

Márton László

„SZÖGLETESEBBEN, A PROBLÉMA EGÉSZ NYÍLTSAÁVAL”

Jeles András két színpadi rendezéséről

I

„A SZÉLVIHAR volt az első mű, amely tájékozódásunkat, eszmélésünket a színpadról is segítette 1956 után – azzal is hatott, hogy a történelmi folyamatokat egy drámai kompozícióban összefoglalta. [...] Publicisztikai dráma, ha úgy tetszik, mert egy pillanatilag sem túlkolja, hogy a népi hatalom igazságának kíván hasonlósága lenni az ellenforradalmi erők hazugságaival, népbolondító frázisaival szemben. Emelkedett, tiszta hangon beszél, s egy cseppet sem száraz, érdektelen modorban; ez a mű teljesen átjár bennünket, kísértetiesen rádöbrent olyan dolgokra is, amiket talán nem láttunk határozottan. Szerencsés területet választott, amikor falusi környezetben mutatja meg ezt a korszakot, hisz itt talán minden szögletesebben, a probléma egész nyíltságával jelentkezik.”

(Illés Jenő: DOBOZY IMRE SZÍNPADI MŰVEIRŐL)

Amikor Jeles András színpadi rendezéseiről, a DRÁMAI ESEMÉNYEK-ről (1985) és A MOSOLY BIRODALMÁ-ról (1986) beszélek, nem elsősorban a magyar színházi élet két kiemelkedően színvonalas produkcióját szeretném méltatni, még kevésbé próbálkozom azzal, hogy föltárjam Jeles életművének belső poétikai összefüggéseit. A Monteverdi Birkózókör munkája ugyanis nem helyezhető el a magyar színházi életnek mondott közegen belül, még csak nem is annak ellenére jött létre, egyszerűen független tőle; illetve annyiban mégsem független, amennyiben (legalábbis az utóbbi néhány évet tekintve) jóformán egyedül a Monteverdi Birkózókör volt hivatva kitölteni azt az óriási űrt, amelyet kultúránkban a színházak hagynak. Jeles életműve pedig nem egyenlő elkészült munkáinak summájával, annál több és nagyobb súlyú. Az elkészült munkák száma ugyanis viszonylag csekély, és ez nemcsak Jeles lelkiismeretes, hosszan tartó felkészülésével magyarázható; nem is csupán a kultúrpolitikai represszióval (amelynek mechanizmusa mindmáig érezhető, különösen a színház- és filmművészetben); véleményem szerint annak, hogy Jeles művei lassan és nehezen jönnek létre, egyik igen fontos oka az, hogy kultúránk légüres térbe taszítja mindazokat, akik művészi következetességből nem hajlandók betagozódni a kulturális árutermelés züllyött üzemszerűségébe. Az elmúlt évtizedek tapasztalata viszont azt mutatja, hogy tájainkon a művészi szabadság és a tisztánlátás mélységei szinte csakis ebben a légüres térben adatnak meg; másrészt kultúránkban van annyi büntudat, a kulturális elitben pedig annyi fogékonyság és minőségérzék, hogy fölismerje a légüres térben létrejövő alkotások jelentőségét, valamint gondoskodik róla, hogy alkotóik (amennyiben nem akarnak korrumpálódni) ott maradjanak, ahol voltak, a vákuumban.

Hogy költők, írók és képzőművészek ilyen helyzetbe kerülhetnek, abban (mai tudattal) nincsen semmi meglepő. Az viszont meglehetősen szokatlan, hogy egy rendező is képes legyen ilyesfajta légüres térben teljes művészi következetességgel dolgoz-

ni: elkerülve mind a professzionista színház rideg felületességét, mind az amatőr társulatok bizonytalanságát és ügyetlenségeit, képes legyen heterogén, szinte már diffúz anyagát teljes biztonsággal paradigmává formálni. Elvégre a rendező dolgozik a legkevésbé egyértelműen és egyneműen anyagszerű anyaggal: nyersanyaga szavakból, mondatokból és hallgatásokból, színpadi térből, drapériákból, fénykévékből, daltamokból, élő izmokból és idegekből, sőt sorsokból és jellemvonásokból tevődik össze. Más kérdés, hogy erről a legtöbb rendező megfelelkezik; Jeles nem feledkezik meg róla. Sokan mondják Jelesről, mégpedig joggal, hogy *érzékeny* rendező; én úgy látom, hogy mindenekelőtt két dologra érzékeny: színházi anyagának belső törvényszerűségeire, valamint arra, hogyan reagál ez az anyag, ha szembekerül a közeg-tel viselkedő korszak kihívásaival.

Két dolog következik ebből. Az egyik: Jeles művészete nem produktív, hanem reprezentatív jellegű (hogy e megkülönböztetésnek a színházon *belül* is van értelme, arra itt legföljebb csak utalhatok), ami annál is különösebb, mivel korszakunk, lévén szellemtelen és stílusalant, nem tartozik azon tünemények közé, amelyeknek saját reprezentációjuk van. A másik: ha a két színjáték hatását egyetlen szóban kellene összefoglalnom, azt mondanám: katartikus. Mégpedig oly módon katartikus, hogy egyik színjáték sem folyamodik azonosulást követelő pátoszhoz, ellenkezőleg, mindvégig a modern értelemben vett pátosz lefegyverzése folyik. Éppen a katartikus hatás jelzi, hogy mindkét előadás eljut, ha negatív értelemben is, az univerzalitásig: Jeles a létezés modern törmelékeit fölmutatván, kirajzolja az elveszett Egész hiányát; az igazságot mint követelményt képes megjeleníteni, anélkül hogy a legcsekélyebb mértékben moralizálna; a szabadságot pedig nemcsak fölidézi, hanem – kissé dagályosan fogalmazva – szívünkben hátrahagyja emlékeztető gyanánt.

