba." In Cs. Gyímesi Éva: „Értékek színeváltozása". In Uő.: *Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1990. 154-163. 157.

gondolkodást is megjeleníti. Cs. Gyímesi idéz a *Honvágy a hazában*- kötete *Történelmi holtvágányon*[159]-egységéből a *Szem a láncban*[160] című könyvében:

> „Ha ez a belső normarendszer — a személyes értéktudat — függetlenülni képes a külső, érdekelvű elvárásoktól, akkor ez a magatartás — legalábbis szellemi értelemben — a szabadságnak egy formáját jelenti, mely »az idegen törvény kényszerétől mentes állapot«. […] Ez az értékkifejező magatartás nem irányul közvetlenül a helyzet megváltoztatására, nem politikai, hanem etikai stratégiát képvisel. Ha egyáltalán stratégiának lehet nevezni, hogy az ember következetesen próbálja jobbik önmagát választani: kis hatókörben, lélektől lélekig terjed csupán e magatartás kisugárzása. De ha ez következetesen történik, akkor a determináltság súlyát hordozva is bebizonyosodik, hogy az egyén nem csupán a történelem terméke, hanem saját értékválasztásainak eredménye is."[161]

Egyszerre érvel itt a szerző az egyén értéktudata, értékrendszere és annak alakulása, továbbá az értékrendszerek terjedése, egymásra hatása mellett, amelyet meg kell hogy előzzön a választás és az elfogadása aktusa. Ebben az értelemben az egyéni és egy csoport által képviselt értékrendszer, erkölcs jellemzőit applikálja. Ez vehető észre Gáll Ernőnek írott, 1984. április 5-tel datált levelében, amelyben a közösségi és egyéni összeforrását emeli ki az ideológia kérdéskörével összefűzve.

> „az önazonosság-különbözőség félreérthetetlenül pontos jogi feltételeinek, az egyetemes szabadságelveknek a helyükre alkalmazását. Azaz: személyes és közös *érdekeink* ideológiai tárgyiasítását. Nálam sokkal jobban tudod, hogy a hatékony ideológia az *érdekek* s azok kibontakoztatásának megfelelő *célok* megfogalmazása."[162]

---

[159] Cs. Gyímesi Éva: „Történelmi holtvágányon". In Uő.: *Honvágy a hazában*. Budapest, Pesti Szalon, 1993. 163-174.

[160] Cs. Gyímesi: *Szem a láncban. I. m.*

[161] Cs. Gyímesi: *Csak az összkép zavarodik össze. I. m.* In Uő.: *Szem a láncban. I. m.* 71.

[162] *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000. I. m.* 460.

Az egyéni védelmében írja ugyanezen levélben feljebb:

> „Az önazonosság-különbözőség, mint adottság, csupán a jogok által szavatolt tisztelet közepette válhatik értékké valóságosan, addig puszta érték*lehetőség*, amelynek megvalósulása akadályokba ütközik."[163]

A Doina Corneához írt levelében az értelmiség csoportjának tulajdonít egy értéktudatot, vagy legalábbis az értelmiség csoportját sürgeti egy értéktudat vállalására, képviselésére:

> „Meggyőződésem, hogy a diktatúra körülményei közepette az értelmiség egy részének feladata, hogy akár a hallgatást is vállalva, megőrizze az erkölcsi-kulturális eszmények folytonosságát, egy olyan értéktudatot, amely — ha szűk körben is — egészséges ellenállást jelent az intézményesült hazugsággal szemben."[164]

A fent fejtegetett értékrendszer és –tudat a totalitarizmus ideológiájával és értékrendszerével szembenálló. Az elemző az érték fogalmának megadásánál újra és újra problémába ütközhet, hiszen az ideológia fogalmával együtt tudja azt megragadni. Erre hívja fel a figyelmet Richard Sennett is:

> „Bevallom, sohasem értettem, mi is az »érték«. Az érték nem valamiféle »dolog«. Ha a nyelvnek egy olyan része, amelynek segítségével az emberek saját társadalmi világukat értelmezik, akkor az ideológia

---

[163] Uo.

[164] Cs. Gyímesi Éva: „Nyílt levél Doina Corneához". In Uő.: *Szem a láncban. I. m*. 74-77. 74.

Cs. Gyímesi az értelmiség és önnön szerepének alakulásáról Visky Andrással való beszélgetésben bőven nyilatkozik 1990-ben: Visky András: „1990 mit jelent? Kolozsvári beszélgetés Cs. Gyimesi Évával". In *Látó*, 1990/12., http://www.lato.ro/news.php/Visky-András-1990-mit-jelent-Kolozsvári-beszélgetés-Cs-Gyimesi-Évával/1/204/, elérés: 2010. július 21.

Salat Levente az értelmiség szerepének obskurus voltáról iróniával nyilatkozik, in Salat Levente: „Megvádolt értelmiség". In *Az emberfejű madár. Erdélyi magyar esszéírók 1918-2001*. Vál. és a bevezetőt írta Balázs Imre József. Kolozsvár, Kalota Könyvkiadó, 2007. 410-415.

részeként kell kezelnünk. Ha az »érték« egy »magasztos eszme«, akkor ez a kifejezés teljesen zavaros."[165]

Cs. Gyímesi a „zavarosság" csapdáját jól kerülte ki, hiszen ő különtartja az „értéket" és az „értéktudatot", amelyeket mindenesetre a nyilvános térben kommunikálhatóvá szükséges tenni.

3. Hely

Az értékek csak a nyilvánosság terében versenyezhetnek, amelyben a megerősítés, illetve elutasítás aktusát kaphatják önnön kinyilváníttatásukra válaszul, ám a legfontosabb az, hogy véleményezhetőkké válnak.[166] Ha az egyén vonatkozásában kerül vizsgálat alá a problematika és egy közösség függvényében (egy relatíve „kisebb" közösség is működtethet egy „szűkebb" értelemben vett nyilvános teret), akkor a visszacsatolások meg-nem-jelenése a személyiség torzulásához vezethet.[167] Ha már nem egyénről, hanem egy nagyobb csoportról beszélünk,

---

[165] Ungvári Zrinyi Imre idéz *A közéleti ember bukásá*ból, in Ungvári Zrinyi Imre: *Dialógus. Interpretáció. Interakció*. *I. m.* 56.

[166] Egyed Péter a platóni modellt szemlélve emeli ki: „több szereplő, ágens bukkan fel a maga véleményével, kezdeti bölcsességével, amelyből a végén valaminő közös bölcsesség, Logosz lesz. Ehhez tehát mindenki hozzájárul, nyilván leginkább azok, akik a beszéd művészetével rendelkeznek – amiben a legjelesebb Gorgiász – de ez nem jelenti, hogy elérnék az istenséget, azaz az igazságot. Az igazság közös alkotás, ami egy kommunikációs sokaságban, mezőben jön létre. Az ősmodell tehát nem bináris, hanem plurális modell, jóllehet a kommunikátorok látó-és hallótávolságban vannak, s egyesek közülük nyilván feleslegesek is, mások meg butaságokat mondanak, ismét mások hazudnak. De ez a természetes kommunikáció modellje, amely tehát nemcsak beszéd, hanem olyan értelmi aktus is, amelyben létrejöhet az akár isteni igazság." In Egyed Péter: „Pluralitás és kommunikáció az antik görög gondolkodásban". In Uő.: *Szellem és környezet. I. m.* 33-38. 34. Egyed még a továbbiakban differenciáltan végigveszi a görögség kommunikációszemléletét. Erre a fenti kérdéskörre tér még ki többek között a *Hagyomány és eredetiség, avagy* megoldhatóak-e *a filozófia kérdései?* című szövegében kiemelten a 69. oldalon. Vö.: Egyed: *Hagyomány és eredetiség, avagy* megoldhatóak-e *a filozófia kérdései? I. m.* 69.

[167] Ezt az önbecsülés és a méltóság szempontjából Gáll Ernő is fejtegeti, in Gáll Ernő: „»Melléktermék«" vagy pótolhatatlan érték?" In Uő.: *A sajátosság méltósága*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983. 38-61. Kiemelten 55-57.

akkor is ugyanerre a következtetésre, azaz a torzulás tényének megmutatkozására juthatunk. Selyem a diktatúrákat maguk mögött tudó kelet-európai társadalmaknál diagnosztizál egy hasonló jelenséget a többség diktatúráját elemezve, amelynek jellemzője, hogy a többségitől eltérőt „kirekeszti”[168]. A többség kirekesztő, a többségnek az eltérőt nem elfogadó tettében benne rejlik a homogenizálás erőszakos elérésének vágya. Ez a „ready-made” identitások[169] sokaságához vezethet.

A diktatúrákban, a totalitarista rendszerekben különböző értékek és ideológiák nyilvánosságban megjelenésének akadályoztatása mellett további problémát képez az eltérő ideológiából való szemezgetés[170], adott egységek beemelése és azok az uralkodó ideológia általi átformálása, olyatén interpretációja, amely az eltérőből is a megegyezőt képes levezetni.[171] Cs. Gyímesi az ilyen eshetőségtől való megmenekülést az uralkodó ideológia, azaz 1989 decemberének utolsó napjaiig Romániában egyedül „elismert” ideológia nyelvhasználata alóli kitérésben, vagyis az ideológia nyelvhasználatának nem-applikálásban látja. E gondolat rokonítható Selyemnek az *Egyetlen időm és a minyonok*ban tárgyalt azon elgondolásával, amely feltételezi: amennyiben az uralmi nyelvhasználatot nem alkalmazzuk, megmenekülünk az uralkodó ideológiától és hatalomtól[172].

---

[168] Selyem Zsuzsa: „A kortárs irodalom opciói a posztkom kapitalizmusban”. In *Korunk*, 2010. május. (XXI/5), 82-92.

[169] Selyemnél visszatérő kérdés. Vö. bővebben: Selyem Zsuzsa: „Irodalom a kirekesztés ellen”. In *Látó*, 2010. február, [http://www.lato.ro/article.php/Irodalom-a-kirekeszt%C3%A9s-ellen/1605/, elérés: 2010. május 2.)].

[170] Nem hagyható figyelmen kívül Gáll Ernő levélben közölt azon megállapítása, hogy a nyilvánosságot az ideológia feltételének tekinti („Igaz, hogy nyilvánosság nélkül nincs ideológia, de a kidolgozásra irányuló kísérletekről nem szabad az azonnali hatékonyságra való hivatkozással maradéktalanul lemondani.” Gáll Ernő 1984. március 31-gyel datált levele Cs. Gyímesi Évához. In *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000. I. m.* 457.), ám a disszertáció ilyen megszorítást nem tesz, hiszen Gáll is a továbbiakban feloldani látszik ezt a feltételt, továbbá Cs. Gyímesinél sem dekódolható általam egy ilyen megszorítás.

[171] Vö. Cs Gyímesi 1984. január 31.-i levele Gállhoz. In *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000. I. m.*

[172] Selyem Zsuzsa: „Egyetlen időm és a minyonok. Kertész Imre regényeiről”. In Uő.: *Fehérek közt*. Budapest, Vigilia Kiadó, Esszék, 2007. 150-184.

„Az ideológiáknak nyilvánosságra van szüksége, s amint látjuk, az eddigi »nyilvánossági minimumunk« is veszélyben forog. Őszintén szólva, inkább politikai jogvédelemre lenne most szükség, s nem ideológiára, mert ez a totalitarizmus minden őszinte szövegünket is „lojalizálja", hiszen papíron még, hivatalosan elismeri a „nemzetiség" létét, csakhogy egészen mást ért ezen, mint mi. Szerintem nem szabad a hatalmi szóhasználat csapdájába csúszni. Hogy szövegeink ne legyenek kisajátíthatók, szerintem egészen szikár és tudományos definíciókkal kellene kidolgozni […]"[173]

„Mert a tét az, hogy mi történhet a totálisan kiszolgáltatott individuummal ahhoz, hogy kikerüljön a totális hatalom fennhatósága alól, tehát valójában az a tét, hogy *ne* legyen beavatva, hogy *ne* értse a totális nyelvhasználatot, pontosabban, hogy ne mímelje, mint mindenki, hogy érti."[174]

A diktatúra nyelvhasználatát nem alkalmazók azt is észre vehetik, hogy a diktatúra részéről ugyancsak tanúi lehetnek egy olyan váltásnak, amely azt jelzi, hogy az adott rendszer kedvelt, visszatérő fogalmai megváltoznak, illetve kiüresednek. Győrffy Gábor a Ceauşescu-propaganda esetében a „béke" és „haladás" fogalmainál ezt térképezi fel.[175] A diktatúra nyelvhasználatát kerülők, azt visszautasítók a hallgatást szintén választhatják. Ez esetben a hallgatás a színlelés, az elutasítás és az ellenállás hármasságának függvényében ugyancsak értelmezhető.[176] Balázs Imre József Deleuze és Guattari kisebbségi irodalmat érintő meglátásaiból kiindulva arra a következtetésre jut, hogy a kisebbségi irodalom, illetve a

[173] Cs Gyímesi 1984. január 31.-i levele Gállhoz. In *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000. I. m.* 452. Cs. Gyímesi e gondolata rokonítható még Kertész Imrének a diktatúrák „nyelvfertőzéséről" vallott megállapításaival. Vö.: Kertész Imre: „Haza, otthon, ország". In Uö.: *A száműzött nyelv*. Budapest, Magvető, 2001. 92-112.

[174] Selyem: *Egyetlen időm és a minyonok. I. m.* 164.

[175] Vö.: Győrffy Gábor: „Propaganda a Ceauşescu-korszakban". In Uő.: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*. Kolozsvár, Korunk-Komp Press Kiadó, 2009. 184-195. 187.

[176] Vö.: T. Szabó Levente: „A hallgatás alakzatai: öt kérdés. Hozzászólás a Szilágyi Domokos-szimpozionhoz". In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. Szerk. Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Láthatatlan Kollégium, Tranzit Alapítvány, Emberi Piramis Sorozat 1., 2008. 49-61.

A kérdést még tovább árnyalja Selyem megállapítása: „Kínálkozik a hatalom számára más megoldás is: engedi, mi több, támogatja a tőle független, akár őt nyíltan bíráló művészetet, azzal a feltétellel, hogy a művész vele titkos szerződéses viszonyban áll." In Selyem Zsuzsa: „Irodalom és politika". In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. *I. m.* 89-107. 90.

kisebbségi nyelvhasználat (mely megfogalmazásában nem csak egy közösség számát jelzi, hiszen minden egyén kisebbségi*vé válhat*[177]) a hatalmival nem egyezőt képes aktiválni.[178]

A fentiek mellett az sem feledhető el, amire Selyem is felhívja a figyelmet: az uralmi nyelvhasználatot magukénak tudó diktatúrákban nem ritka, hogy a kinyilatkoztatott nem esik egybe azzal, amit a diktatúra realizál.[179] A diktatúra által teremtett „világ" melletti „valóság" szintén eltérhet[180] a kinyilvánítottól, ekkor az uralmi nyelvhasználat képviselőjének az adott ideológia alapvetéseit követve a „valóságot" kell átformálnia, hozzá kell alakítani az ideológia szabályaiból következőhöz. A média nyújt segítséget a „valóság" újrateremtésében, „szerkesztésében", így a propaganda terjesztésében.[181] Győrffy hangsúlyozza, hogy az 1956-os, magyarországi események elhallgatásában, illetve majd a kommentálásában az uralmi nyelvhasználatot applikáló romániai sajtónak a dezinformálás feladata jutott.[182]

A diktatúra médiája és a propaganda mind feltételezik egymást, mind egymás segítségét tudják, ám a cenzúrával egy hármasságot alkotnak. A cenzúra korlátoz, kirekeszt[183], átír(at), míg a propaganda eszközei az adott ideológia terjesztésének leghatékonyabb formáit

---

[177] Vö. 115. lábjegyzet.

[178] Balázs Imre József: *Hatalmi beszéd és kisebbségi nyelv. I. m*. 16.

[179] Selyem: *A kortárs irodalom opciói a posztkom kapitalizmusban. I. m*. Kiemelten 82-83.

[180] S a legtöbb esetben el is tér.

[181] Győrffy Gábor: „Előszó". In Uő.: *I. m*. 7-13.

Nem véletlen, hogy Egyed Péter a diktatúra utáni időszakban is a média kiemelt szerepének el-nem-felejtését húzza alá. Vö.: „Mármost ha kiváltképpen a politikai mezőben zajló cselekvésekre figyelünk, amelyeknek mai legfontosabb jellemzője az *információ redisztribúciója*, ennek irányítói és haszonélvezői pedig *természetesen* a hatalmi mechanizmus urai és részben igazgatói, lehetetlen fel nem figyelnünk arra a döntő fontosságú tényre, hogy e hatalmi tényezők megnevezési monopóliummal bírnak." In Egyed Péter: „A demokrácia megközelítése". In Uő.: *Látlelet*. Kolozsvár, Kalota Könyvkiadó, 2005. 17-28. 18. (Első megjelenés helye: *Korunk*, III. folyam, I/8. 1990. aug.).

[182] Vö.: Győrffy Gábor: „Cenzúra és propaganda az ideológiai válság időszakában (1953-1965)". In Uő.: *I. m*. 99-147.

[183] Cs. Gyímesi a kirekesztést minden „közösségközpontú ideológia" részének tekinti. Ezt emeli ki a *Gyöngy és homok* 1992-es kiadásának hozzátoldásában. Vö.: „Mint minden közösségközpontú ideológia viszont magában hordozza azt a veszélyt, hogy — ha türelmetlenül érvényesítik — kirekeszti a másságot, totalizál, homogenizál, azaz: a kizárólagosság lehetőségeit rejti." In Cs. Gyímesi: *Gyöngy és homok*. *I. m*. 93.

óhajtanák birtokolni[184]. A propaganda a cenzúra létrehozta hiátusok helyében létezhet, s minél több a hiátus, jobban mondva minél nagyobb a *hiátus*, annál hatékonyabb lehet a propaganda.[185] A cenzúra a bénító funkciót betöltheti, így a szerzők fokozott öncenzúrája valósulhat meg. Győrffy ehhez (is) köti, hogy szerinte Romániában a szamizdat-kiadványok megjelenése az *Ellenpontok*ig reménytelennek tűnt[186]. Győrffy a szamizdatokat a második nyilvánosság jellegzetes formájának látja, így a szamizdatok meg-nem-jelenése a második nyilvánosság hiányára, esetleges korlátozott létére utalhat. Cs. Gyímesi nem is a második nyilvánosságról beszél öndefiníciójában (tanár léte kapcsán)[187], hanem a hátország megteremtéséről, illetve alkalmazásáról. A tanár lét egyrészt lehetővé teszi az uralmi nyelvhasználattól és az általa sugalmazott cselekvésektől eltérő beemelésével a hátország gyarapítását, másrészt e léttel bíró a hátország már létező tudásából egyfolytában megpróbál meríteni.[188] Gyaníthatóan a Győrffy-féle második nyilvánosság és a Cs. Gyímesi-féle hátország fogalmai között átfedések vannak, azaz bővelkednek közös jegyekben, a két megnevezés ugyanarra a fogalomra is utalhat, ám Cs. Gyímesi önnön hátországszemléleténél hangsúlyosnak tűnik a tanár létből következő építkezés. Győrffy a második nyilvánosság[189],

[184] Vö.: a *propaganda* szó szemantikai mezejével.

[185] Erre tér ki több ízben Győrffy *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában* című könyvében. Kiemelten a jelenségek elméleti és történeti hátteréről: Győrffy Gábor: *Előszó. I. m.* és „Cenzúra és propaganda". In Uő.: *I. m.* 13-21.

[186] Vö.: Győrffy: *I. m.* 170.

[187] Itt fontos hangsúlyozni, hogy Cs. Gyímesi önmaga mint tanár meghatározására utalunk. Vö.: Cs. Gyimesi: *Szem a láncban. I. m.* 13. Azért szükséges erre utalni, mert Cs. Gyímesinek a második nyilvánossághoz is erős kötődése volt, akár az *Ellenpontok* mellett kiállóként, akár a *Kiáltó Szó* elnevezésű szamizdat egyik szerkesztőjeként. A szerepekről bővebben lásd Balázs Sándor: *Kiáltó Szó. Volt egyszer egy szamizdat*. Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó, 2005.

[188] Vö.: Cs. Gyimesi: *Szem a láncban. I. m.* Kiemelten. 13-15.

[189] Győrffy: *I. m.* 170-172.

Cs. Gyímesi a hátország esetében[190] a diktatúra érvrendszerével szembeni megnyilatkozásokat ugyancsak fontosnak tartja. A szabad megnyilvánulást, illetve a megnyilvánulások nagyobb közösséghez eljutását azonban csak a diktatúra hatókörén kívüli „tér" elérése teszi lehetővé.[191] Ez esetben tehát az egyén önnön közegének eljutásához egy titkos, ám mindenki által mégis ismert paktumot használ fel.

E fejezetben az ideológia-, érték- és nyilvánosságszemléletére alapozva felvázoltam azt az elméleti hátteret, amelyre a disszertáció a közösség szempontjából vissza-visszautal további fejezeteiben.

[190] Lásd. a „kihelyezések" elleni tiltakozást, amelyet tulajdonképpen a „gyarapodó" hátország vitt véghez. A „kihelyezésekkel" kapcsolatos problémákra reflektáló dokumentumok közül lásd a Viorica Neculauhoz írt levet. In Cs. Gyimesi: *Szem a láncban. I. m*. 150-153.

[191] A kérdéskörről bővebben lásd a *Háború rövidhullámon* (Cold Waves, Alexandru Solomon, 2007) (http://www.coldwaves.ro), illetve a *Kukkolási jegyzőkönyvek* (Kós Anna, 2008) című filmeket, illetve Balázs Sándor fentebb említett kötetét (Balázs Sándor: *Kiáltó Szó I. m.*).

Az *átmenetiség* jegye a *Mert tudnom kell…*-ben

E fejezet a *Háromszéki Magyarok Világtalálkozójá*n, 2007. augusztus 20-án bemutatott *Mert tudnom kell…* című előadást, a TransylMania zenekar produkcióját kultúrantropológiai szempont szerint elemezi, kiemelten használva Victor Turner meglátásait. Az *átmenetiség* jegyét nem a színészekre alkalmazza, helyette egy tematikusabb elemzést nyújt. Azt igyekszik tárgyalni, hogyan lehet az *átmenetiség* jegyét egy előadáson úgy felmutatni, hogy az ne csak és kizárólag a színészre vonatkozzon.

Az elemzés előtt célszerűnek tűnik az előadás rövid ismertetése. Mint ahogy az alcím („Barangolás a magyarság múltjában, jelenében és jövőjében”[192]) is jelzi, a produkció a magyarság múltján keresztül úgy vezeti végig a nézőt, hogy utal mind a jelenre, mind a jövőre. Ezt az átvezetést azonban nem direkt módon hajtja végre, hanem egy lány életének különböző szakaszait szemléltetve. Ezen életszakaszok között egyre felsejlenek mondák, így a lány élete és ez utóbbi mondák összeforrva jelennek meg a néző számára.

Az elemzést a van Gennep, később Turner által tárgyalt átmeneti rítusok és azok adott színházi produkcióban való reprezentánsainak ismertetésével kezdem, majd következik az átmenet térbeli aspektusainak tanulmányozása az adott előadás kapcsán, végezetül pedig az átmenetek jelenségét leginkább képviselő figurák attribútumainak vizsgálata.

I. Az átmeneti rítusok ismertetése

Turner, van Gennep elmélete nyomán, három rítust különböztet meg: az elkülönülés, az átmenet és a beilleszkedés [más helyütt (újra)egyesülés] rítusát.[193] Az elkülönülés rítusában a

[192] Idézet az előadás plakátjáról.

[193] Van Gennep: *Les rites de passage: étude systématique ...I. m.*; Turner: *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. A komparatív szimbológiáról. I. m.* 11-51. Itt most csak emlékeztetőül. Emellett olyan vonásokat emelek ki, amelyekről eddig nem esett szó ezen elmélet kapcsán.

„szent tér és idő” és a „profán vagy világi”[194] elválik. Ez az elválás „időn kívüliséget”[195] eredményez. A Nagy Kopeczky Kálmán rendezte *Mert tudnom kell …*-előadásban az „időn kívüliség” több esetben megmutatkozik. A színpadon fizikálisan két tér különíthető el: a TransylMania-együttes tere és az a tér, amelyben a színészek és a táncosok helyezkednek el. A két tér között a kobozzal játszó krónikás[196] mozog, ő is csak annyira, hogy egy kissé felemeli magát az együttes által elfoglalt kiszögelésre és leül arra. A két elválasztott színpadi tér időben elkülönül egymástól; a színészek, a táncosok által elfoglalt tér a profán tér. Ez utóbbi térre jellemző még az „időn kívüliség”, ugyanis a „Bonchidai mennyecskék”-, a „Még egyszer”-, és a „Tiszteld a gyermeket”-jelenetben[197] a táncosok, illetve az énekes gyerekek mai ruhákban jelennek meg. A két előbbi és az utóbbi jelenet keretet képez, így az azokban hordott ruhák a mából a múltba, illetve a múltból a mába való átlépés aktusát vetítik elő. A két ördögi alak felkúszása a föld alól, a mulatozó emberek közé vegyülése egy mitológiát, annak terének beemelését, így az emlékezést hívja elő, amelynek tényleges kezdetét a kobozos krónikás fellépése jelzi. A meglepő ebben a keretes szerkezetben a beékelés vagyis az, hogy a színpadra fellépő lány a múltból jőve eltűnik, majd jönnek a táncosok, utána azok ugyancsak eltűnnek, és a történet elkezdődik, „folytatódik” a kobozos feltűnésével. A keretet így a lány első színpadra lépése megelőzi, vagyis az első megjelenés prológusként, az utolsó pedig epilógusként „olvasható”.

A színpadi tér mind a két része képviselheti az „időn kívüliséget”, hiszen a magasabban elhelyezkedő zenészek betölthetik azon krónikások szerepét, akik elmesélik a történetet, emlékeztetnek; így a kobozos krónikás csak egynek tekinthető közülük. A hangképzés általi artikuláció, artikulált nyelv hozzájuk tartozik. E krónikások tere a fentebb

[194] Uo. 15.

[195] Uo.

[196] A krónikás szerepe még a továbbiakban vizsgált.

[197] A jelenet elnevezést használom a dalokkal tagolt, illetve az összekötő zenei egységekre.

helyezéssel és a krónikások évszázadokat átívelő meséjével elkülönül a nézők terétől, „időn kívülivé” válik. Mind a krónikások, mind a színészek és a táncosok tere együttesen elválik a nézők terétől.[198]

Az „időn kívüliséget” hangsúlyozza a kör alakú kivetítő, amely egy újabb térként értelmezhető, már a rajta ábrázolt animációk okán is. A külön egységként megjelenő képek és animációk kommentálják a színpadi eseményeket. Egyszerű kommentálásról azonban mégsem lehet beszélni, ugyanis a különálló képek mellett a színpadi mozzanatok közvetítése ugyancsak helyet kap ezen a kivetítőn, amely kivetítő pedig Napnak vagy Holdnak szintén tekinthető. Ez esetben az animációk, képek és közvetítések a mindent látást aktusát vonják be, azaz azt, hogy a Nap vagy a Hold mindent lát, így a Babba Máriához kapcsolódó hit beemelődik.

Ha az elkülönülést, illetve az elkülönülés rítusát úgy szemléljük, mint egy társadalmi státustól való elválást, akkor a lány (Derzsi Tímea) alakja kerül előtérbe. Az elcsábítás következtében ő többé nem léphet vissza az elcsábítást megelőző társadalmi pozíciójába, amely az ártatlanság, az érintetlenség jegyével ellátott. A szülők szavát imitáló „Jaj, lányom, jaj”-refrén [„Pávás (szűz) lány”-jelenet] ezen elkülönüléstől és az adott társadalom általi kivetéstől menekítené. Az elkülönülést és a kitaszítási folyamat kezdetét jelzi az „Elpártolt liliomszál”-jelenet. Ez a jelenet mind a három rítus jegyeit mutatja.

Az elkülönülés jegyét a két ördögi figura is hordhatja, ugyanis ők angyalok voltak ördögi létüket megelőzően. Most bukott angyalok. Esetükben az elkülönülés rítusa az előadást megelőzően már végbement. Játékukat a kereszttel nem csak azzal lehet magyarázni, hogy az istenit el akarják csábítani, s ezen csábítást a kereszttel való tánccal lehet bemutatni, hanem azzal is, hogy megelőző pozíciójukba akarnak visszalépni. A keresztbe kapaszkodás, majd a

[198] Ha a zenészek, a színészek és a táncosok szemszögéből néznénk, akkor azt mondhatnánk, hogy ez az elkülönülés időleges. Erről a kérdéskörről bővebben lásd a disszertáció *A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása* és *A „sokféleség” a színházi aktusban* című fejezeteit.

keresztre fölmászás szintén ezt sugallja. A kereszten ülve pár pillanatig a varjúk vagy a keselyűk formáját veszik fel. Fejükön kendő van. Az előtte lévő percekben ők voltak azok, akik a lányokat a férfiak ölébe lökték. Ők okozták a lányoknál jelentkező elkülönülés rítusát. A két ördögi figura a keresztbe kapaszkodó, de ugyanakkor a sutyorgást és a rossz „tanácsot" képviselő álszentséget is beágyazza az előadásba.

A közbülső rítus, az átmenet rítusa – melyet liminálisként szokás nevezni – a bizonytalansággal írható le.[199] A liminális rítus jegyét hordó egyének az egyetlen csoporthoz sem tartozást, vagy éppen a több csoporthoz tartozást jelenítik meg. Annak a csoportnak a jegyeit is hordják, amelyhez tartoztak, illetve azét is, amelybe a közeljövőbe lépnek („a rituálé alanyai áthaladnak egy kétértelmű téren és időn, egy olyan társadalmi határállomáson, amely tartalmazza mind az előző, mind az ezután következő profán társadalmi státus vagy kulturális állapot néhány jellegzetességét"[200].) Ennek a köztességnek az attribútumai akkor mutatkoznak meg, amikor a többi lány a csoportuktól megvált lányt áthelyezi a másik térbe („Elpártolt liliomszál"-jelenet). A kereszt és a lányok jelenléte jelzi, hogy ez a lány kapcsolódik még ahhoz a csoporthoz, amelyhez az elkülönülés rítusát megelőzően tartozott, de már a jövőbeni csoportjának jegyei is megfigyelhetők rajta. Ténylegesen még egyik csoport tagjának sem mondható.

A harmadik rítus a „beilleszkedés", a „betagozódás" rítusa. Ekkor az egyén „új, viszonylag biztos, jól meghatározott"[201] „pozícióba" lép. Turner ennek a három rítusnak a folyamatát ugyanazon társadalmon belül szemlélteti. A TransylMania-produkció egy beilleszkedést egy új, másik csoportba lépést mutat a lány kapcsán, ugyanis a lány a

[199] Vö.: Turner: *A rituális folyamat*. *I. m.*

[200] Turner: *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában*. *A komparatív szimbológiáról*. *I. m.* 16.

[201] Uo.

varázsdobozos-jelenetben már egyáltalán nem annak a csoportnak a tagjaként mutatkozik meg, amelyhez régen tarozott.[202]

II. A térbeli aspektus kibontása az előadás tematikus szintjén

Turner szerint a társadalmi pozíciók közti váltás, vagyis az egyik pozícióból a másikba való átlépés helyváltoztatással jár. A *Mert tudnom kell…*-előadás ezt állítja előtérbe akkor, amikor a két ördögi alak kis zacskókat osztogat az addigi tartózkodási helyüket elhagyóknak („Erdély felől”-jelenet). A jelenséget több szempont szerint lehet értelmezni. A szülőföld elhagyását ideiglenesnek lehet nevezni, ha a „Jobb otthon”-jelenetet az „Erdély felől”-jelenet párjának véljük, azaz arra való válasznak.

A csángó népviselet feltűnése az előadásban azonban egy másik interpretációt aktivál. Ez az olvasat a Madéfalvi veszedelem körüli történelmi periódusra, vagyis arra támaszkodik, hogy a Madéfalvi veszedelmet követően a székelység egy része elhagyta Székelyföldet és Moldvában telepedett le.[203] Egy ilyen értelmezés kapcsán a helyváltoztatás nem tekinthető ideiglenesnek, ugyanis az átvándoroltak Moldvában maradtak.[204] Ha emellett a mai Moldva magyar népességének helyváltoztatását vizsgáljuk – lévén, hogy egy 2007-es előadást nézünk –, akkor megállapítható: a Moldvából kivándorlás létezik, de ez a kivándorlás ideiglenesnek nevezhető, tekintettel arra, hogy a kivándoroltak többsége visszatelepül, miután

[202] Ha ez a varázsdobozos- és az „Elpártolt liliomszál”-jelenet nem lenne, akkor lehetne beszélni a férjes asszonyok csoportjába való belépésről, de ez a két jelenet egy ilyen interpretációt nem enged meg. A varázsdobozos-jelenet során a lány úgy lép be, mint egy manöken, egy gyakorlott segéd, aki a porondmesterrel (itt porondmesterekkel) jó ideje együttdolgozik.

[203] A moldvai magyar közösség egy része szintén ezt hangsúlyozza. A térképről leolvasható a székely-csángók eloszlása: http://pusztina.csango.ro/cstelep.htm ; 2007. augusztus 28. ; a kérdésről bővebben: Domokos Pál Péter: *A moldvai magyarság*. Budapest, Fekete Sas Kiadó, 6. kiadás, 2001.

[204] Természetesen tudunk visszavándorolt székelyekről is, az írásban most a többségre vonatkozik a megállapítás.

már a szükséges anyagi biztonsággal rendelkezik.[205] Ha ideiglenes a helyváltoztatás, akkor – a turneri terminológiával élve – a posztrituális alany visszalép a prerituális térbe (itt: Erdély, Moldva) úgy, hogy a posztritualitás attribútumait magán hordozza továbbra is.[206]

Az előadás térszerkesztésének tárgyalásakor fontos még említeni az ördögi figurák mozgását, akik a territorializációs folyamatokat következetesen mutatják be. Első megjelenésükkor hason csúszva másznak elő a föld alól – a színpad alól, a Pokolból –, majd a táncukkal bejárják a teret, az emberek közé vegyülnek a „Bonchidai menyecskék”-jelenetben. Valamennyire kitágítják önnön területük határát, ugyanis egy lányt sikerül elcsábítani, azaz területükbe bevonni, illetve ezzel együtt területüket növelni. A lány így az ő fennhatóságuk alá kerül, az ő attribútumaikkal fog rendelkezni, így az általa „bejárt” terület szintén felveheti az ördögi attribútumait. Az előadás végén azonban a gyerekek visszatuszkolják az ördögi alakokat a színpad alá, a Pokolba. Az emberek világának egészét tehát nem sikerült az ördögi attribútumával ellátni, azaz az ördögi területévé tenni, territorializálni[207]. A színpad alá tuszkolás ugyancsak a határ-, illetve küszöbjelenséget emeli ki, amely jelenség pedig az előadás egészében hangsúlyos pozíciót foglal el. Az ördögi figurák átlépik a „küszöbüket” (limen) és belépnek az emberek világába. Ezek után a gyerekek visszalökik őket a Pokolba egy ajtón keresztül, amelynél szintén lennie kell egy „küszöbnek”.

Az előadás nem egy alakjánál fontos az ilyetén „átlépés”. A táncoló sámánok – akárcsak később a lányt behozó fiúk – lelépnek, leugranak a színpadról (a küszöbön átugranak), így hagyják el a színpad világát, határát. Mivel a színpad előtti füves téren még egy kis ideig maradnak, annak területére is hatnak attribútumaikkal. A kobozos krónikás

[205] Helyiekkel való beszélgetésre támaszkodom. Hasonlót tapasztal Pozsony Ferenc is: „Napjainkban csendes visszavándorlás indult meg falvaik felé, ahol a családok 1990 után visszakapták az 1962-es kollektivizálás során elkobzott földjeiket. Ez a visszatelepedés ugyanakkor azt eredményezi, hogy nyelvi, kulturális és társadalmi téren újra be kell illeszkedniük szülőfalujuk világába meg értékrendjébe.”. In Pozsony Ferenc: *A moldvai csángó magyarok*. Budapest, Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet, 2005. 158.

[206] Mindenképpen feltételeznünk kell az alanyon végbemenő valamiféle változást.

[207] Deleuze és Guattari szóhasználatával élve.

felemeli magát a többi krónikás (TransylMania) terébe a „küszöbön” keresztül. A táncoló tömeg az ördögi figurák elől lemenekül a színpadról a „Még egyszer”-jelenetben. Belép a közönség terébe úgy, mint a lány egyszer az előadás közben („Indulj el egy úton”-jelenet), majd a legvégén. Ekkor is egy „küszöböt” kell átlépni. Minden egyes színpadi előadásban felfedezhetünk egy „küszöböt”. A különbség e produkciónál abban rejlik, hogy az alkotók itt magával a „küszöbbel” is játszanak. Az átmenet jelenségeinek térbeli aspektusa tehát a *Mert tudnom kell…*-ben a küszöb lét előtérbe állításával írható le.

III. Az ördögi figurák

Tekintettel arra, hogy a *Mert tudnom kell…*-produkció elemzésénél e fejezetben végig az átmenet jelenségét vizsgáljuk, az előadásbeli ördögi figurák tanulmányozására kell áttérni, hiszen ezek a figurák nyújtják a legmegfelelőbb példát az átmenetre.

Mindenekelőtt tisztázni szükséges az ördögi azon mondavilágban betöltött jegyét, amely mondavilágra utalás történik. A moldvai magyar monda szerint a teremtéskor az Isten mellett az Ördög is munkálkodott.[208] A kettőjük versengése megjelenik a teremtés folyamán. Az előadás során ez a versengés érzékelhető, ugyanis az ördögi alakok kereszten ülése pillanatnyi győzelemként szintén felfogható. Az Ördögi a kereszten ül, az Isteni jelképén, az Isteni területébe lép be, rövid időre megpróbál az Istenin „felülkerekedni”, mégha csak ilyen fizikális módon is, a jelképre ráülve. Ennél sokkal összetettebb jelentéshálóval bír az a mozgássor, amelynek folyamán az egyik ördögi figura a kezét görcsösen felemeli. A szemünk az ujjai hegyét, a körmét figyeli.[209] A köröm ilyenfajta hangsúlyozása az Ördögi kapcsán nem véletlenszerű, hiszen a moldvai csángók mondavilágában Lucifer

[208] Pozsony: *I. m.*

[209] E kijelentéskor természetszerűleg hangsúlyozni szükséges — a vizualitáselmélet szavával —, hogy nem minden befogadó számára ugyanaz a *punctum*, vagyis nem ugyanaz a jelenség az, ami elragad. Vö.: Barthes: *Világoskamra. I. m.*

„háromszori alámerülés után a víz fenekéről körme alatt földet hozott fel, mely a víz felszínén fokozatosan növekedni kezdett. Abból az Isten megteremtette a férfiembert, az Ördög pedig az első asszonyt."[210]

A nő (itt a lány) mint az elcsábíthatóság jelképe így élhet az előadásban. Ha szorosan olvassuk meg a problematikát, akkor azt állíthatjuk, hogy az Ördöginek nem lehet nehéz a lányt hatalmába keríteni, ugyanis ha a lány az Ördögihez tartozott (a teremtésből adódóan), akkor az Ördöginek csak újra a saját ördögi birodalmának részévé kell őt tennie.

Ha azt fogadjuk el, hogy az ördögök bukott angyalok, akkor azt fogadjuk el, hogy az előadás két ördögi alakja angyal lehetett a múltban. Most, már bukásuk következtében az Ördög birodalmához is kötődnek. Az „is" azért szerepelhet itt, mert a két alak e kötődése nem feltétlenül egyértelmű, hiszen ők az *átmenetiség* jegyét mutatják. Meg tudjuk még őket egymástól különböztetni az arcuk eltérő jegyei miatt, ellenben ők már az egyöntetűség felé közelednek. A ruhájuk megegyezik, nem látunk semmi eltérést a két öltözeten. Az átmenet során ez nem meglepő, ugyanis

„a beavatandók oly közel kényszerülnek az egyformaság, a strukturális láthatatlanság valamint a névtelenség állapotához, amennyire csak lehetséges"[211].

Egymáshoz hasonlók, a többitől, a közegtől (itt: az emberektől) különböznek. A két ördögi figura lehetséges, hogy még nem ördög, csupán az ördöggé válás útjára lépett. Túl kell esni a beavatáson. A beavatás része az, hogy el kell csábítani a lányt (vissza kell csábítani a *nő*t az Ördöghöz). Gyakran a beavatások része a rend nélküliség létrehozása. Ezen beavatások idején

[210] Pozsony: *I. m.* 119.; bővebben lásd. Bosnyák Sándor: *Magyar Biblia. A világ teremtése, az özönvíz, Jézus élete s a világ vége napjaink szájhagyományában*. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Európai Folklór Intézet, 2001.

