

## A radikalitás elkerülhetetlensége. Bodó Viktor hazai Kafka-adaptációi

SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA

### *Az adaptáció mibenléte*

Az adaptáció mibenlétét érintő, máig tisztázatlan kérdések nem kis hatást gyakorolnak magukra az adaptációkra, az általuk készült előadásokra. A viták egyrészt a fogalom köré szerveződnek, hiszen az adaptációról csupán annyi állítható biztosan, hogy kiindulópontja minden esetben egy eredetileg *nem színpadra* vagy (a posztdramatikus tendenciáknak köszönhetően) *másként színpadra szánt* szöveg. Másrészt, az adaptációk kategorizálása rendre újbóli kategorizálásokat szül, ami mindinkább alámossa a főfogalom egyértelműségét. Harmadrészt, a szerzőség kérdése sem egyértelmű: a műnemváltásban érintett alapmű írójának és színpadra írójának a viszonya.

Az elmúlt húsz évben két kerekasztalbeszélgetés is betekintést nyújthatott abba, hogyan él a színházi adaptáció fogalma a magyar színházi köztudatban.<sup>1</sup> Ezekből pedig az is kiderült, hogy szűkre vonjuk az adaptáció határait, ha azt értjük alatta, hogy „hűek maradunk az eredeti mű dramaturgiájához, fölépítéséhez, és úgy próbáljuk meg színpadiassá tenni”,<sup>2</sup> s ha úgy véljük, „amíg az alapműnek a szerkezete vagy a fő tartalmi vonala nem sérül, nem változik, illetve ha maguk a dialógok a regény dialógusaira épül-

nek, addig (...) mindig adaptációról van szó”.<sup>3</sup> A két állításból kitűnik a ragaszkodás az eredeti műhöz, amely alkalmazkodást feltételez, az pedig kontroll alatt tartja az adaptálás folyamatát. Ezzel szemben több író érvényesíti az alapműtől való elrugaszkodás igényét és szükségességét, például amikor Mikó Csaba arról számol be, hogy „a *Szürke galamb*nál éreztem azt, hogy már nem a regényt írom, hanem azt a valamit, amit visszafejtettem abból a Tar Sándor-i helyzetből, amiben a saját múltjával próbál szembenézni”.<sup>4</sup> Forgách András markáns reakciója az átlendülésnek, a saját formálásnak ezt az élményét viszi tovább: „nem érdekel az adaptáció, ha nem tehetem a művem a magamévá, és nem szembesíthetem az eredeti művet a saját, legszemélyesebb világgal”.<sup>5</sup> Innen már csak egy lépés az adaptáció határainak eloldása az eredeti mű struktúrájától, szoros nyomvonalától, amely tetten érhető Fábri Péter azon meglátásában, hogy „igazából színpadilag, szerzőileg sokkal jobban sikerültek a kváziadaptációim, és még amin nem látszik, hogy az, az is adaptáció vagy műfordítás a szónak nagyon mély értelmében”.<sup>6</sup> Tompa Andrea pedig az adaptáció autonómiája, ezzel együtt az alkotói szabadság felé mozdul el, amikor azt írja, „az adaptációk egyik hibája az, hogy hivatkoznak egy műre, amelyre nemcsak a nézők hiányos műveltsége miatt nem lehet hivatkozni, hanem azért sem, mert a színpad ön-

<sup>1</sup> N.N., „Drámaíró kerekasztal 2006: Adaptáció: Forgách András, Fábri Péter, Tompa Andrea előadásai”, *Színház* 39, 7. sz. (2006): 36–43; BÍRÓ Bence, „Próza a színpadon”, *Színház* 51, 4. sz. (2018): 2–5.

<sup>2</sup> Verebes Ernő meghatározása, „Próza a színpadon”, 3.

<sup>3</sup> Rusznyák Gábor álláspontja. Uo.

<sup>4</sup> Uo.

<sup>5</sup> N.N., „Drámaíró kerekasztal 2006...”, 39.

<sup>6</sup> Uo.

álló, autonóm műalkotást kínál fel, amely csak önmagára hivatkozhat. Ezért eredeti műveknek kell őket tekinteni.”<sup>7</sup>

A fenti beszélgetésekben résztvevők mindegyike a forrásszöveg felhasználásának mértéke szerint igyekezett meghatározni az adaptációt, ám ez alapján nem kapunk pontosabb definíciót a fogalomról, inkább annak diverzitása válik nyilvánvalóvá. A vélemények alapján kitűnik, hogy az adaptáció határának rögzíthetlensége leginkább annak bizonytalanságából fakad, hogy meddig nevezünk valamit adaptációnak, és mikortól tekintünk inspirációnak, parafrázisnak, átdolgozásnak vagy akár teljesen új, saját anyagnak. A „saját anyag” kifejezés által pedig eljutunk ahhoz a kérdéshez, hogy az adaptáció meghatározásakor miért az adaptált szöveghez való kapcsolódás vagy hűség mértéke a leglényegesebb szempont.<sup>8</sup> E kérdéssel, az adaptált szöveg és az adaptáció közötti viszony ezen aspektusával például Linda Hutcheon egyáltalán nem is foglalkozik a témáról írt kiváló monográfiájában, mert szükségtelennek véli az „eredeti” műhöz való közelség mértéke körül állandósult vitát, amely az adaptációs folyamatok számos kategorizálását eredményezte.<sup>9</sup>

Az adaptáció fogalmának rögzíthetlensége és számos irányból való megközelíthetősége arra hívják fel a figyelmet, hogy az adaptálásnak van egyfajta „mozgásban lévő” jellege,<sup>10</sup> ahogy a folyamatát meghatározó

<sup>7</sup> Uo., 43.

<sup>8</sup> Vö. Linda HUTCHEON, „Elmélkedés az adaptációról: Mit? Ki? Miért? Hogyan? Hol? Mikor?”. ford. KUKLIS Katalin, *Kalligram* 23, 12. sz. (2014): 98–102, 100–101.

<sup>9</sup> Vö. uo.

<sup>10</sup> Margaret Jane Kidnie hasonló megállapításra jut a Shakespeare-adaptációkkal foglalkozó monográfiájának bevezetőjében. Margaret Jane KIDNIE, *Shakespeare and the Problem of Adaptation: Forms of Possibility* (London: Routledge, 2008), 1–10.

szempontoknak is,<sup>11</sup> ezért értékelődik fel az esettanulmányok szerepe.<sup>12</sup> Következésképpen – csupán annyit rögzítve, hogy minden esetben kiindulópontként szolgál egy már megírt szöveg –, sem az adaptáció fogalmát, sem a szerzőség kérdését nem érdemes konkretizálni, mert célravezetőbb annak utánajárni, mindig specifikusan, hogy mitől tekinthető egy adaptáció sikerültnek. Az egyedi példák mentén való vizsgálódás egyrészt segít abban, hogy a visszatérően felmerülő kérdések alapján lényeges megállapításokat tegyünk az adaptáció tárgykörére vonatkozóan, másrészt megkönnyíti az elhatárolódást az olyan kérdésektől, amelyek szükségtelenül elmutatnak a színháztudomány területétől. Ez a vizsgálat pedig jelentősen árnyalhatja is az adaptációról alkotott képet.

#### *Az adaptáció sikerültségének kérdése*

A kortárs színházi rendezők egészen merész módon nyúlnak a forrásszövegekhez, és távol áll tőlük az „illusztratív adaptáció”, befogadói oldalon azonban ez a nyitottság nem mindig érzékelhető. A néző szigorúbban ítéli meg a nem színpadra szánt, mint a színpadra

<sup>11</sup> Kidnie az adaptálást alakulásban lévő kategóriaként („evolving category”) értelmezi, ahogy a folyamathoz kapcsolódó kérdéseket is, amelyek nem statikusak, hanem állandó változáson mennek keresztül, a kulturális közegben és az értelmezési tendenciákban bekövetkező szüntelen módosulásoknak megfelelően. Uo., 5–6.