Mielőtt azonban a föntieket bővebben kifejteném, szót kell ejtenem egy gyakorlatti nehézségről, amellyel tapasztalt színikritikusok (akik egyébként nemigen irtak Jeles rendezéseiről) nyilván könnyedén megbirkóznának, én azonban nem tudom magamat túltenni rajta. Ez a nehézség a nézőpont viszonylagosságában, az észlelés bizonytalanságában és az emlékezés csalfaságában rejlik. Színielőadásról nem célszerű úgy írni, hogy legalább utalásokban föl ne idéződjenek mozzanatai és légköre, mivel különben elvész az, ami talán a legfontosabb: az érzéki tartalom. Másrészt (a szó fizikai értelmében) sem az előadás mint tünemény, sem az általa előidézett benyomások nem maradandók: az előadás nem idézhető és nem elemezhető úgy, mint más, térben rögzített alkotások, akár a snittekéből és a képkockákból összeálló film is. Ezért, amikor arról próbálok beszélni, ami a színpadon *történt*, valójában arról számolok be, amit *láttam*, s így tüstént hátrányba kerülök bármelyik jobb minőségű videokamerához képest, hacsak nem hangsúlyozom a látvány és a látás közti különbséget. Ez esetben viszont végképp nem a történésről van szó, még csak nem is látványról, hanem a nézőpontról és a szem élességéről: a színpad óhatatlanul ürüggyé degradálódik. Ezt enyhítheti a felfokozott beleérzés, vagy az első benyomások frissessége, vagy ellenkezőleg, annak a folyamatnak a nyomon követése, amelynek során egy-egy rendezés előadásról előadásra érlelődik; akinek egyik sem áll módjában, az, véleményem szerint, akkor jár el korrektül, ha bevallja, hogy a hatásból próbálja a hatóerőket rekonstruálni.

Nos tehát: a DRÁMAI ESEMÉNYEK-et 1985. november elején láttam Gödöllőn, A MOSOLY BIRODALMÁ-t 1987. február végén a Közgazdasági Egyetem aulájában, tehát egyik előadást sem ott, ahol eredetileg színre vitték; ez különösen Gödöllőn volt szembeötlő, ahol a kissé steril színházi helyiség az előadás napjainkra vonatkozó utalásait

erősítette föl. Kétségtelen hátrány, hogy azt, amit Jeles művészetéről gondolok, kissé már elmosódott emlékeim alapján kell kifejeztem, van azonban előnye is annak, hogy mindkét rendezést csak egyszer láttam: a katarzis erejét nem utolsósorban az egyszerűség adja.

Annak ellenére, hogy előttem már többen megtették, helyénvalónak érzem röviden összefoglalni, miről szól a DRÁMAI ESEMÉNYEK mint előadás. Ugyanis mindenekelőtt ebből derülhet ki, mennyire az őt körülvevő (korántsem barátságos, még kevésbé nyitott) közeg motiválja Jeles színházát. Azok, akik látták az előadást (amit a mégoly kiváló videofelvétel sem pótolhat), próbálják meg, ha csupán egy pillanatig is, külső szemszögből nézni földézett emlékeiket: mondjuk, egy magyarul tanuló külföldi vagy egy legalább negyven éve külföldön élő magyar, esetleg egy mai gimnazista szemszögből. Mit láthat a DRÁMAI ESEMÉNYEK-ben az, akinek nem kellett nap nap után szembesülnie az elmúlt négy évtized magyar történelemhiányával és történelemhamisításával, többek között az 1956-os forradalom hivatalos megítélésével is (és aki éppen ezért azt sem tudja, ki volt az a Dobozy Imre)?

Úgy vélem, külső nézőpontból a következőket lehet látni: egy közepes képességű író ügyetlenül összetákolt, harsogóan tendenciózus darabját néhány évtized elteltével ismét előveszik, és a korábbtól némileg eltérő felfogásban ismét eljátsszák. Amennyiben a külső szemlélő jó megfigyelő, valamint olvasta a darabot, esetleg a SZÉLVIHAR 1958-as Jókai színházbeli bemutatójáról is vannak információi, akkor a különbség lényeges aspektusait külső nézőpontból is észreveheti: először is, hogy Jeles rendezésének más a stílusa (mondjuk összefoglalóan: heterogénabb és dekoratívabb), másodsor pedig, ellentétben az 1958-as rendezés egyszólamúságával, több sík van fölépítve benne, és ezek a síkok külön-külön is reflektálnak önmagukra, mindekelőtt a nyelvi megoldások révén.

Egyvalami nem látható külső nézőpontból: hogy a DRÁMAI ESEMÉNYEK nem arról szól, amiről a SZÉLVIHAR; sőt még csak nem is arról, vagy arról csak részben, amit a SZÉLVIHAR megpróbál hitvány írói szándék és gyatra lelemények révén elhallgatni vagy letagadni. Ez viszont belülről nézve annyira evidens, hogy a Jeles színházáról szóló kitűnő tanulmányok szerzői (pl. Balassa Péter, Pályi András, Rácz Péter) igen kevés figyelmet szenteltek neki, s a probléma iránt leginkább fogékony Báron György is mindenekelőtt a Dobozy-szöveg talált jellegét emelte ki 1986-os írásában.

Nem szeretnék talányokba burkolózni: természetesen a játéktípusból és a reflektáltságból fakadó különbségek másodlagosak, a döntő különbség erkölcsi természetű, ez pedig elejét veszi a SZÉLVIHAR és a DRÁMAI ESEMÉNYEK mindenfajta komolyabb összemérésének. Dobozy szövege szándéka szerint hazugság, még hozzá ormótlan és nyilvánvaló hazugság: egy akkor még újsütetű hazugságot próbált a művészet kellék-tárából kölcsönzött eszközökkel minél hatásosabban (vagy minél megfélemlítőbben?) megfogalmazni. Jeles éppen ellenkezőleg: egy nagy hazugságot akar leleplezni; sőt annál is többet akar. Hazugságok szintagmáiból építkezve akarja az igazságot (vagy, kevésbé patetikusan fogalmazva, akar egy nagyon fontos igazságot) kimondani. A hangsúly egyelőre a szándékon van; szinte csak mellékesen mondom, hogy Jeles, amit akart, meg is valósította, viszont a hazugság (még ha Dobozyénál nagyobb tehetséggel hajtogatják is, még ha ügyesebben keverik is az igazság elemeivel) természeténél fogva sohasem lehet százpercentes határfokú. Erről tanúskodnak a Dobozyról írott korabeli dicsőhimnuszok is: mai szemmel olvasva mintha mindegyikük fél szívvel, kissé kényszeredetten dicsérné a szerzőt; mennybe küldik, amiért segít az olvasónak-nézőnek megszabadulni „bizonyos illúzióktól”, majd szemére vetik, hogy konfliktuskeze-

lése árnyaltabb is lehetne; megdicsérik „*őszintén perzselő*”, izzó, lobogó, lángoló, párázó stb. mondatait, majd fölemlítik, hogy a valóságban azért mégsem szokás így beszélni; jólesően veszik tudomásul, hogy „*minden hősnek megvan a maga külön drámája*”, majd fölróják a jellemábrázolás fogyatékosait; magasztalóan állapítják meg, hogy „*a történelmi kép hiteles*”, és hogy „*a kérdés falusi környezetbe helyezésével*” Dobozy „*tökéletesen összegzi a társadalmi erővonalakat*”, majd egy tétova hang hozzáteszi, hogy „*az ellenforradalom gócpontjai*” mégiscsak Budapesten voltak – mindez egy-egy recenzió belől.

