

JUHÁSZ DÓRA

„ANYAGMOZGATÓ”. GONDOLATMOZGATÓ. SZÖVEGMOZGATÓ

ESZMEFUTTATÁS (DRÁMA) SZÖVEG ÉS SZÍNJÁTÉK VISZONYÁRÓL,
SZÖVEG-ALAKZATOK, SZÖVEG-SZERKEZETEK SZÍNPADI
TRANSZFORMÁCIÓJÁRÓL A KORTÁRS DRÁMAIRODALOM ÉS
SZÍNHÁZMŰVÉSZET TÜKRÉBEN GARACZI LÁSZLÓ *PLAZMA* CÍMŰ
DRÁMÁJÁNAK MOTÍVUMAI, SZÖVEGANYAGA MENTÉN ÉS ANNAK
SZÍNPADI ADAPTÁCIÓI KAPCSÁN

*„Garaczi műveiről veszélyes beszélni.
Úgy vannak megírva, hogy bármit mondasz róluk, tévedsz.”*
(Farkas Zsolt)

Plazma-fókusz - avagy a verbális ozmózis és a szerepközi membrán problematikája

Garaczi László *Plazma*⁶⁶³ című drámája mozgó-lüktető szöveg. Verbális ozmózis: haladunk a városi hang-kavalkád bulvár-brutális humorának sűrűjéből a szentjánosbogár-körömlakkok híg világa felé. Vagy fordítva – mert ez a sűrű-híg szöveg-dinamika remekül áramoltatja a valóságreszecskeket. Afféle félig átereszto hártya a néző és az olvasó. Hagyja – de csak félig – hogy az aktuál-nyelv ebben az új plazma-kombinációban több legyen, mint pusztán rádióspot-hangulat, szökenő-hanglejtés, hírolvasó-intonáció, tömegközlekedés-retorika, szleng-tempó, sláger-rímek tobzódása tömondatokkal, írásjelek nélkül, tudatosan roncsolt névelő-használattal... A drámaszöveg figurái képlékenyek, óvatosan passzírozódnak át a szerepközi membránon, oldódnak másik

⁶⁶³ Garaczi László: *Plazma* = Rivalda 2006-2007, Budapest, Magvető

alakká, új karakterré. Figyelem: nem mindegy, hogy milyen a koncentráció! A nézői, az olvasói, a befogadói és az alkotói koncentráció. Garaczi László *Plazmájának* színpadi megvalósulása ugyanis voltaképp afféle szövegmozgatás. „Az a anyagmozgatás.”⁶⁶⁴ Ez meg a szövegmozgatás. Hangsúlyok, jelentések, szavak-mondatok mozgatása. Onnan ide, innen oda. Papírról hangzóvá. Papírról térbe. Ez természetesen nem jelent minőséget, sem bármiféle hierarchiát, vagy szükségszerű lépések mentén történő transzformációt. Mégis alaposan körüljárandó a kérdés, hiszen a Garaczi dráma színpadi adaptációiban rendkívül meghatározó a szövegélmény. A KoMa Társulat és a Valló Péter rendezte verzió két igen eltérő interpretáció, mindkét előadás számos szempontot kínál az elemzésre. Ám megdöbbentő módon (ez egyébként a nézői illetve kritikai visszhangban is pontosan tükröződik) az előadás működése vagy épp működésképtelensége a szöveg felől indokolható meg, ragadható meg a leginkább. Baj, ha túlságosan „kihallatszik” a karakteres drámaírói stílus, hang. De feltehetnénk ezt kérdés formájában is: baj, ha túlságosan „kihallatszik” a karakteres drámaírói hang? Furcsa, ha a felolvasó-színházi jelleg kihangsúlyozza a felszínes vagy kevésbé pontos, kevésbé funkcionáló szöveghelyek apróbb-nagyobb hibáit. Furcsa? Egy abszurd humorral operáló jelenet csakis a kiemelkedő szöveg miatt válik erős színpadi szituációvá? Vajon hozzátesz a színjáték élményéhez annak tudata, hogy a drámaszövegben adott instrukciók milyen módon, milyen mértékben valósulnak meg a színpadon? Úgy gondolom rendkívül izgalmas kérdéseket vet fel a kortárs drámaszöveg működése és jelentősége a két előadás esetében és általánosságban. Egyáltalán, hogyan határozhatjuk meg a kortárs drámaszöveg (sőt az alkotási folyamatban aktívan résztvevő, vagy épp afféle külső szemként jelen levő drámaíró) és a megszülető előadás viszonyát? Hol van ebben a szöveg-irodalom-dráma-színjáték koordinátarendszerben a befogadó?

⁶⁶⁴ GARACZI László: *Plazma* = Rivalda 2006-2007, Budapest, Magvető

Dramatikus, plazmatikus - a kortárs drámaszöveg struktúrája, szövegtana, lehetőségei, a *Plazma* mint (dráma)szöveg

A dráma, mint irodalmi műfaj erősen kérdéses jelenség. Roman INGARDEN szerint „a színművek esetében a művek *más típusával* van dolgunk, mint a *tisztán irodalmi* művek esetében...De ha színmű nem is *tisztán* irodalmi mű, mégis egyik határesetre az irodalmi műnek.”⁶⁶⁵ Határeset jellegét elsősorban formája támasztja alá. Míg a hétköznapi beszéd és az irodalmi mű legkisebb értelmi egysége a mondat, amely a gondolat nyelvi kifejezése, addig a „drámai párbeszédnek ilyenforma elemi részecskéje, atomja a *replika*, az a szövegmennyiség, amelyet a szereplő elmond partnerének két megszólalása között”.⁶⁶⁶ Ami tehát megkülönböztet(het)i a drámaszöveget a mindennapi beszédétől, illetve az irodalmi alkotástól az – többek között sajátos „válasz-struktúrája”. A párbeszéd, dialógusok szövege (sőt bizonyos szempontból a monológoké is) csupa válaszból áll, válaszokból építkezik ugyanis: reakciók egy korábbi (szóbeli vagy fizikai) akcióra, amely az imént még szintén reakciója volt egy korábbi akciónak. Ez a fajta (akció-)reakció, válasz-dinamizmus működteti a drámát, és hozza létre a drámai szöveg sajátos rétegzettségét. Ez a dinamizmus persze akár az élőnyelvi dialógust is jellemezhetné. Valóban. A dráma azonban ha valamiképpen, akkor az élőbeszéddel összevetve mindenképp irodalmi jellegű jelenség. Ez elsősorban nyelvi strukturáltságában, szerkesztettségében mutatható ki. A dráma szövege is lehet töredezett, vagy hiányos, (és ez a töredezettség illetve hiányosság lehet jellemábrázoló, stílusképző elem) ám a drámaíró mindig bizonyos szabályok között mozog, a tudatosság szabályai között. Klasszikus drámaszövegek esetében állítható, hogy a funkcióatlan, véletlenszerű élőnyelvi hibákat - például alany-állítmány egyeztetés érvényes szabályainak megszegése, fölösleges gyakori

⁶⁶⁵ Roman INGARDEN = HUSZÁR Ágnes *Az aktuális mondatgölgés szövegépítő szerepe drámai művekben* In RÁCZ Endre – SZATHMÁRI István *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből* Tankönyvkiadó, Budapest,

⁶⁶⁶ BENEDEK András: *Színházi dramaturgia nézőknek*, Gondolat, Budapest, 1945. 104.

ismétlés, hibás névelőhasználat, hiányzó központosítás (*átrepül a úttesten közben lelöki a szomszédot a bicikliről aki a eső előtt siet hazafelé*⁶⁶⁷) - a drámaszöveg, megszerkesztettsége, és sűrítettsége (mint alapvető műfaji követelmény) okán rendszerint kilöki magából. Elméletileg, alapvetően. A „klasszikus, kanonizált” hagyomány mentén. Ám a kortárs drámairodalomban korántsem így működik a drámaszöveg. A funkciótlanok, ám közben határozott stilisztikai erővel ható nyelvi tévesztések stílusképző és a mű működését, hatását elősegítő és generáló formaként jelennek meg - amennyiben ezek a „hibák” a szöveg lényegi rétegét képezik, ez az élőnyelvi megszólalás érzetét kelti az olvasóban.