[211] Turner: *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. A komparatív szimbológiáról. I. m.* 18.

a nők elcsábítása, a falvak, a kertek kifosztása látható. A beavatáshoz tartozik tehát a káosz megteremtése, ami szintén a liminális jellemző vonása.[212] Ha a cél a rendetlenség elérésének bemutatás a rendben, akkor ezt az ördögivel tökéletesen meg lehet jeleníteni. A legszembetűnőbb ez akkor, amikor a két ördögi alak a fehérruhás lányok közé jut. Ez esetben a két figura a rendszert rontó, zavaró alak. Ők azok, akik a lányokat a férfiak ölébe helyezik. Ezzel rokonítható eredményt mutat a varázsdobozos-jelenet. A lányt már annyira sikerült egy másik világ, norma elemévé tenni, hogy cirkuszi mutatványosok segédnőjeként tűnik fel. Az ördögi alakok a cirkusz világán belül ugyancsak létrehozzák a rendetlenséget, hiszen a nézőközönség nem ahhoz szokott, hogy azon varázsdoboz kinyitása után – melybe a varázsló tőröket szúrt, és amelyben a segédnő tartózkodott – egy fél disznót pillant meg.

Mivel ennek a két ördögi figurának a feladata csak részben sikerült, vagyis csak a lányt csábították el, más társadalmi pozícióba jutatták[213], de a közösség egészét nem tudták az Ördög oldalára átállítani, feltételezhetjük, hogy e két alak beavatási szertartása nem ért véget. Talán nem ez volt az első próbálkozásuk. Az átmenet rítusa az ő esetükben hosszú, jobban mondva a „»küszöb« kitágított és elnyújtott, azaz inkább alagúttá válik”[214]. A két „beavatandó” a sikertelenség miatt beragadt az átmenet rítusába. Az eljövendőt képviselő gyerekek visszalökik őket a Pokolba, így gyanítható, hogy a két alak az elkövetkezőkben sem tudja végrehajtani feladatát.

---

[212] „A liminalitás viszont sokak számára sokkal inkább a bizonytalanság tetőpontja, a káosznak a kozmoszba, a rendetlenségnek a rendbe való betörése, nem pedig a kreatív, emberek közötti és embereken túlmutató elégedettség és tettek tere. A liminalitás a betegség, a kétségbeesés, a halál, az öngyilkosság színtere lehet, és az összeomlásé, a normatív, pontosan meghatározott társadalmi kötelékek és kapcsolatok összeroppanásáé, a helyreállítás reménye nélkül.” In Ua. 39.

[213] Erről még bővebben a következő fejezetben.

[214] Turner: *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. A komparatív szimbológiáról. I. m.* 34.

A Nagy Kopeczky rendezte előadásban az átmenetekhez kapcsolódó jegyek jól mutatják, hogy nemcsak a színész mibenlétéhez kötődnek, hanem a térbeliséghez és az ördögi figurák létéhez azok sikertelen tevékenységénél fogva.

Olvasási módok a színházi nyelvben

A *Mert tudnom kell…* című előadás befogadás-játékai

A jelen fejezetben a *Mert tudnom kell…* című előadás kapcsán azon jegyek megléte kerül vizsgálat alá, amelyek a nézők véleményformálást nagyban befolyásolják, illetve amelyek elősegítik a nézőkre gyakorolt hatás erősítését. A vizsgálódás során Marcus Fabius Quintilianus *Szónoklattan*ára[215] kiemelten támaszkodom, ugyanis az adott előadásban megmutatkozó társadalmi leképeződés vázát, annak nyelvi megjelenési formáját az elemzés kiindulópontjának tekintem.

I. A tanácsadó beszéd és következményei

A *Mert tudnom kell…* című előadás önmagát így definiálja: „Barangolás a magyarság múltjában, jelenében és jövőjében”[216]. Nagy Kopeczky Kálmán rendező ezt a barangolást úgy tárja elénk, hogy a színpadot két részre osztja: a fentebbi kiszögelés a zenészek, a lentebbi tér pedig a táncosoké, színészeké. A zenészek az artikulált nyelvet magukénak tudva működnek közre, míg a táncosok és színészek nagyobb részt csak a gesztusnyelvvel rendelkezve „illusztrálják” a zenészek artikulált nyelvi megnyilvánulásait. Természetszerűleg egy fordított logikai mozzanatot is lehet működtetni. Ez utóbbi szerint a zenészek „artikulált nyelvet adnak” a táncosok, színészek gesztusnyelvi produktumaihoz. Mind a két megállapítás mellett fontos hangsúlyozni: a zenészek feladata úgy tűnik, nem merül ki abban, hogy illusztrálandó anyagot nyújtanak a táncosoknak, színészeknek, illetve „artikulált nyelvet adnak”, hanem igazolják a szereplők tetteit, kommentárokkal látják el, néhol az ítélethez közeli aktust hajtanak végre, továbbá tanácsot adnak, meggyőznek. A tanácsadás és a meggyőzés határa

[215] Marcus Fabius Quintilianus: *Szónoklattan*. Ford. és jegyzetek Adamik Tamás, Csehy Zoltán, Gonda Attila, Kopeczky Rita, Krupp József, Polgár Anikó, Simon L. Zoltán, Tordai Éva. Pozsony, Kalligram, 2008.

[216] Idézet az előadás plakátjáról.

nem a táncosok, színészek terénél állítható, e határ sokkal messzebb nyúlik, hiszen a nézők terét is érinti a két aktus.[217]

A *tanácsadó beszéd* milyenségéből adódik, hogy egy „bevezetést" igényel,[218] vagyis egyfajta ráhangolást. Az előadás „bevezetés"-e történelmi momentumokra, mitológiából kölcsönzött elemekre játszik rá. A „bevezetés" szerepét a későbbiekben „pihenők", „pihentető egységek" veszik át, amelyek – csakúgy, mint a „bevezetés" – abban gyökereznek, hogy olyan alapot teremtenek meg (itt: pszichológiai értelemben véve), amelyet az előadás következő jelenetéhez elgondolt (illetve remélt). A *tanácsadó beszéd* a „bevezetés" (vagy a „pihentető egységek") szakasza után már kijelölt irányába tarthat. A quintilianusi elgondolást követve és a *tanácsadó beszéd*ekben markánsan jelenlévő meggyőzést vizsgálva kijelenthető, hogy a *Mert tudnom kell…*-ben mind az artikulált nyelvi összetevők, mind a gesztusnyelvi kommentárok egy tételezett csoport rítusaihoz való feltétlen ragaszkodás mellett látszanak érvelni. A tételezett csoport összetettségére jól figyel a rendező, ezért öltözteti táncosait, színészeit hol több régió népviseletébe, hol pedig mai ruházatba.[219] Az artikulált nyelvhez kapcsolódó *tanácsadó beszéd* a tételezett csoport egyéneinek új, eddig ismeretlen választásaihoz, a rítusok halmazában még eddig ismeretlen elem megjelenéséhez társított félelemhez, továbbá az új elem következményeként generált válaszreakciótól való ódzkodáshoz köthető. E beszédfajtának nyilvánvalóan csak akkor van létjogosultsága, ha érveket is felvonultat:

[217] A következőkben a tanácsadás, a *tanácsadó beszéd* terminust fogom használni Quintilianus nyomán. Lásd: Quintilianus: *I. m.*

[218] Vö.: Uo. 252.

[219] A mai ruházatba öltöztetés valójában keretül szolgál. Erről bővebben lásd a disszertáció *Az átmenetiség jegye a* Mert tudnom kell…*-ben* című fejezetét.

„szinte minden tanácsadó beszédről elmondhatjuk, hogy nem egyéb, mint összehasonlítás, és azt kell tekintetbe vennünk, mit fogunk elérni és milyen áron, hogy megállapíthassuk: kitűzött célunkból származik-e több előny vagy a hozzá vezető útból több hátrány”[220]

A Nagy Kopeczky rendezte színházi előadás nem érveket sorakoztat fel, hanem inkább a csoport megszokott reakcióitól való eltérést, az ismeretlen elem[221] applikálásnak következményét mutatja be.[222] A következmény a csoportból való kilépés vagy kizárás. A csoport megszűnteti kapcsolatát a kizárt egyénnel. A hátrány így a csoporttól való elszakadással prezentálódik. Az előadás ezt egyrészt az „Elpártolt liliomszál”-jelenetben érzékelteti, ahol a táncos-, színészlányok az új választ kreáló lányt (Derzsi Tímea) a csoporton kívülre helyezik, másrészt abban a jelenetben, ahol a lány már a mutatványosokkal együtt lép fel, mint azok segítője, akivel majd be lehet mutatni a trükköt.

A *tanácsadó beszéd* elfogadhatósága nagyban függ a tanácsot végrehajtó személytől.[223] A tanácsok meghallgatása kapcsán furcsa játéknak lehetünk tanúi a táncosok, színészek terében. A táncosok, színészek mindamellett, hogy illusztrálják az artikulált nyelvi tartalmakat, a „Mert tudnom kell…”-jelenetben nézőként állnak a zenészek kiszögelés-színpada előtt. Ez esetben mutatkozik meg tehát a zenészek artikulált nyelv-kimondáson túli szerepe, hiszen krónikásokként vannak jelen, így tudnak tehát korokon átívelő eseményekről, és így bírhatnak egy erős meggyőző aktussal, lévén, hogy a múltra figyelmeztető erős befolyással rendelkeznek. A múlt látása és a jelenben tett figyelmeztetések (melyek részint a jövőre vonatkozhatnak) követik azt a gondolkodásmódot, amelyet a quintilianusi retorika képvisel (Vö.: „Quintilianus visszaköveteli az etikát a retorikának, mert nincs olyan ügy,

[220] Quintilianus: „Tanácsadó beszéd”. Ford. Kopeczky Rita. In Quintilianus: *I. m.* 257.

[221] Lásd: feljebb.

[222] A „rend”, a megszokás meglétére utal Egyed Péter is, amikor Imreh István meglátásait veszi elő, aki pedig a székely falvakat vizsgálta. Vö.: Egyed: *A közösség kérdése a kommunitarista, valamint a hagyományos (közösségi) diskurzusban. I. m.* 223.

[223] Vö.: Quintilianus: *I. m.* 259.

amelyben az erkölcs ne játszana fontos szerepet”[224]), továbbá a kisebbségi művészeti produktumok azon jellegzetes vonását, amelyet Gilles Deleuze és Félix Guattari a kisebbségi irodalom kapcsán így jellemez: [a kisebbségi irodalmakban — beszúrás K. F.] „minden politika”[225].[226] Az előadás a deleuze-guattari-i „minden politika”-jegyet igazolja akkor, amikor követi a kisebbségi irodalmak (vagy kisebbségi művészeti alkotások) azon sajátosságát, hogy semmi sem marad meg a személyes szinten, hanem ráíródik, összekapcsolódik akár a „kereskedelmi, gazdasági, bürokratikus, jogi”[227] szinttel, jelen esetben a szokásrend szintjével. A zenészek (krónikások) az ilyen értelemben vett politikai mezőt aktiválják. Ezen aktiválás következményeként vehető észre, hogy a krónikások megképzik a „mi”-t. Amikor a táncosokhoz, színészekhez, jobban mondva azokhoz a *játék-lény*ekhez[228] fordulnak, amelyeknek a táncosok, színészek adnak testet, akkor egy olyan „mi” meglétét jelzik, amelynek ez utóbbiak is a részesei. Amikor viszont a két csoport (a zenészek csoportja és a táncosok, színészek csoportja) – mely egy a fenti fejtegetés szerint – a

[224] Adamik Tamás: „Az Institutio oratoria felépítése és eszmeisége”. In Bevezetés. In Quintilianus: *I. m.* 28.

[225] Deleuze – Guattari: „Mi a kisebbségi irodalom?” Ford. Karácsonyi Judit. In *EX Symposion*. 2003, 44-45. szám. 1-10. 1. (Újabb kiadásban Uők.: *Kafka — A kisebbségi irodalomért*. *I. m.* 33-57. 34.)

[226] A deuleuze-guattari-i kisebbségi irodalom fogalomnál nem hagyhatjuk figyelmen kívül azon megállapítást, amely szerint „a kisebbségi irodalom nem egy kisebbségi nyelv irodalma, hanem olyan irodalom, amelyet a kisebbség a többség nyelvén ír; de elsődleges jellemzője mindenképpen az igen erős deterritorializációs együtthatóval ellátott nyelv.” In Uo. A nyelvi modellről bővebben a deleuze-guattari-i elmélet erdélyi magyar irodalomra applikálásának lehetősége kapcsán lásd Balázs Imre József: „Minor és maior nyelvhasználati módok az erdélyi magyar irodalomban”. In *Kisebbségkutatás*. 2006/2. 229-236. [http://balazs.adatbank.transindex.ro/belso.php?k=60&p=4698, elérés: 2010. november 7.]

[227] Deleuze-Guattari: *Mi a kisebbségi irodalom? I. m.*

[228] Vö.: „Măniuţiu a színpadi hármasság fogalmát a színész és a szereplő mellett jelenlévő harmadik alak, harmadik test beemelésével világítja meg. Ez a harmadik test - »(mely nem a színészé és nem is a szereplőé), egy olyan lényé, amely ebben az újonnan keletkezett »hármasságban« a másik kettőtől függetlenül nyilvánul meg, és az előadás tartama alatt azok legmélyebb lényegét képviseli« (Măniuţiu: *I. m.* 21.) - maga a játék-lény, vagyis a színész kimérája. A játék-lény a színész, szereplő, játék-lény »hármasságának« azon eleme, amelynek léte egy paradox viszonyhoz van kötve, hiszen egyrészről természetes, mivel teste a nézők számára a színész testének felel meg, másrészről mesterséges, tekintve, hogy az előadás végeztével megszűnik.” In A disszertáció *A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása* című fejezetben.

közönséghez együttesen fordul, akkor mintha egy olyan „mi”-re támaszkodna, amelynek a közönség ugyancsak a része. Ha a krónikások[229], a táncosok, színészek (*játék-lény*ek) és a nézők egy „mi”-t alkotnak[230], akkor a quintilianusi *éthosz*-fogalom beemelésének lehetünk tanúi, illetve e fogalom bizonyos átalakításának.

> „Amit *éthosz* alatt értünk, és amit elvárunk a szónoktól, az mindenekelőtt jóságával nyeri el tetszésünket. Nem csupán szelíd és békés, de többnyire nyájas és emberséges, a hallgatóság szemében szeretetreméltó és kedves, s legfőbb erénye ennek a kifejezésre juttatásában rejlik, hogy úgy tűnik, mindez a dolgok és az emberek természetéből fakad, és így a szónok erkölcse átsugárzik beszédén, és valamiképpen felismerhető. 14. Ilyen érzés leginkább olyan személyek között alakul ki, akik közel állnak egymáshoz, valahányszor eltűrünk, megbocsátunk valamit, elégtételt adunk, figyelmeztetünk, haragtól és gyűlölettől mentesen.”[231]

A krónikások, a táncosok és a színészek egy ilyen *éthosz*-fogalommal fordulnak a közönséghez. Ha a visszacsatolást taglaljuk, akkor a taps kapcsán azért nem beszélhetünk ezzel megegyezőről, mert egy egységes reakció mint a közönség reakciója soha nem feltételezhető. Ha feltételezünk mégis egy viszonylagosan egységes és a feljebb említett jegyekben bővelkedő reakciót a közönség részéről, akkor viszont a közönség azon tagjainak reakcióit, akik nem tekintik sajátjukat az egységessel azonosnak, sőt reakcióik nem-azonos létét ki is mutatják, ahhoz a lányhoz (Derzsi Tímea) hasonlók, aki az előadás során önnön csoportjának rítusait nem aktiválja, így a csoporttól különböző. Ennek következménye, hogy e lány nem tekinti magát a csoport tagjának, és őt a csoport sem tekinti annak. A közönség kapcsán csak azt jegyezhetjük meg, hogy annak ilyen tagja feltételezhetően nem gondolná magát az előadást elismerők részének.

---

[229] Megjegyzendő, hogy az ő esetükben is lehetne *játék-lény*ekről beszélni.

[230] És az előadás erre játszik rá.

[231] Quintilianus: „Pathosz és éthosz”. Ford. Adamik Tamás. In Quintilianus: *I. m.* 413. Kiemelés a fordításkötetben.

A lány (Derzsi Tímea) esetében tehát sem a „szónok”/ „szónokok” (krónikás/ krónikások) nem alkalmazzák kezdetben a „tűrés”, a „megbocsátás” aktusát, sem a csoport (a táncosok és a színészek adta *játék-lény*ek). A csoport és a lány elválnak egymástól. A krónikások szavai is efelé irányították a csoportot, már ha a krónikásokat sugalmazóknak tartjuk. Ha a táncosokat és a színészeket[232] a lány tette kapcsán „csak” illusztrálóknak véljük, akkor a krónikások a lány történetét mint egy múltbeli eseményt közvetítik.

Az előadás végén a lány ismét a csoport részeként tűnik fel. Ez csak akkor lehetséges, ha ő kifejezte a csoporthoz való tartozás ismételt vágyát, és ha a csoport visszafogadta őt. A visszafogadás csak úgy mehetett végbe, ha a csoport tagjai a lánynak megbocsátottak, és ha mégiscsak elfogadták – jóllehet utólagosan és ideiglenesen – azt, hogy a lány átmenetileg eltérő olvasási móddal rendelkezett a világról. Ezt az olvasási módot feltehetőleg nem applikálták önnön olvasási módjaik halmazába, de nem is társították a legnegatívabb jeggyel. A „nem követésre ajánlott”-jeggyel ellentétben biztosan. Az említett olvasási módot tehát számukra nem javasolt követni, de az azt képviselőnek meg lehet bocsátani. Aki azt alkalmazta, nem az „ördögi” attribútumokat viseli magán. A Nagy Kopeczky rendezte előadás ennek a gondolkodásnak csak az eredményét mutatja be; a krónikások nem érvelnek a visszafogadás, hanem sokkal inkább a visszatérés mellett. A visszatérésnek azonban egy visszafogadással kell párosulnia, különben a lány nem lenne az előadás végén a csoport része. Feltételezhető így egy olyan „hang”, amely a megbocsátás mellett érvelt, vagyis a quintilianusi *éthosz* attribútumait a magáénak tudja.

A fentiek értelmében az eltérő olvasási mód tágíthatja a csoport által elfogadott határokat. Az elfogadás része az is, hogy egy elemhez nem egy olyan előjelet rendelnek, amely az adott csoport rendszerezése alapján az elutasítást reprezentálja. A csoportban majd fokozatosan egyre több, nem feltétlenül a lányéhoz hasonló olvasási mód fog teret nyerni.

[232] A lány is közéjük tartozik.

II. Eltérő olvasási módok

Elsődlegesen azt kell tisztázni, hogy a csoport az eltérő olvasási módokra milyen okból reagál oly élesen, hogy a kilépés vagy a kizárás tűnik az egyetlen alternatívának. Mindenekelőtt az a félelem feltételezhető, amely ahhoz kapcsolódik, hogy a csoport az új olvasási mód révén valamiféle eddig meg-nem-tapasztalt helyzetbe keveredne, amelyre pedig ténylegesen nincs a csoportnak válasza.

Az eddig meg nem tapasztaltat az ördögök képviselik, akik az előadás egy szakaszában mutatványosokként[233] jelennek meg. A lány az ő segédjükként tűnik fel, ő fog belépni a ládába, amelyen a produkciót bemutathatják. Egyértelműnek fogható fel, hogy az ördögök tekinthetők a más olvasási mód bevezetőjének, ám meglepő lehet az, hogy az általuk „elvarázsolt" ládából kivett élelmet fogják a csoport férfitagjai elfogadni. Ez az élelem ellenben az útravaló, amelynek birtokában a férfiak elhagyják a csoportot. Az ördögök így kétszeresen is a csoportból való kilépést szorgalmazzák: először a lány, majd a férfiak

[233] Nem tekinthető teljességgel véletlennek, hogy a rendezés az ördögöket juttatja a nevettetés pozíciójába. A nevettetés célja részint a feszültségoldás az előadás adott szakaszában, részint a karikírozás, s ez utóbbit a pajzánsággal párosítva csak mutatványosokra, bohócokra oszthatja a rendezés. Az előadás tematikája nem engedhet más lehetőséget. Az ördögöknek mint csábítóknak a pajzánság nem idegen.

Quintilianus szerint: „Ezzel [a pathosz és az éthosz kapcsán mondottakkal – beszúrás K. F.] éppen ellentétes az az erény, amely azáltal, hogy megnevetteti a bírót, megszünteti benne a nyomasztó érzéseket, gyakran oldja a tárgyra irányuló feszült figyelmét, olykor felfrissíti, kizökkenti az unalomból és a fásultságból"; „És úgy vélem, senki sem tisztázta megfelelően – bár sokan próbálkoztak vele –, hogy honnan ered a nevetés, melyet nemcsak tettek és szavak, hanem néha még bizonyos mozdulatok is kirobbanthatnak. Azonkívül nem is csak egy ok szokott nevetést kiváltani, hiszen nemcsak a szellemes humorú mondásokon, illetve tetteken nevetnek, hanem azokon is, melyek ostobaságot, haragot és gyávaságot tükröznek."; „társaságban és a mindennapi beszélgetésekben a közönségesebb emberekhez illik a pajzán humor, a vidám pedig mindenkihez". Ford. Adamik Tamás. In Quintilianus: *I. m.* 418., 419., 423.

A fentiek mellett nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a nevetéssel a testből való kifordulás, a test határainak ideiglenes gyengítése, alakítása is együtt jár. Az ördögnek a test alakíthatóvá tevése, a kifordítás ugyancsak célja.

esetében. A csoport elhagyásához, a csoportból való kilépéshez[234] vagy kizáráshoz pedig az előadás egészében negatív attribútumok párosíthatók.

Ahhoz, hogy az ördögök, ismeretlenek, kívüliek tetteire való reakciókat vizsgálni lehessen, szükség van elsősorban egy csoport-, illetve közösség-definícióra.[235] Mint láttuk, Kálmán C. szerint a közösség-definíciók nagy része a lakhelyet, a munkahelyet, a vallást, az azonos célokat, vágyakat teszi meg a definíció alapjául.[236] Kálmán C. ellenben azt az Anthony P. Cohen-féle meghatározást is beemeli, amely a közösségek közti különbségekre összpontosít, vagyis a viszonyításra, így a különböző közösségek közötti eltérésekre.[237] Mind Kálmán C., mind a közösség kérdésével ugyancsak foglalkozó Györök Edina a közösségek válaszaira, vagyis a reagálások variánsaira is hangsúlyt helyez. Györök egy, a Stanley Fish *Van szöveg ezen az órán?* című kötetéből kiindult tanulmányában a közösség, az intézmény és az életforma fogalmaira támaszkodva a következő megállapítást közli:

> „Szétválasztásuk [közösség-, intézmény- és életforma-fogalmaknak a szétválasztása – beszúrás K. F.] után láthatóvá válik, hogy önmagában egyik sem alkalmas arra, hogy bármilyen szemiotikai stabilitás fundamentumává váljék. Az intézmény a közösség megragadható oldalát képviseli mint annak jele vagy szimbóluma; a szimbolikus funkciónak megfelelően amorf jelenséget léptet be a kommunikálható repertorémák területére, lehetővé téve a bejósolhatóság és tervezés kritériumainak alkalmazását. Az intézményes funkciók – identitások, szerepek, forgatókönyvek, definíciók stb. – nélkül a szóban forgó entitás nem más, mint instabil, kiszámíthatatlan mozgású, határaikat egymásba csúsztató elemek fluktuációja, véletlenszerűen összeverődött embertömeg."[238]

---

[234] Mégha a kényszer is szülte és időleges.

[235] A fejezet a továbbiakban a közösség fogalmát fogja használni.

[236] Vö.: Kálmán C.: *Mi a baj az értelmező közösségekkel? I. m.* és a disszertáció *Ideológia? Érték? Hely?* című fejezetét.

[237] Vö.: Uo. 38.

[238] Györök Edina: „Kánon, közösség identitás. Az értelmező közösség imaginárius támasztékai". In *Az értelmező közösségek elmélete*: *I. m.* 129-149. 131.

A közösségek ilyeténképpen tehát meglévő válaszaikat próbálják aktiválni akkor, amikor egy addig ismeretlen lép hozzájuk. A *Mert tudnom kell…* esetében az ördögök a közösség tagjai számára[239] az előadás nagy hányadában nem ördögökként vannak jelen, ám az ördögi attribútumával rendelkeznek. Az, hogy a fenti közösség számára nem ördögök, hanem ördögik, azt jelöli, hogy az ördögi tulajdonságait magukon hordják/hordhatják, de nem ők ezeknek a tulajdonságoknak a forrása(i), hanem először ők „csak" hasonlítva vannak ehhez a forráshoz, majd a későbbiekben történik az azonosításuk. Ezen két lépés, fok szétválasztása azért fontos, mert ha már a közösséghez közeledés első lépésében ördögöknek definiálná őket a közösség, akkor nem következne be az, hogy a közösség tagjai közé kerülhetnek, azaz nem érintkezhetnének a lányokkal, hiszen nem teremtődhetne meg a szituáció, amelyben az ördögök, a férfiak és a lányok egyszerre találkoznak egymással. Ahhoz, hogy a találkozás létrejöhessen, ahhoz az ördögöknek jelmezt kell felölteniük. Idős asszonyok, mutatványosok, lakodalmas sereg egyes tagjainak képében jelennek meg a lányok között.

Cs. Gyímesi a *Vázlatok egy szellemi kórképhez* című írásában[240] a politika beszédmódján, a kisebbségi léthez kötődő véleménynyilvánításokon mutatja ki az egyneműsítés sajátosságait. Cs. Gyímesinek a közösségek milyenségét érintő meglátásai alkalmazhatóak a *Mert tudnom kell…*-előadás közösségszemléletének elemzésekor, ha a szerző politikai beszédmódra és a kisebbségi létre vonatkozó megállapításait transzponáljuk ezen előadás jellemzőire. Mivel Cs. Gyímesi az egyneműsítést igyekszik elkerülni, a „mi" használatától óvakodik.[241]

---

[239] Itt most nem a nézőkről van szó.

[240] Cs. Gyímesi Éva: „Vázlatok egy szellemi kórképhez". In Uő.: *Colloquium Transsylvanicum. Értelmiségi önreflexiók. I. m.* 32-67.

[241] Jakabffy Tamás meglátásainak egyes részei – melyek a *Nem lehet*-értelmezések kapcsán merülnek fel – Cs. Gyimesi itt idézett gondolataival ugyancsak mutatnak rokonságot. Vö.: „De szóljunk előbb a képviselet problémájáról, amely nyilván szorosan összefügg vállalkozásunk (hozzászólásaink) előzetesen elképzelt vagy legalábbis kívánatosnak tekinthető céljával. Ebben a kérdésben nem vallhatunk mást, mint azt, amit Cs. Gyímesi Éva: Csakis önmagamat képviselhetem, tehát nézetem teóriává lepárolt egyéni hozzáállás és semmiképpen sem

„A többes szám első személy gyakran az elhallgatott nézetkülönbségek és elmulasztott párbeszédek spanyolfala: nagyvonalúan konszenzust sejtet ott is, ahol egyáltalán nincs egyetértés. A »mi« átkaroló nyelvi gesztusa pedig akaratlanul ingerelheti azt, aki nem ért egyet a beszélővel.

[…]

az egyes szám első személy ma nem feltétlenül magamutogatás, hanem a méltóságát visszanyert individuum önkifejezése, aki nem tart igényt a kinyilatkoztatás tekintélyére, de nem szereti a paternalista kioktatást sem."[242]

„a másság, a különbözőség iránti érzéketlenségnek, sőt türelmetlenségnek ez a befelé irányuló válfaja is beleillik a »védekező kollektivitás« modelljébe"[243]

A Nagy Kopeczky-előadásban, ha csak a színpadot vesszük figyelembe,[244] a „mi"[245] az ördögökön kívüli közösséget jelenti. E közösségben az egyneműsítésre irányuló aktusok abban érhetők tetten, ahogyan a közösség a lány eltérő olvasási módjára reagál, amely olvasási mód azon alakokhoz köthető, akiket még nem definiáltak. A lány ezen új olvasási módja felruházódik olyan jegyekkel, amelyek az ördögihez köthetők. Ezen olvasási mód forrásai pedig maguk az ördögik, akikről a szereplők is majd az előadás vége felé már bizton tudják, hogy ördögök. Amíg viszont nem tudják, hogy ördögök, addig is az ördögi jegyekkel

---

recept; legjobb esetben vitairat, de az egyéni véleményszabadság és az ehhez kapcsolódó egyéni felelősség mellvédje mögül." In Jakabffy Tamás: „Ötven év után: annak lehet, aki vállalja". In *Lehet – nem lehet? Kisebbségi létértelmezések (1937-1987)*. Sajtó alá rendezte Cseke Péter. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1995. 99-109. 99-100.

[242] Cs. Gyímesi: *Vázlatok egy szellemi kórképhez. I. m.* 34.

[243] Ua.: 44. Itt Cs. Gyímesi a „diabolizációs technikákra" utal. Lásd ua.

[244] Lásd feljebb.

[245] Itt most nem térek ki Cs. Gyímesi reális közösséget érintő elgondolására. Lásd a disszertáció *Ideológia? Érték? Hely?* című fejezetét.

látják el őket,[246] így tehát az ismeretlen szenvedi el a „diabolizációs technikákat”. Ahhoz, hogy egy közösség egy olvasási módot bármiféleképpen besoroljon, ahhoz egy olyan sémával kell rendelkeznie, amely az olvasási módokat osztályozza. Még ha az osztályozás alapja az is, hogy ami idegen, az elutasítandó, akkor is a saját olvasási mód (/módok) olyan ismeretére van szükség, amelynek aktiválásánál az egyén teljes felelősséggel ki képes zárni olvasási módokat. Az aktiválást végrehajtó egyénnek az ismeretlen olvasási mód ismeretlen létéről, annak minden elemében meglévő „ismeretlenségről” tudomása van. Az ismeretlen így nem tartalmazhat ismert s már elfogadott elemeket, tehát a kizárás és a diablolizáció végrehajtható. Az „osztályozó(k)nak „referenciaszövegekkel” kell rendelkezni, kiváltképpen a saját(/ok) kapcsán.[247]

Fentebb már szó volt róla, hogy a lányt (Derzsi Tímea) visszafogadja a közösség. Amikor a közösség már az új olvasási mód egyes elemeit nem zárja ki — azaz a lány visszalépett a csoportba —, a lány olvasási módjának adott elemei az ismert olvasási módok halmazába sorolódnak be, így az ezekhez kapcsolódó félelmek eltűnnek. Azért tehető ilyen megállapítás, mert ha a közösség olyan véleményen lenne, hogy a lány „új” olvasási módjának (azaz az előbbiekben elítéltnek) egyetlen eleme sem fogadható be (vagyis akár a

[246] A nézők ellenben értesültek a jelmezeknek és az előadás kezdetének, azaz ezen alakok föld alól előbújásának hála azok ördögi létéről. A színházi felügyelet kérdését veti ez fel. Erről bővebben: Banu: *A felügyelt színpad*. *I. m.*

[247] „minden értelmezés logikailag előfeltételez egy értelmező közösséget, amennyiben előfeltételez nyelvet, nyelvjárást, kultúrát, műveltség-hátteret, más szövegeket”, in Kálmán C.: *I. m*. 56. Természetszerűleg az a problematika ugyancsak felvetődik, amelyet Györök Edina fogalmaz meg Fish szövegét elemezve, miszerint a közösség valamelyik tagja (/tagjai) olyan pozícióval rendelkezik (/rendelkeznek), amely pozíciónak hála a kimondás, esetlegesen a megnevezés aktusa hozzá (/hozzájuk) kapcsolódik. Vö.: „Az autoritásban benne foglaltatik egyfajta szerepleosztás, a jelentést egy személy adja, aki fel van ruházva a jelentésadás jogával (a legitim beszélő), az adományozott jelentést egy közösség elismeri a dolog tulajdonságaként, ezáltal visszafelé adományozza a jogot a beszélőnek az elismerés aktusában. Tehát kölcsönös adományozás, a jelentés és a jog kicserélődése, valamint ezen folyamatnak paradoxális idő-jellege az egyik meghatározó tényező.” In Györök: *I. m*. 133. Nagy Kopeczky előadásában a krónikásoknak hasonló szerep jut osztályrészül.

különbözőségre való hajlam), akkor a lány közösségbe való visszalépését elutasítaná. A közösség nem merné önmagát veszélyeztetni. Itt azonban az olvasási módok halmazát tágítja.

Miközben a *Mert tudnom kell…*-előadás a különböző olvasási módokat beemeli, és a közönséggel egy egységet próbál teremteni, olyan mitológiai elemekkel játszik, amelyekről a nézőknek tudomásuk van, és amelyek a történelem egy-egy szeletére utalnak. A nagyszámú mitológiai elem a történelem más-más szakaszára fókuszál, vagyis más-más „térre" és más-más időre. Michel Foucault *heterotópia*-fogalma és annak időfaktorban lévő megfelelője, a *heterokrónia*-fogalom látszik előtérbe kerülni.

> „A heterotópia ellenszerkezeti hely, amely kiforgatja a reális, a kultúra belsejében lévő valódi szerkezeti helyeket, és minden valóságos helyhez képest külsőnek bizonyul (ilyenek a rituális helyek, vonat, aggmenház, temető). A színpad azért heterotópia, mert egyazon reális helyen többféle teret képes egybegyűjteni, egymáshoz képest idegen színtereket. Ugyanakkor az ezekbe való átlépés heterokróniát is létrehoz, vagyis az egyezményes, lineáris időből való kiszakadást. Heterotópia-jellege szerint a színpad egyazon előadáson belül is átlényegül, illetve különféle helyeket gyűjt magába."[248]

A néző ezen tér- és időbeli „sokféleség" dekódolása mellett fizikálisan ugyancsak az előadás részévé válik, kiemelten akkor, amikor a táncosok, színészek *játék-lény*ei a közönség terébe lépnek. Valójában szertartásszínháznak vagyunk tanúi, illetve e színháztípus érdekfeszítőbb változatának.[249] A jelentésrészek adottak, a mitológia-fragmentumok összefűzésének módjából[250] adódik a játék, továbbá az egész jelentésképzésének a szabadsága, amely kétségkívül *a tanácsadó beszéd* mellett a véleményformálás milyenségére helyezi a hangsúlyt.

---

[248] Ungvári Zrínyi Ildikó: „Tér-kép. Az érzékelés színpadi terei". In *Korunk*. 2009. január. Harmadik folyam. XX/1. 14-25. 19.

[249] Bővebben: Uo.

[250] Nem hagyható figyelmen kívül a kis kivetítő jelenléte sem, amely még az előadás fragmentáltságát erősíti.

Az *átmenetiség* „lépcsői”

Bocsárdi László *A csoda* című rendezéséről[251]

„Bocsárdi színházi nyelvének három markáns összetevője van: az európai modernitás rituális színházi forrásokhoz visszatérő mestereinek »eredményei« […]; a román színház görcstelen aktualitás-élménye […]; valamint Bocsárdi folyamatos, rendkívüli tudatosságú foglalatossága otthona konkrét kulturális beágyazottságával, a hely Nyugatról szemlélve még mindenképpen archaikusnak tekinthető székely rituális örökségével […]”[252]
Visky András: *„Death, lie thou there…”*

„a szereplők mintha egymás szájából kapnák, és egymás szájába adnák a szót egy rendíthetetlen rítusban. Amit lehet játéknak, humornak, szakralitásnak nevezni.”[253]
Láng Zsolt: *Nyelv és színház*

Habár e fejezet a Bocsárdi László által rendezett *A csoda*[254] című előadást elemzi mélységében, nem teheti meg, hogy néhol ne utaljon Tamási Áron *Énekes madar*ának[255] szövegére, amely az előadás forrásanyagát képezi. Nem tér ki ellenben olyan kérdésre, hogy mely szerzők tekinthetők a huszadik század első harmada reprezentánsainak az erdélyi

[251] A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház *A csoda* (*Játék Tamásival két részben az Énekes madár című színjáték alapján*) című előadása, bemutató: 2008. szeptember 13. Részletesebben: http://www.tamasitheatre.ro/hu/45.html?eloadas_id=3229 (elérés: 2010. szeptember 19.)

[252] Visky András: „»Death, lie thou there…«. A halál aktualitása Bocsárdi László Rómeó és Júlia-rendezésében”. In Uő.: *A különbözőség vidékén*. Budapest, Vigilia Kiadó, Esszék, 2007. 196-205. 202-203.

[253] Láng Zsolt: „Nyelv és színház”. In Uő.: *Tója vagy tottja. „A” „romániai” „magyar” „irodalom” „története”*. Kolozsvár, Koinónia, 2008. 49-56. 54.

[254] Itt és a továbbiakban az alcímet nem használom.

[255] Tamási Áron: „Énekes madár”. In Uő.: *Akaratos népség*. Színpadi művek I. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975. 5-97.

magyar drámairodalomban[256], hiszen annak feltérképezését tűzte ki célul, hogy mennyiben jeleníti meg a színpadi előadás a „közöttiséget", az *átmenetiség*et. Emellett természetszerűleg az sem felejthető el, hogy egy dráma olyannyira magán tudhatja az avantgárd jegyeit, mint az abszurdét.[257] Fontos felidézni: az *Énekes madár*ral rokonságot mutató *Szűzmáriás királyfi*t az avantgárd művek közé sorolja Balázs Imre József, jóllehet az erdélyi avantgárd próza képlékenysége mellett foglal ő is állást.

> „A *Szűzmáriás királyfi* szemlélete néhány Tamási-színműből (így például az *Énekes madár*ból) köszön még vissza a későbbiekben, illetve a *Jégtörő Mátyás* bizonyos epizódjaiban érhető tetten — azoknak a műveknek azonban már egészen más a kerete."[258]

> „A prózát tekintve jelentősen szűkebbnek bizonyulna az a szövegkorpusz, amely kimondottan avantgárd jellegű a fenti, jelszemléleti értelemben. Nagy Dániel, Tamási Áron és Szántó György műveinek vizsgálata viszont az erdélyi próza egy olyan vonulatára irányíthatja a figyelmet, amely a lineáris időkezelés és a homogén tér megbontása révén egyrészt a tágabb értelemben vett irodalmi modernség horizontján belül helyezkedik el, másrészt a groteszk megoldások, a nem konvencionális értelemben vett »jellemek« beléptetése révén (helyenként keretező eljárásokon belül) az avantgárd szemlélettel rokon műveket eredményez."[259]

Ungvári Zrínyi Ildikó az abszurdot elemezve az abszurd világkép fogalmára támaszkodik jelölve, hogy „beszélhetünk világképi, szemléletbeli abszurdról a második világháború előtt is"[260]. Kiemeli: nem csak és kizárólag irodalmi művekre érti megállapítását. E megjegyzések

---

[256] Vö.: Pomogáts Béla: „Drámairodalom és színház". In Uő.: *Magyar irodalom Erdélyben (1918-1944)*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2008. 388-399.

[257] A problematikáról bővebben Cocteau Orpheusza kapcsán már szóltam: Kovács Flóra: „A harc megjelenési formái Cocteau Orpheusz című művében". In *Kommunikációs Formák*. Szerk. Fried István, Vajda Zoltán. Szeged, 2006, 63-79.

[258] Balázs Imre József: *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2006. 252.

[259] Uo. 10-11.

[260] Ungvári Zrínyi Ildikó: *A látott lét dramaturgiája*. *I. m.* 25.

okán is lesz látható, hogy a fejezet mind az avantgárdnál, mind az abszurdnál feltűnő jegyek meglétére utal, ám mindenekelőtt az alakok és a tér *átmenetiség*ére összpontosít a darab és az előadás kapcsán.

I. *Átmenetiség* a tér szintjén

Az *átmenetiség*[261] kérdéskörét vizsgálva kijelenthetjük, hogy a színház kapcsán valójában rétegzett *átmenetiség*ről lehet szó. A színházi tér sajátosságára, annak *átmenetiség*ére rakódik rá mintegy a *játék-lény*é[262], s ezzel „keveredik" az esetlegesen az adott forrásanyag (dráma) tematikájából következő.[263] Az *Énekes madár* és *A csoda* pontosan ezt képezi le.