Félreértések elkerülése végett megjegyzem, hogy a Dobozy által (is) megformált, kétségkívül politikailag motivált hazugság utóbb nem szorítkozott a politika területére, sőt egyik lényeges hatása, ami a konzolidáció mázát oly édeskissé tette, éppen a politika paralizálása volt, amiből aztán az emlékezet paralizálása következett. Ennek leleplezése, elemeinek újjáépítése még kevésbé lehet politikai természetű vagy indítatású (ez ugyanis publicisztika, esetleg morálbölcselet), még ha vannak is politikai motívumai: Jeles színjátéka az élet egészének tönkretételéről szól, ebből fakad a látomás Balassa Péter által mélyrehatóan elemzett tragikum. Balassa meggyőzően mutat rá, hogy mint minden tragédia, ez is a létezés átélhetőségéről szól – egyszerűségét az adja, hogy egy merőben hiteltelen és átélhetetlen környezetben: a Dobozy által frissnek látott és frissiben átvett hazugság időközben elburjánzott, mint a rákos daganat, és felbomolván, akár a temetetlen holttest, mindent elfertőzött, és jóformán minden gondolatra rátelepedett vagy rávetette árnyékát. Ezért a DRÁMAI ESEMÉNYEK-ben a politikai iróniánál erősebb az ismeret- és lételméleti pátosz; s mivel Jelesnél a Vörös Hajnal Termelőszövetkezet irodájában nem „*a népi hatalom átmeneti megingása*”, hanem a magyar nemzet utolsó nagy tragédiája játszódik le, ezért a színészek mondataiban, hanghordozásában és gesztusaiban óhatatlanul észre kell vennünk a tragédia *nemzetkarakterológiai* vonatkozását is – azt, amelyet a fent említett hazugságról és annak elfogadásáról gyűjtött tapasztalataink sugallnak.

Magam is úgy gondolom tehát, hogy bármilyen sok ironikus eszközzel dolgozik is Jeles, az előadás egészében és szándéka szerint mégsem ironikus jellegű, és a DRÁMAI ESEMÉNYEK során nem a SZÉLVIHAR paródiáját látjuk. Szó sincs róla, hogy Jeles ki akarja figurázni a, hivatalosan szólva, „már nem igazán aktuális” szöveget; ellenkezőleg, és a szerzővel ellentétben, ő az, aki komolyan veszi. Hogy ezt miképpen éri el, arról mindjárt beszélni fogok, előbb azonban megjegyzem, hogy ez a tény némileg ellentmond annak a többek által hangoztatott állításnak, amely szerint Jeles a színművet talált szöveggént kezeli. Szerintem színpadon nemigen fordul elő talált szöveg, hacsak olyan határesetekben nem, amikor a rendező egy hosszabb szöveg valamilyen lényegtelen elemét vagy sajátosságát a dikció szervezőelemévé teszi; ezt pedig a színház dialogikus jellege legalábbis megnehezíti. Egy talált szöveg találtsága a szó köznapiságában az eredeti kontextusból való egyszer s mindenkoris merev kiemelődést jelenti; a DRÁMAI ESEMÉNYEK-ben viszont éppen a kontextus sokrétű, gondos értelmezése folyik. A DRÁMAI ESEMÉNYEK-ben csakugyan vannak olyan elemek, amelyek a SZÉLVIHAR-nak „talált” jelleget adnak, ilyen a rendezői utasítások dikciójának való szerepeltetése és a darab „elszólásainak” hangsúlyozása. Ám ez nem födheti el azt a tényt, hogy három évtized távlatából a SZÉLVIHAR úgy, ahogy van, egyetlenegy nagy elszólás, s mint ilyen (különös tekintettel a később tabuvá merevedő témára, valamint a megírás bárdolatlanságára), bármily furcsán hangzik is, egyedülálló a magyar dramaturgiában. Ha tehát véletlenül került is a darab Jeles kezébe (amint a Forgách András által készített interjúban mondja), és bár a fölépített tragikus látomás-

nak semmi köze az eredeti szerzői célhoz, mégis ez utóbbtól kap indíttatást, ha negatív indíttatást is.

A DRÁMAI ESEMÉNYEK mint látvány egyszerre kínál nyilvánvaló, már-már allegorikusan merev értelmezést, s teszi lehetetlenné ezen értelmezés kimondását. Szedettvedett díszletre, megrongált, ósdi tárgyakra, tagolatlan, szigorúan zárt térre emlékszem (a videovátozatban sokat elvett a játék erejéből a szabad tér), fölrémlik előttem idősebb Csendes kezében a kapanyélre erősített vörös csillag, fején az idomtalanul billegő sapka, általában a színészek szerencsétlen és idétlen hacukái (ellentétben a szerzői utasításokat szavaló narratrix kihívó eleganciájával). Szembeötlő a nemek fölcserélése, pl. Csendesék leányának szerepét férfi játssza, viszont ifjabb Csendes Imre szerepét nő (amire vulgárisan azt lehetne mondani, hogy itt az ember azt se tudja, fiú-e vagy lány – ilyesfajta, önmagukban tréfásnak is tekinthető elemek adják a Jeles által „kulturálisan értelmezhetetlennek” mondott szöveg tragikus értelmezését); még szembeötlőbbek a színészek mozdulatai. A színészek bicegnek, rángatóznak, hátukon csúsznak, nem bírnak helyükből elmozdulni, minden mozdulatukban van valami szervetlenség: mintha dadogásuk, hebegésük, mondataik artikulátlansága terjedne ki mozdulataikra is. *Míniha nyelvüket és testüket olyasvalami bénítaná meg, ami mondani-valójukban rejlik.* Ezzel pedig elérkeztünk az előadás textúrájának legsúlyosabb rétegéhez, a kimondott szavakhoz.

