

## Radu Afrim marosvásárhelyi „khóra”-gráfiája

NAGY IMOLA

Radu Afrim mindeddig öt előadást rendezett Marosvásárhelyen 2014 és 2021 között, amelyekkel jelentős szakmai és közönségsikereket ért el. Ezek a következők: *Az ördög próbája* (2014), devised színházi előadás, amelyben egy üzletember színészválogatást rendez a fia születésnapján tartandó előadásra; *A nyugalom* (2015) Bartis Attila azonos című regénye, illetve *Anyám, Kleopátra* című drámája alapján készült; a *Retromadár blokknak csapódik és forró aszfaltra zuhan* (2016) devised színházi előadás, amelyre visszatérünk; a *Részegek* (2018) Ivan Viripajev drámája alapján jött létre; illetve a *Grand Hotel Retromadár* (2021), amely szintén devised színházi előadás. A magyarul nem beszélő román rendezőnek a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós társulatával való kitartó, közös munkája korántsem véletlen: Afrim minden bizonnyal olyanfajta idegenségre talált a magyar társulattal való alkotási folyamatban, amely nagyon ismerős lehetett számára, lévén egy vegyes etnikumú erdélyi kisvárosban nőtt fel. A többéves együttműködés olyan ciklust alkot, amelynek a legutóbbi előadás egyfajta lezárását képezi. A rendező visszatért 2016-os, *Retromadár blokknak csapódik és forró aszfaltra zuhan* című előadáshoz, és 2020-ban megrendezte annak folytatását.

Jelen írás azt feltételezi, hogy a szóban forgó előadás leginkább *khóra*-gráfiaként olvasható – még az előző Afrim-rendezésekhez képest is. Azok esetében inkább az atmoszféra-generátorok tudatos, mesteri, a nézők felé irányuló használata emelkedik ki. *A nyugalom*, a *Részegek* és az első *Retromadár* ilyen irányultságú, részletes elemzése a következő megállapításban foglalható össze:

„A színházi atmoszféra jelenségének mai relevanciája olyan előadásokon mérhető

le, ahol az atmoszféra a színrevitel központi eleme lesz. Radu Afrim mai marosvásárhelyi rendezéseit atmoszférikus rendezésnek is nevezhetnénk, amely a scenografikus rendezés egy esete lehetne, amennyiben nem vesszük figyelembe azt a körülményt, hogy atmoszférát nem lehet rendezni, csak megjelenésének feltételeit megteremtteni.”<sup>1</sup>

A legutóbbi rendezés túlmutat ezen (sőt más irányba mutat), és az alábbiakban azt a kérdést fogjuk körüljárni, hogy miként.

Emlékezzünk, Hans-Thies Lehmann *khóra*-gráfiának nevezi a posztdramatikus színházat, és felhívja a figyelmet, hogy az a *khóra* újrafelfedezéseként is értelmezhető.<sup>2</sup> Ennek vonatkozásában három Derrida-szöveghelyet emelnék ki, amelyek különös relevanciával bírnak a *Grand Hotel Retromadár* előadás-elemzésének szempontjából. Először:

„*Khóra* egy különálló helyet jelöl, a térbeliesülését, mely disszimmetrikus viszonyt tart fönt mindennel, ami »benn«, mellette, mi több, belőle, párt alkotni látszik vele... Kibújik minden antropoteológiai séma, minden történelem, minden kinyilatkoztatás, minden igazság alól. Eredet-előttiként, *előtt* és kívül minden generáción, még egy múlt, egy elmúlt jelen jelentésével sem bír. Az *előtt* nem jelent semmiféle időbeli előzeteséget. A függetlenség viszonya, a nem-

<sup>1</sup> NAGY Imola, *Nézővé válni* (Marosvásárhely: UartPress, 2020), 84.

<sup>2</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECZ Zsuzsa, SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 174.

viszony leginkább az intervallum vagy a térbeliesülés viszonyára emlékeztet, arra, ami odaköltözik, hogy befogadják.”<sup>3</sup>

Derrida sorai a *Khóra* című esszejéből származnak, Platón, a nyugati gondolkodás szempontjából alapvető jelentőségű, *Timaios* című dialógusán gondolkodva, ahol először vetődik fel tétélesen a *khóra* kérdése.