Irodalmi jellegének sajátosságát pedig épp az adja – a prózai művekkel való összevetésben például – hogy a szerző jelenléte a drámában erősen visszafogott. A dráma szerzője ugyanis kizárólag dialógusformában jellemezheti alakjait (néhány közbevetést, instrukciót elhelyezhet ugyan a drámaszövegben, de az epikus leíró jellegű jellemzést kerülnie kell). Másrészt – mondja Adrien PAGE – a drámaíró közelíti meg leginkább a „halott szerző” eszményi kategóriáját. Arról a Barthes-i terminusról van itt szó, amely az irodalmi művek minden műfajára vonatkoztatva kimondja, „hogy a szöveg nem szavak sorozata, egyetlen 'teológiai' jelentés (a *Szerző-Isten* 'üzenetének') kinyilatkoztatása, hanem olyan sokdimenziós tér, ahol az íráskor sokasága – melyek közül egyik sem eredeti – keveredik és ütközik egymással.”⁶⁶⁸ Az irodalomelméleteknek igen erős tendenciája ez a Barthes-i vonulat, aminek egyértelmű célja leválasztani a szerzőt a műről, és befogadói tekintetünk fókuszába állítani: a pusztán szöveget. A dráma műfajában épp az a különleges, hogy szerkezeténél fogva alkalmas arra, hogy ilyen „önmagában és önmagáért való szöveggént” létezzen, tekintve, hogy a drámai művekben a szerző nem (vagy alig) szólal meg (a maga szerzői mivoltában), csupán a figurák beszélnek, a drámaíró jelenléte elsősorban „stilisztikai”.

⁶⁶⁷ GARACZI László: *Plazma* = Rivalda 2006-2007,

⁶⁶⁸ Adrien PAGE: *A drámaíró halála* = Gondolat-Jel 1994 I-II.

De milyen szöveg a drámaszöveg? Milyen jellegzetességeket mutat, ha szigorú szövegtani elemzésnek vetjük alá? Ezt a problémakört azért találok roppant érdekesnek, mert amennyiben a szövegtani elemzések szempontjait a drámára alkalmazzuk, már a kezdetek kezdetén azt tapasztalhatjuk, hogy a dráma ebből az aspektusból is *más típusú*, azaz *nem tiszta* kategória. A szövegek általános vizsgálata a makroszint elemeinek feltárásával kezdődik. Mindenek előtt azt kell megállapítanunk, hogy írott avagy hangzó szövegről van szó. Tekintve, hogy dolgozatomban a hangzó drámaszövegnek (a színpadra állított drámának) külön részt szentelek, így ezen a ponton (gondolatkísérletként, első megközelítésben) módomban áll azt mondani: a dráma – a *Plazma* - írott szöveg. Szövegtani elemzésnek tehát azt az (általános értelemben vett) drámát vetem alá, amely írott formátumban létezik: címe van, szerkezete van, olvasható, részekre osztható. Attól azonban mégsem tekinthetünk el, hogy a drámaszövegen belül van egy elsődleges, primer szöveg valamint egy másodlagos „kiegészítő” szövegréteg. Ezek együttesen alkotják az írott drámát, amelyek között hierarchia nem, ám bizonyos folyamatok-tendenciák – a „szublimálódás” és a szöveg-színpad irányú transzformáció jegyében – világosan kimutathatók. Ez azon a ponton mutatkozik meg a legvilágosabban, amikor a drámát színpadra alkalmazzák, és a másodlagos szövegek eltűnnek, illetve a verbális síkról, a vizuális síkra tevődnek át. Igen, adott a kérdés: miért foglalkozunk ezzel az írott szöveg esetén? Hiszen sok dráma nem kerül színpadra, sőt: az olvasás folyamata csakis írott (és irodalmi jellegű) műként kezeli a drámát, és nem választja szét ezt a két szövegréteget. Valóban. Ez a kettősség kizárólag azért képezi kutatásom tárgyát ezen a ponton, mert ez a két réteg nem pusztán elméleti síkon, vagy a színpadra vitt dráma kontextusában létezik. Nem. Ez a két réteg a dráma írott szövegében is világosan elkülöníthető, mégpedig szövegtani kategóriák által. A primer szöveg: a dialógusok (*replikák*) szövege. Ezek a szövegrészek formailag is sajátos szerkezetet mutatnak. A beszélő kiléte ugyanis nem csak szóhasználatával, stílusával, hanem konkrétan is jelölt. A megszólalást a szereplő neve vezeti be általában más betűvel szedve, vagy kettősponttal

elkülönítve a tényleges szövegtől (*MOHAI sok ilyet tudsz*⁶⁶⁹) aminek célja az olvasó tájékoztatása, a mű cselekményéhez tehát nem tesz hozzá, a mű primer szövegének mondataival nem áll sem szemantikai, sem grammatikai kapcsolatban. A szemantikai és grammatikai kapcsolat „átugorja” ezeket a másodlagos szövegrészeket, az anafora-katafora utalásrendszer teljesen független azoktól a töredékes szövegektől, amelyek a szereplőt vagy a helyszínt zárójeles formában (illetve tipográfiaiilag leggyakrabban dőlt betűvel) jellemzik (*FÁBIÁN (riportert imitál, légmikrofont dug Mohai orra alá) mit érzett fiatalember abban a kegyelmi pillanatban...*⁶⁷⁰)

Amennyiben a játék kedvéért kettéosztjuk a drámát, a primer szövegek és a másodlagos szövegek rendszerére, érdekes dolgot kapunk. A másodlagos szövegeket egymás után összeolvasva, egy az érthetlenségig töredékes-hiányos szöveget kapunk, melyben megtalálhatók a drámaszöveg szerkezeti tagoltságát jelző kifejezések (felvonás, szín, jelenet), a felvonásokat nyitó, aránylag összefüggő szövegeként működő helyszínleírások, nevek és a közbevetések teljesen átláthatatlan szavai (amelyek rendszerint igék, határozói igenevek, módhatározói szerepű kifejezések). A másodlagos szövegréteg tehát valóban bizonyos szempontból alárendelt, hiszen a primer szöveg nélkül jóformán érthetetlen és megfejthetetlen. Kivételt talán csak az előbb említett helyszín- és környezetleírások képeznek. Ezekkel érdemes foglalkoznunk, hiszen itt sűrített és tömondatos, de mégiscsak valódi, elemezhető szövegekről van szó. *Két barát egy kávéházban, egy másik asztalnál két nő pusmog, Balla a pincér, kihoz valami kaját Fábiánnak. A háttérben halkan szólhat a Tutirádió.*⁶⁷¹ Anélkül, hogy ezt a szövegrészletet részletesebben elemezném, arra szeretnék rámutatni ezzel a néhány szövegtani észrevétellel, hogy a dráma másodlagos szövegrészlete is tartalmaz kifejezetten szövegszerűen építkező (és nem csupán összefüggéstelen mondatok egymás mellé helyezéséből létrejövő)

⁶⁶⁹ Garaczi László: *Plazma* = Rivalda 2006-2007

⁶⁷⁰ Garaczi László: *Plazma* = Rivalda 2006-2007

⁶⁷¹ Garaczi László: *Plazma* = Rivalda 2006-2007

szakaszokat. Ezt azért is érdemes kiemelni, mert ezek a szakaszok egyúttal a dráma azon pontjai, ahol a szerző elbeszélő-leíró jellegűen, kívülről ábrázolhatja az eseményeket (ezek a szövegrészek mindig egyes szám 3. személyűek, az eseményeket egy külső nézőpontból láttatják) és ez szigorú ellentétben áll a primer szöveg legalapvetőbb vonásával, vagyis azzal, hogy ott – lévén dialógus – mindig *valaki* beszél, egyes szám 1. személyben. A nézőpont ennek megfelelően szintén igen dinamikusan változik (a befogadónak módjában áll egy párbeszéd során, hol az egyik, hol a másik figurával azonosulni, majd ezek a leíró jellegű részek, finoman bár, és mindenféle állásfoglalás nélkül, de kiemelik a befogadót, és pillanatokra egy külső nézőpontot ajánlanak fel neki).