A színházi tér *átmenetiség*e adódhat önnön *tér lét*éből, vagyis abból a jegyéből, amely megkülönbözteti a *hely* attribútumaitól. A színházi tér nem más, mint egy „elbeszélt *hely*"[264], amelyet a színházi aktusok alakítanak *tér*ré[265]. A színész testének, mozgásának, sőt a tárgyak mozgásának ugyancsak köszönhető a *tér lét*. A Michel de Certeau elméletéből kiinduló színházelméleti fejtegetés alapja, hogy a *hely*et ismerősként, szabályok által kötöttként, az egyed társadalmi viselkedését meghatározóként, illetve a viselkedést „megtanítóként", míg a

---

[261] Vö.: A disszertáció *A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása* című fejezetét.

[262] Vö.: Uo.; Mihai Măniţiu terminusa.

[263] A „keveredik" kifejezés a színházi nyelv elemeinek elválaszthatatlan léte miatt használatos. Ezen keveredésről bővebben nyilatkoztam *Az állócsillag és a meteor?* című esszében, elhangzott Kolozsváron, a Lucian Blaga Egyetemi Könyvtárban, 2010. október 6-án. Írott változatban: Kovács Flóra: „Az állócsillag és a meteor?" In *Helikon* (Kolozsvár). 2011. március 10., XXII. évfolyam, 2011. 5. szám. 12-13., http://www.helikon.ro/index.php?m_r=2474, elérés: 2011. szeptember 2.

[264] Ungvári Zrínyi Ildikó által használt kifejezés, in Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 2006. és Uő.: *Tér-kép. Az érzékelés színpadi terei. I. m.*

[265] Ez esetben párhuzamba állítható Ungvári Zrínyi Ildikó és Tompa Gábor elgondolása, hiszen az utóbbi ezt írja kötetében: „A színész, színpadi vagy helyesebben színjátszó magatartásával kiszakít a valóságos térből egy darabot, amely ilyenformán játéktérré alakul át.", in Tompa Gábor: *A hűtlen színház. I. m.* 78.

*ter*et mozgások, *alakulások, leendés*ek vagyis az *úton levés* terepeként definiálja.[266] A színházi tér ilyetén szemléletekor nem egy „egyszerű" aktualizációról van szó, sokkal inkább újabb és újabb aktualizációról[267], ugyanis a színházi előadás nem-rögzítettségét szükséges hangsúlyoznunk. E tér *átmenetisége* ugyanakkor következik *heterotópia* létéből, amelynek legfőbb jellemzője, hogy a *szerkezeti helyek*et, azok viszonyrendszerével „kiforgatja".[268] A heterotópia-láncolathoz kapcsolható Ungvári Zrínyi Ildikó szerint a színházépület heterotópia-jegye, amely a nézők azon határátlépéseiből következik, amelyek a fiktívhez vezetik őket.[269] Ez az interpretáció kétségkívül rokonítható a Măniuţiunál feltűnő elbűvölő-elbűvölt körforgásának kérdésével.[270] A *tér* és a *hely* értelmezésekor emellett az az eset sem felejthető el, amelynél a „*művészi tér* helye és tere […] végül újra helyként, újszerű, de mégis ismerős, már otthonos helyként tűnik fel."[271] Ez az elgondolás a hely újraértelmezésével függ össze, a társadalom megszokott, egy adott *hely*re vonatkozó interpretációjának át/felülírását teszi lehetővé. A színházantropológia kedveli, ha a hagyomány által enigmatikus helynek

[266] Itt erőteljesen Ungvári Zrínyi Ildikó elgondolásaira támaszkodtam (Ungvári Zrínyi Ildikó: *Tér-kép. Az érzékelés színpadi terei. I. m.*; Ő.: *Bevezetés a színházantropológiába. I. m.*), illetve Deleuze-Guattari rendszerére.

[267] Kiemelendő, hogy az „aktualizációk sorozata" kifejezés sem lenne megfelelő, hiszen a sorozatok is szabályokat/szabályszerűségeket képeznek le, ezen, a teret jellemző elgondolás alapját pedig az aktualizációk nem-közös jegyei adják.

[268] A heterotópiáról az *Olvasási módok a színházi nyelvben* című fejezetben már szóltam. Emlékeztetőül a definíció: „A heterotópia ellenszerkezeti hely, amely kiforgatja a reális, a kultúra belsejében lévő valódi szerkezeti helyeket, és minden valóságos helyhez képest külsőnek bizonyul (ilyenek a rituális helyek, vonat, aggmenház, temető). A színpad azért heterotópia, mert egyazon reális helyen többféle teret képes egybegyűjteni, egymáshoz képest idegen színtereket. Ugyanakkor az ezekbe való átlépés heterokróniát is létrehoz, vagyis az egyezményes, lineáris időből való kiszakadást. Heterotópia-jellege szerint a színpad egyazon előadáson belül is átlényegül, illetve különféle helyeket gyűjt magába." (Ungvári Zrínyi Ildikó: *Tér-kép. Az érzékelés színpadi terei. I. m.* 19.).

[269] Vö.: Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába. I. m.* 101.

[270] Vö. A disszertáció *A „sokféleség" a színházi aktusban* című fejezetét.

[271] Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába. I. m.* 104.

tartottakat az előadáson belül intertextekként fogjuk föl.[272] *A csoda*-előadás be is emeli ezt az eljárást az emelkedő fa, a kút és a megnyíló ágy kapcsán. Ezek az intertextek azonban hangsúlyozott, túlhangsúlyozott, kevésbé hangsúlyozott státusuktól függően az értelmezést árnyalhatják.[273] Az ágy áldozati helyként való kezelése a hagyomány applikálása esetében nem meglepő. A dráma és *A csoda*-előadás is a halhatatlansághoz köti az ágyat, amelynek az utódnemzésre utalása markáns.[274] Az utódnemzés során az egyed megteremti önnön halhatatlanságát, miközben beismeri saját halandóságát (halálát).[275] A két Tamási-verzióban azonban a halhatatlanságra való célzás a két szereplő más „térbe" (*hely*be) való emelése miatt is hangsúlyos. Magdó (Kicsid Gizella) és Móka (Nagy Alfréd) a halhatatlanság terébe emelődnek át. Fontos: átemelődésről van szó, ugyanis ők e résznél nem aktívan működnek közre az „átjutásban", passzívak, mintegy „elszenvedik" az átemelést. Az ágy szerepe így bővül, nem átírja Tamási-Bocsárdi e szerepet, hanem a szemantikai mezőt mélységében aktiválja. A halál ábrázolására a színház visszatérően nem kis erőfeszítéseket tesz, erre vonatkoznak P. Müller Péter a testet és a teatralitást a halál függvényében tárgyaló megjegyzései is.

---

[272] Vö.: Uo.

[273] Vö.: Visky András: „A színház mint »ősvigasztalás«". In *Színház és rítus*. Szerk. Visky András. Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház, Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, 1997. 67-81. 69. Itt Visky a „térforma"-kifejezést nem a *tér-hely* problematikája alapján tárgyalja.

[274] Keszeg Vilmos kiemeli, hogy a tér szerkezeti elemei e drámában azonosak magukkal, ugyanakkor egy gondolkodási séma mechanizmusait aktiválják. „Úgy részei a látható világnak, hogy egyidőben egy másik világ felé is nyitottak. E másfajta realitás a képzeletben, a tudatban folytatódik, épül ki.// A mitikus gondolkodás e sajátosságát, az egyidejű ambivalenciát Lévy-Bruhl a participáció törvényének nevezi, arra utalva, hogy a dolgok, kettős arcukkal egyidőben két világ felé fordulnak, két különböző világ egyidejű részesei." In Keszeg Vilmos: „A színjátékok világképe". In *Színház és rítus. I. m*. 45-55. 52.

[275] Vö.: Foucault, Michel: *Histoire de la séxualité, I, II, III*, Paris, Gallimard, 1976, 1984, 1984. Magyarul: Uő.: *A szexualitás története, A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Budapest, Atlantisz, 1996.; *A szexualitás története, A gyönyörök gyakorlása*. Ford. Albert Sándor, Szántó István, Somlyó Bálint. Budapest, Atlantisz, 1999.; *A szexualitás története III., Törődés önmagunkkal*. Ford. Sujtó László. Budapest, Atlantisz, 2001.

„Test és teatralitás kapcsolatában különösen tanulságosak azok a határhelyzetek, amelyek a testre íródó kulturális rétegekből a legtöbbről lemondanak, illetve amelyek — megőrzött vagy megteremtett színházias intézményi közegben — előtérbe állítják a kulturálisan meghatározott és értelmezett testnek a természeti (biológiai) vonatkozásait. Ezekhez a vonatkozásokhoz ugyanakkor gyakran — épp e korlátozás ellenpontozásaként — szokatlanul erős szimbolikus tartalmak társulnak.

A test és a teatralitás számára is a legmarkánsabb határhelyzetet a halál jelenti."[276]

Az előadás az emelkedő, azaz a Mókát megóvó fa átírásánál az ágy kapcsán elmondottaktól nem teljesen idegen technikát alkalmaz. A *fent*hez, a magasabb szférához kötött pozitív attribútumokat kiaknázza, ám a fát — mely az égig érés jegyére rájátszik — villanyburára cseréli. Mivel a fa/villanybura megmenti a szintemelkedéssel a fiút, amikor le akarják rángatni, az égihez párosítható óvó, figyelő s az isteni felügyeletre rímelő jellemzőket megtartja, sőt a lámpa fényt lehetségesen nyújtó aktusával fokozza is.

Az *Énekes madár* olvasásakor észrevehető a kétosztatúságra rímelés[277]. Keszeg Vilmos fel is hívja erre a figyelmet a fent-lent, illetve a jobb-bal, a zártság-nyitottság problémaköreinek taglalásánál e dráma vonatkozásában.[278] A szoba belsejének bal oldalát szemlélve megjegyzi, hogy az ajtó és az ablak jelenlétének, illetve lehetséges nyitottságuknak köszönhetően a „fény, a szabadság, az élet, a férfi princípium"[279] tűnik fel[280], továbbá hogy Eszter (az egyik Gondos-vénlány) az említetteket, illetve a hozzájuk kapcsolódó jegyeket akarja kiiktatni, amikor a nyitottság megszűntetését követeli. A két állapot közötti, a zártság

[276] P. Müller Péter: „Holtak és meztelenek". In Uő.: *Test és teatralitás*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 195-239. 195.

[277] *A csodá*ban Tamási (Nemes Levente) nyitómondataiban ezt húzza alá. E mondatok nem mindegyike az *Énekes madár*ból való, ám Tamási kanonizált soraira lehet ráismerni.

[278] Keszeg: *A színjátékok világképe. I. m.*

[279] Uo. 50.

[280] Gaston Bachelard hasonló megállapítás tesz a nyitottság és a zártság, a kint és a bent problematikáját elemezve, in Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, Quadrige, 1994.

és a nyitottság közötti akkor mutatkozik meg, amikor Lukács és Máté, a két „vénlegény” az ablakban kísértetet mímelve jelennek meg.

> *„A két nyitott ablakban, az egyikben Lukács s a másikban Máté, erősen kísértetpofát vágva, egy-egy mordállyal megjelenik. A mordályokat az ablak talpán lövésre befelé csúsztatják.”*[281]

Bocsárdi a rendezésben ezt annyiban alakította át, hogy a férfiak (Pálffy Tibor, Váta Loránd) játsszák a kísérteteket ugyan, a két vénlány (D. Albu Annamária, Gajzágó Zsuzsa) azonban szintén kísért, csak éppen őket. A „kísértéses” pillanatokban a vénlányok, majd a férfiak egy határterületen, valamiféle kiszögelésen helyezkednek el.

A drámát alapul véve olyan következtetést lehet levonni, hogy az ablakokban támaszkodó s kísértő alakok az *átmenetiség* jegyét remekül képviselik, a kint és a bent közötti együttes és a kettőt mégis elválasztható jegyeket. Az alkoholmámoros állapotukban és a szexualitásra célzó[282] vissza-visszatérő megjegyzéseikben majd az orgia sajátosságaira utalnak. Az orgia jegyeit, azaz a mindent-lehet, a szabályok áthágásának lehetőségét és elvárását az előadás erőteljesen kiemeli.

2. Az *átmenetiség* az alakok szintjén

Az áthágás hangsúlyos jelenléte nem választható el attól a ténytől, hogy itt két vénlány és két „vénlegény” van jelen, továbbá két fiatal, akiknek pár léte azonban időközben formálódik[283]. A két „vén pár” a menyasszony és vőlegény állapotába lépésben található, egy átmenti állapotban, amelyből a „vénlegények” nem akarnak szabadulni, jobban mondva, amelyből

[281] Tamási: *Énekes madár. I. m*. 7-8.

[282] Erre válasz is Bakk Lukács neve.

[283] Ezért is tűnhet fel Móka az ablakban a darab elején, hiszen a Magdó és az ő pár léte még kétséges. Móka a két „vénlegénnyel” ellentétben azonban nem kísértetként, hanem önnön alakjában jelenik meg.

nem akarnak a két vénlánnyal együtt[284] a következő állapotba kerülni. Az *átmenetiség* stádiumában[285] rekedtek, amely nem fosztja meg őket semmiféle élvezettől. Az *Énekes madár* és a Bocsárdi-féle rendezés is érzékelteti: ez alakok mintha egy vég nélküli legénybúcsún lennének; az ivás, az evés és a szexualitás által is eljutnak önnön körvonalaik elvesztéséhez, a testükből kiforduláshoz. A karneválhoz hasonló eseménysoron mennek tehát végig, ám hangsúlyozandó, hogy csak hasonlóságról beszélhetünk, ugyanis az antropológia a karnevált és a beavatáshoz köthető rítusokat igyekszik különtartani. A különbséget a karneválon részt vevés választhatósága és a beavatási rítusok elkerülhetetlen léte között mutatja ki.[286] Az *Énekes madár* és *A csoda* hivatkozott szereplőinek teste a karneváli, groteszk test mechanizmusait képezi le, azaz a körvonalait „változtató" testét. Ennek nyoma a vénlányoknál a testhatár elvesztésének aláhúzása, vagyis testük „mértéktelen, trágár, alfele hangsúlyos: burjánzó test-domborulatok és hajlatok, hangsúlyos ülep, has"[287].

A körvonalvesztés még egy módozata, a nevetés révén tökéletes a sor. A nevetés kapcsán ugyanakkor pontosítanunk szükséges, hiszen e drámánál és az előadásánál sokkal

---

[284] Aláhúzandó: úgy tűnik, hogy a két vénlány ellen van kifogásuk. Ha Magdó lehetne Lukács vagy Máté jövendőbelije, akkor az adott férfi szívesebben lépne a következő állapotba.

[285] Az *átmenetiség* milyenségének részletes kifejtése a disszertáció *A színházi nyelv iterabilitás és figurativitás* és *Az átmenetisége jegye a „*Mert tudnom kell…*"-ben* című fejezeteiben.

[286] Vö.: P. Müller Péter: „Átmenetek és határok megmutatkozása a rítusokba vont testen". In Uő: *Test és teatralitás. I. m.* 73-82. 80. P. Müller e gondolatvezetést Victor Turner *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. A komparatív szimbológiáról* című írását citálva viszi végig. A disszertáció az előzőkben már idézte e tanulmányt. Turner: *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. A komparatív szimbológiáról*. *I. m.*; továbbá vö.: Mihail Bahtyin meglátását a karneváli részt vevés és nem-részt vevés lehetőségéről, in Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982. Kiemelten 5-77.

A fentiek okán mégis felmerül a kérdés, hogy a két „vénlegény" esetében a beavatási rítus elkerülhetetlensége fennáll-e, hiszen ők egyfolytában e rítus [itt: esküvő (valójában már a leánykérés kapcsán is erről beszélhetünk)] elodázását teremtik meg.

[287] Ungvári Zrínyi Ildikó: *A látott lét dramaturgiája*. *I. m.* 55. Ungvári Zrínyi Ildikó itt Mihail Bahtyin meglátásaira támaszkodik. Vö.: Bahtyin: *I. m.*

inkább *ki*nevetésről van szó. Selyem ezt jelezve az ironikus színházra jellemző odaértett közönség meglétére, e dráma dichotómiákat applikáló természetére hívja fel a figyelmet.

> „A dramatis personae eleve úgy van kitalálva, hogy az irónia kéznél legyen: van két vénlány s egy szép fiatalka, két vénlegény, s egy ifjú, s minden szereplőváltásnál újabb és újabb összejátszások, más és mást értő közönségek keletkeznek. A nevetés formája a *ki*nevetés: a publikum és néhány szereplő egy másik szereplőn nevet. […] Az ironikus színház tehát *odaért* egy közönséget, s az irónia minőségéből kikövetkeztethető ennek a közönségnek a természete. Az *Énekes madár* odaértett közönségének világképe leírható néhány, a sztereotip kelet-európai gondolkodásra jellemző klisével: szégyenletes dolog egy nő számára, ha bizonyos kor után nem megy férjhez, a fiatalság önmagában véve erény, a világ két részre osztható: jókra és gonoszokra, a jó a szépséggel, a gonosz a rútsággal függ össze stb.”[288]

Móka és Magdó fiatalságuk és a kapcsolatuk *alakulóban levés*e miatt nem tekinthetők olyan szereplőknek, akik az *átmenetiség* állapotában rögzültek, beragadtak. Bahtyin karneválelméletének a pozitív és a negatív jegyek körforgását bemutató, a „megsemmisítést és az újjászületést”[289] képviselő alakoknak viszont igen. A madártojás összetörésére így rímel a madár kiszállása az ágy „teréből” (*hely*éből), amelyre pedig a körülsereglettek „elhullása”[290] válasz.

---

[288] Selyem Zsuzsa: „»Szernyű szép világ«. Humor, irónia, poén Tamási Áron színműveiben”. In *Színház és rítus*. *I. m*. 101-113. 108-109.

A sztereotípiák alkalmazása a színházművészetben úgy működik, mintha a Ion Cojar által jellemzett „fogalom” nem hozná létre a „rácsot”, vagyis mintha a „létrejövésben” csak a keletkezendő alak vázlata, a mechanizmusok teremtődnének meg. Vö.: „Bár a kifejezés [a »fogalom«— beszúrás K. F.] az egzakt tudományokból ered, a színész művészetében a szereplő mentalitását, egy jellem, egy emberi természet vagy típus genetikai információiban kifejezett sajátos logikai mechanizmusát értjük alatta. A fogalom mentális »rácsot« képez, melyen belül a színész, spekulációk nélkül, mindig a behelyettesített személy szemszögéből válaszol a feltett kérdésekre.”. In Cojar, Ion: „Identitás és másság”. In Uő.: *Színművészeti poétika: a színpadi folyamat elemzése*. Ford. Albert Mária. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 2006. 90-106. 90.

[289] Ungvári Zrínyi Ildikó: *A látott lét dramaturgiája*. *I. m*. 60. [Jelen mondatszerkesztés miatt változtatást eszközöltem az idézetben.]

[290] Tamási szóhasználatát idézve, in Tamási: *Énekes madár. I. m*. 94.

Az átmeneti, liminális személyekre jellemző jegyeket a táncoló, arcukat maszkkal elfedő alakok tudhatják még magukénak. Hol férfi, hol női ruhákban s a hagyomány alapján kikövetkeztethetően hol férfi, hol női szerepekben jelennek meg. A színház átmeneti alakjaitól megszokott módon így a nemük is kétségessé válik, azaz nem nélkülivé válnak. Valójában a nemük ezzel a „nemcserélgetéssel", jobban mondva a ruhák által képviselt „nemcserélgetéssel" elfedődik. Az antropológia ezt jelzi a beavatandók esetében is.[291] A táncolók maszkjai az avantgárd színházra jellemző egyik maszktípus sajátosságait alkalmazzák, vagyis semleges maszkok.[292] Ezeknek az alakoknak a meghatározhatatlan léte idézi az abszurd drámák szereplőinek gyakori jegyét, ezért hangsúlyozza Ungvári Zrínyi Ildikó Victor Turnerre támaszkodva az abszurdról való elemzésében a liminalitás kérdéskörét, miközben arra figyelmeztet, hogy a határhelyzet cövekeltetése minden dráma velejárója.[293]

A Bocsárdi-rendezésben „Ismeretlen nő"-ként[294] (Pál Ferenczi Gyöngyi) aposztrofált alak a maga többnyelvűségével remekül képviselheti/képviselhetné az *átmenetiség*et, ám a boszorkány jegyeivel rendelkezik, s így az ördögivel való kapcsolata markáns. Ez a kapcsolat a drámában így szerepel:

> „BOSZORKÁNY *amikor a hold utolsó pereme is bemegy a felhő mögé, abban a pillanatban, fekete kecske képében, belöki fejével a kaput. Jön néhány lépést előre, akkor megáll, és körülnéz, majd hirtelen bukfencet vet, s mint fekete ruhás vénasszony áll talpra. Gyors, tipegő futással rögtön körbeszaladja az*

[291] P. Müller Victor Turner meglátásaira alapozva írja: „A beavatandók egyéni attribútumaiktól történő megfosztottsága megjelenhet az egyen öltözékek viseletében is. A nemi identitást is elfedő, elrejtő uniformis is csak az egyik jele »az egyformaság, a strukturális láthatatlanság valamint a névtelenség állapotához« való közel kerülésnek." In P. Müller Péter: *Átmenetek és határok megmutatkozása a rítusokba vont testen. I. m.* 76. Belidézet Victor Turner *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. A komparatív szimbológiáról* című írása 18. oldalán található. Vö.: Turner: *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. A komparatív szimbológiáról*. *I. m.*

[292] Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*. *I. m.* 94.

[293] Ungvári Zrínyi Ildikó: *A látott lét dramaturgiája*. *I. m.* 145.

[294] Vö.: http://www.tamasitheatre.ro/hu/45.html?eloadas_id=3229.

udvart, s amikor visszaér kiindulási helyére, hosszú, fekete szőrtincset vesz elő, meggyújtja, és azzal végigfüstöli futva a ház oldalát, s közben. Dicsőséges szőre erős bakördögnek: hervaszd el füstöddel a jóság rügyeit, és gerjeszd fel szagoddal a fiatal vért!… *Gyorsan a kúthoz fut, egy nagy kacskaringós fekete szarvat vesz elő, s azzal kenni kezdi a kút gárgyáját s közben.* Megkenem a szádot, te kút: az ördögnek szarvával, hogy békapjad és lenyeljed, aki közeledben jár… hogy jó étvágyad legyen és ne lakjál jól emberrel soha!… *Innét visszafut a helyére, a kapu felé, ismét bukfencet vet, s mint fekete kecske áll talpra. Ekkor a hold is kijön a felhőből.*"[295]

Az ördögi képes mindenki nyelvét, továbbá akár nyelvezetét (v. nyelvhasználatát) (langage) applikálni, ily módon lehetőséget adva önnön magának az elcsábítás aktusára. A fordulat az előadásban inkább abban lelhető fel, hogy ez a figura a Bocsárdi-interpretációban szereplő Tamási-alakot ugyancsak csábítgatja; egyszerre szeretőként és ügynökként, menedzserként tűnik fel az író alakja mellett. Tökéletes „nagyvilági nőként" a tökéletes testet, alakot, a hozzá kapcsolódó (fekete) ruhával, ugyanakkor önmaga elfedésével (a napszemüveg hangsúlyozott jelenlétével) prezentálja. Az író mellett állva, hozzá kapcsolódva, a napszemüveges arcot kiemelve mintegy a felügyeletet szintén képviseli. Ez Ismeretlen nő több szinten bemutatja különböző „terekhez" (*hely*ekhez) kapcsolódását. A felügyelet szintjét („terét", *hely*ét) nemcsak az íróval való közvetítőt nem alkalmazó léte miatt képes bemutatni, hanem annak köszönhetően is, hogy az ördögihez kötődése hangsúlyos, ugyanis a boszorkány alakjának önmagára vétele abból ugyancsak levezethető, ahogyan a kút szélén elhelyezkedik, illetve ahogyan a Mókának állított csapda nyilvánvaló felfedésekor szemlél. Ekkor felügyeli a vélhetően általa eszközölteket. A kút ellenben a kettősséget, a kettős kapcsolódást mutatja be két aspektusból is. Egyrészt fizikálisan a földben levést és a föld felett levést (kávájával) egyszerre hangsúlyozza. Része a föld alatt és a föld felett található területnek. Másrészt a boszorkányhoz (s az ördögihez) párosítást a fentiek okán kiemeli, ugyanakkor, lévén, hogy Móka innen menekül meg Magdó segítségével, a boszorkányhoz kötődés nem tökéletes.

[295] Tamási: *Énekes madár. I. m*. 38-39.

Az író jelenlétének beírása az előadásba felügyeleti pozícióra hívja fel a figyelmet. Az író úgy kerül szerepbe, mintha a darab egy lehetséges interpretációját, azaz a megvalósítást felügyelné. Ez a felügyelt interpretáció nem keverendő össze a Bocsárdi-rendezéssel.[296] *A csoda* által bemutatott felügyelet magának a felügyeleti pozíciónak a beékelését húzza alá.[297] Ennek köszönhető, hogy a Tamási-figura — aki egyben a Dobos — az előadás oly szintjén helyezkedik el, amely nem egyezik a többi szereplőével, még az Ismeretlen nőével is csak részint érintkezik, akkor, amikor e női alak a szerető, ügynök, menedzser szerepét tudhatja a magáénak.

Az átmeneti rítusban szerepléshez köthető, hogy az abban pillanatnyilag vagy hosszabban lévő alakok révén megteremtődik a darabban és az előadásban az idő valamiféle szakadása, mássága a falelmozdításkor.

> „Az átmenet rítusai kapcsán Turner azt hangsúlyozza, hogy e rituálék »részvevői *más*, elkülönített tér-időbe kerülnek […]«"[298]

> „MAGDOLNA *ránéz Mókára, szerelmesen nézi, aztán egyszerre diadalmasan felnevet, és elmozdítja a falat.* Móka!
>
> ESZTER *felugrik, s kiáltva.* Boszorkánytojás!
>
> REGINA *felugrik, s kiáltva.* Megölöm!
>
> *Mindketten Magdolnának rohannak. Nagy kavarodás. Máté és Lukács meg akarják védeni, Móka remegve áll s már feszül, hogy odavesse magát.*

---

[296] A felügyeletről vö.: Banu: *A felügyelt színpad. I.m.*

[297] A beékelés szerkezetét a tér problematikája kapcsán is kedveli Tamási, elég, ha arra gondolunk, hogy az ágy mint Magdóhoz tartozó a Gondos-vénlányok terén belül található.

[298] P. Müller: *Átmenetek és határok megmutatkozása a rítusokba vont testen. I. m*. 78. A belidézet forrása Demcsák Katalin *Határművészet. Színészek és nézők a színjáték közösségében* című írásának 81. oldala. [Demcsák Katalin: „Határművészet. Színészek és nézők a színjáték közösségében". In *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*. Budapest. Kijárat Kiadó, 2003. 67-95.]

MAGDOLNA *kiugrik a lányok és a legények közül, s ökölbe szorított kézzel a ház közepében, minden felszabadult fiatal erejével.* Eddig raboskodtatok felettem, kínoztatok és nyomorgattatok, de most eljött az idő!

LUKÁCS *kezében az óráról olvassa le.* Kilenc óra tizenhárom perc!

Csend.

ESZTER, REGINA *dermedten nézik Magdolnát.*

MÓKA. Hát itt mi történt?

MÁTÉ. Nem látod, hogy fellázadt?

MAGDOLNA. Fel is!

MÓKA. A kicsi madár legyőzte a nagy varjakat!

MAGDOLNA *ránéz Mókára, s boldogan.* Éppen ezt akartam én is mondani.

Ebben a pillanatban a Lukács kezében az óra irtóan csörögni kezd, s ettől mindenki megrebben.

LUKÁCS *nyomatékosan olvassa az óráról az időt.* Kilenc óra tizenhárom perc!"[299]

Láng Zsolt a darabnak ezt az egységét elemezve[300] arra a megállapításra jut, hogy

„az álló idő és a folyamatos beszéd reális ideje közötti feszültség íve: térszerkezet. A beszéd a térbe transzponálódik és: transzformálódik."[301]

E kijelentés helyénvalóságát a Bocsárdi-rendezésben a térre szűkített változás[302] is indokolja. E rendezés kapcsán a következtetést alátámasztja, hogy az órán mutatott idő második

[299] Tamási: *Énekes madár. I. m*. 36-37.

[300] Láng Zsolt más kiadásokból dolgozik, így tipográfiai eltérések vannak az általa és általam használt kiadások között.

[301] Láng Zsolt: *Nyelv és színház. I. m*. 54.

leolvasása után — ez aktust az előadásbeli író hajtja végre miközben az egyik „vénlegény” mintegy a szeme elé nyomja az órát — az író a többi alak mozgása ellenében átfordítja s ezzel átalakítja a falat és egyben a bokrot, verandát szintén képviselő térelemet. Az idő szakadása és így *átmenetiség*e a térére ráíródik, és az alakok *átmenetiség*ével gyúródik össze. Mind az *Énekes madár*nak, mind a drámából rendezett előadásnak, *A csodá*nak sikerül megjeleníteni az „*átmenetiség*rétegek” vegyülését és az „*átmenetiség*elemek” elválaszthatatlan létét.

[302] Amely a *tér* lét velejárója.

Az egymáshoz kapcsolódások játéka

Dialógus Selyem Zsuzsa *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?* című szövegével

„Ha senki nem néz már föl az égre
Csupán a kirakatra”[303]
Selyem Zsuzsa: *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit*?

„arra vannak kódolva, hogy a sötétben
megcsillanó fény felé tartsanak, de
éjszakánkban minden fénylik:
a szállodák, a parkolók, az üzletláncok.”[304]
Selyem Zsuzsa: *Teknőcök*

„a hollók
Nemzetsége ősidők óta a fehér
Holló jóhíréből él, melyet valaha
Láttak valahol.”[305]
Bertolt Brecht: *Állítsátok meg Arturo Uit!*

Selyem Zsuzsa szépírói munkáiban a szerkezet, a szerkesztés a finom egymásba játszások logikáját tudhatja a magáéinak. Semmiképpen nem durva, brutális vágattal operálnak e szerző szövegei, a dichotómikus látásmódot kerüli, illetve ha lehetősége van rá, kifigurázza. A fejezet Selyem Zsuzsa *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit*?[306] című zenés-táncos hommage-ának szerkesztési technikáját vizsgálja, illetve e szerkesztési technika összefűzését az ideológia és a nyelv kérdésével. Mindezt úgy teszi, hogy ki-kipillant a szerző eddigi munkásságára.

[303] Selyem Zsuzsa: *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit? I. m.* 41.

[304] Selyem Zsuzsa: „Teknőcök”. In Uő.: *21*. In Uő.: *Mire vársz*. Csíkszereda, Bookart, 2009. 138.

[305] Bertolt Brecht: „Állítsátok meg Arturo Uit!” Ford. Hajnal Gábor. In. Uő.: *Drámák*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971. 479-619. 565.

[306] Köszönet Selyem Zsuzsának, hogy a még kéziratban lévő szöveget hozzáférhetővé tette számomra.

1. A szerkesztés definíciójának próbája

1.1. Definíciós „kényszer”

Selyem *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?*[307] című drámájának megkülönböztető jegye, hogy nem létezik benne a hierarchikus szerkesztés legkisebb vonása sem. Nincs egy csomópont, amelyhez az attribútumok sokaságát viszonyítani lenne szükséges. A szöveg minden eleme egyazon szinten helyezkedik el. Nincs alárendelés. A szerkesztés logikája a tökéletes mellérendelést mutatja. Valójában azt sem lehet kijelenteni, hogy a *Tetkó*ban mellérendelésről van szó, hanem sokkal inkább azt, hogy mellérendelése*k* sokaságáról.

A *Tetkó*t a többi Selyem-szöveggel összehasonlítva megfogalmazható az, hogy a drámában a szerző a *Mire vársz*-kötetben fel-felcsillanó technikát fejlesztette tovább. A *Mire vársz*ban feltűnt a mellérendelés fontossága, ám ott az írás problematikájára kapcsolódott a többi „szál”. A *hajszálgyökérrendszerű könyv*nek lehetett az olvasó tanúja.[308] Jóllehet a Deleuze-Guattari szerzőpáros még ettől a könyvszerkesztési technikától is idegenkedik, elismeri hatását. Ellenérzésük abban fogható meg, hogy létezik csomópont vagy annak emléke.

Selyem a *Mire vársz*ban a mellérendelések sokaságával dolgozott, ám az írásra való rájátszás mint főgyökér élt. Deleuze-Guattari *hajszálgyökérrendszerrel* szembeni ódzkodása kevéssé érthető, amikor egy olyan megvalósulását szemléljük e rendszernek, mint amelyet a Selyem-kötet *Ivartalan* című egységének *Mindennapos mozdulatok között szétzilálva*-részénél

---

[307] A továbbiakban *Tetkó*.

[308] Vö.: „A hajszálgyökérrendszer vagy nyalábos gyökér a könyv második formája, melyre előszeretettel hivatkozik modernitásunk. Ez esetben a főgyökér elhalt, vagy elpusztul szélsőségeinek irányában; mellékgyökerek közvetlen sokasága ráoltódik, és nagy fejlődésnek indul. Ez esetben a főgyökér elhalása természetes realitás ugyan, viszont annak egysége, mint múltbeli, vagy még eljövendő, mint lehetséges egység éppúgy fennmarad.” In Deleuze — Guttari: *Rizóma. I. m.*

látunk[309]. Az írásra oltódik rá a két kérdés (egyenlet) egymás viszonylatában történő feljegyzése.

> „Titka van, gondolta, ennek a fantasztikusan szép férfinak titka van. Miért akar pap lenni? Miért ilyen állat az ágyban. Bőségesen adott magának időt, hogy ezt a két kérdést valahogy konkordanciába hozza. Szimpla, kétismeretlenes egyenlet – nem az, hogy nincs megoldása, hanem sok megoldása van."[310]

A konkordanciába hozás a jelen esetben egymáshoz állítás, egymás mellé írás (valójában egymás alá írás — Vö.: egyenlő együtthatók módszere, behelyettesítő módszer, összehasonlító módszer, determinánsok módszere). Amíg ez nem történik meg, addig a két egyenletnek (két kérdésnek) „sok megoldása van".[311]

A *Tetkó*ban a különböző mezők egymáshoz kapcsolódnak. Nem olyan technikát hoz létre a szerző, amelynek jellegzetessége lenne, hogy egyik „mező" ráoltódik a másikra, és majd ez utóbbira íródik rá a harmadik, hanem ehelyett bármely „mező" kapcsolódhat bármely mezővel. Áttérve a deleuze-guattari-i beszédmódra: „a rizóma bármely pontján kapcsolódhat és kapcsolódnia is kell bármely más rizómával"[312]. A rizóma és rendszere röviden a következőképpen jellemezhető:

> „A sokfélét *csinálni kell,* de nem egy magasabbrendű dimenzió bekapcsolásával, hanem éppen ellenkezőleg, egészen egyszerűen a már rendelkezésre álló, n–1 dimenziók szintjén (csakis így lehet része az egy a soknak, lévén belőle mindig kivonható). Kivonni az egyet a konstituálandó sokból; írni

[309] Selyem: *Mire vársz. I. m.* 44-45.

[310] Uo. 45.

[311] E logika (*hajszálgyökérrendszer*) egységei felfedezhetők Esterházy Péter *Harmonia cælestis*ében, ha követjük a selyemi elgondolást: „A regény bravúrja, hogy összefüggést hoz létre ennyi széttartó dolog között, és, noha az apa és a fiú folyton változik, mégis: van apa, van fiú." In Selyem Zsuzsa: *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában*. Kolozsvár, Koinónia, 2004. 50-51.

[312] Deleuze-Guattari: *Rizóma. I. m.*

az n–1 dimenzióban. Ezt a rendszert lehetne rizómának nevezni. A rizóma mint föld alatti gyökér egyértelműen különbözik a gyökerektől és a hajszálgyökerektől."[313]

A Selyem-szöveg a rizómatikus rendszer kapcsolódás-módozatának és a benne megjelenő heterogeneitás elvének jegyeivel bír. A különböző szemiotikai láncszemek „egymásra oltódása"[314] adva van. A *Tetkó*ban biológiai, filozófiaelméleti, fizikaelméleti, intermedialitáselméleti, irodalomelméleti, nyelvelméleti, művészetelméleti, társadalmi, történelmi láncszemek egymásba alakításával szembesül az olvasó.[315] A rizómatikusság sokfélesége úgy jön létre, hogy e Selyem-szöveg egyfolytában létrehoz (létrehozat) új konzisztenciasíkokat, így a „sík"[316] állandóan nő, állandóan alakulásban van, állandóan *leend*[317]. Ezt a technikát ugyanúgy nevezhetjük kiírásnak, vagyis kívülre helyezésnek [„A sokféleségeket a kintlévő, a külső definiálja: az absztrakt vonal, szökésvonal vagy territóriumot szétvető, deterritorializáló vonal, melyek mentén a sokféleségek másokkal összekapcsolódva megváltoztatják természetüket. A konzisztenciasík (rács) minden sokféleség külseje."; „A könyv számára tehát az lenne az ideális, ha minden dolgot ilyen külső síkra tudna kiteregetni, egyetlen lapra, egyazon alapra: megélt események, történelmi meghatározások, fogalmak, individuumok, társadalmi csoportok és formációk."[318]], mint bekebelezésnek az eredmény szempontjából. A lényeges, hogy a hierarchia és általa a hatalom ne képződjön meg. A rizómatikus szerkesztésben feltűnő törésvonalak játékán múlik, hogy megteremtődik-e a hierarchia, hiszen a rizóma sajátja megszakíthatósága, de olyan feltételekkel, hogy mind a szakadást elszenvedő részek, mind a szakadást eredményezők újra meg újra egymásra utalnak. A szakadást elszenvedő részek folytatódnak majd, a szakadást

[313] In Uo.

[314] Deleuze-Guattari visszatérő szóhasználata. Az eredetiben „se greffer sur"-kifejezés található.

[315] Megjegyzendő, hogy ez majdnem minden Selyem-szöveg jegye.

[316] A Deleuze-Guattari szerzőpáros időjelezős technikája a matematikai buktatók miatt jelenhetett meg.

[317] A „devenir" magyar szakirodalomba való átültetésének megszokott alakja.

[318] Deleuze-Guattari: *Rizóma. I. m.*

eredményezők pedig jó esetben kibújnak a hatalom létrehozásában tett segítség alól[319]. Ennek a függvényében érthető meg, hogy Deleuze és Guattari a könyv és a „világ” egymással való kapcsolatát sem egy alá-fölérendelt viszonyban látja[320]. A *Tetkó* sem a „világnak” alárendelt egységként működik, hanem sokkal inkább a territorializációs mozgásokat képezi le. Nem a „világ” másolataként jelenik meg. Az értelmezés elkezdheti a játékát bármely bemenetnél, a „különbözők” bármely egységénél. Az állandó alakulóban levést, a *leend*ést tapasztaljuk.[321]

1.2. A heterogeneitás megléte

A heterogeneitás elve a különböző szemantikai mezők révén érvényesülni látszik a *Tetkó*ban, ám magának a heterogeneitásnak a meglétét mind a deleuze-i elgondolás, mind Selyem technikája több „rétegben” biztosítja. Ahhoz, hogy ezt dekódolni lehessen, tudni szükséges, hogy mi érthető azonosságon és különbözőségen.

---

[319] „Minden rizóma szegmentációs vonalakból áll, ezek mentén rétegződik, territóriumokba szerveződik, kap jelentést, tulajdonítható stb.; ugyanakkor vannak rétegtelenítő törésvonalai is, melyeknek a résein át állandóan eltűnik. Amikor a szegmentációs vonalak elszakadnak, szétrobbannak, a rizómában törés jön létre, a törésvonal része a rizómának. E vonalak folyton egymásra utalnak. […] A megszakítás, a törésvonal meghúzása mindig azzal a veszéllyel jár, hogy az egészet újrarétegző szerveződésekkel találjuk szembe magunkat, olyan formációkkal, melyek bizonyos jelölőnek hatalmat adnak, olyan hatáskörökkel, melyek újra szubjektumot hoznak létre.” In Uo.

[320] „a könyv nem kép a világról, ahogy azt egy mélyen gyökerező hit sejteti. A könyv rizómát alkot a világgal, a könyv és a világ nem-párhuzamos módon fejlődnek, a könyv biztosítja a világ deterritorizálását, ugyanakkor a világ a könyv újraterritorizálásán munkál, míg a könyv deterritorializálja magát a világban (ha képes rá és megteheti)”. In Uo.