<sup>12</sup> Az esettanulmányok szerepének jelentőségét Kara Reilly is külön kiemeli az általa szerkesztett, adaptációkkal foglalkozó antológia előszavában. Kara REILLY, „Introduction to Contemporary Approaches to Adaptation”, in *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre: Adaptation in Theatre and Performance*, szerk. Kara REILLY, XXI–XXIX (London: Palgrave Macmillan, 2018).

szánt művekből készült előadásokat. A jelenség egyrészt a drámaolvasásnak az olvasói szokásrendből való kiszorulására, másrészt a konzervatív színházfelfogásra vezethető vissza. Egy drámából készült színházi előadást nem az alapjául szolgáló szöveggel vet össze a néző, hanem a korábban látott (ugyanazon a darabból készült) előadásokkal,<sup>13</sup> hiszen drámát nem olvas. Habár a prózából készült előadások esetében jobbak a pretextus ismeretének arányai (hiszen eredetileg olvasásra szánt művekről van szó), tulajdonképpen itt sem az alpmű vetekszik a belőle készült előadásokkal, mégis hevesebb indulatokat váltanak ki a befogadóból. Amikor drámából készült előadással van dolga, a néző úgy vélheti, a feltételezett szerzői intenció felől tekintve a dráma – bármilyen minőségben is interpretálták – a „helyére” került. A mediális váltáshoz azonban ösztönös ellenállás, bizalmatlanság társulhat, hiszen a rendező a vélt szerzői intenció ellenében jár el azzal, hogy színpadra állít egy irodalmi művet. Az irodalmi szöveg jelentései azonban sohasem változatlan (és változtathatatlan) módon kódoltak az alko-

<sup>13</sup> Katie Mitchell hasonlóképp vélekedik, továbbá egy Csehov-rendezése kapcsán említi, hogy amíg ő (saját felfogása szerint) minimális változtatásokat hajtott végre a drámán, addig a nézők zöme adaptációként érzékelte az előadást, ami megdöbbenette a rendezőt. Ráadásul ebben az esetben nem történt médiumváltás, így a helyzet jól példázza, milyen érzékenyen érintheti a nézőket, ha egy rendező nem a vélt szerzői intenció, illetve a játékradíció szerint jár el, azaz egy csekély módosítást is radikálisnak élhet meg. Dan REBELLATO, „Doing the Impossible: Katie Mitchell in Conversation with Dan Rebellato”, in *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, szerk. Margherita LAERA, 215–216 (London: Bloomsbury Publishing, 2014), 213–226.

tás nyelvébe,<sup>14</sup> ezért az adaptálás során mindig a szöveg és a befogadó mindkét részről aktív, a művet folyamatosan mássá alakító interakciójáról van szó, amely rendre másfajta jelentéseket generál.<sup>15</sup>

A továbbiakban két olyan színpadi regényadaptációt vizsgálok, amelyek önmagukban, bármiféle előzetes tudás nélkül is működnek, mégis, a különböző médiumok kombinációját alkalmazva lehetőséget teremtenek arra, hogy a látottak alapján a befogadó diverzifikálja az „eredeti” művekről való gondolkodást. Bodó Viktor két Kafka-rendezésének, a *Ledarálnakeltűntem* (Katona József Színház, Kamra, 2005) és *A kastély* (Vígyszínház, 2022) előadásainak összehasonlító elemzését végzem el, mindkettőt összevetve a referenciájuként szolgáló regénnyel.

Kafka szövegeinek szenttelen, puritán és rendkívül tárgyilagos szépírói hangvétele, rajzainak trivialisitása, talányossága – amelyre szimplán „magánjelrendszerként” utal<sup>16</sup> – önmagukban szemlélve erősen csábítanak a spekulációra, szimbolikus és allegorikus jelentéstartományok megképzésére. Az író személyes megnyilvánulásai azonban szenvedélyesek és érzelemdúsak, gazdag kommentárt, reflexiót és párhuzamokat bontakoztatnak ki az irodalmi művei mellett. A Kafkáról szóló bőséges szakirodalom szerzőit pedig mindig is befolyásolták az író naplói, levelei, aforisztikus feljegyzései, és az irodalmi munkáiról tett állításokat a szakírók nem (csak) az adott szöveg alapján indokolták meg, hanem az önéletrajzi elemek által

<sup>14</sup> Vö. SÁGHY Miklós, *Az irodalomra közelítő kamera* (Budapest: Kalligram Kiadó, 2019), 18.

<sup>15</sup> Vö. KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása: A dráma és a színház retorikája az ezredvégen* (Budapest: JAK-füzetek, 1998), 42.

<sup>16</sup> „Rajzaim nem képek; az egész nem más, mint egy magánjelrendszer.” Gustav JANOUCH, *Beszélgetések Kafkával*, ford. TANDORI Dezső (Budapest: Gondolat Kiadó, 1972), 58.

hitelesítették. Ennek eredménye, hogy a Kafka-szövegek úgy kanonizálódtak, mint a hatalom által megnyomorított kisember hányattatásait bemutató művek. Ebből kifolyólag az előadások tétje az, hogy mennyire és milyen eszközökkel képesek érzékelhetővé tenni a regényektől való eltávolodást, vagy éppen az azokhoz való kapcsolódást, az előadások olvasásáé pedig az, hogy mennyire észleljük előzetes élő tudásunk aktiválódását, és hogy mennyire tudunk túljutni a kanonikus értelmezéseken.

#### *Kanonrombolás: provokatív újragondolás*

A Vinnai Andrással közösen jegyzett *Ledarálnakeltüntem (Franz Kafka A per című regénye miatt)* a szóban forgó írás főszereplőjének, Josef K.-nak a megpróbáltatásait egy abszurd, a kabaré műfajából építkező világban alkotta újra, amelynek fő attrakciója K. vérnek lecsapolása és testének ledarálása egy fém gépezetben. A *kastély* magát földmérőnek valló K.-ja is hasonló, egyszerre magával ragadó és torz, ijesztő és szórakoztató atmoszférájú világban lavírozgat, hogy elérje célját és bebocsátást nyerjen a vágyott kastélyba, ám megpróbáltatásainak végén csak homályos lehetőségek várják.

Egyik előadás sem a regények történéseinek cselekményesített elmesélését tűzi ki célul, sokkal inkább azok esszenciáját, (Bodó kifejezésével) „ízét”<sup>17</sup> színháziasítja, amelyet a 2005-ös előadás már a címmel és a színlappal is tudtunkra ad. A beszédes előadócím (amely mellett a kritika sem tud elmenni), *Ledarálnakeltüntem (városi falfelirat ismeretlen szerzőtől)* K. csúfos végét vetíti előre. A színlap pedig egyértelművé teszi, hogy a Bodó–Vinnai szerzőpáros nem *A per*

<sup>17</sup> N.N., „Bodó Viktor rendező *A kastélyról*”, [kultura.hu](https://kultura.hu), 2022.09.16., <https://kultura.hu/igyekszem-minel-eroteljesebben-kibontani-kafka-humorat-bodo-viktor-rendezo-a-kastelyrol>.

alapján, hanem „A PER miatt” írta a darabot: „Bár a történet gerincét az eredeti mű adja, még sincs olyan jelenet, melybe ne nyúltunk volna bele azzal a szándékkal, hogy valami újat, hozzánk közelebb állót hozzunk létre.”<sup>18</sup> Mindez egy Kafka-idézettel is kiegészül, amely *A nyolc októberfüzet*ből került kiemelésre: „Egy bizonyos ponton túl nincs többé visszatérés. Ez a pont elérhető.”<sup>19</sup> Ezzel szemben *A kastély* előadása az „elkafkásodás egy részben álszünettel”<sup>20</sup> műfaji megjelöléssel igyekszik meghatározni önmagát és egyben elrugaszkodni a Kafka-regénytől. Ugyanakkor az előadás bátran viselheti a regénnyel megegyező címet, hiszen Kafkánál sem derül ki, mit is jelöl a kastély tulajdonképpen, sőt még a külső megjelenésére sem lehet egyértelmű választ adni, mert az is attól függ, hogy melyik szereplőnek milyen a viszonya a kastéllyal.<sup>21</sup>

Mindkét előadás kezdőjelenete azonnal a karkai világba repíti a befogadót. Ahogy *A per*, úgy a *Ledarálnak...* is a „magánélet megerőszakolásával indul”:<sup>22</sup> a privát szférába való betöréssel kezdődik K. József (vagy Józsi,

<sup>18</sup> Az előadás színlapja:

<https://katonajozsefszinhaz.hu/g-a-katona/archivum/41662-vinnai-andras-bodo-viktor-ledaralnakeltntemd>,

hozzáférés: 2024.06.25.

<sup>19</sup> Franz KAFKA, *A nyolc októberfüzet*, ford. TANDORI Dezső (Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2000), 25.

<sup>20</sup> Az előadás színlapja:

[https://www.vigszinhaz.hu/A\\_kastely](https://www.vigszinhaz.hu/A_kastely),

hozzáférés: 2024.06.25.

<sup>21</sup> A regényszereplők sajátos értékrendszeréről és világlátásáról lásd bővebben: Michael MÜLLER, „*A kastély*”, ford. OROSZ Magdolna, in *Interpretációk: Franz Kafka regények és elbeszélések*, szerk. Michael MÜLLER, 169–189 (Budapest: Láva Kiadó, 2006), 181–182.

<sup>22</sup> Milan KUNDERA, *A regény művészete*, ford. RÉZ Pál (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000), 119.