Mi történik akkor, ha az elsődleges, primer drámaszöveget olvassuk össze, egymás után (a másodlagos elemek kihagyásával)? Nyilvánvalóan itt is egy kevésbé működő, kevésbé összefogott rendszert kapunk, mint amilyen a dráma egésze, ám azt tapasztaljuk, hogy a dialógusok rendszere logikailag így is működik. (Természetesen, a pontos tartalmi viszonyok feltárásához, annak a biztos tudata is kell, hogy épp ki beszél, illetve, hogy milyen metanyelvi elemeket alkalmaz, de a párbeszédök önmagukban nézve – mint akció-reakció rendszer – ezek nélkül is képesek funkcionálni.) A dráma lényegi történései, a tulajdonképpeni cselekmény szintén ebben az elsődleges szövegrétegben halad előre. Már amennyiben cselekményt, történetívet, építkező struktúrájú narratívát keresünk az adott drámaszövegben és szerkezetben – ezt az elváráshorizontot⁶⁷² írja felül, ezzel a rögzült olvasói-nézői prekonceptióval dolgozik a kortárs drámaszövegek többsége.

Ezen ponton pedig – a cselekmény és cselekménytelenség okán - szeretnék vizsgálgatásom konkrét tárgyára, a Garaczi-szövegre fókuszálni és a drámaszövegek általános szövegtani sajátosságait túllépve konkrét példákon feltárni a kortárs drámaszöveg, jelen esetben a *Plazma* belső struktúráját, működését, felépítését, stilisztikai vonásait, a nyelvhez, a

⁶⁷² JAUSS, Hans Robert *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika: irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest : Osiris Kiadó, 1997.

klasszikus dramaturgiához, a posztmodern prózatechnikához és a vendégszövegekhez való speciális és jellegzetes viszonyát. Lényeges leszögezni és rögzíteni az alap-élményt Garaczi drámáival kapcsolatban: ez pedig a drámaszöveg nyelvi meghatározottsága. Tarján Tamás a *Critikai Lapok* 2008/3 számában így fogalmaz: „Garaczi László Plazmája igényesen, kiszámítottan megírt textus, a kortársi termésben viszonylagos újdonság is. Van irodalmi tartása, kiolvasható drámapoétikai megalkotottsága, szemre is kitetszik gondolatjelekkel szabályozott ritmusa, dallama.”⁶⁷³ Valóban. Erős, irodalmilag is elemezhető szövegről van szó, amelynek további fontos tulajdonsága, hogy „a történetközpontú gondolati konstrukcióból építkező színpadi művekkel ellentétben - prózairói alkatának megfelelően – elsősorban a nyelvből táplálkozik. A nyelv világa (e meghatározás nem csupán a dialógustechnikára vonatkozik) konstruálja, pontosabban dekonstruálja a színpadi valóságot, amely sok esetben a létező valóságok sokaságából az egyik fikciója csupán.”⁶⁷⁴ Voltaképp ebben az erőteljes nyelviségben, a színpadi szituáció hangsúlyosan verbalizált, mondhatnánk „szó-dimenziójú” lényegében érzékelhető és érhető tetten ez a sajátos fikcionalitás. Hiszen maga a drámaszöveg elsősorban irodalmi és irodalmon túli allúziókból épül, illetve a hétköznapi élet kommunikációs formáira való speciális utaláshálózatból (amelynek célja az adott kommunikációs forma megidézése, ennek a megragadásnak és a megjelenítésnek anyage eszköze pedig pontosan ugyanez, maga a nyelv, a kommunikációs helyzetben használt fordulatok, stíluselemek). Ebből adódóan a drámaszöveg által kijelölt, megkonstruált virtuális (szöveg)tér egyszerre valóság-reprodukálón hiteles, parodisztikusan pontos, másrészt absztrakt, fiktív, egy - a szó legszorosabb értelmében vett – többretegű „játszó-tér”. Játékra épp rétegzettségében alkalmat adó tér az író, az olvasó és a színházi alkotó – színész vagy rendező – számára, miközben ez a fajta nyelvhez kötöttség erősen meghatározza a befogadás és az

⁶⁷³ TARIJÁN Tamás: *Plazmeg* = *Critikai Lapok* 2008. XVII: évfolyam

⁶⁷⁴ DOBÁK Lívia: *Garaczi-színház* = *Kritika* 2000/szeptember 40-41.

esetleges adaptáció folyamatát is. Hiszen a karakterek, figurák „nem csupán a narratív funkcióknak, de akár műfaji konstituenseknek s a figuráció nyelvi mechanizmusainak is ki vannak szolgáltatva” így praktikusán sem pusztán aktánsoknak, sem középponti dramaturgikus komponenseknek nem tekinthetők. „A bricolage-technika persze nem feltétlenül lehetetleníti el a téridő-szerkezet színpadi applikációját, sem pedig a szerepek eljátszhatóságát – noha mindkettőt illetően okozhat nehézségeket – csupán arról van szó, hogy a dialógusok köré építhető diegézis, csakúgy mint az ebben mozgó alakok, verbális játékok produktumaiként mutatkoznak meg.”⁶⁷⁵ Ez egyúttal azt is eredményezi, hogy a drámában foglalt történeti ív is elsősorban nyelvi jellegű. A szereplők mikrotörténeit a nyelvhasználati-stilisztikai azonosság köti össze, illetve a figurahatárokat is elsősorban ezek a beszédmód-beli különbségek jelölik ki, és pontosan ez alapján különítjük el befogadóként, hogy egy-egy jelenet szereplője, melyik karakterrel azonos és hogy egy-egy figurához kapcsolódó akció melyik cselekményszálalát gördíti tovább. A történetfoszlányok töredékes jellege, majd bizonyos ponton való összecsomósodása afféle narratív gubancot hoz létre a dráma szövetén, hiszen egy-egy ilyen feltáruló csomópont, összefüggés nem hordoz különösebb tanulságot, maradnak elvarratlan szálak, a történetbeli összecsengések szintúgy a játék részei. Sem olvasónak, sem a nézőnek nem ad ki kerek történetet a mű, sokkal inkább a véletlenszerű egyezések, illetve a változó halmazállapotú szituációk egymásba mozdulásának egyfajta dinamikája az, ami narratíva-szerűen hat pillanatokra. Ez pedig tulajdonképpen a plazma-élmény része.

Ezen a ponton lehet érdekes és érdemes megvizsgálni a dráma elsődleges szövegrétegének belső törvényszerűségeit, mezoszerkezetét. A drámaszöveg alapegységének – ahogy erre már utaltam – a dialógust, illetve (valamivel szűkebb kategóriaként) a replikát határozhatjuk meg. Ezek vizsgálata pedig kétféleképpen történhet: egyrészt vizsgálhatjuk a

⁶⁷⁵ BÓNUS Tibor: *Maszkok diszkurzív játéka* = Jelenkor. 2001/május. = BÓNUS Tibor: *Garaczi László*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2002

replikán belüli téma és réma elemeket (a mondatok közti kapcsolat szintjén), másrészt tárgyalhatjuk a témafejlődés kérdését nagyobb egységek szerint, a dialógusban a replikák egymáshoz való viszonyát értelmezve. HUSZÁR Ágnes tanulmányában⁶⁷⁶ MÜLLEROVÁ-t idézi a párbeszédék építkezésével kapcsolatban, aki az alaptéma egységén belül megvalósuló témaváltás-típust különböztet meg, attól függően, hogy a dialógusban részvevő karakterek a téma vagy réma elemet viszik-e tovább és ezt milyen szerkezetben-ritmusban teszik. A dialógus témafejlődésének üteme és módja is pontosan és érzékletesen jellemzi a dráma-beli kommunikációs szituációt (gyakran a beszélők hierarchikus viszonyát is). Ebből a szempontból beszélhetünk egyrészt *lineárisan témafejlődés* alaptípusáról, ahol a téma-réma elemek váltakozása viszonylag kiegyensúlyozottan történik, a dialógusnak iránya van. Ebben a szövegtípusban az új megnyilatkozás mindig kapcsolódik egy korábbihoz, és egyúttal új információt is hordoz (réma elem). Ez a réma elem, aztán az újmegnyilatkozás témájává válik, így a téma fokozatosan (megnyilatkozásról megnyilatkozásra) fejlődik és alakul. Az ilyen típusú dialógusoknak van egyfajta tematikai dinamikája.