Jeles munkája (nemcsak ebben a rétegben, de itt látszik leginkább) fonológiai jellegű. Nemcsak „megtisztítja” szövegét, nem egyszerűen leleplezi a benne hemzsegő hazugságokat, hanem a szöveget és a gesztusokat fonémákra bontja, s ezeket építi újjá, új művé, amelyben ez az elvontnak hangzó folyamat szerves színpadi kifejezést nyer. Az előadás legelején különös hangokra leszünk figyelmesek: némely szereplők artikulátlatlanul zümmögnek, mások görcsös erőlködéssel nyögnek; csak fokozatosan jövünk rá, hogy mozgalmi dalokká átfírt népdalokat hallunk, úgy azonban, hogy a magánhangzók külön vannak választva a mássalhangzótól. (Ez a motívum már az ÁLOMBRIGÁD című filmben is fölbukkan, de ott még nem válik döntő szervezőelemmé.) Jeles ötlete mögött (amely ötletből az előadás folyamán művészi vallomás lesz) egy igen mély gondolat van. Vokálisok és konzonzánások szétválasztása fölfogható a mindennapi gondolkodás szervetlenségének jelzéseként is: két értelmetlen hangsor véletlenszerű egybeesése az, ami oly biztatóan *fölbemászó* („jön már, jön a század”), de fölfogható eszkatológiai útmutatásnak is, függetlenül attól, hogy gondolt-e Jeles ilyesmire vagy sem. Van ugyanis a nyelvbölcseletnek egy régi hagyománya, amely az emberi nyelvet a teremtesen belül igyekszik értelmezni, s a mássalhangzókat a lélekkel, a magánhangzókat pedig a testtel azonosítja. Test és lélek egységének megszűnése a kegyelem lehetőségét zárja ki; ennél drámaibb eseményt nem tudok elképzelni. Márpedig a szereplők esendő, egyben gépies csetlése-botlása, hangjuk durvasága, tagolatlansága, időnkénti elakadása nagyon is lehetővé teszi ezt a fajta értelmezést.

Ez a hang-, látvány- és gesztusminőség természetesen akkor nyeri el végső értelmét, ha egy másik minőséggel konfrontálódik. Ezt a minőséget az előadás női kommentátora képviseli (Lukin Katalin játszotta): mondén föllépésével, behízelt, bűgő hangjával (amelynek a mikrofon részint zavarbaejtő intimitást és érzékiséget, részint nem leplezett fölényt kölcsönöz) kiemeli a többi szereplő szerencsétlenségét, ennek megfelelően van egy külön fejszépe, amely csak őt világítja meg – nevezhetnénk ezt, költői túlzással, a jelenkor fényének is. Ő ugyanis nemcsak azzal válik jelenvalóvá, *a mi jelenünkbe valóvá*, hogy elmondja a szerzői utasításokat, amelyek olvasva nevetségesek, bűgő dikcióként viszont olyan világról szólnak, amely kényszerűleg igyekszik

elhitetni magát, noha éppen ebből a kényszerűségből derül ki, hogy nincs és nem is volt; nemcsak ezzel válik jelenvalóvá, hanem egy nyilvánvaló utalással is. Van neki egy kis mondókája, amelyben elstuttogja korszakunk csábításait: „*top-shop, aerobic, break, city-grill, csoki-flípp, finom falatok*”. Jelenlétével nemcsak rávilágít a többi szereplő szenvedésére, hanem el is határolja magát attól. Itt is kínálkozik egy allegorikusan kézzelfogható értelmezés (noha nyilván nemcsak erről van szó): a frivol hanghordozás, a kacér bemondogatás azt sugallja, hogy a toprongyos figuráktól utóbb még a bukás tragikumuma is elvétetik; maradnak a finom falatok.

Lehetne roppant mulatságos is, amint a kommentátorlány elszavalja a tsz-iroda Dobozytól származó leírását a rongyokkal teleszórt színpad előtt; valójában csöppet sem az. És az előadásban alighanem azért válik torokszorítóvá minden gag, mert az derül ki belőlük, hogy ami tréfába van fojtva, valójában a csöndes pusztulás. Ebből következik, hogy a közönség reagálását az előadás önálló rétegének lehet tekinteni. Nem egyszerűen arról van szó, hogy, mint minden színházi produkció esetében, fontos a közönség jelenléte, és meghatározza az előadás atmoszféráját; a DRÁMAI ESEMÉNYEK során a közönség orientálja is a színészeket, a fönt leírt rekonstrukció csak a közönséggel együtt végezhető el. A DRÁMAI ESEMÉNYEK csupán közönség, mégpedig, jellegénél fogva, magyar közönség előtt válnak drámaivá (míg A MOSOLY BIRODALMÁ-nak voltak sikeres külföldi előadásai).

Persze a DRÁMAI ESEMÉNYEK tragikumuma nem lenne teljes egy újabb minőség fölbukkanása nélkül, ez pedig a zene. Az előadás csúcspontján föllép egy Énekesnő (föllépésének fensége indokolja a nagy kezdőbetűt), és megszólal a zene. Érzésekre vagyok kénytelen hagyatkozni: érzésem szerint a zene apokaliptikus kérdést tesz, illetve tétet föl; a kegyelem végső meglétéről vagy hiányáról van szó, a mérhető cselekedetek értékétől és az úgynevezett lehetőségektől függetlenül. Igaz, a zene itt még csak pont, ha csúcspont is; A MOSOLY BIRODALMÁ-ban úgy válik a színjáték közegévé, mint itt a nyütt beszédhangok tömkelege, a rekonstrukcióra szoruló nyelv.

II

„Tudomásul kell vennünk a tényt, hogy a társadalom építésének olyan szakaszában vagyunk, amikor az egységes szocialista társadalom megteremtése az emberi-morális konfliktusok új fajtáit hozza létre, nemcsak azért, mert a bizalmatlanság, a szektás elzárkózás jege olvadóban van, de azért is, mert a tőlünk távol álló emberek a tények eszméltető erejének vonzásától rájönnek arra, hogy értelmes, erkölcsös dolog minden tisztességes embernek közénk tartozni. Hogy a mi korunk nem a karrierista helyezkedők, a szélkakasok, a kaméleonok színváltozását igényli, sokkal inkább számú azokra, akik becsületesen tudnak közeledni hozzánk, bár esetleg leszámolni kényszerülnek – őszintén! – múltjukkal, próbálnak megszabadulni lelki terheiktől azért, hogy nyütt szívvvel léphessenek közénk.”