Jóska, ahogy az előadásban hívják) története is. Két ismeretlen alak letartóztatja a lakásában, akik még a reggelijét is megeszik. „Az eljárás megkezdődött”, adják tudtára K.-nak, majd letépi róla az inget, és a „rend kedvéért” elektromos sokkolóval nyomatékositják a határozatot. A *kastély* előadása is az első pillanatokban nyilvánvalóvá teszi, hol a helye K.-nak. A munkások egyértelműen K. tudtára adják, hogy nem tartozik az udvarhoz, egy tapodtat sem mehet tovább. „Itt nincs szállás, csak a munkásainknak!”, „Tartózkodási engedéllyel kell rendeznie!”, „Azonnal hagyja el a területet!” – sziszegik ellenségesen a helyieket alakító színészek. Innentől fogva mindenki, aki feltűnik a színen, K.-t akadályozó elemként jelenik meg.

Azonban egyik előadás sem a hatalom által megnyomorított kisemberek szenvedését mutatja be, és ezt szövegdraturgiai szempontból két komolyabb módosítás jelöli. A *Ledarálnak...*-ből a dramatizálás során kikerült *A törvény kapujában* című rész. Az eredetileg különálló elbeszélés, azon túl, hogy önmagában is bonyolult és szimbolikus, túlságosan is hangsúlyossá teszi az ember világba vetettségét, a törvényeknek való kiszolgáltatottságát, amelyről az előadás csak részben kíván szólni. A *Ledarálnak...* sokkal inkább az üldözési mánia kialakulásának folyamatát, stációit és pszichés következményeit tárja elénk. Bodót és dramaturg-jait, Veress Annát és Kovács Krisztinát hasonló okok vezérelhették, amikor *A kastély*-ből kiiktatták Amália történetét. A regény ezen fejezete arra hívja fel a figyelmet, hogy ha egy társadalom megnyilvánulása ellenében áll hangoztatott erkölcsével, az az élet minden területére kihat, s ennek legszemléletesebb lenyomata, hogy a falu közössége azt a családot rekeszti ki, amelynek lánya elutasította, hogy a hatalom egyik felkentjének szeretője legyen.<sup>23</sup> Amennyiben ez

<sup>23</sup> Vö. SZÉLL Zsuzsa, *Válság és regény: Kísérlet Rilke, Kafka, Musil és Broch epikájának értel-*

a részlet helyet kapna az előadásban, megint csak eltolná a fókusz, amely már az első jelenetben karakteresen kirajzolódik: van egy figura, akinek bármibe is kerüljön, be akar jutni a kastélyba. A *kastély* csupa akarás, igenlés, az egyetlen tagadó karakternek a szerepeltetése akár gáncsot is vethetne a megállíthatatlanság témája köré felépített előadásnak.

#### *Lényegmegragadás a látványon keresztül*

A nem túl számos hazai Kafka-adaptáció legfeltűnőbb közös vonása, hogy hangsúlyosan látványspecifikusak. A Szikora János rendezte *Perben* (1979, Pécsi Nemzeti Színház) a nyomasztó banki irodák és az embertelen hivatali világ helyett dimbes-dombos táj, fenyőfák sűrű ligete tárult a nézők elé,<sup>24</sup> az előadás Josef K.-ja „Szinyei majálisát idéző napfényes réten keres[te] a maga igazát”.<sup>25</sup> Fodor Tamás a „képregények szintjéhez veszélyesen közel kerülő”<sup>26</sup> *Kastély*-rendezésében (1989, szolnoki Szigligeti Színház) pedig úgy tűnt, mintha Rajk László a díszlet kellékeit,

„sodronyokat, matracokat, rácsokat, íróasztallámpákat, székeket, vaságyakat, pallókat, vasalódeszkákat a MÉH

---

*mezésére* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970), 30–31.

<sup>24</sup> Vö. NÁRAY István, „A per idilli tájban: Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”, *Színház* 12, 2. sz. (1979): 12–15, 13.

<sup>25</sup> MIHÁLYI Gábor, „A szolnoki *Kastély*: Kafka-adaptáció a Szigligeti Színházban”, *Színház* 22, 5. sz. (1989): 23–26, 24.

<sup>26</sup> Mihályi meglátása nem pejoratív, a „képregény”-hasonlat csupán *A kastély*-előadással kapcsolatos észrevételét teszi szemléletesebbé: „a rövid dialógusok egyes mondatai gyakran alig hosszabbak, mint ami a rajzolt figurák szájához biggyesztett hurokba beírható”. Uo., 24.



hulladéklerakodó telepeiről gyűjtötte volna össze, és ezekből alakította volna ki egyetlen, szinte alig változó színpadképben a darab színhelyeit, kocsmák ivóhelyiségeit és szobáit, falusi utcát, iskolai tornatermet, szobabelsőket és a lejtős színpad távlatában csak sejthető, de nem látható kastélyt”, ahol „az összezsúfolt ócskaságok gátolják a járást”, és olyan környezetet teremtenek, „amelyben állni, ülni, aludni is csak összehúzódva, kucorogva lehet”.<sup>27</sup>

Az előadások látványközpontúságának okát anno abban látta a kritika, hogy sem Szikora, sem Fodor nem bízott a kafei szöveg erejében.<sup>28</sup> Azonban egyik megoldás sem a kafei szövegtől való megfutamodás leplezésére szolgált, mert a látványos szcenikai megoldások épp azt problematizálták (és problematizálják ma is), amire a Kafka-regények is ráirányítják a figyelmet: a nyelv kifejezőképességének kudarcát. „De – semmi sem biztos (főleg a nyelv nem!). Ezért hát nem is lehet semmi biztosat mondani sem. Csak kiabálhatunk, dadoghatunk, lihegphetünk. Az élet szalagja visz minket – senki nem tudja, hova. Az ember sokkal inkább tárgy lett már, dolog lett már – mintsem élőlény” – vallja Kafka.<sup>29</sup> Számára a szavak többet jelentenek, mint pusztán szóbeli kifejezéseket, mélyebb és szabadabb jelentésük van, és olyan értelmi, érzelmi igazságokat reprezentálnak, amelyek nem mindig ragadhatók meg a szó szerinti értelem által.<sup>30</sup> „A szavak legyenek

<sup>27</sup> Uo., 25.

<sup>28</sup> Uo., 24.

<sup>29</sup> JANOUCH, *Beszélgetések...*, 160.

<sup>30</sup> „Franz Kafka néha olyan heveséggel reagált a fogalmak korlátolt szójelentésére, ami már a fanatikus talmudisták megszállott makacsságára emlékeztetett. A fogalmak az ő számára ugyanis nem csupán tények hangszimbólumai voltak, hanem mind autonóm,

pontosak, szilárdan körülhatárolhatóak [...], máskülönben a legváratlanabb vermekbe zuhanunk. Ahelyett, hogy simára csiszolt lépcsőkön jutnánk előre, nagyon könnyen a formátlan homok és iszap nyelhet el bennünket”<sup>31</sup> – mutat rá Kafka szó és jelentés viszonyának bonyolultságára, és arra, hogy a szavak miért nem képesek pontosan kifejezni az emberi gondolatokat és érzéseket. Véltetően ezért is preferálta inkább a meta-kommunikációt,<sup>32</sup> amely nem szűkít le egy szemöldök- vagy homlokráncolást egy konkrét jelentésre. Kafkánál a nyelvi jelölők (szavak) absztraktak, nem kapcsolhatók konkrét jelöltekhez, nem bírnak világos jelentéssel (még ha ez, mint a fenti idézetből kiderül, igényként jelentkezett is nála), ezáltal nem alkotnak együtt pontosan meghatározható jelet. Ennek tudatában nem meglepő, hogy Bodó, csatlakozva a hetvenes-nyolcvanas évek hazai látványközpontú Kafka-előadásaihoz, szcenográfiailag és fizikálisan is lehangoló, az érzésekre erőteljesen ható előadásokat alkotott.

*A Ledarálnak...* Bagossy Levente tervezte, perspektivikusan szűkülő színpadterének falai egyetlen rejtélyes – eltűnési pontként is értelmezhető – ajtóba futnak bele. A tér M. C. Escher egyszerre nyugtalanítóan és lenyűgözően mozgalmas grafikai paradoxonjait idézi. Escher egymásba fonódó formái, végtelenszer ismétlődő mintái egyfajta „kognitív disszonanciát” okoznak, amely a logikai térfelfogás kijátszásával arra készíti a befo-

---

kikezdzhetetlen igazságot reprezentáltak.” Uo., 199.

<sup>31</sup> Uo.