A másik típus az úgynevezett „fészkes” *témafejlődés*, ahol a téma a dialógus folyamán mindvégig ugyanaz, vagy csak kimondottan lassan változik. Ebben a szövegtípusban a megnyilatkozók egyetlen központi témához kapcsolnak réma elemeket. (Ilyen „fészkes” felépítésű szövegtípus például szerkezetét tekintve egy vita.)⁶⁷⁷

Garaczi *Plazmájának* sajátossága, hogy ezek a tiszta dialógus-formák egyfajta hibrid összeolvadásban figyelhetők meg, hiszen a párbeszédék szerkezetüket tekintve kevésbé alkalmasak a szövegtani analízisre, pontosan élőbeszéd-jellegük okán. Alapstruktúrájuk szerint adott a monológ-karakterű beszélő (legyen az a rádiós műsorvezető

⁶⁷⁶ HUSZÁR Ágnes *Az aktuális mondattagolás szövegépítő szerepe drámai művekben* In RÁCZ Endre – SZATHMÁRI István *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből* Tankönyvkiadó, Budapest,

⁶⁷⁷ HUSZÁR Ágnes *Az aktuális mondattagolás szövegépítő szerepe drámai művekben* In RÁCZ Endre – SZATHMÁRI István *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből* Tankönyvkiadó, Budapest, 135-136.

magánszáma, a megsalást bejelentő artistafeleség szövegrésze, vagy a jósnő megszólalása) és adott a mikro-jelenet témája, amelyhez a további beszélők általában kérdésekkel, ritmusát tekintve elkésett vagy épp előreszaladó reakcióikkal csatlakoznak, úgy gördítve tovább a tematikai ívet, hogy nem gördítik tovább: csupán fenntartják a kommunikációs szituációt, ám a téma-réma dinamika nem működik igazán, az információ kölcsönös áramlása áll. A *plazma-dialógusokat* tehát paradox módon leginkább afféle „statikus, mégis hiper-kommunikatív, kvázi-fészkes témafejlődésként” definiálhatnánk, határozhatnánk meg – ez pedig szintén a *Plazmának*, mint drámaszövegnek egyik kulcsfontosságú eleme.

Plazmajáték, plazmalátvány, plazma-élmény – jelenlét, aktualitás, referencialitás a darab színpadi transzformációja során

A 6. Kortárs Drámafesztivál Hans-Thies Lehmann-szemináriumának záró-beszélgetésén sajnos épp csak a felszínét érintettük egy rendkívül érdekes problémának – mit jelent(het) számunkra, a hazai színházi kultúra számára a fogalom: *posztdramatikus*? Lehmann ennek kapcsán arról beszél, hogy a drámai narráció helyét a kortárs színházi kultúrában „monologikus, úgynevezett ’posztepikus’ stratégiák veszik át, vagy olyan multimediális environmentek, melyek egy történetnek csak töredékeit közvetítik.”⁶⁷⁸ Definíciókba, szakterminusokba görcsösen kapaszkodni tökéletesen felesleges – Garaczi László kapcsán például nem kimondottan termékenyen használható a posztdramatikus szakterminus – ám egy-egy ilyen meghatározás saját színházi világunkra adaptálhatósága, jelen esetben kvázi-adaptálhatatlansága egészen megvilágító erejű lehet. Posztmodern színházi formák megjelenése ugyanis nem jelent feltétlenül és automatikusan teljes színházi szcénában érzékelhető posztdramatikus alkotói attitűdöt. Sőt. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül a hazai színházi kultúrában határozott túlsúlyban lévő

⁶⁷⁸ Hans-Thies LEHMANN: *Postdramatic Theatre and Tradition of Tragedy* – előadás az *Contemporary Drama Festival, Budapest* keretében 2007. november 25-én = SZÍNHÁZ, 2008/április.

szöveg-központú rendezői világok pozitív és negatív aspektusait. A színházi szöveg- és instrukcióhűség speciális problematikáját, a drámaszöveg átalakulásának tendenciáját, amely nyilván a drámaszöveghez szorosan kötődő színházi kultúrának a szöveghez való viszonyára is kihat. Miért pont az instrukcióhoz való viszony az, ami számomra itt igazán izgalmas? Azért mert ez egy olyan pont, amely – a tökéletesen szublimálódó szöveg elvén – kiválóan megvilágítja a rendező, a színész olvasói szerepét. Egyrészt. Másrészt az instrukciókhoz való viszonyban – és ezen keresztül távolabbra nézve, a szöveghez való viszonyban – remekül modellezhető a színjátéknak, az előadásnak mint tökéletesen önálló struktúrának a létrejötte. Fogadjuk el az állítást, hogy „a drámának, mint irodalmi műnek az egynemű közeganyaga a nyelv, míg a színjátéké az eleven emberi testekkel megformált alakok között létesült helyzet. A dráma világának három nyelvi formációja van, a név, a dialógus, az instrukció. Mindhárom olyan, amely – mint a mű világát felépítő három alapelem – *megfelel* a színjátéknak. Itt a név helyébe test kerül: pontosabban a „nevet” eleven emberi test formálja meg. A drámában leírt dialógus a színjátékban élő beszéddé válik, az instrukció pedig *megvalósítható* fizikai vagy pszichikai mozgássá, megnyilvánulássá.”⁶⁷⁹ Megvalósítható és nem szükségszerűen megvalósítandó. Ez a színpadivá tevés folyamatának alapszerkezete, egy olyan esetben – hangsúlyozom ez csak egy eset, egy lehetséges színházi, alkotói irány – amelyben az alapanyag szövegszerű. Azaz egy dráma(szöveg). Ez az alapszerkezet azonban elsősorban kereteket és lehetőségeket jelent(het), nem pedig szükségszerű, szövegben meghatározott sémákat és formákat. „Súlyos kérdéseket vet fel minden olyan színházzsémotika, amely azt feltételezi, hogy a dramatikus szöveg egyfajta veleszületett teatralitással, az előadás mátrixával, sőt kottájával bír, amelyet minden áron ki kell sajtolni és kifejezésre kell juttatni a színpadon, s egyben azt állítja, hogy a dramatikus szöveg csak az

⁶⁷⁹ BÉCSY Tamás: *A dráma esztétikája*, Budapest, Kossuth 1988

előadásban létezik.”⁶⁸⁰ Problematikus ez nagyon, hiszen ez voltaképp azt jelentené, hogy egy szöveghez mindössze egyetlen „hivatalos és hiteles” *mise en scene* tartozik. Abszurd elképzelés. Nincs, nem lehet ilyen típusú megfeleltetés. Ám ha a kíváncsiság kedvéért mégis fogást keresünk kortárs szöveg és színpad viszonyán fontos és érdekes inkább az lehet, hogy a szövegben foglalt gondolkodásmód, egyfajta nyelvi-stilisztikai „íz/világ” miként képes egy új, önálló műalkotásban, a színjátékban tükröződni, megjelenni és ennek, mi lehet a funkciója.

Garaczi László drámájában egészen konkrét instrukciókban fogalmaz, már-már definíció szerű, mikor a következőket állítja: *plazmavilág: a karakterek, helyzetek, történések folyamatos forma- és halmazállapot-változáson mennek keresztül. Az alkimikus pezsgésből egy-egy jelenet erejéig csomósodások – jellem- és történetgócok emelkednek ki, a belső külsővé, a láthatatlan látvánnyá válik (vérplazmatévé). Felismerhetők egy város, Budapest körvonalai – helyzetei, figurái –, de mindent körülvesz, átítat, befon, eláraszt, magába szív, átalakít az élő és bugyogó őszanyag. Ebben a konkrét és mégis relatív térben keresünk formát, jellemet, igazságot, törvényt. A darab szereplői, bár mai, városi magyarok, ugyanakkor ektoplazmák, aurák, köd- és fényfoltok; külsőleg, belsőleg a „plazmaság” törvénye alatt állnak: egyik jelenetből úgy folynak át a másikba mint különböző színű folyadékok különböző formájú edényekbe (haj-szál-csővesség).az éppen nem játszó színészek eltűnhetnek a színről, vagy eljátszhatják az atmoszférát, megjeleníthetnek kulisszát, tárgyat, érzelmet...⁶⁸¹* Nem kellene, hogy mindennek bármi jelentősége legyen, pláne hogy azokon a pontokon ahol a drámaszöveg igazán jó, ott primeren és közvetlenül valósul meg a fent meghatározott játék a képlékeny külvilággal. Felesleges tehát ezt efféle „plazmatikus ars poeticával” megmagyarázni és alátámasztani. Egyetlen okból érdemes mégis alaposabban szemügyre venni a szövegrészt: a KoMa Társulat (kortárs magyar drámákat színpadra állító fiatal, pályakezdő színészek

⁶⁸⁰ Patrice PAVIS: *A lapról a színpadra – nehéz születés*, Theatron 2000.