A *Grand Hotel Retromadár* előadásszövege folyamatosan íródik bele egy olyan meghatározhatatlan térbe, amely azáltal képződik meg, hogy beleíródik az előadásszöveg. Az elhangzó szöveg és az előadásszöveg többi része újra és újra átírja egymást. Ezért a különböző jelrendszerek működésére a rendkívüli mozgékony, kiszámíthatatlanság, véletlenszerűség jellemző: egy általános rendezetlenség, mintha a rendezés a nézőre lenne bízva. Pontosabban egyetlen rendező-elv érvényesül az előadásban, mégpedig a zenei. Ha valaki nem hallaná, láthatja is. Van egy olyan vizuális elem, amely mereven ellenáll a rendezetlenségnek: maga a (hotellé lett) tömbház. Amikor a szálloda nézőtér felé eső fala felemelkedik, láthatóvá válik az előadásszöveg vizuális sűrítménye, három sorból és négy oszlopból álló mátrixban. Legfelül a zene foglal helyet, a szinte folyamatosan, hol pianínón, hol szintetizátoron, hol tangó-, hol szájharmonikán játszó és az előadás zenéjét szerző Boros Csaba képében, aki hol Boros Csabaként, hol Liszt Ferencként mutatkozik be. Közvetlenül a zene alatt a szöveg foglal helyet: az író (B. Fülöp Erzsébet) szobája. A zene helyétől jobbra, a lépcsőházon túl egy szoba-installáció látható. A szobába beinstallált természet, a maga póreségében: napraforgók nőnek a báránnyelű ég alatt, s időnként meztelen női majd férfi test jelenik meg benne. A zenétől balra található az üresség, lepusztultság, szűkösség helye, ahová a szintén zenész Juhász test-

vérek (Bokor Barna, Meszesi Oszkár) kerülnek, és a bal szélső szoba Ladányi Ágota tatarítónőé (Kádár Noémi). A mátrix második sorában és harmadik oszlopában van Zágoni Teréz (Berekméri Katalin) lakhelye, ugyanott, ahol az első *Retromadár*ban. Az író szobája mellett balra a tulajdonos, Szilveszter Aladár (Galló Ernő) lakik, s a bal szélen Idecsi Amaryll (Varga Balázs) facebook-szobája található. A mátrix legalsó sorában jobbra (Teréz alatt) a konyha, balra (Amaryll alatt) az illemhely van.

Másodszor: az előadásszöveg rendkívül erősen tematizálja a (gyermekkori) másságot, idegenséget, elhagyatottságot, számkivetettséget, amely szintén visszavezet egy derridai helyhez:

„Szókratész... melleleg elejti a *khóra* szót (19a), a gyermekeknek szánt helyet jelölve vele: a »jók gyermekeit« nevelni kell, a többieket titokban át kell vinni egy másik országba, ott kell megfigyelés alatt tartani őket, majd egy újabb rostálás eredményeként mind-egyiknek kijelölni a maga helyét (*khórában*).”<sup>4</sup> Amihez Szókratész a következőket fűzi: „A ti helyetekről fordulok hozzátok, mondom el nektek, hogy nekem nincs helyem, miután azokhoz hasonlítok, akik a hasonlítás mesterségét űzik, a költőkhöz, az utánpótláshoz és a szofistákhoz, ahhoz a fajtához, amelynek nincs helye.”<sup>5</sup>

Ehhez foghatóan fontos helyet foglal el – mint látni fogjuk – a hely kérdése az előadásban. Harmadszor:

„Szókratész *eltörli magát*, eltöröl magában minden mintát, minden fajtát, a képmás és a szimulákrum népéét, akikhez való tartozását egy pillanattal előbb színlelte, ugyanúgy, mint a tett és a szó

<sup>3</sup> Jacques DERRIDA, *Esszé a névről*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2005), 152.

<sup>4</sup> Uo., 131.