<sup>32</sup> „Barna arcán roppant élénkség. Kafka az arcával beszél. Ha egy módja van rá, arcizmai mozgásával helyettesíti a szavakat. Egy mosoly, szemöldökráncolás, keskeny homlokának még szűkebbre préselése, ajkának előrenyújtása, csücsörítése – mind-mind ki-mondatlan mondatokat helyettesítenek.” Uo., 29.

gadót, hogy újragondolja valóságérzékelését, azaz rávilágítanak az érzékelés és észlelés manipulálhatóságára. Ahogy a színpad, úgy a nézőtér is rendkívül szűk, mintegy nyomatékossítja a közös bezárkózás élményét. A fabútorokkal fullasztóan túlszűfolt, egymásból mintegy kinövő helyiségek egyszerre keltek alagsor, iroda, folyosó, padlás és szobabelső érzését. Ahogy halad előre az előadás, világossá válik, a díszlet számos kiismerhetetlen résszel rendelkezik, amelyek nemcsak korlátozzák K.-t a mozgásában, de a fenyegettség konstans érzését generálják a nézőben.

A tér útvesztő jellege *A per* nyomasztó szürrealitását eleveníti meg, ahol az egymástól távol eső helyszíneket olykor egyetlen ajtó választja el egymástól: a K. banki irodájából nyíló lojtár egy olyan titokzatos kamrába vezet, ahol épp azt a két őrt büntetik, akik korábban rátörtek K.-ra.<sup>33</sup> A külvárosi negyedben élő Titorelli „nyomorúságos kis szobája” ugyan a törvényszéki irodákhoz képest a város másik részében van, a festő ágya fölötti ajtó mégis épp az egyik ilyen irodába nyílik.<sup>34</sup> A regénybeli város távlatai tehát megállapíthatatlanok, az intézmények, épületek koordinátái, egymáshoz mért távolsága rögzíthetetlen, ezért K. olyan kijelentései, mint a „messze volt”, „szokatlanul nagy háztömb”, „meglepően nagy”, „különösen nagy kapualj”, „szomszédos szoba” az események előrehaladtával már-már elveszítik jelentőségüket, és nem szolgálnak viszonyítási pontként.

<sup>33</sup> Gilles DELEUZE és Félix GUATTARI, *KAFKA: A kisebbségi irodalomért*, ford. KARÁCSONYI Judit (Budapest: Qadmon Kiadó, 2019), 143–149.

<sup>34</sup> Deleuze és Guattari e két legszembetűnőbb példa kapcsán fejt ki, miért lehetséges, hogy az egymástól távol eső ajtók egyszerre szomszédosak is lehetnek egymással: *uo.*, 143–149.

A *Ledarálnak...* térkialakításának köszönhetően a játéktér elülső részén történő „fő” események mögött párhuzamosan zajló jelenetek is helyet kapnak, amelyeket fényvel és hanggal emelnek ki, ezáltal teremtve lehetőséget *A per* egyik legmarkánsabb jellemzőjének, a diszruptív jelenetezésnek. *A per*ben hallgatóság egy falon át, nevetgélés hangjai egy ajtón túlról, leskelődés egy ablakon vagy kulcslyukon keresztül, de még egy beszélgetés közben észlelt, fényképről figyelő számpár is folyton megakasztják a főcselekmény menetét azáltal, hogy K. konstatálja őket. Ennek feleltethetők meg a *Ledarálnak...*-ban az olyan kikököntő jelleggel bíró tényezők, mint a különböző, beazonosíthatatlan hangfoszlányok, ajtócsapódások, kiáltások, K. saját hangjának visszahangja, egy óriás biciklin tekerő figura, egy hajókában, írógépnél ülő alak feltűnése, a szekrényből váratlanul kipotyogó paksaméták, homályos szándékkal rögtönzött intermezzók, egymást felfokozó vagy épp szabotáló párbeszédek, jelenetek, amelyek folyamatosan elvonják a néző figyelmét a főcselekményről, de nem lendítik tovább a drámai akciót, inkább a karkai abszurd világra emlékeztető helyekként funkcionálnak. Azt az érzést kelteik, hogy szüntelenül „helyzet van”, amelynek következtében a néző az állandó készenlét állapotába kerülve szükségtelenül túlértelmezheti a történések jelentéstartalmát, azaz saját nézésével gyúrja tartalommal mindazt, amit a színpadon tapasztal. A rendkívül gyors ütemben váltakozó és egyre fokozódó ingerek azonban szétfeszíthetik a tűréshatárát, emiatt képtelen lesz minden információt befogadni, és tompává válhat az őt bombázó impulzusokra.<sup>35</sup> A nagy egész-

<sup>35</sup> Deres Kornélia Bodó Viktor rendezői esztétikájának intermediális vizsgálatakor Hans-Thies Lehmann „túltelítettség” fogalmát használja: DERES Kornélia, *Képkalapács: Színház, technológia, intermedialitás* (Budapest: JAK-füzetek, 2016), 137. és A „túltelítettség”

ből csupán részletek megragadására lesz képes, s a szüntelen értelmezési vágy egy ponton túl szükségszerűen felfüggesztődik. A színészek fizikai jelenlétét a néző egy idő után már nem csak a tekintetével érzékeli, hanem egész testével alárendelődik. „Ha olyannyira lecsökkentjük a színészek és a nézők közti távolságot, hogy a testi közelség (lélegzet, izzadság, lihegés, izommozgás, görcs, tekintet) a mentális jelentés fölébe kerül, feszült centripetális dinamika által uralt tér jön létre, amelyben a színház az átélte energiák eseménye lesz, és nem a közvetített jeleké.”<sup>36</sup> Az ilyen jellegű színház pedig „már nem az egyértelmű jelöltek, hanem »az energiák színháza«, amely a »felfogható érzékelés« (perceptible-sensing) és a »mondható beszéd« (speakable-speaking) határainak kiterjesztésén keresztül nyitja fel (mutatja meg) a reprezentációt.”<sup>37</sup>

Hasonlóan interpretatív jelleggel bír *A kastély* Schnábel Zita tervezte díszlete, amely replikája a díjnyertes hamburgi *Kastély*-előadásának. Forgószínpadra épített, több emeletnyi zártszelvényből és U-vasból hegesztett, letaglózó hatású fémkonstrukcióként jelenik meg Westwest gróf kastélyának átláthatatlan rendszere, amely úgy magasodik a színpadon, ahogy a plakáton megjelenő, állandó mozgásra tervezett Tatlin-torony csúcsosodik ki K. hipnotikus állapotba ejtett elméjéből. Nem tudni, hol ér véget az átláthatatlan állványrendszer, és hol kezdődik a

---

kifejezés forrása: Hans-Thies LEHMANN, *Poszt-dramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BERECS ZSUZSA és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 105.

<sup>36</sup> Uo., 180.

<sup>37</sup> KÉKESI KUN, *Tükörképek...*, 29. Az idézetben szereplő kifejezések forrása: Jean-François LYOTARD, „Philosophy and Painting in the Age of their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity”, in *The Lyotard Reader* (Oxford–Cambridge, Blackwell, 1989), 190.

vágyott kastély – ha egyáltalán ott található.<sup>38</sup> A különböző irányokba széttartó térelemek lépcsőkként, korlátokként, létrákként burjánznak a színpadon. Labirintuszerűségét valójában önmaga alakította ki az építmény, állítása szerint Schnábel csupán felfedezte annak logikáját.<sup>39</sup> A misztikumról és a rejtelmességről a színpadot ismétlődően bekebelező, ködként gomolygó füst, a fémmonstrumot mindössze részleteiben megvilágító, olykor épp csak derengő, hideg fehér fények gondoskodnak, a visszatérően pontfényvel kiemelt színészek pedig olyan hatást keltenek, mintha lebegnének a sötét háttérben.<sup>40</sup> A *kastély* díszletének köszönhetően mindenkinek rálátása van mindenre és mindenre, s a szereplők a sötét állványzatból hol előbukkanva, hol beleveszve keltenek ismerős allúziókat a *Ledarálnak...* képi megoldásaival.

De amíg a *Ledarálnak...* kizárólag egy túlhajtott logikát érvényesít, és csak a logikán innen látunk rá az eseményekre (épp, mint *A perben*), addig *A kastély*-előadásban egyfajta visszafogottság érzékelhető. Az egymást fergeteges tempóban követő rövid, expresszív, improvizációdús betétek, a szinte hisztérikussá váló jelenetek, a mimika eltúlzottsága, a gesztusok random jellege azonban már-már a kabaré műfaji kereteit is szétfeszítik, így egy önmaga felszámolását célzó elő-

---

<sup>38</sup> JÁSZAY Tamás, „Beszélgetés Schnábel Zitával”, *revizoronline.com*, 2020.12.01, <https://www.revizoronline.com/beszelgetes-schnabel-zitaval>.