⁶⁸¹ Garaczi László: *Plazma = Rivalda* 2006-2007

csoportja) előadásának és Valló Péter rendezésének kulcsfontosságú megoldásai ehhez az egészen konkrét szöveghez, „plazma-filozófiához” kapcsolhatók, az izgalmas épp ennek a *hogyanja*.

Székesfehérváron Valló Péter rendezésében felszínes „plazmusical” formálódik, melyben a „plazma-émény” klasszikus vizuális színpadi eszközökkel valósul meg – elsősorban illusztrál és nem megteremt egy külsőségekből alakuló plazmavilágot, melyben a plexiszékek áttetszősége, a plazmajelmezek felfűjt műanyag-kitingömbje és fel-leereszkedő fóliasátor válik hangsúlyossá. Az „alkimikus pezsgés” ritmusát átdíszletezéssel, jelmezváltásokkal teremti meg: szörmeszegélyű mellényektől, bizarr angyalszárnyas Mimi-ruhán át, napszemüveges gengszter-outfitig ugrunk-sodródunk jelenetről jelenetre. Az átöltözés és átdíszletezés afféle jelenetközi cezúra, ám így furcsamód épp a plazma halmazállapot folyékonyasága, ösanyagszerűsége szűnik meg. Nem a szövegmondás jellegzetes karaktere, nem a jelenetekhez való karakteres színészi viszony, nem a jelenlét, hanem a koreográfiát végrehajtó igyekezet, a kellékek koncentrált ide-oda mozgatásra fókuszál játszó és néző. A kellékmozgatás is egyfajta anyagmozgatás, ugye. Már megint. Nem mindegy hol van az a bizonyos üres-áttetsző lekvárosüveg, műanyagbaba, plexi-dobogó, óriáslétra, vagy az *a* ormótlanul nagy, szükségyszerűen játékba vont plazmatévé. Igen, ám ez a színpadi logisztika (kádba be, műanyagfalon ki, narancsot át, táncost fel, rádióstúdióba oda, a létrára vissza) nem terelheti el a figyelmet magáról a színpadi történésről... A jelenetek színészilag erősebb pillanatai is feloldódnak-felhígulnak a plazma-koreográfiákban. Az előadás szövete jelenetekre foszlik, szálakra bomlik – ez persze nem meglepő, hiszen a drámaszöveg maga is ezt a jelenet felvillantó stratégiát követi, mégis hiányzik valami erőteljes színpadi (plazma)kohézió, ami az előadás rendszerébe simítja a hangsúlyos humort, és finom iróniával földközelen tartja a már-már patetikus pillanatokat is. A drámaszöveg ebben az előadásban is „alapanyag” a szó legnemesebb, legkockázatosabb értelmében – van ahol képes magával sodorni, szinte a színészek helyett

„dolgozik” és van ahol sajnos erőltetetten „kiszól”, épp könnyedségében válik nehézkessé és falssá.

A KoMa fiatal színészgárdája egészen másként teremti meg a plazma-élményt: önmagukból, önmaguknak hozzák létre ezt az alakváltó, gyurmázható, termékeny-képlékeny színpadközi valóságot. Erre rímel már önmagában a tény, hogy az előadást több helyszínen játsszák (Bakelit Multi Art Center, Gödör, Sirály, Spájz), mindig „kitöltve a rendelkezésükre álló teret” ahogy az a kémiai törvényszerűségek lexikonjában írva vagyon. Folyékony, már-már légnemű profizmussal mozogják és „léteznek be” a teret, a közeget, eltörölve a hatért nézők és játsszók között. Jelenlétük a plazma-élmény kulcsa. A Sirály pincéjében kaotikus körben-csomóban zsúfolódik központi tömeggé a „nézőtér”. Sok szék a játéktér közepére rendezve – ezeken ülünk mi, és köztünk (az egyenrangúság és a közvetlenség elkoptatott, mégis édes illúziója) a színészek. Karnyújtásnyira ülnek, majd helyet cserélnek, áthaladnak, felmásznak, körbemennek, arrébb szaladnak, átosonnak, vannak. Köztünk. Csupán a zenei betétek kedvéért szaladnak a színpadra, ami egyszerre elidegenítő, figyelem felhívó gesztus, valamiféle huncutul-ironikusan kikacsintó „színház a színházban” módon használják az emelvényt, önkéntelenül reprodukálva az olvasásélményt, hiszen ezek a songok, dalszövegek már a drámaszöveg struktúrájából is tudatos szerkesztettséggel „lógnak ki” A KoMások díszleteket nem használnak, a környezet az alapanyag, a tér adottságaiból épül minden kulissza. Civil ruhában válnak ki a közönség képezte „közegből” (ami lényegileg a plazma-tömeg maga), a játékban kellék lehet bármi: a színésztárs haja, az oszlop, a szék, a korlát, meg néhány narancs...

A másik roppant fontos dolog a Garaczi szöveg és a két előadás kapcsán: az aktualitás, a hangnem, és a szelekció-szabadság kérdése. Mitől válik egy szöveg, egy gesztus, egy tekintet aktuálissá? Milyen elemek és jelentésrétegek kerülnek át színpadra e két verzióban és mik azok, amik kimaradnak, miért pont azok? Mi a megközelítésmód a két interpretáció esetében?

Bécsy Tamás így fogalmaz: „a színjátéknak kétféle aktualitása van. Egyfelől a művészi, metaforikus aktualitás, amely még a kortárs dráma esetében is metaforikus aktualitás. Másfelől éppen mert a műalkotást élő, eleven emberek formálják meg a jelen időben, a jelen idő aktualitása is érvénybe lép...”⁶⁸² Kézenfekvő, nem különösebben forradalmi gondolat, az azonban érdekes, hogy ami nyelvében, stílusában, szóhasználatában, referenciáiban valamiféle „hiper-aktualitást” képvisel (mint a *Plazma*) és valóban nagyon jelen idejű, vajon mennyi teret és lehetőséget enged az absztrakciónak. Bizonyos jelenetek analizálón pontos megmutatása vajon nem generál automatikusan némi karikatúra-hatást? A plázaciacák nyafogásának vagy a tuttirádióóó rádióműsornak hiteles „megszövegezése” épp dokumentum-szerűségében leleplező, ironikus, végtelenül ismerős, mégis abszurdba hajló. Ez a fajta speciális aktualitás, jelenünk külvilágára való közvetlen utalás azonban mégsem valamiféle színpadi realizmust kíván. Csupán pontosságot, a hangsúlyok alig hallható felnagyítását – a játék nem válhat gúnyosan paródia-szerűvé, hiszen a figurák épp ezáltal veszítenék hitelüket, karikatúra-szerűségük néhány jól eltalált hangsúllyal, tekintettel is érzékelhető. Székesfehérváron a nézőtér a négyszögletű játéktér két oldalán húzódik, szemben ülünk tehát, köztünk a megelevenedő plazma-figurák. A nézőtéri farkasszemek, elpirulások, szembenézések és szemlesütések terepe lehetne ez, csak épp nincs mivel szembesülnünk. Nincsenek valódi hangsúlyok és karakterek, miközben Garaczi szövege mikro-jelenetekben kifejezetten alkalmas az erős figuraformálásra. Nem teremt különösebben lehetőséget a „jellemejlődésesdésre” – még ha a figurák történetei össze is kapcsolódnak bizonyos pontokon – épp ezért fontos nagyon erős, határozott vonalakkal felrajzolni egy-egy karaktert. A Mohait. A Ballát. A Rékát. A plazmapasast. A székesfehérvári színház kamaratermében hosszan kell várnom arra, hogy *valamilyennek* lássak egy-egy karaktert, a gyorsan pörgő jelenetekben ugyanis többségükön átsorog a tekintetem. Átlátszóak, mint a jósnő kezében a plexi

⁶⁸² BÉCSY Tamás: *A dráma esztétikája*, Budapest, Kossuth 1988

kártyalapok – én ugyan tudom, hogy mit kell(ne), mit érdemes leolvasni róluk, de...