<sup>5</sup> Uo., 132.

népéét, a filozófusokét és politikusokét, akikhez beszél, eltörölvén előttük magát. Ám miközben így eltörli magát, egy *fogékony címzettbe* helyezi magát, mondjuk *mindannak befogadójába*, ami ezentúl beíródni fog. Beszéde, magában eseményében, inkább kap, mint ad. *Késznek és felkészültnek* mondja magát arra, hogy *befogadjon* mindent, amit felkínálnak neki.<sup>6</sup>

A *khóra*, ez a keletkezést lehetővé tevő, hely előtti hely, elkerülhetetlenül valamiféle nőiség jegyeit viseli magán, illetve ezek által megközelíthető: befogadó, lenyomathordozó, anya vagy dajka. Az előadás végén három nőt látunk: a felnőtt és a gyermek írónőt, illetve Teréz nénit. Amennyiben létrejött a *khóra* gráfia, vagyis sikerült a *khóra* nyomát megidézni egy röpké pillanatra – de nem a befejezettség értelmében, hanem azért, mert úgy tűnik, hogy a korábbi marosvásárhelyi Afrim-rendezések is részben ebbe az irányba tett erőfeszítések –, az előadás le is zár egy alkotói ciklust, de legalábbis valamiféle eltűnés, búcsúvétel jegyeit viseli magán.

Az előadás ideje tehát a jelen, helyszíne a blokk (a tömbház, a panel). Pontosabban, az első *Retromadár* az 1970-80-as években játszódik – s ezért csak a nézők számára *retro* illetve a jövő felől visszanezve, olyan jövő felől, amely, mint tudjuk, mindig eljövendőben van –, helyszíne pedig főleg a blokk *előtt* van, amely a tömbházban lakó gyermekek játszótér volt – egy tér előtti térben, amelybe minden belefért – mint egy ötéves gyermek tudatába. A mostani *Retromadár* is a tömbház előtt kezdődik (ugyancsak Irina Moscu tervezte a díszletet és a jelmezt), csak immáron a tömbház szállodává avanszált.

Még mielőtt belépne e szállodába az anno 2020-ban hazalátogató írónő, találkozik egy kislánnyal (Sebesi Borbála), akin nyolcvanas évekbeli iskolásruha van, de ezt mintha – s a „minthák” már itt megszokozódnak –

nem venné észre. Helyette mesélni kezd. A kislány figyelmezteti, hogy a „*Retromadár* már nem itt lakik, ha őt keresi”. A látogató szöveg szintjén reflektálatlan látását viszont megelőzi egy gesztus: átnyújtja saját töltőtollát a kislánynak, aki meglepetten veszi észre, hogy ez az ő (saját) töltőtolla. Két folyamat indul be ezáltal. Egyrészt bizonytalanná válik, pontosabban megkettőződik az írás/szöveg szerzője, másrészt elkezdődik egy, az előadáson végigfutó *agón* szöveg és a többi színházi jelrendszer között.

Az előadás mintha egy térszegmessel hátrább lépne, visszahúzódna, maga mögé hátrálna az előzményéhez képest, ahol az atmoszféra generátorok kifejezetten és elkerülhetetlenül a nézőtér felé irányultak, s időnként önfeledten lehetett nosztalgiázni. „A *Retromadár* közönségsikere a nosztalgia mai felértékelődésének és az atmoszférahiány, illetve atmoszféra keresés jelenségének tudható be. A félmúltba helyezett fiktív idő megtapasztalásában az idősebb generáció saját élményeiből meríthet, míg az atmoszférára érzékeny és arra nyitottabb, fiatalabb generáció számára maga az atmoszféra szolgálhat kötődési lehetőségként.”<sup>7</sup> De a mostani „mögöttes” vagy köztes tér, úgy tűnik, a *khóra* erőterét hívja inkább be, ahol a bizonytalansági tényező még erőteljesebb, ugyanakkor valamiféle eltűnésnek vagyunk a szemtanúi.

A szöveg bizonyos előnnyel indul, ugyanis az első *Retromadár*ban ugyanez a kislány (kicsi Mioara) felteszi a kérdést ugyanennek a színésznőnek (Aurora néninek, aki itt még a főszereplő kisfiú édesanyja), hogy mit jelent a *retro* szó. Ő elmondja, hogy ha majd a kislány felnőtt és írónő lesz, és sok év múlva megpróbálja leírni azt, amit most lát, az lesz a *retro*. Ily módon e mostani előadás létrejötté az előbbi előadásban lett megelőlegezve, s így létrejött egy nyomvonala.