<sup>39</sup> Uo.

<sup>40</sup> A kritika kvázi színpadi szereplőként tekint a díszletre, amely lélegzik, él. RÁDAI Andrea, „K mint keljfeljancsi”, *szinhaz.net*, 2022.11.03, <https://szinhaz.net/2022/11/03/radai-andrea-k-mint-keljfeljancsi>; JÁSZAY Tamás, „Munkaterület: Franz Kafka: *A kastély*/Vígsház”, *revizoronline.com*, 2022.11.07.

<https://revizoronline.com/franz-kafka-a-kastely-vigshaz>.



adásban megy végbe a kiszámíthatatlan örület. A *kastély*-előadásban is szinte megszakítás nélkül követik egymást a groteszk, abszurd fordulatok, de a diszruptív jelenetezés, a szélsőséges fordulatok mellett a rejtélyesség válik igazán hangsúlyossá. „Egy sötét, havas téli éjszakán K., a földmérő megérkezik a faluba, ami fölött Westwest gróf kastélya tornyosul...” – áll a színlapon a regény kezdetével megegyezően: „Késő este volt, mikor K. megérkezett. A falu vastag hó alatt pihent. A várhegyet nem lehetett látni, köd és sötétség vette körül, a nagy kastélyt a leghalványabb fény sem jelezte. K. sokáig állt a fahídon, mely az országútról a faluba vezetett, és föl nézett a semmibe.”<sup>41</sup> Bodó ebben a misztikus atmoszférában helyezi el az előadást, amelynek konstans fenntartásához nélkülözhetetlenek a rendezés tempóváltásai, visszatérő amplitúdói, távol tartva az előadást a borzongatás akarásától. Az előadás többek között e kísértetiesség fokozása érdekében részesíti előnyben a komplett dalbetétek, zenei bejátszások helyett a lidérces hangfoszlányokat, beazonosíthatatlan zajokat, gépies zúgásokat, fémes morajokat, a zongorabillentyűk iszonytató sikoilyait.

A dinamikai eltérések szempontjából ki kell térnünk az előadások különböző adottságú helyszíneire is: a Vígszínházban és a Kamrában ugyanis a dinamikai-ritmikai különbségek egyfajta érzéki csalódásként is jelentkeznek az eltérő térélmény miatt. A Kamrában minden sokkal gyorsabbnak és intenzívebbnek hat: kicsi, szűk térről van szó, amelyen tucatnyi szereplő osztozik, kiegészülve egy zsúfolásig telt, apró nézőtérrel. A Vígszínházban pedig akkor sincs bezártság-érzése a befogadónak, ha teltház van. Ebből kifolyólag *A kastély*ban K. hiába lohol, mászik, ugrik, táncol és veti le magát a vas-konstrukcióról, a perpetuum mobileként ját-

szó ifj. Vidnyánszky Attila természetét és lendületét, roppant akarását szinte elnyeli a folyamatos forgása ellenére is mozdulatlanak tetsző monstrum, s az őt körülölelő, sötét tér. Láthatóan a színészek sokkal nagyobb erőbedobással dolgoznak *A kastély*ban, mint a *Ledarálnak...*-ban, a tér dimenziói miatt mégis kevésbé intenzívnek hatnak a színpadon.

#### *Önmagukat ellenpontosító jelenetek*

A színpadon életre keltett karkai K.-k tehát fáradhatatlanul igyekeznek mindent megtenni ügyükért, aminek következtében végtelen köröket írnak le, s szinte egyhelyben topognak, s ezt a *Ledarálnak...* és *A kastély* is személetesen ábrázolja.

A *Ledarálnak...* perspektivikusan szűkülő terében K. előre-hátra irányuló mozgáspályájához képest *A kastély* meghatározhatatlan kiterjedésű állványzatán K. fel-le irányú mozgásokat végez, amely az állandóság érzését kelti. Az előadások körkörös jellege miatt egymásba csúszik a tér és az idő, s a befogadó tekintetét az „itt és most” pillanataira irányítja,<sup>42</sup> amely szintén markáns karkai jellegzetességgel korrelál: az események nem lineárisan épülnek egymásra, hanem egymás mellé helyeződnek. Kafka regényeinek felépítése epizodikus, struktúrájuk inkább hasonlít egy novellafüzérre, azaz, ha valaki felcserélne, kivenne egy fejezetet, a módosítás nem jelentkezne logikai hiányként.<sup>43</sup> Ám amíg a regényekben a haladás illúziójának érzékeltetéséhez elég az egymás mellé helyezett eseményeket *A perben* fejezetcímekkel, *A kastély*ban fejezetszámokkal ellátni, addig az előadások ilyen segítséget

<sup>42</sup> Nicolae Balotă az „itt és most” érzését az egzisztencialista filozófiához kapcsolja. Vö. Nicolae BALOTĂ, *Abszurd irodalom*, ford. ZIRKULI Péter (Budapest: Gondolat Kiadó, 1979), 20.

<sup>43</sup> Vö. SÜKÖSD, *Franz Kafka*, 122.

<sup>41</sup> Franz KAFKA, *A kastély*, ford. RÓNAY György (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968), 5.

nem nyújtanak.<sup>44</sup> Hiszen bármilyen sebességgel is halad egy epizód a csúcspontja felé, még mielőtt elérné, szétmetszi egy ellenpontozó fordulat. Így azáltal, hogy az előadásban minden csak majdnem történik meg, a jelenetek kezdő- és végpontjai provizórikussá válnak. A *Ledarálnak...*-ban ez a sajátosság a kabaré-varieté világával korrelál, mivel ott is

„mindegyik műsorszám vagy gyakorlatként, vagy egy erőfeszítés eredményeként jelenik meg: a műsorszám (a zsonglőr, az akrobata vagy a bohóc esetében) hol hosszú éjszakákon át végzett gyakorlás eredményének látszik, hol pedig (a rajzoló, a szobrászok és humoristák esetében) olyan alkotásnak, amelyet, *ab origine*, teljes egészében a közönség szeme láttára rögtönöznek, újra meg újra. Mindenesetre új esemény születik, és ezt az új eseményt az erőfeszítés törekeny tökélye alkotja. Vagy – és ez a legkörmönfontabb – épp legcsúcsán ragadják meg az erőfeszítést, abban a szinte lehetetlen pillanatban, amikor – jóllehet még nem gyűrte le egészen a kudarc kockázatát – épp elmerül a kivitelezés tökéletességében. A varietében minden csak *majdnem* sikerül; de épp ez a *majdnem*, ami a műsort alkotja”, hiszen a varieté nem a cselekedetek eredményét mu-

<sup>44</sup> A tagolásnak mindössze a felvonások tudhatók be, ám ezek nem belülről szervezik az előadásokat. A *Ledarálnak...*-ban egyetlen valódi szünet osztja két felvonásra az előadást, A *kastélyban* viszont (ahogy a színlepon is jelölik) egy álszünettel számolhatunk, amely a kiírásnak megfelelően nem következik be, csupán elhangzik az előadásban.

tatja meg, „hanem létezési formáját, a siker hajszálvékony esélyét”.<sup>45</sup>

A *Ledarálnak...* ezért is képes kiteljesedni a kabaré, a varieté műfajában, mert az „előadás ideje itt egybeesik [...] magának a dolognak az idejével [...], hiszen nyilvánvaló, hogy a mozdulat csak attól a pillanattól fogva látvány, amelyben megszakítjuk az idő folyamatosságát”, és attól fogva sikerül elmélyíteni mint látványosságot (nem pedig mint jelentést), ha megtisztítjuk minden októl.<sup>46</sup>

Az előadásokban a haladás illúzióját csupán egyetlen markáns elem kelti: Keresztes Tamásnak és ifj. Vidnyánszky Attilának a történetekre fókuszáló tekintete. Ily módon „a történetek állandó mozgását éppen e figyelem (újra történik valami a színen) szüntelen irányítása, az orientációs pontok folyamatos cseréje teszi lehetővé”.<sup>47</sup> Egyedül a két K. személye az, amely a regényekben és az előadásokban is jelenlétével, figyelmével összekapcsolja ezeket a nem egymásból kibomló jeleneteket, egyedül ők a „stabil” tényezők. Az így megfigyelt események sajátos fókuszba kerülnek: Keresztes és ifj. Vidnyánszky a néző tekintetét a „színpadi montázs”<sup>48</sup> szeszetttségére irányítja.<sup>48</sup>

#### *A nézés leuraló hatalma*

A nézés azonban akkor válik igazán jelentőssé, amikor a megfigyelők, a két K. megfigyeltté válnak. A *per* történéseivel megegyezően a *Ledarálnak...*-ban K.-nak a perével kapcsolatos benyomásai rövid időn belül rögeszmévé súlyosbodnak. Úgy érzi, a hatalom egyfolytában megfigyeli, követi minden lépését. Mivel az elrendelt letartóztatás oka

<sup>45</sup> Roland BARTHES, *Mitológiák*, ford. ÁDÁM Péter (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983), 149.