A KoMa csapat játéka épp a sajátos figura-jelenlében erős. A társulat rendező nélkül dolgozott a darabon, a külső szemek hiánya, vagy épp a túl sok külső szem közreműködése olykor érzékelhető a jelenteken. Van, ahol kidolgozott profizmussal pörögnek a jelenetek, van, ahol még érzékelhetően képlékeny a színpadi szituáció. Ma így csinálom, holnap úgy. Improvizációra nincs valódi alkalom, hiszen kötött a szöveg és adott a jelentsorrendet meghatározó dramaturgiai ív, ám ez a nyitottságra, kíváncsiságra, állandó készenlétre épülő alkotói attitűd láthatóan előadásról előadásra meghatározó, a csapat pedig – ebből adódóan – szívesen és tehetségesen él a helyváltás, illetve az „új alkalom új elemek” adta kockázatos-ígéretes szabadsággal. Jaskó Bálint, Jelinek Erzsébet, Ötvös András, Patocska Katalin és Zrínyi Gál Vince hihetetlen energiákkal veszi rendkívül komolyan a játékot. Zrínyi Gál Vince szerepváltásai élnek a legkarakteresebben a „leszopsz te mohai” jelenet örületes káromkodásözönétől az anyagmozgató (értsd: betörő) apa-figuráig. Az Ötvös-Jaskó rádiós páros frenetikusán reprodukálja a kereskedelmi média mikrofonon túli hang-embereinek, hang-világát. A női szerepek talán valamivel kevesebb bravúros alakítást engedélyeznek, ám remekül kihasználható és játszható a „csajos” jellem- és helyzetkomikum rétege... Úgy gondolom, hogy a metaforikus aktualitáson túl a jelen-lét kérdésében az abszurdhoz mint minőséghez való viszony árnyalatait is érdemes alaposan szemügyre venni mindkét verzióban. Ez a teljes szöveghez színpadi olvasatáról is sokat elárul, jöllehet a kérdés az Ocsuki-jelenségen keresztül vizsgálható talán a legalaposabban. *Ocsuki professzort vádolták fekete és fehér mágiával kuruzslással pánikkeltéssel tömeghipnózis tiltott használatával de a lenyűgöző eredmények rendre elhallgattatják a kétkedőket és gyanakvókat mert Ocsuki professzor nyomában derű béke és boldogság jár...*⁶⁸³ No igen. A figura karakterében egyszerre képvisel valamiféle groteszk módon illogikus jelenléteket és transzcendens erőt (nota

⁶⁸³ Garaczi László: *Plazma* = Rivalda 2006-2007

bene a transzcendens erő(k) paródiáját), a dráma szerkezete szempontjából pedig afféle külső elem és nézőpont, egy fel-felbukkanó, két lábon járó V-effekt, egy professzor testében realizálódó bizarr dramaturgiai elem, amely egyszerre köt össze eseményeket és zökkent ki azok valós vagy valósnak tetsző síkjából. A KoMa-féle variáció száz százaléban kilúgozza a játékból Ocsukit, és az ő gömbvillámaint – alaposan meghúzva ezzel a drámaszöveget – láthatóan elsősorban a hétköznapi jelenetekben rejltő humor és viszonyrendszer izgatja a csapatot. Vállalható nézőpont. Hozzáteszem az Ocsuki-karakter eltűnése nem ejt csorbát az előadás világán, sőt ott ahol a „hült helye” valamilyen módon mégis érzékelhető – meglepő módon – pont valami olyan külső-nagyobb erő kimondatlan jelenléte lép játékba és kerül jól használt színpadi idézőjelbe, amit istenezhünk, sorsozhatunk, ocsukizhatunk, megmosolyoghatunk, figyelmen kívül hagyhatunk, mert nem értjük, csak van – ez a jelenség pedig épp annyira valóságos, mint amennyire abszurd. A Valló Péter féle előadás azonban bátran működteti ezt a szürreális vonalat egy – egyébként meglepően esetlen – fekete ruhás, törekeny kislány-alkatú, fehér maszkos professzor-figurával, aki bizarr módon „láthatatlant játszik” (mindenhol ott van és csupán az ereje érzékelhető, de az nagyon), mégis a plexi-tárgyak átlátszó világában olyan akár egy életre kelt Sikoly-maszk a játékboltból. Végtelenül abszurd már a pusztá előbukkanása, megjelenése is, pont ezért teljesen groteszk, hogy ebben az előadásban funkcióját tekintve ő afféle alapvető ritmus-képző elem: megszakít, összeköt, kibillent, továbbgördít. Figurája többé-kevésbé érthető (már amennyire egy ilyen típusú figura racionálisan feldolgozható) és követhető – ahogy a karakterhez kapcsolódó drámaszöveg is kvázi-teljességben él ebben a verzióban. A teljesség persze itt is, ott is viszonylagos, hiszen Garaczi szöveg folyamatos változásban van, több publikált verzió létezik, illetve a szöveg az adott produkció születésekor is alakul: bővül, átíródik, zsugorodik. Úgy gondolom, hogy míg Valló Pétert és Dobák Livia dramaturgot érzékelhetően érdekelte a szöveg, mint posztmodern irodalmi mű, mint szöveganyag, amelynek minél több rétegét érdemes játékba hozni, minél

precízebben szem előtt tartva a drámai mű egészét és egységét, addig a KoMa esetében meghatározóbb a saját képükre formált viszony a szöveghez és valamiféle szelektív felolvasószínházi-attitűd (dramaturg: Lőkös Ildikó). Az izgalmas éppen az, hogy ez utóbbi verzióban mégis sokkal erősebben hat rám a szöveg eltaláltsága és pontossága, valamint helyenkénti felszínessége is, még hozzá úgy, hogy ezt mindenek előtt a színészi játékon keresztül élem meg. A Valló-féle verzióban terjedelmileg többet kapok a szövegből, de a játék és környezet „sallangjai” elnyomják annak szöveg-szerű vonásait. A speciálisan működő befogadói emlékezet kiváló teszt-terep: a KoMa előadásából figurák, karakterek idéződnek fel bennem és rögtön nagyion erősen a szöveg és a beszédmód is, a székesfehérvári verzióból pedig inkább térelemek, zavaróan hangsúlyos mozdulatok, legfeljebb a poénok, csattanók.

A zenéhez való viszony szintén valamiféleképpen ezt az aktualitás és referencialitás problematikát érinti. A székesfehérvári előadás zeneszerzője Szakos Krisztián, aki fülbemászó, könnyen megjegyezhető „sláger-hangulatú” betétdal-világot rakott a Garaczi féle (dal)szövegek mögé-köré, komplett plazma-soundtrack anyagot kreálva – erre épül a koreográfiai réteg és születik a jelenetek sorát megszakítva egy amolyan plazma-klipp rendszer, táncosokkal, táncos lányokkal, a korábban már említett „plazmusical” élmény jegyében. A KoMa fiataljai lenyűgöző profizmussal önmagukból dolgoznak zenei síkon is, élve a lehetőségek és instrukciók adta szabadsággal. *A darabban szereplő versek elhangozhatnak dalként, szavalatként, kórusként, rockszámként, recitativóként, rapszövegként stb*⁶⁸⁴. A csapat minden zenei betétet maga hoz létre a capella reprodukálva és trükkösen kifordítva jól ismert számok dallamíveit, adott szöveghez és jelenethez igazítva azokat. Beatbox aláfestés, élvezetes többszólamúság, vokalista-szerepek, szólók - briliáns és szórakoztató megoldások a *kakidalban*, a *szutty* fedőnév alatt futó bizarr-melankolikus gyerek-dalban, vagy a *villa és a kés* remek szerelmes