A szöveg a próbák alatt születik, akárcsak az *Az ördög próbájában* és az első *Retromadár*

<sup>6</sup> DERRIDA, i. m. 134.

<sup>7</sup> NAGY, i. m. 87.

ban. Mindhárom devised színházi előadás: közös erőfeszítés eredménye az elhangzó szöveg is. És itt meg kell jegyezni, hogy a *khóra*-megközelítések egyik gyakori módja az, amikor az alkotás terével hozzák összefüggésbe, amellyel egy álomszerű állapotban, mondhatni alkotói lázban, vagy – ne feledjük Platónt –, fattyú-logikával lehetséges csak kapcsolatba kerülni. A *Grand Hotel Retromadár* létrejötte esetében adott egy semleges hely, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház nagyszínpada, illetve egy társulat, amely viszont már korántsem semleges. Továbbá kiindulópontként annyi, hogy a tömbházból elszármazott író-évtizedek múltán hazajön látogatóba, miközben a blokkból szálloda lett. A társulatnak ekképp semmilyen fogódzója nincs, vagyis maximálisan bevonódik az alkotás terébe, illetve nagyfokú bizonytalanságnak van kitéve, amely az előadásban is elkerülhetetlenül megjelenik, illetve a néző is bevonódik ebbe a szédületes térbe.

Az előadásban a próbák alatt születő szöveg színrevitele történik, de a játék gyakran megelőzi a szöveget, s így egyfelől test és nyelv, másfelől minden jelfolyamat folyamatosan ütközik, eltolódik, elmozdul, elcsúszik egymáson. Sohasem lehetünk biztosak abban, hogy mi volt előbb: egy gesztus, egy jelmezdarab, egy díszletelem vagy egy zenefosztlány, és arra válaszol a szöveg (ironikusan, humorosan, gúnyosan), vagy fordítva. Másrészt a színpadon az történik, amit a felnőtt Mioara éppen ír. Az előadásszöveg rá is játszik erre az instant színrevitelre, például Amaryll egyszerre mondja a szövegét az írónővel, aki a szöveget írja – illetve hol mondja, hol látványosan írja, hol hangosan mondja, amit ír –, de mindenképp ő a szerzője, esetleg a fiatalkori énje, aki szintén ír az előadás alatt. Igaz, ő állítólag azt írja le, hogyan telt a nyári vakációja, amely persze az író nő sok évvel ezelőtti emléke, és az első *Retromadár*ban láthattuk is – ekkor lett öngyilkos az írónő nővére.

A látogató elkerülhetetlenül be is lép, meg nem is a recepció terébe: a hely meghatározhatatlan, egyszerre vagyunk kint is, bent is. A recepciós pult a tömbház előtt van, s az ott szunyókáló Aladár, a szállodatulajdonos megérzi a deret, amelyet szerinte Mioara, az író nő hozott magával. Kicsit később, mielőtt Mioara belépne a tulajdonképpeni szállodába, felemelkedik a tömbház külső fala, s ettől kezdve valamilyen belső térben bolyongunk, amelyre most már a maga teljességében érvényes a folyamatosan világító neon kijelző felirata: *Reception*.

A recepció tere elsősorban a szállodatulajdonos feleségének (László Csaba), Zitának a felség- és játékterülete. Zita csábít, csabul, kerít, s mondhatni olyan kerítőnő, aki történeteket kerít, ha nem is kerekít – mivel nem lesznek szép kerek történetek – az éppen jelenlévők köré. S teszi ezt az eltűnés sebességével: László Csaba teatralizált teste láttán, amely a teljes recepciótérré tágul, s azt folyamatosan, gyorsasága folytán alig követhető beszéddel és mozgással tölt be, elfog a szédület, egészen addig, amíg el nem hajt a rendőrrel (Ördög Miklós Levente), annak valódi motorbiciklijén – avagy a vágy motorján –, űrt hagyva maga után.