(Illés Jenő: DOBOZY IMRE SZÍNPADI MŰVEIRŐL)

A MOSOLY BIRODALMÁ-ban, ha lehet, még bonyolultabb alkotói szándék munkál, mint a Monteverdi Birkózókör előző produkciójában. Akkor egy archeológiai problémával kellett az együttesnek megbirkóznia, s a fonológiai rekonstrukció tárgya egyértelműen körülírható volt, az egymásra rétegződő minőségeknek pedig volt külső viszonyítási pontjuk; vagyis ha a DRÁMAI ESEMÉNYEK előadása, Jeles szavaival, „*hátat*

fordít” is a SZÉLVIHAR-nak, mindenesetre adva van az, amitől látványosan és diadalmasan el lehet fordulni. Ezúttal viszont mindenfajta vonatkoztatás az előadáson belül hajtható végre: a szövegrészek éppúgy felelnek egymással, mint a különmemű zenei rétegek (barokk zene, afrikai népzene, cigányzene), azonkívül a zene új dimenziót nyit az amúgy is gazdagon tagolt szöveg előtt (hogy e rétegek elkülönülése mennyire fontos, azt az is mutatja, hogy Jeles ragaszkodik a szöveg megérthetőségéhez: előadás közben a textus ki van vetítve; így hát, miközben a zenészek öltözködéssel és gesztusaikkal részt vesznek a játékban, a kimondott és kiénekelte szavak színpadképé válnak); arról nem is beszélve, hogy az ének- és beszédhangok minősége is folyvást összeütközik. Ezen ütközés előzménye volt a DRÁMAI ESEMÉNYEK-ben a csillámló narráció és a többi szereplő hebegése közötti fonetikai feszültség; itt viszont, A MOSOLY BIRODALMÁ-ban a hangminőségek változtatása nem a látványt értelmezi, nem is a szöveget, hanem magát a hangzást: a Rendőrfelügyelő (Kistamás László) és a Fogoly (Kiss Erzsébet) csikorgó, reszelős hangon kipréselt szavait ezúttal két énekesnő ismétli kellemes, tiszta hangon (Lukin Katalin és Lukin Zsuzsa), egyszerre idézve föl a pszichodramát és a passiójátékot. Pokoli és angyali hangok felelnek. És van feszültség a látványon belül is: díszlet nincs, hacsak a vetített szöveget nem tekintjük annak, viszont pontosan kidolgozott, színpompásan dekoratív jelmezeket látunk, díszruhás-rizsporos-parókás rokokóidézést, amely harmóniában volna a barokkos zenével, ha egyénekre szabott szerepek híján (egyértelmű dramaturgiai funkciója csak az említett négy színésznek van) nem támadna olyan érzésünk, hogy a játszó személyek egyszersmind élő díszletnek is bizonyulnak.

A szereplők tablószerű elhelyezkedése és főleg díszlet mivoltuk okozza, hogy nemigen látják egymást, s így azt sem láthatják, legföljebb a közönség reakciójából következtethetnek rá, mi történik a színpad tőlük távolabb eső részein. Ezt a *szándékolt bizonytalanságot* (amely éppenséggel a rendezői törekvés bizonyosságáról és belső tisztázottságáról tanúskodik) még fokozza az a tény, hogy az előadás alkalomról alkalomra változott, sem a rendező, sem a színészek nem érezték véglegesnek, sőt, mint egy interjúból kiderül, Jelesnek egyenesen az volt a kívánsága, hogy a színészek minden alkalommal okozzanak neki „*meglepetést*”. Ez a bizonytalanság, ismétlem, korántsem az instruálás véletlenszerűségéről tanúskodik, ellenkezőleg, inkább a spontaneitás visszahódítására irányuló kísérletnek tekinthető – vagyis hogy minden alkalom eredendően és szándékoltan egyszeri legyen, ám egyszeriségének mibenléte csak utólag legyen megállapítható (s ez éppenséggel elvileg tér el ama különbségtől, amely a professzionista színház „feszesebb”, „lazább” vagy mondjuk „fáradtabb” előadásai között van). Megjegyzem, szó sincs a közönséggel való közvetlen kommunikációról, ez a játékstílus a Monteverdi Birkózókör mindkét produkciójától távol áll; van viszont egy másfajta konstans közeg, amelyre a hanghordozást és a koreográfiát föl lehet építeni, ez pedig a zene.

Melis László zenéjének döntő jelentősége van az előadásban; A MOSOLY BIRODALMÁ-t mint produkciót voltaképpen úgy is föl lehet fogni, mint a zene megszólaltatását (amint a zenekritikusok valószínűleg tették is). Melis zenéje plasztikus, könnyed, elegáns (vagyis kiolvasni, kiválasztani tudó), már-már csevegő; és éppen ezzel ér el megrendítő hatást, megrendítőbbet, mintha mennydörögne vagy sikoltana. Könnyedsége ugyanis ünnepélyes, és van benne valami könnyörtelenség: angyali könnyörtelenség. És hát ezek az angyalian könnyörtelen hangok nem sok kétséget hagynak a színjáték fölfogása és kimenetele felől: mindjárt a nyitány után pálcát törnek a világot,

az *általunk* lakott világ fölött – méghozzá Petőfi szavaival, a NAGYKÁROLYBAN című vers utolsó strófáját énekelve.

„Isten, küldd e helóta népre
Földed legszörnyűbb zsarnokát,
Hadd kapjon érdeme díjába’
Kezére bilincset, nyakába
Jármot, hátára kancsukát!”

Ami a színjáték során történik, az szinte már csak ráadás. Itt vethető föl a kérdés: voltaképpen mi történik A MOSOLY BIRODALMÁ-ban?

Egészen röviden: *behódolás történik*, amely mint magányos aktus egyszeri és megismételhetetlen, de mint az ember alapvető tulajdonságainak folyománya, a kielégülésre sóvárgó engedelmességi szükséglet, a kezdetektől az örökkévalóságig munkálkodik. A színjáték Mrožek RENDŐRSÉG című zsandárügyi bohózatának elejét használja föl: átvesz részleteket az első felvonás első feléből, s a kiinduló szituáció is nagyjából azonos. Adott egy diktatúra, amelynek egyik börtönében az utolsó politikai fogoly hűségnyilatkozatot akar tenni, amibe a rendőrfőnök végül, hosszas vonakodás után, kénytelen-kelletlen beleegyezik. Mrožek művében csak eztán kezd kibontakozni a fergeteges komédia; Jeles színjátéka ezen a ponton, az aláírás aktusával fejeződik be, mégpedig súlyosan tragikus végkicsengéssel.