[321] „Egészen más a rizóma, *térkép és nem másolat.* Térképrajzolás és nem másolatkészítés. […]A térkép maga is része a rizómának. Nyitott, minden irányban kapcsolható, szétszedhető, megfordítható, kész minden pillanatban változni.” In Uo. Kiemelés az eredetiben.

A fenti logikával hasonlatosat fogalmaz meg Selyem is *a Tetkó* kapcsán: „Azt a műfajt kerestem, ahol a közösségi kérdésfelvetés találkozik az individuális kérdésfelvetéssel. Elkezdett irritálni az irodalom bezárkózása, belterjessége. Tudom, hogy ez erős szó, de szándékosan használom. Lehet úgy művelni az irodalmat, hogy az keveseknek, az értők számára szóljon, és amikor én drámát írtam – ez a nyáron történt –, az volt számomra a kihívás, hogy egy individuális kérdésfelvetésnek a társadalomban megkeresni a kapcsolatait, a gyökereit és oda *vissza is vinni a problémát*.” In „»Be kell menni az emberek közé«. Interjú Selyem Zsuzsával”. In *Erdélyi Riport*. http://www.riport.ro/topics.php?op=viewtopic&topic=15, elérés: 2010. április 9. Kiemelés tőlem — K. F.

Az azonosság problematikájára a deleuze-i rendszer az ismétlődés kérdéskörét is ráoltja.[322] Tény, hogy ismétlődés és azonosság már csak azért is összefügg, mert ha két elemet azonosnak tekintünk, akkor egyazon elem ismétlődéséről is szó lehet.[323] A Cs. Gyímesi által idézett logikai lépcső itt alkalmazható: „A abban azonos A-val, amiben különbözik B-től”[324].[325] Egy ilyen kijelentés azonban csak akkor tehető, ha vagy az azonosság, vagy a különbözőség megállapítható. A szöveggel való munka során az azonosság-különbözőség egymáshoz viszonyításánál vehető észre Selyem humora.

„BÁLINT *(összerezzen, majd halálos nyugalommal)* Hát, nem is tudom. Talán igen, talán igazad van.

MAXWELL Nekem mindig igazam van.

BÁLINT *(ezt nem hallotta, a saját korábbi mondatát folytatja)* Nem lehet mindent összekeverni. Van ami jó, van ami nem. Igazad van.”[326]

„A KAR-ból egyszercsak kiválik Maxwell, és szelektálni kezd, egyet jobbra, egyet balra, Zozo jobbra kerül. A baloldali csoport leül a földre, s nem mozdul a jelenet végéig. Szürke fény világítja/takarja őket.”[327]

---

[322] Erre céloz Gyimesi Tímea is. In Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak. I. m.* 42. Itt már Gyimesi Deleuze *Différence et répétition* művére támaszkodik erősen. Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*. Paris, P. U. F., 1968.

[323] Kérdéses persze az, hogy ez esetben egy elemből álló halmazról van-e szó. [Természetszerűleg azt az euklidészi axiomát is továbbgondolhatjuk, amely szerint „Amik ugyanazzal egyenlők, egymással is egyenlők.” In Euklidész: *Elemek. I. könyv*. Ford. Mayer Gyula. (http://www.mek.iif.hu/porta/szint/termesz/matemat/elemek1/html/ikonyv.htm; elérés: 2010. április 9.)]

[324] Cs. Gyímesi az önállítás „kettős arculatáról” nyilatkozva emeli be ezt a gondolatot, in Cs. Gyímesi: „Gyöngy és homok”. In Uő.: *Honvágy a hazában*. *I. m.* 38.

[325] Érdemes megnézni ehhez W. J. T. Mitchelltől a Nelson Goodman-szövegek elemzést. Vö.: „Bármely tárgy maximális mértékben hasonlít önmagára, ám ritkán reprezentálja önmagát; a hasonlóság eltérően a reprezentációtól, reflexív. Megint csak a reprezentációtól eltérő módon a hasonlóság szimmetrikus is: B éppannyira hasonlít A-hoz, mint amennyire A hasonlít B-hez.” Mitchell kiemelésének részlete Goodman *Languages of Art* című kötetéből, in Mitchell, W. J. T.: „Nelson Goodman és a különbözés grammatikája”. Ford. László Zsuzsa. In Uő.: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra. Szeged, JATEPress, 2008. 77-97. 81.

[326] Selyem: *Tetkó. I. m.* 23.

[327] Uo. 30.

„Maxwell két figurát játszik, egyik az első és a második jelenetből ismert száraz, szelektáló démon, a másik a zsarnok anya."[328]

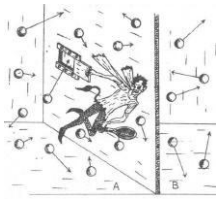
A Maxwell-démon a fizikában maga a szellemes elméletek prototípusa. Maxwell egy olyan értelmes lény lehetséges létrejöttét „feltételezte", amely képes végrehajtani a molekuláris szinten megvalósuló mozgások alapján az osztályozást.[329] Selyem applikálva a Maxwell-démont megfricskázza az osztályozás aktusának bárminemű igazolását. Az osztályozás lehetetlensége ilyen módon, vagy legalábbis az osztályozás aktusába vetett hit negatív attribútumokkal való ellátása emelődik ki.

A különböző, a különbözés, a különbözőség érzékelése nem kell, hogy osztályozáshoz vezessen; nem kell vágatokat létrehozni.[330] A különbözés dekódolását fel lehet úgy is fogni, hogy mindig középen vagyunk, azaz egy találkozási ponton, ahol a heterogén elemek, „láncszemek" összekapcsolódnak. [Ennek egy kissé humoros olvasata adható meg a *Mire*

---

[328] Uo. 36.

[329] Vö.: *Fizikai kislexikon*. Főszerk. Dr. Szilágyi Miklós. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1977. 457.



Gamov ábrája (Forrás: http://www.lpt.ups-tlse.fr/spip.php?article510)

[330] A társadalom ennek ellenére hajlomos a vágatokban gondolkozásra, így az osztályozásra, a felosztásra. Ez esetekben a kettőségben gondolkodás él, opponáló párok felállítása. Vö.: „La première sorte de ligne qui nous compose est segmentaire, à segmentarité dure (ou plutôt il y a déjà beaucoup de lignes de cette sorte); la famille-la profession; le travail-les vacances; la famille-et puis l'école-et puis l'armée-et puis l'usine-et puis la retraite. […] Bref, toutes sortes de segments bien déterminés, dans toutes sortes de directions, qui nous découpent en toutes sens, des paquets de lignes ségmentarisées." In Deleuze, Gilles — Parnet, Claire: *Dialogues*. *I. m*. 151. [„Az első vonaltípus (illetve a vonalak nagy hányada)– mely megszab minket – szegmentális erős szegmentaritással: család-foglalkozás, munka-szabadság, család-majd iskola-majd katonaság-majd üzem-majd nyugdíj. […] Röviden mindenféle jól meghatározott szegmentum, mindenféle irányban, mindenféle értelemben szegmentarizált vonalak kötegére darabol minket." – Saját fordítás K. F.]

*vársz*ból már idézett passzusnál (*Ivartalan, Mindennapos mozdulatok között szétzilálva*). Középen, a találkozási pontnál az található, ha van ilyen, aki a két egyenletet felírja egymás alá.[331]]. A *leendés* folyamatának tanúi vagyunk, jobban mondva részt veszünk a *leendés*ben.[332] A különbözés megállapításának egy más módja ahhoz a kijelentéshez köthető, amely szerint a deleuze-i elv alapja, hogy a művészetek (így az irodalom is) a diagram segítségével hozzák létre alkotásukat. A diagram azonban a katasztrófa jelenségével kapcsolódik össze, amely utóbbinál pedig a már meglévő formák „szétrajzolása" kezdeti stádiumnak tekinthető. A művész feladata, hogy az erőket „befogja", ily módon jöhet csak létre a *factum*.[333] A művészet a „szétrajzoláskor" a különbözéssel szövetkezik.

> „»A különbözés a szörnyeteg maga«. Vagyis az a valami, ami arra törekszik, hogy megmutatkozzon, elképesszen[334] anélkül, hogy alakot öltene magára, sőt sokkal inkább feloldja az alakot, az egyeneseket és a támasztékokat hangsúlytalanná teszi."[335]

---

[331] Selyem e kérdésre adott meglátása: „ha kétismeretlenes egyenletünk van, nincs megadva a második egyenlet, ha öt dolgot nem ismerünk, max négy összefüggésünk adott hozzá. Minimum egy hibádzik. És nincs középen senki, aki megtalálná a hiányzó kapcsolatot, vagy ha mégis van, akkor az csalás. A misztikusok, akik nem dogmatizálták, hanem megtapasztalták Istent, azt mondták, ha egyáltalán mondtak valamit, mielőtt az egyház kiátkozta volna őket (később meg szentté avatták, úgyhogy szinte fifty-fifty), hogy Isten fölötte áll a létezésnek. Amit köznapi szavakkal úgy lehet mondani, hogy nincsen. Az említett novellában két hang, a történet két szereplője mondja, ami eszébe jut. Pontosabban, az egyik hang elmondja, mi történt (egy fura állat kiherélése történt), és hát számára az történt, hogy nem érti azt az embert, aki a másik hang. A másik hang ezt a világot nem érti (és kiheréli a macskabáránytt). Aki írta ezt a novellát (én), nem mindentudó, nem ismer annyi egyenletet, ahány ismeretlen van, azért nem, mert tudja innen-onnan, hogy egy rendszer vagy ellentmondásos, vagy nem teljes, másrészt mert zsigerileg érzi, hogy a mindentudó elbeszélő hazudik." In „A szabadság végtelen tere. Selyem Zsuzsát Kovács Flóra faggatja emailben". In *Tiszatáj*, 2010. november, 50-57. 51-52.

[332] Vö.: Gyimesi: *I. m.* 43. Itt egy erőteljesen deleuze-iánus interpretációt aktiváltam.

[333] Vagy a „festészeti tény" Gyimesi szóhasználatával. In Uo. 12. A szöveg itt Deleuze Francis Bacon-könyvére utal. Vö.: Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Ed. du Seuil, 2002. Magyarul részlet: Uő.: *Hogyan fessünk erőket. I. m.*

[334] Az eredetiben szójáték található a „monstre" („szörnyeteg") és a „démonstration" („megmutatás") szavakkal.

[335] „»La différence, c'est le monstre.« C'est-à-dire ce qui tend à se montrer, à faire monstration, sans épouser la forme, plutôt même en dissolvant celle-ci, en faisant vaciller ses droites et ses piliers." In De Miranda, Luis: *Une*

Az idézett De Miranda azt is felveti, hogy a különbözésnek a továbbiakban formát kell felvennie, mert ha ezt nem teszi meg, akkor többek között az analógia léphet érvénybe. Az analógia esetében tudjuk, hogy az a hatalommal mindenkor kapcsolatot tart fenn, lévén, hogy az analógia logikája a nyomkövetés.[336] [Ennek meg-megtörési, átírási kísérletére láthatók példák *a Mire vársz*-kötet *Anya nincs* című novellájában, ahol a másolás két típusa mutatkozik meg: 1) a tényleges vonalkövetés [„néhány mondatot bemásoltam ebbe a füzetbe"[337]], 2) az az aktus, amelynek során a már meglévőt alapul véve teremtünk sajátot. A novellában maga a szöveg is újra-meghatározódik [„Anya füzetében nem így végződik persze, mert ott nem mese van"[338], „Persze ez a mese is Anya füzetéből van, csak egy kicsit átalakítottam."[339]].

Selyem a *Tetkó*ban a „szétrajzolást", a „szétírást" az idő és a tér vonatkozásában egyértelműen megteszi már az osztályozhatatlanságnak is hála.

A Maxwell-démon által a rizómatikus szerkesztési elvvel szemben ironikus álláspont vehető fel, ugyanis e démon sajátossága, hogy a különbözést méri, ám ha nincs különbözés, amit mérni lehet, vagyis nincs a rendezésnek alapja, akkor nem lehet azt a kijelentést tenni, hogy a szálakra ráíródnak a különbözők, illetve egymásra íródnak a különbözők, amelyek különbözőségét nem lehet megállapítani. A Maxwell-démon sajátja, hogy a két térfél közötti ajtóban áll, és „csak az oda az átlagosnál nagyobb sebességgel érkező molekulákat engedi át az 1. térfélbe, míg a 2. térfélbe csak az 1-ből az átlagosnál kisebb sebességgel érkezőket."[340]

---

vie nouvelle est-elle possible? Deleuze et les lignes. Caen, Nous, 2009. 29. A főszövegben saját fordításban adtam meg. De Miranda belidézetének forrása: Deleuze: *Différence et répétition*. *I. m.* 44.

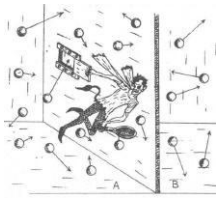
[336] Az analógiáról vö.: Bynon, Theodora: *Historical linguistics*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

[337] Selyem: *Mire vársz. I. m.* 107.

[338] Uo. 111.

[339] Uo. 118.

[340] *Fizikai kislexikon. I. m.* 457.



Az „átlagost” azonban mihez képest lehet meghatározni? Ehhez egyezményre van szükség. Az interdiszciplinaritás korában ellenben nehéz „választóvonalat” „rajzolni”, ez a rizómatikus gondolkodásnak köszönhető. Selyem *Tetkó*jának éppen ezért a nagy mértékben sokrétű, a nem egy séma alapján megvalósító gondolkodási mechanizmust követő szerkesztési technikáját a rizómatikusra rájátszónak nevezhetjük, de nem egyértelműen rizómatikusnak.

2. „Szét-csinálás”[341]

Ahhoz, hogy a *Tetkó*nak e rizómatikushoz hasonló szerkesztése lehessen, e dráma segítségül hívja az időfaktorban felkínálkozó töredékességet. Ehhez aktiválnia sikerült rájátszások sokaságát, meríthetett a kollektív emlékezetből, a kulturális emlékezetből. A drámában fellehető időkezelés azonban nem különül el élesen, hála a ráoltódás aktusának.

2.1. Időkezelések és a nyelv

Az egyéni és a kollektív emlékezet nem függetlenedhet teljes mértékben egymástól; maguk a múltértelmezések is egyfolytában reflektálnak egymásra. Abban a momentumban, amelyben az egyén verbalizálja akár a maga közvetlen tapasztalatát, akár egy közvetett tapasztalatot, azzal a ténnyel kell szembesülnie, hogy a saját nyelvén artikuláltat próbálja megértetni a környezettel, a befogadóközeggel, amely közeg pedig szintén egy önnön, akár csak

[341] Selyemtől kölcsönzött kifejezés. Vö.: Selyem: *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában. I. m.*

pillanatnyilag alkalmazott nyelvvel is rendelkezik.[342] A *Tetkó*ban ennek megjelenése abban a részletben érhető tetten, amelyben az „időszakadásból" „visszaért" Zozo Bálintnak kísérli meg elmesélni, mi történt vele. Zozo ment el Bálint helyett a téglagyárba, ahol dobozokat kellett volna lepakolni. A téglagyárban azonban nem érzékelték az ő jelenlétét, hiszen az ott-lévők jelene 1944 májusa. Zozo nem tudja megértetni Bálinttal a vele történteket, hiszen az adott időintervallumban — és itt egy újabb *nyelvi csavar* érzékelhető — Bálint a test nyelvére, illetve a szexualitás nyelvére összpontosít, nem is próbálja meg befogadni a Zozo által mondottakat.

> „BÁLINT *(odalép Zozóhoz)* Rettenesen sajnálom, hogy olyan hirtelen el kellett jönnöm, de legalább most te itt vagy! *(barátságosan megöleli, Zozo nem viszonozza az ölelést)* Na! *(cirógatja)*
>
> ZOZO Attól tartok, nem tudtam azt a téglagyári dolgot megcsinálni.
>
> BÁLINT *(nem figyel arra, amit Zozo mond, cirógatja tovább, kedvesen, játszva)* Zozo, Zozo, te drága, édesem, szép vagy, kívánlak, gyere, hagyd a fenébe, te, te drága, á, ne törődj vele, *stb.*
>
> ZOZO *(érzékeli Bálintot, de nem tud leállni, nagyon fontos neki, hogy mindezt elmondja. Monológ, mintha verset mondana, nagy szüneteket tart, időnként kedvesen lesepri magáról Bálint kezét* […]"[343]

Zozo nem hagyja abba az események, látottak, hallottak elmondását. E részletből, továbbá abból a jóval megelőző megjegyzésből, hogy talán filmforgatáson van, következik, hogy az időt és a helyet nagyjából azonosítani tudja. Az eseményeket az 1940-es évek elejére teszi, a helyről annyit tud megállapítani, hogy láger lehet, illetve konstatálja, hogy elszállítják onnan az embereket. Ahhoz, hogy Zozo ezt az azonosítást végre tudja hajtani, egyrészt a társadalomnak fenn kell tartani az adott eseményekről szóló beszédet, azaz a kollektív

[342] Paul Ricœur elgondolásaira is lehet támaszkodni, bár a megértés egy-egy vonását taglalva Ricœur mozog a *langage* és a *langue*-terminusok között. Jelen elemzés mind a megnyilatkozó, mind a befogadó kapcsán a *langage*-t használja. Ricœur, Paul: „Trois sujets d'attribution du souvenir: moi, les collectifs, les proches". In Uő.: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éd. du Seuil, 2000. 152-167.

[343] Selyem: *Tetkó. I. m*. 33-34.

emlékezetben szükséges őrizni[344] a történteket, másrészt Zozo annak a közösségnek a része kell hogy legyen (a jelen esetben az európai kulturális közösség tagjának), amelyben ezekről az eseményekről diskurzus folyik.[345] Ha ez a két kitétel nem teljesülne, akkor Zozo nem is lenne képes elvégezni az azonosítás műveletét. Selyem a kollektív emlékezetben való szemezgetést beleírja drámájába. A kollektív emlékezetet aktiválva eljátszik a befogadóval. Zozo az 1944-es évbe emelődik át, ahol viszont a kenyérmezei csatáról tárgyalnak, és Kenyérmező pontos helyéről vitatkoznak, arról, hogy a Dunántúlon van-e vagy Alvinchoz közel. Itt már nem az időbeli tényező lesz hangsúlyos, hanem a térbeli, ugyanis a vita során rájönnek, hogy két Kenyérmező van. Ezek után a Kar elénekli a *Kenyérmező blues*-t, amelyben önnön elhurcoltatásukról esik szó, és amelyben az a Lovász Irma is említődik, aki hírhedt kegyetlenséggel fertőzött meg nőket[346].[347]

Selyem időkezelési technikájának megértéséhez, nem árt feleleveníteni azt, hogy Kertész Imre regényeiről való írásában, az *Egyetlen időm és a minyonok*ban[348] milyen nagyra tartja a lineráris időszerkesztéstől különböző technikát. A *Tetkó* szerzője a lineáris időszerkesztést annyiban használja csak, hogy éppen kapaszkodója legyen az olvasónak, befogadónak a kimozdítások, az „időszakadások" utáni egységekben: Zozo és Bálint

[344] Vö.: Kertész Imre: „A Holocaust mint kultúra". In Uő.: *A száműzött nyelv*. Budapest, Magvető, 2001. 72-92. „S ha azt vizsgáljuk, hogy az európai civilizációnak, az európai tudatnak vitális kérdése-e a Holocaust, azt fogjuk találni, hogy igenis az, mert ugyanannak a civilizációnak kell reflektálnia rá, amelynek a keretei közt végrehajtották — különben baleseti civilizációvá válik maga is, rokkant véglénnyé, amely tehetetlenül sodródik a pusztulás felé." In Uo. 88.

[345] Ricœur az emlékezetet, az emlékezés folyamatát tárgyalva hívja fel az adott kultúrába való beágyazottságra a figyelmet. Vö.: Ricœur: *I. m.* 154-155. Ricœur az irodalmi művek emlékezethez való kapcsolódásáról is nyilatkozik. A művek egy-egy passzusának megértése szükséges, hogy párosuljon a kultúra egy-egy elemének ismeretével. Elég, ha a nyelvi egységek szemantikai mezejére gondolunk.

[346] Lovász Irma tetteire és büntetésére Tibori Szabó Zoltán kitér in Tibori Szabó Zoltán: *Csík vármegye zsidósága a betelepüléstől a megsemmisítésig. I-III.*, http://adatbank.transindex.ro/inchtm.php?kod=230, elérés: 2010. április 30.

[347] Lovász Irma szövegbeli utalásáról még a későbbiekben.

[348] Selyem: *Egyetlen időm és a minyonok. I. m.*

találkoznak; Zozo a téglagyárban [kimozdítás, „időszakadás” (valójában: „időszakadássorozat”)], majd Zozo és Bálint ismét találkoznak, és ekkor megpróbálja Zozo elmesélni az időszakadásokat. Ha a Kertésztől kölcsönzött és a Selyem által szintén beemelt „amorális időt”[349], továbbá az Esterházy kapcsán elmondottakat összevetjük, akkor megállapíthatjuk, hogy Selyem e sajátos időkezelési mutatványát ugyancsak az „amorális idő” ellenében alkalmazza. A *Tetkó* Zozója elszenvedte azt a tehetetlenséget (és erről számol be Bálintnak), amely során önnön „lineáris idejéből” nem tudott kilépni, és nem tudta megmenteni az elhurcoltakat; nem tudott a *megmentés idejébe* lépni[350]. Zozo visszatérő „Nem tudtam segíteni.”-sora ezt veszi elő újra és újra.

„ZOZO *(érzékeli Bálintot, de nem tud leállni, nagyon fontos neki, hogy mindezt elmondja. Monológ, mintha verset mondana, nagy szüneteket tart, időnként kedvesen lesepri magáról Bálint kezét. A KAR némely tagja szintén cirógatja Zozót – egyre több kezet kell magáról lesepernie. A kopogó mondatok itt dalként hatnak, szólhat esetleg mellette valamilyen szikár, atonális zene)*

Nem találtam meg a téglagyárat.

Pedig ott voltam.

Nem tudtam segíteni.

Lerakni a dobozokat.

Nem voltak dobozok.

Nem volt teherautó.

Vonat volt.

Emberek voltak.

---

[349] Kertész: *A Holocaust mint kultúra. I. m.*; Selyem: *Egyetlen időm és a minyonok. I. m.* Vö.: „Az »amorális idővel« (Kertész kifejezése, *A Holocaust mint kultúra* című beszédében használja), az amorális idővel szemben írja Esterházy is a töredékeket, a jelenidejű »regényt«, a fölsorolásait, a bohócos végtelen-paródiákat: a zsarnoki linearitással szemben a »szinte semmit«”. In Selyem: *Egyetlen időm és a minyonok. I. m.* 150-184. 168.

[350] Vö.: Selyem: Uo. 182. Selyem használja a *megmentés ideje* kifejezést Kertész *Kaddis a meg nem született gyermekért* című művének értelmezésekor.

Nem hallottak engem.

Nem tudtam segíteni.

Pedig ott voltam.

Volt két fegyveres őr.

Mint egy háborús filmben.

De nem film volt.

Én nem voltam benne.

Pedig ott voltam.

Nem tudtam segíteni.

Kérdeztem, mi ez itt.

Nem válaszoltak.

Nem is hallottak engem.

Csak egymással beszéltek.

Nem tudtam segíteni.

Láttam, valaki megszökött.

Onnan meg kell szökni.

De a többiek csak vitáztak.

Én is a vonatra kerültem.

Hosszú út volt.

Néhányan meghaltak.

Emberek voltak.

Nem tudtam segíteni.

Volt aztán egy ismerős arc.

Kettéválasztott minket.

Nem tudom, mi lett velük.

Nem tudtam segíteni.

Nézd ezt a tetkót.

Egy kedves srác csinálta.

A szalonban sokan voltak.

Végig rád gondoltam.

Hogy mennyire kívánlak.

Nézd ezt a tetkót.

Nem tudtam segíteni."[351]

A „Nem tudtam segíteni" sor teremti meg a tagolást, amely természetszerűleg időbeli jegyekkel is bír. Az időbeliségnek nem feltétlenül kell azonos időbeli egységet, azaz ismétlődően azonos időintervallumot jelölnie. Ennél sokkal invenciózusabb, ha a nem-azonosságra helyeződik a hangsúly. A tonális-atonális „pár" a zenében szintén ezt a nem-megfelelést emeli ki.

Az atonálisnak most nem zenei attribútumaival, jellegzetességeivel foglalkozunk — legfeljebb csak annyiban, hogy a tonálistól való eltérést említjük —, hanem a különbözőséget aláhúzó funkciójával.[352] Ez a fajta elgondolás a nyelviség kapcsán rájátszik az önnön nyelv létrehozásának, megteremtésének kérdésére. Az atonális ebben az esetben az eltérőt, a nem uralmi helyzetben lévő nyelvet (nyelvhasználatot, langage), továbbá a nem uralmi helyzetben lévőn belül ugyancsak egy eltérőt képvisel.[353] A fenti idézettel összefüggésben ezt a nyelvhasználatot Zozo mutatja be, akit nem hallanak, aki egy időszakadás révén került 1944-be.[354] Átemelődése révén tehát egyrészről úgy szemléli azt a világot, melybe került, mint egy gyermek, másrészről pedig úgy, mint aki már a kimenetellel tisztában van, hiszen a minimális történelemismerettel rendelkező tud egyet-mást erről a periódusról. Zozo a gyermeki megismerés következtében *alulnézet*ből veheti szemügyre a körülötte lévő „világot",

[351] Selyem: *Tetkó. I. m*. 34-35.

[352] Ezzel kétségkívül a fenti, a nyelvet taglaló alegység megjegyzéseihez kapcsolódunk.

[353] Vö.: Gyimesi: „Lakható helyek — Vagabundus tárgyak. Kertész Imre idegen idegenségéről". In Uő.: *I. m*. 153-179. 157-158.

[354] Selyem az *Egyetlen időm és a minyonok*ban az uralmi nyelv kapcsán feltűnő nyelvhasználatról: „Mert a tét az, hogy mi történhet a totálisan kiszolgáltatott individuummal ahhoz, hogy kikerüljön a totális hatalom fennhatósága alól, tehát valójában az a tét, hogy *ne* legyen beavatva, hogy *ne* értse a totális nyelvhasználatot, pontosabban, hogy ne mímelje, mint mindenki, hogy érti." Selyem: *Egyetlen időm és a minyonok. I. m.* 164.

„redukált tudással rendelkezik”[355]. A „rendszer alattvalójaként”[356] (az átemelődés következtében Zozónak részint annak kell lennie) *alulnézet*ből kénytelen szemlélődni. Selyem drámájában ez az egyik alapvető forrása a tragikumnak.[357]

Annak köszönhetően, hogy Zozónak tudomása van a történelmi események kimeneteléről és az akkori rendszer működéséről, valamennyire az *alulnézet*et meg kell tudnia haladni. Zozo tudásának mélységére vonatkozó meglátások azonban csak hipotéziseken alapulhatnak.

2.2. A dokumentálás, az intermedialitás és a szövegfertőzés

A befogadó fotó olvasására is támaszkodik a színház vizuális eszköztárának és artikulált nyelvi egységeinek (Artaud) értelmezésekor. Kérdéses persze, hogyan olvassa a fotót, amely feltűnik a *Tetkó*ban.

> *„Bálint próbálja megcsókolni Zozo karján a tetoválást – ezalatt halkan elkezdődik és a továbbiakban egyre erősebben szól a Pink Floydtól a* The Great Gig in the Sky *(vagy annak egy átdolgozása) –, de a KAR valamelyik tagja minduntalan odatolja saját kezét, lábát (lehet variálni), és Bálint rendre azt csókolja meg. Zozo beszáll a játékba, és oda-odatartja ő is valamelyik testrészét. A mozgások komikumát fokozza, hogy csak Zozo érzékeli a KAR-t (a játék hevében Zozo és a KAR lökdösődik is), Bálint nem. A kivetítőn ezalatt Artur Zmijewski 80064 c. dokumentumfilmje egy kockájának látható egy-egy kollázsa (letölthető innen: http://www.cphdox.dk/D2006big/7349.jpg,*[358] […]*), az idős férfi alkarja a szereplők (és, ha megbírjuk, a közönség) fotóiba applikálva.*”[359]

[355] Uo. 153.

[356] Cs. Gyímesi alulnézet-definíciójából. Vö.: „célszemély a rendszert, a diktatúra működését egyetlen láncszemnyi minőségében, a rendszer alattvalója, vagyis az alulnézet pozíciójából próbálja megérteni”. In Cs. Gyimesi: *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába. I. m.* 11.

[357] Ez egész egységhez vö.: A disszertáció *Ideológia? Érték? Hely?* című fejezetét.

[358] A kéziratban szereplő linket megtartottam a szemléltetés kedvéért.

[359] Selyem: *Tetkó. I. m.* 35.

Jelen részlet színházban való befogadásának módjáról több szinten érdemes beszélni. Ez egységből kiderül, hogy Selyem nem izoláltan kívánja megjeleníteni Zmijewski filmjének kockáját. Ebből következik, hogy a néző nem feltétlen rögtön veszi észre. Amikor feltűnik neki a kocka, akkor viszont feltehetőleg elkezdi[360] a kivetítőn megjelenítetteket és a Zozo karjára utalást összességében értelmezni. A közönség fotói közé vegyítéssel érhető el talán a legnagyobb hatás, hiszen ez esetben a befogadók szociális érzékenységük aktiválásával szólítódnak meg.[361] A férfi karja és a befogadók képeinek együttese azt sugallja, hogy a befogadónak szintén lehetne a karján egy szám, a befogadó ugyancsak lehetne egy, a lágereket túlélt személyek közül, illetve akár a lágerekben meghalt egyik személy is lehetne.

Ezt az érzetet erősíti Zmijewski filmjének címe (*80064*), Zozo karján a szám 80064, a a kockán szereplő férfi karján a szám 80064. Az, hogy Zmijewski filmjének e szám a címe, és hogy Zozo karján is ez a szám látható, még nem lenne elengedhetetlenül szükséges ahhoz, hogy a fenti interpretáció érvényesüljön a legjobban[362]. A filmből kiválasztott képkocka azonban eléggé markánsan ezt erősíti. Egyrészről, Roland Barthes szóhasználatát követve elmondható, hogy a karon lévő szám az, ami „belém szúr, megfog", azaz számomra mint befogadó számára ez a *punctum*[363]. Mindazonáltal nem feltételezhető, hogy az összes

---

[360] Az „elkezdi" itt hangsúlyozottan viszonylagos kifejezés, hiszen az olvasási módtól erőteljesen függ az időfaktor.

[361] A selyemi elgondolás számára vélhetően ez tűnik a legmegfelelőbbnek, ugyanis a darab egészéből az vonható le, hogy a dráma a befogadót mint a társadalom egy egységét óhajtja megszólítani. Ezt az értelmezést támasztja alá vö.: *Be kell menni az emberek közé. Interjú Selyem Zsuzsával. I. m.*, továbbá Selyem beemelése Julia Kristevától az *Irodalom a kirekesztés ellen*ben: „Az irodalmi tapasztalat – írja Julia Kristeva – az egyedi és a közös metszéspontján történik. Azáltal, hogy rákérdez a nyelv, a szubjektum és a társadalmi kötelékek identitására. Hogy megnyissa, eltörölje, megújítsa őket." In Selyem: *Irodalom a kirekesztés ellen*. *I. m.*

[362] Jóllehet a cím erőteljes hangsúlyozó pozíciót tudhat magának.

[363] Vö. Barthes megjegyzéseit a fotográfiáról írottakkal.: „Ebben a többnyire unáris térben olykor (sajnos, csak nagyon ritkán) fölfigyelek egy-egy »részletre«. Érzem, hogy ez a részlet azonnal megváltoztatja a kép olvasatát, már nem ugyanazt a fotót nézem, hanem egy újat, amely számomra értékesebb. Ez a részlet a *punctum* (valami, ami belém szúr, megfog)." In Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. *I. m.* 50-51.

befogadónak ez működik *punctum*ként. Másrészről, a képen kívüli hang[364] irányítja az interpretációt: „It's more visible, more eye-catching."

A befogadót emellett, a tematikából és a film milyenségéből adódóan[365], olyan hatás éri, hogy az említett kockát dokumentumként kellene olvasnia. Ez megfelelne annak az elvárásnak, amelynek alapján a fotón a természettel való egyezést kell számon kérnie, vagy legalábbis ezt kellene elvárnia a fotótól[366]. Egy ilyen értelmezés azonban nem szükséges, hogy ellentmondjon annak a megközelítésnek, amely szerint miközben a befogadó valamiféle egyezést dekódol (a dokumentumfilm státusából adódóan), aközben tudatában van a jelentésképzés játékának is, azaz annak a megszokásnak, amelynek következtében rendelkezik e képkivágat típusának, vagyis e fotó típusának olvasási módjára vonatkozó elvárásokkal[367]. Selyem ellenben drámájában egy érdekfeszítő értelmezési lehetőséggel bővít. Az újabb és újabb befogadó képének beemelése az előadásba újabb és újabb interpretálandó egységet nyit meg. A deleuze-guattari-i szerzőpáros kifejezésével élve újabb és újabb konzisztenciasík csatlakozása, pontosabban szólva újabb és újabb konziszetnciasíkra kiírás figyelhető meg.

A *Tetkó*ban a képiségre való utalást a tetoválással is meg lehet tenni. Az utalás részben létrejön, ám csak addig, amíg ki nem derül, hogy a karra nem valamiféle divatos figura[368], hanem egy szám kerül[369]. Ez felfogható az olvasási módok, a „minden szöveg"[370] körüli játéknak, így akár fricskának is. Ennél azonban sokkal több rejlik benne. Egyfelől a

---

[364] Mivel filmrészlet, ezért képen kívüli hangról beszélhetünk, a kockán ebből a felirat marad, ha meghagyja a rendezés.

[365] Azaz abból adódóan, hogy itt a lágerek felidézése jelenik meg, illetve, hogy a részlet egy dokumentumfilmből való képkivágat.

[366] Vö.: Mitchell Peirce-interpretációját in Mitchell: *Nelson Goodman és a különbözés grammatikája. I. m.*

[367] Vö.: Mitchell Goodman olvasási módokra vonatkozó meglátásait in Uo.

[368] Kérdéses persze, hogy mit tekint a befogadó figurának. Erről bővebben: Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Ford. Szili József és Tellér Gyula. Budapest, Aldus Kiadó, 2004.

[369] A kép és szöveg közti olvasási módokról bővebben: Milián Orsolya: „A festészet elbeszélései: egy művészettörténeti narratológia felé". In Uő.: *Képes beszéd*. Budapest, JAK + PRAE.HU, 2009. 47-70.

[370] Vö.: Barthes: *Texte. I. m.*

tetoválással — s itt még nem tekintjük azt, hogy mit ábrázol a tetoválás — egy viszonylag jól behatárolt csoportba tartozónak vélheti az egyén magát, azaz könnyen egy — Selyem visszatérő szóhasználatával — „ready-made”-nek[371] gondolt identitást vehet fel, s ha mást nem, egy ilyen közösségnek feltételezetthez csatlakozhat. A darab ezt a *80064, avagy a vissza nem vont jelek dalá*nak refrénjébe összefoglalja:

„Ready-made identitásunkkal győzünk
Pénz legyen, fegyver, élettér és gáz
S ha arról, hogy kik vagyunk mégsincs gőzünk
A tetkó a miénk, övéké a gyász.”[372]

Másfelől, a tetoválással megteszi az egyén, hogy papírrá alakítja/alakítattja a testét. A testére rá, bele ír a tetováló, ilyeténképpen deterritorizálja az egyént[373], aki pedig ezt a deterritorizált létet választja, amely a „ready-made” identitás sajátossága. A tetováló a bőr felső rétege alá „ír”, az adott testtől idegen anyagot szállít a testbe. A különbség abban fedezhető fel, hogy míg a tetoválást egyik esetben az egyén maga vállalta, addig a másik esetben kénytelen volt elszenvedni. Elszenvedte a tetoválást és Lovász Irma testbe való belépését, továbbá e nő által az idegen anyag bevitelét, a fertőzését.

„És megint itt van a Lovász Irma
Mocskos ujjal hüvelyekben matat
Gyűrű, ékszer, pénz vagy a puszta vágy

[371] Vö.: Selyem: *Irodalom a kirekesztés ellen. I. m.*

[372] Selyem: *Tetkó. I. m.* 33.

[373] Vö.: „A sima/barázdált tér archetípusa, geológiai modellje: a tenger és a sivatag. A rajtuk reterritorializálódó szél, eső vagy napsugár a cseppekből és homokszemekből hullámot, dűnét épít, ereket rajzol a sima testre, behálózza, bebarázdálja a deterritorializált föld-testet, hogy aztán otthonos barázdáit újra kisimíthassa a szél …” In Gyimesi: „Pliszé. Közvetett szabad beszédben Gilles Deleuze-ről”. In Uő.: *Szökésvonalak. I. m*. 31-55. 49-50. A tetoválásnál a kisimíthatóság esete sajnálatos módon nem jelenhet meg.

Hogy ő dönt, élni kinek is szabad."[374]

A fertőzés e dráma kapcsán úgy mutatkozik meg, hogy belegyűrődnek, illetve maga a szöveg kebelez be újabb egységeket, írja ki elemeit, egységeit újabb kozisztenciasíkokra. Alapvető nézőpontbeli különbséget teremt, hogy a „szöveg" önmegfertőzéséről van szó, avagy a „szöveg" ezeket a fertőzéseket elszenvedi.

2.3. Még egyszer a dichotómia ellenében

A belegyűrődések sokasága megteremti annak lehetetlenségét, hogy dichotómiából épüljön fel a szöveg. Jóllehet a darab egy-egy gyűrésben bemutatja a dichotómiát, az ezen alapuló szemlélethez való ironikus hozzáállás jellemzi,[375] továbbá a dichotómikus szemléletből eredő katasztrófát vezeti le.

A *Tetkó*ban a börtönlakók közötti események beírásakor a dichotómia újragenerálása történik meg. Bálint, a börtönben dolgozó (feltehetőleg) szociális munkás, elfogadja, hogy egy olyan kísérletet vezessen végig, amelyben meghatározott ideig a rabok egyik csoportja őrként, a másik rabként él, majd a csoportszerepek megfordulnak. A darab a felosztás, az osztályozás lehetetlen voltát érzékelteti azzal, hogy a csoportba kerülést pénzfeldobással döntik el. A kísérlet felénél a szerepek felcserélődnek. Ugyanazok a passzusok ismétlődnek, csak a szereplők változnak, akik sajátossága mellesleg lényegtelen lesz, nevük helyett is csak ennyi áll: K1, K2, K3,… Két év elteltével csak kettőjük neve lesz kiemelve (K7: Laci, K2: Zoli). Nevük csak a halál miatt hangsúlyozódik. (A 2. rész 2. jeleneténél már névvel történő

[374] Selyem: *Tetkó. I. m*. 30.

[375] Vö.: A feljebb taglalt Maxwell-démon szerepe a fizikában.

részleges azonosítások valósultak meg.) Az említett ismétlődő egységek a rabokkal való kegyetlen, maga után büntetés nem vonó bánásmódot prezentálják[376].

Bálint a börtönlakók csoportjának mind a két felosztása esetében lefényképezi az eseményeket. Kérdéses, hogy szociológiai kutatások számára készíti-e a képeket, vagy a nagyobb nyilvánosság ugyancsak megláthatja azokat. Bármelyik esetre is támaszkodik az elemzés, Maxwell felkéréséből adódóan arra lehet következtetni, hogy a képeket dokumentumoknak szánják az azokat feldolgozók, rendszerezők.[377] Mielőtt a nyilvánosság elé jutnának a képek, azelőtt egy válogatáson szükséges átesniük, amelynek következtében érnek el nagyobb számú befogadóhoz.[378] Az adott jelenséget bizonyos számú befogadó

---

[376] „*K1 és K2 a mozdulatlan K7-re vetik magukat, lemeztelenítik, talpra állítják, K7 alig van eszméleténél, K1 és K2 egymással szemben áll, másfél-két méterre egymástól, és lökdösni kezdik K7-et, az egyik löki, a másik kifogja, aztán nem fogja ki, K7 nagyot esik, az őrök röhögnek.* […]

K3 *(ordít)* Most pedig, szarosak, vetkőzés! Három másodperc!

A rabok azonnal vetkőzni kezdenek.

K3 *(ordít)* Ki mondta, hogy a fekvőtámaszt abbahagyhatjátok?!

A rabok újra fekvőtámaszoznak.

K3 *(ordít)* Azt mondtam, vetkőzés!

A rabok újra vetkőznek.

K3 *(ordít)* És mi lesz a fekvőtámaszokkal, idióták?!