Az átmenetiség terében mindenki átutazó. De az átutazók nem valahonnan valahová tartanak, illetve a szálloda nem összekötő pont számukra valamilyen útvonal mentén –, lineáris történetnek még az árnyékával sem találkozunk. A vendégek feltűnnek, aztán eltűnnek. A helyieket sem kíméli a hely. A szállodatulajdonos végleg kiírja magát a térből, miután a felesége lelép a rendőrrel. A feminista takarító nő számára ez ideiglenes munkahely, s a leghosszabb ideje itt élő Zágoni Teréz, a falusi néni, miközben ki sem mozdul a tömbházból, egy négycsillagos hotelben találta magát. A szálloda tere valahol hátul még kibővíti az egykori mészárszékkal, amely közben LIDL üzletté változott, s amelyből most mészárszék-múzeumot akarnak faragni, a szóbeszéd szerint Zágoni mészáros viaszszobrával a kirakatban. Az átmenetiség

tere mindenből emlékeket hív elő, és az emlékek éppen olyan megfoghatatlanul tűnnek fel és el, mint ők maguk ebben a térben. A hirtelen felbukkanó emlékképeknek csak annyi idejük van, hogy átforduljanak burleszkbe, mielőtt végleg elillannának.

Amikor a tömbház fala felemelkedik, újrapapétázott szobák válnak láthatóvá. Az épület semmit sem változott, kivéve a tapétákat. Azok viszont időnként bemozdulnak. Most is egy-egy keretben látjuk a szobákban történeteket, s a tömbház frontális elhelyezkedése ugyanolyan domináns és a mozgásteret lehatároló, mint az első *Retromadár*-ban, de itt nem az ablakon keresztül kukucsálunk be a lakásokba, hanem bekerülünk azok terébe. A merev struktúrával szembe szegülnek a mozgó tapéták is, kitágítva a mozgékonyt, s egyúttal a recepció csupán fattyú-logikával leírható *khóra*-féle terét. Hiszen először azt vesszük észre, ami bemozdul. S ha beszélhetünk is egyáltalán jelenlétről a *khóra* terében, az csak a mozgásé lehet, valamiféle „mozgási jelenlét” („motional presence”).<sup>8</sup>

Ladányi Ágota, feminista takarítónő munkahelyi megszorításai okán nem vehet részt a lakók partijában, de a végtelenig tárgítva a szexuális kísérletezés terepét, a tapétába beleolvadva táncol a szobájában. Idecsi Amaryll, facebook-szimulákrum szövege szerint a „metafizikus erotika” egyik jele az, ha a facebook másik oldalán kukkoló fizető személy az ő meleg testének a tapétán maradt nyomait szemléli. Hiszen mindenkinek melegségre van szüksége.

Az elhangzottak újra és újra áthúzzák, szétúzzák, kifordítják és más-más kulcsba helyezik a látottakat. Szokatlanul erőteljesen emelkedik ki a szöveg időnkénti líraisága. Az író, amint ez fokozatosan kiderül, írja a szöveget, és a színpadon az jelenik meg és hangzik el, amit ő ír. Bár ebben sem lehetünk

biztosak, hiszen olyan, az előadásszöveget érintő önreflexív megjegyzések is bekerülnek, mint hogy a fehér (női) ruhát viselő férfi már nagyon unja a nőt játszani, Vilmoska gyerek (Bartha László Zsolt) pedig a virtuális nézőkre bízta, hogy feleszmél-e még a parti után, vagy sem. Ugyanakkor az elhangzó szöveg egyetlen mondata sem fejeződik be a várható, „előítéleteken alapuló” módon. Nagyfokú kiszámíthatatlanság, önellentmondások, hirtelen szemantikai váltások, nyitások, szójátékokból, merő játékoságból származó fordulatok jellemzik, és ez a többi jelrendszer működését is áthatja, helyzettől és annak résztvevőitől függően.

Látszólag az író visszavonul a szobájába, ügyet sem vetve arra, hogy mi történik körülötte, és csak az írás foglalkoztatja. Eltűnik időnként, vagy csak kísérteties körvonalait látni, amint emlékképeket akar lebontani, hiszen ezért jött ide. Vagy átírni. Ezzel párhuzamosan a néző is kikerül a képből. Egyrészt 2020-ban nem lehetünk biztosak abban, hogy lesz-e még fizikailag jelenlévő nézője az előadásnak, másrészt az előadás-szövegből az önmagába való visszafordulás nyomait lehet kiolvasni, éles ellentétben az előző *Retromadár*-al, ahol a néző *meghívást kap* a közös nosztalgizásra és atmoszfériteremtésre. Most előbb az író, később a zenész zárja le látványosan – a nézőknek hátat fordítva, ezáltal egy belső kört kialakítva – a nézőteret. Valamilyen más tér „megidézésére” kerül sor. Ha az író írja, jelen időben, a történeteket (elvégre történetekről nem beszélhetünk, legfeljebb történet- és emlékfoszlány keverékekről, amelyek a többi jelrendszer felől érkező impulzusok hatására többször, nagyon gyorsan megváltoznak), akkor milyen térben történik az előadás? Mintha a reprezentáció tere „befelé” szeretne megnyílni: saját létrejöttének köztes terébe, abba a közegbe, ahol a jelenségek alakulnak, s ahol szinte minden a játékosokra és (a reprezentáció örvényébe beszipantott) nézőkre van bízva: felhívás utazásra és búcsúvételre. Ez pedig egy önmegszűntető