⁶⁸⁴ GARACZI László: *Plazma* = Rivalda 2006-2007

duettjében. Az élő zenei anyag primer hatásán túl pontosan ez a sajátos utalás-hálózat, zenei – intertextualitás helyett – „intermuzikalitás” az, ami hihetetlenül fontos és meghatározó eleme ennek a *Plazma* variációnak. Izgalmas kísérlet bizonyos szempontok mentén megragadni a két előadásban kibontakozó plazma-élményt, különösen, hogy két igen eltérő felfogású interpretációról van szó. Szöveg-anyagukban közösek, mégis két különböző irányban, különböző dramaturgiai és színpadi szempontokat figyelembe véve dolgoznak a drámai alpanyaggal. Épp ezért olyan érdekes, hogy milyen határozott jelenléttel van ott mindkét esetben a finom(?) szimbolikájú állandó kellék: a narancs. Kézenfekvő persze és olykor megmosolyogtató, hogy milyen szigorúan ragaszkodott e motívumhoz mindkét interpretáció. A narancs pedig mindenek előtt narancs, ami hol erőltetetten játékba vont esetlen elem, hol izgalmas tárgyi adalék, hol Ocsuki attribútuma, hol a különös professzor helyett működtetett jelenlét tárgya-motívuma, amely szilárd gyümölcsformája ellenére alakváltó mint a plazma és képes egyszerre lenne ruggyanta fedőnévű újszülött, labda, nap, a megfélemlítés brutális lélekfacsaró eszköze... Fontosabb dolog, hogy ez a fajta szimbolikus, színpadi-nézői közmegegyezésen alapuló speciális alakváltás, amin narancsaink-narancsai keresztlül mennek a figura-rendszernek is lényege, a színpadi hitelességnek és hatásnak pedig kétségtelenül a kulcsa. Úgy váltani karaktert oda és vissza, hogy az élő-lélegző legyen, hogy termékenyen rezonáló distancia legyen szerep és játészó, szöveg és játék között. A KoMa előadásán sorozatban éltem meg ezt a halmazállapot-váltó élményt, ezt az inspiráló rezonanciát, Székesfehérváron az átlátszó tárgyak és pillanatok között – sajnos – elvétve, mintegy véletlenül és csakis pillanatokra. Ez előbbi gördülékeny élményrészecske-áramlás, ez utóbbi erősen akadozó bulvár-ozmózis, holott a nyitópillanat ugyanaz: a *darab elején a szereplők a köztes plazmalé(t)ből próbálnak létezővé kunkorodni...*⁶⁸⁵

⁶⁸⁵ GARACZI László: *Plazma* = Rivalda 2006-2007

Plazmaarcok, plazmanézők, plazmaolvasók – a befogadó, mint félig áteresztő hártya

Egy közel nyolc évvel ezelőtti tanulmány a Garaczi-darabok kapcsán megemlíti, hogy „a szélsőséges olvasói-nézői megítélés okai talán a különböző korosztályok eltérő életanyagában, a színházi előadásra szánt drámai anyagról vallott különböző dramaturgiai szemléletmódban, a drasztikum, mint tragikomikus humorforrás eltérő megítélésében”⁶⁸⁶ gyökerezhetnek. Ám ami még inkább elgondolkodtató az a megítélésben mutatkozó – pontosítsunk: a kritikai megítélésben mutatkozó – hiány, hiátus, amely például az első drámakötet idején már szembeötlő. „Az a tény, hogy tehát, hogy Garaczi első drámakötetének annak ellenére sem volt különösebb kritikai visszhangja, hogy a szerző a kilencvenes évek elejétől a kortárs irodalmi kánon meghatározó figurája, egyaránt magyarázható a drámakritika erőtlenségével s azzal, hogy a kanonizálás egyidejű műveletei nem társultak hatékony interpretációs stratégiákkal...”⁶⁸⁷ Ez utóbbi gondolat a hazai kánon-képződés problematikus elemire hívja fel a figyelmet, amely egy roppant érdekes tényező, ám jelen tanulmány kapcsán kevésbé releváns. A drámakritikai hiányosságok miértje annál lényegesebb. Sokkal fontosabbnak érzem ugyanis – a Garaczi-darabok kapcsán általában és a *Plazma* kapcsán konkrétan – a minőség kontra élvezet, az intellektuális posztmodern prózaélmény keresése kontra groteszk, tulajdonképpen „valóságshow-hangulat” problémájának befogadói aspektusát, a korábban már említett „hiper-aktualitás” és irónia kérdését a kritikusra, a drámaelmélettel foglalkozó kutatóra, ám mindenek előtt a nézőre-olvasóra nézvést. Azt a speciális kettősséget, amellyel a darabhoz nyúló alkotók – úgy sejtem – épp úgy szembesülnek, mint a színpadi adaptációkat megtekintő nézők vagy a drámaszöveg olvasói. Hogyan értékelhető és mennyire működőképes az a sajátos, egyensúly, az a tudatosan létrehozott (a már

⁶⁸⁶ DOBÁK Lívia: *Garaczi-színház* = Kritika 2000/szeptember 40-41.

⁶⁸⁷ BÓNUS Tibor: *Maszkok diszkurzív játéka* = BÓNUS Tibor: *Garaczi László*, Kalligram Kiadó, Budapest

említett iróniából, nyelvi trükkökből, utalásrétegekből konstruált) törekeny balansz, amely a szöveget billegni hagyja ugyan popkultúra és magasművészet igen keskeny határán, ám nem hagyja „lezuhanni” egyik irányban sem? A kérdés tehát mindenképp az, hogy a befogadó mit tud kezdeni ezzel a bizonyos szempontból öncélú kötéltáncsal – ahol az önfeledt szórakozást beárnyékolja a gyanú, hogy valamilyen, valami fontosat-lényegeset olvasni illene-kellene a sorok között, ám az intellektuális, analizáló műélvezőt is állandóan kizökkenti valami: egy-egy fluoreszkáló stilisztikai körömlakk-geg vagy szürreális ruggyantapóén. „Persze a humor nem feltétlenül illetlenség vagy ciki az irodalomban. Mégis: ha egy szerző ilyen keményen errefelé tendál, akkor számolnia kell azzal, hogy az igazi nagyok pantheonjába elvileg nem kerülhet be, esetleg akkor, ha valami más – komor, magas, megrendítő, tragikus – módon is operál.”⁶⁸⁸ Márpedig Garaczi *plazmailag* nem különösebben operál effélékkel. Bár vannak mélyebb rétegek és dimenziók, ezek elsősorban nyelvileg élhetőek meg és sokkal inkább a kollektív tudás, a populáris kontextus és referencialitás tengelyén mozognak, mint a tragikus-patetikus szférában. Ez világosan érzékelhető és rendben is van így, ám kézenfekvő következményekkel jár. „Noha a szerző szövegeinek a kortárs olvasók körében kiemelten nagy a népszerűsége, ez aligha számolja fel azt a különbséget, ami a magas és a populáris irodalom olvasásmódja között fennáll.”⁶⁸⁹ A fontos tehát az, hogy ez a fajta kettősség azon túl, hogy kiválóan vizsgálható és érzékelhető, tulajdonképpen lényegi eleme a *Plazmának* és a Garaczi-féle szövegvilágnak. Afféle működési elv voltaképp. Amely egyúttal a befogadói attitűdöt is alapjaiban határozza meg. Farkas Zsoltnál találóbban aligha lehet megfogalmazni a jelenséget, jóllehet ő a *Nincs alvás!* kötet darabjairól beszél, amikor azt mondja: „Bármelyik Garaczi írást olvasod, pillanatok alatt megállapítod, hogy a csóka iszonyú sokat

⁶⁸⁸ FARKAS Zsolt: *Garaczi-kommentárok – A Nincs alvás! ismeretelmélete*. = Alföld. 44. 1993.