Az Utolsó Ellenálló figurája, úgy gondolom, az újkor nagy mítoszai közé tartozik, helye ott van Faustus és Don Juan mellett. Valószínűleg élő figura marad akkor is, ha térségünk diktatúrái sorra megbuknak, és belátható időn belül nem állnak vissza: az Utolsó Ellenálló az emberiség olyan (viszonylag új keletű) tapasztalatát hordozza, amely a világ totális megszervezettségében és a tömegek manipulálhatósága miatt közvetlen politikai vagy ideológiai elnyomás nélkül is gazdagodni fog.

A figura a maga mítikus jelentőségében századunk közepe táján bukkant föl, nyilván az akkori történelmi (és eszmetörténeti) kihívások nyomán. A tapasztalatok akkori újdonsága (mondhatnám így is: a közvetlen főlháborodás és a döbbenet egyfelől, a nézőpont külsőlegessége másfelől) érthetővé teszi, hogy az Utolsó Ellenállót akkoriban tragikus pátozzsal ábrázták, s hogy e pátozz részint utópikus, részint romantikus vonásokkal párosult, mint pl. Koestler vagy Orwell főművében, de még inkább ide illik Walter Jens 1950-ben írt jelentős regénye, A VÁDLOTTAK VILÁGA. Az Utolsó Ellenálló figurájának korai megformálása a személyiség önkényes és korlátlan idomíthatóságának előfeltevéséből indult ki, sőt e megformálás olyan konstrukciókat hozott létre, amelyekben az Utolsó Ellenálló nemcsak aránytalanul jelentékennyé, hanem értelmezhetetlenné is vált: lojális környezetéből szervesen kiszakadt; önálló akaratának eredetére, megőrzésének módjára nem akadt magyarázat (ezzel a nehézséggel végső soron Orwell sem tudott megbirkózni). Mellékesen jegyzem meg csupán, hogy egy ilyen konstrukcióban a diktátori akarat sem értelmezhető: sem függőként, sem függetlenként nem írható le.

Romantikussá nem a hősiesség teszi az Utolsó Ellenállót, hanem utolsó volta: ha több ellenálló is van, akkor nincs helye a vegytiszta utópiának, az autonómia princípiuma nem tud egy emberben testet ölteni, s főleg nem hihető, hogy pusztulásra van ítélve: ha pedig egy ellenálló sincs, akkor a leírás, vulgárisan szólva, tárgyaltalan.

Az ötvenes évek végén, amikor Mrožek a RENDŐRSÉG-et írta (mellesleg: pontosan ugyanakkor, amikor Dobozy a SZÉLVIHAR-t!), a totalitárius diktatúra élménye már

nem volt sem vadonatúj, sem különösebben hihetetlen – legkevésbé annak, aki, mint Mrożek is, benne élt. Akkoriban egy másmilyen élmény hathatott az újdonság erejével, különösen Lengyelországban: az, hogy a személyiség és a gondolkodás autonómiája ilyen körülmények között is fönnttartható, s hogy a szabadságot a politikai körülmények ellenére is lehet a személyiség belső vonásává tenni. Így viszont nemcsak az válik láthatóvá, hogy a diktatúra embertelen, hanem az is, hogy bárgyú és nevetéses. Ezek a tulajdonságok pedig – a komikum eszközeivel – szervesebben és árnyaltabban ábrázolhatók, mint a humánium teljes és végleges pusztulásának (kultúrtörténetileg teljesen indokolt) irtózata. Így Mrożek, lemondva pátoszról és utópiáról, nem egy személytelen közeggel ütközteti utolsó Személyiségét, hanem karakteres figurákat mutat, akik egy gépezet működő részei – s nem utolsósorban ezért, rész-szerűségük és gépiességük miatt nevetésesek (amit Mrożek alaposan ki is aknáz).

Azt hiszem, nem kell bizonygatnom, hogy A MOSOLY BIRODALMÁ-nak a RENDŐRSÉG-hez való viszonya össze sem hasonlítható azzal a viszonnyal, amelyben a DRÁMAI ESEMÉNYEK áll saját eredetijével; az összehasonlítást mindenekelőtt az zárja ki, hogy a RENDŐRSÉG a világirodalom maradandó teljesítményei közé tartozik, mindenesetre „kulturálisan értelmezhető”. Ellentétben előző rendezésével, amikor Jeles egy „*kulturálisan értelmezhetetlen*” szöveg értelmezésére vállalkozott, ezúttal nyilvánvalóan *nem* a Mrożek-mű értelmezését végzi.

A MOSOLY BIRODALMÁ-ban a figura értelmezése folyik: az Utolsó Ellenálló alakjának tragikus interpretálása, mindenfajta romantikus vagy utópisztikus vonás nélkül. Az interpretáció persze nem dramaturgiai természetű, ez esetben ugyanis valamilyen DON CARLOS-féle színjátékot látnánk (külön elemzés tárgya lenne, hogy a kelet-európai abszurd dráma mennyiben adósa Schillernek); az Utolsó Ellenálló nem hús-vér figura, nincsenek jellemvonásai, nincs életrajza (már Mrożeknél sem) – a mrożeki ironikus fikció Jelesnél allegorikus emblémává súlyosul.

Annál is különösebb ez, mivel Jeles megőrizte, sőt elmélyítette a Mrożek-dráma elejének komikus mozzanatait, mindenekelőtt annak bemutatását, hogy az Utolsó Ellenálló is része a gépezetnek. Ám ha az önmagukban mégannyira nevetéses történetek külön-külön nagy nyomatékot kapnak (márpedig ezt szolgálja az oratorikus előadásmód, a hangszálak demonstratív túlfeszítése, a felfokozott és pontosan kidolgozott mimika, sőt – ebben a kontextusban – az erős színhatásokkal dolgozó világítás is), akkor a történet külsőleg is a passióhoz fog hasonlítani, és feltöltődik szakralitással, még ha negatív értelemben vett szakralitással is. Ezáltal A MOSOLY BIRODALMA az üdvtani cselekvény régi színpadi hagyományához kapcsolódik, ahhoz, amely szervesen él a barokk mártírdramában, az auto sacramentalban és a középkori moralitásban: csak hogy itt a kollaboráns államfogoly a megváltó, és a diktatúrát szolgáló titkosrendőr a szent.