A rabok megint fekvőtámaszokat csinálnak. Közben K7 elveszíti az eszméletét, K1 leönti egy veder vízzel, és folytatják a játékukat. K3 a félig levetkőzött, és így korlátozott mozgáskészségű rabokat ütni kezdi. Hartel Bálint fotózik. Sötét. Egy pillanatra éles fény, mintha vakuból, és – tényleg csak egyetlen másodpercig – csoportképet látunk, mindenki mozdulatlan: elől gúlába rakva a meztelen rabok, mögöttük a három őr egymást átölelve mosolyogva pózol. Sötét.”. In Selyem: *Tetkó*. *I. m.* 45.

[377] A feldolgozó, a rendszerező feltételezett jelenléte maga után von egy nézőpontot, amelynek esetlegességével tisztában kell lenni.

[378] A válogatás mikéntjének elemzéséhez lásd Egyed Péter már idézett passzusát: „A nyilvánosság a klasszikus felfogásban a szólás- és sajtószabadságot jelenti mint olyan tényezőt, amely jelentős mértékben képes korlátozni a politikai hatalmat, lévén társadalmi opciókat és alternatívákat megtestesítő erő. Ehhez azonban ma már hozzáadódnak a különböző kommunikációs médiák, hiszen az információk válogatása és szűrése olyan politikai tényező, amely a tudat, valamint a cselekvés alakításában, illetve irányításában döntő szerepet játszik.” Egyed: *A demokrácia megközelítése*. *I. m.* 23.

megragadása eredményeképpen lehet csak tárgyalt, tárgyalandó problémának tekinteni.[379] A befogadó viszont nem okvetlenül hisz a fotó retusálatlanságában, megmásítatlanságában.[380] Bálint börtönfotóinak ugyancsak egy ilyen folyamaton kell átesniük. Ráadásul a dichotómikus gondolkodást ássa alá, hogy mind a két csoport tagjai rabok. Csak ideiglenesen, a kísérlet idejéig vette fel hol az egyik, hol a másik belcsoport a börtönőrök szerepét.[381] A dichotómiára támaszkodó szemlélet bukásának nevezhető e példa. Selyem ezzel a felosztás újabb paródiáját applikálja szövegébe.

Maxwell kapcsán már a démon sajátosságai is felmerültek, így az osztályozás és a hozzá kapcsolódó dichotómia kétséges volta. Annyiban még érdemes a Maxwell-figuráról szólni, hogy a dichotómia lehetetlenségét mind Bálint anyjának, mind Bálint szeretőjének szerepe közötti ingadozással, mind a bolond—nem-bolond-szerepek közötti mozgással képezi le. Emellett Selyem nem felejti el megjegyezni, hogy az „*első és második jelenetből ismert száraz, szelektáló démon*”[382] mutatkozik ebben az alakban. Maga Bálint is eltéveszti időnként, hogy kivel beszél.

> „BÁLINT Kedves anya, kérlek...
>
> MAXWELL *Voilá, voilá.* Itt történt valami. Gondolom, éppen jókor jön egy efféle. *(whiskysüveget vesz ki egyik cekkerből, átnyújtja Bálintnak.)*

---

[379] Ezt fejtegeti Susan Sontag is: „Ezek a példák [a vietnami és a boszniai háború példája — beszúrás K. F.] szemléltetik a fotográfiák meghatározó befolyását abban, hogy mely katasztrófákra és válságokra fordítunk figyelmet, mivel törődünk, végül is miként értékeljük ezeket a konfliktusokat.” In Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. Ford. Komáromy Rudolf. Budapest, Európa Könyvkiadó, Mérleg, 2004. 7. 109-119. 109.

[380] Sontag: *A szenvedés képei. I. m.*

[381] A kísérletbe beleegyezés előtt a rabok egyike részéről megmutatkozik a dichotómikus látásmód („K2 Én inkább maradok rab, mint hogy kibaszott őr legyek.” Selyem: *Tetkó. I. m*. 43.). Ezt világfelfogást azonban látszólagosan — hiszen K2 is benne lesz a játékban — törli a fizetés felvetése. Nem hagyható említés nélkül, hogy K2 lesz az egyik, akinek a halálát a 3. jelenet közli.

[382] Selyem: *Tetkó. I. m*. 36.

BÁLINT Ó, hát te vagy az. Egy pillanatra teljesen megzavarodtam. Köszi, mindjárt kibontom. Parancsolj, foglalj helyet."[383]

A *Tetkó*ban az anyához párosul a bolondság, Bálint szeretőjéhez — aki feltehetőleg férfi — pedig a nem-bolondság. Meglepő az a részlet, amikor a szerető Maxwell az anyát utánozza. Itt eldönthetetlenné válik, hogy melyik Maxwell van jelen.

„MAXWELL *(ő is nevetgélve, de hirtelen átvált az anya hangjára)* Kifejezetten élvezem."[384]

Maxwell a két nem közti mozgást, a bolond—nem-bolond figurát összesűrítve, a Maxwell-démon sajátosságait magáénak tudva egyben képes színre vinni a dichotómikus gondolkodás kifigurázását.

Selyem *Tetkó*jában a dichotómia ellenében történő szerkesztéssel, a Maxwell-démon ily hangsúlyos, vissza-visszatérő jelenlétével csak erősödik a hierarchikus gondolkodást negligáló szerkesztésre való törekvés. A hierarchiával szembeni, az attól különböző szemléletet felerősíti a rizómatikusra rájátszó szerkezet, amelynek kiírásaiban, így az alcímben a Bertolt Brechtre való utalás, majd mellette a különböző slágerbetétek és elméleti láncszemek egymásra fűződnek.

[383] Uo.

[384] Uo. 49.

Kimozdítottságok Visky András *A szökés* című drámájában

„»közép« — írja le a legpontosabban, hol is élek:
a történelem nehezen elhelyezhető, köztes terében,
valamiféle diffúz ideiglenességben, olyan helyen,
ahol kivétel nélkül mindenki, születésétől fogva, vándor.”[385]
Visky András: *Megérkezés a 21. századba*

„ímé feláztatja arcomat a novemberi
eső”[386]
Visky András: *Írj meg engem*

„Attól a pillanattól kezdve, hogy a nyelv közbeavatkozik (és mikor nem teszi?), a tényt csak tautologikusan definiálhatjuk.”[387]
Roland Barthes: *A történelem diskurzusa*

Az előző fejezetben Selyem Zsuzsa *Tetkó* című drámájára összpontosítva felfedtem egy olyan időkezelési technikát, amelyre az „időszakadások” beemelése jellemző. A jelen fejezet Visky András *A szökés*[388] című darabja kapcsán szintén elemez egy sajátos időkezelést, amely azonban nem a Selyemével azonos szakadást hozza létre — bár hasonlatosságok kétségkívül észrevehetők, s ezt jelezni is fogom —, hanem az „időkeverés” olyan módozatát teremti meg, amelynek az alapja a kanonizáció és a közösségképzés jellegzetességeire épül.

1. Az „Időkeverés”

*A szökés*ben az „időkeverésben” markánsan feltűnő *időintervallumok* az 1848-49-es, 1956-os, 1989-es, 1990-es eseményekhez köthetők.[389] Ennek következménye a helybe/helyekbe

[385] Visky András: „Megérkezés a 21. századba”. In Uő.: *Megváltozhat-e egy ember*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk, Ariadné Könyvek, 2009. 185-196. 186.

[386] Visky András: „Írj meg engem”. In Uő.: *Hóbagoly*. Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992. 10.

[387] Barthes, Roland: „A történelem diskurzusa”. Ford. Szabó Piroska. In *Tudomány és művészet között*. Szerk. Kisantal Tamás. Budapest, L’Harmattan, Atelier Füzetek, 2003. 87-99. 96.

[388] Visky András: „A szökés”. In Uő.: *A szökés. Három dráma*. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 8-63.

[389] Emellett más időintervallumokra, időpontokra is történik utalás, így 1526-ra, 1918-ra, de most csak a hangsúlyozottakat veszem elő.

„kapaszkodás” lehetetlensége: keverednek a Bécsre, Budapestre, Kolozsvárra, Temesvárra, Marosvásárhelyre való utalások. Ezt a keveredést fokozza az álom terének applikálása, továbbá annak eldönthetetlensége, hogy vajon a szereplők börtönben vagy bolondokházában, esetleg egy időn kívülihez köthető térben találhatók-e.

Az időkeverés és az események egymás melletti felidézése a történelmi narratíva jegyének elismeréséből építkezhet, vagyis az illúzió meglétének elfogadásából, azaz az objektivitás lehetetlenségéből. E jellemzőnek nyelvi oka is van: a referens nem-nyelvi létének megragadhatatlansága[390]. A *szökés*nek ezt egy játékkal sikerül színre vinnie: a referens csak nyelvi létében él, ám ezt a nyelvi létet is alá lehet ásni azzal, hogy egyazon megnyilvánulás több nyelvi referensre mutat rá. A szereplők legszívesebben s leghosszabban a forradalmakról szeretnek elmélkedni. Paul Veyne elgondolását követve kijelenthető, hogy magának a *forradalom*nak a jelentésében sem lehetünk biztosak.

> „Egy történelmi fogalom lehetővé teszi például, hogy eseményt forradalomként jelöljünk meg; az illető fogalom használatából azonban nem következik, hogy tudjuk is, »mi az«, hogy »forradalom«. Ezek a fogalmak nem érdemlik meg a fogalom nevet, nem szükséges és összefüggő elemek komplexumai, hanem inkább összetett reprezentációk, amelyek a megértés illúzióját keltik, de a valóságban csupán generikus képek.”[391]

Fontosnak tartom kiemelni, hogy a disszertáció nem tér ki a történelmi események elemzésére, lévén, hogy nem ez a feladata, hanem a közösségre jellemző mechanizmusok leképeződését elemzi, ezen a helyen Visky adott drámája kapcsán.

[390] Roland Barthes erre hívja fel a figyelmet. Barthes: *I. m.*

[391] Angolból fordította Vincze Hanna Orsolya in Vincze Hanna Orsolya: „Tények és toposzok a történelemírás narrativista elméleteiben”. In *Emlékezet és kommunikáció. Narratívák az egyéni, a társas és a közösségi identitás teremtésében*. Szerk. Gagyi József. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2007. 57-67. 61.

Veyne a történelmi narratíva zsákutcáit fogalmazza meg azon passzusokban, amikor végigveszi a jelentésmódosulásokat, és a történelmi narratíva univerzáléinak megképzésével, folyamatos megújítási kényszerével szembesíti a befogadót; in kiemelten Veyne, Paul: „Les concepts”. In Uő.: *Comment on écrit l’histoire*. Paris, Ed. du Seuil, 1979. 87-89.

A nyelvhez kapcsolódó problematika rá/beleíródik/szövődik az időkeverésébe[392], amelynek egyik jellegzetessége (a fentiek következményeként), hogy a befogadó nem tud egy „szálba” sem belekapaszkodni, jobban mondva egyfolytában több nyelvi referenssel számol.

A szereplők közötti viszonylagosan biztos pont valamiféle „mi” megképzése. A viszonylagosság azért került elő, mert jóllehet a „mi”-t pillanatnyilag és a magyarázatba belezavarodva megképzi az Angyal és Bátyus közötti dialógus a „magyar sorssal”, az „ők” — a „mi” „párja” — visszatérően ki van mozdítva.

> „ANGYAL Na és kik a győztesek?
>
> BÁTYUS Hát azok… Akik odakint vannak…
>
> ANGYAL Mindenki…?
>
> BÁTYUS *gyanakvóan, mint aki érzi, hogy lépre csalják*. Mindenki…
>
> ANGYAL Hát ez az… ! Úgy bizony. A túlélők, mind egy szálig. Azok a győztesek. És teljesen mindegy, melyik oldalon állnak. Legyenek bár honvédok vagy rendőrspiclik, ábrándos nővérkék a tűzvonalban vagy hazafi kémelhárítók, besúgók és besúgottak, mit tudom én. Győztek. Világos?”[393]

Itt a „magyar sors” első tagja nem tűnik az érvelésben fontosnak, ám a következőkben olyan események kerülnek elő, amelyek a magyar történelem kanonizált egységei[394], amelyek használata után egy újabb „időkeverés” következtében, több nyelvi referenssel az azonosítás lehetetlensége „valósul” meg. Angyal az „ők”-et már csak úgy tudja definiálni, hogy „ők” mindazok, akik nem a börtönben vannak. Ezekhez az „ők”-höz sem nem elismeréssel, sem nem megvetéssel[395] fordulnak, sokkal inkább csak a vágyott relatív szabadságot tulajdonítják

---

[392] A történelemi narratíva kérdéséről összefoglalóként lásd.: Vincze: *I. m.*

[393] Visky András: *A szökés. I. m.* 23.

[394] A fenti, a nyelvet érintő fejtegetés következtében használom az egység kifejezést.

[395] A düh ellenben megjelenik, noha csak egy pillanatra. Ezt a dühöt ironikusan Bátyus gyűlöletként aposztrofálja:

nekik. A két börtönbeli alaknak is megvan a szabadsága, csak éppen a börtönhöz mérten a falakhoz igazított típus.

> „Amikor évekig magánzárkában volt, csak három lépésnyit léphetett a napi sétáján. De ő kettőt lépett, hogy mozgását ne a zárkához, a szabadsága hiányához igazítsa.”[396]

A *szökés* börtönben lévő egyéneinél emellett észrevehető egy olyan logika, amely abból áll, hogy küzdenek önnön rabságuk ellen, vagyis (látszólagosan) megszervezik szökésüket, ám tisztában vannak a szökés sikertelen kimenetelével. A sikertelenség két dolgot jelölhet: 1. a szökés nem vezet a rab lét eltörléséhez, és így lehetnek hősök — ez egyszersmind a hős lét feltétele; 2. sikerül a szökés, de ők ketten lesznek a túlélők, és nem tudnak továbblépni — erre a variánsra nem ismerik a válaszlépést. A szereplők, legalábbis Angyal attól retteg, hogy a második eset realizálódik. Ennek lehetséges létrejötténél attól fél, hogy önnön megírt léte szűnik meg, azaz túlélőként már neki kellene a sorsát írnia. Olyan túlélő lenne azonban, akinek létére nem rendelkezik válaszokkal senki[397].[398] Ha Angyal rettegése egy, az itt vázolt gondolatsorhoz hasonlatos következménye, akkor ő abban hisz, hogy bármiféle kollektív

---

„BÁTYUS Gyűlölni tetszik az úrnak. Kifelé gyűlöl innen az úr. Gyűlöli azokat, akik nincsenek velünk itt a cellában.” (In Visky András: *A szökés. I. m*. 25.)

[396] Visky Ferenc: *Fogoly vagyok. I. m.* 107. E részlet összeolvasható Cs. Gyímesi Epiktétoszról és a szabadságáról tett megjegyzéseivel. Cs. Gyimesi: *Szem a láncban. I. m*. 12.

[397] Még a hatalom sem, ha a megszököttek lennének az egyetlen túlélők. Ez az eset természetszerűleg csak hipotetikus szinten lehetséges, ugyanis a börtönben, illetve bármiféle szabadságmegvonásban a hatalom tarthatja az egyént. Ha a hatalom nem létezik (ez még erőteljesebb hipotézis; a lehetetlent jelöli), akkor nincs a fogvatartásnak értelme; egyetlen esetet kivéve: nincs is fogvatartás, az egyén döntése a börtönbeli lét, hiszen erre a létre vannak csak megoldásvariánsai.

[398] Ehhez az interpretációhoz Visky Andrásnak *A megtorlás kegyelme* című szövegében lévő gondolatmenetét applikáltam. Vö.: Visky András: „A megtorlás kegyelme”. In *Viharok. 1956-os irodalom a Korunkban*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2006. 127-130.

identitás megképzett, beragadt, nem alakulóban lévő, azaz nem kell rajta dolgozni[399]. Ilyen értelemben tehát egy „ready-made”-nek[400] gondolt identitást vél a magáénak.

*A szökés*beli rabok esetében kérdéses, hogy a bolondság velejárójaként, de az időkeveréssel adatik-e meg a szabadság (egy másik) módozata. E felvetéskor a társadalom osztályozási kényszere miatt azon aktusnak lehetnénk tanúi, amelyből levezethető, hogy a szereplők képviselnék az „ők” kategóriáját, hiszen a társadalom ebben az esetben a „normához” a „mi”-t párosítaná.[401] Ellenben a bolondság kérdése összevarrható a történelmi narratíváéval akkor, ha elfogadjuk, hogy a fiktív és a történelmi elbeszélés szembeállítása félretehető[402], illetve ha kitágítjuk a barthes-i „szöveget”, és most egy „elismerten” fikciós textusra applikáljuk[403]. A barthes-i elgondolás alapja, hogy a történetíró megnyilatkozása révén „dekronologizálja” az időt, és próbál olyan megjegyzéseket csempészni a szövegbe, amelyek a saját idejére vonatkoznak. Az „időkeverést” elérni óhajtók vagy az „időkeverést” elszenvedő bolondok azonban nem képesek önnön idejüket beírni. (Ha Barthes-ot követjük, ők a jós kategóriáját veszik inkább fel.) E két alak az időkeverések „szereplői” és „narrátorai” is egyben, ám itt nincs időben elodázás. Egyszerre „szereplők” és „narrátorok”.[404] Nincs egy rendszerező vagy értelmező elv, mozdulat, amelynek révén önnön interpretációjukat be

[399] Vö.: Szajbély Mihály: „A nemzet problematikája: identitásvesztés és identitáskeresés”. In Uő.: *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*. Budapest, Universitas Könyvkiadó, 2005. 63-81.

[400] Vö. a disszertáció *Az egymáshoz kapcsolódások játéka* című fejezetét.

[401] Erről bővebben kiemelten: Foucault, Michel: „A panoptikusság”. In Uő.: *Felügyelet és büntetés*. Ford. Fázsy Anikó. Budapest, Gondolat, 1990, 267-309.; Marcelli, Miroslav: *Michel Foucault, avagy mássá lenni*. *I. m.*

[402] Vö. Barthes: *I. m.* 87.

[403] Tudva, hogy „a történeti elbeszélést így nem interpretáció volta különíti el a mítosztól […], hanem az, hogy interpretációként is jelenik meg, azaz világosan megkülönbözteti önmagát az általa interpretálttól — mely utóbbi ugyanakkor behatárolja a lehetséges interpretációk körét is.” In Szajbély: *I. m.* 79-80.

[404] Az interpretáció kiemelten a barthes-i szöveg 90-91. oldalon lévő passzusaira támaszkodik, azokat transzponálja. Barthes*: I. m.* 90-91.

tudnák mutatni[405]. Az értelmezés centrumában állhatna a forradalom mint közös jegy, ám az is megragadhatatlan a fentiek értelmében[406].

A két alak „ők”-„mi” felosztására visszatérve látható, hogy Angyal és Bátyus az általuk megnevezett „ők”-et, illetve annak egy-egy egyénét egy olyan csoportba sorolás kapcsán mutatják meg, amely a reális közösségek[407] megteremtődésének következménye. Jóllehet hogy az adott egyén mind azt a közösséget, amelybe tartozik, mind az attól különbözőt reális közösségnek tartja, nem menekíti meg önnön értelmezését attól, hogy az övétől különböző közösséghez esetlegesen negatív jegyeket társítson. (Ennek az eshetőségnek szokott velejárója, hogy a „különböző” reális közösség is negatív jegyeket tulajdonít az előbbinek.) A negatív attribútumokkal ellátás addig mehet, amíg kialakul a félelem, hogy az egyénétől különböző adott közösség az egyén közösségét negligálni óhajtja.

„ANGYAL […] A másik oldaltól, bizony…”[408]

„BÁTYUS …odafordul a melléje kirendelt papi személyhez …

ANGYAL *kiált, szinte magán kívül*. Ügynök, ügynök az is! Nehogy gyónjon neki, nehogy…

BÁTYUS …mielőtt eltávoznék, tisztelendő barátom, ha nem utál, csókoljon meg engem. Hogy utálnám a hősök leghősebbikét, mondja a pap. Egymás nyakába borulnak és keservesen sírnak.

ANGYAL Csókkal! Csókkal árulja el, tudtam! Borzasztó spectáculum!”[409]

---

[405] Szajbély: *I. m.*

[406] Vö. Veyne: *I. m.* és Vincze: *I. m.*

[407] A reális közösségekről bővebben az előző fejezetekben. Emlékeztetőül Cs. Gyímesi meghatározása: „A reális közösség mindig szabad emberek társulása — a jelenben, a gyakorlatban, az érintkezésben felismert közös érdekek és célok, ügyek és eszmék vagy egyszerűen a szeretet alapján.” in. Cs. Gyímesi: *Vázlatok egy szellemi kórképhez. I. m.* 45. 5. lábjegyzet.

[408] Visky András: *A szökés. I. m.* 17.

[409] Uo. 34.

„ANGYAL *félrehívja Bátyust, súgva*. Csak óvatosan. Valami itt nincs rendben. Lehet, hogy besúgó, azért hozták ide, hogy összeállítsa a többiek névsorát. Akik szökésben vannak."[410]

E részletekből dekódolható, hogy kiemelten Angyal az „ők" közösségét valamiféle attribútumok, valamiféle „történelmi tapasztalat hordozójának"[411] tekinti, és az analógiás gondolkodásból levezethetően elvárásai vannak, azaz a már ismert mintákból, lépésekből válogat, amelyekről viszont ő is úgy tudhat, hogy ő viszont a „mi" közösségének történelmi tapasztalatával rendelkezik. A csókkal elárulás aktusában az „ők" negatív jegyekkel ellátásának szélsősége vélhető. Az idézett harmadik részlet következő egységei ironikusan, de visszacsempészik az istenek definiálhatóságával a nemzeti identitás morzsáit.[412]

A csókkal való elárulás esetének feltételezése egy hibás analógiás következtetésen nyugszik. Sujánszky Euszták naplójának[413] átírásával Visky bemutatja mind az analógiás gondolkodás csődjét[414] (kiemelten a közösségek viszonylatában), mind a kanonizáltnak vélt szöveg „kifordíthatóságát". Sujánszky naplójánál felvetődik a kérdés, hogy mely variáns, amely kanonizáltnak mondható, hiszen a szöveg két változat Görgei Artúr szerepéről nem ugyanolyan mértékben árnyaltan nyilatkozik.[415] József Attila *A Dunánál* című versének adott sora, illetve annak átformálása ugyancsak a közösség viszonylagosságának ironikus bemutatását szolgálja.

---

[410] Uo. 44.

[411] Vö. A politikai és a cselekvő közösségek kapcsán bővebben: Bakk Miklós: „Politikai identitás és nemzeti identitás". In *Egyén, állam, közösség*. Szerk. Demeter M. Attila. Kolozsvár, Pro Philosophia, Műhely XV., 2007. 140-152. 148.

[412] Egy ilyen olvasat felhasználhatja Barthes azon megjegyzéseit, amelyek a transzcendens jelentettet érintik.

[413] A napló általam felhasznált része: Sujánszky György Euszták: *Az aradi rendház naplója (1848-1851)*. Budapest, METEM — Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány, 2007. 71-77.

[414] E gondolkodási módnak adott fricskáról az előző fejezetben is már szó esett.

[415] Erről Zakar Péter meglátásai a kötet előszavában. Sujánszky: *I. m.*

„ANGYAL […] Én félig osztrák vagyok. Vagy orosz. Vagy tatár. Nem, nem. Én félig román vagyok. Vagy tán egészen az…?”[416]

Az átírás, kiváltképpen a Bibliára való utalások, a hozzá kapcsolódó átírások és Petőfi naplójának beemelése mintegy a kánon és a mítoszképzés ellenében látszik működni. A kánon nem csak és kizárólagosan a megerősítés aktusával lehet jelen.[417] A kánon mechanizmusában benne rejlő értékorientáltság (annak viszonylagosságával, a paradigmától való függőségében) kétségkívül a múltra összpontosít a legerőteljesebben, hogy onnan vezethesse le a jelenre és a jövőre vonatkozó, az adott kánon által érvényesnek *állított* vélekedéseit. Ebben a „mozdulatban” ténylegesen bennfoglaltatik a jelenből való értelmezés, így akár a kihagyás és a kánonnak nem megfelelő és általa nem igazoltnak/igazolhatónak a törlése is[418]. A Visky-dráma sajátossága, hogy nem állapítható meg a jelen, illetve obskurus elgondolásaink lehetnek, hiszen 1990 márciusát még említi a szöveg. Az időkeverés következtében ellenben nem egy időpont — akár a jelen — emelhető ki, hanem sokkal inkább az alakulásban levés, a formálódás, mint amely az intertextekkel telített szöveg sajátossága is. A kánonhoz kapcsolódással az intertextualitásnak valóban van egy hagyománymegszólító jegye[419], ám *A szökés*ben, márcsak az idő jellegzetes kezelése, a fikció, továbbá az intertextualitás itt megjelenő attribútuma[420] okán az olvasható-írható tulajdonság kerül előtérbe. E tulajdonság

[416] Visky András: *A szökés. I. m*. 26. József Attila: „A Dunánál”. In *József Attila összes költeménye*. http://mek.oszk.hu/00700/00707/

[417] Vö.: Szajbély: *I. m*. 81-89.; *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Szerk. Rohonyi Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 2001.

[418] A kérdésről a transzilvanizmus kapcsán bővebben: Végh Balázs Béla: *Kanonizáció a kisebbségi irodalmakban*. Kolozsvár, EME, Erdélyi Tudományos Füzetek 253, 2005.

[419] Vö. Uo.

[420] A jelölt-jelöletlen rájátszások, idézetek váltakozása a birtoklás-önfeladás játékát árnyalják úgy, hogy különbözőségeket jelölnek, akár a jegyzés aktusa nélkül.

velejárója az állandó alakulóban levés[421], a *leendés*[422] folytonossága, amely pedig a jövőhöz íródást hangsúlyozza[423].

2. Tanú*bizonyság*?

„Egyik alkalommal bejön a cellába a börtönigazgató,
és kérdezgetni kezdi a foglyokat, miért ítélték el őket:
— Mi a vétked?
— Szidtam Vasile Lucaciut.
— Neked?
— Dicsértem Vasile Lucaciut.
— Neked?
— Én vagyok Vasile Lucaciu."[424]
Visky Ferenc: *Fogoly vagyok*

Kérdéses, hogy azon szereplőktől, akik elszenvedik az időben elrajzolt létet, azoktól elvárható-e akár a bizonyítás, akár a tanúságtevés, illetve a felügyelet mily mértékben gyakorolható felettük.

2.1. Nyelviség

*A szökés*ben a felügyelet-problematika[425] erőteljesen a nyelv kérdéskörébe szövődik bele. A felügyelet megvalósíthatatlanságát, így annak kigúnyolását leghangsúlyosabban a tárgyalás

[421] „Az *idézet* arról is tanúskodik, hogy az idézetek által formált szöveg nem adottság, nincs egy tőle független, vele szemben teljhatalmú transzcendens szerzője, hanem folyamatosan a létrejövés és öneltörlés állapotában van, nem írható, hanem olvasható-írható. Ez a kettős mozgás nem vezet valamiféle végső dialektikus egységhez — az idéző szöveg nem vitatkozik, nem akarja fölülírni, legyőzni az idézett szöveget. Nem azt akarja, hogy ő legyen (*igen*), és a másik nem (*nem*); nem azért mondja újra a másik szöveget, hogy megszüntetve megőrizze — de azt sem akarja az idéző szöveg, hogy ő ne legyen (*nem*), s az idézett igen (*igen*), mert kicsoda ő, hogy föladhassa magát? Az olvasás-írás kettős folyamatában, idéző és idézett egymásmellettiségében a szöveg megmenekül a birtoklástól és az önfeladástól." In Selyem: *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában. I. m.* 20.

[422] Deleuze-Guattari fogalma. Vö. előző fejezet.

[423] Az intertextualitásnak a jövőhöz való kapcsolódásáról egy nem deleuze-i gondolatrendszerben lásd. *L'intertextualité*. Introduction, choix de texts, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Sophie Rabau. Paris, Flammarion, GF-Corpus, 2002.

[424] Visky Ferenc: *I. m.* 103.

csődje prezentálja.[426] A tárgyalás, vizsgálat során — előbbi a hagyomány felől tanulmányozva magát a felügyeletet képes megjeleníteni — a kommunikáció lehetetlensége mellett az olvasási módok paródiája mutatódik be abban a dialógusban, amelyben Angyal családnevét foglalkozásnévként[427] értelmezi Mária, aki a sajátját is egy hasonló olvasási módnak veti alá.

> „MÁRIA *hivatalosan*. Neve?
>
> ANGYAL *nem válaszol*.
>
> MÁRIA *kedvesen-kegyetlenül*. Mi a neved?…
>
> ANGYAL Angyal…
>
> MÁRIA A neved, vádlott, a neved. Az életformád felől éppen most döntöttünk. […]”[428]

> „ANGYAL Legyen még szerencsénk egymáshoz, asszonyom.
>
> MÁRIA Hogy érti ezt, Angyal? Hiszen eddig sem volt…
>
> ANGYAL Akkor tehát maga még szűz, Mária?
>
> MÁRIA Úgy van, angyalom. És még a nevemet is eltalálta.”[429]

Ennek a gondolkodásmódnak a fordítottját viszi színre Angyal és Bátyus, amikor az Isten nevének el-nem-árulását taglalják. A név elválik a lényegtől, továbbá a név kimondása rámutató aktusként, vagyis leleplezésként (mint a megcsókolás) értelmeződik.[430]

---

[425] Banu: *A felügyelt színpad*. *I. m*.

[426] A tárgyalásról Tamási Áron színművei kapcsán vö.: „találó Tamási törvényszék-jelenete mint a konvencionális színház paródiája, mert valóban van összefüggés színház és törvényszék között, s nem tehetőek anélkül egymás által a nevetség tárgyaivá, hogy ők maguk is ne válnának nevetségessé.” In Selyem: *„Szernyű szép világ”. Humor, irónia, poén Tamási Áron színműveiben*. *I. m*. 106.

[427] Michel Pruner szerint mellesleg az abszurd egyik meghatározó jegye, hogy a foglalkozásnevet emeli ki, így jelezvén azt a zavart, amelyet a társadalom a lényeg és a funkció között megképez. Vö.: Pruner, Michel: *Les théâtres de l’absurde*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan, 2003.

[428] Visky András: *A szökés*. *I. m*. 11.

[429] Uo. 20.

„ANGYAL Hallottad. Na és mi a neve? — ezt kérdezte. Jó lesz vigyázni.

BÁTYUS Mire vigyázni, Angyal?

ANGYAL A nevekre. Ki akarja szedni belőlünk.

BÁTYUS Az Istenét. Csak azt akarta megtudni…

ANGYAL Na ugye. Ő még biztosan szabadlábon van."[431]

A név és a lényeg szét/elválása a szemantikai mezőben véghezvitt „roncsolást" mutatja fel. Erre a fentiek melletti példát az olyan szókapcsolatok szétszedései szolgáltatják, amelyeket kötöttnek értelmezünk. A *fél lábbal a sírban*-szókapcsolathoz egy nyelvi szétszedés következtében kapcsolódnak azok a mondatok, amelyek az egyik láb levágásának, elhagyásának „eseményét" fejtegetik. Ezek a nyelvi játékok a nyelvhez párosuló felügyelet alóli kicsúszásnak értelmezhetők az esetben, ha a standard nyelvhasználat, illetve a hozzá kapcsolódó jelentésképzés kijátszásának véljük, amelynek egy könnyedebb módozata az egy fonémában különböző szavak egymásra utalása, továbbá két ilyen szó keverése, összetévesztése.

A kicsúszás nyelvet érintő kérdéskörét gazdagító egyéb típusa a tárgyalás, vizsgálat alatt ugyancsak felfedezhető. E típus azonban a tárgyaláshoz vagy vizsgálathoz kapcsolódó nyelviség felől érthető meg: a vádbeszéd, vallomás, védőbeszéd, gyanúsítás felől[432]. *A szökés* a vallomástételt nem viszi színre, annak „megtörténtéről" nincsen tudomásunk, csupán a

---

[430] Selyem Zsuzsa az *Isten* szó kapcsán (az *árnyék* és az *édesapám* szavak mellett Esterházy prózáját vizsgálva) a kontextusfüggőséget emeli ki. Vö.: Selyem: *Szembe szét. Humor és szentség összefüggése Esterházy Péter prózájában. I. m.* 156.

[431] Visky András: *A szökés*. *I. m*. 44.

[432] Tamási *Áron Ősvigasztalás*a kapcsán lásd a kérdésről Ungvári Zrínyi Ildikó: „A kicsi és a nagy: Tamási és Tamási". In Uő.: *Látványolvasás*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, Ariadné Könyvek, 2004. 9-46.

vallomást tevő, végrehajtó *tett-tagadásáról*, s mindezt ráadásul egy álomban prezentálja a dráma.

> „MÁRIA […] A beismerő vallomás könnyít a lelken. […]
>
> ANGYAL Nem ismertem be semmit. Csak a nevemet."[433]

2.2. Álom és fikció?

Visky az álmot és a fikció mikéntjét a *(fel)ügyelet*tel és itt a vele szorosan összefüggő emlékezettel szövi egybe. Az álomra nemcsak az álmodónak kell emlékeznie, hanem részben az álmodó mellett tartózkodónak, legalábbis annyiban hogy az álmában beszélőnek a szavait fejben kell tartania, hiszen csak ily módon kérdezhet arról, ily módon faggathatja az álmodót. Nem tesz mást tehát az álmodó melletti, mint *ügyeli* az álmodót. Lehetne akár az *őrzés*t említeni, de részint az *őrzés*hez a védelem párosul, részint pedig nem az információszerzés köthető hozzá. *A szökés* szerepbeli *ügyelői* azonban információt óhajtanak az álmokról. Az *őrzés*ben benne rejlik a virrasztás, így az éberen maradás, ám (feltehetőleg) nagyobbrészt nem valamiféle „adalék" okán. Az *ügyelés* ezzel szemben információ miatt bekövetkezhet, ellenben az emberi jegyet tudja magáénak, továbbá nem „elhajlás", „vétség"[434] után „nyomoz", így nem *felügyelet*. *A szökés*ben tárgyalt álmok mintha nem egy egyénhez fűződnének, mintha együttes produktumok lennének: az egyik szereplő álmodik, a másik lejegyzi; amit az egyik szereplő álmodott, azt már nem álmodhatja a másik.

> „BÁTYUS […] Jegyezd meg, miket mondok álmomban, és kérdezzél. Ha nem kérdezel jól, nem fog eszembe jutni, mit álmodtam."[435]

---

[433] Visky András: *A szökés*. *I. m.* 12.

[434] Georges Banu kifejezései, terminusai használtak. Banu: *I. m.*

[435] Visky András: *A szökés*. *I. m.* 17.

„BÁTYUS Na akkor kussolj, nemes úr. Aludni akarok. Most én következem. Aztán jegyezz meg mindent jól, értetted…”[436]

„BÁTYUS […] Kelj fel, barátom, én is szeretnék álmodni egy kicsit, de tőled egyszerűen lehetetlen. Gátlástalanul elálmodsz tőlem mindent.”[437]

Emellett még az egyik szereplő jobbnak minősíti a másik álmát a sajátjánál. Az álmokból megragadható megjegyzésdarabkák miatt tehet ilyen kijelentést. Az álmok felelevenítése, az emlékezet együttes aktiválása miatt lehet *együttes újraírásról* beszélni.

A szökés a fikció-valóság kérdéskörét az emlékezéssel és a felügyelettel az adott szereplő válogatáshoz, szelektáláshoz hasonlatos aktusán keresztül fonja össze. A szereplő információt gyűjt a „szövegről”[438], az információgyűjtést követi egy feldolgozás, amelynek során a „szövegről” vagy „szövegrészletről” eldönti az egyén, hogy az hozzátartozik-e. A nem hozzátartozót, azaz nem a tulajdonában lévő „(szöveg)részletet”, a nem általa „gyártottat” „elhajlásnak”, illetve eltérőnek definiálja. A nem birtokolt jegyével mindenképpen párosítja. A szereplő a nem birtokolt adatot az arra való emlékezés hiányával igazolja. Ez a folyamat, az adatok gyűjtését követő információfeldolgozás nem vesz sok időt igénybe. Jóllehet a szereplő a maga számára a nem birtokoltat eltérőnek definiálja, a másik számára már *fikció*nak nevezi. A *fikció* sajátossága Angyal szerint, hogy csak az egyikük emlékszik rá.

„ANGYAL […] Közösen találtuk ki, tehát minden okunk megvolt rá, hogy elhiggyük. Bolond Huszárt leszámítva, akit kikergettünk. És akit, mert csak én emlékszem rá, természetesen én találtam ki. Te

[436] Uo. 19.

[437] Uo. 14.

[438] A szöveg itt barthes-i értelemben használatos. Vö.: Barthes: *Texte. I. m.*; Barthes, Roland: *Mythologies*. Paris, Seuil, Points Essais,1970. [Magyarul részletek: *Mitológiák*. Vál. és ford. Ádám Péter. Budapest, Európa, Mérleg, 1983.]

nyilván elfelejtetted, kiűzted az emlékezetedből, lefojtottad, megtagadtad. *Amire közösen emlékszünk, az a való, amire pedig egyénenként, az a fikció*… […]”[439]

E részlet a fentiek következtében egyszersmind a kollektív emlékezet kifigurázásának fogható fel akkor, ha elfogadjuk, hogy akár két ember esetében is szóba kerülhet a kollektív emlékezet terminusa.

2.3. Az idő és a befogadó

*A szökés*ben megmutatkozó kollektív emlékezet a linearitás ellenében működik. E darab a felidézést csak fragmentumokkal valósítja meg. A jelennek is ez a fragmentáltság jut osztályrészül, így a narratíva megképzésének lehetetlensége nemcsak a nyelvi referensek szóródásának eredménye, hanem az idő széttöredezettségének is.[440] A szereplők az időbeli hiátusok következtében nem mutathatnak föl egy olyan értelmezést, amelyben az ok-okozati viszonyok tisztázottak (vagy legalábbis annak látszanak), így csak az összerakosgatás[441] marad nekik magyarázatul. Egy olyan magyarázatot hoznak létre, amely meglehetősen csekély relevanciával rendelkezik, már ha rendelkezik egyáltalán bármiféle relevanciával. Mindazonáltal, Banu felosztását követve[442], az e dráma által előrevetített, valószínűsíthető színházi előadást az *emlékezés színháza*nak jegyével el lehet látni, hiszen a test általi emlékezetet, illetve Măniuţiu révén *a* nyelvnek[443] nevezettet birtokolhatja, továbbá

---

[439] Visky András: *A szökés*. *I. m*. 31. [Kiemelés tőlem — K. F.]

[440] Ungvári Zrínyi Ildikó az idő töredezettségéhez köti a narratíva meg-nem-képzettségét Samuel Beckett *Godot-ra várva* című drámájánál. Vö.: Ungvári Zrínyi Ildikó: „Qui est là? Rákérdezés a kortárs színházra”. In *Korunk*, 2010. május. (XXI/5), 73-82. 75-76.

[441] A posztmodern színház kapcsán Ungvári Zrínyi Ildikó barkácsolásról beszél, in *A rendező hátralép* című fejezetben. Vö.: Uo. 78-80.

[442] Erről bővebben in Visky András: „Mítosz vagy zsáner. Tamási Áron és a magyar színházi tradíció”. In *Színház és rítus*. *I. m*. 7-17.

[443] Erről bővebben a disszertáció *A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása* című fejezetében.

„az *emlékezés színháza* nyelvileg csak a műalkotás módján fölidézhető jelentések létrehozására törekszik, a színház terében jön létre, és a néző totális részvételére, illetőleg a jelentések *közös megélésére* számít”[444]

Mind Selyem Zsuzsa[445], mind Visky András drámájában a linearitással szemben kialakított koncepció hangsúlyossá válik. Visky e helyt képviselt dramaturgiája az általa *Barakk-dramaturgiának* nevezettel[446] mutat hasonlóságokat. A *barakk-dramaturgia* jellemzői között az idézet-technikát, a töredékes és fragmentált dramaturgiát jegyzi, illetve a becketti elgondolással való egyezésekre utal. A töredékes magyar színházi ábrázolhatóságát kétségessé teszi.[447] *A szökés* mindenesetre a linearitással szembemenő gondolkodási módot a szereplők abba a fajta párbeszédébe is beemeli, amelyből kiderül, hogy a korukat a „szabadságvesztés” idejéhez viszonyítva számolják.

„BÁTYUS Hány éves vagy, Vitéz?

VITÉZ Nemsokára betöltöm a tizennyolcat.

ANGYAL Tizennyolc?