<sup>8</sup> Nicoletta ISAR, „Chora: tracing the presence”, *Review of European Studies* 1, 1. sz. (June 2009): 39–55, 41.

működési mód is, hiszen attól (a végétől) kezdve, hogy a szöveg visszafordul önmagába, meg is szünteti önmagát. S ennek elkerülhetetlenül melankolikus felhangja van, amely a lírai szövegrészek egyik forrása, illetve fordítva. Az író nő regényt ír, kiszáradt töltőtollal, amelynek csak a sercegését halljuk. A zenész, a másik anakronikus (mint minden) tollforgató hangokat ír, amelynek szintén halljuk a hangjait. Az „író nő hallgatása” és a „zenész hallgatása” semmit sem akar mondani a másik hallgatásának. A zenészt (mint figurát) zenész játssza, s a zene ezáltal szinte önálló figurává változik. A zene aktívan alakítja az előadást, a meg nem születő regénnyel együtt. A figurák próbálnak is egyezkedni a zenéssel, főleg meg szeretnék változtatni a zene hangnemét, általában nem sok sikerrel. A „gyászkerengő”, a „forradalmi mazurka”, az „életem-filmzenéje-rek-viem” beleíródott a térbe. S még az afrimi kézjegyet viselő Patkány is szomorú trombitaszóra fakad.

Az előadás ideje is rögtön az elején megkérdőjeleződik, hiszen annak 2020-ában megjelenik a hetvenes-nyolcvanas évek iskoláruháját viselő kislány. Az előző *Retro-madár* alapján tudhatjuk, hogy ő az író nő kislánykori éneke, aki szinte végig jelen van az író nő szobájában, bár ügyet sem vet semmire, mégis mintha mindent tudna, a jelen időről is, például azt is, hogy felnőttkori éneke „nem emlékezni jött vissza, mert mindenre emlékszik”. Nem is tud kérdéses létezéséről senki, kivéve Teréz nénit, amikor az utolsó pillanatban ő is megjelenik a többi szereplővel együtt az író nő szobájában. (A többiek főleg kérdőre vonják Mioarát a regénybéli szerepeiket illetően, illetve a jövőjükéről érdeklődnének, de aztán megállapodnak abban, hogy az eljövendő pontosan annyira megjósolhatatlan, mint a múlt.) Ekkor a reprezentáció mint reprezentáció végleg felszámolja önmagát, és csak az írás marad, amely folyamatosan íródik, s ők folyamatosan azt jelenítik (illetve jelenítették) meg, nem valamilyen vélt vagy képzelt külső valóságot. Ami folyamatosan íródik, az folyama-

tosan törli is az előtte írottakat. Szöveg szintjén ez az író nő utazása: átírni az emlékeket, amelyek beleíródtak az emlékezetébe. Másrészt, mint tudjuk, az író nő is másnak a szövegét írja – azt a szöveget, amelyet a társulat többnyire közösen hozott létre, nem utolsó sorban Afrim mindenkori marosvásárhelyi *fordítója*, Sándor László közreműködésével.