Szeretném hangsúlyozni: semmi sem áll ettől a felfogástól annyira távol, mint az ironia frivolsága. Jeles színjátéka gyötrelmes, keserű és felemelő; hasonló tartalmú látomás ironikus előadásmódban éppoly lesújtó volna, mint az elmúlt három évtized hivatalos viccelődései. Jeles nagy művészi érdemének azt tartom, hogy ebben a színjátékban is föltárt egy lappangó nagy tragikumot, azt, amely például e szövegrész mottójának cinikus bárgyúságából is elég jól kihallatszik: a magyar konszolidáció, a még csak behódolásnak sem nevezett behódolás tragikumát.

Ugy vélem tehát, a színjáték tiltakozó pátoszát nem elsősorban a fegyvereken nyugvó elnyomás adja (az is), hanem az a hihetetlen lelki nyomorúság, amelyet egy

rezsim illegitim voltának elkendőzése, mi több, elviccelése okoz. Az, hogy a diktatúra önkéntes dicsérete gyanúsabb (mert érthetlenebb és kiszámíthatatlanabb, és mert éppannyira szabad szándékról tanúskodik), mint kárhoztatása, ez a tünemény korántsem érződik ironikus túlzásnak: számos közismert példa van arra, hogy a le-tűnt rendszerben a hatóság egyetértő vagy helyeslő gesztusokat sem tűrt meg, ha azok nem „felülről jöttek”, és nem a hivatalos álláspont szavait ismételték. Fasiszta dikta-túra elleni tünetést vernek szét a lovas rendőrök, utcán Internacionálét éneklő embert ültetnek a kék fényes kocsiba, kommunista szervezkedést göngyölítenek föl az egyetemen, marxista gondolkodókat hallgattatnak el egy magát kommunistának nevező államban: nincs ebben semmi ellentmondás. Amint abban sincs, hogy a Fogoly nemcsak védelmébe veszi a Reálistan Létezőt, hanem erről számot is kell adnia a rend-őrfőnöknek. Így persze a Hála-kórus az égvilágon semmiről sem szól (vagyis a szín-játékban arról szól, hogy nem szól semmiről), a bíráló tárgya pedig a jobb sorsra ér-deemes vasút. (Figyelemre méltó, hogy a diktatórikus nyelvhasználatban a spontán történésekre utaló, eredetileg semleges szavak súlyosan pejoratív melléközöngét kap-nak. „A vasút, úgy is, mint jelenség, létezik nálunk.” De említhetném az „esemény, rend-kívüli esemény” szintagmát is.)

Az elviccelésről és a mellébeszélésről szóló tragédiában egyetlen mégnevezhető do-log marad: a rend. Más kérdés, hogy amit rendnek szokás mondani, valójában kao-tikus merevség. A Szobor, ha külön áriával ad is nyomatékot önnön pozíciójának (vagyis hogy olyasvalakit ábrázol, aki a szó szorosabb értelmében nem is létezik), ez-zel csak arról beszél, hogy odatartozik a többi hulladék közé (motorkerékpár-takaró nyolc hónapos rózsaszínű süldő folytatható autogramalbum hatvan literes befőttes-üveg kiskamraajtó stb. – figyelemre méltó a szavak hangsúly általi szétदारabolása); és a rend helyett megjelenik a rendőrség, pontosabban, a rendőrséget magasztaló idióta versike. (Ez viszont, a többi vershulladékkal együtt, valóban talált szöveggént működik. Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a szöveggönyvnek legalább három jól elkülöníthető rétege van: a Mrožektől kiemelt szövegrészek, a patetikus versrészle-tek – Petőfi, Vörösmarty és Petri sorai –, amelyek a maguk egyértelműségével szól-nak, és a talált szövegek: hirdetések, mozgalmi dalok, rigmusok és egyéb müzli. Kül-ön számítandó a végszó, amely egybemossa Faust és Mefisztó híres szavait, és amely a legmaróbb szarkazmusból – „Ha láthatnám a síkon át // E nyüzsgést, szabad nép szabad honát...” – a szakralitás mélységeibe hull – „Elvégeztetett”; megjegyzem, Goethénél is hasonló folyamat játszódik le, ezt Jeles kiélezi, anélkül hogy a szöveget kiforgatná eredeti jelentéséből.)

Jeles András kiemelkedő tehetségnek szokás nevezni. Kétségkívül az: ötletei, szín-padi és filmes megoldásai szokatlanul invenciózus rendezőnek mutatják. Ám téved-nek azok, akik azt hiszik, hogy ezúttal is a lelemények „állnak össze” valamiféle ren-dezői „látásmóddá”. Hogy általában a tehetség felvillanásai összeállnak-e valamivé, s ha igen, az kinek az érdeme: ez a kérdés nem tartozik vizsgálódásom tárgyához. Je-les András nem tehetségének mértékében különbözik nemzedékének legjobbaitól; viszont azt hiszem, azok is tévednek, akik a különbséget döntően erkölcsi termé-szetűnek tartják. Kétségtelen, hogy nagy tehetség és művészi tisztesség hosszas kon-junkciója nem túl gyakori a magyar kultúrában, főleg nem a színház- és a filmművé-szetben, de azért nem annyira kivételes, hogy ez adná Jeles művészetének specifiku-mát. Azt hiszem, valami másról van szó, olyasmiről, amit leginkább talán géniusznak lehet nevezni.