VITÉZ Ha a szabadságvesztések idejét számolom. Márpedig én csak azt számolom.

BÁTYUS Jó. Nagyon jó.

VITÉZ Csak ezt, a többi nem számít. Fogság, börtön, börtön, fogság. Sehol egyetlen asszony. Tizennyolc év, húsvétkor. Akkor leszek nagykorú. Megünnepeljük? És te? Mikor születtél?

BÁTYUS Ha a vizsgálati fogságot nem számítom…

VITÉZ Azt ne is számítsd, az még a magzati idő. Akkor még minden bizonytalan.”[448]

---

[444] Visky András: *Mítosz vagy zsáner*. *I. m.* 10.

[445] Vö. a disszertáció *Az egymáshoz kapcsolódások játéka* című fejezetét.

[446] Visky András: „Barakk-dramaturgia”. In Uő.: *Megváltozhat-e egy ember*. *I. m.* 11-19.

[447] „abban a színházi kultúrában, amelyben a lineáris, történet elvű, anekdotikus dramaturgiák uralkodnak, a töredékes lét vagy a szent idő, a hierofánia nem homogén tere színházi praxissá aligha fordítható le”. In Visky András: „Színház és idő. Születésnapi levél Pályi Andrásnak”. In Uő.: *A különbözőség vidékén*. *I. m.* 20-29. 25.

[448] Visky András: *A szökés*. *I. m.* 57.

Az vezethető le, hogy a drámabeli alakok a szabadságvesztéssel cezúrát alkalmaznak. A szabadlábon lévő időt és a szabadságvesztés idejét nem vegyítik. E gondolkodás alapja már eleve a felfüggesztésben rejlik, azaz fel sem merülhet a linearitás. A vizsgálati fogság idejét a magzati idővel rokonítják, hiszen az idő jegye a változékonysággal, a „megmásítódhatósággal" írható le. A vizsgálati fogság idejében születhet olyan döntés, amely a szabadságot fogja eredményezni, ám olyan is, amely az elzárást. Ez utóbbi esetben a vizsgálati fogság az átmeneti időt jelenti, a döntés idejétől pedig megkezdődhet a szabadságvesztés ideje. Az átmeneti idő a közöttiség idejét jelenti, amelyet van Gennep elgondolása alapján[449] a semleges térrel [zone neutre], így semlegesség jegyével lehet ellátni. A van Gennep által megnevezett rítusok [az *elkülönülés*, az *átmenetiség* és az *(újra)egyesülés*] attribútumai mutatkoznak meg *A szökés*beli alakok időszámításánál. Az *átmenetiség* időintervallumának sajátosságai mellett, vagyis a „szegély-stádium" attribútumai mellett a cezúrának köszönhetően a szabadságvesztés idejét megelőző jegyek levetése, letörlése, majd csak az elzárásban meglévőek felvevése észlelhető[450].

Visky szerint a *barakk-dramaturgia* időszerkesztése esetében az előadás túlnyomórészt a „bezárkózással" kezdődik[451], amelynek három típusát különbözteti meg: az egyidejű, a kizökkent és a hagyományos előadáskezdést követő típusát. *A szökés*sel a leginkább a „kizökkenést" magáénak tudó mutat közös vonásokat, hiszen e típusnál az „időérzékelésünk a szabadságvesztés hiányával esik egybe"[452], a szereplő már a fogságban van, ennek kezdetével nem szembesül a befogadó. A „szabadságvesztés hiánya" Visky *barakk-dramaturgiá*t leíró passzusaiban feltehetőleg a szabadságmegvonás aktusának meg-

[449] A disszertáció *A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása* című fejezetében a problematikáról a színész viszonylatában bőséggel nyilatkoztam. Továbbá vö.: Van Gennep: *Les rites de passage : étude systématique …. I. m.*; Turner: *A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. A komparatív szimbológiáról*. *I. m.*; Turner: *A rituális folyamat*. *I. m.*

[450] A tökéletes törlés aktusa nem valósul meg. Egy-egy emlékfoszlány feldereng.

[451] Visky András*: Barakk-dramaturgia*. *I. m.* 12.

[452] Uo.

nem-jelenítését fedi. *A szökés* azonban annyi elodázást megtesz, hogy a nyitókép az álom terére s idejére összpontosít, és hogy szorosan a szabadságvesztést illető dialógust az utolsó jelenetre hagyja. A szabadságvesztés azonban a darab egészén végighúzódik, csak a róla való szoros dialógus késlekedik. A vesztés, a veszteség, a szóródás e dramaturgia jellegzetessége, ily módon nem meglepő, hogy a nyelv szintjén ugyancsak megtalálható. A kötött szókapcsolatok elemekre bontása, továbbá a szavak jelentése iránt tanusított bizalmatlanság az értelem ismételt megalkotását, a hozzárendelést is képviselheti[453].

A színházi előadás befogadója ezzel a kimozdított és alakulásban lévő jelentéssel találkozik. A találkozás, a testi jelenlét „mediális feltétele”[454] az előadásnak; a nézők és a „cselekvők” interakciója[455] szükséges. Viskynél a testi jelenlét alapvetése mellett egy olyan színházszemlélet látható, amelynél a kimozdítottság nem szokatlan. A mindennapi, a nem ünnepben lévő kimozdítottsága révén jöhet csak létre az a kollektivitás, amely az ünnepben levés elengedhetetlen jegye.[456] Az ünnepben vagy a *látványosság*ban résztvevők „felveszik” a kollektivitás attribútumát. Emellett (az) egy(ik és az összes egymagában) résztvevő mint individuum a megosztás aktusát szenvedi el, sőt végre is hajtja.[457] Megosztja magát és a vele interakcióban lévőt, amelyet lehet akár műalkotásnak, akár *elbűvölő*nek — aki a *játék-lény* megteremtésének folytonosságában van[458] — nevezni.[459] Az *elbűvölő* és az *elbűvölt*

---

[453] Uo. 16-17. alapján.

[454] Erre Erika Fischer-Lichte definíciószerűen kitér, in Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 49.

[455] Jóllehet Fischer-Lichte beszél a „játékosok és nézők” együttes jelenlétéről és a köztük lévő interakcióról, az általa tárgyalt előadásokban szorgalmazott interakció hangsúlyozott jegye a térbeliségen nyugszik. A disszertáció kiemelten Măniuţiu elméletét, meglátásait követi, itt Visky elméletével való találkozási pontjait.

[456] A kívülállás is létrehozhat egy kollektivitás, amelyben a kívülállás a közös jegy.

[457] Vö.: „Szent mezítelenség”. In *Mint aki látja a hangot*. Visky Andrással beszélget Sipos Márti. Budapest, Harmat, 2009. 67-85.

[458] A kérdésről bővebben a disszertáció *A színházi nyelv iterabilitása és figuartivitása*, illetve *A „sokféle” a színházi aktusban* című fejezetekben.

[459] A befogadó, elbűvölt nélkül ez a folyamat végbe sem mehet.

körforgásának velejárója, hogy az egyik s a másik is a másik, illetve az egyik kívülijének tekinthető.[460] Visky elgondolása és Mănițiu elbűvölő-elbűvölt fejtegetése e ponton ér össze.

> „A néző ebben az értelemben szemlélő, szemlélődő néző, aki a reprezentáció játékában egyszerre ismer önmagára és az önmagán kívülire mint hozzá tartozóhoz."[461]

> „Amikor a műtárgy a belépésre hív meg, önmaga megszüntetésére törekszik. Arra vesz rá, amit a legkevésbé szeretnénk, hogy befogadva őt, mi magunk is befogadtassunk, és ettől a »pillanattól« kezdve magunkat már a befogadás és a befogadottság eseményében szemléljük, és nem különállóan ettől."[462]

A kimozdítottság állapotát hangsúlyozza Visky a hetedik jelenetben, amelyben Bátyust a kivégzés előkészületeinek közvetítőjévé teszi. Ekkor Bátyus a közönség számára csatornaként működik, mintegy átmeneti helyzetben van több értelemben is: csatorna, közvetítő (aktív), befogadó. (Az igazmondás, így a látás és a nézés aktusa nem minősül kritériumnak.) Angyal kirohan Bátyus alól, nem tartja továbbá, de ő a „falból kiálló vasakba"[463] kapaszkodva marad.

---

[460] Lásd *A „sokféle" a színházi aktusban* című fejezetet.

[461] Visky András: „Távolságból egység. Értekezés a módszerről". In Uő.: *A különbözőség vidékén*. I. m. 5-20. 7-8. Kiemelendő, hogy a későbbiekben majd Visky a *néző* és *látó* között különbséget tesz. E problematikát érinti a kötet *„Death, lie thou there…". A halál aktualitása Bocsárdi László Rómeó és Júlia-rendezésében* című írásában is. Vö.: *„Death, lie thou there…". A halál aktualitása Bocsárdi László Rómeó és Júlia-rendezésében I. m.* Kiemelten 196-199.

Nem véletlen, hogy a virtuális, a kívüli problematikája összeolvasható Andrei Pleşu elméletével, ám nem lehet elfelejteni, hogy Pleşu elgondolása az *angyaltan*on alapszik. Vö.: „Az én »virtuálisom« nem azonos a máséval. Mindenkinek a *saját* virtualitását kell ápolnia, a *saját* kapcsolatát kell létrehívnia a *mundus imaginalis*-szal.", „Ebben a *kívül*t létrehozó *belsőben* az a látványos, hogy végső soron a belső magában foglalja, beburkolja a kívült. Olyan világgal állunk szemben, amely mint minden tükrözött világ, kifordítja a viszonyokat. Már nem a test van és annak belsejében a lélek. Hanem lelki valóság van, és abban magként a test. A belső, ha el tudják ezt a paradoxont fogadni, beburkolja, tartalmazza a külső világot." In Pleşu, Andrei: *Angyalok*. Ford. Székely Melinda. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 66., 68.

[462] Visky András: „Leütések a befogadásról". In Uő.: *Megváltozhat-e egy ember*. *I. m.* 5-9. 5-6.

[463] Visky András: *A szökés*. *I. m.* 35.

Az utasítások kiemelik, hogy olyan pozíciót vesz fel, mintha lógna. Angyal neki is tulajdonítja az esetleges halált. Kimozdítottsága így több szinten képzelhető el.

*A szökés*ben a vissza-visszatérő kimozdítottság az „időkeveréstől” indulva a nyelviség problematikáját játékba hozva az álom és a fikció obskurus terét beemelve a befogadó kérdésköréig markánsan végighúzódik.

A hely, ahol lehet borzot látni

Ideológia, nyelv, párbeszéd Láng Zsolt *Játék a kriptában* című drámájában

> „egyes beszédfolyamok önmagukba záródnak, és nem lépnek interakcióba a többi szólammal. Láng ebben az abszurd drámai szituációk továbbírója. A kommunikációs kudarcok vagy a kommunikáció esetlegességei válnak igen gyakran a szövegek központi tényezőivé.”[464]
> Balázs Imre József: *A dialógus koncepciója az Éneklő Borz-projektben*

> „a dolgok akkor tudtak megvalósulni, ha beszélgetések során mások elképzeléseivel korrespondenciába kerültek.”[465]
> Láng Zsolt: *Kelet-európai rendszerváltás*

> „A párbeszéd, amelyben a benne állók, szüntelen kimozdulva előző helyükből, emelkednek vagy süllyednek, lényegében önmaga megszüntetésére törekszik. Arra törekszik, hogy megszüntesse az egyenlők különállását. A párbeszéd fejesugrás a folyóba: a hely, ahová beloccsanok, csupán az érintés pillanatában létezik, sem előtte, sem utána nincs.”[466]
> Láng Zsolt: *Lehet-e könyvekkel beszélgetni?*

A jelen fejezet az előző egységek elméleti fejtegetéseire jelentékeny mértékben támaszkodva elemzi Láng Zsolt *Játék a kriptában*[467] című színpadi játékát, mindenekelőtt a rítus, az emlékezés és a „párbeszéd” milyenségének szempontjából.

---

[464] Balázs Imre József: „A dialógus koncepciója az Éneklő Borz-projektben”. In *A Vörös postakocsi*. 2009/ősz. 22-29. 25.

[465] Láng Zsolt: „Kelet-európia rendszerváltás”. In Uő.: *Hányan mentek Piripócsra?* Kolozsvár, KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, 1995. 30-32. 31.

[466] Láng Zsolt: „Lehet-e könyvekkel beszélgetni?” In *Látó*. (*EsszéLátó*) 2010/ május. http://www.lato.ro/article.php/Lehet-e-könyvekkel-beszélgetni/1692/, elérés: 2010. november 29.

[467] Láng Zsolt: „Játék a kriptában”. In Uő.: *Játék a kriptában. Három színpadi játék*. Kolozsvár, Koinónia, 2007. 44-110.

I. Rítus és emlékezés összefonódása

Láng e drámájának alakjai egy esküvő ürügyén mennek egy erdélyi kisvárosba, amelynek egy kúriáját kapta vissza az egyik szereplő (Péter) családja. Jóllehet az alakok egy, a van Gennep és Turner által is részletesen elemzett rítushoz, a házasságot megelőzőhöz köthető miatt jelennek meg[468], az olvasó nem tudja, hogy az esemény bekövetkezik-e, illetőleg az olvasó egy másik rítusnak lesz tanúja, amely rítus az emlékezésének mondható. Mivel a darab „nem helybéli" szereplői az esküvő okán tűnnek fel a színmű kisvárosában, pontosabban szólva a kúriában, korántsem tekinthetők turistáknak, ennek következtében nem az azokra jellemző emlékezés-aktiválás mutatkozik meg. A *Játék a kriptában*[469] alakjai céllal érkeznek a kisvárosba, ezért nem vélhetők az utazók e típusának.

> „A »különös«, az utazás normáitól eltérő utazókat összefoglalóan turistáknak nevező szócikk, olyan új, idegenszerű viselkedésként tárgyalta az utazás nem célelvű, esetleges, öncélú formáit, amely egyértelművé tette, hogy — noha túlzás lenne az utazás célját, a meglátogatandó látnivalók természetét és rögzítését hajszálpontosan szabályozó irodalmi poétikák változatlan továbbéléséről beszélni a 19. század első felében — nem lő túl a célon az, aki a rendi és literátori identitásba szorosan beépülő utazási normák lazább szerveződését feltételezi még ekkortájt is.
>
> […]
>
> »*Turisták*. Így neveztetik az újabbkori irodalomban egy különös osztálya az utazóknak s útleíróknak. A név s fogalom angol eredetű; az angoloknál ugyanis már régen a jól nevelt ember kellékei közé tartozik „megtenni a nagy tourt Európán keresztül". A tulajdonképpeni tourista azáltal különbözik a többi utazóktól, hogy útjával semmi határozott p.o. tudományos célt nem köt össze, hanem csak utazik, hogy utazhassék, s azután útját leírja. […]«"[470]

---

[468] E rítusról részletesen a disszertáció *A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása*, *Az átmenetiség jegye a* Mert tudnom kell…*-ben* és az *Olvasási módok a színházi nyelvben* című fejezeteiben szól.

[469] A továbbiakban *Játék*.

A cím és a darab egészének rájátszásait a későbbiekben veszem elő.

[470] T. Szabó Levente: „»Erdély népei.« A tér ideológiái és Erdély képei az intézményesülő erdélyi turisztikai mozgalomban". In Uő.: *A tér képei: tér, irodalom, társadalom*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Korunk, Ariadné

Ha a T. Szabó Levente által idézett megállapításhoz szorosan ragaszkodunk, akkor nem láthatunk turistát ebben a drámában, ám ha Tomát e drámaszöveg szerzőjének[471], és ha e szöveget „útleírásnak" tekintjük, akkor Tomát turistának gondolhatjuk. Ez esetben a „játékosok" jellemzésénél leírtakra támaszkodunk („TOMA. *életunt emigráns, kialudt pipával; néha úgy tűnik, ezt az egészet ő találta ki, és írta meg*"[472]), továbbá útleírásként kezeljük az egyhelyben toporgás beszámolóját.

Az emlékezés rítusának kérdéskörét szemlézve kijelenthető, hogy a kriptában vesztegelés a rítus elindítója. Az emlékezés azonban a múltértelmezésektől nem választható el élesen, a múltértelmezések viszont két csoportot mutatnak. Egészében véve csak Ágnes története az, amelyhez egy szorosan vett egyéni és nem a közösségek múltjához párosuló értelmezés kötődik.[473] Ágnes és Péter életének tragikus szakaszához kapcsolódik ez az értelmezés. Egy, a házasság természetét érintő látszólagos csipkelődésből ered az emlékezés folyamata. Ágnes saját házasságukat hozva fel példának fejti ki Eszternek, a házasulandónak, hogy alaposan gondolja át, vajon valóban férjhez akar-e menni Andráshoz. A csipkelődés elvezeti Ágnest Péterrel közös gyermeke még magzati állapotban bekövetkezett múltbeli halálának felelevenítéséhez.

> „ÁGNES […] Fájdalmaim voltak, mintha ötpercenként belém rúgtak volna, egyre durvábban. Újrakezdeni? Soha. Egyedül csináltam végig, egyedül. Sötét volt, és tudtam, hogy baj lesz. Tiszta voltam, aztán valami sötét, kemény folt költözött belém, növekedett, és semmiféle kapcsolatom nem

---

Könyvek, 2008. 100-197. 102. T. Szabó belidézetének forrása: *Ujabb kori Ismeretek Tára. Tudományok s politikai és társas élet encylopaediája* VI. Szerk. Pákh Albert. Budapest, Heckenast Gusztáv kiadása, 1855. 368.

[471] Ez esetben a beékelődést technikáját, illetve a fikció szintjeivel való játszadozást feltételezzük.

[472] Láng: *Játék. I. m.* 45.

[473] Közösségértelmezésről abban az esetben lehet itt beszélni, ha Ágnes és Péter kettősét egy közösségnek tekintjük. Hangsúlyoznunk szükséges, hogy jelen fejezetben nagyobb taglétszámmal rendelkező közösségeknél használjuk a *közösség* kifejezést.

volt vele. Egy csont nőtt belém. Egy darab halott csont. Ki kellett bányászni. Ugyanolyan erőszakosan, mint ahogy belém került. Nem akarom újrakezdeni. Nem és nem.

PÉTER Melletted voltam…

ÁGNES Csak szavakkal."[474]

A fenti sorokból kikövetkeztethető halál egy közös gyerek lehetséges tervezése felé zár, illetve bemutatja a két fél közös múltjának eltérő magyarázatát oly módon, hogy a szavak, így az artikulált nyelvi egységek leértékelését felfedi. Ez egy olyan korpuszon belül dekódolható, amelynek egyik legmarkánsabb jellemzője a nyelvi játék. Az idézett egység is hordozza azonban ennek a játéknak a vonásait: a már meg nem születhető gyermeket „halott csont"-ként nevezi e részlet, ugyanakkor a dráma egészében halott csontokkal vannak körülvéve az alakok, s ezen csontokat adogatják egymásnak, akár hátvakarás céljából is. E csontok zömében valószínűleg Péter őseinek elemei, az Ágnesben múltban lévő halott csont pedig Péter gyereke. Ágnes múltértelmezéséhez/múltolvasásához hozzátartozik a traumát megélt „jelkeresése", vagyis egy szemlélet, amely a már megtörténtek előjeleit láttatja utólagosan:

„A fák összetört lombbal meredeztek, nem volt gyümölcsük. Az a néhány levél, ami megmaradt az ágakon, óriásira megnőtt. Rémes volt. A megrontott mezőkön furcsa gombák nőttek, egyetlen virág sem. És ami aztán jött, végképp nem lehetett újracsinálni. Halottak napján megint havazott."[475]

Ágnesék múltat érintő meglátásaitól nem vonatkoztatható el Ágnes későbbi vallomása, amelyben egy gyerek meggyilkolásáról beszél. A sorokat megolvasva nem lehet azt az egyértelmű kijelentést tenni, hogy a fentebb említett gyerekükről van szó, továbbá hogy Ágnes ténylegesen akaratlagosan ölte volna meg a gyereket. A megőrülés sorainak szintén értelmezhetők a részlet passzusai.

[474] Láng: *Játék. I. m.* 77.

[475] Uo.

„ÁGNES Megöltem egy gyereket. Nem akartam, hogy kínozzon, ezért megöltem. Inkább ő élt volna, és haltam volna meg én.”[476]

Ha a saját és az előzőekben tárgyalt gyerekükről esik szó és ténylegesen akaratlagos gyilkosságról, akkor a gyereket magzati állapotban ért brutális cselekedetről lehet beszélni.

A múltértelmezések feljebb taglalt csoportjától különbözik az, amelyik egy nagyobb közösség múltját érinti. Ahhoz, hogy az értelmezéseket jellemezni lehessen, a szövegben megjelenő közösségek mibenlétét szükséges felfedni.

II. Közösségszemléletek a *Játék*ban[477]

II.1. A mozgatás

Nem felejthető el, hogy minden személy megképzi/megképezheti önnön kisebbségi létét[478], így akár egyetlen személy sajátos, csak rá jellemző jegyeivel alkot egy csoportot, amely egyetlen tagból áll. E dráma mozgó viszonyítási alapokkal rendelkezik abban az összefüggésben, ahogyan Tomát és annak barátnőjét, Szonját bemutatja. Mindkettő esetében a kimozdított létet, a nagyobb taglétszámmal bíró csoporttól különbözést húzza alá. Toma emigráns léte a kiemelt, Szonjáé pedig az asszimiláns. Ez utóbbi megnevezése Tomához kapcsolódik.[479] Úgy tűnik, mintha e két szereplő egymással alkothatna „közösséget”, mintha egymásra válaszolna a két „lét”[480].

---

[476] Uo. 102.

[477] A disszertáció *Ideológia? Érték? Hely?* című fejezetében részletesebben tárgyaltam a használt közösségelméleteket, most ezt nem ismétlem meg.

[478] Vö.: Deleuze: *Filozófia és kisebbség. I. m.*

[479] Vö.: Tomát érintő rövid ismertetés egy részletét: „TOMA. *életunt emigráns*” (Láng: *Játék. I. m*. 45.).

„BÉLA És te minek vallod magad?

SZONJA Holland.

TOMA Asszimiláns.

BÉLA Milyen szerencsések vagytok, ti, hollandok. Mi még az asszimilálódás örömeitől is meg vagyunk fosztva!

Szonja megfogalmazza, hogy a magyar nyelvű közösségben ő Tomához viszonyítva értelmeződik.

> „SZONJA Én magyarul kevész tudok. De szokat tanulom Tomitól. Magyarországon vagy nálatok én vagyok nem holland Szonja, hanem kici Tomi."[481]

Ez annak az elgondolásnak lehetne az eredménye, amelynek alapján a férfi visszatérve szűkebb szülőföldjére már nem kisebbségiként definiálható, ám ez egyrészt ellentmondana annak a vélekedésnek, hogy minden individuum kisebbségi, másrészt szembeütközne azzal a ténnyel, hogy Toma emigráns léte Béla mint otthon-maradott által újra és újra hangsúlyozódik. Toma kisebbségi léte e hangsúlyozás révén lesz markáns. E gondolatfutam mellett feltűnik a deleuze-i, sokat idézett „etalon méter", amelyhez viszonyítva a nő kisebbségiként határozható meg.

> „A többség olyan ideális állandót feltételez, amely etalonként meghatározza a többség fejlődését. Tegyük fel, hogy ez az etalon-méter, ez az állandó a *standard nyelvet beszélő─városlakó─heteroszexuális─értelmes─felnőtt─hím─nyugati─fehér─ember*"[482]

Nem hagyható ugyanakkor figyelmen kívül az sem, hogy Szonját nyelvi korlátai is kisebbségivé teszik a magyar nyelvűek között.

II.2. Szavakhoz juttatás?

Bár a dráma egészében szerepel olyan betét, amelyben a kollektív emlékezethez nem párosul érzelmi túlkapás[483], a kollektív emlékezet jobbára a múltértelmezések különbözőségéből adódó feszültséget jeleníti meg.

TOMA Béla, te folyton démonizálod azt, amit a másik oldal fetisizál. És fordítva." (Uo. 56.).

[480] Feltehetőleg Hollandiában élnek együtt.

[481] Láng: *Játék. I. m*. 94-95.

[482] Deleuze: *Filozófia és kisebbség. I. m.*

II.2.1. Nyelv és kollektív emlékezet összekapcsolása

Toma, az emigráns és Béla, a Toma által kissé kétes múlttal rendelkezőnek titulált személyiség közötti különböző múltértelmezések mutatnak olyan ívet, amelynek kezdőpontja a kétségbe vont nyelvi kompetenciához kötődik, amelynek megkérdőjelezése, a Láng-írástól nem szokatlan módon, nyelvjátékot hordoz magában.

> „TOMA Én nem bírok hajbókolni, hátzsábám van.
>
> BÉLA Tamás, kopik a magyarod! Hajbókolni én sem fogok. (*Lehajol.*)”[484]

Bélának ez esetben csak a nyelvi kompetenciához fűződő humora erőteljesen inogna, ugyanis éppenséggel Toma alkalmazott egy olyan nyelvi fordulatot, amelyben a szemantikai mezővel való játék mutatható ki, hiszen a lehajolás egy lámpáért még nem hajbókolást jelent. Béla úgy tűnik, hogy érti az esetlegesen őt megcélzó nyelvi játékot, erre úgy válaszol, mintha nem értené, s csak mintha Toma nyelvi kompetenciáját vonná kétségbe. E visszacsatolás-technika Toma és Béla múltértelmezés-mérkőzésének a része. Sándor Katalin a dráma ezzel rokonítható egységei miatt jegyzi meg:

> „A szavak itt nem megneveznek valamit, hanem ők maguk valamik, ideológiailag ütős beadások, groteszkké váló jobb- és balegyenesek.”[485]

---

[483] Egy jellemező egységbe a humor is belekeveredik:
„BÉLA Tudtátok, hogy a bangladesi dzsukirik ombudsmanja, Zolcsák Péter ebből a faluból való?
PÉTER Az semmi. Tutu, a Márkus Tutu ortodox pópa Grönlandon.
ÁGNES Pávelka Rita a fokvárosi könyvtárban dolgozik, ha valakit érdekel, megvan a címe.
PÉTER A Vince Pisti volt nőjének, azaz a Faronfert Pityu második feleségének a mostani férje, a Kovács Pali NASA-kutató.
ISTVÁN A Kovács Pali, Texasban? Nahát! Vele dolgozik a Kászoni Géza meg a Márton Laci, akik velem jártak a Fasoriba!
BÉLA A Kászoniak innen származnak!” (Láng: *Játék. I. m*. 96.)

[484] Uo. 52.

A kollektív emlékezetre alapozás megjelenhetne e Láng-dráma dialógusaiban, ha nem ál-dialógusok tűnnének fel újra s újra[486], továbbá ha nem úgy tűnne, hogy a különböző múltértelmezések aláássák a kollektív emlékezet létrejöttének lehetőségét. Ahhoz, hogy megteremtődjék a párbeszéd, elsősorban a „szavak egyeztetésnek”[487] kísérletére lenne szükség, amely azonban a drámában nem mutatkozik meg, hiszen a térproblematika kétszeresen magában rejtve a párbeszédét elfedi azt. Egyrészt a kúria kriptája nem fogható fel materiális térként, a kripta szó szemantikai mezeje sokkal inkább a szereplők helyzetét képezi le.[488] Másrészt a szereplők térértelmezései közötti különbségek a „szimbolikus földrajz”[489] kérdésköréhez kötődnek.

> „Egy földrajzi tér reprezentációit azonban elsősorban a reprezentáció és a diskurzus logikája határozza meg, jóval inkább, mint a földrajzi adottságok és a történelmi tények.
>
> […]
>
> a »szimbolikus földrajz« kifejezés próbálja megragadni a reprezentációnak azt a logikáját, amelyben a fizikai földrajzi elemek diszkurzív térré szerveződnek. A földrajzi adottságok ebben a térben nem

---

[485] Sándor Katalin: „Madárterror, kriptavizit, galambdúckomfort (Láng Zsolt: Játék a kriptában)”. In *A Hét*, http://ahet.ro/content/view/2395/84/, elérés: 2010. december 3.

[486] Vö.: Balázs Imre Józseftől idézett részletet, in Balázs Imre József: *A dialógus koncepciója az Éneklő Borz-projektben. I. m*. 25.

[487] Kölcsönzés Selyem Zsuzsától. A Selyem-szövegben „Lassan egyeztetjük szavainkat.” áll, in Selyem Zsuzsa: *Cápáinkkal, tévéműsorainkkal, csillogó kiegészítőinkkel – közelítési kísérlet*. Kézirat, 6. Köszönet Selyem Zsuzsának a kölcsönzés lehetőségéért. [Majd megjelenés helye: *Echinox*, 2011. június 6., http://revistaechinox.ro/2011/06/selyem-zsuzsa-capainkkal-tevemusorainkkal-csillogo-kiegeszitoinkkel-%E2%80%93-kozelitesi-kiserlet-essze/, elérés: 2011. június 8.]

[488] Sándor Katalin *A Rúkmadár*, a *Játék* és a *Télikert* kapcsán ezért is fogalmazza meg: „e színpadi játékok térrel kapcsolatos problémái sajátos nyelvhasználatok, beszédmódok és diszkurzív terek kérdéseivel ütköznek. Már csak azért is, mert a tér néhol nem is létezik másként, csak diszkurzív térként, nyelvi konstrukcióként; nincs tehát valamiféle materialitása, csupán a róla való beszédnek, a vele való foglalkozásnak vannak igen materiális, a szereplők helyét, helyzetét átrajzoló nyomai.” In Sándor Katalin: *Madárterror, kriptavizit, galambdúckomfort (Láng Zsolt: Játék a kriptában). I. m*.

[489] E kérdéskör vázolásához Vincze Hanna Orsolya fejtegetéseire támaszkodom. Vö.: Vincze Hanna Orsolya: „Pillantás a hídról. Szimbolikus földrajz a romániai sajtóban”, „Versengő térképzetek Erdélyről”. In Uő.: *Helyzet, jelentés*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó – Korunk, Ariadné Könyvek, 2010. 74-89. 89-101.

annyira a természeti valóság részei, mint »a dolgok és események szemléletének, befogadásának és értelmezésének módjai«, és ilyenként befolyásolják az érintett területeket belakó emberek döntéseit és identifikációit."[490]

Toma, emigráns létét hangsúlyozva az ország minden egyes eleméhez negatív értéket látszik rendelni. Ez lelhető fel már első megszólalásaiban is:

„TOMA Ebben az országban vagy lábszag van, vagy hullaszag."[491]

E megjegyzéstípusokra Béla válaszol ismétlődően. A megjegyzések sorjáznak és a közelmúlt eseményeihez érnek, amelyek a tulajdonképpeni vita okozói. Toma Bélának a diktatúrával együttműködő múltjára céloz, míg erre Béla Toma országot elhagyó tettének, illetve ugyancsak lehetséges együttműködésének említésével reflektál. Toma replikáival eljut addig, hogy Bélát mindenkivel kooperálni képes természettel vádolja. Béla erre nem tud másképpen kontrázni, minthogy a homoszexualitásra utalást emeli be. Ezt Toma nyelvi játékkal üti el, vagyis csak nyelvi referensként kezeli. Jóllehet közösséget, múltat, múltértelmezéseket vonultatnak fel, Béla és Toma hosszabb-rövidebb vitái végül nyelvi játékok látszatát reprezentálják. Ily módon eshet meg, hogy a közelmúltban betöltött szerepeket érintő vita ételek felsorolásába torkollik.

„TOMA Béla, neked biztosan van pisztolyod, lőj vele…

BÉLA Honnan volna nekem pisztolyom?

TOMA A régi kapcsolataid.

BÉLA Már megint, mire célzol? Te is épp úgy benne voltál. Csak kiszöktél.

[490] Vincze: *Pillantás a hídról… I. m*. 78-79. A belidézet forrása: Häkli, Jouni: „Cultures of Demarcation. Territory and National Identity in Finland". In *Nested Identities. Nationalism, Territory and Scale*. Szerk. Kaplan, David H. — Herb, Guntham. New York — Oxford. Lauhan, Boulder, Rownand and Littlefield, 1999. 123-151. 124. A részletet Vincze fordította.

[491] Láng: *Játék. I. m*. 47.

TOMA Ó, szegény Béla, ha ezeréves volnál, akkor a történelemkönyvben Bélának hívnának minden balfácánt.

BÉLA Előtted semmi se szent. Én mindig azt néztem, hogyan tudnék használni…

TOMA Voltál te már Belu is, ha úgy kívánta néped. Most meg akkora a bajuszod, mint Vak Bottyánnak.

BÉLA Te szövegelsz? Láttam én a te nyilatkozatodat is…

TOMA Persze, hogy láttad. Egyike voltál azoknak, akik kiverték az ilyesmit.

BÉLA Miket hazudsz itt össze! Szégyelld magad. (*Elveszti a fejét*.) Hazudsz, érted, én soha nem vertem meg senkit. Soha egyetlen ujjal nem nyúltam senkihez… te… te… ilyet te ne hazudjál!

TOMA Jól van, jól van, én csak azt mondom, nézzünk szembe a múlttal.

BÉLA Miféle múlttal? Én itt voltam, mindent láttam, szemtől szemben.

TOMA Balfék voltál, aktív balfék, folyton rohangáltál ilyen meg olyan feladatokkal.

[…]

TOMA Neked folyton üzengettek, hol Kossuth Lajos, hol meg Bubu elvtárs.

[…]

BÉLA Te kölniszagú buzeráns!

TOMA Milyen régóta nem hallottam ezt a szót! (*Ízlelgeti*.) Bu-ze-ráns… Buzera. Buzi. Buzika.

BÉLA Mondhatom másképp is.

TOMA (*elveszítve türelmét*) Te meg rab vagy, Béla. Hol a Párt rabja voltál, hol a Hazáé, hol meg a Népé. Ugyanannak a börtönnek a lakója.

BÉLA De legalább itt maradtam.

[…]

BÉLA […] Az anyja elment, itt hagyott, mert nem ízlett neki a kenyerünk, és inkább szopogat francia kekszet. […]

TOMA Ami azt illeti, én is szívesebben eszem töltött felsált, ami fél napig pácolódott friss bambuszrügyek között, vagy szardellás borjúszeletet. Mint mondjuk hagymatokányt puliszkával.

BÉLA (*kiáltva*) Kolozsvári káposzta, székelygulyás!

TOMA Egy kis bécsi pampuska…

BÉLA Marosszéki heránytokány!

TOMA Kárámellpuding…

BÉLA Erdélyi zsiványpecsenye zsendicével!

TOMA Spanyol gyümölcsös kehely.

[…]

BÉLA (*már üvöltve*) Udvarhelyi tüdőtokány, valódi székely húsosbéles, oklándi kapros ordáspalacsinta, gyímesi kapdbe!”[492]

A felsorolások parodisztikus hatásúak[493]; csakúgy, mint a Selyem által Esterházynál diagnosztizált felsorolások[494], ezek is a linearitással, annak előírást megjelenítésével szemben működnek. Ezért is követi egy hirtelen cezúra, elhallgatás. A felsorolást lehetne folytatni.

A *Játék* Ilonka bácsijának a totalitarista rendszerrel való érintkezése, így az ahhoz fűződő emlékezet — melynek nyomát a fel-feltűnő dadogás őrzi — magában foglalja a hatalom nyelvhasználatának és az azt nem applikálónak a problematikáját. Ilonka bácsi egy gyárban dolgozott, valaki/valakik az ott dolgozók közül bélsárral, feltehetőleg az adott, uralkodó ideológia szemléletmódjával nem párosítható megjegyzéseket írt/írtak a mellékhelyiség falára. A hatalom erre úgy válaszolt, hogy gyaníthatóan mindenkit próbált vallomásra kényszeríteni. Ilonka bácsi álláspontja az volt, hogy amit nem tett meg, azt nem is vallhatja be. A hatalom képviselői természetszerűleg a családját ugyancsak megkísérelték meggyőzni, így a család vélhetően a félelemből következően szerette volna a férfit a „beismerésre” rávenni.

„ILONKA BÁCSI […] Én mondtam, hogy nem én voltam, ők mondták, hogy egyezik a minta. De a gyárban csak két vécé volt, oda járt mindenki, és soha nem folyt a víz. Nem én voltam, nem én, azt sem tudom, mit írtak a falra. (*Fokozatosan belemelegedve eljátssza a jelnetet*.) Nem én voltam, nem én voltam, esküszöm magának is kapitány elvtárs, magának is hadnagy elvtárs, magának is őrmester elvtárs, a kislányom életére esküszöm, nem én voltam. Maga ne esküdözzön itt, hanem vallja be, hogy

[492] Láng: *Játék. I. m*. 60-63.

[493] A hatást még a „kárámellpuding”-kiejtéstípus fokozza.

[494] Selyem: *Egyetlen időm és a minyonok. I. m.* 168.

maga volt! Aztán estére elengedtek, otthon meg szegény Ilonkám kezdte, hogy miért nem mondom, hogy én voltam, mert azt ígérték neki, akkor békén hagynak. De Ilonkám, az Isten könyörüljön rajtunk, ha egyszer nem én voltam!”[495]

Ilonka bácsi ebben a helyzetben csak azt tehette, hogy nem applikálja a totális nyelvhasználatot, nem érti, és így nem is válaszol rá.[496] Ez az egyetlen mód, hogy kikerüljön annak fennhatósága alól. Nála valószínűleg ez nem a hatalommal és annak nyelvhasználatával való nyílt szembenállás, hanem a minimális szabadsága fenntartásának egyetlen megnyilvánulási lehetősége.

„Az a nagyobb Egész nem a te buzgóságod, áldozatod, ellenkezésed függvényeként fog megváltozni. De tőled függ, hogy a te helyed mi és mennyiben változtatható. Mindenek előtt te magad szorulsz a változásra. A könnyebbik utat választod-e? Hasonulsz-e valamely szerepben a diktatórikus hatalommal és beszédmóddal? Vagy személyesebb, szabadabb beszédmódra törekedsz?”[497]

Toma múltszemlélete, múltértelmezése az Ilonka bácsié mellett megmarad a nyelvi játék burka alattinak. Úgy tűnik, hogy Toma Béla iránti dühe miatt kezd el mindenféle vitát, amely a kollektív emlékezet hangsúlyos elemeit célozza meg.

„TOMA Félrehord az ágyúd, Áron pajtás. Lábujjadra pottyant a golyóbis.

BÉLA Ebben a faluban ne vedd a szájadra azt a nevet, mert ez a falu a harangját is odaadta, hogy legyen miből ágyúkat önteni.

TOMA Azok az ágyúk az első lövés után szétnyíltak, mint egy tulipán.

BÉLA Nem nyíltak szét!

[495] Láng: *Játék. I. m*. 64-65.

[496] Vö. Kertész Imre regényei kapcsán Selyem: *Egyetlen időm és a minyonok. I. m.* 164., illetve a disszertáció *Ideológia? Érték? Hely?* című fejezetét.

[497] Cs. Gyimesi: *Szem a láncban. I. m*. 14.

TOMA De igen!”[498]

Toma Bélával való kötekedésével ily módon egy csavart alkalmazva nem aláássa, hanem sokkal inkább megerősíti a kollektív emlékezet markáns elemeit. Amit mond, annak a fordítottja lesz értendő.

A kollektív emlékezet aktiválásának tekinthetők az irodalmi művekre való rájátszások, intertextuális játékok, beemelések. Ilyen játéknak tekinthető már maga a cím utalásszerűsége Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című művére — melynek férfifigurája felesége melletti nőkeresgélését Láng átmentette István alakjába —, illetve a bóklászásé mind Maeterlinck *A vakok*-drámájára, mind Shakespeare *Lear király*ának negyedik felvonásának hatodik színére való célzással, továbbá Áprily Lajos *A láthatatlan írás* című verséből való részlet átemelése.

II.3. A mozgatásról ismét

A *Játék* azokat a közösségszemléleteket, amelyek nem a reális közösség sajátosságain alapulnak, vagyis azokat, amelyek kiemelten a lakhely, a vallás, a munkahely metszéspontját jelenítik meg, továbbá még a közös célt, vágyat is kevéssé mutatják fel[499], erőteljesen kifigurázza. A reális közösség jegyeinek applikálása adódna az előbbi elvetéséből.

„A reális közösség mindig szabad emberek társulása — a jelenben, a gyakorlatban, az érintkezésben felismert közös érdekek és célok, ügyek és eszmék vagy egyszerűen a szeretet alapján.”[500]

Ebben a Láng-drámában úgy jelennek meg a pillanatokra felbukkanó közösségek, mintha egyik sem egy reális közösség jellemzőit képezné meg. Béla érvelésében néhol fel-felsejlik ez a közösségtípus, ám ő túl nagy taglétszámmal operál, Ágnes és Péter együttese a felbomlás,

[498] Láng: *Játék. I. m*. 84-85.