⁶⁸⁹ BÓNUS Tibor: *Maszkok diszkurzív játéka* = BÓNUS Tibor: *Garaczi László*, Kalligram Kiadó, Budapest

tud, mégpedig az igének sokféle értelmében: „tényszerűen”, „hallgatólagosan”, „zsigerileg”, „nyelvileg”(…) De mindig feldühít egy kicsit: minek? Minek, ha mindebből semmit sem tud kihozni? Történt valami azáltal, hogy ez a mű létezik? Leért valahová? Elért valamit? Megtutunk belőle valamit? Mit akar mindezzel kifejezni a költő?”⁶⁹⁰ Ez utóbbi kérdés persze már önmagában elhanyagolható napjaink „poszt-posztmodern szövegkörnyezetében”. Ugyan kit érdekel, hogy mit akart kifejezni a költő?! Ám bizonyos a szempontból mégiscsak releváns lehet a kérdés. Az adaptáció esetében ugyanis roppant fontos a hangsúly, mint tényező. Amely nem egyenlő az alkotói szándékkal, ám mégis egyfajta drámaszövegben rögzített, kiolvasható, érzékelhető, felfejthető tényező. Valamiféle tartalmi, gondolati fókusz, amely a színpadi interpretáció készítői számára is afféle vezérfonalként, sorvezetőként funkcionálhat. PAGE az irodalomelméleti gondolkodásmód egyes aspektusainak bevonásával értelmezi az ilyen típusú rendezői „olvasatok” kialakulását. „Az olvasó és a színházi alkotó egyaránt felelős saját szövegeinek valóban jelentéssel bíró formában való megértéséért: egyrészt irodalmi interpretációként, másrészt színdarabként. Ilyen beavatkozások nélkül e szövegek egyike sem volna a legteljesebb értelemben létezőnek tekinthető. Az analógia segítségével BARTHES megkülönbözteti a szöveghez kreatív módon közelítő olvasót a passzív fogyasztótól, aki kritikátlanul magáévá teszi a látszólagos jelentést.”⁶⁹¹ Ebből a gondolatívából világosan következik, hogy a színdarab felfogható, mint egy adott befogadó szubjektív *olvasata* egy drámaszövegre nézve. Vagyis a színpadi előadás nem más, mint a rendező fejében a dráma olvasása során kialakult kép- és formarendszer anyagi megvalósulása. (Ennek megfelelően a JAUSS-i⁶⁹² terminusok, mint az *elváráshorizont*⁶⁹³ például,

⁶⁹⁰ FARKAS Zsolt: *Garaczi-kommentárok – A Nincs alvás! ismeretelmélete.* = Alföld. 44. 1993.

⁶⁹¹ Adrien PAGE: *A drámairó halála* = Gondolat-Jel 1994 I-II

⁶⁹² JAUSS, Hans Robert *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika: irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest : Osiris Kiadó, 1997

⁶⁹³ Azaz a korábbi, illetve kanonizált befogadói attitűd kialakít egy rögzített elvárásrendszert az irodalmi művekkel kapcsolatban, amelyek aztán meghatározzák a

amely erőteljesen befolyásolja a befogadás aktusát, itt is éppúgy alkalmazható, mint bármely irodalmi mű esetében.) Ez azonban mindössze annyit mutat, hogy az írott drámaszöveg ebből a szempontból irodalmi műként funkcionál, azzal a különbséggel, hogy ennek olvasata, nem egy pusztán elméleti, vagy hipotetikus módon létező értelmezési dimenzió. A *Plazma*, mint irodalmi szöveg pedig – e gondolatmenet mentén haladva – komoly csapda, hiszen a látszólagos lényeg: a valóságreprodukáló reflektor-természetű szinte-íronia illetve a nyelvi-stilisztikai játékoság roppant nehezen színpadivá tehető minőség. A korábban vizsgált nyelvi bonyolultság könnyen összefoglalható: „inkább csak mondat- vagy kifejezés-klisék és –paródiák fordulnak elő, rendkívül sok műfajból és stílusból merítve, a pervertáltságis sokféle nyelvjáték mondatait és szótárát vonva bele a szövegbe.”⁶⁹⁴ Nyilvánvaló az is – Plazmán innen és túl – hogy „rajzfilmek, játékfilmek, slágerszövegek, ismert irodalmi idézetek egyaránt részét képezik a pretextusoknak, meglehetősen különböző komplexitású szemiotikai funkciókba „illeszkedve.”⁶⁹⁵ A kérdés megint, ismét és tulajdonképpen folyamatosan az: hogy vajon a drámaszöveget olvasó befogadó milyen rétegeit képes feltárni ezeknek az utalásoknak, továbbá – és ez a számunkra izgalmasabb és fontosabb – hogyan működnek a befogadó számára a rendezői olvasat mentén színpadra ültetett nyelvi megoldások, stilisztikai rétegek. Állítom: hol így, hol úgy. Egy jelenet hol a paródia-jellegű értelmezés keretében válik színpadivá, hogy egy szó szerinti, dokumentarista „szocio-olvasat” érvényesül, ahogy a konkrét előadások elemzése mutatja.

Könnyűnek ható, ám fontos konklúzió lehet ezek után: „plazmailag” tényleg nem mindegy, hogy milyen a koncentráció! Pontosan azért, mert a nevetni képes, mégis tudatosan olvasó-néző tekintet, egyfajta – ideális

konkrét befogadási folyamatot is (ennek alapvető mértékegysége, az elváráshorizonttól való eltérés, esztétikai distancia)

⁶⁹⁴ FARKAS Zsolt: *Garaczi-kommentárok – A Nincs alvás! ismeretelmélete*. = Alföld. 44. 1993

⁶⁹⁵ BÓNUS Tibor: *Maszkok diszkurzív játéka* = BÓNUS Tibor: *Garaczi László*, Kalligram Kiadó, Budapest

esetben - ösztönösen működésbe lépő, befogadói figyelem és fegyelem képes érzékelni és értékelni ezt a speciális, Garaczi-féle kétfedelőséget, plazmatikus rétegzettséget a maga groteszk és szórakoztató komplexitásában. De résen kell lenni. Mert *a anyagmozgatás* lényege itt – és a kortárs drámairolalomban illetve a kortárs színpadon – egyáltalán nem a klasszikus katarzis. Tehát hangsúlyoznám: nem mindegy milyen a koncentráció. A kritikus, az elemző, a nézői, az olvasói, a befogadói és – mindenek előtt – az alkotói.

BIBLIOGRÁFIA

GARACZI László: *Plazma = Rivalda 2006-2007 – Hat mai magyar dráma* - Válogatta: Pinczés István, Tarján Tamás, Upor László, Magvető Kiadó, Budapest. 2007.

HUSZÁR Ágnes: *Az aktuális mondattagolás szövegépítő szerepe drámai művekben* = RÁCZ Endre – SZATHMÁRI István *Tanulmányok a mai magyar nyelv szövegtana köréből* Tankönyvkiadó, Budapest

JAUSS, Hans Robert *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika: irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest : Osiris Kiadó, 1997.

BÉCSY Tamás: *Mi a dráma?* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1987

BENEDEK András: *Színházi dramaturgia nézőknek*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1945.

Adrien PAGE: *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory*, Macmillan, 1989.

Adrien PAGE: *A drámairó halála* = Gondolat-Jel 1994 I-II.

BÉCSY Tamás: *A dráma esztétikája*, Budapest, Kossuth 1988.

Patrice PAVIS: *A lapról a színpadra – nehéz születés*, Theatron 2000.

Patrice PAVIS: Előadáselemzés, Balassi Kiadó, Budapest, 2003.

Hans-Thies LEHMANN: *Postdramatic Theatre and Tradition of Tragedy* – előadás a Kortárs Drámafesztivál - *Contemporary Drama Festival*, Budapest keretében 2007. november 25-én = SZÍNHÁZ, 2008/április.

DOBÁK Livia: *Garaczi-színház* = Kritika 2000/Szeptember

BÓNUS Tibor: *Maszkok diszkurzív játéka* = Jelenkor. 2001/május. =

BÓNUS Tibor: *Garaczi László*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2002.

FARKAS Zsolt: *Garaczi-kommentárok – A Nincs alvás! ismeretelmélete.* = Alföld. 44. 1993.

TARJÁN Tamás: *Plazmeg* = Criticai Lapok 2008. XVII: évfolyam