<sup>46</sup> Uo., 147.

<sup>47</sup> KÉKESI KUN, *Tükörképek...*, 48.

<sup>48</sup> LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 181.

K. számára ismeretlen, ártatlanságát váltig állítva elébe megy az eseményeknek, és nyomozni kezd a hatáság után. Kényszerintézkedésre tehát kényszerintézkedés a reakció, amelynek eredményeként a megfigyelésből adódó paranoiája kiszorítja őt saját életéből. Ebből az következtethető ki, hogy valószínűsíthetően mindvégig K. paranoiás tudatának projekcióját, annak határtalanul elburjánzó, túlhajtott asszociációképzését látjuk a színpadon,<sup>49</sup> másrészt pedig nyilvánvalóvá válik, K.-ra milyen káros hatással van a megfigyelt szerepe. Ennek megfelelően felértékelődik a főjelenetekhez adottan nem kapcsolódó, egyfajta voyeur-szerepet betöltő karakter (általában Dankó István), aki visszatérően a színpad hátuljából szemléli az eseményeket. Ahogy annak a regénybeli jelenetnek a túlkontúrozása sem szimpla bodói geg, amikor K. a bírósági törvénykönyvben pornográf dokumentumokra lel. Ugyanis *A perrel* ellentétben nemcsak pornográf tartalmakat talál, hanem egy róla készült kompromittáló fotósorozat kerül kivetítésre a színpad hátsó falára. „Ki csinálja ezt?” Ki irányítja ezt?” – kérdezi K. felindultan a színpadon. Innen nézve válik kimondottan komplexusé K. születésnap köszöntése. A kánonban felhangzó kollegiális köszöntések egymás párhuzamai: egy nyájas és egy obszcén variációja ugyanannak. Amellett, hogy a nézőnek két, egyszerre elhangzó szöveget kell értelmeznie, az előadás előrehaladtával válik világossá, hogy a jelenet nem merül ki a regény elidegenítő jellegére való visszautalásban, sem pedig a bodói esztétika felfokozottságában, hanem e kettőn keresztül kapunk információt a történet előrehaladásáról (ami megerősíti állításomat a két

<sup>49</sup> Ezért sem adtam teret azoknak az értelmezéseknek, amelyek *A pert* kafkai álomként vizsgálják, mert az általam tanulmányozott szempontból lényegtelen, hogy álmodtunk-e, vagy egy meghasonlott elme képzelte világa tárul elénk.

K. tekintetének haladást kijelölő szerepéről), és K. mentális állapotának kezdődő hanyatlásáról, amiért kollégái köszöntésébe egyszerre hallja bele azok kedveskedését és átkozódását. Ám mire a néző tudatáig elér a felismerés, hogy mivel kapcsolható össze a jelenet, a színpad elejét már el is borítja a füst, és egy kabarévilág elevenedik meg vöröses fényben, ahol csillogó flitterben pompázó kéj nők playbackelnek, és ripacskodó alakok sokasága lejt kusza, esetlen koreográfiát.

A „nézve levés” terhét implikálja továbbá *A kastély*-előadásban<sup>50</sup> a macskacsirke megfőzésének jelenete, amely szintén nem (csak) bodói gegként, hanem visszautalásként is funkcionálhat: Schrödinger macskájának kísérletén keresztül mutat rá Kafka élethelyzetére. Itt a gondolatkísérletnek megfelelően, amíg a fazékról, amelyben a macskacsirke fő, nem kerül le a fedő, addig nem lehet tudni, hogy az állat milyen állapotban van: pörkölt-e vagy sodó. Kafka egész életében egyfajta „szuperpozícióra” vágyott, a (szülői) tekintetek keresztüztüzből való szabadulásra, hogy ne kényszerüljön egy számára teljesen karakteridegen szerep vagy tulajdonság felvételére, amely közvetlen összeomlását eredményezheti.<sup>51</sup> Hasonlóképpen, K. *A kas-*

<sup>50</sup> *A kastély* promóciós videója is ezt igazolja, amelyben ifj. Vidnyánszky megérkezve a Vígszínház művészbejárójához, a portán felteszi a kérdést: „Hogy jutok fel a kastélyba?”. Majd elindul, de közben folyamatosan vissza-visszanéz a kamerába, aztán mintha a kameramantól űzve kezdene keringeni a színház gyomrában, a szűk közlekedőkön, a vészkijáratokon át, keresztül a körfolyosón, végig az egész épületen, egészen addig, amíg végül újra kint nem találja magát a szabadban, de ezúttal fent, a színház tetején, a kupolával egy szinten.

<sup>51</sup> Kafka örökösen megfigyelve érezte magát. A szüleivel élt, akik saját szobájában is rátörtek, megfigyelték, apja miatt az író in-

télyben nagy valószínűséggel azért kénytelen magára erőltetni a földmérő szerepét, hogy a ráirányuló tekinteteknek, a (vélt) elvárásoknak megfelelően viselkedve bejuthasson a kastélyba, azaz a saját személyiségéhez képest létrehozzon valami egészen eltérőt és sikeresen asszimilálódhasson – amely persze az ilyen áron beteljesült vágyat kérdésessé teszi.

---

tim tere átjáróházzá vált: „Ülök a szobámban, a lakásbeli láрма főhadiszállásán. [...] Apám feltépi szobám ajtaját, és uszályként vonszolódó hálóköntösben átvonul rajta, a szomszéd szobában a hamut kaparják ki a kályhából. [...] A lakásajtó kilincse megzörren, mint egy hurutos torok, maga az ajtó ezután kurta női énekhanggal nyílik ki, és tompa férfidöndüléssel csukódik be, ez hangzik a legkíméletlenebbül. Apa elment, most kezdődik a finomabb, szétszórtabb, reménytelenebb zaj, élén két kanárimadár hangjaival.” (Franz KAFKA, *Naplók, levelek*, ford. TANDORI Dezső, ANTAL László, EÖRSI István és GYÖRFFY Miklós [Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981], 49.) Apja teljhatalmának a családja felett az író anyja sem szabott határt. Kafka az egyik levelében így fogalmaz: „[A]nyám az apámnak szerető rabnője, apám pedig szerető zsarnoka neki, ennél fogva tulajdonképpen mindig tökéletes volt az egyetértés.” (Uo., 223.) Kafka kiapadhatatlan lelkiismeretfurdalásának okozója saját anyja lett: „Amikor tehát ma este anyám rákezdte megint a régi panaszt, és azon túl, hogy ismét utalt rá, miképp keseredik és betegszik meg apám egyre csak az én hibámból, ezt az újabb indokot is felhozta.” (Uo., 114.) Az apa megfigyelői hatása, elégedetlenkedése visszafordíthatatlanul kihatott fia személyiségére. Vélhetően ennek az életrajzi elemnek a lenyomatát olvashatjuk ki a regényekből: az akadályozó tekintetek elől való menekülés reménytelenségét.

### *Kafka-mosoly mint az újraolvasás kulcsa*

Az előadások kongenialitása annak eredménye, hogy Szikora János és Fodor Tamás után Bodó Viktor is felismerte Kafka regényeinek színpadképességét. A Kafka-szövegek olvasása közben szerzett tapasztalatunk a közegeváltás révén bontakozik ki előttünk, ami kiváltképp igaz a humorra. „A *per* legtöbb színpadi feldolgozása komor, nehezen emészthető. Pécssett gyakran hangz[ott] fel a nézőtérén nevetés. És ez a nevetés az egyik legjobb ajánlólevél a mű befogadására”<sup>52</sup> – olvasható egy 1979-es kritikában Szikora *Per*-rendezéséről. A nevetés közösségi tevékenység, ugyanis mindig valamilyen „visszhangra van szüksége”,<sup>53</sup> amely a színház falain belül hatványozottan felerősödik. Bodó a közös nevetés elsöprő erejét kihasználva fokozza a végletekig Kafka jellegzetesen groteszk humorát, amelynek alapját jól ismeri, formanyelvének „lételeme az ok-okozati viszonyok nélkül, a szemlélők vagy a bolyongó főhős számára teljesen ismeretlen, abszurd konvenciók alapján működő kaotikus színpadi világ”.<sup>54</sup>

A két előadás egyik legjellemzőbb humorforrása (a regényekhez hasonlóan) a befogadó állandó kizökkentése a logikai struktúrák (szó és jelentés, tett és motiváció, ok és okozat) torzítása, dekonstrukciója által, s ez egyre mélyebbre húzza a nézőt az érthetlenség kafei spiráljába. Kafka szövegeiben a nyelvi, képi események logikai szabályai meglepetésszerűen érvényüket veszítik vagy „túteljesednek”, de ez nem azt jelenti, hogy az „értelem” teljesen elveszne, inkább azt, hogy az egyértelmű és érthetetlen közötti határ folytonos mozgásban van, így kény-

<sup>52</sup> SZILÁRD István, „A *per*: Franz Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”, *Dunántúli Napló*, 1978. dec. 10., 9.