[499] A kérdésről bővebben szóltam a disszertáció *Ideológia? Hely? Érték?* című fejezetében.

[500] Cs. Gyímesi: *Vázlatok egy szellemi kórképhez I. m*. 45. 5. lábjegyzet.

azaz a válás felé mozdul, Toma pedig éppenséggel a Szonja és a maga esetében a kívüliségben ragadja meg a közösséghez való viszonyulást.

A *Játék* a leginkább a nyelvi bravúrokkal leplezi a kollektív emlékezet által néhol elrejteni vágyó különböző múltértelmezéseket. Az emlékezet rítusa azonban ezzel „szembemenve” újra és újra aktiválja ez értelmezéseket.

Olvasási módok, beszédmódok Visky András *Júlia* című szövegében[501]

„Szó lopódzék hozzám, s valami nesz üté meg abból fülemet”
Jób, 4, 12

„nemcsak a nyelv, de a jelentések is gyarmatosítva vannak”[502]
Mint aki látja a hangot

„A szabadításnak az a jele, ha az elveszettségben, az alulmaradásban,
a hátratételben, a kudarcban megéled a számontartottságod kegyelmét.”[503]
Mint aki látja a hangot

Az előző fejezetekben végig szó esett az olvasási módok és beszédmódok közti különbségekről, a jelen fejezetben Visky András *Júlia*[504] című szövegét tárgyalva bemutatásra kerül, hogy a teológiához, a hívő léthez köthető olvasási mód és beszédmód megjelenése mennyire árnyalja még az eltéréseket is. Előre hangsúlyozom, hogy a szöveg nem valláselméleti kérdésekre összpontosít — hiszen a dolgozat tárgyát sem valláselméleti alapvetések adják—, hanem a különbségek feltérképezésére.

1. A problematika bevezetése

A Visky-szöveg címe meghatározásával („párbeszéd”[505]) s a név rájátszásával („Júlia”) egyetemben már szorosan véve a beszéd problematikája felé irányítja a befogadót, hiszen egyrészt tételez két felet, s azok egymással interakcióban állását, másrészt a dráma elnevezésével egy intertextuális játékra is mutat[506], amelynek velejárója két szöveg dialógusa.

---

[501] Készült a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával.

[502] „Isten számonkérhetősége”. In *Mint aki látja a hangot*. *I. m.* 25-35. 29.

[503] Uo. 99.

[504] Visky András: *Júlia. Párbeszéd a szerelemről*. Budapest, Fekete Sas Kiadó — Magyar Rádió Rt. 2003.

[505] A párbeszéd nyitottságra tételezését már említettem *A hely, ahol lehet borzot látni. Ideológia, nyelv, párbeszéd Láng Zsolt* Játék a kriptában *című drámájában* című fejezetben. A későbbiekben még e Visky-dráma esetében a kérdéskört más irányból megvilágítom.

[506] Jóllehet ennek „véletlenszerűsége” is megjelenhet, ha a szerző életrajzi adataira tekintünk. Vö.: Visky édesanyjának „levelezés kötetét”, amelyből maga a monodráma született: Visky Júlia: *Három kereszt*. Kolozsvár, Koinónia, 2007.

Emellett a fejezet címének magyarázataként szükséges megtenni, hogy az olvasási módban és a beszédmódban feltűnő eltéréseket összekapcsoljuk, hiszen az olvasási mód sajátossága beszédmódbeli sajátosságot von(hat) maga után.

Az eltérések, különbségek bemutatását jól szolgálják a szavak szemantikai mezejének tágasságát kihasználó egységek. Ezen esetek legnagyobb hányadában ugyanakkor már a hívő olvasási s beszédmódja és a nem-hívő olvasási s beszédmódja közti eltérés is felsejlik.

„Meghajtottuk fejünket
ő hangosan imádkozott
majd az ámen utána azt mondta
Isten hozta önöket uraim
Rendelkezzenek velünk

Hát ők meg rendelkeztek
ebben nem volt hiány
Csak az íróasztalára koncentráltak
összeszedtek mindent
amit a fiókban találtak
aztán megbilincselték és elvitték”[507]

A *rendelkezni* szó szemantikai mezejében rejlő két jelentés tűnik fel: 1. a segítség adásának szíves bejelentése és 2. a kiszolgáltatottságra felhívás, vagyis a másik fél önkényes elhatározásának következményeivel szembeni tehetetlenségre mutatás.

A dráma nyelvi szerkesztettségét vizsgálva feltűnőek az egybejátszások: az angina pectoris-betegség tünetei között fellépő szorító érzés, a szorongásos lét orvosi elnevezésének összefüggése[508], továbbá a rab lét fizikális szűkösséget megvalósítása összezár a szövegben.

[507] Visky András: *Júlia. I. m*. 41.

[508] Az *anxietas* (*szorongás, aggodalom*) az *ango-angere*-ből – mely pedig a *szorítani*-t jelenti – származik.

„Angina pectoris

ezt mondta az orvos

Ő is fogoly mint én

De attól még orvos

[…]

Ango angere: összeszorítok fojtogatok

Sőt aggodalomba ejtek

Gyötrök

ez még jobb

Az orvos meghallgatta a szívemet

mint ahogy Te szoktad

hosszasan figyelmesen

egy kicsit szigorúan”[509]

„Az ember úgy van kitalálva

hogy ne hallgathassa meg a saját szívét

Ehhez valaki más kell

Fölém hajol az orvos

hosszan hallgatózik

Majd azt mondja

valami fojtogatja gyötri a szívemet

Én már akkor tudtam hogy nem valami

hanem valaki

Valaki valaki valaki

Én csak élettani szempontokat

tarthatok szem előtt asszonyom”[510]

[509] Visky András: *Júlia. I. m*. 13-14.

Nem hagyható figyelmen kívül, hogy e részletsornál a nyelvi játék a vonzatok megváltoztatásából eredeztethető, s ebben még megmutatkozik az orvos biológiai tünetekre fókuszálása, a hívő és az említett tünetekre összpontosító olvasási mód közötti eltérés is. A példákat nézve a fentiek mellett megfogalmazható az a tény, hogy a *Júliá*ban egyetlen beszélőn keresztül jut a néző a párbeszédhez, tehát „szövegátemelés”[511] van; a központozás gyakori hiánya egyben a szólamok összefonódását s a szorítás legalább nyelvi irányú kijátszását jelképezi. A szűkösséget és a tágasságot így egyszerre képes megjeleníteni Visky e szövege,[512] a díszletre vonatkozó utasítások ugyanezt szorgalmazzák[513].

2. Az eltérés maga

Jóllehet az előbbiekben a hívő és az orvos adott megjelenő beszédmódjai közti különbséget szemléztük, megfogalmazhatjuk, hogy a világról való olvasási módok és beszédmódok közötti legjelentősebb eltérést a hívő és a világi hatalom képviselőjének olvasási és beszédmódjai példázzák. Ennek egy módozatát láthattuk már a *rendelkezni* értelmezésénél, ennek esetével megfeleléseket mutatnak az olyan egységek, amelyeknél viszont már a szó szemantikai mezejének használatába erőteljesebben vegyül a világszemlélet, azaz kizárólag a láthatón, a materiálison alapuló és az ettől különböző közti eltérés.

> „És jöttek a bizonyítékok
>
> Isten a szabadító ezt hirdette a szószékről a férjem
>
> Mitől kellene megszabadítani az országot

---

[510] Uo. 24-25.

[511] Ez az intertextualitással összefüggésben sem hanyagolható el. Lásd még a későbbiekben.

[512] Itt párhuzamosságot vélhetünk felfedezni Visky Ferenc a disszertációban korábban idézett passzusával: „Amikor évekig magánzárkában volt, csak három lépésnyit léphetett a napi sétáján. De ő kettőt lépett, hogy mozgását ne a zárkához, a szabadsága hiányához igazítsa.”, in Visky Ferenc: *Fogoly vagyok. I. m.* 107.

[513] Vö.: Visky András: *Júlia. I. m*. 11.

amely már felszabadult

tette fel a szónoki kérdést a bíró

Stb. stb. stb."[514]

A „szabadítót" a bíró és a hivatali apparátus csak és kizárólagosan a világi hatalom vonatkozásában képes értelmezni. Olyan működési elv „hagyatékát" lehet itt feltételezni, amelynek során a profán egyenlőségjelet tett önmaga és a szakrális között. A hivatalos a „szabadítót" csak profanizált módon képes dekódolni, mert előtte már örökül maradt rá az a szemléletmód, amely az egyenlőségjel kitételét szorgalmazta. A tárgyalóteremben zajlottak a profán felügyelet következményei, hiszen e felügyelettípus nélkül — mely az isteni felügyelet jegyeit szeretné magán tudni[515] — a vádlott nem került volna a tárgyalóterembe. A teremhez magához úgyszintén kötődik a profán felügyelet. A tárgyalás közben megjelenő vádhoz és védelemhez társuló párbeszédsor is ezt szemlélteti.[516]

A beszélő az ítélet ismertetésének felidézésekor a tárgyalóteremben feltűnő mechanizmusok szakrális rítusokra való rájátszására mutat rá:

„Kihirdették az ítéletet

Mindenkinek fel kellett állni

mint a templomban

amikor az esküt mondtuk

Aztán mindenki leült"[517]

[514] Uo. 58.

[515] Banu: *I. m.*

[516] Emellett látni kell a totalitarista rendszereknek „hangra" vonatkozó megállapításait. Jóllehet Mladen Dolar differenciálja a hozzájuk kötődő aspektusokat, mégis megállapítja első lépésben, hogy e rendszerek sarkalatos pontja a „hang" problematikájának középpontba helyezése. Vö.: Dolar, Mladen: „The Politics of the voice". In Uő.: *A Voice and Nothing More*. London, The MIT Press, 2006. 105-124.

[517] Visky András: *Júlia. I. m.* 64.

A világi hatalom úgy képzeli el, hogy a hívő lét valamiféle betegség, a hozzá kapcsolódó olvasásmód és beszédmód szintén annak lenyomata, ezért átnevelő táborokban próbálja „kigyógyítani” az „áldozatul esetteket”. Az átnevelő tábornak nincs sok haszna, ezt mutatja be a bolondos Speranţa megjegyzése is, amikor Gagarin „istenkeresésének” sikertelenségéről esik szó.

„kiküldték Jurij Gagarint a világűrbe
hogy megkeressen
Hogy találkozzon veled
Jurij Gagarin visszajött a világűrből
és kijelentette hogy nincs Isten
[…]
Kérdések vannak kérdések?
Speranţa jelentkezett
Mikor volt Gagarin a világűrben
pontosan mikor?
Megmondták neki mikor
Pontosan
Várjunk csak
mondta Speranţa
várjunk csak
Akkor te pontosan itt voltál
Itt ebben a lágerben
Speranţa találkozott veled
szót is váltottatok
Ezt mondta Speranţa
És hogy nem lehetne megmondani Gagarinnak
hogy végzetes félreértés történt”[518]

[518] Uo. 91-92.

Az átnevelő tábor alkalmazottainak beszédmódja és a benne átnevelésre várók beszédmódja közti szakadék áthidalhatatlannak tűnik. Speranţa fent idézett megjegyzései inkább kifigurázásnak tűnnek, mintsem egy sikeres átnevelés eredményének, ugyanis úgy látszik, hogy a hívő lét megmaradt, az Isteni tulajdonságainak magyarázatában következett be változás. Az Isteni mindenütt jelenvalósága kérdőjeleződik meg, holott a hívő ezen a kérdéssoron már korábban feltehetőleg végigjárt.

Az átnevelés elvetélt módját prezentálja az „Isten Isten”-köszönés megmaradása is, továbbá a lakást felforgató tisztek pillanatnyi megállása a hívő ember szavától. Az ehhez hasonló megállások adódhatnak abból, hogy a tagadást hirdető fél sem tagadja valójában azt, amit fennszóval megvet. A tagadása tehát csak egy maszk, jobban mondva csak egy felvett nyelv (langage)[519]. Erre kínál példát Szilágyi Júlia Cs. Gyimesi születésnapjára írott szövegében:

> „A kihallgatott — célszemély - gyanúsított stb. — bűne nem az, hogy hisz, hanem az, hogy nem mímeli az ateizmust. Bűne, hogy kihallgatói hazudnak, ő pedig igazat mond. Így aztán akarva-akaratlan rájuk bizonyítja a hazugságukat.”[520]

A másik lehetséges válasz a megállás okára, hogy a tisztek készen állnak a megtérésre. Erre a magyarázatra Visky apja barátjának, Richard Wurmbrandnak az emlékezései között is találunk támaszt, kiemelten azon passzusokban, amelyekben Wurmbrand hitterjesztéseit

[519] Vö.: Abirachednak a disszertáció *A színházi nyelv iterabilitása és figurativitása* című fejezetében már ismertetett színházi nyelvelméletét.

[520] Szilágyi Júlia: „Töredékes olvasónapló”. In Uő.: *Jegyzetek az akváriumból*. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, Korunk, 2010. 244-251. 247.

A kötetről bővebben szóltam: Kovács Flóra: „A nyelvekről. Gondolatok Szilágyi Júlia Jegyzetek az akváriumból című könyvéről”. In *Látó*, 2011. február. [http://www.lato.ro/article.php/A-nyelvekr%C5%91l-Szil%C3%A1gyi-J%C3%BAlia-Jegyzetek-az-akv%C3%A1riumb%C3%B3l-c-k%C3%B6nyv%C3%A9r%C5%91l/1941/, elérés: 2011. szeptember 2.].

eleveníti fel.[521] Nem a meggyőzésről, vagy oly bizonyítékról van szó, amely anyagiságában megfogható, hiszen az ellentmondana a teológiai diszkurzus logikájának[522].

Ezen az elgondolássoron megy végig a beszélő az ügyvéddel való interakció esetében. Az ügyvéd közli, hogy az asszony elválhatna férjétől, s így megszabadulhatna gyerekeivel együtt a fogságból. A férfi azonban nem ismeri a nő teológiai diszkurzusból applikált logikáját.[523] Ha a férfi azt mondja, hogy a nő elválhatna a férjétől, s hogy a férjet majd e szándékról értesítik a börtönben, akkor ez csak úgy lehetséges, ha a férj él. Az ügyvéddel tehát „közölték" a férj életben maradását. Az ügyvéd pedig „elbeszélte" (saját logikájával talán: elárulta), hogy a férj életben van, a tanúbizonyság jól ismert formáját emelte be tudtán kívül. Mivel nem birtokolta e diszkurzus logikáját, nem is tudhatta, hogy mit hajt végre.[524] Júlia önmaga meggyőzésekor ráadásul Shakespeare *Romeo és Júliá*jának egy részletét („Gyalázzam azt, ki férjem és uram?", *Romeo és Júlia*, III. felv., 2. szín[525]) csempészi érvelésébe,[526] és ezzel a Visky-szöveg mintegy a drámairodalom egyik legkanonizáltabb szövegét hívja alapozásul.

---

[521] Wurmbrand, Richard: „Az Ige hirdetése az orosz laktanyákban". In Uő.: *Megkínozva Krisztusért*. Budapest, Stefanus Ed., 1992. 22-31.

[522] Vö.: „a teológiai diszkurzus a tanúbizonyságokra van alapozva, tehát diszkurzuson kívüli diszkurzusokra, elbeszélésekre, melyek, mint látjuk, nem bizonyíthatóak, és éppen nem-bizonyítható voltuk a bizonyíték." In Selyem Zsuzsa: „Kereszteződés. Hogyan lehetséges a kortárs teológiai beszédmód?" In Uő.: *Valami helyet*. Budapest, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2001. 85-89. 86.

[523] Egyáltalában a retorika mindent átszövő sajátosságával sincs tisztában. Vö.: Davis, Philip J. — Hersh, Reuben: „Retorika és matematika". Ford. Novák Zsolt. In Beszédmódok. In *Szociológiai figyelő*, 1999., http://www.c3.hu/~szf/Szofi99/02/Beszed-Fr.htm, elérés: 2011. május 25.

[524] E gondolatmenetben Selyem Zsuzsa fenti, Hans Urs von Balthasar *A három nap teológiája*-szövegének magyarázatában használt logikát transzponáltam. Vö.: Selyem: *Kereszteződés. I. m*. 85-86.

[525] Shakespeare: „Romeo és Júlia". Ford. Mészöly Dezső. In *Shakespeare összes művei*, 2. kötet, Tragédiák, színművek. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964. 75-157. 122.

[526] A dráma intertextuális telítettségéről majd még lásd a későbbieket.

3. Eltérés a megnevezésben

A dráma kezdetén a beszélő szinte önkívületi állapotban dialógust folytat valakivel. Már a kezdő soroknál nagy valószínűséggel kijelenthető, hogy az Istennel, az Istenivel való párbeszéd jelenítődik meg monológ formájában, ám az, hogy a monológ egy ilyen párbeszédet képez le, csak pár oldallal később kap fokozott bizonyosságot a Krisztusra utalással[527]. A jelen alfejezet számára a kezdő egységek megnevezés-problematikája irányít a központi kérdés felé. Azt, hogy a beszélő egy meg-nem-nevezhetővel dialogizál, a meg-nem-nevezhető mondja ki, s az olvasó a monológba átemelés révén kap erről információt:

> „Egy puszta név
> meg nem mondhatja neked
> ki vagyok."[528]

Az átemelés hangsúlyozása azért bír nagy jelentőséggel, mert az emberi által meg-nem-nevezhetőség az Isteni lét sajátossága.[529] Ezért nem véletlen, hogy Viskynek fontos a bevezető egységekben kitérni arra, hogy ez a dráma még formájában is hasonlóságokat mutat Augustinus *Vallomások*jával. Az Isten meg-nem-nevezhetősége Augustinusnál ugyancsak hamar előkerül:

---

[527] Visky András: *Júlia. I. m*. 23.

[528] Uo. 12.

[529] Carl Gustav Jung a képbéli ábrázolás kapcsán fejteget hasonlókat *Válasz Jób könyvére* című nagyesszéjében. Vö.: „Jób felismeri Isten belső antinómiáját, és ezzel övé lesz máris az isteni numinozitás ismeretének fénye. Egy ily fejlődés lehetősége, mint feltételezhető, az istenképűségre épül, amit amúgy aligha kereshetnénk az ember morfológiájában. Ennek a tévedésnek Jahve maga állta útját a képek tilalmával." In Jung, Carl Gustav: *Válasz Jób könyvére*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Akadémiai Kiadó, Hermész Könyvek. 1995. 25.

„Jaj, fogyatékos minden beszédünk rólad, én Istenem, életem és szent gyönyörűségem. Hisz mit mondhat rólad, aki beszélni mer rólad?”[530]

A „Vagyok” említésével a drámában egyértelművé válhat az Isteni monológba transzponálása:

„Így szólj hozzájuk, ha felőlem kérdeznek
a Vagyok küldött engem tihozzátok
ezt mondd nekik”[531]

Visky e drámához fűzött mondatai egy beszélgetésben pont arra irányulnak, hogy Istennek magának kell döntenie, alkalmazza-e a kinyilatkoztatást[532]. Ennek a kinyilatkoztatásnak hozadéka lehet majd az, hogy átemelhetők „szavai” egy monológba.

A megnevezés kérdéskörének egy másik, a drámában megjelenő módozata már nem az Isteni megnevezésével van összefüggésben, hanem a hívő ember, sőt a lelkész megszólítást érintő kötelezettségeivel, jobban mondva azok felfüggeszthetőségével. Báró Rédey mint a totalitarista rendszer által kevéssé kedvelt személyiség fogalmazza meg a lelkész szerencséjét, lelkész léténél fogva nem kényszeríti a hatalom arra, hogy a körülötte lévőket „elvtársként” szólítsa. A következtetésébe azonban hiba csúszott, mert a lelkésztől lehet, hogy ezt a megszólítást nem követelik meg a hatalom apparátusát képviselők, ám ettől függetlenül börtönbe küldik. Rédeynek a megszólítással és gyaníthatóan a hozzá kapcsolódó beszédmóddal élnie kellett, s ez egyben önnön beszédmódjának látszólagos negligálását is maga után vonhatta. Ha az egyed megfosztódik önnön beszédmódjától, ezáltal vélhetően

---

530 *Augustinus Aurelius. Szent Ágoston Vallomásai.* Ford. Dr. Vass József. Első könyv, IV. fejezet. http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.htm.

531 Visky András*: Júlia. I. m*. 12.

532 „A drámában fölvázolt helyzetben Istennek kell eldöntenie önmagáról, hogy létezik-e vagy sem. És ha úgy döntött, hogy létezik, akkor adja ennek jelét.” In *Mint aki látja a hangot*. *I. m.* 30.

önnön identitásától is. Rédey a „beszédmódcsere” mímelését sem volt képes elviselni, továbbá a hozzá kötődő kötelességeket:

„Én elvtársozom őket képzelje el
Egy Rédey (*Bohóckodik*)
Báró Rédey elvtárs
tartsuk szem előtt
a párt érdekeit
Jelentsen nekünk báró Rédey elvtárs

Elvtelen társ
Sátántárs

Az önelvesztő megalázkodásban társ abban
csakis abban
Ezt mondta a férjemnek a körorvosunk
és hangosan sírt
Nem élem túl ezt az örökös
gyalázatos elvtársozást
Alighanem igaza lett
nem élte túl
A férjem után ő is eltűnt a környékről
egyszerűen nyoma veszett”[533]

A fel-feltűnő humoros beszéd, mint ahogyan az természetéből adódik, egyáltalán nem szükséges, hogy az önfeledt gondtalanságot képviselje, hanem sokkal inkább, hogy prezentálja a kiúttalanságnak tetszőből a humor segítségével történő kilépést. A játék — melyre az utasítás felhívja a figyelmet — a meghatározott időtartamra szorítkozó

[533] Visky András: *Júlia. I. m*. 39-40.

identitásváltást engedélyezi, amely akár menekülésnek is felfogható. Jóllehet a humor applikálásával jár ez az identitásváltás is, az „önelvesztéshez”, „önelveszejtéshez” vezet.

4. A hívő lét fokozatai

A Muntag Andor-féle Jób könyve-értelmezés e könyvet a „bölcsességirodalom” részeként elemzi, majd pontosítva a bölcsesség teológiájának krízisét látja lecsapódni benne.[534] Muntag azzal a megállapítással indítja érvelését, hogy a bölcsesség felé terelésben ugyanolyan nagy súlya van az okosság és a jóság megcélzásának. Jób bölcs és egyszerre igaz, feddhetetlen, becsületes és istenfélő[535]. Ő azért különb mindegyik bölcsnél, mert mind a négy „kifejezés”[536] megjelenik vele összefüggésben. Ilyeténképpen nem is meglepő, hogy Visky Júliája újra s újra hangsúlyozza, hogy nem tud „egy Jób” lenni, jobban mondva, nem lehet Jób, akinek különbsége pedig már az Ószövetség „minden kegyes emberéhez”[537] képest dekódolt. Ez a különböző sége majd abban is leképeződik, ahogyan az Úr igazsága és Jób igazsága összekapcsolódik, hiszen ha Jób nem igaz, akkor a Sátánnak van igaza az Úrral szemben, ellenben ha az Úrnak van igaza, akkor Jób igaz.

> „Ha kiderül, hogy a Sátánnak van igaza, akkor először is Jób szégyenül meg. Hiába nevezték akkor az istenfélő, bűnt kerülő, feddhetetlen és becsületes embert »igaz«-nak, Jób nem igaz többé, hiába állítja róla az ÚR, hogy mindenkinél különb. De ez még semmi ahhoz képest, hogy akkor az ÚR-nak nincs igaza. Akkor elvész az, amit az Ókor kegyesei, a bölcsek így mondtak: Isten dicsősége. […] Mert ha kiderül, hogy ebben a perben az ÚR-nak van igaza, akkor ezzel együtt Jób igazsága is kiderül, vagyis, hogy Jób valóban igaz ember.”[538]

---

[534] Dr. Muntag Andor: „A bölcsesség”. In Uő.: *Jób könyve*. Budapest, Luther Kiadó, Út a Könyvhöz 1., 2003. 28-37.

[535] Vö.: Uo. 30.

[536] Uő.: „Bevezetés”. In Uo. 37-51. 40.

[537] Uo.

[538] Uo. 42.

Jung Jób-értelmezése annyiban merőben eltér a fenti Muntag-magyarázattól, hogy Jung az isteni antinómia mellett érvel, s ebből eredezteti azt, hogy Jóbnak Isten a védője és a fölmagasztalója.[539] A két interpretáció ebből az aspektusból csak első ránézésre tűnik össze nem egyeztethetőnek, hiszen mind a kettő a Jób „mellett állást" hangsúlyozza.

5. Fragmentáltság

> „Igédben tehát semmi sem múlik vagy következik mert lényege szerint halhatatlan és örökkévaló;
> - következőleg veled-egy-örök Igédben együtt és örök módon mondasz mindent, amit mondasz; benne történik meg minden, amit azért mondasz, hogy meglegyen."[540]
> *Augustinus Aurelius. Szent Ágoston Vallomásai*

> „Ki kell szivattyúzni a Dunából a vizet."[541]
> Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*

Speranţa Isten „helyének" kérdésébe csomagolta a dráma az időszemléletében dekódolható problematikát is, vagyis azt, hogy Visky két időszemléletet mutat be e műben.

Az Istenihez köthető időszemlélet nem a fragmentáltságon alapul. Az ágostoni „háromfajta idő"-definíció is ennek ellenében lép, és sokkal inkább valamiféle „egység" mellett érvel.

> „Tisztán és világosan látjuk immár, hogy sem a jövő, sem a múlt nem tényleges valóságok; szorosan véve tehát nem mondhatjuk, hogy háromféle idő van: múlt, jelen és jövő. Több igazsággal talán úgy mondhatnók, hogy háromfajta idő van: jelen a múltra, jelen a jelenre, jelen a jövőre vonatkozólag. A

[539] Vö.: Jung: *I.m.* 17. és 35.

[540] *Augustinus Aurelius. Szent Ágoston Vallomásai. I. m.* Tizenegyedik könyv, VII. fejezet.

[541] Esterházy Péter: *Hahn-Hahn grófnő pillantása*. Budapest, Magvető, 1991. 245.

három idő csak a mi felfogásunkban van, máshol nem találhatók; a léleknek van jelen emlékezete a múltakról, jelen szemlélete a jelenről és van a jövőre vonatkozó jelen várakozása."[542]

Az Istenivel számoló időben együttállás van, nincs egy olyan „időtelés", amelynek lényegi eleme az elmúlás, a haladás: „Éveid együtt vannak, mert mozdulatlanok; az érkező nem szorítja ki a távozót, mert nincs elmúlásuk"[543]. Az Istenihez és az emberihez kapcsolódó időszemlélet közötti különbséget Ágoston az egymásutániság s így a fragmentálhatóság szempontjából[544] ragadhatja meg a jelen interpretációval való együttgondolás viszonylata szerint:

„Az idő hosszúságát ugyanis kizárólag a temérdek egymásután következő mozzanat okozza, de e mozzanatokat nem lehet együtt tartani s időterjedelemmé kiszélesíteni; az örökkévalóságban pedig semmi sem múlik el, ott csak jelenről beszélhetünk."[545]

A fragmentáltságot[546] a linearitás zsarnoki léte, az „amorális idő"[547] ellenében működő egységek képesek megteremteni a Visky-szövegben. Az anya valóságra való ráéneklése, történetek mesélése, így a valóság átírása, a gyerekek abból való kiszakítása is a linearitással szembeni mozgásnak minősül. A barakk létet az anya csak ilyen módon képes megszüntetni.

„Ha éhesek éneklek nekik
és történeteket mesélek

[542] *Augustinus Aurelius. Szent Ágoston Vallomásai. I. m.* Tizenegyedik könyv, XX. fejezet.

[543] Uo. Tizenegyedik könyv, XIII. fejezet.

[544] A „fragmentumszerűség" problematikájáról vö.: Orbán Gyöngyi: *Ígéret kertje. A dialógus poétikája felé*. Kolozsvár, Pro Philosophia, 2002.

[545] *Augustinus Aurelius. Szent Ágoston Vallomásai. I. m.* Tizenegyedik könyv, XI. fejezet.

[546] Mely Visky *barakk-dramaturgiá*jának elengedhetetlen eleme. A kérdésről bővebben lásd a disszertáció *Kimozdítottságok Visky András* A szökés *című drámájában* című fejezetét.

[547] A disszertáció bővebben szólt a kérdésről *Az egymáshoz kapcsolódások játéka* című fejezetben.

Ha betegek éneklek nekik”[548]

A lehetőségként felvillanó éhezést mint eredményt és a halált előirányzót elkerülő, vagyis a linearitást meghiúsító tettnek tekinthető a törvény átírása, azaz a lopás „legalizálása”.[549]

A *Júlia* egészének időbeni váltakozásai, ugrásai „dr. Géza tanár úr fekete kreppjeinek”[550] több „időszeletben” feltűnéseivel érik el megjelenési formáiknak kiteljesedését. A 95. oldaltól kezdődő hosszabb-rövidebb szakaszok pedig még egymáshoz képest tartambeli nem-egyezésükkel is, az atonalitás aláhúzójaként a fragmentált létet s a linearitás meg-nem-képzését hangsúlyozzák, összegzik.

A linearitás meg-nem-létére utalásnak minősíthető a kinyilvánítotthoz kapcsolódó szemantikai egység hiányosságára, ugyanakkor a beszédmód felismerésére reflektáló passzus.

„Én nem vagyok egy Jób
Egy szót sem értek az egész Jóbból
Egy árva szót sem
Még jó hogy a hangod benne van
Legalább azt kihallom belőle
A hangodat
Még jó”[551]

Jóllehet a Jób-történet teljes egészében nem dekódolható, vagy töredékesen[552] dekódolható az alak számára, ő a „hangot” — itt a beszédmódot — képes „kihallani”, vagyis tulajdonítani. A teljes egészében nem értésnek a részleges vagy töredékes dekódolás feleltethető meg. Ahhoz, hogy azt mondja a beszélő, hogy ő nem „egy Jób”, ahhoz tudnia kell, hogy létezik egy Jób,

[548] Visky András: *Júlia. I. m*. 19.
[549] Vö.: Uo. 80.
[550] Uo. 58.
[551] Uo. 37.
[552] vagy „hiányosan”

továbbá ismernie kell Jób történetét, illetve annak részleteit, különben nem tudna Jóbhoz olyan attribútumokat párosítani, amelyek önmaga általi birtoklásának hiányát kijelenthetné. A töredékes értés már magában hordozza a fragmentáltságot, ám e részlet még a beszédmód kérdéskörét is beemeli, amely még egy szinten a fragmentáltság mellett érvel, hiszen a fentiek alapján a beszédmód dekódolása[553] nem feltétlenül kell, hogy kapcsolódjon a „teljes egészében értéssel" — mely már magában is erősen kétséges az emberi vonatkozásában —, elég hozzá a töredékes. A kapcsolat, jobban mondva a kommunikációs csatorna telített lehet hiányokkal, szakadásokkal.

Az intertextekkel telített szöveg jegye — mely most kiemelten a *Bibliá*ra vagy a *Romeo és Júliá*ra való rájátszások és a beemelések hozadéka — ugyancsak a linearitás megakadályoz(tat)ása. Bár az intertextek, az elemek felsorolását elkezdhetjük — akárcsak a Duna összetevőire célzásnál —, a halmaz összes elemét soha nem lehet megnevezni.[554] A fragmentáltság aláhúzása[555] a linearitás megakadályoz(tat)ásának hangsúlyozásával egyenértékű, a mű tematikájából adódóan a ráéneklés, átírás velejárója, amely pedig a beszédmód problematikájához kapcsolódik, s ennek révén a kérdéskörök össze is fűződnek.

[553] Itt ezt a kérdést nem szabad összekeverni a Dolar által említett totalitarista rendszerek „hang"-uralmával, amely rendszereknél nem meglepő, ha a „hang a jelentés felett van". Vö.: „the voice beyond meaning". Dolar: *I. m*. 114. Kétségtelen azonban, hogy a beszédmód dekódolása ezeknél is tetten érhető.

[554] Ezért Budapest és Bécs megnevezése elégnek bizonyul. Vö.: Visky András: *Júlia. I. m*. 47.

[555] A disszertáció e kérdéskörről már nyilatkozott a *Kimozdítottságok Visky András* A szökés *című drámájában* című fejezetben.

Konklúzió[556]

A beszédmódok és az eltérés esetei

> „So we can say that philosophy, which is the thought, not of what there is, but of what is not what there is (not of contracts, but of contracts broken), is exclusively interested in relations that are not relations."[557]
> Alain Badiou: *Thinking the Event*.

> „Philosophy is not a dialogue. Name me a single example of a successful philosophical dialogue that wasn't a dreadful misunderstanding. […] So, no dialogue. But let's go on."[558]
> Slavoj Žižek: *Philosophy is not a Dialogue*.

I.

A jelen zárófejezet a beszédmód lehetőségeit pásztázza végig, az összefoglalás szándékával. A beszédmódok feltérképezésére csak úgy van lehetőség, ha az azokat képviselők interakcióban állnak egymással. A badiou-i megfogalmazás egyértelműen a kapcsolat, az érintkezés paradox jellege mellett érvel, amikor a filozófia által jellemezhető helyzeteket kísérli meg meghatározni[559]. Badiou elgondolása három olyan kritériumra épül, amelyek a filozófiai jelleget adják: 1. a *választás*, 2. a *távolság*, 3. a *kivétel*, az *eset* kritériumára[560]. A *választás*t a „boldog ember" létével példázza, azon egyénével, akinek kérdéses, hogy az

---

[556] E fejezet a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

[557] Badiou, Alain: „Thinking the Event". In Badiou, Alain – Žižek, Slavoj: *Philosophy in the Present*. Trad. Thomas, Peter and Toscano, Alberto. Ed. Engelmann, Peter. Cambridge, Polity Press, 2009. 1-49. 15. [„Azt mondhatjuk tehát, hogy azt a filozófiát, amely a gondolkodás maga, azt nem az foglalkoztatja, ami van, hanem az, ami nincs (nem az egyezmény, hanem a meghiúsult egyezmény), kizárólag azon kapcsolatok iránt érdeklődik, amelyek nem is kapcsolatok." – Saját fordítás K. F.].

[558] Žižek, Slavoj: „Philosophy is not a Dialogue". In Badiou – Žižek: *Philosophy in the Present. I. m.* 49-73. 50. [„A filozozófia nem párbeszéd. Nevezzenek meg nekem egyet a sikeres filozófiai párbeszédek közül, amelyik nem volt egy rettenetes félreértés. […] Tehát nem párbeszéd. De azért álljunk neki!" – Saját fordítás K. F.].

[559] Badiou: *I. m.*

[560] Ezek összefoglalását Badiou megadja. Lásd. Badiou: *I. m.* 12. Badiou szóhasználata az „event" kifejezést emeli be, amely a kivétel és az eset eseményszerűségét is applikálja. A továbbiakban a Badiou elméletének szüksége lesz az *esemény* szó szemantikai mezejére.

erőszak, az uralkodás-e a fontos vagy az Igazságos lét,[561] a *távolság*ot a hatalomhoz és a tudáshoz köthető beszédmódok közötti eltéréssel, míg a *kivétel*t, az *eset*et az összemérhetetlenséggel, vagyis a közös mértékegység hiányával, azzal az esettel, amelynél az összehasonlítást nem lehet megtenni két jelenség vagy entitás között.

A *választás*hoz – már ha az a radikalitás jegyével bír – hozzátartozik a kizárólagosság és az opponálás brutális jegye, vagyis a különböző el nem ismerése, legyen e különböző akár vélemény, álláspont. A *választás* tehát természetszerűleg ritkán jelenik meg a *távolság*tól vagy akár a *kivétel*től függetlenül.[562] Mindenesetre a radikalitásnak ez a típusa olyan mértékben van terhelve a kizárólagosság, vagyis a nem-találkozás, azaz a dialógus hiányának vágyával, hogy a könnyedén felkínálkozó lehetséges dialógust is azon nyomban aláássa.[563] Emellett olyan megjelenései vannak e radikalitást és így a „diszjunktív szintézist" beemelő elgondolásnak, amely a különböző véleményt, meglátást (még tényt is) képes önmagához tartozónak kikiáltani. A „lojalizálás" esete ugyancsak felmerül itt. Erre a totalitarista elgondolást applikáló hatalom számos példát szolgáltat. Cs. Gyímesi a totalitarista rendszerek esetében ennek tapasztalatát összefoglalja egy, a már fentebbiekben idézett egységben:

> „Az ideológiáknak nyilvánosságra van szüksége, s amint látjuk, az eddigi »nyilvánossági minimumunk« is veszélyben forog. Őszintén szólva, inkább politikai jogvédelemre lenne most szükség, s nem ideológiára, mert ez a totalitarizmus minden őszinte szövegünket is »lojalizálja«"[564]

---

[561] Ez utóbbit filozófiai terminusként alkalmazza, ám nem fejtegeti tovább. Egy félmondat erejéig a későbbiekben idézi Louis Althussert, mint aki lehetségesen ezt a megállapítást tenné: „in the last instance" (Badiou: *I. m.* 12.) [„végülis" – Saját fordítás K. F.]. A kötet nyitásában elhangzik azonban, hogy nem akar semmiféleképpen terminusokba belebonyolódni, így vélhetőleg itt is ezért nem kísérli meg az *Igazságos* definiálását. A továbbiakban számunkra sincs szükség ennek meghatározására.

[562] Ezért sem meglepő, hogy ezeket Badiou összefüggésükben, egymáshoz kapcsolódásukban is bemutatja. Vö.: Badiou: *Thinking the Event. I. m.* 16-21.

[563] Vö. Žižek példáját a „diszjunktív szintézisről", in Žižek: *Philosophy is not a Dialogue. I. m.* 54.

[564] Cs. Gyímesi 1984. január 31.-i levele Gállhoz. In *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000. I. m.* 452.

A totalitarista rendszernek van egy másik technikája a „lojalizálás” mellett, a propaganda és a vele társuló hangerőnövelés. A hangerő markánssá tételét kedvelő berendezkedések azt próbálják elérni, hogy maga a hang legyen képes uralkodni a jelentésen s annak interpretációján.[565]

Selyem *Tetkó*[566] című szövege a Maxwell-démonon keresztül nyújtott osztályozáskijátszásával, így a „diszjunktív szintézisnek” mutatott fricskával a „*választás* radikalitásának” lehetőségét egészében megkérdőjelezi.[567] Ha a beszédmódok közötti eltérést a *távolság* vonatkozásában akarjuk dekódolni, akkor leginkább Bálint és Maxwell azon dialógusaiban találjuk, amelyekben az anya-Maxwell a materiálison alapuló, azt megragadó beszédmód felől érvel Bálintnak, akinek ez a beszédmód nem érvényes. Ez esetben természetszerűleg már a *kivétel* lenne applikálható, ha Bálint és majd a rabok nem lennének meggyőzhetőek – gyaníthatóan a pénz említésével. A humor a két beszédmódbeli összehasonlításkor abban gyökerezik, hogy a Maxwell-figura neme, identitása „váltakozik”, így Bálint sem tudja mindig, hogy kivel beszél, a beszédmódok egymásra hatása ily módon nehézkes, hiszen az érvelésbe nemcsak az identitás alakulóban levését kell beépíteni, hanem a „váltakoztatás” tényét is. A *távolság* érzékelhető, ám a mihez való viszonyítás kérdésével pillanatokra „mérhetetlenné” válik. A drámában feltűnő időszakadások ugyancsak olvashatók a mérhetetlenség problematikája felől.[568]

A *Mert tudnom kell…*-előadás szintén bír a „*választás* radikalitásának” jegyével abban az aspektusában, amikor az új olvasási mód megjelenésének esetében a kizárás, a kívül tartás mellett látszik érvelni. Ez a fajta „radikalitás” természetszerűleg gyengül abban a

[565] Erről hosszasan ír Dolar, in Dolar: *The Politics of the voice. I. m.* kiemelten 113-119.

[566] Selyem: *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit? I. m.*

[567] A kérdésről bővebben a disszertáció *Az egymáshoz kapcsolódások játéka* című fejezetében, illetve ennek rövidített változatában, amely a *Korunk* 2011. januári számában jelent meg (Kovács Flóra: „Az egymáshoz kapcsolódások játéka. Dialógus Selyem Zsuzsa *Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?* című szövegével”. In *Korunk*, 2011. január, 94-102.).