A reprezentáció logikájának szubverziójára tett kísérletek végigkísérik és -kísértik az előadást a megkettőzések, tükröződések, fantomok, kettéhasadások lehető legtöbb változatával való játékban is – amelynek csak a színház tud *egy* közös helyet teremteni. Ilyen a felnőtt és a gyermek Mioara megjelenése ugyanabban a térben; az öreggyermek erőteljes figurája, akinek egyetlen testében két tudat lakozik, s ez a mozgásában és beszédében rejlő kivételes magasfeszültségben és stilizáltságban nyilvánul meg; Teréz néni öregfiatal teste; a Juhász Brothers abjekt kettőssége; a takarítónő hasonmásának fizikai megjelenése, amikor megpróbálnak erőszakot tenni rajta; az Amaryll külseje és belseje közötti feszültség skizoid kettőssége, amely okán egy szenvedő szimulákrumot látunk, illetve a női szimulákrum létrehozásának állandó küzdelmét.

Teréz néninek egészen különös a viszonya az idővel: a tömbház-hotelben ő van jelen a leghosszabb ideje, vagyis ő a legidősebb személy, de erre-arra (főleg visszafele) tudja tekerni az óramutatót. Emellett ő is szinte folytonosan, s gyakran észrevétlenül, mert mozdulatlanul, de mindent figyelve, jelen van a színpadon, testi jelenlétével valamiféle folytonosságot biztosítva a történet-szilánkoknak. Ugyanakkor ő az egyedüli személy, aki érti Vilmoska öreggyermeket. Aztán az előadás vége felé annyira visszatekeri az óramutatót, hogy saját testében visszafiatalodik (szinte) szűzlány korára – bármit képes befogadni, miközben érintetlen marad. A *khóra* anakronizálja a létet, ő maga a lét anakroniája, hívja fel a figyelmet Derrida.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> DERRIDA, i. m. 118.

Mozgás szintjén László Csaba recepciós Zitája jeleníti meg leginkább a *khóra* erőterét: vibráláson, csábításon alapuló világában potenciálisan mindenki elcsábítandó, ezért bárki belefér. Mozgó jelenlétével uralja a teret, amíg el nem tűnik. Ezzel szemben Berekméri Katalin Teréz nénije a háttérből, mintegy környezetet teremtve hívja be ugyanazt az erőteret. Testében hord egy olyan nőiséget, amely megelőzi a nőiességet, ezért tud az az „átlátszó” közeg lenni, amely képes magába fogadni bármit, anélkül azonban, hogy azzá válna – behozva ezzel a *khóra* szüzességgel való konnotációját is.

Az utolsó (emlék)képben három nőt látunk: a felnőtt Mioarát, a kislány Mioarát és a megfiatalodott Zágoni Terézt. Mindhárom figyelnek. Az író nő korábban is, a többi figurától eltérően, gyakran csak figyel, mint aki valamilyen okból kifolyólag kiesett a megszokott történetekből, s azóta mint „saját múltjának kortársa” „pórázon vezeti a szomorúságot”, ami persze kizárja a közösségből. Még inkább visszafogott játék jellemzi a kislány Mioarát, aki inkább csak jelen van a színpadon, még annyira sem szerepel, mint amennyire egy gyermek szokott, ha a tekintetek részegeződnek. Korából kifolyólag most bizonytalan a testét illetően is, és ettől még megfoghatatlanabb lesz a jelenléte. Nem kommunikál kifelé, a nézőtér felé. Csendben elvégez valami házfeladatot, szöveget ír.

A három nőt összeköti az az anyai konnotációkkal bíró, a tér létrejöttét is lehetővé tevő hely, amely képes az idegent is befogadni, a saját idegent is. Az eltűnési (eltüntetési, kitörlési) folyamat (amely maga az előadás) végén *mintha* a *khóra* nyomaiban hangzanának fel az utolsó mondatok: „Jól van Teréz néni?” – kérdi a kislány. „Anyámra emlékszik?” – kérdi az író nő. És legvégül Teréz néni megköszöni az író nőnek az időutazást. Az előadás visszafordul önmagába, az eltűnés peremén. Nem áztat, nem kecsegtet semmivel. S talán pontosan ezért tevődik fel a kérdés: mi következik?

### Bibliográfia

- DERRIDA, Jacques. *Esszé a névről*. Fordította BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2005.
- ISAR, Nicoletta. „Chora: tracing the presence”. *Review of European Studies* 1, 1. sz. (June 2009): 39–55.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECS ZSUZSA, SCHEIN Gábor. Budapest: Ballasi Kiadó, 2009.
- NAGY Imola. *Nézővé válni*. Marosvásárhely: UartPress, 2020.