<sup>53</sup> Henri BERGSON, *A nevetés*, ford. SZÁVAI Nándor (Budapest: Gondolat Kiadó, 1971), 38.

<sup>54</sup> RÁDAI, „K mint...”.

szerítve az olvasót az olvasottak újraértékelésre. S éppen ez a kiszámíthatatlanul érkező érzelmi zavar az, ami megnevetet (nem csak a – szó szerinti értelemben vehető – komikum).

Az események gyorsasága és sokasága, a csúcsra járatott örület a két K.-t is berántja, akik alig tudnak a történésekre rácsodálkozni, csak nevetni. Ez pedig levezethető abból, hogy

„a kafeai világban a komikum nem a tragikum ellenpontja (tragikomikum), mint Shakespeare-nél; nem az a dolga, hogy könnyed hangvétellel elviselhetőbbé tegye a tragikumot, nem kíséri a tragikumot, nem, csírájában pusztítja el, megfosztva így az áldozatokat az egyetlen vigasztól, amiben reménykedhetnének: a tragédia (igazi vagy feltételezett) nagyságában rejlő vigasztalástól. A mérnök elvesztette hazáját, a közönség nevet.”<sup>55</sup>

Az előadások K.-i is nagyokat nevetnek, csak nem minden alkalommal teszik örömben. Például amikor K. a *Ledarálnak...*-ban a mellkasára tapasztott kézzel kényszeredetten felkacag, vagy amikor „hasonmása” A *kastély* előadásának egyik legkínosabb pillanatában fakad hisztérikus nevetésre, miközben Barnabáséknál Olga egy megcsonkult alkalmazottról beszél – ahogyan egyébként egy anekdota szerint maga Kafka is gyakran nevetésre fakadt, amikor szövegeiből olvasott fel,<sup>56</sup> mi több, maga az író is azt állítja, hogy

<sup>55</sup> KUNDERA, *A regény...*, 132.

<sup>56</sup> A kritika is felhívja a figyelmet arra, hogy a nevetés (és a nevetés okai) sokféleségének számbavétele nagyban befolyásolja mind a regények, mind a belőlük készült adaptációk olvasatát. JÁSZAY Tamás, „Kafka haladóknak”, *Critikai Lapok* 14, 5–6. sz. (2005): 11–13, 11–12.

nagy nevető volt.<sup>57</sup> A színpadon és a színpadon túl felhangzó nevetés pedig kulcseleme a Bodó-rendezéseknek, hiszen ez az, ami megkérdőjelezi – nem magukat a regényeket, hanem – a klasszikus Kafka-képet, a modernitás Akárkijének, a hatalom által megnyomorított kisembernek az interpretációját. Bodó saját bevallása szerint tudatosan számol le azzal a „rossz, téves, homályos elképzeléssel”,<sup>58</sup> amely a már korábban is említett primer Kafka-illusztráció: „túlfüstölt, sötét színpad szomorú színészekkel, akik nagyon lassan beszélnek vagy nem beszélnek, keménykalapban vannak, és fehér az arcuk”.<sup>59</sup> S valóban lehetne érvelni emellett is, hogy mind A *per*, mind A *kastély* szövege több pontján ironikus és önironikus egyaránt. Tehát bőven több, mint a kínjában nevető kisember kálváriája.

De nem csak a részletezett tényezőkből adódó zavar készíti nevetésre a befogadót. Mind a *Ledarálnak...*, mind A *kastély* humorához hozzájárul az előadások túljelzettsége, a regényekből kiragadott elemek szándékos felnagyítása, elrajzolása. Ami A *per*-ben színdaktília volt egy infantilis, K. számára nem túl vonzó nő, az a *Ledarálnak...*-ban egy soha le nem száradt, egészen hosszú köldökzsinór egy felnőtt, kívánatos nő. Kafkánál az örök teste a vesszőzéstől rándult össze, Bodónál a fúrógéppel kivitelezett brutális szájműtétől. Amíg A *per*-ben az elállatiasodott szexualitásra mindössze egy-egy utalásból következtethetünk, addig Bodónál fehér lepel mögött előadott orális (árny)játék, hatalmas, spriccelő műpénisz és kutyapózban végzett, hosszan elnyújtott szexuális aktus reprezentálja azt a nézőtől karnyújtásra.

<sup>57</sup> Vö. „Tudok én is nevetni, Felice, hidd el, sőt olyan embernek ismernek, aki nagyon jóízűen tud nevetni, s e tekintetben még féktelenebb voltam valaha, mint most.” KAFKA, *Naplók...*, 138.

<sup>58</sup> N.N., „Bodó Viktor...”.

<sup>59</sup> Uo.



A *kastélyban* pedig a korábban elemzett, Kafka által problematizált szó és a jelentés között feszülő ellentmondás is felnagyításra, karikírozásra kerül,<sup>60</sup> „vagyis a szöveg nem mindig szemiotizálja a látottakat, azaz a mozgáskompozíció nemcsak szerepre vonatkoztatottságában, hanem anyagiságában és jel-szerűségében a nézői percepcióra bízva jelenik meg”.<sup>61</sup> Így vezet például reláció-torzuláshoz az a jelenet, amikor a kocsmárosnő a meztelenségét szimbolizáló (realisztikus kialakítású) szilikon melleket viselve fürdik, majd megkéri K.-t – aki már percek óta látja őt „meztelenül” –, hogy habozza fel a vizét, mert szégyenlős. De amint K. cselekedni kezd, a kocsmárosnő a víz alá – feltételezhetően a vaginájához – nyomja a fejét. A reláció-torzulás bújtatott variációja pedig a műszakvezető kismonológjában figyelhető meg: „Nálunk folyamatosak a fejlesztések. [...] Át-építünk, felújítunk, renoválunk, restaurálunk, rekonstruálunk, regenerálunk, rien de rien”, fut bele végül Edit Piaf dalába, amelynek ezen kiemelése annyit jelent, hogy „egy-általán semmit” vagy „semmit sem”. Tehát nemcsak,

<sup>60</sup> A rendezés hangzó szöveg és a cselekvés/jelentés között alkalmazott éles kontrasztjai kapcsán számos megfigyelés akad. Czirák Ádám Bodót olyan alkotónak ítéli, „akinél nem elsősorban a jelentés, hanem sokkal inkább a szavak materialitása kerül a középpontba”. (N.N., „A képszínház hermeneutikája: Kerekasztal-beszélgetés a dramatikus történetmesélésről és a képi megfogalmazásról”, *Színház* 55, 5. sz. [2022]: 24–29, 25–26.) Markó Róbertnél Bodó Viktorral kapcsolatban a „nyelv mint kommunikációs forma totális kiiktatása” merül fel. (MARKÓ Róbert, „Bontsd le és építsd föl: Bodó Viktor két rendezése Grazban”, *Színház* 43, 6. sz. [2010]: 52–55, 55.), Deres Kornélia specifikusabban, az Austin-féle beszédaktus-elmélet félreértelmezésében rejlő potenciál felől közelít. (DERES Kornélia, *Képkalapács...*, 146.)

<sup>61</sup> KISS, *A magyar...*, 183.

hogy a szavak és a jelentések nem fedik egymást, de még egyetlen mondaton belül, szó és szó között is jelentésbeli ellentét feszül, így az epizód parodisztikus aspektusától függetlenül, Bodó, hazánk „legvadabb szövegdestruktőre”,<sup>62</sup> ismételten Kafkára visszautalva „azt a jelenséget aknázza ki, hogy a nyelvi elemek sohasem ragadhatók meg teljes egyértelműséggel, tehát a szavak referenciális tengelye nem a valóság felé fordul, hanem afelé, ami megint csak [szó, szó és szó.]”<sup>63</sup>

A nézői nevetés gerjesztése azonban nem működne ennyire olajozottan, ha Bodó – a regények mentén – nem készítené elő a terpet az érzelmek kiiktatására. Kafka szövegeiben egy értékrenden túli világba csöppenünk, nincs érték, amelynek pusztulása, majd hiánya megrendítené az olvasót. Kundera komikumhoz kapcsolódó megállapítására visszakanyarodva, Kafka nemcsak a szereplőit fosztja meg a „tragikum vígaszától”, hanem (a tragikum eliminálásával) az olvasót is a katarzis élményétől. Bodó előadásainál a néző azért képes gurgulázva végignevetni a játékidő egészét, mert az értékhiányból adódóan érzelmileg immunissá válik a megjelenített világra és szereplőire. Ebből kifolyólag a komikum számára legideálisabb környezet teremődik meg a színpadon: a közöny, hiszen a komikumnak – Bergson követve – nincs nagyobb ellensége, mint az erős érzelmek.<sup>64</sup> A néző képtelen szurkolni a szereplőknek, nem izgul értük, nem félti vagy sajnálja őket; az empátia lehetősége a nullához közelít, s a néző csupán saját érzéki tapasztalatainak élénk, aperiodikus változásait követi le, éli át. Öröme kibontakozásának pedig mindenféle lelkiismeretfurdalás nélkül

<sup>62</sup> RADNÓTI Zsuzsa, „A magyar posztdramatikusok: Az irodalmi drámától az előadászövegig”, *Irodalomtörténet* 36/86, 3. sz. (2005): 257–266, 265.