Félreértések elkerülése végett: ez a szó csak valamilyen etimológiai rokonságban áll a zsenialitással, amely szót állító mondatban nem szívesen írnék le; egy dezorientált és dekoncentrált korszakban kevés olcsóbb dolog van annál, mint valakit zseniálisnak nevezni. A géniusz nem tartozik a szerencsejavarok közé, és nem egyenértékű a tehetséggel; hogy általában mit jelent, annak nem vagyok a megmondhatója – Jeles életművét illetően esetleg megpróbálhatom megfogalmazni. Jeles munkáiban a géniusz mindenekelőtt a dolgozatom elején említett érzékenységet jelenti. Konkrétabban: fogékonyságot a korszak lelki-szellemi kihívásaival szemben, képességet ezek összesűrtésére és megjelenítésére, valamint (ami az előző kettőből következik) különleges képességet az emberi minőségek teljességre törő és árnyalt, látványos és intenzív reprezentálására. Azt, hogy Jeles tehetséges is, ettől többé-kevésbé függetlennek érzem; Jeles műveiben a tehetség eléggé nyilvánvalóan alárendelődik a géniusznak. Ahogyan a fentebb említett (és mások által részletesen leírt) tragikus látásmód is magán viseli a géniusz bélyegét, s nem valamiféle „művészi fordulat” vagy „belső fejlődés” eredménye, még kevésbé a tehetség nagyobb hatásfokú fölhasználásának metódusa. Ebben az értelemben (különös tekintettel kultúránk légüres terére) Jeles művészete csak nagyon közvetetten rokonítható mások tragikus látásmódjával vagy egyéb, mégannyira párhuzamosnak rémlő művészi törekvéseivel. A mai magyar kultúrában egyetlen jelentős alkotóról tudok, ez pedig Petri György, akinek művészetében tehetség és géniusz valamiképpen hasonló módon választható külön. Ám ezzel a párhuzammal sem megyünk sokra: nem visz közelebb sem Petri lírájához, sem Jeles színpadához vagy filmkockáihoz, sem pedig ahhoz, ami általában a magyar kultúra jelen korszakának (izolációra egyébként nagyon is hajlamos) csúcsteljesítményeit jellemzi. Nem is ezért beszéltem róla, hanem azért, hogy fölvessem: ami most és itt kivételnek, tehetség és géniusz különválásának rémlik, az talán egy másik nézőpontból magasabb értelmű szabálynak, a géniusz jelenlétének fog látszani.

Miközben a Monteverdi Birkózóköréről szóló írásokat olvastam, feltűnt, hogy a színészek munkájáról aránylag milyen kevés szó esik, noha egyik tanulmány szerzője sem hagyja említetlenül, hogy kivételes színészi teljesítmény volt látható. Nemcsak arról van szó, hogy a Monteverdi Birkózókör színészei alaposabban, aprólékosabban készültek föl mindkét színjátékra, mint a hivatásos színészek, akiket szorít az idő; nem is csak arról, hogy a társulat szervezesebb és tartósabb viszonyban állt az előadott művel, mint a színházi társulatok: én mindenekelőtt arra gondoltam, hogy magának a színjátszásnak és a mindennapi életnek viszonya lehetett szervezesebb és intenzívebb, mint a „rendes” színházakban, valamint mélyebb, mint az amatőr társulatoknál. E föltevésemet igazolta egy beszélgetés a színészekkel, amelyet, akárcsak a *Színház* című folyóirat Jeles-interjúját, Forgách András folytatott és jegyzett le; ennek olvastán az is világossá vált számomra, hogy a színészek munkáját jóformán nem is lehet külön-külön értékelni és elemezni. (Ennek ellenére, hagyományos értelemben is emlékeztető alakítást nyújtott mindkét előadásban Kiss Erzsébet és Kistamás László.) A színészek teljesítménye nem individuális teljesítmény volt, a hagyományos értelemben vett utánzás és alakítás tekintetében talán nem is vehették volna föl a versenyt a hivatásos színészekkel, akiket óhatatlanul az érvényesülni és tetszeni vágyás motivál (munkájuk értéke pedig e vágyuk erejétől, mélységétől és árnyalataitól függ – csupa olyasmitől, ami belül van rajta). Jeles színháza mégsem diktatórikus színház, inkább az egyéniségek analízisének és szintézisének színháza. Ha tehát nem individuális a színészek teljesítménye, nem is egyszerűen kollektív; inkább az volt a benyomásom,

hogy a játszó személyek száma állandó, viszont a színpadon ténylegesen elkülöníthető szereplők száma változik, mégpedig a rendező szándéka szerint.

Ez lehetett a színészi munka elemzésének egyik nehézsége. A másik a színpadi reprezentáció diffúz voltából következik. Ezen a színpadon a személyiségnek nemcsak egyfajta és főleg nem egynemű minősége mutatkozik meg; semmi sem történik véletlenül, a legapróbb történésnek is megvan a maga nyilvánvaló helye, ahol viszont a maga parányiségében is az egészre (ha úgy tetszik, az Egészre) vonatkoztatható. Egyszeri és megismételhetetlen bizonyítást nyer az a csüggedten hajtogatott állítás, miszerint minden ember érdekes, csupán föl kell tárni személyiségét. Ez a föltárás *most* megtörténik, és akkor is jelenvaló, ha a Monteverdi Birkózókör ma már nem áll fenn.

A probléma egész nyíltságával nézve, úgy látszik, érdekesek vagyunk.

Báron György

A SÜLLYEDŐ TITANICON

Jeles András filmjeiről

*„A mozi, a film szeretne elbeszélni.
De a Teremtő nem mond történetet.
Hát akkor mit akar az epigon?”
(Jeles András)*

A művészetek történetében rendre felbukkannak művek, amelyek oly sűrítetten, egyértelműen és hatásosan fogalmaznak meg széles körben lappangó érzéseket és létélményeket, hogy mércét, jelzőbóját jelentenek az új nemzedékek számára. Kellő óvatossággal megkockáztathatjuk, hogy a magyar filmművészetben ilyen volt Szóts társtalan remeklése, az EMBEREK A HAVASON, az ötvenes évek derekán Fábri HANNIBÁL TANÁR ÚR-ja, a hatvanas években Jancsó SZEGÉNYLEGÉNYEK-je, a hetvenesek elején Gazdag Gyula revelatív leleplező dokumentumfilmjei, s mindenekelőtt Ember Judittal közösen készített A HATÁROZAT-a. A nyolcvanas éveknek ilyen meghatározó, a szó igazi értelmében kultúrateremtő filmművésze Jeles András. A most felsorolt munkák csaknem mindegyike – a SZEGÉNYLEGÉNYEK kivételével – pályakezdő alkotásnak tekinthető: ezekben az *első* filmekben az új nemzedék új érzékenysége tör felszínre, még akkor is, ha többnyire – Jelesnél mindenképpen – magányos, társtalan alkotásokról van szó. A nemzedék fölemlgetése itt távolról sem azonos azzal a szűk – vagy épp parttalanul tág – generációs skatulyával, melybe az eklektikus név- és címfelsorolások szerelmesei próbálják gyömöszölni az egymástól fényévnyi távolságra levő egykorúakat. Ezek a művek annyiban „nemzedékiek”, amennyiben nagy erővel fogalmazzák meg egy-egy korszak új életérzését, újfajta viszonyát a valósághoz, az