[568] Az idő milyenségének problematikáiról részletesen szóltam e szöveg kapcsán. Vö.: Uo.

momentumban, amikor a lányt mégiscsak visszafogadja a közösség. Ez a visszafogadás feltételezett, hiszen a néző ennek a mozdulatnak már csak az eredményét látja.

A „radikalitásra" célzásnak nevezhető Láng *Játék*a két beszélőjének beszédmódok közötti mozgása, hiszen ezek az alakok (Toma és Béla) a nyelvi csavarokkal képesek bemutatni, hogy a kettejük beszédmódja közötti eltérés pusztán mímelés. Ugyanazt az érvelésrendszert, az opponálás, a szembehelyezkedés alkalmazási sémáit használja egyik a másik felé irányulva miközben mindketten ugyanarról az alapról indítanak. Az eltérés az otthonmaradás, illetve az otthon-elhagyás kérdésére összpontosít majd a továbbiakban.[569]

A Visky-drámák, kiemelten a *Júlia*, sokkal inkább a *távolság* jellegzetességeivel mutatnak rokonságot, ugyanis a hívő beszédmódja és a világi hatalom beszédmódja közötti különbözőséggel, annak bemutatásával jellemezhetők. E következtetés mellett azonban nem felejthető el Szilágyi elgondolása sem – melyet már idéztem –, miszerint a világi hatalom reprezentánsai utánozhatják is a nem-hívő beszéd- és olvasási módját.

A „diszjunktív szintézist" – mely a „radikalitással" rokon elgondolást tud a magáénak – Žižek szerint a deleuze-i rendszer is bemutatja, mégpedig hozzácsatolva a negatívnak ítélt jegyet. A badiou-i és a deleuze-i vizsgálati mód itt a beszédmód szintjén kiemelten összeér.

II.

A disszertáció elemzett szövegeinek[570] mindegyikében hangsúlyos helyet foglal el a beszédmód bemutatása, így talál egymásra a badiou-i és a deleuze-i terep a beszédmód vonatkozásában. A *Mert tudnom kell …*-ben sokkal inkább aláhúzható a kívüli, a jelennek állítottig – mely a barangolás miatt valamelyest ki van mozdítva, ám a narratívának

[569] A disszertáció e kérdéskörrel nem foglalkozik, ugyanis a *Lehet – nem lehet* néven ismert kérdéskör egy különálló disszertáció tárgya lehetne. A kérdésről bővebben pl.: *Lehet – nem lehet? Kisebbségi létértelmezések (1937-1987) I. m.*; *Nem lehet: a kisebbségi sors vitája*. Vál. Cseke Péter, Molnár Gusztáv. Előszó: Cseke Péter. Utószó, jegyzetek: Molnár Gusztáv. Budapest, Héttorony, Limes-könyvek, 1989.

[570] Emlékeztetőül: az előadások is szövegnek értelmeződnek Barthes nyomán.

köszönhetően nem tudva, nem applikálva éles vágatot – nem ismert kérdéses beemelése, a beemeléssel szembemenő mozgás, az elfogadás parciális léte, míg Selyem drámájában és Visky *A szökés*ében az erőteljes időszakadások következtében a hasonlítás, az összemérés kérdésessége mutatható ki. Láng és Selyem drámájánál a humor erőteljes applikálása magát a hasonlítást tünteti fel humoros színben. A Selyem-drámában mind a Maxwell-démon beiktatásában, mind a Maxwell-anya homoszexuális fiának utódnemzésére való utalásában ez fogalmazódik meg, Lángnál pedig a beszédmódok alapjának egyezésénél is erre lehet következtetni.

Az elemzett szövegek mindegyike az antropológiából jól ismert *átmenetiség* jegyét alkalmazza. Ez a jegy feltűnik az esküvő kapcsán, annak megkérdőjelezhető elkövetkeztét használva, mint *a Mert tudnom kell…*-ben, *A csodá*ban vagy a *Játék*ban; feltűnik a halál kapcsán Visky *Júlia*-írása címszereplő figurájának a túlvilági léthez közelítésével, a *Játék* magzatjának meghalás és megszületés közöttre korlátozott létével, illetve ugyanezen szöveg összes figurájának kriptában való „időzésével"; feltűnik a *Tetkó* megmásítódás-problematikájával, amely a bőrre írás, a tetoválás akaratlagos és kierőszakolt felvételével köthető össze, hiszen az akaratlagos esetében az egyén a „ready-made" identitásba belépést óhajtja, míg a kierőszakolt „ready-made" identitásúnak tételezi az egyént, méghozzá a csoportba sorolás brutalitásával. Ez utóbbi szöveg esetében a rab és a börtönőr funkció közötti mozgásnál ugyancsak fellelhető az *átmenetiség* attribútuma.

Az *átmenetiség* jegyét magába olvasztó szövegnél nem meglepő részint, hogy a „diszjunktív szintézishez", az opponáláshoz, az osztályokba soroláshoz párosuló beszédmódban érzékelhető sajátosság dekódolható, részint, hogy a közösségre való reflektálás markánsan van jelen. A közösségelméletek vonatkozásában, az ideológikus beszédmód tettenérésében, a lokális szűkös kereteinek feltérképezésében, a totalitarista nyelvhasználat jellemzőinek feltárásában Cs. Gyímesi elméleti alapvetései nyújtottak segítséget, a színházi

nyelvről való gondolkodás viszonylatában pedig kiemelten Măniuţiu elmélete, továbbá annak összefonódása a deleuze-i rendszerrel, illetve ez utóbbinak Artaud elméletéhez kapcsolódásai.

Bibliográfia

1. Abirached, Robert: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard, 1994.
2. Ágoston Vilmos: „Az együvé tartozás korlátai”. In Uő.: *A konvenció vendégei*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2004. 32-41.
3. Arnheim, Rudolf: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Ford. Szili József és Tellér Gyula. Budapest, Aldus Kiadó, 2004.
4. Antonin Artaud: „A Kegyetlen Színház. Első kiáltvány” [1932]. In Uő.: *A könyörtelen színház. Esszék, tanulmányok a színházról*. Ford. Betlen János. Szerk. Vinkó József, Budapest, Gondolat, 1985.
5. Artaud, Antonin: „Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)”. In Uő.: *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1964. 137-157.
6. Artaud, Antonin: „Le théâtre et la peste”. In Uő.: *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1964. 21-48. [Magyarul: Uő.: „Színház és pestis”. In Uő.: *A színház és az istenek : válogatott írások*. Ford. Betlen János et al. Budapest, Orpheusz, 1999. 116-132.].
7. *Augustinus Aurelius. Szent Ágoston Vallomásai*. Ford. Dr. Vass József. http://mek.oszk.hu/04100/04187/04187.htm, elérés: 2011. szeptember 2.
8. Bachelard, Gaston: *La poétique de l’espace*. Paris, PUF, Quadrige, 1994.
9. Badiou, Alain: „Thinking the Event”. In Badiou, Alain – Žižek, Slavoj: *Philosophy in the Present*. Trad. Thomas, Peter and Toscano, Alberto. Ed. Engelmann, Peter. Cambridge, Polity Press, 2009. 1-49.
10. Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982.

11. Bakk Miklós: „Politikai identitás és nemzeti identitás”. In *Egyén, állam, közösség*. Szerk. Demeter M. Attila. Kolozsvár, Pro Philosophia, Műhely XV., 2007. 140-152.
12. Balázs Imre József: „A dialógus koncepciója az Éneklő Borz-projektben”. In *A Vörös postakocsi*. 2009/ősz. 22-29.
13. Balázs Imre: „A köd mögül”. In *Viharok. 1956-os irodalom a Korunkban*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2006. 75-81.
14. Balázs Imre József: *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2006.
15. Balázs Imre József: „Az erdélyiség hasznáról és káráról”. In Uő.: *Mint egy úszó színház*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2005. 5-9.
16. Balázs Imre József: „A transzilvanizmus és a dugó”. In Uő.: *Mint egy úszó színház*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2005. 9-17.
17. Balázs Imre József: „Hatalmi beszéd és kisebbségi nyelv”. In *A sztálinizmus irodalma Romániában*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó, 2007. 13-20.
18. Balázs Imre József: „Minor és maior nyelvhasználati módok az erdélyi magyar irodalomban”. In *Kisebbségkutatás*. 2006/2. 229-236. [http://balazs.adatbank.transindex.ro/belso.php?k=60&p=4698, elérés: 2010. november 7.]
19. Balázs Sándor: „Homogenizálódás”. In Uő.: *Identitástudatunk zavarai*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1995. 211-216.
20. Balázs Sándor: *Kiáltó Szó. Volt egyszer egy szamizdat*. Kolozsvár, Kriterion Könyvkiadó, 2005.
21. Banu, Georges: *A felügyelt színpad*. Ford. Koros Fekete Sándor. Kolozsvár, Koinónia, 2007.

22. Barba, Eugenio: *Papírkenu*. Ford. Andó Gabriella, Demcsák Katalin. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001.

23. Barthes, Roland: „A történelem diskurzusa”. Ford. Szabó Piroska. In *Tudomány és művészet között*. Szerk. Kisantal Tamás. Budapest, L’Harmattan, Atelier Füzetek, 2003. 87-99.

24. Barthes, Roland: *Mythologies*. Paris, Seuil, Points Essais,1970. [Magyarul részletek: *Mitológiák*. Vál. és ford. Ádám Péter. Budapest, Európa, Mérleg, 1983.]

25. Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.

26. Barthes, Roland: „Texte”. In *Ecyclopaedia Universalis*, Paris, 1973. 370-374.

27. Benkő Samu: „A helyzettudat változásai”. In Uő.: *A helyzettudat változásai*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1977. 7-15.

28. Bergson, Henri: „A lélektani állapotok erősségéről”. In Uő.: *Idő és Szabadság*. Ford. Dr. Dienes Valéria. Szeged, Universum Reprint, 1990. 59-81.

29. *Bip se souvient, Entertien avec Marcel Marceau*. http://www.guywagner.net/marceau_int.htm, elérés: 2007. április. 04.

30. Bosnyák Sándor: *Magyar Biblia. A világ teremtése, az özönvíz, Jézus élete s a világ vége napjaink szájhagyományában*. Budapest, L'Harmattan Kiadó – Európai Folklór Intézet, 2001.

31. Bertolt Brecht: „Állítsátok meg Arturo Uit!” Ford. Hajnal Gábor. In Uő.: *Drámák*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1971. 479-619.

32. Bretter György: *Itt és mást*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1979.

33. *címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára*. Összeállította Zsigmond Andrea. Rajzok: Láng Orsolya. Csíkszereda, BOOKART, 2010.

34. Clavaron, Yves: „Études francophones, *postcolonial studies*: entre mésentente cordiale et stratégies partagées”. In *Neohelicon*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008, XXXV/2. 39-55.

35. Cojar, Ion: „Identitás és másság”. In Uő.: *Színművészeti poétika: a színpadi folyamat elemzése*. Ford. Albert Mária. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 2006. 90-106.

36. Cs. Gyimesi Éva: „Egy korty a Gróf úr poharából – Az identitás Széchenyi István értékbölcseletében”. In *Látó*, 2007. március, http://www.lato.ro/article.php/Egy-korty-a-Gr%C3%B3f-%C3%BAr-pohar%C3%A1b%C3%B3l--Az-identit%C3%A1s-Sz%C3%A9chenyi-Istv%C3%A1n-%C3%A9rt%C3%A9kb%C3%B6lcselet%C3%A9ben/608/, elérés: 2011. június 11.

37. Cs. Gyímesi Éva: „Értelmiségi önreflexiók”. In Uő.: *Colloquium Transsylvanicum*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1998. 110-125.

38. Cs. Gyímesi Éva: „Értékek színeváltozása”. In Uő.: *Álom és értelem. Szilágyi Domokos lírai létértelmezése*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1990. 154-163.

39. Cs. Gyímesi Éva: *Gyöngy és homok*. Bukarest, Kriterion Könyvkiadó, 1992.

40. Cs. Gyímesi Éva: *Honvágy a hazában*. Budapest, Pesti Szalon, 1993.

41. Cs. Gyímesi Éva: „Irodalomnak öltözött ideológia”. In *Élet és irodalom*, 2008. február 1. LII. évfolyam, 5. szám, http://www.es.hu/index.php?view=doc;18793, elérés: 2010. július 20.

42. Cs. Gyímesi Éva levelei Gáll Ernőhöz. In *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000*. Sajtó alá rendezte: Gáll Éva és Dávid Gyula. Válogatta: Horváth Andor. Kolozsvár — Budapest, Korunk — Napvilág Kiadó, 2009. 452-453.; 459-461.

43. Cs. Gyimesi Éva: *Szem a láncban. Bevezetés a szekusdossziék hermeneutikájába*. Kolozsvár, Korunk — Komp-Press Kiadó, 2009.

44. Cs. Gyímesi Éva: „Vázlatok egy szellemi kórképhez”. In Uő.: *Colloquium Transsylvanicum*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1998. 32-67.

45. „Cs. Gyimesi Éva emlékére”. In *Kolozsvári Rádió/ RadioCluj*, 2011. június. 01., http://www.radiocluj.ro/hu/multimedia/hangtar/reszletek/audio/5.html, elérés: 2011. szeptember 2.

46. Dávid Gyula: „Az erdélyi irodalom az »olvadástól« a megtorlásig (1954-1958)”. In *Viharok. 1956-os irodalom a Korunkban*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2006. 119-127.

47. Davis, Philip J. —Hersh, Reuben: „Retorika és matematika”. Ford. Novák Zsolt. In Beszédmódok. In *Szociológiai figyelő*, 1999., http://www.c3.hu/~szf/Szofi99/02/Beszed-Fr.htm, elérés: 2011. május 25.

48. Deleuze, Gilles: *Critique et clinique*. Paris, Ed. de Minuit, 1993.

49. Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*. Paris, P. U. F., 1968.

50. Deleuze, Gilles: „Filozófia és kisebbség”. Ford. Gyimesi Tímea. In *Ex Symposion*, 2003, 44-45. szám, első belső borító.

51. Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris, Ed. du Seuil, 2002. [Magyarul részlet: Deleuze, Gilles: „Hogyan fessünk erőket”. Ford. Bánföldi Tibor. In *ExSymposion*, 2003, 44-45. szám, hátsó belső borító.].

52. Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: „Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?” Ford. Szabó Attila. In *Theatron*, 2007 ősz-tél. 38-50.

53. Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: *Kafka — A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsonyi Judit. Budapest, Qadmon Kiadó, 2009. [Régebbi kiadás részletében: Uők.: „Mi a kisebbségi irodalom?” Ford. Karácsonyi Judit. In *EX Symposion*. 2003, 44-45. szám. 1-10.

54. Deleuze, Gilles — Guattari, Félix: „Rizóma”. Ford. Gyimesi Tímea. In *EX Symposion*, 1996, 15-16. szám, 1-17. [http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm; elérés: 2010. április 8.]
55. Deleuze, Gilles — Parnet, Claire: *Dialogues*. Paris, Flammarion, 1977.
56. De Miranda, Luis: *Une vie nouvelle est-elle possible? Deleuze et les lignes*. Caen, Nous, 2009.
57. Derrida, Jacques: „Signature événement context”. In *Marges de la philosophie*. Paris, Ed. de Minuit, 1972. 365-393.
58. Dilthey, Wilhelm: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1974.
59. Dolar, Mladen: „The Politics of the voice”. In Uő.: *A Voice and Nothing More*. London, The MIT Press, 2006. 105-124.
60. Domokos Pál Péter: *A moldvai magyarság*. Budapest, Fekete Sas Kiadó, 6. kiadás, 2001.
61. Egyed Emese nekrológja Cs. Gyimesi Éva halála után. In *mr3* (Bartók Rádió), 2011. május 28., http://hangtar.radio.hu/bartok#!#2011-05-28, 10:53-tól, elérés: 2011. június 12.
62. Egyed Péter: „A demokrácia megközelítése”. In Uő.: *Látlelet*. Kolozsvár, Kalota Könyvkiadó, 2005. 17-28. (Első megjelenés helye: *Korunk*, III. folyam, I/8. 1990. aug.).
63. Egyed Péter: *A jelen-létről*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 1997.
64. Egyed Péter: „A közösség kérdése a kommunitarista, valamint a hagyományos (közösségi) diskurzusban”. In Uő.: *Szellem és környezet.* Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2010. 210-230.

65. Egyed Péter: „A tiszta kijelentés filozófusa”. In *Kortárs* XXXXIV. 4. 110-115. [http://www.kortarsonline.hu/0003/egyed.htm, elérés: 2010. február 2.].

66. Egyed Péter: „Hagyomány és eredetiség, avagy *megoldhatóak-e* a filozófia kérdései?” In Uő.: *Szellem és környezet.* Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2010. 58-76.

67. Egyed Péter: „Pluralitás és kommunikáció az antik görög gondolkodásban”. In Uő.: *Szellem és környezet*. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2010. 33-38.

68. Fischer-Lichte, Erika: *A performativitás esztétikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

69. Foucault, Michel: „A panoptikusság”. In Uő.: *Felügyelet és büntetés*. Ford. Fázsy Anikó. Budapest, Gondolat, 1990, 267-309.

70. Foucault, Michel: *Histoire de la séxualité, I, II, III*, Paris, Gallimard, 1976, 1984, 1984. Magyarul: Uő.: *A szexualitás története, A tudás akarása*. Ford. Ádám Péter. Budapest, Atlantisz, 1996.; *A szexualitás története, A gyönyörök gyakorlása*. Ford. Albert Sándor, Szántó István, Somlyó Bálint. Budapest, Atlantisz, 1999.; *A szexualitás története III., Törődés önmagunkkal*. Ford. Sujtó László. Budapest, Atlantisz, 2001.

71. Füzi Izabella: „A figurák jelelmélete”. In *Figurák, Retorikai füzetek I.* Szerk. Füzi Izabella − Odorics Ferenc. Budapest, Szeged, Gondolat Kiadó, Pompeji, 2004. 9-43.

72. Gadamer, Hans-Georg: „Az »élmény« szótörténetéhez”, „Az élmény fogalma”. In Uő.: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. (A fordítást a 2. kiadás számára átnézte és felfrissítette Fehér M. István). Budapest, Osiris, 2003. 92-102.

73. Gáll Ernő 1984. március 31-gyel datált levele Cs. Gyímesi Évához. In *Gáll Ernő — Levelek 1949-2000.* Sajtó alá rendezte: Gáll Éva és Dávid Gyula. Válogatta: Horváth Andor. Kolozsvár — Budapest, Korunk — Napvilág Kiadó, 2009. 456-459.

74. Gáll Ernő: „»Melléktermék« vagy pótolhatatlan érték?” In Uő.: *A sajátosság méltósága*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983. 38-61.

75. Goffman, Erving: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*. Ford. Habermann M. Gusztáv. Budapest, Gondolat, 1981.

76. Grotowski, Jerzy: *Színház és rituálé*. Ford. Pályi András. Pozsony, Kalligram, 1999.

77. Gyimesi Tímea: *Szökésvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2008.

78. Györök Edina: „Kánon, közösség identitás. Az értelmező közösség imaginárius támasztékai". In *Az értelmező közösségek elmélete*. Szerk. Kálmán C. György. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 129-149.

79. Győrffy Gábor: „A nemzeti jellegű szocializmus és személyi kultusz ideológiája". In Uő.: Cenzúra és propaganda a Ceauşescu-korszakban (1965-1989). In Uő.: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*. Kolozsvár, Korunk-Komp Press Kiadó, 2009. 149-153.

80. Győrffy Gábor: „Cenzúra és propaganda". In. Uő.: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*. Kolozsvár, Korunk-Komp Press Kiadó, 2009. 13-21.

81. Győrffy Gábor: „Cenzúra és propaganda az ideológiai válság időszakában (1953-1965)". In. Uő.: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*. Kolozsvár, Korunk-Komp Press Kiadó, 2009. 99-147.

82. Győrffy Gábor: „Előszó". In Uő.: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*. Kolozsvár, Korunk-Komp Press Kiadó, 2009. 7-13.

83. Győrffy Gábor: „Propaganda a Ceauşescu-korszakban". In Uő.: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*. Kolozsvár, Korunk-Komp Press Kiadó, 2009. 184-195.

84. Habermas, Jürgen: „A kifejezések megértésének dilthey-i elmélete: az én-identitás és nyelvi kommunikáció". Ford. Weiss János. In Uő.: *Megismerés és érdek*. Pécs, Jelenkor Kiadó. Dianoia, 2005. 128-147.

85. *Háború rövidhullámon* (Cold Waves, Alexandru Solomon, 2007) (http://www.coldwaves.ro) című film.

86. *L'intertextualité*. Introduction, choix de texts, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Sophie Rabau. Paris, Flammarion, GF-Corpus, 2002.

87. *Irodalmi kánon és kanonizáció*. Szerk. Rohonyi Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó, Láthatatlan Kollégium, 2001.

88. Jakabffy Tamás: „Ötven év után: annak lehet, aki vállalja". In *Lehet – nem lehet? Kisebbségi létértelmezések (1937-1987)*. Sajtó alá rendezte Cseke Péter. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 1995. 99-109.

89. Jung, Carl Gustav: *Válasz Jób könyvére*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Akadémiai Kiadó, Hermész Könyvek. 1995.

90. Kálmán C. György: „Mi a baj az értelmező közösségekkel?". In *Az értelmező közösségek elmélete*. Szerk. Kálmán C. György. Budapest, Balassi Kiadó, 2001. 36-63.

91. Kertész Imre: „A Holocaust mint kultúra". In Uő.: *A száműzött nyelv*. Budapest, Magvető, 2001. 72-92.

92. Kertész Imre: „Haza, otthon, ország". In Uő.: *A száműzött nyelv*. Budapest, Magvető, 2001. 92-112.

93. Keszeg Vilmos: „A színjátékok világképe". In *Színház és rítus.* Szerk. Visky András. Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház, Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, 1997. 45-55.

94. Kovács Flóra: „A harc megjelenési formái Cocteau Orpheusz című művében". In *Kommunikációs Formák*. Szerk. Fried István, Vajda Zoltán. Szeged, 2006, 63-79.

95. Kovács Flóra: „A nyelvekről. (Szilágyi Júlia Jegyzetek az akváriumból című könyvéről)". In *Látó*, 2011. február [http://www.lato.ro/article.php/A-

nyelvekr%C5%91l-Szil%C3%A1gyi-J%C3%BAlia-Jegyzetek-az-akv%C3%A1riumb%C3%B3l-c-k%C3%B6nyv%C3%A9r%C5%91l/1941/, elérés: 2011. szeptember 2.].

96. Kovács Flóra: „Az állócsillag és a meteor?” In *Helikon* (Kolozsvár). 2011. március 10., XXII. évfolyam, 2011. 5. szám, 12-13., http://www.helikon.ro/index.php?m_r=2474, elérés: 2011. szeptember 2.

97. Kovács Flóra: Az »erőszak és mézesmadzag« együttes megjelenése (Közösség és felügyelet problematikája Cătălin Mitulescu *Hogyan éltem túl a világvégét* című filmjében). In *Szövegek között XV*. Szerk. Fried István, Kovács Flóra, Lengyel Zoltán, Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tsz., 2010. 26-41. [Újraközlés in *Új Nautilus*, http://ujnautilus.info/node/1105, elérés: 2011. szeptember 2.]

98. Kőrössi P. József: „A mostani telihold mindig megvisel - Interjú Cs. Gyimesi Évával”. In *Várad*, 2009/5. http://varadlap.ro/index.php?m=5&id=2089&sz=200905, elérés: 2010. január 22.

99. *Kukkolási jegyzőkönyvek* (Kós Anna, 2008) című film.

100. Láng Zsolt: „Játék a kriptában”. In Uő.: *Játék a kriptában. Három színpadi játék*. Kolozsvár, Koinónia, 2007. 44-110.

101. Láng Zsolt: „Kelet-európai rendszerváltás”. In Uő.: *Hányan mentek Piripócsra?* Kolozsvár, KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, 1995. 30-32.

102. Láng Zsolt: „Lehet-e könyvekkel beszélgetni?” In *Látó*. (*EsszéLátó*) 2010/ május. http://www.lato.ro/article.php/Lehet-e-könyvekkel-beszélgetni/1692/, elérés: 2010. november 29.

103. Láng Zsolt: *Tója vagy tottja? „A” „romániai” „magyar” „irodalom” „története”*. Kolozsvár, Koinónia, 2008.

104. Lassú Zsuzsa: *Tárgyaink, mint tükrök*. In http://www.kodolanyi.hu/szabadpart/szam3/tnt/lassu.htm, elérés: 2010. február 1.

105. Măniuţiu, Mihai: *Aktus és utánzás*. Ford. Zsigmond Andrea. Kolozsvár, Koinónia, 2006.

106. Mannheim Károly: „A fogalmak előzetes magyarázatának szükségessége", „Az ideológiafogalom jelentésváltozásának történetéhez", „Az értékmentes ideológiafogalom", „Az értékmentes ideológiafogalom folyamatos átalakulása értékelő fogalommá". In Uő.: *Ideológia és utópia*. Ford. Mezei I. György. Budapest, Atlantisz, 1996. 74-78. 78-83. 102-106. 106-108.

107. Marcelli, Miroslav: *Michel Foucault, avagy mássá lenni*. Ford. Németh István. Pozsony, Kalligram, 2006.

108. Milián Orsolya: *Képes beszéd*. Budapest, JAK + PRAE.HU, 2009.

109. *Mint aki látja a hangot*. Visky Andrással beszélget Sipos Márti. Budapest, Harmat, 2009.

110. Miklós Ágnes Kata: *A szóértés feltételei*. Kolozsvár, Komp-press Kiadó, 2010.

111. Miskolczy Ambrus: „Multikulturalitás és irodalom Erdélyben". In Uő.: *Mítoszok és ellenmítoszok között*. Budapest, Cédrus Művészeti Alapítvány — Napkút Kiadó, 2008. 25-48.

112. Mitchell, W. J. T.: „Képek és bekezdések: Nelson Goodman és a különbözés grammatikája". Ford. László Zsuzsa. In Uő.: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. Szerk. Szőnyi György Endre, Szauter Dóra. Szeged, JATEPress, 2008. 77-97.

113. Dr. Muntag Andor: „A bölcsesség". In Uő.: *Jób könyve*. Budapest, Luther Kiadó, Út a Könyvhöz 1., 2003. 28-37.

114. Nemes Nagy Ágnes: „Között”. In Napforduló. In *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*. Budapest, Osiris Kiadó, 1997.

115. *Nem lehet: a kisebbségi sors vitája*. Vál. Cseke Péter, Molnár Gusztáv. Előszó: Cseke Péter. Utószó, jegyzetek: Molnár Gusztáv. Budapest, Héttorony, Limes-könyvek, 1989.

116. Orbán Gyöngyi: *Ígéret kertje. A dialógus poétikája felé*. Kolozsvár, Pro Philosophia, 2002.

117. Parászka Boróka: „Meghalt Gyimesi Éva”. In *manna.ro*, 2011. május 24., http://manna.ro/kozter/meghalt-gyimesi-eva-2011-05-24.html, elérés: 2011. június 12.

118. P. Müller Péter: „Átmenetek és határok megmutatkozása a rítusokba vont testen”. In Uő: *Test és teatralitás.* Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 73-82.

119. P. Müller Péter: „Holtak és meztelenek”. In Uő.: *Test és teatralitás*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 195-239.

120. Pleşu, Andrei: *Angyalok*. Ford. Székely Melinda. Kolozsvár, Koinónia, 2006.

121. Pomogáts Béla: „Drámairodalom és színház”. In Uő.: *Magyar irodalom Erdélyben (1918-1944)*. Csíkszereda, Pallas-Akadémia Könyvkiadó, 2008. 388-399.

122. Pozsony Ferenc: *A moldvai csángó magyarok*. Budapest, Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet, 2005.

123. Propp, V. J.: „A funkciók megoszlása a szereplők között”. In Uő.: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 78-83.

124. Pruner, Michel: *Les théâtres de l'absurde*, sous la direction de Daniel Bergez, Paris, Nathan, 2003.

125. Quintilianus, Marcus Fabius: *Szónoklattan*. Ford. és jegyzetek Adamik Tamás, Csehy Zoltán, Gonda Attila, Kopeczky Rita, Krupp József, Polgár Anikó, Simon L. Zoltán, Tordai Éva. Pozsony, Kalligram, 2008.

126. Ricœur, Paul: „Trois sujets d'attribution du souvenir: moi, les collectifs, les proches". In Uő.: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éd. du Seuil, 2000. 152-167.

127. Rigán Lóránd: „A teríték marad". In *Viharok. 1956-os irodalom a Korunkban*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2006. 165-167.

128. Salat Levente: „Megvádolt értelmiség". In *Az emberfejű madár. Erdélyi magyar esszéírók 1918-2001*. Vál. és a bevezetőt írta Balázs Imre József. Kolozsvár, Kalota Könyvkiadó, 2007. 410-415.

129. Sándor Katalin: „Madárterror, kriptavizit, galambdúckomfort (Láng Zsolt: Játék a kriptában)". In *A Hét*, http://ahet.ro/content/view/2395/84/, elérés: 2010. december 3.

130. Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique général*. Publié par Charles Bally et Albert Séchehaye, avec la collaboration de Albert Riedlinger. Ed. critique préparée par Tullio de Mauro. Paris, Ed. Payot, 1972. [Magyarul: Uő.: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Ford. B. Lőrinczy Éva. Budapest, Gondolat, 1967.].

131. Selyem Zsuzsa: *9 kiló. Történet a 119. zsoltárra*. Kolozsvár, Koinónia, Éneklő borz, 2006.

132. Selyem Zsuzsa: „A kortárs irodalom opciói a posztkom kapitalizmusban". In *Korunk*, 2010. május. (XXI/5), 82-92.

133. Selyem Zsuzsa: „Az »erdélyi magyar irodalom«-beszédmódok egyik utópiája. Disztransz". In *Kegyesség, kultusz, távolítás*. *Irodalomtudományi tanulmányok*. Szerk. Gábor Csilla, Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Scientia Kiadó, Sapientia Könyvek, 2002. 197-219.

134. Selyem Zsuzsa: „Cápáinkkal, tévéműsorainkkal, csillogó kiegészítőinkkel – közelítési kísérlet." In *Echinox*, 2011. június 6., http://revistaechinox.ro/2011/06/selyem-zsuzsa-capainkkal-tevemusorainkkal-

csillogo-kiegeszitoinkkel-%E2%80%93-kozelitesi-kiserlet-essze/, elérés: 2011. június 8.

135. Selyem Zsuzsa: „Egyetlen időm és a minyonok. Kertész Imre regényeiről.”. In Uő.: *Fehérek közt*. Budapest, Vigilia Kiadó, Esszék, 2007. 150-184.

136. Selyem Zsuzsa: „Kereszteződés. Hogyan lehetséges a kortárs teológiai beszédmód?” In Uő.: *Valami helyet*. Budapest, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2001. 85-89.

137. Selyem Zsuzsa: „Irodalom a kirekesztés ellen”. In *Látó*, 2010. február, http://www.lato.ro/article.php/Irodalom-a-kirekeszt%C3%A9s-ellen/1605/ (elérés: 2010. május 2.).

138. Selyem Zsuzsa: „Irodalom és politika”. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. Szerk. Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Láthatatlan Kollégium, Tranzit Alapítvány, Emberi Piramis Sorozat 1., 2008. 89-107.

139. Selyem Zsuzsa: *Mire vársz*. Csíkszereda, Bookart, 2009.

140. Selyem Zsuzsa: „»Remegve és ámulva«”. In *Viharok. 1956-os irodalom a Korunkban*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2006. 159-163.

141. Selyem Zsuzsa: „Romániai? Magyar? Irodalom? Történet?”. In Uő.: *Valami helyet*. Budapest, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 2001. 43-53.

142. Selyem Zsuzsa: *Szembe szét. Humor és szentség összefüggés Esterházy Péter prózájában*. Kolozsvár, Koinónia, 2004.

143. Selyem Zsuzsa: „»Szernyű szép világ«. Humor, irónia, poén Tamási Áron színműveiben”. In *Színház és rítus*. Szerk. Visky András. Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház, Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, 1997. 101-113.

144. Selyem Zsuzsa: „Tetkó. Avagy ha így megy ez, ki állítja meg Arturo Uit?”, In *Székelyföld*, 2010. június (XIV/6) 23-52.

145. Shakespeare: „Romeo és Júlia”. Ford. Mészöly Dezső. In *Shakespeare összes művei*, 2. kötet, Tragédiák, színművek. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1964. 75-157.

146. Somló Bódog: „Szisztematikus rész (Az érték problémája)”. In Uő.: *Értékfilozófiai írások*. Szerk., az előszót és a jegyzeteket írta Szegő Katalin. Kolozsvár—Szeged, Pro Philosophia. A magyar nyelvű filozófiai irodalom forrásai I., 1999, 38-66.

147. Sontag, Susan: *A szenvedés képei*. Ford. Komáromy Rudolf. Budapest, Európa Könyvkiadó, Mérleg, 2004.

148. Sujánszky György Euszták: *Az aradi rendház naplója (1848-1851)*. Budapest, METEM — Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány, 2007. 71-77.

149. Szajbély Mihály: „A nemzet problematikája: identitásvesztés és identitáskeresés”. In Uő.: *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*. Budapest, Universitas Könyvkiadó, 2005. 63-81.

150. Szávai Géza: „Bevezetés”. In Uő.: *Helyzettudat és irodalom*. Kolozsvár-Napoca, Dacia Könyvkiadó, 1980. 5-9.

151. Szilágyi Júlia: *Jegyzetek az akváriumból*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó, Korunk, 2010.

152. T. Szabó Levente: „A hallgatás alakzatai: öt kérdés. Hozzászólás a Szilágyi Domokos-szimpozionhoz”. In *Magány és árnyék. Egy Szilágyi Domokos nevű ember a Szekuritáté hálójában*. Szerk. Selyem Zsuzsa. Kolozsvár, Láthatatlan Kollégium, Tranzit Alapítvány, Emberi Piramis Sorozat 1., 2008. 49-61.

153. T. Szabó Levente: „»Erdély népei.« A tér ideológiái és Erdély képei az intézményesülő erdélyi turisztikai mozgalomban”. In Uő.: *A tér képei: tér, irodalom, társadalom*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Korunk, Ariadné Könyvek, 2008. 100-197.

154. Tamás Dénes: „Mű-emlékezés”. In *Viharok. 1956-os irodalom a Korunkban*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2006. 107-113.

155. Tamási Áron: „Énekes madár”. In Uő.: *Akaratos népség*. Színpadi művek I. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975. 5-97.

156. Thomka Beáta: „A kulturális azonossága poétikája 2.” In Uő.: *Déli témák*. Zenta, zEtna, 2009. 13-35.

157. Tibori Szabó Zoltán: *Csík vármegye zsidósága a betelepüléstől a megsemmisítésig. I-III.*, http://adatbank.transindex.ro/inchtm.php?kod=230, elérés: 2010. április 30.

158. Tompa Gábor: *A hűtlen színház*. Bukarest, Kriterion, 1987.

159. Turner, Victor : „A liminalitás és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálában. *A komparatív szimbológiáról*.”. Ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó. In *Határtalan áramlás, Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*. Budapest. Kijárat Kiadó, 2003. 11-51.

160. Turner, Victor: *A rituális folyamat*. Ford. Orosz István. Budapest, Osiris, 2002.

161. Ungvári Zrínyi Ildikó: „A kicsi és a nagy: Tamási és Tamási”. In Uő.: *Látványolvasás*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, Ariadné Könyvek, 2004. 9-46.

162. Ungvári Zrínyi Ildikó: *A látott tér dramaturgiája*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2001.

163. Ungvári Zrínyi Ildikó: *Bevezetés a színházantropológiába*. Marosvásárhely, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem Kiadója, 2006.

164. Ungvári Zrínyi Ildikó: „Qui est là? Rákérdezés a kortárs színházra”. In *Korunk*, 2010. május. (XXI/5), 73-82.

165. Ungvári Zrínyi Ildikó: „Tér-kép. Az érzékelés színpadi terei”. In *Korunk*. 2009. január. XX/1. 14-25.

166. Ungvári Zrinyi Imre: *Dialógus. Interpretáció. Interakció*. Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2005.

167. Van Gennep, Arnold: *Les rites de passage : étude systématique ….* Paris, Librairie Critique, E. Nourry, 1909. [Magyarul: Uő.: *Átmeneti rítusok ….* Ford. Vargyas Zoltán. Budapest – Pécs, MTA NKI – L'Harmattan – PTE Néprajz – Kulturális Antrpológia Tsz., 2007.].

168. Végh Balázs Béla: *Kanonizáció a kisebbségi irodalmakban*. Kolozsvár, EME, Erdélyi Tudományos Füzetek 253, 2005.

169. Veress Károly: *Paradox (tudat)állapotok*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, 1996.

170. Veyne, Paul: „Les concepts". In Uő.: *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Ed. du Seuil, 1979. 87-89.

171. Vincze Hanna Orsolya: „Pillantás a hídról. Szimbolikus földrajz a romániai sajtóban." In Uő.: *Helyzet, jelentés*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó – Korunk, Ariadné Könyvek, 2010. 74-89.

172. Vincze Hanna Orsolya: „Tények és toposzok a történelemírás narrativista elméleteiben". In *Emlékezet és kommunikáció. Narratívák az egyéni, a társas és a közösségi identitás teremtésében*. Szerk. Gagyi József. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2007. 57-67.

173. Vincze Hanna Orsolya: „Versengő térképzetek Erdélyről". In Uő.: *Helyzet, jelentés*. Kolozsvár, KOMP-PRESS Kiadó Korunk, Ariadné Könyvek, 2010. 89-101.

174. Visky András: „A megtorlás kegyelme". In *Viharok. 1956-os irodalom a Korunkban*. Szerk. Balázs Imre József. Kolozsvár, Komp-Press Kiadó, 2006. 127-130.

175. Visky András: „A színház mint »ősvigasztalás«". In *Színház és rítus.* Szerk. Visky András. Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház, Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, 1997. 67-81.

176. Visky András: „A szökés”. In Uő.: *A szökés. Három dráma*. Kolozsvár, Koinónia, 2006. 8-63.

177. Visky András: „»Death, lie thou there…«. A halál aktualitása Bocsárdi László Rómeó és Júlia-rendezésében”. In Uő.: *A különbözőség vidékén*. Budapest, Vigilia Kiadó, Esszék, 2007. 196-205.

178. Visky András: *Hóbagoly*. Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992.

179. Visky András: *Júlia. Párbeszéd a szerelemről*. Budapest, Fekete Sas Kiadó — Magyar Rádió Rt. 2003.

180. Visky András: *Megváltozhat-e egy ember*. Kolozsvár, KOMP-PRESS, Korunk, Ariadné Könyvek, 2009.

181. Visky András: „Mítosz vagy zsáner. Tamási Áron és a magyar színházi tradíció”. In *Színház és rítus*. Szerk. Visky András. Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház, Jókainé Laborfalvy Róza Színházpártoló Alapítvány, 1997. 7-17.

182. Visky András: „Színház és idő. Születésnapi levél Pályi Andrásnak”. In Uő.: *A különbözőség vidékén*. Budapest, Vigilia Kiadó, Esszék, 2007. 20-29.

183. Visky András: „Távolságból egység. Értekezés a módszerről”. In Uő.: *A különbözőség vidékén*. Budapest, Vigilia Kiadó, Esszék, 2007. 5-20.

184. Visky András: „1990 mit jelent? Kolozsvári beszélgetés Cs. Gyimesi Évával”. In *Látó*, 1990/12., http://www.lato.ro/news.php/Visky-András-1990-mit-jelent-Kolozsvári-beszélgetés-Cs-Gyimesi-Évával/1/204/, elérés: 2010. július 21.

185. Visky Ferenc: *Fogoly vagyok*. Kolozsvár, Koinónia, 2002.

186. Visky Júlia: *Három kereszt*. Kolozsvár, Koinónia, 2007.

187. Weiss János: „Túl a nihilizmuson? (Kísérlet Georg Simmel *A társadalmi differenciálódásról* című könyvének elemzésére)”. In Georg Simmel: *A társadalmi*

differenciálódásról. Ford. és utószót írta Weiss János. Budapest, Gondolat Kiadó, Társadalomtudományi Könyvtár Új Folyam, 2009. 149-185.

188. Wurmbrand, Richard: „Az Ige hirdetése az orosz laktanyákban”. In Uő.: *Megkínozva Krisztusért*. Budapest, Stefanus Ed., 1992. 22-31.

189. Žižek, Slavoj: „Philosophy is not a Dialogue”. In Badiou, Alain – Žižek, Slavoj: *Philosophy in the Present*. Trad. Thomas, Peter and Toscano, Alberto. Ed. Engelmann, Peter. Cambridge, Polity Press, 2009. 49-73.