<sup>63</sup> KÉKESI KUN, *Tükörképek...*, 51.

<sup>64</sup> VÖ. BERGSON, *A nevetés...*, 37.

engedhet, hiszen a pozíciója s az a tény is erre predesztinálja, hogy a „színházi befogadói folyamatban a nézés öröme az alapvető, s hogy ez az öröm a voyeuré, s hogy a voyeur-ságban rejlő és csakis általa kiváltható öröm a színház specifikuma”.<sup>65</sup>

### Konklúzió

Bodó rendezéseinek szórakoztatóan kaotikus világában, lidérces figuráiban nem a hivatali gépezet embertelen működése, a hatalom vizslató tekintete és fojtogató jelenléte, a társadalom bábszerűsége, Kafka magánélete, lelkiismeretfurdalásának leküzdése, apjának basáskodása, a nem létező bűnök igazolásának irracionális vágya, bordélyházi élményei, a magánytól és a kötődéstől való paradox félelme, a családban és a szerelemben való csalódásai, az önmagáról és a kirekesztettségéről alkotott nézetei kerülnek árnyalt kibontásra, hanem ezek egyes számai, motívumai és képei keverednek komplett Kafka-univerzumává, ahol „a kafkai nem korlátozódik a magánszférára vagy a közszférára: mindkettőt magábaöleli. A közszféra a magánélet tükre, a magánszféra a közszféra visszafénye.”<sup>66</sup> Mindkét adaptáció különösen jól sikerült és sikeres egyszerre, és annak igazolásaként szolgál, hogy meg lehet ragadni és unikális színházi mintába lehet gyúrni az „eredeti” művek esszenciális elemeit anélkül, hogy ragaszkodnánk a pretextusok eseménysorához, szereplőihez.

### Bibliográfia

BALOTÁ, Nicolae. *Abszurd irodalom*. Fordította ZIRKULI Péter. Budapest: Gondolat Kiadó, 1979.

BARTHES, Roland. *Mitológiák*. Fordította ÁDÁM Péter. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.

<sup>65</sup> JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 24.

<sup>66</sup> KUNDERA, *A regény...*, 119.

BERGSON, Henri. *A nevetés*. Fordította SZÁVAI Nándor. Budapest: Gondolat Kiadó, 1971.

BÍRÓ Bence. „Próza a színpadon”. *Színház* 51, 4. SZ. (2018): 2–5.

DELEUZE, Gilles és Félix GUATTARI. *KAFKA: A kisebbségi irodalomért*. Fordította KARÁCSONYI Judit. Budapest: Qadmon Kiadó, 2019.

DERES Kornélia. *Képkalapács: Színház, technológia, intermedialitás*. Budapest: JAK-füzetek, 2016.

HUTCHEON, Linda. „Elmélkedés az adaptációról: Mit? Ki? Miért? Hogyan? Hol? Mikor?”. Fordította KUKLIS Katalin. *Kalligram* 23, 12. SZ. (2014): 98–102.

JANOUC, Gustav. *Beszélgetések Kafkával*. Fordította TANDORI Dezső. Budapest: Gondolat Kiadó, 1972.

JÁKFALVI Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.

JÁSZAY Tamás. „Beszélgetés Schnábel Zitával”. *revizoronline.com*. 2020.12.01. <https://www.revizoronline.com/beszelgetes-schnabel-zitaval>.

JÁSZAY Tamás. „Kafka haladóknak”. *Critikai Lapok* 14, 5–6. SZ. (2005): 11–13.

JÁSZAY Tamás. „Munkaterület: Franz Kafka: A kastély/Vígszínház”. *revizoronline.com*. 2022.11.07. <https://revizoronline.com/franz-kafka-a-kastely-vigszinhaz>.

KAFKA, Franz. *A kastély*. Fordította RÓNAY György. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1968.

KAFKA, Franz. *A nyolc oktávfüzet*. Fordította TANDORI Dezső. Budapest: Cartaphilus Kiadó, 2000.

KAFKA, Franz. *Naplók, levelek*. Fordította TANDORI Dezső, ANTAL László, EÖRSI István és GYÖRFFY Miklós. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1981.

KAFKA, Franz. *A per*. Fordította SZABÓ Ede. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1975.

KÉKESI KUN Árpád. *Tükörképek lázadása: A dráma és a színház retorikája az ezredvégen*. Budapest: JAK-füzetek, 1998.

- KIDNIE, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation: Forms of Possibility*. London: Routledge, 2008.
- KUNDERA, Milan. *A regény művészete*. Fordította RÉZ Pál. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2020.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECZ ZSUZSA és SCHEIN GÁBOR. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MARKÓ RÓBERT. „Bontsd le és építsd föl: Bodó Viktor két rendezése Grazban”. *Színház* 43, 6. sz. (2010): 52–55.
- MIHÁLYI GÁBOR. „A szolnoki *Kastély*: Kafka adaptáció a Szigligeti Színházban”, *Színház* 22, 5. sz. (1989): 23–26.
- MÜLLER, Michael. „A *kastély*”. Fordította: OROSZ MAGDOLNA. In *Interpretációk: Franz Kafka regények és elbeszélések*, szerkesztette Michael MÜLLER, 169–189. Budapest: Láva Kiadó, 2006.
- N.N. „Drámaíró kerekasztal 2006: Adaptáció. Forgách András, Fábri Péter, Tompa Andrea előadásai”. *Színház* 39, 7. sz. (2006): 36–43.
- N.N. „A képszínház hermeneutikája: Kerekasztal-beszélgetés a dramatikus történetmesélésről és a képi megfogalmazásról”. *Színház* 55, 5. sz. (2022): 24–29.
- N.N. „Bodó Viktor rendező *A kastély*ről”. *kultura.hu*. 2022.09.16. <https://kultura.hu/igyekszem-minel-eroteljesebben-kibontani-kafka-humorat-bodo-viktor-rendezo-a-kastelyrol>.
- N.N. „*Ledarálnakeltüntem* (négy szemközt)”. *pszeudo.hu*. 2006.05.25. [https://pszeudo.hu/view.php?cid=347\\_ledaralnakeltuntem](https://pszeudo.hu/view.php?cid=347_ledaralnakeltuntem).
- NÁNAY ISTVÁN. „*A per* idilli tájban. Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”. *Színház* 12, 2. sz. (1979): 12–15.
- RÁDAI ANDREA. „K mint keljfeljancsi”. *szinhaz.net*. 2022.11.03. <https://szinhaz.net/2022/11/03/radai-andrea-k-mint-keljfeljancsi>.
- RADNÓTI ZSUZSA. „A magyar posztdramatikusok: Az irodalmi drámától az előadásszövegig”. *Irodalomtörténet* 36/86, 3. sz. (2005): 257–266.
- REBELLATO, Dan. „Doing the Impossible: Katie Mitchell in Conversation with Dan Rebellato”. In *Theatre and Adaptation: Return, Rewrite, Repeat*, szerkesztette Margherita LAERA, 215–216. London: Bloomsbury Publishing, 2014.
- REILLY, Kara. „Introduction to Contemporary Approaches to Adaptation”. In *Contemporary Approaches to Adaptation in Theatre: Adaptation in Theatre and Performance*, szerkesztette Kara REILLY, XXI–XXIX. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- SÁGHY MIKLÓS. *Az irodalomra közelítő kamera*. Budapest: Kalligram Kiadó, 2019.
- SÜKÖSD MIHÁLY. *Franz Kafka*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1965.
- SZÉLL ZSUZSA. *Válság és regény: Kísérlet Rilke, Kafka, Musil és Broch epikájának értelmezésére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970.
- SZILÁRD ISTVÁN. „*A per*: Franz Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”. *Dunántúli Napló*, 1978. dec. 10., 9.